Király Jenő

A film szimbolikája

A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája

I/2

Király Jenő A film szimbolikája I/2

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

2. 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 2. rész
ISBN 978-963-9821-19-4

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

2. Filmfejtés

2.1. Hermeneutika

2.1.1.Filmelemzés és filmfejtés

„A mozi – írja Parker Tyler – az átlagos munkás éber álmainak pszichoanalitikus klinikája." (Parker Tyler: Magic and Myth of the Movies. London. 1971. 30. p.) Az idézett szerző másutt így elmélkedik: a filmek „az élet sok más jelenségéhez hasonlóan, ritkán azok, aminek látszanak." (uo. 28. p.) Ez annak következménye, hogy a film lényege nem az, amit tudatosan kifejez. Nem a filmelemzés a filmhez vezető termékeny út? Termékeny út lehet, de csak út és nem cél. Sokat nyújthat, de nem elég, amit nyújt. Filmelemzés és filmfejtés szembeállítása a freudi „álomfejtéshez" („Traumdeutung") kapcsolódik, s magyarázat és megértés, illetve elidegenítő vizsgálat és az élmény fogalmi kifejezése szembeállításaival rokonul. A filmfejtés a szemiózis teljesítményét tárja fel, azt, ami követi, ami általa hozzáférhető, amit felidéz és kivált, a magyarázat ezzel szemben a szemiózis valamely aktusának alapjait és feltételeit kutatja. A kutatás, vizsgálat, elemzés az anyagi hordozók, közvetítő közegek, illetve a felidézést közvetítő viszonyrendszerek pozitív adottságaiban ragadja meg a kommunikációt, s a jelanyagtól a szintaxisig terjedő vizsgálati térben keresi az ellenőrizhető struktúrákat. A vizsgálati tárgyat a megelőző adottságokból, külső feltételekből vezeti le, mint az érzékelés, a nyelv szabályai vagy a szerző pszichéje, illetve a szövegre ható, általa idézett előző szövegek.

Az elemzés kapcsolatról kapcsolatra haladva akar az elemiekből magasabb egységeket rekonstruálni, a részletektől halad az egész felé, s az egészeket sorolja be magasabb egészekbe (életmű, korstílus). A fejtés az egészektől halad a részek felé, a megrendítő (lelket és kultúrát modifikáló) hatásban keresve a művet, és a műben a hatásért felelős összefüggések képletét. A kultúra átfogó formáját szembesíti a mű átfogó formájával, hogy konfliktusukból értse meg a művet mint „kora korrekcióját" (Kierkegaard). Hogyan bírhatjuk szóra a műveket? Építőköveikből, elemeikből, atomjaikból vagy „gyümölcseikből", következményeikből ismerjük meg őket? S okokra redukálható hatásokat vagy redukálhatatlanul túllendülő következményeket keressünk? Ez fizika és filológia, empirikus természettudomány és hermeneutika útjainak elválása.

Még egy megjegyzés a bevezetett distinkciók használatáról. Elemzés és fejtés szembeállítása a megkülönböztetést szolgálja, nem az elemzés elvetését. Nem az elemzéssel van baj, csak azzal a redukcionizmussal lehet vitázni, mely az elemzést önállósítja, s nem a megfejtés alépítményének tekinti. Elemzés és fejtés konfliktusa nem a megfejtés vállalkozásából, hanem a hegemóniára törekvő szcientista elemző technikák uralmi törekvéseiből fakad.

Az elemzés destrukturál, a fejtés restrukturálást feltételez, a fejtés elemzés is, de az elemzés nem fejtés is; az elemzés, a megfejtés átfogóbb törekvése híján, csak sematikus vázlatokat, reláció listákat, szcientista absztrakciókat produkál, nem a működő képzetszerű teljesség

működő fogalmi teljességgé való, lehetőleg információveszteség nélküli, átalakítását: ez lenne a fejtés eszménye. Az elemzés a fejtés banális része: „A filmnek mint művészeti alkotásnak az elemzése végül is teljesen banális feladat…”(Jacques Aumont – Michel Marie: A filmelemzés meghatározása. In. Kovács András Bálint vál.,bev.: A kortárs filmelmélet útjai. Bp. 2004. 11. p.) Ha az elemzés nem egy átfogóbb és alapvetőbb szellemi erőfeszítés eszköze, úgy a műnek épp esztétikai kvalitásaihoz lesz hűtelen: „Mindenesetre az analitikus rövidlátás könnyen teljes vaksággá válhat, – az ember többé már nem látja a fáktól az erdőt.” (uo. 11. p.). A filmmel felületes és külsődleges viszonyban levő befogadók a megfejtést szokták a mű megerőszakolásának érezni, pedig az elemzés, a vele járó elkülönítésekkel, szelektív megkülönböztetésekkel és absztrakt osztályozásokkal, sokkal inkább tartalmazza az erőszak momentumát. Az elemzés a beavatkozásnak az a része, amelyet a másik rész, a fejtés tesz jóvá. A fejtés akkor működik, ha a megfejtő olyan jelentős összefüggéseket mond ki, olyan tartalomra hívja fel a kommunikatív közösség figyelmét, amit a többiek is átéltek, de nem tudtak fogalommá változtatni és így a kulturális viták terébe beemelni.

Az eddig elmondottak azt a benyomást kelthetik, hogy az elemzés az alap, s a fejtés a felépítmény. Nem egészen erről van szó: az elemzés, habár a megfejtés segédeszköze, s a kifejtésben előzménye és igazolója, mindig feltételez egy tudattalan előmegfejtést. Már a hangulat is, melyet a film közvetít, nem passzív recepció, hanem a befogadó válasza is, a lélek spontán döntése a film felhasználásáról. Az egyik ember érzi a Fellini-filmek hangulatát, s kifogyhatatlanul beszél róluk, míg a másik hideg marad, és csak a kritikákban olvasott „tanulságokat” képes felmondani. Az előmegfejtés az elemzés alapja, a fogalmi megfejtés pedig a spontán élményben is benne rejlő elemzés továbbfejlesztése.

A filmben „az elemzésnek leginkább az azonnal megjelenő idő áll ellen…” (uo. 37. p.). Épp annyiban, amennyiben az elemzésnek „ellenáll”, kedvez a fejtésnek a film dinamikája, az élmény sodra. Ha nem engedtük át magunkat a képfolyam rohanásának, a folyam mint tartam lefolyása üzenetének, úgy nem a filmről, csak képekről, beállításokról, nem a dologról, csak elemeiről beszélünk. A film mint az elemzés tárgya, csak a fejtés tárgyában adott, a múló idő lefolyása egészében, abban az egészben, mely nem aktuális, csak virtuális, s amelyen keresztül érthetők meg részei. A film csak a múltban, elmúltként egész, a megfejtés fogja fel. A szakaszos befogadást és nagyobb távolságtartást elviselő, és mindezt sok műfajában kifejezetten igénylő irodalommal emancipáltabb viszonyban van a befogadó, akit a film sokkal inkább lerohan, így itt az erős közvetlen élménytől való utólagos emancipációt is szolgálja a megfejtés. Minél nagyobb a mű közvetlen hatása, annál nagyobb jelentőségre tesz szert az élmény megszelídítése, az utórezgések megszervezése a fogalom által. A film megköveteli, hogy az élményt ne zavarja, hanem csak kövesse az elemzés, és gondoskodik is erről az élmény spontán hipnotikus ereje által; ez azonban azt is jelenti, hogy az egészre irányuló szellemi reflexen, vagyis a megfejtésen alapul az elemzés. Az élmény nem hagy időt az elemzésre, mely így az élményegész beteljesülése által bizonyos szinten mindig implikált megfejtésen alapulhat csak. Ugyanakkor a film befogadása, amennyiben védekezni akar a szellem a puszta élmény spontaneitásának terrorjától, meg is követeli, hogy az élményt kövesse olyasmi, amit megfejtésnek és elemzésnek nevezhetünk. Ha az elemzés nem veszi tekintetbe ezeket a filmspecifikus összefüggéseket, úgy a film lényege megszüntetésének, felszámolásának kulturális technikájává válik. A filmalkotás mint egész ellenállhatatlan élményfolyamban realizálódik, s a részletek eme természetes élményközvetlenséget

és teljességet megelőző tanulmányozása esetén elmarad a műalkotással való találkozás, mely megszólaltathatná a részleteket.

Elemzést és fejtést együtt kell látnunk, s egymáshoz való viszonyaikat is vizsgálnunk a filmkultúra épületében, hogy a fejtés fogalmának megalapozására és kifejtésére tett kísérletünk ne tűnhessék az elemzés létjogosultsága kétségbe vonásának. Az esztétikum diskurzusa a művek beszéde, a művészet nyelvének munkája, a művészi életkeresés megnyilatkozása. Míg az esztétikum diskurzusa a világról és életről való művészi beszéd, a művészetkritika (filmkritika) és az esztétika (filmesztétika) diskurzusa a művekről illetve az általuk alkotott közös világról, az élet által hordozott további közeg, a „szellemtakaró" egyik rétegéről folytatott kommunikáció. Az utóbbinál absztraktabb a metaesztétika, az esztétika metalingvisztikai vagy metafilozófiai megközelítése, az esztétika nyelvének vizsgálata illetve az esztétika alapfogalmaira való filozófiai reflexió. Bennünket most a kritikai-esztétikai diskurzus további rétegei, a belőle kielemezhető különböző szellemi tevékenységmódok érdekelnek. A kritika a műről, az esztétika a művek rendszeréről beszél. Az esztétika ugyanazt a tárgyi szférát értelmezi, amit a műkritika, de nem az egyes műveket, hanem soraik és rendjeik közös törvényeit kutatja. Nem az esztétika vált tárgyat a kritikához képest, csak a metaesztétika az esztétikához képest, amennyiben az utóbbi már nem az esztétikumot, hanem az esztétikum vizsgálatának eredményeit vizsgálja.

A kritika szó kétértelmű. Van egy általánosabb értelme, mely egyszerűen a művekről való beszéd, a szemiózisnak az esztétikum és az esztétika közötti rétege, s van egy konkrétabb értelme, mely szerint a művekről való értékelő beszéd. Az előbbi esetben a művészi és metaesztétikai ténnyel áll szemben, mint ami már nem művészet, de még nem is esztétika tudománya, már a művészetről való kommunikáció, de nem közege általános törvényeinek kutatása, míg az utóbbi esetben a műalkotásról való értékelő beszédet értjük rajta, amely elhelyezi a művet a kultúra valamely nívóján. A mű is értékel és a művet is értékelik. Értékelni kell, hogyan értékeli a mű az életet és világot, és azt is értékelni kell, hogy a mű milyen kifejező erővel állítja elénk, és milyen meggyőző erővel igazolja értékeléseit. E vizsgálat során a mű és a befogadó értékrendje vitáznak: a befogadó elvetheti, a mű értékei alapján, a maga korábbi értékeléseit (katarzis), de a művet is könnyűnek találhatja a maga értékrendjének mérlegén.

Az esztétikum diskurzusa és a vázolt értelemben veendő értékelő diskurzus között lép fel a bennünket érdeklő fenomén, a mű megfejtése. Az elemzés és a megfejtés az esztétikai élmény és az esztétikai ítélet között közvetítő két szellemi tényező. A megfejtés a képzeletszerű folyamat folytatása a fogalmi eszközökkel, az elemzés pedig a képzeteket és fogalmakat felidéző szignifikáns struktúrák azonosítása, mely által a megfejtés során adódó problémák vizsgálhatók és viták eldönthetők. A megfejtés a mű képi jelentésének fogalmi visszaadása. Ez nem azt jelenti, hogy a megfejtés értelmező munkája tényszerűen adott, definitív implikációk explikációjára lenne redukálható. Az értelmezés mint megfejtés nem egy implicit megfejtés explikációja, nem a szerző által titkos nyelvbe kódolt üzenet desifrírozása egy kulcs birtokában, több ennél, mert azt keresi, amit a szerző is keres, és a szerzőt magát is neki kell megfejteni, ez utóbbi egyértelműen a befogadó és nem a szerző feladata. A megfejtés – mint a képi információ fogalmi értelmezése – feltárja a mű világképét, míg az értékelés megítéli mind a világképet, mind az azt igazoló vagy – ellenkezőleg – nem hitelesítő szignifikáns struktúrák működését, hatékonyságát.

A megfejtés a mű tartalmának fogalmi kifejezése, a mű szellemi életben tartásának eszköze, míg az elemzés az esztétikai tárgy illetve elsajátítási folyamata elidegenítő vizsgálata. A megfejtés még mindig az esztétikai tárgy létmódjához tartozik, azt fejti ki és tartja életben, míg az elemzés a megfejtendőt és megfejtést együtt teszi a vizsgálat tárgyává, az esztétikai élet jelenségeiként. A filmelemzés a film működését kutatja a jelek viszonyainak, s a közlők és befogadók jelek általi érintkezésének megfigyelőjeként, a kommunikatív rendszerek és technikák leírójaként. A filmfejtés ezzel szemben fogalmakkal kísérli meg kifejezni, amit a film képekkel fejezett ki, s ezzel a gondolati nívón, a fogalmi életben működteti, képviseli, s nem csupán megfigyeli a filmet: a képi jelentés fogalmi értelmét, a „szemléletességekre" épülő „metafizikai kvalitások" (Ingarden) szellemi felépítményét tárja fel. A tudatos élmény mindig tartalmaz elemző munkát, de kérdés, hogy az elemzés szolgálja-e az élmény fogalmi beteljesedését, vagy az elemzés az élmény és a mű fogalmi megfigyelője-e csupán, mely a társadalmi tények egyikének, a szellemtakaró mozgásformái és törvényei tünetének tekinti őket. A megfejtés a naiv élmény és a pozitív kutatás között lép fel, ennyiben a pozitív kutatás látszik fölényben lenni. Másrészt a megfejtés annyiban fontosabb, amennyiben a pozitív kutatástól is hozzá térünk vissza, amennyiben minden további információ értelme az élmény (akár az elementáris élmény, akár a gondolati élmény) további elmélyítése és radikalizálása. Ha a kritika pusztán megfigyelő, vizsgáló természetű, és nem a mű megfejtésén, az élmény fogalmi beteljesülésén épül, akkor nem tudja megragadni a tényleges szellemi történés mélységeit.

A fejtés nem tud egy a fizikai dolog szilárd körvonalaival ellátott kutatási tárgyat biztosítani, hisz a tárgyat nem a fizikai, hanem a kulturális térben találja, nem megfigyelt, holt, hanem az élményben megelevenített tárgyként, aktívan és nem passzívan szemléli (a holt tárgyak csak a szemiózis preszemiotikus hordozói). A fejtés kiegészítő asszociációk hálójával fogja ki a jelentésmentes fizikalitásból a jelentős tárgyat, melynek az élmény- és kultúrmező kölcsönhatásaiban betöltött produktív funkcióira kérdez rá. Az elemzés tárgya feldarabolható és összerakható dologi adottság, a fejtésé oszthatatlan és megfoghatatlan, csupán kérdésekkel vallatható identitás. A tárgy is, mint a szellemi lét egysége, önmagát keresi, nemcsak mi őt, egy önkeresés után járunk, hogy eredményeiben részesedjünk, s a vele való dialógus az önkeresések párbeszédévé válik. Elemezni alulról, megfejteni felülről lehet. Az elemzés tárgya ugyanis valamely adottság, míg a megfejtés tárgya maga is megértés, megfejtés, élmény és tudás. Nem kerülnénk szembe elemzés, kutatás és fejtés, értelmezés konfliktusával, ha a tényekből és adottságokból, folyamatosan nyomon követhető elmozdulások során át, levezethető volna a szabadság, ha egyszerűen a tények nyomása szorítaná rá a számítást a helyes reagálásra, s csak a hasznos alkalmazkodásoktól függne a megfelelés kritériuma és a cselekvés célja, s nem lenne ugyanúgy meghatározott az önalakító lény értékválasztásaitól, alternatív perspektíváktól. Nem volna probléma, ha csak az ember kellene, hogy megfeleljen a környezetnek, s nem fordítva is, a környezet is annak, amiként az ember elképzeli, megválasztja és akarja magát. Ha elég lenne a környezetnek megfelelő, éber és hajlékony tárgynál-lét, s nem volna ennek feltétele egy produktív kerülőút, az ember önmagánál léte. Nem volna gond, ha csak a lét fenntartása, és nem az önépítés produktivitása és a lehetőségek beteljesítése volna a gond. Ha csak a lét fenntartása és nem mibenléte volna a gond, akkor nem volna gond, hogy milyen létet érdemes egyáltalán fenntartani, úgy az ember nem volna önmaga számára is titok, s léte sem közérdeklődésre számot tartó orákulum.

A fejtés az élő kérdezése, az elemzés a holt boncolása. Az elemzés megszünteti, amit elemez, ebben a tekintetben utólagos, az elemzett helyére lép, ezért hajlamos kategorikus ítéletekre, tanok prezentációjára, magát prezentálva az elemzett helyett, az elemzés ott van, ahol az elemzett nincs, az elemzett lét az elemző létben halott, míg a fejtés a megfejtett további életének része, ennyiben elválaszthatatlan a jóslattól, próféciától, előérzetek kockázatos artikulációjától. A részt, az anyagot, az adatot magyarázzuk, az egészet, a lelket, a formát megértjük. Az értelmezés megfejtésként jut el a magyarázattól a megértésig. A magyarázat distancializáció, a megértés belehelyezkedés; az elidegenít, ez hasonneműként kezel. A hasznosság szubjektumot és objektumot hangol össze, az érték szubjektumot és szubjektumot. Az előbbi kihasznál és berendez egy tárgyvilágot, az utóbbi törekvések, életvilágok összehangolását szolgálja. Csak az esztétikai alakulat végső hatását, összértékét és összérvényét megragadó megfejtés vagy megértés szintjén válik a gondolat hűségessé az eredeti élményhez. A megfejtés ennyiben megtérés is, a boncolástól a regenerációhoz és feltámadáshoz.

Szükségszerűségeket magyarázunk, s szabadságokat értelmezünk. A megfejtésben az világosodik meg az énben, ahogyan egy másik énben megvilágosodik a világ: a fejtés ily módon a megvilágosodások egymást átvilágító munkája, és ennek közvetítésével halomozásuk képessége. A magyarázat merev adottságokat ér el, s nem a teremtés forrásait. A magyarázat számára az idegen szubjektivitások pusztán csak közkeletű beszédtartalmak és nyelvi formák rendező pályaudvarai. A magyarázat holt lelkekkel kereskedik, a fejtés kifejti az aktív szellemet a holt burokból, amibe a közlés bezárta, s az ént nemcsak a szellemidézés médiumává, de az élő és holt, személyes és idegen szellem párbeszédének színpadává teszi.

A fejtés csak addig fejtés, amíg a közlőt bírja válaszra, s nem az én válaszait csempészi az ő üzenete, a megfejtendő mű helyére. Amit ő nekem üzen: a megfejtés figyelmet és hűséget kívánó tárgya. Amit én üzenek neki, az legfeljebb a műről szóló újabb mű, mely, ha pl. egy esszében össze is fonódik a megfejtéssel, túlmegy azon. A mű megfejtése nem azonos a megfejtett mű megítélésével, sem az általa kiváltott további reflexiókkal: a mű világképe, problematikája nem – legalábbis nem teljesen és feltétlenül – azonos a megfejtőével. Az emberhez túlságosan közel álló művet nehezebb áttekinteni, megfejteni és végül megítélni. Az „ő beszél bennem" és az „én beszélek róla" a munka két fázisához tartozik: minél tökéletesebben átengedi magát az ember az első szakaszban, annál többet mondhat a műről, megtérve a másodikba. Ha az első szakaszban az én valaminő szellemidéző médium volt, a második szakaszban maga végítélet. Az első szakaszban minden aktivitását kikölcsönzi a műnek, a másodikban megsokszorozott aktivitást kap vissza. Az önelvesztés szakaszát követi az őt meghódítón való felülemelkedésé. A műtől kapott megvilágosodás birtokában a befogadó olyan összefüggéseket is megvilágíthat a művel, melyeket a mű szerzője nem ismert. Az új élmények értelmezése a mű lehetőségeit valósítja meg.

A bölcsességben az ember úgy tekinti magát, mint egy messzi lényt, az interpretációban pedig egy messzi lényt tekint úgy, mint önmagát. A bölcsességben formálisan megsokszorozódik, amennyiben elválik magától, az interpretációban tartalmilag megsokszorozódik, amennyiben azonosul másokkal. Az elemzés – magában véve, a fejtésről leválasztva – e kettős folyamat defektje, amennyiben tudást keres ott, ahol bölcsesség van. Az elveszett azonosulóerővel egyszerre vész el az életbölcsesség és az életművészet. A szöveget megerőszakoló interpretatórikus szadizmus nem találja a szöveg örömét, csak az önérvényesítés dühét, melynek le kell mondania az énkitágítás és tudatmódosítás öröméről. A pozitív tudás a kör-

nyezetet ábrázolja, a bölcsesség az önmegélő lét beszámolója élményszerű tapasztalatáról. Míg a tudás alanya, mint környezetmegélő lét, felhasználható, befolyásolható elemekre bontja a világot, a bölcsesség hordozója, az önmegélő lét életbölcsessége arról számol be, hogyan jön el hozzá – fenoménként: önmagát megmutatóként – a világ. A bölcsesség az a mód, ahogy a lét, túllépve az elidegenedett megfigyelésen, önmaga számára válik tanulsággá. A mű lehet a tanulmány, az elemző tudás, a „pozitív" vizsgálódás tárgya, a mű tartalma azonban a bölcsesség, s csak ennek közegében elevenedik meg a mű. Csak e megelevenedés szolgáltatja a tudásnak is az esztétikai tárgyat, mely számára a tudás munkája megengedett és elfogadható, de külsődleges. Hölderlint, Csontváryt vagy József Attilát tanulmányozhatja egy pszichiáter, ez azonban nem érinti a mű érvényét. Hölderlin szövegeiből a pszichiáter kielemezheti az író lelki problémáit, az olvasó számára azonban e szövegek – mint irodalmi műalkotások – nem azt mondják el, hogy Hölderlin mivel volt kevesebb egy „egészséges", robusztus, pirospozsgás nyárspolgárnál, hanem hogy az ember mivel lehet több önmagánál.

A befogadó műfeltáró munkája a mű létfeltáró munkájához csatlakozik; ez azt jelenti, hogy a befogadó felzárkózik, csatlakozik a szerző létfeltáró munkájához; ha a szerző e tekintetben nem bizonyul aktívnak és alkotónak, akkor műve valóban lecsúszik a tanulmány tárgyává, mint szociológiai, szociálpszichológiai, lélektani tünet. Az esztétikai kódok megnyitása a kódok, a kultúra esztétikai megnyitását szolgálja. A műben lekottázott aktivitás, melybe a befogadó belép, nem más, mint a szerző kilépése a banalitásból. Az, amit az esztétikai tapasztalat megnyit, a személyes összkód, az életélmény egésze, melynek a különleges aktivitású idegen kód beavatkozása által modifikált rendszerében a passzív, receptív, pusztán befogadott kódok egyszerre mind másként kezdenek „gondolkodni". A cél, hogy a sematikus valószínűségek fellebbenő függönyén túl feltáruljon a kimondatlan jelenlét létteljessége. Szerző és jelenlét sikeres kontaktusteremtését örökli a befogadó. A mű nem a szerző és a lét találkozásának tanulságát közvetíti csupán, hanem a befogadó és a lét találkozását szervezi meg a szerző és a lét találkozásában. A mű a szerzőt idézi meg a befogadó és a lét találkozásához, kísérő lélekvezetőként, vagy a befogadót idézi szerző és lét találkozóhelyére, mindegy: a lényeg a befogadó lelkének feltárása a lét feltárulkozása számára.

Ezt a filmkultúra tudatosítja újra, felidézve a gyülekezet szellemét, a kőkori barlangfestmények mágiáját vagy az őskeresztények katakombáinak mását teremtve meg a moziban. Szerző és befogadó találkozása egyben a közönség találkozása az ajzott gyülekezetben, mely egyúttal a középkori kocsmához is hasonlítható, ahol az énekmondók mint hírhozók szórakoztatnak.

A kő attól, hogy az ember mit gondol róla, bármit gondol, ugyanúgy működik, míg az ember viselkedése messzemenően változik, attól függően, hogy mit gondol magáról. Az ember azonban olyan is, mint a kő, a növény vagy az állat, ezek tehetetlensége és természeti szükségszerűségeknek való kiszolgáltatottsága is megvan benne, nemcsak az aktív plusz: ezért és ennyiben lehet kiszámítani viselkedését. Van valószínű és valószínűtlen „része". Az elemzés tárgya a valószínű, a fejtés tárgya a valószínűtlen rész; a fejtés tárgya a szabadság. Minden önmegértés megváltoztatja a tárgyat, új tárgyat hoz létre, amelynek máris bonyolultabbak a törvényszerűségei, az önmegfejtő megértés túlvisz a megértett tényszerű összefüggésen, s azt az életlendületet teszi önmaga számára feltárttá, melyben egységet alkot megértés és vállalkozás. A fejtés a humán- vagy kultúrtárgy olyan értelmezése, amely egyben a tárgy önformálása, alkotó részvételként való bekapcsolódás a teremtő fejlődés valamely ten-

denciájába, ígéretes perspektívák meghódításába. Kultúra, személyiség, szabadság, szellem: a fejtés által sokszorozza, radikalizálja, megújítja magát. Az értelmezés hozzájárul, belefolyik az esztétikai tárgyba, mert nem a tárgy adott, csak a nyoma, a reaktivált és konkretizált tárgy pedig, mely egy lélek eredeti aktivitásának hagyatéka, megváltoztatja az őt ébresztve befogadó és a tárgyi gazdagság számára feltáruló impulzusában a maga részéről is újjáéledő emberlétet. A fejtés reaktiválja a tárgyat, a tárgy bonyolultsága pedig provokálja a fejtést. Az esztétikai tárgy belefolyik a megértő szubjektum létébe, az értelmezés nyelve pedig belefolyik az esztétikai tárgy létébe, a nyelv magává a dologgá válik. Az értelmező átélés az esztétikai tárgy működésének, jelenlétének módja, a megállapítás egyben vállalkozás, a megfejtés kijelentései a tárgy mint esztétikai élettény megnyilatkozásai a jelenben. Az értelmezés mint az élményteljességet vallató fogalmi megfejtés nem leír, hanem felvállal, folytat; nem egy terméket reprodukál, hanem egy produkciót tart életben. A mű befogadása az értelmező élményszubjektum által, egyúttal a befogadó befogadása a mű által. A mű által képviselt új érzékenység mint szellemi aktivitási lehetőségszint fogad be, hív meg új – szellemi – életre.

A megfejtés többet mond, mint az utánzás, mert nem ismétlés, hanem válasz. A mű ott kapcsolódik az élethez, ahol az élet elnémul, és a befogadó is a mű megszólaltatója, nem pusztán visszhangja. Az alkotás sem a világ utánzása és a befogadás sem a mű utánzása, a világ szerzői és a mű befogadói megfejtése elválaszthatatlanok mert 1./ a szerző is műve befogadója, 2./ ezt megelőzően pedig más művek befogadása befolyásolta életélményeit, az események befogadását és feldolgozását. A befogadó is duplán szerző, mert 1./ saját élményei közegében kell rekonstruálnia a mű információját, melyet 2./ csak az igazol életképesként, ha továbbra is működik, a befogadónak a szerzőéhez képest új világa megfejtésében. A mű ily módon nem hallgat el, ha szerzője elhallgatott. A mű mindenképpen legalább kétszubjektumú: a lét és az élmény találkahelye egyben az élmények találkahelye. A művészet az egyszeriség maghasadása: a végtelent, örökkévalóságot követelő pillanat lázadása. Ha valaki megéli és kifejezi ezt a pillanatot, ez elcsábít másokat, a kettő egy lesz, mert az egy kettő lett, a sokak találkoznak az egy megsokszorozódásában. A kitüntetett pillanat, melytől Faust új életet várt, másnak ad új életet, a befogadó is tovább keresi a művel, amit a szerző keresett vele. A tudás megvilágít, a bölcsesség megvilágosodik; jelenlegi diskurzusunk a tudás diskurzusa, mely a megvilágosodás lehetőségeit akarja megvilágítani.

A film vizsgálata tárgy nélkül marad, ha előbb nem idézi meg az esztétikumot egy lezárhatatlan élményszerű értelmezési folyamat, mely a mű megjelenési módja. A művet mint kommunikatív tényt tekinthetjük szerzői és befogadói élmény közvetítőjének, a mű mint esztétikai lényeg, mint az emberi lényeg esztétikai aktiválódása azonban olyan esztétikai élet, mely egy önmagát gerjesztő élményfolyam, élményszerű tudásforma mozzanataiként kebelezi be a szerzői és befogadói élményeket. Az „interszubjektivitás” a szubjektumok kommunikációja a mű által, míg az „inter-szubjektivitás” az élményeken átvándorló, az élményekben feltámadó, az érzékenységeket kivételes élményekben átformáló és újjászülő pszeudo-szubjektivitás, kollektív szellem vagy abszolút szubjektum: a műértelem. Halhatatlan vagy test nélküli szerv, melyhez a konkrét szubjektumok mind hozzáadták a magukét, s melynek introjekciója által többek önmaguknál. Abszolút szubjektumon itt a relatív azaz empirikus szubjektumok öntúllépésében rejlő közös értelem értendő. Az „inter-szubjektivitás” nem más, mint két alanyban egy harmadik alany: szerző és befogadó érzékenységének érintkezésében születő harmadik érzékenység, mely a befogadóban (és a szerzőben is

mint befogadóban) olyan új érzékenységi fórumot konstituál, melyet transzcendentális szubjektumnak vagy tudatfelettinek is nevezhetünk (különböző gondolati tradíciók nyelvén). Az „intersszubjektivitás" transz-szubjektivitás: a „transz" ez esetben nem önelvesztést, hanem önmaga fölé emelkedést, megsokszorozódást jelent.

2.1.2. A jeltudományi redukcionizmus

2.1.2.1.Redukció a hordozókra (Filológusi redukció)

A vizsgáló, kutató orvos számára egy hangulat tünet, mely a mirigyek működésére, a sejtek reakciómódjaira utal, míg egy filozófus, pl. Heidegger ugyanebből a megfejtendő hangulatból a lét értelmét és az ember rendeltetését akarja kiolvasni. A vizsgáló mint felettes lét pillant be a vizsgáltba, összefüggései felhasználásukat, hasznosításukat szolgáló korrigálása érdekében. Ő azonban nem a tárgy létének értelmére kíváncsi, e kérdést nem ismeri, a tárgyi összefüggés okaira kíváncsi, hogy az okadatoló számítás hatásöszefüggéseinek birtokában módosíthassa az eszközzé tett tárgyi összefüggéseket. A beleélő megfejtés azonos szintre helyezkedik a tárggyal, melynek nem felhasználója, hanem meghallgatója, kérdezője. Az ember a világ üzenetének címzettje. A megfejtő saját végtelensége analógiájára emancipálja a tárgyat, kiemelve azt az eszközvilágból. Az ilyen módon a lét rejtélyének kulcsává nyilvánított tárgy aztán, legyen bár a legközönségesebb használati tárgy, amelyet a használati összefüggésből kiemelve pusztán szemlélni kívánunk, végtelen magyarázatot igényel, mely nem merül ki és ér nyugpontra valamely definitórikus képletben. Eme elvileg végtelen megfejtési folyamat eredményeinek minősége persze függ a tárgytól, ha egy vécéülőkét vagy cipőkefét akasztunk ki a múzeum falára, talán nem fog alkalmat adni olyan mély felfedezésekre mint egy Grünewald- vagy Picasso-festmény. De az ülőke sem puszta tárgy e perctől fogva, sokkal inkább társ vagy társaság, s annak provokáló fajtája.

Az elemzés radikalizálja a kommunikáció által feltételezett objektivációt, melyből a megfejtés ki akarja menteni az elemzés által megtámadott értelmet. A vizsgálat megkerüli az élményt, s az élmény által megelevenített értelmi összefüggést. Nem a műalkotásról beszél csak anyagi hordozóiról, technikai közvetítőiről, alkotóiról vagy befogadóiról képes kijelentéseket tenni. Gondoljuk meg, a filmtörténet írás is csak fokozatosan képes megközelíteni a filmkultúra legnehezebben megfogható részét, a műalkotást: Lajta Andornál technikatörténetre redukálódik, Magyar Bálintnál gyártástörténetre. A hordozókra való redukció a természeti és a társadalmi hordozókat éri el, nem az esztétikai alakulatot. A szerzőről vagy befogadóról beszélni éppoly ki nem elégítő, mint a márványról vagy a celluloidról tenni kijelentéseket. A műalkotásokat mégis az őket hordozó társadalmi folyamatok, szociológiai és szociálpszichológiai összefüggések tüneti kifejezéseként szokás elemezni. Ha a műalkotásokat nem sajátos esztétikai tulajdonságaikban fogjuk fel, vizsgálatuk által nem a művészet tudománya számára nyerünk ismereteket.

A redukcionizmus a művészettel kapcsolatos nem esztétikai érdek kifejezése is lehet, mely egy más tudomány számára nyer ismereteket az esztétika tevékenységi terén. Ha nem egy más tudomány képviselője, hanem maga az esztéta vagy kritikus képviseli ezt a beállítottságot, úgy az esztétikai érzék hiányára vall. Ha a korszellemet jellemzi a redukcionizmus, úgy akár új művészetkoncepciók is fakadhatnak belőle, melyek szerint pl. a művészetnek

nincs jelentése, csak az élményvilágot élénkíti, a közös aktivitást ösztönzi új ingerekkel, új érzéki és tárgyi környezetet teremt, visszahív az anyaghoz stb.

2.1.2.2. Redukció a tudásrendszerekre (Iskolamesteri redukció)

Az elemzésnek az előbb olyan formáiról beszéltünk, amelyek elvétik az esztétikum természetét. A filmtörténetek nagy része gyártás- és mozitörténet, nem tud sokat vagy semmit mondani a műalkotásokról; más része, mely a műalkotásokról is beszél, elkedvetlenítő közhelyeket mond róluk. Az esztéta, a történész, a kritikus kenetes és tekintélyes közhelyeket jelöl meg a film tartalmaként, értelmeként. Az újat a régire, a szokatlant a megszokottra, az idegent az ismerősre redukáló parafrázist azonosítják a „dolog lényegével". A kritikus mint moralizáló-politizáló ideológus az esztétikai nyelvet – mely kulturálisan mindig idegen nyelv – fordítja le a kultúra közhelyeire, s nem a sajátot idegeníti el segítségével, ami a valódi esztéltikai élmény lehetősége lenne. „Az interpretáció, ez a hit, a jámborság ránk jellemző, modern formája." – olvassuk Deleuze és Guattari Anti-Ödipuszában (Gilles Deleuze – Félix Guattari: Anti-Ödipus. Frankfurt am Main. 1974. 219. p.). Az interpretáció mint a jámborság modern formája, a mű felforgató erejét konform tézisekre redukálja. Jámbor attitűd ez, mely a művet a leckemondás alkalmának tekinti. Nevezhetjük ezt az eljárást ideológiai kritikának is (mely nem összetévesztendő az ideológiakritikával). A kritikus mint ideológus a művet a korideológiák illusztrációjaként tekinti. A sztálinista kultúrzsandárok olvasatában minden műalkotás a kizsákmányolásról, osztályharcról, a burzsoá bűneiről és a proletár erényeiről szólt, a brezsnyeviánus tudattalan mély konformizmusát felszínes lázadással sminkelő késő-kommunista széplelkek olvasatában pedig minden mű az „elidegenedésről". Míg a szellemi alakulatok teremtő természetét fel nem fogó, kreatív potenciáljával szemben impotens anyagias redukcionizmus felébreszteni sem képes az élményszerű jelentésteljességet, az ideológus kritikus belefojtja azt a tanulság, az „eszmei mondanivaló" közhelyeibe, ideológiai tanító hivatalok szolgálatába állítva a propagandistaként értelmezett művészetet. Az esszenciális-ideologikus jelentés is része a mű jelentésének, de nem ez a mély és aktív jelentés. Az esszenciális-ideológikus jelentés rész-egész viszonyban van az egzisztenciális-élményszerű jelentéssel, melynek jelentésteljességét mindig csak részlegesen fordíthatja le fogalmi nyelvre. A redukcionista önfélreértés akkor áll elő, ha az élményszerű jelentést a látszattal, a fogalmi fordítást pedig a lényeggel azonosítjuk, s a lényeget definitív birtoknak tekintjük, melyet egy uralkodó korideológiába való beleillése által vélünk igazolhatni, mellyel a mű a „kéz kezet mos" viszonyába kerül, tekintélyt kölcsönözve az ideológiától, s kváziempirikus alátámasztással látva el azt. Bármilyen adott, birtokolt, a műalkotást megelőző tudásrendszerhez és tudásanyaghoz kapcsoljuk a művet, mely ily módon aláveti magát egy tekintélynek, ahelyett hogy problematizálná azt, a mű az ideológia illusztrációjává halványul. Kérdés, hogy a kritikus teszi így tönkre az életképes művet, vagy már szerzője is ideológus volt, aki eleve illusztrációként hozta létre másra nem is jó termékét. A redukció jobb esetben a mű olvasásának, rosszabb esetben teremtésének kudarca. A tanítás, a tanulság, az eszmei mondanivaló – ha nem ostobaság is – legfeljebb a középszerű mű értelemstruktúrája lehet. A remekmű nem tanít valamit, amit a szerző tud, ért és képvisel, hanem meghall valamit, ami

a szerzőt is zavarba hozza, rejtély elé állítja, mint műve első befogadóját. A remekmű végtelenül bölcsebb szerzőjénél (ahogy a jó mű is jobb szerzőjénél, aki épp műve által próbál jobbá válni), a szerző értelme csak „meghallása a törvényeknek", nem a törvénykezés. A remekmű hihetetlen, váratlan, előrejelezhetetlen, levezethetetlen, s csak nehezebb megérteni, ha ismerjük a szerzőt, korát, országát, miliőjét, hogy mindennek ellenére képes volt kilépni mindeme esendőségek és korlátoltságok fogságából, egy olyan szellemi fennsíkra, amelynek tágasságában a világ új arcot ölt.

Az a kérdés, hogy a film információja, bármely más közegbe leképezve, hogyan viszi tovább, radikalizálja, aktivizálja eme befogadó közeg információját, vagy hogyan erősíti meg közhelyeit. Ha az utóbbit teszi, akkor elemezhetjük a filmet, mert nincs rajta mit megfejteni. Ha azonban a film esztétikai értéket képvisel, úgy problémává teszi bármely közeg evidenciáit, s új gondolatmeneteket indít benne, legyen ez a leképezés által vele érintkező közeg a köznapi tudat vagy bármilyen világnézeti eszmerendszer. A megfejtés által a mű vitázik a kulturális realitásképpel, a valóság társadalmi képével, a common sense gondolkodással, a mindennapi élet és a személyes tapasztalat világaival, az elemzés által ezzel szemben az adott világképek és beidegződések keresik önmaguk kifejezését, illusztrációját a műben. Esztétikailag annyiban kártékony a pszichoanalízis vagy a szociológia nyelvén parafrazálni a művet, amennyiben ezzel meglevő ismereteinket akarjuk illusztrálni, ezzel szemben hasznos a parafrazálás, ha ezzel „megbolondítjuk", új kérdések elé állítjuk, megmerevedett tantételei, tankönyv-igazságai fellazítására késztetjük az uralkodó értelmező rendszert. Az értelmezés mindenképpen más rendszerben parafrazál; az értelmezett esztétikai élmény azonban egyszer a másik rendszert destabilizálja és restrukturálja, míg máskor a köznapi világnézet és az uralkodó ideológia szállja meg és veti alá az esztétikai rendszert, a műalkotást. Nem feltétlenül azért, mert a műalkotás gyenge, számtalan esetben csak az élmény minősége halványítja el a művet, és teszi az agresszív és gyakran ostoba tanok martalékává. Ha a műalkotással vizsgálom a köznapi tudatot, az uralkodó világképet, akkor az átélő szellem, az élő szubjektivitás struktúrája a mű, s a világ e műértelem által megszállt szellem újraértelmező tevékenységének tárgya. Ha – a film vizsgálójaként – valamilyen tannal felszerelve lépek fel, úgy a mű a vizsgálat tárgya, a tan a vizsgáló szellem struktúrája, s csak arra kapok választ, mi a film kiutalható helye az e tan által bebútorozott imaginárius múzeumban. Az elemzés a tudásrendszerek kihívóját és az aktív alany helyreállítóját, a művet, a tudásrendszerek helyreállítójává és az aktív szubjektum, a teremtő szellem felszámolójává, puszta tünetté, reflex-szé nyilvánítójává értelmezi át. Ahol kultúra volt, az elemzés nyomán csak második természet marad. Az elemzés tehát – magában véve – nem más, mint elhárító mechanizmus, de e fogalomnak a pszichoanalízisben ismertnél tágabb értelmet kell adnunk, amennyiben nemcsak a „tudatalattit", a „tudatfelettit" is elhárítja. (Tudatalattin a konvenció által nem fékezett ösztönt, tudatfelettin a konvenció újratermelésén túlmenő, új szellemi horizontokat nyitó tájékozódási formákat értve.) A köznapi tudat a tudatalatti tartalmától, a szenvedélytől, s a tudatfeletti tartalmától, a bölcsességtől is megriad, mert mindkettő túlmegy a puszta reprodukció érdekén.

2.1.2.3. A reduktív értelem csele

Meg kell különböztetni a naiv redukcionizmust a ravasz redukciótól. A naiv redukcionizmus a mű mélységeként, lényegeként, bölcsességeként ünnepli a közhelyet. A naiv redukcionizmus egy divatos közhelyre redukálja a mű értelmét, igazolás céljából. A redukcionizmus másik, ravaszabb formája avítt közhelyre redukálja a művet cáfolat céljából. A ravasz redukcionizmus átlátszó és mondvacsinált – naiv – formája a sztálinista kritika, mely nem törődik a gondolati hitelességgel, a kritikai eljárást messzemenően ritualizálja. Kifinomult formája a szovjet-marxizmushoz képest szellemdús nyugati ideológiakritika, mely, ha bonyolultabb eljárásformákkal is, szintén valamely ideológia alá sorolja a műalkotást, melyet paranoid módon a manipulatív szándékkal azonosít, s túl gyorsan felteszi a „mi volt a szándéka?" kérdést, mielőtt kifejtené, hogy a mű mit tár fel, milyen horizontokat nyit, milyen felidéző kapacitással bír, mit jelent. A felidéző képesség feltárását lerövidíti, degenerálja a szándékok minősítésére való túl gyors áttérés, az élményt nem engedi felépülni a türelmetlen ideológiai agresszió. A mű könnyű kritikusi győzelem számára konstruált torzképe gyakran jellemzi a dekonstukciót is, mely nem szakadt el az ideológiakritikai üzemtől és tradíciótól. Ilyen szimplifikált torzalak pl. Paul de Man képe Hegelről.

A művészet vége, ha nemcsak a kritikus, már a mű is csak elemez, s az élmény csak illusztrálja a reflexiót. Nietzsche tudós, megkínzott reflektáló generációként ítéli el a korabeli művészeket, akik csupán a tan, a tudás, az elmélet színpadra állítójának tekintik a formát. Míg a művészetre erőltetett igazság Zola idején még a kor tudományának igazsága vagy az írónak eme igazságokra épülő sejtelme volt, később lecsúszott publicisztikai közhellyé, majd a köznapi tudat pragmatikus aranyigazságaivá. A megkínzott túlkultúrált leckemondókból vonalas szellemi zsandárok, propagandisták, s végül a kényelmes közhelyek marketing menedzserei lettek.

2.1.2.4. Retorikai redukció (Az érdekharctól az ízlésharcig)

A filmről való naiv beszéd tárgya, helyesen cselekszenek-e a szereplők, a sznob beszéd kérdése, helyesen cselekszik-e a szerző? Egyik a morális, másik a retorikai kontextust emeli ki. Az ideológiakritikai kérdésfeltevés ezekből leszármazott cserebomlási termék, mely, miközben 1./ a helyesen cselekszik-e a szerző? – kérdést feszegeti, 2./ a poétikai (gyönyörkeltő), retorikai (hatáskeltő, befolyásoló) vagy morális kritériumot politikaira cseréli. A kontextusok azonban csak absztrakciók, s a kontextusok kontextusát kellene megragadni, nem elégedve meg a műnek egy absztrakt szinten való pozicionálásával. Az esztétikum a konkrétum vágya, az absztraktumok közül való kitörés stratégiája. Közegében nem a szent, hanem a konkrétum a várt és kultivált jelenés.

A XX. század közepére az ideológiakritika és a retorika maradtak porondon. Az ideológiakritika a művészi kifejezéseket a köznapi tudat és az uralkodó ideológia kifejezéseire, ezeket pedig érdekorientált cselekvési stratégiákra vezeti vissza. Az ideológiakritika a jel és a motiváció kapcsolatára épül, a szándékot értelmezi, az esztétikai aktust érdekcsoportok által előírt, megrendelésükre szállított társadalmi cselekvésnek tekintve; a retorika a jeltípust

azonosítja, s esztétikai mozgalmakról, ízlésdivatokról beszél, nem társadalmi mozgalmakról. Egyszer érdekharcokról, máskor ízlésharcokról van szó. Egyszer azonos szintű jelenségek, más szövegek közé sorolják be a szöveget, máskor különböző szintű jelenségek között létesített kapcsolatra törekszenek, megalapozás címén. Egyszer a szöveg típusáról, máskor a szöveg szándékáról szól az elbeszélés, egyszer a szövegek közösségéről, máskor a szövegek általi közösség szervezésről. A lompos redukcionizmus az ideológiájával, a szubtilis redukcionizmus a stílusával azonosítja a művet. Az a művész érdeke, ez a művész érzékenysége kifejezésének tekinti művét. A mű a retorikai redukcionizmus világképében nem érzékeny kifejezése valaminek, hanem valamilyen érzékenység kifejezése. A szöveg előző szövegekre utal, azok visszatérő erejű sajátosságait fogják fel jelentettjeként: a stílust. Az elemzők a besorolást lehetővé tevő felismerési jegyeket méltatják. Az uralkodó eszmékre való redukálás a publicisztika felé vezeti a kritikát, a stiláris pozicionálás a művészettudomány felé. Mivel az utóbbi nem vezet vissza közvetlenül a mindennapi életbe, presztízse nagyobb.

A filmek szabályszerűségeknek engedelmeskedő, leírható és osztályozható tárgyakként jelennek meg, de az elemzés csak besorolásukig jut el, a mű sajátosságát egy halmaz közös jegyeire redukálja. A konkrét mű létét nem sikerül indokolni, s értékét sem megvilágítani. A filmeket ismétlődő konvenciók tartályaiként írják le, kiüresedésük, jelentésvesztésük pillanatában ragadják meg. A filmtudomány ott éled, ahol a film megszűnik működni. Az ideológiakritika a feljelentő vagy vádló szerepét vállalta, a retorika tudománya a kórboncnokét. Az utóbbi is csak egy modor valószínűségeit jegyzi, s nem ragadja meg a film felajzó, szíven ütő vagy mellbe vágó, ismeretlent kimondó, először megnevező, egész embert megszólító, létmegújító, alapító erejét. Az ideológiakritika durva társadalmi, a retorika finom kulturális különbségek kidolgozásának eszközeként ragadja meg a műalkotást, de a finom kulturális különbségek mögött is ott vannak a durva társadalmi különbségek.

A modort klasszifikáló kritikus csak a mintára figyel, s nem a benne foglalt érzékenységi típus kreatív, generatív potencialitására. A retorika a nyárspolgári „mondanivaló”-kultusz meghaladására hivatkozva igazolja magát. Panasza, hogy a művészi alkotást művészi alakokra redukálják, ezeket pedig valóságos személyekként kezelik: embereket látnak a jelek helyén. A vallási antropomorfizmus egykori sikeres legyőzésének modelljét követve akarja a retorika legyőzni az esztétikai antropomorfizmust. Holott az igazság épp a fordítottja: nem a meséket fogjuk fel a valóság, hanem a valóságot a mesék, elbeszélések, dramaturgiai játszmák analógiájára. A dráma és epika – és előzményük, a köznapi megjelenítő és elbeszélő formák – szolgáltatják a narratívát, a megértés keretét a történelem és politika, morál és élettervezés számára. Nemcsak hogy segítségükkel olvassuk, de velük is konstruáljuk reagálásainkat. A műalkotások témája nem esztétikai formálástól mentes nyersanyag a művészi kidolgozás számára. Nemcsak a tradicionális mesestruktúrák előformáltak, az „életből vett” „anyagot” is az anyagkereső kódoknak megfeleltethető mivoltuk emeli ki az egyéb élmények közül. A jó véghez vezető megjavulás a „jó ember” és a „rossz ember” képeket közvetíti a metamorfózis szemiotikai műveletével, mely két kép összekapcsolása kötelező mesei sorrendje esetén a rákövetkező „jóember”-kép az előző „rosszember”-képet a tévelygés minősítésével sorolja be immár a „jóember” győztes mértéke alá. A téma már teljességgel szemiotikai szubsztancia és „metafizikai kvalitás”. A tényszerű tartalom értékforma. A téma a hőstípusok, konfliktus típusok, bonyolítási minták, csavarok és megoldások készleteiként és kombinatorikájaként elemezhető. A témát a világunkat kikristályosító, felépítő összmeséből

szakítjuk ki és a világok világát, a lehetséges jobb és rosszabb világok rendszerét képviselő értékrend kódja segítségével formáljuk újra. A teológiai kultúrájú hermeneutikus ezt jobban észleli, mint a technokrata ízlésvilágot képviselő retorikusok; nem véletlen, hogy Hegel és Heidegger is teológusként indult.

Ha a konkrétumot keressük, a témában a formát és a formában a témát szeretnénk megragadni, hogy átfogjuk a kontextusok kontextusát. Azon a ponton, ahol Ricoeur narratológiája esztétikává mélyül, a mimézis elméletében, a történet több mint az események sora. E ponton vetődik fel a kérdés: mi a témája (Paul Ricoeur: A hármas mimézis. In. Ricoeur: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok. Bp. 1999. 277. p.)? Az események sora elemzői kérdésétől az események sodra fejtői kérdéséhez kell tovább lépnünk. A történeteket olyan alapvető kategóriák fogják össze, amelyekben egy kultúra megérti magát (uo. 265. p.). E kategóriákat a történet mesélés adja a kultúrának, s nem készen veszi át, puszta felhasználóként. Az esztétikum olyan laboratórium, mely a fikció segítségével kísérleteket folytat az értékekkel (uo. 267. p.). A történet eredete az emocionális, eredménye a spekulatív szellemi értéktételezés: a történet története az értékfoganástól az értékszületésig vezet. Az emócióval telített képek nyelve értéknyelv: az érzelem nem más, mint az életlendület szükségképpen pozitív vagy negatív minősítéssel ellátott variánsainak önmegélése. Az emóció az eredendő üdvben vagy kárhozatban való bennelét spontán önmegélése, míg az elbeszélés a közöttük lehetséges közvetítések és átmenetek módozatainak tudatosító rendszerezése.

2.1.2.5. A jelentés felszámolása

Amit egyszerűen a jelentés felszámolásának nevezhetnénk, az első fokon a kontextusok hierarchikus kontextusának és a kontextusok interferenciáinak felszámolása. Másodfokon ennél is több, mert amit a felszámoló érzékel is mindebből, azt sem képes a jelek ek-sztázisaként, a kontextus sodraként felfogni: a pozitivista művészettudományi elemző munka nem tudja megtenni a jelek sora és a jelek sodra közötti lépést.

Azért kell e bonyolultabb megfogalmazáshoz folyamodnunk, mert a retorikus technokrácia máskülönben platonizmussal vádolhatna. A jelentés vagy az interferens, rétegelt, vertikális kontextus és az aktív jelentés, mint a sor sodra szcientista felszámolása, a dimenzió-szegény, jól elemezhető mert egyszerűsített, absztrakt, formális kombinatorikákra való redukció a mai „magas kultúra” közvetítő intézményeiben burjánzó kutatások stratégiája. A populáris kultúrában is találkozunk hasonló tendenciákkal, amennyiben újabban a termeléssé racionalizált teremtés is – mindkét kultúrában – a jelentés rituális felszámolására hajlik. Ha az akciófilmben minden percben történik egy zajos és látványos elmozdulás, külső akció, mely többnyire korántsem a drámai összefüggést módosító esemény, feleslegessé válik a jelentés. A jelentéskezdemények nem integrálódnak és nem intenziválódnak. Az új akciófilm nem igényel kérdező befogadást, és nem hagy helyet a megfejtésnek. A film nem értelemigényt elégít ki, bár szemiotikai jelenségként szükségképpen elkorcsosult értelemkezdemények segítségével valósítja meg az érzékek csiklandozását. A multikulturális végleves egy hanyatló birodalmi szinkretizmus kifejezésévé válik, melyben olyan emlékek keverednek ínycsiklandó, de felületes mámorokká, amelyek értelme elveszett. A fecsegve vagy pettingelve nézett film a

moziban vagy tévészobában bekebelezett chips, pattogatott kukorica és coca cola fogyasztásának kísérője, sörkorcsolya.

2.1.3. A mű tanulsága és titka

Freud megkülönbözteti a latens álomgondolatot és a racionalizációkat, Lukácsnál az utóbbinak a szerző illúziói és ideológiái felelnek meg, az előbbinek a „realizmus győzelme", olyan igazságok felfedezése, melyekhez a szerző tudtán és akaratán kívül vezet el az alkotó folyamat.

Az interpretáció mindkettőjüknél kiszabadítja a lelket a formákból, azaz a lélek formáját az önmegtagadás formáiból, az önlétet az önelvesztés rákényszerített formáiból, identitást az idegenségből, autenticitást a kényszerreagálásokból. Csak maszkok vannak, de a művészi maszk azt mutatná meg, amit a köznapi maszk eltakar. Vagy: ha maszk rakódik is a maszkra, de pontosan ezen alapul a maszkok „hámozása",a demaszkírozás. Vagyis: az információt „szigetelő" maszk áteresztő maszkra cserélhető. A mű konform racionalizációkat nyujtó szociálintegratív üzenetei hátterében kreatívan lázadó üzenetek tevékenykednek. A szövegben egy másik, korábbi szöveget, vagy a szöveggel más, eljövendő szövegeket keresünk. A korábbi pedig azonos lehet az eljövendővel, ha feltételezzük, hogy a kifejezés kreatív impulzusokat fojt el.

Tanulság és titok megkülönböztetése a filmelméletben és a kritikai gyakorlatban is mind nagyobb szerepet játszik. A szimptomatikus interpretáció alapító eszméje, véli Bordwell, hogy a film „fontos titkot rejteget" (David Bordwell: Szimptomatikus interpretáció. In. Kovács András Bálint (vál., bev.): A kortárs filmelmélet útjai. Bp. 2004. 46. p.) Gregory Bateson megkülönbözteti a „direkt propagandát" és a „rejtett témákat" (Id. David Bordwell uo. 49.p.). Peter Wollen filmszemiotikájában drámai értelmezési feladatok körvonalazódnak (Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington. 1972. 113. p.). A manifeszt film mögött latens film rejtőzik, melyhez az előbbi demaszkírozásaként szolgáló értelmező eljárás vezet el (uo. 167.p.). A két réteg közötti viszonyokat feltehetőleg különféle filmtípusok explikálják. Kétarcú filmszemélyiség bontakozik ki: a filmalkotás mint Dr. Jekyll és Mr. Hyde. Vagy, ha a maszk letépésére gondolunk: *Az opera fantomja* lehet a filmértelmezési problémákat felvető hermeneutikai mítosz. Hasonlóképp az ikermelodrámák, melyek önreflexív, metafilmi aspektusa arról szól, hogy minden film két film, s a néző nem tudhatja, hogy az adott pillanatban épp melyikkel találkozik (*A Stolen Life*). A klasszikus Hollywood-film felébreszti a Másik Filmet, hogy aztán megölje? Vagy azért öli meg, hogy felébreszthesse, szembenézhessen vele? Megöli a vásznon, hogy felébressze a nézőtéren (s a következő filmben a vásznon is feltámassza: az eliminálandó inger örök visszatérésére irányuló örök néző éhséget elégítve ki)? A maszk nem feltétlenül az elfedést szolgálja, fel is nagyíthat, általánosíthat is, mint a görög színpadon. A filmfejtés feladata nem az, hogy letépje a maszkot, ezzel éppúgy tönkreteszi a filmet, mint ahogy a maszk letépése vagy a tükör eltörése *Az opera fantomja* vagy *A prágai diák* hősének végét jelenti. A maszkok ugyanis párbeszédet folytatnak, és ezáltal többé válnak a maszknál: a maszkírozott film valójában kétarcú film. A wolleni elemzési modell továbbfejlesztése akár bahtyininak is nevezhető: egy polifonikus interpretáció alternatív filmek harcaként tekint minden egyes filmet (s amelyik nem tekinthető így, az szimpla, mélység nélküli, érdektelen). Az *Aki megölte*

Liberty Valance-t című filmben több film harcol azért, hogy ő legyen a film. Az első a terror története, a gonosz gazember története, a kisajátítás története, melyben az erősek birtoka a világ: esztétikum, erkölcs, jog, bármely törvény csak a gyengéket kötelezi. A második film a városba érkező törvénytudó és igehirdető története, aki egy demokratikus üdvtant képviselő jogászként jön, s vállalja a harcot és szenvedést igazáért. Belőle lesz később a híres szenátor, az Egyesült Államok elnökjelöltje. Ez tehát a nagy ember, a vezető története. Mindenki azt hiszi, hogy ő a megmentő, ő az az ember, aki megölte Liberty Valance-t. A valódi cselekvő személy és problémamegoldó azonban nem ő, hanem a névtelen faluvégi farmer, Tom Doniphon (John Wayne). Ha a felvilágosító, tanító és vezető típus, a jogi és politikai szféra modern kultúrhérosza a modernizált megváltó, akkor Tom Doniphon, aki megküzdi helyette a döntő csatát, a megváltó megváltója, aki a hőstettel együtt a hozzá tartozó kegyetlen részt, a tett bűnösségét is átvállalja. A megváltó megváltója egyben önfeláldozó hős és bűnös áldozat. Maga a cím is jelzi a problémát: nem tudjuk, kinek a filmje a film, mert nem tudjuk, hogy ki az, aki megölte Liberty Valance-t. A film igazsága a titkában rejlik, a film végén bukkan felszínre a titkos film, s a többi filmrétegeket ez kebelezi be magába. A titkos film hőse a titkos hős, a hősietlen kinézésű figura, a rejtőzködő Isten hősmitológiabeli megfelelője. A kisemberek világának sorsa a tét, hogy ez egy életbarát világ lehet-e? Míg a nagy ember distanciában álló vezető, aki a távoli fővárosból érkezik látogatóba, kiderül, hogy az igazi hős közöttünk élt, de senki sem vette észre. Az igazi hős terepszínű, s nem az emelvényen áll. Kétszer látjuk a párbajt, előbb mintegy a nyilvános, utóbb egy titkos perspektívából, előbb úgy látszik, a jogász, utóbb látjuk, hogy a farmer oldja meg a problémát.

Parker Tyler egy konvencionális és infantilis fedőréteg mögül akarja előhozni a film aktív hatóanyagát (Parker Tyler: Hollywood Hallucination. New York. 1944. 177. p.). Az alattvalói tudatot generáló ideológia infantilizál, míg a hatóanyag olyan magasabb beavató funkciókat teljesít, melyeket a hatalom feszengve szemlél, a gazdaság, a mindennapi élet és a kulturális érintkezés dinamikája azonban éleszt és követel. Az infantilizmus logikája küzd a beavatás logikájával, az oltóanyag a szellem tüzével.

A mű tanulsága a köznapi tudat és a közkeletű ideológiák, uralkodó tanok hatáskörébe tartozik, titka a „tudatfeletti" és a „tudatalatti" egymással és a köznapi énnel való harcából bontakozik ki. Eszmény és vágy, üdv és kéj értékei harcolnak a létfenntartás és alkalmazkodás köznapi életérdekével. A mű tanulsága meglevő tudásrendszerekre vezeti vissza a hatást, míg titka egy tudatkitágító jelképlet által vezet ki ezekből az emberi szituáció és sors újraértelmezése felé. A képet az érzés közli, nem a tudás, a művészet megérzéseket fejt ki, nem tudást közvetít. A művészet nem reprezentál, hanem prae-prezentál, a kimondhatatlanra utaló elő-kimondásként, mint hallgató beszélés vagy beszélő hallgatás. A tanítás az idézetek és illusztrációk rétege, a kimondott újrakimondása vagy a kimondások találkahelye, a titok ezzel szemben a kimondatlannal való kapcsolatfelvétel határvidéke, frontja.

A mű felszínén a tanítás tűnik fel, a morál és a politika közkeletű eszméi hivalkodnak, a felszín a szándékolt üzenet, ez azonban nem feltétlenül a szerző szándéka. A szerző engedhet a kor szándékának, megbízói és vásárlói ideológiai igényeinek, s ha ezt teszi, akkor a szerző szándékai is a szöveg mélyrétegeibe kerülhetnek. A kortendencia kifejezése, a közvélekedés szócsöve a szöveg, melyben elrejtőzik a szerző szándéka. De ahogyan a pártemberi konformizmus mögé rejtőzhet az egyéni lázadás, úgy az egyén fantáziája, érzékenysége az ember saját eszméit is kicselezheti, nemcsak csoportja ideológiáit. A szerző szándékát is megcáfolhatja

a szöveg, az ember saját világértelmezését is cáfolhatja vagy korrigálhatja világélménye. Így jelenik meg a szövegben az uralkodó eszméknek engedelmeskedő szerzői igehirdetés mögött a szerző személyes ideológiája, s emögött is a szerző titka, amennyiben pl. nemcsak a kollektív normáknak, saját felettes énje normáinak sem tud, vagy nem akar megfelelni. A kor akarata és a szerző akarata mögött ott a szöveg saját akarata. Vajon a cselekvés nem a szándék elkárhozása-e? Goethe épp fordítva látja: a szándékot nála felülírja a rajta túllendülő cselekvés (Wilhelm Meister tanulóévei). Ezért vélhető, hogy a szöveget leleplezhetik és megítélhetik ugyan az eszmék, de fordítva is, a szöveg is az eszméket. Tanítás és titok konfliktusa a tanításokban is tükröződik, sőt a titkokban is: az embernek (és a szövegnek) fedőtitka is van, mellyel való titáni küzdelem inszcenálása egy mélyebb titok elleplezését szolgálja.

Az önállósított, üzemszerű, kultúripari ágazatként intézményesült elemzés a titkokat a tanulságokra redukáló módszer. Az elemzés társadalmi megbízatásának lényege a műveket hazugságaikra, közhelyeikre redukálni, a lázadást visszavezetni az uralomhoz, sterilizálni a kódok alkotó erejét, megfosztani a művet a teremtéstől, a felfedező kapacitást a produktivitástól. A mű felizgat, az elemzés megnyugtat. A mű fellázít, az elemzés kibékít. A mű hódít, az elemzés visszavonul a jól ismertbe. Célja a kísérletek és kísértések elhárítása.

A szöveg elemzésében illetve értelmezésében megfigyelhető zárt és nyílt jelentéstípusok megkülönböztetése a jelentés hermeneutikájától a jelenthetés hermeneutikája felé vezet. Zártak az adott tudásrendszerekből lehívható közhelyek, nyitottak a hermetikus és szubverzív jelentések. (A szubtilis „elefántcsonttorony" és az agresszív, harcos „avantgarde" csak két egyenrangú titokkultusz, s nemcsak egymással interferálnak, hanem az ősibb titokkultuszokkal is, mint a mágia vagy a misztika.) A kétértelmű, véglegesen soha meg nem határozható, nem definiálható vízió értelme emocionálisan explicit, tökéletesen meghatározott. A kimondhatatlan az emócióban, az emóció pedig a képben testesül meg és keresi kifejezését. Az emócióban az élet törekszik a szellem felé, a fantáziában a szellem dolgozik az élet örökségén, az emóció tanításain. Ez az első interpretáció: egy izgalomnak képbe, vízióba való befogása. Képileg kifejezett emóció: meg nem rövidített végtelen, befogott kimondhatatlanság. A biológiai kód az önvédelem és önérvényesítés szolgálatában álló aktív kölcsönhatások kódja. Már a biológiai kód megkettőzi az aktív reagálást, amennyiben a reagálás és tárgya közé szemiotikai természetű előreagálást iktat be. Az emóció és a kép beiktatása már a biológiai kód jellemzője, melyhez a kulturális kód a fogalmi értelmezést, s a kódszisztémák továbbfejlesztését és kölcsönhatásait építi be. Mindig a legutolsó kiegészítés a kérdező, a többi a kérdezett. A művészet e kódolási nívók közötti állandó oda-vissza mozgás megszervezésével tartja össze az élményre és tudásra széthullani hajlamos szellemet.

A titok végső soron (tehát mint a titkok titka, az eszmék végső háttere) pereflexív-emocionális természetű. Az alkotás egy kifejezésre váró érzést üldöz, míg az interpretáció egy elveszett érzés kifejezését. Nem az érzelem-e a „tudattalan" alapvető tartománya? Hiszen ha tud is az ember melankóliájáról, nem tud beszámolni róla, hogy ez az érzés mit jelent. Nem az a lényeg, hogyan osztjuk fel az öröklött terminusokat a megpillantott jelenségek között, hanem hogy a lélekmély milyen rétegei nyílnak meg előttünk. Ha az érzelem a primér tudattalan, akkor a kép az előtudat és a fogalom a tudat. Az elfojtott benyomások, emlékek és fogalmak pedig az érzelemhez hasonlóan kimondhatatlanok, csak az érzelemkifejezésben megközelíthetők. Tudatcentrikus terminológiában az érzelmek és képzetek a tudat rétegei vagy a tudatosulás fokozatai lehetnek. A tudatosulás így az érzelem kifejezése a kép, és a

képé a fogalom nyelvén, minden át- és újrakódolásban nagy információveszteséget szenvedve el a behatároló pontosítás, egyértelműsítő meghatározottság, analitikus kifejtettség áraként. Minden értelmezés ezért szorul szakadatlan újraértelmezésre: állandó jelleggel dolgozni kell gazdagabb eredetei elveszett örökségrészének visszanyerésén. Freud felfedezi a tudattalant, de ön-nem-találó vagy önelvesztő tudatosságnak tekinti, félkész tudatnak. Heidegger hermeneutikája tárja fel az alapvető emóciókban az egzisztencia spontán teljességét, melynek természetes kifejezésmódja a művészíség. Úgy tűnik, amit Heidegger korábban a fogalmi direktség által akart kifejezni, később visszaszolgáltatta a metaforikus kifejezésnek. A művészet kísérlet a kimondhatatlan teljesség megőrzésére a kimondásban, s az interpretációnak ezt kell támogatnia, kerülve a redukció kísértő veszélyeit. Ennek útja-módja pedig az ismételt, fel nem adott kísérlet, kimondani egy megrendülés tanulságait. A hermeneutika a lét önmegélése teljességét szeretné felszabadítani a megnevezés kerülőútján. Az elbizonytalanodott érzelmet paralizálja a vizsgálat, az eltárgyiasítás. Nemcsak a későkapitalista társadalom emberfarm, a posztmodern ember is önmagát legeltető haszonállat és gazda egy személyben, izgatott terelő kutyája a testnek és a társadalmi szerepnek (szó sincs arról, hogy a „lét pásztora"). A test orgiái nem korrigálták a technikai civilizáció elgépiesedését, mert maguk is üzemként és piacként szervezték meg a konfekcionált szexuális szokást. Az érzelmek orgiáit a művészetben már csak a fogalom szabadíthatja fel, mert az ember nem tud már érezni, csak ítélni, ezért arra kell ítélnie magát, hogy újra érezzen. Arisztotelész még a „szíven ütőt" kutatta katarzis néven, nem volt sivár technozófus. Az elemző művészettudós elől úgy menekül a műértelem, mint a lány, a lélek, a texasi láncfűrészes gyilkos elől. Ma mintha újra éledne a „szíven ütő" iránti érdeklődés. Mire az elit esztétikai puritanizmusa, politikai parabolái és deromantizáló nevelése kiirtották a széles tömegekből is az érzelmi kultúrát, maga az elit újra kezdi érezni e kultúra hiányát. Laura Mulvey pl. „a film varázslatos hatását" akarja megérteni (Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In. Kovács András Bálint (vál., bev.): A kortárs filmelmélet útjai. Bp. 224. 249. p.). Olyan program ez, melynek kutatásában Raymond Durgnat, Parker Tyler vagy Ivo Pondelicek idején pionír eredményeket ért el a filmtudomány.

2.1.4. Progresszív tanulság, forradalmi „message"

A tanulság általában az üzenet fékje, míg a titok a motorja, de nem feltétlenül és minden körülmények között. A tan, a tanulság, az ideológia az, aminek segítségével igazolják a tulajdonképp ható részt, a mítoszt, a kalandot. A kaland-fikció az előző kalandélmények emlékéből, összekapcsolódásából, feldolgozásából és jó esetben továbbgondolásából születik a fantáziában, de legitimáló „message" kell hozzá, ami vajon nem azt bizonyítja-e, hogy maga a mítosz, a mese, az álom, a rítus, a tudattalan, a neurózis par excellence lázadás, botrány vagy legalább tartalmaz valami ilyet? Hollywood mindig igyekezett kiegyensúlyozni a felizgató részt egy megnyugtató résszel. A Hollywood üzemét figyelő Brecht jegyzi fel munkanaplójában: „A rendezők és színészek itt sztorikat keresnek „message"-dzsel, azaz erkölcsi tanulsággal, egy metro-goldwyn-mayer-evangéliummal a kisemberek számára. Bergnernek például ilyesmi jár a fejében: egy lányt hipnotizálnak, transzban megszökik, tesz valamit transzban, de tulajdonképpen egyáltalán nincs transzban, csak úgy tesz stb., és aztán ebbe kell még egy message is. Nehéz." (Brecht: Munkanapló. Bp. 1983. 137. p.). Brecht lenézi a

hollywoodi tanulságkultuszt, de drámairói gyakorlatában a tudatos, explicit üzenetet állítja középpontba a lappangóval, a tanulságot a titokkal, a tant az érzelmi katarzissal vagy a puszta sejtetéssel és hangulati impresszióval szemben. Így nála forradalmi illetve „kulináris" tanok között van a releváns különbség, a stratégiai határ, s a kulináris tan, a közhely az ellenfél, nem pedig a morális vagy politikai tézis maga. Hogyan viszonyul a hollywoodi filmek tanulsága Brecht tézisdrámáinak eszméihez, azon túl, hogy a mű kalkulált üzenete az egyik esetben morális, a másik esetben politikai természetű? Brechtnél az elnyomó, korlátozó kényszermorállal áll szemben a felszabadító politika. Mi a stratégiai különbség a morál politikája illetve a politika morálja között? A „forradalmi" tanítás nem azonos a kispolgári „aranyigazsággal", ellenkezőleg, egy provokatív, felforgató eszme berobbanása a kulturális értelemtérbe, olyan gondolaté, amely még maga sem ismeri a maga következményeit. A brechti tanulság olyan tan, amely még a maga számára is titok.

Más a konvencionális eszmék uralma ember és műve fölött, illetve az alkotó ember uralma az eszmék fölött, mely új gondolatokat állít szembe a konvencionálisakkal. A forradalmi tandráma programja azonos Freudéval: „wo Es war, soll Ich werden…" Azaz: tudatosulnia kell a problémáknak, konfliktusoknak, melyeket a szellemi kényelem vagy az anyagi érdek inkább hárítana. A nyelvi kifejezés közvetítésével válhat egy defektes szituáció reményteljes harci helyzetté. Brecht, aki Adorno és Lukács szemére veti, hogy egy tudattalan pszichoanalízist művelnek, nem ezt teszi-e végül maga is? A brechti tandrámáknak ugyanis nemcsak az a célja, hogy eljuttassa a lázadó eszméket a világ megváltoztatásában érdekelt társadalmi osztályok tagjaihoz, akik ezeket az eszméket, maguk nem tudják kitermelni, hanem az is, hogy az agitáció, az eszme terjesztése, a harci helyzet magát az eszme képviselőjét is radikálisabb végiggondolásra késztesse. Az eszme esztétikai képviseletének ugyanis az a poénja, hogy az ember többet ad, mint amije volt, az eszme a terjesztő számára is új arcát mutatja meg a meggyőzés eredményeként: az átadás, a továbbadás a magasabb nívójú önfelfedezés. A tanítót sokszor jobban meglepi tanítása, mint a tanítványt: az utóbbi úgy érzi, mindig is tudta, csak nem tudta megfogalmazni, míg az előbbi érzékeli, hogy maga sem tudta, nem ismerte az üzenetet, mely üzenet eljövetelének ő maga csak médiuma volt. Brecht arra büszke, hogy az implicit eszméket explikálja, azaz nála a tudat tárgya, ami a polgári kultúrában, sőt, az antikapitalista lázadás politikai avantgárdjának kultúrájában is a tudattalan titka. Ugyanakkor, ahogy Adorno sem, Brecht sem veszi észre, hogy tudat és tudattalan vitája Hollywood filmjeiben is intenzív.

2.1.5. A kimondott és az elmondható (A műértelem rétegei)

A kultúraközvetítő üzem „tanulságban", „eszmei mondanivalóban" gondolkodik, melyet régebben papi módon nyilatkoztatott ki, újabban mérnöki módon vezet le. Az elemzés két fogalmi meghatározás közötti képi közvetítésként kezeli a műalkotást, mint a befogadó fogalmainak elcsábítását a szerző fogalmai számára, a képek segítségével. A megfejtés valami rejtettre, menekülő üzenetre utal, nem valamilyen kétértelművé tett egyértelműség visszanyerése, nem félkész tudományos tétel vagy aranyigazság tökéletesítése a tudomány, a publicisztika, a filozófia vagy a köznapi életismeret nyelvezete által. A művészet tárgya ellenáll

a fogalomnak, mert a művészet rejtőzködő, menekülő mivoltában, a kimeríthetetlenség túlhabzásában szeretné megragadni a tárgyat, óvatosan érinti a kimondatlant. Ez nem azt jelenti, hogy a kimondatlanról hallgatni kell; ellenkezőleg, a művészi beszéd a kimondhatatlant kimondatlanná teszi, amivel megkezdi a mondás munkáját. A kimondhatatlan prereflexív vizionárius befogása, a kép varázsa, a fogalmat a vágyakozás bűnére csábítja. A varázs jelezte titok megfejtésében érdekelt interpretációban a kép végtelensége a fogalom imádatának tárgya. A fejtés bábáskodás, a titok megfejtése az inaktív aktivizálása.

A műértelem rétegeinek kidifferenciálása a mindenkori gondolati céltól is függ, tehát nem kell – iskolás módon – egyszer s mindenkorra érvényes, kötelező listában gondolkodnunk, s ezt azért sem szabad, mert a kommunikációs és szellemi alkotási formákat is differenciálja valamely réteg elhanyagolása vagy továbbiakra bomlása. A műértelem gondolatmenetünk pillanatnyi állása alapján feltáruló rétegei: 1./ amit a szerző kimond, kifejt, megállapít, tanít és hirdet; 2./ amit jelez, amire utal, amit sejtet, amire céloz: a „sorok közötti" tartalom; 3./ ami felé törekszik, amit keres, de pillanatnyilag (még) nem ér el, amit megközelít; 4./ amit talán (egyszer) elérhetne vagy legalább megközelíthetne, találmányai és sejtelmei alapján, de visszaretten, ami elől menekül, ámbár ő tette (legalább a sejtelem módján) hozzáférhetővé, megközelíthetővé. Az ember az alkotásban nemcsak az unt és utált, tespedő banalitást, mindenek előtt önmagát haladja meg, olyan szintre emelve művét ahová egész életével maga sem, csak legjobb pillanataiban emelkedhet. Vagy még több: olyan szintre emelkedhet a mű, ahova szerzője soha, s még műve által sem maga, csak mások, az utókor. Befogadóként számára is olyan rejtély a mű, mint bárki más számára: máris túllépheti a mű racionalizációit, s ébresztgetheti álomgondolatát. Az elemzés azt ragadja meg, amit a szerző talált, a fejtés azt, amit keresett, vagy ami elől menekült. Amit üldözött, vagy ami őt üldözte. A fejtés feltárja a reménytelenben a reményteljest, a tragédiában egy eposz első előtti énekét. A megfejtés ott kezdődik, ahol ama tartalmakat érjük el, amelyeket a szerző nem akart elmondani, vagy nem tudta, hogy elmondta őket. Ilyen tartalmak azok is, amelyeket külön-külön nem, csak együtt mondanak el a filmek: ezeket nevezzük a filmfolyamok óceánja meséinek.

A helyes kritika, mondja Heidegger, a műben dolgozó hatóerőket követi és dolgozza ki, nem a mű gyengéit (Heidegger: Nietzsche. Bd.1. 13. p.). Nem elég lefordítani a sejtelmek nyelvezetét a tételes tudás nyelvére, sem a szöveg tanulságát rekonstruálni a szemiotikai tudás nyelvén. A szövegnek természetesen lehetnek régi és új, ismert és ismeretlen tézisei, de most nem ezeket keressük. Ezekkel is számolni kell, de ez nem elég. A szöveg újítása nem valami új tézis az emberről, hanem az emberlét önmegélése kódjainak módosítása. Az Umberto Eco-féle nyitott mű teljesítménye ennél is több: nem egy módosított kód, hanem a kódok módosítására alkalmas kód. Olyan kód, mely az emberlét újrakezdését lehetővé tevő általános kívüllétet inszcenál. A megfejtés a paradigmaváltás, perspektíva nyitás lehetőségének alapjául szolgáló megszakításokat keresi a lélekben és kultúrában.

A megfejtés a jelek jelentésfeltáró és elrendező, azaz érzékenység- vagy kultúragyarapító kapacitásának vallatása, megérteni és megfejteni a szöveget annyi, mint új módon élni át a létet, s elmondani róla, amit a szöveg nyelvének tudatkitágító, érzékenységfokozó teljesítménye tárt fel, tett kimondhatóvá. A műalkotás befogadása nem egy adott, előírt ismeret bevésése a tudatba, hanem a mű szemantikai lehetőségeinek megvalósulása (Paul Ricoeur: Mi a szöveg? In. Válogatott irodalomelméleti tanulmányok. Bp. 1999. 26. p.). Megérteni, megfejteni annyi, mint, ahogy Ricoeur mondja: a szöveg nyitotta gondolati utat járni (uo. 30. p.).

A műalkotás a lét ébresztése, a megfejtés a műalkotás ébresztése. A nagy műalkotás először azon ismerhető fel, hogy a megrendült és fellelkesült ember egy rég nem látott, friss világban találja magát, amikor kilép a moziból. A film visszaadja a lét értelmét, a filmfejtés pedig visszaadja a film értelmét, azt teszi a filmmel, amit a film mint műalkotás a léttel: visszaadja elveszett frissességét és aktivitását. Minden adottság passzív, amit a szubjektum nem vesz magára. A megfejtés a saját kultúrába introjektálva aktivizálja, azaz szubjektummá teszi az objektumot. A megfejtés a maga szemének és érzékének, s nem a megfigyelés tárgyának szerepét szánja a műalkotásnak. A befogadó a vak Sámson, akinek a szöveg, Delila, azt mondja, majd én leszek a szemed! Ha a mű a megfejtés méltó tárgya és a befogadó a mű méltó megfejtője, a mű lesz az a világokon kívüli hely, ahonnan kimozdíthatók a világok, s az interpretáció e mozgató emelő.

2.1.6. Igazság és ismételhetetlenség

Általában a kontextus változásával magyarázzák, hogy „a nyelvi jelentés sohasem ismételheti meg önmagát." (Richard Shusterman: Pragmatista esztétika. Pozsony. 2003. 190. p.). Nemcsak az irodalmi kontextus változik, amikor a régi kultúra terméke az új kultúra megváltozott szövegkörnyezetébe kerül, még nagyobb próbatétel a szöveg számára, hogy egyszeri befogadói élményperspektívák kontextusaival kell szembesülnie, s ebben kell helyet találnia. Ezek az élménykontextusok pedig a létező feltárulása és a lét önépítése történetének részei, így a léttörténeti összkontextus változásával is számolni kell. A személyes élményteljességek érintkezése és az irodalmi kontextusok „archeológiája" mellett a kultúrák érintkezésével s a világkultúra kontextus szerveződésével is számolhatunk, ami azonban nem szünteti meg az idioszinkrátikus kontextus végső mivoltát, az élménykonkretizáció egyetlen lehetséges színhelye kitüntetett szerepében. A posztmodern irodalomtudomány a szöveget alávető „erős olvasat" mellett érvel, ám az erős olvasat diktatúrájának ellene hat, hogy az erősebb idioszinkrátikus élménykontextusokból bukkan fel a mű, s az erős kontextusok azok, melyek nagyobb műveltség eszközeit tudják egyesíteni az elevenebb személyes élménytömeg befogadásával. Az interpretáció a műveltségi élmény önszabályozása, míg a mű mindig létélmény és műveltségi élmény kölcsönös felpörgetése volt, csak a posztmodern felé haladva kezd maga is puszta műveltségi élménnyé halványulni. Az esztétikai szemiózis elemzése megmutatja, hogy az igazság nemcsak perspektivikus, hanem egyben kumulatív is; a kontextuális igazság egyben léttörténeti kristályosodási folyamat szereplője. A nagy narratíva nemcsak formális kerete, dinamikus magva is az igazságnak. Dinamikus struktúráját tekintve minden igazság felfogható nagy narratívaként, mely addig igaz, amíg az építkezés folytatható, s az igazság nemcsak konkretizálható, hanem újabb igazságokat is nemz.

A létezés kimondatlan, csak a frázis kimondott. A kimondás nem büntetlenül ismételhető, a vonzó frázis taszító frázissá válik. A kimondatlannal való kapcsolat színhelye a kimondás egyszerisége, mely a szakadatlan újraformálás és továbbgondolás által fenntartható. Mindent csak egyszer lehet kimondani, s a gondolat csak a továbbgondolásban marad igaz. A kép felmutatja a komplex értelmet, melyet az interpretáció egymás által életben tartott megállapítások sorára bont; minden megállapítást egy további megállapítás köt, vezet vissza a képhez. Az értelmezés igazsága le nem szűrt értelemberobbanás, a szándékolton túlmenő

értelemtöbblet-felszabadulás, állandó spontán értelemképződés, az értelemfolyam permanens túllendülésben megnyilatkozó nyitottsága. Az igazság a permanens kiegészítés által tárgyias, az eme konkretizációból kiesett fáradt igazság tárgytalan frázissá alakul. Minden egyes megállapítás hamissá válik, az őt újra megnyitó következő megállapítás híján, mellyel együtt tartja nyitva a vallatott, értelmezett művet. Az igazság az emberi túlérzékenység tárgya, melyet a természetet túllépő kultúra felszabadított és a kultúra második természetté (ez esetben frázissá) rögzülése még nem takart el újra. Az igazság a jelentés ifjúkora, nemzőképes állapota, kivonulása, találkozása a léttel. A frázis a jelentés szklerózisa, pszeudotárggyá, holt adottsággá merevülése. Igazság: amivel több az érzékenység, mint a tudás, és az egyén sejtelme mint a közös ideológia. Igazság: amivel több a közlés, mint a befogadás, s amivel a közlés a befogadást magát is közléssé szerveződni készteti. Igazság: amivel több a mű, mint az élmény, s ami által így a mű visszahív, életfogytiglani társsá, végtelen élménnyé válik. Mivel az igazság szakadatlan differenciálódás és elkülönböződés, a művek identitása minden befogadásban változik, hogy igazságuk őrződjék, mely minden autentikus élményben a még soha ki nem mondott, ismeretlen lét betörési pontja marad. Az autentikus élmény soha sem pusztán receptív. Az igazság mindig felbukkanás, villámcsapásszerű megvilágosodás marad. A megtérés az igazság felbukkanási pontjához megtérés a kimondatlanhoz, melynek kimondása az erőtlen ismétlésben megszakadt. Az igazságot nem meghallgatni kell, hanem szóra bírni: az igazság kommunikátor, nem puszta üzenet. Az üzenet nem igazság, csak egy elveszett igazság nyoma.

2.1.7. Individualitás és igazság

Hogyan vihetjük el a műalkotást egy áttörési pontig, ahol a viszony nem szünteti meg, hanem életben tartja, nem sterilizálja a tekintet, nem oltja ki a vizsgálat, s az interpretáció nem egy kevésbé differenciált nyelven parafrazál? Hogyan lehet eljutni a közhelyektől a titkokhoz? Hogyan lehet úgy vallatni a titkot, hogy ne váltsuk közhelyekre? Hogyan érhető el, hogy a megértés ne a mű visszaintegrálója legyen a banalitásba, legjobb esetben egy másik, a természetes-naiv helyett egy mesterkélt, művi banalitásba? A szöveg tanulmányozása, melynek helye van az értelmezés konkretizálása során, a szöveg élményszerű megnyitásán – a fogalmi megértés az érzelmi és képi megértésen – alapul, enélkül tárgytalan. Nem az élmény az előmegértés, hanem az interpretáció az utómegértés, az élményszerű megértés feldolgozása. Hogyan érhető el a szövegek megnyílása? A mű az odaadás előtt nyílik meg, a szándékosság előtt bezárul. Az önátadás, szemlélődés, merengés, ábránd és számtalan hasonló kifejezés egyike sem írja le, de legalább jelzik a gyökeres beállítottság változás szükségét. Egy szubtilis, hermetikus dimenzióba való átmenetről van szó, melyet gyakran úgy jellemeznek, mint az “idő megállítását”.

Az esztétikai természetű szöveg végső üzenete a kód, mint az individualitás aktív lényegének szemiotikai modellje. A mű a létfeltárás aktív, egyéni módja, a befogadás pedig az egyéni belátásba lát be. Az esztétikai felidézés eredménye, mint konkrét élményegész (vö. Wilhelm Dilthey: A hermeneutika keletkezése. In. Dilthey: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Tanulmányok. Bp. 1974. 492. p.), az erős személyiségre egyszeri módon visszanéző lét feltámadása az individuális megnyilatkozásban, a kimeríthetetlen

szemlélődés és a lezárhatatlan értelmezés tárgya. Az esztétikai fenomén nem az objektivált műalkotással kezdődik, hanem a jövendő szerzőt alkotóvá tevő, megszólító élménnyel. A megértés egy önfeltáró lét egyszeri feltárulkozásába folyik be előbb a szerző, majd a befogadók részéről. A szerzőnek a lét önfeltárulásával, a befogadónak a mű önfeltárulásával van dolga, de az esztétikai lét feltárulása a lét esztétikai feltárulásába kapcsolja be tanúját. A befogadó tanúságát a szerzőé csábítja el, és minden tanúság továbbiban teljesedik be. A szellemtudományi megértés, a természettudományos vagy általában szcientista kutatással szemben, nem megkettőzése, hanem folytatása a tárgynak, melynek létébe integrálódik. Nem a tárgyat hódítja meg hanem magát hagyja meghódítani.

Vizsgálati területünkön sajátos megértésmóddal találkozunk, mely nem tanok reprodukciója, hanem megvilágosodás, nem valamely környezeti összefüggés oksági modellálása, hanem létmegértés. Azt is megtehetjük, hogy a természettudományos magyarázattal szemben eme szellemi forma számára foglaljuk le a megértés szót, de a fogalmi világosság kedvéért esztétikai létmegértésről is beszélhetünk. A szóban forgó megértés nem általános törvényeket igazol, hanem ismételhetetlen jelenségeket fejt ki. A mű az egyedinek sem visszatérő vonásait, hanem egyszeri beteljesedését, a megértés, a megvilágosodás pillanatát örökíti át, eme létintenzitásba hív meg. A „szíven ütő" nem a mulandó lény ama vonásainak megragadásában áll, melyekben azonosítható másokkal. Megértése nem az átlagosra való visszavezetés. Az azonosíthatatlan és visszavezethetetlen a megrendítő. A múló lények múló pillanatai gyakran arctalanok, figyelmetlensége és determináltsága mértékében válik a lény léte arctalanná. A figyelemre méltó lét jelentős pillanata radikalizálódó egyedisége által jellemezhető, s épp ez a radikalizált egyediség tarthat igényt, rendkívüli jelentéstelítettsége alapján, az általános érvényre. Megidézhető-e a radikális egyedi? Megragadható-e a tűnő? Tartóztatható és ismételhető-e a beteljesedés csúcsélménye?

Ha az ember eléri a csúcsélményt, melynek tartalma az érvény, ezzel elérte az „örökkévalóságot" vagy egyszerűen a valóságot, mert az érvény éppen az, ami átvehető, ami továbbadható, ami tovább él, vagy ha tetszik, elcsábít, megszáll nyitott, avatott, kiválasztott, méltó és a válaszra kész érzékenységeket, s melynek léte nem az én, hanem az én csúcsélménye hagyatékának feltámadása bennük. A beteljesedett pillanattal kapcsolatos fausti fogadás nem az evolúció értelmében helyezi a kezdet helyett a végbe a tökélyt, hanem a vég tagadása értelmében, amennyiben, az érvény elérésében az egyén a mások jövőjének kezdetévé válik, maga testesíti meg a kezdet erejét, világosságát, tökéletességét. A beteljesedés a megtalált teremtő erőben való biztonságérzés. Goethe Faustja kifejezetten szóba hozza a beteljesedés tudatmódosító momentumát: az önlét kitágítása tesz boldoggá, belül érezni azt, ami az emberiség jussa (s ez csak szolidabb irodalmi kifejezése annak, amit a mítosz és vallás az istenek jussának nevez). Az ember nem puszta tárgy, eszköz, következmény: ez az alanyi spontaneitás lényege (vö. Ernst Bloch: Tübinger Einleitung in die Philosophie Bd.1. Frankfurt am Main. 86. p.). A hermeneutika, mely az ismételhetetlent akarja megérteni, a művészetben talál rá az ismételhetetlen ismétlésének, az elveszett visszanyerésének orpheusi kísérletére.

A megfejtés nem a mű szignifikánsainak túllépése egy statikus szignifikáns felé: „Mert egy szöveg olvasása sohasem csak a jelentések találását szolgáló tudós gyakorlat, még kevésbé a szignifikáns kutatását célzó textuális agytorna, hanem az irodalmi gép produktív alkalmazása, a vágygépek montázsa, skizoid gyakorlat, mely egy szöveg forradalmi erejét bontja ki." (Gilles Deleuze – Félix Guattari: Anti-Ödipus. Frankfurt am Main. 1974. 136-137. p.).

A szubjektum örök öntúllépése a szövegbe kerül át, melynek minden befogadása túllép minden befogadást, máskülönben nem a szöveget fogadná be csak egy értelmezését. Vannak halott élmények, melyekben a szöveg nem aktivizálódik, csak a feltámadásra vár bennük, akárcsak az anyagi hordozóban. Az ismételhetetlent az ismételhetetlen ismeri fel. A befogadó nem leképez egy képet, hanem mozgat egy mozgatót: élményközegében felelevenít egy erre méltó, radikális és példamutató, elmélyített egyszeriséget, ismétlésre méltó ismételhetetlenséget, mely nem a változatlan adottság, hanem a megújulás ismétlődését jelenti. A kezdet mint jelenvaló újrakezdés örök visszatérését, az ismételhetetlenség egyszeriségének ismétlését. Az, ami tovább él és alkot a befogadásban, egy elveszett egyén elveszett egyszeri megvilágosodása, mint összetett válasz a lét egészére, mely egyszeri módon válik benne kérdéssé s vesz részt a válasz feltételeinek nem pusztán halmozásában hanem a halmaz elrendezésében is. Az aktív és intenzív végtelenség csak hasonlótól kaphatja vissza elevenségét, s csak abban a szubjektivitásban elevenedik meg, amely már kereste azt, amit a műben kifejezve talál. Egymásban magukra találó megvilágosodások tartják életben illetve mozgásban egymást, a befogadó beteljesedést kap a műtől, amely visszakapja a befogadótól a kialudt beteljesedést. A film kollektív alkotásmódjában már maga a mű is a lét interpretációinak vitája, ahogyan minden esztétikai érintkezésben a mű interpretációinak vitája a mű élete a kultúrában. Ha azt mondjuk, hogy minden személyes szellem dialogikus természetű, a kollektív alkotásmódban már maga a mű eme dialógusok dialógusa, melyet a befogadó annál sikeresebben elevenít fel, minél inkább lényege neki is a dinamikus dialógus.

Az üzenetek termelése mögött ott a szellem önteremtése. Az elemzés során a részletekben mélyedünk el, a megfejtés során a mindeme részletekért felelős szellemiség alapstruktúráját kell megragadnunk. Az élményt kimondhatóvá tevő nyomozás során különböző szcenárióknak engedelmeskedünk. Ilyen szcenáriót vizionál a forma, a téma és a tartalom a hagyományos megközelítésben, mely a retorikai formát és a tematikus anyagot is „külsőnek" tartja a „tartalomhoz", a „metafizikai kvalitáshoz" vagy a mű „filozófiájához" képest. A modern szcenárió ezzel szemben a tematikus kritikát tartja naivnak, s a „tartalomból" vagy „témából" csak azt fogadja el, amit sikerül a retorikai mechanizmus teljesítményeként formális procedúrákkal igazolni, és nyelvmódosító jelstratégiaként levezetni. A beszéd új módja az emberlét új módja. Ez az új ittlét-mód megragadható esztétikai apparátusként vagy etikai szerkezetként, de egyik implikálja a másikat. A szcientizmus visszanyesi az etikát a retorikára, ahelyett, hogy a retorikát kísérné végig az etikába, illetve az ingardeni „metafizikai kvalitásokba" való átcsapásig.

Az elemzés kezdete Freudnál a potencialitás aktivizálása, a felidéző erő felszabadítása, a néma képek megszólaltatása a szabad asszociációk segítségével. Ezt követi a nyert adatok rendszerezése, mely egy fogalomhoz, komplexus vagy neurózis képletéhez vezet. A strukturalizmus az élményt hordozó rend, a műből absztrahált eszmei csontvázrendszer igazolását, biztosítását állítja középpontba, s abból akar indulni vagy arra redukálni az értelmezést, ami Freudnál az utolsó. Ezt az utolsót, a retorikától Freudhoz közeledve, s a strukturalista apparátusról sem mondva le, nem a holt csontvázban, a szövegben esetlegesen talált szemantikai relációk laza együttesében ragadhatjuk meg, hanem egy erős alapképletben, mely az Anti-Ödipusz terminológiájában az „ősmátrix" vagy a „strukturális funkció", annak az erőnek a képlete, amely által a szöveg új életre kelti a kultúrát. Így találkozik az utolsó az elsővel, a

képlet az élménnyel, a struktúra a funkcióval, a funkció a történelemmel. A szellemi kultúrában létezik és hat a feltámadás titkának képlete.

A más kontextusokból is ismert jelentések, a szöveg tanulságai, valójában nyugtatószerek. A szöveg izgatószerei, tulajdonképpeni vívmányai olyan „atipikus" jelentések, melyek nem értelmezhetők más szövegekből kölcsönzött terminológiával. Egy érzelmi-hangulati élmény szavakat követel, de elutasítja a meglevő szavakat. A textuális szövet, a vizsgált kontextus atipikus összefüggéseiben fogant jelentések csak egy atipikus, hozzájuk felcsatlakozó és általuk újraformált befogadói élménykontextusban hordozhatók ki. Az atipikushoz való kitörés akkor mehet végbe, ha a befogadó nem csupán a jelek új alkalmazási szabályait meríti a szövegből, hanem az újítás szabályait is, nemcsak a jelek szabályait észleli, hanem a szabályteremtés szabályait is. Nemcsak új összefüggést, hanem az összefüggésekhez való hozzájutás új módját. A potenciális jelentésekhez való hozzájutás az értelembe beépített önmegújító erő, a strukturáló készségbe beépült önátstrukturáló, önépítő készség megragadásának kérdése. Az író, költő, filmrendező nem ismeri a nyelvet, amelyen beszél, mert nem kész nyelven beszél. A szöveget 1./ nem egy adott, közkeletű kóddal azonosítjuk és értelmezzük, 2./ a szövegből kell kinyerni kódját, 3./, de olyan kódot, amely nem merevül új közhellyé, hiszen pl. a Don Quijote vagy a Robinson megőrzi aktivitását, míg utánzóik, epigonjaik már rég közhelyesek. A megfejtésre érdemes szöveg nem egyszerűen új sémát bocsát rendelkezésre, hanem minden hozzáfordulásban megnyitja az érzékenységet és aktivizálja a kreativitást. Nem a kóddal olvasunk, hanem az olvasással kódolunk, a kód csak a szövegből rekonstruálható, de eme rekonstrukció az önkonstrukció készségét állítja helyre. A kód azért rejtőzködik, mert nem statikus: minden olvasás másként rekonstruálja a konstrukciós szabályt. Az olvasás közben hipotetikusan felállított szövegi kód javaslat a nyelv és a kultúra, a lélek és a lét új használatára. Az új distinkciókat bemutató szöveg az új distinkciókat termelő kódot továbbítja, az új minta a mintaújítás terméke, s az élmény hozadéka a mintaújítás kompetenciája. Ha az alakzat csak az előző kódtól hajlana el, akkor csak új, korszerűbb közhelyet teremtene, de önmagától is elhajlik, ezért ad kezünkbe többet, nem pusztán új szabályt, hanem szabályozó eszközt, nem új törvényt, hanem törvénykező észt. Az értelem nem a kód, hanem a felettes kód szintjén aktivizálja az önteremtő meghatározásokat, a mű nemcsak a retorikai kifejezés, hanem az összértelem, az alkotó szellem szintjén is önreflexív. Vagyis odáig vezeti a szellemet, ami benne az önmagától való elkülönböződésben azonosul magával mozgóként, azaz a szellemi életlendület a maga gyökeréig vagy forrásáig hatol, hogy ennek erőit mozgósítsa. Az én egy transzcendentális én, a kód pedig egy felettes kód rejtekhelyének mutatkozik. Ez egy olyan mű teljesítménye, amely nem egyszerűen alternatív kódot ad, s nem is egyszerűen alternatív kultúrát, hanem hiperkultúrát. Egy olyan kódot, amely minden olvasásban alakot vált, minden olvasásban tovább dolgozik az újításon. A kódépítő kódba maga az érzékenység ősrobbanása van beépítve. Nevezhetjük, ha tetszik, a fausti nyugtalanság kódjának.

A műalkotás jelei olyan váratlan és bonyolult összefüggésben jelennek meg, mely visszaadja elveszett teremtő erejüket. Ezáltal szabadít fel a mű a használt életet élő köznapiság vagy a banalitás uralma alól. A banalitás a szellemnek az a formája, amely nem formál igényt az emberi létmód sajátosságának meghatározására, ilyesformán csak takarója, igazolója, szolgálója egy más, szellemtelen létmódnak, vagyis a banalitás az átkeresztelő eltakarás által szabadítja fel és tartja fenn a brutalitást. A mű ismeretlen kódot tartalmaz, mely, ha erőfeszítéseket teszünk rekonstruálására, új értelmet és ezzel új lendületet ad a létezésnek. Az ismeretlen

kód által hódítja el a szellem az új létmódra felhívott létezést a brutalitástól. Az ismeretlen kód keresése eltéríti a megszokott pályákról az üzenetet és vele az emberi érzékenységet. Az új látásmódban új létmód rejlik, az ismeretlen kód visszavezet a vadonatúj létezéshez, melyben együtt jelentkezik és egymásra talál a nyitottság, aktivitás és ártatlanság. A banalitásban kialudt szellem csak eme „teljesen más" tisztító tüzében lehet újra önmaga: az önmeghaladás megtalálása, az alkotó életlendületet biztosító hajtóerő, az önaktív kód feltámasztása az élőhalott világot, az önközlés erejétől megfosztott létet feltámasztó lélek feltámadása is, a banalitás tehetetlenségéből. Az alkotóerő befogadása, a konstrukció rekonstrukciója magában foglal egy nem a szokásos morális, annál általánosabb értelemben vett katarzist. Eme egyszerre ontologikus és episztémikus katarzisnak azonban morális következménye is van, a „légy, aki vagy!" parancsát teljesíti, az individualitásnak a természet és a kultúra egészéhez való egyszeri viszonya, hozzájárulási lehetősége fellelése- és aktivizálásaként. A személyiség és a kultúra egésze egyaránt olyan aktivizáló metakóddal ellátott kódként működik (ha magánál van, azaz rendeltetésszerűen működik), amilyet most a műalkotásban leírtunk. A műalkotás nem a miliőt utánozza, hanem az ember egzisztenciamódját. A művészet igazabb, mint a tudomány, mert nem a környezetet protokollálja, hanem a lét igazságát állítja helyre. Az, ami a műben megfejtendő, nem a teremtett természet utánzása, hanem a teremtő természet közvetlen megnyilatkozása. A mű igazsága nem a környezet emlékezete, hanem a magára ébredt lét önmagának értelmet adó teljesítő képességének megidézése, a teremtő életlendület, a teremtés munkája, a létező lenni tudásának művészete.

A filmfejtés tárgya a kultúra kinematográfikus újrakonstruálása. A kulturális alapkategóriák narratív és ikonikus megkonstruálása nem passzív, nem receptív. A film nem a köznapi élményeket raktározza és nem az előző filmeket „olvassa" (amit a kényelmes kritikus kiolvas belőlük). A sikeres kifejezés olyat fejez ki, ami e kifejezésben teremti önmagát. A kifejezés beteljesedése az emberi ittlét lendületbe jövetelének kifejezése. A film átírja, és a befogadásban is tovább írja át a kultúrát. A filmfejtés azt a választ keresi, amit a film keres: hogyan kell embernek lenni? Azt firtatja, hogyan modifikálják a filmek az ember-problémát. Minden formamegtalálás, az ember és az emberiség minden önmegtalálása kilépés valami végessé lett összefüggésből egy új nyitottságba. Az interpretáció kérdése: az emberi szubsztancia milyen szervezettségét teszi lehetővé a mű, az ember milyen öninterpretációját képviseli, az interpretáló lény milyen új létszintjét teszi hozzáférhetővé. A film összformája hogyan modifikálja az élet összformáját? Az önképző lény új önképet ad magáról, önképzése organizátoraként, egy új médiumban. A mű jelentése az az elmozdulás, amit a kultúrában kivált. Ha nem vált ki ilyet, ha csak korábbiakat idéz, akkor elemezhető a kudarc oka. A kudarc már csak egy tény, mely a szokásos tudományos eljárásokkal elemezhető. A kudarcot elemezni kell, a sikert megfejteni.

A magas művészetben mindez a szerzői szöveg teljesítménye, míg a populáris kultúrában a szerzők által reaktivált mitológiáé. A populáris kultúrában a mítosz és a műfaj szintjén mindig létezett az a kreativitás, melyet a magas kultúra a szöveg terén összpontosított. Ott a műfaj kreativitását közvetíti az egyén, itt az egyénét a műfaj. Ezt az egyszerű megkülönböztetést a történelmi változások specifikusan modifikálják. A modernben a populáris műalkotás is szerzői bravúrokra törekszik, ha ezt ritkán éri is el, míg a posztmodernben a hermetikus kultúra is átadja magát az intertextuális redundancia struktúráknak.

A megfejtés a mű által feltárt létlehetőségeket tárja fel, a mű aktiváló hatását reaktiválja az elveszett létélmény, a létteljesség élménye visszanyeréseként. A megfejtés a létfeltárás kiszabadítója a létfeledésből, a létadásé, létalkotásé a létfogyasztásból. A művészet a lét feltámasztásának kísérlete, a megfejtés a műalkotás feltámasztásának kísérlete (az esztétika pedig a művészeté). A mű olyan rejtvény, amelynek mindenki számára más a megoldása; a végcél nem a kritika segítségével a mű, hanem a mű segítségével az élet megfejtése. A kritikus, aki erről megfeledkezik, s nem a mű céljait követi, hanem a maga céljait, nem fér hozzá a műhöz, s ezáltal a mű teljesítményét, az élet új hozzáférhetőségét sem észlelheti.

Az, ami a műalkotásban megvalósul, az élet elő-önmegtalálása, önmagára találása egyelőre képként, de szenvedélyt, megrendülést ébresztve, melynek ösztönző közvetítésével az új szellem a cselekvő életet is áthatja. A kimondhatatlan érintése, a vele való találkozás, az ismeretlen kód hipotetikus megkonstruálása, a teremtő szellem önmagára ébredése, lelkesítő és megrendítő élmény, melyet a magát a történelem végcéljának képzelő hedonista receptivitás ma gyakran, szívesen tagad. A megrendülés az egész embert érinti, nem alkalmi és felszíni, parciális ismeretmódosulás. Megrendülés helyett beszélhetünk morálisan visszafogottabb, ellenben hedonisztikusabb, posztmodern módon, a szöveg öröméről. A szöveg öröme, sodrása, rabul ejtő, elringató hatása azt a megrendítő hatást kíséri, amelyre az antihedonista Kant szerette volna lekopaszítani a felidézést. A szöveg tudatkitágító hatása, melyet az öröm és lelkesítő felvillanyozottság szignalizál, csábítás egy szélesebb akciórádiuszú és egyben differenciáltabb létre. A szöveg kínja mindennek érintőleges ellengése egy feltartóztathatatlan élményben, a végleges birtokbavétel, biztosított szellemi vagyon értelmében teljesen és közvetlenül soha kimondani nem tudása, a pillanat marasztalni nem tudása. Szellemi hozzá nem férés ahhoz, ami lelkileg megérint. Ezt a kínt oldja, váltja új örömre az interpretáció. A csábító, elringató szövegörömök mögött feltűnik a tragikus kín is, melyet csak az enyhít, hogy az élmény megszüli magából a fogalmat.

A világunkat kitágító és minden hozzáfordulásban tovább nyitó és bővítő szöveg öröme, mint kimondhatatlan öröm, nemcsak intellektuális kínnal jár, etikai megrendülést is felidéz, amennyiben a szöveg megszólította a befogadót, megnyitotta a létet, szokatlan sűrű közegbe invitált, információ túltermelési válságot idézett elő, melynek konfliktusaiban a művészi én fennhatósága alá kerül a prózai én, az előbbi pedig önelmulasztásban való vétséggel vádolja az életet. Az élettől elkülönült létsűrítő és nívóemelő pillanat közli, hogy aprópénzre váltjuk magunkat, nem vigyázunk egymásra, elkótyavetyéljük a létezés privilégiumát. Az elbűvölő, csábító, elringató hatás, az általa kiváltott intellektuális kín, az ennek önfeldolgozása során aktivált, ráépülő morális kín, mind az intellektuális öröm felé vezet. A hallgatásból született mondás öröme pedig a mondásból születő cselekvés örömét előlegezi. Legvégül jön a tett, amelyben az egész folyamat kielégül.

2.2. Hermeneutikák

2.2.1. Hit és gyanú

A szükséglet nem tudja, mire van szüksége, az egyensúlyhiány kínjaként, szenvedésként jelentkezik, csak a kín öninterpretációja, a szükségletet kielégítő tárgy képzete változtatja a kínt vággyá. A lélek eme elementáris önkereső tevékenységét fejleszti ki, differenciálja, látja el kifinomult tájékozódási eszközökkel a szimbolika. Az érzület igényelte értelmezésre épül az értelmezések konfliktusának öngerjesztő munkája. Az értelem zavara (hiánya vagy túlsága: a látszólagos illetve valóságos értelmetlenség, vagy a zavarba ejtő sokértelműség) interpretációs tevékenységre késztet. A mű értelemszerkezete feladatok elé állít és kérdéseket tesz fel a befogadónak, mielőtt az a művet kérdezné: így valódi párbeszédben gondolkodhatunk. A kifejezetlen kifejezettet, az ismeretlen ismertet, a kimondhatatlan kimondhatót vesz első jelentkezésekor igénybe. A hit tárgya nem az egyes intenciók, hanem az intenciók összességének tárgya, mely meghaladja az intenciók összeadásából előálló tárgyélményt. A hit, amely hívőt nemz, nem üres képzelgés, hanem gyülekezetet szervező bizonyosság. A hit olyan bizonyosság, melyet az élmények összessége igazol, nem az izolált empirikus ellenőrzés. A hit hermeneutikája a banalitás meghaladását mutatja fel, a gyanú hermeneutikája a banalitás önmegerősítését kutatja a szövegben. A kritikai- és felszabadítás elmélet nyelvén szólva az egyik az emancipatórikus, a másik az affirmatív összetevőt éri tetten. A gyanú hermeneutikájának felel meg a mű ideológiai összetevője, kortípusokat, tipikus korabeli alkalmazkodási módokat megerősítő, absztraháló és idealizáló teljesítménye. A mű ideológiai rétege az, ami szociológiai és szociálpszichológiai kategóriákkal elemezhető. Mit nyújtana ezzel szemben a mű utópikus rétege? Túllépési lehetőségeket kutatna? Jellemzéséhez ez sem elég, mert ez már az ideológiai réteg idealizációs tendenciáiban is benne van. Amennyiben a mű mélyrétege valódi mélységet ér el, a konfliktusokból vezeti le a megoldásokat, és nem álmegoldásokkal takarja el a konfliktusokat. A gyanú hermeneutikája a reduktív, a hit hermeneutikája a produktív jelentést tárja fel. Az a beszélők problémái tüneteként fogja fel a műveket, ez a megoldási lehetőségek jeleként, az ember beteljesedési lehetőségeiként fordul hozzájuk. A mű ideológiai oldala kidolgozott közkeletű megoldásokat ad, melyek közvetlen és közkeletű adottságmódjukban a szellem kibontakozásának hátráltató mozzanataivá merevedtek, de felébreszthető, revitalizálható erők lebénult, retardált formái. Az utópikus réteg egyéni megoldásokkal áll elő: a személyes különösség a konkrét utópia, az ismeretlenbe való belevetettség egyszeri kalandja képes csak tágítani az emberlét territóriumát.

A gyanú hermeneutikájában a leleplező és felvilágosító interpretáció a főszereplő, a hit hermeneutikájában a mű megvilágító teljesítménye. A két teljesítmény összefonódik egyazon műben: a hit illetve a gyanú hermeneutikája a mű más rétegeihez fér hozzá. Ha hűek akarunk lenni a művek bonyolultságához és valódi teljesítményük összetett mivoltához, a kultúrkritikai tipológiát a mű rétegeit átvilágító fenomenológiává kell alakítanunk. Az egyik hermeneutika a mű közhelyeivel foglalkozik, a másik a mű titkával; a gyanú hermeneutikájában az interpretáció a mű kritikája, a hit hermeneutikájában a mű a lét kritikája. A hit hermeneutikájában a közlői felvilágosodás dolgozik a befogadói obskurantizmuson, a gyanú hermeneutikájában a befogadói felvilágosodás leplezi le a közlői obskurantizmust.

Az ideológiakritika vizsgálati attitűdje jogosult, de nem esztétikai természetű tudást eredményez. Az ideológiakritika illúziónak nyilvánítja a szöveget. Az intencionált jelentést tünetként kezeli. A kritikai elmélet egyszerűen manipulációról beszél, míg a pszichoanalízis a hazugságok igazságaként pillant meg egy mélyebb jelentést. Az igazság a görcsös hazugságok titkolt igazsága, a hazudozás elvétése. A hazugság elvétésében megjelenő igazság üldözi is az embert, és menekül is előle. Az üldöző menekülés e bonyolult konstellációjában a kritikát az önkritikának, a vizsgálatot az önvizsgálatnak, a felszabadítást az önfelszabadításnak kell közvetítenie.

Maga a pszichoanalízis is, bár látszólag a gyanú hermeneutikáját képviseli, ingadozik a két hermeneutika között, termékeny ingadozása pedig együttes alkalmazásuk megvalósítása felé vezet. A gyanú hermeneutikája tünetnek tekinti a szöveget és a benne rejlő „egészen mást" kutatja, míg a hit kérdése a szövegben rejlő „több"-re irányul. A tudat többet tud, mint amit tudni vél, s nemcsak a tudattalan tud többet, mint a tudat. A tudattalan plusza a tudathoz képest a „más", míg a tudat plusza önmagához képest a „több". Ez a distinkció arra tanít bennünket, hogy ne csak a tudattalanban keressük azt, amiben az ember „több magánál". A tudattalan kutatása én és tudattalan ellentétében gondolkodik, s a megtagadott vágy felfedezésében látja felvilágosító és megfejtő munkája feladatát, ám a tudatnak is kutatnia kell önmagát. Az őskonfliktus felidézése annyiban felszabadító, amennyiben árulások, visszavonások és megalkuvások sora az élet; de az élet a lázadások, metamorfózisok, nagy ugrások, megragadott lehetőségek és lehetővé tett lehetetlenségek sora is.

A pszichoanalízis az őskonfliktus felidézését, a marxizmus az elidegenedés felszámolását állította a hermeneutikai aktivitás középpontjába (Hans Robert Jauss: Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aiszthészisz és katharszisz alaptapasztalatai. In. Jauss: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Bp. 1997. 165. p.). A múlt kínos titka és a jövő lelkesítő titka (vagy a szükségszerűség kínja és a lehetőség öröme) viszonyát komplikálja tudat és tudattalan viszonya: amennyiben a tudat ideologikus, a vágy képviseli az igazságot. De a társadalom a vágyat is megtámadja, s amennyiben a vágy beteg, elidegenedett, amennyiben az embert értelmetlen kívánságok kínozzák, a tudat termelheti csak ki a felvilágosító és felszabadító impulzust. Ezért nem állhat a hermeneutika egyértelműen a tudat vagy a tudattalan mellé.

A hit hermeneutikájának módszere a kifejtés, a gyanúé a kritikai vizsgálat. A kifejtés a vízió követése, a gondolatmenet folytatása más eszközökkel, a képi információ radikalizálása fogalmi eszközökkel: nem más, mint totalizáció. A mű az élményben – a hit hermeneutikájának intenciója szerint – permanensen totalizált totalitás. A totalizált totalitás hit-hermeneutikai stratégiájával áll szemben, a gyanú hermeneutikájának hozadékaként, az analitikus racionalizáció.

A hit hermeneutikája az üzenet nyelvét beszéli, a gyanúé segítségül hívja a metanyelvet. „A metanyelv nem létezik" – a hit hermeneutikájának állítása. A hit hermeneutikája beilleszkedik egy fordítási folyamatba, a parafrazációk rendjébe, melyet a szférák harmóniájának képlete alapján képzel el: az alaphangulatot, egzisztenciális alapinformációt fejtik ki a képek, a képek üzenetét pontosítják és radikalizálják a fogalmak.

A hit hermeneutikája a közlemény, a mű alkotó potenciáljának kifejtése, a megfejtés a mű munkáját folytatja, a közlemény által tárggyá tett, a közleményben önmagát megmutató, fenoménná váló lét további kifejtéseként. Mit keres a mű? Nem arra jó-e a mű, hogy segítségével tovább keressük, amit ő is keres, most már a szerzői és befogadói szellemi apparátusok egyesített hatalmának erejével? A megfejtés az üzenet tárgyáról beszél, a szerző és

befogadó együtt kutatják a tárgyat, a létvízió dominál, s ez veszi igénybe az egyesített szellemi erőket. A hit hermeneutikája szerint a világ beszél, a tárgy beszél, a lét nyilatkozik meg.

A gyanú hermeneutikája ezzel szemben a mű romboló potenciáljának kifejtése, mely vizsgálat a művet teszi tárggyá. Mit nem talál a mű? Miért nem találja? Hol jut csődbe? Milyen döntések idézik elő a kudarcot? A mű egésze a mások által vizionált igazságok ellen bevetett elhárító mechanizmus, vagy a maga által vizionált igazságokkal harcol, ezektől riad meg, saját felfedezéseit vonja vissza, vagy sejtelmeit tagadja? Hogyan gáncsolhatja a haladás a nekiindulást? Hogyan lehet a keresés a menekülés módja?

A hit hermeneutikája a felfedezés, a gyanú hermeneutikája a leleplezés fegyvertára. A gyanú hermeneutikájának örököse a beszédaktus elméletre épülő esztétika, mely a performatív erőt állítja középpontba. Ma az észt tekintik az akarat, és nem az akaratot az ész szolgálójának. A mai kutatók döntő élménye a beszéd elnyomó és nem felszabadító ereje. A pszichoanalízis vagy a marxizmus még kombinálja a gyanú hermeneutikáját a hitével, s így egy pozitív hit nevében gyanakszik. Az újabb hermeneutika kísérletet tesz a gyanúnak a pozitív hitről való leválasztására: a Frankfurti Iskola, majd a dekonstrukció mellett a beszédaktus elméletet is ide lehet sorolni. Amennyiben a szöveget a beszélő aktivitásának szerkezetére és nem a tárgyra vonatkoztatva vizsgáljuk, taktikákat és stratégiákat, színjátékokat írhatunk le. A konstatív erőt a metanyelv szintjén telepítik, míg a vizsgált nyelvnek performatív apparátusa iránt érdeklődnek. A nyelv nem a megismerés, hanem a cselekvés, a viszonyok eltolásának és átcsoportosításának eszköze. A média és a politika világában valóban nem a konstatív funkciók érvényesülnek, a nyelv konstatív szinten a tagadást, a problémák eltüntetését szolgálja, s ebben a tekintetben érvényesül az új stratégiák magasiskolája, a nyelvi aktivitás alapvető célja nem a ténymegállapítás, hanem az érvényesülés. Az érvelés ügyessége a cél, és nem az igazság lehetőségében gondolkodnak. A retorika a gyakorlatban átalakul az uszítás tudományává. Az önigazolás, a szépítő hazugság illetve a gyűlöletbeszéd két alrendszere egymást tartja fenn, a nyelvi kultúrharc fegyverzeteként. A hit hermeneutikája a propozicionális tartalomból indul ki, a gyanú hermeneutikája ezzel szemben a performatív aktust minősíti. Az előbbi a megismerés és közlés hitén alapul, az utóbbi a nyelvi ágálást akarja tetten érni. A nyelvet a posztmodern kultúrüzem is mimézisnek tekinti, de nem a „valóság" mimézisének. A beszélő feladata, hogy jól leutánozza a hatékony beszédgesztusokat. Az „imitáció" verifikál, az, hogy a produkált beszédcselekvés tökéletesen megfelel a hasonló beszédhelyzetekben elvárt megnyilatkozásnak. Bármely tárgy, helyzet vagy szituáció csak alkalom a csoporthovatartozást szignalizáló beszédrituálék produkciójára, s e rituálé egyúttal mindig kirobbantja a csoportok kultúrharcát. A nyelv a kényelem, a védekezés, a hárítás és a támadás csoportspecifikus önszervezését szolgálja.

A tanítvány autentikussá, a bíráló nem autentikussá nyilvánítja a szöveget. A hit tárgya az előtudás, a konkretizálandó sejtelem, a gyanú tárgya a hamis tudat, az eltakarítandó akadály. A hit tárgya a nyíló, új szellemi út, a gyanúé a kisiklás. A hit megnyitó, felnyitó előkifejezésnek tekinti az üzenetet, a gyanú lezáró utókifejezésnek. A hit azt a pontot ragadja meg, ahol új szellem születik, a gyanú a szellem önmegtagadására, önfelszámolására mutat rá. A hit kifejt, a gyanú cáfol; a hit az értelmezendő nyelvet tekinti felvilágosítónak, a gyanú az értelmező metanyelvet. A gyanú más nyelvet keres a nyilvánvaló mögött. Nemcsak a vizsgálat nyelve áll szemben a vizsgálttal, magát a vizsgáltat is kettősnek tekintik. A megkettőzött gyanú azonban újra visszajut a hithez, már nemcsak a kellemes illúziókban és közkeletű

igazságokban fedezi fel a hazugságokat, hanem a hazugságokban is az igazság nyomait. 1./ A gyanú hermeneutikája rávilágít, hogy az üzenetnek van egy provokatív és emancipatórikus titka, melyet elfojt egy hivatalos öninterpretáció. Ebben az esetben a vizsgált mű kétnyelvűsége egy tudatos-hivatalos és egy tudattalan, egy konform és egy lázadó nyelv kettősségét jelenti, s a gyanú hermeneutikája hozzásegít az üzenet tanításaiból kihámozni a felfedezést. Hazugságokban lehet elásva egy igazság vagy kis igazságokban egy nagy igazság, gyáva igazságokban egy bátor igazság. 2./ A gyanú hermeneutikája ellentett összefüggés típus esetén is hatékony. Ha az üzenetnek nincs emancipatórikus titka, akkor az üzenet azzal a céllal jött létre, hogy eltakarja, megtámadja a kultúra emancipatórikus titkát. Az ideologikus kommunikációk világában többnyire egy explicit téma ködösíti, takarja és szépíti az implicit tartalom sívár vagy kompromittáló jellegét. Egy aljas mentalitás kap magasztos kifejezést. Az aljas élet- és tudásformát azonban nemcsak hamis értékek, valódi értékek is segíthetnek „eladni". A totális hazugság rászorul a parciális igazságokra, s minél nagyobb hazugság- és elnyomás-gépezetet módosít az „imázs"-képző nyelvi munka, annál valószínűbb, hogy ennek folyamatos fenntartásához valódi tehetséget és érzékenységet is alkalmazni kell, mely az emberiség reményeire hivatkozik, és új érveket talál számukra.

Az ideológiakritikában a befogadó vádolja a művet, míg az esztétikai hatás hagyományos katarziselmélete fordított folyamatban gondolkodik: a mű vádolja a befogadót. Míg az ideológiakritika a vizsgáló igazságait kéri számon a szövegtől, az esztétika megközelítésében a szöveg igazsága nyilvánítja hazuggá, tévessé, illuzórikussá vagy felületessé a befogadói tudatot. Az egzisztenciális pszichoanalízis a tévedések, illúziók vagy felületességek mögött is a hazugság döntését pillantja meg. A szöveg igazsága, mint kitörés a banalitásból, hazugságként lelepleződő konvencionális igazságaink megtámadása. A szöveg kimondja, amit letagadtunk, nem mertünk kimondani, s kimondhatóvá teszi a pusztán sejtettet: a reartikuláció és az ősartikuláció a szöveg egymást támogató, egyaránt fontos teljesítményei. A kimondhatatlanul félelmes elfojtott és a kimondhatatlanul lelkesítő sejtett komponens a szöveg igazi hatóanyagai. E hatóanyagok más néven: az indulat és a látomás. Vagy régebbi neveket is kereshetünk: pl. átok és prófécia. Az átkosat azonban talán csak a banalitás önvédelme átkozta el. A populáris mitológiák sajátos képet adnak a Godot-komplexusról: várunk Godot-ra, de ha eljön, menekülünk előle. Az indulat artikulálja a mítosz hatóanyagát, a kezdet tökéletességét vagy rettenetességét, a látomás az utópia szubsztanciáját, a vég tökéletességét vagy iszonyatát, a perspektíva, a kimenetel, a lehetőség felszabadításaként, illetve a kockázat kontrolljaként. A mű ily módon az emlékek és előérzetek felszabadítása. A kezdet rettenetessége csak az elmaradt első lépés jele, a vég rettenetessége csak az elmaradt élet jele. Az esztétikai jelenség értelme „javaslat egy olyan világra, amelyben élni szeretnék." (Paul Ricoeur: A hármas mimézis. In. Ricoeur: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok. Bp. 1999. 300. p.). Ez a világ azonban kezdettől velünk volt, mindenkor általunk akart lenni, minden percben belőle hulltunk ki, vagy őt nem értük el. Egy kényelmesebb, kockázatmentesebb és ezáltal sansztalanabb világ mellett döntöttünk, mondaná Sartre, menekültünk a szabadság elől, mondaná Fromm.

Az esztétikai aktusnak a műben adott beteljesülése a hit hermeneutikáját aktiválja, míg e beteljesülés elmaradása a gyanúét. A gyanú hermeneutikája tehát az elmaradt csúcspont helyén lép fel, ez a tipikus, de nem egyetlen helye, a beteljesülés és csúcspont ugyanis gyakran terhelt. A mű valódi vívmányai gyakran olyan ideológiai terhet szolgálnak, olyan előítéletekkel vannak megterhelve, melyeket általuk akar hitelesíteni a szerző, valamilyen problematikus hűség

önkéntes áldozataként. A gyanú hermeneutikája megkettőződik: nemcsak a jót pillantja meg a rossz, gonosz, alantas kifejezési formájaként, hanem fordítva is, a rosszban is képes megpillantani a kisiklott jót. Nemcsak arra gyanakszunk, hogy az unalmas, kenetes pozitivitás, a kincstári optimizmus mögött aljas, alantas tartalmak rejlenek, hanem arra is, hogy a hatékony, felajzó negativitás mögött a maga ellentéte formálódik, vagy legalábbis annak elemei vannak befogva és a méltatlan ügy szolgálatába állítva. A magas kultúra ott kezdődik, ahol az ember az ellenfélben is felfedezi a jó elhibázott keresését, hogy azután ennek a gondolati modellnek alapján azt is kutatni kezdhesse, az a gyanú is hozzáférjen, hogy ő maga is elhibázhatja, és mennyiben hibázza el a „jó" keresését.

A hit hermeneutikája a bűvölet és rajongás hermeneutikája. A hit nem azt jelenti, hogy a műalkotás élménye képviseli a művet, hirdeti a mű igazát, hogy a befogadó a szerző követője, a hit hermeneutikája nem feltételez hierarchikus viszonyt. A mű iránti nyitottság és az élménynek a mű iránti hűsége nem passzívvá tevő, ellenkezőleg, aktivizáló viszonyként elgondolandó. A mű hatása, ha esztétikai jellegű, nem pusztán befolyás gyakorló tudatmódosítás, hanem a tudat felszabadítása, a szellemi erő megújítására és megihletésére irányuló tudatkitágítás. Ezt a többlétet, az érzékenység változását észleli a befogadó ajzottsága, lelkesültsége. A gyanú hermeneutikája szintén a mű által spontánul aktivált érzésekre válaszol, amelyek azonban ebben az esetben veszélyt jeleznek. Rajongás és szorongás, csodálat és megvetés érzületei állnak egymással szemben, a szellemet megnyitó illetve lezáró érzések. De a szellemet a mű károsító aktivitásai elől elzáró érzések egyúttal aktiválnak valami mást, a befogadás, odaadás helyett a vizsgálat szellemét. A csodálat egy jelenés, egy megnyilatkozás befogadására ösztönöz, míg az idegenkedő ellenkezés a tárgy boncoló vizsgálatára. Van azonban olyan rosszindulatú elfogultság is, mely az érzékenyebbet, az aktívabbat utasítja el. Az alacsony kultúra egyik legbiztosabb mutatója az a gőg és megvetés, amellyel könnyebbséget akar szerezni magának, s feleslegesként, értelmetlenként elutasítani a magasabb kultúrát. A gyanú hermeneutikájának uralkodó közérzülettté, paranoid gyanakvás, hisztérikus ressentiment kifejezésévé válása már nem a szellemi immunrendszer műve, hanem, a hasonlatot folytatva, ennek az immunrendszernek a betegsége. A félreértett pszichoanalízis és a félreértett, elfajult marxizmus szövetségéből jött létre egy olyan mentalitás, amely mindenben alantas, önző érdekek kifejezését látta, s minden megvilágosodást és tanítást manipulatív stratégiák számításaira redukált. Heidegger e rosszindulatú ressentiment, paranoid kicsinyesség mindent ellepő önkivetítésének, az alantasság mindent bevonó projekciójának szellemi inflációjával állítja szembe a rajongó tekintet felfedező és elmélyítő, beavató hatalmának újrafelfedezését. A tartózkodó távolságteremtés gyanakvó idegenkedésével s a partner eszén túljárni akaró ravaszságával szemben rehabilitálja Heidegger, Hölderlin segítségével, a találkozás felszabadító és megvilágító szenzációját, az „itt" és „együtt" intenzitását.

Ha a műben csak a hit dolgozik, a gyanú nem, akkor a befogadásban a gyanú fog felülkerekedni. Miért? Mert ebben az esetben a hit vakhit, amely csak pozitív víziót akar adni, reá korlátozni a világképet, s negligálni a kockázatokat és ellentmondásokat. Ilyen módon nem tárja fel azokat a konfliktusokat, melyeken át kell kelni a vizionált értékek megvalósítása során, ezzel pedig leleplezi a szándék komolytalanságát.

A gyanú hermeneutikáját a tudománytól, a hit hermeneutikáját a teológiától örökli az esztétikum: a műalkotás azonban csak a kettő együttműködésében értelmezhető. A gyanú hermeneutikájától örököljük a felszíni jelentés bírálatának, a hit hermeneutikájától a mély

jelentés feltárásának eszközeit. A műalkotással vitázó befogadó a műalkotás önmagával folytatott vitájába kapcsolódik bele, és ettől tanul vitázni a műalkotással. A posztmodernben mindez a befogadó monológjává válik, melynek a műalkotás puszta alkalmává kezd halványulni. A befogadó azt hiszi, jól jár, holott e felületesen tiszteletlen, inkább lehengerlő, mint fesztelen viszonyban kevesebbet kap a műalkotástól.

A gyanú mögött hit rejlik, amennyiben a gyanú az egyik hit gyanakvása a másikkal szemben. A pszichoanalízis azért akarta feltárni a neurotikus szimptómák szövevényét, hogy lehetővé tegye az önismeretet és az irracionális vagy beteg reagálással szemben a racionális cselekvést. A marxizmus azért akarta leleplezni a „burzsoá manipulációt", mert naivan hitt benne, hogy ismeri, vagy intellektuálisan hitt benne, hogy megismerheti azt az igazságot, mellyel a „burzsoát" osztályérdekei nem engedik szembenézni. Nem az a kérdés, hogy rejlik-e hit a gyanú mögött, hanem hogy ez önemésztő vakhit vagy a tárgykapcsolatból élő totalitásvízió. Megfogalmazásunkból az következik, hogy az önemésztő vakhit a tárgykapcsolatot elvesztett totalitásvízió, mely már csak a hatalmi érdeket szolgálja.

Nem elutasítani kell a gyanú hermeneutikáját, de aligha lehet megelégedni vele. A hamis megfejtése nem létmegfejtés. A hamis kifejtése nem problémáink kifejtése. Az üzenetben talált hamisítások kifejtése nem a tárgy feltárása. Tovább lehet-e lépni a tévedések feltárásától a tárgy feltárásához? A gyanú munkája, ha nem áll meg a modernizált nihilizmus valamilyen változatánál, átcsap a hit munkájába, a tárggyal kapcsolatos tévedések kifejtése a tárgy kifejtésébe, ami a tárggyal kapcsolatos elfogadható igazságokban talált eszközök további kiépítésére számít. Deleuze megtesz egy lépést a sivárrá vált nihilizmus felszámolására: a derridai eszmék hígítása alapján akadémiai nagyüzemmé szerveződött kritikai dekonstrukcióval szemben magát az interpretált filozófust akarja meghallgatni és beszéltetni. A fölény hermeneutikája helyt ad a figyelem hermeneutikájának, az okkupáció hermeneutikája a felajánlás, az önátengedés hermeneutikájának. Žižek a „jóakarat hermeneutikájáról" beszél (Slavoj Žižek: Körperlose Organe. Frankfurt am Main. 2005. 75. p.), ami azt jelenti, merni kell bízni a tanulmányozott szerzőben, azt fejteni ki, amit ő mond, s nem valami mást keresni mögötte. A posztmodern világ nem mehet ennél tovább, naivnak érezve a rendszerépítést, a tárgy direkt kifejtését. Ezért Heideggerhez kell visszamenni, keresve a lehetőségeket, nemcsak a tárgyat közvetítő szerzők, hanem a tárgy közvetlen megszólítására is, a tárgy közvetlen megszólításán nem a „jelenlét metafizikáját" értve, csak annyit, hogy a beszélő és a tárgy között csak a beszélő nyelve álljon, mely a tárgy önmegmutatkozásának, a fenoménnak kínálja fel kifejező hatalmát, míg a posztmodern gyávasága vagy szkepszise csak a másik beszédét vallatja a metanyelvvel, és nem a tárgyat a nyelvvel.

Nemcsak a gyanút üldözi a hit, a hitet is a gyanú. A hit a másik létélményével szembeni gyanú, a komplex létélményt kifejező hitrendszerek kevésbé tudnak egymással kommunikálni, mint a tényigazságokat kommunikáló empirikus kutatók. A hermeneutika azonban kitűnő terápiája a hitek eme betegségének, amennyiben feltárja a megtámadott balhitben az igazság elemét, és a saját hitben a balhit elemét. A kritikát az önkritika védi a paranoid torzulástól.

A hitet azért is meg kell különböztetnünk a vakhittől, hogy a kettő különbségében megragadhassuk a hit immanens kételyszükségletét. Nemcsak a többi hiteket kell kritikai vizsgálat tárgyává tennie önmegalapozása során, hanem a maga álláspontját is. Hasonló különbséget tehetünk a gyanú hermeneutikájában, melyet kifejezhetne kétely és gyanú szembeállítása, de

gyanú és gyanakvás oppozíciója is megfelel. A mentalitássá rögzült gyanakvás a kétely paranoid megmerevedése, míg az önkritikus kétely a hatékony kritikai attitűd feltétele.

A két degeneráció együtt jár, míg a gyanú rágalommá válik, a hit is fanatizmussá fajul. A gyanú gyakorlását önmagunkon kell kezdenünk, s ez ugyanaz a gyakorlat, mely hinni és bízni mer a másikban. Az öntömjénezés, a gyűlöletbeszéd és a szimbolikus erőszak minden formája az öngyűlölet és önmegvetés túlkompenzálását szolgálja, melyek az emberi tényezőnek a globális tőke világában bekövetkezett, mindeddig ismeretlen inflációjából fakadnak.

2.2.2. Szerző és befogadó konkurenciája

2.2.2.1. Mit kap az én az értelemtől?

A befogadói elvárások megcsalása, a befogadói én horizontjának beolvasztása a tágabb szöveghorizontba: a szöveg diadala és az én átnevelése. A szöveg tanítja a befogadót túllépni magát; az értelmezendő jelentés a szöveg ajándéka: a léttágító és létfrissítő impulzust az „én" kapja az értelemtől. Nem a szöveg illusztrálja az ember tudását vagy a kor tanait. A szöveg szellemsűrítményével szembesülő kor és az egyén válik puszta illusztrációvá, amennyiben a szöveg besorolja, minősíti és túllépi áldozata, a befogadó mentalitását. A befogadó a maga élményvilágát kínálja fel a szövegnek példaként.

Az individuális léthelyzet privilegizált perspektívája sajátos rálátást eredményez. A lét minden egyén számára másként meséli el, fedi fel magát: mindig maga az egyén a mese kezdete, s a tőle távolodó világ a folytatása, az elérhető legtávolabbi pedig a vége. A lét egészének minden pontját minden pontjáról kellene olvasni, s nem az egyes pont hozzájárulását tagadni, csak azt, hogy egy perspektívába lehetne bezárva a teljes igazság, és a többi hamis lenne. A kitüntetett perspektíva gőgjét kritizálhatjuk ugyan, mégis van kitüntetett perspektíva, ám inkább a nyugtalanság jelzi, mint a gőg. Az egyes pontok, perspektívák hozzájárulása nem egyforma. A kiindulópontok nem egyenrangúak, amennyiben vannak holt pontok, ahová kevés vagy szegényes információ fut be. Ha a dombtetőn álló tölgy több „információt" kap, mint a sűrűbe beszorított, az egyik perspektívából csendes nagyság és harmonikus sokoldalúság képét ölti a lét, a másikból a hektikus élethalál-harcét. Melyik az igazabb? A feldolgozó képességtől is függ, mennyi igazságot hoz ki a helyzet értelmezéséből. A szellemek sem egyformán érzékenyek, az érzékenyebbek világítják meg a többiek önmegvilágítási lehetőségeit. Ezért ad pénzt az olvasó a szerző szövegéért, a szöveg tanítja az egyént olvasni, s a szöveget túllépő olvasást is a szövegtől tanuljuk.

2.2.2.2. Mit kap az értelem az éntől?

Mi az oka, hogy Mándy Iván Régi idők mozija című novelláskötetéből többet tudunk meg a filmről, mint ezernyi tudós cikkből és monográfiából? A filmtudósok és kritikusok a sematizációk, s nem az élménykonkretizációk szintjén fogják fel a filmeket. Minden élmény a szellemi léttörténet ismételhetetlen eseménye, a kutatók azonban csak az ismételhetőt, a konstans élményfeltételeket ragadják meg, nem az individualizációkban konkretizált szellemi

tárgyat. A kulturális tényt természeti ténnyé kalapálják, hogy a természettudományos objektivitáskritériumokat kikölcsönözve kutathassák.

A kép rögzíti az emóciót, a kép és emóció egysége az élmény. A mű rögzíti az élményt. Az esztétikai tárgy az esztétikai élmény közvetítésének eszköze, az élményközösség feltétele. A mű jelzi, hogyan kell átélni. A jelek előbb és inkább érzelmek, indulatok, hangulatok indítékai, és csak ezen az alapon, utóbb racionális megfejtéseké. Az élményszinten a befogadó eljátssza, képzeletében színpadra állítja a művet. Ha a befogadói élmény színháza a mű lenni akarását követi, úgy hű élményről beszélünk, ám ha csak a befogadói élmény lenni akarása érvényesül, hűtelenről. A befogadó átadja magát a műnek, vagy kihasználja és uralkodik rajta. Csak önmagát akarja megérteni, vagy egy másik ember önmegértésén keresztül érti önmagát, és ezen keresztül a világot, mindezek összefüggésében pedig a létezést. A másik önmegértésével közvetített önmegértés, a nagyobb rálátás által, egyúttal a világmegértés közvetítette önmegértés. Ezáltal emelkedhet az önmegértés az érvényes létmegértés rangjára. A nyitott vagy zárt élmény a kommunikáció lehetőségéből vagy lehetetlenségéből indul ki. Az ek-sztázis vagy a szekepszis a befogadói élmény színpadának főrendezője. Az ek-sztázis eksztázisa a rajongás, a szkepszis eksztázisa a gyűlölet.

Ha a befogadó látszólag túl sokat nyújt a műnek, valójában nem „kel át" rajta, hanem legázolja, az értelmezést nem közvetíti megértés, a befogadó ráerőlteti a műre saját adott, kész, a mű befogadását megelőző élményeit, melyek az esztétikai aktusban nem újulnak meg. A befogadó a maga szokott reagálásai kifejezésének tekinti a művet, konvencionális reagálási alkalomként veszi igénybe. Az élmény passzív, mely puszta igazolást keres az „objektumban". Ez az élmény pusztán támadás és nem feltámadás. A szerző sem jelent meg a találkán, az élmény nem szellemidézés, s mert a befogadó nem találkozik a szerzővel, az esetleges egzorcizáció, a magába zárt tudat önvédelmi rendszere, előítéletei és illúziói hatékony felülbírálása is elmarad. A hit és a gyanú hermeneutikája is defekt áldozata. Az önátadásra képtelen befogadás egy autisztikus banalitás tautológiáinak mormolására korlátozza az elmaradt esztétikai találkozás kultúripari mimézisét. Pontosan ez az erőszakos olcsóság felel meg a későkapitalizmus agresszív hektikájának.

Mit kap az értelem az éntől? 1./ Az élmény nem egy „objektíve" létező szöveg mechanikus elemzése, hanem egy rajta kívül holt tárggyá dermedt dolog szellemi létének visszaadása. 2./Hogyan nyilatkozhatna meg a mű, ha nem az én által feltett kérdések perspektívájában, melyben a mű olyan művekkel is kapcsolatra lép, melyek az alkotófolyamatnak még nem voltak szellemtörténeti előzményei és élményszerű keretei. Goethe még nem sejtette, hogy az utókor élményében Faust Frankensteinnel fog kommunikálni. Azt is aligha lehetett előre sejteni, hogy Cecil B. DeMille a westerni kód alapján fogja újraértelmezni Mózes könyvét (*Tízparancsolat*). Nemcsak a mű-tapasztalatok változása fogadja be a művet a jelösszefüggést másként megszólaltató új kontextusokba, az általános élettapasztalat változása is új kérdéseket intéz a műhöz. A műnek feltett új kérdések a mű új aspektusait tárják fel. Szubjektív szellem és objektív szellem érintkezése beindítja a szellemidézés és a vele összefüggő egzorcizáció folyamatait, a korszellemek érintkezése pedig forradalmasító kontextuális feszültség alá helyezi a mű magával hozott értelmét.

A szöveg oldódik és újul meg a befogadó vagy a befogadó koncepciója a szöveg szellemében? A tágasabb horizont győz. Ha a befogadó visszaél a maga önigazolására használt szöveggel, akkor ebből vagy hamis interpretáció jön létre, vagy egy eredeti mű, amely azon-

ban önállósul, már nem a szöveg interpretációja, hanem pl. csak egy esszé a szöveg apropóján. A szövegek időtálló, a szövegeket megerőszakoló hamis interpretációk múló szükségletekből fakadnak. A szöveg legyőzi a befogadó álgyőzelmeit, mert ez esetben az interpretáció által meg nem győzött további befogadók nem a szöveget lépik túl, hanem előbbi befogadóját. Ha nem így történik, akkor pedig a befogadó produktuma egy új értelmezendő szöveg, s az eredetileg általa értelmezett már csak meghaladott előzmény.

Megerősítést vár az ember a szövegtől vagy korrekciót? A hagyományos esztétika (és befogadó) differenciációt, látókör-kiszélesítést, lehetőségkibővítést, létintenziválást vár a „klasszikusoktól". A mű azonban mindezt csak olyannak nyújthatja, aki maga is nyújtja mindezt a műnek. A klasszikusokat a valóságban, a kultúraközvetítés mindennapjaiban, többnyire frázisokra, közhelyekre redukálták. A mű ereje és jelentősége, minden jövőket felforgató hatása akkor mutatkozik meg, ha előnyomulunk fel nem tett kérdéseiig, túllátni azon a határon, ameddig a mű cinkosságot vagy kompromisszumot vállal kora közhelyeivel és előítéleteivel.

A mű élvezetéhez nem elég az „egyet gondoltunk" öröme, az élmény harci játék is, melyhez hozzá tartozik a versengés. Még az önmegerősítés is cifrázást igényel, amennyiben a megerősítő élmény által az ember azt tapasztalja, hogy több volt élményében, mint amit észrevett, tudatosított és kifejezett. A versengés azt jelenti, hogy a mű meglep, a befogadó pedig többet hoz ki a szerző meglepetéséből, mint amit az gondolhatott. Én és szöveg találkozása mennyiben viszi tovább szöveg és én felismeréseit? Amennyiben nem összehasonlíthatatlan eszmerendszer, összebékíthetetlen hit, áthidalhatatlan kulturális különbség állítja szembe őket egymással. Elvileg minden tartalmi vagy mentalitásbeli eltérés esetén megvan a közvetítés lehetősége, az eltérő kultúrák azonos kultúrnívó mellett kevésbé ártanak a kommunikációnak, mint az azonos kultúra eltérő kultúrnívóinak szembenállása. Ha összehasonlíthatatlanul gazdagabb a szöveg, mint a versenyképtelen befogadó, akkor a befogadó nem keltheti életre azt a szöveget, amely új életre kelthetné szellemét. A szöveg pontosan azt a befogadót nem „válthatja meg" aki erre legjobban rászorulna. Minél alacsonyabb a kultúra, annál rendíthetetlenebb önbizalom és fölényérzet jellemzi, a jobb megvetése. De a szolgai tisztelet is megakadályozza a jobb felfogását. Aki megváltást, tanítást vár tőle, azt cserben hagyja, csak azt viszi tovább, aki harcol vele. Átadni magát és megharcolni vele: két ellentétes impulzust, két ellentétes életművészetet követel meg a szöveggel való kapcsolat a befogadótól. A birtokba vétel és az önátadás teljességére egyszerre van szükség – mint minden Erószban. Ha a szubjektum átengedi magát egy aktívabb – „tanító" – rendszernek, hogy az elnyelje, vállalkozásába beavassa, tevékenységi körébe vonja őt, ezáltal végül is ő fogadja be az aktívabb rendszert további önépítése lehetőségnyitó eszközeként.

2.2.2.3. Mit vesz el az én az értelemtől?

A szöveg biztosítható, bizonyítható értelmét a premodern szellem a szerzőben, a modern a nyelvi struktúrában, egzaktan leírható jelviszonyokban, a posztmodern a befogadóban keresi. A premodern eszménye a megvilágosodott próféta, égi hírnök, a moderné a mérnök, a gyár és a munkadarab, a posztmoderné a fogyasztó és élvező. A premodern az alkotóra, a modern a szövegre, a posztmodern a befogadóra redukálja az esztétikai létet. A dekonstrukció gyakorlata a másikat fogja fel másik énként, és nem az ént másik másikként. A klasszikus katarzisesztétika,

a mai mezőnyre vetítve, a dekonstrukció és Derrida, vagy még inkább Paul de Man gyakorlati pozíciójával szemben, a mai mezőnyben Levinas tanításának felel meg. A katarzis én-dekonstruktív: az én hierarchikus világképét borítja fel, míg a posztmodern szöveg-dekonstruktív, az ént erősíti meg a szövegi hierarchiák felborítójaként. A dekonstruktőr olyan kételkedő, aki nem új bizonyosságot akar levezetni a kétely kerülőútján, hanem minden bizonyosságból új kételyt. E gondolatmenet alapján felvethető a kérdés: a katarzis dekonstruktívabb vagy a dekonstrukció? Az egyik dekonstrukció a létet mozgósítja, a másik a létezőt, a tárgyat.

2.2.3. A szimptomatikus kritika metakritikája

2.2.3.1. A Harmadik Hermeneutika terve

Bordwell „tanulság" és „tünet" összeegyeztethetetlenségéről, a két jelentésréteg ellentétességéről beszél (David Bordwell: Szimptomatikus interpretáció. In. Kovács András Bálint (vál.,bev.): A kortárs filmelmélet útjai. Bp. 2004. 48. p.). A viszonynak nem kell oppozícióvá éleződnie, diszparitás is lehet, mindenképp valami ambivalencia vagy double bind kifejeződése, mely további munkára készteti a kultúrát. Tanulság és tünet, „message" és szimptóma, vagy – általánosabban – tanulság és titok viszonya csak egybeesés nem lehet, mert ha a titok egybeesik a tanulsággal, akkor csak tanulság van, nincs titok. A mű két rétegének léte evidens, hisz a reájuk való kétféle reagálás megfigyelhető. A tanulságot pusztán explikálni kell, a titkot viszont megfejteni. Fejtés és explikáció a felszínen világosan elkülönül: a szerzői üzenetnek explikáció jár, a szerző elvétéseit, elszólásait azonban meg kell fejteni. A két réteg első megkülönböztetése során felhasználható az így felfogott explikáció-megfejtés oppozíció, a további munka során azonban a helyzet már nem lesz ilyen egyértelmű. Ha túllépünk a nyilvánvaló kifejtésén, az üzenet kommentálásán, az üzenetet és kommentárját is diagnosztizálhatjuk, pl. a gátlások és elhallgatások szervezett rendszereként: ekkor a explikáció megy át diagnosztizáló megfejtésbe. De az indirekt szimbolika bármely formája megfejtésének folytatása is explikáció. A megfejtés akkor is szükséges, ha az üzenet értelemzavarban szenved, de akkor is, ha a mélyüzenet, a mű „titka" zavarba hozó értelemmel bír. A megszokott logika által diagnosztizált törés lehet a logika törése, de egy szokatlan logika felbukkanása is, melyhez képest a megszokott logika a törékeny. Az értelemzavar esetén csak meg kell nevezni a diagnosztizált zavart (s a továbbiakban már nem a művet, hanem a zavart tanulmányozni), a zavarba hozó értelem esetén azonban az üzenet titka, vagy ha tetszik a „tudattalan üzenete" is a szerzői üzenet által kívánthoz hasonló explikációra szorul. A megfejtés tárgya az a határ, ahol a szerző nem érti többé sem a világot, sem magát, de a megfejtés tárgya az is, ha a szerző olyan sokat mond, ami a maga számára sem világos, azaz többet mond ki, mint amit megfejthet. Az elvétést éppúgy meg kell fejteni, mint a kimeríthetetlen sokértelműséget, a defektet, az információs rendszer összeomlását éppúgy, mint az esetleg benne rejlő, általa előidézett információs robbanást, azaz a rendszer képességét, hogy új rendszereket nemző eszközöket bocsásson rendelkezésre. Az explikáció számára „szent templom a világ" (Baudelaire). Csak a megfejtés visz be a „fikció erdejének" (Eco) sűrűjébe.

Az explikálandó jelentés valamiféle „jóhír", hogy a világ „rendben van", vagy rendbe tehető. Vagy hogy a szerző rajtakapta a világot, izolált egy problémát, s rendelkezésünkre

bocsátja a világ és önmagunk rendbetételéhez talált eszközét. Vajon a titok több vagy kevesebb, jobb vagy rosszabb „hír", mint a tanulság? Lehet ez is valamilyen világmegvált(oztat)ó információ, mely azért titkos, mert olyan igényt fejez ki, melynek ellenáll a világ. Ez esetben a mű pozitív titka a világ negatív titkára utal. De a műnek is lehet negatív titka, mely a formálás kudarcában nyilatkozik meg, s kifejezheti, hogy a mű tényleges üzenete kevesebbet nyújt, mint amit a tanulság ígér, azaz a mű nem tudja igazolni a meghirdetett értékeket. A mű sikerének illetve kudarcának titkáról is beszélhetünk, s az utóbbi lesz valamilyen szégyenletes, szerencsétlen vagy felháborító defekt, a szellem renyhesége, árulása vagy merénylete az emberiesség ellen. Ez esetben azonban az a tipikus, hogy a kenetes és előkelő, szépelgő és kioktató külső (azaz tanulság) takarja a „sötét" titkokat.

A kétarcú mű képe a hetvenes évek radikális ideológiakritikájában a tanulságot a megalkuvással, a konformizmus üzenetével, a titkot a szubverzív összetevővel, a kollektív fantázia vagy az egyéni lázadás ellenállásával, az illegalitás élményeivel azonosítja. A kétarcú mű koncepcióját azonban tovább kell differenciálnunk, és nemcsak a tanulságban pillantani meg az utópikus mozzanatot, a titokban is a negatív oldalt. Bár a szubverzív mozzanatot rendszerint elfojtotta a kultúra, s a felszabadított, elismert, szabad utat kapott, tanítássá lett szubverzív feltehetőleg már nem szubverzív, s csak azért és annyiban nem tilos, amennyiben kasztrálták, korántsem mind szubverzív, ami feszélyez. A tartalom feszélyező – agresszív, „nyárspolgár riogató" – mivoltából nem lehet automatikusan szubverzív mivoltára következtetni. Ezért hiba mindent felszabadítani, ami bárkit feszélyez vagy felháborít; ugyanakkor elnyomni sem lehet, mert a kényszerkultúrát helyreállítva a valóban szubverzívat a joggal feszélyezővel együtt nyomnák el, de legalább azt lehetővé kell tenni, hogy az egyén gyanúval és kritikával szemlélje magát, s ne érezze a kényszert, minden gyengeséget kultiválni, sőt ünnepelni. A mai kultúra fő problémája a morális felettes én kiirtása, s ennek következménye az általános infantilizálódás, a követelmények nélküli kultúra és következmények nélküli társadalom. A korrupt önkényeztetés kultúrája nem tűri a felettes ént, s a helyére állítja, az én fő tanácsadó szerveként, a korrupcióra csábító kultúriparosokat. Walt Disney *Pinokkio*-filmje a probléma tökéletes, korai kifejtése: a tücsök képviseli a lelkiismerettel azonos felettes ént, a helyére lépő, őt trónfosztó csábítókat, a „kultúripar" vagy „tudatipar" hülyítő és elaljasító szirénkórusát pedig a showbusiness (a Disney-film szimbolikájában a cirkusz).

Freudnál a titok az infantilis állapot titka, a kezdet magyarázó értéke, olyan őskép, amely a sorsmegalapozó, sorsbekódoló őskonfliktus képe, az elfojtott eldöntő élmények világa, melyek a rejtettségben hatnak korlátlanul és kontrollálatlanul, így késztethetnek a múlt spontán és szükségszerű újratermelésére. Az obskurus, görcsös és visszahúzó titkot tehát tanulsággá kell változtatni, ami a felvilágosodás műve. A művészetkritika ezzel szemben a mélyben keresi a lázadó lényeget és a felületen az olcsó prédikációt vagy kikényszerített, megalkuvó hitvallást. A tudattalan, amit az esztétika talál, nem a lázongó vadállat „rossz közérzete a kultúrában", hanem az elnyomott szellem lázadó közérzete az elnyomó kényszerkultúrában. A tanulság-titok oppozíció, az esztétikai üzenet kezdeti felfejtésében, mielőtt mindkettőt tovább differenciálnánk, egybeesik a hazugság-igazság vagy konformizmus-lázadás oppozícióval. Ez a gondolatmenet sem idegen a pszichoanalízistől, Fromm az álmokat prófétikus előtudatként is elemzi, nemcsak neurotikus szimptómaként. A kétféle mélység nem zárja ki egymást, egyazon műalkotás mélyén találjuk meg a lázadás impulzusait és a defekt tüneteit. A mélyüzenet és a tünet, a titkos lázadás és a titkolt betegség, egyaránt az indirekt szimbolika tartalmai, de ellentétesek, más-más

értelmezési technikákat igényelnek. Ellentétességük sem abszolút: a „piszkos titok” is lehet lázadás a világ ellen, de túl korai vagy eszköztelenségében sikertelen, alternatívát nem látó lázadás. Nemcsak túlteljesítő lázadás van, alulteljesítő lázadás is: az antipszichiátria pl. lázadásként fogta fel a defekteket. A legyőzött alulteljesítés nem teljesítés, hanem túlteljesítés.

Defekt és lázadás kapcsolata bonyolult, a defekt sikertelen lázadás, és a sikertelen lázadások a lázadás nevelődési formái. Defekt és lázadás zavaros, de nem megfejthetetlen kapcsolata a hermeneutikának is edzője vagy nevelője, mely a „Harmadik Hermeneutika” koncepciójának keresésére késztet.

A mélyüzenet a hit és a gyanú egyesített hermeneutikájával, a harmadik hermeneutikával megközelíthető, olyan gyanúval, amely szerint az üzenet több önmagánál. Ez a hit nem a naiv rajongás, hanem a gyanú formáját ölti, mert ma már nemcsak a kenetes hazugságok és a fenyegető kioktatás keltenek gyanút, hanem a paranoid kritika is. Épp az utóbbi ébreszti aztán azt a „pozitív gyanút”, hogy nem minden érték és perspektíva elvetendő hazugság, amit az évszázadok ígértek nekünk. Újabb gyanú: hogy talán hazugság, hogy „minden hazugság”. Vagy fordítva fogalmazva: új gyanú, hogy a hazugságok leleplezői is hazudnak. Egy kritikus és önkritikus hit lép be, a gyanú formájában, a világba.

Feladatunk, ha meg akarjuk menteni a szubverzív mozzanatot, és elkülöníteni azt a „posztmodern orgia” elaljasodásától, a kétarcú titok vizsgálata. Láttuk, hogy a titok nem feltétlen szubverzív, defekt is lehet, s a szubverzió sem feltétlenül titok, a tanulság szintjén is felléphet, mint a kritikai lázadás elmélete és gyakorlata (pl. Brechtnél). A represszív tanulságnak lehet a lázadó titok a cáfolata, de a represszív titoknak, a problémákat elhárító kényelmi világnézet mozdíthatatlan dogmái obskurus mélységeinek, az önző gonoszság elhárító mechanizmusainak (ami minden uralkodó osztály alapvető stratégiája) cáfolata lehet a lázadó tudat. A lázadó tudat akkor életmentő funkció, ha a szenvedélyen felülkerekedett az elhárítás szenvedélye, a vágyon a szorongás. A két „réteg”, tanulság és titok, vádolhatja egymást, de a befogadó, ha mély létmegértést akar meríteni az üzenetből, s minden rétegből kihozni az értékes elemet, míg azok harcban állnak, azok kibékíthetetlen viszonya ellenére is emancipálhatja mindkettőt. Megkettőződik a szöveg öröme: van fehér lázadás („még kér a nép, most adjatok neki”) és fekete lázadás („vagy nem tudjátok, mily szörnyű a nép?)”. Ez pontosan ugyanaz a kettősség, mint a szöveg „fehér” illetve „fekete” erotikájáé vagy a kétféle fantasztikumé. A harmadik hermeneutika és a kettősség poétikája ígérete a dupla öröm, a dupla információs bevétel, de figyelmeztetése, hogy nemcsak kellemes, rettenetes örömök is vannak.

Az *Aki megölte Liberty Valance-t* tanulsága, hogy jó a törvény, elkerülhetetlen a pacifikáció. Titka, hogy a törvényt az önkény alapítja, nem a törvény teremti önmagát. A nagyság nem viseli el a törvényt, amit győzelemre segít, de mégis csak annyiban nagyság és nem zsarnoki aljasság, amennyiben nem helyezi kívül, a törvényen felül magát, hanem elsorvad vagy végső soron belepusztul, miután a rút és nagy szépséget vagyis a fenséget mint végtelen és mértéktelen szépséget elcsábította és a maga szolgálatába állította a mérték szépsége, a véges szépség, amelybe nem belehalni kell, hanem ami élni segít. A pozitív tanulság és a kegyetlen titok párbeszédének eredménye a filmben a tanulság rezignatív melankóliája és a titok ijesztő nagyszerűsége. Epikus tanulság mélyén tragikus titok. Az elemzés számára pedig az a tanulság, hogy az európai kultúra és ennek amerikai továbbgondolása epikus természetű kultúra – egy tragikus tudattalannal.

Témánk a titok titka, elemzésünk eredménye pedig a titok pluralizmusának képe. A film első számú titka gyakran az, hogy – a látszat ellenére – van titka. Két rivalizáló csapat keresi az „izét", „akármit", időnként verekszenek, megharcolnak egymással és másokkal, akadályozza törekvéseiket egy városi lány stb. Olyan közönségrétegek kedvelik e kalandfilmeket, melyek távol maradnának, ha valamiféle „üzenet" fenyegeti őket, mégis közvetíthetnek ezek a filmek is kultúrát, pl. a *Green Hell* című James Wahle-film, melyben az egyik legfinomabban, szűkszavú költőiséggel megoldott filmi búcsujelenetet láthatjuk. A film második titka, hogy nem egy titka van. Többféle kettősség, konfliktus és meghasonlás teszi a mélyüzenetet túldeterminálttá. Életbarát illúziók és iszonyatos igazság konfliktusa az illúziók élni segítő mivoltát, a felület pozitivitását hangsúlyozza. A felület hazugságát és a mélység igazságát sugallja az elnyomó ideológiai tanok és a felháborító igazság ellentéte. A mű kétarcúságához kötelesség és élvezet, szükségszerűség és szabadság, a kultúra követelései és az élet követelései konfliktusai is hozzájárulnak. A tudás tanításaival a tudást befogadásuk esetén felforgató vagy forradalmasító sejtelmek állnak szemben, s a sejtelmek, érzések rétege is ellentett impulzusokat mozgósít, vágyakat illetve szorongásokat. Mivel a tanulság és titok kettősségén túl találkoztunk a tanulságok titkaival és a titkok tanulságaival, s eme az alaprétegekről levált mellékrétegek kommunikálni kezdenek egymással, a szélső, széthúzó rétegek között egy kommunikatív középréteg képződik. Ezáltal a kettősség hármassággá alakul: 1. a legközvetlenebbül hozzáférhető összetevő a realisztikus tudás, 2. az indirekt szimbolika első, könnyebben kifejthető rétege az utópikus, idealizáló mesélés, míg nehezebben hozzáférhető rétege 3. az őstraumákon és fundamentális fantazmákon dolgozó mítosz. A tudást foglalja össze az egyik réteg, a vágyat harmonizálja a másik, az érzékenység eredeti mobilizációját reaktiválja az utolsó.

2.2.3.2. Explikáció és szimptomatika

Az explikáció tárgya kettős: a hivatalos tanulság, a közkeletű világnézet vagy „affirmatív kultúra" (Marcuse) illetve a szerzői világkép explikációja. Szóljunk először a szerzői kódról. Az elfojtott jelentés „maga is elfojtás alá került a szerzői elméletben" – véli Bordwell (uo. 54. p.). A szerzői kód explikatív és a kollektív mítosz szimptomatikus jelentése alternatívájával szembesült szerzői elmélet valóban jobban érdeklődött azirán t, amit a szerző egyéni élményben tesz hozzá a mítoszhoz, de a szerzőnek a titka érdekesebb mint a tanítása, s a szerzői elmélet is igyekezett a mélyüzenet megfejtése irányában előre nyomulni. Bordwell megjegyzése annyiban mégis jogosult, amennyiben Hollywood kollektív diskurzusa kedvez az elfojtott dominanciájának, mert az intertextuális összefüggések és a műfaji üzenet az elfojtottat húzzák alá, szemben a szerzői textus nagyobb tudatosságával. A szerző maga tudatosítja a lehető legtöbbet, új tudatszintet felkínálva a befogadónak, míg a mítosz és műfaj döntően a tudattalan részből él, ezt kínálja fel nézői értelmezésre. Bordwell túl nagy távolságot teremt a szerzői kód explikatív és a kollektív mítosz szimptomatikus jelentése között. Hiába lép fel a szerző tudatként és a mítosz tudattalanként, az interpretáció mindkettőben megtalálja a maga ellentétét, az értelmezés eredménye a tudat tudattalanja illetve a tudattalan tudata. A mítosz lényegi üzenete nem az, amit kinyilatkoztat, hanem amit megcéloz a kinyilatkoztatottal. A kinyilatkoztatott vallás születése pontosan a tudattalan tudatának lázadása a homály ellen.

A szerzői világkép explikációjánál kevésbé divatos és vonzó feladat a hivatalos világkép explikációja, amíg meg nem értjük, hogy minden ideológia utópia-magvakat tartalmaz: Karl Mannheim is túl nagy távolságot teremt ideológia és utópia között, melyek valós távolsága Bloch műve, a Korunk feladata alapján bemérhető. A tanulság titka (1.) mindenek előtt a közhely ébredése vagy az ideológia utópiája. Az ideológiák kisajátított, automatizált, lezáró szignifikánssal ellátott utópiák, rendcsinálásra használt, lesüllyedt felforgató tanok, szellemi zsarolásra és megfélelmlítésre használt egykori remények.

A tanulság titka (2.), hogy az elnyomás nyelve a felszabadítás nyelvétől lopta érveit. Ezért a megkopott közhely, untig ismételt „eszmei mondanivaló" új hitelt kaphat a konkrét megelevenítésben. A *Rettegett Iván* első része ugyanazt mutatja be, amit a *Jégmezők lovagja*: a zavartalan mindennapi élet feltételeinek megteremtéséhez a szuverenitást kell megteremteni, ehhez pedig legitim és egyben erős hatalomra van szükség. A népek konfrontációja és a tehetséges uralkodó fellépése közvetíti az orosz nép egyesülését, melynek képei szinte karnevalisztikus élménnyé teszik a csatákat. Ez az újfajta, marciális karnevalizmus hitelesíti a mintegy hősiességtől részegült nép mozgásának, mozgalmainak képeivel a politikai mondanivalót. A *Rettegett Iván* első része még azt illusztrálja, hogy csak erős kézzel lehet kormányozni Oroszországot, míg a második rész már azt, hogy így sem lehet, a kormányzás zsarnoksággá fajul, csak rossz lehetőségek vannak, de azt is, hogy vállalni kell a kevésbé rosszat, a megmaradás feltételeit. A tanulság titka lehet (3.) kimondatlan tanulság, mely a kimondottból következik, s kevésbé megnyugtató, mint a kimondott. Ez esetben az indirekt jelentés titkos tanítás, s nem azonos azzal a még távolabbi jelentéssel, ami a szerző számára is titok.

A tanulság titka maga a nyelv is, mint egy gondolatrendszer képviselője, mely ily módon nem azonosítható a tudattalannal. A tudattalan nyelv(ként szerveződik), de a nyelv (mint a gondolkodás közege) nem tudattalan. A kód üzenete nem a tudattalan üzenete: az utóbbit sokkal inkább különböző, konfliktuózus kódok együttesének üzenetében látjuk. A nyelv mint a tanulság titka az oppozíciók és ekvivalenciák alakzatának üzenete, melyek megszervezik az ábrázolt világot. Így függ össze pl. az anya túl- és az apa alulreprezentáltsága, a nőkép dominanciája és a fiú kallódása és őrjöngése Bertolucci *La Lunájában*. Itt a férfiasság hiánycikk, míg a korábbi esztétikai-etikai létstádiumot nosztalgikusan reflektáló *Jules és Jim*ben a két férfi és egy nő szerkezet a nőiséget avatja hiánycikké, s így felcserélhetetlenné. A nő mégsem válik veszélyes vamppá, pusztító pókasszonnyá stb., mert a barátság etikája szelídíti a szerelem esztétikáját. A modern nő eme képe vonzó és rokonszenves, nem azért vesz fel férfias vonásokat, mert elveszti a nőiességet, ellenkezőleg, amennyiben különbözik a film noir nagy rombolónőitől, önnön női varázsával szemben védi a férfiakat a hozzájuk való hasonulással. A barátság nagyvonalúsága és nagylelkűsége modernizálja a biológiai létforma archaizmusa által terhelt szerelmet. A tanulság titka lehet a nyílt üzenet valamilyen levezethető függvénye is, de a kód üzenete is. Ez azonban kevesebb és kevésbé radikális implicitséget jelent, mint ha a műnek van még egy másik, rejtett kódja is. Túllépünk az explikáción, ha a mögöttes kód nyomára bukkanunk, s azt kezdjük kérdezni. Most már a talált üzenet nem egyszerűen több a kimondottnál, hanem más, s az interpretáció is újrakezd. A *Jules és Jim* így már nem a barátság története, hanem az anyakomplexumé, s a férfiakat váltogató szeretőben megjelenő Nagy Anyáé, aki ez esetben kétneműségével is abszolút hatalmát erősíti, még az implicit homoszexuális ösztönrezdüléseket is leköti, hogy ilyen egérút se kínálkozhassák hatalma megkérdőjelezésére. Ez a *Jules és Jim* a férfiemancipáció lehetetlenségéről

szólna, s valami olyat közölne, mint a film noir, Karády dalával, a *Hazajáró lélek*ben: „Rabom vagy rég, az is maradsz”. Ez a *Jules és Jim* a film noir és a screwball comedy kombinációja volna, s Jeanne Moreau Katherine Hepburn és Rita Hayworth teljességgel más természetű, alternatív ellenállhatatlanságait egyesítené.

Miben több a megfejtés az explikációnál? Míg a lappangó, feltételes, kimondatlan vagy rejtett jelentés pusztán függvénye a kimondottnak, de nincs konfliktusban, rivalitásban vagy a kölcsönös tagadás viszonyában vele, a megfejtés tárgyát képező indirekt szimbolika valamilyen szimptómaképző, tehát elfojtott tartalmat, vagy a közkeletű kódokkal a feszültség viszonyában álló előtudatos sejtelmet feltételez. A lappangó, explikálandó jelentéssel tehát szimptomatikus vagy prófétikus jelentés osztozik az élmény szervezésén. Az elfojtott tartalmaknak az én áll ellen, a prófétikus sejtelmek tartalmai az énnek állnak ellen. Az explicit-implicit oppozíció kisebb távolságokat jelez mint az elfojtó-elfojtott vagy a képviselt illetve vizionált távolsága. Sem az elfojtott, sem a vizionált nem egy kifejtő levezetéssel hozzáférhető normális konnotátum, mely evidens konnotatív láncokon lenne megközelíthető adott kódok felségterületén, ellenkezőleg, olyan kétértelmű és váratlan kapcsolat, mely csak új kód bevezetési kísérletei által világítható meg.

Más a kifejtés és más a megfejtés: az utóbbi az én vagy a tartalmak ellenállásait feltételezi. A megfejtés több mint a kifejtés, de a megfejtés szó félre is vezethet, mert azt is sugallhatja, hogy lezárásként kell értelmeznünk, holott az üzenet megfejtése, épp ellenkezőleg, megnyitását jelenti, a gondolati út megalapozását, melyen haladva az üzenettel való további együttélés termékeny lehet; a megfejtés ilyesformán kezdet és nem vég.

2.2.3.3. A szimptomatikus kritika korlátai

Bordwell a gyanú hermeneutikájának gyakorlataként jellemzi a szimptomatikus interpretációt (uo. 44. p.). E gyakorlat lényege a redukció egy diagnózisra. Ha nem a szimptomatikus kritika klinikájára utalják be a művet, a kilátások még rosszabbak: az esztétikai szféra kriminalizálása. A megismerés kudarca vagy a manipuláció sikere a szimptomatikus kritika nyomozati tárgya. Az alternatíva régi: évszázada ingadozunk, hogy az álmot titkos tanításként, próféciaként értelmezzük, mint a régiek, vagy kritikai szociológusként, illetve a „klinikai tekintet” eszközeivel, az egyén vagy a társadalom betegségének tüneteként. Foucault az előbbi irányban is kísérletezik, ami új életre kelthetné a pszichoanalízis eredményeit, s lehetővé tenné a két koncepció összekapcsolását, az egyetemi és kutatói üzem azonban a harcosabb és egyszerűbb koncepció felé húz, a megfejtés, mint a szimptomatikus kritika műve, a marxista ideológiakritikai üzem nyomdokaiba lép, s nem az üzenet működő része érdekli, csak a negatív teljesítmény, csalás, ámítás vagy defekt. Ezért az interpretáció kiindulópontja a tünetek vagy bűnjelek elemzése, a filmben talált, törések, hiányok és ellentmondások, melyek értelmezése a filmet társadalmi és kulturális problémák szimptómájává, szociológiai, szociálpszichológiai ténnyé minősíti. Amit a szimptomatikus kritika talál, nem a film jelentése, nem a műalkotás tartalma, hisz maga a mű egésze csupán tünet, melynek megfejtése a kultúra illetve társadalom valamely torzulására mutat rá, melynek a mű torzulása csupán jelzése. A szimptomatikus kritika csupán a torzulást tudja élvezni és méltatni, mert nem a mű

érdekli, hanem amit leleplezhet a pszichiatrizált vagy kriminalizált tárgy, illetve politikára redukált esztétika segítségével.

(Van a szimptomatikus kritikának egy szolidabb, kevésbé átpolitizált formája is, mely a tüneteket pusztán a művek szubkulturális hovatartozásának nyelvi ritualizációjaként tekinti. Ez is a gyanú hermeneutikája: azé a gyanúé, hogy a mű csak ennyi, tulajdonságai csupán izmusoknak nevezett szellemi járványok, gyorsan lefutó ragályok tünetei. Ez a gyanú hermeneutikájának feljövőben levő formája, melynek lényege az a gyanú, hogy a hermeneutika tárgytalan, a mű nemcsak hogy titoktalan, ennél is kevesebb, nem üzenethordozó, „nincs mit megfejteni rajta".)

Bordwell joggal hívja fel figyelmünket, hogy a szimptomatikus kritika képviselői vonakodnak saját kultúrájukra is alkalmazni eljárásukat (a szocialista kultúra az explikáció tárgya, a burzsoá kultúra a diagnózisé, a „magas" kultúra az explikáció tárgya, a tömegkultúra a diagnózisé stb.): „általános a húzódozás az avantgárd (de legalábbis a kritikusok által kedvelt avantgárd) szimptomatikus értelmezésétől…" (uo. 95.). A szimptomatikus interpretáció kiéleződő kultúrharccá válik a kritikai gyakorlatban, a mű elemzése stigmatizáló hadművelet, mely a gyűlöletbeszéd szerveződése felé mutat. Amennyiben a szimptomatikus interpretáció megbélyegző jelzőt ad megfejtés helyett, kiderülhet, hogy a filmelemzés defektesebb a filmnél, s most már maga szorul szimptomatikus kritikára, mely a gyűlölet vagy ressentiment okait kutatná.

A szimptomatikus kritika nemcsak a gyűlöletbeszéddel való közelebbi vagy távolabbi rokonság értelmében redukálódik politikára. Ez a kritika abban az értelemben is csak politika, amennyiben elvéti az esztétikum sajátosságának megragadását. A szimptóma nem a film specifikus információja, hanem a kulturális információk egy alfaja. Igaz, hogy a film sokkal több kultúrális információ spontán közvetítésére képes, mint bármely más művészet, ha azonban nem nyújt ennél többet, úgy nem filmművészet, pusztán a dokumentáció eszköze. A szimptomatikus interpretáció számára a film maga nem több mint tünet, s így nem is tudják a filmi formálást méltatni, pusztán annak hiányát, határait, kudarcát értelmezik. Ez a fajta kritika ott kezd működni, ahol a film elkezd nem működni. Ezt az érzékenységet nem a formálás, csak a formálás zavara informálja. A film nem mint film érdekli, csak mint egy kollektív neurózis, egy tömegtudat elleni manipulatív összeesküvés vagy egyszerűen a tudatlanság, primitívség szimptómája. A burzsoá ideológia kritikája, mint a marxista ideológia műfaja, teljességgel a lezáró szignifikánsok termelésére redukálódott: a burzsoá diskurzus közhelyeinek réseibe beékelte a hivatalos marxizmus közhelyeit, az előbbieket felszínnek, az utóbbiakat mélynek, azokat manipulációnak, ezeket a felvilágosodás vívmányának nyilvánítva. Ez azonban csak két hazugság konfliktusa volt, néha akár két igazságé is, amennyiben a közhelyeknek volt visszanyerhető aranyfedezete. Míg a naiv affirmatív kultúra a műalkotást ünnepli egy lezáró szignifikáns felmutatásával, mely állítólag a mű tanítása, bölcsessége, valójában közhely, a szimptomatikus kritika a maga gondolatmenetét torlaszolja el végül egy lezáró szignifikánssal. A két lezáró szignifikáns lehet azonos. Az előbbi esetben azt mondjuk, a mű jó, mert leleplezi az elidegenedést vagy a patriarchális ideológiát, az utóbbi esetben azt mondjuk, a film rossz, mert ki tudjuk mutatni benne az elidegenedést vagy patriarchális ideológiát stb. „A freudi sztori egy része persze botrányosan elmarad a józan ész kívánalmaitól…" – szólja el magát Bordwell (uo. 83. p.), s ezzel a szimptomatikus kritikát ismertető tanulmányában a lezáró szignifikánsokat (= a „józan ész kívánalmait") teszi meg a mögéjük hatoló analitikai és kritikai rendszer mércéjéül. Ezt követően, most már a feltételes elismerés gesztusaként, megint az obskurus banalitást használja mértékként: a „freudi sztori",

mondja, „kellőképpen hasonlít a viselkedés hétköznapi felfogásának kánonjához, így vonzó marad.” (uo. 83. p.).

Hogyan építhetők be a szimptomatikus kritika örökségei egy produktív összefüggésbe? Ha a szimptomatikus kritika a felületi zavarok klasszifikációjával és az ebből kinyerhető – címkézésre alkalmas – fogalmak taktikai felhasználásával, mintegy a kultúrharcokat kiszolgáló szellemi fegyverkereskedelem ágensének szerepével szakítva, a mély komplexusok, egzisztenciális konfliktusok feltárása felé nyomul előre, az őstraumákat megszólaltató fundamentálfantazmákban a legmélyebb vágyak és legmélyebb szorongások kölcsönös kifejezésére, állandó egymásba való átfordítására bukkan: nincs mélyebb tárgya az explikációnak. A gyanú hermeneutikája ezen a módon minden hit forrásaiig nyomulhat, s így már nem lesz a rágalom iskolája. A szimptomatikus kritika csak a hit hermeneutikájával kölcsönhatásra lépve, a Harmadik Hermeneutika alkotóelemeként akceptálható.

2.2.3.4. A tekintet metakritikája: a férfitekintet feminista kritikájának vizsgálata

Laura Mulvey koncepciója szerint, ahogy Lacannál a tükörben saját idealizált képét találja meg a gyermek, úgy a filmben is saját idealizált képét élvezi a mozinéző. Mivel azonban a filmet férfiak csinálják férfiaknak, ezt a megerősítő ideált csak a férfinéző számára képviselheti a megmozdult tükörkép. Ha a férfinéző kitüntetett lehetősége a dupla azonosulás, mint azonosulás a film hősével azonosuló kamerával, a filmélmény valóban elemezhető lehetne a megháromszorozódott férfiasság beavatási rituáléjaként, s kereshetnénk benne a Propp által előírt kvalifikáló, fő- és glorifikáló próbatételeket. A vázolt tekintet-elméletet, mely az egész montázsstruktúrát is azonosíthatná a férfitekintet mobil imperializmusával, megzavarja, hogy a kamera csak néha helyezkedik be a férfi szereplő szemszögébe, máskor a nőébe, s többnyire a filmszem nem-nélküli isteni omnipotenciája jellemzi, melybe férfi és női néző egyaránt belehelyezkedhet. Kicsinyesség lenne azonban már ezen a ponton belekötni Laura Mulvey szellemes és koherens gondolatmenetébe, ezért kövessük tovább őt (Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In. Kovács András Bálint: A kortárs filmelmélet útjai. Bp. 2004.).

Mulvey szerint a férfinéző a férfisztárral azonosul, aki a tükörstádium által megerősített omnipotens én kivetülése. A néző a tükörben ideális énjét pillantja meg, melynek lehetőségeit bontja ki azután a diegézis, további megerősítésként, kép és elbeszélés összhangjában teljesítve be a férfiasságot. Már az alapgondolat sem evidens, mely szerint a tükörben az omnipotens én látható: a naiv gyermeki omnipotencia-érzés csalódottan szemléli a tükörképet, hisz míg nem látta, azt sem látta, hogy milyen törpe a felnőttekhez képest, s milyen mások az arányai. Eddig rajtuk mérte és hozzájuk hasonlította magát, most másságával s a vele járó ”kirekesztettséggel” szembesül. A magát a tükörben felismerő gyermeknek látnia kell, hogy a tükör kínálta kép esendőbb, mint amit „képtelen” önérzete festett elé. Látnia kell, hogy csak egy „belevetett” tárgy a világban, nem a világ közepe. Csak a kisebbrendűségi érzés merít bíztatást a tükörképből, mert neki van szüksége a megerősítésre, hogy nem semmi, ő is valami és valaki, koherens és masszív lény, mint a többiek. Gyermek és tükör viszonya valószínűleg gyermek és anya viszonyától függ, attól, hogy milyennek látta magát a sokkal fontosabb tükörben, az anyai tekintetében, mely idealizálhatta, de meg is

semmisíthette őt. Hátha ezek a férfiak, akik a filmeket csinálják, az anyai tekintetet keresik és pótolják a mozivászon által, sőt, nemcsak pótolják, akár korrigálják is az anyátlan társadalomban. S akkor a film nem a férfién képe a férfiasság tükrében, hanem az én képe az anyaiság tükrében, melyet férfi és nő egyaránt használhat és azonos célokra használ. Mi tehát a film? Nemi tükör vagy őstükör? Laura Mulvey csak az egyik lehetőséggel számol. Túl gyorsan megválaszolja a „kamera nemének" kérdését, mely az Isten neméről szóló viták megújítása korunkban. A kamera kultusza és az Isten kultusza közötti különbség csak annyi, hogy az egyik a szó, a másik a kép mindenhatóságának kultusza.

A nézőtéren ülő férfi tekintete, melyet omnipotenciával ruház fel a kamera, s így követheti a vásznon ágáló tökéletesített mását, Mulvey szerint ugyanúgy a fetisisztikus tekintet tárgyává teszi a nőt, mint ahogy a cselekmény színterein, a képzelt világban ágáló tökéletesített másának aktivitása a szkoptofília gyönyörein túlmenő gyönyörök szexuális tárgyává alázza a partnert. A férfi viszi előre, míg a nő fékezi, zavarja a diegézist, a férfi a történet mozgatója, a nő pedig szexuális tárgy, zsákmány. A férfi akciója túllépi a testiséget, a funkció a struktúrát, míg a nő mint erotikus tárgy passzív pozíciója a diegézis, a tér, sőt végül a test széteséséhez vezet. Amint Dietrich lábát, Garbo arcát mutogatják, véli Mulvey, „a fragmentált test egy darabja lerombolja a reneszánsz teret." (uo. 257.). Ellenpélda nemcsak a görög szobrászatban vagy a reneszánsz festészetben, a moziban is bőven kínálkozik: a *Tarzan*-, *Tumak*- vagy *Herkules*-filmek a férfit teszik szexuális fétissé, csak az a kérdés, hogy a Weismüller és mások által alakított főszerepekben mi a fő, a test bemutatását legitimálják a harci és sportteljesítmények, vagy fordítva? E bizonytalanságban megkapaszkodhat Mulvey gondolatmenete, ezért továbbra is kísérjük figyelemmel okfejtését. Még ha meggyőzne is bennünket a kritika, látnunk kell, hogy gondolatmenete csak a partiarchális kultúra alapvető problematikájának, a nemi aszimmetria és a vele járó defektek szimptómájának tekinti most már a filmkultúra egészét, s a közeg eme globális értelmezését alkalmazza az egyes filmekre. Két film marad, a partiarchális mítoszt sulykoló, s az ezt megtámadó, lebontó, dekonstruáló ellenfilm. A kétfilmes filmelmélethez csatlakozó hívek azonban a továbbiakban nem tehetnek mást, mint hogy minden új film esetén megismétlik ugyanazt a leleplező rituálét, ahogyan a marxista ideológiakritikusok is tették. A valóságban minden művészi filmalkotásban szerepet játszanak a diegézist alapító konstitutív előítéletek, és minden műalkotás maga dolgozik ezek dekonstrukcióján.

A Mulvey által mondottak is implikálják az Elisabeth Bronfen által, az Over her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic lapjain kifejtett konklúziókat. A férfitekintet: Medúza pillantása, mely öl, megdermeszt. A férfitekintet bűne, a konkrét, eleven, egyszeri nő, a női elevenség és személyiség megsemmisítése. Az imádó tekintete megaláz és megöl: a férfiak a nőt szép halottként imádják, a passzív nőiesség emlékműveként, legyőzve, lebénítva, kasztrálva, szellemileg elaltatva, számtalan szempontból kivégezve szeretik. A fetisisztikus szerelem a férfi legveszélyesebb, mert álcázott megsemmisítő akciója a nő emberiessége ellen. A gondolatmenet evidenciaként elfogadott előfeltevése, hogy a harcos az ember, és nem az áldozat, a szerző, zsákmányoló és nem az ajándékozó, az áldozatkövetelő és nem az önfeláldozó. További hallgatólagosan feltételezett összetevője, hogy a szerelemnek nem legitim mozzanata az eltárgyiasítás, amely valamely rejtélyes módon, úgy látszik, elkerülhető lenne. Az *O történetét*ől mely szerint az elidegenedés elsajátítási folyamat, átkelés a parciális ösztönök világán, visszatérünk a XIX. századi leányregények szerelemkoncepciójához. Az a kérdés, hogy az

elidegenedésen való teljes átkelés vagy valamilyen megspórolása és elkerülése-e a szerelem? Túllépés vagy egérút? Az archaikus részösztönök feldolgozása vagy eliminációja?

Ki az agresszor? Ha a nemek egymást kezdik vádolni, minden érv a vádló ellen fordítható, mert nem egyik okozza a másiknak a szenvedést, hanem a – társadalmilag vagy antropológiailag? – paradox szituáció mindkettőjüknek. A „tekintet aktív irányítója" a férfi, a női tárgy célja pedig az aktív tekintet passzív gyönyörködtetése (uo. 260.). Így Mulvey. A tekintet azonban a tárgy terméke, a hozzá való alkalmazkodás eszköze, a tárgy előbb itt volt, nem a tekintet irányítja a valóságot, hanem a valóság a tekintetet. A nőre vetett férfitekintet vajon az agresszor vagy a férfi tekintetre vetett női tekintet? A szadista voyeurizmus férfi-pozícióként, a mazochista exhibicionizmus női pozícióként való jellemzése az előbbit jellemzi tettesként, az utóbbit áldozatként. Ezzel a logikus, de túl egyszerű alapbeállítással legalább két kiegészítő koncepció kezdhet azonnal vitázni. Az egyik felteszi a kérdést: vajon nem a nő prezentálja-e magát áldozatként, mert a szenvedély komponense az öngyilkossági ösztön (mint Dobray: *Az áldozat* című filmjében), és mert az áldozaté a passzív kéj, mely messzebb vezet az aktív szexmunkánál? A másik ellenvetés: vajon a megerőszakolás az egyik nem privilégiuma-e? A női test vizuális szférában való provokatívan erotikus prezentációja nem megerőszakolása-e a másik nem automatikusan működésbe lépő ösztöneinek? A férfit és nem a nőt izgatja automatikusan a másik nem exhibicionizmusa (a nőt a férfi imponáló rituáléi izgatják, máskülönben a férfi sem riadna vissza a nőéhez hasonló meztelenkedéstől, a férfiak azonban – vö. *Elemi ösztön* – sóváran lesik az exhibicionista nőt, míg a nő, analóg esetben, rendőrért sikolt). Lehet, hogy a férfi tekintete erotikus tárggyá teszi a nőt, előbb azonban a nő inszcenált látványa tette felizgató szándékok tárgyává a férfi ösztönét, vágyát és akaratát. A férfi tekintete csak a nő látványát éri el, a nő inszcenált meztelenkedése azonban a férfi tudatát bénítja és viselkedését módosítja, a látvány kiváltó hatása következtében a vérét elöntő hormonok hatalmával. A *Jupiter's Darling* című filmben Hannibál legyőzi Rómát, Esther Williams azonban, a legyőzött tábor asszonyaként, legyőzi Hannibált. A férfi tekintete csak képzeletben falja a nő testét, a nő meztelenkedése azonban valóságos regresszió rabságába ejti, erotikus rabszolgává teszi a férfit. Hannibál seregei az ostromra indító parancsot várják, a vezér azonban nem jön elő az asszony sátrából.

Ki a kizsákmányoló? Vajon az aktív szereplővel való azonosulás valóban a mindenhatóság érzését adja-e a férfinézőnek? A hős valójában a hatás és nem a mindenhatóság megtestesülése, ezért kell harcolnia mindenért. A hős kiűzetett a mindenhatóság világából. Az omnipotencia nem harcol és szenved, a hős már csak élharcos vagy élmunkás, nem úr és varázsló, aki puszta parancsával, akaratával dolgoztatja a szolgáló erőket. Frankenstein a monstrumot, a woodoo-varázsló a zombit csak szeretné olyan biztonsággal aktivizálni, kézben tartani és mozgatni, rávenni jóra vagy rosszra, mint a nő, már puszta látványa erejével, a férfit (a jóra a westernben, a rosszra a film noirban). A klasszikus kalandfilmben a nő valóban nem, vagy csak ritkán (pl. *Anne of the Indies*) azonos a nagy cselekvő hőssel, többnyire kívül áll a meghasonlásokon, harcokon és instrumentális problémákon, viszont ő az, aki figyel, megítél, többnyire pusztán tekintetével, s csak súlyos esetben szavával, ő az, aki jutalmaz és büntet, s végső esetben elhagy. De nem istenfunkció-e mindez, s ha így van, még a nő melodramatikus áldozattá válása is beleillik a képbe (a klasszikus melodrámáktól, mint Garbo *Anna Kareninájá*ja, a *Dogville* című filmig, amely ezt a problémát immár ismételten, a *Hullámtörés*t követve, tudatosan tematizálja).

A kamera mozgása, a mindentudó és mindenütt ott termő látás omnipotenciája mindenható, de testtelen, a nézőt megfosztja testétől és a tekintetre redukálja. A hőst is megfosztja testétől, hogy a cél eszköze, a törekvés szolgálója, túllépje testi jelenvalóságát valamilyen cél irányában. A látvány sodrának rabja a néző, a diegézis sodrának rabja a hős, mindketten magukon kívül vannak, a keresés stádiumában, a cél-felé-forduló, jövő-által-létező lendület állapotában. Ekkor jelenik meg a Látvány, a Fétis, a Nő, aki – a létkeresés hatalmával szemben – a meglét hatalmát képviseli, a másért-valósággal szemben a magáért-valóságot exponálja. A férfit instrumentalizálva mobilizálja a diegézis, s ha eszközzé téve jelenik meg a feladatmegoldás próbatételeinek világában, úgy a férfi nem az arc, hanem a figyelő arc, nem a kéz, hanem a lecsapó ököl, míg a nő hagyományos előjoga az esztétikai öncélúság. A férfi az eszközök mozgatója, a nő a férfi mozgatója; a film végén a nő céljai győznek, a férfi letelepedik (*Rio Bravo*), vagy elmegy, és a nőre hagyja a világot (*Shane, Volt egyszer egy Vadnyugat*). A diegézis világában az ember igazolni próbálja magát, a hősnő viszont önmaga igazolása. A törekvő hős, maga fölé emelve és istenítve a nőt, s tőle, elfogadásától várva az igazolt létezés titkát, egy preödipális omnipotencia típusba tör át az ödipális omnipotencia életlendületéből. A nő adja vissza a szemnek a testet, az omnipotens tekintetet újra felruházva testiséggel, nem azért, mert a férfi lenne a szellem és a nő csak test, hanem mert a nő mint szép, azaz átszellemült test, vagy szép, azaz megtestesült szellem, helyreállítja a lét egységét. A „nő mint látvány diegézist zavaró hatásai" (uo. 258. p.) problémája a nő előnyeként vagy fölényeként is értelmezhető, nem feltétlenül hátrány. A nő mint a cselekmény mozdulatlan mozgatója a fantasztikum varázslójának (s a szépség a varázslatnak) örököse a kalandfilmben. A cselekmény egyéb céljai is (ház, kert, arany) metaforikus vagy metonimikus kifejezései a nőnek.

Laura Mulvey szerint „a férfi nem képes elviselni, hogy szexuális tárggyá tegyék" (uo. 258.). A szexmunka a partner testének becézése és izgatása, míg a szexuális élvezet a funkció újramegtestesülése, a jövő felé irányított eszköz öncélú jelenvalósággá válása. Ezt a szerető csak a passzivitás pillanatában éri el, amikor, ha valaki még „dolgozik" is, az már nem az akarat, csak a reflexek, az idegen hatalmak által rázott test anyagának földrengése. A boldogság a testtől leszakadt funkció, a test nélküli szerep, az instrumentalizált személyiség előre menekülésének vége, megtérés, a testté válás közvetítésével, a jelenbe. Laura Mulvey szerint a férfi ezt nem tudja elviselni. Valószínűleg igaza is van, amennyiben vannak olyan nagyvárosi harcosok, sikerorientált pragmatikusok, túlmotivált munkamániások vagy sértett nőgyűlölők, akik nem tudják elviselni. De az is feltehető, hogy vannak olyan nők, akiknek érdeke, hogy azt higgyék, a férfi mindezt nem igényli és el sem viseli. A nemi aktus alá passzív frigiditással kifekvő viktoriánus nő előítélete vagy a kiszolgálást követelő, a partnert kritikus fogyasztói tudattal, neurotikus igényekkel, „kötelességekkel" és „jogokkal" ostromló szexuális fogyasztónő alibije is lehet, hogy a férfi „nem képes elviselni" a női aktivitást. Nem azért harcol-e a férfi egy sor erotikus melodrámában, sőt tragédiában, ami Mulvey szerint állítólag nem kell neki, s nem lehet-e, hogy a „mácsó" azért az erotika futóbolondja, mert ezt nem kapja meg? Az *Érzékek birodalmá*ban pontosan a passzív szerepre kínálkozik fel a férfi, a tárggyá tétel végső határáig, a megfordítható tárggyá tétel határára érve sem riadva vissza, és a megfordíthatatlan tárggyá tételt is vállalva? Cronenberg *Pillangó úrfi*jának hősét az teszi boldoggá, hogy a tekintet majd a szexmunka tárgyává teszi őt a keleti nő. Nem akarva észrevenni, hogy az illető, ez a különleges nő valójában férfi, a férfiak mintha már csak egymástól kaphatnák meg, amit már a keleti nőtől is hiába várná-

nak, s amit Mulvey szerint „nem képesek elviselni”. Mivel a partner csaló, s eszerint a férfiak egymástól sem kaphatják meg a film elején körvonalazódott ígéret beteljesülését, a film csalódott hőse végül maga végzi el azt, ami az *Érzékek birodalmá*ban még a „Keleti Nő” valós funkciója volt, a kalauzoló szerepét a Kis Halál és a Nagy Halál közti senki földjén, az önfeladás és passzivitás birodalmában, a testi földrengés katasztrófa-övezetében. Lars von Triers filmjében, a *Hullámtörés*ben, a nő végső erotikus áldozata, hogy a baleset következtében passzívvá vált férfi helyett átvállalja a „piszkos” aktivitást.

A filmszem mint mesterségesen felidézett, elővarázsolt anyai tekintet kérdi a hőst, „mit vagy képes tenni?”, kérdi a nézőt: „mit vagy képes elviselni, mivel mersz szembenézni?”, kérd bennünket: „hová tudtok felemelkedni?”, „méltók vagytok-e?” A filmmitológia kiindulópontja a lehetőségteljességet felidéző, a lehetőségeket és értékeket reánk bízó őstükör, végpontja pedig a jutalom, az elfogadás a vágytárgy mint az őstárgy reinkarnációja vagy megfelelője által, s mindkettő értelmezhető feminin kategóriaként, nem mert a filmet férfiak csinálják, hanem mert az embert asszony szülte, s anyai tekintet avatta fel.

Mindez nem azt jelenti, hogy a feminista kritikára ellentámadással kell válaszolni, csak azt, hogy látni kell, a nemek a mai kiábrándult és elmérgesedett helyzetben nem tehetnek jót egymással: ha a partner aktív, úgy megerőszakolónak érzik, ha passzív, akkor pedig cserben hagyónak. Mindez tehát nem a nemi érdekharcok, a nemi polgárháború értelmességéről tanúskodik, sokkal inkább arról a szociális problémáról, hogy a leértékelt absztrahálódott, mind több lelki funkciót szolgáltatóknak leadó egyedek mind kevésbé jelentenek ígéretet egymás számára, s talán ennél mélyebb összefüggésre is utal, arra, hogy a nemi aktus, „lehetetlen realitás” (Lacan): a természeti és kulturális különbségek olyan bonyolult és változó rendszerén kell a partnereknek átkelniük, ami lehetetlenné teszi a tartós patentmegoldást. A feminista filmelméletben olyan ütközetbe keverednek bele a filmek, amely nem körülöttük forog, és amelyben egyáltalán nem is róluk van szó.

2.2.3.4. Túl a szimptomatikán

„A jelenségek lényege a látszat…” – Sartre provokatívan fogalmaz, de éppen azért, mert szcientista offenzíva közepette kell a spekulatív tradícióban, radikalizálva azt, megerősíteni a „szigorú tudomány” (Husserl) tudatát. A lényeg nem nem-látszik, hanem látszik, az érzékelés és észlelés nem létfeledés, nem eltakar, hanem megjelenít. Nem érdemes a létélmény egészére kiterjeszteni a gyanú hermeneutikáját, melyet Kant visz bele az ismeretelméletbe. Az ismeretkritika olyan szükséges gondolati próba, amelynek meggondolása elkerülhetetlen az érzékelés fiziológiai apparátusának megismerése után, de az ontológiát ismeretktitikára vagy nyelvanalízisre cserélni szcientista naivitás. Az érzékelés azért takarja el a világ egyes, az emberlény antropológiai alapadottságai számára irreleváns összefüggéseit, hogy a mindenkor feltárt összefüggésekben a lét az emberben tanújává váljék önmagának. A mindenkori megismerhetetlen megismerhetetlensége a mindenkori megismert megismerhetőségének konstituense.

A gyanú hermeneutikájának ontológia-ellenes expanziója idején a kritika mindenütt kicsap medréből. A gyanú hermeneutikáját az általa áthatott kultúrában a művész, – akit a kritikusban sújt, általa fegyelmez és csábít el az uralkodó kultúra –, maga is átveszi, hogy most már művét is erre építse. Amit a kritikus a művészi formálás csődjének leleplezéseként

adott elő, azt most a művész a kultúra csődjének művészi leleplezéseként állítja elénk. A kritikus feltételezte, hogy a töredékesség és ellentmondás észlelése vezeti őt át ez explicit szöveg értelmezéséből az implicitébe, most pedig a művész feltételezi, hogy a világkép megtámadása, az értelem törvényeinek megsértése vezetheti őt át az élmény felszínéről a mélybe. Nemcsak a kritikus, a művész is elfeledi a jobb lehetőséget: nemcsak a szervezett hiányok, szerkesztett ellentmondások durva jelei vezetnek az ismeretlen felé, finomabb jelek az explicit jelentésen túlcsorduló, benne nem funkcionális többletek, sokértelműségek, melyek megnyitják az expliciten túli mögöttes szöveget.

A negatív jelek nem feltétlenül azonosak a szubverzívvel és a pozitívak sem az affirmatívval. A negatív jeleknek minden esetre nagy kritikai figyelmet kell szentelni, mert az affirmatív világkép sarkaiból való kimozdítását ők teljesítik. A törés, az ellentmondás, a hiány a látens nyoma a manifesztben. A felületi struktúrába hiányok, törések, diszparitások révén van beágyazva a mélystruktúra, mely nem ismétlése, tükre a felületinek, ellenkezőleg, az inkoherenciák annyiban szignifikánsak, amennyiben a felületi a mélystruktúra torzító tükre. A mélynek a menekülő felület általi üldözése – melynek számtalan formája van, az ész cselei, az érzékenység furfangjai, pl. a részletektől való távolodás általi közeledés az egészhez – arra utal, hogy a jelenség nemcsak a primitív takarást, lehasítást, izolációt vagy elfojtást szolgálhatja, hanem a mély konfliktuson való munkavégzést, a megközelíthetetlen mert ellenálló tényező bekerítését is.

A mély mindenek előtt a káosz, az ellentmondás és a negativitás képzeteiben jelenik meg. Ha nevet adunk a mélynek, egyelőre ideiglenes nevet, változó neveket, a név munkára fogja az ellentmondásokat. A név, a jel, az üzenet ellentmondása művünket teszi szimptómává, míg az ellentmondás neve szimptómákat fejt meg üzenetünkkel. A megismerés kezdete káoszként, eredménye rendként jelenik meg, mint a heterogenitástól a homogenitás felé haladó átmenetek rendszerének két pólusa, de a folyamat nemcsak homogenizál, hanem differenciál, nemcsak absztrahál, hanem analizál is, ami azt jelenti, hogy mind újabb, mélyebb, finomabb különbségeket, meghasonlásokat, konfliktusokat, ellentmondásokat tár fel és fogad be, új erőforrásokként, a rendbe. Minden előző rend káosz az új rendhez képest, egyúttal minden magasabb rend mélyebb forrásokat talál a káoszban. A magasabb megismerési szint a fejlődés minden fokán új, mélyebb káosz-szinteket fogad be és ezeket dolgoztatja. A káosz mélyére hatolás minden rend forrása, s másrészről a kötelesség fogalma tartalmazza, mozgósítja és fogja át a legmélyebb „jouissance”-poklok mennyeket fűtő erőit.

A mű minden további nélkül hozzáférhető, explicit szintjén mutatkozik meg a megszilárdult összefüggések koherenciája, a létező önmegerősítése, míg egy másik – „rejtőzködő”, „menekülő” – szinten rajzanak elő az iménti létképet megkérdőjelező differenciák. A koherenciák szintje mögött tűnik fel a vajúdás, mely a megszilárdult koherencia stabilizáló szerkezetiségének önmegerősítését, a kikristályosodott szerkezet merevségét ellensúlyozza az ellentmondások szervezéséből és dolgoztatásából előálló dinamikus struktúrával. Az identitás a felszín és a differencia a mély, de nem a mély mélye. A felületi rend kiindulópontjáról a bomláson átkelve jutunk el a mélyrendig, mely, a statikus felületi renddel ellentétben, dinamikus, ezért kimeríthető az előbbi és ezért tárunk fel kimeríthetetlen tartalékokat az utóbbi szellemi megközelítésével. A mű felszínének kategóriái felől tekintve ellentmondások halmaza, ami – ha megtaláljuk azt a mélyréteget, amelyre az ellentmondások és defektek utalnak – strukturális mintaként jelenik meg. Ha a mű maga dolgozik a strukturális mintán,

akkor műalkotás, míg ha a tünetként kezelt mű elemzése segítségével a kutató találja meg a strukturális mintát, úgy az alkotó folyamat a tudományban, s nem a művészetben ment végbe. Az utóbbi esetben nem a mű latenciáit vizsgáljuk, a mű olyan tünet, mely alkalmasnak bizonyul a kultúra latenciáinak vizsgálatára. A puszta szimptomatika esetében a rétegek nem reagensek egymásra, míg a műalkotás mélységeit intenzív reagencia jellemzi. A műalkotásban a manifeszt több mint puszta álca, így nem leselejtezendő, miután nyomra vezetett. A manifeszt film ideológiakritikai stigmatizációja nem termékeny, latens és manifeszt együtt jelentenek valami harmadikat, a dialogikus egész igazságát. A látens film nem a manifeszt film felforgatója, hanem együtt a világ felforgatói, a manifeszt őrzi is a látenst, ne tegyen kárt a kultúra világában, miközben felforgatja a világrendet, ne tegyen kárt a szellemben, miközben megtámadja a parazita viszonyokat; a látens pedig, melyből az erő és szenvedély származik, a manifesztnek is hasznára válik, mely tőle, a vele való társulástól kölcsönöz olyan hitelt, amellyel magában nem rendelkezne.

Az esztétikai elemzés olyan szervezettséget tár fel, amelyet a szimptomatikus elemzés nem számolt. Vajon a kód csődje vezet-e a mélybe? Vagy egy magasabb kód küldöttje a hiányjelekkel nyomra vezető alárendelt kód? A szimbolika nem redukálható szimptomatikára, de felhasználja a tőle örökölt élményeket. A kód csődje leplezi le, tünetként, a kultúra ellentmondásait, vagy a kód leplezi le a túllépett kultúra ellentmondásait, ami arra vallana, hogy olyan kódról van szó, mely szervezettebb, mint a kultúra, amelyből származik? A szimptomatikus kritika neve is arra utal, hogy az értelmezendő jelösszefüggés diagnosztizáladó tünet, a műalkotás pl. a „patriarchális paranoia" szindrómája. A szimptóma kevesebb, mint a szimbólum, a szimbólumok hermeneutikája azt ragadja meg, amiben az esztétikai üzenet több önmagánál, az identitás differencia-udvarát, mint az automatizált identitásra ráépülő több-identitás szerveződési terét, míg a szimptomatika az egyéni vagy kollektív neurózis és skizofrénia közötti kontinuumot csak az identitás és szervezettség szökéseként tudja tanulmányozni. Az indirekt szimbolika (ne feledjük, hogy a kifejezés Hegel esztétikájából származik!) nem azonos a szimptomatikus jelentéssel; ma az utóbbiba olvasztják az előbbit, míg az indirekt szimbolika fordítva teszi. Ha az indirekt szimbolikát a szimptomatikus jelentés esetének tekintjük, „vad analízis" jön létre, míg ha a fordított úton járunk, az eredmény nem dilettáns pszichoanalízis, hanem az utóbbi eredményeit is felhasználó, de azzal magát össze nem keverő esztétikai elemzés. Az indirekt szimbolika is szimptomatikus anyaggal él, álmok, fantáziák, asszociációk táplálják, de ezek önátvilágító, önfeldolgozó formájaként tevékenykedik: az indirekt jelentést ezért nem kell feltétlenül a szöveg ellentmondásaihoz kötni, nem a szerző kudarcának vagy a kódok összeomlásának jelzésértékűvé válása, hanem a fantázia csele, amennyiben a mű eleve úgy van megtervezve, hogy túllendüljön önmagán, s minden kimondható tartalma valami további kimondhatatlan előképéül szolgáljon, az érzékenység új érzékenységet nemző és szülő aktusaként. A mű tanulsága és titka az esztétikum területén nem a formálás csődjeként, hanem sikereként függ össze.

A mű omlik össze a diagnosztizáló kulturális kódok nagyítója alá helyezve, vagy a hivatalos kulturális kódok a mű nagyítója alá helyezve? A mű összeomlását kell értelmeznünk vagy valamiféle robbantó erejét? Az üzenet több vagy kevesebb önmagánál? A szimptomatikus kritika kérdése, hogy milyen lelki vagy szociális komplexus rekonstruálható a mű alapján, az esztétikai kérdés azonban az, hogy a mű, a film milyen választ ad a komplexusra, azaz a műben rekonstruált komplexus milyen prófétikus jelentés kristályosodásának közegévé

válik. Egyazon műben ugyanakkor a szimptomatikus érdeklődés is kielégülhet, tanulmányozva, hogy a forma sérülése, a szellem zavara miként és mennyiben leplezi le a művész előítéleteit, érdekesebb azonban a film „túlműködése", amennyiben túllendül a szándékolton, a szerző meggyőződésein, a felfedezés szétveti saját kereteit és a konklúzió esetleg a szerzőt is megriasztja vagy távolságtartásra ösztönzi. Szabó István pl. annak idején határozottan tiltakozott, amikor rákérdeztek, hogy a *Mephisto* ugye nemcsak a nácizmusról szól, hanem a kommunista diktatúra és a művész viszonyáról is van közlendője?

Az értelmezés lehetőségei attól függnek, hogy a mű milyen utakat nyit meg vagy zár le. Már magában a műben is ott vannak a lezáró illetve megnyitó szignifikánsok, melyekkel az értelmezésnek boldogulnia kell, teljességgel ellenkező módon viszonyulva hozzájuk. Az értelmezés manipulációvá, majd gyűlöletbeszéddé alakul át, ahol bár megnyitó szignifikánsok (is) vannak, az elemző (csak) lezáró szignifikánsokat lát. A nyitó szignifikánst, melyet különböző módokon megközelítve, sejtelemnyelvként, titoknyelvként vagy értelemrobbanásként jellemezhetünk, akkor hajlamos elsikkasztani az ideológiakritika, ha ez utóbbi egy alternatív ideológia nevében, ellenségkép építésén fáradozik. Vizsgálati területünkön nem más az „írástudók árulása" mint az elhatározott szándék, a tudattalan és ezért korrigálhatatlan döntés, a saját táborban csak nyitó, az ellentáborban csak lezáró szignifikánsokat keresni. A nyitó szignifikánsra épül az autenticitás hermeneutikája, a lezáró szignifikáns kutatására az ideológiakritika; a szimptóma le is zárja, amit megnyit, mert hárítja is a felszínre törő problémát, a probléma közvetlen megnyilatkozása és a tudat közé ékelődve, s ugyanakkor jelzi is, hogy fennáll a probléma, melyet a kifejezés megtagadásával fejez ki. A neurózis kifejezi, amit eltakar és eltakarja, amit kifejez, míg az, aki művészi impulzussá tudja tenni neurózisát, kitört ebből az ambivalenciából. A csapda katapulttá változott: a művészet a kínzó és lelkesítő érzéstől tovább halad az elveszett vagy el nem ért jelentés megragadásának irányában. Ez az oka annak a minduntalan megfigyelt jelenségnek, hogy a műalkotás túllendül a művész világnézetén. Ez a szimptomatikus kritika és az ideológiaktitika elégtelenségének parádés példája: az autentikus művek sem előítéletmentesek, de bennük minden olyan előítélet, mely az adott pillanatban a korszellem, a nyelv vagy a szubkultúra meghaladhatatlan szellemi keretfeltétele, minden felfogás apriorija, egy különösen bonyolult struktúrában funkcionalizálva, saját meghaladásának eszközévé válik. Így feszegeti a keretfeltételeket s haladja meg önmaga kiindulópontját a film noirban a férfi félelme a modernizálódó nőtől, gyűlölete a számára hozzáférhetetlen, ismeretlen női kéjek iránt, vagy a westernben a romantikus, szentimentális, patriarchális nőkép.

A szimptomatikus kritika, az ideológiakritika elemez; az elemzés olyan destrukturálás, amely a restrukturálás érdekében történik, annak „szállít anyagot"; a megfejtés azonban több mint rekonstrukció, a fejtés totalizáció. Az élmény átfogó alakzatát az értelmezés során vissza szeretnénk adni egy fogalmi alakzattal, s ahogyan az élmény fogalomra fordítható, úgy a fogalomból eszmei következmények vezethetők le. Egy más természetű egész néz vissza az egészre, fogalmi egész az élményegészre, de a fordítást soha sem érezzük kielégítőnek és befejezettnek. A fogalmi egész – a fordítás terméke – sikerességének kritériuma ezért ennek folytatólagos kiegészíthetősége. A restrukturáció vagy rekonstrukció sikerének első feltétele, hogy a fogalmi termék egységként, egyként legyen felfogható, s már nem a kombinált részek halmazaként, azaz a végigelemzett filmnek egyszerűen meg tudjuk nevezni problematikáját. A rekonstrukció, a restrukturáció még nem megfejtés. A megfejtés áttekintést

is feltételez, de az áttekintés csak akkor valósul meg, ha sikerül a centrum vagy alapfantazma megragadása. Jean Rollin *The Living Dead Girl* című filmje pl. arról szól, hogy az egyik szerető igaz szerelmének nincs más bizonysága mint a másik jóvátehetetlen bűne. Ezért csak a tragikus szerelem (vagy szeretet) igazolt szerelem (vagy szeretet), melynek az a vége, hogy az ember egyedül maradva üvölt, vádolva a kozmoszt vagy a sorsot, holott csak magát vádolhatja, mert megölte, akit szeretett. Ha megragadtuk az élmény egységét, a kiegészíthetőségi próba igazolja az egység mélységét. A kiegészíthetőség pedig dupla: a mű részleteinek magyarázásába kezdhetünk a megragadott minta alapján, de azt is észlelhetjük, hogy a mű a generációk új élményeiből minduntalan újjászületik, mert bebizonyosodik a minta alkalmazhatósága a további, újabb élmények értelmezésére: a mű az utókor kérdéseire is válaszol. Az alapfantazma megragadása teremti meg a helyes kérdezés és a permanens öntúllépés szellemi feltételeit. Csak a túllépés fog át, és nem a megtérés: ezért elégtelen az elemzés, az értelemkeresés analitikus módszere, az értelem összerakása a megkülönböztetett és specifikus leíró kódok által klasszifikált részletek megragadásával A megfejtés az összalakzatot a permanens öntúllépés helyzetébe hozó centrált, valamilyen alapot vagy középpontot megragadó egységlátás. Ennek eredményét azután az elemző munka segítségével verifikálhatjuk, ami csak abban az esetben szükséges, ha a kommunikatív partnerek számára nem lenne a mondandó ugyanolyan evidens, mint a közlő számára. A nyilvánvalóan, mindannyiunk számára evidens értelem explicit és formális igazolása csak a szcientista megfélemlítő rituálék egyike. Gyakran pótkielégülés is, ha a verifikációs eljárások túlbonyolítása azt hivatott eltakarni, hogy közhelyeket varrunk a mű és szerzője nyakába, és nincs mit verifikálni.

Az élet értelméről vagy a műalkotás értelméről szoktunk beszélni; ez esetben a szimptóma az értelmet zavaró jelentésként fogható fel. A résznek jelentése, az egésznek értelme van. A jelentések azért egyesülnek értelemmé, hogy egységük adjon választ a végső kérdésekre. Az értelmezés identifikált jelentésegységek relációiban ragadja meg az értelmet, mint a keresés tendenciáját. Az értelmezés jelentéssé teszi az értelmet, eszközzé a célt, hogy új, szélesebb akciórádiuszú értelemkeresést kezdeményezzen: az értelemben való élet permanens keresés és haladás, nem birtoklás. Ha azt mondjuk, hogy az elemzés jelentéseket különít el, míg az értelmezés megállapítja a mű – egységes, átfogó, alapvető – értelmét, akkor a jelentésről többes számban, az értelemről egyes számban beszélünk. A jelentések elemzése szignifikánsokkal találkozik a műben, az egész értelmezése a művet tekinti szignifikánsnak. Az egész azonban bonyolultabb szignifikáns, mint a rész, egy új dimenziót nyit, mely úgy viszonyul a jelentéshez, mint a nem-euklideszi az euklideszi geometriához. A nagy és legnagyobb egységek szintjén kutatott értelem ugyanis megkettőződik: az értelmet a jelentésrendszer csírájaként, eredeti egységként, fundamentálfantazmaként, vagy a jelentések „átfogó" összefüggéseként is megközelíthetjük (Freud vagy Jaspers szellemében). Ez arra utal, hogy az értelem végül rövidre zárja, amit a jelentések kibontottak. Az átfogó egységet mindig újra kell megneveznünk, nincs végleges neve, ezért szakadatlan meg kell térni az ősegységhez, a fundamentálfantazmához, s újra kezdeni: az értelmezés rekonstruált, lerövidített léttörténet. Az értelmezés ugyanaz a sűrítő, összefoglaló élmény, amiként a halált szokták elképzelni.

Diktál-e a film meghatározott értelmezést? Az értelmezés addig a film értelmezése, amíg élmény és értelmezés pozitív kölcsönhatásban van, az értelmezés mélyíti az élményt és az élmény továbbgondolásra készteti az értelmezést. Mű és értelmezés kapcsolatát élmény és értel-

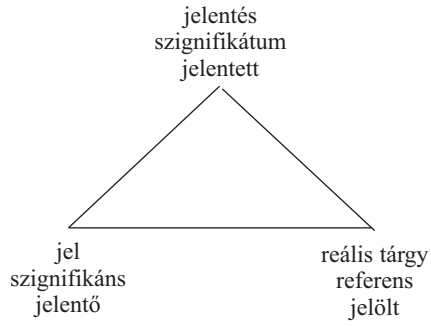
mezés kapcsolata igazolja, mely kontaktus élő mivolta az értelmezés folytathatóságában nyilvánul meg. Az élmény folytatásra ingerli az értelmezést és az értelmezés új élményre csábít.

A műalkotás hermeneutikáját leválasztottuk a szociológiai, szociálpszichológiai, sőt pszichoanalitikai, s mindenek előtt az ideológiakritikai szimptomatikáról. Végül meg kell jegyezni, hogy a „puszta" szimptomatikának is van olyan összetevője, amely több nálánál, mert a kifejezés és a kifejezés színezése, valamint a válasz és megoldás közötti átmenetek nagyon finomak, s abban, ami puszta kifejezésnek tűnik, készülődhetik a megoldás. Panasz és vigasz határai nem vonalzóval meghúzhatók. Ennél is fontosabb, hogy az egész értelmének vagy a prófétai jelentésnek is van szimptomatikus tulajdonsága. Ahol az üzenet maga is védekezni kezd legnagyobb felismerései vagy sejtelmei ellen, ott a sejtelemnyelv explikációja átmegy szimptomatikus interpretációba. A művészi üzenetet a legnagyobb összefüggések terén kerestük, a szimptomatikus információt az üzenet törései szintjén, de a legnagyobb összefüggések feltárt szintjén is találunk töréseket. A művészi üzenet a szimbolika radikális kitágítása és dinamizálása az indirekt szimbolika segítségével, de ebben is találhatunk beépített fékeket, hátráltató mozzanatokat, legyőzendő ellenállásokat.

2.3. A fejtés elemzése (Kísérlet a filmfejtés fogalmának szemiotikai megalapozására)

2.3.1. Szubsztitúciók (A szemiózis sokszorozódása)

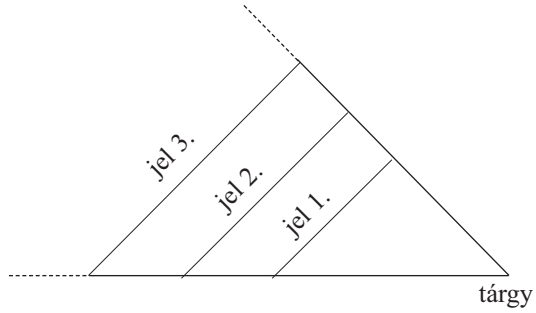
Miután ellentétes fogalmakként vezettük be az elemzést és fejtést, felmerül a kérdés, miért kell elemezni a fejtést? A fentiekben a megfejtés mibenlétének megfejtésére tettünk kísérletet, a következőkben a megfejtés elemzésére vállalkozunk. Az előbbi a fejtő munka értelmének meghatározási kísérletét jelentette, melyet második lépésként követ a megfejtő munka technikai összefüggéseinek interpretálása, elhelyezése a szemiotikai aktivitások körében, sajátos aktivitásként való jellemzése, ami lehetővé tenné módszertanának kidolgozását. Kiindulópontként Ogden és Richards nyomán vázoljuk a szemiózis alapvető komponenseit:



55. ábra

A komponenseket különböző módon nevezhetjük meg. Ha pl. jelről és jelentésről beszélünk, a szemiózis két oldalaként, akkor az összefoglaló kategóriát épp a szemiózis fogalma

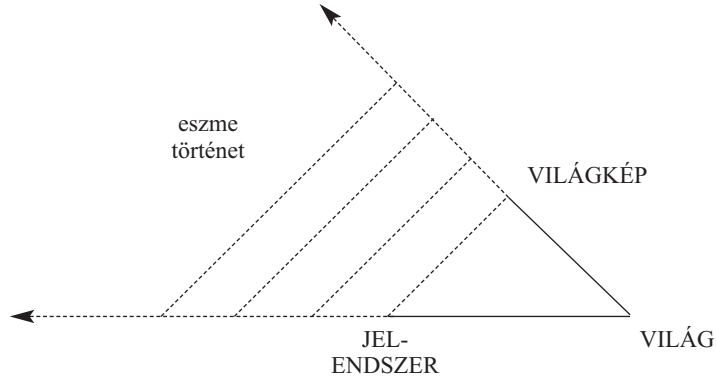
szolgáltatja, ha azonban jelentőről és jelentettről, szignifikánsról és szignifikátumról, akkor egységük lesz a jel. Hasonlóan beszélhetünk jelformáról és jeltartalomról vagy kifejezésről és tartalomról is. Az utóbbi terminológiákban a jel két oldalaként tekintjük a minimális szemiotikai alapstruktúrát. Ebben az esetben a jel komponenseinek egymáshoz való viszonya határozza meg a jelnek a realitáshoz való viszonyát, a jel komponenseinek viszonya viszont más jelekhez való viszonyától függ. A jel tárgyi viszonyának kifejtése más jeleket feltételez, melyek interpretálják őt, komponensekre bontva értelmezik tartalmát, kifejtik tárgya tulajdonságait, meghatározzák a felidézett tárgyias értelem tartalmi jegyeit. A jelhasználatot az érintkezésben sajátítjuk el, ahol rendszerint nem kapunk definíciókat, a megértés a magunk szavaival való értelmezés, mely feltételezi, hogy mozgósítsuk tapasztalatainkat és beillesszük a jel vélt jelentését. Így az értelmezés során nemcsak mi kapunk információt a jeltől, annak jelentése is mozgásban van. A jelek ily módon egymást közvetítik, minősítik. Ogden és Richards háromszöge megsokszorozódik, változatai egymásból nőnek ki, s egyazon szemiózison túli realitás ostromának látszik a szemiózis növekedési folyamata:



56. ábra

A szemiózis az állandó önátstrukturáló folyamatban él, melyet jel-jelentés, jelölő-jelölt, kifejezés-tartalom viszonyok egymásra épüléseként írhatunk le. (A jelentő-jelentett pár kifejezés és tartalom viszonyát írja le, a jelölő-jelölt pár kifejezés és tárgy viszonyát.)

Minél absztraktabban írjuk le a vázolt komponenseket, annál több elemzési nívón alkalmazhatók. Ha jel és jelentés, jelentő és jelentett helyett kifejezés és tartalom viszonyáról beszélünk, a kifejezés-tartalom viszonyok egymást követő rétegeiről, az újraformulázások és konkretizációk egymásutánjáról, akkor ezek már nemcsak új jelek által interpretált jelek lehetnek. Az új kifejezés-tartalom kapcsolat értelmező munkáját meghívó kifejezés-tartalom viszonyok szövegeket, szöveghalmazokat, episztéméket, kultúrákat is jelenthetnek. Ábránkat egymásra rakódó háromszögeknek, kristályosodó háromszög-viszonyoknak is láthatjuk, de egy háromszög növekedési folyamatának is. Az egymásba épülve egymásra épült viszonyok rendszere most már mindezen nagyságrendek szellemi kibontakozási folyamatát írja le.



57. ábra

Jel, jelentés és tárgy (jelölő, jelentett és jelölt stb.) viszonya helyére jelrendszer, jelentésrendszer és – megbeszélt, keresett – világ viszonyát helyettesítve be, azt tapasztaljuk, hogy az egyre közvetettebb kapcsolatok, korrekciók eredményeiként előálló differenciáltabb rendszerállapotok egymásutánjában a szellem a maga előrehaladását, kutató munkája sikerét éli meg, vagyis a régieket illuzórikussá vagy legalábbis felületessé minősítő új distinkciók által a jelrendszerek rendszerét birtokló és mozgató ember behatolni vél a világ hatékony összefüggéseinek mélyére. Az első jelölések alig mérséklik a jelenségvilág káosztermészetét, ám minél bonyolultabb az apparátus, annál tárgyszerűbb viszonyulásra képes. A Nap a korábbi világképben a Föld körül keringett, ma a Föld kering a Nap körül, de az új magyarázat tartalmazza a régi benyomás tárgyát is, hogy szükségszerű látszatként mutassa meg helyét az új rendszerben.

Egy jel bejelöli a tárgyat, mellyel való kapcsolatát további jel értelmezi, azaz az utóbbi fejti ki, hogy a jel milyen tulajdonságok megállapítása jogán képviseli a tárgyat. Ha a rámutatás a jel kimondásával párosul, a két komplexum közvetlen élményszerű összekapcsolása által tanuljuk meg a jel használatát, ám további jelek tudatosítják, más jelek mondják el, hogy a jel milyen vonások alapján azonosította a tárgyat. Az azonosító (a kimondandó tartalmat a jelrendszerben pozicionáló) jel hordozza a tárgyi viszonyt, a meghatározó, kifejtő jelek a jelentést. A követő és követett, meghatározó és meghatározott jelek viszonya a szemiózison belül konstruálja meg jel és tárgy viszonyát, mely ezért – egy reflexív síkon – a szemiózis fikciójának lesz tekinthető.

A jelviszonyok bonyolódása, kifejezés-tartalom viszonyok egymásra való ráépülése alapvetően kétféle lehet. Az egyszerűbb esetben a régi és új kifejezés-tartalom viszony között nincs tárgyváltás, közös a tárgyuk, ezért mindkét jelentés „szó szerinti". A másik esetben a szó szerinti, grammatikus jelentésre poétikus, figurális jelentés épül rá. Az előbbi esetben a kifejezés-tartalom viszonyok diakron viszonyban vannak egymással, a tárgy új, módosított, konkrétabb jellemzése leváltja a régit. Az utóbbi esetben a szemiózis kettőzése vagy sokszorozása szinkron struktúrát ír le. Az egyszerű diakrónia a normális, míg a szubsztitúciós tagok strukturális szinkronizálódása a poézis alakzataként rögzül. „Többfedelű" háromszögünk az egyik esetben diakron struktúrát ír le, a másik esetben szinkron struktúrát, az előbbi a szimpla szemiózis jegyeinek gazdagodását, az utóbbi egy alternatív, duplázott szemiózist. Az előbbi esetben módosul a jelölés szabálya, ami az explicit jelentés változásához vezet. Az utóbbi esetben a grammatikus jelentésre figurális jelentés épül, azaz explicit

figurális jelentés közvetíti az implicit jelentést, nem a nyelvhasználat szabálya módosul, hanem szabálytalan nyelvhasználatot vezetünk be, rendkívüli nyelvállapotot. Más a jelentés normálnyelvi kifejtése, és más a poétikus módosítása. A bejelölő és meghatározó, tematizáló és kifejtő jelek külön életet élnek, míg a poétikus viszonyban kétéltű, komplex jellé forrnak össze explicit és implicit sík kifejezés-tartalom viszonyai. A normális megismerés során a tárgymeghatározó jel új és új kifejtő jelekkel társulhat, nem forrnak össze, hogy a megismerés tovább dolgozhassék a tárgyon. Nemcsak jellemző és jellemzett között van diakron viszony, hanem eme viszonyok is leváltják egymást, s a jellemzett új jellemzéseket kaphat. A tárgymeghatározó jel új és új kifejtésekkel való társulása a konkretizációra és az újrakezdésre is alkalmat ad. Mindez nemcsak a tudás fejlődésére ad alkalmat, ökonomikus használatát is lehetővé teszi. A beszédben a primér jel képviseli a tárgyat, csak alkalomadtán hívják le a tudásból konkretizációit, melyek így általában a latencia állapotában vannak. A poétikus struktúrában ezzel szemben végleg összeforr a két sík. A tárgymeghatározó jel kerül az implicit síkra és a jellemző jel az explicit, kimondott. Itt a jellemző nem pusztán jellemez, hanem megjelenít, nem pusztán értelmi mozzanatokkal látja el a jellemzettet, hanem virtuális testet ad neki, ezzel készteti a befogadót az ily módon megérzékített jelentés interpretálására. A játszmában részt vevő két jel test és lélek, anyag és szellem viszonyát utánozza. Az explicit jel leválaszt egy jelenség oldalt, amely eltakarva-felfedőként viszonyul a tárgyi lényeget képviselő implicit jelhez. A grammatikai szabálykövetés a tapasztalati összefüggést akarja megragadni és a tényekről beszélni lehető pontosan, azaz egyértelműsíteni a világot, hogy áttekinthető összefüggéseket kínáljon fel a cselekvő manipuláció számára, míg a poétikus nyelvhasználat a lét kimondására tesz kísérletet, az én világban-léte tanúságaként, a jelenlét metaforájaként.

Ellene lehetne vetni a mondottaknak, hogy az, amit a poeticitásról mondtunk, csak a metaforára áll. Ezzel szemben még egyszer hangsúlyozni kell, hogy a legegyszerűbben az egyszerű tárgynév szinjén leírható poeticitás – mint dupla strukturalitássá összeforrott, szinkron struktúrává lerakódott jelcsere – olyan indirekt jelviszonyként kikristályosodott időbeli művelet, mely az egyszerű jel-tárgy viszonyon túl is, számtalan jelkomplexum-szinten visszatér, mert a jelkomplexumok is a jel természetével bírnak. Az indirekt szimbolika ily módon a világkép szintjén is megszerveződik, melyet a poeticitás világában, eltérően a tudományétól, egészében indirekt kifejezésnek, feltételes összefüggésnek, fikciónak vagy „költői szerepjátéknak" (Horváth János) tekintünk. A feltételes beszédtől csak általános életigazságot, gyakorlati életbölcsességet várunk, nem közvetlenül vonatkoztatjuk az élet tényeire. Kétségtelen, hogy a Szindbád-novellákból Krúdyról is sokat megtudhatunk, de nem ez az irodalmi kommunikáció célja. A korabeli életről is sokat megtudunk a Krúdy-novellákból, mégsem tekinthetjük őket a kor megrögzült életvalósága dokumentumainak. A tudomány szakadatlanul cseréli világképe tartalmait, hogy pontosítsa az összefüggéseket, míg a művészet egy képzelt világ képével közvetíti az ily módon megkettőzött világképet. A tudomány a cserék révén új absztrakciós és konkréciós síkokat, analízisek és szintézisek nívóit egymásba építve világítja át a tárgyat, míg a művészet két konkrétum összeszerelésével, világ és vis-à-vis világ egymásra vonatkoztatása által keres szempillantás alatt elérhető végleges érvényt.

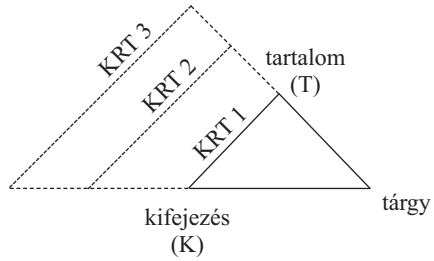
2.3.2. A konkretizáció episztemológiája (A direkt helyettesítés elmélete)

A szemiózis egymásra épülő szintjeiről, egymást közvetítő kifejezés-tartalom viszonyokról beszéltünk. Minden magasabb analízis az alacsonyabb analízis helyére lép, eltünteti, elnyeli azt. Az új tudás a nagy hal, mely elnyeli a régi tudást, a kis halat. De finomabb szövetnek is tekinthető, mely magában foglalja a durvább mintákat. Mind több megkülönböztető szembeállítás által jellemezzük a tárgyat egyre több jeggyel, az összefüggésekbe való belátás mind mélyebb síkjait mozgósítva. A tudásfejlődés distinkció felhalmozás, a korábbi, durvább distinkciókba beleírt új distinkció szövetek szolgáltatják a magyarázatot a korábban megfigyelt szint fenomenológiájához. Az egymást követő koncepció rendeket a korábbi belefoglalása jellemzi, miáltal a régi megkülönböztetésektől tovább lépő új koncepciók mind több meghatározást tulajdonítanak a tárgynak. A primér konceptualizációt követő distinkciók, differenciák, rekonceptualizációk tartalmakat fejtenek ki, míg az eredeti név-atom csak témát azonosított. Míg a tudásfejlődés a differenciákat gyarapítja, a művészet alapító gesztusa nem egy adott distinkciórendszeren belül állít elő egy differenciáltabb kifejezést, hanem két distinkció rendszer komplex egységeit vonatkoztatja egymásra, az egyik komplexumot a másik kifejezési oldalaként véve igénybe. Nem pusztán distinkciót vezet be, hanem distinkció rendszereket kapcsol össze. Egy rendszer számára segítségül hívja egy másik rendszer megkülönböztető képességét. Nem az iménti kifejezést egészíti ki részletezőbbé, hanem egy idegen kifejezést hív segítségül, távoli élménnyel világítva meg az értelmezendőt. Az első rámutatáskor a tárgy csak egy „az”, egy „izé”, de minden esetre már az észrevétel tárgya, mely a kollektív tudat tárgyává válva kap, visszatérő élményként, saját nevet. E kettő közötti átmenet a totemizmus, melyben a tárgyak más tárgyakat képviselnek. A művészet pedig magasabb fokon, a magas kultúra köznapi tudatától illetve tudományától látszik regrediálni a totemizmus, sőt, az izényelv szintjére, noha valójában nem erről van szó, hanem ama korai kultúráktól, a megismerés kezdeti formáitól örökölt közvetett, célzó jelviszony magas kultúrájú változatáról, melynek új célja a dehumanizált-automatizált instrumentális nyelvezet reantropologizálása.

Az a fenomén, amelyet mindenek előtt értelmeznünk kell, maga az értelmezések láncolatának vég nélkülisége. A szemiózis befejezhetetlenségét, lezárhatatlanságát kell értelmeznünk. Azért van minden jelnek „után”-ja, mert az „előtt”-jét keressük. A szemiózis előtt mindig más szemiózis van, a jel előtt más jel, az észlelet előtt más észlelet. Az első leváltott elvileg maga a tárgy lenne, gyakorlatilag a tárgy érzéki képe, ha van ilyen, ha a szemiózis empirikus tárgyra irányul, amikor is természetes jelzést vált le a jel. A közvetlen a tárgy, a közvetlen az érzéki kép, a közvetlen az előző jel, mindig van valami közvetlenség, amely azonban relatív, maga is csak az abszolút közvetlenség – „maga a dolog” – helyettesítője, a mindenkori kevésbé közvetett, a tovább interpretálandó. Mivel számtalan interpretáció által formált kultúrát sajátítunk el, a tudás által elért, reprodukált közvetlenség végül is a dologhoz képest a legtávolibb, a dolog pontatlanabb, avult képeit leváltó, viszonylag legpontosabb kép.

Igaz, hogy a nyomok a megismerésben megelőznek minden entitást, melynek állítólag a nyomai, igaz, hogy a különbözések eltakarnak minden egyszerű adottságot, közvetlen bizonyosságot, valódi jelenlétet, de ha mindezt állítjuk, akkor csak fordítva fejezzük ki azt, amit a régiek gondoltak, hogy a közvetítések megjelenítik a közvetlent. Egyik esetben megjelenítésnek, másik esetben eltakarásnak nevezzük a közvetítést, amely a viszony igazsága.

Ám ha a nyomot nem is tekintjük többé képnek, valahogyan értelmeznünk kell a nyomok konkretizálható, kifejthető mivoltát.



58. ábra

Az egymásra épülő kifejezés-tartalom viszonyok sorozatában minden KRT (= kifejezés-tartalom reláció) számára az előző KRT szolgáltatja az anyagot. Ha úgy tetszik, nincs tehát anyag, csak alacsonyabb, elavult forma. Az alacsonyabb formák egymásba süppedt gyurmája szolgáltatja az anyagot az új formálás számára. A lerakódott, pusztán emlékezetbeli, passzív élmények képezik az aktív élmény, a szellemi aktivitás élménye, a megkülönböztetés hatalma, a határvonás teremtő ereje anyagát. De azt is mondhatjuk, hogy nincs forma, csak az elfojtott anyag visszatérése az önmegmutatkozás új nívóján. Ez esetben a forma pusztán az anyag érintkezése a megismerő aktivitással, a felébredt önadottsággal, az anyagba belevetett, de benne fel nem olvadott egzisztencia ellenállásával, melyet az anyag elnyelő hatalmával szemben kifejt. Ha az új KRT a régi KRT formája, s minden KRT egy következőnek anyaga, akkor mindig a legközvetettebb képviseli a közvetlent, az utolsó leváltó az első leváltottat, mert a közvetlen lehetetlen, a közvetlen kifejezés maga a dolog lenne, nem jele vagyis kifejezése. Ha a dologról képünk van, az már csak a kép, nem maga a dolog, a kép elnyelte a dolgot, közénk és a dolog közé állt, s már csak egy új kép, mint az előbbi kritikája közelíthet a dologhoz.

Ez az oka, hogy a posztmodernben, ahol mindez tudatosul, a távollét az igazi jelenlét, a szétszórtság az igazi egység, az igazi a hamis határesete, a még túllépni nem tudott hamis, a túlléphetetlen túllépendő megdermedt pillanatának képe. Az, amit ma tudunk mondani a dologról, képviseli a dolgot magát, míg bármilyen többletinformáció, mely új kontaktusnívó nevében lépi túl jelenlegi képünk tárgykontaktusát, a jelenlegi képet a tárgyélmények rendjéből a pontatlan képek rendjébe utalja át.

Mindezt úgy is felfoghatjuk, Derridával, mint a jelenlét örök halasztását, de úgy is, Hegellel, mint a jelenlétet az örök halasztásokban, a relatív igazságokban kiterítő teljes igazság folyamatát, melyben minden relatív igazság kiharcolása és meghaladása által is folyamatosan részesedünk. Derridánál a játék vége lenne a lehetetlen teljes jelenlét, míg Hegelnél a vég a kezdet és a kezdet a vég, s mindenben jelen van a teljesség, mert azt közvetíti minden, ez pedig azért lehetséges, mert minden végtelen közvetítést az ő kezdettől birtokolt előtudása közvetít. Derridánál csak a pozitív elemektől megfosztott különbségek valósak, míg Hegelnél a burjánzó formarendek különbségei visszahozzák a játékba, képviselik az elveszettnek hitt anyagrendet.

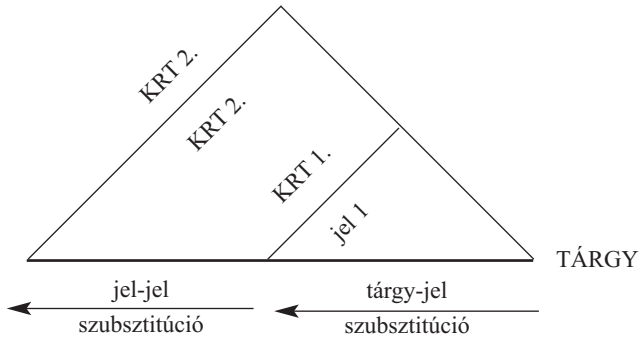
A platoni barlang felfogható úgy, mint a külső begyűrődése a belsőbe, a világstruktúra begyűrődése a szubjektivitásba, ahogy a világ is felfogható a vele vis-à-vis szubjektivitás kivetüléseként. E megduplázódás a lét önazonosításának sansza, mely csak a megkettőződésben válik önmaga birtokosává, ezért van szüksége tanúra, a szubjektivitásra. A megismerés előrehaladása pedig a feneketlen gyomor képét állítja a barlang képe helyére: egyre több „kint" gyűrődik be a mint nagyobb mélységre szert tevő bentibe. Azért kell egyre újabb, magasabb megismerési síkoknak egymásra boltozódniuk, mert mind mélyebb síkokat fedezünk fel a megismert tárgy oldalán. A tárgykapcsolat elégtelenségével vívódva halmozott közvetítések a vele való birkózásban adnak számot a tárgyról. Az összfolyamat a robbanásszerű tágulás képét nyújtja.

A konkretizáció kiindulópontja és létalapja a parafrazáció. A kezdeti konkretizációs impulzusok, melyek egyelőre a parafrazáció szintjén jelennek meg, mintegy rezgéstermészetűek, az ismeretinformáció áthullámzásaként új és új terminológiákba, az átvett tudás változó adatrendekben való újrastrukturálásaként, míg a kifejlett, eredményként jelentkező konkretizáció az, ami viszonylag tartósan akceptálható, új tudásként kristályosodik ki mindebből. Egy adott kifejezés tartalma a parafrazációk sora által kerül be más nyelvezetekbe, világképekbe, élményrendekbe, új vizsgálati és tapasztalati nívókra. Az információ átvitele az új közegekbe új információ nyerésének forrása. Az értelmező lefordítások eredménye kölcsönös alkalmazkodás, amelyben mindkét tapasztalat lehet nyertes. A befogadott információ is kap a rendszertől új információt, de a rendszer is a bedolgozott üzenettől. A tudásstruktúra útja a tudásközegek között egyrészt strukturális differenciációhoz, pontosabb meghatározásokhoz vezet, másrészt ennek során új jelentéselemek felvétele is zajlik, a jelentések kristályosodása is folyik. A parafrazációk és a nehézségeikből fakadó interpretációk előre hajtják a megismerést, ám ha a befogadó rendszer primitívebb a küldőnél, úgy fékezhetik is. Ennek jellegzetes példája a múlt egyik gondolati műfaja, a „burzsoá ideológia bírálata", melyet a marxista hivatalnokfilozófusok iparszerűen űztek brosúráikban. A mai ideológiai nagyüzem futószalag termékeiben hasonló automatizált, sematikus formákban zajlik a „platonizmus", „metafizika", „patriarchális ideológia" stb. bírálata.

A konkretizáció eredménye a konkrétum, melyet azonban elsöpör a további konkretizációs folyamat, mely végül is a mindenkori eredmények halálában élő megfoghatatlan, de legfőbb eredmény. Amíg minden igazság hamisággá válik, addig él az igazság. Az igazi konkrétum tehát az új és új adalékok fényében állandóan eltolódó igazság, amelyet a dialógus tart életben, ami nem feltétlenül külső dialógus, magasabb szinten a kritikus tudás öndialógusa is lehet. Az érett megismerés ugyanis tudja, hogy nincs megállás.

A tárgyat jel, ezt újabb jel közvetíti; a kifejezés-tartalom viszonyra további ilyen viszony épül. A tárgy-jel szubsztitúciót leváltja a jel-jel szubsztitúció. A tárggyal teszünk valamit, a tárgynál-lét módja a tevés, az első jellel beszélünk a tárgyról, megnevezzük azt. De mit teszünk a második jellel? A jel-jel szubsztitúció az a pont, ahol az utak elválnak. A jel-jel szubsztitúció iménti jelet leváltó újabb jele az előbbihez képest újraértelmezi a tárgyat, s ezt két módon teheti, a fogalmi analízis vagy az érzéki felidézés módján. Az érzéki felidézés módszere az indirekt szimbolika, melyben a második jel nem a tárgy újabb jele, hanem egy másik tárgy jele, tehát másról beszélünk, de a játszmába beugró új tárgykép az iménti tárgyra utal, az első jel tárgyára, s a két tárgy különbsége aktivizálja a képzeletet, mely helyreállítja a póttárgy és a valódi kapcsolatát. A tárgy-jel szubsztitúció direkt jelet eredményez, melynek

feladata, hogy a kulturális realitásképbe betáplálja a tárgyat, mint az adott kultúra birtokát, ismereti egységét, a meghódított létalap egy tartozékát. A direkt jel a tárgy birtoklását fejezi ki az adott kultúra által, mintegy bekerít és kijelöl egy darab birtokot. Erre a direkt jelre ráépülhet egy indirekt szimbolika, mely akkor jön létre, ha nem a direkt nevet vagy leírást módosítja a szimbolika, hanem, megőrizve azt, csak hozzáférhetőségét módosítja, nem a direkt névvel szólítva meg a tárgyat, ám a tárgy klasszifikálását, gondolati birtokba vételét továbbra is a direkt névvel valósítja meg, a direkt nevet pótló indirekt kifejezés feladata így a tőle elvonatkoztathatatlan direkt név tartalmának képzeletszerű jellemzése. A poétikus szimbolika nemcsak indirekt, hanem alkalmi is. Az indirekt kifejezés, mint alkalmi és személyes megközelítés kifejezése, nem a tárgyat definiálja újra hanem a hozzá való viszonyt; a rögzített, bevett jelentés helyett alkalmit próbál ki, feladata a megismerés mozgásba hozása, a tárgyi viszony megelevenítése, és nem egy kutatás végeredményének új megrögzítése. A tárgy-jel szubsztitúciót leváltó jel-jel szubsztitúció mint indirekt szimbolika olyan viszonyt eredményez, amelyben nem a tárgyról beszélnek, hanem valami másról, de ez a másról szólás a tárgyról szólás indirekt módja, a tárgy kerülő úton való megközelítése. Célja, hogy saját szemünkkel lássuk, saját perspektívánkban közelítsük meg, ne átvett, személytelen, hanem eredeti személyes viszonyt vegyünk fel vele. (A megszokott jelet pótló szokatlan jelre azért van szükség, mert a közvetlen, egyszerű, szokott jel magában véve nem-jel, a megmerevedett, izolált, a felfedező folyamat permanenciájából kiszakadt jelviszony úgy működik, mint a hiányzó kifejezés. Így a megelevenítendő jel és a hiányzó jel egyazon esetnek tekinthető. Nemcsak a jel utal a tárgy hiányára, az indirekt szimbolika jelhiányra való utalással fejezi ki és kutatja a tárgyhiányt.)



59. ábra

2.3.3. A direktebb nagyít, közelít

Ha a tárgy direkt jelét nem indirekt jel váltja le, hanem másik direkt jel, akkor az utóbbi nem ráépül az előbbire (ahogy az indirekt jel belstruktúrája vagy alépítménye egy direkt jel kell, hogy legyen), hanem a helyére lép, az előbbi jogutódjaként. Az új direkt jel létét az indokolja, ha tárgyszerűbb, azaz direktebb. Ha a jel-jel viszony nem indirekt jelre váltja a jelet, hanem direktebbre, akkor nem a jel 2. (a leváltó) minősül alkalminak, hanem a jel 1. (a leváltott), mely épp azért számít ezután alkalminak, mert elavult. A tárgy végleges jelének látszott, de

miután új képet alkottunk a tárgyról, most már az új képet érezzük a tárgy birtoklása megfelelő módjának. (Ne feledjük, hogy a jel fogalmát most rendkívül általános értelemben használjuk, bármely elementáris vagy komplex szemiotikai egység értelmében, tehát a tárgy megnevezésétől, definiálásán keresztül a tudományos elméletekig minden reprezentációs síkot vizsgálni kívánunk segítségével.) Ha a jel 1. mindaz, amit tegnap tudtunk és mondhattunk el a tárgyról, míg a jel 2. az, amit ma, akkor a transzformáció képe fordítottja a poétikai transzformációénak. A poétikai szubsztitúcióban a jel 1. a tárgyról beszélt, a helyére lépő jel 2. másról, míg az episztémikus szubsztitúcióban a jel 2. a tárgy pontosabb képe, ezért megjelenése után a jel l. beszél valami másról, s nem arról, aminek a tárgyat jelenleg tartjuk. Ha a jel 2. új koncepciót ad a tárgyról, ezzel korrigálja a jel 1., az előbbi KRT rendszer jelentését, azaz tartalmi struktúráját. A kommunisták pl. új munkás-fogalmat vezettek be. A munkás-jel e világképben a KRT 1. – KRT 2. transzformáció által tett szert hallatlan erejű felforgató és mobilizáló jelentésre. A közvetlen jelentésre (a munkaerejét áruba bocsátó nincstelen, a bérrabszolga gondolati képére) ráépült KRT 2. eme nincsteleneket az új társadalom megteremtőiként határozza meg: „semmik vagyunk s minden leszünk!" – mondja az Internacionálé. Az episztémikus szubsztitúcióban az új KRT a régi formája, a régi KRT az új anyaga, a poétikus szubsztitúcióban az új KRT szintén a régi formája, a régi KRT azonban ez esetben az újnak nem anyaga, hanem tartalma. A poétikus szubsztitúcióban új, differenciált formát kap a köznyelvi és köztudatbeli formáiban elégtelennek érzett tárgyi tartalom, a vele való aktív, személyes viszony helyreállítása céljából. (Ez a tartalom a megismerés absztrakt kezdeteinél minimális is lehet, annyiban állhat, hogy tudunk a tárgyról, de nincs róla fogalmunk, legfeljebb az érzéki tudás gyakorlatias előkoncepciói képviselik. Ekkor az indirekt szimbolika a tárgy megszülése a kultúra számára és nem pusztán újjáélesztője.)

Foglaljuk össze az eddig mondottakat: a direktnek két ellentéte van, az indirekt és a direktebb. A direktség felszámolása illetve fokozása. Az indirektség módszere a bonyolultabb fogalmazás, a tárgy nehezített megközelítése, a jelek jelentőségének fokozódása, a növekvő szemiotikai aktivitás, míg a direktség fokozását úgy érjük el, ha lecseréljük a jelet egy másikra, amely többet mond a tárgyról, pontosabban célozza meg, mert differenciáltabb definitórikus összefüggés terméke, bonyolultabb empirikus háttérrel. A direkt szimbolika azért cseréli le a jelapparátust, hogy a meghatározást jobb meghatározással pótolja. Az újratárgyiasítás célja a differenciáltabb meghatározást nyújtó újrakonceptualizálás. A megismerés kezdetén álló képes beszédet, majd esetleges jegyeket megadó empirikus körülírásokat módszeres meghatározások váltják le, melyeket állandó újraértelmezések pontosítanak. Ennek során a kommunikálók minden haladást úgy élnek át, mint közeledést a tárgyhoz. A poétikai szubsztitúció a forma sokszorozása, az episztémikus a tartalomé; a forma sokszorozása a beszélőt állítja előtérbe, a tartalom sokszorozása a tárgyat. Az újrakonceptualizálások célja az, hogy a tárgy beszéljen, ne az én. Az episztémikus én a tárgyat szolgálja, szeretne felszívódni a tárgyban. Szeretne eltűnni, a tárgynak adva át a szót. Ennek ellentéteként jön létre a poétikus beszédben az ént szolgáló, az ő szempontrendszerében felszívódó tárgy. Az episztémikus kísértet-énnel szemben itt kísértet-tárgy jelenik meg, amennyiben a „rózsám, violám" nem a két virág, hanem az egy szerető: a virágok jegyei elveszítik saját tárgyias eredetüket s a szerető mint tárgy jegyeibe olvadnak.

Ábrázolásunkban egymásra rakódó vagy egymást követő, leváltó KRT-viszonyok közvetítik a tárgyat. Az összefüggések ábrázolását nehezíti, hogy a közvetlenség fogalma több ér-

telemben használható. A jelontológiai közvetlenség a KRT 1., szemben a további, reá rakódó vagy őt követő KRT-viszonyokkal, mint közvetítésekkel. Ha pl. három ilyen közvetítéssel számolunk, úgy az episztemológiai közvetlenség a KRT 3. lesz. Az ontológiai közvetlenség a kezdet, az episztemológiai közvetlenség a mindenkori vég pólusa. Az ontológiai közvetlenség a közvetítetlenség lehető teljessége, az episztemológiai közvetlenség a közvetítés közvetlensége, az a közvetítés, amelyben közvetlenül benne élünk, mellyel azonosak vagyunk, szellemi felszerelésünket képezi, s ezért a tárgy általa tálalt megjelenését is teljességgel azonosítjuk a tárggyal. A jelontológiai közvetlenség a tárgy első képe, vagyis a kultúra alapinformációja a tárgyról, melyet a későbbi feldolgozások alapanyagul használnak. Az episztemológiai közvetlenség az, amiként a tárgy itt és most, jelenlegi élmény- és tudásrendszerünkben megjelenik. Az ontológiai közvetlenség elvileg maga a tárgy, tehát a cselekvéssel szembeni ellenállások illetve a cselekvésnek engedő vonatkozások egysége, a jelontológiai közvetlenség azonban ennek első és minimális szellemi beazonosítása, a megkülönböztetéséhez szükséges legkevesebb jegy kötege vagy képlete, míg az episztemológiai közvetlenség mindaz, amit az adott kultúra a tárgy tulajdonságának tart. Az episztemológiai közvetlenség tehát a kulturális realitás, a társadalmi szimbolikus szféra által meghatározott objektív látszat. Az episztemológiai közvetlenség az az adathalmaz, amit kérdezni kezdünk a tárgyról, az előző kollektív tudatosulás végeredménye. Minden közvetlenség közvetített, de amiben benne élünk, amit általánosan elsajátítottunk, az minden további szellemi aktivitás, az ismeretlenbe való előnyomulás kiindulópontjául szolgál. Minden közvetítés közvetlenséget eredményez, mely a további speciális közvetítések, ismeret- és élményfejlesztő apparátusok és eljárásrendszerek, tudományok és művészetek kiindulópontja. A közvetítések közvetlenségekké ülepednek, melyeket új közvetítések mobilizálnak. A lényeg fogalma azt jelzi, hogy a megismerés állandóan tisztogatja a dolog autentikus létének képét a közvetítések tökéletlenségeitől vagy torzulásaitól. Minden lényeg látszik, de nem közvetlenül. A jelenség a közvetlenül látszó, mellyel szemben a közvetlenül látszóban még meglátandó, tehát az interpretációk által látszó a lényeg.

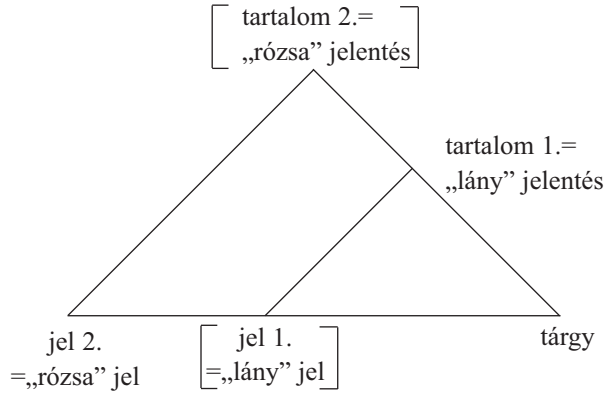
Az episztemológait nevezhetjük szinkron közvetlenségnek, amennyiben ez az a közvetlenség, melyben a jelen pillanatban együtt élünk, míg az ontológiai közvetlenség genetikus, az idők homályába veszett hipotetikus eredet, illetve a kulturális közvetítések által eltávolítva közelített és eltakarva megjelenített naturális jelenlét, a jelenlét fekete doboza. Az episztemológiailag paradox, elveszett és örökké keresett ontológiai közvetlenség ugyanakkor a cselekvésben közvetlenül jelen van. A döntés pillanatában a cselekvés átugorja a tárgyhoz vezető, de azt soha el nem érő képeket. Nem beszélünk indirekt szimbolikáról, ha a tárgyi viszonyt az episztemológiai közvetlenség képviseli, ha a tárgyi viszony a mindenkori legutolsó KRT-struktúra birtoka. A poéticitás vagy retoricitás indirekt szimbolikája esetén ugyanis a mögöttes, tehát indirekt módon hozzáférhető struktúra felelős a tárgyért, míg az explicit struktúra a tárgyi viszony árnyalásáért. A jelcsere eredménye vagy indirektség, vagy új, korrigált direktség. Most nem azt az esetet vizsgáljuk, melyben a közvetítés az előző közvetítést közvetíti, és csak az utóbbi a tárgyat, hanem azt, melyben a közvetítések leváltják egymást. Ez esetben az új jel nem más tárgy jele – mely az előbbi tárgy jelére utalna – hanem egyazon tárgy más jele. Ez a megismerés normális fejlődése, melyben az új jel nagyobb pontosságra tör a réginél. Az indirekt szimbolika ősibb, mint a direkt, ami arra utal, hogy eredetileg a megismerés nem az analízis, hanem a már ismertre való visszavezetés útján

járva, egymással nevezte meg a dolgokat, magát a világot tekintette mindenek előtt nyelvnek, a dolgok kölcsönös kimondását teljesítő utalások rendszerének. Ha az ősibb kifejezések egymást támogató, érzéki és metaforikus kifejezések, akkor a pontosság és közvetlenség, a megismerés pontosított tárgyi viszonya, a költői nyelv indirektségéből való kiszállás, és a nyelv kísérlete, hogy a magánvaló tárgyat beszéltesse, és ne én valljak a tárgyról mint nekünk-valóról, kultúránk bútorzatának részéről, – mindez az ambíció késői, illetve későn veszi észre a kultúra, hogy korábban nem teljesült. A megismerési ideál szerint a látszatokból az út végén bomlanak ki az elfogulatlanul szemlélt, objektívan felfogott tárgyak, s az út egésze kísérli meg kiváltani a tárgy öntörvényét a hozzá való viszonyok reflexeiből. A megismerés tehát megszabadítaná a tárgyat a személyes illetve kulturális illúziók rárakódásaitól, míg a költészet a megismerés által megcélzott ontológiai közvetlenség modelljeiben kioltott érzelmi és képi szimbolika újramegjelenítése. A direkt szimbolika „direkt a dolgot" akarja megjeleníteni, s az ontológiai direktséget az episztemológiai direktségben, az út végén véli felfedezni. Az útnak azonban nincs vége, ezért minden megtalált valóságról kiderül, hogy újabb látszat, minden lényeg jelenség.

Az indirekt szimbolikának van egy direkt része, mert a dupla jelviszony tartalmaz egy szimplát is, a direkt szimbolikának azonban nincs indirekt része, mert a meghaladott stádiumok, a jel jelenlegi szemantikai és referenciális (tartalmi és tárgyi) viszonyait meghatározó közvetítések nem rögzültek a jel-lét szinkron rétegeiként. A megőrzendő distinkciók felhalmozását ugyanis a hamisnak bizonyult illúziók kiküszöbölése kíséri a megismerés előrehaladásában. Ezért állítjuk szembe a direkt szimbolika fejlődését az indirekt szimbolikával. A direkt szimbolika esetében a szubsztitúciók fejlődést, új és új, komplexebb direktségeket eredményeznek, míg az indirekt szimbolika esetében sokszorozott szinkron struktúra az eredményük. Az indirekt szimbolika nem fejlődik abban az értelemben, hogy termékei elavulnának, az esztétikai alakulatok nem váltják le és teszik fölöslegessé egymást, mint az elévült megismerési stádiumok termékeit az új ismeretek. A poétikai struktúrák – ideáljuk szerint – örök érvénnyel képviselnek egy egyszeri vagy legalábbis korspecifikus viszonyt.

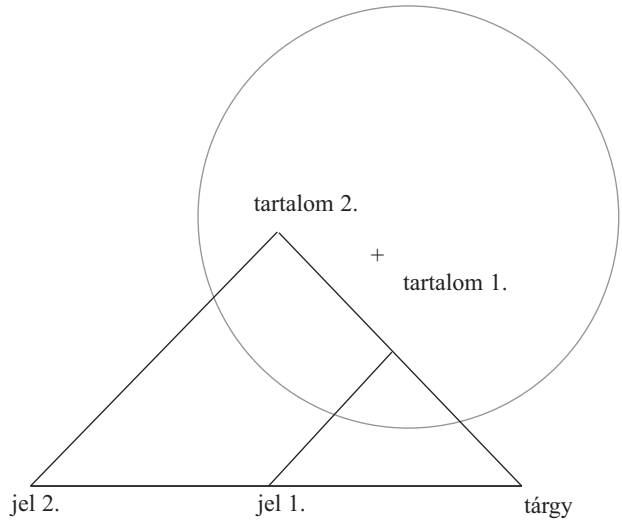
A direkt szimbolika mindenkori fejlődési stádiuma a régi jeltől örökli a tárgyat, de új jellel mondja ki. (Továbbra se feledjük, hogy elemzésünk absztrakciós szintjén a jelek minden viszonyából létrejött magasabb egységet is jelnek nevezzük: a leírás egyszerűsége érdekében minden nagyságrendű kifejezés-tartalom egységet –egyszerű vagy komplex – jelnek nevezünk. Fogalomhasználatunk azzal is indokolható, hogy ha a jel KRT egység, akkor az eme egységbeli T megváltozása új egységet, új jelet eredményez. Ez azt jelenti, hogy nem a tárgy neve változik meg az ismeret változása vagy haladása során, hanem a tárgy neve által lefedett eszmék. A jel használati szabálya változik, a megváltozott használat új fogalmakat, képzeteket aktivál. Az új használatot pedig új kapcsolatformák, szövegek vezetik be, melyek egészében funkcionálnak az általuk jelölt tárgy gondolati képeként.). Mondtuk, hogy az új jel nem egy más tárgy jele, hanem a tárgy más jele, ugyanazon tárgy új jele. Az új tartalom nem tárgyfosztott, csak a régi tartalom kifejezés-fosztott az új nyelvhasználatban, így az új kifejezés a régi tartalmakat szabadon használja fel, építi be vagy veti el. A régi kifejezés-tartalom egységek ezért elvesztik kapcsolatukat a tárggyal, melyet az új kifejezés-tartalom kapcsolat képvisel hitelesen. A túllépett KRT-viszonyokat (jelalakulatokat) illúziókként búcsúztatják el, vagy mitológiákként, más szinten és módon használják fel újra.

A régi jelrendszeri állapottal örökölt tárgy tradícióbeli konceptuális formáját a további megismerő aktivitások alanyai naiv tárgyvázlatként tekintik, mellyel korrigált, konkretizált tárgykoncepciót állítanak szembe. Az új tartalom, az előző szemiózist leváltó új szemiózis tartalma, az episztémikus fejlődésben uralkodik az előző tartalmak felett. Fordítva van az indirekt szimbolikában, ahol a „rózsám” kifejezés direkt tárgyának reprezentációja, a növény képe csak jel, s a szerető, a lány a kettős jelviszony egyetlen tartalma. A „lány”-jel eltűnik és a ”rózsa” jelentés beolvad a „lány” jelentésbe; a „rózsa” jel most már akadálytalanul szolgálhat a „lány” jeleként:



60. ábra

A direkt szimbolikát tápláló szubsztitúciók esetében a jel 2. a jel 1. helyére lép, a differenciáltabb definíciójú jel 2. átveszi a jel 1. felülvizsgált tartalmait, a tartalom 1. és tartalom 2. összefonódik, a tartalom 2. tartalmazza a tartalom 1. kritikailag felülvizsgált és korrigált képét, differenciálja annak örökségét.



61. ábra

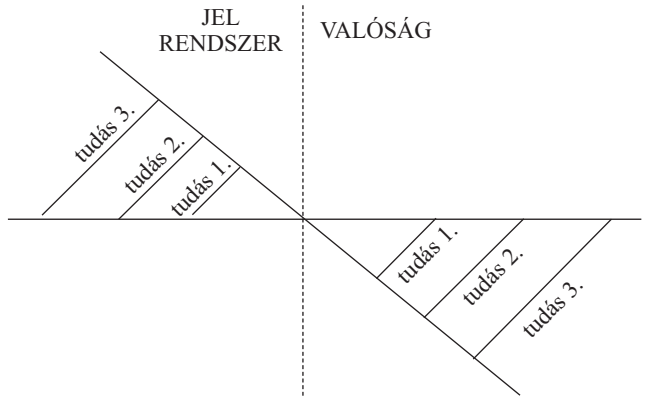
A tartalom 2. nem a tartalom 1. formája, nem kifejezés, mely a másikra mint tartalmára utal, hanem átfogó tartalom, melyben amaz feldolgozva jelenik meg. Az új kifejezés kioltja a korábbi közvetítéseket, az új jel pótolja az előző jeleket. Az új jelviszony helyettesíti a régit, és nem épül reá. Az új kifejezés halmozza az összes előzetes kifejezések kritikai szelekció által leszűrt tartalmait, és nem kifejezéseket halmoz egy bonyolított kifejezési struktúra, melyben az explicit kifejezést csak egy latens kifejezés révén vonatkoztathatjuk a tárgyra, mint a poétikai szubsztitúcióban. A poétikai szubsztitúció formát halmoz, az episztémikus szubsztitúció tartalmat. Az episztémikus szubsztitúcióban az új tudás tökéletesíti és nem elveti a régit, míg a poétikai szubsztitúcióban az új metafora (metonímia, alakzat) nem a régit bonyolítja, hanem a maga új, személyes módján bonyolítja a tárgyi viszonyt. Az episztémikus szubsztitúcióban az új KRT nem pusztán a régi hasonlata, nem pusztán célzás: az új KRT szolgáltatja a jelet, a régi csak a jelentésmozzanatot. Az eltűnt jelek felhalmozódott jelentésmozzanatait őrző új jelentések növekvő kapacitása képviseli a tudás fejlődését. A diszfunkcionális distinkciók elvetése és a funkcionális distinkciók halmozása a tudás fejlődésének két oldala. A tárgy-jel 1. szubsztitúciót leváltó tárgy-jel 2. szubsztitúció nem megduplázott jelviszonyt eredményező jel 1.- jel 2. szubsztitúció, hanem a közvetlen tárgy-jel szubsztitúció módosított formája. A jel 1.-et leváltó jel 2. a tárgyat képviseli, melyet a jel 1. is képviselt, s nem a jel 1.-et mint tárgyat. A jel 1. a t1. időben képviseli a tárgyat, melyet a t2. időben a jel 2. képvisel. Az egymásra rakódó poétikai szubsztitúciókkal szemben az egymást váltó episztémikus szubsztitúciók leváltó ereje abból fakad, hogy az új jelet tárgyszerűbbnek érzik az előzőnél, mert törvényt közöl és nem benyomást: identifikál és nem csupán hasonlít. A megismerés fejlődésében egymást váltó jel 1., jel 2., jel 3. stb. mind direkt jel, mely ha át is veszi az előző distinkcióit, módosítva teszi ezt, s az elégtelenné nyilvánított előző jelet tartalékba helyezi, már pusztán esztétikai vagy mitológiai célokkal feleleveníthető alternatív tudatformaként. Csak a legfrissebb világkép realitásképként elfogadott, a többi álomnyelvvé süllyed le. A két szubsztitúció típus nem szakad el egymástól, az esztétikum történetében pl. az episztémikus szubsztitúció is szerepet játszik, az esztétikumnak tárgy- és világmegismerési oldala is van, a művészet sem csak közvetlen létmegértés. A művészi világképek történeti változatai a fantasztikumtól a realizmusig, illetve az esztétikum reprezentációmentes önkiállítási formáinak kialakulásáig (az artisztikus rituálé- és tárgykultuszig), episztémikus ösztönzésről vallanak, míg az elmúlt kifejezési formák, nyelvezetek megőrzése és feleleveníte a művészetben, a kalandos és fantasztikus műfajok rendszerében, arról vall, hogy gyakran a közvetett kifejezés, a távoli, idegenszerű élmények érnek el és fejeznek ki olyan létaspektusokat, melyek direkt kifejezése az adott pillanatban elérhetetlen, vagy túl bonyolult és nehézkes lenne. A művészet célja ugyanis kettős, a tudomány és a környezetet meghódító és uraló gyakorlat ontikus világát is biztosítani akarja, de nem öncélúan, hanem azért, hogy visszaállítsa azt a létteljességbe. Az esztétikai funkció úgy is leírható, mint az önállósított ontikus adottság reontologizálása, vagy az önállósított objektív tárgy szubjektum-objektummá, azaz a létmegértés abszolútságává, a teljes jelenlét egységévé való visszaváltoztatása. Ezért nem írhatott a jelenlét-szkeptikus Derrida esztétikát. A ma feladata viszont az, hogy az esztétika levesse a lingvisztikai kényszerzubbonyt, mely elsorvadásához vezetett, s tegye ezt szövetséget kötve egy nem a lingvisztikára redukált általános szemiotikával.

A poétikai szubsztitúció a forma, az episztémikus szubsztitúció a tartalom világában okoz nagyobb felfordulást. A tudósnak gondolatokkal van dolga, melyeket különböző jelekkel fe-

jezhet ki, melyekkel külsődleges a kapcsolata. A művész viszont az elemi jelek jelentéseit is módosítja, egyéníti. A szóképben új, ideiglenes nevet kap a tárgy, míg az episztémikus szubsztitúcióban az adott név kap új definíciót, meghatározást, vagy legalább körülírást. Minden névben benne rejlik egy definíció, a releváns jelentéselemek viszonyait illető megállapodás. A definíció változása nem tesz szükségessé új nevet. Az új tudás többnyire nem a név, pusztán a definíció változásában nyilatkozik meg, a számítógép pl. ma mást jelent, mint harminc éve, mert többet tud. A férfi vagy a nő definíciója is más, mert megváltozott viszonyuk, munkamegosztásuk, sőt, a mérgezett környezetben hormonháztartásuk sem a régi. De ha mindeme külső változások nem következtek volna be, akkor is módosította volna a fogalmakat a megismerés előrehaladása. A formális definícióknál érzékenyebbek a tárgy mindenkori tudástól függő kimondatlan, pontosabban a róla alkotott tudás egészében kimondott, e tudás alkalmi megnyilatkozásaiban soha sem komplett meghatározásai. A tárgy kulturális képét (amit tudunk róla) gyakrabban változtatják, mint a definíciót (ami által beazonosítjuk), s a definíciót is gyakrabban, mint a nevet. Míg a tudás fejlődése nem a pozicionális jelet, hanem a kifejtő jelkapcsolatot, nem a nevet, hanem a definíciót, meghatározást és kulturális tudást váltja, melyek a név interpretálói, a stilisztikában a névcsere tanúi vagyunk, amennyiben a poétikai-retorikai alakzat a közvetlen, megnevező jelet közvetett, utaló jelre váltja. Ez nem jelenti, hogy a tudomány érintetlenül hagyná a nevek szintjét. Új jelenségek felfedezése új neveket tesz szükségessé. Változnak a nevek akkor is, ha kiderül, hogy korábban több tárgyat kevertünk össze egy fogalmi tartalomban, melyeket végül sikerül differenciálni. A poézis ezzel szemben a régi tartalmaknak ad új kifejezési formát, ezzel minden tudást fellazítva és mozgósítva, minden ismertben jelezve az ismeretlent. A művészet mindent végtelenségében akar megszólítani, mert célja nem az eszközzé tételt szolgáló egyszerűsítés. Ebben az értelemben a művészet mindig a kimondhatatlant mondja ki.

2.3.4. Az episztémikus szubsztitúció a művészetek történetében

Az episztémikus szubsztitúció alapvetőbbnek látszik, olyan alapműveletnek, melynek keretei között jelenik meg a poétikai szubsztitúció. Az episztémikus világ genetikus szemlélete egymást leváltó konceptualizációkat ír le. Tudásrendeket képviselő komplex kifejezés-tartalom viszonyok váltják le egymást a világ ismeretében. A tudomány elveti a lecserélt jeleket és jelkomplexumokat: egy elavult tankönyvből készülve nem lehet sikeresen levizsgázni. A művészet ezzel szemben megőrzi a múlt jeleit és szövegeit: az Iliászból vizsgázó ugyanabból a szövegből vizsgázik mint egy (vagy akár több) évszázada. De a tudomány is megőrzi a lecserélt jelek tartalmi vívmányait, az új jelek tartalmaiként. A mind komplexebb kifejezések által felhalmozott distinkciók a tárgy mind bonyolultabb létdimenzióit tárják fel:



62. ábra

A tudás emeletei a tárgy mélyrétegeibe fúrnak le, s minél több tudásrend leváltásán túl vagyunk, annál nagyobb tárgyi mélységek tárultak fel. A tudás mennyköreinek a tárgy pokolkörei felelnek meg, s a felfelé hágás által lehet csak alászállni, mert minél magasabban vagyunk, annál mélyebbre látunk. A leglevezetettebb, legdifferenciáltabb jelviszonynak felel meg a legmélyebb tárgyviszony, mert a jelrendszer egyre bonyolultabb kiépítésére van szükség, hogy a tárgy vizsgálata ne számítson előzetes hitekre, esetleges és esetleg félreeső tapasztalatokra, melyeket a tudás az illúzióknak kitett érzékelésből, vagy a spontán illetve szokásszerű cselekvés gyakorlati érdekű (adott gyakorlatot konzerváló) észlelési és magyarázati szokásaiból, prereflexív világképéből vett át.

A művészetben is van episztémikus fejlődés: az egymást követő episztémék nem kapcsolódnak össze szinkron struktúrákká (ahogyan a poétikai szubsztitúció egymást váltó jelei tették a metafora direkt és indirekt síkjaként), hanem történelmi rendeket alkotnak, az érzékenység archeológiáját. A stílusok nem találkoznak komplex felettes struktúrákban, amelyben pl. a reneszánsz lenne a tartalom és a barokk a kifejezés, a realizmus a tartalom és a szürrealizmus a kifejezés. A poétikai szféra szubsztituált és szubsztituáló összeforrásával konstituálódik, ám az esztétikai fejlődés az eme struktúrákat szervező elvrendszerek leváltásában áll.

A „normális” tudásfejlődésből látszólag kieső esztétikai jelviszonyok valójában megkettőzik a fejlődést. Míg a normális szemiózisban a jel jelentését az őt követő, reá épülő interpretációk módosítják, a tárgy értelmezését a tárgy egymást váltó szemiotikai reprezentációi pontosítják, a poétikai szférában felbukkanó dupla szemiózis a reá jellemző komplex vagy megzavart jelviszonyba be akarja építeni az egész jövendő fejlődést. E struktúrában nem más, további, külső jelek módosítják a tárgy meghatározását, a kulturális egységet intézményesítő jel teljesítményét, ahogyan azt az episztémikus szubsztitúcióban történni láttuk, hanem valójában valami az előbbi folyamathoz képest újról, önmódosító jelről van szó, melynek ráépült síkja módosítja a tárgymeghatározó sík teljesítményét. Az interpretáció feladata nem további jelek fellépése során teljesül, hanem már az eredeti jel interpretálja magát, kétarcú mivoltában interpretáló és interpretált síkkal bírva.

2.4. Az indirekt szimbolika alapstruktúrája

2.4.1. A probléma jellemzése

A szemiózis mint egymást közvetítő kifejezés-tartalom viszonyok differenciális folyamata, két irányból írható le, két transzcendenciája van, a dolog, mint szemiózison túli, illetve a közlő mint szemiózison inneni realitás. A fikcióspektrum leírásakor is tapasztaltuk, hogy leírható a kezdet vagy a vég, a múlt vagy a jelen felől, más a születés közvetlensége mint eredeti adottság, mely szemben áll a belőle kibomló közvetítések evolúciójával, és más az adottság közvetlensége, melyben struktúrává váltak a történelmi közvetítések. Jelontológiailag az egyszerű, közvetlen kifejezés, a tárgy ismeretét a kultúra rendszerébe betápláló jel a direkt, míg episztemológiailag a mindenkori adott kifejezés a direkt, melyből előző kifejezésekre következtethetünk, mint általa értelmezettekre, s melyet mi is értelmezhetünk direktebb, azaz implicit tartalmait explikáló kifejezésekkel. Az indirekt szimbolikában élő befogadó az indirekt kifejezéssel van direkt viszonyban. Az indirekt szimbolika közvetlen és közvetett kifejezés kettősségén alapul. Az indirekt szimbolika befogadójának a közvetett kifejezés adott közvetlenül. Direkt oldala az adott jel, mely egy eredeti jelet képviselő másodlagos, alkalmi kifejezés, közvetett viszony hordozója. A következőkben a jelontológiai terminológiát használjuk, mert az indirekt szimbolikát a vágy kifejezési formájaként, az elveszett, feladott vagy nem talált direkt viszony pótlékaként kívánjuk elemezni. Az indirekt szimbolika kettős szemiózis, melyet az indirekt jel hordoz, mint egy előző, eltakarva feltárt jel jele. Ez az előző jel üres hely is lehet, „X”, melyet keresünk, s csak a másodlagos kifejezésekkel tudunk körülírni. Ekkor az indirekt szimbolika a direkt viszony hiányára utal, a talány nyelveként.

Az eltakarva feltárt lét képviseli azt a direktebb, közvetlenebb viszonyt, melyet a ráépülő sík közvetít. A direkt jel a múlt, ahogyan a tárgyat megneveztük, mielőtt indirekt, poétikus-retorikus viszonyra léptünk vele. A direkt az „X”, a nemtudás is lehet, melyet szintén múlttá nyilvánítanak az indirekt kimondás kezdeményei. Az indirekt ily módon kétféle semmitmondással áll szemben, a név, amennyiben a köznapi használat igényeinek megfelelően minimális jegyekkel élő jellé absztrahálódik, hasonlóan kezd reagálni, mint az eredeti „az”, vagy „izé”, mellyel a tárgyat akkor neveztük meg, amikor még nem volt neve. Az indirekt szimbolikát leíró terminológiánkban ily módon a direkt a legegyszerűbb és legáltalánosabb megközelítés, a kulturális egységet beazonosító tárgynév, míg az indirekt szimbolika ennek másodlagos nyelvi újrajellemzése. Prezentatív és reprezentatív jelhasználatról illetve jelhasználati síkokról is beszélhetnénk. A közvetlenül adott nem a közvetlen, hanem a közvetítés. A jellemzés az adott, nem a tárgy. A kettő különbsége is megjelenik a szemiózisban, amennyiben a tárgyat a név adja meg, a jelentést pedig a jellemzés botja ki. A szemiózis ugyanis csak úgy tudja a jelhasználó lény szellemét teljességgel megszállni, s kiszorítani a képből mindent, ami nem-jel, ha jel és tárgy különbségét is jelekbe foglalja. Ilymódon a direkt megtestesülése a név, melyet egykor a rámutatás hozott direkt viszonyba a tárggyal, az indirekt pedig a nevet képviselő további jel vagy jelkapcsolat, mely épp nemazonossága, idegensége révén problematizálja a tárgyi viszonyt, a megzavaró differencia által ösztönözve a tárgy elképzelésére. Az indirekt szimbolika mindig differencia által jelöli a tárgyi identitást. A kétarcú szemiózisban egy direkt de implicit jelet képvisel egy indirekt, de explicit jel. Az indirekt szimbolika épp azért paradox, mert felforgatja direktség és explicitség, illetve indirektség és implicitség

természetes összefüggését. Az indirektség képviseletet, közvetítést, újraszimbolizálást is jelent, de azt is, hogy az egyszerű szimbolizálás üldözi az újraszimbolizálást, visszahódítja tőle a tárgyat. Az újraszimbolizálás győz ugyan a kommunikatív viszonyban, s ő testesíti meg az aktuális kommunikációt, a tárgyi viszonyban azonban a direkt szimbolika marad uralmon, kizsákmányolva legyőzőjét, az indirekt szimbolikát. Így az indirekt szimbolika csak másodlagos nyelvet képvisel.

2.4.2. Az indirekt szimbolika szerkezete

A tárgyat a kultúrába beemelő, a klasszifikációs rendszerbe besoroló, kijelölő, azonosító, klasszifikáló jel fejlődési tere a direkt szimbolika története. A direkt szimbolika fejlődése minden meghatározást absztrakttá nyilvánít. Az absztraktan meghatározó jel konkrét jellemzés kiindulópontjaként igényli a további megismerést. A beemelő jelre átemelő jelek, új megismerési szintre továbbvivő szellemi eszközök, pontosabban konkretizáló kifejezések épülnek. Az iménti, absztrakt mivoltában immár elégtelen kifejezést az átsoroló kifejezés konkrétabban jellemzett osztályba állítja be egy továbbfejlődött tudásrendben. A metaforában összeforr a kijelölő, azonosító jel és az őt követő értelmező jel. A konkretizációban egymást követő jelek az indirekt szimbolikában szinkron egységet alkotnak (a „rózsám" képviseli a „szeretőmet", a virág rejtélye a lány). A csatlakozó jel nem veszi át, nem örökli az azonosító jel funkcióját, pusztán azt kiegészítő jellemző jel marad. Az indirekt szimbolikában egy azonos szintű másik jel lép fel abban a funkcióban, amiben a konkretizáció esetén egy explikatív jelkapcsolat (pl. a"szerető" fogalom explikációja „nemi partnerként"). Az explikatív szint tartalmi jegyei könnyen beépülnek, helyet találnak az explikált szint tárgyképében, míg az azonos szintű, komplett tárgyképek szembesítése és azonosítása értelmezési konfliktust vált ki. A megfejtésnek meg kell válaszolnia, 1./ mi a kijelölő (=pozicionáló) jel tartalma, és 2./ annak információjához mit tesz hozzá az értelmező jel.

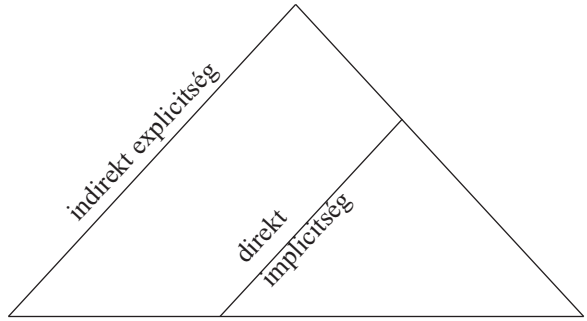
A direkt kifejezés közvetlenül célozza meg a tárgyat, maga adja meg a tárgyat, és nem áltárgyat ad meg, maga a bejelölő, a meghatározó, a tárgyvilág egy pontjának szemiotikai intézményesítője. A direkt kifejezést nem egy másik kifejezés referencializálja, vonatkoztatja tárgyára, ahogy az indirektet a direkt. A direkt kifejezés csak tanulása során hívott segítségül más kifejezéseket, kulturálisan általánosan elsajátított kifejezésként már maga referencializál. Míg a direkt kifejezés vállalja ily módon a referencializálás terhét, az indirekt kifejezés módosítja az előbbi jelentését. A direkttel szemben álló direktebb magát a direkt meghatározást korrigálja, míg az indirekt módosítja a kifejezéshez való viszonyunkat, hogy ezzel a kifejezés valóságviszonyát is megtámadja, elbizonytalanítsa, a világ újragondolására késztetve bennünket.

A kijelölő, pozicionáló, azonosító jelre értelmező jel épül, a tárgykereső jelre értelemkereső jelek. A tárgyra mutató, utaló jel klasszifikációs funkciója nyit utat az utaló jel jelentését explikáló analitikus jeleknek. Ha meg akarjuk mondani, miként jelöli, hogyan minősíti, milyen tulajdonságok segítségével azonosítja a jel a tárgyat, e tulajdonságokat további jelekkel fejezzük ki. Az esztétikai kifejezés azonban nemcsak egy-egy új tulajdonságot akar meghódítani, hanem magát az eme új és új tulajdonságokat a megismerésbe beküldő vagy általuk a megismerésben mind gazdagabban konstituálódó tárgyat szeretné reprezentálni. Közvetett és közvetlen kifejezés, kettős kifejezés soha teljesen nem egyesülő különbségének egységében

akarja megragadni a tárgyat. Ez sem maga a tárgy, csak minden kifejezésen túli tulajdonságforrásként való szimbolizálása, nem pusztán egyes jegyeiben, hanem forrás mivoltában modellált képviselete.

A közvetlen kifejezés a tárgy megkülönböztetéséhez és felhasználásához szükséges jegyek minimumát tartalmazza, ama tulajdonságokat jelöli ki, melyek által a tárgynak definiált helye van a valóság társadalmi képében. A közvetlen kifejezés érzékletekhez és cselekvésekhez küld tovább. Az indirekt kifejezés feltételezi, hogy van pontosabb, közkeletűbb, egyszerűbb kifejezés is. Mivel az indirekt kifejezés talányként konceptualizálja a direkt kifejezés által ismertnek tekintett tárgyat, azt, hogy az indirekt kifejezés egyáltalán miről beszél, csak a direkt kifejezés által egyértelműsíthetjük. Ugyanaz a direkt kifejezés egyértelműsíti az indirekt jelet, melyet az indirekt jel sokértelműsít a két sík egymásra utaltságán belül. Az indirekt kifejezés sokértelműséggé változtatja a direkt kifejezés által megadott egyértelműséget.

Az explicit és az implicit jel az indirekt kifejezés komponensei. Az implicit jel a dupla szemiózisban, kettős kifejezés-tartalom viszonyban benne foglalt direkt kifejezés, azaz szimpla kifejezés-tartalom viszony. Semmi sem direkt, csak azzá vált, miután nem igényel több fordítást, értelmező közvetítést, közvetlenül a szemiózison túlira utal. A direkt ily módon a szemiózis határa, az a mindenkori határ, ahol a cselekvésnek adja tovább az aktivitáspotenciált. Beszélhetek rózsámról és violámról, ám a beszéd akkor hat és éri el célját, ha szeretőm megérti, hogy róla van szó, sikerült egyértelműen azonosítani a tárgyat. Explixit-indirekt kifejezési síkot alkot a „rózsám" jel, amennyiben az implicit-direkt síkon megjelenő „szeretőm" jelentésre utal. A „rózsám" a „szeretőm" indirekt szimbóluma. Az indirekt szimbolika dupla szemiotikuma olyan komplex entitás, melyben a „szeretőm" jel elvész, a „rózsám" jelentés pedig a „szeretőm" tárgynak a „szeretőm" jelnél konkrétabb kifejezéséhez járul hozzá. Az indirekt jel tartalmi oldala vész el, hisz emberre gondolunk, nem növényre, míg a direkt jel kifejezési oldala megy veszendőbe, hisz a „szerető" tárgy képviselete a „rózsa", és nem a „szerető" jel. Jelentés azonban nem vész el, csak átalakul, az indirekt jel elveszett jelentését befogja az elveszett direkt jel megmaradt jelentése, saját virtuális jelölőjeként. Mivel az indirekt KRT egésze kifejezési oldalként működik, az elveszett direkt jel jelentése adott végül mint a szemiózis tartalma. Az explicit „rózsa" jel tartalma, az implicit „szerető" jel tartalma kiegészítéseképpen, formává váló tartalomként szolgálja a „szerető" tartalom közvetítését. Iymódon a jel-lét két rétegével kell dolgoznunk: a direkt implicitség teljesítménye a klasszifikált kulturális egység kiszakítása az élménykontinuumból, míg az indirekt explicitség beindít egy szekundér, már nem pusztán azonosító, hanem kifejtő folyamatot. A direkt-direktebb transzformáció első pillanatban, a jelalkotó történés pillanatában, hasonlít a direkt-indirekt transzformációhoz. Ha a kifejtő folyamat a tárgy definícióját módosítja, s a kulturális egység újrapozicionálása a célja, úgy új direktség lép az előbbi helyére, s az új leírás fejezi ki ezután a kulturális egységet. Ekkor a direkt azonos az explicittel, s a direktet direktebb, azaz pontosabb jelviszony követi. Ha ezzel szemben az új jel nem váltja le a régit, csak eltakarja, továbbra is őt képviseli, és nem helyette a tárgyat, úgy indirekt szimbolika jön létre, melyben direkt implicit és indirekt explicit síkok fognak szemben állni.



63. ábra

Ha egy tárgyra van egyszerű jelünk, mely megnevezi, besorolja, szükséges és elégséges felismerési jegyei által minősíti, akkor a direkt egyben explicit. Ha direkt és explicit szétválnak egymástól, ha az explicit indirekt és a direkt implicit, akkor valami zavart feltételezhetünk a tárgyi viszonyban, mely konfliktusnak ki- vagy leépítésén dolgozik a szemiózis.

Direkt illetve indirekt kifejezésről beszélünk, amennyiben valamit közvetlenül vagy közvetve jelölünk. A direkt kifejezés közvetlenül a tárgyra utal, az indirekt kifejezés egy másik kifejezés közvetítésével utal a tárgyra, ez azonban azt jelenti, hogy saját tárgyát elveszítve, a direkt kifejezés tárgyának jelöléséhez járul hozzá. Az indirekt kifejezés jelentésfunkciója bekapcsolódik a direkt kifejezés jelölésfunkciójába, elveszítve saját jelölésfunkcióját, mert a „rózsám" jel többé nem éri el, nem is célozza meg a növényt, csak a szeretőt. Tartalom nem veszhet el, tárgy azonban elveszhet, s az elveszett tárgy el nem veszett tartalma egy más tárgy megcélzásába illeszkedik be. Az indirekt jel elvesztette tartalmát, a direkt jel elvesztette formáját, s a megmaradt jel elveszett, azaz saját tárgyára már nem utaló, ebben a viszonyban irreleváns tartalma (mely ugyanakkor nem válik semmivé), az elveszett jel tárgyának új módon való jellemzését szolgálja. A képviselő, helyettesítő, közvetítő (=indirekt) kifejezés tárgyát veszti, de tartalmát, a tárgyi kapcsolat feloldásával szubsztanciátlanítva, puszta képpé oldva beolvasztja a képviselt, helyettesített, közvetített (=direkt) kifejezés tárgyának tartalmi jellemzésébe. A közvetítési viszony képpé oldva feláldoz egy tárgyat egy másik tárgy sematikus képének konkretizálása érdekében. Az indirekt szimbolika megkettőzi a tárgyélményt, az indirekt jellel két tárgy áll szemben, a saját tárgya, mely árnyéktárgy, és a direkt jel tárgya, mely rejtőzködő tárgy. Tárgytöbblet jön létre, két tárgy harcol a jelért, az indirekt jel illetve a direkt jel tárgya. A tárggyá válni nem tudó árnyéktárgy harcát a rejtőzködő tárgy zsákmányolja ki. De a direkt jel tárgya, a megismerő viszony tulajdonképpeni célja is megkettőződik. Az indirekt jel által mozgósított két tárgykép egyike, amiként a tárgy az indirekt szimbolikán kívül jelenik meg, másika az, amiként a tárgy általa válik új módon jellemezhetővé. A két tárgykép különbsége, hogy az indirekt szimbolika kiegészítése híján való direkt szimbolika tárgyképe relatíve vagy abszolút absztrakt. Relatíve absztrakt, ha csak közhelyeket tudunk róla mondani, abszolút absztrakt, ha csak annyit tudunk róla, hogy van (=X).

A direkt szimbolika a tárgyban keresi a végtelenséget, mindig új jel által, míg az indirekt szimbolika a jelbe telepíti a közvetlenül a tárgyban soha el nem érhető végtelenséget. A tárgyi végtelenséget, melyet a jel mindig elhibáz, melyről a tudat mindig lekésik, a jel megkettőződése által, a képben akarja utolérni.

A direkt szimbolikában a tárgy megjelenése elvileg a helyettesítések sorának ideális végpontján következne be, a tárgy végtelen interpretációját képviselő új és új elemzési nívók egymásutánjának tendenciájaként. A valóságban azonban ez a végtelen interpretáció nem folyamatos, csak az új szükséglet, az új használati mód igénye késztet újradefiniálásra, a vizsgálati nívó váltására. A régi sík ily módon most már egy korábbi használati módnak felel meg. Az új tudás az empíria komplett újratagolásaként lép kapcsolatra a leváltott tudás ilyesformán újra gondolt tárgyával. Az indirekt szimbolika végtelen interpretációja más: az indirekt szimbolika egyáltalában csak az interpretációk örök eltolódásában áll fenn. Nem az előbbi jel tárgyáról alkot új koncepciót, hanem a képet, mint önmagát megmutatót teszi tárggyá. A tárgy önmegmutatására ráépíti a kép önmegmutatását. Az indirekt szimbolikában a kép tárggyá válik, s most már ő az új megismerési folyamat kiindulópontja, az újrainterpretációk megtéréseinek és újrakezdéseinek alkalma, ami a direkt megismerésben a képpel szemben álló tárgy, amelyet minden esetre már ott sem a magánvaló dolog lehetetlen közvetlen megjelenése, azaz önmegmutatása képvisel, hanem egy más jelrendszer interpretációs munkájának végeredménye: így ad tárgyat az érzékelés a gondolkodás számára. Az indirekt szimbolika végtelen interpretációja nem egyszerűen a tárgyról alkot mindig konkrétabb tudásmodellt, hanem magát a képet is a végtelen interpretáció tárgyává teszi, ezért kell elbizonytalanítania, lazítania jel és tárgy kapcsolatát. A direkt szimbolika nem teszi tárggyá a képet, sőt, ha a tárggyal szemben álló, tőle megkülönböztethető képpé válik, rögtön lecseréli. Míg a direkt szimbolikában a tárgy mindig konkrétabb képeinek sorában a mindenkori legkonkrétabb képviseli legtöbb joggal „magát a tárgyat", az indirekt szimbolikában a megkettőzve titokzatossá tett kép válik megfejtendő tárggyá. Az interpretációk meghaladják ugyan egymást, de nem az interpretált képet: a tárgyukul szolgáló képet mindig konkrétabbnak érezzük, mint az interpretációt. Míg a direkt szimbolika csak a végtelen úton elérhető tárgy rejtélyével küzd, s a képet problémátlannak tekinti (azon az áron, hogy mindig el kell vetnie), az indirekt szimbolika megkettőzi a rejtélyt és a végtelent: a kép most már ugyanolyan problematikus mint a tárgy, ezért tudja közel hozni, ha nem is a kép a tárgyat, de a kép rejtélye a tárgy rejtélyét.

Két helyen kereshetjük immár a végtelent: a tárgyszubsztitúció, a tárgy új és új jellel való helyettesítése, vagy a képszubsztitúció, a kép élménnyel és megfejtéssel, a kép képeivel való értelmezése végtelen. Az indirekt szimbolikában a jel jelképpé válva kezd rivalizáni a tárggyal. Ezért mondjuk, hogy a direkt szimbolika „tárgyilagos", míg az indirekt szimbolika nem az, hanem ennél több és kevesebb, mert nem a tárgy szól általa, hanem az, amit még nem sikerült a dologból tárgyiasítani. Azaz annak, „megérzése", „sejtelme", amit nem a pozitív, empirikus tudás módján birtoklunk.

A tudásfejlődés a dolgot magát helyezi az új és új képek oka, mögöttje, alapja pozíciójából a végcélába; az indirekt szimbolika a képet helyezi az előzmény, a tárgy pozíciójából a végcélába. A kép nemcsak ugyanúgy interpretálható mint a tárgy, kétféleképpen is interpretálható, más képekkel illetve fogalmakkal is. Maga az indirekt szimbolika kép-jele mint két jel összeforrott, egyként viselkedő kapcsolata is lehet homogén vagy heterogén. Heterogén, ha az értelmező egység kép, az értelmezett azonban fogalom: ekkor a szimbolika illusztratív jellegű. Absztrakt-homogén képi szimbolika is van, ha két fogalom együttese viselkedik képként;

ennek a típusnak a filozófia és a tudományok megalapozó eszméinek konstruálásában van jelentősége. Ha azt mondjuk pl., hogy a lényeg azonos a lehetőséggel, akkor két absztrakció jelenik meg egymás képeként, egy harmadik, magasabb rangú eszme kifejezési formájaként. Hasonló lehetőségek nemcsak a jelet konstituáló immanens interpretációs viszonyban vannak, hanem a jel által ihletett, ráépülő értelmezésekben is. Most már nem a képet alkotó interpretációról, hanem a képet értelmező aktivitásról van szó. Ennek legősibb formája a kép képpel való értelmezése. Ha a képet új képpel értelmezzük, mindig új tárgyat teremtünk a fogalmi interpretáció számára, míg az utóbbi csak kifejti, de nem sokszorozza meg a tárgyat. A képek egymást nemző, kiváltó munkája a mítoszrendszer fejlődésformája, míg a kép fogalmi interpretációja a mitológia, a mítosz értelmezése. (Mivel a mitológia szót gyakran a mítosz rendszere értelmében használjuk, s nem a mítosz logosza kifejtése értelmében, ha az utóbbiról van szó, ezt célszerű a „mito-lógia" írásmóddal jelölni.) Elvileg az utóbbi – a mito-lógia – hajlamos a lezárásra, a fejlődés lezáró szignifikánssal való berekesztésére, pl. amennyiben a mítosz teológiává válik, ám értelmezési forradalmak az utóbbi interpretációs aktivitását is újra mozgósíthatják.

2.4.3. A jelentéstöbblet elmélete

A jelentéstöbblet fogalmának bevezetésekor Ricour interpretációt igénylő kettős értelmű nyelvi kifejezésként határozza meg a szimbólumot (Paul Ricoeur: Die Interpretation. Frankfurt am Main. 1974. 21. p.). Ricoeur szimbólum-fogalma tehát az indirekt szimbolika fentiekben vázolt alapstruktúráját írja le. A konkretizáció, a direkt szimbolika fejlődésformája az értelmetlen vagy közhelyes, felszínes kifejezést érthetőbbre, absztraktat konkrétabbra cseréli. A csere során fellépő új kifejezés magyarázó, kifejtő értékű. Egy érthetetlen kifejezést érthetőbbre cserélni jogos, de miért cserélünk egy érthetőt másikra? Miért áll a pontos helyén pontatlan, és miért érezzük ezt nyereségnek? Miért nem a saját nevével nevezzük meg a kulturális egységet? Miért vonjuk be a játszmába egy másik egység nevét? Az értelmetlen érthetőbbre cserélése magyarázó értékkel bír, míg az érthető érthetetlenre cserélése, az indirekt szimbolika, magyarázatra késztet. Nyilván azért vezettük be a közvetett jelviszonyt, mert az érthetőt az érthetetlennel egy osztályba soroltuk, értelmét fogyatékosnak, ki nem elégítőnek éreztük. A felszínes értelmet az értelmetlenséggel egy osztályba soroltuk, hogy mélyebb értelmet keressünk, bár a köztudat számára a felszínes értelem, a normálnyelvi jelentés az igazi és egyetlen értelem, a mélyebb értelem pedig zavaros, homályos vagy akár értelmetlen.

Az absztrakt, közhelyes kifejezést képes kifejezés képviseli, s a két kifejezés együtthatásában jelentéstöbblet szabadul fel. A közvetett kifejezés nem egyszerűen a direkt kifejezéshez vezet vissza, melyet csupán illusztrálna, hanem a két kifejezés együttese által hordozott jelentéstöbblethez vezet tovább. A kétértelmű vagy dupla jelentésű kifejezés befogadójának, Ricoeur elemzése szerint, valaminő kinyilatkoztatási élménye van a két értelem viszonyában. A túltelített értelem problémát ad fel, megoldást sugall, az interpretációs munka kihívásaként. Ezen alapul az „átmenet a reflexióhoz" (uo. 50. p.), amit a két értelem különbsége ösztönöz. Az, amit Eco zárt és nyitott műalkotás viszonyában írt le, elementáris formában már itt tapasztalható: az indirekt szimbolika konkretizáló mozgást felszabadító nyitott forma,

szemben a direkt szimbolika zárt és statikus jelentésével. A szimbólum, mint értelmezést sürgető talány, „maga a reflexió ébredése” (uo. 52. p.).

Az indirekt szimbolika az érthető érthetetlenre, az egyszerű bonyolultra cserélése jelentéstöbblet felszabadítása vagy a jelentésvesztés korrekciója érdekében. Úgy is fogalmazhatunk: az indirekt jelviszony és a bonyolított jelentésstruktúra feladata felfedező vagy visszanyerő természetű jelentéstöbblet beemelése a szimbolikába. A vizsgált jelforma nemcsak úgy viselkedik, mint a tárgyat kérdező jel, hanem úgy is, mint vég nélkül kérdezhető tárgy. Az indirekt szimbolika nagy teljesítményű jelei mozgóként és kimeríthetetlenként fogják fel tárgyukat. Céljuk a konkrét létmozgást modelláló szellemmozgás. A kettős referenciával párosuló sűrített tartalom egy a közönséges, zárt jelentésű, direkt nevek által rögzítettnél elevenebb világot állít elénk. A rögzült, sematikus világ az emberre ráerőltetett célok horizontja, mely az idomított ember kegyetlen tolongásának versenypályája. Az indirekt szimbolika zárójelbe teszi a rögzült eszköz- és szokásvilágot, kilép a váratlanba, szakadatlan újragondolandóba. Célja a sematikus világ által elfojtott ismeretlen, alakuló, megnevezetlen világ. Az indirekt szimbolika ilymódon, az értelemtöbblettel együtt, emberi szabadságot szabadít fel. Az értelemtöbblet mellett be kell vezetnünk a szabadságtöbblet fogalmát. Az indirekt szimbolika elméletében kell megalapoznunk a szabadság szemantikáját, mely feltételezi a szemiotika jelontológiai újraalapozását.

Az implicit jelre utaló explicit jel értelmezésekor bizonytalanság lép fel. Az explicit mögött ugyanis kétféle implicitséget kereshetünk. Az egyik azt a nyers jelentést adja meg, ahogyan a tárgy az explicit jel általi újraértelmezés előtt adott (az explicit által implicitté tett jel explicit korának tárgyaként). A másik az újraértelmezett tárgyat idézi fel. A direkt szimbolika tudáskonkretizációiban, az ismerethaladás új reprezentációiban az előző jel nem tárgya az új, konkrétabb jelnek, csak jelentésmozzanata. Az indirekt szimbolikában az explicit fejezi ki az implicit jelentésmozzanatát, az implicitben megadott tárgy átértelmezését, a latens tárgykép elbizonytalanítását. Az implicit jelentés marad a tárgyi jelentés, az a meghatározás, melyet eltárgyiasítunk, azaz a cselekvő életvilágban akarunk alkalmazni a tájékozódás eszközeként. Ennek megszólító újrakeresztelése, ideiglenes és feltételes neve, alkalmi jellemzése az explicit tartalom műve. A tárgy új jellemzése az explicit, melynek hagyományos jellemzése az explicit átértelmezés megértésének implicit feltétele. A két kifejezésben azonos a tárgy (mert az explicit kifejezés saját tárgya elvész), a tartalom viszont egy harmadik. Az explicit KRT tartalma nem a tulajdonképpeni tárgyi tartalom, de nem is irreleváns, az indirekt szimbolika ezt az egyrészt feltűnően hangsúlyozott, fenomenálisan domináns, ugyanakkor tárgyszerűtlen tartalmat beírja az implicit KRT tartalmába, eme tartalom torzulásaként. Az explicit KRT jövevény tartalma által módosított implicit tartalom maghasadási reakciója most már az explicithez hasonló megfelelők sokszorosításának mintája. Ezért az explicit hatókörében elhelyezett, irritált és mobilizált implicit úgy kezd reagálni, mintha végtelen számú további explicitséget volna képes „kilőni” magából, a potenciális explicitségek szaporulatának forrásaként, melyek aztán mind újra beleíródnak.

Explicit jel pl. a „napocskám”, amennyiben az implicit „kislányom” jelre utal. Így két jelünk van, az egyik égitestre vagy annak sugaraira utal, a másik személyre, hogy relációjuk utaljon a személyiség derűs kisugárzására, a gyermek szépségének mágikus, életadó erejére. Az explicit jel teljesítménye az implicit jel jelentésének modifikációja. Az implicit jel által reprezentált tárgyi viszony az explicit jel által módosított összetett struktúrában másként kezd

viselkedni. Az új tárgyi relációnak sem az explicit, sem az implicit jel magában vett jelentése nem felel meg. A két jel ütközéséből fakadó jelentéstöbblet kifejezésére számtalan kísérletet tehetünk és kell is tennünk, mert a két jel ütköztetését egy interpretáció sem fogja konszolidálni, kibékíteni. A „napocskám" megszólítás által implikált jelentéseket hosszabb-rövidebb kifejtésekkel érzékeltethetjük, pl.: „érzelmi melegséget és a kedély derűjét sugárzó mosolyú kislányom". Az ilyen kifejezésnek előnye, hogy egyazon kifejezés jelen esetben pl. a szeretett személyt mindig új, alkalmilag interpretálandó módon szólítja meg, a kimeríthetetlen szeretet, csodálat és meghatottság szólásaként.

2.4.4. Általános metaforológia

2.4.4.1. A metafora elsődlegessége

A direkt, közkeletű jel rögzítő és lezáró természetű. Célja a jelentés egyszerűsített, statikus változata, melyet beilleszthet a kulturális realitásképbe. Az indirekt jel ezzel szemben privilegizált jelentést képvisel, amelynek célja a nyitás, a tartalmat újra mozgásba hozó kifejezés. A közkeletű konceptualizálás célja a tartalom pozicionálása a tudásrendszerben, míg az indirekt jelen belül, direkt és indirekt jelentés ütközésében, valami olyan zajlik, amit szemantikai maghasadásnak nevezhetnénk. Ez a maghasadás értelem- és szabadságtöbbletet vezet be a személyiségbe és a kultúrába.

A vázolt szemantikai maghasadás a poétikai, retorikai alakzatok célzott (nem feltétlenül elért) funkciója, mely funkció alapformájának, ideáltípusának, ősképének a metaforát tekintjük. Az indirekt szimbolika mozgósító metaforizmusának teljesítménye a tudás transzformációja, olyan elmozdulások ihletése, melyek a világ újrakonceptualizálása felé hatnak. A direkt szimbolika azt jelöli, amit a tárgyról tudunk, az indirekt szimbolika azt célozza meg, amit nem tudunk, csupán sejtünk, hiszünk, érzünk. A direktség a megismerés mindenkori megállapodott végeredményét rögzíti, az éber tudat közös világát, míg az indirekt szimbolika álomnyelvében a múltak a jövők kifejezői, elavult és pontatlan kifejezések elevenednek fel, ismeretlen tartalmak megcélzása ambíciójával. A direkt a mai nap tudását képviseli, mint a történelem végét, míg az indirekt egy lehetséges új történelem kezdete, de, mint kezdet, az alternatív lehetőségek keresztútja is.

A sejtelem személyes perspektíva titka. Nemcsak a jel jelentése mesterségesen elbizonytalanított, ez a bonyolult jel egyben összemérhetetlen érzékenységet, a minőségek sajátos („idios") összetételén, személyes keverékén („synkrasis") alapuló, azaz heves taszítások és vonzások által pozicionált, idioszinkrátikus kódot implikál. Az új kód talán azért taszít másokat, mert érzékelik kitaszítottságukat annak új világából, mely még titok, s a benne való honfoglalás hosszú interpretációs munkát követel. De az új kódot is taszítják a közhelyes kifejezések, a semmitmondás, a kényelmes restség és érzéketlen eltompultság, melyek ellen lázad. Az itt és mostban, személyes perspektíva tulajdonában felbukkanó, csak egy személynek megnyilatkozó, kimondhatatlanra irányuló előtudást még meg kell osztanunk másokkal, beépíteni a kulturális realitásképbe. Miközben pedig ezen dolgozunk, tapasztalni kell, hogy a jel nemcsak komplex, hanem egyben mozgó természetű, szakadatlan szökik előlünk, mindig marad elveszett rész, melyet nem sikerül beépíteni.

Az indirekt szimbolika akkor is használható, ha a tartalomra nincs direkt jelünk, s akkor is, ha a direkt jel elkopott, absztrahálódott és sematizálódott. Az indirekt szimbolika meg is előzi és követi is a direkt szimbolikát. Genetikusan a tárgy indirekt megközelítése, a metaforikus név az elsődleges, míg strukturálisan a demetaforizált. Az eredeti, „költői" nyelvben és „világkorban" egymással szólítják meg a tárgyakat, a hasonlatok megelőzik a meghatározásokat. A kifejezés kezdete, minden tudásfejlődés alapja analógiás hivatkozás vagy képi emlék; a fogalomrendszereket képek alapítják. A „költői nevek" késői leváltójaként indul be a direkt szimbolika fejlődése, a szemlélettelen kategorizálás és analitikus definiálás teljesítményeivel. A sejtelem képnyelvét követi ily módon az absztrakt klasszifikációk nyelve, melynek instrumentális értéke van, de behatárolja és rögzített tudásrendszerek igényeinek veti alá a dolog eltárgyiasítását. Így a megismerés mindenkori újra-elevenítése a remetaforizáció impulzusaihoz folyamodik. A „költői korból" kilépve, a „felvilágosodás" állapotában strukturálisan a pozicionáló név tartalma, a definitív kulturális tudás absztrakciója a közvetlen, ám a szemlélettelen-közvetlen, definiáló-kategorizáló besorolás olyan lezárt és automatikusan felidézett tartalmat társít a kifejezéshez, mely képszerű-dezautomatizáló újraértelmezésekre vár. Ezért az indirekt kifejezés nemcsak megelőzi, követi is a direktet: az indirekt szimbolika úgy is megjelenik, mint preszimbolizmus, és úgy is, mint reszimbolizmus, a fogalmat előlegező vagy a fogalom kereteit feszegető, a tárgyhoz való új hozzájutási módokat ígérő kép.

A szinkron vizsgálat a szó szerintiből vezeti le a figuratívat, a történelemben azonban a figuratív megelőzi a szó szerintit. Az elsődleges egy burjánzó képnyelv, melyhez képest a szó szerinti kifejezés utólagos redukció. „Ami szép, az máshoz hasonlít." – mondja Kosztolányi (Változások a holdon. In. Kosztolányi Dezső: Hattyú. Bp. 1972. 243. p.). Először azonban minden szép; és utoljára is az, csak közben szürkül el. A metafora elutasítja a konszenzust és a kirekesztett értelmet kutatja, de eredetileg nem volt konszenzus, azaz lezárt, rögzített, előírt, egységesített értelem. Minden zárt rendszer megalapozása előtt ott az alaptalan előzmény, mely a megalapozás eszközeit szolgáltatja. Az analitikus rendszerek megalapozása metaforákat vesz igénybe. A fogalmi rendszereket képzetek segítségével vezetjük be. Metaforákkal látunk hozzá a demetaforizációhoz. Előbb két kép összekapcsolása idézi fel a közös eszme-magot, azt, amit külön-külön egyik sem képvisel, de a kettő együtt határozza meg, kétféleképpen elvétett célként jelölve be.

Ha a kanti tér és idő pusztán szemléleti formák, akkor eleve metaforákat termelnek, s minden tudás csak eme metaforikus kiindulópont önkorrekciója. A lélek fogalmát a lélegzet képe tette gondolatilag koncipiálhatóvá; a megfoghatatlanra utaló érzékiség egy ténynek egy tőle független lényeg kifejezésére való igénybe vétele. A filozófia és a tudományok metaforikus alapfogalmai veszítenek képszerűségükből, ahogyan maguk az ismételten megtekintett képek is veszítenek belőle, s már csak tartalmukra vonatkozó sematikus utalásnak látjuk őket. Az eme absztrakciókkal való nagyléptékű műveletek jelentik a gondolkodás kezdeteit, melyek egy romlási folyamatból kovácsolnak új erényt.

De nemcsak a gondolatrendszerek alapjai metaforikusak. Ha a fogalomrendszerek születésénél képek bábáskodtak, akkor nemcsak az ismeretlen az ismert kerete, hanem a képi élmény is a fogalmi tudásé. Az analitikus rendszereket képi szimbólumok keretezik, s határainál ily módon, a határok által körülírt egész természete szerint, az analitikus rendszer is végső soron csak metafora. Ha a részek absztraktak és szemlélettelenek is, az egész újra metaforikus. Ezért is, az elméleti gondolat önállóságának védelmében, a mítoszt és a filozófiát

elválasztani akaró felvilágosodás pátoszával hirdethette Adorno, hogy „az egész a hamis". Egy egészében vett filozófiai gondolatrendszer a lét metaforája, és nem technikai nyelvezet, mely kilövi a tárgyat a cselekvésvilágba. Ellenkezőleg, a rendszer a világ egészét veszi vissza a szemlélet közegébe. A rendszer célja a lét értelmezése, azaz a tényvilág valamilyen értelem metaforájaként való értékelése. Minden, ami adott, metaforája annak, aminek lennie kell. Értékek és mértékek, lényegek és potenciák metaforái a tények. Tehát azt, amit a poétika kétfedelű jelszerkezetként talált, a klasszikus filozófia ontologizálja, létszerkezetként tekinti, a rejtett és közvetett „teljesen más" (= lényeg) kifejezésének tekintve az adottat (=jelenséget). A metafora és ontológia rokonsága megkettőződik. 1. A létről csak metaforákkal beszélhetünk? 2. Maga a lét metaforikus struktúrájú? Ezt a két kérdést hagyja ránk a spekulatív tradíció.

Kant alapján azt mondhatnánk, a realitás csak metaforikusan megközelíthető, ám a metaforika csak a kapcsolatfelvétel pillanatában uralkodik, utóbb analitikus demetaforizáció követi. Ezt Cassirer a globális megközelítés és az analitikus-szintetikus vizsgálat oppozíciójával fejezi ki. Heidegger alapján továbbá azt mondhatjuk, hogy a lét és a metafora kapcsolata átfogóbb, mint a realitás képének keretfeltételeket illető metaforizáltsága. A létről csak metaforákkal beszélhetünk. A tényigazságok a demetaforizáció termékei, míg a létigazságok a remetaforizáció útját járják. Ennek azért is így kell lennie, mert az objektivált tényeket újra el kell helyezni a szubjektum-objektum szembenállást meghaladó perspektívában, a létegész gondolásában. Ha a környezetelemző, operacionális és instrumentális nyelvtől a nem eszköz- hanem cél- és értelemkereső rendszerhez, a létmegértés nyelvéhez fordulunk, minden átfogó eszmélkedés metaforikájának tanúi leszünk. Ami a diszkurzív tudást szétfeszíti, azt bekeríti a vizionáris tudás. Amit nem lehet analizálni, azt át lehet tekinteni a képi felidézésben. A nem uralható mégsem elérhetetlen. A lét csak metaforikusan mondható. Csak a létezőről lehet beszélni, és csak a létről érdemes. Ez azt jelenti, hogy a lényegi beszéd csak metaforikus lehet. A nyelvet az életösztön munkája tette instrumentummá, s száműzte ezzel belőle a létet. A nyelv Erósza, nemző, teremtő, alkotó ereje a megnevezés ős-szenzációjának első napi világába helyez vissza, vagy legalábbis azt követeli vissza.

Az „ősírás" maga a „természet könyve", mellyel a szubjektum élménye az összecsendülés viszonyában van: a természeti jelenségek szemlélete során a maga szubjektivitásának eltakart, elveszett, elfojtott, tudattalan vagy magánvaló „részére" emlékezik. A gondolkodók, Johann Georg Hamanntól Freudig, meg vannak győződve róla, hogy egy aktusban elmesélhető az egyén és az emberiség története. Hamann azt mondja, hogy a maga egyéni élettörténetére ismert rá a zsidó nép bibliai történetében (id. H. A. Korff: Geist der Goethezeit. Bd.1. Leipzig. 1923.106. p.). A megértés, mely ezúttal két lét, egy nép és egy személyiség találkozása, nem elidegenedett szakismeret, hanem létmegértés, melynek tárgya a lenni tudás művészete, az, ami egyaránt kifejeződik két ismeretben, a történelmi ismeretet a holt szakismeret státuszából, az egyén önismeretét az értelmetlen vegetálás szenvedéséből váltva ki. Ezért lehet az egyik történet a másik metaforája, mert mindkettő a lété. Ugyanannak, amit itt – ontológiai terminológiával – létmetaforikának nevezünk, teológiai kifejezése az istenmetaforika. Szubjektum és objektum, egyén és világ összecsendülése mögött ott van lét és létező (vagy ha úgy tetszik: Isten és világ) csak a metaforikus szellem ugrása által áthidalható szakadéka. „Isten minden műve – mondja Hamann – jele és kifejezése tulajdonságainak; és ily módon, úgy tűnik, az egész testi természet kifejezés, a szellemvilág hasonlata. Mert minden véges teremtmények csak arra képesek, hogy a dolgok igazságát és lényegét hasonlatokban lássák."

(id. Korff. uo. 106. p.). Hamann szerint háromszor fejeződik ki, mondja újra magát, a természetben, a történelemben és az írásban, a teremtő Istenség hasonlatszerű beszéde (uo. l07. p.). „Bennük bírjuk mintegy a világpoéta nagy őskölteményeit." (Korff. uo. 107. p.). Az objektivált, kommunikált és tanná rögzült istenismeret ugyanolyan viszonyban van Hamannál az istenélménnyel, mint Sklovszkijnál az automatizált, sematizált frázis a remetaforizált költői kifejezéssel. Ezért nem elég a teológiát kérdezni a rejtélyről, a természet képeihez és az élet drámáihoz kell fordulni. Mert az absztrakt nyelv nem a lét életteljességét ragadja meg, csak a környezet manipulálandó ellenállásait. A költői nyelv sem tűr lezáró tanulságokat, de az istenélmény sem, ahogy a létélmény sem definíciókat: Isten nem a rejtvény értelme, hanem maga a rejtvény (uo. 108. p.); Isten nem logosz, hanem dráma, ha pedig Isten a dráma, akkor a világ az előadás.

2.4.4.2. Metaforológiák

a./ Nietzsche

Nietzsche nem pusztán az érzéki észrevételeket megnevező nyelv és a szellemi kultúrát (vallást, világképet) alapító szóképzetek, hanem előbb, már az élő anyag izgalma és az érzéki kép közötti információ átvitelénél telepíti a metafora fogalmát: „egy idegi izgalom képekbe való művészi átvitelének illúziója, ha nem anyja, úgy nagyanyja minden fogalomnak." (Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn. In. Nietzsche: Werke /hg. Karl Schlechta/. Frankfurt am Main – Berlin – Wien. 3. köt. 1976. 1023. p.). Joggal tekinti-e Nietzsche az érzékleteket metaforáknak? Termékeny-e a „természet könyvének" eme olvasásmódja? Ha az eredeti szemléleteket sikerülne közvetlenül megnevezni és nem pusztán egymással utalni rájuk, akkor sem kerültük meg a metaforikus alapot, mert már ők is felfoghatók metaforákként, azaz egy olyan hasonlított hasonlítóiként, amelynek azért lesznek hipnotikus erejű hasonlatai, mert csak bennük tudatosul minősített, klasszifikált élményként, azaz megragadott lényegként. Az eredeti képjelek a metaforikus erő erőterében idézik fel tárgyukat. De egy közvetlenebb, egyszerűbb értelemben is metaforák, s Nietzsche ezt hangsúlyozza. A képet nem hasonlíthatjuk össze magával a dologgal mint forrásával, de az ember mint képforrás kifejezésének tekinthető. Miért hisz benne az ember, hogy képzete „hasonlít" a dologra? Mert az, ami megismerhető a dologban, maga az ember tulajdona, a tér, idő és okság képzetei. Ez Nietzsche kantiánus érvelése. Az ember által észlelt világ az ember metaforája: a rovar vagy a madár egy másféle világot érzékel (uo.).

A pontatlan a pontos kerete. A pontos a pontatlan önfeldolgozása, magasabb, differenciáltabb szervezeti formája, egy az előbbire rátelepített funkciórendszer. A pontost a pontatlan hordozza: a fogalmat a vízió, a kutatást a rögtönzés, a meghatározást a sejtelem. Kosztolányi szemléletesen ábrázolja a szemléletességek minden fogalmi szigorúságot megalapozó játékát: „Hányszor rá kellett mutatnom, hogy a nyelv, melyen a felnőttek pontos gondolataikat közlik, maga gyakran úgy gondolkozik, mint egy négy-öt éves gyermek, laza, elnagyolt, vakmerően ugrándozó utalásokkal vagy merőben fölöslegesnek tetsző, szajkószerű ismétlésekkel." (Kosztolányi: A magyar nyelv. In. Kosztolányi: Nyelv és lélek. Bp. 1971. 295-296. p.). Nietzsche szerint a megszokás – vagy ha tetszik: az automatizálódás – üríti ki a metaforikus nyelvet egy újfajta felhasználás számára. Az ember „elfelejti az originális szemléleti metaforá-

kat metaforaként tekinteni, és úgy veszi őket, mint a dolgot magát." (Nietzsche. uo. 1024. p.). A világképet metaforák alapítják, ők nevezik meg a világot, a megnevezett dolgok funkcionális összefüggéseinek tanulmányozása azonban képszerűségüket elveszített kifejezéseket igényel. Ezért mondhatja Nietzsche, hogy „az igazságok illúziók, melyeknek illuzórikus mivolta feledésbe merült, metaforák, melyek elhasználódtak és érzékileg erőtlenné váltak…" (uo. 1022. p.). Az eredeti vízió távolkép, a távolodás eredménye, a metafora elrugaszkodik a jelölttől, egy más érzéki szférában keresi modelljét, míg a metonímia és szinekdoché közeledik hozzá. A metaforát a metonímia vezeti az analízis felé. Az ősmegnevezés metaforikus, míg az analitikus észnek a képszerűség megfegyelmezésére (jelölő és jelölt egyazon érzéki kontextusba való beszorítására), majd visszaszorítására van szüksége. Ha a világértelmezés kerete metafora, úgy nagyban és egészben minden metafora, de a tények birtoklása mégsem hazugság, mert a képzelgés önmegfékezése közelíti a képzelgést a cselekvéseket vezetni képes érzékenység kifejlesztéséhez. „Minden, ami az embert az állattól megkülönbözteti, ettől a képességtől függ, a szemléletes metaforákat lepárolni egy sémává, tehát a képet fogalomban oldani." (Nietzsche. uo. 1022. p.).

b./ Nietzsche és Derrida

Derrida dekonstruálja a természet-kultúra (physis-nomos, physis-techné) fogalompárt, természet és intézmény, művészet, mesterség, szabadság, történelem, szellem stb. szembeállítását, mint a Lévi-Strauss szövegeiben fellépő tradicionális metafizikát, mely üldözi üldözőjét. A természethez tartozik az, ami „univerzális és spontán", míg a kultúrához, ami normafüggő, ezért variábilis (Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main. 1972. 428. p.) A „gondolat botránya", a rendcsináló metafizikai koncepcióba integrálhatatlan elem az incesztustilalom, mely „egyszerre látszik követelni természet és kultúra predikátumait" (uo. 428. p.). A természeti univerzális, míg a szociális relatív, szabályozott, az incesztustilalom pedig szabály, mely egyúttal univerzális: a normakötött társadalmi tény különösségével nem bíró normakötött általánosság. Az incesztustilalom, véli Derrida, nem gondolható el a tradicionális fogalomrendszer keretében, mert megelőzi azt, mint a rendszer lehetőségfeltétele. A fogalomrendszer az el-nem-gondoltban tartja azt, ami lehetővé teszi őt! Erről tehát csak képünk lehet, de olyan kép, ami elől menekülünk, amit ezért csak a kép képei fejeznek ki a szorongásoldó pótlékok szintjén – ez lehet a metaforikus erő forrása, s az érzékenység perifériájának élénk mozgásai ezért veszik igénybe a metaforát, amely maga a nyugtalanság, az érzéki differenciák pótló mozgása, mely olyan eljövendőt pótol, ami pillanatnyilag csak a pótlékok világában mutatkozik, rejtőzködve jön fel. Az, ami a fogalomrendszer botrányának, a transzparenciát zavaró sötét magnak látszik, valójában a rendszer lehetőségfeltétele; de nem ez a komplexus lényege-e, visszaszorítani a tudattalanba azt, amiből az egész rendszer következik és ami azt szakadatlan lépéskényszerbe hozza? Visszajutunk Nietzschéhez, amennyiben a természetet kérdező egyben önmagáról vall: nemcsak a tárgyat üldözi az alany, a tárgy képét is az alany képe. Az alany a tárgy elvétésében fejeződik ki, a tárgy pedig az alany elvétésében. A kisiklások valójában csábítások; az egyik munka aktusainak vétsége a másik munka aktusainak találata, az egyik eltérése a tárgytól a másik közeledése a tárgyához, mert minden tevékenység túldeterminált, titkos célokkal telített, s a kibontakozott tevékenység a ki nem bontakozott tevékenységek csíraformáinak melegágya.

c./ Hans Blumenberg

A metafora „mint a filozófiai nyelv alapállománya" – írja Blumenberg – „olyan 'átvitt' értelmű kijelentés, melyet nem lehet visszahozni a tulajdonképpeniségbe, a logicitásba." (Hans Blumenberg: Hajótörés nézővel. Bp. 2006. 202. p.). Blumenberg ezeket nevezi „abszolút metaforáknak", melyek „rezisztensnek mutatkoznak a terminológiai igénnyel szemben, s nem oldhatók fel a fogalmiságban; ám ez semmiképp sem jelenti azt, hogy az egyik metaforát nem helyettesítheti, képviselheti vagy korrigálhatja egy másik. Ezért van az abszolút metaforáknak történetük." (uo. 204. p.). Az élményfolyam valamely élménye visszautal egy másikra, s ez a regresszív összecsendülés a metafora, mint az élményfolyam eredeti önszerveződési formája. Az abszolút metafora ugyanez a kollektív élmény- és tudásfolyam esetében, akár egy közösség világképe önszervezéséről, akár egy új tudomány felé haladó tapasztalatok eredeti önszerveződéséről van szó. Az abszolút metaforák formálnak a létből világot, az absztrakt érzéki kontinuumból értelemmel terhelt, megvilágított törekvéshorizontot, a széteső halmazból történeti folyamatot. Az isteni „legyen!" emberi reflexe ez (vagy az előbbi az utóbbi hiposztazációja), a világ teremtésével egyenrangú „a-mi-világunk-teremtése": „egy-egy metafora történeti átalakulása felszínre hozza azon történeti értelemhorizontok és látásmódok metakinetikáját, melyeken belül a fogalmak módosulnak." (uo. 204. p.). A metaforológia feltárja, „hogy a szellem saját képeiben micsoda 'bátorsággal' jár önmaga előtt…" (uo. 205. p.). Egy-egy metafora természetesen nem írhatja le a létet, csak egymással ellentétes metaforák illetve ezek pólusai által konstituált metafora-spektrumok. A metaforák pólusai által alapított metafora-spektrumok pórusai a művelődési folyamatban összeadják perspektivikus tudásukat. A metafora nem izolált metafora, hanem a mitológia atomja.

A metafora nemcsak a tudat kezdete, hanem vége is: a végső kérdések tárgyalásakor visszaveszi a nyelvet az analitikus értelemtől a metaforikus ész. „Ám az, hogy a hipotetikusan elérhetőnek gondolt igazság vajon tényleg megteremtheti vagy kiteljesítheti-e az emberi boldogságot, az megint csak olyan elméletileg eldönthetetlen, a hiábavalóra irányuló kérdés, mely csakis metaforák mentén jut el válaszokig." (uo. 262. p.).

A mondottakból következően a világnézeteket nem cáfolhatjuk metaforikus alapjaik felmutatásával. „A lényegi gondolkodás síkján minden cáfolat dőreség." (Heidegger: Levél a „humanizmusról". In. Heidegger: Útjelzők. Bp. 2003. 311. p.). A metafizika öndekonstrukciójának tapasztalata bárki élménye lehet, aki nem zárkózik be egyetlen gondolati rendszerbe. A metafizika bármely rendszere csak akkor működik a Heidegger által bírált naiv metafizikaként, ha szó szerint vesszük, maga a metafizikai gondolkodás azonban, összfolyamatában, rendszertől rendszerig vezető hétmérföldes csizmában vándorolva, úgy látszik, nem veszi szó szerint magát, hiszen minden számot tevő metafizikus módosította a metafizika princípiumát, amiből nyilvánvaló, hogy a metafizika történetében megnyilvánuló ész számára csak az elmozdulás az igaz, ám ez azt is jelenti, hogy az egész az igaz, mert az időbeli egész mint nyitott szupertext az elmozdulások összessége, s az egész nem a rendszer, hanem a rendszerek rendszere, melyben az előzők problémáira válaszol minden eltolódás, s minden rendszer újak csíráival terhes. Az egyes metafizika önfélreértése, ha az adott rendszer magát a permanens szupplementációt akarja egyetlen szupplementum által végleg szupplementálni, így bitorolva az eredet, a kezdet, a közvetlenség vagy az igazság rangját. E félreértést azonban, mely valószínűleg szükséges az alkotáshoz, rögtön oldja a befogadás, mely mindig ellenérvekre és új ötletekre ösztönöz. A Heidegger vagy Derrida által bírált metafizikák baja, egyszerre úgy

látszik, valójában a metafizika-feledés, korlátjuk abból fakad, hogy pusztán az előző metafizikától rugaszkodnak el, s nem olvassák a metafizika mint összfolyamat üzenetét.

2.4.4.3. Jel, metafora, léthiány

Richards retorika-filozófiájában a jelentés alapja a kontextus hiányzó része. A hiányzó rész problémája a hiány mint jel problémáját veti fel. A hiány mint jel fejezi ki „a nem expliciten kifejezett jelentést" (I.A. Richards: The Philosophy of Rhetoric. Oxford. 1967. 35. p.) A jel jelentése az, aminek hiányát jelöli be a kifejezett tartalmak kontextusában: az általa kifejezett távollét, általa közvetített megcélzottság, a közvetítések sorába általa besorolt közvetítés, az általa reprezentált közvetettség. A meglevő részek hiányzó részekre utalnak, a meglevő részek és a szignifikáns hiányok pedig együtt utalnak a kitöltési lehetőségekre. A jel jelentése az, ami általa rekonstruálható az átélt, de nem értett összefüggésekből. A jelentés mindig hiányos, mindig további, magyarázó, pontosító jeleket igényel.

Az egyszerű rámutatás esetén a jel jelentésének megállapításához az észlelés kontextusát hívjuk segítségül. Egy köznapi nyelvi, pontatlan vagy elkopott jelentés tisztázásához segítségül hívhatunk valamely szaktudományos kontextust. A jelentés a kontextusban megmutatkozó olyan produktív hiány, amely a kontextusok kontextusát aktiválva alakítja a kérdés negativitását a válasz pozitivitásává. Ez az a pont, ahol eredendően és felszámolhatatlanul az „egész az igaz". A pozitív semmit, a jel mint hiány-jel által aktivált és objektivált bizonytalanságot a kontextusok kontextusa ez utóbbi áttekintése mértékében határozza meg a felfogásban. A kontextus értelemösszefüggése kölcsönzi a jel hatékonyságát, a jel azonban azt fejezi ki, ami hiányzik a kontextusból.

Mivel a kontextus az utalások kontextusa, mindenek előtt a transz-szemiotikus létteljesség, a jelenvalóság hiányzik belőle, ez azonban a jel mint hiány és nem a hiány mint jel problémája. A meglevő (a jel) a hiányzóra (a jel által megcélzott létre) utal, de a hiányzó lét meglevő jelei a hiányzó lét hiányzó jeleihez képest másodlagos problémát jelentenek. A kifejezett és meghatározott élmények sorában megjelenő jelhiány vagy mínusz-jel, a kontextusbeli „lyuk" arra késztet, hogy a kontextus újraolvasásával és kiterjesztésével, hipotetikus kitöltési variánsokkal kísérletezzünk.

A szignifikáns hiány valami olyan elmozdulást vezet be a szignifikáns sorba, amit a tágulás vagy robbanás metaforájával jellemezhetnénk (a metafora teljesítményének metaforájaként). A jelentés kontextus-teorémájának következménye „a legnagyobb mérvű és legszubtilisebb fajtájú, szinte mindenütt megtalálható többértelműség" (uo. 41. p.). Richards a köznapi és tudományos nyelvet, Sklovszkij koncepciójára emlékeztető módon, az eredeti nyelvi dinamika megmerevedéseként (automatizálódásaként) fogja fel. Az automatizáció eredményeként az egymást permanensen és kölcsönösen megfejtő jelek helyébe rögzített jelentésű, definiált jelek lépnek. Ezzel meglazul nyelv és megismerés eredeti kapcsolata, a megismerés a megnevezésből a "kutatásba", a nyelvből a szaktudományokba helyeződik át, csak a művészet őrzi rámutatás, megnevezés és megismerés eredeti kapcsolatát. A metafora mint a „kontextusok tranzakciója" (uo. 94. p.) a jelentés princípiumának eredeti megjelenése.

A jel mint hiány-jel a létkereső lény eszköze a kínzó vagy nyugtalanító hiányok bejelölésére és a megvalósító törekvések vezetésére. Ha a hiány-jel (a jel, mint valamely hiány

jele, jelen-nem-lét reprezentációja) hiányzik, a léthiányt, melyet a hiány-jel által vezetett cselekvés hivatott enyhíteni, jel-hiány dramatizálja, s ekkor jelenik meg a metafora mint a jel-hiány jele, mely egyben a hiányzó jelnek is jele. A léthiányt a hiány-jel értelmezi, a metafora azonban a jel-hiányt értelmező, a hiány-jelet kereső inadekvát jel. Nem a keresett tartalom pontos jele, azaz nem a megtalált tartalom jele, csak elő-jel. A dolgok a jelek függönye mögött vannak, a „tulajdonképpeni" jelek a „nem tulajdonképpeni" jelektől függnek, az utóbbiak tárják fel és definiálják őket. A definiált jeleket nem definiálható jelek definiálják. A bizonyosságokat bizonytalanságok alapozzák meg.

2.4.5. A realitáskeresés két eltérő stratégiája (Tudomány és esztétikum)

A megismerés egymásra épülő kifejezés-tartalom (illetve tágabb összefüggésben vizsgálva jel-tárgy) viszonyok, a tárgyvilágot egymásnak átadó világképek egymásra épülése. A direkt szimbolikában az új bekebelezi a régit, az indirekt szimbolikában kívül marad, és csak alkalmilag kommentálja azt. Amit az új világkép a régitől kap: újraértelmezendő nyersanyag. Leváltó és leváltott világkép viszonyát a „tükör által homályosan" és a „színről színre" oppozíciójával határozza meg a leváltó kor. Az egymásra következő, a régitől örökölt elemekre új struktúrákat építő tudásrendszerek, miközben mind bonyolultabb apparátusokat állítanak be a tudat és a tárgy közé, s ezzel látszólag távolodnak tőle, valójában mind pontosabb képet alkotnak, a tárgy új összefüggéseit ragadva meg, s így az, amitől távolodnak, nem a tárgy, hanem a pusztán érzelmi beszéd, az emocionálisan telített képek őskódja.

A direkt szimbolika fejlődésében mindig a legújabb kifejezést azonosítjuk a tárggyal, a régebbi kifejezések jelentései az újnak csak komponensei. Az indirekt szimbolika, épp fordítva, a rejtett direkt kifejezésre hagyja a tárgyat, így a tárgyi viszonyból rejtélyt csinál, s a fenomént állítja középpontba. Mivel az indirekt szimbolikában a legújabb jel nem leváltja az előzőt, csak ideiglenesen képviseli, így a két jel együtt alkot egy jelet, miáltal a legújabb jel, az indirekt képjel a tulajdonképpeni tárgykapcsolatot képviselő direkt jelet, mely a direktség egész fejlődésén átment, s korábbi direktség-fázisok archeológiai rétegeit őrzi, oly módon bombázza vagy irritálja, hogy ezáltal a régi, leváltott direktségek szendergő komponenseit erősítse. Ezzel átvilágítja a prózaivá konszolidált jelentést, hogy újra költőivé tegye azt.

Láttuk, hogy az indirekt szimbolika nehezíti, bonyolítja a tárgy kifejezését, míg a direkt szimbolika mindig közvetlenül a tárgynál lét jogára tart igényt, s csak direkt és direktebb alternatíváját ismeri. A direkt szimbolikában a mindenkori új kifejezés az előző kifejezést indirektté, hozzávetőlegessé minősíti. A tudás fejlődésében a legújabb a legközvetlenebb. Történelmileg a primér kifejezés csak metafora lehet, mert a megismerendő ismeretlennek még nincs pontos, saját kifejezése. A tudás világában a legmodernebb a legdirektebb, az új az „igazi". A tudás története a közvetettől halad a közvetlenhez, a pontatlantól a pontoshoz, a mással illusztrálttól a sajátosság képletét izoláló névhez. Az újonnan megpillantott, kidifferenciált tudás elavulttá minősíti, a pontatlan képek temetőjébe, a sejtelem, a mítosz, a mese és az álom nyelvei közé utasítja a régit. Ezt az átértékelődést nevezzük a direkt lesüllyedésének. Ha nem tudásunkra, hanem érzelmeinkre akarunk hallgatni, úgy egy régebbi, a direkt szimbolika fejlődésében elvetett réteget kell előbányászni, és azzal közvetíteni az újat.

A felelevenített, elévült tudásnyelvek a múlt álmaiként hatnak, melyek ma közvetett beszédként tesznek szert költői alkalmasságra. A XIX. századi tudomány, melynek képzeteit a Verne-regények alkalmazzák, elavult, de a regények nem, sőt, tudományos apparátusuk elavultsága növeli poeticitásukat. Ma már nemcsak a tudományos apparátusukat kiegészítő költőiség és meseiség távolítja őket a köznapi tudattól, hanem „tudományuk" is, mely egészében átalakult poeticitássá.

A tudás fejlődésében az egymást követő képletek történelmi rétegrendjében a legutolsó képletet tekintjük reálisnak, holott ebben a legtöbb a közvetettség illetve a formalizmus. Csak a formalizmus maximumával hódíthatjuk meg, uralhatjuk az anyagot. Az értelem világában a közvetítések segítségével elért valóság a közvetítések végpontján jelenik meg. Ez a megjelenő valóság azonban csak a mindenkori kulturális realitáskép jelensége, olyan rendképlet, amelyet felbukkanó, bele nem illő új tények ostromolnak. Így szembe kerül egymással egy rendképlet, mely világ, de nem valóság, és egy integrálatlan tényhalmaz, mely valóság, de nem világ. Ahol az objektumvilág birtoklását szabályozó realitáskép nem segít, a szubjektum-objektum viszonyra nem differenciált létképet kell megkérdezni, hogy mennyiben lehetséges a megismerés újraalapozása, a bezárult perspektívák megnyitása. Míg a tudomány a közvetítések halmozásával keresi a valóságot, a művészet a régivel közvetíti az újat, a közvetlenebbel a közvetettet, a képpel a fogalmat, s az új kifejezés-tartalom rendszerek tartalmait a régi kifejezés-tartalom rendszerek kifejezéseivel közvetíti, a fogalmak jelentését képekkel bizonytalanítva el és oldva fel, hogy így késztesse a rest birtokosi értelmet dialektikus ésszé válni, azaz az állandó ön-újra-teremtés útjára vezetni. Az érzelemmel telített képek nyelve olyan közvetlen valóságot keres, mely a közvetítések minimuma esetén adott. Direkt és indirekt szimbolika különbségét kifejtő ismerethaladás illetve a tárgyi viszony létrejöttét nehezítő halasztás konfliktusával jellemeztük a tudat alternatíváját. De a halasztás eszközei, melyekkel a mindenkori korszerűbb közvetítési rendszerek által tálalt tárgyvilág képét elbizonytalanítjuk, régebbi, ősibb valóságviszonyokból származnak. A képnyelv tehát azért teszi bonyolultabbá a tárgyi viszonyt, hogy egyszerűsítse, tisztítsa. Valójában a kultúra által túlbonyolított, az élet, az együttélés, az átélés számára túl bonyolult tárgyi viszonyt azért bonyolítja tovább, hogy keresse a visszautat az elveszett naiv viszonyhoz. Mivel a direkt szimbolika túl bonyolulttá vált, s csak a világ megváltoztatására alkalmas, de a jelenvalóság megjelenítésére nem, az indirekt szimbolika beiktatására azért van szükség, hogy distanciába kerüljünk a terhessé, és a megélt jelenvalóság élvezete, a világ mint egész átélése számára akadállyá vált analízis-halmaztól.

2.4.6. Metafora és létvágy

Ismeretelméletileg „maga a dolog" kimondatlan, a többi pedig pusztán sematizmus. Derrida szerint nincs eredeti jelentés, melyre a többi visszavezethető volna, nincs más, csak a jelentések állandó eltolódása. De vajon nem épp az állandó eltolódás bizonyítja-e, hogy van eredeti jelentés? Azaz van mérték, mely – ha negatívumként, üres helyként jelentkezik is – , jelzi a mindenkori jelentés korlátait. A korlátok által, a korlátok negatívumként való felfogni tudása által be van írva a teljes, közvetlen, egyszerű és eredeti jelentés absztrakciója a mindenkori jelentésbe, a konkrétum absztrakciója (a konkrétum előérzete és körvonala) az absztraktum

konkréciójába (a mindenkori módosított tárgyképbe, új relatív konkrétumba, melyről ki fog derülni, hogy csak absztraktum).

Ha volna eredeti jelentés, a végtelen interpretáció folyamatos romlás volna, s az emberi nyelv depraválódott isteni nyelv. Ám ha az eredeti jelentés negatív képe van az eredetnél, és az egész ismerettörténet a pozitív kép előhívási folyamata, mint Hegelnél, akkor nem ússzuk-e meg vajon ezt a dilemmát? A kezdeti élmény egyre mélyebb rétegeibe hatolhatunk be. Kezdet a köznyelvi név, melyet a költői nyelv vagy a konkretizáló ismeretfejlődés interpretál, de mélyebb kezdet a nyers élmény, a jelentés nélküli inger, amely még csak azt jelzi, hogy értelmező munkára van szükség, mely majdan megteremt egy jelet. Az egész folyamat a negatív jel vagy elő-jel értelmezése, mely folyamat kezdetén metaforikus-totemisztikus képjelek állnak, melyek meg is rögzítik a kezdetet, ezért szükségessé válik a fogalmi újrakezdés, a jeltörténet kettéválása, a direkt szimbolika fejlődésének beindulása és az indirekt szimbolika esztétikai átértékelése.

Derrida leírása jobban alkalmazható a racionális szimbolikára, kevésbé alkalmas esztétika kidolgozására. Ősismeret ugyanis valóban nincs, de ősélmény van. Az élmény mint az eredeti létteljesség közvetlen jelenvalósága, lét és tudat egységformája megfelelője hiányzik a tudásban: nincs eredeti tudásteljesség. Az esztétikum magát az élményt akarja megszólaltatni, hogy ne csak a tudás szólítsa meg őt. A dupla kifejezés, az indirekt szimbolika közvetítési struktúrája, a néma ősélmény megszólaltatási kísérleteként, a vágy nyelvének is nevezhető. A metafora ugyanannak a létvágynak elementáris kifejezése, melynek összkifejezése a történelem egészében felhalmozódott fikciókspektrum.

A direkt szimbolika esetén a jelet a tárgynál-lét formájaként minősíti a kultúra, míg az indirekt szimbolikát a képnél-lét formájaként. Az indirekt szimbolika képnyelve egy költői és egy metafizikai pluszt is tartalmaz a direkt szimbolika puritán instrumentalizmusához képest. A következőkben ezek kifejtésére teszünk kísérletet.

Az episztémikus szubsztitúciót, mint láttuk, az jellemzi, hogy a leváltó kifejezés beépíti a leváltott információját, így mindig az új az autentikus, a teljesebb és pontosabb, az új köt össze a tárggyal, míg a régi elválaszt tőle. Az új jel hatékonysága épp azon mérhető, hogy nem magára utal, hanem a tárgyra. Itt a jel tehát mint láthatatlan vagy eltűnő játssza el szerepét. A „szimbólumban" vagy a „képnyelvben" – bárhogy akarjuk is nevezni az indirekt szimbolikát, az új jel nem egyszerűen pótolja a régit, hanem ráépül és elrejti. A két jel összeforr, s nem az új részei a régi jelentéselemei, hanem az új jel egészében mint a tárgyi kapcsolatot továbbra is hordozó „régi" vagy alapjel jelentéseleme értelmezhető. Mivel az új nem örököse a réginek, mivel a helyettesítés nem leváltás, hanem ingerkettőzés, a kettő vitázni kezd, a leváltó és a leváltott együtt utal valami konkrétumra, a tárgyélmény keresett kiteljesedési lehetőségére. Az adott jel csak varázsszó, az eltűnt vagy nem talált jel pedig a jelölt tárgyhoz hasonló rejtély, melyet az adott ostromol. Az eltűnt jel ostromára vállalkozó adottság az eltűnt jel ostromát az eltűnt lét ostromának megtestesüléseként inszcenálja.

A megismerés a direkt szimbolika fejlődése. Ennek mozzanatai a kép fogalomra, és a fogalom mind pontosabb fogalomra cserélése. Az előbbi a direkt szimbolika születése, az utóbbi pedig története. A kép – fogalom közegváltásra azért van szükség, mert a fogalom ígéri, hogy – absztrakt-tautologikus megalapozások és a hasonlósági viszony helyett az érintkezési viszony középpontba állítása árán –, megszabadítja a megismerést a személyhez és érdekhez kötött látszatoktól, s objektív összefüggéseket emel ki a személyes perspektívákból. Mit nyújt

mindezzel szemben a fogalom közegét képi közegre visszacserélő, sőt, az összekapcsolt, egymás kifejezéseiként kezelt fogalmakat magukat is képként alkalmazó indirekt szimbolika?

A problémák ember és világ találkozásából fakadnak, mely a személyes perspektíva keretében jelenik meg konkrét ember és egész világ valamely ütközési pontja problémájaként. A problémát a személyes létérdeket frusztráló összeütközés adja fel. Az indirekt szimbolika az általános kombinatorikák világából visszavisz ebbe a világba, s a fogalmakat képekre, a definitív jeleket talányosakra cseréli, hogy nyissa a világképet, melyet új, váratlan problémák megoldására kell alkalmassá tenni. Az indirekt szimbolika, mint mesterkélten meghamisított szemlélet, a szemlélettelenné vált absztrakt fogalmak absztrakt fogalmi rendszerekbe bezárult, rögzített mivoltával szembeni ellenszerként szolgál, a megismerés újramobilizálójaként. Míg a direkt szimbolika a régi helyett új közvetlen reprezentációkat talál, az indirekt szimbolika

a./ közvetett reprezentációkkal ösztönöz új közvetlen reprezentációk keresésére, képekkel új tárgyi összefüggések megragadására és új tárgynevek keresésére,

b./ vagy a régi közvetlen reprezentáció új átélésére, képzetekkel való újra feltöltésére azaz desematizálására.

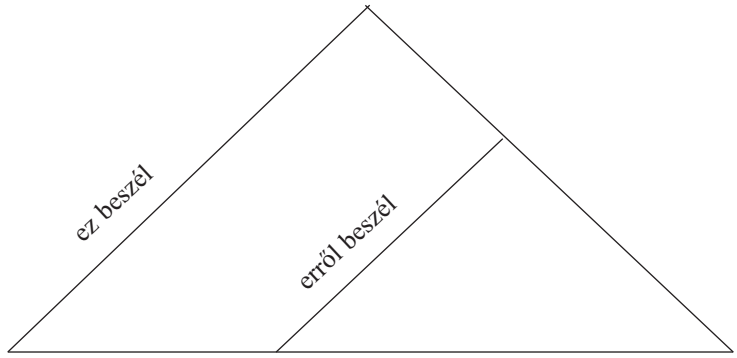
Mivel az indirekt szimbolika jelenségként ragadja meg a tárgyat, nem kívánja leválasztani a benyomásról a viszony kifejezését, azaz a viszonytól független tárgy absztrakcióját megformálni, benne éppúgy lehet a tárgy a szubjektum, mint a szubjektum a tárgy megragadásának eszköze. Az indirekt szimbolika a tárgyi reprezentáció nyelvéből kölcsönöz a szubjektumkifejezés számára jeleket. A szubjektum alapélményei emocionális élmények, különböző tárgyképzeteknek megfeleltethető alaphangulatok. A tárgyképek éppúgy felhasználhatók a hangulatok rendszerezésére mint megfordítva, e kódok tehát egymás anyagain dolgoznak. A tárgyképekhez képest a hangulatok is szemlélettelen izgalmak, az indirekt szimbolika tehát ezúttal ugyanúgy a szemlélettelen szemléletessé tételére használja fel a képet, mint a fogalomrendszerek szimbolikus renovációja esetén. Az érzelmi, hangulati, indulati mező önmagában épp olyan absztrakt mint a fogalmi mező. A kép, mely a fogalom és az érzelem kifejezése is lehet – vagy ha tetszik a magánvaló tárgy és a magánvaló szubjektivitás kifejezése is : mindkettő képének a róla alkotott közvetlen benyomástól való eltávolítása szándékát (vagy meghatározásának az alapul szolgáló, előzetes képtől való eltávolítása vállalkozását) értve itt a magánvaló keresésén –, az így felfogott kép a konkrét létélmény helyreállításán, a megismerés „részösztöneinek”, parciális erőinek „összevarrásán” vagy információjuk egymásra helyezésén és egységesítésén dolgozik.

A prereflexív tárgykontaktus-felvétel, a desematizálás, az indirekt szimbolikának a direkt szimbolika fejlődésébe besegítő funkciói nem merítik ki teljesítményeit. De nem meríti ki a mindehhez hozzájáruló expresszív funkció sem, melynek kiképzése a szubjektum emocionális tájékozódásának formáit az egyéb tájékozódási formákkal összekapcsoló érzelemtelített képek médiuma. Mindezekre ráépülő teljesítmény a metafizikai funkció, melyet az tesz lehetővé, hogy a képek „egyik oldalról” a szubjektumot, „másik oldalról” az objektumot ragadják meg, két ellentett idegenség introjekciója telíti őket, s így a szubjektum-objektum egységkifejezésben – különböző gondolati tradíciók nevén kifejezve: – a lét, az abszolútum vagy a konkrétum kifejezésének célját tűzhetik ki elénk.

A következőkben egymást követően jellemezzük a felvetett két aspektust, az indirekt szimbolika „énszerű” illetve „létszerű” teljesítményeit.

2.4.7. Az indirekt szimbolika énszerűsége

Az indirekt szimbolikában a leváltó és leváltott szinkron viszonyban vannak, a leváltott megőrződik és továbbra is ő utal a tárgyra, a leváltó csak a tárgy tulajdonságainak érzékletes kifejezését, a személyes viszony általi megvilágítását szolgálja, mint a tárggyal kapcsolatos állásfoglalás kifejezője. Ha ez a tárgy újrafelfedezéséhez vezet, ennek a szubjektum privilégikus perspektívája a forrása. Míg az episztémikus szubsztitúcióban a mindenkori distinktívebb kifejezés, vagyis a leváltó referencializál (állítja helyre a leváltott által elvesztett tárgykapcsolatot), a poétikusban a leváltott képviseli a tárgyat és a leváltó a vele kapcsolatos viszonyt: a leváltott tárgyszerű, a leváltó pedig énszerű. Az eredmény olyan, mintha a leváltó beszélne a tárgyról. Az episztémikus szubsztitúcióban a tárgyat akarjuk megszólaltatni, amihez képest az indirekt szimbolika helyreállítja az én jogát. A legutolsó szubsztitúció, az aktuális leváltó a tudás világában a tárgy üzenete, míg a képzelet világában a beszélő, szemlélő képviselője. Az indirekt szimbolikában a legutolsó sík az „ez beszél", míg az előző a „miről beszél" reprezentánsa.



64. ábra

Az ént képviselő leváltó megszólaltatja az én tárgyi viszonyát. A síkok specializálódnak, az egyik síkon az én mozog, a másikon a tárgy strukturálódik. A szemiózis így nemcsak a tárgyra mutat, hanem a tárgyra mutató viszonyt is megmutatja.

A tárgyhoz képest a direkt jelsík a közvetlen. Ez a jelsík szemiózis és objektum viszonyát képviseli. Az énhez képest az indirekt jelsík a közvetlen, mely szemiózis és szubjektum viszonyának kifejezője. Az egyik – bejelölő, pozicionáló – síkon elhelyezik a tárgyat az éntől független világban, a kulturális realitáskép rendszerében, míg a másik sík nem a kollektív tudat, hanem az itt-és-most személyes tárgyélményéért vállal felelősséget. Az énkifejezés is többszörös: a dupla szemiózis második, felettes síkja az én emocionális és reflexív, expresszív és ítélő teljesítményei által formált. Míg a tudomány elve: egyre több a tárgyból és egyre kevesebb az énből, a művészet az egység helyreállításától (előmegismerés azaz sejtelemnyelv illetve újramegismerés azaz dezautomatizáció) az énkifejezés (expresszió) dominanciájáig terjedő mozgástérben tevékenykedik. Az utóbbi póluson az indirekt szimbolika úgy ostromolja az én ismeretlen realitását, ahogy az episztémikus szubsztitúció az ismeretlen külső realitást: ezúttal minden a beszélő én szimbóluma.

2.4.8. A metafizikai vágy

A létvágy fizikai vagy metafizikai vágy; egyik csalódása a másikat erősíti, az öntudat törekvése a kettő között pulzál. A fikciókspektrumból kivezető tudomány elvonatkoztat előbb az emberi érzésektől, utóbb a fenoméntől, attól, ahogy a dolog megmutatja önmagát a létezők között. A mindig absztraktabb, szemlélettelenebb síkra továbblépő tudomány célja az ember veleszületett lehetőségeinek meghaladása. Ennek során túllép a mindenkori konkrét adottságokon, hogy feltárja a felhasználható funkcionális összefüggések rendszerét. A művészet és mítosz ezzel szemben a visszautat keresik, számukra a környezet felhasználását közvetítő absztrakt jel a meghaladandó kiindulópont. Megzavarják a jeltől a tárgyhoz és a tárgytól az összefüggéseket kihasználó, a környezetben intézkedő tetthez tovább sodró felhasználó gép működését, felelevenítenek egy korábbi, szemléletesebb régiót, az alkalmazkodás számára elévült létviszony jeleit. A jelen tudatállapotot egy ősibb, vagy a tudatfejlődésben akár csak egy fokkal korábbi, azaz „tudattalanabb" stádium felelevenített jeleivel közvetítve, a környezetalakító tudat műhelyéből visszahoznak a megélt, személyes életbe. A szubjektum és objektum szétválasztása, a külvilág ki- és szembeállítása, eltávolítása a feladatok artikulálását és az eszközök keresését szolgálja. Szubjektum és objektum újraegyesítése, a lét egységének helyreállítása nem arra válaszol, hogy hogyan tarthatjuk fenn a létet, hanem hogy mit tart fenn a létfenntartás. A tudomány a tárgyak használati szabályát kutatja, míg az indirekt szimbolika kiépítéséből keletkező művészet a lét használati szabályát keresi. A pontosító csere mélyebb analitikus összefüggési szövetben ragadja meg a tárgyat, az eltérítő csere, a távolító indirekt jelviszony az egyetemes létösszefüggésben helyez el.

A megismerés korai szakaszában neveket halmozunk, később teóriákat kifejező komplex KRT rendszereket. A megismerés a jelek változásából a jelkapcsolatokéba tevődik át. Előbb az állat vagy a kő jelöli Istent, majd az „isten" név. Végül az „isten" név által hordozott új és új definíciók. Eme új kifejezés-tartalom viszonyok egymást követése a megismerés, míg a kifejezés-tartalom viszonyok összeforrása, egymásba épülése a költészet (metafora, ha kettő forr össze, allegória, ha több). Az episztémikus szubsztitúció (az objektív környezetmegismerő szándék hordozója) és a létmegfejtő költészet közös sajátossága a végtelen interpretáció, de a megismerésben új és új kifejezés interpretálja a tárgyat, foglalja össze és értelmezi annak begyűjtött adatait, míg az indirekt szimbolikában az interpretáció beépül a jelbe, ennek egyik KRT síkja a másik hasonlót interpretálja, s ezzel az öninterpretációval ösztönzi a jel a rá épülő interpretációkat. A megismerésben a tárgy jobb interpretációjaként váltja le az új kifejezés az előzőt, míg a költészetben egy jelet konstituál a tárgy bejelölő illetve értelmező interpretációja, melyek fenntartják egymást. A két sík egymást konzerváló hatása minden további interpretációt befolyásol, melyeknek e permanensen hatékony felidéző viszony a közvetlen naturális tárgyi viszonyt megakadályozó új tárgyat, a természeti tárgyat eltakarva felfedő esztétikai tárgyat kínál. A költői jel önmagát interpretálja, mely öninterpretációt a befogadó is értelmezi. Míg a megismerésben az új interpretáció leváltotta a régit, a költészetben egyenrangúak. Nincs garancia, hogy Kott Shakespeare-interpretációja "igazabb", mint pl. Goethe vagy Greguss Ágost, Victor Hugo vagy Alexander Bernát Shakespeare-interpretációja. A megismerés a tárgy végtelen interpretációja új kifejezés-tartalom viszonyok által, míg a költészet azért képviselteti a tárgyat kétértelmű jelkapcsolattal, hogy magát a jelkapcsolatot tehesse végtelen interpretáció forrásává. Azért kezdi a fantázia a tárgy mint objektum

helyett a jelkapcsolatot mint szubjektum-objektum egységet kutatni, mert nem a környezeti tények relációi, hanem a lét lehetősége, a semmiből való felbukkanás iránt érdeklődik.

Az episztémikus szubsztitúcióban az új direkt jel bekebelezi az előző direkt jelet, pontosabban annak az elvetettről leválasztott felhasználható tartalmi összefüggéseit, s a felismerési jegyek kiegészítése által pontosabban pozicionálja a tárgyat, mint az előző. A poétikus szubsztitúcióban a tárgyat bejelölő illetve az előbbit a poétikus jellemzéssel közvetítő jel egyike autentikus de eltűnt, másika megjelenő de nem tárgyszerű, így egymásra szorulnak, együtt hatnak, együtt jelenítenek meg valamit, nem is az egyik teljesítményét, a szubjektumot, nem is a másikét, az objektumot, hanem a kettő együttesét. Az eredmény a létviszony, a lét mint viszonyban megmutatkozó lényeg, vagy a kettőződésben megjelenő egység, vagy a szétesésben megmutatkozó egység, vagy az eltűnésben megmutatkozó felbukkanás kifejezése.

Tényigazság vagy létigazság, környezetábrázolás vagy a létvízió alternatívájához jutunk. A lét nem az, ami megvan, hanem ami lendületben van. A lét nem a múlt maradványaiban, hanem a kibontakozó megvalósulás lenni segítésében elérhető. A tényigazság adottra irányul, rekonstruktív jellege teszi ellenőrizhetővé. A létigazság azonban a létakarat perspektívaérzésének önkifejezése, melyet a lét növekedése igazol. A tény ellenőrizhető, a lét csak vizionálható. A tényigazságot a tény sikeres felhasználása erősíti meg, a létigazságot a lét sikeres felhasználása, az életegész sikeres felhasználása, az adatott idő jó felhasználása, az élet produktivitásának növekedése igazolja vagy csökkenése cáfolja. Az episztémikus szubsztitúciót tökéletesítő tudomány a tárgy képét tökéletesíti, mind több meghatározottsággal jellemezve a dolgot, míg az indirekt szimbolikát kiaknázó művészet a jelenvalóság létteljességét akarja megragadni. Ezért a művészet, bármely tárgyat céloz meg, valamennyit a jelenvalóság létteljessége kifejezésének tekinti, így nem elégszik meg az egyoldalú eltárgyiasítással. Persze ő sem iktathatja ki a szemiotikai közvetítést tudat és tudattól független valóság viszonyából, épp azért kettőzi meg a jelet, hogy maga a jel késztessen szakadatlan interpretációra, s képviselje ily módon a dolog kimeríthetetlenségét. A dupla jelszerkezet a tudat kísérlete az ontologikus kifejezésére az ontikus kínálta fenomenalitás keretében, eme fenomenalitás „megbolondítása" által.

A megvilágosodás egy világ vizionálása az előző szövegekben még csak potenciális összefüggésrend aktualizálása által. A világ egy szemiotikai forma szemiotikai tartalma, egy komplex kifejezés, szöveg vagy szöveghalmaz tartalmi oldala. Világalkotásról beszélünk, ha a szöveg kifejezései külön-külön is kifejezik saját tartalmukat, de együtt is egy közös tartalmi összefüggést. A kifejezéseknek van egy parciális, külön-jelentő, és egy totalizáló együtt-jelentő ereje is. A második jelentő erő következménye, hogy fiktív világ és közvetlen életvilág ugyanolyan viszonyra lép az elbeszélés-esztétikai KRT-viszonyban, mint az egyszerű metafora explicit és implicit eleme. Mivel a KRT-struktúrák megduplázása nemcsak az elemi jel, hanem a magasabb jelkapcsolatok szintjén is folyik, a fiktív szövegek úgy működnek, mintha a realitáskép körébe tartozó virtuális szövegre utalnának, mely a minősítő pozíciójú irreális KRT által afficiált, minősített pozíciót foglalja el. A kétfedelű szemiózis ezúttal kétvilágúnak mutatkozik, ahogyan a metaforát kéttárgyúként jellemeztük. A távoli-idegen világok így visszautalnak életvilágunkra, de ez nem azt jelenti, hogy az irreális szöveg „puszta forma", hanem azt, hogy a realitásképhez tartozó minden információ, melyet az explicit irrealitás felidéz, dinamizált formában jelenik meg, interpretációkat sugalló talányként. Nem az irreális a reális képe, legfeljebb a reálisban fellelhető problémák az irreálisban megkonstruált

problémák részproblémái. Irreális, fiktív explikáció és realitástudati maradvány viszonyában a maradvány, e közvetítési rendszer elemeként, többet nyújt, mint közvetlen formában tenné. A feltétlen emléke a feltételesben felszabadul az őt a feltételesben legátló hatások hatalma alól. A feltételes mozgékonysága ingerli a feltétlen eloldott maradványait. Hasonló a helyzet, mint a metaforában: az explicit irreális közvetítő ingerli az evidenciákat, a fikció bombázza a realitáskép implicit maradványát, az életismeret „maghasadását" váltva ki. Formálisan egy új kifejezési rendszer tartalmi oldalaként jelenik meg egy régi kifejezési rendszer, egy rárakódó rendszer tartalmaként egy közvetített rendszer, valójában azonban a két rendszer együtthatása válik egy közös tartalom kifejezésévé. Az explicit formája ugyan az implicitnek, de explicit és implicit együttese a formája a tulajdonképpeni tartalomnak. Egy direkt világból, mely az életről való közvetlen tudás világa, és egy indirekt világból, a mesélés világából, a kettő konfliktusából áll elő a befogadót az élményben megszólító harmadik világ, mely a befogadó interpretációjában szólal meg. A szerző beszédében két világra bomló létélmény a befogadó „harmadik világában" talál egymásra.

2.4.9. Az indirekt szimbolika formái (Mítosz és esztétikum)

A valódi jelentés élményszerű és instabil, a szótári jelentés másodlagos absztrakció, ám ez az absztrakció pozicionálja a jelet a művelődési intézmények által rögzített formális kultúrában. A szótári jelentés leírja, rögzíti az élményszerű jelentések összmunkájának eredményét, a kulturálisan általános pozicionáló „erőt". A „szótári jelentés" kifejezés megtévesztő, mert nem a „szótár" vezeti be azt, csupán leírja a normát, mely szakadatlan megsértésekben, de azok mozgásterének középpontjaként létezik a kultúrában. Ezért nincs igaza a dekonstrukciónak, ha tagadja a centrális értelmet – amit pozicionáló jelentésnek neveztünk – és csak a jelentések szétáradásában, szóródásában, disszeminációjában hisz, az értelemváltozatok halmozódását állítva szembe az értelemkoncentrációval, csak a tágulást látva és nem a tágulást pulzálássá közvetítő középpontot. A disszeminációs teret a normális nyelvhasználatban épp a centrális értelem fogja össze és korlátozza, az alapjelentés, melynek megtámadása vagy ingerlése a dupla szemiózis és szemantikai maghasadás célja. Valójában a dupla szemiózis ad nagy lökést a disszeminációnak, melynek elszabadulását vagy minőségi ugrását akartuk ábrázolni a maghasadás analógiája segítségével. Ehhez képest az egyszerű nyelvhasználat a norma, bármennyire is tartalmazza ez a normalitás, az élményszerű jelentésingadozásokban, az egész ráépíthető esztétikai fejlődést.

A szinkron rendszerleírás számára a direkt, egyszerű, közvetlen, absztrakt (definiáló és pozicionáló) kifejezés az elsődleges, míg diakron szempontból ez a végeredmény. A mindenkori definíciónk az egész előző episztémikus fejlődés eredménye, melynek döntéseit az indirekt szimbolika képes kérdésessé tenni, mögéjük tekintve. Ezért az indirekt szimbolika poétikai fogalma összefüggésbe hozható a regresszió pszichoanalitikai fogalmával. Mivel minden tudatosított jelen a tudataktus jelene által múlttá nyilvánított jelenállapot, a direktség mindig csak ideál, soha nem lehet teljes, mindig egy lépéssel a tudat előtt van, elérésében is elveszettként, mint a jövő által a jelentől visszavett cél. A definitív tudást megelőzi egy hozzávetőleges, a bejelölést egy betájolás. Ennek a hozzávetőleges tudásnak is két élete van, egy

prereflexív és egy posztreflexív. A posztreflexív másodéletet az teszi lehetővé, hogy a prereflexív élmény tovább él az őt a tudásban leváltó reflexió mellett, emlékként, a reflexív kultúra mellett naiv kultúraként, vagy művien megvalósított esztétikai kultúraként. Az első esetben, a hozzávetőleges élmény első életében, ő uralja a kultúrát, a másik esetben, másodélete során, egy ellenkultúrát képez a közvetlen-definitív eszmény parancsolatai által uralt kultúrában. Az első esetben mítosznak nevezzük az indirekt szimbolikát, a második esetben művészetnek. Az indirekt két életének egyike a definiáló jelentés archaikus előzménye, másik a definiáló jelentéssík regresszív megelevenítése. A tartalmak mintha az előmegértő és újraelevenítő kétféle indirektség között pattognának, s a definitív jelentés csak eme „rezgés" ideális közepe volna. Ez azonban nem gyengíti és nem teszi illuzórikussá, hiszen minden eltérés őt igazolja most már, mert mind tőle tér el, és épp az eltérések együttese írja így bele a kultúrába.

2.4.10. Az indirekt szimbolika mint ősjelölés

A valóság társadalmi képe nem fejlődhetne, ha valamiképp nem tartalmazná a kimondatlant, kép nélkülit, képtelent. A nyelv megbízója a képtelenségek nyelve, mint a kimondatlan, a kultúra-előtti, a kultúrán kívüli kollektív szubjektumként való reprezentációja a kultúrában. A neve-nincs jelenléte, a végső határ, az embert megszólító ismeretlen felbukkanási helye, a minden dologban jelen levő világvége: valójában minden alkotás közege. „Ám ha egyáltalán még egyszer bekövetkezik, hogy a lét közelében találja magát az ember, akkor előbb meg kell tanuljon a név nélküliben egzisztálni." – írja Heidegger (Levél a „humanizmusról". In. Heidegger: Útjelzők. Bp. 2003. 298. p.). Csak a név nélkülinek lehet nevet adni, előbb azonban névtelen mivoltában kell kapcsolatra lépni vele, a világkép és a személyiség eresztékei lazulásánál.

Az indirekt szimbolika direkt formájáról beszélünk, ha az indirekt szimbolika képnyelve a még nem létező vagy kifejletlen direkt-fogalmi szimbolikát pótolja. Az indirekt szimbolika eme formájában a jel egy hiányzó – jövőbeli – pontosabb jel helyett áll. Az indirekt jel olyasmit helyettesít, ami nincs, a direkt sík, amelyre utal, nem a meglevő elvesztése értelmében hiányzik, a jel kétszintű, de a direkt síkon nem a közvetlen jelet találjuk, hanem az indirekt jel által bejelölt negatív- vagy előképét, a talányt. A szó empirikus értelmében a direkt a jövőben van, nem a múltban, teoretikus értelemben azonban, épp eme bejelölt üres hely által, a múltban is van, hisz a helyettesített meg kell, hogy előzze a helyettesítőt, legalább kérdésként.

A mondás vagy később a mű a lét kapujához járul, a kimondatlan és mindeddig kimondhatatlan első megközelítő elő-kimondásaként. Az indirekt szimbolika képe egy lényeges összefüggésnek, amelyről nincs fogalmunk. Megcéloz valamit, amit érzékelünk és átérzünk, de nem tudunk. A szimbolika a sejtelem fejlődésének bizonyos fokán jelenik meg, ha a sejtelem kinő kezdeti felvillanó és eltűnő, megfoghatatlan létmódjából. A sejtelem annyiban szerveződik indirekt szimbolikává, amennyiben az érzéki-érzelmi képlet elég erős, hogy táplálja a tudássá való átdolgozás törekvéseit.

A tan egy meglevő, régi fogalom képviselő kifejtése és tanító illusztrációja, míg a titok új fogalom előlegezése. Az illusztratív funkció az indirekt szimbolika alacsonyabb értékű, másodlagos formája, míg a titok az elsődleges tárgya, melynek megcélzásával az indirekt szimbolika válik a megismerés előcsapatává. A sejtelmek eredeti kifejezése a természet-

élmény képzeteiben történik. A titok az, amit csak a természet könyve artikulál, még nem a szellemé, a lefordíthatatlan ősírás, a létírás, amelynek még nincs megfelelője a szellemírásban. A sejtelemnyelv ezért úgy is megjelenik, mint a természet szellemi médium képzése általi öntükrözése, a világélmény általános tükörstádiuma, melyben minden tükröz mindent. Az ősképek nyelve a természetszemiotika. Láttuk, Schelling a természetet titkosírással írt költeményként szemléli, melyben felismerni a szellem Odüsszeiáját (vö. Gyenge Zoltán: Schelling élete és filozófiája. Máriabesnyő – Gödöllő. 2005. 85. p.). A természet tárgynyelven beszéli el, amit a filozófia fogalomnyelven. A természet totalitása az a jel vagy rejtvény, amelynek a filozófia az interpretálója.

Az ember nem azt mondja, amit akar, mondanivalója még nincs készen. Az ősjelölés, mint előlegezés, elő-mondás : a sejtelem nyelve. Mivel a tárgyi összefüggések tisztázása nem előrehaladott, nem éljük át az összefüggésnek a beszédre ható „evolúciós nyomását": nincs meg az a benyomás, mintha a tárgy diktálná a mondottakat. Ez felfokozza a beszélő jelentőségét, aki sámánként, mágusként, jövendőmondóként, prófétaként, tudóként jelenik meg. Ennek a tudónak kell a későbbiekben lefokoznia magát a tárgyat beszélni engedő meghallóvá.

Ez a tudó azonban nem tanító, nem kultúraközvetítő. Nem azt mondja, amit tudni kell, hanem ami nem tudható és mondható. Többet akar mondani, mint amit tud, s a többlet kifejtése a jövőre vár. Az előmegértés és pusztán jelző kimondás valamilyen mértékben mindig érthetetlen, pontatlansága azonban jövőbeli pontosság felszabadítását szolgáló célzott, kalkulált pontatlanság.

A tudó nem tudós, a bölcs nem szakember. Nem tudja kimondani, amit akar, mert nem csak azt mondja, amit kimond. Minden válasza kérdéssé válik, mert kérdés, hogy van-e egyáltalán jelölt (Isten) és hogy bevallható-e, és teljesül-e a vágy? A Ricoeur által exponált iménti kérdésből is új fakad: ha bevallható vágy teljesül is, van-e igazsága a vágynak, vagy a vágy igazsága a szorongás? Az is lehet, hogy a vágy a szorongás túlkompenzációja, s az egymásra következő közvetítések mind a semmi eltakarását szolgálják. A dupla vagy több fedelű jel tehát Pandora szelencéjeként is értelmezhető, melybe a semmi van bezárva, olyasmi van a mélyén, amihez képest a szelencéből kiszabadult katasztrófák is pozitívumok. A mély nyugalom és a boldog izgalom, vagy a kéjes és iszonyatos izgalom mind a végső jelölt, a semmi kifejezése lenne, s ezért lenne minden mítikus-esztétikus és rituális-eksztatikus totalitáskifejezés regresszió. Ha mind a semmi kifejezése vagyis a minden a semmi kifejezése, közös igazságuk vagy egységük a semmi, akkor a minden a semmi széthullása, a széthullás mélyén csak a végtelen sorolás által megcélozható, közvetlenül kifejezhetetlen, elgondolható, de nem elképzelhető egység. A megsemmisülés visszaolvadás a mindenségbe, a szendergés legmélyére, melynek éber képei a boldogság vagy a rettenetes széttépetés kétértelműségei.

Mivel a direkt jel hiányzik, az indirekt jel jelentősége nő. Míg a művészetben a bár eltakart, meg nem jelenő direkt jel jelentésének berobbanása az indirekt jel őt afficiáló szférájába, mintegy elsajátítja és a maga céljaira fordítja az indirekt jel „energiáit", az ősjelölésben ezzel szemben az indirekt jel a direkt űrjébe vagy semmijébe ütközve kettőzi meg önmagát, hogy a kettévált értelem leszakadt részét a direkt előlegezésére fordítsa. Mindkét esetben nagy új jelentéstömeg szabadul fel, de más a felszabadulás mechanizmusa és a jeloldalak szerepe.

Az elmondottakat egyszerűbb, „direktebb" módon is meg kell fogalmazni, elhagyva a fizikális analógiákat. A tárgy jelét, mivel a tárgynak még nincs saját neve, egy másik jeltárgy viszonyból kell meghívni. A meghívott jel, egy másik jel keresésének eszköze, az

egyetlen adottság. Az adott indirekt jel eredeti tartalmának deformációja célozza meg az új tartalmat illetve tárgyat, másképpen szólva a szándékosan rosszul használt jel alkalmazási szabályának módosítása, egy módosító szabály rátelepedése előlegezi egy ismeretlen jel keresett szabályát. Ezért a jel kérdésként vagy talányként hat, s interpretálni kell. Az indirekt jel és a rátelepült, általa kiváltott interpretációs aktivitás kölcsönhatásában körvonalazódnak a hiányzó direkt jel használati szabályai. Másképp: a társadalmi valóságképben (kulturális realitásképben) szereplő tárgy módosított használatú neve eme mesterséges jelölési hiba segítségével céloz meg egy valóságképen kívüli tárgyat, melynek beemelését épp napirendre tűzte a valóságkoncepció tágulása, vagy a régi valóságkoncepciót zavaró tapasztalat.

Az indirekt szimbolika alapformája mint ősjelölés magyarázza az indirekt szimbolika későbbi formáiban új funkciókat kapó sajátosságát, a jelentés meghasonlottságát és a tárgyi viszony bizonytalansági tényezőjét. A kettős szemiózisban explicit jelentés és implicit jelentés viszonya kerül előtérbe, jel és jelölt tárgy viszonya bizonytalan, nem a tárgy tartja életben a jelentést, hanem a jelentések egymást. Ha a kifejezés a tartalom által nem a tárgyhoz küld, a jel a jelentés által nem a jelölésben teljesül be, a jelentő a jelentett által nem a jelölthöz vezet, mert a jelölt bizonytalan, akkor érthető az interpretáció kényszere. Az interpretáció így válik a felfogás őrületét, a vízió megszállottságát, az őskép sámánisztikus telítettségét kísérő kényszercselekvéssé.

Minden újrakezdés feltételez egy regressziót a kezdéshez, azaz olyan struktúrákat (létviszonyokat, mint önviszonyok és világviszonyok együttesét) mozgósít, melyek a kezdetnél játszottak szerepet. A jelenlét élmény két oldala a megvilágosodás és a világ, új szubjektum néz szembe új objektummal, s kettősségük csak egy eredeti elragadtatás utólagos reflexióban és önreflexióban megnyilatkozó feldolgozásának műve. Ez az eredeti ráismerésnek, az új tapasztalat elsődleges megformálásának is tartalma, de a megismerés minden megújulásában is visszatér. A tárgyat új én látja új tárgyként, a tárgy mélydimenziójának feltárulása az én önmaga fölé emelkedését feltételezi. A jelviszonyok egymásra épülése, mivel a jelviszony „helye” az élmény, az önviszonyok bonyolultabbá válását fejezi ki. A mind bonyolultabb rétegrendszer az én differenciális strukturálódását is jelzi. Az én az önmaga fölé emelkedés által merül bele mélyebben a létezésbe. A tárgyban való önelvesztés, a tárgyat beszélni hagyó önlemondás új énrétegeket termel az új üzenet befogadó szerveként. A lemondás így válik a növekedés formájává. A réteggazdagabb én és a réteggazdagabb tárgy- vagy világélmény mintha egymás tükrei volnának.

2.4.11. Az indirekt szimbolika mint jelentésrenováció (A „visszanyerés” vagy „dezautomatizáció” problémája)

Az indirekt szimbolikában az explicit kifejezés egy keresett, ismeretlen vagy megunt, kiürült, automatizált kifejezést képvisel. Bármely indirekt jel a kettőt együtt teszi ki. A sejtelemnyelv az ismeretlen megnevezése, a nem birtokolt, nem kifejezett előrejelzése, a dezautomatizáció az ismert újramegnevezése. A mítosz a modellhiánnyal, az esztétikum a megmerevedett modellekkel küzd. Az az eredeti hódítás, ez a visszahódítás eszköztára. A mítosz az ős-szenzibilizáció, az esztétikum a reszenzibilizáció módszere. Heidegger a művészetet ábrázolta a létező ébresztőjeként, elemzésünk a mítoszt jellemzi így, a művészetet, mely a korlátozó

törvény, a sematizmus helyére felszabadító törvényt állít, a létező létteljessége viszanyerőjeként mutatva be. Ezúttal a dezautomatizációt vizsgáljuk. Ős-szenzibilizáció és reszenzibilizáció elméleti szembeállítását azonban ideiglenesnek kell tekintenünk, mert a mítoszból kifejlődött művészet teljesítménye magával viszi a mítosz teljesítményeit, hozzáadva a magáét. Tehát azt is vizsgálnunk kell, hogy a reszenzibilizáció által ébresztett érzék hogyan válik alkalmassá arra, hogy a világkép tágítója, a megismerés előőrse szerepét is vállalja. Mindebből az is következik, hogy a csak az esztétikai funkcióra redukált, „tiszta" esztétikum is jogosult képződmény, de önkéntes önlemondással felezi a maga lehetőségeit, lemondva a felfedező funkcióról. Az ismeretelméleti esztétika (pl. Lukács) a felfedező funkciót abszolutizálta, melyről a posztmodern esztétika, mint érthető, de nem jogosult reakcióképződés terméke, lemond. (Már az ismeretelméleti esztétika is reakcióképződés volt, ellenhatás a XIX. századi közkeletű esztétikákra, melyek a tetszetősség, kellemesség és eszményítés teljesítményeit hangsúlyozták.)

A nyelv rögzíti a jelölést, a tárgynak lehetőleg végleges (érvényes, közkeletű) jelet ad. Az indirekt szimbolika ezzel szemben a rögzített kifejezéseket új, rögzítetlen kifejezések konstruálására használja. A dezautomatizáció a szokott jelet szokatlan jellel, az adekvátat inadekváttal pótolja. Ezzel az ismertben is feltárja ugyanazt az ismeretlent, amit a sejtelemnyelv állított középpontba. Ha a sematikus világképet megzavarja egy új értelem felbukkanása, ez az elevenítő impulzus egy névtelen összefüggés eredeti megnevezése, és egy sematikus névvel jelölt összefüggés újramegnevezése is lehet. A sematikus közvetítéssel absztrakcióvá tett tárgy újrakonkretizálása az ismertben rejlő ismeretlenre hívja fel a figyelmet. A sejtelemnyelv közvetlenül célozza meg az ismeretlent, a dezautomatizáció az ismertbe vezeti be az ismeretlent. Az újramegnevezés is tartalmazza az ősmegnevezés teljesítményét, a kitörést a kimondhatatlanba.

Az indirekt szimbolika két alapformája, kétféle beteljesedése, a mítosz mint sejtelemnyelv, illetve a művészet mint a nyelv és világkép újraélesztője. A mítosz a születés, teremtés nyelve, a művészet a feltámadásé. A mítosz az ismeretlenben mozog, a művészet az ismertben is az ismeretlent látja. A vágy tárgya, a szentség, az egész és a lényeg, mind olyasmi, ami nem közvetlenül adott. Mindegyikük kifejezése explicit névvel mint pótlékkal szeretné becserkészni a rejtőzködő tárgyat. A mítoszban a pótlék az érzékenység születésénél bábáskodik, a művészetben az érzékenység újraélesztésénél. A vágy (a bűn) épp olyan rejtőzködő, mint a szentség. De a lényeg és az egész sem rejtőzködik kevésbé, mint az előbbiek. Az egész vagy a lényeg ugyanúgy nem lehet közvetlenül adott, mint az Isten, s ennek megfelelően a posztmodernben az egész és a lényeg fogalmát is elérik a kételyek és hitviták. Minden, ami adott, csak rész. A rész azonban utalás az egészre, ahogy – az indirekt szimbolika létébe foglalt, struktúrájává lett filozófiája szerint – a jelenségvilág is a lényeg szimptomatikája. A közvetlen értelemben a közvetett rejtőzködve tárul fel, s a tartalom eltorzítása a megvilágítás indirekt módja. A rejtőzködő egész vagy lényeg mindenek előtt maga a lét, melyet eltakar az ontikus dimenzió heterogenitása, de minden felfogott tárgy is csak sematizációra cserélése árán felfogott. Ily módon nemcsak a lét jelenvalósága vész el a pragmatikus sematizációkban, de minden dolog saját mélysége is ébresztésre vár. A sejtelemnyelv mint előnyelv és a dezautomatizáció mint utónyelv közös jellemzője, hogy más jelviszonyból kölcsönöz, idegen jellel fejez ki egy néma, rejtélyes jelentést. Az alapjelet az egyik nem találja, a másik elveti, az egyik nemlétezővé, a másik elvetendővé, érdektelenné nyilvánítja. A szemiózis fáradt, halott vagy hiányzó jel esetén formálisan hasonlóan működik, de fordított a cél. Hiányzó jel sejtett

tárgyának indirekt előkifejezése esetén az akaratlanul is költői előszemiózist utólag kell megtisztítani a szubjektív elemtől, míg a banálissá lett, sematizálódott jel lecserélésének célja a viszony újraalapozása, s e célból egy minősített világ kreálása, melyben a szubjektivitás is megszólal, hogy újra megszólítsa a dolgot. A mítosz előtudomány is, nemcsak előművészet, ezért felfedezéseit később megtisztítják attól a komplexitástól, amit a tudománnyal munkamegosztásba lépő művészet visz vissza később a szemiózisba. A sejtelemnyelv mint ősnyelv a direkt szimbolika felé mutat, a még nem létező direkt kifejezés keresésének is tekinthető. Az indirekt szimbolika mint utónyelv ezzel szemben a direkt kifejezéssel szembeni csalódás kifejezője. Akkor virágzik fel, ha a társadalom egy pontosan címkézett világban él, melyben a címkék börtönné váltak, a szabad szellem gáttalan mozgása elfojtásának eszközeiként. Az indirekt szimbolika másodlagos formája ezért fosztogatni kezdi a direkt szimbolikát, s a tőle zsákmányolt szemiotikai eszközöket az absztrakt értelmi világrend lazítására használja. Az indirekt szimbolika most már nem a direkt fejlődésének korai szakaszaként fogja fel magát, hanem a direkt mellett tovább fejlődő alternatív hatalomként,.

Az ismeretlenhez való viszony kifejezésmódja a végtelen közelítés vagy permanens interpretáció. Épp ennek abbahagyása nyilvánítja a világot ismertté. Az ismert világ a megszokott, lezárt jelek világa, nem kérdezett, csak használt világ. Az indirekt szimbolika feladata a meg nem állapodott értelem visszaszerzése, az érzékenység újramozgósítása, a megismerés újramobilizálása.

Az explicit jel provokatívan interpretálja az implicitet, s ezzel lökést ad a befogadói interpretatív aktivitásnak. Az indirekt szimbolika a jelek végtelenül interpretálható kétértelmű kapcsolatait hozza létre. A zárt, konvencionális értelem nyitott-originálisra, a végesé végtelenre váltása az indirekt szimbolika egyik alapfunkciója. A dezautomatizáció nemcsak a különösen bonyolult és sikerült művészeti alkotások, hanem valamilyen mértékben minden kép interpretálásakor előálló helyzetet ír le. Bármely képről, érzéki élményről vagy képes beszédről nyilatkozunk, a feladat ugyanolyan reménytelen vagy végtelen, mint az Umberto Eco-féle „nyitott műalkotás” esetén. Bármennyit beszéltünk is egy képről, annak teljes lényegét bármilyen új rátekintés ismeretlenné, kimondatlanná nyilvánítja, az eddigi kifejezéseket pedig részlegessé és merevvé.

Az automatizációval fordul szembe mind a tudomány mind a művészet. Mind a konkretizáció (tudomány), mind az indirekt szimbolika (képzelet, mítosz, művészet) az automatizáció ellenfele. A tudomány és művészet azonban ellentett úton járnak, a tudomány előre hajtja a megismerést, míg a művészet megtér a megismerés eredeteihez. A tudomány egy fokkal konkrétabbat keres, a művészet az eredeti élményteljességet. Az episztémikus szubsztitúció, mint az absztrakt konkretizálása, jobb definíciót akar adni a régi helyett. Míg a sejtelem illetve a dezautomatizáció nyelve indirekt, a konkretizácó nyelve – mint pontosítás – a direktség fokozása. Ezért különböztetjük meg az absztrakt konkretizálásától a zárt újramegnyitását, az indirekt szimbolika dezautomatizáló teljesítményét. A tudomány a köznapi tudat jelét szaknyelvire, a naiv diskurzust módszeresre cseréli, de új jellel jelöl, nem dupla jellel; a használt jelviszony nem kettős. A tudomány mindig lecserél minden zártságot, de csak hasonlóhoz jut, az új modellálási sík nem működik elvileg másképp, mint az előző. A tudomány az absztrakciókból állítja elő a konkrétság modelljeit, a művészet olyan konstrukciót keres, amely megkerülné az absztraktság végtelen progresszióját. Ez utóbbi célt szolgálják a zárt újramegnyitása, a definitív sokértelműsítése, a fogalmi tételezés vizionárius eredetének megelevenítése.

A művészet a képi konkrétumok összekapcsolása, egymást közvetítő cserebomlása útján közelíti meg, tárja fel az új absztrakciók forrásait. A tárgyról való kulturálisan általánosult direkt információval egyformán áll szemben az őt interpretáló kép vagy fogalom. Az alapvető KRT-re ráépülő második, átértelmező KRT lehet képi vagy fogalmi természetű. Ha a képet további kép értelmezi, a második kép ugyanúgy a lényeget véli kiemelni a jelenségből, mint a hasonló státuszú fogalom. Az első kép naturálisan prezentálja a tárgyat, melyet a második kép szellemileg reprezentál. A kép képre cserélése ugyanolyan megismerési folyamat, mint a kép-fogalom csere. A dezautomatizációban a kép másik képre cserélése a két kép relációjában implikálja a keletkező fogalom elemeit: a második kép már analizál. A dupla jel strukturális tartalma a lényegnézés. Ha, eltérően a sejtelemnyelvtől vagy ősmegismeréstől, ezúttal már van a tárgyról fogalmunk, akkor a két kép provokatív együtthatása a fogalom megújítását szolgálja. Az újramegismerés, utómegismerés vagy az elveszett létteljességre való visszaemlékezés két oldala: 1./ az egyszeri perspektíva, a személyes viszony, az érzéki jelenvalóság befogadó érzékenységének helyreállítása (mellyel szemben az automatizáció csak a köztudatba betáplált, ott rögzített jelentéseket észleli), s ezzel az eredeti információbetörés vagy gyarapítás viszonyfeltételeinek helyreállítása; 2./ a megismerés újrakezdése, a megújított élmény felhasználása a lét új mélységeibe való behatolásra. A visszaszerzett élményteljességtől a reflexió is új lendületet kap.

Előmegismerésről, megismerésről és újramegismerésről beszéltünk. Az újramegismerés pozíciója e rendszerben a platóni anamnéziséhez hasonlít, mintha az előmegismerés, a tárggyal való eredeti kontaktus bizonytalan, de mozgékony mivolta birtokolná azokat a forrásokat, melyektől a megismerés formalizációja elzárja magát, s ezért az utómegismerés apparátusa válik szükségessé újramobilizálásukhoz.

Az elveszett forrásokkal való viszonyt azonban már csak a továbbhaladás biztosíthatja, ezért a visszaemlékezés (vagy dezautomatizáció) módszere az elbizonytalanító bonyolítás, az út meghosszabbítása, a közvetett jelviszonyt struktúrává szilárdító dupla szemiózis bevezetése. Mind a művészetre, mind a tudományra áll, hogy az elveszett primér élmény csak további bonyolítással utánozható, eredeti megfoghatatlansága elvesztése után már csak mesterkélt formákkal és részlegesen viszanyerhető. A művészet szenzibilizáló érzéki nyelve nem olyan erős, mint a mítosz tárgybefogó transznyelve. A művészet a nyugodt szemlélet közegeibe zárkózik, míg a rítushoz kapcsolódó mítosz a szélsőséges izgalomban, a parciális érzékenységeket összefoglaló és felfokozó transzban nyílt meg az új információ előtt. Művészet és tudomány különbözik abban, hogy a művészet a legalább kontemplatív élményteljesség útján akarja visszanyerni a létteljességet, míg a tudomány csak a tárgy teljességét követeli, nem a létét, s ezt az élményteljességről mind inkább lemondó absztrakció végtelenségével akarja szakadatlan közelíteni. A megismerés teljesítménye az elérkezés a tényekhez, a környezet biztosítása az uralom számára. Ezt a pontosított, a gyakorlati hasznosság fegyelmének engedelmeskedő rigorózus ténymegragadást újra elbizonytalanítja a dezautomatizáció, mely nem a tényt akarja megragadni, hanem az együttlét egészét mint jelenvalóságot, s ennek közös mélyét mint létet akarja kifejezni, azaz nem mint haszontárgyat, hanem mint olyan kimondatlanságot, melynek tudattal megajándékozása a teljes – és nem pusztán leszűkített, degenerált, instrumentálisan hasznosított – szemiózis feladata. A szemiózis a lét ébredése, a művészet pedig a szemiózis újraébresztése, a szendergő létébresztés renovációja.

Kant úgy vélte, a művészet „fogalom nélkül” tetszik. Ez az indirekt szimbolika egész szféráját jellemzi, amennyiben fogalom nélküli kifejezés az indirekt szimbolika sejtelemnyelvi munkája, a kimondatlan és kimondhatatlan előmondása. De fogalom nélküli a dezautomatizáció is, az utóbbi azért, mert lázad a tudás fogalmi rögzítése ellen. Minden közhely elfojtja a saját igazságát, melynek egyúttal nyoma, de a fogalom is mindenkor lezár egy részigazságot, mely egyúttal utalás mindannak megválaszolatlanságára, amit kizárt mint problémát. A definitív fogalmi tudás, az eredeti élményhez képest, parciális. A művészet meg akarja szólítani az eredeti élményt, ennyiben nemcsak a közhelyek, hanem általában a definitív tudás kritikája. A közhely épp akkor jön létre, ha arról is definitív tudást akarunk alkotni, amiről nem lehet.

Amiről nem lehet beszélni, arról nem kell hallgatni, a képek erről beszélnek. De mivel beszélni sem lehet róla, a képek hallgatva beszélnek, fogalmak nélkül, kimondatlanul jelezve a problémát, megkerülve a definitív tudást. A képeket értelmezve a fogalom is a körülírások és fogalmi képek pályájára tér, úgy kering a képek, mint azok a tárgy körül. Az esztétika azzal kezdődik, amiről nem lehet beszélni, máskülönben csak illusztrációja volna a köznapi tudatnak, a kulturális realitásképnek, a bevett tudásnak.

Ezúttal arra kell magunkat figyelmeztetnünk, hogy egy illusztratív természetű esztétikumforma is létezik. 1./ Vannak fogalmak nélküli elő- és utóképek, ősképek és az élményt újraelevenítő képek. Az előbbiek a mitikus képek, míg a művészet az előbbiek teljesítményeit is beolvasztja, az utóbbiakat állítva, specifikumaként, az esztétikai szemiózis középpontjába. 2./ De van alacsonyabb rangú esztétikum is, amely megelégszik a fogalmakat kifejező, illusztráló képekkel. A művészet egyik nyelve a dezautomatizáló képnyelv, amely renoválja a tudás világát, a másik az illusztratív képnyelv, amely közvetíti a tudást. Ez utóbbi a dezautomatizáció nullafoka, amely ugyanakkor tele van a dezautomnatizációra irányuló erőkkel, tendenciákkal, hiszen minden jól, hatásosan, érzékletesen, fantáziával formált kép máris dezautomatizál. Az előlegező és újraélesztő, világteremtő és lélekidéző mítosz, mitikus esztétikum és tiszta esztétikum perifériája az illusztratív képvilág, amely az esztétikai teljesítmények nullafokaként is kifejezi ezek készségét.

A dezautomatizáció mindenek előtt: a./ a fogalmi egyértelműség képi sokértelműségre való visszaváltása. Ennek során felfedi, hogy a kulturális realitáskép által adott tárgykép nem meríti ki a dolog gazdagságát. A primér dezautomatizáció megtámadja a praktikus nyelv instrumentális ökonómiáját, egyszerűsítő absztrakcionizmusát.

b./ De a nyelv és kultúra általános automatizmusait megtámadó indirekt szimbolika maga is automatizálódik. A szókép elveszti váratlanságát, ugyanolyan előrejelezhető most már, mint a közönséges név. A direkt indirektre cserélését ezért követnie kell az indirekt lecserélésének, új indirekt szimbolika bevezetésének, mely most már nemcsak a köznyelv automatizmusát támadja, hanem az esztétikai automatizmusokat is. Így végül a poétikus alakzat a közhelyesség két rendjével szegül szembe. A fogalmi egyértelműség képi sokértelműségre való visszaváltását követi az indirekt szimbolika elveszett dezautomatizáló erejének felelevenítése a képek cseréje által. Egyik esetben a szimplát váltjuk duplára, másik esetben a duplát is szimplává minősítjük.

Minden eredmény túllépendővé, minden vonzás taszítóvá, minden ráismerés felismerhetetlenné válik. Akár bonyolult kifejtéssel, komplex szöveggel képviseltetünk egy jelet, akár összetett jellel, indirekt kifejezéssel, az eredmény végül úgy működik, mint az eredeti primér jel: az interpretáció interpretálandóvá válik. Ezért nemcsak a banális és az absztrakt értelmét kell visszanyerni. Sőt, mivel a leggazdagabbat, a legnagyobb erővel faszcináló

nóvumot, a döntő élményt artikuláló kifejezést használják leggyakrabban, az egykor legnagyobb új információt hozó jelkapcsolatot kompromittálja legjobban a túlbeszélés, a dezautomatizáció az egykori dezautomatizáló struktúrákból szabadíthatja fel a legnagyobb elveszett információt. Első sorban a leggazdagabb válik üressé és a hiperreleváns automatizálódik. Így jönnek létre az uralkodó frázisok, egy-egy kor legnagyobb szemantikai terhei. Miért kell ébreszteni a bukott kódokat, eltompult kifejezéseket, fáradt nyelvezeteket? A bukott kódokat elvetve felfedezéseik is elvesznek, nemcsak az ezekre rárakódott egyszerűsítések. Elvész az a perspektíva is, melynek ígéretei ihlették azt a túlhasználatot, a középszerűség diadalát kifejező túlbeszélést, mely végül eltakarta ugyanezen perspektívákat.

A mondottak alapján több visszanyerési síkot kell megkülönböztetnünk. Az automatizációk több rétegét kell megtámadnia a dezautomatizációnak. Ezek a rétegek a következők:

1./ a banális (köznapi),

2./ az absztrakt (tudományos),

3./ az elévült művészi kifejezés,

4./ az őskép (a mindig túlbeszélt, s az újrafogalmazó aktivitást örökké ostromló általános alapélmények kifejezője).

Mindezeket a kopott, elhasznált jeleket a művészet együtt veti be, s az elveszett tartalmak együttese válik így a soha még el nem ért tartalmak körülírásává, indirekt kifejezésévé. A primitív kettősség, nyílt és rejtett, tudatos és tudattalan, explicit és elfojtott kettőssége mélyén újabb kettősséget találunk, kétféle implicitséget, a „soha már” nosztalgikus indirektsége a „soha még” utópikus kifejezésévé válik, a múlt az a harcigép, mely betöri a jövő kapuját.

A művészet dezautomatizációs feladatainak listája nem összetévesztendő a művészi eljárásmódok listájával. A dezautomatizációs megbízatás megeleveníti a művészetben a kifáradt, elmúlt érzékenységeket, de ezeket az új érzékenységekkel való egyesülésük, az utóbbiak ébresztő munkája emeli be az esztétikumba. Az új érzékenység pedig új kifejezési apparátusok mozgósítását feltételezi, új ingertípusok feltárását,olyan anyagi és formai elemek distinktív értékkel való felruházását, amelyek korábban nem hordoztak önálló jelentést.

Az indirekt szimbolika a direkt szimbolikát kifejlesztő tény-nyelv előttje és utánja, előttként mítosz, utánként művészet. A realitáskép tény-nyelve a felfogott, felhasznált, uralt összefüggések egysége. A mítosz és művészet közös tárgya ezzel szemben a „nem uralt”. A mítosz nem uraltja az el nem ért, a művészet nem uraltja az elveszett. A tény nyelv, az episztémikus szubsztitúció tudásrendszere metaforikusan kezdődik, s a metaforikusan feltárt témáknak az indirekt szimbolikától való megtisztítása útján fejlődik. A tudomány és általában a praktikus tudás világa a kép-fogalom szubsztitúción alapul. A művészet ezzel szemben egy fogalom-kép szubsztitúciót állít szembe az egyértelműségek világával. A tudományos és gyakorlati világképet a fogalom-kép szubsztitúció állítja az emberi önmegvalósítás szolgálatába. Így az indirekt szimbolika, vagy ennek alapformája, a metafora a kezdet és a vég. A mítosz és a mágikus világkép tudományos világképpel való leváltása, majd a tudományos és praktikus világkép esztétikai dekadenciával való leváltása a paradigmaváltások olyan rendszerét állítja elénk, melyben a mágikus transz és az esztétikai álmodozás keretezi a realitásprincípium történetét. Egy a kibontakozott praktikus racionalitáson inneni, és egy – általánosított értelemben – halálközeli élmény. Egy élet előtti szendergés és a búcsúzások világa.

Tudomány és művészet differenciájának hátterében a mélyebb tudás-hit oppozíció rejlik. Ezt le szokták egyszerűsíteni a tudomány és vallás oppozíciójából kölcsönzött hitfogalomnak

a tudással való szembeállítására, holott a hit a praktikus életismeretben és a tudományokból levont nem bizonyítható következtetésekben, valószínűsített összefüggésekben is jelenvaló. Ezért azt is mondhatjuk, hogy egy mágikus-vallásos és egy esztétikai hitvilág keretezi a tudás munkáját, mely utóbbi maga is elválaszthatatlan immanens, hipotetikus keretfeltételektől. A mitikus prekoncepciókkal párba állíthatók az esztétikai posztkoncepciók, melyek meghaladják a tudomány számító araszolását, ha az egész elért tudás birtokában, az összélményből evidensen következő, élményszerűen meggyőző, bár nem empirikusan igazolható összefüggéseket kezdenek kidolgozni. Az egyén praktikus világképének egészében is végül is esztétikai és vallásos tudatformákhoz hasonló formációk szintetizálják a parciális-pozitív tudáselemeket.

2.4.12. A művészet specifikuma (Hogyan haladja meg a művészet a mítoszt)

Láttuk, hogy az indirekt szimbolika dupla szemiózis, melyben az indirekt viszony közvetíti, magában foglalja a direktet. A mítoszban ez egy korcs direkt viszony, míg a művészetben kifejlett. A korcs, néma, kifejezéstelen, ösztönös direktség indirektbe „csomagolása" érthetőbb, annál meglepőbb a kifejlett direktségtől való elfordulás, a meghatározottságok megzavaró elleplezése, amit az esztétikum „csinál". Direkt és indirekt ellentéte az esztétikumban bontakozik ki, mert a mítoszban a direkt sík nemcsak latens, hanem egyúttal tendenciális-potenciális természetű.

Direkt és indirekt helyett modifikálatlan és modifikált (torzított, bonyolított) jelviszonyról is beszélhetünk. Induljunk ki ismét az egyszerű kifejezés-tartalom-tárgy viszonyból. A kifejezés tartalom viszonyt képviselő jel kétféleképpen lecserélhető. Ha a lecserélő magát nyilvánítja idegenné, művészet, ha a lecseréltet, úgy tudomány az eredmény. A tudomány direktebbre, a művészet indirektre cseréli a jelet. A tudomány túl szubjektívnek, a művészet túl objektívnek nyilvánítja a lecserélt jelet. A tudomány a tárgyszerűséget akarja fokozni, mert a tárgy mint környezeti adottság felhasználható tulajdonságait kutatja, míg a művészet minden tárgy által a lét jelentését akarja megfejteni. A tudomány a jel metaforikus vonásait akarja leépíteni, míg a művészet magát a tárgyat is a lét metaforájának tekinti. Mindkettő közelít a valósághoz, legalábbis ez a célja, de a tudomány a környezeti tényt tekinti valóságnak, míg a művészet az egzisztenciális valóságot mint szubjektum-objektum egységet akarja feltárni. A konkrétság és realitás két ellentétes értelmével találkozunk a szimbolika eme elágazásában, ahol az utak elválnak. A tudomány csak egy környezeti tárgy jelét váltja le, hogy kifejtettebb viszonyokat, több tulajdonságot adjon meg egy új leírással, míg a művészet magát a környezet egészét váltja le.

Az indirektre cserélt vagy indirektbe „csomagolt" direkt jelviszony eltávolítja a tárgyat. A távolítás módja az idegen képzetek, hamis jellemzések beiktatása. Mivel ezek mindazonáltal a tárgy paradox képviselői és felidézői, a tárgy újragondolására késztetnek. Azt sugallják, hogy a tárgy természete maga is kettős, hogy a tárgyban is úgy viszonyul egymáshoz jelenség és lényeg, mint a közvetítésében indirekt és direkt jelsík. A távolítás nemcsak azt sugallja, hogy a tárgy messze van, hogy a hozzá való viszony bonyolultabb, mint a köznapok evidenciáiban élve véljük, hanem azt is, hogy a messzeségek magában a tárgyban vannak.

A megismerés fejlődésében a pontatlant pontosabb váltja le, ezért a leváltott a hozzávetőleges. Az evolúció, a megismerő erő növekedéseként, a tökéletesebb, teljesebb győzelme

a tökéletlenebb felett. Míg a direkt szimbolika fejlődésében a tárgy bizonytalan, pontatlan jelét váltja le pontosabb, az indirekt szimbolika fordítva jár el. A direktből az indirektbe átlépve a pontatlan-pontos transzformációt leváltja a pontos-pontatlan transzformáció. Nemcsak a jel leváltására kerül sor, ezt megelőzi a leváltás elvének és a bele foglalt leváltási iránynak leváltása is. A direkt leváltása pontatlanabbal szembefordulás a megismerés alaptendenciájával.

Az automatizáció az ismert, uralt tényekre redukálva egyszerűsít, míg a dezautomatizáció az ismert összefüggéseket idegen tárgyak jeleivel nevezi meg, azaz elidegeníti. A tárgyat azért nevezzük meg a maga közvetlen kifejezése helyett egy másik dolog jelével, mert magát az ismert tárgyat is az ismeretlen dolog jelének tekintjük, azaz a dolgot nem azonosítjuk azzal az instrumentális árnyékkal, amit eltárgyiasítottunk belőle. Ezért válhat a művészetben minden sokértelművé tett dolog újra szimbólummá, a lét teljeségéé. A maga léte teljességében megragadott létező általában is kifejezi a lét teljességét.

Az indirekt szimbolika olyan közvetítés, amely régibb viszonyt szerel rá az újra, képit a fogalmira, irracionálist a racionálisra. Egy szinkron struktúrán belül adja a megismerés fordított történetét. A szellem autonómiavágya az újba akar beköltözni, szabadulva az alsó, archaikus, kísérteties rétegektől, hogy, a jövőért harcolva, felhasználja és kontrollálja a világot. Ennek eszközei az absztrakciók, melyek az érzéki világ konkrét tárgyait funkcionális összefüggések hálózataira bontják. Az absztrakció a súlyos és esetleges érzéki-anyagi jelenlét helyében játszmákat lát, amelyek képletekkel leírhatók. A szellem azonban visszavágyik a manipuláció világából az élményszerű életvilágba, az érzéki testek közé. Ezt a vágyát nevezzük inkarnációvágynak, mely a régi rétegekkel való kapcsolat erősítését szorgalmazza. Békésen itt lenni egy léttel telített világban, megtalálni a jelent, ez az inkarnációvágy eszménye. A szimbolikában a hatalomvágy harcol az inkarnációvággyal, a hatalomvágyat az episztémikus szubsztitúció, az inkarnációvágyat az indirekt szimbolika szolgálja.

A tudomány az egyértelműség árán megvalósuló pontosság ideálját képviseli, a művészet a sokértelműség mellett dönt. Az indirekt szimbolika nem nevezi meg a tárgyat, de megnevez egy másikat, s számtalan más tárgyi viszonyból kölcsönözhet neveket. Ha a tárgyat a nyelv egyszer az egyik, másszor a másik idegen tárgy nevével nevezi meg, e váltakozó megnevezések nem épülnek egymásra, hanem alternatívak maradnak. Nem jön létre az a sokrétegűség, mint a direkt szimbolika fejlődésében, ahol minden újabb leírás konkrétabb, az új jelkomplexumok magukba foglalják a régiek hozadékát. Ha ezzel szemben a szerető egyszer „rózsámnak" másszor „nyulamnak" nevezi partnerét, a rózsa és a nyúl nem közvetítik egymást, csupán egyszer egyik, másszor másik lép fel a szeretett személy képviseletében. Az indirekt szimbolika számtalan tárgyi viszonyból kölcsönöz képzeteket, a célzott jelentést jellemző tartalmakat, de a jelviszony kétszintű marad, minden hasonlítás kiküszöböli az előző emlékét. (A versengő alternatív jellemzések között ambivalensek is lehetnek, de az ambivalens is csak egyik közülük. Egy Lulu-típusú szeretőt vagy film-noir-hősnőt pl. jellemezhet a férfi így: „máglyám, melyen elég az életem", vagy így: „jégtömb, mely meglékeli életem Titanicját", de így is: „égető jégtömböm" vagy „tűzgleccserem".) A direkt szimbolika fejlődésében a név stabil, a leírások, fogalmi jegyek, képzetek változnak, míg az indirekt szimbolika szereti a nevet változtatni, feltételes alkalmi neveket adva. Az alkalmi nevek, képek által a tárgyi viszony más tárgyi viszonyokkal kezd kommunikálni. A dekoratív növényhez vagy a kis állathoz való hasonlítás más-más meghittséget ad a tárgynak. A váltakozó hasonlítások

világokat bontanak ki a tárgyból, egy tárgyat egyenértékűvé avatnak a lét teljességével, a világok világaként prezentálva azt.

A pontatlanabbra való leváltás egy rejtett jelentés felidézésére használja fel a leváltó, képviselő, megjelenő jel jelentését. Mivel a leváltó jel nem a maga tárgyát idézi fel, csak ennek jelentését aktivizálja, hogy a másik tárgyra való utalás eszközévé tegye, a prezentált tárgy a nem-prezentált tárgy kifejezésévé válik, fantomvilág ágál egy menekülő és rejtőzködő szubsztanciális világ képviseletében. Vágy szabadul fel. Az indirekt szimbolika által a vágy generálja önmagát. Az indirekte megnevezett tárgy rejtőzködése lényegessé avatja azt, a váltakozó tárgyi viszonyok körülötte forognak és reá utalnak. Az egyéb létezők mind az ő neveként funkcionálnak: ez a tárgy felfokozását – végső soron istenítését szolgálja.

Minden indirekt szimbolika közös struktúráját most azért kell még egyszer összefoglalnunk, hogy megmutassuk, a szimbolika fő ellenfele a mítoszban az ismeretlen, a művészetben a banalitás.

Az indirekt szimbolika kifejlett formája egy bejelölő és egy értelmező kifejezés kettősségére épül. A direkt jel képviseli a tárgyi viszonyt, melyet az indirekt jel újrainterpretál. Mivel az indirekt szimbolika kifejletlen formájában a bejelölő jel csak mínusz jel, a kifejlett formában bontakozik ki a két jelsík konfliktusa. Mindig kell találnunk egy bejelölő kifejezést, máskülönben nem tudjuk, mit értelmezünk újjá a stiláris kultúrában az alakzattal vagy az elbeszélő kultúrában a fikciókkal. Az indirekt kifejezés leértékeli a direktet, hisz a jelviszony megkettőzésének csak akkor van értelme, ha elégedetlenek vagyunk a direkt viszony információjával. Az inflálódott direkt jel mégis szerepet játszik az indirekt jel interpretációját tájoló, beazonosító segédjelként, mely maga nem jeleníti meg a tárgyat, csupán kijelöli az indirekt jel számára, mint megjelenítendőt.

Az indirekt kifejezésben benne rejlő újraértelmezés a tárgyat megadó semmitmondó jel helyére nyomul, s a két sík különbsége, betájoló és cifrázó jel különbsége ragadja meg a régi tárgyat, mint új módon jellemzendőt. Ha a buta gyermeket szamárnak nevezzük, a szamár képe társul a buta gyermek tárgyiságával, akinek butaságát a „buta" „szamárra" váltása a „csökönyös", „befolyásolhatatlan" minősítésekkel látja el, javíthatatlan, animálisnak nyilvánított butaságát rossz pedagógiai prognózisokkal látva el. A direkt kifejezés a tárgyi kapcsolat, az indirekt kifejezés az értelmező kép letéteményese. Az indirekt explicit jel – a „szamár" – elveszti tárgykapcsolatát, míg a direkt tárgykapcsolat a jelét – a „buta gyermek" jelet – veszíti el. A menekülő direkt jelet újraértelmezések ostromolják („tökfej", „marha" stb.). Indirekt és direkt jelsík viszonya úgy is értelmezhető, mintha az előbbi síkra a beszélő, az utóbbira a tárgy volna telepítve, a jelviszony magába sűríti azokat a tényezőket, melyek viszonyát a szemiózis közvetíti. Az indirekt szimbolikában az implicit direkt kifejezés válaszol a „miről beszélek?" kérdésre, az explicit-indirekt jel pedig a „hogyan jellemzem?" kérdésre. A jelben belsővé vált a lét-tudat viszony, a jelnek magának struktúrája a vizsgálás és újraértelmezés. A tudományban mindig új jel értelmezi az előzőt, míg a művészetben a dupla jel önmagát értelmezi. Ott külső, itt belső a végtelen. E belső végtelent, kölcsönható síkjaival, információtermelő gépként vagy szemantikai maghasadásként írtuk le. Szubjektum és objektum egyesítésének, egymásra találásának színhelyeként ünnepli magát az esztétikai szemiózis, ezért éli át őt a reá vonatkozó reflexió a forma ünnepeként.

Szubjektum és objektum eme összeolvasztása különböző szubjektumok egyesítése is. Az indirekt szimbolika a jelölésbe beépített interpretáció eszköze: a közvetítő (explicit, indi-

rekt) jel interpretálja a közvetített (implicit, direkt) jelet. De mivel csak az értelmező adott, az értelmezett nem, a befogadónak kell értelmeznie az értelmező jel funkcióját. Így az értelmező és az értelmezett között a befogadó munkája, az értelmezett keresése közvetít, mely a szerzői értelmező befogadói értelmezéseként közelítheti csak meg a szerző által átértelmezett tárgyat. Szubjektum és objektum egységét a szubjektumhoz hozzájáruló új szubjektum közvetíti.

Szubjektum és objektum egysége, két szubjektum összeolvadása, jelviszony megkettőződése: mind a viszony bonyolítása. A tárggyal szemben a viszony, a témával szemben a nyelv, a tartalommal szemben a forma dominanciájaként jellemezhető a vizsgált „információrobbantó gép". Ha mármost ennek összermékét vizsgáljuk, akkor ennek terméke szabadságként, felszabadulásként jellemezhető, mint a befogadó kiszakítása a köznapiság üzeméből. Mivel az indirekt szimbolika művészi változatában az indirekt réteg mögött ott a direkt, az indirekt sem úgy működik, mint a mítoszban. A mítoszban nincs meg a latens banális réteg, a mitikus kultúrában nem a banalitásba van telepítve a társadalom mindennapisága, e kultúrát még nem jellemzi a tudás hübrisze. Mivel a művészet esetében, a mítosszal ellentétben, a direkt sík is kidolgozott, a művészet mindenek előtt a banális világkép megtámadása, az esztétikai kultúrát pedig banalitás és képzelet harca tartja fenn. Ezért számít itt a banalitást bomlasztó esztétikai kategóriák másodlagos banalitása főbűnnek.

Míg a mítosz tiszta sejtelemnyelv, a művészet (nem a vallás, hanem) a banalitás ellen indít szabadságharcot, amelynek során egyformán fontos számára a naiv világviszony elveszett információja és a kimondatlan világ szóra bírása. Pontosabban két kimondhatatlant egyesít, az elveszettet és az el nem értet. Ez pedig a vágy struktúrája, melyben az elveszett és el nem ért felváltva kifejezései és tartalmai egymásnak, hogy így generálják a vágyat.

2.4.13. A dezautomatizáló jel mint másodlagos ősnév

A mítosz indirekt szimbolikájában a direkt jelnek csak a helye van meg, kitöltetlen helyként, melyet körülírnak az indirekt jelek. Az esztétikum olyan kultúrában bontakozik ki, melyben az indirekt jelek a direkt jel jelentését írják körül úgy, mintha nem volna direkt jel. Itt nem üres hely, hanem definitórikus absztrakció az indirekt jel által letakarva felfedett, értelmezendő egység. A mítosz indirekt jele felfoghatóvá teszi a felfoghatatlant, a művészet indirekt jele telítetté az üreset, konkréttá az absztraktat. A művészet indirekt szimbolikájának bármely egysége nem a direkt-közhelyes szimbolika valamely egységét nevezi meg, hanem egy keresett autentikus élmény felidézését szolgálja, melyet a kiüresedett direktség helyére telepít. Az indirekt kerülőútja a halott direkttől az élő direkthez vezet. A mítosz az ismeretlen keresése, az esztétikum az ismeretben fedezi fel az ismeretlent.

A közvetlen kifejezés azt fejezi ki, ami a tárgyban uralt, míg a közvetett kifejezés a nem uralt dolgot akarja elérni a tárgyban. A tény egy megkerülhetetlen adottság, ellenállás konfrontálódása az emberi aktivitással. A tárgy a felfogott összefüggések egységeként képviseli a dolgot a cselekvés és tudás világában. A tárgy a dolog tárggyá tett, a megismerés által a cselekvés számára közvetített, uralt része. A tény az, amivel meg kell küzdeni, a dolog a tény kimeríthetetlen, mindig csak sejtelemszerű háttértudásként felfogható tartalmi háttere. A tudomány célja a biztosított, bizonyított, felhasználható tárgyi ismeret, a művészeté a dolog, mint a minden tárgyhasználat, instrumentalizáció számára kockázatot jelentő többlet. Ezért a

művészet mindig új képekkel közvetíti az előzőket, az egymást átértelmező képek együtteseivel világítva bele a mélységbe. A mélység a felhasznált, ténnyé lett, instrumentalizált részt, – mindazt, amit a tudomány lényegesnek tart –, felszíni látszatnak nyilvánító egész. A művészi jel az egész jele. Az egész azonban nem „utánozható", nem kimondható, csak kutatható, kérdezhető. Az egésszel való kapcsolat helyreállításához a vágynak kell megismerési eszközzé válnia. Ezért van szükség olyan kétfedelű szemiózisra, amelynek elemei kérdőre vonják egymást, hogy a kimondás végtelensége modellálja az alakulás (levés, önteremtés) végtelenségét.

Az eredeti adottság az emóció; az emóció olyan kép, mely még teljességgel lét, olyan lét, amely egyúttal kép. Eme ősadottság ősmegszólításának eszközei a képek, melyeket később fogalmak analizálnak. A kép a tárgyat fogja fel olyan szétválaszthatatlan egészként, mint az emóció a jelenlétet magát. A kép az objektum elveszett teljességének emléke, az emóció a lét elveszett teljességének emléke a fogalmak által dominált, absztrakt civilizációban, mely ily módon a visszanyerendő konkrétságok elveszett világaival áll szemben, amikor panaszolja: „minden egész eltörött".

Az egész felhasznált és fel nem használt részre bomlott. A fel nem használt részt is tovább analizálhatjuk. Most már fel nem használt egészről beszélünk, melyet együtt tesz ki az, amit titkolunk, és az, ami eleve titok. A civilizáció előrehaladásával nő a titkolt jelentősége (hanyatlásával pedig ismét csökken). A titok az ismeretlen, a titkolt a félelem és szégyen tárgya. Mindkettő fenyegető, nyugtalanító. A félelem borzalmas és a szégyen undorító entitásai fenyegetik a tudat felszínét. Míg az automatizáció egy steril világot állított elénk, a dezautomatizáció felszabadítja a félelem és az undor birodalmát. Az automatizáció a kellemes, nem a dezautomatizáció. Mivel a titkolt rész elnyomása mobilizálja a megismerés öncsonkító, önvisszafogó, önlebénító energiafelhasználását, a titkolt felszabadítása vagy ébredése egyben az eleve titkos ébredését is jelenti, éles érzékű és tágszívű mentalitás magához térését a banalitás kábulatából, mely új érzékenységre új, tágasabb világ néz vissza. Ezért a dezautomatizáció a kimondatlan ősmegszólítása megújult erejével ruházza fel a jelet. Godard a *Himnemnőnem*ben jelzi, hogy az iskolás tudás a múltban él, csak a képek szólítják meg a kimondatlan jelenlétet. Az esztétikum elhárítja az elhárító apparátusokat, az esztétika pedig olyan fogalomrendszert dolgoz ki, mellyel tudatosítható a még csak képekben kifejezett új tapasztalattömeg. (Az elhárító apparátusok hatékonyságának célzott szüneteltetése azonban nem megsemmisítésüket jelenti: a barbarizáció nem azért titoktalan, mert emancipálja a titkot, hanem mert nem ismeri többé a szégyent, undort és szorongást, a titkokat vagyis a felvállalandó megoldatlan konfliktusokat, átkelendő veszélyzónákat, végigjárandó utakat nem ismeri, a problémákat leváltja a problémamentes banalitással. A XX. század botrányainak egyike, hogyan tette tönkre a szexfilm önmagát, s a problémákat megkerülő, stupid igenlés az erotikát. A szabadság küzd a titokkal, és meggyónja, ha személyesen nem boldogul vele, a barbárnak azonban nincs titka. A titok, a probléma elhallgatása, sőt, elfojtása is sokkal magasabb rendű, mint felszámolása oly módon, hogy egy durvább reagálási rendszer győz, mely nem ismeri az iménti bonyodalmat, a lelkiismeret vagy ízlés konfliktusát. A barbárság az automatizáció árán, általa asszimilálva akarja emancipálni a tudattalant, az érzékenység ezzel szemben a dezautomatizáció konfliktusvállaló készségével kezeli az emancipációt, ne hogy az emancipált sajátossága az emancipáció áldozatává váljék.)

A sejtelem nyelvének a jelhiány adja fel a problémát. A hiányzó jel tárgya a még nem tudott. A dezautomatizáció ellenfele a defektes jel, mely mögött ott az elfojtott, a már nem tudott. Az egészben együtt van a még nem tudott és a már nem tudott. (A még nem tudott és már nem tudott is komplex, mindkettőnek van olyan része, amely elől szorongva menekülünk, nem akarunk tudni róla, és olyan összetevője, melyet a kényelmesség, érdektelenség, a receptív ember szellemi, erkölcsi passzivitása érez elhanyagolhatónak.) Az esztétikai szimbolika az egészet akarja megnevezni, ami az eredeti élményben együtt volt, amit a fogalmi analízis szétszedett, s aminek nem uralt vagy feleslegesnek érzett – érdekcentrikus instrumentális viselkedésünk számára irreleváns – részétől elvonatkoztatott. Ez a visszanyerő vállalkozást az esztétikum komplex képek által valósítja meg, egészekkel utalva egészekre. Az esztétikum egészidézés, létidézés, s mint ilyen, ha akarná sem tudná elválasztani a dezautomatizációt az ismeretlen ősmegszólításától. A dezautomatizáció tartalmazza a sejtelemnyelvet, a művészet ennyiben több mint a mítosz. Mivel a mítosz sejtelemnyelv dezautomatizáció nélkül, míg a művészet dezautomatizáció plusz sejtelemnyelv, érthető, hogy a mítosz hajlamos az automatizációra, amiben a tudományon is túltehet. A mítoszfejlődésben a fantázia teremtő korai, evolúciós lökései a múltban vesznek el, s az ismert időkben a megrögzülés és végül az értelemvesztés követi őket. Ezért nemcsak az esztétikumnak van szüksége a mítoszra mint kimeríthetetlen témaforrásra, az automatizálódott mítosznak is szüksége van az esztétikumra, az esztétikai feltámadásra.

2.4.14. A poétikai szubsztitúció cselekvéselméleti alapjai

Az *Augusztusi vasárnap* című Luciano Emmer-film fiataljai, miután átmásztak az ingyen strand területéről a fizető strandra, ott ismerik meg egymást, mindkét szegény proletár gazdag polgárnak vélve a másikat. A új szociokulturális kontextusban mindkettő másként viselkedik, a kerítésen túl hagyott korlátozott kód helyett egy kidolgozottabb viselkedéskódot igyekezvén realizálni. A kalandból egyrészt azért lesz szerelem, mert egymáshoz illő emberek, akik értik, sőt, érzik egymást, másrészt azért, mert az idegen kontextusban mindkettő azt nyújtja a másiknak, amivel több önmagánál. Nem ugyanaz a jel jelent mást az új kontextusban, az emelkedettebb kultúrának való megfelelés igyekezete új jeleket, viselkedésformákat vált ki, a fiatalok ezen a vasárnap délután emberideáljuk szintjére tornásszák fel magukat, ezért lett ünnep a napból és a szexből szerelem. A kerítés másik oldalán a fiúk nyers erotikával viszonyultak a lányhoz, s mert ezt hárította, a nyers vágykifejezéseket obszcén durvaság váltotta fel, ezért hagyta ott a lány a tömegstrandot. A fizetős strandon az arisztokraták és burzsoák unott kéjelgése vagy sznob fecsegése sem vonzóbb a másik oldal durvaságánál, a két fiatal vágya is szükséges, hogy az olcsó szükséglet durva kifejezése vagy az unalom sznob kifejezése helyében egyszerre megjelenjék a kaland, a valódi vágy óvatos, érzékeny kifejezéseként. Az erotikus szükséglet ténye is kell, a vágy igazsága is kell, de meg kell adni a formáját is: a viselkedés kultúráltságában ugyanazt a kettősséget pillantjuk meg, amit az esztétikai szemiózis alapstruktúrájaként ábrázoltunk az imént. Ott a világértelmezés megnyitását tanulmányoztuk, az *Augusztusi vasárnap*ban ugyanez a strukturális kettősség az élet megnyitásának eszköze, egy érzékeny és fejlődőképes létviszony alapítása. A kétfedelű szemiózis analógiájára kétfedelű viselkedésről is beszélhetünk, s ez tovább vezet a szemiotikai esztétiká-

tól a kultúra szemiotikája felé. Az őshorda domináns hímje leteperte és megerőszakolta a nőstényt, a *Ti Lung – A bosszú véres kardja* című film hőse egy esős éjen át ácsorog a nő ablaka alatt. A szerelem története épp abban áll, hogy a növekvő befektetések és bonyolult közvetítések által mind többet hoznak ki a partnerek a viszonyból, egymásból és önmagukból. Az extrém magaskultúra hőse, a szentimentális regény korában, annyi rituálét, annyi szép szót és nagy érzést iktat be a vágy és az aktus közé, ami eltolja a hangsúlyt, s a szerelem tétje végül egyáltalán nem az aktus bekövetkezte. Ha a nőt nemi szervének valamely obszcén nevével nevezi meg a férfi, ezzel nyilván másféle viszonyt alapít, mintha valamely virág vagy drágakő nevével illeti szíve hölgyét. Mint ahogyan másféle viszony az eredmény, ha bonyolult vallomások és rituálék lépnek fel a pár nemi viszonyának kifejezéseiként, melyeket követően maga az aktus sem az eredeti egyszerűséggel és nyerseséggel megy végbe. A szemiózis esztétikai rekreációja sokkal több, mint a szavakat megelevenítő, a jelentéseket mintegy kifényesítő játék: aki nem a régi, egyszerű, prózai módon beszél, az nem is élhet a régi módon, a nyelv és viselkedés bonyolultabbá válása jelzi, hogy a kifinomodottabb kultúra emberei többet várnak maguktól a létfenntartás szükségszerűségeinek való kényszerű megfelelésnél. Azért vezet út a szemiotikai esztétikától a kultúra szemiotikájáig, mert kiderül, hogy az esztétikai szemiózis szerkezete sűrítve modellálja az ember önteremtő, s a kultúra önépítő munkáját. A magas kultúra éppen úgy a maga ideális lehetőségeire való reflexió által táplált szenvedély, mint ahogy az esztétikai szemiózis a banális élet és ember kiszabadítása a másodlagos primitivizálódás rabságából.

A szemiózis esztétikai differenciálódásának a kultúra kifinomodásával való párhuzamba állítása arra utal, hogy nemcsak a diegétikus világ „utánoz" preszemiotikai adottságokat, maga az esztétikai szemiózis alapstruktúrája is „utánoz", mint az emberi szubjektivitás ideális működésének, az érzékeny létteljesség önmozgató és önkiteljesítő erejének modellje. Az ember, amennyiben a realitásvizsgáló „én"-t figyeli és megítéli a morális én, ugyanolyan „kétfedelű" entitás, mint a metafora. Bármi, amit a prózai én reagál, csak akkor az „enyém", ha a realitásvizsgáló és életfenntartó én megnyilvánulására az „énvizsgáló" én rámondja: az enyém, vállalom! Az pedig az öntükrözéstől függ, attól, hogy az ember milyen képet alkot tettéről, és hogyan tudja azt összekötni az énképét meghatározó, kultúrája emberképét kibontó Alapprogramokkal vagy Nagy Mesékkel. Vagyis kétféle öntükrözés van, az önismeret, mint a szembenézés az empirikus személyiség realitásaival, és az önkép mint a lehetőségek képe, a rendeltetés víziója. Az elaljasodás a tovább nem lépés, a kettő közötti kapcsolat defektje. Itt ugyanúgy a végtelen átkódolás képe tárul fel előttünk, mint a költői kép által nyitott végtelen értelmezési feladat esetén. A morális feladat és az esztétikai feladat egybejátszó két végtelennek mutatkozik.

A műalkotásnak felrázó és megrázó hatása lehet, ha azt ábrázolja, amint a diegétikus világ embere elárulja az eszményt, amelyet a mű esztétikai mivolta a dezautomatizáló szemiózis szintjén képvisel és megvalósít. A műnek boldogító hatása lehet, ha az elbeszélt világ emberének „léthasználata" szintjén ugyanaz a beteljesedés zajlik, mint a jelhasználatén. A jelhasználat beteljesedése akkor is szükséges, ha a léthasználat beteljesületlenségét akarjuk kifejezni a jelekkel. Az esztétikai szemiózisban e gondolatmenet szerint elkerülhetetlen az „eszményítés", csak az a kérdés, hogy ez szimplán formális szemiotikai-e, vagy a diegézis is megismétli (csak a formába van belekódolva vagy a tartalomba is)? Ha az eszmény szimplán szemiotikai, akkor az avantgarde eszményíti önmagát, mint rendkívüli, produktív jelhasználatot,

ha ezzel szemben szimplán diegétikus, akkor a mítosz eszményíti az életet, de a kétfajta eszményítés fel is pörgetheti egymást, ami hiteles módon csak az embert rendkívüli mértékben mozgósító történelmi pillanatokban lehetséges (a húszas évek orosz filmje vagy a neorealizmus lehet rá példa). Az esztétikum dichotomizálódásának feltételei között élesen jelentkezik az alternatíva: vagy maguk a jelek realizálnak egy nagy megújulási mozgalmat („művészeti forradalmat") vagy pedig, a formai bravúrokat a közérthetőség érdekében visszafogva, a diegétikus világot mutatják be a beteljesedések színhelyeként, mint az emberideál kikísérletezésének színhelyét. Az eszményítés két porondja vagy szintje: a diegétikus mítosz illetve a strukturális funkció.

A korábbiakban úgy határoztuk meg a mítoszt, mint a kimondatlan ősmegszólítását, most pedig mint a diegétikus világra korlátozódó humán forradalmat. A látszólagos ellentmondást az magyarázza, hogy előbb az ősmítoszról volt szó, most pedig az esztétikum dichotomizálódásának feltételei között formálódó modern populáris mitológiákról, melyek már nem az őskultúrában élnek, a „művészettel" (esztétikai presztízsformákkal) kell osztozniuk az esztétikum feladatain, miáltal olyan munkamegosztás jön létre, melyben a „művészet" a nyelv, míg a populáris mitológia a viselkedés dezautomatizálódásán dolgozik, s mindkettő annyit reprodukál az ősmegnevezés teljesítményeiből, ami ebbe belefér.

1.4.15. Poézis és ideológia

Freud megkülönbözteti a szöveg két rétegét, melyeket az „eredeti hagyomány" illetve a „ferdítő tendenciák" (Sigmund Freud: Mózes. Bp. 1987. 53. p.) nevekkel illet. Az ideológia nyelve és a sejtelem nyelve felületes és formális analógiás kapcsolatba hozható. A ferdítő tendenciák a történelemben megelőzik az autentikus változatot, a művön belül pedig gyakran lefedik azt. Ha a ferdítő tendenciák nem eredendő bizonytalanság, hanem másodlagos feldolgozás művei, úgy nem tüntethetnek el minden nyomot. „Egy szöveg kiforgatásánál hasonló a helyzet, mint egy gyilkosságnál. Nem a tett végrehajtása a nehéz, hanem a nyomok eltüntetése." (uo. 69.).

A kimondhatatlan kutatásakor az új élménynek még nincs saját nyelve, így az „egyenes beszéd" lehetetlen. Az ideológiai ferdítés ezzel szemben a visszarettenés műve. Az előbbi esetben a tárgynak nincs közvetlen kulturális reprezentációja, az utóbbi esetben van. Az ideológiai struktúra kettős: a./ a tárgynak van neve, kulturális leírása, jellemzése, b./ mégsem azt használjuk, nem nevezzük nevén a dolgot. Ezzel újabb analógia bukkan fel: ha az előbb az ősmegszólítás prereflexív sejtelemnyelvéhez hasonlítottuk az ideológiát, most a dezautomatizáció duplán strukturált jelviszonyával rokonul.

Az ősmegszólítás a távolit jelenlevővé, az érzékelhetetlent érzékelhetővé teszi, kitölti a semmit. A dezautomatizáció a jelenlevőt távolivá teszi, a közvetlenül önazonost közvetetté, az evidenset kérdésessé: a semmivel teszi közvetetté a közvetlent. A kettő összehasonlítása azt mutatja, hogy a jel ellentett módon hat a nem adottra, illetve az adottra. A nem adottat feltárva, az adottat eltakarva közvetíti. A dezautomatizáció az adott eltávolítására épül, a sejtelemnyelv a távoli közelítésére. Az ideológiai jelet nem is az elsődleges hiány és nem is a másodlagos hiány (az automatizáció) ellen vetik be. Nem a hiány és nem a működési zavar

korrigálása a célja. Következésképp valószínűsíthető, hogy a működőben való zavarkeltés lesz a feladata. Az ideológiai kiegészítés, közvetítés ily módon maga a fölösleg.

A kommunikáció célja általában a nem-autentikus autentikusra cserélése. A nem-autentikus különféle fajtái különböző leváltásmódokat tesznek szükségessé. A homályosan sejtett kimondhatatlanságokat a sejtelemnyelv szimbolikája pusztán körbejárja. Az absztrakt és banális tartalmakra, melyek a megismerés későbbi stagnációit és befulladásait képviselik, kétféle kezelésmód vár. Az absztraktat az episztémikus szubsztitúció gondolatilag konkretizálja, az absztrakt jegyek gyarapításával, míg a dezautomatizáció az érzéki élmény közegébe transzponálva, élményszerűen eleveníti meg. (Az előbbi folytatása a megismerésnek, az utóbbi újrakezdése, tehát az esztétikum is felfogható a regressus ad originem egy fajtájaként, azaz a kommunikáció teljes struktúrájának sorsa benne az a mozgás, ami Eliade koncepcióban a mitikus kommunikáció tartalmi élményeinek jellemzője.) A sejtelemnyelv körbejár, körülszimatol, az episztémikus konkretizáció kiegészít, a dezautomatizáció a regresszió és újrakezdés módszerét alkalmazza (ezzel a művészet alapstruktúrájaként találkozunk egy olyan módszerrel, amit Bálint Mihály a neurózisok gyógyításában írt le), míg végül az ideológiai kommunikáció mindezek ellentétét műveli. Az előbbiek az autentikus hiányából vagy elvesztéséből indultak ki, míg az utóbbi az autentikustól akar eltéríteni. Menekülés az autenticitás elől. A nemautentikus felértékelése. A sejtelemnyelv az indirekt és üres feszültségterében keresi az autentikust. A dezautomatizáció azért helyettesíti a nem-autentikus kifejezést indirekt kifejezéssel, hogy az indirekt és a kopott különbsége jelölje ki a keresett autentikust. Az ideológiai kommunikációban a teljes, autentikus kifejezést helyettesíti a fölösleges jel, mely egyrészt nem az autentikus újabb mása, hanem ellentéte, másrészt magát minősíti autentikussá, így az autentikus nem-autentikussá minősítésének vagy eltüntetésének, megsemmisítésének lehet csak eszköze. Emlékezzünk rá, hogy az, amit a szemiózis-stratégiák elemzése során sejtelemnyelvnek neveztünk, valójában az ősmítosz, a mitikus társadalmak tudatformája. Az ideológia ezzel szemben a modern politikai mítosz, illetve az ennek függvényében kreált tudományos mítosz, pl. a náci fajbiológia vagy a szovjetmarxista „törtmatos" társadalomtudomány. A hidegháború idején „békeharcnak" nevezték a háborús készülődést, a régi gyarmatosítók „pacifikációnak" nevezték a hódító hadjáratokat, ma pedig az olajháborúkat nevezik a „demokrácia terjesztésének". A nácik terroristának nevezték a partizánt (lásd: *Paisà*), s a mai hódító birodalmi háborúk igazolói is ezt teszik. A leírás e pontján az ideológiai kommunikáció a sejtelemnyelv ellentétének mutatkozik: itt nem hiányzó nevet előlegez a pontatlan jel, hanem pontosabb, meglevő jelet szorít ki. Az elnyomott jel helyére lépnek a ráerőltetett nevek és leírások.

Addig kell halmoznunk az indirekt szimbolika variánsainak jegyeit, míg kielégítő pontossággal elhelyezhető rendszerükben az ideológia.

1./ A mítosz az ideológiával szemben.

A sejtelemnyelv célja a nevenincs tárgy keresése. A sejtett, keresett tárgy egy x, melynek nevet kell adni, azaz elhelyezni a kulturális képzetek rendszerében. A kifejezés mozgatója a meg nem talált tartalom; mivel a tartalom nem talált, a kifejezés nem tud megállapodni.

2./ A megismerés az ideológiával szemben.

Az episztémikus szubsztitúció célja egy absztrakció konkretizálása, új tulajdonságok és relációk feltárása. A kifejezés változásának célja a tartalom kiegészítése.

3./ A dezautomatizáció az ideológiával szemben.

A dezautomatizáció célja az absztrakció, közhely, banalitás új megközelítése. Ez ezért szükséges, mert vissza lehet adni az én és tárgy viszonyának akadályává lett jel megjelenítő funkcióját. Másképp: vissza kell nyerni a jel elhalványult jelentését. (Általánosabban: vissza kell nyerni a kultúra elveszett produktivitását.) A kifejezés bonyolításának motivációja az elszürkült, elszegényedett tartalom elégtelensége. A probléma az, hogy a jel lezáró szignifikánsként hat, mely legátolja a további megismerést, a tárgyat tovább kutató új szignifikáns struktúrák építését. Az elkopott jel szokásszerű használat, rutin kiváltója, amit az „akárki" vesz igénybe az „ismétlés" világában. Ha a sejtelemnyelv problémája az volt, hogy a tárgynak nincs neve, a dezautomatizáció által megoldandó probléma az, hogy a tárgyat nem éri el a neve.

4./Az ideológia

A mítosz feltár (előlegez), a tudomány kifejt, az esztétikum felfrissít (visszanyer), az ideológia eltakar, eltemet, elhallgattat. Együttesen adják ki egy tartalom életciklusát. Minden a mítoszból születik és az ideológiába fullad bele. A kettő között zajlik a művészetek és tudományok halmozódó vagy előre haladó vívmányainak története.

A mitikus ősmegszólítást, az őshomály, az ismeretlen eredet kiindulópontját követi a történelemben az episztémikus felhalmozás, ezt követi, a fáradási, megmerevedési tendenciák ellenhatásaként, a művészi megelevenítés, majd végül az ideológiai elnémítás, mint másodlagos homály. E másodlagos homály – csaló természetének megfelelően – világosságnak van álcázva. Új káoszt képviselő rendcsinálásként ad a tárgyaknak parancsolt jeleket. A szubsztitúciók eredményeként a problémát tagadásával jelölik, a problematikus tárgynak problémamentes nevet adnak.

Az ideológia művészi eljárást alkalmaz művészietlen módon. Az ideológia a művészet fordítottja, amennyiben ez esetben az új jelsík hamisít, s nem az előző jelsík hamisítottsága teszi szükségessé az új jelsíkot, mint az esztétikai dezautomatizáció esetén. Ellenkezőleg, épp az előző jelsík igazságának megfékezése a célja. A művészet és az ideológia egyaránt másról beszél. Nem mindig az elkopott nevet, képet, jelet cserélik le; az ideológiai szubsztitúció a poétikai-retorikai és az episztémikus szubsztitúció korcs kereszteződése: episztémikusnak álcázott retorikai szubsztitúció, közvetlen kifejezésnek álcázott hamis kifejezés. Az ideológiai struktúra természete az álcázott indirektség, tagadott kettősség. Az explicit jel mögött mindkét esetben, művészetben és ideológiában is, implicit jel rejlik, ám a művészetben az implicit jel újjáélesztése, míg az ideológiában ellenkezőleg – soha be nem teljesülő, be nem végződő – eliminálása a cél. Az ideológia éppúgy nem iktatja ki soha teljesen a tulajdonképpeni jelöltet, mint ahogy a sejtelemnyelv nem éri el. Az ideológiának azonban végzete a fantázia csele, az eltakarva is feltáruló, sőt megsokszorozódó jelentés aknamunkája, mely a művészetnek erőforrása.

Az ideológia jelentéstorzítás, mely autentikus jelentést cserél nem-autentikusra. Míg a mítosz vagy a művészet mással beszél a keresettről, s teszi ezt az előfeltárás vagy újrafeltárás céljából, az ideológia mást mond, mást nevez meg a keresett helyett, mással azonosítja,

így eltüntetve jeleníti meg. A hamis jelentés célja a tagadás, az autentikus jelentés hatalmi és érvényesülési érdekekkel ütköző jegyeinek kiküszöbölése. Az ideológia hatalmi-cenzurális, manipulatív nyelvezet. Mozgatója az x, amely elől menekülünk: az ősmegnevezés sejtett, keresett x-ének poláris ellentéte. A keresett mitikus x menekül előlünk, míg az ideológia által átdolgozott, letakart, elhomályosított x elől mi menekülünk, de az, mint a fenti Freud-idézet jelezte, üldöz bennünket. A sikeres ideológiai operáció eredményeként a név elkerüli a tárgyat. Az ideológia ily módon a fichtei tökéletesült bűnösség világának adekvát tudatformája. A bűnös beszélők adekvát tudatformája a bűnt lefedő tudat, a tárgyilag inadekvát tudat.

5./ A szimptóma

Az ideológiai szubsztitúció sajátsága a tünetnyelvre, a neurotikus szimptomatikára emlékeztet. Az ideológia éppúgy tagad egy problémát és lefed egy tárgyat mint a neurózis. Így mindkettő a zavar, a hasadás, a kettősség nyelvezete, egyik az individuum, másik a társadalom pszichológiájában. A neurotikus szimptóma az elfojtott visszatérése, a tulajdonképpeni probléma jelentkezése, de az álprobléma kifejezési formáiban. A neurotikus a tünettel küzd, az álproblémák labirintusába van bezárva. Így a tudat, bár jelzi, nem engedi közel a szemiózist nemző problematikát. Ami a neurózis esetén az egyén szenvedésének kifejeződése, azt az ideológia a mások szenvedése és az őt nemző jogtalanság elfedésére használja. Míg a sejtelemnyelv, az episztémikus konkretizáció és a dezautomatizáció a tisztázás nyelvezetei, az ideológiai kommunikáció és a neurotikus szimptomatika nyelvzavarként elemezhető. Az ideológia mesterségesen generált, társadalmasított nyelvzavar.

Az ideológiát mint romlás- és bomlásformát egy új kategóriapár segítségével állítjuk szembe a termékeny szubsztitúciós formákkal. E célból dinamizáló és paralizáló szimbolikát állítunk szembe egymással. A dinamizáló szimbolika előre viszi és élénkíti a szemiózist, a paralizáló szimbolika ellentett módon hat. A dinamizáló szimbolika formái 1./ a mítosz (sejtelemnyelv, eredeti megszólítás), 2./ az episztémé, a tudományos konkretizáció, 3./ és az esztétikus dezautomatizáció. A paralizáló szimbolika formái az ideológia (a politikai mítosz, a Barthes-féle „gyarmati nyelv”= a politikai manipuláció nyelve) és a neurotikus tünet.

Az ideológia mint hordozó a dinamikus tartalmaknak a statikus közkeletű világképpel való közvetítője, az idioszinkrátikus individualitásnak a konform köztudattal való közvetítője, az egyéni perspektívák és a csoporttudat közvetítője. Az ideológia adja el az üzenetet, de nem ő az üzenet igazi hatóereje. A fékek rendszerének és a kompromisszumok kohójának is tekinthető, melynek hiányában talál túlságosan radikalizálódna az individualitás. De ki fékezi meg az individualitás közhatalommá vált fékjeit?

Az egymásra épülő jelsíkok szellemi életcsíráit elnyeli az ideológia tojáshéja, mint kemény lezáró szignifikáns, a szubverzív és emancipatórikus impulzusoknak ellenálló affirmatív struktúra. Az affirmatív azért nyelheti el a szubverzív-emancipatórikust, mert az elfojtás munkája áthatja a megismerési formákat. A fel nem fogott és meg nem értett világ nem tudni milyen nagy területe a puszta el nem ért, s mely hányada az elhárított. A megismerés nehéz kezdeténél is ott van a visszariadás, a kerülési magatartás, a menekülés a valóság elől, mintha a megismerés az eszképizmus ellenállásainak repedése volna csupán. De a megismerés haladásának konfliktusait is hasonló mechanizmusok magyarázzák. A menekülő és a megtagadott, a sejtett és az elfeledett, az el nem ért és az elveszett, mind tárgya az elfojtásnak, a

megismerés határain őrt álló fordított bábáskodás hatalmának. A megismerés kudarca összefügg az erkölcsi kudarccal, mert a megismerés többnyire megelégszik a kényelmi megoldásokkal. A néma élmény mellett azért is szürke minden meghatározás, a sejtelemnek azért is okoz csalódást minden kifejtés, mert a kettő között mindig hatékony a cenzúra munkája. Az élet folyamán az élmények maguk is elszürkülnek, s ebben aligha csak a biológiai szubsztancia kifáradása a ludas, sokkal inkább lehet az a felhalmozott tudás implikálta cenzurális hatalmak uralma. A közhely éppúgy a tartalom elhárítása, mint a tiltott vágy elfojtása és az ennek nyomán burjánzó neurotikus szimptomatika, az igazán súlyos probléma azonban nem a közhelyé, hanem az, hogy minden tudás, műveleti tere határán, ugyanúgy hárítani kezd, mint a közhely teszi. A valóság társadalmi képe, a világkép maga is tekinthető ily módon hatalmas elhárító mechanizmusként, mely minden további problémát elhárít, melyre nincs válasza. Az elfojtás fogalma ily módon a dinamizáló tudatformák vizsgálatában is alkalmazható, korántsem csak a paralizáló formák privilégiuma. Az elfojtott valóság, a fizikai és metafizikai ismeretlen, s az elfojtott szubjektív valóság, a személyes tudattalan legyőzői és elrablói, mint a mítosz, a tudás és a művészet mindenkori műveleti határait megvonó hatalmak, kedvező táptalajt teremtenek a hozzájuk kapcsolódó, kezdeményeiket kiépítő ideológiai tagadásnak. Ha a kifejezés közvetett, ha két KRT struktúra relativizálja egymás játékát, mindig felvethető a kérdés: mi van a két kifejezés között? A szorongás? (Így jön létre a borzalom esztétikája.) A tisztelet? (A fenséges esztétikája esetén.) A tudatlanság? (Ennek legyőzése a megismerés.) A ravaszság? (Ez vezeti be az ideológiát.)

2.4.16. A műalkotás ideologikus jelentésrétege

Az ideológia rátelepszik az episztémikus konkretizáció és az indirekt szimbolika, a megismerés és a művészi intuíció bármely eredményére, ahogyan a személyes emlékezetet és intuíciót paralizálja az elfojtás. Minden művészi vívmány ideológiává válik a parazita epigon csoportok kezén. A nagy dezautomatizálók botrányfigurák, míg epigonjaik sikeresek, végül a nagyokat is elismerik holtukban: a dezautomatizáció holt, azaz automatizált dezautomatizációként arat sikert. Az ideológia közvetlenül is akadályozza a tárgy, a probléma kulturális reprezentációját, de a művészi üzenet feltáró aspektusaira is ráépül egy ideológiai védekező struktúra. Nemcsak az epigon mű mutatja fel az ideológiai struktúrát, a sikerült műnek is van ideológiai jelentésrétege. Vízió és ideológia, dezautomatizáció és reautomatizáció, megnyitó és lezáró, felfedő és elfedő szemiózis kűzd egymással a műalkotásban. 1./ A dezautomatizáló jelre rátelepített tanulság, tanítás, a hivatalos kultúrából kölcsönzött „bölcsesség" hamis ürügye védelmezi a hátterében dolgozó dezautomatizáló erőket. Az ideológiát a ravaszság kódjaként jellemeztük, most azonban egy másodlagos, felettes ravaszságról van szó, mely a szubverzív ész cseleként használja fel az ideológiától kölcsönzött apparátusokat. De a művészetnek nem ez az egyetlen lehetősége az ideológiával való termékeny játékra. 2./ Gyakran a művész maga is hisz az ideológiában, melyet azonban művét végiggondolva, vagy az elszabadult fantázia ihletében és szenvedélyében elvesztve fölötte a hatalmat, túlteljesít. Az üzenetben rajtakapható a hamis önmegfejtés, a menekülés valamely sejtelem vagy tudás elől, melyet a mű, indirekt formákban, védekezés közben, mégis kidolgoz. Már Shakespeare megöli a nemcsak ellenfelei, de saját szerepe ellen is lázadó, modern Hamletet,

s egy szürkébb figurának adja át a színpadot, hogy az áldozat árán, kompromisszum mentesen fogalmazhassa meg „rosszkedvünk telét". Az epigonok teljesítménye a dinamizálás paralizálása, míg maga a művész, az affirmatív és emancipatórikus üzenetek összeszerelésével, a paralizálás dinamizálását éri el. 3./ Ha a műben együtt él egy szubverzív hatóanyag és egy paralizáló összetevő, a játszma kimenetele kétesélyes. A megduplázott szimbolikán belül egy szubverzív jelentéstöbblet lép fel, melyhez képest az állítólagos tanulság formálisan újabb többlet, ám olyan „plusz", mely a valódi többlet beszűkítő vagy visszavonó értelmezését szolgálja. A kép hamis megfejtést ad önmagának, visszaretten és menekül saját tartalma elől. Mindez nem a művészet problémája csak, hiszen az álmok elemzése során is úgy jelent meg Freud előtt a szekundér feldolgozás, mint egy racionalizáló, a lázadó tudattalant a banalitás igényeinek megfelelően pacifikáló megfejtés magán az álmon belül (vö. Paul Ricoeur: Die Interpretation. Frankfurt am Main. 1974. 122. p.). Brecht az itt leírt folyamatokkal számolva tervezett olyan műalkotást, amely azért tartalmazza, hogy leleplezze a kulturálisan elvárt és kikényszerített hamis önmegfejtést. Az üzenetbe beépített hamis önmegfejtést követi az üzenetbe ugyancsak beépített kritikai leleplezés.

Akár az esztétikai üzenet teszi a maga ideológiai komponensével, akár a befogadó teszi az ideológiai üzenettel, egy elfojtott tudásra vagy sejtelemre, érzésre vagy emlékre épül rá egy átinterpretráló, hamisító tudás, melyet vissza kell interpretálni. A visszainterpretálás az eltűnt tudás megmaradt affektustöltése nyomán halad. Freud megkülönböztette az ösztönreprezentáció minőségi részét, a képzetet, mennyiségi részétől, az affektustöltéstől, s az affektust tekinti a megfejtést vezető döntő nyomnak. Az indirekt szimbolikában az affektust nem saját képzete kíséri, az eredeti modifikálatlan affektus egy idegen képzetet, a modifikált képvilág egységét szállja meg. A jámbor affektushoz tartozó képet kíséri a kínos képből maradt affektus. A kínos affektus tudatosulását sikerül egy jámbor képpel megakadályozni, de a kínos affektus nem távolítható el olyan tökéletesen, mint a kínos kép, így a jámbor kép bizonyos motívumaihoz indokolatlan rosszérzések kapcsolódhatnak, egy semleges képi inger érthetetlenül erős izgalmat válthat ki (mint Hitchcock *Spellbound* című filmjében a sötét foltok a világos alapon). A képet olyan izgalom kíséri, melyre a kép explicit tartalmai nem adnak okot. Az izgalom közvetlenül is megnyilvánulhat a kép hangulati, indulati töltésében, vagy közvetetten, a rossz lelkiismeret jeleiben, pl. túlbeszélésben, magyarázkodásban, indokolatlanul kioktató vagy parancsoló fellépésben stb. A jámbor-affirmatív síkra összpontosuló szekundér üzenetfelépítmény átmenti a másodlagos affektust is, így sokszor a harmonizáló affektusok erőltetésén tűnnek át a rejteni próbált disszonanciák. Ez a kettősség teszi sokszor érdekesen kísértetivé vagy melankolikussá a glamúrfilm világát, melynek korántsem felszínes élethazugságai hatnak a nézőre, hanem ez a bűvöletet és melankóliát felszabadító összstruktúra. A tiltott képzet eltűnt, de affektusa megmaradt, miközben a nyilvánvaló, tanító vagy bűvölő képzet dominál, s affektusa is vele jár, így két ellentett affektus szállja meg az üzenetet és az üzenet dupla megszállása hat a befogadóra.

A mítosz a konkrétum hiányát tölti ki a sejtelemnyelvvel, a tudomány az absztraktat váltja le a konkréttal, a művészet a közhelyet és absztrakciót a dezautomatizációval. Mindezekkel a formákkal szemben, melyek valami jobbat, pontosabbat, konkrétabbat, mobilisabbat állítanak az előző helyére, az ideológia a tagadott tiltott tartalmakat pótolja az ideologémával. Ezért kell ráépülnie a dezideologizáció újabb műveleti rétegének, a tünet megfejtésének, a manipuláció leleplezésének és a tagadott, tiltott tartalom feltárásának. Az ideoló-

giakritika leleplez egy műveletet, és feltár egy a művelet által eltüntetett tárgyat. Leleplezi, hogy episztémikusan meglopnak bennünket, s az episztémikus lopás, kulturális kifosztás csak másféle, anyagi-gazdasági értelmű kifosztottságunk következménye. Az igazságot azért kell eltakarni, mert botrányos igazság: a tudat botránya azzal fejezi ki a lét botrányát, hogy nem fejezi ki azt. Azaz: a konkrét botrány ki nem fejtése, a hallgatás vele szemben az általános botrány.

A dezautomatizáció és dezideologizáció tisztító, frissítő funkciók, státuszuk azonban más a szemiózis egészében. A tudatlansággal, banalitással és absztrakcióval küzd a konkretizáció, illetve dezautomatizáció. A konkretizáció addig folyik, amíg mozgásban van a megismerés, melynek a köznapi tudat banalitásába hanyatló befulladásakor a dezautomatizáció mintegy mozgósító rétegként épül rá a magukban véve immobilitásra hajló primérebb szemiózis formákra, elemibb műveletekre. A konkretizáció és dezautomatizáció bármilyen eredményét megtámadhatja a reautomatizáció, az ideológiai szlogen, melynek az aktív, felfedező világviszonyra való rátelepedése szükségessé teszi a dezideologizációt. Mivel már a banalitás is elfojtja a passzív reprodukcióhoz nem szükséges és ezért a receptív ember, a fenntartó egyén számára fölösleges tartalmakat, a dezautomatizáció az elfojtott visszatérésének tekinthető, míg az ideológia újraelfojtás. Mivel az újraelfojtás számára kedvező talaj a banális lét kényelme, így ezek szövetkeznek és erősítik egymást, az ideológia a kettős elfojtás páncéljával védekezik a szabad szellem mozgásával szemben. Az ideológiakritika vagy dezideologizáció eme mozgásrendszerben a duplán elfojtott felszabaditása, az elfojtott második visszatérése. A dezautomatizáció primér anamnézis, az ideológiakritika szekundér anamnézis.

A dezautomatizáció egyik ellenfele a közhely, másik az ideológia. A közhelyet a dezautomatizáció támadja, a dezautomatizációt az ideológia. Az esztétikai dezautomatizációnak a közhely a tehetetlen, az ideológia a harcos ellenfele. Az esztétikai dezautomatizáció és az ideológiai reautomatizáció az indirekt szimbolika hódító és térítő, harcos formái a kultúrában, melyek összeütközése elkerülhetetlen. A dezautomatizációban a képi szimbolika küzdi le a köznapi tudat közhelyeit, ellenállásait; az indirekt szimbolika ideológiai formájának feladata ezzel szemben az új ellenállások teremtése. Az ideológia mindazokat a lehetőségeket, melyeket az indirekt szimbolika létrehozott, elárulja, s az indirekt szimbolika olyan másodlagos formájaként lép fel, melynek célja az indirekt szimbolika produktív formáinak megfékezése és sakkban tartása. Ennek érdekében a tárgyat ellentétével kifejező ideologéma áltárgyat állít be az eltüntetendő, a banális tudat kényelmi világképe vagy a hatalom önvédelme számára kompromittáló tárgy helyére a világképben. Míg az esztétikai szimbolika tudatosítja a helyettesítő képiségét, hogy a képek túlságával megújítsa a tárgyélményt, az ideologéma másról beszél, maga a tárgy helyébe csempész másik tárgyat, azaz tagadja a helyettesítő jel pótlólagos mivoltát. Az ideologéma a primér jelrendszerbe beültetett szekundér jelrendszeri egység, mely ítél, kommentál megnevezés helyett, de az ítéletet megnevezésnek tünteti fel, hogy a tárgyat eltolja a tárgyrendszerben, hogy hamis helyet utaljon ki neki, mely elleplezi annak valódi lényegét. Ha meg akarjuk fejteni az ideologémát, akkor a gyarmatosítás aktivitásait az állítólagos „felszabadítás” vagy „demokratizálás” helyén kell észlelnünk, a primér terror aktivitásait a „békefenntartás” helyén stb. A kisajátítás és kizsákmányolás hatalmas mennyiségeit a visszaosztott töredékkel egymásra uszított tömegek gyűlölködő reagálásaiban kell meglátnunk, mely utóbbiakat szintén önlegitimációra, rendőri funkciói igazolására használja a hatalom. Hogy az ideológia leválthassa az igazat hamisra, a pontost

pontatlanra, rágalmazással, támadással kell kezdenie. Az ideológia – az igazat hamisnak, pontost pontatlannak feltüntető rágalom segítségével – episztémikus szubsztitúcióként lép fel.

Az indirekt szimbolikát, a direkt kifejezés közvetettre váltását, a kifejezés értelemgyarapító komplikálását feltámasztó, megelevenítő, frissítő, gyógyító és tisztító funkcióként jellemeztük. Ám most azt látjuk, hogy az ideológiai szubsztitúció is indirektre vált egy direkt kifejezést. Miért bénítja le az igazságot az indirekt kifejezés, ha máskülönben a hozzá vezető út újra szabaddá tétele a feladata? 1./ Mert működő direkt kifejezést vált le, nem sematizálódottat, 2./ és mert az indirektet direktnek álcázza, a közvetettet közvetlennek, 3./ ezzel eltüntetve a tárgyat, s áltárgyat csempészve a helyére. Egy működő kifejezés és egy valódi tárgy helyére lép egy áltárgyat felidéző jel, melynek célja a pontos kifejezés pótlása. Ebből a szempontból az ideologéma a szellemi pótkielégülések birodalmába vezet. A dezautomatizáció revitalizáció, a dezideologizáció pedig egzorcizáció. A dinamizáló szimbolika fejtése bábáskodás, a paralizáló szimbolikáé ördögűzés. A fejtés célja az eltiltott, tagadott direkt kifejezés helyreállítása, módszere pedig a megfordítás megfordítása, amennyiben a megfejtendő kifejezés mint ideológikus aktus a beszélő bűneit erényekkel, mások erényeit pedig bűnökkel nevezte meg, s az övétől eltérő álláspontokat nem tárgyi vitával, a partner érveit is megfontolva, hanem puszta címkézéssel igyekezett hatálytalanítani.

Ha megnevezzük, amiről csak körülírásunk volt, a meghatározás a normális episztémikus haladás funkciója. Ha ezzel szemben körülírjuk, amiről direkt megnevezésünk vagy leírásunk volt, az elfáradt viszony mozgósítására, a kiürült ismeretforrás felélesztésére teszünk kísérletet. Az ideológiakritika mint a konkretizáció és dinamizáció mellé felsorakozó harmadik progresszív erő nem más mint újramegnevezés, a hamis tudat eltávolítása és a pontos helyreállítása. De nem a múltban készen adott jel vagy jelkapcsolat végleges választ adó tanként való fetisizálása, tehát nem egy lezáró szignifikáns új trónra emelése, azaz az ész új trónfosztása, hanem a kutatás folyamatának helyreállítása. Az ideológia legveszélyesebb, legkorszerűbb változatai ma már maguk is ideológiakritikaként lépnek fel, de automatizált ideológiakritikaként, mely nem az igazságot állítja helyre, csak bonyolultabb, ravaszabb közhelyeket teremt.

A dezautomatizáció és a dezideologizáció rokon aktivitások, egymás szövetségesei. A dezautomatizáció a kiüresedésre, passzivitásra válaszol, a dezideologizáció a megtévesztésre. Mindkettő – a közhelyes és a hazug nyelvezet is – a tárgykapcsolat zavara, így a reájuk válaszoló tudatformák korrektív, terápiás funkciók kifejezései. Az esztétikai dezautomatizáció művészetkritikusi értelmezése esetén már a megfejtendő, interpretálandó jel is kritikus a világképpel szemben, míg a dezideologizáció esetén az interpretáció kritikus a jellel szemben. A dezautomatizáció a természetes világkép torzulásait korrigálja, a dezideologizáció a természetes világképet befolyásoló magasabb diszkurzusformák torzulásait. A köznapi világkép dezautomatizációja esztétikumot szabadít fel, míg az ideológia kritikája, mint a pontos, azaz végtelenül pontosítható direkt kifejezés helyreállítása, pontosító, meghatározó megismerést, tudományt igényel.

Az ideológiakritika fejtő munkája feltárja az ellenállásokat, elfojtásokat, cenzurális erőket és eljárásokat. Ezzel újra hozzáférhetővé teszi a tárgy kutatását, mozgósítja a paralizáló erők által hozzáférhetetlenné tett sejtelemmunkát, a további kutatás forrásait. A dezideologizáció ily módon nemcsak az ideológiai manipuláció feltárása, hanem az általa eltüntetett tárgy újrafeltárása is. Az ideológiakritika maga is ideológiává válik, ha nem megy át a tárgy kutatásába.

Az ideologéma hamisított „pártos” kép, mely nem a tárgyat, hanem a csoporthovatartozást jellemzi, nem megismerési, hanem meg-nem-ismerési érdeket. Míg az egyszerű közhely csupán kényelmi kép, az ideológia támadó természetű, mert célja egy privilegizált társadalmi helyzet védelmében írni át a társadalmi tudatot. A „normális” elfojtás azt tünteti el, amitől az egyén fél, az ideológai azt, amitől az egyént nyomorító, kizsákmányoló hatalmak félnek. Az egyik esetben én érzem úgy, jobb, ha nem tudom, a másik esetben ők tudják: jobb, ha nem tudom. Az ideológia a felszabadulás feltételeit tünteti fel a félelem feltételeiként, s ezzel valójában lecseréli az ember tudatát, az ember kizsákmányolóinak és elnyomóinak tudatát oltva az ember tudata helyébe, így az eredmény dupla hamisság: a tudat nemcsak a tárgyról ad hamis képet, az egyén önazonossága szempontjából is hamis, meglopva őt a maga egyéni perspektívájától, miáltal maga a személyiség válik hamisítottá, önnön kibontakozása, egyéni lehetőségei ellenfelévé.

Az elnyomó megnevezése újra hozzáférhetővé teszi a kimondatlant, visszaadja a valóság nyitottságát, míg az ideológia csak csoportképző szlogeneket mantrázott, melyeknek, mivel a tárgykapcsolat nem adott nekik súlyt, a mesterségesen szított gyűlölet adhatja csak meg a létsúly látszatát. Ezért párosul az ideológai diszkurzus agresszivitással, s az ingerültség eszkalációjával.

2.4.17. Metakritika. Jelentésredukció: a jelentéstöbblet hatástalanítása

A végtelen szemiózist, Ogden és Richards sémája segítségével, kristályosodási folyamatként szemléltettük, melynek befékezése a lezáró szignifikáns feladata a kultúrában. Az „igazság megszerzésére szolgáló furfangok, fortélyok és zsarolások” (Hans Blumenberg: Hajótörés nézővel. Bp. 2006. 227. p.) ellenében halmozódnak az igazság kivédésére szolgáló furfangok, fortélyok és zsarolások. Az újkor két nagy ígérete a közvetlenség és véglegesség. A lezáró szignifikáns mint ígéret a közvetlenséghez megérkező végső közvetítés birtokát vizionálja. Az újkor tudománya a „végérvényes lezárásig” való eljutást ígérte (Blumenberg. uo. 199. p.), mely által az ideiglenes nyelv, gondolkodás és erkölcs leváltható lenne a véglegessel, a kép a fogalommal. A fogalom, mely a bálványok kritikája volt, új bálvánnyá válik. Az ideiglenesnek a képpel és a véglegesnek a fogalommal való azonosítása a művészet végét is jelenti, akár tanokra való redukciójaképpen, akár a tartalom eszményének nyomása alól felszabadított show-businessként való futni hagyása értelmében. „Ebben a végállaptban a filozófiai nyelv a szó szoros értelmében tisztán ’fogalmi’ volna: minden meghatározható…” (uo. 199. p.), a biztos tudás „tételmondatainak” birtokában pedig „ideiglenesnek és logikailag meghaladhatónak tűnik a legtágabb értelemben vett ’átvitt” beszédmód minden formája és eleme…” (uo. 200. p.).

A lezáró szignifikánsokat teremtő tudomány vallásként működik, az írást szentírásnak tekintve. Az íráskultúra által teremtett lehetőséget használ ki a lezáró szignifikáns kultusza: az íráskultúrában az implicit tartalmat szakadatlan átformáló emlékezéssel szemben az explicit kifejezést őrzi az objektivált emlékezet. Ezáltal – a rögzített tanokat termelő kutató intézmény és a tudást behajtó vizsgáztató intézmény együttes erőfeszítései nyomán – a végleges igazság látszata keletkezik. A tanulónak emlékműként intézményesített lezáró szignifikánshoz kell megtérnie és nem kiindulópontként tekintve vallatni azt. A megtérés és nem a túllépés a jellel való viszony formája, az igazságot akceptálni és nem gondozni kell. Mint

tudjuk, kifinomul a kín (bár a Bush-korszakban ez a tézisünk is elbizonytalanodott), de egy egyetemi vizsga, ahogyan az elidegenedett oktatási nagyüzemben folyik, mégis csak a kínvallatás egy modernizált formája. A tanulót vallatják, jól tudja-e a tant, és nem a tant vallatják és ítélik meg, jól beszél-e a világról? A rögzített kifejezések egymásból építkeznek, egymás kombinátumaiként igazolják magukat igazságként. Míg a természettudományok kísérleti attitűdje, az iskolát konstituáló dogmák által biztosított mozgástéren belül, szót ad a tárgynak, a humán tudás üzeme védtelenebb a dogmák felülvizsgálásával szemben. A materiális műveltség kérdése: hogyan értelmezzük a tárgyat (míg a róla szóló kijelentéseket csak eszköznek tekintik), míg a formális műveltség üzemében a tárgy helyére lép a kijelentések konkurenciájában győzelemre jutott álláspont, mely címkézni kezdi a „bukott" álláspontokat. A klasszikus és modern művészeti élményben és interpretációs kultúrában a szöveg és az élménykontextus között van a döntő kölcsönhatás, s a szöveg mint műveltségi élmény feladata, hogy az életélményt áttetszővé tegye a létélmény felé. A túlreflektált posztmodernben a műveltségi élmény emancipálódik a létélménytől, azaz pontosabban rezisztenssé válik vele szemben. A filmelemzés a filmnek a műveltségi élménnyel, a filmfejtés a filmnek a létélménnyel való kapcsolatát állítja helyre. Az utóbbiban helyreáll a kölcsönösség, a filmnek a léttel és a létnek a filmmel való megfejtése.

A lezáró szignifikánsként a közgondolkodás, a szakmai közvélemény vagy az uralkodó ideológia vitathatatlannak vélt, támadhatatlanságát a kiüresedés által biztosító dogmája szolgál. Az aktív kultúra nem számon kérhető és nem közvetíthető: ami számon kérhető és közvetíthető, már nem élő kultúra. A művelődés csak a kezdethez való elvezetésként, ébresztésként autentikus. A kultúra közvetíthető részének csak a közvetíthetetlen ébresztőjeként van értelme, nincs közkincs, az a kinevezett „közkincs", amely nem az egyetlen valós kincs, az egyéni kreatív kompetencia ébresztője, csak lomtár. A lezáró szignifikáns lomtára, amennyiben nem az ideológiai manipulációt szolgálja, a kultúrát rosszul képviselő művelődés üzemének selejtje, a művelődés önfélreértésének terméke.

A művészet a köznapi tudat és a köznyelv sztereotípiái ellenében jött létre, de a közönséges közhelyeket legyőző nóvum az epigonok kezén, a művészeti „közbeszédben", a műhely közhelyévé válik. Az eredeti, autentikus műalkotásokban, melyek nemcsak a köznyelv dezautomatizálása, hanem az öndezautomatizálás hatalmával is bírnak, tovább él a teljes értelem, de az utókor most már azt sem fogja föl, a közkeletű értelmezési sémákkal azonosítja. Egyrészt minden nyitó szignifikáns, az ismétlés során záró szignifikánssá alakul, másrészt a nyitó szignifikánsok ismételhetetlen leleményét is lefedi a záró szignifikánsok diskurzusa. A művet az átlagkultúra üzemében gyakorlatilag mindenképpen valamilyen közhely idézeteként értelmezik, ami lehet a köznapi tudat nyárspolgári aranyigazsága vagy egy agresszív politikai ideológia eszméje, megbékítő „arany középút" vagy a „fővonal", a „fő csapás iránya" meghirdetése. A posztmodernben a lezáró szignifikáns új formája divatozik, az esztétikai élmény korábbi esztétikai élményekre utal, az idézetkultúra az esztétikai önreflexivitás műhelyproblémáiba burkolózik. A műveltségi élménynek a létélménytől való elzárkózása végül az esztétikai élménynek más műveltségi élményektől való elzárkózásához vezet.

A végtelen szemiózis elemzésekor láttuk, hogy a régi értelem nem realizálja és képviseli magát, csak egy új értelem realizálhatja őt, mely a mai rendszerben teljesíti, amit az a régiben tett. Az értelem őrzése elhasználás és tékozlás, és nem konzerválás, az értelem nem passzívan átvehető, csak adható, sokszorozható és szétszórható az újjáteremtésben, az értelem lét-

módjának képe a potlatch, a versengő tékozlás és nem a bürokratikus archívum. A lezáró szignifikáns az értelem potlatch-szerű létmódjának felszámolása.

Az „álomgyár" egyesíti a populáris kultúra tradicionális hatóeszközeit az ezeket újfajta hatékonysággal felruházó filmtechnikával. A populáris kultúra szimbolikája illetve a film szimbolikája a korok és népek meséit, mítoszait, álmait összedolgozó, egymásra épülő két apparátus. „Ha egészében halad is a világ, az ifjúságnak akkor is mindig elölről kell kezdenie, és egyénileg végig kell élnie a világkultúra korszakait." – mondja Goethe, arról beszélgetve Eckermannal, hogy az egyéni fejlődés bizonyos korszaka számára releváns A haramiák című Schiller-darab. Strindberg a századvégen számol be A haramiák még mindig ahhoz hasonló hatásáról, amiről Goethéék beszélgettek: „János nem ismerte A haramiákat és sohasem látta színpadon sem. Eleinte szórakozottan olvasott, de olvasás közben kezdett fölelevenedni. Ez új hang volt. Saját homályos álmait látta szavakba öntve, lázadó kritikáját nyomtatásban. Volt tehát valaki más is, még pedig egy híres nagy költő, aki éppúgy undorodott az egész iskolai és egyetemi műveltségtől, s aki inkább akart lenni Robinson vagy útonálló, mintsemhogy besoroztassa magát ebbe a társadalomnak nevezett hadseregbe." (Strindberg: Egy lélek fejlődése. 2. köt. A forrongás évei. Bp. én. 64. p.). Az esztétikai élmények segítségével jut el a lélek minden fejlődési szakasz ideális, azaz öntudatosan beteljesedett stádiumába, szabadon véve birtokba a stádiumokat, melyek a tudattalan spontaneitásban sokkal inkább fordítva, maguk mennek végig rajta. Ha a mai ember számára nem A haramiák jelenti azt, amit Strindberg számára teljesített, nem jelenti, hogy az élmény nincs jelen kultúránkban: leleményét rég beépítette kultúránk a művek százaiba, ezreibe, westernekbe, kalózfilmekbe, lovagfilmekbe, gengszterfilmekbe stb. Goethe a maga egy versét idézi fel A haramiák mint a lelki érési stádiumok esztétikai reprezentációja és ösztönzése problematikájának megvilágítóját:

„Szent Iván tüze égj tovább,
Az öröm sose veszhet…"

A játék és fikció kultúrája az elmúlt korok küzdelmeit az öröm esszenciájába sűríti: „…ezért maradnak meg és öröklődnek évszázadról évszázadra a gyermekjátékok és ifjúkori szórakozások… akármily képtelennek látszanak az érett kor szemében…"(Johann Peter Eckermann: Beszélgetések Goethével. Bp. 1973. 214. p.). A populáris mese- és szórakozáskultúra nem ismer elavulást, mert lényegéhez tartozik az újrafelhasználás. A populáris film pedig összedolgozza a populáris kultúra időtlen lélekarcheológiáját a mulandó jelenséget megrögzítő film élményarcheológiájával. A mozi álomnyelve szabad utat ad a „nappali töredékek" és az „álomgondolatok", a vágyadekvát és a szociálisan konform képzetek kommunikációjának, mert a képi és fikcionális közvetítés, a cselekvési motorika legátlása, a mozi sötétje és a néző izolációja segítségével, csökkenti a cenzúra hatalmát, növeli az esélyt, hogy a filmkultúra a szociálisan nemkívánatos, az adott hatalmi rendet zavaró cselekvési motivációk melegágyaként szolgáljon. „Herélt álmodozás, napfénytől magtalan…" – így jellemzi Dylan Thomas a moziélményt. „Korunk mozivásznán cafkák és banditák, egy-síkú szellemek…" – folytatja (Dylan Thomas: Herélt álmodozás. In. Kenedi János /szerk./: Írók a moziban. 125. p.). „A szem a fénykép ringyó asszonya, fogan férjétől egysíkú valót…" (uo.). Irodalom és film konkurenciaharca is hozzájárul, hogy a költő, az irodalmár a filmből csak a lezáró szignifikánst látja. A mozi nem „herélt álmodozás", ellenkezőleg, bátrabb, mint az álmok, mert a filmkultúrában kollektív és egyetemes praxissá, film-világtörténetté összegződik, ami az álomban az individuális tudattalan izolációjában játszódott. Habermas a „nemkívánatos

szükségletdiszpozíciók ártalmatlanná tételéről" beszél, mint az álommunka konszolidációs tevékenységének feladatáról (Habermas: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt am Main. 1973. 274. p.). Amit ebben a tekintetben nem végez el maga a film, a filmkritika vállalja, durva de szorgos munkával integrálva a filmet a kívánatos diszpozíciók rendszerébe. A filmkritika üzeme az aktív titok redukciója a passzív tanulságra, a lezáró szignifikáns fenyegető diktatúrája vagy léhán poénkodó „szabad" piaca. A kritikai üzem feladata, társadalmi megbízatása, hogy a művészi lázadást átfunkcionalizálja restauratív erővé, s a mű valódi, működő alakja helyett egy kísértetet vezessen be a kultúra imaginárius múzeumába.

A tárgy élménye vagy vizsgálata ugyanúgy egymást váltó tárgykoncepciókhoz vezet a megismerésben, ahogyan a műalkotás élménye egymást váltó interpretációkhoz az esztétikai kultúrában. Az egymást váltó képek viszonya nem véletlenszerű leváltás és önkényes egymásutániság, hanem művelődési folyamat: a képek egymástól tanulva is tanulnak a tárgytól, de közvetlenül is, visszaküldve egymást a tárgyhoz. E művelődési folyamat defektje a mindkét rendszerben, a megismerés és az esztétikum rendszerében is szerepet játszó lezáró szignifikáns. A „tanulság" vagy „mondanivaló" mint lezáró szignifikáns hamisító és elnyomó tevékenysége lázadásra készteti az esztétikai érzéket. Az avantgarde lázadozás a „tartalom" vagy a „mondanivaló" ellen abból fakad, hogy a művelődés a lezáró szignifikánst mutatja fel a mű tartalmaként. A tartalomfóbia tehát valójában a lezáró szignifikáns fóbiája. A művészek a lezáró szignifikánsnak a produceri és kultúrpolitikusi preventív nyomása ellen védekezve, azzal védik ki az ideológiai csapdákba való becsalogatásukat, hogy a tartalmi problémákat is formaproblémaként fogják fel. Hitchcock következetesen alkalmazza ezt a játszmát, melyet jól megfigyelhetünk a fiatal Truffaut és a „nagy öreg" beszélgetéseiben. A művész általában a tartalmi problémákat is formaproblémaként fogja fel, míg a néző a formaproblémákat is tartalmiként közelíti meg. A Hitchcockéval ellentett reakció következik be, ha az elitárius kritika által szorongatott tömegfilm alkotó a közönség érdekét szólaltatja meg: ekkor jön létre Hitchcock tartalom-fóbiájának ellentéte, a „történet-mesélést" hangsúlyozó Hawks forma-fóbiája.

Az élmény és tapasztalat rendszerében, a kor és a helyi kultúra szellemi életciklusában meghatározott, körülírható helye van a lezáró szignifikánsnak. 1./ Az első aktus az élmény átemelése a kimondatlanból a kimondottba, a néma élmény és a nyelv találkozása, mely maga is, mint láttuk, több stádiumra bontható. 2./ A művelődési folyamat következő stádiuma a kifejezett tartalom komplettizálása, aktív, kreatív alkalmazása: az élmény és eszme önfelfedezésének története. 3./ Csak a harmadik stádium a kifáradás és kiürülés (="automatizálódás") ideje, mint dogmatikus konvencionalizálódás vagy vulgáris kommercializálódás, mely még mindig a visszanyerhető értelemmel bíró, mozgásba hozható élmények világa. 4./ A régi élmény és tudás kifejezése s az erre épülő szemiotikai praxis csak akkor válik halottá, ha az új élménykifejezések és eszmekonstrukciók elnyomásának szolgálatába állítják. Végül minden eredetileg felszabadító és lelkesítő különös élmény és eszme destruktív általánossá válik. A lezáró szignifikáns nem a szellemi folyamat puszta passzívvá válása, hanem az egykor felfedező aktivitások maradványainak az új felfedező aktivitások legátlásának eszközévé való átalakítása. A lezáró szignifikáns nem passzív eredménye az egykori felfedező mechanizmusoknak, hanem hatékony elhárító mechanizmus.

Befejezésül már csak a filmkritikáról tett, súlyosnak tűnő kijelentéseket kell illusztrálni. Thompson és Bordwell filmtörténetében pl. így hangzik a Vasziljev testvérek *Csapajev*-filmjének tanulsága: „ a főszereplő megtanulja, hogy vágyait alárendelje a nép érdekének."

(Kristin Thompson – David Bordwell: A film története. Bp. 2007. 287. p.). A szerzők nem veszik figyelembe ideológiai konvenció és személyes invenció különbségét. Lukács György azt írta, hogy a művész a forradalomnak partizánja és nem sorkatonája, az idézett szerzők azonban sorkatonaként sorolnak be olyan műveket és szerzőket, amelyek (akik) valójában partizánok voltak. A diktatúra filmjeiben a művész hivatalos megbízása valóban a hatalom által előírt lezáró szignifikáns illusztrálására szól, s ezen az alapon Bordwellék rövid úton visszavezetik a művet arra a lezáró szignifikánsra, amelytől való problematizáló eltávolodás terméke a műalkotás, mégpedig duplán, az eszmény túlteljesítése és korrekciója értelmében is. Az előírt lezáró szignifikáns propagálása megbízásával létrejött filmek nemcsak egy lázadó és nyitó – tudattalan – ellenszignifikáns aláépítésével bonyolítják a helyzetet, magát a lezáró szignifikánst is nyitják, a hatalom igazolásául igénybe vett, jobb sorsra méltó eszméket is új életre galvanizálják ideológia és utópia, eszmény és vágy párbeszédében. Csapajev maga a „nép" a filmben, vágyai a nép vágyai és hibái is a nép hibái, s a film arról szól, hogy a népi hős és a westernek Washingtonból jött tisztjének megfelelője, a fentről jött pártkomisszár hogyan nevelődnek egymás által. Drámai kettősségük vágy és eszmény, cselekvés és filozófia, történelem és államhatalom viszonyának esztétikai reflexiója. Szó sincs vágylemondásról, a gépfegyver is erotikus szimbólummá válik, e mámoros gépfegyver-orgazmusokat majd csak az *Il mecenario* fokozza tovább, a *Csapajev*-filmben a fegyverbe kapaszkodva, közvetítésével egyesül a fiú és a lány, egymással és a történelemmel, így természet és történelem is egymásra talál. A történeti művek ama közhelyek történetévé halványítják a filmtörténetet, amelyeknek éppen legyőzői voltak az utólag újra reájuk redukált filmek. A filmekből a filmtörténetekben az marad, amit legyőztek magukban és a kultúrában.

Mi a *Csapajev*-eset, a *Csapajev*vel találkozó filmtörténészek kalandjának lényege? A válaszadás érdekében jellemeznünk kell három találkozási formát. 1./ Ha a filmet kritikailag minősítő filmtörténészek az értékelés érveként felmutatott lezáró szignifikánst a filmből veszik, s ha ráadásul a film valóban nem tartalmaz ennél többet és nem mutat túl rajta, akkor helyes az elemzés és jogos a kritika. 2./ Ha a lezáró szignifikánst a szerkesztőségek és egyetemi tanszékek szakemberei a filmből veszik, de a film felnyitott egy lezártságot, újra mobilizálta a kultúrában lezáró szignifikánsként intézményesített defektes eszmét, akkor az elemzés hibázik, ha a film által korrigált kulturális tézist eredeti formájában varrja a film nyakába és így értelmezi a film lezáró tanulságaként. 3./ További, még durvább hamisítás, ha az erőszakos, fanatikus ideológus a maga álláspontjának alapelveit, a maga kultúrája lezáró szignifikánsait akarja viszontlátni minden filmben, azaz ő zárja le velük a szemiózist, s épp a szemiózis ilyen lezárhatósága a kritikus számára a pozitív értékkritérium. Ennek egy változata a „burzsoá ideológia marxista-leninista bírálata", mely a nyitott művet nyitottságáért ostorozza, számon kérve rajta azokat az összkulturálisan intézményesített lezáró szignifikánsokat, az uralkodó eszme, a hivatalos kultúra kötelezően előírt „értékeit", melyeket az adott művész messze meghalad vagy irrelevánsként elkerül. A *Csapajev*-eset a fenti 2./ eljárás illusztrációja: a film által problematizált lezáró szignifikánst a film elemzése problematizálatlan formában varrja a film nyakába.

A fent idézett szerzők más helyen így méltatják a *Szegénylegények*et: "…Jancsó azt sugallja, hogy a hatalmat a nyilvános megalázáson és az áldozat testének teljes uralásán át gyakorolják a hatalmon lévők." (uo. 495. p.). Ez igaz is, de nem sokat mond a filmről, mert vajon nem minden slasher ezt sugallja-e, a primitív *Fűrész* épp úgy, mint olyan intelligensebb filmek,

mint *A kocka*? Bordwellék ma divatos gondolati motívumot emelnek ki, miáltal Jancsó filmje mintegy Foucault tíz évvel későbbi műve, a Felügyelet és büntetés illusztrációjaként kerül beillesztésre a biopolitikáról folytatott mai diszkurzusba. A divatos ideologémára való gondolati fókuszálás a lezáró szignifikáns kreálásának stratégiája. Ma ezt mondják el minden filmről vagy regényről: a testben élésről vagy a testtel való visszaélésről szól. A modern filmlapokat nézegetve úgy tűnik, minden film az elidegenedésről szól, míg a posztmodern publikációk mindenben a testet látják. Ma a modern filmeket is ebben a szellemben értelmezik át: mindebből a lezáró szignifikáns uniformizálódásának tendenciájára következtethetünk. Jancsó filmje azonban a szabadságfilozófia korában készült, nem a testfilozófiáében, akkor született, amikor a művész még a felszabadulás kutatója is, nemcsak a zsarnokságé.

„A *Valakit megöltek (Laura)* megkeseredett, munkásosztálybeli detektívről szól, aki egy művelt biztosítási nyomozónő meggyilkolásának körülményeit próbálja kideríteni, s közben arcképe és naplója alapján beleszeret a nőbe. A film visszapillantásai, látszólagos álomképsorai a film noir-elbeszélés szélsőséges esetét példázzák." (uo. 258. p.). Tekintsünk el attól, hogy Laura nem biztosítási ügynök vagy nyomozó (Bordwellék talán összekeverik a *Laura* hősnőjét egy szerelmes férfival, a *Gyilkos vagyok* hősnőjének áldozatával, aki valóban biztosítási ügynök?), s használjuk az idézetet Bordwellék módszerének rekonstruálására. Filmtörténetük úgy adja meg a filmek témáját, mint a téma elbeszélésével a filmet felidéző naiv mozinézők, akik ezzel azonosítják a tartalmat, a tudós műnek azonban igazolnia kell szakértelmét, ezért a téma összefoglalása után a szerzők előveszik a szaknyelvet, mely valójában korántsem elméleti nyelv, csak filmgyári szakzsargon, és felsorolnak néhány formai megoldást vagy trükköt. A *Clementina, kedvesem* kapcsán végsőkig tömörítve jelentkezik e „módszer": „A *Clementina, kedvesem* óda a határvidék életéről" – ez lenne a téma, melynek megállapítását követi a „forma" – „gazdag képmélység és chiaroscuro van benne jelen…" (uo. 369. p.). Ha úgy véljük, a tartalom a megformált anyag, ez azt jelenti, hogy a tartalommá válás, azaz a feldolgozás a válasz az életanyagban, a tematikus szubsztrátumban rejlő kérdésekre. Bordwellék előbb megjelölnek egy primitív témát, aztán listáznak néhány formanyelvi eszközt, mintegy az előbbi szemléleti mód primitivitásának jóvátételeként. A téma a filmelmélet és kritika alibije a közönség felé, míg a formanyelvi bravúrok listázása az alibi a szakma felé. A kettő egysége és viszonyuk értelme azonban nem mutatkozik meg. A téma a filmtörténet szósza és a forma a szósz feltétje. A főzelék táplálja a szegényeket, a feltét kényezteti a gazdagokat. A „miről szól" (a téma) és a „hogyan szól" (a forma) viszonyából kimarad a „mit mond róla eme 'hogyan' által?", mely „hogyant" itt csak címkézik. Ez a „mit" lenne a tartalom. A magában vett téma csak a lezáró szignifikánsok leülepedett anyaga, mely semmit sem mond róla, hogy a konkrét filmforma mit hoz ki belőle, azaz az anyag kérdései hogyan formálódnak a műalkotásban a „honnan jövünk?, mik vagyunk? hová megyünk?", a „hogyan kell embernek lenni?" kérdéseire adott válasszá. A stiláris eszközöknek a nyers téma megadását követő listája, a kettő külsődleges viszonya azt a benyomást kelti, mintha a formálás módjai csak a lezáró szignifikánsok cifra csomagolását szolgáló trükkök, fogások lennének. Ha nem ragadjuk meg a tartalmat, forma és anyag egymás ellen fordul, s kompromittálják egymást: szellemtelen korok sajátjai e – külsődleges és ezért – „veszélyes viszonyok". (A „veszélyest" ezúttal a destruktív, a redukáló, a kioltó értelmében értve.)

A puszta anyag szintjén megragadott „tartalomból" könnyen vezethetők le lezáró szignifikánsok, míg a tartalom kidolgozása, megfejtése során mindig hihetetlen bonyolulttá

válik, ami az anyagban egyszerűnek tűnt. Az anyag és forma kettősségére átváltott film „tartalma” ugyanolyan kényelmesen rögzíthető, ahogyan listába foglalhatók a formák. A *Nagyítás*ról pl. megtudjuk az idézett műből: „A film egy detektívtörténet keretén belül a fényképezés illuzórikus természetét vizsgálja, és azt sugallja, hogy csak korlátozott mértékben képes feltárni a kendőzetlen igazságot.” (uo. 455. p.). Ez azonban egy képes újság tárcacikke számára is sovány tanulság lenne, s nem magyarázza, miért tartjuk számon Antonionit az évszázad nagy alkotói között.

Még a filmszociológia teoretikus tudománnyá válásában nagy érdemeket szerzett Huaco is egyszerre tanácstalanná válik, amikor a műalkotás tartalmi mélyégével és szellemi aktivitásával szembesül. Miután elmeséli a *Nincs béke az olajfák alatt* cselekményét, így értelmezi Giuseppe de Santis filmjét: „A film fő mondanivalója, hogy a gazdag parasztok gonoszak és a siker a társadalmi osztály szolidaritásának függvénye.” (George A. Huaco: The Sociology of Film Art. New York – London. 1965. 187. p.) Hogy ennél mélyebben közelíthessük meg, azaz komolyabban szóra bírhassuk a filmet, nem azt a kérdést tesszük fel, hogy a mi szemünkkel hogyan kell ma újraértelmezni a neorealizmust, hanem fordítva, arra vagyunk kíváncsiak, hogy a mi korunkat hogyan látni a *Nincs béke az olajfák alatt* „szemével”? Csak a megközelítés ilyen értelmű radikalizálása számára nyílhat meg a film (vö. Slavoj Žižek: 1968-ban a struktúrák kimentek az utcára – vajon megint megteszik-e? Eszmélet/80. 188. p.).

Az egyik harcol a hazáért – mondják a filmben – a másik harácsol. A hazatérő katona, mint a westernekben, felismeri, hogy hazája a harácsolóké: vajon nem azért küldenek-e egymás ellen harcolni, hogy több bőrt húzhassanak le rólunk, mint békében? Vajon nem ezért szerveződik-e a posztmodern globális mindennapiság is a permanens totális hidegháború módján? A *Nincs béke az olajfák alatt* az amerikai western és az orosz forradalmi film hagyományainak sikeres kombinációja, mely a hierarchia princípiuma és a szabadság alapelvei (szabadság, egyenlőség, testvériség) szembeállítására alapítja a felszabadítás eszméjét. Ma, a kései néző számára már világos, hogy a globálkapitalizmus világgyőzelme, a Bush-féle Negyedik Birodalom adós-rabszolgaságba döntő világimperializmusa a függő szatellitállamokban is kis nérókat és caligulákat termel ki. A művészetek és tudományok nem virágzanak, az oktatás lezüllik és elsorvad, a műveltség felhígul: a közvagyon magánzsebekbe és adóparadicsomok bankjaiba való átfolyatásának művészete és tudománya az egyetlen, amiben az ember még zsenialitást mutat fel, csak az aljasság virágzik. A monetáris diktatúrában a foglalkoztatottak fizetését bankszámlára utalják, a bank pedig minden ügyletet számláz, csak pénzért juthatunk pénzünkhöz, a bankrendszernek éppúgy adózunk, mint az államnak. Pénzünk a bank túsza, magunk is azok vagyunk, s egyben az állam túszai, mely maga is a bankok túsza. De Santis filmjében eme rendszer első csíráival találkoznak Ciociaria, a rendező szülőföldje parasztjai.A *Nincs béke az olajfák alatt*ban a munkás és a termelési eszközök közé belépő improduktív közvetítések zsaroló és túszul ejtő sokszorozódása a mai világ csírája, a film pedig a lehetséges válaszokat és az általuk feltételezett lehetséges világokat körvonalazza, a terrorizmustól az újra felfedezett szolidaritásig.

A második milliót már becsületesen vagy legalábbis törvényesen is meg lehet keresni, mondogatják a régi milliomosok: a mai viszonyok közt ez legfeljebb a második milliárdra áll, de akinek megvan az első, az vérszemet kap, s nem a becsületet ambicionálja. Az alternatívátlan szuperkapitalizmusban az elitkonszenzus néma evidenciái eltörölték a Tízparancsolatot: a sikkasztó bankárt, csaló ügyvédet nem szabad „fölöslegesen kriminalizálni”. „Aki

a magáét lopja vissza, nem tolvaj." – mondja Francesco Dominici (Raf Vallone), a kifosztott, földönfutóvá lett szegényparaszt. A gyilkosok gyilkosa az amerikai típusú triviális akciófilm hőse. Ennek mintájára kreálja a népi fantázia a tolvajok meglopóját, a rendőrállammal szemben azonban tehetetlen az új Robin Hood, nem veheti vissza mindenki külön a magáét, együtt kell visszavenni valamennyiünkét.

A nagygazda (= Bonfiglio) meglopta a film hősét, kifosztotta a háborúzók családjait, a szegényparasztok azonban nem mernek tanúskodni ellene, az ellenálló Francesco börtönbe kerül, mire a szabad kezet kapott Bonfiglio felemeli a bérleti díjakat, visszaélve monopolisztikus helyzetével. A hatalom elpimaszodik, majd bestializálódik a hunyászkodók világában, s az alternatívátlan világ urai nem ismernek mértéket.

Bár Giuseppe de Santis a szovjet film patetikus és plakátszerű, agresszív ikonográfiáját követi, nagygazdája mégsem azonos a szovjet filmek kulákjával. Nem a több munkán alapuló nagyobb jólét különbségei ijesztőek, csak a túlhatalmak gátlástalansága. A túlhatalmak hierarchiájába való besoroltatása szabadítja fel a zsarnokot az emberben. A birtokos bérgyilkosokat fogad, máris itt vagyunk a ma témájánál: kristályosodnak a neokapitalizmus magánhadseregei. „Ott volt tíz méternyire tőled, és nem lőtted le! Hülyébb vagy te, mint ez a birka!" – támad a gazda a bérgyilkosra, miközben erélyes mozdulattal lemészárol egy birkát.

Mi lesz az antifasiszta ellenállás győzelme után? Negyedik Birodalom lesz vagy Harmadik Forradalom (a francia és az orosz után)? A neorealizmus neorevolucionizmusa nem az orosz leckét ismétli, hanem a Harmadik Forradalmat kezdi körvonalazni, mint aminek feladata beváltani az előző forradalmak beváltatlan ígéreteit. Giuseppe de Santis messzebbre lát előre, mint Huaco, s mert nem látja a tudós a művész által látott veszélyeket és ígéreteket, azért lát orosz üzenetet az olasz filmben.

„Gondolkozhattatok volna előbb is, de akkor azzal a görénnyel voltatok!" – feleli Francesco a parasztoknak, amikor azok végre megtérnének az árulástól a lázadáshoz, az önzéstől a szolidaritáshoz. Erich Fromm (Psychoanalyse und Ethik. Frankfurt am Main. 1978. 80-82. p.) a társadalmi karaktertípusokat elemezve dolgozta ki a felhalmozó mentalitás elméletét, mely a polgári hőskorszak „receptív orientációja" és a piaci diktatúrát felhatalmazó „piaci orientáció" között közvetít. A „Hamster" szó kétértelműségére építjük, a halmozó mentalitást hörcsögmentalitásnak fordítva, a kapitalista mentalitás fejlődésperspektíváinak Giuseppe de Santis által nyújtott elemzését. A *Nincs béke az olajfák alatt* ily módon a hörcsögmentalitásnak a görénymentalitással való leváltásáról szólna. A művészet a jövőbe lát, s ezzel a szabadság hatalmának kínálja fel a jövőt.

A film hőse görényről beszél, antihőse pedig birkát mészárol. A görénykapitalizmus birkapolgárságra számít. A hörcsögkapitalizmus halmozó, zsugori mentalitása a régi polgárság sajátsága, akik még fizikai és szellemi munkabefektetések árán polgárosodtak, a polgári vagyonok tehetségen és szorgalmon alapultak, és nemzedékeken át nőttek. Az imperializmus majd a globalizmus eltörölte ezt a pogárságot. Az ipari kapitalizmus alávetésével a pénzkereskedelemnek, s a túlhatalmak hierarchiájának kiépítésével a világkultúra egésze egyfajta Monte Carlo-i játékkaszinóvá alakult. A polgár utáni kapitalizmusban a közmondásos polgárerények halálra vannak ítélve. A *Nincs béke az olajfák alatt* vagy a *Csoda Milánóban* idejekorán jelzi, hogy a hörcsögkapitalizmus helyére a görénykapitalizmus ragadozó mentalitása lép, mely a lezüllött kapitalizmus hátrányait egyesíti a felújított feudalizmus hátrányaival, s

mindezt, mint ma látható, a perifériákon vagy a perifériákra sorra lesüllyedő társadalmakban a bukott államszocializmus kádereinek kíméletlen ávósmentalitásával is összegyúrja.

A *Nincs béke az olajfák alatt* szovjet mintájú film, melynek témája a kulákok és agrárproletárok osztályharca, ám Bonfiglio a gazdag városi ügyvéd bérlőjeként zsarolja a parasztokat, a hierarchiának a társadalom csúcsain koncentrálódó hatalmai, akik távol vannak, mit sem tudnak a részletekről, egy más világban élnek s „tiszta" a kezük, viselik a végső felelősséget. De Santis durva, vad „kulákjának", a kifinomult, előkelő nagybirtokossal ellentétben, vannak szimpatikus vonásai, még nem szakadt el a paraszti kultúrától, befogadja a megerőszakolt lányt, anyjának is hatalma van fölötte, s az anya itt a Tízparancsolat maradványainak őre. A szemünk előtt, lépésről-lépésre széteső paraszt Caligula végül megöli szeretőjét, de ez is a kétségbeesés pánikcselekvése, nem a kéjgyilkos tette, hanem mintegy a végső öngyilkosság bevezető szakasza. Az orosz film kulákjának nincs tragédiája vagy csak sokkal absztraktabban és óvatosabban jelezhető.

A ravasz kegyetlenség útja az értelmetlen rémtettek felé vezet. Giuseppe de Santis filmjében, bár a remények korában készült, már a globálisan beteg mai világ egyik legkínosabb problémája is megszólal. Már itt felvetődik, hogy ez a társadalmi rendszer miért a rizikószemélyiség uralma felé halad? Azért, mert a rizikótársadalom pontosan a lelkiismeretlenül rögtönző, az önellentmondások által magát nem zavartató rizikószemélyiséget dobja felszínre, s a kultúrembert nyomja alá, a „dinamikát" feltartó aggályaival. A globális világ által kitermelt új politikus típus jellegzetes példányai A Karamazov testvérek őrült inasára vagy az Az című Stephen King regény röhögő bohócára hasonlítanak.

Reformálható-e a kapitalizmus? Kell-e még valakinek, miután kimutatta a foga fehérjét? Az Emberiség Reformja (és az emberség reneszánsza) fogja rendbe tenni a világot vagy a Harmadik Forradalom? Rendbe tehető-e a világ? Ilyen kérdéseket tesz fel nekünk ma Giuseppe de Santis újranézett filmje. Ha korunk filmje nem fogja szintén feltenni e kérdéseket, akkor csak azt mondhatjuk, remélhetőleg végül az Internet-folklór lép majd a hatalom lakájává lett vagy a kingi bohóc szerepét vállaló dekadens filmmédium helyére. A művész jó meghallója kell hogy legyen a kérdéseknek, a befogadó pedig jó kihallója a válaszoknak. A mű suttogása a befogadóban kell hogy kiáltássá váljék. A befogadói élmény gyakran egyszerűsítéssel „operacionalizálja" a művet, de ezek az egyszerűsítések szembesülnek egymással, és a kommunikációban helyreállítják az impulzus eredeti bonyolultságát.

2.4.18. Mítosz, poétikum és esztétikum

Sejtelem és dezautomatizáció, keresztelés és újrakeresztelés alternatívája, mint az indirekt szimbolika alapvető ambivalenciája az egyik legnagyobb problémánk, mely kettősség megoldását keresve, a művészi hatás ellenállhatatlanságának a hangulati koherenciával való összefüggését értelmezve látnunk kell, hogy az újrakeresztelés is keresztelés, s a keresztelés is az értelmezhetetlen gyakorlati momentumokkal való spontán és traumatikus együttélés eredménye. A bennünket foglalkoztató kettősség egy másik alternatíván belül jelenik meg, melyet a pszichoanalízis tudat és tudattalan kettősségeként jellemez. Mivel a pszichoanalízis tudattalanról és előtudatról is beszél, a keresztelés és újrakeresztelés poétikai struktúráit a tudattalannal és a tudatlansággal, megközelítési tilalommal és feledéssel, mindenfajta „még

nem”-mel és „már nem”-mel való szellemi küzdelemként foghatjuk fel, melynek vizsgálata során az előtudat és a tudattalan különböző rétegei fognak feltárulni. Az a kérdés, hogyan léphet tovább vizsgálódásunk az előtudat szelídebb régióiból a „vad” tudattalan mélységei felé?

Rancière akaratos cselekvés és akarattalan folyamat, tudatos intenció és tudattalan produkció alternatíváját, az esztétikai tudattalan vizsgálata során, a logosz és a pátosz tradicionális fogalmaival azonosítja (Jacques Rancière: Das ästhetische Unbewusste. Zürich-Berlin. 2006.). Kutatása arra az alapvető alternatívára irányul, amit apollói és dionüzoszi lélek illetve kultúra alternatívájának is nevezhetünk, s amit korábban klasszicizmus és romantika oppozíciója fejezett ki. Az, hogy klasszika és romantika oppozícióját romantika és felvilágosodás oppozíciójával is helyettesíthetjük, arra utal, hogy a felvilágosodás a már a klasszicizmusban benne rejlő attitűd elpolgáriasítása és modernizációja. A romantika vagy transzklasszika művészetfogalma, Rancière szerint, a gondolkodás és írás meghatározott eszméjén alapul: „A gondolkodás eme eszméjének alapvető feltételezése: van egy gondolkodás, amely nem gondolkodik, egy gondolkodás, mely nemcsak a nemgondolkodás idegen elemében, hanem ráadásul a nemgondolkodás formájában hatékony.” (uo. 25. p.).Miután Rancière megkülönbözteti logoszt és pátoszt, gondolkodást és nemgondolkodást, a kettő kommunikációja felé fordul, hogy az átmeneti formákat értelmezze:

1./ A logosz a pátoszban, a gondolkodás a nemgondolkodásban. Ez az, amit Hegel úgy ír le, mint a szellem önkeresését az inadekvát érzékiben, s ami Schelling számára az önmagát keresve egyben önmaga elől menekülő szellem Odüsszeiája. Amit érzékel az ember, nem tudja mind és pontosan kimondani, és amit kimond, azt sem érti teljes horderejében. Az érzékeltben és a kimondottban is mindig marad titok, a szellem fekete anyaga, kiaknázatlan többlet, amely megérint, de nem tudunk róla beszámolni, birtokoljuk, de tehetetlenül, s a tehetetlen birtoklás által végül is nem az én birtokolja a tartalmat, hanem a tartalom az ént. A régiek megszállottságról beszéltek, melyet a megnevezés egzorcizál, a „tudat napvilágába” emelve.

2./ A pátosz a logoszban, a nemgondolkodás a gondolkodásban olyan formáció, mely az előbbinek fordította, nem az észt keresi az érzékiben, hanem az akaratot, ösztönt az értelemben, a képet a fogalomban. Az előbb azt láttuk, hogy az indulat, az érzéklet, az anyag, a kép keresi a maga fogalmát, meghatározását a fogalom által, most azt, hogy a fogalom keresi a maga jobb fogalmát, s az anyaghoz, képhez, indulathoz való megtérés által hozza mozgásba magát. Az előbbi: a szellemi konkrétság keresése az érzékiség szellemileg absztrakt anyagában. Az utóbbi a fordítottja: ezúttal a szellem nyugalma tér meg az akarat és ösztön izgalmához, a szublimált szemlélet radikális újraérzékítése útján, ami úgy is felfogható, mint megtérés a struktúrától az eseményhez. Mintha a forma vagy struktúrahalmozás szükségképpen átcsapna inkarnációvágyba, s az utóbbi híján a struktúrák halmozása előbb-utóbb defektessé válna.

Rancière a pszichoanalízist a második mozgásforma keretében, mint szellemi „ellenmozgalmat” (uo. 25. p.) ábrázolja. A pszichoanalízis nem a pátoszban keresi a logosz magvát, a pátoszt primitív előlogosznak, a logosz ösztönének tekintve, hanem a logoszban a pátosz magvát, bizonytalan, váltakozó felépítménynek tekintve a logoszt és igazi állandónak a pátoszt. A tudományban a pszichoanalízis által teljesített feladaton korábban az irodalom dolgozott. Az irodalomesztétikai dezautomatizáció úgy is felfogható, mint a pátosz vágyának terméke a logosz kultúrájában. Az esztétikai dezautomatizáció mint a „pátosz a logoszban” mozgásformája „a szép esztétikai és racionális látszattól visszatér a pátosz sötét alapjához” (uo. 24. p.).

A sejtelemnyelv az új meglátása, a dezautomatizáció a régi újként való látása; az előbbi az ismeretlennel lép viszonyra, az utóbbi az ismeretlenre talál az ismertben. A logosz a pátoszban előmegismerés, a pátosz a logoszban újramegismerés, újraráismerés, de ha az utóbbi csak ennyi volna, akkor a „pátosz a logoszban" csak a „logosz a pátoszban" részstruktúrája volna. Szükség van egy hipotézisre, mely a „pátosz a logoszban" differenciálását szolgálja. Az újramegismerés (= felújított megismerés) mellett új komponensként tűnik fel, szintén a dezautomatizáció területén, egy az előbbinél nagyobb horderejű és ritkább vagy legalábbis ritkábban beteljesülő jelenség, melynek jelölésére, az újramegismerés mellett, be kell vezetnünk az utómegismerés fogalmát. Ezzel válik a kép teljessé, a sor áttekinthetővé: előmegismerés, újramegismerés, utómegismerés. Az ismert holdudvaraként mindig jelenlevő ismeretlen vonzat kibontását, a „pátosz a logoszban" előtudati oldalát könnyebb megközelíteni és leírni, mint mélytudattalanját. Azt a mélynívót keressük, mely több mint a sejtőerő visszanyerése, az előtudat megújítása. A dezautomatizációnak azt a mozgásformáját kell leírni, mely nem a kereszteléshez tér meg, nem a kialudt szenzibilitást ébreszti, nem újraébreszt, ellenkezőleg, végleg elrugaszkodik az ébertudat világától. Az önmagát a képekben kereső fogalom vagy az önmagát megújító kép (vagy fogalom) mellett az önmaga elől menekülő tudattal is foglalkozni kell. A kimondatlan előmondása, az előérzet nyelve és a túlbeszélt felfrissítése, a megmerevedett mozgósítása nem meríti ki az indirekt szimbolika teljesítményeit. A sejtelemnyelv ott egyesül, újat nemzve, a dezautomatizációval, ahol a dezautomatizáció már nem pusztán a ráció útját tisztogatja, ahol a kép nem a fogalom és az élmény nem a megismerés előőrse. Sejtelemnyelv és dezautomatizáció együtt válik kifejezési formájává valami újnak, azt szólongatva, ami minden érzésben, hangulatban, indulatban és tudásban kifejeződik, de amiről minden fogalmi formulázás lekésik. Beszélhetünk harmadik nyelvről is, e harmadik nyelv azonban a dezautomatizáció magasiskolája, mely az újramobilizált jelentés túllendülése eredeti önmagán. Az újramobilizálás ez esetben azt állítja előtérbe, amiben minden szemiózis eredetileg is több önmagánál.

A „harmadik nyelv" nem új a sejtelem illetve dezautomatizáció nyelveihez képest, hanem pontosan annak kifejezése, hogy a kettő mennyiben egy, együtt konstituálva az indirekt szimbolika teljes üzemét. „A költészet ténye az ellentétek eme egységével függ össze, a beszéd távolságával attól, amit mond." – írja a XIX. századi irodalom vállalkozását a XX. századi pszichoanalízisével összehasonlító Rancière (uo. 23. p.). Már Laurence Strene is kitűnő önképet ad a művészet kommunikatív stratégiájáról, melyet kereső menekülésként ábrázolhatunk, s ő rátérő kitérésként jellemzi a Tristram Shandy oldalain: „…a maga nemében egyedülálló masinériával ajándékoztam meg művemet: két ellenlábas mozgást vezettem belé és hangoltam össze, melyeket eddig egybeférhetetlennek véltek. Röviden: művem kitérő – ámde rátérő is egyszersmind." (Laurence Sterne : Tristram Shandy úr élete és gondolatai. Bp. 1956. 71. p.) Sterne pontosan a dezautomatizáció lelkeként ábrázolja a kitérést, melynek híján halott tárgy, amit a viszony bonyolítása élővé varázsol: „A kitérés a verőfény, az élet maga, az olvasás leglelke, ez kétségbevonhatatlan! Mert szakítsátok ki a könyvből: ám akár az egész könyvet elszakíthattátok légyen: az örök zimankós telet lehelné minden oldala! De adjátok vissza kitéréseit az írónak, s mint a meghallgatott kérő, vidoran lép elébetek, soká éljetek, kiáltja fennen s ilyen és hasonló változatos lakomával gondoskodik, hogy soha el ne romoljon étvágyatok." (uo.). A nyelvezet újramobilizálása mint nem a fogalom keresése, ellenkezőleg, mint a távolodás és menekülés nyelve, a jelviszony és általa a létviszony öncélú önbonyolítása,

nem abban a triviális értelemben értendő, hogy elfojtanánk egy kínos vagy félelmes tudást, ezúttal sokkal inkább minden tudás elfojtása válik a keresés formájává és pontosan annak feltárási kísérletévé, ami elől minden tudásunk menekül. Nem arról van szó, hogy elfojtunk egy fogalmat, mert túl radikális, hanem arról, hogy a fogalomrendszer egészét szeretnénk túllépni, mert nem elég radikális. Mindez dezautomatizációnak tekinthető, mint a világnézet egészének lázadó kritikája, s ugyanakkor sejtelemnyelvnek, mert olyan alapélmény vagy őstrauma megnyilatkozása, mely a lázadó kritika látens mértéke. Ez az őstrauma azonban nem az egyéni élettörténet ősbotránya, hanem a léttörténeté. Botrány, de nem kisiklás, hanem alap.

Csak olyan hermeneutikai hipotéziseket érdemes felállítani, melyeknek a megértés új lehetőségeit feltáró értelmük van. Van-e ilyen értelme a sejtelemnyelv és a dezautomatizáció mellett egy harmadik nyelv posztulálásának? Mi másra lehet szükség a szemiózis beindítása és újraindítása mellett? Az eredeti kinyerés és a visszanyerés mellett? Találtunk egy mitikus előtudást, előtudományi kereső funkciót és egy poétikus telítő funkciót, de sem a mitikus, sem a poétikai nem meríti ki az esztétikai erőt, csak összetevői annak, részt vesznek benne, de együtt sem elegendőek meghatározásához. Miben áll hát az esztétikai funkció? Ha az előbbiek bonyolítási, késleltetési, differenciálási funkciók, termékeny kerülőutak, az utóbbi úgy egyesíti az ama halasztási és differenciálási módoktól örökölt lehetőségeket, késleltetési és bonyolítási viszonyokat, hogy megfordítássá fokozza fel őket. Az eredmény több mint a nyelv teljesítőképességének pusztán mennyiségi fokozása. Mindeddig csak azt sikerült felvetnünk, hogyan lép túl a művészet a mítoszon, de azt nem jeleztük, hová ér el, milyen új szellemi világot alapít s ez milyen új gyakorlati világalapítás lehetőségének feltétele. Az utóbbi kérdésfeltevések egy sor klasszikus esztétikai kérdésfeltevés rehabilitálásához vezetnek a mai fogalmi környezetben. Az általunk keresett nyelvi erő a kereső erő és az ennek önregenerációjaként felfogható elsődleges visszanyerő képesség ellentéte kell hogy legyen. A létezőket a keresés tárja fel, a létet a menekülés: csak az indirekt szimbolika képes az átfogó befogására, melyet a direkt szimbolika kísérletei csak a tautológiák nyelvén szólongatnak.

A sejtelemnyelv a mítosz nyelve: a jövendő logosz eredeti felhalmozódásának kifejeződése a pátosz rendszerében. A felvilágosodás és racionalizáció előrehaladása során a logosz minden új rendszere az előzőt a pátosz megnyilvánulásává minősíti át, nyelvzavarként, gondolkodási defektként („babona"), a nyelvi kifejezés még néma vagy dadogó anyagaként vagy pedig pontatlan sejtelemként értelmezve („misztifikáció", „romantizáció"). A „pátosz a logoszban" első szinten azt jelenti, hogy abban, amit logosznak hittünk, felfedezzük a pátoszt, a tudásban a sejtelmet, az eredményben az előkészületet, a fogalomban a képet, a vizsgálatban az indulatot stb. De van egy mélyebb pátosz is a logoszban: míg az előbbi a titok kimondható és maradéktalanul lefordítható része, ez utóbbi épp azért szabadít fel több és variábilisabb interpretatórikus aktivitást, mert nem ígér olyan egyértelmű választ, mely az általános megegyezés alapjául szolgálhatna. A távolító, menekülő nyelv nemcsak a dolgot távolítja az áttekintés érdekében, hanem az ént is távolítja önmagától, amíg már nem a dologgal van dolga, s nem az instrumentalizálható környezet tényállásainak magáévá tételével bajlódik. A „pátosz a logoszban" extrémformája a nyelvben rejlő fordított nyelv, a beszéd, amely hallás, a közlő, aki befogadó, a tárgy, amely alany, a nyelv, amely mondódik, az átengedettség, odaadás, oldódás (= „Gelassenheit") nyelve.

Az esztétikai dezautomatizációnak két foka van, ismert, feltárt foka az előtudat visszanyerése, a kifáradt nyelv újratelítése mélyértelműséggel és sejtelemmel, de a dezautomatizációt

nem meríti ki a sejtelemnyelv helyreállítása, az újrakeresztelést a keresztelő erő helyreállítása, mert ha kimerítené, akkor nemcsak a dezautomatizáció új fokát nem kellene keresni, hanem magát a dezautomatizációt sem kellene az eredeti jelentéskinyeréstől megkülönböztetve, külön tárgyalni.

Az esztétikai érzék eredeti – de nem végső – teljesítménye a „természet könyvének" olvasása, melynek számára minden nyom, azaz szubtilis utalás, vallatandó emlék, megfejtendő maradvány. A nyomnyelv vallatója, az ismeretlennel elárasztott ember, nem magát érzi közlőnek, s a nyelvet sem a maga mint közlő szellemi uralma eszközének, a beszédet nem intézkedő uralomnak a világ felett. Az eredeti megvilágosodások nyomnyelve ezért egyben az „Az" nyelve: az „Az" az, aki beszél. Akár a drámai dialógusra gondolunk, akár író és olvasó vagy akár különböző szellemtörténeti korok virtuális dialógusára, a dialógusban állók beszélgetésében megnyilatkozik egy „harmadik személy", melyet Rancière Maeterlinck nyomán jellemez: „a harmadik személy gondolkodása, aki jelen van a dialógusban, konfrontáció az ismeretlennel, az élet anonim és értelmetlen erőivel." (Rancière uo. 30. p.). Az egzisztencializmusban és általában a humanizmusban az ember a főszereplő, míg Heideggernél az embernek sem engedtetik meg a létet eltakaró létező szerepvállalása. A szemiózis is csak azért hoz zavarba bennünket lezáró és nyitó szignifikáns konfliktusaival, mert az emberlét maga kétértelmű, az ember, ha feltárhatja, el is takarhatja a létet, aszerint, hogy mit helyez előtérbe (pl. magát). Nemcsak a nemi szerv parciális objektum – a Freuddal vitatkozó Adornónál – az emberhez képest, folytassuk a gondolatot: maga az ember is, önmagához képest – épp mert „több önmagánál" – pusztán egy parciális objektum.

Ősírásról és ősolvasásról is két értelemben beszélhetünk, egyik értelme a megnevezetlen tárgyak törekvése az emberrel való találkozások során a név felé, a másik azonban, mely az előbbinek alapja és kerete, a tárgy mögötti, eltárgyiasíthatatlan teljességek szólítása (az előbbi a kis „az", az utóbbi legyen a nagy „Az"). A nyelv küldetése, Heideggernél, szemben áll a létezők rendszereinek szétszóró hatalmaival. Mást akar a nyelv és mást a tárgynyelv. „A nyelv magának a létnek világló-rejtező eljövetele." – írja Heidegger (Levél a „humanizmusról". In. Martin Heidegger: Útjelzők. Bp. 2003. 303. p.). A dolgok néma nyelve „egy olyan nyelv, amely önmagával beszélget, senkihez sem beszél és semmit sem mond, eltekintve maga a nyelv személytelen és tudattalan feltételeitől." (Rancière uo. 30. p.). Már az életfilozófia életlendülete is azt próbálta megragadni, amit Hiedegger ek-szisztenciája vagy Rancière nyom-olvasása. A „pátosz a logoszban" témája az észből kivetkőzött életakarat, az egzisztencia fájdalma, az élet értelmetlenségének reprodukciója (uo. 29.). Rancière kétfajta tudattalant ír le, mint a „néma szó formáit", egyrészt a tünetek nyelvét mint történetek nyomait, a rejtett, elfojtott történetekre utaló nyomok lenyomozható utalásait, másrészt a nyers élet nyelvét, mely visszavesz magába minden történetet (uo. 60.). Ha az előbbi a Libidó megnyilatkozása, az utóbbi, a tudattalan és értelmetlen élet anonim hangja (uo. 45. p.): az önmaga elől menekülő fogalom végcélja azonos a freudi halálösztön céljával. Rancière valamiféle ingamozgás viszonyában látja a „néma szó formái" leírt pólusait (uo. 60. p.). Freud úgy akarja helyreállítani a kapcsolatot a sötét életalappal, hogy egyúttal megőrizze a „felszabadító tudáslogikát" (uo. 53. p.). Freud, (Foucault vagy Rancière álláspontjával szemben), a korok virtuális vitájában ma is tartható érveket képviselve, úgy látja, minden kor vagy nép hozzáad valami maradandót az emberi felszereléshez, s a polifinikus dialogicitás útján kibontakozó szellem

táguló spirális mozgást végez, melynek mozgatóereje a „harmadik nyelv” dimenzióján való ismételt átkelés közvetítette megtérések sora a tudásalapító megnevezések dimenziójába.

Jelentést tulajdonítani a jelnek vagy visszaadni a kiüresedett jelentés tartalmi gazdagságát – milyen lehetőség lehetne még ezeken kívül? Mi van a hódításon vagy visszahódításon kívül? Kell egy nyelv, amely a szellem alapjaira állítja az eredetileg az éhség és az ölés alapjain szervezett létezést. A harmadik nyelvet a megfordításig halmozódó bonyolítás vagy a menekülés nyelveként jellemeztük. Ha feltételezzük, hogy a jelentés visszanyerése a sejtelemnyelv és egy harmadik nyelvforma között közvetít, akkor a sejtelemnyelvvel mint a rátalálás nyelvével szemben ez a menekülés, az elveszítés vagy a gyász nyelve lesz. A sejtelemnyelv egy cselekvésreleváns világba akar behatolni, míg a gyász nyelve a távolodás által fog át, elveszettként talál meg. Ha az egyik a remény Ernst Bloch által leírt nyelvével azonosítható, úgy a másik a Burton vagy Zimmermann által szisztematizált melankólia nyelve lesz (Robert Burton: The Anatomy of Melancholy, 1621. és Johann G. Zimmermann: Über die Einsamkeit, 1784-től). Egyik a cselekvés és szemlélés nyelve, másik az élet és halál nyelve. Minden élő, működő, s az alapkérdésekről szóló könyv gondolatmenetében van(nak) olyan fejezet(ek), amely(ek)et a befogadó, lelki béléje érdekében, jobb, ha átlapoz. Vagy – Heidegger Nietzsche-könyve szerint – legalább eme eltűnt, eleve átlapozott, mert meg nem írt, már a lét könyvében átlapozott fejezetek nyoma kielemezhető, s míg amit az író megírt, mi vagyunk hajlamosak átlapozni, nem fogni fel, elsiklani fölötte, ezzel szemben azt, amit már ő maga lapozott át a lét könyve olvasójaként, lázasan kutatjuk sorai között. Ez így van a filozófiában, a művészetben azonban az autentikus alkotás egészében ilyen, míg a mítosz vagy a poézis lehet egyszerűen lelkesítő vagy kellemes is. Az elveszett üldözése eszképizmus, de ez az eszképizmus a meneküléssel keres. Beszélhetünk a búcsúpillantás eksztázisáról. Éppen ez a művészet nagyformája, a művész tudja úgy nézni a világot, mintha a haldokló még egyszer visszanéz, még egyszer kinyitja szemét.

A sejtelemnek két értelme van, s a sejtelem nyelve két irányban fejlődhet ki, a hipotézis rendszerek vagy a hitrendszerek, a tudomány vagy a vallás irányában. Egyik esetben a sejtelem a tudás előfoka, a másikban a tudás következménye, melyben a tudás összessége válik továbbutaló jellé. A korábbiakban – a sejtelem és dezautomatizáció vagy keresztelés és újrakeresztelés szembeállításakor – a sejtelem 1. lebegett a szemünk előtt. A sejtelem 1., melyet a tudás „lyukai”, „rései” aktiválnak, a dezautomatizációtól kapott új érzékenységgel felszerelve válik sejtelem 2-vé, amennyiben új szellemi nívón reoprodukálja az anyaggal való elveszett kontaktust, mely akkor volt jellemző, amikor a világkép egészét a sejtelmek szervezték, nemcsak keretként fogták össze: az ember minden pillanatban, „léte egész felületén” érintkezésben állt a káosszal vagy az anyaggal, s a minden tagolási hipotézist így újra elnyelő anyag még őrizte mágikus erejét, aminek hatókörében az ember a sorsnak való oldott odaadás formájában érezte magát az istenek által elringatott szendergés állapotában. A sejtelem 2. fogalmi elkülönítése felveti a kérdést: vajon a posztmodern világban milyen szerep vár a mágiával rokon, de annak eredeti teljesítményeit az esztétikum formáiban kielégítő mentalitásokra?

A dezautomatizáció most úgy tűnik fel, mint egy sejtelem 1. és sejtelem 2. közötti közvetítés. A mitikus sejtelemtől az esztétikai dezautomatizáció formáihoz való továbblépés újfajta sejtelmeket közvetít. A sejtelem 1-ben az esztétikum előtudományi, a sejtelem 2-ben utóvallási funkciókkal társul.

Keresztelő (= névadó) és visszanyerő funkciókat és ezek együtthatási és egyesülési lehetőségeit tanulmányozva láttuk, hogy nem két nyelv puszta szintéziséből lett egy harmadik nyelv, valami plusznak kell a harmadik újdonságához hozzájárulnia. Ez a nyelv minden előző formálást anyagként kezel, ezzel újra anyagiasítja a világképet, az eredeti káoszhoz csatol minden levezetett formát, miáltal egy mostmár nem a levezetett formális aktivitásokat kényszeresen folytató újrakezdés lehetőségét biztosítja.

Az ember nemcsak „maga fölött" vagy „maga alatt" van az omnipotencia vagy a depresszió érzésében, hanem „maga előtt" vagy „maga mögött" is, az életlendület és a regressziók erőterében „ingázva" vagy „rezegve". A gyász szembe megy a „porral és hamuval", megtér az „anyaghoz és káoszhoz" és nem menekül előle, ezért látszik úgy, mintha menekülne a „közös világ" elől, a realitáskép abroncsaiba zárt tüsténtkedésből és tolongásból, a banalitás katasztrofálisan gyorsuló körforgásából. Az elveszett csak úgy birtokolható, ha az ember átengedi magát a sorsnak, s hogy a sorsnak adjon találkát, lemond a külsődleges visszanyerésről, és elveszettségében birtokolja vagy birtokolhatatlanságában őrzi a vágytárgyat. Ha magába temeti a holtat, úgy ő a sír, és a sír, mint eleven sír, egyben a túlvilág, honnan minden elveszett kihat és visszajár. Az esztétikumban döntő szerepe van az érzéki anyagnak, melybe azért utal vissza mindent, azért temeti el az előző distinkciókat, hogy új jegyeket közöljön az elveszett vagy nem talált „te" nevében reagens „Az", relevánsként. Az esztétikailag beteljesedett szenzibilitás most már nem csupán nevet ad és nem is csak új nevet ad, nemcsak az érzéssel keresi a képet és a képpel a fogalmat, mást is tesz, a fogalommal keresi a képet és a képpel az anyagot. Nevezhetjük mindezt a gyász esztétikájának is, de a matéria esztétikájának is. A film a matéria siratóéneke, az árnyak mindent elnyelő, de minden kulturális emléket mozgósító tánca, mely ingerek hiába halmozódnak s tesznek szert új és új érzéki minőségre és gazdagságra, árnyak maradnak. A gyász a forma vágya a matériára; az átszellemített érzékit és az inkarnáció vágya által mozgósított szellemit kell, hogy egyesülésre csábítsa az esztétikum. A filmkép a súlyától megfosztott, érzéki anyag immanenciasíkjába foglalt, érzékfolyammá szellemített anyagfolyamba önt, hogy tőle kapjon vissza mindent. A szófolyamot sokkal radikálisabban előtagolja a nyelv, mint a képfolyamot a filmnyelv. A szófolyamba csak a poétika által leírt kódok visznek vissza bizonytalan relevanciapluszokat, melyek a filmet átfogóan, minden részletében eleve telítik. Az irodalomban a másodlagos nyelvben üti fel a fejét az a bizonytalan túlinformáció, mely a filmben már minden egyes kép alapja, s melynek az értelemnyerés felé való terelését szolgálják az esztétikum szellemi stratégiái.

A „pátosz a logoszban" első formája (PL 1.), a dezautomatizáció 1. esetében a szellem az újrakeresztelés vagy reszenzibilizáció céljából merül alá a logosz birodalmából az időközben alvilággá átminősített pátoszba, míg a dezautomatizáció 2-ben (= PL 2.) az alámerülő modern szellem olyan formájával ismerkedünk, mely nem tér vissza a logoszhoz. Az előbbi oda-vissza mozgás (a Balint-féle: „regresszió és újrakezdés"), míg az utóbbi előre haladó regresszió, mely nem az „egy lépés vissza, hogy nekifutással, új lendülettel két lépést jussunk előre" logika-típusának engedelmeskedik. Ezek a szüntelen „progresszív hanyatlás" üzenetei, de meg kell gondolnunk, hogy az Eliade-féle „regressus ad originem" eszméje a mítosz végső értelmének vagy mélyüzenetének nem a konkrét sejtelmeket, a megismerő impulzusokat tekintette: az esztétikum eszerint a mítosz már általunk ismert, szisztematizált formájában („görög mitológia"), s már a korai birodalmak (pl. Egyiptom) vallásában is elveszett mélyének újramozgósítása felé halad.

2.5. Realitás és realitáskép

2.5.1. A valóság keresése

Az ideológia, mint hitnek és tudománynak is ellenfele, pszeudo-referenciális szingifikánsokkal dolgozik, melyek realitásnak álcázzák az irrealitást, s irreálisként tagadják, függönyzik el a reálist. A következőkben, a realitás kereséséről beszélve, még mindig az Ogden és Richards által kijelölt gondolati térben mozogva, mindenek előtt a jel és jelentés, szignifikáns-szignifikátum, jelentő-jelentett vagy kifejezés-tartalom párok kimondatlan harmadikjának, a jelöltnek, referensnek problémáját vetjük fel. Lacan realitás és reális viszonyáról beszélt, mi realitáskép és realitás, realitáskoncepció és valóság viszonyáról. Ennek során megkettőződik a probléma, hisz ez a szemiózis előttjét és utánját is jelentheti, a jeleket nyilvánító beszélő realitását is, és az általa a jelek segítségével keresett realitást (mely két realitás, a jelek innenje és túlja, az önreflexió esetén, egybeesik).

A posztmodernben a szemiózis mindkét határát eltünteti a jelek imperializmusa, szétfoszlik a tárgy és a szubjektum, a magánvaló éppen úgy, mint a magány valósága. A XX. század hedonista szkepticizmusa és ironikus pragmatizmusa játszmákat felszabadító szellemi élvezetforrásnak tekinti, amit a modernség még az érzéki adatokhoz ragaszkodó, őket a megismerés alfájává és omegájává nyilvánító technokrata pozitivizmusa a reduktív ész puritanizmusának önfegyelmező szellemi gyakorlataként művelt, a kettős tilalmat: nem szabad sem visszalépni az énhez, a szabadsághoz, sem túllépni a jelölt tárgyhoz, a szükségszerűség oltalmába ajánlva magunkat. Szabadság és szükségszerűség ezért sem lehetnek ellentétek, mert egyszerre vész el a beléjük vetett hit, a szabadságot önkényre, a szükségszerűséget a véletlenek játékára cserélve. A jel most már nem működik a jelhasználó lét jeleként, sem a vele szembenálló lét jeleként. A jel csak jelek jele. A helyettesítések helyettesítései, a pótlékok pótlékai maradnak a vizsgálat tárgyául.

A permanens szubsztitúció vagy szupplementáció, ha mozgásformaként szemléljük, azonos lehet a heideggeri aletheia mint rejtőzködő feltártság folyamatszerűségével, de a Sartre-féle szubjektivitás, mint üldöző menekülés is a rokona. Ám ami korábban az ittlét, a konkrét egzisztencia jelenvalóságának mozgása volt, most a nyelv mozgásaként jelenik meg. A jelhasználótól és a jelölt tárgytól mint preszemiotikai és posztszemiotikai transzcendenciáktól, szükségtelen hipotézisektől, sőt hiposztazációktól megfosztott nyelv kifejezés-tartalom egységeinek mutációi jelennek meg mégis, mint új centrum vagy valóság, kezdet és vég, tehát mindaz visszatér a Derrida által megőrzött szupplementációban, aminek rovására kiterjeszti azt.

Egymást érik, egymásra épülnek a kételyek: 1. Kifejeződik-e az egzisztencia a nyelvi esszenciák álarcosbálján? Azaz: eléri-e a jelentés a létet? 2. Van-e egyáltalán nyelvi esszencia vagy csak nyelvi egzisztencia, azaz mennyiben megragadható a jel tartalmi oldala, s mennyiben kell olyan feltételességnek tekinteni, melynek tartalmi értelmezése csak egy pragmatikus viszony esszencializáló hiposztazációja? Ha csak a nyelvet tartjuk meg a világból, a gondolati lendület folytatása azt parancsolja, hogy a nyelvből is csak a „pozitív” oldalt tartsuk meg. Ezért definiálták a jelentést a jel használati szabályaként. Eme pozitivista radikalizmushoz képet szelídebb változat a posztmodern gondolkodás, amelynek intertextualitás-eszméje a művelődési élményekbe zárt én pozícióját fejezi ki, s már nem az érzéki tényeket számon tartó vizsgáló eszközre redukált én álláspontját. De a vizsgáló eszköz-én még aktív volt, míg

az élvező én receptív médiuma a szövegek játékának. Az én átadja magát a szövegeknek, s nem másik énnel vagy a felfedező vizsgálat tárgyát képező referenssel való kapcsolatfelvétel eszközének tekinti őket, ezért pedig kárpótlást nyerhet, mert akár szerzőként, akár befogadóként, élvezheti a szabad asszociációk játékát, az élvezet így a vad szupplementációk eksztázisa, mely mégis szelíd eksztázis, amennyiben művelődési élményekbe van zárva, ugyanakkor gátlástalan, mert a jelentést felszabadítja az egyéni ötlet véletlensége és a szabad asszociatív továbbszövés számára. A posztmodern jelentésgyurma azonban, ha a hedonista kultúripar gyülekezeti szellemét ki is elégíti, nem elégíti ki a felvilágosodás szellemét. A jelentés ellenáll a vad szupplementációnak, amennyiben bár különböző kontextusokban (új és új befogadói perspektívákban) identitása új oldalait mutatja ugyan fel, mégsem a kontextusoktól kap identitást, mert maga is kontextus, mely ellen is állhat a bekebelezni akaró kontextusok idegen logikájának.

Strukturálisan létezik a közvetlenség, a név közös nyelvi alapjelentése, az elfogadott kulturális tudás egysége, melytől eltérnek az indirekt kifejezések. Ez a közvetlen köznyelvi kifejezés azonban, mellyel szemben a poézis bonyolított kifejezései meghatározzák magukat, a realitáskép egysége, és nem a realitásé. A realitáskép értelmében van a költői szubsztitúciónak szilárd kiindulópontja, melyhez meg lehet térni, ez azonban nem maga a transz-szemiotikus referencia autenticitása, csak annak kulturális álma. A költői képek szilárd kiindulópontja a realitáskép, a realitásképnek azonban nincs szilárd kiindulópontja, minden előző megfogalmazás és korábbi kor pontatlanabb vagy ha tetszik költőibb az utóbbinál. A szemiózis előttje a dolog, az aktuális szemiózis előttje azonban egy megelőző pontatlan szemiózis, mely éppen a dologgal kapcsolatos inkompetenciája által teszi szükségessé az újabb szemiózist. A dolog helyén tehát a pontatlanabb kifejezés áll az aktuális szemiózis előttjeként. Ha visszafelé nyomozunk, nem a reális közvetlenségét találjuk, csak a pontatlan kifejezések cseréit. A dolog, ha tudtuk és mondtuk, mindig már helyettesítve volt, le volt cserélve. A szemiózis távolléttel pótolja a jelenlétet, közvetítéssel a közvetlent, indirekttel a direktet, nem-azonossal az azonost. A szupplementum csak az eredetit pótló széljegyzet, a természet könyvének szövege nemcsak hogy elveszett, soha nem is volt meg. A széljegyzet tárgyát csak egy előző széljegyzetből ismerjük. A szemiotikai kifejezés csak toldalék, kétszeresen az, egyrészt az új kifejezés az előző kifejezés toldalékaként, s másrészt minden kifejezés együtt a dolog toldalékaként. Mind valami kezdettől és örökre elveszett toldaléka: protézis. A kultúra pedig a protézisek világa: minden igazi valóság kezdettől elveszett. Ezért mondhatja Derrida, hogy csak a szimbolikus disszemináció önmagán túlcsorduló végtelensége adott, melyből nincs átlépés a reálisba, direktbe, közvetlenbe, jelenvalóba. Minden kifejezés a pontos helyett áll, mind a kezdettől hiányzó, sosem volt, soha nem birtokolt pontos és teljes kifejezés helyettesítése. A helyettesítő megelőzi a helyettesítettet, a pontost csak a pontatlanból, a helyettesítettet csak a helyettesítőből ismerjük. A jel megelőzi a jelöltet, és csak egy előző jelhez enged visszanyomozni, s mert mindig találunk előző kifejezést, korábbi tudást, az eredetet mint valóságot kereső nyomozás során soha nem érkezünk vissza a tudás tárgyához. A kultúra keletkezése leírható úgy is, mint az autenticitás, a közvetlenség elvesztése a jelrendszerek által, de ez is egy relatív autenticitás, hiszen a kultúra nem a szemiózis teremtője, csak az élettel egyidős érzéki szemiózis megkettőzése az objektivált képi és fogalmi tudásformákkal. Ezért inkább úgy írjuk le, mint a gyanútlan inautenticitás leváltását gyanakvó, önkritikus, nyugtalan inautenticitással, mint az autenticitás lehetősége követelésével, eszménye kutatásá-

val, s a kultúra a lét ezen az alapon lehetővé vált önbíráló, önkorrektív mozgékonyságaként, dinamikus pluszaként, a szellemi dinamika robbanásaként jelenne meg.

A pótlások sorának két pólusa van: a kitörési vágynak, valóságkeresésnek, létvágynak két megfoghatatlan fogódzója. A kitörési vágy elsődleges célja a „dolog maga", akár mint izolált objektum, akár mint szemben álló világ, akár mint lét, melynek a világ is csak megnyilatkozása. A másik oldal az eme keresett és megbeszélt létet megszólító beszélő lét, a mindenkori elégtelen megszólításokat új és új szemiózisokban túllépő szubjektum, az én realitása. Fel kell adnunk tehát mind a realitáskeresést, mind az önkeresést? Sem a szemiózis túlját, sem innenjét, sem az objektum-dolgot, sem a szubjektum-dolgot nem tudjuk közvetlenül megszólítani. Megszólításuk kísérlete a képszerű hasonlítással indul, és a képek által kiváltott magyarázatok végtelenségében halad előre. Minden megszólítás a megszólító és a megszólított közé belépő újabb jel, a korábbiak korrekciója is a szemiózist bővíti, és nem a viszonyt teszi intimebbé. A megszólítás akkor is távolítja megszólítót és megszólítottat, ha a megszólított maga az én. A nyelvi aktivitás valószerűtlen és énszerűtlen, én és valóság a szemiotikai mutációk által közvetített hipotézisek, a kollektív reagálás hipnózisában megkerülhetetlenné szilárdult virtualitások. A kulturális realitáskép kollektív értelmezési hiba terméke, a nyelvi kifejezés fetisisztikus tárgyi korrelátumára irányuló kényszerneurotikus hit? Végül ugyanolyan képet kapunk a realitáskép hitrendszeréről, amilyet Freud a vallási illúziókról adott. Tehát vagy mindkettő illúzió vagy egyik sem, vagy pedig illúzió és kritikai felvilágosodás mélyebben fonódik össze a kölcsönös kifejezések rendszerében, mint gondoltuk.

2.5.2. A realitáskép

Nietzsche óta a közös illúziók világaként szeretik ábrázolni a realitást, ezzel arra utalva, hogy nincs ábrázolás, csak mesélés, csak individuális és közös álmok vannak, s az individuálist cáfolja a közös, a közösnek azonban nincs próbája. Az előítéletekkel előítéletek, az illúziókkal illúziók állnak szemben, nem az igazság győzi le őket. Mese és igazság csak két mese. Több takaró választ el a – ki sem mondhatjuk, mitől, mert amit mondanánk, mind csak a takarók mintái. Ezért fordítva kell fogalmaznunk, több fátyol van előttünk, az individuális és a közös illúziók, s a közös illúzió is kétféle, az ideológia és a realitáskép. Az individuális illúzió vagy az ideológia (csoportillúzió) leválasztható, a másik illúziórendszer, a realitáskép azonban leválaszthatatlan. Úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a ruha és a bőr. Ám az ideológia is feltétlen képként ágál. Sem a realitásképet, sem az ideológiát nem cáfolja meg az érzéki észlelés és gyakorlati cselekvés, mert a gyakorlatot cenzúrázó és orientáló hitrendszerek visszatartják a szellemi és gyakorlati cselekvést attól, ami megcáfolná őket. A realitáskép perspektívákat nyit, az ideológia korlátoz és eltakar, egy részét visszavonja mindannak, amit a realitáskép nyújtott, de a kettő végül szétválaszthatatlanul összefonódik, a realitáskép ideológiailag meghatározott, nemcsak az életakaratnak, hanem a hatalmi akaratnak is kifejezője.

A társadalom kötelező köznapi rituáléi, a gondolkodás és cselekvés teendői őrzik a kötelező világképet. A szellem felszabadulása a szabályok megsértése, elidegenedés a valóság társadalmi képétől, szembekerülés a szimbolikus renddel. De csak a csoport által az emberre ráerőltetett szabályok megsérthetők, melyekkel szemben más csoportok alternatívákat képviselnek. A visszavétel, a visszavonás, az elfojtás szabályai könnyebben kritizálhatók,

mint az eredeti megjelenítést szolgáló apriori szabályok. Az ideológiai átszabályozások kevésbé ellenállók a kritikával szemben, mint a világ-előtti szabályok, azok a formálók, melyek a tárgyak és a világ megjelenésének feltételei, melyeket a kétségbe nem vonható adottságokba bedolgozva nyújt a megismerés, mert ők maguk nyújtják az adottságot, ők maguk a megismerés számára rendelkezésre álló megjelenítési apparátus. A realitáskép a megjelenés feltételeiként tárolt torzulásokon alapul, míg az ideológia nem a megjelenés alapjául szolgáló torzulásokat, hanem a megjelenés torzulásait, a megjelenten végzett torzító munka, átdolgozó aktivitás „eredményeit" jelenti. A realitáskép az alapvető emberi szükségletek hálójára leképezett létezés, míg az ideológai beavatkozás terméke a hatalmi igények alapján átdolgozott realitáskép. A politikai ideológia a hatalom önigazoló világképe, a kultúripar – vagy általánosabban: a common sense-gondolkodás – a „kárhozottak", „legyőzöttek", „kizsákmányoltak" kényelmi világképe.

De hogyan nevezhetjük a fátyolt, a hálót vagy takarót illúziónak, előítéletnek, ha nincs mihez viszonyítani? Már e név feltételezi, ha hozzáférhetetlenné nyilvánítva is, az elveszettet, amit természetnek, valóságnak, létnek, igazságnak nevez, s amihez képest illúzió az adott.

Egyéni, közösségi és univerzális perspektíva igazságai, három igazság áll szemben a valósággal. A közösségi börtön erőszakos börtönőrei, az ideológusok a legfélelmesebbek, de az emberi természet adottságai jelentik az áthatolhatatlansággal fenyegető végső börtönfalat. Az ideológai kitöréseket visszaverik az emberi természet, a közös emberi szükségletek és lehetőségek határai. Csak univerzális illúziókra válthatók tehát a legyőzött partikuláris illúziók? Az ideológiák parancsai és tilalmai szorongatják az embert, kétségbeesett helyzetbe azonban csak a realitáskép „fátyla" hozza, ez tapad rá, mint a horrorfilm arcra tapadó rémei, melyeket nem lehet letépni, vagy rémálmai, melyek üldöznek az ébredésben. A realitáskép tartalma az emberi szükségletek által feltárt és az emberi természetre leképezett, s nem az eredeti, magánvaló természet. A képeken kívüli, a hozzá való viszonytól és a viszonyuló természetének reflexeitől elvonatkoztatott adottság nem lehetséges; az átalakított természetben élünk, amelyet az át nem alakított természet hordoz, de az át nem alakított természet képe nem lehetséges, mert a kép már az átalakítás kezdeti szakasza. Ha megjelent, akkor már nem azonos a jelenség a megjelenővel, mert egyszerre fejezi ki a megjelenőt, és azt, aki számára megjelent. A viszony elrejti, eltolja a létezőt, amelyhez viszonyulunk, a szubjektum nem tud kilépni szubjektum és objektum eme keveredési zónájából, s sem magát, sem a viszonyulás tárgyát nem bírhatja közvetlenül, csak a keveredési zóna jelenségeit. Az immanenciasík, melyben él, két transzcendencia mixtúrája, mely kísérteties immanenciában a viszonyulók csak hipotetikusak, s minden csak viszony: a létezőt elrejti a viszony, ahogy a létezők is a létet. Ebből a kettős deficitből fakad a fejtés ösztöne éppúgy, mint a létfeledés boldogsága, amennyiben az ember nem akar a „fátylak" mögé tekinteni. Az immanenciasíkot úgy is meghatározhatjuk, mint a fátylat, de azt is mondhatjuk, hogy ő a lét, minden benne van, s a fejtés ösztöne burkolja metafizikai fátyolba az egyszerű igazságot. Ez a gondolati lehetőség azonban csak megkettőzi a fátylat, mert immár azt sem tudjuk, hol a fátyol és mit kell keresnie a fejtésnek.

2.5.3. A szimbolikus apriori komponensei

Ha visszatérünk a nietzschei retorikához vagy egy „als ob”-filozófia nyelvezetéhez, azt mondhatnánk, hogy esetleges és véletlen illúziók, illetve szükségszerű és általános illúziók, vagy másképp fogalmazva partikuláris hazugságok és általános hazugságok dinamizáló vitájába ékelődnek be a paralizáló, duplán parazita csoportillúziók. Nem minden látszat illúzió: az általánosan szükségszerű látszat az emberi természet fénytörésében tapasztalható természet. A tapasztalat antropológiai alapjai adják az első létkeretet vagy formáló rendszert, a törekvéseket alapító illúziók vagy kultúraalapító döntések a másodikat. (A kultúraalapító döntések formája a néma egyetértés, s az alternatíva-látás közös felfüggesztése.) A kulturális realitáskép a szükségszerű látszatokra kristályosítja reá az általános illúziókat (vagy ha tetszik: az érzékszervek „hazugságaira” a kultúraalapító és a kultúrákat differenciáló illúziókat).

A szükségszerű látszatokra és kultúraalapító döntésekre épülnek, az általuk a lehetőségek világából kiszakított, azaz realizált praxismezőt differenciáló hierarchizáló illúziók. Az antropológiai apriorira és a kulturális-nyelvi apriorira épül rá a politikai-retorikai apriori, a hegemóniáért küzdő csoportok azonosító és érdekérvényesítő szimbolikájának világa. A kulturális realitáskép az a közép, amely befogadja és helyileg érvényesíti, konkretizálja az antropológiai apriorit, egyúttal vitateret biztosítva a politikai apriorik skizmáinak. (Az eredetileg kultúraalapító vallási apriori is, épp a skizmatizálódás által, politikai aprioriként kezd működni.). Az összkultúra befolyásolásáért küzdő csoportideológiák a hegemoniális törekvések sikere mértékében nyomják rá bélyegüket a kultúra egészére. Ennek eredményeként a legyőzött csoportok a győztes csoport „agyával gondolkodnak” és „szemével látnak”. Ez már nem a kultúraalapító, hanem az egész kultúrákat megtámadó kasztráció, a természet-kasztráció ambivalenciájával szemben egyszerűen és radikálisan negatív kultúr-kasztráció műve, az elnyomatás fenntartásához szükséges szellemtelenség megtermelésének szellemi mészáros munkája. Az utóbbi eredmény nem az ember, mint kasztrált állat, hanem a kasztrált ember, nem ösztönlemondás, hanem szellemlemondás. Bár a realitáskép tartalmazza az antropológiai apriorit, s beleszövődnek, éppen hegemoniális törekvéseik révén, az ideológiák, a szűkebb értelemben vett tulajdonképpeni realitáskép az, ami a kettő között jelenik meg, a nyelvi kódok által ellenőrzött differenciális szellemi tér. A kulturális realitáskép meghatározói az általános antropológiai adottságok és érdekek (okok és célok), valamint a történelmi fejlődés felhalmozott döntései által meghatározott közös törekvések. Az előbbi a kulturális realitáskép keményebb, az utóbbi a puhább része. A kulturális realitásképek differenciái a közös realitás kirajzolása felé haladnak, elsajátítva egymás differenciáló teljesítményeit. A realitáskép az ember hatalomgyakorlása a természet felett, míg az ideológia az ember hatalomgyakorlása az ember felett. A kulturális realitásképek pluralisztikusak, ám mozgásukat meghatározzák az őket megalapozó antropológiai konstansok vagy univerzáliák, melyek az egységesítés felé hatnak, a konszenzuális kommunikáció útját egyengetik. A kulturális realitásképek versenyéből kibontakozik az univerzális modern realitáskoncepció, mely maga is hipotéziseket versenyeztet, melyeket most már nem a közhiedelem, hanem a szakmai közvélemény ítél meg, és nem egy-egy kultúra szokásrendje, hanem az újat teremtő versengésben való alkalmazhatóság szelektál. Az ideológiák ezzel szemben széttépő erők, nem jellemzi őket az egyetemes modern realitáskép felé haladó kulturális realitásképek konvergenciája. Mivel azonban a szakmai köz-

véleményt is hegemón csoportok kontrollálják, rendeltetését elárulva, ez is ideológiává változik, duplán veszélyes, mert ideológiamentes tárgyilagosság formáját öltő ideológiává.

Az antropológiai apriori alapítja az általános emberi szükségletvilág igazságát, a nyelvi-kulturális apriori a kulturális differenciáció világát, az ideológiai apriori a hatalom igazságát. Az emberiség perspektívája, a helyi kultúra perspektívája, s az érdekcsoport perspektívája állnak szemben egymással. Az emberiség perspektívája jelöli ki az egyáltalában felfogható határát, a kultúráé a konkrétan kidolgozott és felhalmozott felfogásokét, míg az érdekcsoport perspektívája az előbbiek által nyitott horizontok mesterséges korlátozása, vagyis az elfojtás eszköze. Az antropológiai apriori határozza meg, mi az, ami az ember számára megjelenhet, a kulturális apriori dönti el, mi jelenik meg valamely kultúrában. Amaz meghatározza, mi tehető kimondhatóvá, emez felhalmozza, amit valóban kimondhatóvá tettek, kidifferenciáltak. A politikai, ideológiai apriori ezzel szemben azt határozza meg, mi legyen, amit nem akarunk meghatározni. Mi az, amit egy hegemónia védelmében, illetve a hozzá való alkalmazkodás érdekében, zárójelbe teszünk. Ennek ellene vethetnénk, hogy vannak progresszív csoportok, melyeknek a látókör szélesítése az érdeke, s mindannak kimondása, amit a hegemón csoport nem akar tudni. Ez az „ellenideológia" azonban nem más, mint a visszatérés az ideológiai cenzúrától a kulturális realitáskép építéséhez. Az a csoport, amelynek az élet újra kitalálása és a világ újra berendezése az érdeke, szembefordul a differenciális szubsztitúciók útját álló lezáró szignifikánsokkal. Az uralkodó ideológiával szembenálló ellenideológia új realitáskép elemeit tartalmazza.

Kulturális és ideológiai apriori iménti differenciálásával szemben még egy ellenvetés tehető. A kulturális apriorinak feltáró és felhalmozó, az ideológiainak pedig szelektív cenzúrális természetét hangsúlyoztuk. Ám nemcsak a szelekció kombináció, amint azt a progresszív politikai erő realitáskép alapító szerepe, a felszabadító érdek megismerést mozgató ereje mutatta az imént, ezen felül a kombináció is szelekció, amennyiben már a kultúra és nyelv alapjai is tartalmaznak szorongás determinálta ideológiai döntéseket. A kulturális realitáskép mint a valóság helyett felmutatott valóság, a kollektív élet önmagáról szóló költészete (Sloterdijk: A gondolkodó a színpadon. A Jó Hír megjavításáról. Bp. 2001. 151. p.), apollóni módon helyesbített, intézményesített és ritualizált kép, mely az elviselhetőség és kiszámíthatóság kritériumainak van alávetve (uo. 144. p.). Apollói és dionüzoszi találkozási pontján (ami az ember), a helyettesített valóság találkozik a nem helyettesíthető valósággal. Az ember csak azért tud a helyettesítésekről, mert tud a nem helyettesíthető valóságról.

Az antropológiai apriori kijelöli a – bármely érzékszervvel – „láthatót", a nyelvi apriori differenciálja a láthatót, míg az ideológiai apriori vakfoltokat rajzol bele. Mindebből két dolog marad ki. Egyrészt az a kérdés, hogy hol van mindebben vagy van-e valahol egyáltalán olyasmi, mint a dolog igazsága? A másik az egyén igazságának vagy az egyéni perspektívának a kérdése: az egyén kitörhet az érdekcsoport szemellenzős perspektívájából, s még az antropológiai apriori ellen is lázadhat, feltéve a kérdést, mi van a „jelenség mögött"? Módosíthatja-e akár a dolog „diskurzusa", akár az egyéné, a kollektív perspektívákat? E kérdés feltevése máris jelzi, hogy az egyén és a dolog szövetségesek, akik együtt nyernek vagy veszítenek, attól függően, hogy van-e kitörési pont, vagy pedig csak a kollektív perspektívák szignifikáns rendjeinek örökös mutációi? A perspektivikus igazság közvetlenül épül rá a szükségszerű illúziókra, míg az abszolút igazság csak metafora, mégis kiküszöbölhetetlen a kultúrából a látszatok „fátylai" elleni harc, s a „magánvaló" eszméje.

2.5.4. A realitásképrétegei

Antropológiai apriorinak nevezzük az érzékelés megkerülhetetlen jelenségformáit, mint a színek rendszere, vagy az észlelés kategóriáit, szemléleti formáit, mint a tér és az idő képzete. A kulturális apriori megtestesítője a nyelv, melynek rendszerébe foglalt distinkciók meghatározzák, mi az, amit az adott kultúra megkülönböztet, észrevesz, megnevez, számon tart, s mely egyúttal klasszifikálja e jelenségeket. A kultúrák érintkeznek, és tanulnak egymástól az érintkezésben, a kulturális apriori tendenciája az univerzalizáció, s egyúttal az összeolvadás az általa konkretizált antropológiai apriorival. A kulturális realitásképek skizmája elvileg veszít jelentőségéből, s a skizma áthelyeződik a társadalmi hierarchiába: nem a helyi kultúrák világképei ütköznek mostmár, nem a realitásképek, hanem az univerzalizálódó társadalmi valóságképre rátelepedő további, stratégiai értelmezések, a teendőket meghatározó ideológiák. Ezt megkönnyíti, hogy a kultúrák világképe is a meghatározások rétegeiből áll össze, melyek maguk többé vagy kevésbé ideologikusak: a tények rendje, az értékek rendje, mely utóbbi szintén rétegelt, az explicit illetve az implicit szabályok rendjeiként.

Mi választja el egymástól embert és világot, tudatot és tárgyat? 1. A természetes képek, tárgyképek, 2. a mesterséges képek, képtárgyak. Nemcsak a festmény kettőzi meg a tárgyat, a technikai reprodukció is a festményt. A technikai reprodukciók barlangja sokkal hermetikusabban zár, mint a korábbi képtárgyaké, melyek szétszórva jelentek meg az egyéb tárgyak között, s nem szállták meg, erőszakosan magukhoz láncolva a befogadót, az életidő nagy részét. A technikai reprodukciók barlangja leegyszerűsíti a kulturális kódokat, olyan radikális átdolgozásnak veti alá a nyelv által tálalt világot, mint a nyelv az érzéki világ eredeti naturális formáját, csakhogy ezúttal az átdolgozás fordított előjelű, egyszerűsítő jellegű. A kulturális kódok leegyszerűsítése és az érzéki benyomások megkettőző jellegű másodlagossá tétele a durva ingerek erőszakos monotóniájának világaként teremti újjá, újbarbár kultúraként, a fenomenális világot. Az erős ismétlődő ingerek lazítják a tárgykapcsolatot és erősítik az indulati mobilizációt: a manipuláció eddig ismeretlen lehetőségei nyílnak, melyek az eltömegesedett emberanyag szellemileg rest tömegeinek mozgósítását szolgálják. De nemcsak a tárgyképek és képtárgyak választanak el a tárgytól, a kultúrtárgyak is elválasztanak a természeti dologtól. Több barlangba vagyunk bezárva, mint Platon gondolta: az emberi állapot bezár a fiziológiai leképezések, a benyomások barlangjába. A kulturális kódok, nyelvek bezárnak a helyi kultúra barlangjába. A helyi kultúrák érintkezése az általános kultúra barlangjába zárja a világpolgárt, ami csak egy újabb egység ugyanabban a történelmi sorban, melynek a helyi kultúrák is részei voltak, s ő is új történelmi sort nyit, a maga fejlődési stádiumainak sorát, melyeket nem kisebb távolságok választanak el egymástól a paradigmaváltásokban, mint a helyi kultúrák szellemileg áthidalhatatlan szinkron oppozícióié. Eme szükségszerű és megkerülhetetlen barlangrenden belül azután az ideológiák már úgy jelennek meg, mint a közös barlangon belül a barlanglakók által emelt falak, ellentett koncepciókként a barlangok hasznosítására: a gyűlölet falai is, de a közvetlen egymásnak esés, mindenkinek mindenki elleni harca fékjei is, melyek a stratégiai jövőbe vagy a társadalmi hierarchia ütközési pontjaira tolják az összeütközést, ami szolgálhatja a gyűlölet fokozását, de feldolgozását és fékezését is. Az érdekek barlangjáról is beszélhetünk, ha tovább akarjuk vinni a barlanghasonlatot, s itt a skizma elkerülhetetlen, mert az emberi természet vagy kultúra és nyelv által adott barlangok ellentett berendezkedési formáinak követelését tartalmazzák az

ideológiák, melyek gyűlöletforrásai elől az egyén a legbelső barlangba menekülhet, az egyéni világváltozat barlangjába. Ez reményt is ad az emberiség számára, azt a reményt, hogy egyszer az elnyomó ideológiák helyett, azok kiiktatásával, közvetlenül ezek az egyéni világváltozatok kezdenek kommunikálni, amelyeknek nem lesz okuk, hogy elnyomják egymást, csak tanulási forrásként jelennek meg egymás számára. Az egyéni világváltozatok kölcsönös önfeltárásának kísérletét nevezzük egzisztenciális kommunikációnak.

A társadalom „álmán" belül zajlik a világtörténelem, az antropológiai apriori keretei között. A helyi társadalom nyelvi-kulturális apriorija és a társadalmi csoport politikai-történelmi apriorija közös kategória alá tartozik, melyet kulturális-történelmi apriorinak nevezhetünk. A kulturális-történelmi apriori mindkét szférája, a kultúra álma illetve a csoport álma is kritizálható, olyan álom mindkettő, amelyből van ébredés. Az egyén „álma" helyzetét meghatározza, hogy első sorban a vélemények szadizmusának, az uralkodók véleménye által meghatározott uralkodó vélemény terrorjának van alávetve, s ez oly mértékben agymossa vagy kínozza, hogy az ébredés akarata végül nemcsak az ideológiákkal fordul szembe, hanem a kultúra egészét gyanúval szemléli, s az antropológiai apriorinak is „mögé" akarna tekinteni. Az ébredés akarata tehát az első és közös álmot, az emberiség álmát is utoléri. Az emberiség az a faj, amely föl akar ébredni önmagából.

A *THX 1131*, a *Mátrix* vagy a *Truman show* csak a „bentit" tudják hitelesen megfogalmazni, a „kintit" nem, mert a kijutást egyszeri felszabadulási aktusként képzelik el, s a felszabadulást úgy, mint aki elhagy egy megunt helyet, s ezután közvetlenül a „kintiben" lehet „bent". Túl sokat várnak a „kinti" meghódításától. A *Mátrix*ban a „benti" képviseli az emberi szituáció ismérveit, míg a kintiek az „Übermensch" amerikanizált változatai. A film keveset tud elmondani a kinti világról, a felébredtek, a felszabadultak világáról, s amit mond, nem haladja meg egy elavult Karl May regény régimódi hőskultuszának nebulózus fantáziáit. Az állítólagos ébredés az illúziótlan terrorfilmből egy régimódi ifjúsági regény hőskalandjába vezet, ebben az értelemben időbeli alászállás, mely régebbi műfajba visz át. Amikor a „kintet" akarja megmutatni, az egész család filmje egyszerre kiskamaszok filmjévé süllyed le. A felébredtekről mesélő részek a film álomszerűbb, fantasztikus részei. A *Mátrix* „felébredt" hősei duplán magzatok, tengeralattjáróba és tengerbe burkolva, beburkolva és alámerítve. A *Pleasantville* fordítva jár el, ott a kintiben helyezik el az embert, a kinti az emberi szituáció képe – száműzetésként a paradicsomból – s a bejutás a film kamaszhőse számára a boldogság. A kettő alternatívájának végigélése azonban arra utal, hogy a különböző választások egyike sem jobb vagy rosszabb a másiknál, mindkettőnek megvan a maga öröme illetve nyomorúsága. A *Mátrix* és a *Pleasantville* közös logikára is redukálható, ha elfogadjuk, hogy a *Mátrix* tengere az idők tengere, s a szabadok tenger alatti városa egy elveszett világ megmaradt magva. Így a teljes jelenlét fogalma mindkét filmben azonos lenne a kiűzetés fogalmával, s ami a *Mátrix*ban a számítógépes rendszer „bent"-je, az a *Pleasantville* esetében a televízió, a szappanopera, melyet egy kallódó, kiélt, dühödten boldogtalan szingli szelíden boldogtalan fia bámul lelkesen egy katasztrófa felé haladó világban. Mindkét filmben végül kívül kell keresnünk a „valós sivatagát", a két film egymáshoz való viszonya pedig arról vall, hogy ami tegnap még a szörnyű dezillúzió világa volt, az holnap már elveszett paradicsom lesz. A *Pleasantville* jelenvaló világából az ötvenes évek szappanoperájába menekülünk, a *Mátrix*ban viszont már a jelen is, összes harcaival és gondjaival, eszképista álom látománya, mely az igazi valóság leforrázó sivárságának eltakarására szolgál. Minden kint egy újabb bent,

és mindig van egy még rosszabb, kegyetlenebb, életellenesebb kint. A kijutás már nem hozza el azt a zord boldogságot, mint a régi kalandfilmekben, melyekben az új életű hős talál valami fanyar üdvöt, amit „odabenn", az elhagyott világban nem talált (*Red Dust*, *Shanghai Express* stb.).

2.5.5. A tárgyvilág realitása

A realitáskép által elénk állított objektivitás csak a tárgyak rendszere, nem a „magánvaló" világ, amilyen érzékeink és szükségleteink fénytörésén kívül lenne mindez. Az asztalnak két realitása van, a tárgy társadalmi funkciója vagy szerepe, s az anyagi adottság, melyre a társadalmi felhasználás támaszkodik. Nemcsak a jelek a tárgy szupplementumai, a kultúrtárgy is a mögötte álló természeti lét szupplementuma. Amit a dolog kultúrtárgyként teljesít a számunkra való világban, a dolog magánvalóságára ráerőszakolt szerep, véletlen szupplementum egy szükségszerű léten, melyet az majd levet magáról. Ezért ingadozó a „realitás" szó használata: hol a magánvalóra, hol a magánvalót számunkra valóvá változtató világra utal. A magánvaló világára vagy a világkép világára. A képtelenségre vagy a képre, amely állítólag közvetíteni tudná a képtelenséget.

A használati tárgy dologiság-deficitjéről van szó: használhatósága feltételezi dologi végtelenségének zárójelbe tételét. A használati tárgy majdnem csak kép, a második természetbeli alkalmasságának képe, mely funkciókat és használati szabályokat közöl. A használati tárgy részlegesen irrealizálja a valóságot, mint elzárt, zárójelbe tett, nem adott létezést, vagyis magánvaló dolgot. A dolog az őt részlegesen irrealizáló használati tárgy hordozója. Ha azt mondtuk, hogy a használati tárgy majdnem kép, van olyan eset is, amelyben a használati tárgy, megőrizve, de nem realizálva praktikus funkciólehetőségeit, teljességgel képként működik. Egy valóság működik ez esetben úgy, mint a társadalmi valóságból kiszakadt valótlanság. A természeti valósághoz képest a társadalmi valóság is szupplementum, s a társadalmi valósághoz képest hasonlóan az esztétikai fenomén. A tárgy mint kép: egy képzőművészeti tárgyként kiállított használati tárgy, vagy akármilyen használati tárgy, ha nem használjuk, csak gyönyörködünk benne. Ha nem maga a tárgyélmény válik, a praxis megfékezése által, képélménnyé, megjelenik a tiszta képélmény hordozó funkciójára redukált tárgy. A tiszta képélmény mögül eltűnik a feszélyező és korlátozó tárgy, pl. a nőkép mögül a nőtárgy, s már csak a papírtárgy vagy vászontárgy hordozza a nőképet, nem a nő maga, így szabadulni lehet mindattól, ami a tárgyban elviselhetetlen, vagy félelmet keltő. De ha a valóságos nőt „érdek nélkül" szemléljük, úgy a nőtárgy kezd nőképre redukálva működni, hogy eltűnjék, zárójelbe tétessék a szemlélet örömét zavaró nődolog. A dolog, a használati tárgy, a tárgy mint kép, majd a kép mint önállósult, nem praktikus, azaz már csak a fenomént hordozó tárgy, az eltűnés fokozatai: a sor vége az eltűnés. Az eszközvilágba befogott természeti adottság éppúgy eltűnőben van, mint a társadalmi szerepekbe befogott ember, mások utánzása, csak leképezés. Az eszközrendszerben eltűnnek, legátlásra kerülnek a lét teljessége és a változás forrásai, s most már azért folyik tovább az irrealizáció, hogy az általa teremtett képvilág mindarról meséljen, ami eltűnt, épp a létteljességről. A létteljesség tehát a paralizált társadalmi realitásból a képekbe kerül át. Így a természeti realitás és a képek, mint a realitás elveszett létteljességére és robbanó erejére való emlékezés eszközei képviselik mindazt, ami a társadalmi realitásban a szemellenzős prakticizmus szükségszerűsége, a

mindennapi élet üzemfenntartását illetve a hegemónia és kizsákmányolás rögzítését szolgáló gátlások áldozata.

2.5.6. Szubjektív realitás

A realitáskép adottságai nemcsak a „magánvaló" realitást takarják el, a szubjektív realitást is, a szubjektum önmaga realitásához is ugyanolyan nehezen fér hozzá, mint az „objektív realitáshoz". Az én önismerete épp olyan messzire van a saját „lényegétől", mint a tudás a világétól, ha lényegen azt az önmagáért való létezést értjük, amelyet a viszonyok és értelmezések fátylai eltakarnak: azt ami „van", függetlenül az adottság módjától, a megjelenés relacionális relativitásaitól. (Más relációk egész mást hoznának ki belőle, de nem akármit: lényegén pontosan eme „egész-más-potenciálját" értjük.) Ha erre a problémára azt válaszoljuk, hogy épp a relációk váltanak ki mindent, s nincs tőlük független magánvaló dolog, mert minden lét a másikkal érintkezve vagy ütközve azonosul önmagával, akkor is csak a fogalmat váltjuk, s lényeg helyett lehetőségről beszélünk, mint a relacionális – ezuttal nem megmutatkozások, hanem metamorfózisok – forrásáról. Minden csak kép, tehát csak ottlét és nem ittlét, s ha az én bármilyen képet alkot magáról, megnevezi és kimondja magát, a név tárgya már egy elmúlt én, aki ott van, a megnevezett múltban, s megnevezője ismét csak titok. Az ittlét fekete lyuk, vakfolt, a képek rendjébe beütő hiány. A tárggyá nem tehető tárggyá tevő, a pont, amelyre nem tudunk rátekinteni, amelynél tovább pillanatnyilag nem tudunk visszavonulni, hogy rálássunk. Az abszolút bensőség minden egyéb bensőséget külsővé idegenít, a sikeres visszavonulás, az új pozíció elfoglalása által megint csak nem vettük birtokba a bensőséget, csak új perifériát szakítottunk le a belső ismeretlenből, melyet elidegenítettünk magunktól. Az elidegeníthetetlen elidegenítő mindig innen van minden kimondhatón. Társadalmunk, kultúránk, családunk, testünk barlangján innen van valami, ami már nem újabb barlang, hanem ugyanolyan elérhetetlen transzcendencia, mint a dolgok a tárgyak mögött. Nem objektív, hanem szubjektív transzcendencia. Nem újabb barlang, hanem az elérhetetlen külső, mint a belső legbelseje. A tárgyi magánvaló és az alanyi magánvaló egyaránt eltakart, a jelek végtelen szubsztitúcióinak fátylai mögött. A kultúra eszközvilága, a jelek jelenségvilága és az ideológia fantomvilága a szupplementumok különféle rendjei. Az én is a szupplementációkba beleszőtt, adottságában is pusztán keresett rejtvény: az eszközvilághoz tartoznak az én társadalmi szerepei, s a fantomvilághoz önmagával kapcsolatos illúziói. Az ember önmaga számára is csak használati tárgy, részösztönök és ambíciók (vagy ha úgy tetszik libidinális és hatalmi ösztönök) visszaéléseinek kizsákmányoltja, eltékozolt létezés, birtokba nem vett, elfolyt idő.

A pszichoanalízis tárgya az ön-nem-adott szubjektivitás. Dilthey számára a „belülről ismert" az, ami mögé nem lehet tovább menni, s eme önmaga számára áttetsző szubjektív lényeg összege az élettörténeti összefüggés (id. Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt am Main. 1973. 264. p.). Freud felfedezi, hogy amit az egyén megélt, nem azonos azzal, amit átél, és amire emlékszik. Az emlékezet azt kapcsolja össze, ami átment a tudatos én cenzúráján, és azt közli, ami a felettes énén is átment: „a biográfia csak annyiban tárgya az analízisnek, amennyiben a belülről ismert és ismeretlen egyszerre, úgyhogy vissza kell menni a manifeszt emlék mögé." (Habermas uo. 264. p.). A cselekvésmotívumok és a

nyelvileg kifejezett intenciók, figyelmeztet Habermas, csak egy nem represszív társadalomban felelhetnének meg egymásnak (uo. 277. p.), egy represszív társadalomban azonban a megélt sorsot és az elbeszélést épp a hazugságok közvetítik (a másoknak szóló hazugságok felületi és az önmagunknak szóló hazugságok mélyrétegei). Az ember egyáltalán nem azonos önmagáról szóló elbeszélésével, mint ezt a posztmodern képmutatás gondolni szeretné, mely a mindenkori pillanatnyi érdekeknek megfelelő új identitást vél mesélhetni magának és bemesélni a világnak. A hedonista generáció nem akarja látni, hogy az olyan identitás, mely nem sorsa és szenvedése az egyénnek, csak szépségflastrom, párttagsági könyv és marketing stratégia.

Habermas értelmezésében az álom „a patologikusan eltorzított értelemösszefüggések felderítésének modellje." (uo. 269.). Ha a tudat a norma, amelytől való eltérés az álom, s az affektus a perverzió, mely modifikálja a tudatot, akkor a tudat megzavarhatósága a másik, rejtett rend által, szűkkeblűségének tanúsága: „az álmok olyasfajta szövegekhez tartoznak, amelyek maguk a szerző számára is elidegenedettként és érthetetlenként jelennek meg." (uo. 270. p.). A szöveg a „magánvaló" és a „magáértvaló" szubjektivitás harci terepe. A szövegeket legalábbis két, egy tudatosan hazudozó és egy tudattalanul gyónó kényszer küzdőterepeként kell megközelíteni – amint mindkettő torzítja a másikat, azaz az ambivalens szöveg rombolva építi önmagát. A tudatos hazudozás továbbfejlesztése ezután a tudattalan hazudozás, az önmanipuláció. A pszichoanalízis által feltárt összefüggések többrendbeli „intern beavatkozások" által torzítottak (uo. 260. p.). A pszichoanalízis tárgya az önfélreértés, mert a személyiséget az önmagának való „hazudozás" károsítja. Az én és az önkifejezés, s az én és az önátélés közötti törések közül az utóbbi a lélek, az előbbi az erkölcsi kultúra sérülése. A „megromlott szöveg" most már az én élménye: önmagának önmagáról szóló elbeszélése az, ami „megvágott". A szubjektív realitás az érdekek és illúziók által manipulált kifejezés torzítása, a kulturális torzítás személyes torzítása, a romboló építés építő rombolása által fejezi ki magát. Az, ami nem így fejeződik ki, nem a szubjektív realitás, hanem személyes formája a hősköltészetnek, az egyén meséje önmagáról, az önigazolás diskurzusa. Az elbeszélés harmóniáiban következetességében fejeződik ki a személyes mítosz, következetlenségében, töréseiben, inkonzekvenciáiban vagy sokkírozó, provokatív momentumaiban a szubjektív realitás, de „a szubjektív emlékezet megbízhatatlansága és zavarossága" (uo. 265. p.) kezdettől fogva nem egyszerűen korrigálandó hiba, hanem a realitás átköltésének következménye, melyből az is kiolvasható, milyen szeretne lenni az ember, és az is, milyen valójában. Az is, hová szeretne tartozni és az is, hol keresendő és miben áll az ő – esetleg megtagadott – valódi közössége.

Habermas „megcsonkított és elváltoztatott" nyelvezetről beszél (uo. 277. p.) s a szövegromlással küzdő filológus munkájához hasonlítja az analitikusét, mi ezzel szemben álom és költészet, a pszichoanalízis és az irodalom illetve a film hermeneutikája rokonságát állítjuk a vizsgálat középpontjába, duplán szervezett nyelvezetről beszélve, melynek felületi rendje mögött mélyebb rend rejlik. Az, ami a szubjektum önmaga tartalmait elfojtó, önmagával küzdő neurotikus diskurzusában deformáció, a mítoszban és művészetben a túlformálás, a túláradó sokértelműség formájában lép fel, ám az, ami művészi szempontból magasabb forma, a köznapi tudat banális elvárásai szempontjából továbbra is kínos deformáció.

Az elfojtás az önreflexió ellentéte, megtagadása, felmondása: tudni-nem-akarás. A pszichoanalízis „a társadalmasult individuum köznyelvileg strukturált önértelmezésének reorganizációja." (uo. 302.). A hermeneutikai lényeg „az élettörténet elveszett részének rekonstrukciója." (uo. 302.). Gyakorlatilag ez egy mese 1-től (mely a naív én beszámolója), egy el-

beszélés 2-höz vezet, mely a pszichoanalitikus diskurzusához illetve az analizálttal való párbeszéde még magasabb szintjéhez tartozik. A pszichoanalízis segítségével a „félbeszakadt művelődési folyamatok teljes történetté kiegészíthetők." (uo. 316.). Az elmesélni nem tudott, töredékes, meghamisított történetet, a kisiklott elbeszélés elveszett tartalmát elmesélhetővé, a megtört vallomást folytathatóvá teszik az „interpretációs javaslatok" (uo. 318. p.), de valahol, bizonyos mélységben – és itt válik a pszichoanalitikus hermeneutika esztétikai hermeneutikává – minden történet egy elbeszélni nem tudott történet tünete, csak az a kérdés, hogy az előző elbeszélésekhez képest milyen mélyen hatol be az elbeszélni nem tudott, elveszett történetbe, akár a megtagadott, elfojtott emlékbe, akár a még soha el nem beszélt történetekbe, ama összefüggésekbe, amelyekkel még soha nem néztünk szembe. Nemzedékek hiányzó lelkiereje az a tartozás (önmagunknak), amit az esztétikum autentikus mozdulása kiegyenlít.

Az önmagát kereső és építő kultúra fejlődését tanulmányozva ismételten találkozunk pokol és paradicsom szinkronitásának problémájával. Titka a szöveg (vagy az ember) szégyene és dicsősége is. Minél több az ember (vagy a kultúra) önmagánál, annál több titka van. Nem igaz, hogy az az egészséges ember, aki megfejtette önmagát, mert a fejtési folyamat végtelen. A magánvaló szubjektivitás nem fogy, hanem gyarapodik: „a lángész – írja Schiller – mindig önmagának a legnagyobb titok." (Schiller levele Goethéhez. In. Halász Előd /szerk./: Goethe és Schiller levelezése. Bp. 1963. 9. p.).

2.5.7. A szimbolikus kasztráció

A természettudomány az érzékelés „fátyla" mögé akar hatolni (vagy barlangjából kitörni). Hasonlóan küzdenek a humán tudományok a nyelv, a szokás, az előítélet, a kulturális kódok barlangjával. A filozófus az összes barlangokon túli „kívülség" kérdését is felveti. A kritika az ideológia barlangjából akar kitörni. Az érzéki észlelés fátylát vagy gubóját maga a természet szőtte, magát választva el önmagától, míg a kultúra és az ideológia gubóiba magunk szőjük bele magunkat, olyan szimbolikus rend vagy kulturális realitáskép teremtőiként, melynek egyúttal kiszolgáltatott teremtményei vagyunk. A természet adta (természetünk által meghatározott) jelenségből való kitörés kísérletei megsokszorozzák a kulturális közvetítést, az első fátyol széttépési kísérletei növelik a második fátyol hatalmát és bővítik a fátylak rendszerét. Minél későbbi, közvetettebb fátylat vizsgálunk, annál erőszakosabb tiltó és parancsoló hatalmakkal találkozunk. A mindenkor uralkodó kulturális realitáskép vagy szimbolikus szféra empirikus megjelenési formája, mint köznapi tudat: antropológiai adottságok, kulturális kódok és ideológiai jellegű parazita kódok együttes hatalma, melynek rendszerében a későbbi apparátusok (a pótlékok pótlékai) terrorizálják a korábbiakat. Amit az észlelés és a nyelv ad, annak nagy részét visszaveszi az ideológia, mely áthatja, visszamenőleg deformálja az észlelést és a nyelvet. Ezért végül egyetlen kasztráló egységként észleljük valamennyiüket. Ez az oka, hogy találékonyabb, szellemesebb, aki támad egy pozíciót, mint aki védelmezi, ihletőbb feladat áttörni egy gubót, a mögöttjét firtatni, mint sűrűbbre szőni. Aki azt állítja, hogy az adott maga az igazi világ, kevesebb ihletet nyer pozíciójából, mint aki az obskurantizmus értelem elszívó gépezetét látja benne.

Az előre haladó tudatosulás szakadatlan információvesztés. A tárgyak használható aspektusait kutatjuk, s a kutatott aspektusokhoz csatlakozik a további vizsgálat. A sokértelmű egy-

értelművé változtatása ígéri a sikert, a tárgy létteljességének elhomályosulása, a tárgynak a létteljességből egy praktikus funkcionális összefüggésbe való áthelyezése ígéri a haladást, mely így semmiképp sem az elevenség haladása, ezért pusztítja el saját létfeltételeit. A terrmészetnek csak „felesleges" vonásai iránt generálunk magunkban mesterséges vakságot, míg a társadalomnak épp mozdíthatatlanságát fokozza a mesterséges vakság, a hatalom szellemi helytartói a „veszélyes", tehát valójában a társadalmi lét alternativitását és a viszonyok kimozdíthatóságát felfedő problémagócok bekódolását, feltárását büntetik. A valóságkép valóságvesztése a reprodukció számára preparál, s a reprodukció egyik szintje az egyéni létfenntartás, másik szintje az egyének életére ráépülő parazita hegemóniák reprodukálása. Az előbbi is korlátozza a létteljesség élményét, s az élet élvezőjéből vagy urából munkássá teszi az embert, aki a második sík hatalma által válik aztán kizsákmányolt munkássá vagy rabszolgává. E második szinten válik a valóságkép valóságvesztése katasztrófává, a valóságkép mérgezetté, lényegtelen tényekkel terhelve, lényeges összefüggésektől megfosztva. Ez a hamis valóságkép produkálja a parazita szükségletrendszert, mely lényeges alapszükségletek (szabadság, alkotás) teljesülése helyett kínál fölösleges teljesüléseket, esetleges fogyasztói kívánságokat, kultuszokat.

A szimbolikus rend

a./ anyagi biztonságot ad, és élvezetet kér cserében,

b./ viszonyokat szervez, és a testet kéri cserében,

c./ szerepeket és reagálási biztonságot kínál, és felejtést, feladást kér cserében, megfoszt a sorsérzéstől, az élettörténet egységétől, és amnéziát nyújt, létfeledést, világfeledést, énfeledést, mindezt a sikeres alkalmazkodások áraként. Becsal a lét nyitottságából a praxis alagútjába, a dolgozó, törekvő ember, a harcos és hierarcha barlangjába. A köznapi élet pontosan ezt a barlangot nevezi igazi világnak vagy kemény realitásnak.

Minden közvetítési szférának vámja van, a kultúra lemondást követel a testről, az ideológia a lélekről és észről. A nemi szerv csak testet nemz, a lélek viszonyokat nemz, a szellem mint nemző szerv, az egész világot cseréli le, világot nemz: joggal beszélünk kasztrációk soráról. A kasztráció az művelet, amely a szociokultúrális struktúrák és a természeti struktúrák, a szimbolikus folyamat és a testi adottság között lép fel, hogy szétválassza, majd a meghasonlás konfliktusaival élénkített új kapcsolatra hozza őket. A kasztráció az űr vagy bevágat, a semmi betörése vagy a rés nyílása, mely a zaj és a hangalak között lép fel. Ugyanezt a differenciát képviseli pénisz és fallosz viszonya, mint a biológiai és a szociális reprezentánsa közötti rés. Az erektált pénisz el kell hogy foglalja helyét a női nemi szervben, hogy ott teljesítse feladatát, s ennek az őket „birtokló" személyek akaratától függetlenül meg kell történnie. A fallosz ezzel szemben embléma, a férfiasság jele. A fallosz kasztrálja a péniszt, amennyiben a férfi viselkedése egészében a fallikus hatalmi szimbolikát ritualizálja: már nem a pénisz „keresi helyét" a vaginában, hanem a férfi a társadalomban. Az új játszma nem az eleven testek és természetes ösztönkésztetéseik, hanem az igények és ambíciók szintjén folyik. Amennyiben a nemi aktus a fallosz színjátékára redulkálódik, a nő kielégítése elmarad, a férfié pedig megkönnyebbülésre redukálódik, s a cél egy szereposztás megerősítése, az „akarat diadala", és a pontszerzés a férfiak egymás között folyó hierarchizáló játszmájában. A kasztráció választja el a női szépségmaszkot és a női testet, azt, amiként megjeleníti magát, illetve ami valóban. A nő képét, mint a nőt eltakaró megtestesült mítoszt, mely testellenes mítosszá és mítoszellenes, szenvedő és lázadó, a szépségipar által megkínzott nyers hússá tépi szét a nőt. „A kasztráció az űr aközött, ami tényleg vagyok, és a tekintélyemet kölcsönző szimbo-

likus mandátum között." (Slavoj Žižek: Körperlose Organe. Frankfurt am Main. 2005. 121. p.). A kasztráció emel át a testi világból a test nélküli szervek világába, ahol részesedünk a hatalomból, melynek a kasztráció ily módon szinonimája és nem ellentéte. A *Taxidermiá*ban a hadnagy képviseli a szimbolikus mandátumot, a tisztiszolga a tényleges létet, ezért az utóbbi „magva" éri el az eget, ejakulátuma a Tejút, s az időt is ő éri el, lévén a folytatás, az utód az övé. Ezért az első epizód hősének még van melodrámája, mely egyúttal explicitté teszi a hagyományos melodrámákban elrejtett perverz mélystruktúrát. Az elmondottak alapján nem elég kasztrációról beszélni, legalább dupla kasztrációval kell számolnunk: az egyik kasztráció a szellem ára, a másik a státuszé, a hegemóniáé. Az egyik beszélő lénnyé tesz, és a beszélő lény felszabadító, mert oszthatatlan egyenlő tulajdont, pontosabban nem birtokolható distinkciókat szór szét: a kultúra létformája a tiszta ajándék. A másik a kisajátító lény, aki az anyagi javakat, a mások létfeltételeit veszi birtokba. Nemcsak a kisajátítható, elrabolható természeti tárgyakkal teszi ezt, egy kisajátítható, materializált, halmozható szimbólumot is teremt, a pénzt. Létrehoz ezzel egy olyan kultúrát, mely nem legyőzi a természet ínségét és kegyetlenségét, hanem megkettőzi azt, nem javít az esztelenül pazarló természeten, hanem a nagyobb esztelenség szolgálatába állítja a számító értelem ravaszságát.

2.5.8. A reális, imaginárius és szimbolikus

Mivel dokumentáció, fikció, ábrázolás és mesélés stb. formáit megkülönböztetve azt próbáltuk rekonstruálni, ahogy a kultúra klasszifikálja saját üzeneteit, az eredményt össze kell vetni a napjainkban teoretikusan leghatékonyabb klasszifikációval, az imaginárius, szimbolikus és reális lacani fogalmaival. Az elkövetkezőkben az a feladatunk, hogy megpróbáljuk megteremteni a korábbi változatában a Frivol múzsában kialakított nyelvezetünk és a lacani nyelvezet legalábbis átjáróját. Az, amit mindvégig elemeztünk, a társadalmi imaginárius szféra, ezért legelőbb a lacani imaginárius ról szólunk. Lacan nemcsak e három szférát különbözteti meg, ezen túl mindegyikben megpillantja a másik kettő reflexét. Így háromféle imaginárius-hoz jutunk. A tiszta imaginárius a képélmény, a szimbolikus imaginárius a képek másodlagos szemiotikai rendszere, kontrollált és szervezett formarendje, pl. a jungi archetípusok (tágabb értelemben a mitológiai képzetrendszerek). A reális imaginárius, a képi kombinatorikák összekapcsolója a szubjektum önmaga számára is titkos realitásával, a fundamentálfantazma, a szubjektum alapproblémáját magába foglaló imaginárius szcenárió. Vannak spontánul adott, meghatározatlanul lebegő képek, vannak keresett képek, perspektívákat nyitó képek, és vannak olyanok, amelyek üldöznek bennünket, mert a fundamentálfantazma származékai.

Legdurvább megkülönböztetési lehetőségünket felhasználva induljunk ki abból, hogy az imaginárius prototípusa a kép, a szimbolikusé a fogalom, a reális pedig az, amit ez a két berendezés leszűr. Az érzéki-képi és a fogalmi realitáskereső berendezések nem egyszerre lépnek fel a szellemtörténet egészében lassan szétnyíló realitáskereső spektrumban. Az imaginárius előbb fejlődik ki, mint a szimbolikus, az érzéki-képi világ műveleti közege pedig a történelmileg kiépülő összstruktúrában mélyebb réteget képvisel, mint a fogalom. A fogalom ezért a képek segítségével és a képekben keresi a realitást, de miután a képekből kinyerte a műveletei számára szükséges adatokat, a képek ellen fordul, s – tudományként – a fogalmi kritikától várja az érzékek illúzióinak korrekcióját.

A tapasztalat kezdete érzéki, az embert elárasztó, zsongító érzéki adatok szellemileg emésztetlen tésztája. A szubsztitúciók differenciális rendjeként lép fel, eme kiindulóponttal szemben, az imaginárius-érzéki rend, mely hipotéziseket alkot, elképzeli a tárgyak túloldalát, értelmezni kezdi az érzéki adatokat. Magasabb rend a szimbolikus-imaginárius, az érzéki kép tartalmi absztraktsága, mely akkor áll elő, ha a kép kezd szimbolikusan működni, a metaforában és allegóriában. Fordítottja az imaginárius–szimbolikus, az absztrakt konkrétsága, mely a fogalmi közegbe telepített elképzelő aktivitások szférája, az elbeszélések világa. A képi szimbolikában az imaginárius építi a szimbolikust, az elbeszélő kultúrában a szimbolikus anyagából jön létre újra imaginárius. Az elbeszélő kultúrában együtt él az imagináriusban keresett szimbolikus és a szimbolikus fogalmi világ visszahatása az imagináriusra, annak újraformálójaként. Csak ezt, az elbeszélő világmagyarázatot követi a tiszta szimbolikus, teoretikus, analitikus vagy spekulatív fogalmiság műveleti tere. Itt már nem egyszerűen konkrét szubsztitúciókat, hanem a szubsztitúciós közegek eltérő rendjeinek egymásra épülését vizsgáljuk. Az érzékletekhez képest a képzetek már magas szintű értelmező aktivitás által formáltak, melyet a fogalom a szakadatlan újraértelmezés bázisául használ. A tárgyra spontánul reagáló indexikalitástól haladunk a növekvő szellemi műveleti autonómia és az ezt szolgáló növekvő önreflexivitás kibontakozása felé. A szimbolikus-imaginárius előbb (metaforaként) egészekkel fejezi ki az egészeket, majd (mint metonímia) részekkel az egészeket, végül, a szimbolikus funkció, levetve az imagináriust, „teljesen mással" (absztrakt jellel) jelöli őket. Az előbbi műveletek az utóbbi előzményei, mert a másik egész az előbbi egész lényegét hivatott kifejezni, vagy a rész fejezi ki ennek lényegét (pl. a koponya, a szív, mint a lgyőzött ellenfél hazavitt része).

Az imaginárius hagyományos fogalma: a képzelőerő által feldolgozott érzékiség, míg a szimbolikus ez esetben a fogalmi erő újabb átdolgozó munkájának eredménye. Ha a szimbolikus a nyelv, és – a közvetlen érzéki észleletekkel szemben – a mesterséges képek, képi kifejezési és kommunikációs rendszerek is a fogalmi nyelv által befolyásolt nyelveknek tekinthetők, akkor a kultúra egyik fejlődéstörvényeként tehető fel, hogy a szimbolikus hajlamos elnyelni az imagináriust, az átdolgozó rátelepedés értelmében. Ez esetben az imaginárius ellenhatása a szimbolikus által formált új teljességen, a szimbolikus kultúrán belül, az élményszerű elhajlások „vad gondolkodása", melyek nem érik el a szimbolikust vagy eltérnek tőle. Ennek következtében máris lazulnak imaginárius és szimbolikus határai: a szimbolikus a nyelv, míg az imaginárius az egyéni nyelvváltozat, a nyelvben foglalt utasításoktól való eltérésre késztető indulat és hangulat expresszív kifejezési formájaként. A mindent elnyelő szimbolikus nyelvezetből lecsíp egy részt az imaginárius elbizonytalanító vagy felszabadító visszahatása. Ez a rész a beszédben újjászülető nyelv, ami további értelmezési lehetőséget tesz hozzáférhetővé. A reálissal egyaránt szemben áll a tudattalan rendszere és a tudat diskurzusa. Ha Lacan a nyelvet azonosítja a tudattalan előfeltevésekkel, a beszéd minden fajta kulturális apriorijával, akkor ezek az apriorik a beszéden keresztül érintkeznek a léttel, lévén hogy a beszédet korántsem csak a nyelv beszéli, nem a nyelvi struktúrák kölcsönhatása magyarázza az egyén mint ezek egyszerű közlekedési csomópontja működését, az epifenomenális személyesség rendezőpályaudvarának menetrendjét, hanem az eme nyelvi szerelvények utasai, az egyéni életvilág élményei, melyek megszólaltatására hívja segítségül a beszélő a nyelvi állandókat. Tehát a kulturális élményállandókat az individuális élményváltozók szállító eszközeiként hívja segítségül az egyén, ha az élményállandók gyakran

üresen közlekednek is, ez nem a nyelv valóságát tükrözi, sokkal inkább a mindenkori beszélő szellemi megvalósulatlanságát.

A tudattalan többet tud a tudatnál, ahogyan a reálisban is több van, mint a lélekben vagy a szellemben. A nyelv előnyben van a beszéddel szemben (mert a közösség többet tud, mint az egyén, a felhalmozódott közösségi tapasztalatok bölcsebbek, mint az egyén rövid életében szerzett tudás), s mindezekkel szemben előnyben van a valós (reális), mint számukra kimeríthetetlen, s mind az egyén mind a közösség történetében teljességét tekintve mozgósíthatatlan gazdagság. Ha a tudattalan előnye a bölcsesség, akkor a tudaté a zsenialitás, az imaginárius játéka és az élmény egyszerisége által mozgósított szintézisek új információt beemelő ereje, mely alkalomadtán módosítja a kultúra rendszerét. A szimbolikus a kollektíva, az imaginárius az egyes egyén berendezkedési kísérlete a reálisban. Az társadalmi, ez legfeljebb családi, az szcientista vezérletre bízza a képeket, emez emocionális vezérlésre a képeket és fogalmakat. Amabban a fogalom az első, emebben az emóció az első és a fogalom az utolsó, s így az alapérzés és fundamentálfantazma kölcsönös kifejezése az a végső kölcsönhatási góc, mely megnyitja az egyéni perspektívát, melyen át bekódolja az egyéni komplexus a társadalmi tudatba az ismeretlent, az újat. A végső felelősség egyéni felelősség.

Az imaginárius a prereflexív cogito, melytől a szimbolikus mint reflexív cogito veszi át a világképet. A szimbolikus adja, s a nyelvi struktúra tartalmazza a realitáskép alapjait, melyet a tudományok fejlesztenek tovább és bontanak ki. A képi imagináriusnak is van szimbolikus aspektusa, a képek is leírhatók nyelvként, de a nyelvi szervezettség a fogalmi nyelvben éri el kifejlett formáját. A szimbolikus szféra, a fogalmi nyelv az imaginárius magasabb származékának, felfedező munkája új eszközökkel való folytatásának tekinthető, de az imagináriusnak is új származéka fejlődik ki és él tovább a szimbolikussal és az általa explikált realitásképpel való kölcsönhatásban. A „realista művészet” nem a „valóságot utánozza”, hanem a kulturális valóságképet. Az esztétikai terméket, képet vagy fikciót csak a tárgyát meghatározó kulturális tudással hasonlíthatjuk össze, nem „magával a dologgal”. A szimbolikus felelős a hivatalos realitásképért, mely kulturális realitásképpel az imaginárius konkuráló származékai kulturális irrealitásképeket állítanak szembe. Az emberi élet fele álom, s a tudatos nappali életet is átszövik a „nappali álmok”, a megismerést is átszövi a képzelgés. A természeti tárgyakat fegyelmezettebben megismerni képes ember partnereiről személyes mítoszokat alkot, képzelt melodrámákban vagy paranoid thrillerek imitációiban éli meg valós életét. A kultúra fegyelmező eszközként állítja szembe a realitásképet az indulatok által elragadott vagy hangulatokkal zsongított egyéni élménnyel, másrészt az egyéni fantázia az irrealitásképpel védekezik a hivatalos kultúra által paralizált realitáskép szemantikai börtöne ellen. Az imagináriusnak a szimbolikus ellen, s egyúttal mégis a szimbolikus eszközeivel lázadó védekezése lenne így a kulturális irrealitáskép (a bahtyini karnevalisztikus kultúra vagy újabb szóval ellenkultúra), melynek a modern úgynevezett „ellenkultúrák” csak manipulatív kultúripari karikatúrái. A hivatalos realitással szemben álló imaginárius világ maga is kétarcú, a rém- és vágyképek világa, ezért voltunk hajlamosak, a „népi nevetéskultúra” bahtyini fogalmát megkettőzve „népi szorongáskultúráról” beszélni, ami ma már nem elég, miután a szorongáskultúra a rettegés és gyűlölet kultúrájaként „tökéletesült” vagy radikalizálódott. A realitáskép azonban az imagináriust is ellenőrizni szeretné, a kulturális realitáskép nem korlátozódik a nemfiktívre, megszállja a fikciótermelés kiterjedt régióit, s ott hódít mint „realisztikus fikció”.

Hogyan értelmezhető az általunk adott összképbe, a kulturális spektrumanalízis változatainak rendjébe a vázolt módon beilleszthető szimbolikus és imaginárius munkamegosztása? Tudás és képzelet vagy a kollektív-tudattalan apriori és az egyéni élmény… – Lacan absztrakt megfogalmazásaival különböző értelmezések küzdenek. Ha szimbolikus és imaginárius oppozícióját párhuzamba állítjuk nyelv és beszéd, tudattalan és tudat, illetve tudás és tudat oppozícióival, a tudatot úgy értelmezhetjük, mint voluntarista szervet, míg a tudattalan a felhalmozott szükségszerűségek önszabályozó kölcsönhatásán alapuló rend. Ennek eredménye azonban a szokásos felfogás megfordítása, mely a tudatot a tudás birtokosának tekintette, míg a tudattalant az érzelem, kép és ösztön birodalmának. Ha az imaginárius az egyéni élmény és vele szemben a szimbolikus a fogalmi nyelv, akkor az érzékelést és képzeletet kevésbé uralja a rendszer absztrakcionizmusa, mint a fogalmi tudatot, a beszéd azonban a szimbolikustól az imagináriushoz, s a kollektív kultúrától az egyéni élményhez vezet. Az egyéni tudatban is az imaginárius játéka adaptálja az elsajátított tudást. A vázolt ellentmondás feloldható, ha emlékeztetünk rá, hogy egyén és csoport is a törekvéshorizontok által nyitott képzelt világban élnek, míg a nyelv azokat a lehetőségeket is tartalmazza, tudattalan emlékezetként őrzi, amelyekről az ágáló személyek és csoportjuk – horizontjukat megválasztva – lemondtak. A nyelv több nem realizált lehetőséget tartalmaz, mint amit a beszéd realizált. A nyelv másikja az a titkos, néma nyelv, melyben azok a kapcsolatok rejtőznek, melyeknek a realizált kapcsolatok nem mintái, s ezért realizálásuk valószínűtlen, vagy azok a titkos, a belső beszédben vagy a parakultúrában realizált kapcsolatok, melyeket illetlen, félelmes, kompromittáló realizálni. Démoni vagy trash-nyelv rejtőzik a beszélt nyelv mögött. Ahol a beszéd hallgat, ott a hallgatás beszél, mert a nyelv azzal is jelöl, hogy mely pillanatban és ponton hallgat el. Eme gondolat arra figyelmeztet, hogy bizonyos vonatkozásban a nappali álmok hazugabbak, mint az éjszakaiak, s éppen ebben a vonatkozásban az éjszakaiakat kérdezhetjük az igazról vagy a valósról. Ha a tudattalant nyelvi szerkezetként vizsgáljuk, akkor nyelv-előtti nyelvek és nyelv-utáni nyelvek, a szimbolikus nyelvi szerveződést el nem érő vagy lebontó vajúdó imaginárius rendszerek felé fordul figyelmünk. Ha a nyelvi szerkezetként megközelített tudattalant a kulturális alapfogalmakkal, a fogalmi-szimbolikus nyelvvel való kommunikációjában vizsgáljuk, ez a természeti apriorik (ösztönök), az antropológiai apriorik (szemléleti formák) és a kollektív apriorik (archetípusok) entitásait helyezi előtérbe a tudattalan világában, míg a fundamentálfantazma egy személyes tudattalant alapít, mely a vajúdó imaginárius rendszerekben találja meg kifejezési formáját. A szimbolikus mindenképpen az adott meghatározottságok, keretadó rendszerfeltételek, természeti és társadalmi „előírások" világa, míg az imaginárius a minderre adott egyéni reakció által körvonalazott pre- és posztszimbolikus mozgástér.

Tudatos élet az imagináriusban! Mi mást jelenthet ez, ha nem közvetlen és eredeti belemerülésünket életvilágunkba, éppen azt, amit naív realitásélményként élünk meg? Ennek távolító átdolgozását, a realitásélmény kritikai realitáskoncepcióvá való kidolgozását szolgálják a szimbolikus szféra kódjai. De a realitásképe és a realitáskoncepció együtt sem birtokolják a realitást. A lacani reális éppen az, amiről a szubjektum lemond, hogy berendezkedhessék az életvilágban (Slavoj Žižek: Die Revolution steht bevor. Frankfurt am Main. 2002. 172. p.). Realitáskép és realitáskoncepció megkülönböztetésének szükségessége arra utal, hogy a szimbolikusban is benne él az imaginárius, a valóság társadalmi képe kölcsönhatásban van a személyes élmények folyamával.

Szimbolikus és imaginárius csak akkor fog megnyugtató módon működő kategóriapárként szolgálni, ha visszavisszük e megkülönböztetést pszichoanalitikus gyökereihez. Ha a realitást nietzschei retorikával a közös illúziók s az imaginárius a személyes ősillúziók közegének nevezhettük, akkor az előbbi lesz a tudás szférája, az utóbbi az élmény, amely kevesebb és több mint a tudás. A társadalmi kép, a kulturális realitáskép, a valóság társadalmi képe stb. mind azt fejezi ki, ahogyan a kultúrában modellálják a valóság ismétlődő meghatározottságait. Az imaginárius és emocionálisan telített élmény ezzel szemben a valósággal való egyszeri találkozásokat inszcenálja, ahogyan az életszubsztancia emocionálisan és imaginárius telített képeit afficiálja a reális entitások meghatározottságainak totalitása, mégpedig a totalitás perspektivikus megnyilatkozása, mely a pillanatban önmagát a tudatosulás által centrummá emelő érzékenység számára mutatkozik meg.

Az imaginárius eredendő kifejezése a preszociális, spontán kifejezés, a szimbolikus duplán kódolt, reflektált, szociális kifejezés. Imaginárius és szimbolikus megkülönböztetése hasonlítani kezd Schiller naiv-szentimentális oppozíciójára. Ha képet kép helyettesít, imaginárius előszimbolikáról beszélhetünk, ha képet fogalom, ha nemcsak a jel, a jelrendszer is változik, kifejlett szimbolikáról. Ha a szimbolikus a józanságot fokozza, akkor az imaginárius, a vele való oppozícióban, a regressziók, alternatív tudatállapotok, az „őrület", a mámor és álom világa lesz. A kérdés már csak az, hogy imaginárius és szimbolikus együtt tárják fel a reálist, vagy együtt takarják el azt?

Szimbolikus, imaginárius és reális lacani háromszöge Ogden és Richards háromszögével is összefüggésbe hozható: a szimbolikus felelne meg a „szimbólumnak", az imaginárius a „gondolatnak" s a valós a „referensnek". Ogden és Richards szimbóluma az, amit kifejezésnek vagy jelentőnek, gondolata az, amit tartalomnak vagy jelentettnek neveztünk, a refenrens pedig a tárgy. A megfeleltethetőség arra utal, hogy mindabban, amit Lacan szimbolikusként tárgyal, a kifejezés erős és kontrollált, s elválasztott a tartalomtól, tehát ez az a szféra, amelynek törvényét tükrözi a strukturális szemiotika, amikor a szingnifikáns struktúrák vizsgálatát állítja középpontba. A lacani imagináriusban a tartalom dominál a kifejezés felett, ahogyan a mágikus gondolkodás észre sem akarja venni a kifejezést, a jelet azonosítja a tartalommal és a tartalmat a tárggyal. Az imaginárius szférába mélyebben belelát a régi tematikus kritika, mint a strukturalizmus, a mítoszkutatásban sem pótolható Lévy-Bruhl vagy Jung (és sokan mások) egyszer s mindenkorra, átadva a feledésnek, Lévi-Strauss által, az utóbbi inkább az intuitív belátások igazolásához segít hozzá.

Ha felrajzoljuk szimbolikus, imaginárius és valós háromszögét, a szimbolikus az imaginárius és valós között jelenik meg, mint a másik kettő dionüzoszi nyugtalanságának apollóni fegyelmezése. Az imaginárius a szimbolikus és a valós között lép fel, mint két szenvedés vagy lemondás, az ősfenyegetés (a valós) és a modern fegyelmezés (a szimbolikus) között kirobbanó kéjként. Az alaktalan matéria kínja és a forma börtöne között az anyagias forma érzékiségeként és a kiformált anyag otthonosságaként. A valós az imaginárius és szimbolikus között lép fel, mindkettő által ostromlott, kétfelől szemlélt titokként, mindkettő által lefedve és mindkettőn áttörve.

Miután a szemiózis korábban vázolt, az üzenethalmaz részhalmazainak rendszerezéséből előállott alapstruktúrájával megpróbáltuk kapcsolatba hozni Lacan kategóriáit, nézzük meg, hogyan viszonyíthatók jelen vizsgálataink középponti tárgyának alapstruktúrájához, melyet a fikcióspektrum elméletében jellemeztünk. Ha a szimbolikus a kulturális realitáskép vagy a

valóság társadalmi képének birtokosa, akkor az imaginárius egy korábbi, spontánabb élménymódnak felel meg. Mivel Lacan látja, hogy a reális nem a szimbolikus distancializáció privilégiuma, meg kell különböztetnie a realitást a reálistól. Így a másodlagos létviszonyt képviselő szimbolikus mellett egy elementárisabb létviszony prezentációját is kérdezhetjük a reálishoz való viszonyáról. Az álmok vagy a hangulatok nem közölnek kevésbé fontos információt, mint a tudás. Mindaz, amit a hivatalos realitáskoncepció nem hajlandó tudomásul venni, az irrealitásképbe szorul ki a realitásképből. A fejlődés az imaginárius-anyai világból halad a szimbolikus-apai világba. A fikcióspektrum így az imaginárius és szimbolikus közötti átmenetek leírására is alkalmas. Láttuk, hogy a spektrum-legyező szétnyílását a valóságkeresés mozgatja. Ha az imaginárius szerveződés uralma a spektrum kezdete, s a szimbolikus a későbbi alakulatok rendje, az imaginárius kiindulópontja a reális, és a szimbolikus célja a realitás. Az imaginárius a lacani reális közelibb szomszédja lenne, a szimbolikus pedig a konstituált realitás képét képviselné, a realitáskép ideálja tehát a szimbolikus célját fejezné ki. A nyelvi kompetenciát uraló, pontosabban általa uralt, tudatos, beszélő én, a realitáskép „tudó" ágense élne a realitásban, míg az izgalmak, a kéj-én és kín-én „katasztrófái" fognák fel a reálist.

Lacan realitásról és reálisról beszél, mi realitásképről és realitásról. Ezért beszélhetünk azonos értelemben a realitás vagy a reális kereséséről, s a realitáskép ezzel szemben azt jelenti, amit találunk, vagy találni vélünk. Lacan realitás-reális különbségtételéből is marad valami, amit realitás 1-nek illetve realitás 2-nek nevezhetnénk. A realitás 1. megfelel Lacan realitásának, a realitás 2. pedig a lacani reálisnak.

a./ Realitás 1.

A realitás 1. az, amit a kulturális realitáskép realitásnak nyilvánít, s amiben a társadalom berendezi reprodukcióját és kidolgozza életformáját. A realitáskép tárgyai és törvényei szabályozzák a társadalmi gyakorlatot és egyéni létfenntartást. A realitáskép tételezései a társadalmi realitás lehetőségfeltételei: számtalan intézmény, elvárás és viselkedési valószínűség épül rájuk. Ám a képek korlátaira alapított realitások működését bárhogyan behatárolják is a képek, eme realitások mégis szert tesznek magánvalóságra: bármely társadalmi intézmény nem működik pontosan a róla és a világról alkotott kép tervei szerint. A realitás akkor is eltér a realitásképtől, ha annak keretei között, annak eszméi alapján jött létre, ahogyan ez a társadalmi realitások esetén a helyzet.

b./ Realitás 2. (= a „reális, a valós")

A reális az, amit a kulturális kép realitásnak nyilvánítana, ha a teljes realitás hű képe volna (e teljes, hű kép azonban lehetetlen, hisz ez nem leképezné, hanem megkettőzné a realitást).

A tárgy a viszonyban jelenik meg, nem a viszonyon kívül: nem tudjuk, milyen lenne nélkülünk. A tudománynak erre az a megoldása, hogy más viszonyokban kezdi tanulmányozni a tárgyat (eszközökhöz való viszonyában, más tárgyakkal való kölcsönhatásaiban), a filozófia ezzel szemben minden viszonyon kívül, tisztán, önmagában szeretné megragadni. De semmi sem létezik viszonyokon kívül, mindent viszonyok jelenítenek meg. A tárgyat nemcsak számunkra, önmaga számára is a viszonyok konstituálják. A viszonyok határokat és ezzel valóságokat teremtő ütközések, teremtés-események. Nem a tárgy izolált, monadikus magánvalósága a realitás, hanem a viszonyokban realizálódó képessége a közös világ fenntartására, s benne a maga helye kialakítására. Ez mégsem számolja fel ismeretelméleti és

ontológiai probléma különbségét, mert más a viszony, melyben a tárgy létrejön, s más a megfigyelő vele szembeni utólagos viszonya, melytől nem függ a tárgy léte. A teremtésről lekésett aspektus a megismerés, ugyanakkor egy új teremtés kezdete, a társadalmi tárgyaké. Az ember éppúgy bajba kerül, ha megbotlik egy kőben vagy ha nem vesz észre egy útját keresztező autót, és összeütközik vele, mint ha egy társadalmi tilalommal ütközik meg. Az autót és a tilalmat emberek teremtették, a kő azonban már a társadalmi létet megelőzően ott volt, s túl is éli azt. A realitás, melytől a létfenntartás függ, a viszonyok ütközéseiben konstituálódik és nem az ütközésektől elvonatkoztatott, rajtuk kívül eső, csak a maga „belsejére" támaszkodó adottság. A reális világ létformái a viszonyok, ám az ember eme viszonyokhoz való viszonya utólagos, ezért elvonatkoztathatók tőle. A létezők relacionalitása ellenére sem értelmetlen lényegekről beszélni, ha úgy tekintjük a lényeget, mint amit „beleraknak" a létbe a viszonyok, vagy mint amit kihoznak a határoltból a határok, az immanens potencialitások találkozási helyei a provokáló idegennel. A lét realizálódik, azaz van egy lappangó állapota, mely mindazt jelenti, amire képes, azt is, amit nem hoztak még ki belőle még létre nem jött, ismeretlen relációk, és van a létnek egy megvalósult formája, mely megnyilvánítja, de el is takarja lényegét: a realizált lényeg csonka, mert a lehetőségekhez képest szegény, míg az elvont lényeg csonka, mert nem aktuális. A reális hasonlóan jelenik meg és bújik el a látszatban, mint a lényegi vagy lehetséges a reálisban. A létet a látszat és a realitás is elzárja tőlünk. Terminológiánkban nem a reális a realitás mögöttese, hanem a lét.

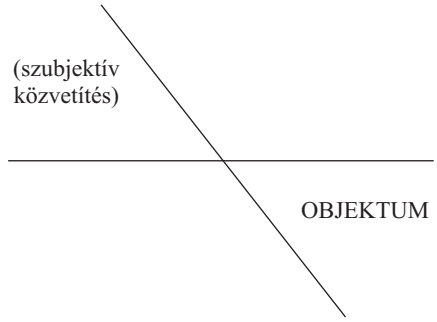
A filozófia nem tud megálljt parancsolni magának a relacionális immanenciasíkon. Hol viszonyok termékeiként közelíti meg a tárgyakat, hol tulajdonság komprimátumokként a lényegeket. A tulajdonságköteg azonban csak leírásmód, nem végső metafizikai pozíció, nem mozdulatlan, tiszta, transzcendens teljességek ideálja. Mivel a magánvaló is csak a számunkra valóból levezetett visszaható koncepció, az „igazi reálisról" dinamikusabb képet is kialakíthatunk, mely nem redukálódik a lényegi jegyek statikus leltárára. A reális dinamikus koncepciója pedig egy robbanás képéhez hasonlítható. Egész elemzésünkben, megtett gondolati utunk teljességében ez kísértett, olyan alapvető, megalapozó káoszként, mely minden rend rendezőelve. A reális maga a robbanás, s a kirobbant részek, a robbanásban szétesett sűrűség vagy egység egymásnak ütköző maradványainak kölcsönös alkalmazkodása, egyensúlykereső helyezkedése, mint reális folyamat terméke, a tárgyi realitás. Minden lét tartalmazza saját alapja alaptalan mélyét, saját alakja alaktalan közepét, s épp ez a realitása (vagyis a lacani „reális"). Ez az ontológia áll a filmmitológia hátterében, ez alapozza meg a mesék meséjét, ezért a horror a műfajrendszer őspólusa vagy sarkpontja. A műfajrendszer sarkpontja az a pont, ahol felfakad a titok, feltárul az egész létezés rendszerének sebezhető pontja.

2.5.9. „Hol a valóság mostanában?"

Mi a filozófia? A konvenciórendszerek logikai koherenciájának és műveleti automatizmusainak biztonságáról való gondoskodás, tudományelmélet-e vagy létkeresés, s mint ilyen a teológia rokona? Mitől féltsük jobban, a technozófiától vagy a teológiától? Nem véletlenül idézi fel ma Žižek azt az Adornót, aki szerint minden nagy filozófia az ontológiai istenbizonyíték variációja, kísérlet a gondolkodástól a léthez való továbblépésre (Slavoj Žižek: Die Revolution steht bevor. Frankfurt am Main. 2002. 63. p.). A modern időkben a technozófia

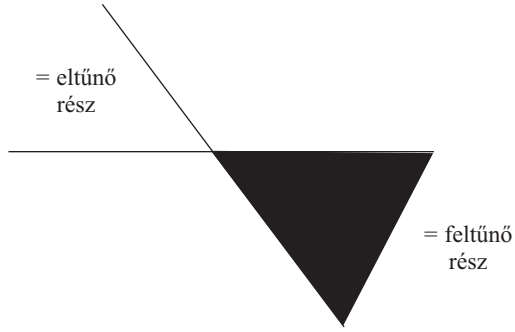
a nagyobb veszély, míg a teológiával való párbeszédben a filozófia ma – ellentétben a teológiai elnyomás korszakaival – csak nyerhet.

A természetes tapasztalat a közvetítést teszi zárójelbe, ez, a naiv tudat, az objektum meg nem kérdőjelezett előjogának világa:



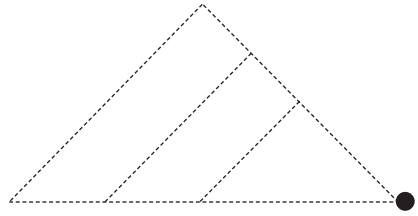
65. ábra

Itt az objektumot véljük birtokolni, a szubsztitúciók, szemiotikai apparátusok nem egymást, csak az objektumot tematizálják.



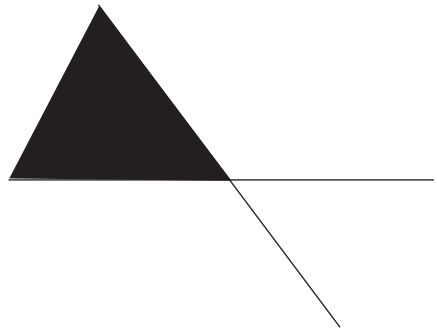
66. ábra

A közvetítési struktúrák mintha felszívódnának a szilárd pontban, a dologban:



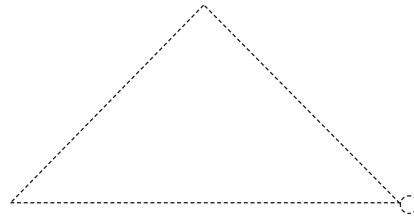
67. ábra

A kritikai filozófia ezzel szemben a szubjektív közvetítés, antropológiai apriori, kulturális realitáskép, a valóság társadalmi képe stb. előjogát hangsúlyozza:



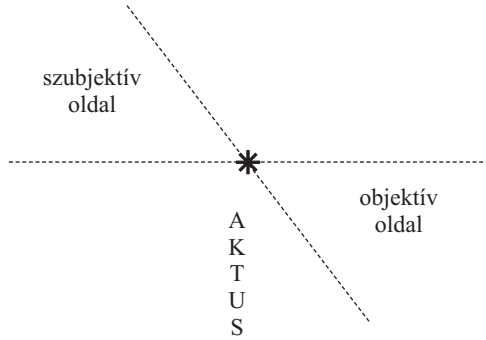
68. ábra

Azt is mondhatnánk, számára nem a dolog a kemény realitás, azaz nem a külső a realitás, hanem az egyetlen feltétlen realitás a közvetítők immanenciasíkja. Most a dolgot jelöljük, bizonytalanságát jelezve, kipontozva, s a közvetítési struktúrák fognak dominálni:



69. ábra

Adorno a történelmi közvetítést hangsúlyozza, melyet a szubjektív közvetítést abszolutizáló transzcendentális aproiri nem vesz figyelembe. A történelmi materializmus történelmi közvetítő hálót állít az antropológiai közvetítő háló helyébe. A mai amerikanizált tudományos üzemben voltaképpen ez az álláspont győzött, a valóság társadalmi képét, a kulturális konstrukciót változtatva harci jelszóvá, kötelező csatakiáltássá. Adorno eszménye egyszerre gondolni el minden objektivitás megkerülhetetlen közvetettségét és az objektum elsőbbségét. Az objektum létszerű elsődlegessége így a megismerésszerű másodlagosság keretében, nemadott mivoltában adott. Nincs közvetlenség, az objektum csak mindig elveszettként és soha el nem értként adott, de az hoz vele kapcsolatba, ami elválaszt tőle, ha nem volna az elválasztó tényező, úgy nem volna kapcsolat sem. Az antropológiai vagy a történelmi apriori, az érzékelés és a kultúra felfogó-feldolgozó rendszerei csak azt a valamit állítják az önreflexió elé, ami a dologgal találkozik, mely találkozásban viszony jön létre, a viszonyba pedig mindkét találkozó bele van írva. A megismerés, az állandó újratárgyiasítás során nemcsak finomabban tárgyiasít, új részleteket fedezve fel, hanem szét is választ az előző tárgyiasítás által szét nem választott tárgyakat, pl. a szubjektív és objektív elemet.

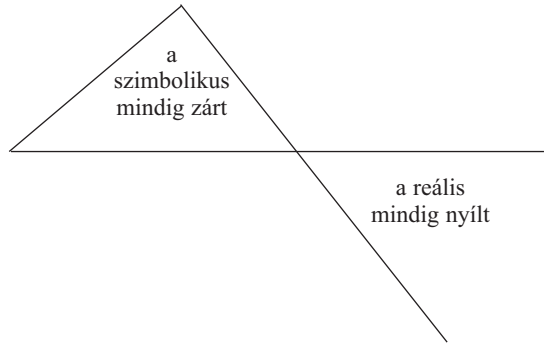


70. ábra

A szubjektív közvetítés és az objektív oldal vagy dolog közötti új közvetítőként merül fel a – fent csillaggal jelölt – aktus, amely maga is kétarcú eme általa „összekötött" két világnak megfelelően, egyrészt munkaaktus vagy interakció, anyagi aktus, másrészt szellemi döntés, az anyagi aktus problémájának jelek segítségével való megfogalmazása, és a jelek kölcsönös meghatározását módosító fogalomalkotás segítségével való megválaszolása. Az aktus a szemiotikai apparátusok és a dolgok szembesülése, viszonyra lépése. Az önreflexivitás alapformája már a megismerés kezdeténél ott van, amennyiben a viszony tanulmányozza önmagát, a viszony teszi láthatóvá a viszonyulókat.

Kantnál absztrakt apriori minden konkrétum előfeltétele, Heideggernél az apriori apriorija, az absztraktumok konkrét előfeltétele az esemény (das Ereignis), mint a tér és idő közlője. Az esemény az elsődleges és nem az a koordinátarendszer, melyben összetevőit bemérhetnénk, hogy levezessük belőlük az esemény lehetőségét, s kiszámítsuk az eseményt. E logikus építménynek, a leírás logikájának fordította a létrejövetel logikája: esemény csak ott van, ahol szerepet játszik a kiszámíthatatlan, a leírhatatlan (melyet a leírás logikája a magasabb rendűnek vélt szükségszerűséggel szemben véletlennek nyilvánít). Az esemény rendzavarás, a rend utólagos és ideiglenes egyensúly találás, az esemény, mint a differenciáltat megelőző differenciálódás viszi előre a világot. Az esemény elkülönülést vezet be, minőségeket a térbe, elmúlást és létrejövetelt, mint egyazon differencia két oldalát, az időbe. A fenti gondolati összefüggésbe beillesztve a tett, az aktus provokálja a világot, mely provokáció a világ válaszával együtt válik eseménnyé, melybe már mindkét „fél" bele van írva, s épp ez a beírottságuk a viszony.

Heideggernél a lét nem kéznél levő szerszám, hanem esemény, a Žižek által értelmezett Lacan „reálisa" pedig egybeesik a tiszta morális aktus kanti leírásával. Mindig tartalmazza a szimbolika számára emészthetetlen többletet, melyet a reális botránya ellen felvonuló szimbolikus apparátus nem tud beszőni (vö. pl. Slavoj Žižek: Körperlose Organe. Frankfurt am Main. 2005. 104. p.). A szimbolikus mindig zárt, a reális mindig nyílt:



71. ábra

A szimbolikusnak minden felfedező megértésben nyitnia kell, s minden művelődési aktusban, kultúraátadásban bezárul.

A kifejezések szubsztitúcióinak célja a tárgyszerűség. A szubsztitúció ténye arra utal, hogy amikor a kifejezés leváltott egy másikat, tárgyszerűnek éreztük, amikor egy másik leváltja, nem érezzük tárgyszerűnek. Egyszerűbb a leírás, ha a tárgyat „kintiségként" határozzuk meg, így a „bent" a társadalom, míg a kint a természet vagy a bent a szellemi kultúra, míg a kint a második természetbe bekebelezendő egész környezet. Az egyszerű kultúra-természet vagy szellem-anyag oppozíciót azonban bonyolítja a lélek realitásának problémája. A szubsztitúciók célja a realitásképen túl vagy innen, a külvilágban vagy a szubjektum megnevezendő vonatkozásaiban keresett realitás. A realitás ily módon a realitásképen túl vagy innen, a környezet vagy a beszélő oldalán is keresendő. A „kint"-ről tehát tágabb fogalmat kell alkotnunk: ez a meg nem nevezett létező, a fehér foltok világa, az új jelkapcsolatokat diktáló fenoménen túli dologiság, melynek megnyilatkozása a fenomén. A megnevezhetetlen kintiség kezdetelőttje minden feltáró, felfedező, újat mondó kijelentés előtt ott áll, akkor is, ha ez a kijelentés a lélekre vagy a társadalomra utal.

2.5.10. A valóság három arca

A valóságkeresést vizsgálva feltűnik, hogy a „túl", a „kint" kétértelmű. A keresett reális megnevezhetetlen többarcúságának következménye, hogy egészére két nevünk van, melyekre egymással egyezkedni képtelen világnézetek épülnek. A kanti magánvalót a jelenség takarja el, a derridai jelenlétet a szupplementáció. A megkülönböztetések csak absztrakt modellt nyújtanak, a létteljesség elérhetetlen vagy elveszett, csak az irreális modell adott.

A realitás szubjektív vagy objektív realitás, a lélek vagy a lét hozzáférhetetlen vagy kimérithetetlen magánvalósága, a tudatnak ellenálló „dolog" két pólusa. Az objektív realitás ismét kettős, kétarcú, mert hol az érzéki anyagot, hol az ideális lényeget tekintjük „igazi valóságnak". A valóság három arcának egyike inneni, kettője túli a szubsztitúciós rendszer mindenkori szűrőinek és formálóinak berendezkedésén.

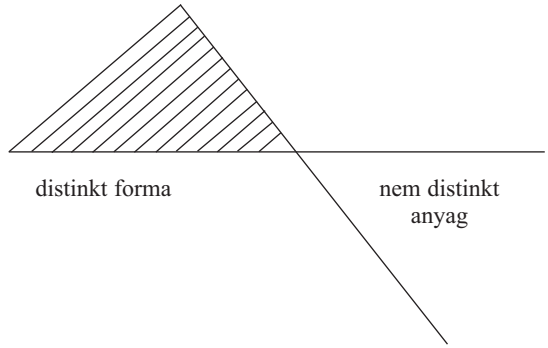
A „realizmus" az eszmét is a „külső" realitásba „varrja be", a nominalizmus a realitást is a névvel reprezentált eszmébe. Mindegyik egy integrációsíkot fogad el, de ezzel megkettőzi a maga elfogadott síkját. Az eszméket is realitásnak tekintsük vagy a realitást is konstrukciónak?

Ha az eszme is realitás, másképp az, mint az empirikus tárgyak realitása. Ha a realitás csak szociális eszmerendszer, megint csak másképp az, mint a puszta fikció. Mindkét esetben az elfogadott síkon termelődik újjá a két sík különbsége, ahogyan a kommunista diktatúrák egypárt-rendszerében a párton belül termelődtek újjá, frakciókként, a pluralisztikus demokráciák pártjai.

Tény és lényeg verseng az igazi valóság, a jelölt rangjáért. Vajon a jel a lényegkoncepció segítségével keresi a tény konkrét realitását vagy a tény mint puszta illusztráció segítségével a lényeg realitását? Tény és lényeg, fenomenális, észlelési realitás és noumenális realitás versengnek egymással. A filozófiai viták mögött az alternatív közvetítési rendszerek által széttépett tudat kérdése rejlik: mire „hasonlít" a „magánvaló"? Az érzéki jelenség vagy a gondolati jelenség, az empirikus tárgyélmény vagy az eszme ad „hűbb" képet? Mindkettőre „hasonlít", és egyikre sem, amennyiben mindkettő csak a viszony – érzéki vagy gondolati, képi vagy fogalmi közvetítés – túlsójának metaforája. Az érzéki és fogalmi jelenség, az érzéki anyag és a gondolati absztrakció a hozzáférhetetlen reális két metaforája.

Az egyén vagy közösség a létezők szétszórt sokaságába a maga helyzetének megfelelő perspektívából lát bele, de nemcsak a tárgyvilág rendje jelenik meg perspektivikusan. Maga a tárgyvilág mint érzéki világ is egy lényegvilággal szembenálló perspektivikus adottság. Két „helyre" képeződik le, két viszonyba beleírva jelenik meg a reális, az állati érzékek által materializálva, s az emberi nyelv által immaterializálva: érzéki tényként vagy fogalomként. A megjelenés eleve kettős: két egymást kiegészítő viszonytípusban képeződik le a realitás az érzékiség és gondolat számára. Az angol empirizmus az egyiknek hisz, a német idealizmus a másiknak. Mivel az egyik leképezésmód közelebb áll a köznapi tudat evidenciáihoz, csak azt a kérdést tegyük fel, mi rejlik az idealizmus logikája mögött? Hegel úgy gondolta, a fogalom épp arra jó, hogy elvonatkoztassa a dolgot szükségleteinktől, s ne hozzánk, hanem tulajdonságainak csak egymáshoz való viszonyában ragadja meg, ezért nem az érzék, hanem az eszme nála az igaz, vagy az eszme az az érzék, mely túllépi a viszonyt a lét felé. Mi vész el, mi elérhetetlen, a jelenség zár el a lényegtől vagy a jel a realitástól, a tudat a léttől, az absztraháló gondolat a tényleges, egyedi realitástól? A jel elzár a dologtól, de a megjelenő dolog éppúgy eltakarja – véges és szelektív, relacionális perspektívákban nyilvánítja meg – a maga lényegét, mint a jel a dolgot. Ha pedig így van, ezt a két „takarást" nem lehet-e egymás ellen fordítani, hogy most már a jel azt „takarja", ami a dolog „lényegét" takarja el? Lényeg és realitás gyakran a talány, az elérhetetlen vagy keresett igazság felcserélhető terminusaiként jelennek meg, s ez a kölcsönös felcserélhetőség arra utal, hogy az, amit lényegen értenek, maga a létteljesség, amitől ugyanúgy el van zárva az empirikus jelenlét, mint a jelenléttől az őt közvetítő jelek. Így a lényeg mint potencialitás úgy bújik meg az aktualizált realitás mögött, a rejtőzködő Isten utódaként, mint a realitás a jelek mögött. A realizmust és nominalizmust, materializmust és idealizmust, angolszász empirizmust és klasszikus német filozófiát metaforikus valóságkereső rendszereknek tekintjük, s olyan választásoknak, amelyek valójában hősies áldozatok. Metaforák erdején át visz a létkeresés útja, de minden metafora-rendszer csak arra jó, hogy a másikhoz utaljon, mert csak az ellentétek spekulatív egysége vezet tovább.

A nominalizmus, a distinkt spiritualizmussal szemben, nem-distinkt materializmust kénytelen feltételezni:



72. ábra

A kettő úgy viszonyul egymáshoz, mint a digitális és az analógiás kommunikáció vagy mint a hullámtermészet a korpuszkuláris természethez. E kettősség tehát minden tudást üldöz, melyre a kettős kifejezés tárgyi egysége, distinkt formalizmus és nem-distinkt materializmus spekulatív azonossága lehet a válasz. A metafora-rendszerek konfliktusa világít be a metaforák mögé, a kifejezés megsokszorozódása fejezi ki a lét egységét.

A realitáskép környezetként ábrázolja a cselekvés számára preparált létezést, melyet nem egészében, csak részleteiben fog fel, az elérhető realitásokat, és ezeknek is csak cselekvés-releváns oldalát. A realitáskép tudásformájában a világban elfoglalt helyünk és cselekvési céljaink által meghatározott eszközaspektusok tárulnak fel, és nem a közönyös, abszolút magánvaló. De a „mire jó" perspektívájában annak valamije (oldala, aspektusa) mutatja meg magát, ami jó valamire. Ez a megmutatkozó a meg nem mutatkozó megmutatkozó részeként jelenik meg. A meg nem mutatkozóról csak irreális, fiktív, hipotetikus képeket alkothatunk. Ezek sem teljesen alaptalanok, de nem az érzéki adatokat produkáló parciális viszonyok, egyes szervek velük érintkező valóságokkal való viszonyai, hanem egész létünknek az egész rajtunk kívül levő léttel való időbeli viszonya, az élettörténet, a sorsviszony által megalapozott perspektivikus állítások.

A természeti realitás független a róla alkotott képtől, a társadalmi realitás a kép közvetítésével jön létre. A kép ott a megjelenést közvetíti, itt a teremtést, a létrejövetelt. A realitás azonban, nemcsak az első, a második esetben is túlteljesíti a képet, az akarat többet akar, mint amiről tud, s a tett többet teremt, mint az akarat, mert eseménybe megy át a tárgyával való találkozásban, midőn a provokált valóság aktívvá válik a provokáló valósággal szemben. Mégis a társadalmi realitás az ún. „kemény realitás", mely visszamenőleg korlátozza (az elfojtással) a képalkotást, hogy így őrizze a maga strukturáltságát, míg a természet – és a társadalmi korlátok között meg nem férő emberi természet is – a mindenkori képeken túlcsorduló dinamikaként lazítja a megmerevedett díszletvilágot, a társadalmiság kulturális szklerózisát. A lacani „reális" a „kemény realitás", a tartós környezetként adott berendezkedési formák aktív mozzanata. Tehát van egy kemény realitás és van egy aktív realitás: ha Lacan realitás-reális oppozíciója helyett realitáskép és reális oppozícióját használjuk, így a realitás további differenciálásával kell nyújtanunk azt, amit Lacan reálisa nyújtott aktív erőben, a realitás belülről való megtámadásaként. A mindennapi életben a tartós realitásokhoz alkalmazkodunk, de nem az életvilág eme bútorzata a realitás lényege. Ezért minden tökéletes alkalmazkodás és sikeres berendezkedés öncsalás. Aki sikeres a közös alkalmazkodásforma

kereteiben, elveszti egyéni perspektíváját („lelkét"). Az ontikus sikerfelhalmozás ára az ontológiai lemondás és elgyökértelenedés. Míg a nem-alkalmazkodás elébe megy a reális mozgásának, mert mozgásával és nem leülepedett formáival számol, a kemény realitás tisztelete tesz a hegeli értelemben vett „fenntartó egyénné". A fenntartó egyént pedig a jelen gondolati összefüggésben újradefiniálhatjuk, mint olyat, aki elvesztette a kapcsolatát a saját realitásával, önnön realitásáról, sajátosságáról és alkotó erőforrásairól mondott le a „kemény realitás" szolgálatáért. A fenntartó egyén (Hegel), a receptív ember (Nietzsche, Deleuze) kemény realitás és dinamikus realitás ellentétén belül rendezte be egzisztenciaformáját s a dinamikus realitásról való lemondást választotta, nem a lét teremtője, csak fogyasztója, az adott viszonyrendszer parazitája, a pillanat embere. Nem hagy nyomot a világban, mert ő a nyom. Nincs semlegesség: aki nem jobb világot hagy maga után, az egy rosszabb világ teremtésében, azaz a teremtés rombolásában vett részt.

Ha nem realitást és reálist állítunk szembe, mint Lacan, hanem realitásképet és realitást (=reális), akkor – a konvencionálisabb fogalmak hátrányait kompenzálandó – meg kell állapítanunk, hogy nemcsak a realitáskép, maga a realitás is elégtelen. A jelrendszer és realitás differenciájában menekülő összetevő, szökő rész a realitásban is visszatér. Maga a reális mint megvalósult realitás is csak felszín a „benne rejlő" lehetőségekhez képest. Ezért látták a filozófusok a „lényeget" mélyebb realitásnak, mint az aktualitást, A régi filozófia lényeg és aktuális realitás viszonyáról alkotott olyan képet, ami mai világképünkben nyelv és beszéd viszonyának felel meg. A lényeg volt a lét nyelve, míg az aktuális realitás a lét beszéde.

A realitás viszonyokban adott, mégpedig nemcsak megismerésszerű adottsága feltételezi a viszonyokat, hanem kiformálódott dolgok rendjeként való megtestesülése is. A viszonyok találkozásaiban születnek a határok, melyek a létezők rendjét s a rendben elfoglalt helyüket biztosító identitását meghatározzák. A realitás három viszonyrendben jelenik meg: az észlelésben, a cselekvésben és a tudásban (a nyelvben és a tudományokban). A felhalmozott tudás az észlelési tapasztalatokat ellenőrzi a cselekvő tapasztalattal, a benyomást a megkísérléssel. A realitáskép az, amit tudunk a létezőkről, a realitás az, amit mozgósítunk, megnyilvánulni késztetünk belőlük. Az a képre szert tett, ez az alakra szert tett, az aktualizált viszonyokban megtestesült rész. De vajon az-e minden realitás, amit megnyilvánulni, tevékenységünk tárgyaként, létünk környezeteként alakot felvenni késztettünk? Nyilvánvalóan van valami ezen túl is. A felszíni realitás az, ami a viszonyokban realizálódott a találkozók potencialitásaiból, a mélyrealitás pedig annak összessége, (az összesség teljesítmény- és lehetőséghatárokat vonó egysége,) ami más viszonyok esetén realizálódhat az adott viszonyok által nem aktivált reagáló készségként. Ez a sem az érzékekben, sem a cselekvésben, sem a tudásban, sőt az aktualitás fennálló struktúráiban sem kifejezett rész ruházza fel a realitást konszolidált felszín és dinamizáló levésforrás kettősségével. A jel eltakarja a realitást, de a realitás is a mélyebb realitást, a lényeget mint potenciális létteljességet. Maga a realitás, mint aktuálisan realizált tényvilág is csak felszín a potencialitáshoz, a lehetőségek teljességéhez képest. Maga a realizáció, az aktualizáció értelmében, felfogható úgy, mint kialvás, megkeményedés. Schelling Isten mindenhatóságában pillantotta meg az iszonyatot, a bűn lehetőségét, mely önkorlátozásra szorul, s az emberi szabadság születésének léttörténeti tükörstádiumára van szüksége konszolidációjához. Gondolatmenetünk egy másik iszonyatforráshoz is elvezet, mely a létteljesség öngyilkossági ösztönének nevezhető, ami azonos az aktualizáció ösztönével. (Az aktualizáció megöli a létteljességet, a realizáció lehetetlenné

teszi a lehetőségek teljességét. De erre azért van szükség, mert már maga a létteljesség is iszonyatos, mivel minden jót és minden rosszat, minden összeférhetőt és minden összeférhetetlent tartalmaz. Már maguk a lehetőségek lehetetlenné teszik egymást. A lehetőségek a lehetőségek gyilkosai.) Nem véletlen, hogy a nagyobb összefüggések csak a szemlélődő elmerülés és kivonulás számára nyilatkoznak meg. A kutatás közelítő tekintetet feltételez (mely úgy hat, mint a távcső vagy nagyító), a megértés azonban távolító, átfogó tekintet műve (megfordított távcső). Így két gonosz korlátozná egymást, segítve megmagyarázni a jó lehetőségének születését. Az isteni felettes vagy elővilágban a mindenhatóság a veszély, a korlátozott világban vagy a realitásban a tehetetlenség. Így azonban maga a rossz a realitás, a realitás ára a lét magmájának kihűlése – melyet az aktusnak, mint az adott realitás mozgósulásának kell újra áttörnie. A rossz a „kemény" realitás, a jó csak a realizáció, a törekvés, de minden realizáció, bevégzettként, rosszá, azaz „kemény" realitássá változik. A jó lehetőségéből fakad a rossz valósága, de a jó felülbírálja, és ezzel mozgásba hozza a valóságot, amelyben lehetőségként, tendenciaként és a tendenciát előlegező kivételes pillanatként is megnyilvánul.

A megvalósult, kemény realitás: hatalom – az eldöntött alternatívák kiábrándító konzekvenciáinak felhalmozódása, a működő hatalmak korlátozó és kényszerítő ereje. Mindenki, amennyiben vállalkozik a tettre (és nem pusztán engedelmeskedve reagál), érvényesíti a tettbe foglalt előtudást, a tett filozófiáját, mely szerint a lét kombinatorikáját nem merítik ki a reális berendezkedésben aktivált összefüggések. Mi magunk is ilyen létteljesség vagyunk, a kimeríthetetlenség kimeríthetetlen része. Ennélfogva magunkban is érzünk hatékony erőket, melyeket a realitáskép nem ért el, sőt, olyan erőket is, melyek szétfeszítik a kemény realitás berendezkedési formáit. A realitás természetéből fakad a realitáskoncepciók ambivalenvciája, hiszen nevezhetjük realitásnak a megszilárdult, kemény realitást is, de nevezhetjük realitásnak a kemény realitás által sem teljesen eltakarni, sem megfegyelmezni nem tudott kimeríthetetlen többletet is.

Elképzelhető egy érvelés, amely szerint a realitás adott, a lehetséges realitás azonban nem realitás, csak a realitás lehetősége, mely a realizáció által lesz realitás. A lehetőség vagy lényeg mint mélyrealitás azonban nem azt jelenti, hogy a realitásban virtualitásokként lappanganak más realitások, hanem azt, hogy a realitás reális komponensei reális alapjai a közöttük aktualizált viszonyoktól különböző lehetséges viszonyoknak, melyeket a viszonyok labilitása és állandó változása kilátásba helyez. A lehetőség mint mélyrealitás a mozgástendenciák kimeríthetetlen sokfélesége, míg az aktuális realitás ezek nagy részének pillanatnyi legátoltsága. A mélyrealitás szétfeszíti a felületi realitást, a dinamikus realitás az őt fékező statikus realitást. A kemény realitás az, amit a cselekvés elért és megérintett a környezetben, a mélyrealitás az, amit a további események aktiválhatnak. A szellemi szubsztitúciók világa mintegy fúró berendezésként fúródik bele a mélyrealitásba; a fúró berendezés fúrófeje az aktus, a tett.

Az aktuális realitás mindig lemondás. Az érzéki konkrétság, az empirikus lét, az uralt tényvilág biztonsága, a gyakorlati sikeresség ára a lehetőségek pluralisztikus teljességéről való lemondás. Potencialitások vagy végtelenségek korlátozzák egymást a jelen pillanat végességében. Lacan, amikor a végességek mögé akar tekinteni, akarata ellenére az idealitást írja le reálisként, és állítja szembe az igazolható, konstituált, aktuális realitással. Lacan, akárcsak Deleuze reálisa ugyanis olyan entitás, amely nem bír egzisztenciával, de bír tulajdonságokkal (Slavoj Žižek: Körperlose Organe. Frankfurt am Main. 2005. 131. p.). A realitás egzisztál, míg a lacani reális számára közönyös az egzisztencia (a traumatikus esemény reálisabb a realitásnál, mert nincs jelentősége, hogy ott van-e valahol az időkben, viselte-e

az empirikus esemény formáját). A reális objektum olyan ok, „amely magában véve nem egzisztál, azaz amely csak hatásai sorában jelenvaló, de mindig csak eltorzított, eltolt formában.” (Slavoj Žižek: Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Berlin. 1991. 130. p.). Mint a platoni idea, vagy a középkori realizmus reáliája, mely kívülről áll szemben a valósággal és mégis minden körülötte forog, rajta méretik meg, miközben ő sem tud empirikus létté válni, s a lét sem eszményivé. A mélyreális az, aminek a reális csak kísérlete a létezésre. Ontikusan az eszme a realitás szupplementuma, ontológiailag a realitás az eszme szupplementuma. A teológia nyelvén az ontikust emberinek, az ontológiait isteninek nevezhetnénk: az isteni illetve emberi szempont kettősségének elvilágiasított alkalmazásáról van szó. Az eszme értelmezhető a mélyrealitás szellemfilozófiai kifejezéseként. Hegel eszmének nevezte a potenciális létteljesség világát, Deleuze virtualitásnak. E különbségek csak abból fakadnak, hogy, mint ismételten jeleztük, a mélyrealitás csak metaforikusan jelölhető.

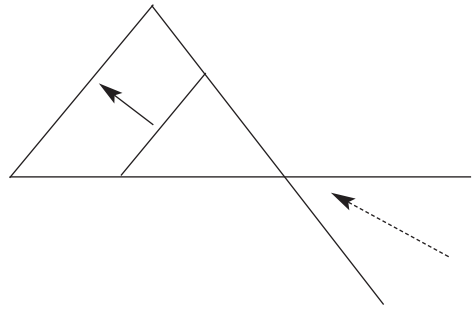
Lényeg, lehetőség, létteljesség fogalmainak elgondolhatósága mind valamilyen mélyrealitásra, a realitás megmerevedett formái mögött tevékeny aktív mélységre utalnak. A realitáskép úgy viszonyul a realitáshoz, mint a realitás a mélyrealitáshoz. Ebben a homológiában a világegyetem története felel meg a realitáskép szubsztitúciós történéseinek, az ősrobbanmás felel meg sémánkban a szemiotikai háromszög ama csúcsának, ahová az aktust és az aktusnak a referenssel való találkozását bejelöltük, azt a tükörvilágot pedig, mely ábránkban a szubsztitúciókkal szembeállított realitás mélységeit képviselte, mint a szubsztitúciókkal megszólaltatni akart néma létet, a kozmikus világképben az ősrobbanás előttje képviseli.

Amennyiben a valóság két arcáról akarunk beszélni, így a lehető legegyszerűbb összefoglalást adva az elmondottaknak, s egyúttal indokolva, hogy a kettősség és a metamorfózisok miért fognak alapvető jelentőséget játszani a mitológiában, akkor a relatív egyensúlyt állíthatjuk szembe a végül mindent felborító alapvető dinamikával – a magánvaló dolog kutatható bár ki nem meríthető identitását a meg nem valósult lehetőség protorealitásával.

2.5.11. A realitás szólítása. A megszólított realitás

A jel nem tényhez vagy lényeghez, hanem mindig új jelhez vezet. Vezet-e valahová az érzékenyebb élménysíkok, kifejtettebb jelsíkok egymásra következésében kibontakozó differenciális korrekció? Van-e iránya? A jel lecserélése a jelentést kitevő tulajdonságköteg differenciálását és a mindig egérutat nyerő tárgy üldözését szolgálja. A forma sűrítésével keressük az anyagot. (Anyagon értve a műalkotás „életanyagát”, a bármely kifejezést ösztönző élményanyagot. Ezt az anyagot azonban az újraértelmezendő előző jel képviseli, ”szállítja”. A szemiózis anyaga a világ, a lét, melyet a szemiózis mint formarendszer tesz, a bevezetett megkülönböztetések által, felfoghatóvá.)

Egyazon differenciát előbb a tárgyi, utóbb az alanyi oldal meghatározásaként éljük át. Amennyiben bevezetünk egy kifejezés-tartalom relációt, ennek tartalmát megpillantott tárgyi differenciaként észleljük. A szubjektív oldalon egzisztens különbség a szubsztanciális oldalon jelenik meg:



73. ábra

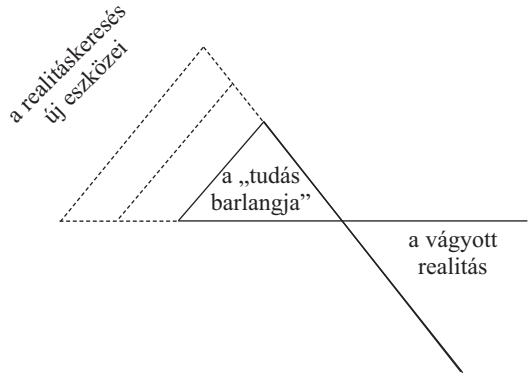
A megkülönböztetés pillanatában nem a jelek hanem a lét játékát, a jelölt világot, a transszemiotikus realitást észleljük, nem a sémát és formát, hanem a tartalmat és tárgyat, a nyelv és gondolkodás eltűnésében feltűnő valóságot. De ha már csak újragondoljuk vagy mástól halljuk vissza eszménket, lazul a kapcsolat, visszatér a szemiózis, tudatosulnak korlátai. Ezzel a distinkció áthelyeződik a tárgyi oldalról az alanyi oldalra, most már a konvenció strukturáltsága tűnik fel, olyan különbségtétel, amely megfelelő mivoltában is legfeljebb kezelhetővé teszi, de nem éri el a tárgyat, rálátást biztosít, de nem átlátást. A megismerés folyamata ezért szükségképpen a tárgy permanens újrakeresztelése. Amit elmondtunk a tárgyról, már nem testesíti meg annak lehetőségteljességét, létszerű lényegét vagy magánvalóságát, de jelzi létét, mint az újraszervezendő szemiózis tematikáját, anyagát. Nem adott a számunkra valamiféle naturális állapotban olyan valóság illetve tárgy, amellyel való korrespondenciától függne a kijelentés igazsága, mert mindez már eleve a nyelvben, a vizsgálat nyelvét megelőző más prezentációs formákban adott. A tárgy előző nyelvi kifejezésekben adott, a tudomány a köznapi nyelvtől örökli a világot, s a köznapi nyelv az észlelést értelmezi. A preverbális jelrendszerektől még tovább visszaléphetünk a cselekvésrendszerig, s a cselekvések folyamata, a gyakorlat zökkenőmentes lefolyása a szubjektum szubsztancializálódását, de nem a szubsztancia szubjektummá válását jelzi. Azt jelzi, hogy a tudásnak van valóságtartalma, de ezek még csak az átfedés vagy összebékülés módján találkoznak: a szubjektum perifériái a valóság perifériáival. A posztmodern nyelvfetisizmus ennyi reményt sem ad, a metafizika pedig sokkal többet követel.

A jelentés helyére következő, mindig további jel lép, a jelölt tárgy helyére új jelentés, változó „konvcepciók" (= konvencióvá merevedő koncepciók és koncepciókká mobilizált és radikalizált, felébresztett konvenciók), s csak a leváltások folyamata és nem egyik vagy másik jel garantálja a tárgykapcsolatot. Kiegészítések tartják életben a szemiózist, közvetítenek a megértett rész és a keresett egész között. Új és új szubsztitúciós síkok magasságai világítanak vissza a dologi mélybe. Az egymásra rakódó szemiózisok egymás mögött rejlő realitássíkokat tárnak fel.

A szignifikáns hálóból való kitörés reménye a háló bonyolítása. A hálón innenit a hálón túl kell keresnünk, a kimondatlant a továbbmondásban. A fátyol feltár és nem eltakar, láthatóvá tesz és nem láthatatlanná. Verhoeven láthatatlan emberét rózsaszín gumimasszával öntik le, mire láthatóvá válik: s miután a massza megszilárdult, álarcként viseli. Ez az álarc azonban nem eltakarja, hanem megmutatja a láthatatlan arcot (*Árnyék nélkül*). A *The Golden Voyage of Sindbad* című filmben a szökőkút vízfüggönyében válik láthatóvá a gonosz varázsló:

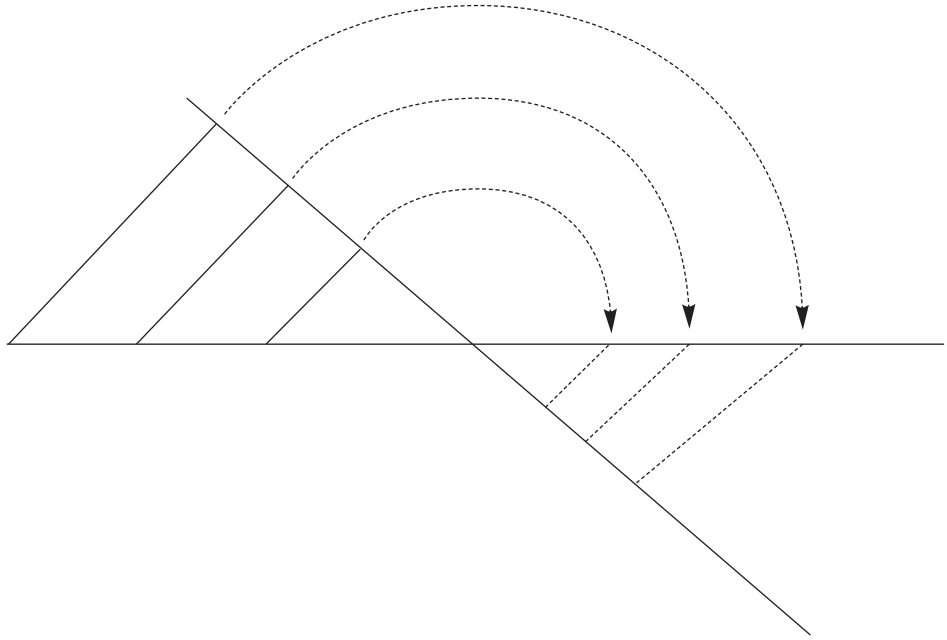
itt is a fátyol jelenít meg, tárja fel a valóságot és mondja ki az igazat. Az igazságok nem határai egymásnak, hanem konstituensei egy őket befogadó teljesebb igazságnak. Minden új információ az előzőek újragondolását és új összefoglalását teszi lehetővé: az igazság a gondolat befogadó képessége, képessége a számolásra a többi igazsággal. Minden új élmény, tudás tartalmazza az előzőeket, mindig az egészet gondoljuk újra az új élmény segítségével.

Nincs sehol a tárgy, de egy interpretálandó előző jel képviseli, s egy interpretáló, követő jel kérdez rá dologi lényegére. Így a jelek leváltása kétféle „túl”-ságra is utal. Be vagyunk zárva a tudás barlangjába. A barlang adottságmódját azonban megtámadja a külső vágya. Ez a vágy a barlang tágításával teljesül; paradox módon a barlang építésétől várjuk a „kivezető utat”:



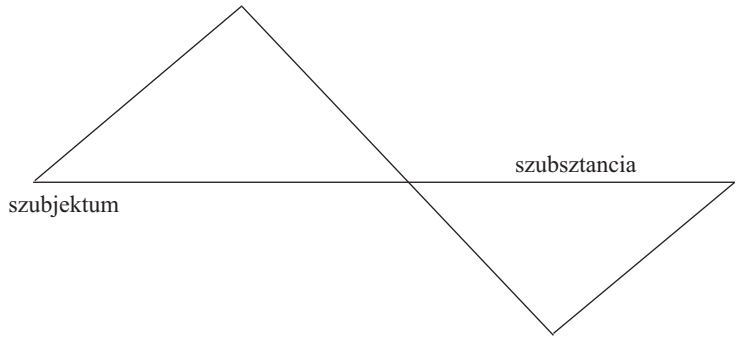
74. ábra

A dolog empirikus adottsága csak jelenség, nem maga a dolog, az észlelés nyelvébe beírt mása nem azonos a beíró dologgal, a megnyilatkozás a „tárgynyelvben”, a tárgyak rendszerében sem azonos a megnyilatkozóval. Ezért van szükség a jel jelentésére és ennek permanens mozgósulására a kifejezések cseréjében. A jelet közvetítő újabb jel feltárja az értelem mögött rejlő mélyebb, átfogóbb értelmet. Az előrehaladó analízis teszi lehetővé, eredményeit beillesztve a korábbi analízisek rendszerébe, az elmélyítő szintézist. A jel keresett jelentése kísérlet a tárgy már az észlelésben elveszett, szétszórt lényegének, létteljességének, lehetőséggazdagságának kutatására. Maga a keresett kétarcú, mint tapasztalati tárgy illetve a tapasztalatnak a problémát feladó dolog. A tárgy nem mutatja ki a dolog létteljességét, csak annak nyoma. A jelentések bonyolódó felépítménye a tárgy dologi mélységeire utal. Az új vizsgálati szint differenciálja a korábbi szint kevésbé finom distinkcióit, ezzel azonban a tárgy addig láthatatlan egységeinek szövedékébe, mélyebb kölcsönhatási nívókba vezet.



75. ábra

Szubsztancia és szubjektum azonossága a vázolt rendszerben a két háromszög kölcsönös kifejezése:

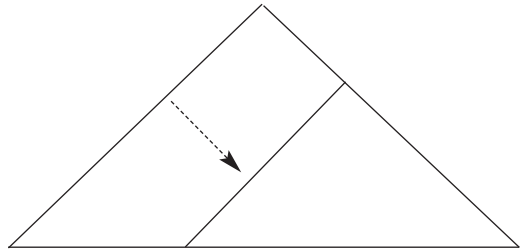


76. ábra

Ezt a spekulatív tételt episztemológiai olvasatban így fejezhetjük ki: minden jelenség igazságmozzanat. A tévedés utalás az el nem ért igazságra, a féligazság utalás a másik felére. Nietzschei nyelven: a hazugságok és illúziók együttese, közös tendenciája az igazság; hazugság és igazság rész-egész viszonyban van. Az igazság önnön elérhetetlenségeként egzisztál; az igazságok úgy viszonyulnak az igazsághoz, mint a realitásképek a realitáshoz.

A megismerés bármely új konkretizációs nívója kifejti az előző nívó által adott tárgyat. Nemcsak többet mond róla, ez azt is jelenti, hogy differenciáltabb tárgyrendszerben helyezi el.

Ezzel kifinomultabb, eredményesebb, bonyolultabb cselekvésrendszert képes hordozni, gyorsabb és nagyobb áttekintés alapján zajló akciókat kiváltani. A cselekvés igazoló szerepe azonban csak annyit igazol, hogy a környezetté merevült világhoz jól alkalmazkodtunk, tehát a dolog világunk berendezkedési formájává tárgyiasított aspektusait tárolja tudásunk. A megismerés ennél többet tud. A szubsztitúciós rendszer differenciációs folyamataiban nemcsak az előző szint kifinomító kommentálása zajlik. A kommentálás még nem lenne több, mint az új nívó hozzáigazítása a régihez: ez a megfelelés igazsága.

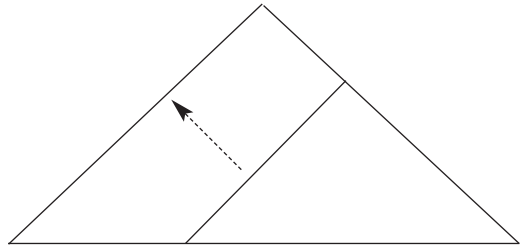


77. ábra

(= Az új distinkciós sík megismerési képletét hozzáigazítják az előzőhöz, így a régi asszimilálja, készteti alkalmazkodásra az újat.)

A „realitás szólítása" kifejezés azonban kétértelmű. Eddig a megszólított realitást tárgyaltuk, a következőkben kell tárgyalnunk a megszólító realitást. A megismerés „benyomulása a realitásba" úgy jelent meg, mint valamiféle mélyfúrás. Ez azonban csak a meglevő realitásképet képes konkretizálni. A realitás betöréseként kell leírnunk ezzel szemben a nagy megújulások eseményeit. A felszíni realitást mi szólítjuk, a mélyrealitás bennünket szólít. A megismerés nagy elmozdulása nem a struktúra tökéletesülése, hanem strukturális válság: az esemény megtámadja a struktúrát.

Az egész szubsztitúciós rendszer, melyet leírni próbáltunk, s melynek végül onto-logikáját kutatjuk, nem pusztán a fordítás és kommentálás, hanem a felfedésre alapozott tágulás, az új információn alapuló radikális szintézisek rendszere. Keresnünk kell az utat az ontikus igazságtól, a megfelelés igazságától az ontológiai igazsághoz, a felfedés igazságához. Az előbb az új hozzáigazításáról volt szó a régihez. Most nézzük a régi hozzáigazítását az újhoz:



78. ábra

(= A soha sem volt evidenciája merít a kimondatlan rejtettségből, ami lehetővé teszi, hogy az új sík követeljen alkalmazkodást az előzőtől.)

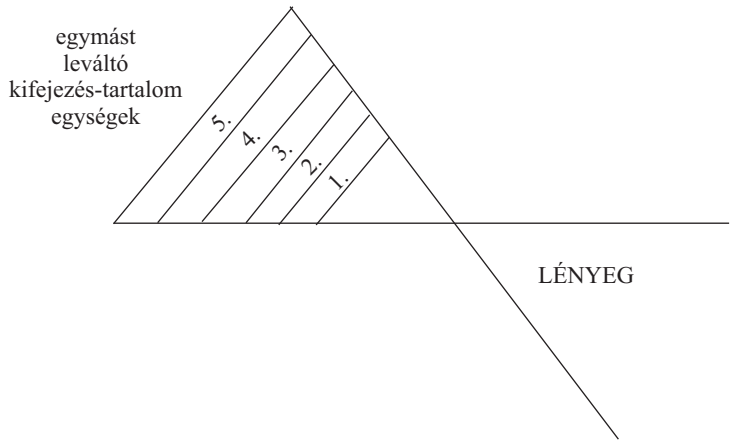
Az ontológiai igazság nem megfelel, hanem kinyit, feltár és ezzel lehetővé tesz. Az új műveleti lehetőségek bevezetése új cselekvésmódokat szabadít fel. A „való” nem az adottságokban bukkan fel, hanem mint tenni-való, azaz a mindenkori „világ végén”, a világkép elért határain túl. A lét a megismerési spektrum tágulásába van beleírva. Az igazság mint puszta megfelelés: az ismétlés igazsága, egy rendszer reprodukciójának igazságtartalma. A reprodukció igazsága, mint a szubjektum szubsztancializálása egy környezettel számol, míg a szubsztancia szubjektummá válása, betörése a szubjektumba, a szubjektumnak a maga érdekvilágán túlmenő létteljességek képviselőjeként való megjelenése a felfedező és létalapító egzisztenciamód struktúrája. Ez az a tudás, mely nem pusztán megfelel valaminek, hanem lehetővé tesz valamit: újat, mást. Az a másolás igazsága, ez az elmásulás vagy megmásulás (mássá válás) igazsága.

2.5.12. A realitás mint szemiózis-immanens transzcendencia

A jelölő a nem talált, el nem ért, eltűnt, elveszett, tiltott tárgy helyén áll. Az elveszett és el nem ért, elfeledett vagy csupán sejtett entitások azonban mind az elveszett valóság űrjét kitöltő kísérteties hiánylények. A kultúra mint világtalan világ, a száműzetés színhelye, s a jel a lét emlékoszlopa. Az eredmény, mint a szubsztitúciós rendszer mozgásának elemzésekor láttuk, az elveszett tárgy örök visszatérése az örök alakváltozásban, az örök visszatérést pedig az tartja életben, hogy nincs megérkezés. Épp az örökös beteljesületlenség, vagyis a vágy emancipálja a pontszerűen felbukkanó szubjektumot a határolatlan mezőként felbukkanó objektummal, és közvetíti a szubsztancia szubjektummá válását, a szubsztancia inkarnációja és a szubjektum átszellemülése értelmében. Nincs kitüntetett és befejezett, végleges beszéd a realitásról, mert minden a jelekben adott, azaz közvetett, ám a realitás képviselete mégis a jelek privilégiuma: mind a realitást közvetíti, de egyik sem teszi közvetlenné. Nem „ez” a jelentés prezentálja a tárgyat, ellenkezőleg, a minden egyes jelentés kudarca által jelölt tárgyméllyel csak a mindenkoritól a következő jelentéshez vezető eltolódás veszi fel a kapcsolatot. Minden csak hasonlat, de a hasonlítás folyamata tartja a kapcsolatot a tárggyal, mely a jelentések elkülönböződésében van, a távollét módján, jelen. A tárggyal csak mint menekülővel, az eltűnésekben feltűnővel és a feltűnésekben eltűnővel tarthatunk kapcsolatot. Ez azt jelenti, hogy nincs birtoklás, a birtoklás sem nem ontológiai, sem nem ismeretelméleti kategória, a birtoklás a kategóriák torzulása, perverz degenerálódása. A birtoklás maga a gonosz, mely egy merev kvázivilágba száműzi a lényegéhez tartozó megátalkodást. Itt ragadhatjuk meg egy új, a „politikai gazdaságtani” célzatosságokon és felületességeken túllépő kizsákmányoláselmélet gyökereit. A kizsákmányoláselméletnek egyébként is újra kell kezdenie, miután hagyományos formáját kompromittálta a létező szocializmus, így most már azt is meg kell válaszolnia, miért vezetett a kizsákmányolás „létező” elmélete új kizsákmányolási formák igazolásához.

Minden beszéd hamis mint értékelés, de igaz mint újraértékelendő. A jelek nem mondják ki a kimondhatatlant, de ébren tartják a hozzá való viszonyt. A megismerés az eredetet mint elveszett dolgot azaz információforrást nem a kezdetnél keresi és nem is a szubsztitúciós rendszer adott végpontján, hanem a vég nélküliben. Ez az oka, hogy Heideggernél az előre törés a hazatérés, a határátlépés a középpont őrzése, a túllendülés a visszahódítás és a múlt

a jövőből ered. A jelenlét önmagának jövőt adva hozza vissza a múltat a jelenbe. A differenciák táguló világegyeteme az adottság, melyben a szubsztitúciók permanenciájában lehetőség és lényeg spekulatív azonossága mutatkozik meg. A szétfutó lehetőségek a lényeg egységéből táplálkoznak. A változó kifejezés-tartalom relációk egyazon lényeget kutatják.



79. ábra

A szemiózis éppen a meg nem felelés által tudja felvenni a kapcsolatot a léttel, mely maga sem felel meg önmagának. Az azonosság harmóniája a különbségek híján valóként elgondolva üres, semmi, míg az azonosság lehetetlensége maga a lenni kezdés, a létre jövetel motorja. De ha így van, akkor a különbségek eltolódásaiban a lét eredendő robbanáskaraktere nyilvánul meg. Épp a rész kudarcában foglalódik vagy „gyűrődik" be az egész a részbe, a külső a belsőbe, a szubsztancia a szubjektumba, az átfoghatatlan az önmagát átfogóba, mely ezáltal válik magánál átfogóbbá. A nem-azonosság varrja be a szubjektumba a szubsztancia mozgásformáját. A szubjektum épp azért nem békül, mert maga is épp olyan robbanó, permanensen öntúllépő, nyílt, azaz a zárt egész szerveződési módja feletti, önszerveződése lezárulásra irányuló tendenciáinak rabságából kikívánkozó, dinamikus teljesség, mint a természet vagy az Isten, tehát annak megkettőződéseként vagy versenytársaként van vele szembeállítva. A szellem ugyanannak a létnek a kifejezési formája, amelytől állítólag el van zárva, létük közös, létközösségben egyesülnek, s egymásnak mint létnek kifejezési formái. Az elveszett tehát üldöz is bennünket, nem csak menekül előlünk.

2.5.13. Az „Az" szólítása (Az inkonzisztencia episztemológiája)

A jelentéseket a kristályosodás folyamatához hasonlító növekedési folyamat keretében tekintő episztemológia hagyományos kooperatív viszonyban van a hit (vagy általánosítva a bizalom) hermeneutikájával. Az egymásra épülő jelentéssíkok épületét mélyfúró berendezéshez hasonlíthatjuk, melynek teljesítménye a magánvaló összefüggéseinek feltárása. Az egymáshoz tovább lépő fenomének éppen eme „mindig-tovább" által mindent elmondanak arról, amit nem érnek el, de nem is kell elérniük, mert ismeretszerű kibontakozásuk utal annak létszerű

kibontakozására. Nem az ismereti kép utal a leképezett dologra, hanem az ismereti folyamat a dologi folyamatra. Nem a tárgyi absztrakciók, hanem az ezek határait elmozdító konkretizációk szintjén jön létre a világ „dionüzoszi" egysége, a lét „herakleitoszi" játéka. Ez az episztemológia azonban – éppen optimizmusa okán – mégis csak a birtoklás episztemológiája, mellyel nem akarhatjuk leértékelni, mert csak látszólag áll szemben vele egy újabb, radikálisabb visszanyeréselmélet, az elveszetthez vagy el nem érthez, a viszonyon kívülihez való indirekt viszony lehetőségének kutatása. Az előbbi empirikus, az utóbbi spekulatív érzék műve. A befogott realitással a sikerben, a be nem fogottal a kudarcban találkozunk. A siker a véges, a kudarc a végtelen realitás jele. Az igazságok a viszonyunkra leképezett (=számunkra való) realitás jelei, a magánvaló realitást az igazság határai jelzik.

Láttuk, hogy a szemléletet elmélyítő elemzési síkok épülnek egymásra a megismerésben, mely egyre bonyolultabb jelstruktúrákkal fejezi ki a korábbi, kevésbé bonyolult jelstruktúrákban adott témát vagy tárgyat. Az „igazi valóságba" nem lehet belépni, azaz nem lehet „kilépni a képekből", nem létezik a képekből való kilépés, mint a valóságba való átlépés, azaz a képek magunk mögött hagyása. A képek különbözőségében viszont megnyilatkozik valami, mint a képek diktálója, sugallója. Valami, ami a képek kiképzésének újrarendezésére késztet. A realitás nem az új szint, a régivel szemben, mert minden szint egyforma sorsra jut a szubsztitúciók folyamatában, a reális tehát nem egy kiváltságos szinten van telepítve, hanem a szintek különbségében nyilatkozik meg, s addig van kapcsolatban a szemiózissal, amíg a szintek váltakoznak, amíg új szint elkülönböződésére tud késztetni a megnyilatkozó realitás. A két szint különbségében életjelt adó realitás azonban már az első szinten is jelt kell hogy adjon magáról, valamilyen belső különbözőségben, ami az új szint kidolgozására és szembeállítására ösztönöz, mely új szinten megoldódik a problematika, mely az előző szinten jelentkezett. Az előző szinten jelentkező zavar, defekt, homály két eljárást ihlethet: ha annak a szintnek az eszközeivel válaszolunk a zavarra, ahol az fellépett, úgy a zavar eltakarásáról van szó, ha új szintre való kilépés a zavar és a válasz eredménye, akkor a puszta ideológiai elhárító mechanizmussal szembeállított problémamegoldásról beszélhetünk.

A realitás nem a képeken kívüli mérce, melynek fegyelmező hatalma alkalmazkodásra készteti a képeket. Minden képet az tesz igazzá, ahova tovább lehet lépni belőle. A realitás a kép- és cselekvésfolyamatok folytathatósága és kölcsönös átváltoztathatósága, a kép- és cselekvésfolyamok egysége, mint életfolyam „hajtóereje" vagy „életlendülete". A gondolat addig gondolat, amíg folyamatban van, de a cselekvés vagy az élet is így működik, azaz működve létezik, folyva van.

Magát a problémát is csak azért tudjuk előadni, mert magánvaló és számunkra való különbsége számunkra való, azaz a magánvaló valami módon képviselve van, nem úgy, hogy a magánvaló számunkra valóvá vált, hanem úgy, hogy a számunkra valóvá nem vált magánvalóról is tudunk, melynek csak számunkra-nem valósága számunkra való. Az „an sich" észlelhető a „für uns" észlelő képességének észlelhető határai és defektjei tapasztalatában.

A kristályosodási episztemológia magában foglalja a minőségi ugrást, a bővítő, gyarapító perspektívaváltás általi minőségnyerő, differenciálást. Az ugrás azonban, bár feltárt egy új minőséget, olyan magyarázati szintre vezet, ahol a minőségek rendszerezése az ideológia, a világkép fenyegetését, a megmerevedés veszélyét hozza magával. Létrejön egy szintézis, melyet realitástartalma tesz életképessé, és addig életképes, amíg beépített realitástartalma a releváns és nem a lehetséges problémamegoldások számára relevánsabb realitások kizárása

dominál (azaz mindig a megismerés vívmányai válnak elhárító mechanizmussá, de közben befutnak egy termékeny életciklust).

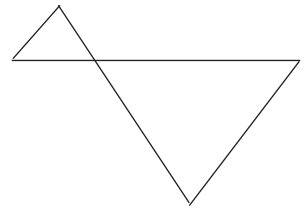
A *Superman* 1. elején összeomlik egy világ, amit kettős folyamat, külsőleg egy repülőút, belsőleg a kozmosz információtartalmának elrendező elsajátítása követ, s mindezt lezárja a megérkezés egy új, szilárd világba, amelynek lakóit Superman azért teljesíti túl, mert megvan benne az előző világ emléke, ereje így a két világ különbségéből, mint kettős állampolgárságból vagy dupla otthontalanságból fakad. Žižeknél már az ugrás által feltárt új minőség, azaz megnevezés is konszolidálja azt, amibe bepillantottunk az előző minőségrendszerből katapultírozó összeomlásban. Az esetleges traumatikus tapasztalat értelmetlen kínját, a realitás robbanásveszélyes túlsűrűségét az új megismerés a szimbolikus univerzum otthonosságára, az értelem örömére váltja. Az esetleges traumatikus tapasztalatot újra beszövik egy szimbolikus totalitásba (Slavoj Žižek: Die Furcht vor echten Tränen. Berlin. 2001.115. p.). Ezzel azonban Žižek, aki itt nem a megismerés feladatát, hanem gyakorlati működését mutatja be, a megismerést úgy írja le, mint a megismerés befékezését teljesítő ideológiai önbegubózást. E konszolidáló feloldással szemben áll a válság állandósítása, mint a permanens forradalom eszméjének episztemológiai rokona. A döntő kérdés, hogy a túllépés permanenciájában egyesülnek a szintek, a szubsztitúciós nekirugaszkodások, a szellem evolúciós ugrásai, vagy egy uralkodik a többin, melyeket maga alá akar vetni, egyszer s mindenkorra pótolva a folytatást. Az újítás, az ugrás a múltat pótolja jelennel, míg az ideológiai befékezés ugyanígy akar pótolni, de fordítva, a jövőt a jelennel. A lezáró szignifikáns egy partikuláris tartalom az általános helyén, egy interpretációs sík, amely végállomásnak minősíti magát, de ezt csak azért teheti, mert kezdettől csaló, mert nem is új sík, csak a régi síknak egy kiemelt, fetisizált, a kényszeritett, intézményes mantrázás által tekintélyre szert tett eszméje, mely feltornássza magát egy aktuális új sík helyére, hogy megakadályozza annak kidolgozását. Egy álugrás, amely megakadályozza a valódi ugrást, álaktus, mely elejét veszi a reális aktusnak, azaz produkciónak álcázott reprodukció. Žižek példája: a felszabadult nő hamis képe, melynek helyét korunkban a promiszkuitív karriernő képe bitorolja (Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts. Frankfurt am Main. 2001. 238. p.). Az álújításban egy partikuláris tartalom nyomul az általános helyére, egy álsík, lezárást álcázó álfolytatás, birtoklást ígérő pszeudovilág, a folyamatos síkváltások, koncepcióváltások, szubsztitúciók helyére. Ennek fordítottja az újítás, melyben egy partikuláris lény alkalmi aktusa nő túl rajta és képviseli az általános előrelépést, egy személyes ötlet maga teljesíti az egész szellemi szféra megújulását, új perspektívák nyitását.

A KRT-szubsztitúciók rendje egy képvilág, szimbolikus médium kristályosodásának rendje. A valóságkép is úgy készül, mint a klasszikus rajzfilm, egymásra helyezett rétegek mélyítik el a képet. Ha egy kép elér a maga szervező erőinek határához, akkor más szervező erők által nemzett új kép váltja le. E mutációkat a lét léttel való összeillésének vagy az összeillés kölcsönös elviselhetetlenné válásának olyan általános ontológiai törvényei eredményeinek is tekinthetjük, amelyek számára közönyös, hogy a mutánsok jelek vagy dolgok. Mégis szakadatlanul újra felmerül a kérdések sora: 1. Csak mesék, játékok, illúziók vannak-e? 2. Vagy van-e olyan mese, amely nem mese? Azaz: Ki lehet-e lépni a meséből? Létezik-e a közvetlen és feltétlen vagy a létéről szóló fantáziálás csak a mesék egyike? A mesék egyike-e a nem-mese?

Ha csak mese van, akkor a mese a valóság, a mese tesz szert az immanenciasík rangjára, a marxista tükrözési elmélet tükréből, melyről fáradságosan és paradox módon próbálták bizonygatni, hogy „aktív”, vetítőgép lesz, mely projektálja az állítólagos feltétlent. Ha nem

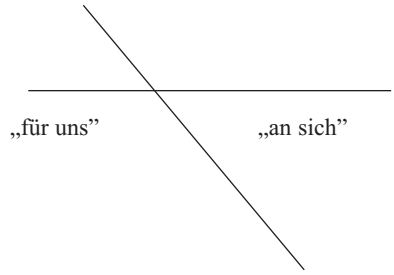
csak mese van, akkor ugyanezt a feltétlent kell introjektálni. Ha a jelek közlők vagy épp ellenkezőleg közlemények, mindez nem módosítja üzenetüket. A projekció illetve az introjekció csak két egyenértékű metafora, melyek kivetülésként vagy bevetülésként írják le a világkonstrukció konkretizálódását. Egyik vagy másik választása a kifejtés érdekében csak a fantázia alkuja az elképzelhetetlennel. A különbség annyi, hogy a nem-mesét a mesék forrásának tekintjük-e, vagy a meséket az ő forrásának. A valódi probléma nem ez, hanem az, hogyan olvashatjuk ki az adottból, vagyis a mesékből az akár okukként, akár okozatukként értelmezett túliságot, a nem-mesét. Az első olvasásmódnak az imént voltunk tanúi, mely szerint a nem-mese a mesék együttesében nyilvánul meg. A másik olvasásmód szerint a nem-mese a mesék töréseiben jelentkezik.

Az igazság nem a megismerés végeredménye, nem a megismerés befejezésén túl van, hanem folyamatában fejeződik ki. A megoldás nem meríti ki a problémát, ezért új problémákhoz vezet, s ez a gyakorlati és szellemi megoldásokra egyaránt áll, ezért úgy is fogalmazhatunk: a válasz soha nem meríti ki a kérdést, ezért új kérdésekhez vezet. Ha a gyakorlatot vizsgáljuk, azt látjuk, hogy mivel a probléma gazdagabb, mint a megoldás, a válság gazdagabb mint a konszolidáció, ezért minden megoldás lemondás. A válság a mozdony, mely a konszolidáció vonatát húzza. A forradalom a hajtómű, az állam, ez előbbi híján, ha a hajtómű levált, korrigálhatatlan pályán repül. Minden valóság lemondás, mely a lehetőségek gazdagságának leredukálása által jut levegőhöz. Két egymással összefonódó, egymáson kristályosodó háromszögünk legyen most akár lehetőség és valóság (potencialitás és aktualitás), akár közvetlen és közvetett (jelrendszer és jelölt realitás, tudat és lét) kifejezése, mindenképpen azt kell mondanunk, hogy van egy túlsúlyos mozzanat, a két háromszög nem egyenrangú, az adott (a számunkra való) a maga egészében úgy jelenik meg, mint egy túlsúlyos máslétre (magánvalóra) irányuló utalás:



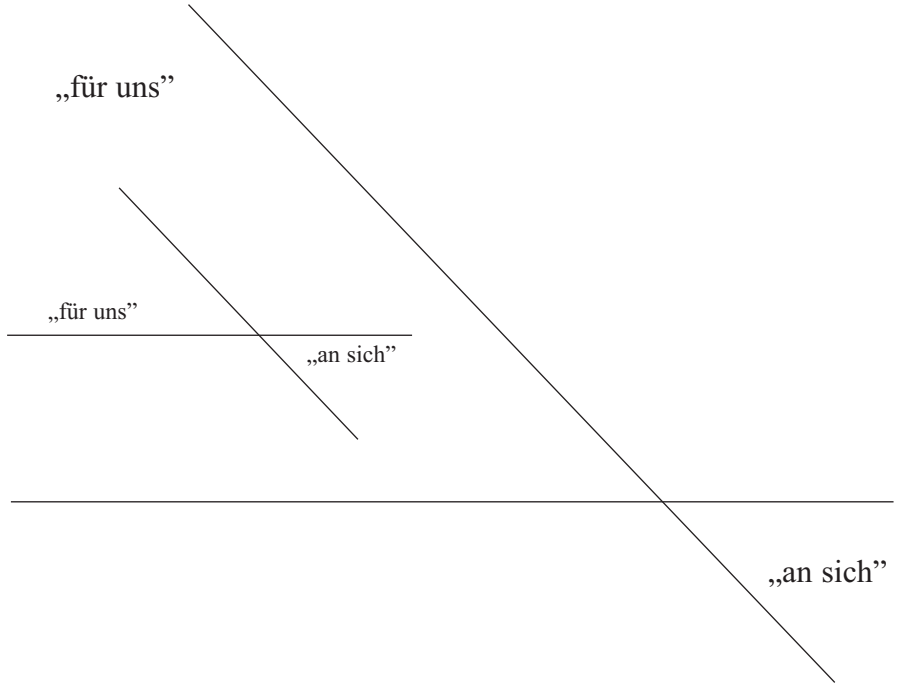
80. ábra

Van ily módon egy túlsúlyos és egyben hozzáférhetetlen régió, melyről csak a hozzáférhetőből tudunk:



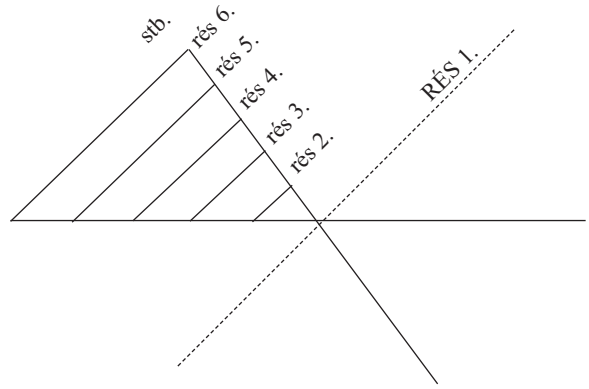
81. ábra

Magánvaló és számunkra való különbsége a számunkra valóban jelentkezik:



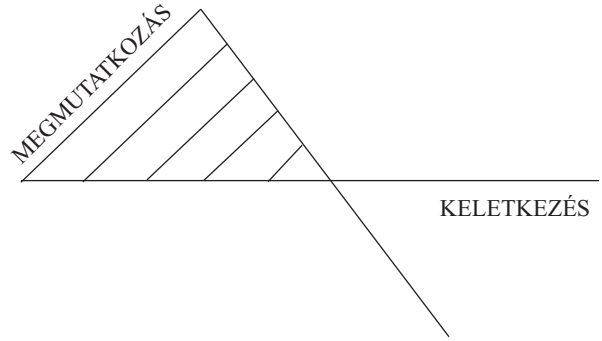
82. ábra

E jelentkezés formája nem a tan, hanem a tanok egymásutánja, nem a kép vagy eszme, hanem azok leváltása, az eszmének az újrafogalmazások folyamatában megnyilvánuló elkülönböződése: örök metamorfózis az örök visszatérésben. A visszatérő épp megváltozása által tér vissza, változó képessége azonos visszatérő képességével. Magánvaló és számunkra való között rés nyílik, melyet a számunkra valóból ismerünk, mint a különbözése által önazonos változatai közötti rést:



83. ábra

A magánvalót a számunkra valóban ismerjük fel, s az abszolút rést vagy rés 1-et a rés 2., rés 3., stb. ismétli. Amennyiben a rés 3. a rés 2-re utal, valamennyien a rés 1.-re utalnak: amennyiben az új kifejezés beazonosítható, mint a régi kifejezés tárgyának új kifejezése, a váltakozó kifejezések szemiotikai egységének metafizikai kifejezése a referens, a tárgy, a dolog, a valóság. A jelek elkülönböződése, a szellem folyamata, a tárgy elkülönböződésére utal, a megmutatkozás folyamata a keletkezés folyamatára.



84. ábra

Mindkét folyamatnak ugyanaz a diszharmónia a mozgatója. A realitás a realitásképben jelenik meg, a realitásképben jelenik meg, képtelenségként. Mint a képből hiányzó valami, aminek híján a kép a kifejezett részek által feltett kérdéseket egy ponton túl nem tudja megválaszolni, ahol ezért homályossá válik illetve szétesik. A képfolyam, tudatfolyam, jelfolyam folytathatatlansága ad hírt valamiről, ami e folyamot elégtelenné nyilvánítja. A realitásképet megtámadja a „képtelenség”, a képben előrejelezhetetlen és megmagyarázhatatlan, a magyarázatokat megszégyenítő esemény.

A végtelen progresszió vagy konkretizáció segítségével mi üldözzük a valóságot, az inkonzisztenciák által a valóság bennünket. Az immanencia inkonzisztenciájában jön el az, amihez nem tudtunk elmenni, lép be a képbe, amit a kép eltakart, a realitás? Lacannál a szimbolikus inkonzisztencia jelöltje a nem-szimbolikus. A fenomenális viselkedési zavara generálja a noumenális munkahipotézisét, melynek segítségével talánnyá, rejtvénnyé minősítjük azt, ami eme további hipotézis híján őrületnek lenne minősítendő. Kantnál a fenomének és a dolog között lép fel az inkonzisztencia, Hegelnél a fenomének között, de éppen ezért a fenomének mindent elmondanak a dologról, amit tudnunk kell. Mivel csak a képek adottak, a képek kifejező erejük határán a teljesen másra utalnak, s e határfogalom a „dolog”, melynek hipotézise annak jele, amit a képek nem tudtak ki- és felfejteni, ahol csődbe jutott a képekben a létprobléma önkifejezése. S miután felsejlik az a pont, ahol a lét önmegvalósítása mögött lemarad önkifejezése, önleképezése: ezt nevezzük, a hangrobbanás fogalmának analógiájára, képrobbanásnak. A lét magasabban áll, mint a realitás, a minden azonos a semmivel, mert a mindenről semmit sem tudhatunk, hiszen tárggyá változtatásához kívül kellene kerülnünk rajta, s amíg ezt nem tesszük, ő az alany és mi a tárgy. A realitásontológia egy alapvetőbb

lételmélet szintjén keresendő eredeti adottság, megfoghatatlan identitás önelidegenülését ábrázolja. Ennek a megfoghatatlan identitásnak a metaforája Hegelnél a fogalom.

A normális élet nyugalmi állapotában, ami persze maga is dinamikus nyugalom, a létfenntartás rendszerének napi folyamata, az immanenciasík egyben konzisztenciasíkként jelenik meg. A konzisztenciasík saját dinamikája vezet el olyan belső határokhoz, az elhajlások vagy törésvonalak rendszeréhez, a sík görbületéhez, miáltal az immanenciasíkba saját törvényeként van beleírva egy transzcendenciasík. A tudat önelégületlensége ismeretelméletileg feltételezi az anyag szupplementumát, s kettejük viszonyában a dekonstrukció hierarchia-fordító munkáját. A tudat olyan eredendő adottság, amely valamilyen eredendőbb adottság képviseleteként, egy intencionált tárgy visszatekintő válaszából absztrahált tekintetként adott önmaga számára, s eredendően e kettősség fogságában adott. A tudat csak szupplementuma szupplementumaként tudja felfogni magát, abból indulva ki, ami előtte van, ahol lecsapódik és létsúlyt ad az inkonzisztenciák által jelzett megmagyarázhatatlan többlet. A világot nem tudjuk egynek gondolni, a felfogottban a felfogás csődje jelzi a felfoghatatlant, a másvilágot, amit ezért áthatolhatatlan keménységként vagy megfoghatatlan ürességként fog fel az inkonzisztenciák értelmezője.

Miről vall az inkonzisztencia? A realitás az, amivel a realitáskép kevesebb annál, aminek a képe, ami ezért kifejezési zavarra ítéli a képet, amely nem tud a vállalt kifejezési feladatnak megfelelni. De nemcsak a realitás több a realitásképnél, a realitás önmagánál is több, épp az a mindenkori aktív lényege, amivel több önmagánál vagy túllendül önmagán, mert nem kész, lezárt, tényszerű adottság, hanem a realizálódás folyamatában van. A lét nem azonos azzal, ami kitölti a helyét, ellenkezőleg, épp az a lényege, ami nem fér el ezen a helyen, amiben mozgása túlcsordul adottságán. A lényeg nem a dolog befejezettségében, hanem minden befejezett leírást megcsúfoló nyitottságában ragadható meg. Az értelmetlenség óvja az értelmet, mely a maga magyarázó ereje határán fellépő ellentmondások híján csak a lezárt, kész aspektust rögzítené, a befejezett tényszerűt, és nem az aktív teljesség erőforrásait. Amivel a kép kevesebb önmagánál, az ugyanaz, amivel a dolog több önmagánál. Ezt a különbséget akarja csökkenteni a szakadatlan újraleképezés. A megismerés alapstruktúrája azonos a vágyával, a megismerés vágytermészetű, ez egyszer nem puszta metaforáról, hanem a folyamat-szerkezet strukturális azonosságáról van szó, libidóelmélet és episztemológia szerkezeti és dinamikai egységéről, sőt, tárgyaik létszerű azonosságáról.

A kristályosodás és a szétesés, a megismerési folyamat haladása vagy válsága ugyanannak a reálisnak a kifejezése. A kristályosodás (növekedés, evolúció, differenciális és permanens rendszer-újraszervezés) azt fejezi ki, amiben azonos önmagával, a szétesés, a válság, a metamorfózis és paradigmaváltás azt fejezi ki, amiben több és kevesebb önmagánál. Minden adat informatív, csak a hierarchikusan kiemelt, rendszerszervező (ideológia-alapító) szignifikáns zavarja össze – ő sem öncélúan, hanem pragmatikus célok szolgálatában – minden adat eredendő informativitását.

2.5.14. Az inkonzisztencia ontológiája

Az inkonzisztenciával úgy találkozunk, mint a képek természetével. Ha a realitás inkonzisztenciájáról beszélnek, a realitás szimbolikus konstrukciójának határaira gondolnak, a realitást

szimbolikusan konstruált entitásnak tekintve. A realitás konstrukciójában szükségünk van egy vezérszignifikánsra, amilyen a materializmusban az anyag, az idealizmusban a szellem, a voluntarista életfilozófiában az akarat stb. A vezérszignifikáns a konzisztencia látszatát kölcsönzi, s eme kategória magyarázó, elrendező erejének határainál lép fel a rés, a zavar, a homály. Ekkor az a kérdés vetődik fel, hogy az inkonzisztencia megáll-e a szimbolikus konstrukció határainál, a szimbolikus lét természetéhez tartozik-e, vagy általában a lét természetéhez?

Az a kérdés, hogy az ontológiai lyukak elvarrásából áll-e elő a kemény realitás képe, vagy pedig képes a részrendszereket destabilizáló ontológiai lyukak ideiglenes kompenzálására a részrendszerek egyensúlyteremtő kölcsönhatása? Ha a részrendszer szót használhatjuk, ezzel összrendszer képző erőre utalva, akkor a kérdést már eleve megválaszoltuk. Akkor tehát a szilárd realitás vagy kemény valóság a kölcsönható történések szintjén jön létre, és nem az ezeket leíró jelrendszerek szintjén. De akárhol is lokalizáljuk ezt a kemény valóságot, a megismerés rendteremtő illúzióinak episztemológiai régiójában vagy az örök változásnak ellenálló örök visszatérés ontológiai szintjén, mindig felvetődik a kérdés, honnan tör be az inkonzisztencia? Három lépést kell megtennünk, melyek mindegyike tovább vezet a következőhöz: 1. A realitáskép nem felel meg önmagának. 2. A realitáskép nem felel meg a realitásnak. 3. A realitás nem felel meg önmagának. Ebből következik egy 4. lépés: a realitáskép mégis megfelel a realitásnak, mert a lyuk, a rés, a törés, melyből a kép meghiúsulására következtettünk, a realitás természetéhez is hozzátartozik, a kép, mely a realitás rendjének kifejezésére alkalmatlannak bizonyult, azon a ponton, ahol összezavarodott, feltárta az összezavarodást vagy a teremtő káoszt, mint minden realitás lényegéhez tartozót. Az ellentétek egységének két formája van, a nyugodt szintézisben való egymásra találás, ami az ideiglenes egyensúlyi állapot privilégiuma, vagy a szintetizálhatatlan ellentmondás vagy robbanó erő, melyben dolgoztatják egymást: ez utóbbi az ideiglenes egyensúlyi állapotokkal tagolt reális folyamat alaptalan alapja. A dolgot lehetetlensége tartja életben: a lehetetlenség az ellentett lehetőségek egysége, melyek csak ideiglenesen engedik egymást realizálódni.

A dolog több önmagánál, mert a potencialitás megszégyeníti az aktualitást és a levés lendülete elsöpör minden fennállást, de a dolog kevesebb is önmagánál, mert ő maga is ígéretei megcsúfolása, nemcsak a képe az. A kép és dolog viszonyában elharapódzó negativitás nem ebben a viszonyban jön létre, hanem már magában a dologban. A képek egy határon összeomlanak, és ezen a határon, ahol zavarossá válnak, nem utalnak többé a dolog minőségek egységeként, identitásként felfogható lényegére és nem úgy jelennek meg, mint annak értelmes kifejtései, éppen ezen a ponton utalnak a dolog létére, tételezik a dolog materiális kívüllétét, s a kívüllét átfogó jelenlétét.

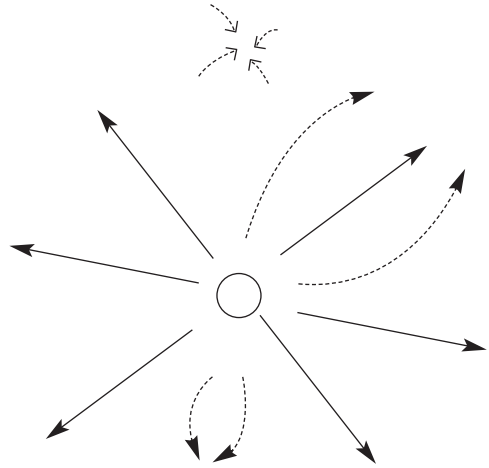
Az episztemológiai ellentmondások ontológiaiakra utalnak: az episztémikus szféra csődje az ontológiai önkifejezése. A jelvilág tökéletlensége a világ tökéletlenségének kifejezése. A régi ontológiákban maga a levés realitása a csődeljárás, mely a lét ellen indult. Kantnál a transzcendentális szintézis konstituálta realitás áll csődeljárás alatt, az elveszett és nem talált lét aranyfedezetének híján inflálódó létezésként. A másik megközelítésének korlátai, véli Žižek, arra utalnak, hogy a másik már önmagában korlátozott, a maga számára is hozzáférhetetlen (Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts. Frankfurt am Main. 2001. 218. p.). De vigyük még tovább e gondolatmenetet: a lét maga hozzáférhetetlen önmaga számára, s csak a hozzáférhetetlenség megkettőződése, a léttörténet tükörstádiuma mint a szellemtörténet születése által válik önmaga számára adottá. Pontosabban: nem a befejezettség értelmében

adottá, hanem a vágy tárgya értelmében keresetté és kaphatóvá. A disszemináció mint transzcendentális identifikáció az elérhetetlen túlsó végtelen közelítése. Ez a végtelen közelített túlsó azonban jelen van minden ugrásban, nemcsak a végtelen beszéd objektuma, hanem az ugrásokban megnyilatkozó szubjektuma is. A rések, törésvonalak, melyek a beszédben, a tudásban jelentkeznek, ugyanúgy jelen vannak a cselekvő gyakorlatban is: mindez Ferenczi katasztrófaelméletének felújítására ösztönöz. A katasztrófa az elért egyensúlyi állapot elégtelenségének megnyilatkozása, amikor az, amit a vis-à-vis rendszerként tételezett részrendszer nem ért el és fogott fel a vele környezeteként érintkező tágabb rendszerből, utoléri őt. Feltételezzük, hogy maga a katasztrófa a Beszélő Objektum mint jogait követelő realitás megnyilatkozása, amellyel való találkozásunk az ontológiai kategóriává avanzsáló Kaland. Ezzel olyan ontológiát emelünk át a fogalmi közegbe, amit a fantázia az elmúlt századokban szakadatlan képviselt és szembeállított az elitkultúrákban uralkodó statikusabb ontológiákkal. A katasztrófákban az igazság szólal meg, az objektum válik szubjektummá, hozzáférhetetlen tulsó objektumból az aktus hordozójává, a diszkontinuitást teremtő, tagadva állító, a negativitást felidéző, semmiből teremtő, az okokra visszavezethetetlen eredményt nemző, azaz kvázi-okká váló hatalommá (vö. Slavoj Žižek: Körperlose Organe. Frankfurt am Main. 1995. 97. p.). Lacan és Žižek gondolkodásában az ontológiai rend inkonzisztenciája nyitja meg a szabadság terét, mint Platon, Descartes és Kant kételyeinek jutalmát. Maga a reális inkonzisztens, azért létezik benne a cselekvés, az aktus. A megismerés a realitásképet akarja kijavítani a realitás alapján; a cselekvés azonban magát a realitást akarja kijavítani, s ezt az teszi lehetővé, hogy minden összefüggés mögött, rendezőelvei határán, találunk egy más összefüggési síkot, ezért beszélnek immanenciáról és transzcendenciáról, ezért beszéltünk realitásról és mélyrealitásról vagy transzrealitásról, vagy realitásról és létről. Volt egy realitásképünk, mely egy vezérszingifikánssal zárta ki az életberendezést zavaró élményeket. Volt egy konstituált realitásunk, mely egy társadalmi berendezkedéssel és tanulás által elsajátított cselekvésrendszer beidegződéseivel, valamint az értékrend által biztosított céltételezésekkel zárta ki a viszonyberendezés statikáját zavaró impulzusokat. A jelviszonyok és a létviszonyok szintjén is létezett a megkettőződött negatív visszacsatolás. Mindezek kereteként azonban a mindezen stabilizációs rendszerek hatékonyságának határán jelentkező instabilitások írták felül e rendeket és jelenítették meg a jelviszonyok és létviszonyok viszonytalan viszonyelőzményeit, vagy a számunkra valóság viszonyán túli magánvaló viszonyt.

Ha a jelek inkonzisztenciáiból a realitáséra következtethetünk, az marad a kérdés, hogy ez melyik realitás? Meddig érnek az inkonzisztenciák? Ha a realitás a kanti transzcendentális szintézis terméke, akkor vajon itt megállnak-e az inkonzisztenciák vagy a mögötte feltételezett, az inkonzisztenciák által projektált transzrealitást vagy mélyrealitást is érintik. Hegelnél, lét és semmi eredeti egységében, az inkonzisztencia arra utal, hogy a világnak nincs közepe vagy szíve, kétszívű vagy kétszínű. Az inkonzisztencia a lét lényegét éri el, ezért van szüksége a létnek tudatra. A fogalom elégtelen, magába omló mivoltában tűnik fel a realitás, és a realitás elégtelen mivoltában a lét korlátolt stabilitásokat hajszoló korlátlan instabilitásának törvénye. A katasztrófákkal nemcsak a kantiánus konstruált realitás (terminológiánkban a realitáskép), hanem a magánvaló transzreális (terminológiánkban a realitás) szintjén is találkozunk.

Ha robbanásban gondolkodunk, akkor a szétfutó utak valószínűtlen görbületéből állnak elő a találkozások, az ütközésekből fakadnak az ideiglenes egyensúlyokat eredményező alkalmazkodások. Ha egy tag letér útjáról, ezzel számtalan további ütközést vált ki, miáltal

ezek az ütközések egymást kezdik elrendezni, ami új elrendezési forrás az ősrobbanás közös indító impulzusához képest.



85. ábra

Ezzel a dinamikával írhatók le a jelek átrendeződései is, a dinamikát azonban éppúgy értelmezhetjük ontológiai, mint episztemológiai szinten. A mélyrealitás vagy a lét maga a szétesés, míg a konstituált realitás, a kemény realitás vagy az ennél is keményebb, mert vezérszignifikáns által rögzített realitáskép a szétesés hozadéka, a szétesés által a szétesésen belül generált ellenmozgás. A stabilitás vagy mozdulatlanság maga ez az ellenmozgás. A harmónia pedig a határ: mozgás és ellenmozgás sikeres érdekegyeztetésének pillanata, melyben megállni látszik az idő, pedig csak harmadik mozgásformája Nagy Delét érte el, amelyről Nietzsche álmodott. Ez a harmadik mozgásforma nem is katasztrófából katasztrófába lép, és nem is monoton ürességgel folyik el.

A merevség értelmében a realitáskép a legkeményebb, amennyiben célja a realitás mozgásának feltartása. Másrészt – a sűrűség értelmében – a realitás a keményebb, amennyiben végső soron mindig marad valami a realitásképen kívül, amivel ütközve soha sem a külső, hanem mindig a realitáskép törik össze.

2.5.15. A maradék

A valós sehol sincs ott, de mindig itt van. Negatív kifejezése a világkép sebe, a realitásérzék frusztrációja, a törés, a folt, pozitív kifejezése az integrálhatatlan maradék. Ha egy nő megfelel a Nő Képének, képes szeretetet és csodálatot kiváltani, ha nem, úgy közönyösen hagy. De az is lehet, hogy nem a Nő Képe hozza zavarba a megfelelni nem tudó nőt, hanem a nő a képet. Ilyen történeteket mesél el gyakran a film noir, melyben a tökéletesen megfelelő nőt legyőzi egy másik, akiben valamilyen zavarba hozó többlet jelentkezik, aki nyomában elindul a férfi, cserben hagyva a derék, kedves nőt, vagy későn találva meg, s nem tudva a bonyolult és zavaros nő intrikájának csapdájából kiszállni (*Angyalarc, Out of the Past, The Killers*).

A csodálatra és gyűlöletre méltó, zavaros és ragyogó nő, aki önmaga számára is titok, az „intergálhatatlan maradék" által hozza zavarba a Nő Képét. Ez a többlet nem feltétlenül negatív, ugyanolyan zavarba hozó, szinte kísérteties, ha pozitív hősnő képviseli (*Laura – Valakit megöltek, The Blue Dahlia*).

Mindig van egy integrálhatatlan maradék, amivel a szimbolikus szféra nem boldogul, és éppen ez az élet. Ahol a szimbolikus szféra zavara, a rés, az űr, a folt, az inkonzisztencia szimbolikus negativitásként jelentkezik, ott ezzel a szimbolikus negativitás egy nem-szimbolikus vagy transz-szimbolikus pozitivitást jelez, azt, ami van, de nem látszik. Az inkonzisztencia, ahol a látszat csal, azt jelzi, hogy van valami, ami megcsalja a látszatot. A filozófiában csak a szimbolikus szféra inkonzisztenciájáig ildomos elmenni és ezt kell azonosítani a „reálissal", a természetes tudat azonban mindig tovább megy önmagán, számára nem a szimbolikus inkonzisztencia hatása a tárgy, hanem a szimbolikus szféra zavara a tárgy inkonzisztenciájának jele.

Az igazság egy találkozás tanulságát mondja ki, és egy viszonyt alapít a találkozásra, birtokba véve a találtat, bekapcsolva őt az emberlét újratermelésének probléma- és eszközhorizontjába. A viszony azonban csak élősködik a dolgon, melynek az eltárgyiasítás csak bizonyos aspektusaival számol. Az eredeti találkozás mindig gazdagabb, mint a nyomában maradó viszony. A film noir kedves hősnői képesek áldozatokat hozni, az integrálhatatlan maradék vértanúságának eredményeként alkalmazkodni a szerephez és funkciókhoz, melyeket szánt nekik az élet. A találkozás őseseménye a vágy visszahozhatatlan tárgyának birtokosa marad, a találkozás aktusának eredeti gazdagsága csak az emlékezetben él tovább, nem a leülepedett tapasztalatban, s nem a reprodukcióba beépült tárgyban. A lét keménysége, melyen minden realitáskép összetörik, a megnevezhetetlen többlet, amely örökre ellenáll, s amelyből minden konkretizáló újramegismerés mindig csak újabb absztrakciókat képes kiszakítani és beépíteni, az episztémikus szubsztitúció végtelen progressziójáért is felelős, és az indirekt szimbolika formájában is megjelenik. Az igazság kerete és alapja ezért a fikció marad: az igazság fikcióból lesz, és fikcióvá válik, abba megy át. (De ha az igazság végső soron fikció, akkor a fikció is végső soron igazság: ha a megnevezés eltávolítja, akkor a másról beszélés bekeríti a realitást.)

Az integrálhatatlan maradék fogalmát is differenciálni kell. Ez lehet a történések ama része, amelyet nem sikerül cselekvésekkel uralni, jelentheti az érzékiség ama részét, amelyet nem sikerül fogalmilag szimbolizálni. Jelenti általánosítva minden előző szemiózis ama részét, melynek elrendezésével az új szemiózis nem boldogul. Miközben az előző szemiózis ellentmondásait feloldja, mégis mindig marad egy integrálhatatlan maradék: így öröklik egymástól a szemiózisok az oldhatatlan mozzanatot, mely a mindenkori tudat peremén vagy határán jelenik meg, ám szorongást kelt, s a szorongás perspektívájában spontánul dekonstruálódik az ismeretrendszer, és az integrálhatatlan maradék perifériájaként jelenik meg egyszerre a tudás.

Az integrálhatatlan maradék fogalmát felfoghatjuk a preszemiotikum és a szemiotikum közötti bedolgozhatatlan rés traumájaként, s ezzel összefüggésben a preszemiotikum kényszerítő erejeként, de úgy is értelmezhetjük, hogy ne kelljen mindig a jelölt oldalán keresnünk. Ebben az esetben a jelviszonyokban lép fel az össze nem illés, amely nem integrálódik a magyarázó elvek által uralt kapcsolatok rendszerébe. Az előbbi koncepciókban a dolog késztet a szimbolizáció kiegészítésére vagy újrakezdésére, az utóbbi koncepcióban a jelek inkonzisztenciája késztet a dolog hipotézisének felállítására, mely dolog a szemiotikai inkonzisztencia hiposztazációja. Az integrálhatatlan maradvány értelmezési válsága, a

választandó értelmezés eldöntetlensége a jelontológiára ráépítendő metafora-ontológia szükségességére utal. A szimbolizálhatatlan maradvány prototípusa az életfolyam alapeseménye, a traumatikus esemény, melyet nem lehet kimondani, csak újra kimondani, nincs neve, meghatározása, csak tünetei, nem egy képben vagy igazságban fejeződik ki, hanem több formában. A vallomást tevő nem tudja, hogy ő csábította-e el a másikat vagy a másik őt. A kettő (vagy több) mese csak együtt igaz, egyik igazsága a másikban rejlik, az igazság csak egymásnak ellentmondó fantáziálások együttesében van jelen. Csak a tényigazságok egyszerűek, csak a tudás ellentmondásmentes, a bölcsesség pedig csak a tudás határán kezdődik, és ellentmondásokkal terhes talányokban fejeződik ki a görög jósdáktól kezdve a taoista bölcsességekig vagy zen-buddhista mesékig. Marx gazdasági-filozófiai kéziratai, Heidegger késői írásai vagy Lacan szemináriumai sem kevésbé talányosak, mint az előbb említettek.

A *Lola rennt* című film tárgya az integrálhatatlan maradék ontológiája. Lola története mindig újrakezdődik, de az újrakezdések lineáris sora alternatívákat sorol fel, így minden történet – a többihez képest – az integrálhatatlan maradék megtestesítése. Lola olyan erővel veti bele magát az akcióba, ami egyetlen pillanat szimultaneitásában mozgósítja az elbeszélés által csak szukcesszíve előadható lehetőségeket, s e felbolydult világ, vagyis az integrálhatatlan maradék mozgósítása s együttrezgése az akcióval magyarázza a sikert. A *Lány a hídon* című filmben az erőbevetés, a bizalomteljes vakpróbálkozás és a tett egy kapcsolatnak, társnak való felajánlása ébreszti az integrálhatatlan maradékot.

2.5.16. Maradék és Erósz (Az integrálhatatlan maradék eszméjének integrálhatatlan maradékai)

Az integrálhatatlan maradék a kódolási vállalkozások között jelentkezik: élmény és tudás, interpretált és interpretáló, elgondolás és újragondolás között, a határ jelensége, míg az inkonzisztencia a szövegen, élményen, magyarázaton belül lép fel. Az előbbi a határt oltja be a határtalannal, az utóbbi a tudásba, élménybe, méghozzá annak közepébe viszi be a határt. Bármilyen fogalom, tudásanyag vagy hagyomány újrafogalmazására műveltségi élmény és létélmény szembekerülése, vagy legalábbis a meg nem felelés érzését vagy az elégedetlen nyugtalanság élményét ébresztő szembesülése késztet, mely a régi kifejezést elégtelenné nyilvánítja. Műveltségi élmény és létélmény összeütközésében élmény és tudás egymásban ébresztik és tárják fel az integrálhatatlan maradékot, amit az új tudás nem tudott kihozni a régi kezdeményekből, vagy amit a tudás nem tudott kibontani az élményből, s amiben továbbá még az élményt is megszégyeníti a tárgy, amennyiben az élménynek is határozott komponense lehet az érzés, hogy valamit elmulaszt. Ez a cselekmény mozgatója a krimiben, amikor az ember csak arra emlékszik, hogy nem emlékszik valamire (Dario Argento: *A fekete kesztyű titka*). Az, amire Dario Argento a cselekményt rábízza: a nem tudott tudása, valamilyen többletként, a tudás peremén. Ennek fordítottja a tudott nemtudása, a repedés, az űr, a rés jelentkezése a szellemi megoldások szövetében. Szintén a krimi, s még inkább a modern thriller szeret játszani ezzel, ha kiderül az ismert és összegezett nyomok által gyanúba kevert személy ártatlansága (pl. kiderül, hogy Mrs. Bates, akit a *Psycho* gyilkosként vezetett be, már rég halott).

Minél kevesebbet tudunk, annál többet és pontosabban vélünk tudni. Minél többet mondunk, annál világosabb, hogy nem sikerült a mondandót kibontani. De az elveszett rész

az őt ostromló szellemi erőfeszítés során körvonalazódó kimondatlanságában azért lehet egyre konkrétabb, ihletőbb, sőt követelőbb. Az élmény, az érzés és sejtelem túláradása vággyá teszi a fogalmat. A nyelv regrediál az élethez, a szellem az anyaghoz, hogy megújuljon az ellentétével való lehetetlen érintkezésben. Nem az integrálhatatlan maradék általi foglyul ejtettség-e a zsenialitás? Az integrálhatatlan maradék csábítása szétfeszíti és végletekbe űzi a fogalmat, mely maga kiált új fogalomért kínjában. Az integrálhatatlan maradékkal küzdő fogalom az intellektuális szeretet nyugodt gondoskodásának állapotából a vágy állapotába kerül, s ha a fogalom nem fogalmi elemzést, hanem vágymunkát végez, úgy vagy miszticizmussá válik, vagy megtermékenyíti őt az integrálhatatlan maradék, hogy új fogalmat szüljön. Ezért tekinthető az integrálhatatlan maradék a teremtő és termékeny természet képi vagy fogalmi képviseletének, míg a rés vagy a folt a fogalom megnyílásának, a szellemi Erósz önátadó szervének. Rés és maradék, mint a megismerés princípiumai úgy függnek össze, mint hiány és többlet, yin és yang, s a megismerés szűkölködő és túlcsorduló, foganó és nemző, frusztrált és agresszív elemeinek egyesülése képviseli megismerés és realitás egységét. A megismerés – mint platoni szellemi „Erósz" – „autoerotikája" tehát egybeesik a megismerés „tárgyszerelmi" aspektusával. A Vörösmartyt vizsgáló Babits nyomon követi az integrálhatatlan maradék munkáját, amint arra készteti a nyelvet, hogy kivetkőzzék magából, s ennek során Babits azt is jelzi, hogy az integrálhatatlan maradék mint űzi a nyelvet végletekbe, s ilyen módon hogyan keletkeznek mind nagyobb és aktívabb rések a konvencionális értelemösszefüggés perspektívájában, melyek újabb réshez vezetnek, ami a zsenialitás nyelve és a közönséges nyelv között nyílik. Vörösmarty kifejezései „egyre különösebbek, egyre vibrálóbbak, egyre jobban távolodnak a közönséges ember kifejezéseitől." (Babits: A férfi Vörösmarty. In. Babits Mihály művei. Esszék. Bp. 1978. 1. köt. 248. p.). Az integrálhatatlan maradék ébreszti a kifejezés mámorát: Gyulai Pál negatívan, Babits pozitívan értékeli, de mindkettő látja Vörösmarty nyelvében az Erósz munkáját: „Mert ez az ember csupa láz. Szerelem, munka, szépség, mind csak csillapító kábítószerek neki a végtelenség és kielégületlenség azon fájdalmas és soha végképp el nem tompítható érzése ellen, melyet a világlátás folyton táplál, a gondolat mind tudatosabbá tesz. Mennél jobban gyülemlik a világkép, mennél jobban formulázódik a gondolat, annál jobban tágul a lélek a végtelen és kielégíthetetlen felé, annál nagyobb a fájdalom, annál erősebb csillapítószerekre van szükség." (Babits uo. 249.).

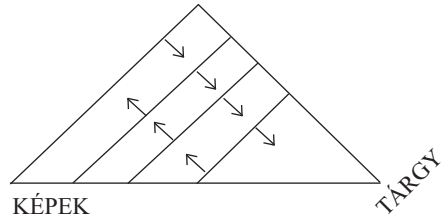
2.5.17. Megkettőzött visszanyeréselmélet (A dolog és a szubjektum visszanyerése)

Az elhibázás túllépéssé való továbbfejlesztése olyan aktivitás, mely életlendületnek és disszeminációnak is nevezhető, amelynek az életlendület vagy a disszeminació fogalmai csak különböző tapasztalati közegekben megjelenő szimptómáira épített metaforák, s az elméletek csak a metaforák kölcsönös megerősítéseiből előálló allegória rendszerek. Ha számolunk vele, hogy a tudást metaforák alapítják, hogy metaforák szakítják ki az ismeretlenből az ismertet, akkor vége lesz a terméketlen világnézeti vitáknak, mert nem az lesz a kérdés, hogy a különböző rendszerek melyike igaz, hanem az, hogy hogyan próbálják együtt bekeríteni az igazságot. A reprezentáció kudarcában a tárgy és az aktus, a realitás és a szubjektum realitása is prezentálódik. Mindazt, amit a reprezentáció sikere nem ér el, a

fenomének innenső és túlsó igazságát, a reprezentáció kudarcába foglalt utalás jelzi. Amit a jelek nem érnek el, mínusz-jelek jelzik. A tárgyi realitáshoz hasonlóan a közlő is nyomon követhető (ha meg nem is található, foglyul nem ejthető, ki nem meríthető) a képek különbségeiben. A siker tényigazságát keretezi a kudarc létigazsága: olyan ismeretelmélet ez, amely a filmelméletből jön, egyfajta montázselmélet. A képek a montázsban a diszkontinuitással jelölik a kontinuitást, a határral a határtalant. A montázs megszakítottsága, akárcsak a képhatár, a határon túli jelzése.

A közlő hozza (módosítja) a szabályt, vagy a szabály a közlőt? Foucault szerint nem a szerzőket kell kutatni, hanem ama diszkurzív viszonyokat, amelyek mozgásának a szerző csak eldologiasított kifejezése. A szerző azonban nem redukálható a diszkurzív gyakorlatokra, mert a diszkurzív gyakorlatok sem redukálhatók hézagmentes beszédfolyamokra illetve kiszámítható eredményeket nyújtó fogalom- és képgyártó „gépekre". A szabályok által rögzített játszmákat két szinten lépi túl a vizsgálat, az önszabályozás és a szabálytalanság megpillantásának szintjén. Azt is kutathatjuk, hogy milyen gyakorlatok által hozza létre, fejleszti ki és adja fel magának a közlő (a művészetben a szerző, a tudományban a felfedező) önmagát mint feladatot (azaz kutathatjuk a szerepet), és azt is, amiben a személy a szerepet mindig alul- és felülteljesíti, mindenek előtt a válságot, amelyben a diszkurzív gyakorlatok kudarca új gyakorlatok kifejlesztésére késztet. Az írás célja, Foucault szerint, az, „hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folyamatosan eltűnik." (Michel Foucault: Mi a szerző? In. Foucault: Nyelv a végtelenhez. Debrecen. 1999. 122. p.). De fordítva is fogalmazzunk: teret nyisson ott, ahol a szubjektum folyamatosan előtűnik. A képek és fogalmak, váltakozó kifejezés-tartalom viszonyok különbségeiben tűnik fel (és nem el) a közlő (szerző). A szöveget nem egyazon alrendszer (pl. az irodalom) előző szövegei írják, hanem különböző alrendszerek, melyek a szubjektumban találkoznak (emlék, élmény, tudás). A szövegek csak a létvágy dokumentumai, az aktus azonban a létvágynak olyan megnyilatkozása, mely a létet teremti, s ezzel magát a valóságot ruházza fel a vágy alapstruktúrájával a maga elé rohanó maga mögött lét melankolikus eksztázisával, örökös beteljesülés és teljesületlenség egységével.

Akár diszkurzustörténeti modellként szemléljük a KRT viszonyok időbeli egymásra épülését, akár szinkron struktúrában a poétikai-retorikai alakzatokban való egyesülésüket, rétegrendjük mindig kétfelé utal. Egyrészt a szemiózis tárgyi előttjére, a szemiózison kívüli realitásra, melyet a szemiózis szeretne befogni, másrészt egy olyan realitásra, amely nem szemiózison kívüli, hanem maga a szemiózis mint aktusesemény, a közlő létgesztusa, létbizonyíték, a közlő létének előre rohanása a saját jövőjébe, mely a közleményt hagyja maga után eme aktus nyomaként. A szemiózis egyszerre jelenik meg egy preszemiotikai világ előadottságának tanúságaként, és egy szemiotikus lény önkereséseként. A megismerés, mint a különbségek rendszere, visszautalásokban tárgyat, előreutalásokban szubjektumot konstituál:



↘ = tárgy-konstituáló visszautalások

↖ = kép-konstituáló előreutalások

86. ábra

A különbségnek az a fogalma, amellyel a posztstrukturalisták dolgoznak, mivel formális struktúrminta és nem ontológiai differencia, az identitás általi elnyeletéssel fenyegetett. A különbség mint nem a konkrét, tényleges, egyedi valóság aktusa: csak identitásba forrt, identitást definiáló differencia. „In”-differencia, belső differencia, egy identitás önkifejtése, egy mozdulatlanság álmozgásban kifejeződő térképe.

A jelölő mindig mást mond, üzenete nem a szubjektumé, a nyelv eltéríti a beszédet a szubjektum szándékaitól. Ez a posztstrukturalista interpretáció, melynek a fordítottja éppoly képviselhető: a szubjektum eltéríti a beszédet a nyelv determináló meghatározásaitól és kölcsönhatásaitól, illetve a szubjektum maga ez az eltérés, a nyelv öneltérése. A beszéd mindig valami mást mond, túl sokat vagy túl keveset, s ez a más éppúgy felfogható a szubjektív céltól való nyelvi eltérésként, mint a nyelvi „céltól” való szubjektív eltérésként: nyelvzavarként, azaz nyelvirend-zavarásként, melynek cselekvéselméleti aspektusa a nyelvi rendzavarás, a társadalmi rend nyelvi megzavarása, a nyelvnek a lázadás médiumaként való konstituálása.

Mindig szükséges egy új aktus, mert az előző nem produkált kielégítő tárgyias koherenciát. Mivel nem sikerül megtérni egy birtokolt tárgyhoz, új aktusra van szükség. A megtérés lehetetlensége jelöli ki a tárgy helyét, az állandó túllendülés a szubjektum helyét. Ahogyan a tárgy a jelekben adott, a jelek a beszédben aktualizálódnak, a beszéd folyamata pedig a szubjektum aktusa. Két oldhatatlan maradékkal kell számolnunk, a tárgyi oldal kimondhatatlanjával, amely soha sem válik a jelekben kifejtetté, és a beszélő realitásával, mely akaratlanul kifejezett a jelekben, és mindig ott marad, a jelek és a tárgy közötti szempontként.

A tudás kifejezi a tudót, a jel kifejezi a közlőt, amennyiben a felfogó, olvasó, néző látja a jelekben azt a látót, aki olyat lát, amit ő maga nem lát: az idegen szempontot. És kifejezi a beszélőt, mint látni, tudni, mondani nem akarót, elzárkózót. A szubjektív többlet magyarázza – a tárgy kimeríthetetlen dologisága mellett – a tárgyi többletet, mint okára visszavilágító következmény, mint menekülés a tárgy bizonyos aspektusainak tudatosítása elől.

Fölolvad-e a szubjektum az interszubjektív háló kommunikatív viszonyaiban, a más-számára-való-lét kölcsönös kifejezéseiben vagy van a szimbolikus identifikációkon kívüli ittléte is? Két maradvány, két kimeríthetetlenség, két lefordíthatatlanság ütközik a lefordítható, cserélhető tartalmak folyamainak túlhabzásaként, a dolog és a szubjektum. A definitív identitások áramában két abszolút másság fejeződik ki. A szubjektum éppúgy nem fér el a szerepnyelv rendjében, mint a dolog a tárgynyelv rendjében. Mindkét oldalon fellép a szimbolikus rendbe integrálhatatlan maradék. E két maradék küzdelmeként is leírható a szimbolikus rend, s a szimbolikus rend inkonzisztenciáinak kifejezéseiként is a két maradék. A szimbolikus

integráció határán jelenik meg az ontológiai dezintegráció, és az ontológiai dezintegrációt csak ellentéte, a szimbolikus integráció által lehet kifejezni, elképzelni, szóvá tenni. Szubjektum és szerep olyan viszonyban vannak az egyik, mint dolog és tárgy a másik oldalon. A szubjektum éppúgy megcsonkul a jelölő hálóban, mint a dolog.

Ami a tárgyban több önmagánál, az az eltárgyiasítatlan dolog. Ami a dologban több önmagánál, az, amivel a lehetőségek túlteljesítik (azaz széttépik, nem engedik megállapodni) a valóságot. Ami a szubjektumban több önmagánál, az, amivel túllendül önmagán, tehát az aktus. Az aktust pedig az ismeretlen tartalékokra való spontán felcsatlakozás teszi lehetővé. Ez a reményteljes többblet. De van egy szégyenteljes többblet is, ami sérti önképét, amivel szemben az önidentifikációk vereséget szenvednek. Szorongáskeltő és reménykeltő többletek kifejezési formája a makula, a tünet illetve az aktus életlendülete. Van egy kezelhetetlen, kínos többblet, mely permanens válságot okoz és van egy érthetetlen, tervezhetetlen, megmagyarázhatatlan ugrásban kifejeződő többblet, amely elhozza a megoldást. Az előbbi kifejezése valamely undorító élvezetet kifejező iszonyatos testi jel, amely a semmit képviseli (Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Berlin. 1991. 22. p.), az utóbbi kifejezése az ezt maga mögött hagyó aktus, mely a lehetőségek teljességével állítja helyre a kapcsolatot. Az előbbi kimered a szimbolikus realitásból, az utóbbiból maga a szimbolikus realitás mered ki. Az előbbi a szimbolikus realitás fékje, az utóbbinak a szimbolikus realitás a fékje. Az előbbi a szimbolikus realitáshoz képest üres, az utóbbihoz képest a szimbolikus realitás az. Két változata van az érthetetlen maradványnak, a világképbe integrálhatatlan elemnek, a kifejezhetetlen kifejezésének, a befogott átfogónak, a függvénynek, amitől függésbe kerülünk, ami leveti magáról a szimbolizációt mint elégtelent, vagy aminek hipotézise segítségével vetkőzi le magát a szimbolizáció mint elégtelent, hogy az ürességet, a semmit, új koherenciák hipotézise segítségével töltse ki, vagy reduktív struktúráknak a lét túlhabzását fékező rendjével tegye lakhatóvá, elviselhetővé a mindent. A tömegkultúrában nem a menny és a pokol a döntő ellentétek, hanem a banális és a nem-banális (kalandos, fantasztikus, csodás, kísérteties). A fikciókspektrum vizsgálata során ismételten szembekerültünk menny és pokol szomszédosságával: itt végre e tünet ontológiai alapjaival találkozunk. A film noir ördög és angyal kapcsolatával közelíti meg e problémát. A *The Blue Dahlia* című filmben azért lehetséges és hiteles a jó vég, mert a női ördög ezúttal angyal, sikerül a kétféle maradékot egy nőalakban összefoglalni. A film hősnője kezelhetetlenül kísérteties, mint egy anya, de végül jót akar, mint egy anya. Tönkre is tehetne, de segít. Szépségesen félelmetes és érthetetlenül, szorongást keltően jóságos. „Rabom vagy rég, az is maradsz…" – énekli Karády, szintén e kárhozatot és megváltást is ígérő többblet képviselője. A *Hazajáró lélek* című film a típus nevelődéséről szól, hogyan tanulja meg kezelni magában a többletet, a bűvölet és kárhozat forrását, azaz *The Killers*-, *Angyalarc*-, *Gyilkos vagyok*- vagy *Out of the Past*-típusú hősnőből *The Blue Dahlia*-típusú hősnővé válni. A mai film nyelvén szólva: elképzelhető-e a *Tigris és sárkány* két hősnője egy nőként?

2.5.18. A valós nem létezik?

Nem mondhatjuk, hogy eddig és eddig tart a realitáskép, ezen túl pedig elkezdődik a realitás, mert ezzel csak megkettőznénk a realitásképet, új régiót feltételezve benne, az előzőt fiktívvé

nyilvánítva, vagy egyiket a másik ismétlésének tekintve. Nem lehet tételezni magát a reálist, csak megkettőzni a realitásképet. A valóság nem mögöttes világ, amelybe ki kell törni a képek közül, vagy amely betör a képekbe. Lacan azért formálja újra a valós koncepcióját, hogy ezt a kettősséget felszámolhassa. Kezdetben a valós nála is a magánvaló vagy az objektív valóság rokonfogalma, később azonban szemiózis-előtti mivolta szemiózis utánivá módosul, miáltal a valós az imagináriushoz közeledik. „A valós a szimbolikus struktúra torzulásainak megmagyarázására szolgáló, mindig utólag megkonstruálandó entitás." (Slavoj Žižek: A Valós melyik szubjektuma? In. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor S.K. – Odorics Ferenc /szerk./ Testes könyv.1. Szeged. 1996. 203. p.). Nem az a lényeg, hogy az ősszérelem vagy ősbűn megtörtént-e, adott-e, kijelölhető-e a helye valahol az időben, hanem az, hogy szakadatlan következményei beazonosíthatók. Azért is fogalmaztunk ellentmondásosan, mert még azt sem tudhatjuk, hogy mi bűnöztünk, vagy velünk szemben bűnöztek, elkövetők vagyunk vagy áldozatok, a baj azonban kétségtelen. De csak a két kemény rendszerben, a bűnös vagy az áldozat rendszerében beazonosítható, perspektivikus imaginációkban befogható és megformulázható. Nem tudjuk, hogy mi törtünk be, megzavarva egy harmóniát, vagy egy harmóniát megzavaró betörés áldozata a sorsunk. Kétségtelen azonban az alapzavar, melynek szakadatlan racionalizációs kísérletei a szimptómákká lecsúszó válaszok, új problémákká lecsúszó megoldások. A sorsok meg nem történt alapesemények által meghatározottak, a determinatív természetontológia réseiben fellépő szabadság aktusában azonban az okokat megteremtő okozat, a retroaktív kauzalitás köréből az aktuális motiváció körébe lépnek át. A létmódjuk tekintetében közömbös alapesemények, az aktuális motiváció körébe kilépve, eldöntik létmódjukat. Ezzel történéseket nemző, a cselekvéseket elhajlító erőből eldöntő, vállalkozó erővé válnak.

A valóság, amit a szemiózis keres, nem az a holt berendezés, kelléktár, bútorzat, amit talál, megnevez és rendszerez. Nem az ártalmatlanított tények, használati tárgyak leltára. A lacani valós nem a valóban létező, konstituált realitás, nem beazonosítható és ellenőrizhető adottság. Nem adottság, de adó-ság, azaz hatni, kiváltani, adni képes erő, a derridai differencia, a Deleuze-i virtualitás és a hegeli ellentmondás rokona. Az adó-ság az adottság abszolút ellentéte. A konkrét adottságok világnézeti döntések keretében jelennek meg, az adó-ság ezzel szemben csak absztraktul kifejezhető, mint valami, ami eme döntéseknek nem engedelmeskedik, nem fér el bennük, túlhabzik rajtuk. Az ideológia az, amivel betapasztjuk a tapasztalat réseit, a reális ezzel szemben az, amivel tágítjuk őket. Az ideológia áltudást csempész a nemtudás helyére, a reális viszont az integrálhatatlan maradékkal kényszeríti ki a csődvallást, és a nemtudás megvallásával jelöli ki az inneniséget és túlságot, a képeket megszégyenítő képlékenység érzésének, egyszerűbben a szorongás vagy rajongás érzésének vetve alá a világképet. Beckett Végjátéka arra utal, hogy a szorongás és a rajongás a manadologra adható két egyenrangú válasz.

Mindegy, hogy az előzménynek tekintett reálist fejezzük ki mana-szavakkal, vagy a „McGuffin", a pozitívnak tekintett lyuk, a valaminek tekintett semmi koncepciójával dolgozunk, a korai vagy a késői Lacan módján járunk el, mindez csak ugyanazon probléma modern vagy posztmodern kifejezésének különbsége. Vagy, ha még tovább megyünk, mindegy hogy a metafizika vagy az antimetafizika hasonlatvilágával élünk, mert a reális tárgyat üldöző mana-jel vagy a jelekkel mint egyetlen realitással körbejelölt, visszahatólag elővarázsolt mana-tárgy ugyanaz a túlság, ami Platónnál a visszfény-lét elérhetetlen eredetije, a

neoplatonizmusban az ős-túlhabzó, az emanációk forrása, vagy, korábban, Herakleitosznál a megmerevedett létfelszín örökmozgó mélyegzisztenciája. Mindegy, hogy idealizmus vagy materializmus, dialektika vagy antidialektika, metafizika vagy differenciafilozófia stb.: a filozófiai gondolkodási stílusok a kép és fogalom határán keletkeznek, s létük bizonyítja eredményességüket, vitáik pedig azt, hogy szükségük van egymásra. Csak az ősüvöltés igaz, a többi csak hasonlat, de mind az igazság hasonlatszerű kifejezése. A differenciált jelrendszerek együttműködése ismét kiteszi az ősüvöltést. A mana-jelek mana-dolgokat szólítanak meg. A legelső jelek, a mana-jelek fejezik ki a végső dolog, a mana-dolog vagyis a beszámolás tárgyaként alkalmatlan nem-tárgy, a lét igazságát.

A valóság társadalmi képe csak annyit ragad meg a realitásból, amire a társadalmi gyakorlat rátelepedett, hasonlóképpen az egyéni tudás is azt, ami egyén és világ viszonyában mindkettőből leképeződik. Mindkét valóságkép az érintkezés képernyőjének foglya. Eme képernyőn, akár az egyénén, akár a kollektíváén, csak zavarként jelenhet meg a képben rögzített viszonyon és a viszonyban rögzített viszonyuló összetevőkön kívüli. Az intézményesült, felhasznált, befogott, felébresztett realitáson túlira csak olyan kifejezéseink vannak mint a lényeg vagy a lehetőség, az adott és felfogott elégtelenségét kifejező szavak. A többire, a maradékra olyan kifejezések kellenének, melyek kívül esnek a hagyományos struktúra- vagy folyamatfilozófiák megmerevedett ellentmondásán.

A lacani reális integrálhatatlan a racionális realitásba, a tanított realitásképbe vagy a gyakorlattá rögzült valóságviszonyba, de igazabb, erősebb és messzebbről jön, mint eme realitás egymást igazoló elemei. Olyan lehetőség, melyhez képest minden lét csak puszta lehetőség, olyan látszat, melyhez képest minden valóság csak látszat: a világot fantomizáló fantom. Olyan ismeretlen, melyhez képest az idea vagy az aktus különbsége irreleváns.

A konstituált realitás az aktus által kommunikál a mélyrealitással, egyúttal az aktus dönti el a mélyrealitás imagináriushoz vagy kemény realitáshoz is hozzácsapható kétértelmű pozíciójában rejlő kérdést. Csak a realitás módosulása reális, puszta adottsága veszít létsúlyából. Csak a keletkezés erős létforma, a fennállás a létvesztés formája. A realitás már mint fennálló, s épp mint kemény realitás veszít erejéből. A kép csak utánozza a realitást, de a kemény realitás is csak utánozza ez eredeti vagy mélyrealitást. A konstituált realitás csak utánozza a konstituálódó realitást. A teljes vagy mélyrealitás, a lacani reális a létezés törvényét módosító aktus, olyan intervenció, mely radikálisan megváltoztatja az ágensek identitását (Slavoj Žižek: Die gnadenlose Liebe. Frankfurt am Main. 2001. 121. p.).

Az ember végzete a lázadás a végzet ellen; az ellenvégzet az ember végzete. A végzet áldozatai vagyunk, vagy a megtestesült ellenvégzet. Az ember, mint a végzetbe foglalt világrend örök ellenzéke, arra való, hogy felgyújtsa mindazt, ami magában a világban kialudt. Az sem mondható, hogy ha ezt a szerepet nem vállalja, növényi vagy állati létbe süllyed le, mert a növény és állat békében él a végzettel. Erre az ember nem képes, ám ha elfogadni sem képes és lázadni sem, a növényi és állati bonyolultságokat is alulteljesíti, és egy primitív gép egyszerű zakatolásának képét ölti az élete. Ha ellenvégzetről beszélünk, a széthullás teremtő erővé válására, a dolgok spontán empirikus adottságában benne rejlő romlás elleni lázadásra gondolunk. A végzet törvénye az embersors oka; az ellenvégzet nem menekülés a sors elől, és nem a sorstalanság eszménye, hanem a végzetből és lázadásból teremtett másik végzet, mint átszellemült embersors, a szabadság lehetőségének felszabadításából fakadó dráma. Hasonló gondolat a retroaktív kauzalitás eszméje, mely a saját lehetőségének feltételeit

megteremtő, saját kiindulópontját cáfoló cselekvés lehetőségére utal. Arra, hogy lehetséges nem egymás ellen belevetve lenni a világba, ami a bennünket legyőző világrend érdeke, hanem a világrend ellen lenni belevetve a világba, ami az ember kitüntetett lehetősége, s amivel élve a maga képére formálhatja a világot az ész, de amivel a mohó értelem élt vissza eddig, felszámolva az emberies emberlét, azaz a spontán romlás korrekciójának elkötelezett, alkotó lét lehetőségét, s megkezdve felszámolni minden élet lehetőségének feltételeit.

2.5.19. Platon chorája, Pandora szelencéje

A világot felfogása takarja el, eltorzítása világítja meg. Az ember a fénytörés által találkozik a fénnyel, de a fény táplálja a fénytörést. Az ember a kimondottban tervez, de a kimondatlanban végez: a tett többet érint és tud, mint a szó, és a történés többet közöl, mint a tett. A sorsfordító történés többet, mint a köznapi történés. Az élmény, az érzés, a hangulat merítése más, mint a tudásé, a taoisták szerint a tettnél is mélyebb a merítésük. Az ember nem tudja, hogy mivel vette fel a kapcsolatot, mit és mint tud. Többet tud, mint amit tudni vél, és többet birtokol létként, mint tudásként, mert maga is realitás. Az elérhetetlen realitás kimondhatatlan régióját, melyet az összes jeleken túl keresnek, a jeleken innen is megtalálja, mint az összes jeltermelő vagy cselekvő aktusok forrását. A néma együttlét többet tud, mint a beszéd.

A modern ember „hű meghallója" akar lenni a „törvényeknek"; a posztmodern alapélmény ezzel szemben az, hogy a törvények üzenete ideiglenes kompromisszum kifejezője ember és világ, ittlét és lét háborújában, s a konstituált realitás és a tudás által tárolt minden törvény csak törvényen kívüli hely, határvonal-szimptóma vagy a lövészárkokba visszahúzódó állóháború. A törvények üzenete mögött más üzenetet kezdenek keresni: tudás-előtti, beszéd-előtti, nyelv-előtti, teremtés-előtti világot, mélyrealitást, protorealitást, preontológikus kísértetegzisztenciát. Platón chorája azonos Pandora szelencéjével. Minden igazság Pandora szelencéje, melyet meg lehet kérdezni, milyen elviselhetetlen igazság elviselhetővé való átalakítása, milyen tapasztalat ideologikus modifikációja. Pandora szelencéje az iszonyat nyelvének „rendszere", melyet az értelem epochéja által közelítünk meg. A posztmodern szellem ideálja az értelem epochéja, mely abban reménykedik, hogy magasabb megértést körvonalaz, s nem az ész epochéja is egyúttal. Ha az értelmet tesszük ideiglenesen zárójelbe, magunk hozunk áldozatokat másokért és a jövőért, az egyesülési, megértési és együttműködési lehetőségekért, ha az észt tesszük ideiglenesen zárójelbe, parazita módon zsákmányoljuk ki a többieket és a jövőt. A posztmodern társadalmi valóság láthatólag ellentmondásban van a posztmodern szellem ideáljával, mely ezt az ellentmondást reagálja le a kvázivilágba való átköltözéssel, melyben egyedül van hatalma.

Ha maga az objektív realitás, amely kívül várja, hogy a tudat felfedezze és leírja, a transzcendentális szintézis terméke, akkor milyen protoreális előzi meg a transzcendentális konstitúciót? Ugyanennek a kérdésnek egyszerűsített változata, hogy milyen lét előzi meg a realitástudatot, vagy milyen realitás a realitásképet? Hogyan tudunk a képen túliról, mi jelzi létét a képben? Az egyszerűbb, kevésbé „kriticista" nyelven magát a valóságot definiálhatjuk úgy, mint a kriticista nyelv a prereálist: amivel nem lehet szembenézni, amit nem lehet megkapni, csak rajtakapni. A valóságot csak a valóságkép elszólásaiból ismerhetjük. A valóságot a világképnek a pszichoanalízis klinikájára való beutalása szólítja meg.

Ha a realitásképet a tudomány vagy általánosabban a tudás gondozza, akkor a valóságot a művészet és a vallás, vagy általánosabban az érzés és vízió szólítja meg. A vízió, a mágia, a művészet, a vallási megvilágosodás szólítja a reálist, a reális pedig a traumatikus élményben szólítja az embert. A traumatikus élmény a kérdés, a vízió a válasz első formája. A heideggeri „elrejtetlenség" azonos az Eliade-féle „kezdet tökéletességével". A kimondatlan ősbetörése a jelenés aktusán és a mondás aktusán kel át a továbbmondások sorába, de a hagyomány vagy tudás már csak redukálva őrzi a teljes – a kihunyó következményekhez, de nem a reális létteljességhez képest teljes – megjelenés mások által is visszapergethető, ülepedett részét. Az „el-nem-rejtettség" vagy „feltártság" és a „kezdet tökéletessége" mellett harmadik kifejezésünk a világkép tényeként nem adott létteljesség megnyilatkozására a „mágikus pillanat", melyet Žižek a forradalom elméletében dolgoz ki, de az ismeretelméletben is nélkülözhetetlen. Két mágikus pillanattal kell számolnunk. Egyik a jelenés, a felbukkanás, a vízió válasza a traumára, amelyben magáévá tesz a világ, az embert rabul ejti a felszabadulás, melynek lehetőségét a felbukkanó új összefüggés nyitó hatása ígéri. A másik az aktus: melyben az én teszi magáévá a világot. Az aktusnak is két változata van, az első a mondás, a megvilágosodás történését követő prófétálás, a nemtudás és tudás közötti ugrás, a semmiből szólás, az ismeretlen kimondása, a második a tevés, a nemlét és lét közti ugrás, a semmiből tevés. A puszta reprodukciót meghaladó tevés a lehetetlenre vállalkozik, magának kell lehetségessé tennie, amire vállalkozik. A bevégzésnél „mért" képességeink meghaladják a kezdésnél „mért" képességeinket. Az vezetett, amiről nem tudtuk, hogy tudjuk, és olyan eredményt értünk el, amiről „nem is álmodtunk". E tapasztalat két reprezentatív kifejezése a Wilhelm Meister tanulóévei és Thomas Mann József és testvérei című regénye, annak az embernek a történetei, aki elindult megkeresni apja szamarát, és egy egész országot talált, és erről szól egyébként minden kungfu-film. Chang Cheh *Marco Polo* című filmjének hőse, aki azt hitte, trágyát mer, valójában a legyőzhetetlen harcos titkát, a „vasbőr technikáját" sajátította el. Minden tevés, amely nem a semmiből tevés, nem valódi, teljes értelmű tevés, csak a recepció formája. A tevés, amely nem a semmiből tevés, csak aktív semmittevés. (Az ismeretlen eredeti betörése a traumatikus élményben olyan emlék, melynek újrafelhasználásaképpen konstituálódik a fikcióspektrum fantasztikus régiója, míg a cselekvő aktus szenzációjának emléke a kalandepika. Ezért mindkét epika-típusnak, beavató funkciója mellett, pótlék-funkciója is van.)

A realitáskép beazonosított egységei olyan adottságok, melyekkel megtanultunk számolni, visszatérő összefüggések, melyekhez kezelhetőségüket biztosító használati szabályokat utal ki a gyakorlat. A realitáskép tárgyak rendszerét tárja fel, eszközvilágot, míg a dolog az, amivel az adottság több az eszköznél: a megmért mennyiségek, meghatározott hasznosságok és definiált viszonyok síkján túli valami. A realitáskép szakadatlan módosításával keresett realitás részrealitás vagy felszíni realitás, amennyiben a realitáskép nem érheti el az egész igazságát, így a realitásképben az egész igazsága csak valamely ideológiai vezérszignifikáns által megkonstruált hazugság vagy illúzió lehet. A szakadatlan tökéletesített törvénytudó konkretizációs háló által befogott realitás a tárgyi, és nem a dologi realitás. Realitás és mélyrealitás, tárgyi és dologi realitás, vagy egyszerűbb nyelven realitáskép és realitás oppozíciója mindig a menekülő részre utal. A képet cserélgető és a cserélgetésben tökéletesítő megismerés egy perverz – azaz megnyugvást nem ismerő, kielégíthetetlen – transz, egy mindig tovább vezető életlendület segítségével üldözi a realitást. A leképezés tökéletesítése által, a kép kiterjesztése által, a képbe foglalt realitást ragadjuk meg. Egy tökéletesen más, ellentett

irányú realitáskeresés ezzel szemben, a perverz azaz beteljesíthetetlen előnyomulás helyett, a regresszív eksztázis útján keresi a realitást. Az előbbi a tárgyi oldalon, tudatos összefüggéseket kiterítve akarja megragadni, míg az utóbbi áthatolhatatlan sűrűségként, készületlenül, semmiből kimondandóként, a tudaton rajtaütő ötlet vagy vízió tárgyaként ragadja meg, mert számára a reális nem szubjektum vagy objektum, melyek különbsége a realitásképben jön létre, az általa a reprodukció számára funkcionalizált, kihasított összefüggések eltárgyiasítása útján. A regresszív eksztázis ezzel szemben az egész testi lét válasza, a cselekvő, tevőleges világmegértés előszakaszaként fellépő érzelemteljes vízióként. A tárgy csak a leképezésben adott, míg az élmény önmozgató önértelmezésbe foglal minden adottságot, olyan tudatként, mely nem a lét tudata, hanem már maga a lét, a tudás is mint a lét aktusa, mely a tudást alakító aktus önmagán túllendülő, magából kilépő folytatásaként alakítja a tudottat. Az első tudott, amit a tudás aktusa alakít, maga a tudó alany, melyet a tudás és a benne foglalt önalakítás bonyolít bele az önmagán túllépő alakításba. A megértő aktust tartalmazó élmény a megértő élményt tartalmazó cselekvés előszakasza.

Mivel az alak a kölcsönös akadályoztatottság által konstituált határ, a konstituált realitás nem lehet más, mint egy mozgás legátlása, egy lendület pervertálódása, egy alakulásnak az alak általi megfékezése, azaz a beteljesületlenség permanenciája, a teljesülés elhalasztása. Mi csak az alak önállósításában, a pervertálódás szublim teljesülésében, a realitásképben éljük meg a realitást. Hol azt mondjuk, hogy a barlangon kívül, hol azt, hogy Pandora szelencéjében van a mélyrealitás vagy protorealitás. Hol azt mondjuk, hogy ez az „igazi" realitás a tiszta teljesség, hol azt, hogy az alak alatti alaptalan sötétségében keresedő. (Ahogyan két metafora az is, hogy a világ tökéletesen kalkulált óramű és az Isten az órás, aki beindítja, illetve a világ egy („ős")robbanás és ilymódon az Isten a(z) (ős)terrorista. (Az sem véletlen, hogy vannak olyan emberek, akik önmaguk felrobbantását egy lehetséges világ, új kezdet építőköveiként fogják fel, mint az egykor önmagukat felgyújtó buddhista papok a jobboldali diktatúra ellen lázadó Dél-Koreában vagy Jan Palach a „prágai tavasz" katonai lerohanása idején, sőt, mintha egyre többen lennének.) Akkor van értelme megkülönböztetni a realitásképtől a realitást, ha feltételezzük, hogy van valami, ami nem fejeződik ki a realitásképben. Mivel a realitásképet több üzem, a cselekvés, az élmény és a fogalom üzemein áthaladó információfeldolgozás intézményesíti, minden szinten van egy tovább nem jutó maradvány: amit érint a cselekvés, de az élmény már nem; amit érint az élmény, de a fogalom már nem. Bármely dolog számunkra valóságával szembenálló magánvalósága vagy aktív létteljességeként felfogott magán- és magáértvalósága ezt a képeket levedlő, azaz a tudásban el nem férő valóságot jelentette a klasszikus német filozófiában. Az „eszme" eszméje számukra azt jelenti, hogy az el nem ért is átfogható és a meg nem célozható is körüljárható. Hegelnél a konkrét nem a kiindulópont, hanem a végpont, és a dialektikából az is következik, hogy a vég a mindenkori jelen, mint múlttá válásra ítéltetett, azaz a konkrét csak metafora, mely absztrakttá átminősítésre ítéltetett. A kimondhatatlan kimondhatóvá tétele, a tudomány módszere, más, mint kimondhatatlan mivoltában való átfogása (a vallás) vagy indirekt szimbolika általi felidézése (a művészet). A filozófiának is megvolt a módszere a kimondhatatlan mondására: a tapasztalatot felülvizsgáló dedukció, a „lényegnézés", mely a gondolatot nem a teremtés végpontján, hanem forrásainál telepíti, a dolgoknak nem empirikus vizsgálataként, hanem annak meggondolásaként, hogyan lehetségesek.

Minden elgondolható létteljes-aktív formában, mely a mindenkori tapasztalati tárgy empirikus korlátai megítélését lehetővé tevő mértéket szolgáltat a felfogásnak. Ha azonban nem ezt vagy azt a realitást, hanem magát a realitást gondoljuk, ez az összes többit elnyelő, mindannyin túllendülő összefüggés. A metafizika tiszta, igaz, teljes jelenlétet feltételez a tényeken túl, míg az antimetafizika kísérteties prereálist, a „lét sötét éjszakáját". Ez azonban csak két leírási forma: a tárgyak mögöttjét is újra egy tökéletesített tárgynyelven akarni leírni épp olyan paradox, mint egy nem-nyelvet akarni teremteni a leírására. A kimondhatatlantól azonban mégsem vagyunk megfosztva, mert magunknak is ez a közepe. A realitás reálisa a mindenben benne rejlő többlét, amely az emberi szubjektivitásban bukkan felszínre. Az első nagy katasztrófa az anyag keletkezése, a második az ember létmódjáé.

2.5.20. Az iszonyatos és undorító realitás

Mi az oka, hogy a realitás olyan súlyos problémává vált, ami egyrészt a marxisták „objektív realitásában" nyilatkozik meg, másrészt abban a lacani fordulatban, melyben ezt az objektív realitást elnyeli a társadalmi szimbolikus szféra, s ennek apollói régiójával szemben végül egy dionüzoszi „reális" hangsúlyozódik? A tradicionális társadalmakban az ember olyan mértékben azonosult társadalmi szerepével, ami nem tette lehetővé, hogy ezt véletlenként és alternatívként élje át. A modern véletlen egyén ezzel szemben alternatív lehetőségek keresztútján él, aminek következtében egyszerre több szerepet játszik, egyikkel sem azonosulva, az életet növekvő mértékben színjátékként élve meg. Ennek következménye, hogy identitását sem az akcióban vagy interakcióban, hanem a szerzett tárgyak „realitásában" keresi. A szerepeket nem az egyéni sorsot hordozó személyes életszubsztanciával való szétválaszthatatlan összefonódás hitelesíti és tökéletesíti, hanem a növekvő formalizáció, minek következtében az ember bábnak érzi magát az alkalmazkodás színpadán, s ezen kívül keresi a valóságérzést, pl. a szexualitásban éli meg a szerep és személyes életszubsztancia találkozása híján a személyes élet egészében elmaradt inkarnációs élményt. A proletár életforma a materiális, szubsztanciális értékeket részesíti előnyben, a közép- és felsőosztályi a formalitást, a proletár életforma és értékrend azonban visszaszorulóban van, de csak a tudatban, miáltal nosztalgiája a tudattalanban tombol, alávetve az új tudatformákat a tudattalan – „proletár" – döntések igazolási kényszerének, s a mohó testi kéjkeresés és szükséglettárgy-halmozás permanens válsága formájában megvalósuló tudattalan önkiélése végül az elfojtottnak a végső problémák felvetése formájában való visszatéréséhez vezet. A gondolat keresi a kiutat ott, ahol az élet már nem találja, s ezért veti fel a problémát, mi a valóságos? Van-e még valami, ami valóságos? Hol maradt és hova húzódtunk vissza előle?

A keresett és nem talált realitás az, aminek minden ellene van, amit a nyelv, az intézményrendszer és az eszközrendszer is leszűr, eltávolít, domesztikál. Amit már az állat ösztönei és érzékszervei is szűrni kezdenek, ami már neki is túl van környezete határain. Amiből visszavonul ebbe a meghitt, beszámítható világba. Az állat a felfogható környezetbe van bezárva, melyhez ösztönei adaptálódtak, az ember a kultúrája és érzékei által kétszeresen szűrt világba. Ha elfogadjuk, hogy az ember környezete a kultúrájába belekalkulált világ, akkor a lacani reálist felfoghatjuk úgy, mint a környezeten túli léttotalitást, amely azonban nem a térbeli távolság értelmében vett határon túl van, hanem a környezetnek is a mélyén. E pillanattól

kezdve a rejtőzködő Isten is a rejtőzködő realitás gondolati modellje. A rejtőzködés releváns értelme azonban nem az, hogy a felfogás módja függ a tárgy fizikájától és a szervezet biokémiájától. A rejtőzködés nem azt jelenti, hogy közvetve mutatkozik meg, benyomásként, és nem lehet találkozni vele a benyomás közvetítését megkerülő közvetlenségként. Nem a kanti kategóriák közvetítő hálója az igazi elválasztó, hanem valami más, amit a teológia írt le a rettenetes szentség elriasztó momentumaként. 1./ Az igazság csak pillanatra mutatkozik meg. 2./ Csak kivételes pillanatban jön el, kiváltságként. 3./ És akkor is kevesen viselik el, hárítása ezért a mindennapi élet létfeltétele.

Már a XVIII. században egyszerre kísérelte meg tudatosítani a szentimentalizmus illetve a gothic novel azt, amivé pacifikáljuk magunkat, és azt, amit pacifikálnunk kell magunkban: a kettő csak együtt felfogható. Hasonlóan a film, melyben egyszerre bontakozik ki a glamúrfilm és a horror első nagy virágkora. Ha nem egy iszonyatos gazdagsággal számolunk, ha a gazdagságot nem merjük végül azonosítani az iszonyattal, akkor értelmetlen a művészet egész Hosszú Menetelése, az emberi szellem egész Odüsszeája, az elbeszélések összessége, a „mesefolyamok óceánja" által adott képzeletszerű „Universalgeschichte", melynek strukturális funkciókká kristályosodott rendszerét írtuk le, pontosabban igyekeztünk absztraktan felvázolni a fikcióspektrum elemzése során.

A realitás mindenütt ott van, megmutatkozik a világképben is, de a világkép zavaraiban is. Az előbbi a kisrealitás, az utóbbi a nagyrealitás. Az előbbi az extenzív realitás, az utóbbi az intenzív realitás. Az intenzív nagyrealitás ugyanaz, amit mélyrealitásként próbáltunk korábban jellemezni. A realitás-reális lacani oppozíciója természetesen bevégezhetetlen konkretizálásának szándéka vezet e megújuló bonyodalmakhoz.

Vannak az életet könnyítő empirikus igazságok és csak a halálösztön számára felfogható lényegigazságok; amazok a felhasználható részösszefüggések áttekinthető igazságai, emezek olyan sorsigazságok, amelyek sokkal inkább ítéletek, mint sanszok kifejezései, mert a határokat tárják fel és nem a határokon belüli lehetőségeket. Realitás és reális, realitás és mélyrealitás, kis- és nagyrealitás kategóriapárjai arra utalnak, amit úgy is kifejezhetünk, hogy a realitásmozzanatok elviselhetők, de ezek az elviselhető mozzanatok egy elviselhetetlen realitás részei. Ő maga segítségével menekülünk ő maga elől, sokkal inkább, mint az irreális világok képei által (amennyiben ezek állítólag boldog felhőkakukkvárak, problémamentes csodaországok képei lennének, mint kritikusaik állítják). Ebben az értelemben a reális nem a keresés, hanem a menekülés tárgya. Amivel állítólag keressük, valójában mindenek előtt azzal hárítjuk, azzal védekezünk vele szemben, amit meghódítottunk belőle. De nem az utóbbi, a belakott világ izgat, hanem a meghódítatlan rész: a megismerés Erósza ebben a tekintetben is ugyanúgy működik, mint a partnerviszonyé. A valóság egy része segítségével védekezünk a valóság egészével szemben, nem valami teljesen mással, mert ő maga a teljesen más. A létünkbe asszimilált résszel védekezünk a létünket asszimiláló egész ellen: ez egy háború.

A realitás mint kimondhatatlan, félelmes, undorító és botrányos hatalom uralható élettérré szelídítője a realitáskép, a realitáskép racionális cenzúrájánál erősebb cenzúra pedig a közhely. Az utóbbit az táplálja, hogy az alany magában éli meg az aljas, undorító, félelmes, botrányos érdekek realitását, s nemcsak azzal szemben védekezik, ami őt fenyegeti, hanem azzal szemben is, ami fenyegetést az ő realitása jelent e többiek számára. Ezért van szüksége önmagát elviselhetővé tevő közhelyekre. A közhelyek cseréjét táplálja a racionális cenzúra, s fertőzi, torzítja az irracionális. A racionális cenzúra az életformát zavaró ingereket szűri ki,

amelyekkel való számolás az életforma felforgatásához vezetne, nem tudni, jobb vagy rosszabb életformához. Az irracionális cenzúra az életforma botrányát, az életlehetőségek egyenlőtlen elosztását zavaró ingereket szűri ki. Célja a társadalom javíthatóságának, az életforma fejleszthetőségének legátlása. Ez tehát nem az ismeretlen realitást, hanem az ismert realitás botrányos mozzanatait hallgattatja el.

Szelídített realitásról és vad realitásról is beszélhetünk: az előbbi a realitásképbe foglalt, az utóbbi ostromolja a realitásképet vagy visszahúzódik előle, kétféle konfliktusban lehet vele. A realitás három megszelídítője a kultúra eszközrendszere (az átalakított természeti tárgyak rendje), a társadalmi intézményrendszer és a nyelv (mely átalakítja az érzékelést, mint magában véve, a nyelvtől elvonatkoztatva, nem specifikusan emberi realitásszelídítőt). A három realitás-szelídítés eredménye az a realitás, amelyben élünk, míg „kint" les ránk, ennek határainál, a szelídítetlen realitás. Ugyanakkor a szelídítetlen realitás harapófogójában vagyunk, mert legbelül, a személyes szubjektivitás tudattalan realitásaként, ugyanezt találjuk. A bennünket foglalkoztató ellentmondás most új formában, szelídített és szelídítetlen realitás oppozíciójában vált kifejezhetővé: a realitáskép a szelídített realitás képe. A realitáskép episztémikusan passzív, ideologikusan pervertált változata a társadalmi intézményrendszer konzerválását szolgálja, ezért alapvető feladata az új élmények elhárítása. Elméletileg elválaszthatnánk az intézményrendszer konzerválását a hatalmi monopóliumok konzerválásától, gyakorlatilag azonban soha sem váltak el egymástól, ezért vehető egy kalap alá az episztémikusan passzív az ideológikusan pervertálttal, s az intézményrendszer a kizsákmányolással. A realitáskép episztémikusan aktív változata biztosítja a kombinatorika fejlődését, az ismeretrendszer lassú növekedését, a perspektíva tágulását. Az akár informálóan, akár dezinformálóan, akár az életakarat, akár a hatalmi akarat által szűrt realitásélmény a társadalmi-kulturális eszközökkel preparált realitásbenyomás: azonos a szimbolikus szférával. Ez az a realitás, amit a szimbolikus szféra feltár. Ezáltal újabb nevet nyerünk: ezt nevezhetjük szimbolikus realitásnak, szembeállítva vele a preszimbolikus realitást (a lacani reálist). A kérdés mármost az lesz, hogyan tör be a preszimbolikus realitás a szimbolikus realitásképbe? E pillanatban nem válaszolható meg, hogy a realitás betörésének két ellentett megvalósulási lehetősége az „iszonyat villámcsapása" és a „boldogság villámcsapása", vagy pedig az iszonyat jelenti a reális győzelmét a szimbolikus felett, s a boldogság a fordítottját, a szimbolikus győzelmét a reális fölött, az új élmény megszelídített beletagolását. Az iszonyatban közvetíthetetlen ugyanaz a realitás, ami a boldogságban közvetítést talál. Maga a dolog ugyanaz, de az ember újjászületett a vele való találkozás által. Az iszonyat és boldogság különbsége így az lenne, hogy a kihívásból újjászületett elbír azzal, amivel a „régi ember" nem bírt el. Az „új ember" pedig ember és világ kiküszöbölhetetlen hadiállapotából, a magánvaló realitás mint iszonyatobjektum, a totalitás mint iszonyatobjektum elismeréséből és a vele való szembenézésből nyeri az újjászületés energiáját. Ez a gondolatmenet azt sugallja, hogy a totalitás kategóriáját a szorongás küszöbölte ki a filozófiából. A totalitás tagadása az iszonyatos realitás elől való gondolati menekülés stratégiája az embert a parciális ösztönökre felbontó hedonisztikus-receptív világban.

A kulturális boldogságkoncepciók azért szétágazók és meghasonlottak, mert a boldogságot egyszer az iszonyat sikeres távoltartásának tekintik, másszor azonban „iszonyatos boldogságról" is beszélnek: az iszonyat olyan legyőzésére gondolva, melybe óhatatlanul bele van

kalkulálva az iszonyat. A két boldogság a reálissal kapcsolatos két teljességgel ellentétes mozgás, a menekülés sikere, illetve a kihívás elfogadásának kalandja.

Iszonyat és realitás kapcsolata világosabb, mint boldogság és realitás viszonya, ám a boldogsághoz képest világosabb a kéj státusza. A reális a kéjben és iszonyban nyilatkozik meg, mert a kettő ugyanaz, csak a hozzáállás különbözik, a védőernyő, a szimbolikus védőpajzs, az intézményes világmagyarázat viszont a kellemesség által érvényesül. Iszony az eredmény, ha a reális a közlő, és az ember a megszólított, s a kapcsolat lényege az egyirányúság, a kiszolgáltatottság viszonya, kéj az eredmény, ha az ember valami formában mozgósítja az ellenvégzetet, mint specifikus sanszát. Mindebből következik, hogy a boldogságkoncepciók is kétfelé húznak, részben a legyőzött iszonyból, részben a szimbolikus védőernyő hatékonyságából levezethetők. Ez az oka, hogy a boldogság értékelése ingadozó, hol szószólója a művész vagy filozófus, hol pedig megvetően nyilatkozik róla.

A katasztrófafilmekben recseg-ropog a technikai apparátus, és minden résen tör be az elfüggönyzött valós bosszújának iszonyata. A melodrámában és komédiában hasonlóan recseg-ropog a szociális viszonyok apparátusa, hogy réseibe olyan impulzusok nyomuljanak be, melyek összeállva tennék ki a tragédiát. Az összes kalandfilm-műfaj témája pedig az, hogy milyen aktív elébemenéssel, a védőrendszerekből való milyen kitörési taktikákkal lehet ezt a találkozást pozitív ingerekbe fordítani.

A szimbolikus realitás, a szimbolikus szférában megfejtett realitás ostromlója egy másik realitás, melyet a szimbolikus hatalmak, amíg lehet, igyekeznek irreálissá nyilvánítani. Az emberélet az elviselhető és az elviselhetetlen realitás között zajlik. Az elviselhetetlen realitás elemeit az ember képes átemelni az elviselhető realitásba, amennyiben sikerül használati szabályokat hozzájuk rendelnie. Ez a mítoszok egyik témája, az ember, aki elhagyja faluját (vagy elűzik), találkozik az iszonyatos ismeretlennel, és hazatérve új elemmel gazdagítja a kultúrát. Még a *Casablanca* is így működik: Rick valami bűnt követ el, elhagyja Amerikát, bolyongásaiban érdemtelen és egyben tartósíthatatlan boldogsággal találkozik, végül felfedezi a szolidaritást. (A teljes hőssors mozzanatai ezek: az ember előbb elvesz, követel és fosztogat, utóbb kap, váratlanul elárasztva boldogsággal, s végül ő tanul meg adni. Az ősbotrány, pl. a *Volt egyszer egy Vadnyugat* flashback-gyilkossága, éppúgy az elviselhetetlen realitással való találkozás, mint a boldogságot visszavevő katasztrófa, pl. a *Casablancá*ban a háború.) Az elviselhetetlen realitással való találkozás megelőzése a kerülés, a szimbolikus hárító rendszerek emelése, a találkozást – mely akár a realitás keresésének, akár betörésének eredménye – pedig a realitáskép gyarapítására, a használati szabályokkal ellátott, szelídített realitás gyarapítására lehet használni. A lakhatatlan realitást a lakható realitás gyarapítására. A realitás nem élettér, a reális élettér a realitásból van kiszakítva, s a társadalmi szimbolikus szféra írja körül. A reális élettér egy humanizált realitás, melyet a humanizálatlan realitás két irányból is elnyeléssel fenyeget. A hatalom az, amiben a reális élettér mint humanizált realitás, a kisajátítás parazitizmusa által, egészében visszaváltozik szelídítetlen realitássá. A westernekben pl. a saloon tulajdonosa vagy a „Nagy Marhatartó", a nagybirtokos, aki a „mi" városunkra ráteszi a kezét, s egyszerre észrevesszük, hogy az ő városában élünk. A *Las bandidas* című film bankárja megreformálja a világgazdaságot, felfedezi, hogy az addigi leghatékonyabb csereeszköznél, a dollárnál is hatékonyabb „fizető eszköz" a puskagolyó. A vele való találkozás azonban végül egybeforrasztja az egymást

kezdetben érthető módon elviselni nem tudó úrilányt és parasztlányt, most már két szabadsághősként, partizánokként aktivizálva őket.

Az ember azért él, mert nemet mond a realitásra: a realitással való szembenézés mindenek előtt azt tárja fel, hogy törekvései illuzórikusak, léte lehetősége határolt és illuzórikus egyensúlyi állapotokhoz kötött, ahogy Kosztolányi mondja ki az emberélet lehetetlen lényegét: „csak ennyi volt, és az egész – legenda". Ugyanezt mondja el John Ford az *Aki megölte Liberty Valance-t* című öregkori filmjében, mely a westernműfaj hattyúdalaként is felfogható, még inkább, mint a *Cheyenne Autumn,* mert kérdésfeltevése átfogóbb és koncepciója nagyobb. Ami van nem azonos azzal, amiben élni lehet, az emberi életösztön célja tehát a nyers világtörvény érvényesülésének feltartása. Az élet szervezettebb, mint az élettelen anyag, a tudat szervezettebb, mint az élet, a magasabb szervezettségi formák állhatatlan ellenálló szférákat telepítenek az alacsonyabbak fennhatóságába beékelve, s az ellenállás módján érintkezve velük. Ezért félreértés a tudat részéről, hogy a nyers létharc élettörvényét kell követnie, az őt váró világtörvényt követni, ahelyett, hogy feltartaná, felülbírálná, és ellentörvény teremtőjeként lépne fel.

A törésvonal nem a tudatot, hanem a létet konstituálja, nem lét és tudat között, hanem a lét közepében van. Nem a tudatban támad egy ellentmondás, amelynek következtében a továbbiakban képtelen a lét követésére. Az ellentmondás magában a létben van, s a tudatban is azért, mert ő is lét. Nem a megismerésben keletkezik a rendezetlenség, amelynek következtében nem versenghetne tovább a világ rendjével. A rendezetlenség magának a világnak a tulajdonsága. A kvantumfizikában csak az minősül valaminek, amit a környezet lereagál. Tehát csak a viszony esemény, az ütközés előtti állapot irreális, semmis. A keletkezés viszonya eseményszerű, a tartós viszonyok, melyek az alkalmazkodás tárgyául szolgáló környezetet alkotják, az események kölcsönös gátlásaiból állnak elő, defektes, határolt mozgásokként. Ami nem határolt, nem defektes lét, az fennakad a virtuális vagy ideális, mint valamilyen tiszta lét, és a realitás között nyíló semmiben. Az ideál a tartós viszonyok absztrakciója, a létezés redundancia struktúráinak mint szükségszerűségekké erősödött valószínűségeknek a státusza. Emögött jelenik meg a leírás során, az ütközésben eseménnyé váló mozgás hipotetikus absztrakciójaként, a mindent elnyelő realitás létéjszakája, mely épp olyan, sőt magasabb absztrakció, mint Platon ideái. E levezetés értelmében nemcsak azt mondhatjuk, hogy a rés, a magába omlás, a káosz nem a megismerés csődje, hanem a lét magánvalóságának tulajdonsága; többet kell mondani: nem azt, hogy a rés már a magánvalóban „benne van", hanem azt, hogy a magánvaló maga ez a rés. (vö. Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts. Frankfurt am Main. 2001. 85. p.). Ha így van, akkor ez a magánvaló realitás ugyanaz, ami a vallások eredeti lét- azaz istenélménye, a későbbi mysterium fascinans által megszelídítendő mysterium tremendum. Mysterium tremendum és mysterium fascinans olyan viszonyban van egymással, mint realitás és realitáskép, nyers reális és „szimbolikus védőpajzs" (Slavoj Žižek: Die Furcht vor echten Tränen. Berlin. 2001. 230-232. p.). Ez nem azt jelenti, hogy az eszképizmust igazoljuk, a menekülést a valóság elől, de jelenti a valóság elleni támadás, a vele való harc meghirdetését, a végzet kihívását az ellenvégzet lovagjai részéről, akik a „hit lovagja" mai változatai, hozzátéve, hogy amit menekülésnek hittek vagy akartak látni, az is gyakran támadás volt (pl. a nyárspolgár számára nyilván egy Hölderlin is „életidegen" bölcsésztípus, aki nem fogja meg a „munka végét", az „elefántcsonttoronyba" „menekül" a „valóság elől", de ezt az egykori Hölderlinről már nem meri elmondani, csak a maiakról).

King Vidor *The Crowd* című filmjében a problémamentesen érvényesülő típusok undorító nyárspolgárok, míg a film hőse az a kallódó ember, akinek élete akkor kezdődik, mikor átlépi a saját árnyékát. Az amerikai álom meghamisítóival szemben így válik újra egy megvalósító a cselekmény középpontjává.

Ha a szabadság tökéletesen ismerné az okok láncolatát, mint ezt Žižek gyakran elemzi, nem avatkozhatna be: tudatlanságból avatkozik be, mert nem látja át a körülmények hálójának teljes szövetét, mégis sikere van, mert a szövet nem teljes. Az oktalan beavatkozó új okok okozójává válik. Az elmozduló, differenciálódó realitáskép, mint a realitás elemeinek ismeretét a félreismerés által előrevivő kép, nem a realitást, mint tökéletesen konstituált, előre adott tárgyi lényeget ismeri félre, hanem épp ellenkezőleg, a praktikus szükségletek által izolált tárgy lényegtelenségét ismeri fel, a lényeg mint lehetőség túlhabzását a statikus tárgyképen, és a nagyobb egész dinamikáját, amely által a dolog több mint önmaga, ami által felülés alulmúl a kulturális realitásképben hozzá rendelt minden leírást. A cselekvés vezetéséhez szükség van a valóságkép hipotéziseire, a cselekvés kezdeményezéséhez azonban szükség van a felvállalt tudatlanságra, mert a kezdeményezés az ismeretlent támadja. Sor sem kerülhet a cselekvésre, ha megnyugtató, teljes tudásra tartunk igényt, amivel olyan tudás utópiájára bíznánk a cselekvést, mely biztosan, mintegy automatikusan vezeti azt. Ez a cselekvés végét jelentené. Az akaratot is csak olyan vízió ihleti meg, mely nemcsak kevesebb, hanem több is, mint a tudás, kevesebb, mert nem igazolható, s több, mert az élet – latenciák sejtelme által tendenciákat megragadó – összélménye sugallja. A cselekvéshez szükség van a „realitás”-feledésre, bizonyos könnyelműségre vagy tudatlanságra, bátorságra, mely nem veszi szentírásnak a tudás lehatárolt definícióit és lehatároló törvényeit. Sem a törvényismeret, sem a tényismeret nem szolgáltat elégséges alapot a cselekvéshez, egyik sem tárja fel a végső realitást. A tudhatatlant a tudás csak rosszul tudhatja, a cselekvés azonban vele veszi fel a kapcsolatot. A szabadság a valóság rendezetlenségére épít, nemcsak a szükségszerűségek felismerésére. Nemcsak a szükségszerűségeken élősködik, meg is előzi őket. Ily módon nemcsak a realitás keríti be az embert, az ember is a realitást. A szabadság korábban érkezik, mint az okok. A tudatlanság vállalkozik a cselekvésre és a realitás alapvető indeterminháltsága, a determinációk késésben levő és realatív csomósodásainak laza és soha sem teljesen összeért mivolta teszik lehetővé a cselekvés sikerét. Mindezzel nem a törvényeket, de még az általános, sőt legáltalánosabb törvényeket sem tagadjuk, hiszen mindezt elmondva is azokért küzdünk, pusztán azt állapítjuk meg, hogy a valóság „az egymást kereső széttépett tagok” módján keresi törvényeit, s minden sűrűbb leírással szolgáló ismeretrács szempontjából relatívkáosz a kiindulópont, amit számára a ritkább ismeretrács jelent. Ha a valóság valóssága maga a rés, az űr, a rendezetlenség káosza, akkor nem a rés szakítja ki magát a rendből és ülteti bele a káoszt, hanem a rend csak a rés rése, mely a káoszból, vadonból szakít ki rendültetvényeket. Az ember nem a való világban él, hanem a való világból kiszakított ellenvilágban, amely a beavatkozás terméke. Nemcsak a megismerés kategóriái avatkoznak be az érzéki adatok értelmezésébe, a cselekvéskategóriák is beavatkoznak, mert ahol az ember támad, ott észlel ellenállásokat, a békén hagyott lét nem áll ellen.

A freudi realitásprincípium a létfenntartás ösztönének episztémikus horizontja, a létfenntartásnak azonban az az érdeke, hogy a fenntartható viszonyokra korlátozza a cselekvéstért. A realitásprincípium ily módon a szimbolikus realitás, a szimbolikus által szűrt és korlátozott realitás képviselője. Mivel pedig Freudnál az Erósz és Thanatosz is konfliktusban van a

realitásösztönnel, a Libidót úgy tekinthetjük, mint ami lázong a realitásprincípium kötelmei ellen, míg a halálösztön leveti őket. Tudjuk, hogy eljön a halál, de átélni nem tudjuk; tudjuk, hogy szükségszerű, de lehetetlennek érezzük. A halál, melynek nincs helye életünkben, utalja ki helyünket a létben, időben. A nagyrealitást vagy létteljességet illető megfogalmazhatatlan kérdésekre a halál a válasz. Libidó és halálösztön olyan viszonyba kerül egymással a mozgatóerők tanában, mint a szemantikai világok tanában a kalandvilágok és fantasztikus világok. Emlékezzünk rá, hogy a kalandvilágokat a kulturális realitáskép szétfeszítőiként, a fantasztikus világokat szétrobbantóiként jellemeztük. A realitásprincípium egy kollektív kompromisszumok, társadalmi alkuk által rögzített világkép reprodukciójába fog be; ez nyilván az ideológia és nem az utópia világkonstrukciója; csak a halálösztön visz vissza a realitásképben berendezett korlátozott realitásból a mélyrealitásba. Az életösztön a kisrealitás ösztöne, a halálösztön a nagyrealitásé. A kis igazságok jutalma az élet, a nagy igazságok ára a halál. Az ismeretelméletnek nem a matematikába, hanem a tragikumelméletbe kell torkollnia, ha ki akar lábalni a XX. század technozófiai stupiditásából, és újra a lényeges dolgokról szólni.

A reprezentáció rendjében nyíló űrt vagy egy ideológiai vezérszignifikáns „tömi be", vagy pedig ebben az űrben telepednek meg az iszonyat és kéj, a nagy izgalmak, amelyek mindig arra reagálnak, amivel a realitás több a realitásképnél. A reprezentáció rendjét szétfeszítő többlet meg kell hogy jelenjék a rendben, nem elég, hogy kívülről ostromolja. A makula nem jel, nem ad nevet a tárgynak, hanem a zavarba hozó megnevezhetetlen jelzése (Slavoj Žižek: Das Einzelne: Hitchcocks Universum. In: Slavoj Žižek ua.: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragan wagten. Frankfurt am Main. 2002. 223. p.). Vagy: a makula olyan jel, amely nem egy másik jelre utal, hanem a saját testére. Ez a jel azonban – korrektebben fogalmazva – csak jelzés, amely, félelmet és undort keltve, arra ösztönöz, hogy elnémuljunk, másfelé forduljunk, és ne váltsuk a jelzést jelre, azaz ne interpretáljunk. Vagy, ellenkezőleg, arra, hogy ne szellemileg, hanem anyagilag adjuk át magunkat a hatásnak, azaz adjuk meg magunkat az anyag ingerének. A makula érzéki botrány, amely a tanácstalan értelmező erőt visszautalja az anyaghoz. A makula esetében a test olyan önreflexív, mint a költői önreflexivitás esetében a megsokszorozott szimbolika. A retorikai alakzat a nyelv, a makula a test önreflexivitása. Pozitív kifejezése ugyanannak,aminek negatívja a rés, a lyuk, az űr, a zűr, a káosz és a semmi. A mai kultúra nem a név által helyettesített dolgot, hanem a névnek ellenálló dolgot keresi. A makula a félelem, iszonyat és undor zavarba hozó tárgya, a szimbolikus rendszer teherbíró képességének határát jelző tárgy a szimbolikus renden belül.

A találkozás az ismeretlen realitással másképp fest a realitás kutatása, az élet keresése lassú látótér szélesítő munkája, a világkép folyamatos kristályosodása, illetve a realitás katasztrófikus betörése esetén. Csak a második esetben éljük át az addig alternatívátlannak gondolt világrend és életértelem összeomlását, miáltal a realitás betörését a megszokott realitás elvesztéseként éljük át, a realitásnyerés realitásvesztésként jelenik meg. A realitáskeresés esetén a fogalmak differenciálása a módosulás lényege. Az az élmény, melyben a realitásnak tűnt irrealitást szétzúzza az irrealitásnak tűnő realitás, a megszokott realitástudatot szétzúzó realitásbetörés „jelenése" új fogalmak feltalálásához vezet. Csak önmagunk és a világ új értelmezése által találunk egymásra az új realitással. A realitásképnek a realitás általi szétzúzására a gondolkodás és cselekvés, ön- és világértelmezés új stratégiái válaszolnak. A *Madarak* végére irrelevánssá válik az anya és szerető közötti ellentét, s új hatósugarú és

teljesítményű „mi”-tudat születik. Mondhatni, a madarak inváziója intézi el, hogy ne a *Psycho* „megoldása” felé húzza le a viszonyokat a cselekmény. A *Titanic* már csak a katasztrófa segítségével tudja visszanyerni a régi melodráma kultúránkban helyét nem találó szerelemfogalmát. A feltalált és bevezetett új fogalmak vagy újra felfedezett elveszett fogalmak tágíthatják a világképet vagy konkurálhatnak vele. A fogalom, mely újrarendezi a széthullott világképet és cselekvésrendszert, a hódítás és kezdeményezés vagy a visszavonulás gondolati gesztusa lehet. Növelheti vagy csökkentheti kis- és nagyrealitás konfliktusát, élénkítheti vagy gátolhatja realitás és realitásképe érintkezését.

2.5.21. Realitásképe-történet

Az első realitásképe abszolutizmusa abból fakad, hogy tudata nem ismer alternatívát, irrealitást. Ez az anya-gyermek kapcsolat világképe, melyet a hármasság világképe („anya”, „apa”, „én”) relativizál. Az eredeti kettősséget leváltja a család, a családot a társadalom, s minden váltással új realitások törnek be a tapasztalat látóterébe, melynek tartalmait átrendeződésre késztetik a betörések. A döntő élmény azonban nem a realitások betörése, hanem a realitásé. A realitások betörése, mely az ismeretrendszer kristályosítására és a perspektíva bővítésére késztet, nem az a katasztrófa, mellyel a realitás betörése fogalmát azonosítjuk. Kérdés, hogy a realitások betörése jogosult kifejezés-e, hiszen a realitások az életkeresés elébük menő aktusai által hatolnak be, ezért talán pontosabb, ha a realitások ismeretkristályosító beáradását állítjuk szembe a realitás betörésével.

Nem világos, hogy hol a kristályosodás és a katasztrofális betörés határa. A kettősség világképéről a hármasság világképére való átmenetet gyakran utólag értelmezik katasztrófaként, amennyiben a tragikus ősjelenet kitalált: ekkor arról van szó, hogy a megfigyelő részéről fejlődésnek látszó jelrendszerváltás szubjektív perspektívából katasztrófa volt, melynek névtelen lényegét utólag kísérlik meg artikulálni a neurotikus mítoszok. Azt is mondhatni: eredetileg maga az én sem vette észre, hogy katasztrófát él meg. Az italowesternek hősei számára morális megváltás, hogy a múltban ott a katasztrófa, mely feljogosítja őket a cselekmény szükségszerűségéből, a helyzetből következőleg feltétlen és elkerülhetetlenül amúgy is elkövetendő kegyetlen tettre. A periodikusan felelevenített és a felelevenítések során konkretizált ősjelenet ruházza fel dicsőséggel a végső rémtettet.

A realitások beáramlása nyereségként jelenik meg, a realitás betörése veszteségként. A szimbolikus univerzumba be nem illeszthető jelentés nélküli maradvány lehet olyan többlet, olyan zavaró makula, amelynek integrálásához elég a fogalmak differenciálása. Az iszonyat és a gyász élményei azonban olyan lyukat vágnak a szimbolikus univerzumba, amit csak új fogalmi megalapozással lehet kitölteni. Radikális értelemtöbblet bevezetésével mentjük az értelmetlen realitás betörésétől a szimbolikus realitást. Mindenképpen olyan értelmet eszelünk ki, amelynek nincs megfelelője a realitásképben, de ha ez az értelemtöbblet újrakezdést tesz lehetővé, a realitásképe cselekvésvezető hatalmának újraalapítását az értelmetlen realitás túlsúlya ellenére, akkor azt is mondhatjuk, hogy az értelmetlen realitás erőit emeltük át az értelmes realitásba. Azaz, az új fogalom mint ideológiai erő a nagy realitással szemben védi a kis realitást, míg episztémikus erőként kis és nagy realitás kommunikációját képviseli. A veszteségélmény teszi lehetővé realitás és realitásképe megkülönböztetését. A realitásról

alkotott első tudatos koncepció, a realitásnak hatalomként való felfogása mely a róla alkotott kép mértéke lehet, a realitást kifosztóként közelíti meg: ő annak a világnak törvénye, mely, megcáfolva ősvilágképünket, eredeti létélményünk békéjét, elveszi a világ közepét vagy oszlopát, szerettünket. Nem kell ehhez szeretteink halála, elég, ha elhagyják az „itt", „most" és „bent", „együtt" meghittségét, és elnyeli őket a „kint" gyomra. Az ajándékozó és fenntartó, körülhatárolt realitás mögött feltűnik egy kifosztó, gyilkos realitás. S ez nemcsak a világban, otthonos környezet és nagyvilág ellentéteként, hanem magunkban is. *Az élőhalál visszatér* hősnője állandó harcot folytat önmagával, hogy ne kelljen fölfalnia szerelmét. Legbelül is ott van ugyanaz a gyilkos realitás, ezért nem lényeges, hogy Freud Totem és tabujának fiai megölték-e az apát. Az ősbűn lényege a tehetetlenségünk a szerettek halálával szemben, mely képpé, mesévé, legendává oldja egy pillanat alatt, amit sérthetetlen világrendnek hittünk. A szeretett személy távozása akkor is közli velünk, hogy rosszul szerettünk, ha nem szándékosan hagyott el bennünket, s van remény visszatérésére.

Slavoj Žižek az *Empire of the Sun* című film alapmotívumát elemzi: a kisfiú azt hiszi, miatta tört ki a háború, s miután elszakad szüleitől, úgy tűnhet, miatta ömlik a sok vér, s talán miatta pusztultak el szülei is. Hasonló motívumra épül később a *Batman kezdődik*. A žižeki értelmezésből sokkal jelentékenyebb film körvonalai bontakoznak ki, mint amit Spielberg megcsinált: egy a Totem és tabu kultúrkörét összefoglaló nagy ödipális dráma lehetett volna a filmből, melyben a bűntudat teszi a gyermeket kis hőssé. Spielbergnél azonban csak egy pillanatra hiheti a kisfiú, hogy az ő zseblámpa-jelei váltották ki a háborút, melyeket az ablakban játszadozva leadott. Milyen hatalmas és kemény film lehetett volna ebből, ha a következő pillanatban a belövéstől úgy pusztulnak el az övéi, mint Veronika családja a *Szállnak a darvak*ban, s olyan végleg magára maradottan kell bejárnia a háborús világot, a könyörtelen idegenséget, mint Kertész Mihály orosz nemes kisasszonyának szintén a keleti kikötők világát a *Mandalay* című filmben! A spielbergi koncepció a régi csavargóregények (pl. Grimmelshausen: Simplicissimusa) infantilis változata, melyben egyetlen pillanat, s elsikkadó árnyalat a Žižek által felnagyított motívum, melyet Spielberg nem aknázott ki, ám ha észreveszi ötlete jelentőségét, filmje átalakulhatott volna eme kissé a sztálinista ifjúsági regényekre és filmekre emlékeztető (Ványa az ezred fia, Timur és csapata stb.) anekdotikus ifjúsági filmből vizionáris tanulmánnyá az Ödipusz-komplexus mai formáiról, az őstrauma létmódjáról, s a virtualitás szerepéről az emberformáló etikai konfliktusokban. Melodramatikus tanulmánnyá arról, hogy néha a tévedés fejezi ki az emberlét legmélyebb igazságait. A nem a žižeki hanem a spielbergi, a valóságos *Empire of the Sun,* a „létező" film kisfiúja csak élelmes stréber, aki mindenütt talál kiskaput, felhajt valami potyát, lát érvényesülési lehetőséget, szinte a bombák sem fognak rajta, olyan szívós, alkalmazkodó és mozgékony. Spielberg a magasztosságig emeli a korlátlan elvtelenség produktivitásának vízióját. Háborús filmet csinál, de Spielberg háborúja egyszerűen a családon túli világ metaforája, a szűkölködő és tolakvó nagyvilágé, mely a „szép remények" és „elveszett illúziók" csatatereként vár reánk. Spielberg kis hőse számára a háború kirándulás abba a földi pokolba, amelyben az emberiség él, de a film végén a szülők – gazdagék, bankárék, gyarmatosék – ölelő karja vár, visszatérés az otthon zöld füvére, a kaland pedig csak annyit bizonyít, hogy a sikeresek örök győztesnek születtek, s biztosított a helyük a szerencsétlen többség fölött, a szociális sztratoszférákban. Világunkban az extrémszituáció a köznorma, s a normálszituáció a kisebbség előjoga értelmében extrém, de végül az, aki „mindent visz", az extrémszituációt

is kisajátítja, újabb úri sportágként, beavatási próbaként. Žižek a szóban forgó motívumot Lacan gondolati rendszere alapján értelmezi: a film témája a realitás elvesztése és a találkozás a reálissal (Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Berlin. 1991. 66. p.). Ha ezt terminológiánkban úgy fogalmaznánk meg, mint a realitáskép összeomlását a realitással való találkozás nyomán, keveset mondanánk: többről van szó. A realitáskép összeomlása mindig egy nagyobb összeomlás tünete: maga a kisrealitás vagy a belakott realitás omlik össze, az uralt valóság rendszere. Értelmezhetjük ezt egy védőpajzs összeomlásaként, mint Žižek teszi a *Három szín: Kék* című Kieslowski-film elemzésekor, de ez nem pusztán a „fantazmatikus védőpajzs". A reális védőpajzs maga a kisrealitás, a tárgyak rendszere, az intézmények rendszere, az előírt cselekvésmódok vagy hallgatólagosan elfogadott cselekvéstípusok rendszere. Már mindezek kizárják az undorító és iszonyatos realitást, nemcsak a nyelv cenzurális hatalma, mely előírja a megnevezhetőt és nem ad eszközöket a megnevezhetetlen megközelítésére. Az előbbi apparátusok viszont a traumatikus dolog előfordulását és nem pusztán megnevezését igyekeznek kiküszöbölni. Az egész rendszer omlik össze egy olyan erő felbukkanásakor, mellyel nem számoltunk, s amellyel való találkozásunk elhalasztását szolgálta a rendszer egésze.

Žižek szerint az eme hallatlan, undorító és iszonyatos dologgal, a lét botrányával való találkozás elementáris szimbolizációs gesztust von maga után. Az elementáris szimbolizációs gesztus lényege a reális, szélsőséges tehetetlenség realitásával az omnipotencia illúziójának szembeállítása: a felelősség vállalása. Ez a nagy gesztust, amit Žižek az *Empire of the Sun* elején keres, valóban megrázóan és meghatóan állítja elénk King Vidor a *The Crowd* végén. A reális betörése tehát a magyarázat kényszeréhez és a magyarázatban rejlő omnipotens felelősségvállalás a cselekvés kényszeréhez vezet. Az ember azt hiszi, hogy létezésében rejlik a bűn, melyre a válasz a reális világ léte mint büntetés. A lét bűnére a reális lét büntetése felel. A lét önellentmondása a bűn, és a lét és környezet ellentéte a büntetés. Az ellentét az ellentmondás büntetése, a realitás a lét büntetése.

Ezt a magyarázati típust elemzéseink az összkorpusz rendezőelveként is igazolják: a horror tárgya a reális betörése, amivel szemben szükségképp meg kell jelennie az omnipotencia tételezésének, mely a fantasy tárgya. A nagykorpusz azonban a szellem léttörténetének választípusait rendszerezi és kristályosítja külön műfajokká, míg az *Empire of the Sun* – és még inkább, és főként jobban: a *The Crowd* – a mai szellem reagálását mutatja, az idők felvégén. A korábbi válaszok úgy aktiválták az omnipotenciát, hogy azt még nem tudták az én pozíciójaként elképzelni, az én csak részesedik hatalmából. A hőskultusz számtalan műfaja rakja le a felelősségvállalás lelki alapjait. Mivel ma a hősmítosz befogadása a gyermekkor számára van kiutalva, Spielberg filmjében a gyermeknek kell(ene) átélnie az önváddal párosuló fájdalmat, mint az omnipotencia élmény felelősségvállalásra képesítő, a cselekvés, azaz a felnőtt élet felé vezető magvát. Ezt az élményt, a cselekvés felé vezető vezeklő omnipotenciát meg kell különböztetni az omnipotencia-komplexustól, a nárcisztikus vagy frankensteini omnipotenciától, melynek csapdájává válik a végül cselekvésgátló erővé növekedett önstilizáció.

Illúzió, hogy a nyelv tud, illúzió, hogy az ellenőrzött környezet a fenntartható növekedés biztonságában egzisztál. Illuzórikus, hogy bármi, ami önmagához illő, ami helyeselhető és harmonikus, mindig így marad és tovább folytatható. Illúzió, hogy bármi, aminek érdemes lennie, fennmaradhat. Illúzió, hogy a beteljesedés konzerválható és bármely érték megőrizhető. Az összeomlásra azonban az illúzió megerősítése a válasz, s nemcsak a lehetetlen

választása, az összeomlott érték fokozott formájának követelése, hanem az összeomlott értékhez való receptív viszony aktívra váltása: az ember az érték élvezőjéből megvalósítójává lépteti elő magát.

Ha ilyesformán gondoljuk át Žižek elemzését, melyet az *Empire of the Sun* kapcsán ad, akkor a körvonalazódó konfliktustípust a freudi ödipális dráma variánsának tekinthetjük. A Spielberg előtt felködlő, de a gyermekfilm szellemével megfojtott képletet a *Batman kezdődik* dolgozza ki, mintegy jóvá téve az előző film mulasztását. Az ősbűn: a tehetetlenség a szerettek halálával szemben, a nemlét botrányával szemben, mely képpé, mesévé, legendává oldja mindazt, amit sérthetetlen világrendnek hittünk, s amelynek nemlétét, ha próbáltuk, sem tudtuk elképzelni. A gyilkosság az egyetlen jóvátehetetlen bűn, de szeretteink halála az ellenük elkövetett összes jóvátehetetlen bűnöket immár egyetlen jóvátehetetlen bűnné foglalja össze, a viszonozhatatlan jóság, a kiegyenlíthetetlen adósság, a végső aszimmetria képletébe, melynek metaforikus képe a szülőgyilkosság. Jóvátétel ugyan nem lehetséges, de lehetséges a pótcselekvés, a bűntudat menekülési útja, a világ megmagyarázásának és megváltoztatásának törekvése. Az értelemtöbblet feltárása a magyarázat és a léttöbblet feltárása a cselekvés nívóján.

2.5.22. Az iszonyatos és az undorító differenciálása

Nem megy előre a világ, mert nem mondjuk ki, amit gondolunk, és nem próbáljuk meg gondolni, amit érzünk. De talán nem is kell minden áron előre mennie, fékekre van szüksége. Talán az igazsággal vagy a teljes igazsággal élni nem is lehet. Talán az öngyilkossági ösztön tárgya az igazság. Ezért hangsúlyozzák ma, hogy nem az értelem, az igazság a döntő, csak az objektív látszat elérhető, a játszmák megegyezése. Sloterdijk mondja Nietzsche-tanulmányában: ”mindig csak olyasmire törekedhetünk, ami még elviselhető” (uo. 80. p.). És tovább: „ a szörnyű igazság nincs már jelen semmiben, amit kifejezünk vagy bemutatunk” (uo. 82. p.). Most azt kell megvizsgálnunk, hogy az az igazság, mely elől menekülünk, s mely maga sem könnyen adja magát, hogyan van mégis mindenütt jelen, a mélységek mélységeként is, s a felületek felületeként is.

Ha a realitást úgy tekintjük, mint ami betör a realitásképbe, vagy ha az idegen, ismeretlen realitást úgy tekintjük, mint ami betör a meghitt, uralt, ismerős realitásba, akkor az iszonyatos realitás a törésvonal, a rés, az űr jelensége. Az egészben megjelenik a rés, és a résben megjelenik az egész által eltakart és kivédett nagyobb egész, az iszonyat. Az elviselhető részigazság mögött az egész elviselhetetlen igazsága. Ez az iszonyatos realitás élménye.

Az undorító realitás esetében a részek a kezelhetőek, mint az értelmezhető összefüggések áttekintett terei, míg az egész az, amit nem érnek el a konszolidáló rendezőerők. Az egész a nyílás! Minden, ami szerveződik a részek felől, az egész felől nézve bomlik. Az eljelentéktelenedő részértelmek az egészben az undorító alantasság monoton ürességévé állnak össze.

A realitásélmény megrendült formájában az egész az igaz és az egész igazsága fenségesen isteni. Ennek negatívja az egész, mint ördögi vagy iszonyatos. A rettenetes, iszonyatos igazság azonban még nagyon is közel van a fenséges igazsághoz. Az „egész a nem-igaz” eszméje ezért nem lehet az előbbi pozitívnak a negatívja. Nem egyszerűen a tagadás totalitása váltja le az igazság totalitását, a pokol a mennyet, eme leváltáson kívül még mindig két leváltás elképzelhető. Ahogy a tagadás totalitása leválthatja az állítását, úgy válthatja le az előbbieket a banalitás, az alantas totalitás, az üresség mint most már nem űr, lyuk, hiány

vagy támadás, hanem az üresség mint értelemszegénység. Ez azonban még mindig a totalitások váltakozása. De az affirmatív totalitást nemcsak a tagadás totalitása válthatja le vagy a passzív totalitás, hanem a totalitás egyáltalában való leváltása is a helyére léphet. A „dicsőség felfénylése" Hans Urs von Balthasar-féle esztétikája inkább kivétel, mint szabály, elitárius esztétika, míg a köznapi tudat esztétika-koncepciója e korban már mind általánosabban a gnoszticizmusnak valamilyen modern variánsa. Hans Urs von Balthasar éppúgy szemben áll a mainstream-esztétikával, mint Adorno, egyik a pozitív totalitás, másik a totalitás-ellenesség által. A posztmodernben – a totalitás elitárius tagadási kísérletei ellenére – az undorító a végső (de)totalizáló erő. (A kétértelmű írásmód azt jelzi, hogy a totalitás tagadása akaratlanul a bomlás, a szemét „egynemű közegében" vagy „immanenciasíkján" totalizál.) A repedésen vagy résen üt át a tragikus üresség, míg az egész teljes szövetén át szivárog az undorító értelmetlenség. Žižek szerint a „végtelenbe tartó interpretációs delírium" áll szemben az undorító, mozdulatlan jelenléttel (Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Berlin. 1991. 100. p.). Az egyik esetben a résként, törésvonalként fellépő inkoherenciák elleni küzdelmet szolgálják a megfejtések, a másik esetben a magukban véve értelmetlen viszonyokat, a princípiumok hiányát leplezik le az értelmezések, az előrehaladó megfejtés során nem egyre többet, hanem egyre kevesebbet találva. A „végtelenbe tartó interpretációs delírium" az iszonyat és üdv, mint a totalitás két arca vagy koncepciója között mozog. A totalitás kétalakú, az alak maga dialogikus, az anyag statikája azonban, elvonatkoztatva a kétarcú dialogizmus konfliktusaitól, maga az undorító.

Ebből új vágyelmélet is következik. A vágy nem a megvalósulást keresi, ellenkezőleg, a megvalósulás a kiindulópontja. Az undorító tényszerűség mindig jelen van, a vágy trükkje pedig az, hogy a problémamentesen banális, émelyítően identikus ittből a titokzatos másholba helyezi a tárgyat. Bertolucci *La Luna* című filmjében nem kezdődhet el az élet, mert a vágy még megszületése előtt teljesül, s a vágytalan vágyteljesülés állapotában van az élet-előtti én. Nem az incesztuózus objektum elvesztése, sokkal inkább közelsége okozza a szorongást: az a baj, ha „túl közel vagyunk a 'dolog'-hoz" (Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Berlin. 1991.101. p.). Az adottat mindig meggyalázza a többi adott, melyek harapófogójában senyved. Maga a dolog mint tény zárt és az ént is eltorlaszoló, csapdába ejtő, fogva tartó, passzív adottság, melyet csak elvesztése tár fel, hoz mozgásba és ad vissza. Az elveszettet gyászoló és az idők „túloldalán" visszaváró vágy tárgya nem az, ami volt, hanem ami lehetett volna. A vágy az „ez van", az „ami van" sivárságát akarja kijátszani azzal, hogy a törekvések feladatot feladatra építő, mindig új közvetítéseket nyitó világán túlra helyezi el a tárgyat. A lélek és a tárgy közé iktatott törekvésvilág, a szellemi és gyakorlati korrekciók világa, a gyakorlat egésze a védőpajzs az adott rettenetes banalitásával szemben.

A realitás mint rest fennállás, mint a fel nem tárt protorealitás elébe tolakodó kemény realitás titkolt igazsága a minden rendezett, szimbolikus realitás, azaz a törekvéseket szolgáló világmegfejtés közelképén, nagyító alá vett szövetén átütő értelmetlen, idiotikus üresség. Ha egy kicsit tovább nézzük a szépet, kiüresedik, megmerevedik, saját kegyetlen és torz karikatúrájává válik. A szépségen átüt a rút. A rútat csak pillanatra viseli el tekintetünk, a szép viszont csak pillanatra viseli el tekintetünket, melyet kegyelettel el kell fordítani, mielőtt rúttá, és még jó, ha csak rúttá és nem, a továbbra is rászegezett tekintet behatoló értelmező hatalma gyilkos erejénél fogva, undorítóvá válik. A kietlen értelmetlenség, a sivár üresség az, amibe minden beleolvad, amiben minden egy, ami az értelemadás relativ határait csak

ideiglenesen engedi érvényesülni, s az áttekintés során végül asszimilálja a fullasztó masszába. Az önreflexivitás divatos, modoros és művi formáinál érdekesebb a tudattalan önreflexivitás. A slasher gyilkosa úgy is felfogható mint a kegyetlen kamera és a bámész néző metaforája: akin rajta feledjük a szemünket, az szétesik.

Iszonyat és kéj ugyanaz a végső izgalom, de az iszonyatban a reális kontrollálja a szimbolikust, az idegen az ismerőst, a semmi a mindent, a rettenetes a meghittet, az áttekinthetetlen az áttekinthetőt, a káosz a rendet, míg a kéjben fordítva történik. Ez azt jelenti, hogy iszonyat és kéj ugyanaz a transzélmény, de a kéj olyan utazás, amely retúrjeggyel van ellátva, míg az iszonyat visszaút nélküli utazás. A legkéjesebb, legrajongóbb és szenvedélyesebb, legnagyobb örömökről és áldozatokról mesélő szerelmi történetek végpontja ezért az iszonyat kell hogy legyen (*One Way Passage*, *The Wake of the Red Witch*, *Turks Fruit* stb.). Az iszonyat az embert szakítja ki az uralt realitásból, a kéj a transzélményben megtapasztalt idegenséget, a rovásunkra igaz egész megtapasztalását vonja be reprodukciónk visszahódított lehetőségébe. Az iszony a kisrealitást vonja bele a nagyba, a kéj a nagyot a kicsibe, a lakhatatlant a lakottba, az idegent az ismerősbe. Polanski *Iszonyat* című filmjében a kisrealitást asszimilálja a nagy, a *Mississippi szirénjé*ben a nagyot asszimilálja, az utolsó előtti pillanatban, a kicsi. Mindkét esetben lejátszódik egy cserebomlás, de ellentett eredménnyel. Az undorító ezzel szemben akkor jön létre, ha nem a pozitív és negatív szélsőségei küzdenek egymással, ha az idegenség az ismerős egészét áthatja, s a megsemmisítő hatalom nem az igenelt lét határán jelentkezik, hanem áthatja az ilyen formában közönyössé váló, el nem veszett mivoltában is idegen s jelenlevő mivoltában is taszító lét egészét (pl. Cronenberg *Meztelen ebéd*jében hiába a határátlépés, csak az undor minden határon túli egyetemessége, az émelyítő végtelen redundanciája a tanulsága).

A realitás iszonyat, üdv és undorító jeleiben ad hírt magáról, melyeket a realitáskép szűrőberendezése fájdalom, öröm és közöny ingereinek osztozkodásává fokoz le. Nem minden kort ér el minden jeltípus, s nem mind őrzi meg minden episztémében a hatékonyságát. Ez utóbbi ingadozást azzal magyarázhatjuk, hogy mennyire képes egy tanúságtétel a többit befogni maga elé: az üdv azért vesztette el jelző-képességét, mert a XIX. századi polgári kultúra kényelmi gondolkozása elvette az erejét, megfosztotta az iszonyat és undorító momentumaitól (mysterium tremendum). Ezeket próbálja visszanyerni újabban Mel Gibson Jézus-filmje.

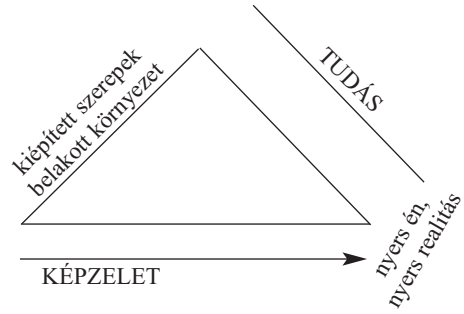
2.5.23. A realitás kiszorul a realitásképből

A fikció azért szakít a tényekkel, hogy tisztábban megfogalmazza a törvényeket. A fantasztikum azért szakít a kulturális realitásképpel, mert a benne be nem fogott vagy a rajta kifogó realitásról szeretne beszélni. A realitás metaforikus kifejezéseként értelmezhető fantasztikum: a realitásképen túli realitás hírnöke, a szimbolikusan konstituált realitáson túli nyers realitás megcélzója, a kisrealitáson (környezeten) kívüli nagyrealitás kifejezése. A fantasztikium tehát végső soron reálisabb a realitásnál? A realitáskép a kihasználható környezeti tényállások képe, míg a fantasztikum üzenete alapvetően totalitáskoncepció.

A szimbolikusan konstituált realitás, a realitástudat realitása a valóság meghódított, kipreparált vonásait rendszerezi. A tanítók valóságképe nem azonos a felfedezőkével. A „józan ész” realitáskoncepciója nem az ész realitáskoncepciója. A társadalom le akar

telepedni a valóságkép által rajzolt térkép határai között, és nyugodtan élni. A valóságkép nem a lét elérését, hanem egy életrend fenntartását szolgálja. A „kemény” realitásban, a tények szilárd valóságában élő naiv realizmus elhibázza a traumatikus realitást, melyhez közelebb merészkednek az álmok (Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst. Berlin. 1991. 115-116. p.). A szocializmus, mondja Žižek, azért bukott meg, mert túl realisztikus volt (Žižek: Die gnadenlose Liebe. Frankfurt am Main. 2001. 117. p.). A szovjet-marxizmus a szocializmus felépítését kíméletlen, realisztikus mobilizációként fogta fel, ezért az egyetlen „hely”, ahol a kommunizmust sikerült felépíteni, a sztálinista álomgyár: a nagy álom, mely a valóságban is beteljesedhetett volna, csak itt valósult meg, a valóságon kívül, mert túl sok volt az oroszokban, pontosabban az orosz kultúra nagy „áramaiból” a hatalom stupiditásának és elhárító önzésének „partjára” vetett káderekben az elidegenedett pragmatizmus, a kisajátító, bekebelező, ragadozó tőkésmentalitás, mely a hivatalosan meghirdetett köztulajdonosi tendenciák keretében csak rablógyilkos mentalitássá torzulva érvényesülhetett.

A tudás a kiépített szerepek és a belakott környezet tényeinek és viszonyainak tára:



87. ábra

A distinkciók a létezőt ragadják meg, nem a létet. A környezeti (empirikus) realitás a célok, szándékok számára nyilatkozik meg. Az empirikus realitás ernyőképén megjelenő instrumentális leképezés azonban nem a létteljesség realitása. A lét nem szubjektum és objektum határán képeződik le. Csak a környezet lehet megfigyelési tárgy, nem a lét. A környezet rendkívüli pontokon és pillanatokban utal a mélyrealitásra, az utóbbi pedig sokkal inkább van a lét vonzáskörében, mint a környezetében. A környezeti tény egy „az”, a lét egy „én”, amennyiben a dezinstrumentalizált ittlét szubjektum és objektum egysége. A létnek nincs határa és a létben nincs határ. A környezetet feltáró distinkció rendszer a „sok”-at tárja fel, a létélmény az „egy”-et. A distinkcióplusz mobilitáspluszt jelent, ez azonban csak a célkövetés mint magán-kívül-lét számára előny. Nem a célkövetés a létkeresés, épp ellenkezőleg, a célkövetés bezár az instrumentális környezetbe, s a létkeresést a létfenntartásra redukálja. A létkeresés azonban hajlamos feláldozni a létfenntartást. A modern világkép az a világkép, amely azt meséli, hogy nem mesél, és ezt igazolja is a környezet uralásával, de miközben az ittlét uralkodik a környezet felett, elveszti önuralmát, jelenvalóság-érzését. A környezet feletti uralom ára a jelenvalóság szétesése. Az, amit anyagi és szellemi vívmányokként birtoklunk, az uralom fegyvertára marad, s ez

kebelezi be és veti alá az uralkodót. S marad még a kaland és fantasztikum mint a messzeség és teljesség siratóéneke, s ez adja, s nem a képek mennyisége, a „kép-cunami" erejét.

Nemcsak a valóság társadalmi képe, a képekbe zárt realitásélmény és tudás szegényes, maga a képek által kontrollált realitás is az. Nemcsak a tanok állnak ellen az új élményeknek, a társadalmak is az új létformáknak. Az újszerű gondolat és az újszerű cselekedet a túlajzott és kaotikus aktivitás által valójában demobilizált társadalomban egyaránt nemkívánatos. Nemcsak a realitáskép inflálódik, maga a társadalmi realitás is ezt teszi. Az együttélés a realitás erőinek megfékezésén alapul. A tudásvilág kristályosodásában megvalósuló realitáskeresés, sőt, a tudás alkalmazásában megvalósuló szociokulturális realitásépítés is, csak a környezet védett szférájának kiépítése. Ha mindez csak ellenállás, menekülés a nyers, nagy, vad realitás elől, akkor az utóbbit a szubsztitúciós rendszer hatalmának korlátozása, szubsztitúciók, distinkciók visszavonása, a regressziók ellenrendszere közelíti meg. E visszavonás formaképző visszavonás, mert nem distinkciófeledés, hanem alternatívát adó ideiglenes szüneteltetés. Nemcsak az iszonyat és kéj képeit sújtja a cenzúra, az üdv képeit is, melyeket lecserélnek a stupid banalitás unalmas közhelyeire: nem azért mond olyan keveset és sivárat az üdvhamisítás, mert az embernek nincs képe az üdvről, hanem mert ezt a képet különösen erős cenzúra sújtja. Az olyan vallások, melyek nem lúgozták ki a „paradicsom", „megváltás", „üdv" képét, sokkal többet megőriztek mozgósító karakterükből. Ezért nézi *A másik oldalon* című Fatih Akim film Németországból hazatelepülő törökje olyan nosztalgiával a vasárnap istentiszteletre vonuló közösség szép menetelését. A pragmatikus aspektusára, a realitásprincípium hatalmára redukált, általa szervezett társadalmi lét menekülés a lét elől; a társadalmi létkeresés az eszképizmus hipnózisa. A nagy kaland mint pokolraszállás ennek érzetében fordul szembe a társadalmi lét formájával. Ezért válik a megagéppé absztrahált és sterilizált társadalomban a beavatás individuálissá, az individuális fejlődési és beteljesedési lehetőségek önvédelmévé. A kaland nagyformája a lét nagyformáját keresi. A társadalmiság első szinten a létteljesség feláldozása a létfenntartásnak, második szinten a létfenntartás megvámolása a kizsákmányolók, a parazita osztály létteljessége érdekében, az utóbbi azonban a létteljesség önfélreértése, a létvágy degenerációja, dőzsölő, henye ál-létteljesség lehet csak, mely számára a lét birtok és zsákmány, az eredmény a közboldogság akadályainak győzelme, a „köz" hisztérikus kéjekkel kompenzált boldogtalansága, mert a létteljesség nem működik privilégiumként, csak közös létformaként lenne lehetséges. Az intézmények lenni nem hagyó, a nyelvek látni nem hagyó apparátusok. Nem a vágyesztétikum, nem a tömegkultúra vagy a populáris kultúra lényege az eszképizmus, hanem a szocioszimbolikus szféra uralkodó formája, a „hivatalos kultúra" (Bahtyin), az „affirmatív kultúra" (Marcuse) lényege. A vágy a realitás betörése előjeleinek betörése a realitásszegény realitásképbe. A vágy azt fejezi ki, sőt annak lázadása, amiben több az ember a szocioszimbolikus szerepleírásoknál, melyekkel a társadalom fegyelmezi és szolgálatába állítja őt. A kaland és fantasztikum a vágy győzelmének képe.

Vajon miért idézte fel Derrida „Marx kísérteteit"? „Józan ész" és kísérteties illúzió ellentétében maga a realitás jelenik meg kísértetiesként, mert a számára nincs hely a szimbolikusan konstituált realitás védőpajzsa alatt. A szimbolikus realitásból kizárt tehetetlen, rest, lomha, ellenálló maradék tér vissza a kísérteties jelenségek sorában (Slavoj Žižek: Die Revolution steht bevor. Frankfurt am Main. 2002. 172. p.). Ahol a realitáskép szakít a reálissal (a nem uralt, nem manipulált, nem „társadalmasult" realitás, a lét „sivataga", a lét „sötét éjszakája" határán), ott csak az imaginárius éri el a reálist. Ahol a valóságkép, egy eldologi-

asult realitás képe által önmagát tápláló pragmatista pozitivizmus kényszerneurózisaként, technozófiaként, a modernség istentelen vallásaként, irreálissá válik, ott a fikció a reálisabb. Amikor a realitás kiszorul a fogalmakból képekbe, a tudásból a mesék, mítoszok és álmok világába, akkor a képek világán belül is a stigmatizáltakban talál helyet: a feladott létkeresés kiszorul a parakultúrába. A „józan ész" realitáskoncepciójában legfeljebb elszólásként jelenik meg, ami a fikcióban halmozott és sűrített kifejezést nyer. Miután a „józan ész" elveszett az instrumentális létezők környezetvilágában, a fikcióra hárul a lét keresése. A végső igazságot a mítosz fejezi ki, mert csak a mítosz kezd és alapít. Csak a mítosz fog át, mert nem az aktuális adatból, hanem az élmény teljességéből beszél.

2.5.24. Artisztikus realitáskeresés

Hol a realitás és hogyan hozzáférhető? Elemzésünk szerint itt van, „benne" vagyunk, és mégis elérhetetlen, mert birtokolt része takarja el, amennyiben ragaszkodunk hozzá, mint életünk fenntartása feltételrendszeréhez. Az élet a kockázatokban nyit a létteljesség felé, és nem a biztonságban. Az ismétlésben van biztonságban és az ismételhetetlennel való traumatikus találkozásban az igazságban. A kitörési módok stratégiai változatai a teljes lét, az ismeretlen realitás betörésének helyét és idejét akarják megkeresni, a betörést felidézni.

A tudás stratégiája a kódok differenciálása, a világképek differenciáltabbakra való lecserélése. A populáris kultúra, a környezet birtoklását levezénylő aktuális realitáskoncepcióval szemben, a régi realitáskoncepciók felújítását részesíti előnyben. A tudomány a környezet tágításával keresi a realitást, a populáris kultúra a környezetképként elavult kódok meseként való felújításával és a mesék továbbszövésével keresi azt a realitást, melyet a realitáskép nem ér el, és amelyet a társadalmi realitást körülhatároló hatalmak szeretnének kirekeszteni.

Azt, amit a tanná, uralkodó világképpé nem merevült tudás differenciáló újrakódolással kutat, a populáris kultúra pedig az inaktív kódok ébresztésével keres, az eszétikai avantgarde de-kódolással (= a kódok megtámadásával, bomlasztásával) szeretné megcélozni. Míg a tudásfejlődés mindig új kóddal adja vissza a kiüresedő („automatizálódó") értelmet, az avantgarde a szabályozottság megbontásával keresi a létet, a szabály önkényét az önkény szabályával kritizálva. Nem a szükségszerűt tekintik létszerűnek, hanem a véletlent, a szükségszerűség véletlenségét leleplezve és a véletlen szükségszerűségét hangsúlyozva vélnek megmenekedni a kód, a konvenció korlátozó hatalma alól. Az eredmény a kód elől az élethez menekülni vágyó deviáns kód. A tudás közvetítéseket illeszt a résekbe, felszámolja a világkép inkonzisztenciáit, míg az avantgarde hangsúlyozza, új nyelvvé szervezi őket. A distinkcióhálókat lazábbakra cserélő populáris kultúra képalkotó stratégiái ebben a tekintetben rokonulnak az avantgarde eljárásával, mely az uralkodó világképbe vezet be inkonzisztenciákat, provokatív indeterminizmust, ahelyett hogy kevésbé sűrű determinációs hálóval dolgozó képrendszerekhez térne meg.

A tudás fejlődése során a mindenkori nyelvezet önellentmondása, logikájának összeomlása a kiindulópont és az eredmény egy új szint, bonyolultabb közvetítés bevezetése. Az avantgarde esztétikum fordítva jár el, nem az inkonzisztenciák következménye az új kódolási nívó, hanem az új kódolási nívó támadó jellege a kiindulópont. Az agresszív kód, a de-kódoló metakód viszi bele a kultúrába az inkonzisztenciát. A bonyolítás célja ezúttal nem

a zavar elhárítása, hanem a zavarkeltés. Az agy célja az érzéki benyomásokból kiabsztrahálni a környezet rendjét; a művészi nyelv célja ennek hátráltatása. Az avantgarde a realitás betörése számára „puhítja" a kódokat. A megismerésben megmerevedik, majd összeomlik egy kifejezés-tartalom viszony, melynek kerete által feltárt, struktúrája által tematizált világról jobb képet kínál egy új KRT struktúra. A költői nyelv klasszikus formája a kifejezés mesterséges bonyolításával pótolja a síkok összeomlását. A kettős kifejezés ambivalenciájába fennállásként, strukturális rendként van belekalkulálva az összeomlás. A mesterséges bonyolítás eredménye a szemantikai katasztrófa, a permanens értelmezési válság. Az avantgarde a költői nyelvhez is úgy viszonyul, mint a költői nyelv a „normális" nyelvhez: az avantgarde számára a költői nyelv sem elég „abnormális". Ha a költői nyelv veszített a valóságképet de-kódoló erőből, új de-kódoló erő kell hogy megtámadja most már a költői nyelvet.

A realitást általában a realitásképben keressük, de a befogotton túli realitás keresése alternatíva elé állítja a képeket. A populáris kultúra a transzrealitást (a környezeten túli realitást) a transz realitásában, a realitáskép uralmát felfüggesztő eksztázistechnikákban keresi. A fikcionális eksztázistechnikák a képtelen izgalmakhoz, fantasztikus csodákhoz vezető fikciókban keresik az utalást a nagyrealitásra. A populáris kultúrában a képtelenség mint az elbeszélt világ képtelensége, csodája jelenik meg, az avantgarde ezzel szemben közel akarja hozni, s nem az elbeszélt világ, hanem a képek inkoherenciájaként tekinteni: nem a képtelenség képeként, hanem a kép képtelenségeként.

A nyelv költői bonyolítása, és ennek avantgarde radikalizálása mint szenzibilizáló nyelvfelforgatás, a realitásképben kimondott realitás kiűzésével keresi a realitást. A misztika tovább megy: a passzivitás, a békén hagyás, mint realitáskeresés, messzebb megy a költészetnél. A költészet is messze megy, mint pusztán nyelvi – a nyelvre korlátozott – aktivitás, a misztika azonban a nyelvi aktivitást is soknak érzi, s már csak minden aktivitás kártékony és csalóka mivoltának leleplezésére használja a nyelvet. Az akarat támasztékot keres, az akarat igazsága a világot dolgoztatja, ez azonban csak az ontikus igazság eszközvalósága. Az ontológiaiba való áttörés nem tárgymegragadó, hanem létmegragadó aktivitásformája a külső passzivitás, mely lenni hagyja a világot, s csak a lenni hagyott világot érzi önmegmutatónak. A létmegragadásban minden tárgy a lét metaforája, nincs szükség művészi ábrázolásra, mert minden teljesen áttetszik immár mindenen. A mindent eldobó számára a mindenség válik ajándékká: aki mindent felad, ahhoz megtér minden. Nincs szükség az artisztikus realitáskeresés kultúripari nagyüzemmé fajuló agresszív tüsténtkedésére, a létnek magányra és csendre van szüksége.

2.6. Sztálinista álomgyár (Szeminárium)

2.6.1. Kommunista film noir (A műfaj szelleme az ideológia ellen)

A Magyar filmográfia a következőképpen foglalja össze Gertler Viktor *Gázolás* című 1955. szeptember 15-én bemutatott filmjének cselekményét: „Csanádi András bíró egy éjjel vallomást tesz főnökének, Pálházi Jenőnek. Egy vívóteremben beleszeretett Zenthe Juditba, a csinos modern sofőrnőbe. A lány nem várt módon viszonozta érzelmeit. Egy este sírva vallotta be,

hogy gázolt. Az ügyet Csanádi kapta, aki érzelmei ellenére lelkiismeretesen akarta kivizsgálni a körülményeket. Így tárult fel előtte Judit addig rejtett, a letűnt világhoz kötődő élete, értékrendje. Csanádi arra kéri főnökét, mentse fel a magbízás alól. Pálházi nem segít. Csanádi a tárgyaláson jön rá, hogy Judit végig hazudott, érdekből játszotta a szerelmest. A bíró, túljutva a krízisen, igazságos ítéletet hoz." (Magyar filmográfia. Játékfilmek 1931-1998. Bp. 1999. 360-361. p.). Judit (Ferrari Violetta), a dolgozó nővé „lecsúszott" úrilány elgázol egy „proletárasszonyt". Az ügyet Csanádi András (Darvas Iván), a „haladó értelmiségi" nyomozza le, s a cselekmény és a néző az ő kíséretébe szegődik. A „haladó értelmiségi" az alany, a veszélyes nő pedig maga a konfliktus, a trauma. A nézőnek hamarosan rá kell jönnie, hogy nemcsak a „proletárasszony", hanem a „haladó értelmiségi" is a – két értelemben gázoló: elgázoló és legázoló – bestia áldozata. A fizikai gázolás történetének folytatása az érzelmi gázolásé. A film Chabrol: *Az állatnak pusztulnia kell* vagy Dino Risi: *Előzés* című művének előzménye is lehetne, de nem ez a lényege. Nemcsak ezek felé utal előre, sokkal inkább vissza, olyan varázslatos szeleburdi nőkre, amilyeneket Muráti Lili játszott a magyar polgári komédiában. Gertler Viktor filmje a régi gázolás-komédiák (*A tizennegyedik, Százhúszas tempó, Köszönöm, hogy elgázolt*) hősnőjét helyezi át egy új, komorabb filmtípusba, melyben előbb a nő értékelődik át úgy, hogyan később az autó (Carpenter, Spielberg és Cronenberg filmjeiben).

Az amorális polgárnő szerelmi csábítással korrumpálja a szocialista bírót, hogy megússza a börtönt. A polgárság a társadalmi, gazdasági, politikai hegemóniának már nincs birtokában, de a kulturális hegemónia előnyeit még élvezi, így kettős hatalom jön létre, melyben a társadalom forradalmi állapota feszültségteljes viszonyban van a kultúra, és ezen belül az esztétikum ellenforradalmi állapotával. Az átalakítás nem tud őrizni, az őrzés pedig konfliktusba kerül az átalakítással. Ezért félelmes és veszélyes dolog a szépség. A kettős hatalom azt is jelenti, hogy a tárgyalóteremben a szocializmus érvényesül, az ágyban azonban a kapitalizmus győzedelmeskedik. Az értelem szocialista, az érzelem kapitalista. Az éberség szocialista, de kapitalisták, burzsoá dekadencia bűneiben vétkesek az álmaink. Ebből következik a drámai konfliktusfeldolgozás terápiás feladata. A cselekménycél, hogy az értelem legyőzze az érzelmet, a hivatás a szerelmet, a kötelesség a szenvedélyt. A szerelmes férfinak kell elítélnie a szeretett nőt: „De én szeretem, és ha megteszem, amit mondasz, úgy örökre elveszítem." – érvel a „kommunista elvszerűséget" behajtó főnökével vitázó kétségbeesett szerető. A kegyetlen tanulság az, hogy el kell választani egymástól a „szubjektívet" és az „objektívet", és a szeretett személlyel szemben is képviselni és érvényesíteni kell a „történelem ítéletét". A tanulság kész, adaptált és nem egyidejű. A film dramatikája a civilizációs folyamat korai lépéseit jelző racionalizációs konfliktusra épül. Ez a sztálinista dramaturgia lényege, mely megkívánja, hogy hozzátartozóinkat is feljelentsük, amennyiben nem hithű kommunisták. Ahogyan Sophokles Antigonéjában a racionális közösségszervezés küzd a vérségi kötelmekkel, úgy küzd még mindig ugyancsak a racionális államszervezés törekvése a hierarchizáló ösztönökkel és zsákmányoló szenvedélyekkel.

Induljunk ki a film-noir-motívumok szemléjéből. Látunk egy éjszakai rohanást, mely valójában szerelmi randevú: csókjelenet az éjszakai városon át haladó taxiban. A férfi útja, a nőtől elválva, a kórházba vezet: a szerelmi találkát követi a találkozás a halállal. Mivel a haldokló az imént látott szeretett személy áldozata, szerelem és halál szembeállítására válaszol a gyónás, azaz a film cselekménye a flashback keretében bontakozik ki. A cselekmény kibontakozása mutatja meg, mi minden van a konvencionális idill mögött, érzelmek zűrzavara,

hazugság és megaláztatás, kiszolgáltatottság és szorongás. A film noir flashback-technikája ezúttal a kommunista ideológia szolgálatában áll, melyet egyúttal a „hegemón" marxizmus kultúrájából kitiltott, de az esztétikai érzék terén konzerválódott pszichoanalitikus kultúrával mélyít el. A film-noir-i flashback a rejtőzködő sötét múlt toposzának reprezentációja. Miután a *The Killers* című film hőse, a „Svéd" (Burt Lancaster), életakarat híján, hanyatt fekve, passzívan várja gyilkosait, a nyomozó által felkeresett tanúk beszámolóiból bontakozik ki a film-noir-bestia pusztító művének története. A *Gázolás*ban maga a nyomozó egyúttal az áldozat, a sötét bűvölet tárgya, akit a nő erotikus értelemben is „lefektet", hogy morális értelemben is „két vállra fektesse", így a kriminalizálódással fenyegetett bűnüldöző vallomása nyomán szállunk alá a múltba. A „sötétség mélyére" vezető film-noir történet egyúttal egy szerelem krónikája, mely szerelmesfilmi szenzációkkal andalítja a nézőt. A *Gyilkos vagyok* című filmhez képest, ahol a nő ártatlan biztosítási ügynököt kriminalizál, ezúttal a tét nagyobb, maga a bűnüldöző kriminalizálása. A bíró részesévé válik a bűnnek, melynek elítélése a feladata. A bűnbe belekeveredő bíró egyúttal manipulált áldozat, vallomása csak bevezet a cselekménybe, de nem vezethet végig rajta. A férfi nem gyónhat meg mindent, mert nem ismeri az igazságot. A csókjelenet idején már ismeri a nő viharos múltját, de viharos jelenét még nem. A flashback-story olyan anamnézis, amely nem jut el a probléma gyökeréig, ami abban áll, hogy nem a szerelmes nő gázolt, hanem a gázoló nő játssza el a szerelmes asszonyt. A cselekmény végső igazsága a hamisság, csalás és árulás, s ennek krónikus permanenciája, ez a bestia képlete. A nő, aki nem szerette, de elcsábította a férfit, egyfajta megerőszakoló, s a lélek és erkölcs megerőszakolása nem kisebb bűn, mint a testé. A cselekmény egy ősjelenethez ás le, mely egyfajta szublim megerőszakolás, a morális szüzesség elvétele. A flashback csak azt meséli el, amit a férfi a csókjelenet idején tudott: sokat, de nem mindent. Ezért a cselekmény csúcspontja, a tárgyalás lesz, mind a vádlott bűbája, mind a bíró erkölcse számára a krízis. Sartre ekkoriban azt mondja, „a pokol: a többiek", míg a kommunista ideológia film-noir-változatára azért van szükség, hogy ezzel a kemény állítással hasonlóan kemény optimista állítás kidolgozásának valami sansza lehessen: „a Felettes Én a többiek!" vagy „a Nagy Másik: a többiek". A férfi gyónása csak kering a probléma körül, melyet a tárgyaláson a kollektív erőfeszítés leplez le: a film lényegstruktúrája egyfajta kommunista pszichoanalízisnek is tekinthető. A cselekménycél egy ősjelenet rekonstrukciója, mely egy hamis viszony titkos alapja, s egyúttal egy hamis világ, totális léthamisítás lelepleződése.

1955-ben vagyunk, az amerikai film noir már kifulladt, amikor nálunk, a kommunizmussal kapcsolatos csalódás jeleként, a nemsokára bekövetkező kollektív lázadás készülődésének tüneteként lobban fel egy kommunista film noir-változat sötét lángja. A cselekmény a hollywoodi fekete széria jellegzetes színhelyein játszódik, a szórakoztató ipar és a bűnüldözés (és „igazság"-szolgáltatás) világában. A flashback-cselekmény során sportklubba jutunk el, majd bálterembe, éjszakai lokálba, bisztróba: a film-noir-bestia élettere. A viszonyok is az ő viszonyai, a nemi partnerek sűrű váltogatása és a család bomlása jellemzi Judit miliőjét (szeretője nem, a néző azonban tanúja, amint anyját durván kidobja szobájából). Az utókor nézőjét zavarba ejtheti, hogy az, ami a kommunista ideológia szerint a burzsoá dekadencia jele, a liberális ideológiában a felszabadult nőnek a patriarchális viszony elleni lázadását fejezi ki: nem birtokolható. Hasonló a helyzet a Zenthe-család világpolgárságával: „Jaj, és a barátaink, hova lettek! Kanada, London, Párizs, Rio de Janeiro…" – panaszolja az anya, a régi, nagy életre emlékezve. A kommunista hipermorál és a szocialista hazafiság nevében Zenthéék

bűneiül felróttak egy része akár vonzhatja is a mai nézőt, mint multikulturalistát vagy emancipált karriernőt. Judit promiszkuitása sem azonos az amerikai noir-bestiáéval. Judit, az egykori úrvezető, ma sofőr. Autóját nem a férfi vette, mint a *Meseautó* kocsiját, hogy egymást szeressék benne: promiszkuus autó ez, melybe bárki beszállhat, egymást váltva, pénzért. Ha nem az ideális intimitás „szerszáma" az autó, akkor logikus, hogy elidegenedett, hideg gázológép. A régi komédiahős attól fél, hogy a nő csak a pénzéért szereti. Judit hatalmáért környékezi meg a hőst, a pénz éppoly kevéssé érdekli őt, mint Pabst Luluját (*Pandora szelencéje*). A hatalom is csak azért kell neki, mert bajban van, s ez a férfiúi védelmet keresés mélyen és szinte ősasszonyian nőies, míg az amerikai noir-nő mindenek felett pénzéhes, s ez a cselekmény kibontakozása során mind többet elvesz nőiességéből, melyet egy negatív csúcsponton el is veszít, ezért a néző sem sajnálja, amikor a férfi megöli vagy átadja a rendőrségnek (pl. *A máltai sólyom* végén).

A férfit a Libidó köti a nőhöz, a nőt a realitásérzék a férfihez. A nő mámorít, de maga józan. A mámoros pozitív hős függése a józan és negatív hősnőtől a szenvedélydráma témája. A szenvedély az erős függése a gyengétől, a hatalomé a legyőzöttek erejétől, a bűbájtól. A *Petra von Kant keserű könnyei* mint leszbikus szenvedélydráma ezt két nő, a karriernő és a feltörekvő proletárnő viszonyában mutatja be. A *Gázolás*ban a cselekmény első szakasza a „bolondulás" története, mely – ez igen fontos – megelőzi a bolondítást. Csanádi visszamegy az öltözőbe, mert vonzza a nő, aki előbb kinevette, utóbb a férfi abban a reményben megy el az egyleti bálba, hogy találkozhat Zenthe Judittal. Nő és férfi kezdettől a fényforrás és a körötte kerengő rovar viszonyában van. A *Pandora szelencéjé*ből származik a színházi jelenet, ahol a rohangáló profik lökdösik az idegenül szemlélődő dilettánst, aki szerencsétlenül csetlik-botlik, miközben az álomszerű operettvilág csábdallama szól: „Tele van az élet rejtelemmel…"

Csanádi András a vágyott nő barátnéjával, Verával (Sütő Irén) táncol az egyleti bálon. A nő, akivel a férfi Judit helyett táncol, Judittól hallott verset idéz. „Judit tudta a legszebb verseket. Tőle tanultam meg Apollinaire nevét." Vera Apollinaire-idézete egyben Judit-idézet; Vera az Apollinaire-t idéző Juditot idézi. Az egyik nő idézi a verset, melynek forrása, hírhozója és tárgya is a másik, ki közben megjelenik a táncparkett szélén. „Kikericsek virítnak, kékek és lilák, / álmos szemed olyan, mint itt ez a virág." A férfi az egyik nővel táncol, de a táncból kifordulva, a másikat bámulja, míg az egyiket öleli, a másikat falja a szemével. A Vera által kezdett versidézetet az átkarolt nő öleléséből kiforduló férfi, András fejezi be, a másik nőre tapadó tekintettel: „S szemedtől életem lassan megmérgeződik…" Tehát nemcsak Verában él, s ott is Judit visszhangjaként, az Apollinaire-vers, Andrásban is benne élt, Judit ősképeként, terveként, ígéreteként. Az Andrással táncoló Vera Judittá szellemül át, mintha, egyelőre ál-Juditként, András lelkéből táncolna elő az őskép. Ezt követi az „útitárs", a „munkáshatalmat" szolgáló értelmiségi és a „dekadens" nő tánca. Judit játszik a férfival, lekezeli Andrást, kigúnyolja két világ közötti felemás helyzetét, értelem és érzelem, ész és szív konfliktusát, amiért a másik – proletár – „partfélen" játszik, de őt – az úrilányt – csodálja. András szerelme ily módon az „új társadalom" öngólja, tragikomikus „mikropolitikai" bűn, „érzelempolitikai" vétek, amiért a gúnyoros Judit joggal kineveti, majd hűvösen szélnek ereszti őt.

A flashback-cselekmény fordulatának témája a váratlan boldogság ijesztően érdemtelen valószínűtlensége. A nő, aki előbb elutasított, váratlan felhív, találkára invitál. A presszó jelenet, az első randevú varázsa a bestia idealizációjából fakad. Tekintetünk a kandalló lángjairól fordul a nőre, aki épp rágyújt. A kamera lódulása Juditot a tűz elé tolja, egy réteg nő, egy réteg láng,

s a füstölő Judit is metafora, a film által elbeszélt történet a noir-nő tüzének füstje. Ferrari Violetta előbb komoran néz, s sóhajt, de a férfi belépésekor már csupa mosoly, kétarcú nő kezdettől fogva. Kis hangulatlámpa fölött ül, füstfelhőt eregetve. Közelből gondterhelt, komor, távolból merengő szépség. Játékosan szomorú a hangulat: koppanva rohanó ritmus akadályai között kanyarog a kacér melódia, a kor slágere, melynek ezúttal nem halljuk szövegét, hogy a második sláger reprezentálja majd hőseink szerelmét. „Végy egy szál ibolyát, / ami oly szerény,/ szemed szép mosolyát / kaptam érte én…" A nő vár a férfira, ő van itt előbb, ami meglepi a pontosan is későn érkezőt. A helyzet pillanatonként újra és újra szimbolikussá válik: az életművész nő és a férfi, aki elkésett (az életről is). A férfi, mert orosz mintájú, suta pozitív hős és nem dzsentroid gavallér, mellényzsebéből veszi elő a csokor ibolyát. A nő, a férfi láttán, megint nem tudja fékezni iróniáját, aztán elkomolyodik és előadja életprogramját: „Harc a szép másodpercekért." Már nem „egy nap a világ", már csak percekből áll a világ. Mert az „egy nap a világ" az „özönvíz előtt" attitűdje, míg a „másodperc-emberek" érzéki melankóliája az „özönvíz után"-é. (Két évvel a *Gázolás* előtt készült az *Özönvíz előtt* című francia film, amely Magyarországon is nagy sikert aratott.)

A nő érkezett előbb a randevúra, és ő érinti meg a férfit, mire megszólal a film slágere: „Ez a perc is emlék lesz egyszer…" A könnyedebben szomorkás, játékosan felszólító iménti dalt, az elmúlásra és a pillanat tartóztathatatlanságára utaló sláger váltja fel. A kamera lassan pásztázik az énekesről a nőre, s közben ismét megjelenik a Judit mögött lobogó kandallótűz. „Ez a perc mely lázával perzsel…s tovaszáll, mint az áprilisi szél." „Közhely" – fontoskodik a bíró pökhendien, midőn lecseng a dal, melyet a nő védelmébe vesz. Miután a kinti világot hideg, esős éjszakákból ismerjük, a kandallótűz és hangulatlámpa kettős fényaurájába burkolt nőn végződő kameramozgás azt az érzést kelti, hogy a férfi vonalas állásfoglalása ostoba érzéketlenség. Szól a dal, Gertler fénypárás nagyközelbe hozza Ferrari Violetta arcát, aki így elemzi a dalt, vagy ha tetszik, magát a filmet, a műfajt, a melodrámát. „Ezekből a dalokból lekottázhatnám bármelyikünk életét." Közhely? A nő ábrándos arca válaszol, majd csengőbongó halk szavak zenéje. Arca fele fény, fele árny. Judit azt fejtegeti, hogy milyen fontos, amiről ezek a „buta" dalok szólnak, találkozások, búcsúzások, „és valahol mindig szól egy zongora Budapesten". Gertler a negatív hősnő szájába adja ars poeticáját. Ezúttal a sokszor epés és kötődő Juditban sincs irónia, és Judit filmi ábrázolásában sem distancia vagy kritika. A bíró már rég szerelmes a sofőrnőbe, s ez az a jól beállított, gondosan programozott és biztonsággal kezelt pont, ahol a néző is beleszeret Ferrari Violettába.

A film noirban a szerelmes férfi úgy áldozata a bestiának, mint a szentimentalizmus idején az érzékeny polgárkisassszony a liliomtipró nemes úrfinak. Ezekben a nagyvárosi történetekben nappal még talán fennáll a patriarchátus, de éjszaka fordulnak a szerepek, a nő a vadász és a férfi a vad. A szexualitás nem humanizálódott, csak a szerepek cserélődtek fel. A *Gázolás*ban a nő teszi magáévá a férfit, és nem a férfi a nőt. Judit becsenget, ott áll a legénylakás ajtajában. A visszapillantás a női harcos képével indult, hősnőnk rövidre nyírt, fiús hajzattal, kezében „karddal" (vívótőrrel) lépett be a cselekmény világába. Előbb megrendezi az idilli randevút, majd, a második találkán eljátssza a tragédiát: „Elgázoltam valakit." Ezt követően adja oda magát a férfinak, hogy immár az „ő nője"-ként kérhesse: mentse meg a börtöntől. Az embernek kötelessége harcolni az övéiért, s még ha bűnösek is, itt ezt a kötelességet még a Párt sem vonhatja kétségbe. Lehanyatlik, a férfi alá, kifordult fejjel, tótágast álló premier planban néz ránk a szuggesztív arcú Ferrari Violetta. Fejtetőre állt világban

kínálja csókját. A kép elsötétül. Nemcsak azért, mert a kommunista világ nem bír el ennél több erotikát, azért is, mert ez a dramaturgia a következő élményt megoszthatatlan jelentékenységgel, kommunikálhatatlan jelentéssel ruházza fel. Elsötétül az agy, megáll az ész, csődöt mond a nyelv, a kommunista filmben a szexuális beteljesedés Szent Titok. Tabu: az érinthetetlen szentség utolsó maradványa. A szerelem utáni reggel a *Krisztina királynő*re emlékeztet. Mamoulian filmjében a megilletődött Garbo, akiből a szerelmi éjszaka csinált a nem nélküli lényt leváltó teljes asszonyt, s királynőből embert, megilletődötten jár körbe, megérintve a tárgyakat, egy szerelem szülte elsőnapi világban. A *Gázolás*ban a kamera jár körbe, a mi tekintetünk érinti sorban a tárgyakat, melyek nem tetszés szerinti tárgyak, hanem Judit szétszórt ruhadarabjai, a nő nyomai, átmeneti tárgyak, a test pótlékai, a női hús szupplementumai, a titoké, melyet nem láthatunk színről-színre, csak vágyaink tükrében, homályosan. „Női hús", ez túl posztmodern hangzású kifejezés volt, pontosítani kell: Gertlernél a női hős egyúttal az Apollinaire-vers inkarnációja.

Később Judit és anyja dialógjában történik utalás a mágikus éjszakára. „Biztos mindent megtesz majd érted." – vígasztal az anya a tárgyalás előtt. „Én is megtettem." – felel a nő cinikusan, körmét reszelve. Ferrari Violetta lecsúszott úrilányában hetyke fölény van, mindentudó kiábrándultság, politikai lázadás és erotikus sztoicizmus. A lecsúszott mintegy idősebb nővérként viszonyul a felemelkedőhöz. Az utóbbi csodálja az előbbit, kötődik hozzá, aki azt csinál vele, amit akar. E szerelemben egy naiv világ találkozik egy érett világgal, de nemcsak erről van szó. A nő kínozza, megalázza a férfit, különösen kezdetben, amikor érdekei még nem diktálnak mást, de néha később sem tud az epés humor, a gyengéd szadizmus hajlamának ellenállni. A film noir melodráma valami olyat körvonalaz, amit a szerelem tükörstádiumának nevezhetnénk. Juditot nem hajtja olyan elementáris impulzus András felé, mint megfordítva, így ennek híján András iránta érzett szenvedélyének képében talál kielégülést. El kellene egyszer gondolkodni, miért játszik a tükör illetve tükörkép olyan nagy szerepet a film noirban (pl. Orson Welles: *A sanghaji asszony*, Maxwell Shane: *Nightmare*). A férfi imádatát a nő tükörként használja: „Tükröm, tükröm mondd meg nékem, ki a legszebb a környéken." S a férfi szenvedése adja meg a választ: „Te vagy a legszebb, szép királyné (vagy boszorkány)". A film noir melodráma férfira kiosztott tükörszerepét a melodráma patetikus nagyformája számolja fel, mely arra válaszol, hogyan jut ki a nő (vagy más esetekben a nárcisztikus férfi) ebből a stádiumból, és hova jut belőle? Olyan lelki fordulat ez, melyben a saját öröm helyett most már a másik öröme a lelkiélet centruma: e fordulat elmaradásának következményei a film noir konfliktusai, a film noir embere ezért parazita.

Judit tehát kínozza Andrást, szándékoltan elhibázza nevét („Kedves Csajági…"), majd mulat sértettségén. Judit barátnője, Vera, aki szerelmes Andrásba, óvja a férfit a nőtől. Figyelmeztetése az *Őrült huszas évek* című Walsh-film egy pillanatára emlékeztet, melyben a gengsztermenyasszony óvja a gengsztert az őt viszont nem szerető, mert a sikeres ügyvédbe szerelmes polgárlánytól. „Eddy, ti nem egy ligában játszotok…" Judit és András sem egy ligában játszanak, András, Judithoz képest, az élet és szerelem dilettánsa. A lecsúszott polgárlány előbb megvetően lekezeli az elvtárssá avanzsált polgárt, s később, szerelmük idején is nevet rajta. Miután jobban megismerte, a megvetés gyengéd lesajnálássá enyhül.

A nő kineveti a férfit a randevún, mert csokor ibolyát ad át: „Hogy jutott eszébe? Hisz ez polgári csökevény." Piszkálja a bálteremben, érzékeltetve, hogy nem imponálnak a férfi sikerei, pozíciója: „Maga tehetséges, és – ahogy mondják – van perspektívája." Kineveti a férfi „elv-

szerűségét", pártszemináriumba illő kifejezéseit („Bírom a kritikát.") A nő éjszakai látogatásakor a férfi megrendült, gyámoltalanul áll. A nő ismét gúnyorosan évődik: „Most olyan, mint egy kisdiák." S Gertler kistotálba helyezi a tér mélyébe belevetett, dermedt alakot, hogy mi is mulassunk rajta. Általában, mindenki idézőjelben használja itt a kommunista szlogeneket, „Egy polgár tragédiája…" – mondja öngúnnyal a volt férj, Vera pedig Csanádira támad: „Lehet, hogy maga itt a szorgalmas értelmiségi, a nagy pozitív hős…nekem egyáltalán nem rokonszenves a maga lelkesedése!" A film alaphangulatát adja a polgári irónia, a polgárok itt védekezésül, s az ellenállás eszközeként használják iróniájukat, ami majd egyszer, a neokapitalizmusban elhatalmasodik és öncéllá válik. Gertler részéről nem megalkuvás, hogy a polgári iróniával kontrasztba állított Csanádit kedveli, s az ő komolyságát éppúgy megérti, mint a többiek iróniáját. Az ember vágyik az azonosulásra azzal, amit mond és tesz. Az ember szeretné átadni magát, egy érzésnek, gondolatnak, ügynek – általában, a többieknek. Szeretné kivenni magát, életét, az idézőjelből. Csanádi számára a kommunizmus nem más, mint az erre való sansz, történelmi sansz az egzisztenciális autenticitásra. Csanádi nem is annyira naiv, mint Judit gondolja, hanem inkább szentimentális: vágyik a naiv önazonosságra. Itt nem naivitás és szentimentalizmus küzd, hanem szentimentalizmus és ironikus cinizmus harcol egymással (és szeret bele közben egymásba). Az ironikus cinizmus pedig, az egész új, kényszeraktív és álnaiv, parancsolt világ ellen lázadva, s korántsem hatalmi pozícióban, hősiessé válik. Judit minden fullánkos megnyilatkozása, mint lázadás az adott, a hatalom ellen, bátor tett. Amikor az önkritikáról beszélnek, Judit megjegyzi: „Én nem bírom a kritikát, sem mást." Gertler olyan mondatot ad hősnője szájába, amiért ebben a korban elvihetik az embert az ávósok. Ez a Ferrari Violetta hangszerelésében finoman pikáns és kedvesen szemtelen „sem mást" azt jelenti, elviselhetetlen számára ez az egész, úgy, ahogy van. Napjaink győztese Judit, a parttalan hedonizmus, immorális cinizmus, gátlástalan legázolás eszménnyé avattatott, ezért ma undorító, a *Gázolás* keletkezése idején azonban Judit lázongása a film fűszere, mert a polgár, mint a szocializmus áldozata, csak a negatív hős szájába adhatja ellenérzéseit, hogy legalább így kimondhassa, s ezen az áron élvezhesse, hogy hangot kapott ellenérzésektől rezeg a levegő, polgárfülek gyönyöréül. Ám visszatekintve a mából mindaz, ami akkor ideológiai kényszer volt, a férfi vágya az igazságra, az „ítélet van" pozíciója, a másikkal, az „ítélet nincs" pozíciójával szemben, amit a nő képvisel, olyan érzéseinktől kap megerősítést, melyek a turbókapitalizmus irracionalitása, vérlázító igazságtalansága és perverz kegyetlensége ellen lázongnak. Mintha akkor a polgári neurózis küzdött volna a szocialista paranoiával, ma viszont szocialista neurózis a kapitalista paranoiával: mindig a hatalom struktúrája a paranoia, ő maga a per vagy háború az egész világ ellen.

Az amerikai film-noir-bestia, aki egyesíteni akarja a férfi és női lét előnyeit, végül hátrányaikat egyesíti; magyar megfelelőjére ez nem jellemző, már háború előtti film-noir-sztárunk, Karády, lelkileg inkább *Az alvilág királya* vagy a *Mire megvirrad* Gabin-figuráinak rokona, mint külsődleges megfelelőjéé, pl. *A sanghaji asszony*-beli Rita Hayworth-é. Azt is mondhatnánk, Zenthe Judit lényének „felületi struktúrája" a hollywoodi fekete szériával rokonul, de van egy francia film noirra utaló mélystruktúrája is. Ferrari Violetta nőisége a klasszikus európai nőképet megtámadó elvtársvilág pikantériát és bájt kioltó komisszár-szellemével szemben esztétikai ellenállást teljesítő felforgató nőiséget képvisel. Gertlernek el kell ítélnie ezt a nőtípust, aki egyáltalán nem különbözik azoktól a kedves bestiáktól, akiket Krúdy oly nagyra tart, mint pl. Krónprinc Irma az Őszi utazás a vörös postakocsin nőalakja: „Mikor a

szempilláit fölnyitotta, az árnyék helyén fehér villanás mutatkozott az arcán, amely titkos fényes szeméből lövellt, mint valamely energia, amely minden percben kész akcióra. Elszántság és szentimentalizmus, gyermekes gyöngédség és egy gyilkosság véghezvitele, hosszú sírások és élénk, szúrós, bántó figyelmezés, elégedetlen szomorúság és halálos hazugság voltak a szemeiben, amelyek az önfeledkezés percében vagy az elmélyedt gondolkozás alatt alig észrevehetően közeledtek egymáshoz." (Krúdy: A vörös postakocsi – Őszi utazás a vörös postakocsin. Bp. 1963. 261-262. p.). Judit minduntalan lebukik, a túl gazdag múlt esetei és eseményei visszaköszönnek a jelenben, így az imádó sorsa a féltékeny múltfeldolgozás. „Ez mért érdekli magát?" – kérdi a nő ártatlanul, ha a múltakat firtatja András, akit kettős tűz emészt, nemcsak a féltékenység fűti, hanem a kommunista moralizálás, a totalitárius felettes én számon kérő szenvedélye is gyötri. Judit kétarcú nő, két életet él, nappal munkásasszony, sofőr, este pedig bálkirálynő, reményteljes, forradalmi reggeleket és munkás, szocialista nappalokat követő, forró, ellenforradalmi éjszakák bájréme, férfifej-vadász. Személyisége több mint a két arc összege, lényege több mint léte valósága, mert első sorban ígéret. Létmódja alapvetően szemiotikai, ingerasszony, látványnő, aki léte súlypontját áthelyezi a tényvilágból a jelentések világába. Nárcisztikus önfetisizálása szuggerálja a vágyakat, gerjeszti a fantomizációt, megszédíti a fantáziát. Kezdetben a játékosság öncélúságával bűvöl, később a törvényt bontó szükség kettőzi meg női erejét. Előbb azt színezi ki a film, milyen elbűvölő szerető, később világossá válik, hogy csak a bőrét menti. Kérdés, hogy mi mindenre van joga annak, aki a bőrét menti, vagy mi mindent meg nem tesz ebben az esetben bárki, ha erre nincs is joga. Hogyan érthetné meg mindezt egy kommunista moralista? De amit nem ért meg a vonalas ideológus, a film hőse, vajon nem érti-e meg a filmszem, a kamera, az elbeszélés szelleme? Az epekedő szerelmes szempontjából csoda a nő rajtaütésszerű látogatása a legénylakásban. Megható is ez a harc az életért, s bámulatos, milyen jól játssza el a szerelmet, hogy tudja mondani, kacéran és ellágyulva, hízelgőn és meghatottan: „Andráááás…" Hazugságként, de tökéletesen jeleníti meg az igaz szerelmet. Mesterien színpadra állítja azt, amiben hiányt szenved ez a lepusztult világ. Hazudja az igazat. Újra elvarázsol egy varázstalanított világot. A film nyitó képsorában, melyben a taxiban csókolóznak, előbb mintha a nő tűnne el a férfi karjában, ölelésében, de a férfi a nő felé fordul, a nő pedig felénk, így a férfi az, aki elveszti arcát, a nő a helyzet ura és a kép centruma, s az autó, mert a nő sofőr, a filmben szintén az ő birodalma, női tér. Amennyiben mégis a nő furakodik be abba az őt körülvevő szenvedélyes homályba, amiként a férfi megjelenik, ő a birtokba vevő, Alien-szörny, s az egész film arról fog szólni, hogyan fészkeli be magát a férfi életébe, hogy felhasználja azt a túlélés eszközeként. Valóban: szépséges Alien-szörny, de miután megsemmisítettük, elmondhatjuk, a *Lila akác* című Székely István-film hősének szavaival: „Ez volt a szerelem." Ez volt az élet, már ismerjük, akár meg is térhetünk a társadalomba, a köznapiság becsületes banalitásába vagy a világjavító parancsmorál kötelességeinek brutalitásai közé, volt egyszer egy Ferrari Violettánk.

Egy túláradó szenvedélyű, erotikára specializált egyed, egy csábító életművész gátlástalanul érvényesíti női erejét, amibe nemcsak a férfiak buknak bele sorra, hanem végül ő is. Egy sor régi szenvedélydráma témája ez, Pabst *Pandora szelencéje* című filmjétől John Cromwell *Örök szolgaság*áig. Az amoralitás, mely Pabst Luluja esetében kozmikus és vitális „sugárzás", a *Gázolás*ban kulturális természetű: túlkultúrált ingerburjánzás. Lulu ad és árad, Judit jelez és ígér. Lulu esetében a test és az ösztön söpri félre a számára ismeretlen erkölcsi

bonyodalmakat, Judit esetében a lélek és érzelem üzen hadat a szellemnek, egy tervezett világ kötelességeinek és lemondásainak. Pabst és Louise Brooks alapul veszik a férfiakat tönkretevő nő történetét, de a nő képét olyan vonásokkal ruházzák fel, melyek ellentmondanak a konvencionális vampképnek, mindenek előtt gyermeki ártatlansággal, sőt, az áldozati bárány vonásaival (ezért vágja le őt végül Hasfelmetsző Jack): az ember minél több életerővel van megáldva, annál inkább elragadják ezek az erők, így minél élőbb, annál inkább áldozata az életnek és a szerelemnek. Pabst (és már Wedekind) a kurva-állat vagy a kurva-bűnöző hagyományos asszociációját a kurva-istennő és a kurva-gyermek asszociációkkal bonyolítják, sőt, végül a kurva-anya asszociációval paradoxizálják a sort a lehető végsőkig: Lulu a férfiak ölébe ugrik, a mellére veszi fejüket, de máskor magát a férfit veszi ölébe, pl. első áldozata fiát. A férj meg akarja ölni őt, akit mindig más karjában talál, s ez arra utal, hogy az ölbe vétel a szeretkezés kifejezése, de valójában lényegileg fordítva van, a szeretkezés az anyai ölbe vétel szimbóluma, a nő általi részleges „ölbe" fogadása annak, aki már nem fér el benne. Lulu egy férfit sem vehet vissza ölébe, azaz méhébe, hogy átfogja és biztonságba helyezze, pedig mind szeretné, mint isten-ősanya a világot. Lulu, az ellenállhatatlanul vonzó női pusztítógép talán csak nincs a helyén, túl ősasszony és túl modern nő, túl sok, ami a férfiakat pusztító túlreagálásra vagy ernyedt züllésre ösztönzi (az előbbi az atyai, az utóbbi a fiúi szerető sorsa). Mi ma kétszer annyi távolságban vagyunk Gertlertől, mint Gertler Pabsttól: a *Gázolás* nőkonstrukciója a szocializmus „sötét éjszakája" mélyére meríti a csillogó szecessziós nőt. A Pabst-film erősebb, amíg a bűnt ábrázolja, kevésbé szuggesztív a bűnhődés kifejtése, a film Erósza erősebb, mint morálja, konkrét Erósz küzd, a filmben is, nemcsak szereplőiben, az absztrakt morállal, az Erósznak van benne saját morálja, de a morálnak nincs saját Erósza. Ugyanez mondható el Gertler filmjéről, ez az oka, hogy a néző nem tudja a hősnő bűnösségét úgy átélni, ahogy ezt a direkt jelentés (a „tanítás") szintjén szervezett koncepció kívánná.

A történet váza az *Örök szolgaság*gal is összevethető, melyben a férfi (Leslie Howard) a céda nő (Bette Davis) rabjává válik, akivel szemben tehetetlen a férfira váró „rendes nő" szerelme. A „rendes nő" feladata, hogy kivárja, amíg a férfi túljut az aljas nő iránti szenvedélyen, mint a szerelem „gyermekbetegségén". A *Gázolás*ban nincs meg a szenvedélydrámában vagy a film noirban megszokott "rendes nő", akinek Gertler filmjében fellelhető „maradványa", Vera, csupán Judit világának kevésbé vonzó, de szintén dekadens példánya. Képzeljük el az ideológiai kísértést a polgári bestia ellentételezésére egy női „népi káderrel". Gondoljuk meg, milyen szörnyűség az eredménye a *Kis Katalin házasságá*ban a kispolgári nő „öntudatos munkásasszonnyá" válásának. Ilyen veszélyek fenyegették a *Gázolás* koncepcióját, melyek elől a szerzők ügyesen kitértek, így maradhatott Judit az alternatívátlan varázs képviselője.

A Lulu-féle természetdémonnal való rokonságot tartó kultúrdémon alternatívája a pozitív hős, a politikailag korrekt morálprédikátor, a mintaember, a kettejük szembesítéséből keletkezett dráma pedig a Jézus Krisztus megkísértése mintájára elképzelt kommunista melodráma: a káder megkísértése a dekadens burzsujnő által. Az erotikus szükséggel áll szemben a történelmi szükségszerűség, mely erőt ad, hogy a megperzselt férfi a lemondást válassza, szocialista kilépőként a szenvedélydrámából, az immorális nő érzelmi fogságából. A szürke férfi áll szemben az attraktív nővel, a túlléphetőnek kell túllépnie a túlléphetetlent. „Hiszek neki és kételkedem benne, halálosan szeretem és irtózatosan gyűlölöm!" – vallja a férfi, a nő azonban végül, a tárgyaláson lebukik, kiderül, hogy korábban gázolt, nem szerelmük idején,

s a bíróval párhuzamosan egy hamis tanúként szolgáló autószerelőt is elcsábított. De miben áll újabb bűne? Nem nagy fellatiókban, vagy a róluk való fecsegésben, mint egy mai amerikai filmben, pl. Abel Ferraránál, a szerelő nem kap semmit, Judit csupa megfoghatatlan bűvölet és kimondatlan ígéret.

Miért az aljas a szép, és miért szürke a derekas? Az esztétikai egyed áll szemben az etikaival, az etika azonban a politika betegségében szenved. Az individualitás, a verseny, az öröm és a szabadság magukban véve értékek, de éppúgy eltorzulhatnak, mint ahogy a kommunista világ torzságára vall, hogy benne az aljas nő az egyetlen fénysugár a kegyetlen szürkeség birodalmában, aki azért sem lehet „pozitív hősnő", mert lopnia kell a kis örömöt, szabadságot és kultúrát a komoran egy soha el nem jövő, mert nem vonzó „szebb jövő" felé menetelő társadalomtól, amely mindezt nem nyújtja. A problémák, melyekkel Gertler küzd, a kor szocialista magaskultúrájának is problémái. Judit figurájának felel meg Brecht munkanaplójának egyik megállapítása: „az érzelmek gazdagságában benne rejlik az érzelmek zűrzavara" (Bertolt Brecht: Munkanapló. Bp. 1983. 22. p.) A pozitív hős negatív hősnő általi ironikus ostorozása a sztálinista kultúra Brecht általi kritikus jellemzésének felel meg: „csak valami bürokratikusan propagált, vézna, vértelen proletár humanizmusféle létezik" (uo. 27. p.). Ez a léha nő felértékelődik az amerikai film-noir-nőhöz képest, mert míg az utóbbi magába sűríti társadalma kegyetlenségét, a mi esetünkben külsőleg egészen hasonló reakciómódok az érzékiség és szabadság partizánjává teszik a Ferrari Violetta megelevenítette típust, a sivár és kegyetlen kötelesség rabvilágában. A magyar rendező viszonya teljesen más a film-noir-nőhöz, mint Preminger, Tourneur, Siodmak vagy Billy Wilder filmjeié. Azok „tán csodálják, ámde nem szeretik" a típust, Gertler elítéli, de szereti.

A cselekmény a bírósági ítélethozatal felé halad, de a szenvedélydráma varázsa aláássa a kötelesség melodrámáját. Az idealista felügyeleti etikát és kommunista parancsmorált megkérdőjelezi, hogy az aljas a szép, s azért van így, mert a „jó" teljesíthetetlen követelésként zsarolja az életet. A kinevezett moralitás, a privilegizált morális fölény totalitárius hegemóniája rosszabb, mint a becstelenség. A cselekmény első fordulata a bíró megismerkedése a volt férjjel, akit az élveteg asszony igényei sikkasztóvá tettek. „Hiszen engem is elgázolt." – mondja a férj. A kórházjelenetekben előbb az áldozat férjét látjuk, öreg proletárt, szorongatva húslevesét, melyet a haldokló asszony már nem fog megenni. Az asszonyt nem mutatja meg Gertler, csak a csöveket, tömlőket, melyek az életet tartják benne. Később Esterházy A szív segédigéi című művében is így jelenik meg a haldokló. Az országúton Judit a gázoló, a „történelem országútján" azonban Judit osztálya épp a legázolt osztály. Andrásnak így két elgázolt nő között kell választania. Az, hogy a elgázoló rokonszenves, annak jele, hogy egyúttal új elgázolók elgázoltja, azaz bűnbak. Polgár hajtja be a polgáron az eszményi normát, de megtehetné-e ugyanezt, ha nem a budai úrilány, hanem egy „urakat" letartóztatni siető ávós gázolna? A *Gázolás* cselekményében a kommunistával összeférhetetlen ugyan a normasértés, de a vádat képviselő ügyész személyében embertelenül száraz hatalomként jelenik meg a hivatalos igazságosztás. Csanádi mentora, a „nagy bíró", meg is jegyzi, a vádlóval vitázva: nem árt odafigyelni a bűnös pszichológiájára. Csak az utókor nézője előtt világos, hogy András a történelem egyik legnagyobb hazugság-gépezetének része, melyet a morális fölény tudatával segít fenntartani. Erről Gertler nem beszélhet, de mindennek nyomait megtalálhatja Andrásban, és meg is találja, midőn a férfi nem veszi észre, nem akar tudni róla, mennyi indítéka van az emberi gyengeségnek, s hogy az öncélú szeretet milyen rejtélyesen jön létre

az alacsonyabb rendű indítékokból és önző megfontolásokból. A rendszer alapvető hazugságairól nem lehet beszélni, de lehet következményükről, a szadista felettes én hipermoráljának kegyetlenségéről. András mint bíró és mint férfi is tökéletesen megvalósított, teljes igazságot követel, nem tudva, nem érezve, hogy nincs ilyen igazság, de az sem igaz, hogy minden hazugság, mert van harc az igazságért. András nem tudja, hogy az igazság, mint minden értelem, nem testesül meg befejezett tényként, csak az érte való harcban. A férfi idealista igénye önmagának hazudik olyan nagyot, mint amilyet a nő ravaszkodása a férfinak. Itt kezdődnek a film mélységei, melyeket csak az utókor tud kimondani, a férfi két hazugság-hálóban vergődik, és közben két hazugság igazságmozzanata csábítja. A mozit elhagyva éppúgy érezzük a nő hazugságainak igazságát mint a kommunizmus igazságainak hazugságát. A film tudattalan üzenete az utókornak, hogy milyen kegyetlen és esztelen barbarizáció tünete a gáncstalan lovag, a botránkozó idealista, a morális felháborodás bajnoka, aki számára a létező ember szükségképpen botránykő, s épp ez teszi lehetővé számára, hogy bárkit tiszta lelkiismerettel elítélhessen, ha a gépezet úgy kívánja. Az intelligens polgár, azaz Judit, akit nem nyelt el a gépezet, csak hazugságtudattal tud hazudni, s aljasságtudattal aljas vagy gyengeségtudattal gyenge lenni, soha sem a kötelességteljesítés szent pátoszával kegyetlen, mint a káderek.

A *Gázolás*, amennyiben a sztálinista narratíva centrális figuráját, a pozitív hőst sikeresen átértelmezi komikus férfinaívává, aki a film-noir-démon tragikus rabjaként vergődik, tudattalanul, mégis határozott és finom humorral prognosztizálja a „létező szocializmus" bukását, és Judit cinikus világának elkövetkező – de remélhetőleg nem végső – győzelmét. A pozitív hős, mint komikus férfinaíva, a jobb szovjet komédiákban és kalandfilmekben is megjelenik, a *Vidám vásár*tól a *Cskalov*ig, de ott nem párosul a dekadens burzsoánő erotikus fetisizációjával. Judit amoralitása ellenállás a hipermorál totalitarizmusával szemben, de ha végül az egész világ ilyen amorális lett, akkor már Cronenberg *Karambol*ának világában vagyunk. Miért jöttek egyáltalán létre a diktatúrák? Mert a piaci viszonyok érzéketlen kegyetlenségével szemben vártak védelmet a tömegek a központi gondoskodástól, melyre nem kegyetlenségből vagy gonoszságból, hanem kétségbeesésükben adták le szavazatukat. A totalitarizmusok hatalmi centruma azonban csak megszemélyesítette azt a személytelen kegyetlenséget, melyet a piac teremtett és fokozott is szakadatlan, amennyiben mind nagyobb tőke- és hatalmi koncentrációkhoz vezetett, önmagából hozva létre a maga ellentétét. A tömegeknek jobb világot ígérő pártok egy olyan világ termékei és tükrei voltak, melyből a kapitalizmus elidegenedett kegyetlensége már rég kiirtott minden emberi érzelmet, szolidaritást és morált, minden olyan minőséget, aminek a hatalomra törő elitek legfeljebb csalóka álarcát öltötték. Az amoralitás a *Gázolás* idején a totalitárius hipermorállal szemben jelenthetett ellenállást, a mai amoralitás viszont, mint az amoralitás totalitarizmusa, Csanádi András hipermorálját teszi, ha nem is jogosulttá, legalábbis emberileg érthetővé. A bíró komótos önfegyelme, töprengő szürkesége és önzetlen igyekezete, a kultúra iránti tisztelete és rajongása fékként jelenik meg Judit vesztébe rohanó ajzottságával és önimádatával szemben. Gertler filmje, mely két nagy történelmi fordulat, a kapitalizmus – szocializmus illetve a szocializmus – neokapitalizmus fordulat között lép fel, duplán dekonstruálja önmagát: szocialista olvasata a polgári nosztalgiákat erősíti, mai, neokapitalizmus-beli olvasata ezzel szemben a szocialista eszme jogosultságára ébreszt rá, amit a „létező szocializmus" realitása nem igazolt, a neokapitalizmus kulturális, antropológiai sőt biológiai szubsztanciákat alapjában támadó és romboló ésszerűtlensége azonban annál inkább. A film tehát igazabb, mint az a társadalom, amelyet

szolgált, de túlteljesített, tehát nem elvtelenül kiszolgált, s igazabb, mint az a kultúra, melynek olyan részét szólaltatja meg, amely „több önmagánál". Egyszerűbben: Gertler filmje, melyben tanulság és titok, eszmény és vágy, kölcsönösen kicselezik és túllépik egymást, a kapitalizmusban szocialista, a szocializmusban pedig kapitalista következtetéseket tesz lehetővé.

A *Gázolás* dramaturgiai alapstruktúrája egy konstruált per. A film a saját hősnője elleni konstruált perként működik. El van döntve, hogy el kell ítélni: nincs helye az „új társadalomban". Ugyanakkor az egész film egy „hommage" ehhez a nőhöz, akit világítás és zene kettős aurájával dicsőít, és akinek varázsáról a kor magyar filmjének legintimebb premier planjai vallanak. Ahogy a *Soylent Green* című filmben, egy lepusztult világban, az eltűnt színes, ragyogó, zöld bolygó levegős, vitális világának képeit vetítik a haldóklóknak utolsó perceikben, úgy vetíti elénk Gertler ezt az utolsó polgárleányt, a szépség gyötrő és lelkesítő labirintusaként. A kapitalizmus megdöntését követően mélyebb múltfeldolgozás zajlott, mint napjainkban, a szocializmus évei után, mert a művészi alkotásban akkoriban rendkívül hatékony volt az álomgondolat inváziója a racionalizációk ellen, az érzület megfoghatatlan ellenállása az ideológiai kényszerekkel szemben. Gertler elfogadja a kommunista normát, hisz is a kommunista utópiában, de a polgári miliőben otthonos, ott mozog meghitt intimitással, ugyanakkor a polgár összes hibáját is látja, Judit önimádatát, az ironikus fölény vibrálása mögött rejlő idegenséget és közönyt, a szellemi és érzéki ajzottsággal párosuló érzelmi hidegséget. Miért a polgár bűvöl el bennünket, ha elfogadjuk a proletárok igazát? Gertler értelmileg az elítélőkkel, a kommunistákkal azonosul, érzelmileg azonban az elítélttel, a polgárlánnyal. Két egymással szembe kerülő hőse egyikével egyetért, másikával együtt érez. Így lesz a kommunista férfi angyal és a burzsoá női ördög alternatívájában az utóbbi az emberibb. S a kommunista férfi angyal is úgy érez, mint Gertler vagy mi, a nézők, nem tud szabadulni a burzsoá női ördög varázsától. Megsemmisítheti, de nem szeretni nem képes.

A filmművészeti műalkotás két rétegét teszi ki a mély álomgondolat és a felületi racionalizáció. E filmben az egyik hős, Judit, az álomgondolat, a másik hős, András, a racionalizációk „rétegének" küldötte, képviselője. A két személy harca két társadalmi réteg, s az elbeszélő műalkotás két nívója, a hermeneutikai struktúra két rétegének harca is. Az álomgondolatnak mindig veszítenie kell, de minden belőle él, a racionalizációk születésének és győzelmének is ő az egyetlen energiaforrása. Örökké elbukóként halhatatlan végülis minden, amit Judit képvisel. A racionalizációk ágyaznak be a társadalomba és történelembe, de az álomgondolat közvetít a léttel és a kozmosszal. Ezzel visszajutottunk Judit és Lulu rokonságához.

2.6.2. Kommunista boldogságmitológia

Az egy évvel a *Gázolás* előtt készült *Kétszer kettő néha öt*ben a polgárnő Ferrari Violetta a józanság, és a népi kádert játszó Zenthe Ferenc a szenvedély megtestesítője, ám ott a szenvedély nem a polgári tudattalan neurotikus aknamunkája (a saját boldogságunk, az egymásra találás és az értelmes, produktív élet ellen), hanem a felszabadult spontaneitás forradalmi naivitása, melynek még ki kell állnia a kultúraelsajátítás megpróbáltatásait. A kultúra elsajátítása itt a forradalmi beavatás. Ebben a fergeteges és vidám filmben a tudattal nem a polgári tudattalan, mint a neurózisok „színhelye" van szembeállítva, hanem valamilyen népi tudattalan, mint naiv tudatlansággal párosult lelkes szenvedély. A *Kétszer kettő néha öt* egyfajta marxista pszichoanalízis, mely maga is tudattalan. Brecht a magas kultúrában

észleli a polgári pszichoanalízis marxista alternatíváját, s ennek tudattalan, rejtőzködő természetét is, Adorno esetében mutatva ki ezt a tudattalan pszichoanalízist: „nem érdektelen, de kizárólag elfojtásokat, komplexusokat, gátlásokat hajszol… Lukács, Bloch, Stern rutinja szerint, akik mind csak egy régi pszichoanalízist fojtanak el.” (Bertolt Brecht: Munkanapló. Bp. 1983. 139. p.). Nem az analízis munkája tudattalan, csak annak tudata hiányzik, hogy ez egyfajta pszichoanalízis. Révész György filmjében két „matematika”, „logika” vagy „hermeneutika” vitázik nő és férfi, polgár és proletár szerelmében. „Kétszer kettő= négy” – ez az ideológiai tanulság logikája, „kétszer kettő= öt”, – ez a titokréteg explikálása: öntörvényű ellenlogikaként. Az eszmény tárgya az, amit nem illik nem szeretni, a vágy tárgya, amit nem lehet nem szeretni. Az előbbi kiszámítható és levezethető, az utóbbi magunk újra kitalálására késztet, ezért nem kontrollálhatjuk az előbbi biztonságával. A „kétszer kettő=négy” igazsága arra vonatkozik, mit illik hinni és tenni. A mozinéző esetében: mit illik az üzenetből kihozni? A kifejezések kifejtése: a szellem munkája az ismerten. A „kétszer kettő= öt” igazsága azonban túlmegy az illendőn és elvárhatón. Itt kezdődik az üzenet munkája az ismeretlenen, a szakadás a determinációs és asszociációs láncokban, s egyúttal az új életbe vezető ugrás megkísértése. A „kétszer kettő= négy” a fegyelmező igazság, a „kétszer kettő= öt” a lelkesítő plusz, a mozgósító többlet. Mitől lesz a kétszer kettő öt? A beszámíthatatlan, túlcsorduló létrész belekalkulálásától, ami, igaza van az „okos nőnek”, a repülőgép tervezésnél nem megy, de a férfinak is igaza van, a szerelem esetén minden ezen múlik, mert az emberi viszonyok alanyi és nem tárgyi viszonyok.

Tervezni és számolni a proletár férfi tanul a polgári nőtől, szeretni és lelkesedni a nő a férfitól. A nő az értelmiségi, a férfi a „népi káder”: a nő szakember és polgár, a férfi, mint „népfia”, a „szív” hérosza: egy filmoperettben még az ötvenes években is működhet ez a Lang *Metropolis*ában fordítva megjelent képlet, ahol a nő képviselte a „szív” jogát. Mindkét fél eltanulja a másik titkát: a kiszámíthatatlannal való számolás a „szív tudománya”, mely nélkül csak kivitelezés volna, adott célok szolgálatában. A „kétszer kettő= négy” igazság, de a receptív kultúra, a viszonyokat fenntartó egyén igazsága. Ezzel szemben a „kétszer kettő= öt” az előtudás, ami a létezés tartalékait szabadítja fel. Az előbbi annak igazsága, amit a szocializációban kapunk a társadalomtól, az utóbbi azé, amit produktív egyénként mi nyújtunk, teszünk hozzá a világhoz. Az előbbi a valóságérzék igazsága, az utóbbi a lehetőségérzéké. Amaz tényigazság, emez igazságtevő igazság, korrigáló igazság, messianisztikus igazság, ezért kell önmagát kipróbálnia, személyes kockázatokat vállalni, zuhanni és emelkedni, csúcsra törni. A „kétszer kettő=öt” annak tudása, akire vár, akinek el van ígérve a világ, így a fennálló összefüggésekkel számoló, ezért erősebb realitásérzékű hősnő is a Zenthe Ferenc által játszott álmodozó és szenvedélyes figurának van elígérve, aki éppúgy ingadozik egy ideig a hősi és antihősi szerep között mint Kalatozov *Cskalov*ja (és minden nagy amerikai kalandfilm-hős). Az okos nő és a jövendő világ is a férfi menyasszonya, de épp ezért a férfi sorsa a próbatétel és az ítélet, a tanulás és a vizsga, a zuhanás mint az emelkedés ára, neki kell mindent kiérdemelni, megváltozni és alkalmasnak bizonyulni.

Hogyan viszonyul a „kétszer kettő= négy” a „kétszer kettő=öt”-höz? Az előbbi hordozza az utóbbit, a férfi lelkesedése viszi fel a repülőgépet a Magas Tátra fölé, de a nő számítása tartja fenn. A felhajtó és a fenntartó erők együtt gondoskodnak a kalandról. A valószínű őrzi a valószínűtlent, a számítás a titkot, a kiszámítható a kiszámíthatatlant, mely utóbbinak is teret kell adni, mert ez az élet sója. A film cselekménye által hordozott, propagált hermene-

utikáját magára a filmre alkalmazva elmondható, hogy a tanulságok a szovjet, a titkok az amerikai filmből származnak, a film titka pedig, hogy kommentár a nagy amerikai kalandfilmekhez, melyek alapján korrigálja a szocialista filmkultúrát.

A *Kétszer kettő néha öt* mindenek előtt Hawks egzotikus és repülős témájú kalandfilmjeit adaptálja a szocialista kultúra számára, az operettműfaj oldottabb szintjén mozgósítva problematikájukat. Egy a sztálinista kódokon átszűrt Hawks-film mosolyog önmagán és a kódokon. A kalandfilm eloperettesítésének lehetőségét már a hawksi világban megalapozza, hogy ott is egy-egy dal előadása közben nyeri el jutalmát minden addigi erőfeszítés, és tudatosul az együttérzés és boldogság. Mit ismerhetünk fel a *Kétszer kettő néha öt*ben a hawksi világképből? A Hawks-filmekben a team az ember második családja, mely intimebb igazságot és érzékenyebb szolidaritást ígér, mint az igazi család, mert szabad választáson alapul, ezért megtisztulhat a család által még a biológiai létformától örökölt elnyomó tendenciáktól. A Hawks-filmekből való a professzionizmus kultusza is, a verseny a tökélyért, a bravúrteljesítményért, a magasra állított mérce által ajzott élet mámora, és a hősöknek a banális lét számára hátborzongató kockázatvállalása, a derűs szembenézés a veszéllyel, a határszituáció mint létmód permanens kalandja, a mágikus pillanat kiterjesztése, mint egész élet, mely nagy kaland. Hawks legtöbbet említett specialitása a „hawksi nő". Innen ered férfi és nő rivalizálása, s az a kényszer, hogy mindketten helytálljanak a nemi dimorfizmus által egyik vagy másik számára kiutalt funkciókban. A *Csak az angyaloknak van szárnyuk* hősnője előbb hisztériával reagál a férfiak nyaktörő vállalkozásaira, utóbb megértő és megbízható társukká szegődik, aki lelkileg velük száll fel a magasba; a *Kétszer kettő néha öt* tovább megy, Ferrari Violetta nemcsak hogy fizikailag is felszáll, még több, az ő számításai tartják fenn a magasban a gépet.

A film egyik titka az amerikai kapcsolat és ennek tanulságai, a másik az erotika. A előbb magában repkedő „aranykoszorús műrepülő" bravúrjai az omnipotencia-komplexus és az autoerotika teljesítményei. Később a nővel száll fel, de a közös repülés a lányt megkínozza, így egy olyanfajta erotikus aktus metaforájaként éljük át, amely a nőt nem veszi tekintetbe, és nem elégíti ki. Még ha ez a „közös aktus" sikertelennek tekinthető is, nem következmények nélküli, utána ugyanis a férfi magányos repülése már nem olyan kielégítő, mint korábban: lezuhan. Mindez a végső aktust, a csúcsteljesítményt, azaz a közös, kettős csúcsra érést készíti elő. A „Sárgarigó", a férfi gépe, átrepüli a Magas Tátrát, a férfi végre nemcsak meghódítja, hanem ki is elégíti a nőt.

Amikor fekete volt a vörös: az ötvenhat felé haladó diktatúra válsága idején, az ötvenötös évben, a *Körhinta* születésének évében, új film noir variáns született, amely még ötvenhat után is élt (Gertler Viktor: *A láz*). Amikor vörös volt a fekete: újjászületett a film noir a szocializmus gondjaiból. A kommunista film noir melodráma a pszichoanalízis díványa „munkások, parasztok és értelmiségiek" számára, amennyiben a morális omnipotencia és a kommunista voluntarizmus kórjában szenvednének. Hasonlóképpen hoz létre a *Kétszer kettő néha öt* új filmformát, a hawksi kalandfilmek, a Busby Berkeley-féle glamúr revük és a Pirjev-féle termelési filmek és kolhozoperettek tradícióiból, melyekhez ő is hozzáteszi a magáét. A *Gázolás*ban minden benne van, amit a *Gyilkos vagyok* vagy *A sanghaji asszony* elmond a film noir-bestiáról, de ez itt csak az igazság fele. A *Kétszer kettő néha öt* is rátesz egy lapáttal a hawksi nő tüzére, s a nőemancipációt nem az ember(iség) emancipációjáról leválasztva tárgyalja, álforradalmi pótkielégülésként.

2.7. Álomfejtés és álomgyár-fejtés (Összefoglalás és kitekintés)

2.7.1. A szubsztitúciók szemiotikája A szellem fenomenológiájában (Hegel, Freud, Eizenstein, Derrida)

A megértés a szöveg szubsztituálása egy értelmezés által; maga a szöveg is vizsgálható egy vagy több régi szöveg szubsztitúciójaként, de ama érzés szubsztitúciójaként is, melyet a szöveg kifejez, vagy a létállapotéként, melyet az érzés fejezett ki. Hasonlóképpen: a művészi szöveg az előbb a köznapi tudat által kifejezett élmények szubsztitúciójaként. Az egyén vagy az emberiség egész művelődése a művelődési állapotok szubsztitúciója. Az egymáson kívüliség, a leváltás azonban illúzió. Eizenstein, akinek memoárja az első szívroham után felvállalt odüsszeuszi kaland, a személyes szellem Odüsszeiája az eltűnt idő nyomában, arra figyelmeztet e lapokon, hogy az egyén egymást követő élményei is egymásra rakódnak: „az első érzeteket átfedik a rákövetkezők…" (Sergej Eisenstein: Yo. Ich selbst. Memoiren. 1. köt. Berlin. 1984. 97. p.). Az új élményen, tapasztalaton, meggyőződésen áttetszenek a régiek, az új mozgósítja, kifejti, korrigálja vagy cáfolja őket. Az új élmények mozgatják, idézik, felhasználják a régieket, asszociatíve ébresztik őket, vagy legalább, ha nem az élmény tudatos emlékét, úgy érzelmi töltését aktualizálják. Az új élmény beilleszkedik a régiek rendjébe vagy megzavarja ezt a rendet, megerősíti vagy átalakítja a világképet. Az episztémikus szubsztitúció lényege minden ismeret szakadatlan önkorrekciója, a tárgyképtől a világképig. Nemcsak egymással vitázunk, a dialógus az ismeretsíkok viszonyában is folyik, a meghaladott, eltemetett én tovább vitázik az újjal.

Az egymás után, szakadatlan sorban feltáruló különbségek rendjén való átkelés eredménye az egyszerű közvetlenség, a megismerési folyamat mindenkori végpontja, a jelen. A közvetlenség a mindenkori pillanatig elért és felhalmozott közvetítések összege nívóján jelentkezik. Az ismeretek új és új szinten való újrakódolása értelmét már Cusanus is úgy látja, mint később Hegel vagy ma a folyamat szemiotikai elemzése. Amit a fikcióspektrum vagy általánosabban a megismerési és kommunikatív spektrum kibontakozásának elemzésekor a distinkciók gyarapodása-, halmazuk növekedéseként írtunk le, már a „precízió" cusanusi gondolatában megvan: „az alacsonyabb fok a magasabban éri el 'precízióját', közvetített tartalma pontosabban felfogott, pontosabban kiképzett formáját." (Ernst Bloch: Tübinger Einleitung in die Philosophie. 1.köt. Frankfurt am Main. 1965. 100. p.). A mindenkori legdifferenciáltabb szemiotikai apparátus közelíti meg a legmélyebben a tárgyat. A tárgy érzéki képe a róla alkotott mindenkori össztudásunk jele. Mindig a szubsztitúciós folyamat végpontján észleljük a tárgyat (mint a mindenkori valóságismeret tartalmi egységét), „az, ami először tárgyként jelent meg, a tudat számára a tárgyról való tudássá süllyed le." (Hegel: A szellem fenomenológiája. Bp. 1961. 55. p.). A továbblépés után azonban ott, ahol előbb a kép „tárggyá válását", a tárgyról tudósító megjelenítő erejét éltük meg, most már csak a tárgy képpé válását tapasztaljuk: tárgy és kép azonosságának élményét különbségük élménye váltja fel. A tárgyi tartalom, a tartalmakat, a minőségek rendjét magán megmutató tárgy tudata a formálások végpontján jelentkezik, ezért csúszik le minden tartalom formává és minden forma puszta anyaggá; az anyag az el nem ért cél, a forma az út és a tartalom az elért cél.

A kidolgozott viszony számára tartalom, ami a kidolgozatlan számára anyag, a forma pedig a megkülönböztetés, mint a tartalom feltárulása az anyagban.

„Fogalmam sincs róla…" – mondja a tanácstalan ember, aki csak a nyers anyaggal szembesül, s nem a tudás, csak az ütközés, konfliktus vagy magára hagyottság viszonyában van vele. Az ütközések azonban üzenetek, a még nem uralt tulajdonságok megnyilatkozásai. A felszínes ismeret tulajdonságokat sorol egymás mellé, míg a fogalomképzés megérti egységüket. A fogalomalkotás célja a különféle relációkban megmutatkozó esetleges tulajdonságokkal szemben „a magára reflektált egy, amelyben önállóságuk megszűnt. Amaz a dolog önállóságának felbomlása, vagyis a passzivitás, amely a más-számára-való-lét; emez pedig a magáértvaló-lét." (uo. 75-76. p.). A külsődleges okoskodás akcidensekkel azonosítja a tárgy természetét, míg a spekulatív fogalom pontosan eme tárgyi természet képletének megragadása: „az állítmánynak szubsztanciális jelentése van, melyben a szubjektum feloldódik." (uo. 40. p.). A hegeli szubsztanciális igazság közlője maga a tárgy, mi csak az akcidentális igazságoké. „A tételnek kell kifejeznie, mi a szubjektum; de lényegileg az igazság szubjektum…" (uo. 42. p.).

A tulajdonságok puszta sorolása a „külsődleges megismeréshez" (uo. 42.) tartozik, míg a spekulatív igazság az emlékezéssel kombinálja a megfigyelést és az újraformulázással a halmozást. A hegeli tudásarcheológia feltételezi a keresztkötést, a szellem rétegközi mozgását, melynek eredménye olyasmi, amit a rétegek kölcsönös átvilágításának nevezhetnénk. E két mozgás – az új jelölés bevezetése és a régi vívmányainak őrzése – egységének legmegfelelőbb szimbóluma a növekvő kör végtelensége, mely magába is zárul, de mozog is, duplán végtelen, mint szüntelen körben forgó megtérés és mint ennek növekvő pályán való újrakezdése: növekedési folyamata fejezi ki a megismerés életét, az érzéki és gondolati tapasztalat növekvő akciórádiuszát. Ha az eltolódások egyben új és új nívókat konstituálnak, tágasabb perspektívákba vezetnek ki, a körök tágabb köröket szülnek, úgy jogosult, hogy Hegel a fogalomalkotásban pillantja meg az eksztázis adekvát – és nem degenerált, nem a szellemtelen pótkielégülés formáját öltött, nem a részösztön nívójára lesüllyedt, hanem az egész ember kielégülését jelentő – formáját: „a félreértett eksztázis valójában nem más, mint a tiszta fogalom."(uo. 45. p.).

A szellem fenomenológiájában szemünk előtt vezeti le Hegel a lezáró szignifikáns születését: „az eszme az épületességig, sőt, az egyhangúságig süllyed le, ha hiányzik belőle a negatívnak komolysága, fájdalma, türelme és munkája." (uo. 14. p.). A Hegelt értelmező Almási Miklós már könyve első oldalain szembesül a lezáró és nyitó szignifikánsok játékával. A lezáró szignifikáns a tudatipar sorsa, melynek „társadalmi megbizatása" az autentikus kioltása, a külsődleges mozgalmasság, álaktivitás generálása: „Ez is divat, lábjegyzettömegbe eltemetni azt, ami originális és elgondolkodtató." (Almási Miklós: Kis Hegel-könyv. Bp. 2005. 15. p.). Nem elég ideológiatörténeti tényként klasszifikálni, léttörténeti eseményként kell értelmezni a művet, eszmét, igazságot. A feladat „feltörni azokat a kemény diókat, melyekkel természetesen tele van ez a filozófia. A 'feltörés' egyben játék is…"(uo. 15. p.). Nem végeredményeket kell keresni a műben, hanem kiindulópontokat. Nem elég azt kutatni, „mit gondolt a mester?", az igazi kérdés, hogy mindez „mire jó?", „mit kezdhetünk vele?"A reprodukált tanok, a tananyaggá konszolidált eszmék két halál között vegetálnak, míg a „megélt gondolkodás" visszavezeti a gondolati eseményt két születés közé: ez a nyitó szignifikáns lényege. Hegel kidolgozza a lezáró szignifikáns kritikáját. Miközben – a naiv tudás szintjén – a szubjektumhoz esetleges prédikátumokat sorolnak, hajlamosak egy-egy prédikátummal meghatározni, valamely centrumba emelt jegy alapján elgondolni azt: a lezáró

szignifikáns reduktív szignifikáns. A közhely az ideiglenest véglegesként és a részlegest teljesként adja elő. Ezzel a tárgyat egyrészt a meglevő gyakorlatban megnyilatkozó képével, az uralkodó eszmékhez kapcsolódó tulajdonságaival azonosítja, másrészt e megrögzített tárgyképet a szokásos gyakorlat konzerválására használja. Ez azonban, mivel minden gyakorlat felfed valamit a tárgyból, azt is jelenti, hogy a parciális igazságokat nem elvetni, a régi tudást nem felszámolni kell, hanem újragondolni, a mozgó, kibontakozó igazság elemeiként. A korábban egymás ellenében fellépő gyakorlati igazságok megértik egymást a fogalomban. „Abban a szellemben, amely magasabban áll egy másiknál: az alacsonyabb konkrét létezés jelentéktelen mozzanattá süllyedt le; ami azelőtt maga a dolog volt, már csak egy nyom; alakja beburkolózott és egyszerű árnyalak lett." (A szellem fenomenológiája, 22. p.).

A köznapi élet üzeme a teendők tudatán alapul, nem a világ megértésén. A puszta megfigyelés, a kihasználó érintkezés nem érti a tárgyat: megkülönbözteti, de meg nem magyarázza (uo. 130.) A köznapi életnek ez elég, a használati utasítások világában élünk, az élet üzemének betanított munkásaiként, nem mérnökeiként. Ha a közhely fel is mondja a megismerés folytatását, az ismeret elemeit mindaddig, amíg nem viszi csődbe a közös életet, kétségtelenül tartalmazza. A képnek még akkor is van funkciója, ha elszakad a tárgytól: a kép a tárgy képe helyett önálló tárggyá válik, melynek célja a szokott teendők kiváltása, az egyén megnyugtatása és a közösség összefogása. A kialvásnak fázisai vannak: a „hamis tudat" hazudja, hamisítja a lényeget, a „boldogtalan tudat" kimondja a lényegtelenséget: ha az előbbi maga a kioltás, az utóbbi helyet teremt a teremtés számára.

A közhely, mely nem tartalmazza a dolog fogalmát, csak tapasztalati képét, a megértés megtakarításával helyezi el a dolgot a világképben. Hegel képzetként írja le a lezáró szignifikánst, mely azt tartalmazza, amit ismertnek tekintünk, s ezért már nem irányul reá a szellem megismerő aktivitása: „Amit általában ismerünk, csak azért, mert ismerjük, még nem megismert valami." (uo. 24. p.). A naiv tudat a közvetlen bizonyosság világában él, a primitív szellem a támadó és védekező evidenciaélmények kultúrája, melyek azért olyan ellentmondást nem tűrőek, mert a szempontok nem tudnak kommunikálni, a személyek és csoportok, sőt a személyes szellem ismeretrétegei, a személyes én másidejű állapotai sem egymás szempontjaiba belehelyezkedni (akik egymással nem tudnak értelmesen vitázni, még kevésbé tudnak önmagukkal, s ez a tudat renyheségének állapota). A renyhe szellem hatókörében az információ halmozása nem vezet növekedéshez, differenciálódáshoz és kiépüléshez, a külső gazdagság belső szegénységgel párosul.

Az igazság nem végpont, ellenkezőleg, a tételezett végpont az igazság feladásának kiindulópontja: „A gondolkodásmód dogmatizmusa… az a vélemény, hogy az igazság olyan tételben áll, amely szilárd eredmény, vagy amelyet közvetlenül tudunk." (uo. 28. p.). Nem ellentmondás-e, hogy hol a konkrét tartalmat, hol az üres formát, hol a tárgyi gazdagságot, hol a közhelyet véljük megpillantani a szubsztitúciós sor végpontján? Nem, mert ez csak a mindenkori megismerés eredményes vagy eredménytelen mivoltára utal. A szubsztitúciók eredménye a forma tartalmaként feltárt, analizált anyag, ám a mindenkori tartalom csak az anyagot egy adott szinten hozzáférhetővé tevő forma, mely csak a továbbhaladás mozzanataként tartalom. A szubsztitúciós folyamat mindenkori elért pontján anyagias tartalomként vagy kiürült formaként nyilvánul meg a világ szelleme (=a lét értelme) a szellem világának (=a tudatformának). Csak a kiindulópontnak tekintett végpont nem a szellem felszámolása. Csak a problémának tekintett megoldás nem a szellem kikapcsolása. Az ismeretet illúzióvá,

az eszmét rögeszmévé nyilvánítva azért szeretnénk továbblépni a „tárgyhoz”, mert a rögeszme elvesztette kapcsolatát a tárggyal, mely kapcsolatot az a szervezettebb eszme újítja fel, melyhez valójában továbblépünk. A dezautomatizáció kezdete a kétely: ismeretlent látni, ahol ismertet láttunk. „Egy képzet elemzése…ismert-volta formájának megszüntetése.” (uo. 24. p.).

A tartalom az állandó meghaladásban vagy a kifejlés permanenciájában marad tartalom. A megmerevedés észrevétlenné válás, a terepbe való beolvadás, védekezés: „A változásban van a kifejezés mélysége. Ami áll, hozzáférhetetlen és értelmetlen.” (Balázs Béla: Napló. 1.köt. 1903-1914. Bp. 1982. 405. p.). A nyitó szignifikáns – az élő, tartalmas, működő, dolgozó fogalom – elsajátító szubjektum és megmutatkozó objektum egysége, míg a záró szignifikáns maga objektum, tárggyá, ténnyé, az eszmetörténet anyagává lett, leltározandó, címkézendő szellemi adottság. A tartalom kollektív halála a következmény, ha megjelenik a hajlam az idegen tartalmi tételezés passzív respektálására, s eme „kész” tartalom „megtanulásának”, képviseletének igyekezete. A tartalom az, ami csak az ujraértelmezés által közvetítődik, míg a kultúraterjesztés mint a ”kész”, „bevett”, „hivatalos” kultúra tartalmainak kérődzése s az „eredmények” biflázása mint tanulás, olyan másodlagos kultúrát közvetít, mely másodlagos létet nemz, aminek szintén fokozatai vannak, a hegeli „fenntartó egyéntől” a lukácsi „giccsemberig”.

Az élmény és tudás átalakulásai során a hagyomány és vélemény túllépése és az igazság (valóság, lét, végső okok stb.) megragadása a cél. A vélemény túllépése és az igazság megragadása kettős feladatát tekintve az első részfeladat az egyértelműbb, ahogyan az érzelmi életben is egyértelműbb a kerülendő iszonyat mibenléte, mint a boldogság elérendő célja. A gyakorlati alkalmazás szüksége mégis kénytelen a fogalomalkotás minden elért eredményét végeredménynek, a kibontakozás adott fázisát lezárásnak tekinteni. A mindenkori végeredmény a közhely, a hozzá és a tovább vezető út azonban az igazság folyamata: „A közvetlen fellépés: absztrakciója az igazság létezésének, amelynek lényege és magánvalósága az abszolút fogalom, azaz létrejöttének mozgása.” (A szellem fenomenológiája, 125. p.). Az igazság út: a mozgás az igaz, a puszta differencia azonban csak a nyugvó identitás illúzióját számolja fel, mellyel szemben a differenciában való identitás, az identitásnak a differenciákban való újratermelődése, a differencia identitása csak az igazság élete. A differenciáknak iránya, tartalmi tendenciája van, nem követhet bármilyen megkülönböztetést tetszőleges eltérés, véletlen diszparitás, a szubsztitúciók a pontosító kidifferenciálás irányában haladnak, alávetve más differenciálódások kritikájának. Minden új szint nemcsak kiegészíti, hanem újra is rendezi a korábbiaktól kapott minőségeket. Ami egészként meghalt, részként kell feltámadnia, sőt, ekkor kezdődik igazi élete, melyben nem törekszik többé parazita hegemóniára, s ezért lehetségessé válik számára a reflexió, melyet előző életének látszólagos győzelmei, azaz térhódítása védelmében elhárító mechanizmusokra váltott.

Ha azt mondjuk, a tárgy az egyik pillanatban itt van, a másikban ott, akkor két záró szignifikánssal írtuk le a mozgást, ha ellenben azt mondjuk, hogy egyazon pillanatban itt van és nincs itt, akkor nyitó szignifikánssal (Hegel: A logika tudománya. Bp. 1957. 2. köt. 52. p.). A megismerés folyamatában a lezáró szignifikánsok is megnyitják egymást, rámutatva egymás korlátaira, korrigálva a perspektívák relativitásait, a nyitó szignifikánsba azonban be van építve, amit a lezáró szignifikáns a másiktól kap, s csak a külső relációban teljesít, utólag, trónfosztása után – mindezt a nyitó szignifikáns eleve nyújtja. A feloldandó ellentmondásnál fontosabb a fenntartó ellentmondás (Almási uo. 42. p.). Az a kérdés, hol van elhelyezve a

differencia valamely típusa, a gyenge differencia (különbség), az erős differencia (ellentét) vagy az abszolút differencia (ellentmondás): két szignifikáns között telepíti-e a szellem, vagy maga a szignifikáns természete, struktúrája az öndifferencia, mely ily módon „belül" található? A másik kérdés pedig az, hogy ha „belül" is telepíthető a mozgósító problematika, hogyan válhat a konstitucionálisan nyitó szignifikáns mégis funkcionálisan lezáróvá? Úgy, hogy az ellentmondásosság puszta kinyilvánítása, hangsúlyozásának alibije váltja le tényleges feltárását és kutatását.

Affirmatív és emancipatórikus kultúrák különbségét a negativitás ereje őrzi: "…a megjelenő az abszolút tudás felől nézve nem egyszerűen valamiféle nem-igazság, hanem éppen egy meghatározott módon igazságát vesztett valami, amit felfogni és kifejezni a tudás legfőbb teljesítménye." (Bacsó Béla: Hegel és Heidegger a tapasztalatról. In. Világosság. 2008/3-4. 75.p.). Ha a megjelenő a világ, akkor a filozófia perspektívájából ő a „meghatározott módon igazságát vesztett valami", de ha a filozofálásból filozófia lett, s megtettük a schellingi „intellektuális szemlélettől" a hegeliánus „rendszerig" (nem Hegelről, hanem rendszere hegeliánus olvasatáról van szó, arról, amit a társadalom rendszere képes tenni a filozófus rendszerével), akkor már a mű, a filozófia ez a meghatározott igaztalanság, melyet ma úgy kell visszanyernünk, mint egykor a filozofálás a világot. Az ő már-nem-igazságában kell keresnünk a mi még-nem-igazunkat, a „végtelen kezdet" (uo. 76. p.) pozícióját foglalva el. A kezdetnél van a beteljesedés: a hajó ellódul a parttól, vagy partra szállunk az ismeretlen kontinensen, vagy megindulunk a kontinens belseje felé – a létezés a kezdetek tornya. Mindez csalódás lenne? Ha végigjárjuk az utat, kiderül, hogy „nem ez volt az"? Nem kell kiderülnie, mert épp ellenkezőleg, a végigjárás befejezettségének hite az illúzió vagy imitáció, a lezáró szignifikánst telepítő eszképizmus műve. Az imitáció-tudat ennélfogva alkalmas a lezáró szignifikáns oldására. Minden filozófia imitáció, erről szólt a metaforológia-fejezet, az abszolút filozófiája is színházi előadás, úgy elemezzük Hegelt, mint Sloterdijk Nietzschét, az előadás az abszolút keresését állítja színpadra. Ha a filozófiát aktívan olvassuk, akkor eleve ironikusan olvassa bennünk magát, de ez nem cáfolja őt, ellenkezőleg, tragédiát és komédiát, hit és kétely művét egymással korrigálva, ez hozza őt kapcsolatba az igazsággal.

A tudás aktus, és nem tárgy, ezért nem lehet birtokolni, csak teremteni, a birtoklás felszámolás, kioltás. A tudatnak tudnia kell valamiről, hogy tudat legyen, találkoznia kell a mással, és ebben a találkozásban magának is mássá kell válnia, hogy – öntudatként tételezve magát – azt, amiről tud, megajándékozhassa azzal, aki tud róla. Az öntudat létformája a megtérés az önelvesztésből vagy az önmegtalálás a tárgyra találásban: az én elmozdulása. Szubjektum és objektum egységét szubjektum és önobjektum elkülönböződése közvetíti. A cselekvés, a tett, mint szubjektum és objektum egysége azt jelenti, hogy csak egyesülő különbözőkként egyek, de egyesültként már nem azok. A tett csak a tevéskor tett, utána már csak esemény, a cselekvés visszaalakul történéssé, csak folytatva tett, ahogyan a megismerés is visszaalakul a szfinx rejtvényévé, csak a megfejtés „hozzáadása", „adaléka" révén tartalom. „A szellem csak mint saját eredménye van." (Hegel: Előadások a világtörténet filozófiájáról. Bp. 1966. 39. p.). Amíg új eredmények eredete, addig létezik, azaz aktusként. Az eredmény pedig a meghasonlás és tagadás eredménye: „a szellem önmagában maga ellen van" (uo. 114. p.). Akkor lép, amikor önnön adott léte elhagyásával és tagadásával talál magára, vagyis abban nem találja magát, ami, és abban talál magára, ami nem. Eme szublim hegeli

eksztázistechnika eredménye, Almási Miklós értelmezésében „a közvetítés mint önmaga ellen folytatott harc.” (Almási uo. 138. p.).

Hegel makronoológiája a szellem fő lépéseit írja le, míg a szemiotikai mikronoológia ezeken belül is szakadatlan disszeminációkat talál. A makronoológia által feltárt eredeti feladat az érzéki megszüntetése és a fogalmi megalapozása, míg a modern feladat a szilárd, megmerevedett gondolat oldása és mozgósítása. Az előbbi a gondolati általánosítás felszínre hozása az érzéki konkrétból, az utóbbi a konkrét általános kidolgozása: hogy a „szilárd meghatározott gondolatok megszüntetése által valósítsuk meg és szellemítsük át az általánost.” (A szellem fenomenológiája uo. 25. p.). A természetes tudat tapasztalata „nem reális tudás” (uo. 50. p.), a realitás tehát nem az út elején, hanem a végén van, de minden jelen pillanat az út vége, az ember a célnál van, amíg mozgásban van, s minden elmozdulás minden új jelenével a realitáskontaktust mélyíti, s ezzel magát biztosítja a fantomizálódás ellen.

„Az igaz az egész.” – mondja Hegel: a következőkben azt kell vizsgálnunk, hogy a totalitás eszméjét az igazzal vagy a hamissal célszerű és értelmes-e azonosítanunk? Az „egész az igaz” eszméje az episztemológiában azt jelenti, hogy az igazság kontextuális, az etikában pedig azt, hogy a részösztönökre széthullott emberi drive-gazdaság az elvtelen alkalmazkodás, az értelemvesztés szimptómája. A kontextus mint episztemológiai totalitás dupla: a szinkron kontextusok kontextusa a diakron – ezért szükségképpen nyitott – egész. Az Alma Ata-i állatkertben szemlélődő Eizenstein (Sergej Eisenstein: Yo. Ich selbst. Memoiren. 2. köt. Berlin. 1987. 606. p.) megjegyzi, hogy a majmot minden inger tovább hívja egy másik jelenbe, míg az embert egyúttal minden korábbi inger is visszahívja, ezért van világa, nemcsak környezete, s ezért képes az aktuális ingerek mögött lappangó teljességeket felfogni. A diakron mozgás nem selejtezi le a szinkron perspektívákat, ellenkezőleg, az embernek az egész épp elveszett mivoltában birtoka, mely épp annyira elveszett, mint újrateremtendő, a kezdés által visszanyerendő. Az Eizenstein által megfigyelt majom reagálásait parciális tárgyak vezérlik. A totalitás nem a parciális tárgyak összessége vagy halmaza, hanem valami hozzájuk képest teljesen más, azaz nem a mindenkori legközelebbi ingerkínálat diktálja az embersorsot, csak az átfogó tekintet sorsformáló stratégiái alakítják át a vakvégzetet embersorssá.

„Az igaz az egész. Az egész pedig csak a fejlődése által kiteljesülő lényeg…” (A szellem fenomenológiája, 18. p.), mely nem a fejlődés végén, mint a fejlődést követő, rajta kívüli ponton áll, hanem a haladás permanenciájában egzisztál: a töredék jellemzője a mozgáskorlátozottság, az egész tulajdonsága a megújulás és kiegészülés. Az egész ezért Hegelnél nem csupán objektum, hanem szubjektum, vagyis tevékeny alany.

A dolgot kereső értelem önmagát űző értelemként találja meg az önmagát űző dolgot. Az egymást kiszorító tudatformák, egymást leváltó szellemi alakulatok ellenkezése egyúttal feltételezettség: a cáfoló értelme a cáfolt értelmében nyitva maradt problémára válaszol, s az új a régi helyére lép, mint annak igazsága (uo. 10. p.). Az interpretált igazsága az interpretáló által tárul fel, „a hegeli fenomenológiában minden alak a következőtől kapja értelmét” (Paul Ricoeur: Die Interpretation. Frankfurt am Main. 1974. 475. p.). Az önépítés minden fázisa, a teremtés minden aktusa hozzáadja a kibontakozáshoz azt, aminek hiánya az előző fázist elmérgesítette. Minden lépés belépés az egész teljességébe, csak a stagnálás izolált. Minden lépés egyesülés, csak a nem-lépés kiszakadás, izoláció és periferializáció. A teljesség a folyamatban található: „Mert a dolog nem merül ki céljában, hanem kivitelében…” (A szellem fenomenológiája 10. p.). Az egész állandó elvesztésében adott, mert amit épp elvesztünk,

csak álegész, az újrafogalmazások folyamata a valódi egészhez való viszony. Az újrafogalmazások mozgatóereje pedig az, hogy nemcsak az anyag vitázik a formával, az élmény a fogalommal, hanem eme kikristályosodás a megismerő alanyok egymást kiigazító perspektíváinak pluralitásában is folyik. A permanens elvesztésében visszanyerve élő egész a hegeli disszemináció, melyben a hamis az igaz mozzanata: „Éppúgy nincs hamis, mint ahogy nincs gonosz." (uo. 27.) A hamis nem azonos a tárggyal, ámde „épp ez a nem-azonosság a megkülönböztetés általában, s ez a lényeges mozzanat. Ebből a megkülönböztetésből jön létre azonosságuk, s ez a létrejött azonosság az igazság." (uo. 28. p.) Az igazság folyamatában, a nyitó szignifikánsok kontextusában a hamis az igaz mozzanata, míg az igazság folyamatán kívül, a záró szignifikánsok kontextusában, az igaz is a hamis mozzanata. Hegel minduntalan célbaérésről beszél, de mivel minden túlléphető, csak a túllépés túlléphetetlen, mert a túllépés túllépése a túl nem lépés, azaz a megállapodás lenne, a túlléphetetlen végcél, melyet Hegel keres, nem lehet más, mint a túllépés permanenciájának létmódként való megszervezése: az ember csak a túllépések permanenciájában egyidejű a túlléphetetlen végcéllal.

A „bogarászik" szónak a szellemi élet egyes jelenségeire alkalmazott használata arra utal, még a köznapi tudat is tudja, hogy a megismerés és a puszta információ halmozás különbsége az, vajon tudja-e az ember tapasztalatai összhalmazát szembesíteni a tények összhalmazával, hogy az egészet értelmezze az egésszel, s tapasztalatai egységét mozgósítva nyilatkozzék a világ jelenségeinek egységéről, azaz értelméről. Az ember annyiban szellemi lény, amennyiben átfogja azt, ami átfogja őt, a megismerés az átfogó befogása, a többi csak információ halmozás. Ebben az értelemben egész mást fog jelenteni az, amivel a posztmodern ember gyakran, szívesen és felületes módon henceg, az információ koráról vagy az információ társadalmáról beszélve. A kiismerés még nem megismerés, a kiismerés csak térhódítás, mellyel szemben a megismerés olyan felhalmozás, mely az idősíkok kölcsönös provokálása kihívásával szembesülve lép tovább, az önmagával vitázó őrző lény privilégiumaként, a térhódítástól a lét meghódításának szublimabb teljesítményéhez, mely az előbbit is humanizálja (vagy ha ez a szó nem tetszenék: pacifikálja).

A lezáró szignifikánsok leselejtezése a tudat ébredése, míg installálásuk a tudat szendergése: a tudat „közvetlenül túlmenés azon, ami korlátozott, és minthogy ez a korlátozott az övé, a túlmenés önmagán…"(uo. 51. p.). A tudat „elrontja magának a korlátozott kielégülést"(uo.). Hegel makronoológiai szinten tanulmányozza az automatizálódás és dezautomatizálódás, zárt és nyílt szignifikánsok váltakozását, melyet a szemiotika, Sklovszkij óta, a mikronoológia szintjén igyekszik leírni. A szellem, „előző világának épületében, felbontja egyik részecskét a másik után." (uo.14. p.). A lezáró szignifikánsok érájának jellemzője a „könnyelműség és unalom" elharapózása. A közlő leckét mond, a befogadó pedig nem találja meg az üzenetben a választ égető problémáira. „Ezt a fokozatos lemorzsolódást, amely nem változtatta meg az egésznek fiziognómiáját, megszakítja az újnak felkelése, amely mint villám egyszerre állítja oda az új világ arculatát." (uo.14. p.). A folyamat lezárása nem megvalósulása, hanem szétfoszlása a célnak, mely a folyamat új, a korábbiakat összefoglaló és áttekintő érzék által konstituált szintre való átlépésében áll. Az előző szint partikuláris részerői az együttműködés által lépnek át új szintre, melyet egy stratégiai mintát vizionáló vezérszignifikáns alapít. A szintváltás következtében a folyamat alanya uralkodik a folyamaton, elsajátítja az összefüggéseket, amelyek megszülték őt.

A cél addig él, amíg nem mi vagyunk a célban, hanem – törekvésünk által – a cél van nálunk, mozgató erőként, minden elmozdulásban. Az építkezés minden fázisa magában véve patologikus, s az egész-ség az eme dezintegráló részerőkkel való küzdelem katartikus, terápiás munkája tendenciájaként adott, s akárcsak a cél, szintén nem értelmezhető állapotként vagy privilégiumként. Az egész-ség a partikuláris erők bomlasztó, dezintegráló és dezorientáló, infantilis, időszerűtlen stádiumokba visszavető terrorjának terápiája. Ez az egészség nem az a „szőke-kékszemű" pirospozsgás arcú problémamentesség, amit Thomas Mann emlegetett ironikusan. A „cél a küzdés maga" Madáchnál sem azt jelenti, hogy a harc nyomorára kell visszaváltani a harc elérhetetlen céljait, hanem azt, hogy minden pillanatban jelen vannak, igazságuk a traumára válaszoló regresszív-progresszív részaktusok egységében megvalósuló ugrásban van, melyet perspektíva-tágító és a perspektívákat kifinomuló distinkciók által elmélyítő nívóváltásként kell érteni.

A cél akkor van jelen, az egész akkor teljes, ha az egész helyére tolakvó és ezért patologikus princípiumok kiutalják egymás helyét, visszaküldik egymást a maguk helyére. Az egész az a princípium, amely minden részt felszabadít, és nem egy újabb rész terrorja a többivel szemben. Az egész azért nem ad hozzá újabb részt a részekhez, mert az egészt elnyomó részek helyére lép az összes részeket felszabadító egész. Nem a hegeli történetfilozófia által szült lezáró szignifikáns-e az ész, mint a történelem célja? Nem, mert az ész megérkezése álomszerű pislákolásán, fragmentációján és önmaga ellen fordulásán keresztül önmagához: a felszabadulás folyamata. Hegel „ezt a végcélt mint a szabadság önmegvalósítását" (Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. III. Die erzählte Zeit. München. 1991. 316. p.) határozza meg.

A filozófusok nem olvasnak elfogulatlanul, előre eldöntik az eredményt, minden kornak és iránynak megvannak a favoritjai és kiátkozottjai. Eme filozófusi önkasztráció terápájaként javasolható regényként olvasni a filozófiákat. Balzacot sem Stendhal ellen olvassuk, Dosztojevszkijt sem Tolsztoj ellen. Az irodalmi olvasat célja megnyitni, amit a filozófiai üzemek és pártok címkéi lezártak. Hegelt félreértik, mert a lezáró szignifikánsok szintjén olvassák. A valóságos ésszerű és az ésszerű valóságos teorémája korántsem a fennálló tényvilág igazolása. Ami zárás és nyitás, lezáró és felnyitó szignifikáns a szemiózisban, az a történelmi valóságban állam és forradalom viszonyában jelenik meg. Ugyanez a differencia továbbá az is, amit Hegel történetfilozófiájában fenntartó egyén és világtörténelmi személyiség oppozíciója vagy ontológiájában lét és valóság „szintkülönbsége" fejez ki., „Ami pozitív, az már intézményesült, tehát a szellem értelmében halott." –írja Almási (uo. 121. p.). Ez az, ami pusztán van, de nem valóságos, nem reális, mert nem ésszerű, azaz nem munkál benne az ész, nem a szellem, hanem a kiürült, szellemtelen reproduktív mechanizmusok megnyilvánulása. De egyúttal ez az, amit a „fenntartó egyén" kemény valóságként tisztel! A társadalom két halál között rendezkedik be, a szellem halála és az élet halála, a szellemi csőd és az apokalipszis között van a banalitás pokla, melynek lakói egy dermedt kísértetvilágot tisztelnek valóságként, és csak abban érzik ha nem is jól, de legalább biztonságban, vagy ha nem is biztonságban, legalább a számításaiknál magukat. A XX. század kegyetlen rendszerei pl. épp azért viszik csődbe a társadalmi intézményeket, életformákat, sőt, végül a társadalmi élet biológiai alapjait is, mert ésszerűtlenek. Képtelenek fenntartható valóságként szerveződni, ellenkezőleg, csak élősködni tudnak a fenntartható valóságokon. Az ésszerűtlen alkalmatlan a létezésre, az önző ösztön, a rabló partikuláris érdek uralmát leváltja az, ami a mozgásban, kibontakozásban, megvalósulásban teljesülő valóság igazolásával bír. A dekulturáció (züllés,

elbutulás, tunyaság, önfeladás) közvetíti a népek, mint önálló, történelemcsináló kollektív szubjektumok alárendelődését, beolvadását vagy pusztulását. A dekulturált egység nem egység többé, egyszerre válik képtelenné a kommunikációra és az önérvényesítésre, az értőként és az erőként való fellépésre (ami az érintkezés két oldala). A hegeli ész, Ricoeur szavaival összefoglalva, „nem tehetetlen ideál, hanem hatalom, nem puszta absztrakció vagy kellés, hanem végtelen hatalom, mely, ellentétben a véges hatalmakkal, megteremti önnön megvalósulásának feltételeit." (Ricoeur uo. 3. köt. 314. p.).

A reális a betörő, a felbukkanó, a sosemvolt és tartóztathatatlan, nem az, amit fenn kell tartani, hanem az, amit nem lehet megakadályozni. Ami a semmiből lép elő, még viseli a semmi tojáshéját. Az összes pozitivitásokat megrendítve berobbanó negativitás, a valószínűségeket legyőző valószínűtlen, a kemény valóságokat megszégyenítő megvalósult álom. „Ha végigsimítunk a homlokunkon és úgy érezzük, mintha mindez álom volna, ez az élet, ez a világ körülöttünk, az mindig azt jelenti, hogy valami szokatlan és erős realitásérzés támadt bennünk – avval szemben hígul álommá minden." – írja Balázs Béla (Napló 1. köt. 395-396. p.). Ezért látjuk a filmekben hol pokolnak, hol paradicsomnak a realitást, pokolnak, ha ő tör be (katasztrófafilm), paradicsomnak ha mi törünk át (fantasy). Hegelnél a történelemcsinálók mint megvalósítók vezetnek át a pusztán létezőből a valóságosba: e „csinálás" pedig két aktust feltételez. 1./ Ők azok, akik leleplezik a „kemény valóság" kísértetiességét. Ez a kemény valóság az, ami „még csillog, de csak látszólag valóságos" (Hegel: Előadások a világtörténet filozófiájáról 72. p.). 2./ E leleplezést pedig az előlegezett „túlról" a túllépendőre visszanéző álláspont teszi lehetővé: „Jogosultságuk nem a tényleges állapotban rejlik, más forrás az, amelyből merítenek." (uo. 70. p.).

A progresszív, ek-sztatikus mozgást, az ugrásokon alapuló dinamikus szerveződést, melyet a jelek viszonyában írtunk le, a történelemben magát újrastrukturáló emberi kultúra összmozgásáig követhetjük nyomon. Bármely tárgyi ismeret építésének modellje egyben a szellem – bármely szellemi nívó: szubjektív szellem, objektív szellem – önépítésének modellje. Hasonló szubsztitúciós dinamika viszi előre a szellemet a személyes szellem, a „népszellemek" illetve a „világszellem" nívóján. A népszellem, amely megteszi a lépést, vállalkozik az önfelfedezés és önkifejezés merészségére és az önépítés lázadására, kisugárzó hatásával megtermékenyíti a világszellemet. A francia forradalom politikai mitológiája pl. nemcsak a fiatal Hölderlin vagy Petőfi, még a fiatal Eizenstein számára is – memoárjaiban nyomon követhető – lényeges művelődési élmény. A klasszikus szovjet film úgy formálja át a film világnyelvét a húszas években, mint a negyvenes években a neorealizmus vagy a hongkongi a hatvanas évektől. Az új hullám idején Párizsból jön az artisztikus film új világnyelve, ma Bombay sugározza szét az öntudatát és önbecsülését visszanyert emóció emancipációját, ezért tör be a Bollywood-film a nagy forgalmazási hálózatokba, hogy újraformálja nem csak a filmvilágot. A történelemben egy-egy népszellem adja a lökést a világszellemnek, így korántsem titokzatosak és megfoghatatlanok a Ricoeur által hiányolt erők, „melyek a népszellemet a világszellembe integrálják" (Ricoeur. uo. 3. köt. 317. p.), hiszen a válságok és megújulások épp ellenkezőleg, a világszellemet integrálják egy-egy népszellembe, hogy ő szülje meg a világszellem új alakját.

Hogyan viszonyulnak egymáshoz a kultúrák: úgy, mint az egymást megtámadó és kiszorító részösztönök káosza, vagy mint az utóbbiak kommunikációjából fakadó szellemi szelf egész-sége? Az egyetemes történelem kérdése azonos a szellem és a szelf kérdésével.

Minden „egész” eltörött, vagy mind eleve illúzió-e, vagy ellenkezőleg, illúzióvá nyilvánításuk a részösztönök győzelmének műve, a személyiség és a kultúra kiszorítása a részösztönök által, az apokalipszis önigenléséből fakadó jouissance, a lemondásból fakadt megkönnyebbülés, Krankheitsgewinn? A multikulturalizmus – az egyetemes érintkezés, mint erős identitások nemes versengése és az ebből fakadó fejlődésimpulzus híján – csak a részösztönök „színességének” való perverz önátadás, egy lebomlási folyamat közege, melyben előbb szimptómává csúszott le a szimbólum, amikor puszta érdekkifejezésnek kezdték tekinteni a szellemi alakulatokat (ez a szovjetmarxizmus „hozománya”), utóbb a neokapitalizmus tovább fokozta a bomlást, ma már csak szintóma minden, egyenrangú csiklandó inger, jelentés nélkül. Szimbólum, szimptóma és szintóma sorának csak akkor van értelme, ha a harmadik definíciója az előző kettőből következik. A szimbólum tudatos jel, a szimptóma tudattalan jelzés, a szintóma viszont azt jelzi, hogy nincs mit jelezni, csak önmagára utal, nem valami mögöttesre, csak a jelenlétre, nem annak meghatározottságára, csak az izgalomra, nem a tudásra, s az izgalomra sem mint meglevőre és analizálhatóra, hanem mint kiváltandóra.

„Világszellem” és népszellem viszonyához hasonló a népszellem és az egyéni szellem viszonya. Hogyan képes az egyén ekkora terhet hordozni? A felszabadító egészet a rész önkéntes önlemondása hordozza, nem más részek kifosztása, nem is mazochista rabszolgamentalitás és nem is egy spártai hadúri mentalitásból való, önpusztító kéjnyerés, hanem a lényegtelen kielégülésektől visszavett Libidó felszabadulása a pótkielégülések jármából. Az „egész az igaz” mint a személyiségfejlődés princípiuma, a jouissance-ökonómiának is felszabadító felvilágosodása, de nemcsak az. Egyben egy kollektív érintkezési rendszer princípiuma: az igazság a felszabadulás médiuma, csak a rabság, az elnyomás igényel és termel hazugságokat.

Az „egész-ség” problémája, a kultúrtörténet pszichoanalízisének kérdése, azonos egy további a kérdéssel: van-e egyáltalán időbeli egész, történelmi emberiség? Almási írja: „a történelem a csinálás és az elbeszélés egysége.” (uo. 145. p.). A csinálás csinálja az elbeszélést vagy az elbeszélés csinálja a csinálást? „Utócsinálás”-e az elbeszélés, vagy ellenkezőleg, „előcsinálás”, értelemhorizont kreálása, felszólító és kiváltó szuggesztió? Az „egyetemes történelem” nem „mese”, hanem mítosz, és a mítosz nem követi, hanem megelőzi a tényeket. A vég a kezdetben és a kezdet a végben csak filozófia és mítosz együttes erejével ragadható meg, nem ott, ahol még nem váltak el egymástól, hanem ott, ahol újra találkoznak.

Hegel nem szociológus, a lehetőségekről, az emberi szubsztancia kibontakozási formáiról, az önteremtő lény életlendületének logikájáról beszél, és nem a tényekről, ha valamit dicsőít, ezt a lehetőségekkel teszi: a hegeli szocioanalízis filozófiai-politikai létterápia. A szellem fenomenológiájából a későbbieknél radikálisabban bontakozik ki Hegel pszichoanalízise. Hegelnél a tudattalan közvetlenebb kapcsolatban van az ésszerűséggel mint a tudat, és a kollektív tudattalan is közvetlenebbül ésszerű, mint az egyéni. Mi a tudattalan? Hely vagy szerv? Archívum vagy munkamód? Mindkettő. A kizárás a kizárt tartalmaknak nem megsemmisítése, hanem indirekt szimbólumok közvetítette új munkamódja. A hermeneutika nyújtja, a tudattalan mint taktika és stratégia klasszifikatórikus megközelítése által, a kérdés kifejtésének lehetőségét, ha szembesítve a rejtőzködő üzenet rétegeivel, megválaszolhatóvá teszi a kérdést, miféle különböző motivációk késztetnek a tartalmak elnyomására, bizonytalanság, szégyen, tapintat, félelem, rettegés, gyűlölet stb. A szenvedély épp azért kavar fel és ural, mert az emberben több van, mint amit tudatosan ellenőriz: mást akar a realitásérzék

és mást azok az erők, melyeket Freud Libidónak vagy halálösztönnek nevez. Az életben mindig közreműködik „egy másik, rejtett intenció" (Ricoeur 3. köt. 318. p.): az ember nemcsak hasznot akar húzni a viszonyaiból, hanem szeretné magát átadni nekik. Másként tudja a számítás, és másként érzi az ész, vajon az elkülönülés a nagyobb haszon vagy az egyesülés a nagyobb öröm. Az emberek a számító érdekkalkuláció céljait követik, az észnek azonban eszköze a számító értelem, a tudattalan közös céloké az egyéni célok: az ész a történelem tudattalanja, s az egymásnak feszülő értelmes akaratok csak a negativitás közvetítésével ésszerűek. Ez Hegelnél „az ész csele": a mindenkori célokon túl jelenik meg, ami másként sikerül, s a történelmi paraxis ezért ugyanazt a szakadatlan eltolódást mutatja, mint a nyelv, az ész csele a szemiotikai praxis disszeminációs mozgásformájának megfelelője a történelmi praxisban. Az ész előbb az esztelenségek kölcsönös korrekciójában jelenik meg, az egyetemes esztelenség önszabályozó önmérsékleteként, s lassan válik belsővé az eme kollektív válságkezelésből kibontakozó logika. Ha az ész közvetlenül a népszellem és az egyéni tudat struktúrája lehetne, úgy megszűnne a történelem hallatlan költségessége és kegyetlensége. Hegelnél az önző érdekekből nem automatikusan jön létre a szabadság birodalma, hanem az állam, egy elnyomó szerv közvetítésével, a hegeli ésszerűséget megtestesítő állam azonban nem lehet egy konkrét önző érdek eszköze, ha minden önző érdek észre térítését szolgálja. Amennyiben a hegemóniára törő önző érdekek eszközükké teszik az államot, ahogy ez mindig is történt, ez csak azt bizonyítja, hogy az államiság valóságos fejlődése minden előrelépésében a felszabadítás eszköze, de minden felszabadító intézmény elnyomóvá torzul, az intézmények életciklusát ugyanaz a torzulás jellemzi mint a jelekét: ami a jelek esetében az automatizációs tartalmi kiürülés, az az intézmények esetén a hegemónia érdekében és szolgálatában álló megmerevedés, melyben az intézményt ugyanúgy elhagyja az egykor őt alapító ésszerűség, ahogy a jelek tartalmai is szöknek: a jelek automatizációja a felvilágosodás, az intézményeké a felszabadítás degenerációja. Nemcsak az ész cseléről kell beszélni, mint Hegel, hanem az esztelenség cseléről is, melynek lényege, hogy az ész alapította intézményeket aláveti az esztelenség, a partikuláris érdek patológiája. Az „ész csele" hegeli fogalmát, mely az egyetemi diszkurzusban záró szignifikánssá vált, egy nyitó szignifikáns, az esztelenség csele bevezetése, magát is visszaalakítja nyitó szignifikánssá. Ez a válasz Adorno kérdésére: „wie zu lesen sei". (Skoteinos oder Wie zu lesen sei. In. Theodor W. Adorno: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main. 1966.). Egyik oldalon az önző éredekek harca megszüli a szabadság intézményeit (=az ész csele), a másik oldalon a szabadság intézményeit birtokba veszi az önzés, az egész kifejezéseit a rész kifejezése (=az esztelenség csele). A XVIII. és XIX. század alapélménye még az ész csele, a XX. századé már az esztelenség csele.

A fejlődés mint illúzió posztmodern gegje lezáró szignifikáns, mely értelmezhetetlenné teszi a kort, a kor emberének védekezése az önismeret ellen, mely önismeretnek sokféle egyaránt veszélyes konklúziója lehet. Pl. az, hogy a fejlődés, mely korábban a kultúra mint egész, anyagi és szellemi kultúra fejlődése volt, lecsúszott az elidegenedett civilizáció (az anyagi kultúra) fejlődésévé, hogy itt radikalizálódjék, a másik oldal degenerációjának árán. De az is lehet, hogy fejlődésekről kell beszélnünk és nem fejlődésről, mert a fejlődések egymás ellen fordultak, ám akkor éppen ez lehet a válság vagy a bomlás, a dekadencia vagy végül az apokalipszis értelme, mely szintén a fejlődésgondolatból megérthető. A fejlődés degenerációja is fejlődési szcenárió. Almási felveti a „rossz ésszerűség" eszméjét (uo. 153. p.): a kisiklott fejlődés is fejlődés, de immár a rossz fejlődése, a pervertálódás tökéletesedése, amit

már Fichte észlelt. A „rossz ésszerűség” fogalma jelzi, hogy az „esztelenség csele” is az ész történetének része. A civilizáció legyőzte a kultúrát, a piac a munkát, a kereskedelem a termelést, a pénzkereskedelem a kereskedelmet, az ész helyett az esztelenség lett a történelem szubjektuma, de ez az esztelenség csak az ész önelidegenülése, így működik az esztelenek kezére került ész, a barbárok kezére került civilizáció, a szélhámosok kezére került állam, ám ez is a felszabadulás szakasza, mely időben olyan tömegek tesznek szert beleszólásra, akik erre alkalmatlanok, s akik reagálásai ennyiben manipulálhatók, ezért az egyes reagálásai nem a csak általa észlelhető, az ő léthelyére befutó teljes információtömeget összegezik, s a döntések halmozódásában nem ilyen személyes információtömegek azaz létszerű igazságok összegeződnek, minek következtében az egyéni döntések összegeződésének eredménye nem az ész, hanem az esztelenség uralma. Természetes, hogy az esztelenek diktatúrája az ész szétverését nevezte kulturális forradalomnak, s a fanatizmus, obskurantizmus, a rablás és a készletek felemésztése, az improduktív ágálás álkultúrája új éráját „nagy forradalomnak”. A „gonosz princípiuma” a cselekvésvilágban az, ami a lezáró szignifikáns a szellemvilágban. Nem a negativitás teremtő munkája, hanem a destruktivitás eltorlaszoló, elhárító, a teremtés lehetőségét felszámoló munkája. A szellemtelenség lázadása a lázadás szelleme ellen.

Hogyan járunk a szellem lépcsőfokain? A szellem léttörténete: traumatikus utazás. A tudás útja a naiv, természetes, közvetlen bizonyosságok elvesztése, a fantomtudat fantomtárgyainak feladása: „Ezért a kétely útjának tekinthető, vagy helyesebben, a kétségbeesés útjának…tudatos belátás abba, hogy a megjelenő tudás nem igaz.” (A szellem fenomenológiája, 50. p.). A szellem a negativitás erejével támadja meg az affirmatív kultúrát jellemző kritikátlan tiszteletet és önelégültséget. A szellem szemete a kényelem, amelyet kitakarít a negativitás. Minden új negatívként jelenik meg, a durvább tudás vagy készség közegeit bomlasztó repedésként, mely a megnyíló mélységekbe alászálló számára új, elementárisabb létdimenziók finomabb szövetét teszi láthatóvá. A pokol csak az alá nem szálló számára pokol, valójában csak a negatív tartalmazza az alternatívákat, s a negatív tagadása az alternatívátlanság választása. Ezt a „pokoli” utat járja minden igazságkeresés, ezért kezdi így memoárjait Eizenstein: „Ezek a feljegyzések abszolút amorálisak.” (uo. 1. köt. 30. p.). Ezért sorolja büszkén, mennyi elviselhetetlenül kegyetlen jelenet van filmjeiben (57. p.), és a kegyetlenség ábrázolásánál is fontosabbnak tartja az ábrázolás kegyetlenségét: „a mi mozink mindenek előtt fegyver…” (59. p.). A szellemtelenség elleni lázadás, – ismét Hegelt idézzük – „szembenéz a negatívval s elidőzik nála. Ez az időzés az a varázserő, amely a negatívat létté változtatja.” (A szellem fenomenológiája, 25. p.). A tagadás hiánya az affirmatív kultúra fetisizmusára ítél, a tagadás tagadásának hiánya ezzel szemben a fogalomalkotásról való lemondás, a puszta „nyárspolgár-pukkasztás” sivár unalma, éppúgy megragadás az ellenérvek, sőt még csak ennyi sem, inkább az érvek nélküli ellenszegülés zavaros vegyülékében, ahogyan a primitív tudat stagnált a véletlen felismerési jegyek kötegénél.

Az episztémikus szubsztitúció a szellemtörténeti összkontextusban produkálja az azonos különbözőre bomlása és a különböző egységgé szerveződése ama dinamikus szerkezetét, amelyet a poétikai szubsztitúció vizsgálata az elementáris jel szintjén tanulmányozhat. Ezért alkalmas a poétikai szubsztitúció a fáradt episztémék bombázására, az affirmatív kultúra bomlasztására. A poétikai szubsztitúció a régi világkép lazításában és bomlasztásában, és az új kereső elővízióiban is szerepet játszik, míg a poétikai üzenetek és üzenetrendszerek nagy

tömegeinek művészettörténeti mozgása az episztémikus szubsztitúció által leírt változásoknak engedelmeskedik.

A szubsztitúciók csak előrehaladásuk kibontakozása során válnak láthatóvá. A primitív rendszer átlátszó, míg a bonyolult rendszernek az a konfliktusa, hogy átlátó, azaz mélyre látó, aminek ára, hogy önmagát is látnia kell, azaz takarja is, amit feltár és bele is ütközik önnön korlátaiba. De mert ezt nem teszi, épp azért van a primitív rendszer bezárva statikus korlátok közé. A modern statika azonban más mint a tradicionális: a modern statika az öncélú és sehová sem vezető szuperdinamika formáját ölti. A modern statika közege a körben forgó dinamika hipnózisa. Nívóváltás vagy kisiklás, ez a tudat alternatívája, s az iránytalan disszeminációk végtelenje a nívóváltásról való lemondás szimptómája. A nívóváltás, eme rossz végtelennel szemben, a rész újraértelmezésének az egész újraértelmezésével való kölcsönös közvetítése által ígért lehetőség. Vagyis: mindig az elmozdítható legnagyobb egészet kell keresnünk, s az a pont, amelyből az egész kimozdítható, mindig csak olyan egészet képes kimozdítani, amelyet integrálni is képes. Ezért kell hangsúlyozni, hogy a mozdító az őt átfogó átfogójaként lép fel. Az egészet tudó pedig magát egészként tudó, fel- és összefogó. A tárgyképek cserélgetése a világkép által, s a tudat az öntudat által jut el a nívóváltáshoz. A szellem fenomenológiája „az igaz tudásra törekvő természetes tudat útjának vehető, vagyis ama lélek útjának, amely keresztülmegy alakulatai során… önmagának teljes tapasztalata révén jutva el annak ismeretéhez, ami önmagában." (uo. 50. p.).

A tárgy nem találja meg magában az öntudatot, de az öntudat átfogó tudata a tárgyvilágnak és benne önmagának. A tudat annyiban jut el a tárgyak birtokától a létteljesség birtokáig, a létezők között való elvegyüléstől a lét tanúságáig, amennyiben önmagában ragadja meg a világot: a tapasztalat tudatától a tudat, de a tapasztalt és nem üres tudat tapasztalatáig kell eljutnia, az önmaga számára átlátszó lét önkifejtésének nyilvánvalóságához. Ezzel a külső adottság, a tény véletlen és bizonytalan tapasztalatától a lét önteremtésének közvetlen tapasztalatához jutottunk. A szubsztitúciós problematika hegeli szemlélete a létvágy problémája felé vezet. Az öntudatnak önmagával való egysége nem közvetlen és egyszerűen adott, „azaz az öntudat: vágy általában." (uo. 96. p.). Az önlét nem kiindulópontként, hanem keresettként adott, egy lacani „elérhetetlen" tárgyként. A „nyugodalmas közeget" (uo. 98. p.) felemésztő végtelen mozgás Hegelnél a vágy, Derridánál a szkepszis mozgása, mert Hegelnél a tárgy menekülése az eljövetelt közvetíti, míg Derridánál a tárgy eljövetele a menekülését. Derridánál a disszeminációs permanenciája állapot, míg Hegelnél folyamat: két olvasási stratégia az állapotok diagnosztizálása (elégtelenként) vagy a folyamatok prognosztizálása (a beteljesedésre irányuló ek-sztázisokként); ezért az előbbit a gyanú, az utóbbit a hit hermeneutikájához soroljuk. A hit hermeneutikájában több helye van a gyanúnak, mint a gyanúéban a hitének. Derrida egy entrópikus folyamatot ír le, Hegel entrópia és negentrópia küzdelmét.

Hegel nem csupán arra vállalkozik, hogy hétmérföldes léptékkel írja le a szellem fejlődését, azt fedezi fel, hogy maga a szellem közlekedik hétmérföldes léptekkel. Továbbá: ahogyan a szemiotikában a szintagmatikus egységek paradigmatizálódnak, a beszédegységek nyelvi egységgé válnak, úgy változnak Hegelnél a történelemfilozófia által feltárt folyamatok az ontológia által vizsgálandó létstruktúrákká. „Azok a mozzanatok, amelyeket a szellem látszólag maga mögött hagyott, megvannak a jelen mélységében is. Ahogy átfutotta mozzanatait a történelemben, éppúgy át kell futnia a jelenben – a magáról való fogalomban." (Hegel:

Előadások a világtörténet filozófiájáról. uo. 119. p.). Ennek parádés példája a filmműfajok elmélete. A szellem múltja a szellem álmaként ébred és spontaneitásként van jelen, teljes ébredése azonban a fogalom. Már az álom is ébredés, amely azonban még nem a következő munkanapra ébred, hanem az idő csendjére, mely vissza is nyer és előlegez is. A makronoológiát a mikronoológiával megalapozó és továbbvezető szemiotika, amennyiben a makronoológiai dimenziót is visszanyeri, láthatja, hogy a disszeminációk nemcsak eltolódások, hanem ugrások, és az ugrások mindegyike a szellem továbbiakban is szükséges képességének önfelfedezése. A disszeminációk „sűrű leírása" önmagában csak noográfia lehetne, ami elérhetetlen, megvalósíthatatlan terv, mert lehetetlenség: ugyanis hozzá sem foghatunk a leíráshoz legalább egy naiv noológia előfeltevései nélkül. Hegel úgy kutatja az igazságok igazságát, ahogy mi próbáljuk meg leírni a mesék meséjét. Időközben ugyanis a szublim fétise lett a vulgáris és a vulgáris vágytárgya a szublim: ami legfelül volt, a szublim, azt most elfojtva, megalázva, legalul találjuk. A mai elit „füvezik", az eksztázist nem a fogalomban keresik, mint Hegel, a mai uralkodó kultúra a parciális tárgy kultúrája. Az élveteg szkepszis uralma arra utal, hogy időközben a felvilágosodás vált ugyanolyan nyárspolgári kényelmi berendezéssé, amilyennek Feuerbach az ugyancsak a nyárspolgári kultúra számára átdolgozott kereszténységet látta.

Almási Miklós írja a hegeli történetfilozófiáról: „a Világszellem és az Ész" azonosságának igazolása nem sikerül: „Ez a könyv legmélyebb ellentmondása." (Almási uo. 152. p.). Ha a világszellem és az ész nem azonos, akkor az ész is csak egy parciális drive, méghozzá késői, mely a folyamat nagy részében nem fázisadekvát. Akkor az ész nem valósulhat meg egy észrend, észvilág vagy észkorszak formájában, csak messziről nézheti, bár így is fékezheti és egymásra hangolhatja a megvalósulásokat, s beviheti a történelembe a kommunikativitást, formakonszolidációt, sőt nagyformát, biztosíthatja a növekedést, de nem győzheti le ennek archaikus és vele magával ellenkező alapjait. A történelmet akkor is megérthetjük, ha a szellemet egy világlélek totalitása bomlásának tekintjük (pl. Klages alapján) és nem az egyéb létformákat a szellem kibontakozása alakjainak. A tömegkultúra esztétikájából jövő kérdést Hegel nyakába varrhatjuk: happy endes-e a világtörténelem? Mindez a „kimenetelt" teszi csak kérdésessé, nem a folyamat szerkezete és a növekedés képét módosítja. Nem csupán a régi erők nőnek át az újba, pontosabban az ilyen jellegű metamorfózisok nem tisztítják meg és homogenizálják a képet, mert az újakkal mint a régiekből lehasadt, de velük szembe fordult kezdeményezésekkel harcolva maguk a régiek is tovább nőnek. Vajon nem ez az ellentmondásosság az igazi fejlődés garanciája-e? Nem az-e a pokol feladata, hogy megvédjen a menny pokollá válásától, az alternatívátlan társadalomtól vagy a „negyedik birodalomtól"?

Ha a világszellem nem azonos az éssszel, akkor nem a lacani önkínzó lehetetlen reális lesz-e belőle, mely legfeljebb a meghasonlás heves tüneteivel kérdheti önmagát, pontosabban valamiféle önmaga-alattiját, hogy mit is akar? Ha a világszellem nem az ész, akkor vajon nem a goethei Földszellem lesz-e belőle? Ha azonos az ésszel, úgy a spektrum teljes változata állna szemünk előtt, mely egészében a felvilágosodás, sőt, a megvilágosodás folyamata lehetne. Ha az azonosítást menet közben, a kibontakozás vagy épp a ki nem bontakozás folyamatainak vizsgálata során megtámadná a kétely, akkor a „kimenetel" elbizonytalanodik, és – mint a tömegkultúra esztétikájában – a banalitás stagnálása felé fog mutatni. Az eredmény a jelen: tevékeny élet helyett versenyspirál, boldogság helyett jouissance, kultúra helyett show stb. A piaci racionalitás nem a vidám vagy legalább vitális spontaneitás „köz-

boldogsághoz" vezető önszabályozási tendenciája kibontakozására enged következtetni, hanem a ravasz gonoszság mind kegyetlenebb kényuralma felé mutat. Herczeg Ferenc már egy 1905-ös frappáns novellájában készen mutatja be az új embert, pontosabban őt szólaltatja meg, amint kimondja titkát: „Kedvesem, mondok magának egy titkot, amit mindenki tud, de senki sem vall be: a pénznek nincs memóriája. Biztosítom, hogy nincs! Aki pénzt tud szerezni, az erős ember. És az erő: erény. A többi mind mellékes!" (Angyaljárás az Üllői-úton. In. Herczeg: Mink és ők., Bp. 1925. 71. p.). Az Adorno és Lukács idején az esztétikai közbeszéd témájává lett kérdés: mi a helyzet Auschwitz után a IX. szimfóniával? – nem szónoki kérdés, hanem elméleti probléma. A mai válasz: nem az Auschwitz-előtti értékek vesztették el hitelüket előttünk, hanem mi vesztettük el hitelünket – a mai emberiség – az Auschwitz-előtti értékek színe előtt. Tehát új utat kell keresnünk a realitáshoz, ez már nem a glamúrfilm kora, a fantázia „fővonala" a félelem és rettegés, iszonyat és undor esztétikája és a felháborodás etikája. Ma Agamben írásai hatnak megerősítőleg, hogy a jelzett gondolati úton radikálisabban haladjunk tovább.

Ernst Bloch is azonosítja egy helyen a hegeli Világszellemet „a fausti Földszellemmel" (Tübinger Einleitung… 1. köt. 96. p.). Hogyan lett gondolkodásunkban a Világszellemből Földszellem? Korábban Joachimo de Fiore, Dante, Cusanus, Vico és Hegel a legnagyobb szellemutasok – ma minden mozilátogató tudattalan szellemutas. Ám az egész mai emberiség legjobb esetben együtt tesz ki csak egy fél Hegelt vagy Joachimo de Fiorét. A filozófus lábáról lehúzták a fogalom hétmérföldes csizmáját, az író válláról Faust varázsköpenyét, a tömegkultúra esztétikája azonban szerencsére pillanatnyilag még olyan törvényen kívüli terület, ahol visszalophatjuk őket, ha az út nem is vezet a régi svunggal, mert az általunk illetve vizsgált anyagaink által bejárt út csak a léleké, nem a szellemé, legfeljebb a szellemig, de nem az abszolút szellemhez vezet. Ennyiben inkább hasonlít ez az út a Jung által a Symbole der Wandlung vagy A szellem fenomenológiája a mesében című műveiben bejárt szakaszra, mint a hegeli tágasabb perspektívákra. Ezért nem az Istenhez vezető létfokokon halad felfelé a műfajok útja, mint Bonaventura vagy Cusanus világában (vö. Ernst Bloch: Tübinger Einleitung…1. köt. 67. p.). A tömegkultúra útja a banalitásban való megbékéléshez vezet a szappanopera deltájában, az elitkultúra újrakezdett útja pedig, a realizmus, naturalizmus, absztrakció, önreflexió állomásain áthaladva váratlanul a posztmodern geg-iparban landol, a békétlenség banalizálását szolgáló kultúr-show „kis színes" ingereiben, maníros rítusaiban kielégülve.

Bloch éppen azt értékeli előrelépésként Dantéhoz képest, hogy Goethénél és Hegelnél a „commedia divina" helyére a „commedia humana" lép (Tübinger Einleitung…1. köt. 93. p.), az emberi gondolkodás hosszú távú tapasztalata szerint azonban az előrehaladás bizonyos pontján nívóváltásnak kellene bekövetkeznie, így a „commedia divina" leváltása sem jelentheti az „üdvről" vagy „mennyről", csupán ezek transzcendens pozicionálásáról való lemondást. A szellemi utazás minden változatában megvan „az egymás fölötti az egymás utániban és az egymás utáni az egymás fölöttiben" (Bloch uo. 94. p.), amennyiben, ha az út nem is Istenhez vezet, visszavezetheti a szétesett lelket önmagához, az önállósult részösztönöket a személyiség egységéhez. Miért nem találunk mégsem a tömegkultúra nagy narratívájában olyan csúcspontot, ami felé A szellem fenomenológiája halad? Ez a „fenséges beteljesülés" a tömegkultúra – vagyis a mi mai „új mitológiánk" – keretei között azért sem következhet be, mert az új mitikus léttörténet fejezetei, a tömegkultúra műfajai szinkron rendszerré állnak

össze, s így nem az egyik képviseli a csúcsot a többivel, az új a korábbiakban kialakultakkal szemben, hanem a fejlődés párhuzamosan folyik valamennyiben. A diakróniából a szinkróniába való átemelésük következtében a rendszernek nincs „lezáró" műfaja. Ugyanakkor, amennyiben a műfajok nem egyidejűek, mert más-más elmúlt korszak hagyományát reprezentálják a jelenben, meghatározott műfajok őrzik a fenség külső vagy a szépség belső beteljesedésének csúcsélményeit, olyan korok emlékeit, amelyek ilyen beteljesülésekben hittek, ezért törekedtek rájuk, és a megvalósulás kitüntetett pillanataiban el is érték őket. Ily módon a lineáris fejlődés és a csúcsra futás eszméje is jelen van a rendszerben, de nem a rendszer, hanem egyes alrendszerei (pl. a melodráma) álláspontjaként.

A populáris kultúrában az összfolyamat csúcsorientáltságának összeomlása voltaképpen közelebb hozza a csúcsot: minden pillanatnak a szomszédságában lehet. A csúcs, mint az összfolyamat csúcspontja egyéni csúcspontokban, magára találásokban van jelen. Ezt nevezhetnénk a világtörténeti csúcs disszeminációjának. Az elitkultúra szkepszise ezzel szemben ezt a fajta csúcsot is elvitatni látszik tőlünk. Bloch a Rousseau-i szubjektumérzés, a felvilágosodott „merj tudni!" imperatívusza által nyitott útként jellemzi A szellem fenomenológiája és a Faust útját (uo. 88. p.). A mai imperatívusz más: merd vállalni, hogy nem tudsz, merd kijelölni tudásod határait! Ez utóbbi imperatívusz csak akkor nem vezetné csődbe a kultúrát, ha nem egyféle tudással, a pozitivista kisracionalitással (ahogy a marxista kényszervilágnézet bürokrata pozitivizmusa elleni lázadás idején mondták: „gyalogracionalizmussal") azonosítanának minden tudást. Lukács is túl szűk észfogalommal dolgozik Az ész trónfosztásában, kiátkozva pl. Schelling „intellektuális szemléletét" is. Ezzel akaratlanul a szcientista technokrácia modernizációs diktatúrája malmára hajtja a vizet, noha közben a pozitivizmust is kiátkozza. Ma viszont Az ész trónfosztását átkozzák ki, holott ez is nagy utazás, a pokoljárások fajtájából, Lukács is szellemutas, akinek nevelődési alapélménye, az ész kibontakozása egy új alapélménybe ütközik, az esztelenség kibontakozásába, s a nevezett műben ez a kutatási tárgya, a két birodalom azonban érdekes módon egymásra tolódik, amennyiben Lukács túl sok észvívmányt érez az esztelenség előrehaladásának: a világ végére utazó Odüsszeusz a pokoljáró Herkules hamis tudatával írja útinaplóját.

Hegel minden dologban látja a hasadást, és minden hasadások együtteséből olvassa ki a hit hermeneutikájának ígéreteit, míg a mai ember realitásképe vagy legalábbis az ezt szuggeráló ingerek telítettsége masszívabb, amennyiben csak a katasztrófák, az iszonyat érintése nyit a képen, s csak a gyanú hermeneutikája vezet tovább. Ma Földszellemként jelenik meg a Világszellem: a rés, az űr, a lyuk, a rém a realitás arca. Az árulás észtől elhagyott korában a Világszellemet a Földszellem képviseli, az észt az ösztön képviseli, az ész az „ész ösztönébe" szorul vissza, ezért tudja a hatalom azt a látszatot kelteni, hogy a nyers ösztön az igaz és ezt szabadítani fel az egész ember helyett. Goethe Faustja az út elején azt hiszi, hogy bírja a szellem képleltét:

„Veled, ki százfelé kísértsz
Buzgó lidérc, magam egynek érzem!"

(Goethe: Faust 1. Sárközi György ford. In. Goethe: Faust Bp. 1963. 27. p.). A szellem azonban elutasítja a „mad scientist" nyers omnipotencia-komplexusát:

„Föl azzal érsz, akit megértsz,
Nem velem!" (uo. 28. p.)

Előbb a végeredmény lebeg a szemünk előtt, a harmóniával átszőtt „Egész” , mely azonban diszharmóniaként jön el. A „Godot-ra váró” Faust sorsa a rémület: előbb rajongva szólítja, utóbb „szörnyű rémalaknak” minősíti a megjelenőt (Goethe: Faust 1. Jékely Zoltán ford. Bp. 1959. 26.p.). A „rém” pedig, akárcsak a horrorfilmben, az „emberfeletti ember” omnipotencia-illúzióinak leleplezője:

„Emberfeletti ember

Miért vacogsz tehát? S mért nem hallom szavad?”

Az iménti kérkedő, olvassa rá a Földszellem, most „kunkorgó, gyáva nyű csupán…” (Goethe: Faust 1. Ford. Jékely Zoltán. Bp. 1959. 27. p.). A meg nem értett, ki nem fejtett, vággyal és szorongással nézett, szellemtelenül megközelített szellem a Földszellem, aki éppen ezért elutasít, maga sem kommunikatív, nem emancipálhat magával, míg a megértett összefüggés, a megszerzett ész vagy abszolút szellem álláspontja találkozhat – A szellem fenomenológiája tervében – a Világszellemmel. A Földszellem tehát az elzárkózó Világszellem, a kezdeti viszony réme, amely ilyen is marad, ha a tudás nem járja be a tudatalakok útját. A Földszellem továbbá, hogy mai problémánkra is választ keressünk nála, nemcsak mint ki nem bontakozott Világszellem fogható fel, hanem a hanyatlás Világszellemeként is, ő a filmkultúra Világszelleme, ez magyarázza a horrornak azt a növekvő szerepét, melyet a filmtörténetben játszik. A Földszellem nem tud Világszellemmé válni, ha túl korán van vagy túl késő (de a túl késő is, mint regresszió, csak visszakeveredés a túl koránba.) A Faust elején a szcientista és fanatikus hübrisz áll szemben az elzárkózón ellenséges – megtámadott – totalitással, amely épp ezért, e szellem számára csak ellenálló matéria, így csak a torzság formájában válhat fenoménná, ahogyan Hegel esztétikájában is történik, a fantasztikus művészeti stádiumban, amikor szintén a mértéktelen torzság a szellem korai megjelenési formája, akárcsak Schellingnél, midőn a kő néma anyagisága az első nyelv.

A goethei Földszellemben mindig marad egy feloldhatatlan, a hegeli Világszellembe átkódolhatatlan, uralhatatlan többlet, de ez épp a szellem mozgósítója, s ha a vele szembetalálkozó szellem rezignálna, feladná magát vagy átengedné a világot az alacsonyabb erők „igazának”, nemcsak maga dermedne meg, hanem a Földszellemet is megmerevedésre ítélné. Ha ezzel szemben a Világszellem tagadja a Földszellem feloldhatatlan részét, épp ezzel teszi a maga képét sematikus lezáró szignifikánssá. Ha ma a lezáró szignifikáns koráról és kultúrájáról beszélünk, ezt abban az értelemben tesszük, ahogyan Thomas Bernhard is ábrázolta a „kioltás” korát. A lezáró szignifikáns teljesítménye az idomítás, fegyelmezés, szelídítés, a szellemi erő megfékezése és a kezdeményezések visszanyesése, a lakkozás, elsimítás, az elmélet, a világkép kikozmetikázása, a személyes szellemi szubsztancia eredetiségének megtámadása és aktivitásának lebénítása. A nyitás titkának, a titokfejtés titkának keresésekor azért hívjuk segítségül Hegelt, mert az eszme Molotov-koktélja képletét látjuk benne, s mintha Adorno is érzett volna valami hasonlót, amikor az eszmét az arany középútra vetett bombaként ábrázolja, mondván, hogy a hegeli közvetítés az arany középút ellentéte: „a közvetítés nem egy középső az extrémek között, hanem az extrémek által és bennük magukban valósul meg…” (Adorno: Aspekte. In. Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main. 1966. 20. p.). A mai szellem módszere a tompítás és kerülés, a lemondás és nem az igényemelés. Az alku és nem a meg nem alkuvás általi közvetítés, holott csak az utóbbi vezet át új létnívóra. A létnívót összetévesztik a fogyasztási nívóval, ami azt jelenti, hogy az erőt csak pusztító erőként tudják elképzelni, a teremető erőt gyengeségnek érzik. Az értelmiségi, mint a politika vagy

a nagyvállalatok által alkalmazott „szakértő” a hárítás és mellébeszélés specialistája, azaz az igazolás szakértője. Következő feladatunk az, hogy keressük az utat-módot, hogyan mozgósítható a szellem, analizáljuk a hegeli Molotov-koktélt, keressük felforgató és a szellem, sőt a tett akciórádiuszát tágító erőinek képletét.

A szemiotikai elemzések során egymást követő és egymásra épülő kifejezés-tartalom viszonyokat állítottunk szembe, s a szubsztitúciókhoz vezető szellemi kielégületlenségből (értelemvágyból) vezettük le a tudat életét, mint a tartalom „levése” (mozgó léte) módját. Hegelnél a tartalom dialektikus formában ragadható meg, saját ellentmondásai anyagaként. A szemiotikai formalizmus kifejezés és tartalom pólusait szembesítette, most azonban azt látjuk, hogy a differencia a pólusokat is élteti, méghozzá a differencia legerősebb formája, az ellentmondás, mint a tartalmat megragadhatóvá tevő alapképlet vagy végforma. A tartalom feltárja ellentmondását és ellentmondása formájában bírjuk a tartalmat aktívként, mozgóként. A formális szemiotikai „háromszög” (az Ogden-Richards-féle séma) titka egy dialektikus szemantikai háromszög.

A jelek tartalma erősebb feszültség színhelye, mint a jelek külső viszonya. A jelek váltakozásában rejlő örök eltolódás csak késlekedve követi azt, ami tartalmi feszültségként, gondolati lehetőségként („sejtelemként”), egyben a kifejtés hiányérzeteként, a szellem nyugtalanságaként és beteljesületlenségeként eleve adott a jelölt minőségek mesterséges lezárás által ki nem oltott egységében. A tartalmi dialektika a formális disszemináció forrása és modellje, az utóbbi mindig késésben van, az értelem az érzelemmel, a fogalom a vízióval, a mondás a tudással szemben mindig szégyenben marad.

A megismerés előrehaladása során egymást követő koncepciók közötti eltérés forrása a koncepción belüli ellentmondás (vagy ennek gyengébb formái, a diszkrepancia változatai). A korábbi kifejezések (képek, fogalmak) különbségei (K1. vs K2.) mellett az adott kifejezés tartalmának ön-különbsége hajtja előre a megismerést (T vs kontra-T). Az előbbiek a tökéletesítés hajtóerői, ám az utóbbira van szükség az újrakezdés, az átfogó koncepció-alapítás legfőbb hajtóerejeként. A kifejezés csak azért bizonytalanodik el, s kezdünk keresni a K-n túllépve kontra-K-kat, mert a tartalmi élmény nem elégít ki, s a tudás nem orientál kielégítően. Önmaga számára kell elviselhetetlenné válnia a világképnek, hogy paradigmaváltást hozó képeket, fogalmakat, víziókat és eszméket kezdjen termelni. A különbségek szemiotikai rendszere csak a legerősebb különbségek, az ellentmondások megragadása által válik világkép szervező és mozgató erővé. Az, ami előbb csak a különbségek végtelen diffúziója volt, az alapvető ellentmondás megragadása által válik egész-látássá, ahogyan a személyiség és a kultúra egyáltalában csak a végső ellentmondásokkal való traumatikus találkozás kihívásával szembesülve és a kihívást vállalva merül fel a féllény álélete szendergő és zavaros formáiból, s talál identitásra és sorsra a kibontakozásként mozgó időben. Az idő feltárul és nem elmúlik, és nem pusztán lepereg. Az elmúlásnak nincs más kárpótlása csak ez az egészképző kibontakozás.

Az ellentmondás gondolása a lezáró szignifikáns kultúrájának megtámadása, az ész önmegmentési kísérlete, a világkép védelme az esztelenségtől, a gondolat kúszó inflációjától. A „szakértők” erre azt válaszolhatják, hogy Sztálin volt az, aki a legerősebb ellentmondás-érzékkel közelítette meg a világot, s ez a dialektikának nem jó reklám. Valóban Sztálin-e az ellentmondás-princípium radikális képviselője? Aki fanatikusan nekimegy valami külső-idegennek, s a problémákat ellenségképbe projektálva menti fel magát, nem gondolkodik radi-

kálisan, legfeljebb radikálisan nemgondolkodik, a gondolat tárgya ugyanis épp az ellentmondás, az ellentétes és ellentmondó megnyilatkozások összetartozása és kölcsönös tükrözése, az, hogy együttesen konstituálnak valami egészet. Hegel radikálisabb mint Marx, Lenin és Sztálin: ez a sor nem a szellemi radikalizmus növekedése, hanem csökkenése, s legfeljebb arról tanúskodik, hogy a szellemi radikalizmus csökkenésével a destrukció radikalizálódik. Sztálin mindent ellentmondásokban szemlélt, de ezeket nem tudta az önellentmondás szemléletéig és az önkritika szelleméig emelni, azaz egyáltalán nem tudta az ész szintjén gondolni a világot. A szovjetmarxizmus szellemi nyomorában az ellentmondás ellentétté züllött le. A proletár végső ellenfele nem a burzsoá, hanem maga a proletár.

A film filozófiája a lét, a lényeg és a fogalom tana hegeli hármassága nyomán tagolható. A mozgókép ontológiája a lét tana. A műfajelmélet, melyben – a stíluselmélettel szemben – a tartalmi szempont emelkedett ki hatékony elrendező erőként, a lényeg tana. Végül az interpretáció (elemzés és fejtés, analitikus és globális értelmezés) elmélete a fogalom tana. A három stádiumot fogja össze a film szelleme, s annak nyomon követése, a film filozófiája. Kép és tárgy, képzet és idő, elbeszélés és létfilozófia összefüggése, mint a viszonyrendszerek viszonya, a filmkultúra elméletének tárgya, mely eme viszonyokat az egyéneket a szellemben egyesítő közösség kollektív önviszonya, s a közösségek kommunikatív viszonyai keretében fogja fel. Kultúra és kommunikáció viszonyának alproblémája tömegkultúra és tömegkommunikáció viszonya az elitkultúrához, az esztétikum dichotomizálódása, mely a társadalmak kettészakadását tükrözi. A fogalom tana kell hogy ráolvassa a létre annak megosztottságát, és lényegre annak meghasonlottságát. A fogalom nemcsak az egyes filmek üzenetét teszi tárggyá, explikálja a médium üzenetét is: a./ amit a filmek együttese mesél és b./ amit nem pusztán a filmek együttese, hanem már előbb, minden egyes film technikai és fenomenális lehetőségfeltételeinek együttese, maga a „filmiség" mesél, a mozgókép mint szociokultúrális jelenség sajátossága implikál. A mozgókép alapüzenete, melyet a technikailag közvetített érintkezési és hasonlósági mágia közös üzeneteként jellemeztünk, az ember vitáját fejezi ki a halállal, melyet a filmformák együttese úgy bont ki, mint az élet és a valóság keresését.

Az egész az igaz, de az egész időbeli egész, ami leperegve valósul meg és elveszítve megtalálható, a halálban egyesíthető, sőt, mindaz, ami a miénk, ha volt ilyen, a halálon túl, másokban talál magára, mint emlék, épp ez bizonyítja, hogy létezett. Tehát az egész létmódja nem az államrend vagy az elméleti összefoglalás, az „uralkodó eszme" tanítása és tekintélyi rendje, hanem a kulturális emlékezet boszorkányüstje. Az ész megvalósulásának minden epizódja magában véve, magába zárkózva komikus, egymást követésük epikus, míg összességük tragikus jelenség. Az ész ezért nem lehet a személyes boldogságot mint a szerencsejavak élvező birtoklását, vagy a közrendet mint komfortos és elnyugodott végállapotot garantáló parancsolatok listája, sem vigasztalás. Sokkal inkább kísérlet az elviselhetetlennel való szembenézésre, s ha van boldogság, és az az ész boldogsága, nem puszta kellemesség, akkor az iszonyattal edzett boldogság. Minden egyes erőteljes, mély, vagy akárcsak szenvedélyes és frappáns filmalkotás egyszerre szorongásobjektum, az elfojtott szorongások visszatérése, és ugyanakkor az értelem és a magasabb szellemi szerv, az ész kibontakozásának aktusa. Lévi-Strauss utalt rá, hogy a mítosz kétarcú, az elnyomottak megfélemlítését és vigasztalását is szolgálja. Ehhez hozzá kell tennünk, hogy maga a vigasztaló funkció is kétarcú. Egyrészt korrumpáló vigasztalás: hát nem jobb-e mégis, minden megaláztatásunk és kiszipolyoztatásunk ellenére ma, mint ezer vagy százezer éve, vagy

legalábbis mint ősmoszatként az őspocsolyában – duruzsolja fülünkbe a hatalom. Másrészt létezik a lázadás vigasztalása: eljön a mi időnk! A közönség gyakran jobban megriad a vágy és remény kifejezéseitől, mint a szorongás visszatérésétől. Ezért nem kellett neki a neorealizmus, melyet a közönség éppúgy cserben hagyott, mint ahogy az Andreotti-kormány üldözött és felszámolt. Az oroszoknak sem Eizenstein kellett, hanem Rökk Marika. A tömegkultúra alkotásai egyszerre szabadítanak fel nagy lekötött szorongás, vágy- és reménymennyiségeket, de ilyen vagy olyan felhasználásmódjuk nagy mértékben függ a befogadótól is. A hős morális és esztétikai intézménye a lázadó felhasználás irányában hat, hangsúlyozva, hogy a nagy idő nem a hedonizmus ideje, hanem az áldozatoké. A szellem célja nem a happy end. A műfajfelhalmozódás útját tanulmányozva láttuk, hogy süket és vak fájdalomból illuzórikus és szédelgő, kósza kísértetté lesz a szellem, s végül tudóvá, azaz az önmagát átvilágító lét látó és elviselő erejévé, de ennek módja nem az egész utat mozgató ellentmondások lekopása vagy semlegesedése, ellenkezőleg, felvállalásuk és dolgoztatásuk. A hedonista orgia a komikus szellem primitív szférájához tartozik, a tudás sokkal inkább tragikus mint komikus, épp ezért beszámítható. A szellem nem súlyok, terhek, problémák ledobálása által emelkedik föl a magasba, ellenkezőleg, felhalmozásuk által, őt a teher emeli, nem a tehermentesítés. Ez a különbség a fizikai és biológiai létformák és a szellem között: azok nem akarnak tudni magukról, s míg az élet spórolással szerez előnyt, addig a szellem pazarlással. Ami az élet ökonómiájában a háború, az a szellem ökonómiájában az ünnep. A szellem ünnepe azonban sötét, a népi életbölcsességet variálva mondhatnánk: a szellemi élet nem tánciskola. Az ész nem kis mértékben azon ismerszik fel, hogy sok mindent elfogad, ami elől az értelem menekül. Az értelem egy sor szorongástárgya az ész színe előtt megszűnik szorongástárgy lenni. Befogadó- és feldolgozó képességük különbsége feltűnő: nem úgy van, hogy az értelem elhagyná a puszta érzéki bizonyosságot, s az ész az értelmet. Egyazon érzékenység befogadó képessége nő, ezért kap új nevet. Ez az oka annak is, hogy a műfajrendszer érése, az érzékenység kibontakozásának „nevelődési regénye" nem úgy jelenik meg, mint egyik műfaj leváltása a másik által, hanem a választék bővüléseként. Boldogság és ész vajon nem ugyanazon jónrosszon túli átfogó erőnek kétféle leképeződése, egyszer érzésként, egyszer fogalomként?

2.7.2. A „Szíven Ütő" esztétikája

2.7.2.1. Rejtőzködő üzenet

Az üzenet története az istentörténethez hasonlatos. A kifejezett üzenetet azonosítjuk a szimbólummal, az akaratlanul kifejezett ezzel szemben csak szimptomatikusan közvetített, míg – koncepciónkban – a halott üzenet „jele" a szintóma (sinthome). Szimbólum, szimptóma, szintóma sort kaptunk.

A klasszikus elbeszélés alapvetően két olvasatra ad módot. A két olvasat megfelel az álmok kettős freudi olvasatának. Freud abból indul ki, hogy az álomképződés forrása, a tudattalan rendszeréhez tartozó álomgondolat, szekundér feldolgozáson esik át, a magasabb kontrollcentrumok kikapcsolásával a tudatba betörő elfojtott tartalmakat a tudat saját érdekeinek megfelelően interpretálja. A klasszikus elbeszélésnek hasonlóképpen nem egy, hanem két üzenete van. Alapvető kettősségét tanítás és titok szembeállításával próbáljuk

jellemezni. A tanítás a hivatalos, ártatlan olvasat, a titok az előbbivel az ellentmondás, a diszparitás vagy a dialógus viszonyában levő anarchikus, szubverzív olvasat. A szöveg tartalmi ambivalenciáját sokféleképpen interpretálhatjuk, jámbor és lázadó olvasatként, apollói és dionüzoszi olvasatként stb. A tanítás az ideológia, a titok az utópia szövegbe delegált alkatrésze (Mannheim). A tanítás az affirmatív, a titok az emancipatórikus elem (Marcuse). A mítoszok az elnyomottak megfélemlítését is, de vigasztalását is szolgálják (Lévi-Strauss).

Az interpretáció, Ricoeur szerint, az értelem rekonstrukciója, helyreállítása. A szövegben azonban két értelmet pillantottunk meg, melyek hadiállapotban állnak, mely mögött talán titkos cinkosság van. Felvetődik a kérdés: milyen értelmet állítsunk helyre, az álommunka által teremtett értelmet, vagy az álomgondolat elveszett, eltakart, elfojtott értelmét? Ezért van szükségünk két stratégiára, s az ezeket leíró két interpretációs teóriára. Az elemzés legyen a tudatos értelem helyreállítása, míg a megfejtés a tudattalan értelemé. Ricoeur egyazon vállalkozás jellemzésére használja „az értelem összegyűjtése" illetve „a lét anamnézise" kifejezéseket (Paul Ricoeur: Die Interpretation. Frankfurt am Main. 1974. 49. p.). Gondolatmenetünk szerint az elemzés feladata az értelem összegyűjtése, s a megfejtés feladata a lét anamnézise.

Tanítás és titok megkülönböztetésére irányuló elmélet a klasszikus esztétikai gondolkodásban Lukács György elmélete a „realizmus győzelméről". Balzac, és általában a „nagy realisták", mint az élet jó megfigyelői, vízióikban túlteljesítik az eszméket, melyek kifejtéséül vagy illusztrációjául a víziókat szánták. Žižek hasonló dinamikát fedez fel Hitchcock filmjeiben: a film, „hivatalos tartalma" fölösleget, ráadást hordoz, s a kettő, explicit tartalom és az azt megbolondító ráadás, eltér egymástól. A filmfejtés célja ily módon a film öntúlteljesítése, önmagán túllendülése, a szándékolt film által rejtett szándékolatlan film megközelítése. Egyszerre minden egészen másról szól: a szövegben elszórt jelek egy rejtett jelentés-szcéna felé mutatnak, el is mosva, össze is zavarva egyúttal az utalás nyomát, jelezve is és bujtatva is a vállalható üzenet mögötti vállalhatatlan, ambivalens kísértések robbanékony világát. A filmfejtés célja a részletekben rejlő másik film, egy titkos film felszínre hozása (Slavoj Žižek: Hitchcocks Sinthome. In. Žižek u.a.: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt am Main. 2002. 125. p.). A felszíni mű az iszonyat helyét kutatja a világban, a mélyfilm a világét az iszonyatban (Mladen Dolar: Der Zuschauer, der zuviel wusste. In. Žižek u.a.: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten… Frankfurt am Main. 2002.129-130. p.).

A *Madarak* felszíni üzenete szerint – amelyről korántsem lehet azt mondani, hogy nem igaz – az extrémszituáció és a közös harc szolidaritást nemz és eltávolítja (többek között) a szerelmi akadályokat. A filmben rejlő titkos másik film azonban közelebb hozza, belül telepíti az extremitást, s így a lélekmély tükreként értelmezi az extrémszituációt. A filmben a madarak végzik el a féltékeny anya munkáját az anya helyett, ahogy a *Psychó*ban a fia. Az első nőt megöli az anyósmunkát elvégző madársereg, a második megmenekül (ahogy a *Psychó*ban is elpusztul a hősnő és megmenekül a huga). Az anya és a madarak azonosítása már a *Psychó*ban megtörténik, ahol előbb a kitömött madarakat, utóbb a kitömött anyát látjuk. A madarak jelzik a motelban, hogy a fiú ott, a saját terében sem szabad: anya, fiú és gonosz lélek hármas egysége ott is köti.

A *Vertigo* egyik szembetűnő tanulsága, hogy a hős bűnös, amennyiben „képtelen egy reális, eleven asszonyra reagálni" (John Russell Taylor: Hitch – The Life and Work of Alfred

Hitchcock. Boston – London. 1978. 243. p.). Ez igaz is, de nem erről szól a film, sokkal mélyebb, mert a hősnek ez a képtelensége vezeti be őt abba a varázsbirodalomba, amelybe a film ezáltal kap lehetőséget bevezetni a nézőt. E varázsbirodalom lényege pedig már korántsem csak valami lelki gyengeség vagy az „egészséges férfiúság" hiánya, hanem az a kérdés, hogy hogyan varázsolja el a vágytárgy a vágyat vagy a vágy a vágytárgyat, hogyan viszonyul a vágytárgy az őstárgyhoz (Judy Madeleine-hez és Madeleine egy legendás nagy nőhöz, szecessziós ősanyához), hogy a varázslat intenzitása mennyiben múlik a különböző idősíkokon rejtőzködő vágytárgyak és őstárgyak közeledésén vagy távolodásán.

Titkok kérdenek titkokat és válaszolnak egymásra, fejtik egymást. A titok mindenek előtt titkos másik mögöttes film titka, de ezt érzékeny interferenciák vonatkoztatják a szerző „titkaira" is. John Russell Taylor ezt kitűnően felfejti a *Vertigo* esetében: „amit James Stewart a második Kim Novakkal tesz, különös és aligha véletlen módon hasonlít arra, amit Hitch mindig is tett filmjei női főszereplőivel." (uo. 243. p.). J. R. Taylor Hitchcock „küszöb alatti önábrázolásáról" beszél, s minél kevésbé tudatos ez az önábrázolás, annál értékesebb: „Nem az számít, pontosan tudja-e, mit rak bele filmjeibe, az a lényeg, hogy bennük van." (uo. 245. p.). A rendező, mint maga is megvallja, mindig egy meghatározott típust keresett, hideg, tartózkodó szőkét, „ki tudja, milyen izzással a felület alatt" (uo. 243. p.). Ez az oka, hogy a regény tüzes barnájából „éteri fagyos szőke" (uo. 244.) lett a filmben. A *Vertigo* azt az esetet játssza el, amikor egy teljesen más nőt sikerül ilyen éterivé alakítani. Ez esetben azonban a *Vertigo* Hitchcock *Nyolc és fél*je, önmagáról szóló film, mert Kim Novak egyáltalán nem az volt, akit Hitchcock elképzelt és keresett, a szerep eredeti várományosa Vera Miles volt, s miután ő teherbe esett, szükségmegoldásként bukkant fel Kim Novak. Hitchcock *Nyolc és fél*je nemcsak az ősfantázia rettenetes hatalmáról szól, hanem a filmcsinálás paradoxonjáról is. Egy „elveszett és megtalált szerelem története", mondja J.R.Taylor (uo. 244.), valójában elveszett és újra megtalált, és újra elveszett vágytárgyról vagy képről van szó, s az újra megtalált nem egyszerűen talált, hanem a találtból teremtett, a kép hordozójára rákényszerített kép, vagy a valóságra rákényszerített kép, tehát a történet arról is szól, hogy a szerelmi objektum csak anyag, és maga a szerelem félig imaginárius világban játszódik. A szerelmi objektum a márvány vagy a vetítővászon szerepét kapja csak, s a *Vertigo* tragédiát lát, ahol a *My Fair Lady* komédiát. A *Vertigó*ban a szerelem és a filmcsinálás egymásban reflektálódott lényegek, hiszen a jelzett szerelmi tragédia egyben a filmjelenség ontológiai jellemzése: a filmkép felidézi a tárgyat, elénk varázsolja az elveszett pillanatot, de ez a teremtés, a szerzői vízió rákényszerítése a fényképezett tárgyra, eme visszanyerő beteljesítés a szétfoszlás sorsára van ítélve, tartóztathatatlan árnyvilág kihunyó fellobbanásába zárva.

Az üzenet egyik része betű szerinti tanigazságokat képvisel, a másik az igazság szellemét. Az üzenet tanítása a betű szerinti igazság kényelmében való berendezkedést teszi lehetővé: a törvény betűjét szegezi szembe szellemével, nem engedi felkavarni a törvény szellemét, megfékezi maghasadási reakcióját, ezzel az igazság és az egyéb érdekek alkuját, igazság és hazugság, jog és jogtalanság, autentikus létpillanatok és nem-autentikus létezés „békés egymás mellett élését" szolgálva.

Az üzenet titka olyan élményt bolygat fel, amely kihívás a tudat és kultúra számára, melyre nincs megnyugtató válaszunk. A tanítás erre akar megnyugtató választ adni: egy élményt, mely csak az egész kognitív rendszer megújításával megmagyarázható, a régi kognitív

rendszeren belül akar magyarázni. A traumatizáló tapasztalat semlegesítő magyarázattal párosul; az üzenetnek egyrészről megrázó, felkavaró, felajzó, és másrészről megnyugtató vagy megfélemlítő része van. A nyilvános, békítő kommentár a rettenetes szent titokkal való együttélés elviselhetővé tételét szolgálja. A fenyegető gonosszal vagy az iszonyatos teljességgel való szembenézés vágya vissza akarja küzdeni magát a konszolidált felszínre. Indokolt a titok tanítással, a fantázia szelídítő kommentárral való ellátása, ha máskülönben nem volna más alternatíva, mint letiltani az elviselhetetlen fantáziát. Ez esetben a békítő kommentár a cenzúrális tilalom kivédését szolgálja.

Emancipatórikus és affirmatív, utópikus és ideológikus, forradalmi és ellenforradalmi, lázadó és megalkuvó, „karnevalisztkus" és „hivatalos" stb. összetevők kettőssége kétféle felhasználhatósággal jár: az affirmatív rész lehet konformista homlokzat, mely a felszabadítás főhadiszállását álcázza, de a felszabadító rész is szolgálhatja a konformista megfélemlítés elviselhetővé tételét. Az ideologikus rész szolgálhatja a mesék, mítoszok, álmok felszabadítását, de a mesevilág is szolgálhatja az ideológiai programozást. „Az álmokat nem szabad hiú káprázatnak tekinteni, de mindent elhinni sem szabad nekik: olyan hazugok ezek, akik néha igazat mondanak." – fejtegeti Le Sage ördöge (Le Sage: A sánta ördög. Bp. 1956. 245. p.).

2.7.2.2. Tanítás és titok arányai

Olyan filmekben, mint a *Dr. Caligari* vagy Murnau *Nosferatu*ja, a titok dominál, s a tanítás mintegy csak a titok eladását szolgálja. A tanítás a titok kerete. A tanítás a titok alibije. Más esetekben, s a klasszikus hollywoodi elbeszélést inkább ez utóbbi jellemzi, a tanítás dominál, s a titok úgy jelenik meg, mint az alaphangulat fűszere, a patetikus vagy szentimentális üzenet észrevétlen megkettőződése, a róla leváló rész vele konfliktusba kerülő aknamunkája. A szöveg utal valamire, amit nem tud vagy nem akar megközelíteni, vagy amit tagad. A lelkesítő és megnyugtató üzenetnek van egy zavarba hozó obszcén hátoldala. Žižek szerint a klasszikus elbeszélésben a hivatalos történet dominál, melyet kiegészíthetünk obszcén fantázia-variánsokkal. Az egyik olvasat megfelel a morális és ideológiai normáknak, a másik normasértő elképzelést szuggerál (Slavoj Žižek: Die Furcht vor echten Tränen. Berlin. 2001.182. p.). A téma szükséges, hordozó és igazoló interpretációja a hivatalos, mely szubverzív konnotációk bázisául szolgál. Az apollói szükségszerűségek dionüzoszi lehetőségeket hordoznak. Ugyancsak Žižek véli, hogy a posztmodern fellázad a hivatalos rész ellen, s a posztmodern film már eleve a lázadó fantázia-variációk egyikét vagy többjét adja (uo. 187. p.). A posztmodern film esetében azt az elfojtott morális melodrámát kell rekonstruálnunk, amelynek már csak részösztönökre bomlott egykori tudattalanját érzik igaznak és előadásra méltónak. A konformista alapszöveg helyett eleve az alternatív obszcén változatokat kapjuk. Csak az a kérdés, vajon nem azért teheti-e ezt a posztmodern kultúripar, mert az egykori obszcén hátoldal átalakult a szabadság látszatát keltő hivatalos borítékká. Žižek pozitívan ítéli meg Lynch filmjeit, mi általában inkább negatívan. Nem a lázadás szabadult fel, hanem a hivatalos kultúra tette magáévá a lázadás látszatát. Van üldözött, anarchista és van befutott, elitárius sztárteljesítménnyé avanzsált nihilista provokáció: az előbbi a rendszer ellen lázad, az utóbbi visszaajándékozza a rendszernek a lázadást. Az egykori normasértésből új norma lett, a kényszerkultúra bohócruhát öltött, ez az obszcén felettes én terrorja, és nem a karne-

valisztikus lázadás obszcenitása. A hatalom most már az obszcenitást is ellopta a lázadástól, a kifáradt kenetes pátosz posztmodern pótlékaként. A felszabadulás tombolásának formáját ölti az elnyomás. Perverz szabadosságok pótolják a szabadságot. Az „alternatív obszcén változat" hivatalos hatalommá lett, az egykori titok tanítássá, az egykori nyitó szignifikáns lezáró szignifikánssá. Az, ami egykor a legitimáló kenetesség homlokzata mögé rejtőzött aknamunkájával, ma maga lép fel nyomást kifejtő tekintélyként, legitimáló kenetességként, de vajon van-e mögötte még olyasmi, amit egy új felszabadítás lázadó aknamunkájának nevezhetnénk, vagy sivár „titka" nem más, mint a jogait követelő Libidó mezében bohóckodó nyers Destrudó hatalmi önkényének önélvezete? Ma a territoriális agresszió álcázza magát felszabadító deterritorializációnak. A titokból azért kell új tanítást kreálni, hogy ezzel fojtsák el a nagy tanítások titkát, azt, amivel végtelenül többek önmaguknál, a szellem évezredes felvilágosító munkájának aktivizáló és felszabadító eredményeit. Nem az ösztön ésszerűségét emancipálják, hanem az ész ellen fordított ösztön szétszórtságát és dühöngését.

2.7.2.3. Az ideológia utópiája és az utópia ideológiája

A kritika igazság és hazugság szétválasztása, a megfejtés felszíni és mélyüzenet megkülönböztetése. Mi a viszony felszíni és mélyüzenet között? Közhely és felfedezés viszonya? Felületes igazság és mély igazság viszonya? Régi, elkopott és radikális, új igazság viszonya? Leszerelő, megbékítő és lázító, aktivizáló igazság viszonya? Az utóbbi mondatot nem így kellett volna-e fogalmazni: leszerelő hazugság és lázító igazság viszonya? Az új igazságok általában ódon hazugságokkal állnak szemben, de ősi igazságok és új hazugságok is vannak. A felforgató üzenet nem azonosítható automatikusan az igazsággal és a békítő sem a hazugsággal. Az igazság a felszínen is előfordul, és a mélyben is előfordul a hazugság. Vagy fordítva is fogalmazhatunk: a hazugságoknak is vannak igaz mélységei és az igazságokat is ellepik a parazita hazugságok. Az igazolás még nem igazulás: az igazság csak az igazságban élve, módszerként, sőt életformaként nem válik hazugsággá. Az igazság tehát folyamat, olyan tartalom elérése, mely nyitja, mobilizálja a formát.

A művészet nemcsak a méltatlan ellen lázad, őrzi is a méltót. A halálmágia elbúcsúztatja, eltávolítja az elromlott, elveszett részt (a testet), és helyreállítja a kapcsolatot egy romlatlan, azaz érvényes résszel (aminek ott lélek a neve). A halálmágia öröksége a méltó pillanatok, az identitásteljes, énszinton pillanatok megőrzése. A művészet másik feladata harcolni azért, amit soha nem engedtek megvalósulni, s támadni a megvalósulásnak ellenszegülő erőket. A halálmágia összekapcsolódik az ördögűzéssel. De ha nem tudnánk megkapaszkodni a nagy megvalósulásokban, semmi sem igazolná a megvalósulásért való küzdelem értelmét, nem lenne értelme a felvilágosodás illetve felszabadulás szavaknak, az utópikus ösztön ideológiai szövetségeseinek, a lázadó ösztönt támogató ész kifejezéseinek.

Az egyik kérdés: Az álom-e az igazság színhelye? A vágy lázadása és a tanítás racionalizációja harcol egymással, de a vágy sem maga az igazság és a tanítás sem maga a hazugság. Ideológia és utópia harcában, közvetítő tagokként, figyelembe kell vennünk az ideológia utópiáját és az utópia ideológiáját. Az előbbit magyarázza, hogy az elnyomó erők is eredetileg gyakran felszabadító szerepet játszottak, az utóbbit is ugyanez a logika indokolja: a fel-

szabadulni vágyó talán csak elnyomóvá akar válni. Az ideológiában felfedezhető az egykori utópia, az árulásban a lázadás; de a lázadásban is a jövendő árulás előjelei.

A másik kérdés: kell-e az igazság? Nincsenek-e az életet védelmező hazugságok? Mindenkor szembe kell-e nézni az igazsággal, vagy csak akkor, ha az életet védelmező hazugságok az életet pusztító hazugságokká váltak? A szimbolikus közösség integrációját vagy dezintegrációját szolgálja az igazság? Van igazság, amellyel élni nem lehet, mely az egész élet cáfolata, minden fáradságos alkalmazkodás hiábavalóságának bizonyítéka: az egyén léte azonban csak akkor autentikus, ha arról is tud, amiről való tudását a közös élet reprodukciója szolgálatában zárójelbe teszi. Vannak zárójelbe teendő igazságok, melyeket a végső határszituációk, válságok és döntési szituációk idején kivesznek a zárójelből. Az új információ a dezintegrációval közvetíti a reintegrációt, s akkor van szükség produktív reintegrációra, ha a reproduktív integráció zavara elviselhetetlenné vált.

Az utópiát úgy határozzuk meg, mint a pusztán alkalmazkodó valóságérzék kitágulását és felfokozását aktív, alakító lehetőségérzékké, Ernst Bloch-i tendencia-tudattá vagy latencia-érzékké. Ahol az ideológia utópiába, ott az elemzés fejtésbe megy át. Az ideológia értékes része megfejtést igényel. Az ideológus gyakran nem tudja, milyen erőket mozgósít, az emberiség milyen alapvető reményeit mozgósítja egy hamis ügy érdekében. Nem tudja, mit tesz, palackba zárt szellemet mozgósít.

Az üzenet gyakran merevítő, leblokkoló értelmezést ad a saját felszabadító, mozgósító értelmezéseinek: új világot tár fel, ismeretlen összefüggéseket mozgósít, de egy ponton megriad. A kéjek, örömök, gyönyörök fokozódása egy ponton szorongást nemz. A felszabadulás meghasonlik, nem tudja elviselni önmagát. A félelem a szabadságtól, örömtől, az élet radikalizációjától az emancipatórikus ösztönnek (drive) is sajátossága, nemcsak az affirmatívnak. Ahol az utópia ideológiába, ott a fejtés elemzésbe megy át: ezen a ponton adja át helyét az értelmező munka a szociálpszichológiai diagnosztizációnak.

2.7.2.4. A tanítás korlátai

Žižek veti fel a kérdést Lenin-könyvében: „Rendszerint azt mondják, hogy az első lektűr mindig csalóka és a tulajdonképpeni értelem csak a második olvasásnál tárul fel. De mi van, ha az értelem, mely a második olvasásnál feltárul, végső soron egy elhárítási formáció az első olvasás sokkja ellen?” (Slavoj Žižek: Die Revolution steht bevor. Frankfurt am Main. 2002. 146. p.). Előbb jönnek a szíven ütő élmények, később az ezeket a másodlagos, receptív és konzerváló kultúrába integráló tanok. A közvélekedés akkor fogad el valamit igaznak, ha a közhelyes parafrazálás sikerrel járt, vagyis ha sikerült az új kifejezése a régiben, ismerősben. A közvélekedés igazságkritériuma nemcsak a nem értettet akarja kiküszöbölni, hanem az új értelmet is. Az új értelem az elviselhetetlen rész, mely tudásunk olyan része, aminek részévé válik egész tudásunk, olyan rész, mely tartalmazza a jövendő egészet. Az egésznek az a része, ahol az egész résszé és a rész egésszé válik. Ezt a fenyegető ugrást küszöböli ki a tan, mint az üzenet felforgató potenciáljának ártalmatlanítása. A banális parafrázis neutralizáló tanulságaiba való kapaszkodás nemcsak a hatalmat védő és szolgáló kulturális üzem igénye, az egyéné is, aki szellemi kényelmét védelmezi.

A filmelemzés két műveleten alapul, egy összetevőket kereső destrukturáló és egy viszonyaikat egzaktan leírni próbáló restrukturális aktivitáson. A két aktivitás együttesében ismét valamilyen tételhez, tanhoz, tanulsághoz, ideologémához jutnak el („a film az elidegenedésről szól", a film „a másság iránti türelmetlenséget bírálja" stb.) Két-három ilyen szlogennel mindent elmondtunk, amit az elemzők, a kultúra hangadói, a közvélemény véleményirányítói, „kritikus pápák", „főítészek" el tudnak mondani a filmekről.

Az elemzés a kifejezések kombinatorikáját kutatja, s a fenomenológiától (Ingarden) vagy a korai strukturális szemiotikától (Mukařovský) is visszalépve, nem tudja kezelni az „élménykonkretizációt". Csak azt tudja megragadni, ami a művészi élményből kikerült, a befogadói élménybe pedig még nem került be, a megfigyelési objektumokat, de nem tudja felidézni a felidézést, konkretizálni a konkretizációt, lemarad a művészi nyelv lényegi teljesítményéről, az érzékenység ébresztése és radikalizálása szenzációjáról, s csak a konvenciókat klasszifikálja, a sémák kapcsolatát rendszerezi. A vizsgálat szükségszerű megfeleléseket kutat. A film elemző vizsgálata az elemek kapcsolatai közötti megfeleléseket sorjázva akar eljutni valamely törvényszerűséget kifejező tézishez. Vagyis az elemzés azt akarja leírni, ahogyan – szerinte – a közlemény leírja a világot. Azaz: magát a közleményt csak lezárásként és nem nyitásként tudják elképzelni. A hermeneutikát is a ténytudományok mintájára képzelik el, s a hermeneutikai kutatás tárgyát, a műértelmet is a ténytudományok entitásai mimézisének tudják csak látni. A műértelemben a környezet mimézisét látják, keresését pedig a ténytudományok mimézisére bízzák. Az elemzés reduktív, korlátozó beavatkozás, mely a szintaktikai puritanizmus és szemantikai minimalizmus szellemében törekszik a „biztosra", az „egzaktra", olyan tényigazságokat keresve a szellem világában, amelyeket ma már az elméleti fizika sem nyújt. A vázolt elemző módszer által képviselt eszme lényege az a hit, hogy a reduktív eljárás által biztosított közhelyes értelmet a hozzá vezető bonyolult kerülőút hitelesíti. A kerülőúton visszanyert közhelyértelem áll a közüzemi – az oktatásban és a kutatói üzemben uralkodó s a művelt közízlést sikerrel befolyásoló, gépesítő, automatizáló – iskolás közbeszéddé lecsúszott strukturalizmusban a végtelen értelem helyén, mely utóbbiban már nem hisznek.

A modern érában mű és interpretációja között megfigyelhető bizonyos munkamegosztás: mivel az izmusok korában a mű provokatívan antikonformista, az interpretrációra vár a feladat, hogy az esztétikai lázadást bizonyos értelemben reszocializálja. Mű és interpretációja kissé úgy viszonyul egymáshoz, mint Kierkegaard esztétikai és etikai stádiumai. Az egyén önmagára ébredése, ha egyben a világ magára ébredése az egyénben, úgy esztétikai természetű élmény, érzéki szenzáció, mely interpretatív eszméket követel, olyan létöröm, mely kínná válik, ha nem találja a szavakat elragadtatására. Minden ilyen megrázó természetű önmagára ébredés szocializációs erőfeszítéseket igényel, olyan individuális „ősrobbanásként", melyet a szocializáció kezd dolgoztatni a kultúra számára. Ezért vesz fel a klasszikus polgári interpretáció moralizáló karaktert, melyet a marxizmus politikai karakterré alakít át, Lukács György pedig egyesíti a kettő csúcsformáját. A tömegkultúrában már maga a mű megteszi azt, amit az elitkultúrában a kultúraközvetítők tesznek a művel, ad egy a felforgató és szenzibilizáló üzenetet nem megsemmisítő, de elfátyolozó megnyugtató üzenetet. Mivel itt a mű végzi el a közvetítő munkát, az alapintencióhoz kapcsolt szekundér intenció teljesíti a békítő szerepet, önmaga mélyüzenetét szocializálva egy felszínivel, az interpretatórikus munkában fordul a kocka, a tömegkultúra kritikája beiratkozik a pszichoanalízis iskolájába,

észreveszi, hogy a műben nem a hitvallás, hanem a mögötte rejlő csábítás dolgozik hatékonyabban, s a rejtett mélyüzenet felé szabadítja fel az utat.

Žižek szerint a modernben a mű sokkíroz és az interpretáció integrálja azt az affirmatív kultúrába; a posztmodernben ezzel szemben a mű vonása a „tömeg-appeal", s az interpretáció feladata, hogy teoretikus finesszeket fedezzen fel benne (Slavoj Žižek: Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung. In. Slavoj Žižek u.a.: Was Sie immer cshon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt am Main. 2002. 11. p.). A nonkonform mű szelidítő interpretációját felváltja a konform mű nonkonform interpretációja? A posztmodernben a kultúripar elnyelte az ezoterikus kultúrát, s most az is úgy reagál és olyan interpretációs módszereket generál, mint korábban a populáris mitológiák. „Tömeg-appeal" és „teoretikus finessz" viszonya is pervertálódik, amennyiben a posztmodern kultúripar nem a lezáró szignifikánst támadja meg és oldja fel új szemiotikai progresszióban, hanem a tradicionális, vulgáris lezárások helyett ajánl modern lezárásmódokat. A tradíció-konform lezárásokat a trendkonform lezárások váltják fel, de az utóbbiak, mert történelmileg labilisabbak, politikailag sokkal vaskalaposabbak, érvényesítésük hisztérikusan erőszakos. Az a baj, hogy a lázadás és az avantgarde is klasszicizálódott, az egykori felfedező eljárások automatizálódtak, a lázadás gesztusai pedig üres rituálévá váltak, így az ember egyszerre lehet elegánsan nonkonformista és tökéletesen konformista: a posztmodern kultúrüzem a nonkonformizmus konformizmusa avagy a sznobizmus karneválja, intellektuális show.

A fantázia nehezebben kasztrálható, mint a teória, a művekben továbbra sem tűnik el a kettősség, megvannak a – látszólagos lezárást problematizáló – mélyrétegekbe vezető nyomok, melyeket az interpretáció feltár, felfedezve, a konform üzenet rejtett hátoldalaként, a lázadást vagy az őssikolyt. Az egyetértésnek álcázott felforgatás mellett azonban mind nagyobb szerepet játszik a felforgatásnak álcázott egyetértés. A művek mind nagyobb hányada tart igényt a nonkonformizmus babérjaira, ám ennek torz formáját hozzák létre. Új művésztípusok jelennek meg, melyeket nem ismert Muschg Tragikus irodalomtörténete: itt az idő megírni az intellektuális szórakoztatóipar komikus, szatirikus és groteszk művészettörténetét. A régi tömegkultúra konformizmusba rejtett nonkonformizmusa nagylelkűbb és fantáziadúsabb, mint ez az újkeletű, ágáló nonkonformizmus. Mindkét formációban pontosan az ellentéte dolgozik annak, mint amit a felszíni ágálás kifejez.

A posztmodern narratív mitológiában

a./ keveredni kezdenek az elit és tömegkultúra művészi eljárásmódjai,

b./ az elitkultúrától kölcsönzik a lázadó felszínt, mely mögött már nincs ott a lázadó mélység, s a tömegkultúrától átveszik a hajlamot a közhelyek akceptálására, ám ezekből kreálják most a mű ama mélyüzenetét, melyet a lázadást mímelő felszín van hivatva elfogadhatóvá tenni. Így jön létre a felforgatásba rejtett egyetértés, utópiába csomagolt ideológia, emancipatórikusnak álcázott affirmativ kultúra. Történelmileg ez a formáció egy árulás produktuma. A hatvannyolcas generáció eladta magát a hatalomnak, majd megszerezte a hatalmat, de tovább használta a lázadás nonkonform nyelvezetét, így vált a lázadás – az emberiség és az egyén mint teljes ember felszabadítása helyett – a parciális ösztönök kaotikus felszabadításának önigazolásává, a hedonista imbecillitás lázadásává. Még botrányosabb a „keleti tömb" un. demokratizációja, valószínűleg a világtörténelem legnagyobb tolvajlási akciója, mely össztársadalmi tudatzavarhoz vezet, miután a köztulajdont privatizáló milliárdos elit tovább használja a baloldali terminológiát.

Az új kultúripar legyőzni látszik a művészet antidemokratikusnak kikiáltott dichotomizációját, de azon az áron, hogy az elit- és tömegkultúrának hátrányait egyesítik egymással. Ma a műalkotás egy konform vulgáris üzenetet képvisel, melyet az interpretáció megfeleltet egy ugyancsak konform elitárius eszmének. A mű által propagált érzület forrása a primitív konformitás a receptív ember életeszményével, melynek parancsolatai a szerzés, az imponálás és az élvezeti bevétel permanenciája, az automatizált, imperatív örömszerzési versenyben való érvényesülés. Az eme primitív életeszményt igazoló (a mű vagy az interpretáció által elfogadhatóvá tevő) szellemi pluszt az egyetértő felforgatás vagy az árulás kódjától kölcsönzik. „Mard el, kapard magad alá" – ez az alapüzenet, melyet alattomosan perfektált legitimáló üzenetek kísérnek. Alattomos perfektálásról beszélünk, mert a pervertálást perfektálják. A szellemi hitelesítés céljából az új kultúra képviselői divatos és kötelező retorikai eljárásokká kidolgozott inkoherencia struktúrákat alkalmaznak, az egykori szellemi provokációk utánzatait, melyek már nem az értelem produktív válságát idézik elő, hanem a dolgok kétértelműségéről vagy a világ értelmetlenségéről szóló kategórikus kijelentésekként ható álintellektuális üzenetekkel szerelik fel az önző hedonizmus és ambíciótlan konformizmus narratíváját. Az egykori premodern és moralizáló, kispolgári közhelyek helyébe lépett esztétista, politikai vagy technokrata közhelyek nem kevésbé automatizáltak. Az etikai tanulság, a politikai tanulság vagy a stilisztikai rafinéria az affirmatív interpretációk generációinak stratégiai koncepciói a lezáró szignifikáns előállítására. A formális rejtélyeskedés a tanulság titkosítását szolgálja, a szemtelenül primitív közhelyet látja el a mélyértelműség látszatával. A kor „felfedezése" csak annyi, hogy a primitív közhely olvashatóságának zavarása, a felismerhetőséget gátló hátráltató mozzanatok beépítése a titoktalant felruházhatja a titok presztizsével.

Tanítás és titok viszonya alapvetően változatlan, a műalkotás kétarcú mivolta átmegy a régi kultúrából az újba, csupán új bonyodalmak nehezítik a megfejtést,

1./ az, hogy az egykori lázadó titok hivatalos tanulsággá vált, a közhelyekké merevített, frázisokká sterilizált egykori forradalmi tanok hatalmi tényezőkké váltak,

2./ a régi és az új tanulságokat egyaránt megtanulta a formanyelvi bűvészkedés titoknak álcázni,

3./ s a műalkotás „legmélye" a későkapitalista hedonizmusban az egykori lázadó titok helyét bitorló aljas titok.

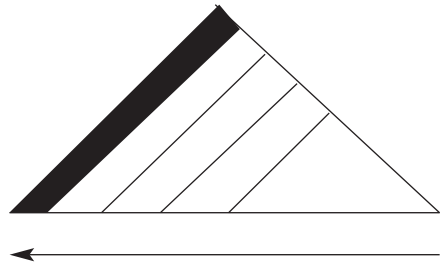
Az aljas titok elemzése azonban legfeljebb szociálpszichológiai, pszichoanalitikai vagy szocioanalitikai feladat, az esztétikai hermeneutika problémája továbbra is az, hogy van-e a műnek esztétikai titka. A mű esztétikai potencialitásának problémája a nyitó szignifikáns létének vagy nemlétének kérdéséhez vezet.

Az elemzés tárgya a tanítás, a tanítás pedig a lezáró szignifikáns rendje. A lezáró szignifikáns a kulturális realitáskép definiált egységeivel, uralkodó eszmékkel azonosítja az élményeket. Az elemző a „tudó" szerepét játssza, s ennek ára, hogy az uralkodó ideológiát erőszakosan azonosítja a nála mindig heterogénebb realitásképpel, a realitásképet pedig a realitással. Ezáltal azonban elbástyázza magát egy passzívvá merevített realitásillúzióba. A megismerést szubsztitúciók dinamikus rendjeként tárgyaltuk. A lezáró szignifikáns feleslegessé nyilvánítja a további szubsztitúciókat, befejezettnek tekinti a megismerést, birtokoltnak a realitást. Nem a KRT-viszonyok permanens cseréje, hanem egy kiváltságos KRT-viszony által véli birtokolhatni a tárgyat, a világot. Azaz, általánosabban: birtokolni akarja a tárgyat, tárgyként venni birtokba a létet, felszámolva önmagát mint befogadót. A szemiózis lezárulása

a nyitott lény önmegszüntetése, a zárt lény önalapítása. Szemünk előtt születik, a lezáró szignifikáns által, egy begubózó szellemi barlanglakó. Az ember középpontnak tekinti magát és tárgynak a világot. A szükségletei mögé elsáncolt, törekvése céljait szolgáló szubjektum csak azt éli át, amit lerombol, a világkép pedig ebbe a mindent kizáró énbe zár be mindent.

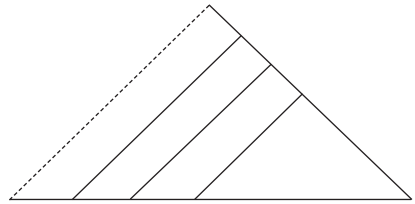
Egyetlen leírásával azonosítottuk a valóságot, a szubsztitúciós rendszer valamely átmeneti alakulatát egyetlen, végső igazságnak tekintettük: a megismerés folyamatát szemantikai börtönné merevítettük. Ha lenne ilyen igazság, az volna számunkra a legnagyobb katasztrófa, hiszen ha a lezáró szignifikáns valóban magát a teljes valóságot juttatná pontosan kifejezésre, mást nem tehetnénk, mint engedelmeskedni eme tökéletesen feltárult szükségszerűségnek, azaz bábokká válnánk. Az ész színhelye nem a szubjektum örök kételye és ébersége lenne ezután, hanem a szimbolikus rend, a tanok parancsolatai. A lezáró szignifikáns a sklovszkiji „automatizáció" eszköze. Sklovszkij rendszerében pontosan a megismerést fenyegető automatizáció ellenszere a költészet nyelvújító és érzékenység regeneráló munkája. Gondolatmenetünk eme autonatizációs-eszmének ad antropológiai megalapozást, bemutatva, hogy ez a fenyegető automatizáció nemcsak a kifejezést fenyegeti ürességgel, az érintkezést unalommal. Magát az embert fenyegeti a társadalomgép alkatrészévé tevő automatizációval. A nyelv automatizálása az ember automatizálásának eszköze.

Mindig egy sikeres nyitás válik sikeres lezárássá. A lezárás sikere az egykori nyitásából származik. A lezáró szignifikáns az egyre több distinkciót hozó, egyre érzékenyebb kifejezés-tartalom rendszerek leváltásában, mindig valódi eredményekre hivatkozva, véglegesnek tekint egy állapotot, az új ismeretet minden további felfedezésnek elejét vevő szigetelő rétegként használja fel. Az elfojtás és hárítás pszichoanalitikai kategóriáinak működését rekonstruáljuk a szemiotikai folyamat vizsgálata során.



88. ábra

Az igazság nem lezáró kéregként, páncélként jelenik meg, sokkal inkább úgy kell jellemeznünk, mint lazább és nyitottabb, feltételesebb és mozgékonyabb jelkapcsolatot, mint dinamikusabbat az előző rétegeknél, megfogalmazási, ábrázolási variánsoknál. A művészettörténetben a klasszikus avantgarde idején, mielőtt professzionalizálódna és hatalmi kóddá merevedne, jól megfigyelhető az új kutatásának, a kultúrába való beemelésének eme sajátossága:



89. ábra

Heidegger a humanizmust és a metafizikát azonosítja azzal, amit itt a lezáró szignifikánsok rendjeként jellemeztünk. A metafizika Heideggernél az ember hajlama, metafizikai ösztöne, szellemi biztonság- és nyugalomvágya, mint a lezáró szignifikánsokban való megkapaszkodás ösztöne. Heideggertől eltérően azonban úgy látjuk, pontosabban a fenti elemzések azt mutatják, hogy a metafizikával nem kell valamiféle eljövendő antimetafizikát szembeszegezni, nem kell semmiféle kopernikuszi fordulat, mert maga a metafizika az antimetafizika, a metafizika felszámolása mindenek előtt az antimetafizikát számolja fel, megerősítve a metafizikát, egy az összes korábbi metafizikáknál abszolutisztikusabb felszámolástant vezetve be új lezáró szignifikánsként, míg maguk ezek a metafizikák, épp pluralizmusuk, és nem állítólagos egyformán meg nem győző, hanem ellenkezőleg, minden nagy gondolat egyformán meggyőző jellegénél fogva, egy nyelvezet jeleiként kezdenek funkcionálni. Minden nagy filozófiai gondolat beleilleszkedik a filozófiatörténet üzenetébe, melyben a létmetaforák olyan viszonyt vesznek fel, amelyben mindegyik túllépi valamennyit.

A megfejtéshez nemcsak az anyagot adja a mű, a példát is ő adja. A Victor Hugo költeményeit méltató Baudelaire szembeállítja a tanulságot és titkot, elemzést és megfejtést, illusztrációt és felfedezést, ideológust és költőt: „A költő, ha leírja azt, ami van, lealacsonyítja magát, leszáll a tanár rangjáig; ha elmondja a lehetségest, hűséges marad hivatásához; kollektív lélek ő, aki kérdez, sír, remél, s néhanap megfejt valamit.” (Baudelaire: Victor Hugo. In. Réz Pál /szerk./: Charles Baudelaire Válogatott Művei. Bp. 1964. 448. p.) A mű a végtelen interpretáció kihívója és táplálója. Már magának a műnek rombolnia kell a lezáró szignifikánst, s jelezni a lezárhatatlanságot. Az érzéketlen befogadó a lezáró szignifikánssal megbecsteleníti a művet, az értéktelen mű viszont maga sugallja a lezáró szignifikánst. Verlaine szépen fejezi ki a végtelen fejtést igénylő esztétikai szignifikáns sajátosságát:

Ha szókat írsz, csak légy hanyag,
És megvetőn dobd a zenének,
Mert édes a tétova ének,
S a kétes olvadó anyag.

(Verlaine: Költészettan. In. Kosztolányi Dezső: Idegen költők. 1. kötet. Bp. 1988. 536. p.). A felnyitó szignifikáns sajátosságát, az indirekt szimbolika sokértelműségét fejezi ki a szókép: „fátylak mögött tüzes szemek” (uo. 536. p.). Az egység különbséggé válik, mint sokértelműség, és a különbségek egységgé, mert együtt célozzák meg a kimondatlant, melyet nem szabad az ismertre redukálni:

Mert csak te kellesz, Árnyalat,
és semmi Szín, koldusi ékül,
ó, fuvola s kürt összebékül,
e sima álomszárny alatt.

(uo. 537. p.). A „csattanó” a lezáró szignifikáns, míg a tanulság, az eszmei mondanivaló szállítója a „szónoklat”:

A gyilkos Csattanó gaz úr,
baj lenne, ha versedbe hagynád,
az ötletet, e durva hagymát,
melytől könnyez a szent Azúr.

Szónoklat? Törd ki a nyakát
és jó, ha izmod megfeszíted,
pórázra szoktatván a Rímet.
Mi volna, ha nem volna gát?

E közegben a kötelességet a szenvedély, a tudást a sejtelem, a létet a többlét, az életet az életlendület asszimilálja. Az eredmény a nyitott műalkotás, a következmény az információrobbanás, mint az élmény struktúrája:

Zenét minékünk, muzsikát!
Legyen a vers egy meg nem álló
lélek, mindig új vágyba szálló,
mely új egekbe ugrik át.

Egy jó kaland legyen dalom,
hajnalban, az ideges szélben
mentákra üljön észrevétlen…
A többi csak irodalom.
(uo. 537. p.).

2.7.2.5. A tanítás mélysége

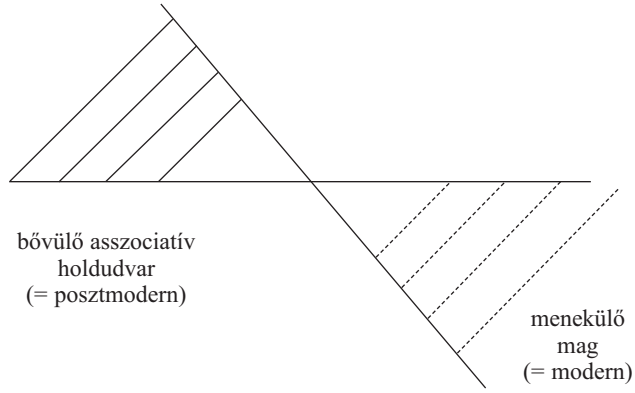
Az affirmatív interpretáció egy tanításra redukálva ártalmatlanítja a művet, e felmutatott tanulság azonban nem a mű igazi üzenete. A műben nemcsak a mélyüzenet oldja a felszínt, nemcsak az álomgondolat a racionalizációt: a felszíni üzenetek vagy tudatos racionalizációk is problematizálják és dinamizálják egymást. Ez utóbbiak kölcsönhatása hozza létre a tanulság titkát. A „tanulság titka” kifejezés azt jelzi, hogy a lezáró szignifikánsok megnyitják egymást, az automatizált kifejezések dezautomatizáló kapcsolatokra lépnek, a közhelyek elveszett értelme visszanyerhető. Ebben az értelemben állítjuk, hogy a tanulság felszabadítható és a felszabadított tanulság is lehet mély és szubverzív, s a tudatos tanulság mélysége is interpre-

tálandó, nemcsak a tudattalan mélység tanítása. Az ideológia utópiája, a tudat tudattalanja is a fejtés tárgya, mely az elemzés számára nem tárul fel. A fejtésnek nemcsak az a tárgya, amiben a tudattalan több vagy más, mint a tudat, hanem az is, amiben a tudat több önmagánál. A klasszikus szovjet film úgy is elemezhető, mint a bolsevik ideológia propagandisztikus kifejezése, de úgy is, mint ami számon kéri a szovjet rendszeren, és szembe állítja ennek szomorú valóságával az emberiség felszabadító eszméinek egész örökségét.

Mit tegyen az értelmezés, módosítson, vagy megerősítsen? A válasz attól függ, mit tesz a mű? Ha a mű szakadatlanul problematizálja és módosítja a saját meglátásait, akkor az értelmezés követi őt ebben, ám ha a mű erre nem hajlandó, akkor az értelmezésnek kell megtennie, kimutatva, hogy a mű hogyan hagyja cserben és árulja el saját igazságait. Ha a mű csak formálisan kapcsolja össze meglátásait, s ellentmondás mentességre törekedve veti alá a személyes élményeket egy győztes világnézetnek, belefőzve a közben elpusztuló igazságmagvakat a közvélemény véglevesébe, úgy a lezáró szignifikáns kultusza ígér a befogadónak lelki békét. Ellentett esetben a megdönthetetlennek látszó igazságokat is újraelemzi a kétely, az ember benyomul saját világnézete ismeretlen mozgató mélyeire, s a lelki békét a szellemi lázadástól várja, nem a szellemi békétől. Ez esetben a statika nem lesz többé a tudat átka, s a dinamika sem a tudattalan privilégiuma. A dinamika nincs többé száműzve a spontaneitásba: tudat és tudattalan adnak egymásnak randevút. A tudat nincs többé arra ítélve, hogy pusztán védőernyőt építsen a valóság ellen, s a tudattalan sincs puszta rombolásra ítélve.

Az affirmatív eszmék hatékonysága emancipatórikus magvukból táplálkozik. Ezeket az emancipatórikus magvakat a hatalmi ideológia egymással sakkban tartva manipulálja, míg az emancipatórikus eszme egymás nyitásának kulcsaként használja őket. Az ideológia lecsúszott, de visszanyerhető utópia, mely kompromittálódott a „reálisan létező" hatalmi formáció által, s ezért az egykor őt tápláló lázadó érzések kivonultak egy ellenutópiába. A hatalomra jutó osztály lemond az általános felszabadulás ígéretéről, mely pozíciójába segítette, az osztály egyes tagjai azonban hűek maradnak. Így az ő diszkurzusukban tovább formálódik az igazság, mely a többiekében hazugsággá merevült. Ők azok, akik benyújtják a számlát a rendszernek, melyet a többiek szemérmetlen hazugságokká sterilizált egykori igazságokkal védelmeznek.

Az árulók a betűt képviselik, a lázadók a szellemet, az árulók kultúrája formális, a lázadóké szubsztanciális. Az árulók tanulságot vonnak ki az üzenetből, a lázadók tanúságot tesznek. Az előbbiek minden vitát lezáró és problémát elhárító aranyigazságok birtokának tekintik a tudást, az utóbbiak letagadott konfliktusok, ellentmondások feltárásának. Az árulók elszakítják egymástól a formát és szubsztanciát, s az idomítható, kiürített részt tartják meg, míg a lázadók újra egyesítik őket. Így a lázadók egyesítik a tant az élményteljességgel, és az élményt a cselekvéssel. Az árulók által már csak csoportszervezésre használt jeleket a lázadók újra problémafeltárásra, a szellem és gyakorlat megnyitására használják. Lényegkeresés vagy realitáskeresés az üzenet fejtése? Visszafelé vagy előre halad? A posztmodern a bővülő asszociatív udvart hangsúlyozza, míg a modern a menekülő mag hozzáférhetővé tételén gondolkodott.



90. ábra

A kettő azonban eggyé válik, ha nem hasítjuk le a formát a szubsztanciáról. A lényegről szóló beszédet a filozófia a realitás mozgatóerőinek, tendenciáinak, latenciáinak, potenciáinak kifejezéseként tekintette.

A tan mögött ott az eszme, a tanítás mögött a megnyilatkozás, a kommentárra váró kinyilatkoztatás, melyet a kommentár nem merít ki, csak elevenen tart. A kultúrában nemcsak az eszmét kísérő elleneszmében, az eszme visszájában vagy az apollói tan dionüzoszi hátoldalában él a végtelen, hanem az eszme későbbi interpretációk által elevenen tartott vagy lefedett eredeti formájában is. A tan statikus, az eszme dinamikus. A kommunista diktatúra bürokratizálódása idején pl. az üldözött „szélsőségek", a „jobb- és baloldali elhajlások" tartják ébren az igazság kutatását, míg az önelégült „közép" képviseli az alternatívákat kioltó erőt, a káderréteg hatalmi érdekét.

A felszabadító potenciál keresése érdekében a fejtés különböző próbáknak veti alá a szöveget. Az eredetpróba azt kutatja, hogyan viszonyul a mű a beazonosítható kódokhoz. Az eredmény az intertextuális pozicionálás a szövegfolyam áramtérképében. A koherenciapróba azt vizsgálja, van-e a szövegnek középpontja, alapeszméje, egy mondatban összefoglalható vagy legalábbis áttekinthető „főcsapás-iránya", tendenciája („tanítása"). A kimeríthetőségi próba azt kutatja, hogy e tanra redukálódik-e az üzenet, hogy maga az üzenet korlátolt, vagy csak interpretációi azok. Vagy pozitívan fogalmazva: milyen rejtett mélységeket lehet a műben felfedezni: a./ ideológiája szövődményeiként, vagy b./ ideológiája korrekciójaként, a szöveg tudattalanjaként. Az utóbbi aspektus a szöveg struktúráját azonosítja egy konfliktussal, önmaga elleni lázadással, egy kiindulópont módosulásaként megjelenő dinamikus egzisztenciamóddal. Ha vannak a szövegben mélységek, akkor a belső végtelen befelé bővülő önmagába mélyedésének tendenciajelzéseit kutatja a szöveg fejtése. Ez a kihozható mélységek kutatásának értelme. Míg az elemzés a rendundanciastruktúrák beazonosítását célozza, a megfejtés a szakítási pontot keresi, ahol a redundanciák felszámolni és a differenciák gyarapítani kezdik magukat.

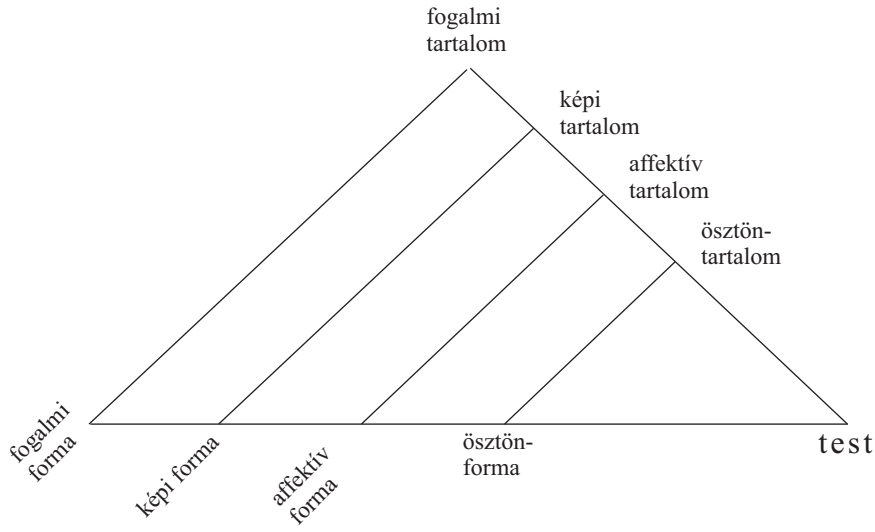
Az, amit az ideológia utópiájának vagy a tanítás titkának neveztünk, feltételezésünk szerint azonos azzal, amit hagyományosan az illúzióval szembeállított eszménynek vagy ideálnak neveztek. Az idealizáció nem azonos a hamis illúzióval. Bár hamis illúziók épülnek rá,

maga az idealizáció eredetileg nem más, mint az ideáltipikus létteljesség, a beteljesülés lehetőségének kutatása.

Az ösztön (Instinkt) pszichikus síkon fejezi ki a testet, az ösztön a lélek kezdeménye, mint a test-a-lélekben mozgásformája (Paul Ricoeur: Die Interpretation. Frankfurt am Main. 1974. 147. p.). A test kifejezése az ösztön, az ösztöné az affektus, az affektusé a kép, a képé a fogalom, s eme átmenetek sorának minden szintváltása metamorfózisok által valósul meg, melyek lényege a szintézis, a legyőzés, a meghaladás, a szublimatórikus válasz az előző szinten elmérgesedett traumatizáló ellentmondásra.

Foucault álomelméletében fogódzókat találunk a bennünket érdeklő szublimációs és idealizációs erők emancipatórikus erejének vagy felszabadító potenciáljának feltárásához: „hogy lefedhessük az álomterület egészét, minden értelemhez hozzá kell kapcsolnunk egy ellenértelmű megszállást – az álom vágyteljesülés, ám lévén mégis álom, s nem beteljesült vágy, realizálja mindazokat az ellenvágyakat is, amelyek magával a világgal szegülnek szembe." (Michel Foucault: Bevezetés Binswanger: Álom és egzisztencia című művéhez. In. Foucault: Nyelv a végtelenhez. Debrecen. 1999. 17. p.). Képi szinten a *Dekalog* minden parancsolata, Žižek elemzése szerint, megszegésére szólít és csábít. (Slavoj Žižek: Die Furcht vor echten Tränen. Berlin. 2001. 128. p.). Az érzelmek eredendő ambivalenciájának öröksége támad fel a képek kiküszöbölhetetlen kétértelműségében. Az ellentmondó értelmek többlete viszi át a jelentést az érzelmekből a képekbe vagy – később – a képekből a fogalmakba.

Mindez lehetővé teszi a Richard Shusterman által javasolt „szómaesztétika" (Richard Shusterman: Pragmatista esztétika. Pozsony. 2003. 469. p.) szemiotikai (mélyebb merítéssel jelontológiai vagy szellem-antropológiai) megalapozását.



91. ábra

Minden új szint az előző ellentmondásait tagadja vagy szintetizálja. A kép termékeny összefüggésben dolgoztatja az ellentmondó affektusokat, a fogalom pedig tagadja eme termékeny, de sokkoló összefüggést vagy kibontja igazságát.

A parciális ösztönök által uralt szinten kívánság áll szemben kívánsággal, s az egymást blokkoló kívánságok konfliktusának megoldása egy hosszú távú törekvéseket nemző, nem a gyors fizikai beteljesülésen, hanem az igény kiépítésén orientált átszellemült kívánság, a vágy. Ám a vágyak is ellentmondásba kerülhetnek (pl. a melodrámában a karrier vágya a szerelemvággyal), így ismét magasabb szervezési szint válik szükségessé. Ahogy kívánság + kívánság… viszony a vágyhoz vezetett, úgy vezet vágy + vágy… konfliktusa az eszményhez. A kívánság felülbíráló fóruma a vágy, de a vágy is felülbíráló fórumra vágyik. Az utóbbi fórum azért is az érzékenység forradalma, mert a kívánság és vágy esetén az egyén mozgatóerői, a psziché immanens motivációs hatalmai egyezkednek, míg az eszmények szintjén az egyének belső egységét egymással való összehangolódásuk közvetíti. A vágy előbb azért kezd vágyni az eszményre, mert a vágyó arra vágyik, hogy mások – eszményiként – vágyni kezdjenek reá; később bontakozik ki az érvény önmagáért való vonzereje.

Egy műalkotás szembetűnő, explicit igazsága (tana, tanítása, ideológiája) akkor is e film hazugsága, ha igaz (=igaznak tartható, nem tudjuk és nem akarjuk megcáfolni), akkor sem elégít ki, ha elfogadjuk, ha egyetérthetünk vele. Mondhatni, a saját igazsága védelmében kell túllépni őt, mert a film érdekessége vagy mélysége ott kezdődik, ahol már maga a film kezdi saját igazságát problematizálni. Ezért becsapnánk magunkat, ha megelégednénk a film ama felszíni üzenetével, mellyel maga film sem elégedett meg, de akkor is becsapnánk magunkat, ha nem vesszük komolyan ezt a vállalt eszmét és vallott eszményt, mert a mélyréteg aktiválásának célja nem ennek megdöntése, ellenkezőleg, menthető magvainak megmentése.

Žižek Kieslowski-elemzése a szimpla tanulság és a tanulság titka vitáját is beleszövi tanulság és titok vitájába. Az elemzést tanulmányozva azt látjuk, az üzenet „miről”-je (miről beszél?) nyilvánvalóbb, megragadhatóbb, mint a „mit”-je (mit mond róla?). A „mit” kérdése fenyegetett a lezáró szignifikánsok kreálásának kísértésétől. A „mi a tanulsága?” kérdésre adott könnyelmű és tudálékos válasz csak azt állapítja meg, az uralkodó világkép milyen sarkigazságáról állapítható meg, hogy a film jelösszefüggése állítja? Ez is szempont, de a legalacsonyabb rendű esztétikai tételezést tárja fel. Ennél többet hoz értékben, ha sikerül kimutatni, hogy a mű hogyan differenciálja ezt a világképet, s finomítja annak tudástartalmát. A művészet feladata mindenek előtt a probléma újraélesztése, újraformulázása, felkínálása az individuumnak, aminek feltétele a köztudat és az ideológiák lezáró szignifikánsainak megtámadása. A lezárások legyőzése és az újrakezdés inszcenálása. Nem az a döntő kérdés, hogy az üzenet hogyan dönt, miként foglal állást a kor vitáiban, melyik táborhoz csatlakozik, milyen irányzatot képvisel, hogyan fegyelmezi a tudatot, hanem az, mit vet fel, mit lehet kihozni belőle, mi a rejtett tartaléka, hogyan szabadítja fel a tudatot? Mind a mű, mind az interpretáció sikerének kritériuma olyan jelösszefüggés bevezetése illetve kibontása, mely provokálja a tudást, s ezért lehetséges alternatív világképek körvonalazására használható. A döntő kérdés ez: „Mire jó?” Milyen felforgató hatása van a világképre? Hogyan nyitja meg a szenzibilitást? Hogyan aktivizálja a szellemet?

Kieslowski problémája: titkos sorsot és rendeltetést fedezzünk fel a véletlenekben, vagy ez a törekvésünk csak dacreagálás, lázadozás a világ pokoli közönyével és érzéketlenségével, a minden rend „eszén túljáró” rendetlenség és esztelenség végső igazságával szemben? Akár boldogság és iszonyat, akár próza és iszonyat pólusai közötti variánsok soraként tekintjük a fikciókspektrumot, feltételezve, hogy a spektrum narratív világai eltérő léttörténeti stádiumok hagyatékai, s mint ilyenek a lélek és kultúra más-más rétegét mozgósítják, képviselhetjük azt

a fejtéselméleti metateóriát, mely szerint a végső mag mindig pokoli. Nemcsak a populáris mitológiák korábbiakban vázolt összefüggései utalnak erre, egy alternatív gondolati út, Žižek Kieslowski-elemzései is erre a következtetésre csábítanak. Az üzenet mélyén, ha él az igazság, mindig a szellem ősrobbanásának maradványa, az interpretáció által vallomásra késztetett szunnyadó magva hat. Ugyanakkor nem adjuk fel a strukturalizmus örökségét sem, mely azt vallja, hogy az egymásnak ellentmondó interpretációs lehetőségeket egyaránt fenn kell tartani, mint egy magasabb jelentés konstituenseit. A differencia-filozófia diszkurzusának az identitásfilozófia a rejtett, stigmatizált „obszcén hátoldala", ő kerül most abba a szerepbe, melyet az identitáseszme uralma idején a differencia-filozófia kezdeményei játszottak. Minden igazságot egy ellenigazság tart az igazban, köt össze a léttel.

2.7.2.6. A fejtés tárgya

A filmelmélet első száz éve az élmény önmegtagadása. Maga az esztétika tudománya is eme önmegtagadás következtében változott pozitivista művészettudománnyá. A napjainkban zajló fejlődés a „szíven ütő" felfedezése közvetítésével tárja fel a filmmédium eddig meg nem közelített mélységeit. A pozitivista művészetkutatás az elmélet eszképizmusa, menekülés a mélység elől. Heide Schlüpmann: Abendröthe der Subjektphilosophie című könyvében abból indul ki, hogy a nők mozibolondok voltak, akiket nem volt képes visszatartani a mozi szerelmétől a hivatalos ideológia és nevelés. Megközelítésmódja esélyt ad a feminista filmelmélet számára, hogy kiszabaduljon a gyűlölködő ressentiment fogságából: „ahelyett, hogy férfimoziról beszélnénk és magunkat ehhez viszonyítva kritikusan definiálnánk, a nőknek a mozi iránti szeretetéből kell kiindulni." (Frankfurt am Main. 1998. 8. p.). Heide Schlüpmann a „szeretet vezérfonaláról" beszél, mi a „szíven ütő" vezérfonaláról beszélhetnénk. A Heide Schlüpmann által vizionált új filmelmélet túllépi a tekintet fenomenológiáját és megkísérli az esztétikai elmélet alkotását. A „szeretet vezérfonala" olyan jelszó, írja Heide Schlüpmann, melynek célja „áttörni a film elméletének a technikához való fixációját" (uo. 9. p.). Akár a „szeretet vezérfonala", akár a „szíven ütő" momentum, a „filmvarázs" képlete megragadási kísérlete a kiindulópontunk, a létvágynak a „te", a „mi" és a mindenség felé vezető útját kell feltárnunk. Az idézett szerző megalkotja a cinéPHIL fogalomból a PHILosophia ellenfogalmát, a bölcsesség szeretetével, a fogalomalkotás szenvedélyével az észlelés és képalkotás szenvedélyét állítva szembe. Ennek akkor van értelme, ha feltesszük, hogy a képnek saját, élményszerű metafizikája van. A fogalom metafizikája a parancsolat, a kép (anti?)metafizikája a bűvölet formájában fejeződik ki: Schlüpmann az utóbbit femininként értelmezi, a „nő a férfiban" termékének tekintve. Nem cáfolja-e a nők mozi iránti szeretete a mozit uraló férfitekintet mítoszát? Már a némafilm-kor szociológusai megállapították, hogy a nő viszi moziba a családot, s ha így van, akkor a nő ízlésítéletei a női lényeg recepciója felé tolják el az állítólag a férfitekintetet objektiváló filmkultúrát. A férfitekintet maga is Anima és Animus küzdelme, s azért használhatja fel őt önkifejezésére a nőiség, mert eleve bele van írva, hiszen az anya tekintete az én első formálója. Korántsem a férfitekintet vagy a filmkamera esztétizálja a nőiséget, hanem a nő tálalja magát így, a tárgy az, ami önszervezése és önprezentációja munkájában előlegezi és a tekintőben létrehozza, kiépíti a tekintet sajátosságát. A filmkép alapja a tekintetek cseréje: a filmképben az „én" már „te" és a „te" már „én".

A kettősség eme eredendő egysége és összeforrottsága nemcsak a férfi és női tekintetre áll, gyermek és felnőtt, polgár és proletár tekintetére is, de mindenek előtt „ősember" („eredeti ember") és modern ember tekintetére.

A fejtés tárgya a „szíven ütő". Ez azt jelenti, hogy ahol csupán a tanulságot hordozó és a befogadót a tanulság terjesztésére és raktározására szolgáló ideológiai tanítógép a mű, ne keressünk mélységeket. A fejtést a gondolati, hangulati, érzelmi, indulati izgalmak együttese vezeti nyomra. Nem elfogadható az a korábbi nézet, amely szerint a vitális izgalmakat kiváltó mű giccsgyanús. A „szíven ütő" egyrészt az egész embert szólítja meg és nem pusztán a teoretikus ént vagy a felettes ént, s az egész embert problematikájánál, léte megoldatlanságánál fogva szólítja, és így nyeri meg. A megszólítás ezért egyúttal felszólítás is, mely összeszedettségre, önvizsgálatra, felismerésre és a felismerés alkalmazására szólít.

Egy traumatikus élmény eredménye a komplexus, a lélek strukturális válsága, a traumatikus élményt bővítve újratermelő, meg nem oldó feldolgozási forma. Maga a komplexus is szövődményes szövevényként működik, mely megkettőződik a jelkomplexumban. Ez alkalom, hogy a komplexum kísérletezzék a komplexussal, ez felismerje abban nemcsak önmagát, hanem azt is, hogy mit kezdhet magával. A (jel)komplexum a művelés tárgyaként mutatja be a (lelki) komplexust. A mesék metamorfózisok szövevényei, melyek a problémák szövevényeinek oldását – vagy legalább az oldás lehetőségének feltételeit halmozó kidolgozását – szolgálják. A narratíva célja a strukturális problémák kimozdítása, a problematikus struktúrák terápiája. A szíven ütő hatás kulcsai a lélek tendenciái (eszmények) és latenciái (vágyak) anamnézise. Latencia és tendencia: az érem két oldala (mert az őskonfliktusra való közvetlenebb válasz a vágy, távolabbi, közvetettebb válasz az eszmény, mintha az őskonfliktushoz viszonyulna eszközként a vágy, s a vágyhoz hasonlóképpen az eszmény). Ezek azok az erők, amelyek kimozdítják a holtpontról a problémát. A probléma dinamizálásának egyik alapvető receptje pl. a klasszikus elbeszélésben az anamnézis sorozatképző kristályosodása. Az embernek először fel kell ismernie alapvető problémáját. Másodszor fel kell ismernie a lélek tendenciáit és latenciáit, s mozgósítani őket a problémakezelésben. Harmadszor vissza kell emlékeznie a többiekre, partnerekre, felismerni bennük is a maga problémáját. Eme anamnézis sorozat eredményeként ismeri fel a mű valamely privát válságban, egyéni traumában és következményeiben valamely általános érvényre igényt tartó érték érlelődését.

A katarzishoz vezető út nemcsak eszmények és vágyak (felettes én és tudattalan) párbeszédbe hozása a tudattal és a tudat közvetítésével egymással: mindkettőt önmagával is párbeszédbe kell hozni, mert a lélek mindkét arca maga is kétarcú: az eszmény lehet a morális felettes én eszménye, de a hipermorális parancsén eszménye is; a vágy lehet lázadó vágy, de lehet a lázadást feladó, pótkielégülésekbe belebonyolódott, perverz vágy is. Az eszmény is és a vágy is a visszaélés tárgya a kimozdító erőket a restaurációba befogó affirmatív kultúra részéről. Valódi katarzis csak akkor jöhet létre, ha a felszabadítás többszintű, s így az ellentétek harcát az ellentmondások ellenőrzik, mindkét konfliktusnívót befogva a felszabadító produktivitásba.

A „szíven ütő" megdöbbenést és feloldást is nyújt. A felkavart élmény feldolgozása örömöt vált ki, a műalkotás az öröm állapotába helyez. A giccs megelégszik a preambivalens öröm anamnézisével, míg a művészet eléri a posztambivalens örömöt. Az utóbbi előnye, hogy az előbbi ingereit is tartalmazza, de olyan új tényezőket is, melyek az örömöt reális erővé avatják, aktív, alkotó értékként, és nem idegen hatalmak kegyének kiszolgáltatott passzív receptivitásként képzelik el és inszcenálják.

A fejtés tárgya nem fogalom. A műalkotás nem egy előzetesen adott fogalom, ismeret képi illusztrációja. Ilyen kultúraelemeket is visz magával, de ezek szokott rendjének sokkal inkább megzavarása, mint tiszteletben tartása. Nem rejtvényben, fejtésre váró fogalmat bujtató képletben, hanem fogalomra váró képben kell gondolkodnunk, méghozzá nem az emlékezetben élő képek bármelyikében, hanem a személy létproblémáját exponáló képben.

Az alapvető fantazma, a fundamentális kép kulcsjellege közvetlenül megmutatkozik. Az alapvető fantazma kulcsjellegére a fundamentális emóció utal, melynek szétsugárzó mivolta meghatározza a műélmény emlékét összegező alaphangulatot. Nem a komplex, ambivalens élmény, hanem az élmény értelme az, „ami maga a szubjektum számára hozzáférhetetlenné vált." (Habermas: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt am Main. 1973. 266. p.). Az adott jeleket kísérő emóció jelzi, hogy hiányosak a jelek. A belső veszélynek minősített, „neutrummá eldologiasított" (uo. 294.) lélekrész kirobban az emócióban. A tudat és a tudattalan különbsége, hogy a tudattalan mozgatóerő meg van fosztva a „szóképzetektől" (uo. 295.). A képzeti és szimbolikus reprezentáció nélküli szükséglet azonban nem emocionális reprezentáció nélküli. Az érzések követelik a szavak és érzések kapcsolatának rendezését. A tudatos nyelv és az uralkodó kultúra által elárult szükségletet jelzi, hogy fogalmilag reprezentálatlan érzések szabadulnak fel a szövegek által. Nem tudják, de érzik. Ha pedig az esztétikum elkezdi kidolgozni, munkába veszi ezeket az érzéseket, akkor ezek rejtőzködve befolyásolják, már nemcsak torzítják az egyéb tudatot. Nem tudják, de tudják. Míg mi a tudattalan mélyét, a kifejezés ősrobbanását az imént úgy jellemeztük, mint a pusztán emocionális törekvés „képtelen" és „szótalan", képzet és fogalom nélküli mivoltát, Freud tudattalan képzetekről beszél: aminek azért lehet mély értelme, mert az indirekt szimbolika a képzetek rendjével bejelölheti a még hiányzó képzetek helyét, a kifejezett képzetekkel utalhat kifejezetlenekre. A tudattalan képzet olyan tartalom, amelyet egy másik képzet takar és egyben jelez, miközben azonban az emóció direkten is képviseli őt, s ugyanezért ez az emóció konfliktusba kerül egy vagy több direkt képzettel. Miközben egy filmbe patogén ellenállások vannak beépítve saját mélyebb tartalmaival szemben, a mélyebb tartalmat izgató és pikáns módon jelzi a formálás sokértelműsége által felszabadított emóció. Az emócióval való – másodlagos struktúrák által zavart – kapcsolat helyreállítása felszabadítja a fantáziát és a fantáziával való kapcsolat helyreállítása felszabadítja a nyelvet (a képpel való kapcsolat elmélyítése a fogalmat). A „szíven ütő" az emócióval túlterhelt ambivalens kép, mint jelzés a fogalom számára. A kirobbanó emóció mágikus ereje jelzi, hogy a képek szövevényében hol a kulcs. Preminger *Laura* című filmjében a detektív épp részeg szenderületbe merül, amikor belép a „halott" nő, akibe a nyomozás során beleszeretett. Egy pillanatig nem tudni, félálomból riadtunk fel a valóság jelzésére, vagy a nő pusztán álomkép? Azaz: egy pillanatra úgy tűnhet, talán a valóságból „riadunk fel", melynek üres monotóniáját megcáfolja egy horrorfilmi kísértet. Preminger ezt is kihasználja, komikus jelenetet építve rá, a takarítónő valóban sokkot kap, kísértetnek gondolva a film hősnőjét. Laura azonban valóság, s ha az, akkor minden jelentékeny pillanat mindannak feltámadása, amiről már lemondtunk, ahogyan a szerelem pillanata is megtestesülése az ősképnek, a Másik első megtestesülése élményének. Preminger detektívje, eldurvult, elidegenedett, illúziótlan proletár, aki számára a kultúra elsajátításának, két és félezer év vívmányai bepótlásának kezdete ez az élmény. A jelenet nemcsak „szíven ütő" élmény, egyben a „szíven ütő" élmény keletkezéséről és szerepéről szóló mítosz is.

A befogadói élménynek ugrópontjai, a műélmény emlékreprezentációjának kisugárzó centrumai vannak, a mű faszcináló ereje által késztetett figyelem döntő szimbólumokat emel ki, melyeket kulcsnak, a struktúra mint egész minősítő jeleinek tekint. A struktúra egyes jelei a struktúra egészének jelölőiként lépnek fel: ezek a kulcsjelek, az egészet „tartalmazó" részek. Ezek a jelek egyben a befogadó szemiotikai rendszerében, egyéni élményvilága logikájában, személyes mitológiájában is kulcsjelek lehetnek: ezekkel „fogja meg" a mű a befogadót, ezzel kezdődik mű és befogadó együttélése, a mű részévé válik a befogadó világának. De mivel a műben nem egyetlen kulcsjel van, a mű élménye több kulcsjel köré szerveződhet, a jelentés felgöngyölítésére alternatív kiindulópontok szolgálnak. A kulturális kontextus és az egyéni élménykontextus változása addig ismeretlen erőket ébreszthet a műben. Ez abból fakadhat, hogy ami a szerző idején alapprobléma volt, később mellékproblémává válhat, viszont a szerző alapproblémája csíraformában tartalmazza a későbbiek alapproblémáit. A mű, polifonikus jellegéből adódóan, lappangó kiaknázási lehetőségeket rejt magában.

Az esetleg később fontossá váló mellékfantazmák azonban egyértelműen az alapfantazmából táplálkoznak. A befogadók alternatív kulcsélményeket találhatnak a műben, az alapfantazma azonban e kulcsok kulcsa. A komplexus kifejezése az alapfantazma, mely megsokszorozódik a kifejezésben. Ez a sokszorozódó kifejezéseket termelő alapsérülés vagy lelki gyengeség azonban, épp mert a sokszorozódás, a variábilis ismétlés motorjával szereli fel az embert, valójában lelki, szellemi, kulturális erő. Az alapfantazma a létmegfejtés egyéni módja, mely a létélmény személyes színezetében fejeződik ki. A létmegértés kulcsa, a heideggeri alaphangulat (Grundbefindlichkeit) az esztétikai hermeneutika tanúsága szerint nem antropológiai konstans, hanem individuális élménystílus.

Van egy alapfantazma vagy ősképzet, amelyhez a pszichoanalízisben az egyén megfejtése el akar jutni, amely nem feltétlenül megtörtént eseményt fejez ki, de ha nem történt meg, akkor súlyosabb, mint a megtörtént véletlenek, olyan alapképlet kifejezése, amelynek a megtörténtek csak rosszabb, hiányosabb, kevésbé kifejező metaforái. Láttuk, a mű úgy működik, mint a kulcsélmény jele, a kulcs kulcsa, az utak sokszorozása, úgy, hogy mind hozzá vezessen. A műalkotás mesterségesen előállított fundamentálfantazmának is tekinthető, de azt is tartalmazza, ami a psziché életében lefedi vagy cenzúrázza és átdolgozza a fundamentálfantazmát. Ezért a művet úgy értelmezzük, mint a fedő struktúráknak a mesterséges fundamentálfantazmába való integrációját vagy introjekcióját, s így az ősképp vagy alapfantazma által gyakorolt kontrollt az életben őt kontrolláló másodlagos struktúrák felett. Az élménykonkretizációkban élő műalkotás (pl. Tod Browning *Drakulá*ja) is a saját alapfantazmája körül kering, s a különböző művek (pl. a Drakula-filmek vagy általában a vámpír-filmek) is mitikus paradigmákba szerveződnek, amennyiben közös fundamentálfantazma jobb-rosszabb kifejezései. Az emberlét megkettőzi a létfeladatot, nemcsak azt a feladatot nehéz megoldani, ami az embert mint egyént várta, a saját külön feladatát, azt is nehéz, ami mindenkit vár, mindenki közös feladatát, sőt, az előbbi is az utóbbi része. A fundamentálfantazma adja fel a kérdést, milyen nehéz lenni, s minél pontosabban kidolgozza a mű e kérdést, annál konkrétabb válasz olvasható ki a kérdés kidolgozásából: a szembenéző erőből merített bizalom révén, a szembenézés mértékében, maga a gond lesz a remény kifejezési formája, a szorongás a vágy kifejezési formája, s csak a negatívval való szembenézés mélysége izzítja át a pozitív fordulatot lelki és szellemi erővel, melyet a probléma generált, s mellyel felszerelve válik lehetővé a létvágy honfoglalása az énben és környezetében. A fejtés tárgya a bánásmód a léttel. A műnek

van egy olyan értelmi rétege, mely a kristályosodó jelentések színhelye: a környezettel, a létezőkkel való bánásmód tapasztalatainak kidolgozása. Emögött jelenik meg a másik információtípus, mely nem lassan kristályosodik, hanem berobban, egy komplex alakzatban áll elő, a bánásmód a léttel. Az előbbi réteget célozzák meg a magyarázatok, az utóbbit a megfejtés. A létező-ismeret fontosabb a mindennapi élet sikereihez, mint a létismeret, ezért mindig az a kisszerűbb művészeti forma (a régebbi esztétikák szerint „félművészet" vagy „álművészet") fog dominálni, amely ezt nyújtja. Csak az iszonyat szomszédsága fokozza a boldogságot „iszonyatosan boldoggá", ahogy csak az undor érintése és a rajta való túllendülés futtatja csúcsra a kéjt (ezért győzi le a film noirban az ördögi szerelmi objektum az angyalit, vagy a *Lust for a Vampire* című filmben a démonnő a bajtársnőt). A létismeret nyújtja a lét boldogságát, ám a boldogság az ittlét olyan intenzitása, mely a banalitás számára inkább ijesztő, ezért a tömegkultúra közkeletű boldogságmitológiái gyakran igyekeznek a boldogság mint egzisztenciamód szinte ijesztő képét beváltani apró fogyasztói örömök sokaságára.

Az esztétikai tapasztalat maga is ambivalens, mert felidézi a traumatikus alaptapasztalatot, melyet túl akar lépni és jóvá szeretne tenni. Ezért a mű formájához tartozik a meghasonlás, a vívódás. Mindennek pedig az a következménye, hogy a halmozott értelem illetve a berobbanó mélyértelem között nincs folyamatos átmenet. A fejtés által keresett értelem nem az adott, kifejtett összefüggések mélyebb értelme, hanem az általuk keresett és eltakart menekülő értelem. Egy erősödő alapérzés követi a rejtőzködő alapfantazma jelzéseit, melyek megbíznak a sorsfeladó alapkonfliktus megértésével, kidolgozásával és megoldásával. A műértelem a lelki komplexus és a jelkomplexum kapcsolata, utalás egy összproblematikára és kulcskeresés hozzá. Az értelem el van temetve a banalitásban, mert a társadalomnak nincs szüksége értelmes életre, az egyénnek van szüksége rá. Társadalom és egyén között sokkal élesebb konfliktus bontakozott ki a történelemben, mint ember és természet között. A társadalomnak pragmatizmusra, voluntarizmusra, szcientizmusra, a számító értelem kegyetlen intrikusszerve által levezényelt mániás halmozásra és fogyasztásra, hedonizmusra, és mindenek előtt az ész depressziójára van szüksége, hogy az egyéneket akadálytalanul, kritikai erők által nem zavartan instrumentalizálja. Ezért célozza meg a fejtés a „mélyebb jelentést": az instrumentalizált világban mi magunk vagyunk eltemetve, létünk autentikus módja vált hozzáférhetetlenné. Csak két lehetőség van: kihantolni az elvtelen alkalmazkodó és versenyző gépből az embert, vagy az információt redundanciává és a redundanciát zajjá visszaváltva szolgálni a fennálló struktúrákat, melyeket nem a kultúra kódol.

Az elemző magyarázat tárgya esetleges adottságok véletlenszerű kölcsönhatása. A megfejtés ezzel szemben olyan teremtő erő munkája, mely több mint a ténymegállapítás passzív alkalmazkodása. A megismerő lét befogadó döntése, a receptív megállapítás egyben cselekvő döntés is, mert bár a tényektől függ, hol vonhatunk határokat, de az eddigi határvonásoktól is, hogy milyen tények jelentek meg, mi és hogyan vált ténnyé. De ennél is többről van szó. Nemcsak arról, hogy a megismerés szellemi döntéseket tartalmaz, arról is, hogy a megismerés formálja, teremti a megismerőt, s mivel a megismerő alany egyben cselekvő alany is, a megismerés egy általa teremtett világot, azaz teremtési lehetőségeket ismer fel, a teremtő lét önismeretének mozzanataként élve meg minden világismeretet. A megismerő egy kölcsönhatási rendszer része, mely minden ismeret által átalakul, a megismerés ily módon az önmagát birtokba vevő lét önismerete, az okhálóba belépő szabadság önismerete. A megismerés mint a lét – mint ittlét, emberlét – önteremtő erejének, maga feletti hatalmának

önismerete, visszavilágít az egész természetre, mint amelyben a determinációknak nincs kiutalva mindenhatóság (ahogyan a szcientizmus gondolta).

Az instrumentalizáció és az őt szolgáló szcientizmus a szubjektumot is objektumként kezeli, míg a fejtés az objektumot is szubjektumként fogja fel, önkereső, önkifejtő és önteremtő folyamat alanyaként tekintve a létet. A létezőket elemezzük, oksági viszonyaikat feltárva megmagyarázzuk, míg a létet megfejtjük. A létezőkkel kapcsolatos kérdés: mire felhasználhatók? A léttel kapcsolatos kérdés: mit kezd önmagával? A fundamentálfantazma őrzi azt a pontot, ahol az okháló szakadásába befészkeli magát az öntudat, mert az események rendje, a történések automatizmusa nem vezet tovább egy lényt „kézen fogva". Az önmagára ébredt lény számára pedig a vele szemben álló szendergő lét, a természet is okháló és „csoda" egysége, magyarázat és megfejtés tárgya. A természet – ezt a költészet fedezi fel – tele van üzenettel: a természettörvény által értelmezhető rész csak a természet egyik oldala. Már a természetszemléletben kettéválik a két szempont, az elemző magyarázaté és a lét értelmére rákérdező megfejtésé. A magyarázat kérdései: Hogyan jön létre (a vizsgálati tárgy)? Miből áll? Milyen kölcsönhatások része? A megfejtés kérdései: Hogyan tanít élni? Utal-e valami módon a lét értelmére? Mivel az öntudat a lét magára ébredése, ugyanazt mondjuk, ha arról beszélünk, mire tanítja őt a lét, vagy ha úgy fogalmazunk, mire tanítja ő a néma létet.

Van egy rendszer, ami a közölt jelentésekért felelős, és van egy, ami a talált jelentésekért. A talált jelentések meghaladják a keresett és közölt jelentéseket. A közölt jelentéseket kódolt jelek közlik, a talált jelentéseket olyan jelzések, amelyekhez ki kell alakítani a hiányzó, értelmezésükre alkalmas kódokat. Ám a jelek is értelmezhetők jelzésekként, uralt részük működik jelként, nem uralt részük csak jelzésként. A jel az elemző értelmezés tárgya, a nyom a megfejtésé; a jel is nyomként működik, amennyiben többre utal, mint amit kifejt, több információt hoz, mint amin uralkodik. Amennyiben a nyelv nemcsak közölt jelentéseket visz magával, talált jelentéseket is hordoz, eme második, zavaros és dinamikus értelemszinten, a szakadatlan de- és rekonstruálódó rendszer teljes egészében felolvad a folyamatban. A megfejtésre vár a feladat, hogy a folyamatokat kormányzó rendszereket elhelyezze a rendszerek váltakozását, átépülését kormányzó folyamatban, ez azonban azt is jelenti, hogy a szükségszerűségek történetét el kell helyezni a szabadság történetében.

A jel ősformája az értelmezésre váró nyom, a jel a kérdést feltevő jelzésekre adott elrendező válaszképpen jön létre. A nyomok állandóan újratermelődnek a jelentések közegeiben, a./ jelentéstöbbletként, b./ a jelentések diszkrepanciáiként. A jelek asszociatív vonzataiban és a jelek kontextuális, intertextuális viszonyaiban is új nyomok jönnek létre: a nyom üldözi a jelet.

Az, amivel a jelentés több önmagánál, abban foglaltatik, amivel a jel kevesebb önmagánál. A fejtés tárgya nem a kifejezett értelem, hanem a közvetve elérhető értelemtöbblet. A nyom a kifejezetlen értelem kifejezési oldala, mely a kifejezett értelem rendjében fellépő tudatzavarként jelzi, a kulturális kapacitás határaként, a problémát.

A tudásmagokon állandóan sejtelmek, hipotézisek kristályosodnak, ám a tudás is megelőző sejtelmek keretében válik lehetővé. A sejtelmek nyelve megelőzi a tudást, mely új lökést ad a sejtelmek kristályosodásának. Minden reflexív üzenet prereflexív szimptómává, minden jel jelzéssé, nyommá változik, amennyiben a kifejezett a kifejezetlenre utal, s annak keretében van csak értelme.

A nyom, mely a jelen szellemiség rendjében rendetlenség, nem a múlt hanem a jövő nyoma: a jövő lehetséges kifejezési formáját kell hozzá keresni, melyben a rend alkotórészeként

léphet fel. A nyom egyszerre eleme a létnek és a tudatnak. A jelek segítségével a holt lét emlékezik a kialudt tudatra, míg a nyomokban maga lét válik jelzéssé, mely feladja a problémát a jelek megfejtő, majd elemző munkája számára. A megfejtést azért említettük először, az elemzés előtt, mert a létmegfejtés teremti, alapítja azokat a létkereteket, melyek között az elemzésnek értelme van. A megfejtés világalapító, az elemzés világkonkretizáló szerepet játszik. Az teremti az értelmet, amelyet ez kifejt. A megfejtés az ittlét életlendületének alapító aktusa, míg az elemzés csak munkaeszköz. A megfejtés alkotása, az elemzés alkalmazása egy eszmének.

2.7.2.7. A megfejtés célja

2.7.2.7.1. Horizontnyitás

A pszichoanalízis fejtési célja a fundamentálfantazma, mint az individuális ősrobbanás megjelenési formája, rejtjele. A sejtelemnyelv chiffre-írása primér rejtjelet jelent, mely nem egy megfejtett üzenet utólagos titkos nyelvbe kódolása. A műalkotások megfejtése is valamilyen szellemi ősrobbanás nyomait kutatja, s a szimbolikus általánosítások közegének mélye felé haladva, az „objektív szellem" kutatásának is el kell érnie a pontot, ahol az a „személyes szellemből" fakad és annak mozgásformáját őrzi. A pontot, ahol a komplexusból frissen született a közösség által még ki nem sajátított és a maga képére át nem formált komplexum. Az egyedi általánossá válik, azaz a személyes élményből általános érvényű igazságok fejthetők ki, s egyúttal, ugyanebben az aktusban, az általános egyedivé válik, amennyiben az általános jelentésegységek olyan kapcsolatra lépnek, amelyek ki nem meríthető, végtelenül interpretálható értelemre tesznek szert. Ezzel e jelkapcsolat az individualitás természetét utánozza. Az individualitás, mely nem gyakorol ugyanolyan erjesztő, gerjesztő és forradalmasító hatást környezetére, mint a műalkotás: banális. Az unalmas ember természetesen az izgalmas műveket unja; az unalmas világban betiltják az izgalmas műveket, de igazán csak az a világ unalmas, melyben nem kell őket betiltani, mert senkinek se kellenek.

Az individuális ősrobbanás megragadása és kifejtése, mint fejtési cél, nem más, mint olyan szellemi horizontnyitás, mely a befogadóban asszociációk aktivizálásaként, jelentések mozgósításaként, az értelem forradalmaként értékesül. Az interpretáció lezár vagy megnyit, de maga a műalkotás is megteszi mindkettőt. Már a műalkotás műveli mindazt az életvalóság élményfolyamával, amit az interpretáció a jelfolyammal. Az ideológia és az automatizáció frázist rögzít, a dezideologizáció és dezautomatizáció végtelen interpretációra ösztönöz. Minden szövegben együtt működik vagy harcol egymással, osztozkodik a létezésen vagy harcol érte lezárás és megnyitás, szépítés és radikalizálás, harmonizálás és differenciálás, elsimítás és lázítás, tökéletesítés és válsággerjesztés. Ha azon a ponton akarjuk megragadni az alternatívát, ahol esztétikum és etikum átcsapnak egymásba, alantas szépítés és tragikus szépség harcáról beszélhetnénk. A mű józanít és mámorít, nyugtat és izgat, tanít és csábít, illusztrál és vizionál. A fejtés célja, hogy felszínre hozza a mű olyan nyitó erőit is, melyeket maga a mű sem tudott felszínre hozni önmagában. Az elemzés a mellébeszéléssel is összefér, amennyiben rekapitulálja a megalapozott rendeket. A megfejtés ezzel szemben azon a ponton kezdődik, ahol a mellébeszélésnek vége. A megfejtés kulcskérdése megtalálni a lezáró és

eltakaró tanulságok és a sejtelemteljes kihágások kapcsolatának képletét, s felszínre hozni az individuális komplexus vagy szellemi ősrobbanás képzeti reprezentációját, melynek energiájával küzd az élet minden fegyelmező és harmonizáló erőfeszítése. A cél: megtalálni a radikális, inherens mássághoz, az igazi mássághoz mint egyszeriséghez való hozzájutást, a szfinx rejtvénye megoldását. A szfinx pedig az egyedi, mellyel szemben mindig kudarcot vallottak a fogalmak, s amely leggyakrabban maga magával szemben is kudarcot vallott, amennyiben nem tudta kifejteni, sőt megőrizni sem magát. Az egyediség a „rejtett kincs", amely szétfoszlik, ha hozzányúlnak. Az egyedit nemcsak a teoretikus fogalom, hanem az őt a fogalmak előtt értelmezni próbáló történetmesélés sem ragadhatja meg a befejezett birtoklás módján. Egy történet rangját zavaró hatása adja: elmondása után a többi történet sem mesélhető a régi módon. Ez az elmozdító hatás jelzi az egyediség erejét, melyből a világot a maga képére formáló történet részesedik.

A felnyitás: túllépés. A bűvölet: bővület. A mű jelentősége nem elméleti jelentéséből, hanem gyakorlati hatásából fakad, de új életet, aktivitási lehetőségeket és viszonyokat feltáró hatása új szellemi érzékenységet feltáró teljesítményétől függ. Az utóbbi a kulcskérdés, de nem a végcél. Az elméleti jelentés passzív a gyakorlati jelentőséghez képest. A mű nemcsak mást érezni, gondolni, hanem végső soron mást tenni, azaz mássá lenni, másként hatni segít. A poétika az etika előlegezése más eszközökkel, az etika a poétika folytatása más eszközökkel. A nyitás ebben az értelemben többlépcsős folyamat. Az interpretáció mindeme eredmények, az emberi lét eme önátszervezése szellemi forrásait célozza meg.

A mű jelentése az, amit megnyit, az új aktivitáslehetőség, amit belevisz a szellemi és gyakorlati aktivitások kontextusába. Mindaz a mű jelentéséhez tartozik, amit kimondhatóvá tesz, s aminek új és új következményei szabadulnak fel a változó történelmi kontextusokban, melyek a művet befogadják és önszervezésre használják a jövőben. A mű születésekor kezdi hódító útját az a mindaddig kimondatlan összefüggést megállapító felismerés, az a tartalom, melyet a mű tesz kimondhatóvá, s amelynek a változó jövőkontextusok további új és új aspektusait teszik hozzáférhetővé. Az érzési, képzelési, gondolási, mondási és cselekvési lehetőségek kibővítése, mely a mű hozadéka, a szellemi horizontnak nem egyszeri tágulása. A műnek a kultúrára gyakorolt változtató hatása, a hatását kitevő bővület, nyitás, kitörés nem olyan aktus, melyet lezár a mű kimondása; ellenkezőleg, tovább gyűrűzik az interpretációkban.

Az üzenet gazdagabb mint a tanulság, az értelem gazdagabb mint az üzenet. Ha az üzeneten a szándékolt értelmet értjük, ez nem meríti ki az értelmet, a szándékolt vonzata a szándékolatlan értelem. De az értelemnél is gazdagabb a kód. Az üzenet mögötti kód aktivitási lehetőségeit nem meríti ki az üzenet. Az üzenet a kód megfékezése, a szándékolt értelem az értelemlehetőségek megfékezése a kimondás kedvéért, ahogyan a tanulság az üzenet korlátozása a terjeszthetőség kedvéért. A fékek mindig működnek, nemcsak a szerző által gondolt részt egészítheti ki a befogadó egy az üzenet vívmányaként, hozadékaként, de a szerző által ki nem használt kódként bevezetett értelemtermelő potenciál további kihasználásával, a befogadó értelemfelszabadító tevékenysége korlátainak jelentkezésekor az üzenet egy további befogadó örökségévé válik. A nyelv mélyebb, mint az üzenet, de az üzenetben ott van a nagyobb mélységek nyoma. Az individuum mélyebb, mint a nyelv, mely a szubjektum tapasztalatának csak egy részét uralja és objektiválja. Az uralt részben hatnak a nem uralt rész nyomai, a közlésben jelen vannak az élményteljesség közlésrendet kihívó, provokáló nyomai.

A potencialitás momentumának hangsúlyozása átalakítja az esztétikai elméletet. Ez az elméleti önátformálás ma első sorban a filmesztétika szükséglete. A perspektíva bővítése, a potencialitás feltárása és mozgósítása, a kombinatorika dinamizálásához és radikalizálásához való hozzájárulás az elmélet olyan „szolgáltatása", melyre a tömeges fikcióéhséget kielégítő nagyipari produkciónak, a kibontakozó világverseny feltételei között, mind nagyobb szüksége van. A gazdasági, politikai, katonai USA-hegemónia megvalósítása egybeesik Hollywood kulturális hegemóniájának összeomlásával. Hatalma még nőhet is, miközben hegemóniája már sebet kapott. A politikai kényszerítő erő növekedésének a kultúrális hatóerő csökkenése az ára. A következmény egy sor ébredés, az alternatíva-látás ébredései. A produkcióesztétika tárgya az elért részlegességben megcélzott teljesség, a mozgástér, melyre az elmozdulás utal. A produkcióesztétika a mű feltáró potenciálját tárja fel, azt vizsgálja, hogy a mű által megtett lépés milyen további lépések lehetőségét teszi hozzáférhetővé. Tárgya a mű, mint lehetséges további művek lehetőségfeltétele.

Az előre- és visszautalások nemcsak a szöveget integrálják, a jelen és múlt szövegei közötti kapcsolatok vizsgálata mindig kedvelt téma volt. A produkcióesztétika a múlt és jelen szövegeinek a jövő lehetséges szövegeivel való kapcsolatát kezdi vizsgálni, milyen lehetséges szövegekre utalnak a létező szövegek. Nemcsak a jelen szövegeit kérdi, mi következik belőlük, a múlt szövegeiben is olyan jövő-magokat keres, melyekből mindeddig nem lett jelen. Ez a kritika produktív lényege: megragadni az el nem rontott alakzatot az elrontottban, a teljeset a részlegesben, a megalkuvóban a meg nem alkuvót stb. A közönséges kritika a szellemi divatok, trendek behajtója, a produktív kritika a mű saját szellemi impulzusainak, feltáró kezdeményezéseinek beváltását követi nyomon, s eme aktivitás határait és a soron következő lehetőségeket jelzi. A produktív kritika nem egyszerűen egy kánon számonkérése, nem is egy kánonromboló ellenkánon számonkérése, egyszerűen a jövő szövegei felől olvassa a jelen és múlt szövegeit. A létezőben mindig látni a lehetséges jobbat, a féligazságban az igazabbat, a perspektívátlanban a perspektívát. Ez a jövendő esztétika legnagyobb perspektívája, itt találkoznak művészet és tudomány érdekei. A film az a művészet, mely a recepcióesztétika korából a produkcióesztétika jövőjébe vezet át. Ma a fantázia lehetőségeinek feltárása és kutatása kerül középpontba, olyannyira, hogy az egyes műalkotás számára is kérdéssé válik, mi minden állhatna a mindenkori választás helyén. Már maga a mű is a mozgásteret akarja explikálni, melyen belüli választások termékei voltak a korábbi művek (pl. *A nő kétszer, A lé meg a Lola, A hős*).

Minél nagyobb korpuszokat vizsgálunk, minél szélesebb intertextuális perspektívában vizsgálódunk, annál inkább látszik, hogyan csinálják egymást a szövegek, hogyan lettek a múlt filmjeiből a jelen filmjei, hogyan keresik magukat a jelen filmjeiben a jövő filmjei. Milyen filmek várnak a létre, készülnek a megvalósulásra, akarnak lenni!

2.7.2.7.2. Az aktív mag keresése

A műnek van egy aktív magva. A mű, az aktív magban dolgozó energiák felhasználását szolgáló apparátusként, az aktív mag és a korábbi művek által kijelölt szellemi mozgástér közti alku terméke. Az aktív mag „szellemi energiájának" felszabadításához további szellemi munkára van szükség, melyet együtt végeznek el a mű interpretációi és a hatása alatt álló újabb

műalkotások. A mű megfejtése olyan szellemi erőhöz jut hozzá, mely a szerzőt az eredeti vízió megvilágosodásában vagy elragadtatásában látogatta meg.

Ha a mű kitör az újba, a konvencionális értelmezés ezt a zavaró élményt újra eltakarítja. A hivatalos értelmező ipar és művelődési intézményrendszer megbízatása az álomgondolat, a vízió eltakarítása és a nappali töredék, az ideológia felhabosítása. Ebben a mű is partner, amennyiben maga a szerző is megriad élményétől, s visszakozik a kidolgozás során, vagy pedig egyszerűen nem rendelkezik az eredeti élmény valódi, távlati hatóanyagának kifejtéséhez szükséges szellemi eszközökkel, lévén a nonkonvencionális élmény túlságosan nagy kihívás a létező nyelvnek.

A megfejtés az elfojtás fordítottja. A megfejtés feladata a konszolidáló ideológia és a racionalizáló álommunka ellenében visszanyomozni a kifejezésre törő alapélményhez, a minden felfedezésben immanens szellemi ősrobbanás aktív magvához, az eredeti szubverzív aktushoz. A fejtés nem lezáró tanulságot állít elő, hanem – alászállva a mű immanens élményarcheológiájában – az új kirobbanásának helyét keresi fel, egy kezdőpontot, egy itt születő jövőnarratíva alapképzetét, egy új paradigma fundamentálfantazmáját.

Minden szellem, aktív mivoltában, egyidejű a szellem ősrobbanásával. A szellem ereje azonos merítő képességével, az idők teljességét sűrítő komplexitásával. A műalkotás felkavaró hatását ez a benne rejlő mozgásforma, ez a „regressus ad originem" magyarázza. Az individuális ősrobbanás, mint a szellem regressziója a szellemi lét kezdetéhez; a katarzis mint az ön-újraalapítás aktusa, ugrás a reproduktív létmódból a produktívba, az ismert világból az ismeretlenbe. A determinációk és a szabadság közötti, levezetések által kitölthetetlen rés az ugrás helye az egyediből az általánosba, amennyiben az egyedi ön-újraalapítás az általánosnak is újrakezdése, mert az általános magában véve csak megbízatás vagy követelmény, mely az egyedi döntésre szorul, a konkrét létteljesség individuális aktusára, mely mindig túlteljesít minden általános szükségszerűséget. Így minden általános tendencia csak a véletlen ráadásból újjászületve jön napvilágra, születése egyben újjászületés, kettős születés, ami azt is jelenti, hogy minden megvalósulás eleve megkettőződés.

A mindenkor releváns, szenzációs vagy traumatikus differencia előfeltételezi a központot, melynek identitásától differál. A középpont és a differenciák viszonyának szimbóluma a robbanás képe. A középpont magstruktúrája és a differenciák folyamata egyazon lét két kifejezése, a robbanás ugyanis az identitás mozgása, a differenciák lezárhatatlan folyama a középpont differenciálódása vagy robbanása. A megfejtés nem egy lezáró tanulság kimondása, hanem annak a nívónak a megtalálása, ahol minden összefügg, ahonnan minden ered, kirobban, egy olyan középpont keresése, amely feladja a problémát, ahol az apparátus rejlik, mely dolgoztatni és önmegoldásra késztetni képes az ideális identitást a realitásban képviselő meghasonlást vagy problémát. Ez a nívó azonban csak a téma, mely egy ellentmondás által válik tartalommá. A megfejtés a témából indul ki, de a tartalom mozgását tárja fel.

Miután szembeállítottuk a mű tanulságát és titkát, a titkot szíven ütő részként, a traumatikus megvilágosodás hatóanyagaként, a szellemi ősrobbanás képviselőjeként jellemeztük. A tanulság a titok által mozgósított szellem lekötése, az energiák befogása a szimbolikus hatalom újratermelésébe, a valóság társadalmi képének reprodukciójába, egy szociális kompromisszum rendszert kifejező szellemi kompromisszum rendszer restaurációjába. A tanulságot az elemzés által igazolható, elementáris jelentések szintéziseiként levezethető meghatározottságok fejezik ki, míg a titkot az összalakzat öntranszcendenciája képviseli. A tanul-

ság zárás, a titok nyitás, a tanulság a leképezés, a titok a kiképezés tárgya. A tanulság, az, amit a mű az érvényes, uralkodó világkép keretei között jelent, tételesen kifejthető, tanítható művelődési anyag, míg a titok elégtelenül és mindig csak kísérleti formában kimondható. A tanítást a változatlan ismétlés és visszhangzás erősíti meg hatalmi pozíciójában, míg a titkot az újramondás korrekciója eleveníti meg, tartja életben. A holt ismeret áll szemben a metamorfózisokban élő igazsággal. A megfejtés első lépése ily módon a tanulság lerombolása, a kényelmes frázisok, kellemes aranyigazságok mögött rejlő „teljesen más" megszólaltatása. A tanítás mögötti titok megközelítése, a hozzá vezető út felszabadítása után azonban a tanulság is új értelmet nyer, s ki lehet dolgozni tanulságok és titkok kommunikációját. A műnek ez utóbbi aspektusa vezet vissza a megvilágosodási élmény idegenségéből a társadalomba. A tanulságok lerombolásánál nem kevésbé fontos a tanulságok helyreállítása és a titkokkal való párbeszédük követése. Csak e kettős mozgás alapján tárható fel a tanulságok titka és fedhető fel a titkok tanulsága, amennyiben a feltárt titkok is hajlamosak új tanná merevedni, új elfojtó apparátusként lépni a régi aranyigazságok helyére.

A megfejtés a mű öntranszcendáló erejét kísérli megragadni és életben tartani. Ezen az alapon képes értékes, produktív összefüggésbe helyezni a kultúrának a műben hatékony önigazoló erőit is. A megfejtés kimutatja, hogy az általa felszínre hozott rész, a mű létmegfejtő része, a maga hozadékával mint mélyüzenettel folytatott párbeszédben újszerű önmegfejtésre készteti a műbe foglalt tanokat, vélekedéseket, ideológiákat is.

Az elemzés tárgya a mű jelentéseinek az érvényes tudás rendjébe integrálható része, a mű olyan összetevői, melyek a kölcsönös igazolás viszonyában vannak egymással és a művön kívüli elfogadott tudásanyagokkal. A megfejtés tárgya a mű elfogadott, ismert kódokkal nem értelmezhető többlete. Ezért csak az elemzés szabályszerű értelmezés, míg a fejtés csak értelmezési kísérlet, az értelmezésnek ellenálló többlethez való értelmező viszony.

A fejtés hozadéka nem egy tanítás mögötti másik tanítás. Nem arról van szó, hogy a felszíni tanítás mögött titkos tanítás rejlik, nem egy apollói és egy dionüzoszi tanítás vitázik egymással. Még kevésbé beszélhetnénk egy szokratikus tanítás helyére lépő apollói vagy dionüzoszi tanításról, mert az utóbbiakat, épp vitájuk nem engedné tanítássá stabilizálódni. Nem két explicit üzenet kerül ellentmondásba egymással. Az implicit rész létmódja teljesen más, mint az explicité. Az implicit rész szfinxrejtvényét csak faggatni lehet, nem képviselni.

A tézist mindig antitézis követi, de az esztétikai üzenetben az előbbibe már be van építve az utóbbi. A tanítás a mű önazonossága, a titok a mű önkülönbsége, önmássága, öntöbblete, mely nem tudja magát konszolidálni, s ezért az öntöbblet egyúttal határt, kudarcot, alkalmatlanságot is jelöl. A filmfejtés a végsőből, a mű önmaga számára elérhetetlen részéből indul ki, s a mű eszközeivel megoldhatatlan problémákat követi tovább. A fejtés helyreállítja a kapcsolatot a kezdetekkel, aktivizálja a műimmanens önmegfejtés forrásait, azt, amivel a mű több önmagánál, és ezeket produktivitásuk határaiig igyekszik követni. Az alkalmasság, a potencialitás feltárása az alkalmatlanság határaihoz vezet, ahol a mű már nem magának ad fel problémát, hanem maga az emberiségnek feladott probléma, olyan nagy kérdéseket vetve fel, melyekre nincs válasza.

A megfejtés végcélja nem a rejtett jelentés, hanem a jelentés határa. A mű önmaga számára elérhetetlen része veszi fel a kapcsolatot a mű tárgya önmaga számára elérhetetlen részével. Az értelemtöbblet a léttöbbletből származik, az értelmezés nyitottsága az értelmezés tárgyának ontológiai nyitottságára, a lét meghatározatlan momentumára utal vissza. Az értelemtöbblet keresi a léttöbbletet, és az értelem határai lépnek kapcsolatra a lét határaival. Az üzenet

inkonzisztenciája meghaladhatatlan, mert a tárgy is inkonzisztens. A megértés nem a jel jelentésének puszta reprodukciója, hanem annak a pontnak a megragadása, ahol a jel kudarca jellé válik, a tárgy lényegéhez tartozó kudarc kifejezésévé, mely ponton a lét lényegéhez tartozóként mutatkozik meg a kudarc. A megértés végcélja nem lehet az egyértelmű bizonyosság, ha a tárgynak is lényegéhez tartozik a bizonytalanság. A megfejtés nemcsak azt fejti fel, amiben az üzenet illetve tárgya több önmagánál, azt is, amiben kevesebbek önmaguknál. Az interpretáció ezért nem lehet az önelégült tanítás szemináriuma, a megnyugtató kinyilatkoztatások ünnepe, s ha az, úgy legnagyobb árulásán kapjuk rajta.

A jel kudarca a tárgy lényegéhez tartozó kudarcra utal, ám a tárgy kudarca is jellé válik, nem a tárgy kudarca töri le az értelmezést, hanem az értelmezés lép túl az értelmezett lét minden letörésén és korlátján. Minden kudarc megértése egy siker hajtóerejeként kebelezi be a kudarcot.

2.7.2.7.3. A kiküszöbölhetetlen maradvány faszcinációja

A tanítás integratív totalitás, a különbségekben megragadott egység; a titok az előbbiről leváló integrálhatatlan rész, az egységet belülről megtámadó különbség. A radikális műnek kijáró radikális fejtés próbatétele a megfejtetlen maradék a mű kompetenciája határain.

A titok úgy hat, mint „a jövőből jövő töredék”, ezért csak egy anarchisztikus olvasat közelítheti meg (Slavoj Žižek: Die gnadenlose Liebe. Frankfurt am Main. 2001. 131. p.). Ez a műnek olyan titkára érvényes, melyet nem ér el az immanens kód önmegfejtő ereje, de egy belőle rekonstruálandó ideális jövőkód elvileg igen. A ténylegesen rekonstruált magyarázó elvek mindig hagynak maguk után megmagyarázhatatlan részt, maradék homályt illetve ellentmondást, ami további magyarázatokra ösztönöz. De van a műértelemnek olyan összetevője is, mely az előbbi, kiküszöbölhető maradvánnyal szemben, kiküszöbölhetetlennek látszik. A titok egyrészt új megfejtő aktivitásokat ösztönöz, másrészt a mindig fennmaradó megfejthetetlen maradék szükségszerűségét értelmező állításokat. Az egyik a közelgő jövőből, a másik a soha el nem jövő jövőből származó üzenet. A megfejthetetlen maradvány nem azonos a mű értelmetlen, sikerületlen, meghatározatlan mozzanataival, melyek a formálás felületességét fejezik ki. Nem előállítható könnyelmű blöfföléssel. Az utóbbi ugyanis megfejthető, kielemezhető a szélhámos szándék és a konvencionális megoldás szövetsége.

A soha ki nem küszöbölhető megfejtetlen maradék részben új eszmék felé mutat, melyek a mű létmegértő készségének új kontextusokba való átvitelével aktivizálódnak, s ennyiben a maradék élményanyaga integrálható a racionális világképbe. A megfejtetlen maradék megfejthetetlen része, a mindig fennmaradó rejtély azonban a lét rejtélyére utal a műalkotás rejtélyével. Ez azt jelenti, hogy van egy radikális interpretációs erő, mely az interpretációs képesség összeomlását is integrálja az interpretáció stratégiájába, hogy jelentéssel ruházza fel a jelentés határait is. Nemcsak az üzenetben, már tárgyában is ott van egy a magyarázó erő rendelkezésére álló megértő és kifejező potenciál összefüggéseiben nem oldható momentum, önmagával össze nem illő rész, a tárgy létének a lét értelmébe nem integrálható része. A mű a közös, ismert valóság elnémulását támadja, a fejtés a mű elnémulását. Ám a mű elnémulása nemcsak a valóság kifejezésének kudarca lehet, hanem a valóság lenni tudása kudarcának kifejezése is. Az üzenet kudarca a lét szervezettsége kutatásának csődjét is kifejezheti, de a lét szervezettsége határai megragadásának törekvését is. Az üzenet létmegfejtésének

kudarca kimutatható, ha olyan rendeket szegezünk szembe vele, melyek bonyolultságához a mű nem ér fel. De az üzenet oly módon is elérheti az értelem határait, ha ott ragadja meg a létet, ahol az eléri a maga határait.

A lét eleve csak a magán-kívül-létben, a szubjektum-objektum egység robbanékony kettősségében adott, a szétesésben keresi, az önelvesztésben ismeri fel magát, így minden látszólag stabil alakzat csak a permanens torzulás erőszakos és labilis önkorrekciója. A megfejtés ezért a maga végső reménytelensége által ajzott permanens éberség izgalmában ismer rá a lét végső megfoghatatlanságára. A komoly diskurzus akkor kezdődik, amikor pl. feltesszük a kérdést: Ki az a Godot? Mi az a várakozás? Vagy feltesszük a kérdést: Vajon a színről-színre látás tárgya nem a banalitás-e? Vajon az – iszonyatos – igazság nem csak „tükör által homályosan" tapasztalható-e, pl. az „őrület" tükrében? A hatalom akarása című Nietzsche-kötetben összegyűjtött írásokat korábban a hanyatlás termékének tekintették, míg Heidegger inkább a végső csúcsokat látja bennük.

2.7.2.8. Ki-egész-ítés (Mit ad hozzá a fejtés a megfejtendőhöz?)

A megfejtendőtől a megfejtéshez vezető ugrás a képektől a fogalmakhoz vezet. A megfejtés ebben az átmenetben megtesz egy ugrást, melytől az elemzés óvakodik. Az elemzés eszménye szerint a kép, a megnevezés közvetítésével, szétszedhető olyan absztrakt elemekre, melyek aztán egy második, a felbontást követő újraszervezési munka eredményeként, teoretikus fogalommá állnak össze. Az elemzés az érzéki képből akarja, folyamatos átalakító feldolgozások eredményeként, kitermelni a fogalmat, míg a megfejtés kép és fogalom, mint két autonóm mutációs sor között szervez találkozást. A megfejtés a fogalomalkotás válasza a képalkotásra. Az elemzés ezzel szemben nem válaszol a képekre, hanem belőlük akar indukálni fogalmi konstellációkat.

A kép információja, lefordítva a fogalmi közeg nyelvezetére, megújul. A múlt műalkotásai esetén pedig nemcsak a képrendszert kell lefordítani élményből fogalommá, előbb a régi élményeket és képzeteket is le kell fordítani a mai élményekre és képzetekre. Minden üzenet valamilyen kontextusban nyilatkozik meg, ám többnyire nem abban a kontextusban jelenik meg, amelyben igaz. A mélyüzenetnek illetve az ilyennel túlságosan megterhelt műalkotásnak akár meghatározása is lehet a kontextuális idegenség vagy otthontalanság: még keresi azt a kontextust, amelyben igazzá válhat. Az elemzés, mely egzakt kiindulópontra törekszik, nem veszi figyelembe, hogy a mű elveszett, tiltott vagy el nem ért képzetrendszer üzenete egy aktuális képzetrendszer számára. A megfejtés nem a halott nyomot, hanem a működő műalkotást kutatja, új élményközegben kérdezi, új szellemi formában feltámasztva teszi válaszképessé a műalkotást. Két értelemben is hozzáad: egyrészt új élményalakot ad neki, másrészt azt tanulmányozza, hogy mire jó, mit lehet kihozni belőle. Azaz: a mű transzcendáló hatását aktiválja az élményszerű konkretizálás segítségével. Az absztrakt-egzakt kiindulópontra törekvő elemzés végeredménye is absztrakt: kivon egy kitüntetett részletet, melynek segítségével a többit lényegtelenné nyilvánítja. Az elemzés egyszerű, egyértelmű választ akar adni a problémára. A megfejtés logikája szerint ezzel szemben a probléma a válasz a válaszra, amennyiben a problémának a válaszra adott válasza fedi fel a válasz

korlátait, mindazt, ami a válaszban megválaszolatlan marad. A megfejtés tiszteletben tartja a probléma fölényét, míg az elemzésben a probléma szónoki kérdéssé válik, mely a válasznak szánt ideológia önigazolását szolgáló módon van felvetve.

2.7.2.9. A tagadott rész

„Nem tudják, de teszik." – ez a Marx-idézet volt a Lukács-esztétika mottója. Gondolatmenetünk vezérelve ezt viszi tovább és igyekszik Freud segítségével radikalizálni: nem tudják, de tudják! A Lukács-idézet arra utal, hogy az emberek hiányos illetve hamis tudattal élik meg az életet, a mi elvünk arra utal, hogy a tanítások nem érik el a legfontosabb információt. A felvilágosodástól Lukácsig a tudattól várják a megoldást a lét problémáira, de a tudat ugyanolyan probléma. A köznapi tudat két kiegészítő rendszerre szorul, a „nem tudják, de teszik" a tudomány, a „nem tudják, de tudják" a művészet rendszerére utal.

Rétegrend segítségével ábrázolhatjuk, mit hoz ki az elemzés illetve fejtés a műalkotásból. A legnyilvánvalóbb kommunikatív üzenet a „tudja és mondja" rendszere. A mű az explicit kifejtés tárgya és az interpretáció nyilvánvaló birtoka, e felszíni réteg szellemi állaga azonban olyan tartalom, amelyre azért ismerni rá könnyen, azért beazonosítható és igazolható, mert a kultúra visszatérő információja, nem a mű újdonsága.

A kifejtés rendszerén túl találkozunk a célzások rendszerével. A célzás tárgya az üzenetnek a freudi ambivalencia vagy a batesoni double bind által megszállt része. A „tudja, de nem mondja" viszonya által körülhatárolt üzenettartomány olyan tartalmakat feltételez, amelyekkel a szerző szembenéz és elviseli őket, de a befogadó, a közös kultúra elviselő és feldolgozó kapacitását kétely éri. E határon így nem a maga tudattalanjával szembesül az üzenet, hanem másokéval.

A „tudja, de nem mondja" egyúttal megismerési stratégia is, mely a kimondás egyszerűsítéseitől kíméli a tartalmi komplexitást. Az élmény és fogalom, fogalom és megfogalmazása, gondolat és kifejezés határain jelentkező információvesztés késztet a kifejezés cselére. A ki nem mondás többet mond, mint a kimondás: ezt a többletet menti a beszélő hallgatás.

A sorok közötti üzenet a szuggeráló, hipnotizáló rész, mely növekvő befolyást enged a befogadónak. A tan legfeljebb egyetértést vagy ellentmondást vált ki, míg a sorok közötti üzenet együttműködést követel, együttes alkotást eredményez. Az értelmezés – elemzés és fejtés – által feltárt rétegekben előre haladva nemcsak a befogadó növekvő aktivitása jellemző, egyúttal szerző és befogadó mind teljesebb egyesülésének képét kapjuk. Az üzenet, már a célzások rétegébe belépve, átalakítja a befogadó szubjektumot esztétikai énné, amely az énnek a köznapi befogadói énnel és a szerzői énnel egyaránt szemben álló harmadik állapota, úgy harmadik személy, ahogyan a mítoszban a harmadik szem a magasabb érzékenységet jelentette. Mivel a művével szemben a szerző is, már az alkotás közben is befogadó, az üzenet belőle is kiváltja a „harmadik ént".

A „tudja de nem mondja" rétegét követi a „titkok" magasabb rendje vagy a „mélységek" mélyebb rétege: a „nem tudja, de sejti" világa. A célzások régiójából a sejtelmekébe lépünk tovább. A tanításon és célzaton túli jelentések eme rendjében a kifejezni nem, csak jelezni tudott tartalmakkal találkozunk. E réteget vizsgálva szembesülünk azzal, hogy a nyelv, az üzeneten keresztül, hogyan teremti önmagát. Már nem az a kérdés, hogy a parole-struktúrák

mit tárnak fel, hanem hogy a bennük formálódó új nyelv minek a feltárására lesz alkalmas. A mélyebb rétegekben azután tovább fog kísérni bennünket e kérdés. Egy szimbólum lényege nem az, amit kihoztak, hanem amit ki lehet hozni belőle, amivel hozzájárulhat a lét feltárásához.

A sejtelmek legizgalmasabb része az ismeretlenre utaló jelkapcsolatok különös rendje, melyet a „nem sejti, hogy sejti" paradoxonja jellemez. A jelezni sem tudott, de a jelzettben előfeltárt összefüggések csábítanak, nyugtalanítanak, fejtő munkára késztetnek. A mélyrétegekben már maga a műalkotás is úgy viszonyul önmagához, ahogyan majd a megfejtő a műalkotáshoz.

Az önazonosság őrzése és kifejlesztése szolgálatában álló értelemrögzítés a jelentés konszolidált régióinak adaléka, míg mögöttük egy viharosabb és ellentmondásosabb régió nyílik, mely megfelel a Levinas-féle „vad" felelősségnek vagy a Ricoeur-féle magától lejátszódó értelemképződésnek, „vad" értelemburjánzásnak (Tengelyi László: Élettörténet és sorsesemény. Bp. 1998. 42. p.). A mű legdrámaibb része túl van a sejtelmeken, vagy azoknak negatív formája: a szerző illetve a mű „nem akar tudni róla". A mű a világ elleni olyan lázadást hoz magával, amely ellen az általa feldúlt érzék egyúttal a világ nevében lázad. Az eddigiekben a szerző vadászott az információra, itt az információ a szerzőre, az utóbbi azonban menekül előle. Ez az, amit a szerző érez, de tagad, s amit azért tagad, mert kínlódva érez. Találkoztunk a műben tanokkal, ártalmatlan, hivatalos résszel. Találkoztunk tanná lefordítható titokkal, ártalmatlanítható résszel. Végül találkozunk lefordíthatatlan idegenséggel, ártalmatlaníthatatlan résszel, mely nem pusztán a műnek a kulturális környezet számára idegen, hanem több, önmaga számára is idegen része.

A megfejtés nem a szövegben keresett múltbeli szövegek turmixa, amit a posztmodern tudatipar szellemi hedonizmusa tálal fel, sokkal inkább jövőbeli szövegek keresése a szövegben. Ezek megtalálása érdekében előbb reményküszöböket, utóbb szorongásküszöböket kell átlépni. Előbb a látóhatár szélesülése lelkesít, utóbb mélysége riaszt.

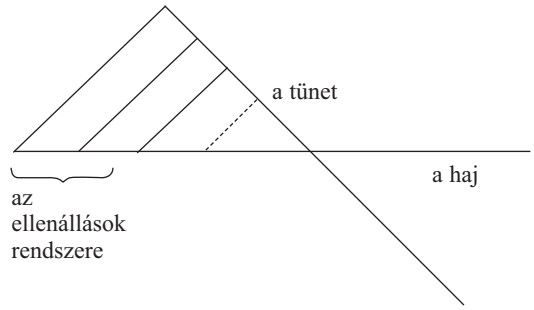
Láttuk, hogy az ember nem mindent fejt ki, amit hozzáférhetővé tesz képzelete és gondolkodása, és nem tud mindent kifejteni, ami megérinti. A kifejtetten túl jelentkező összefüggések egy részét nem éri el, más része elől menekül. A mű igazi titka nem az, ami mások, hanem az, ami maga számára botrányos, sértő, riasztó és elviselhetetlen. Ez az ember legnagyobb vívmánya, aminek napvilágra hozatalához ő maga végül már egyáltalán nem elég, mások, a befogadók, az utókor bábáskodására van szükség. A közös törekvések ráeső, felvállalt részén túl, továbbá azon túl, amivel túllendül egyéni törekvése a közösön, van az, amivel túllendül törekvése önmagán.

Mi a legmélyebb rész? Ami előlünk menekül, vagy ami elől mi menekülünk? Az, amit a mű nem ér el, amit megcélzott, de elvétette, talán nem is akarta elérni? A keresés talán álcázott menekülés? A reményteljes sejtelmek vagy titkok rendjét úgy éli át az ember, mint ami számára nem elég jó az, aki megtalálja, amire nem méltó, aki számára jelentkezik. Ez az, ami túl szép, túl nagy, túl bonyolult, túl sok önátalakítást követelne megfelelő kifejtése, ezért a megértés, a vízió elégtelennek nyilvánítja alanyát. A közlő, alkotó megpróbálja elgondolni, de a tárgy nagysága gúnyolja és elégtelenné nyilvánítja őt. Ez nem az, amit az ember gondol, hanem az, amit próbál gondolni, amire szakadatlan törekszik, de soha nem éri el. Ezen is túlmutat az, amit az ember próbál nem gondolni. Az előbbi olyan létteljesség, amely az elgondolót nyilvánítja elégtelenné, az utóbbi olyan gondolat kísértése, mely kénytelen lenne a létet nyilvánítani elégtelenné. Vagy mi magunk vagyunk szánalmasak vagy rettenetesek a

teljesség tükrében, vagy „Isten” (mint a megszólított lét, vagy végül a megszólító, de meghallgatni nem akart lét) maga a rettenetes: bármelyik jelenik meg egy üzenet végső viszonyaként, a végső viszony mindkét esetben iszonyatot szabadít fel.

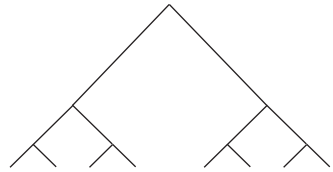
Nem az a kérdés, hogy mit gondolt Kant vagy Schelling, mit vizionált Griffith, Eizenstein, Antonioni, Wong Kar-wai vagy Yimou Zhang, hanem hogy mit próbált gondolni illetve vizionálni. A megfejtés játszmája azonban még ezzel sem éri el az igazi áttörés lehetőségével kecsegtető csúcspontot. A végső kérdés az, hogy mit próbáltak nem gondolni, nem látni, nem tudni. Ez a munkájuk legfontosabb megbízatása a mi munkánk és az összes eljövendő generáció számára.

Az, amit Freud ellenállásoknak nevez, azonos azzal, amit lezáró szignifikánsoknak neveztünk. A neurózisok tana szerint az ellenállások okozzák a betegséget. A műalkotásnak „betegsége” (korlátja, határa, az a pont, ahol a szimbólum megtagadja a lét megfejtését és a megtagadást okozó probléma szimptómájává válik) hordozza végső üzenetét. A megfejtés célja az ellenállások felszámolása, melyet az a remény mozgat, hogy a szimptóma szimbólumra váltható.



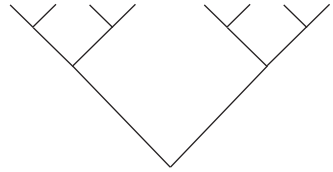
92. ábra

A filmfejtés, a megfejtő munka csúcspontján, produkcióesztétikába megy át, amennyiben tárgya az a film, amely meg akart születni, de amivel a szerző nem mert szembenézni. Ezzel azonban már nem a szerző a vizsgált szellemi folyamat szubjektuma, hanem egy olyan egyénfeletti szellemi folyamat, melyben az egyén előrevivő vagy feltartó szerepet is játszhat, s valódi szerepe a kettő valamilyen – megfejtendő – kombinációja. Az, amit fikcióspektrumnak neveztünk, s aminek kifejlési folyamataként tekintettük az érzékenység történetét, amíg konkretizálásán dolgoztunk, a feje tetején állt. Most itt az idő, hogy „a feje tetejéről a talpára állítsuk”. Az, ami eddigi megközelítésünkben lefelé bontotta ki elágazásait, s gyökérzetnek látszott, valóban elképzelhető úgy, mint olyan szervrendszer, mellyel az egyéni érzékenység szívja fel magába az idők örökségét, a különböző időbeli mélységekből érkező műfajokat és mítoszokat.



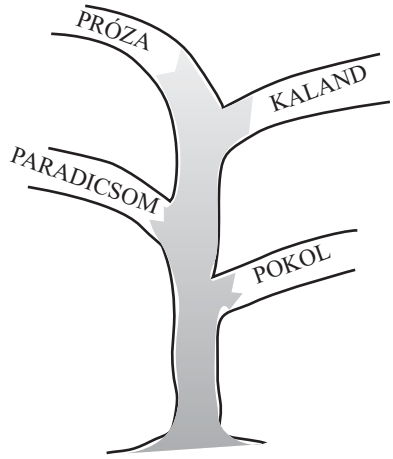
93. ábra

Ha fordítva tekintjük mindezt, megjelenik előttünk a „tudás fája”.



94. ábra

A „tudás fájának” gyümölcsei egymásra utalnak, ízük egymáshoz képest érezhető. A szövegben nemcsak a szerző üzenetét találjuk meg, hanem a szövegfolyamét is, ama szellemtörténeti következtetési folyamatét vagy víziókifejlését, melynek a szerző csak része. Az előbbiekben megkülönböztettük azt, amit a mű vállal, attól, ami menekül előle, vagy ami elől ő menekül. A tudás fájának vannak elérhető, elérhetetlen és tiltott gyümölcsei. Elemzésünk prózai, paradicsomi és pokoli gyümölcsök ágait különböztette meg.



95. ábra

Iszonyat-e az eredmény, őrület és bűn-e az eredmény, ha a tiltott gyümölcsöket akarjuk leszakítani? Vagy az, ami az őt el nem érőnek „méreg” lenne, az őt elérő számára az „istenek eledele”? A megfejtés célja a tiltott gyümölcs, melynek leszakítása által kiűzetünk a paradicsomból, az adott kultúra szimbolikus védőernyője alól, melynek leszakításakor elhagy bennünket a Nagy Másik, az Isten, a kollektív felettes én, a szimbolikus rend, az Átfogó stb.

Az ember interpretáló lény, aki a válasz kimenetelétől függetlenül interpretál, nem mondhat le az interpretációról, akár üdv, akár kárhozat lenne a következő lépés eredménye, mert az interpretációról való lemondás a szellemi létmódról való lemondás lenne, a lezáró szignifikáns nyomora. Ez a kockázatosság az emberlét egyik vonása.

2.7.2.10. Az igazság egyszerisége

A kifejtendő állítást különféle módokon kifejezhetjük, s ez azért fontos, mert az állítás lényege épp arra utal, hogy egyszeri megformulázás nem elég. 1. A megfejtés akkor jó, ha kiegészíthető. 2. A megfejtés soha sem teljes. 3. A megfejtés minőségét nyitott és nem zárt mivolta jelzi. 4. Az is igaz, amit a pszichoanalízis tárt fel, hogy a megfejtés annál mélyebb és igazabb, minél nagyobb ellenállást kelt a megfejtettben, de az is, hogy az ellenállásnak mindig van jogos mozzanata. 5. A megfejtés igazságának szubjektív garanciájához tartozik a megfejtő oldalán, hogy nemcsak a vizsgált alanyban, a vizsgálóban is elégedetlenséget és szorongást kelt. 6. A fejtés több mint a megfejtés, a befejezett megfejtés illúzióját meghaladja a fejtés permanenciája, a kivonható tanokat a szellemi élet.

A megfejtés mindig hipotetikus, a lezárt megfejtés, a teljes megfejtettség fikciója csak az igazság új lefedése, eltakarása, az igazság elől való menekülés, az igazságtól való félelem szimptómája az igazság birtokként és privilégiumként kezelése. A tan mint lezáró szignifikánsok ajánlata mögül nem emelhető ki „maga az igazság”, melynek a tan csak takarója, álarca, vagy amely ellen emelt védőbástya lenne. Maga az igazság, mint meghódított birtok, lezárható és képviselhető álláspont, csak új tan lenne, a valódi igazság ezzel szemben eseményszerű. Az igazság nem más, csak az igazság pillanata, a tan korrekciójában. A kijelentés igazsága a felfedés, az általa kínált hozzájutás az elrejtettségéből kiemelt létezőhöz. Az ember a létnek nyújt belátást önmagába, a művészet az embernek, az interpretáció a művészetnek, de minden megnyitottság elzárkózik. Az automatizált létinterpretációk minden meghaladása bezár egy új automatizációs nívó képzeteinek önvédelmi rendszerébe. A nyitottságot, feltártságot hiányának tudata tartja fenn, az a tudat, hogy a kifejtett igazságélmény már besoroltatott a társadalmi realitásképbe, annak szimptómája. A társadalmi realitásképben mint általánosult, rendszerezett és intézményesen újratermelt interpretációk együttesében a felfedezések eltakarássá válnak. Maga a felismerések együttese válik elhárító mechanizmussá. A társadalmi realitáskép kollektív neurózisként reagál, ezért beszéltünk ennek szimptomatikájáról.

Minden igazság egyszer igaz, amikor elmozdítja a rögzült világkép lezáró szignifikánsait. Az igazság radikális és ismételhetetlen. A rendszeren kívülit a rendszerbe bevivő váratlan kapcsolat ismételhetetlen, mert ismétlése már adott, valószínű kapcsolat-lehetőség lehívása a rendszerből, nem új kapcsolat behívása a rendszerbe. Minden igazság képviselhetetlen, mert védelmezése és képviselete nem idézi fel az igazság pillanatát. Az igazság csak azáltal igaz, amit hozzátesznek, így csak a hozzá hűtlen tudat viszonyában maradhat hű önmagához. Az igazság identitása csak a végtelen differencia kerülőútján fenntartható. Mivel minden megfogalmazás hozzávetőleges és ki nem elégítő, az önmagához hű nyelv eltorlaszolja magát az igazságtól. Szomorú és deprimáló hallgatni az epigonokat, akik felmondják az alkotók leckévé halványított eszméit. Ennél csak az szomorúbb, ha az alkotó válik saját epigonjává.

Az igazság nem éli túl az igazság pillanatát, az igazság nem él az igazsággal való találkozáson kívül, nem éli túl a találkozást. Az igazság a kimondás pillanatában igaz: e pillanatban ő a létet visszanyerő, a létet önmaga elé idéző erő, utóbb azonban már őt kell visszanyerni. A kimondott szó szerinti értelménél való leragadás a mindenkor kimondhatót azonosítja a valósággal. A valóság a nem reprezentálható, rejtőzködő, jeleken túli valami a befejezett reprezentáció hívője számára statikus valami, a kommunikációnak a jelekkel való összehasonlítás számára rendelkezésre álló „témája", „anyaga". A valósággal szembeszegezett formavilág, a társadalmi konvenciók rendszere a megjelenítésnek álcázott eltüntetés, a nyitottságnak álcázott zártság, a köznapi élet filozófiája. Ennek korlátaira mutatnak rá a „reprezentáció" bírálói, az igazi reprezentáció azonban nem megkettőzés, hanem folyamatos újramegjelenítés, a jelenséget életben tartó önátalakítás, alakváltozás. Sloterdijk „a tartalom rendíthetetlen tökfilkóinak" (Peter Sloterdijk: A gondolkodó a színpadon. Bp. 2001. 27. p.) nevezi a Nietzschét szó szerint vevőket. A megfejtés igazságot életben tartó módja a menekülő üldözés, mely menekül a közhely elől és üldözi a kimondhatatlant.

A megmerevedő realitásképeket szakadatlanul levedli a bennük mégis képviselt, s átmeneteik által megújított realitáskapcsolat. A hárítások összeomlásaiban van jelen a dolog elviselhetetlen és nélkülözhetetlen törvénye, mely a mesterkélt harmonizációk falszifikálásában ad új életjelt. A lezáró szignifikáns addig zár le, amíg fenn tudja tartani a nyitottság látszatát, amíg nyitásokkal hitelesíti a lezárást. Ha ezt már nem teszi, akkor már nem az ő záró ereje hat, hanem a nyitó üzenettel szembeszegezett cenzorhatalom rendőri brutalitása.

Az igazság-esemény az a változás, amiben megnyilatkozik az igazság. De nemcsak az igazság forrása, létmódja is az esemény. Badiou problémája, hogy az esemény egyszerisége hogyan változtatható tartós szimbolikus szerkezetté. Az eseményhez való hűség azonban nem valamiféle ismétlő és konzerváló, védelmező és változásokat elhárító stratégia, hanem az esemény és a szimbolizáció közöti rés feltárása, az esemény kimeríthetetlen részének, fogalmilag oldhatatlan többletének tudata által tartható fenn. Ez pedig nem úgy érhető el, ahogy Lynch szeretné, aki mesterkélt szimbolikus inkonzisztenciákat kreál, modoros talányokat, melyek nem kívánnak kutatást és választ, mert cinikus jelzései a megismerés új dogmává emelt önlemondásának. Az eredmény szenvelgő vagy cinikus lezáró szignifikáns, melynek tanítása legfeljebb a megismerés vagy a valóság inkonzisztenciájának üres állítása, holott ezt az inkonzisztenciát, mint immanens határt csak a vele való küzdelem, a neki való ellentmondás igazolhatja, míg állítása a konzisztencia új stílusává avatja a mesterségesen kreált zavarosságot. A lehetetlen rend lehetetlen, de elszánt akarása, mely a szemiózist a végletekbe hajtja, szembesít az inkonzisztenciák termékenységével. A kimondható a köré szerveződik, aminek kimondhatatlanul kell maradnia a világkép konszisztenciája érdekében (Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts. Frankfurt am Main. 2001. 228. p.), a világkép fejlődését azonban csak az képviseli, ami kűzd ezzel a „vakfolttal".

Az igazság az autentikus létezés közege, mint lét és létező viszonyának defektje elleni harcé. Az igazság a lét öntudattá transzformálása, míg a természettudományos tényigazságok csak a környezet instrumentalizálását szolgálják. A tényigazságot ezért szembeállítjuk a lényegigazsággal, s a hermeneutikát az utóbbi kezelése módszertanának tekintjük. Ám ennek ellenére sem szükségszerű a két igazság közti áthidalhatatlan ellentmondást feltételezni. A természet lassabban változik, mint az ember, a természet változásai nem kiszolgáltatottak a ténymegállapítás aktusának. A természettudományi igazságot a reá építhető további igazság

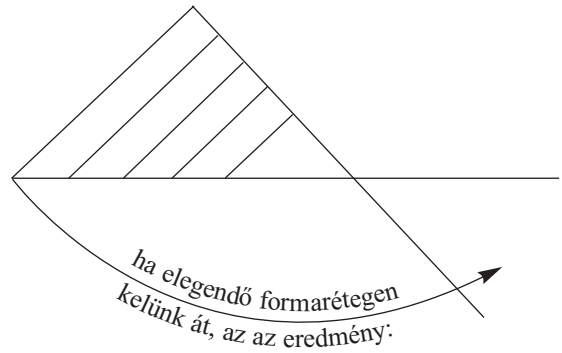
teszi igazzá, folytatható mivoltában, a kiegészítések és konkretizációk folyamatszerű mivoltában létezik igazságként. Az ember, akinek egzisztenciális igazságtételezései ahhoz a léthez tartoznak, amelyről szólnak, a megállapított igazság által módosítja a tárgyat is, nemcsak a hozzá való viszonyt. Ha az ember beszélő lét, akkor ennek megállapítása máris módosítja a definíciót, a beszélő lét öndefiniáló lénnyé alakul. A személyiség és a társadalom bármely aspektusának észrevétele és megvallása módosítja ennek pozícióját, már nem a szubjektum, hanem az objektum része, nemcsak a megtudott összefüggés, hanem az összefüggés tudása is hozzá tartozik most már az objektumhoz. Ezáltal az összefüggés a „tesszük, de nem tudjuk" pozíciójából áttolható a „tudjuk, de – amennyiben nem akarjuk tenni –, nem tesszük" pozíciójába. Ha tudom, hogy ez és ez a lényegem vagy sorsom, akkor máris választhatok, hogy ellenállok vagy engedek. Ellentmond-e ennek a görög tragédia? Nem. A görög tragédia csak a hatékony ellenállás útjait keresi, a sors cselei és az ész ellencselei párharcának történetében. Ha tudom, hogy Ödipusz előírt sorsa azért teljesült, mert ellenállt neki, akkor az elengedettség („Gelassenheit") által fel is szabadulhatok a sors hatalma alól. A „tudjuk" által bármi áthelyezhető a „nem tudom nem tenni" kategóriájából, a „tudom nem tenni" kategóriájába. Amikor a *Naked Spur* című filmben James Satewart azt hajtogatja, igenis, eladom ezt a hullát, nem vagyok hajlandó eltemetni, mert a fejpénzen akarom visszavásárolni elorzott farmomat, akkor ezt a mondatot már az a férfi ismételgeti, aki nem a saját régi szemével nézi tervezett tettét, hanem a szeretett nő szemével, elborzadva tőle. Ha az irigy ember megállapítja, „irigy vagyok" akkor már nem az irigy ember szólalt meg, hanem új ember született, az előbbi megfigyelője. Ha egy gyűlölködő kultúrában valaki megállapítja „gyűlölködők vagyunk", akkor már legalább egy van, aki nem egyszerűen és spontánul, alternatívátlanul gyűlölködik, hanem figyeli a gyűlölködést, így a kijelentés már nem igaz. Amit az ember kimond, leír, azt éppen ezáltal túllépi. Ha megtette, akkor a kimondás választja le a meggyónt múltat, ha még a bűnbeesés előtt kimondta, akkor a megelőző önátdolgozás elkerülhetővé teszi a katasztrófát. Hasonló a helyzet a mulasztásokkal: ha az ember abban ismer magára, amit a múltban elmulasztott, a meg nem tett hiányának szégyenére való ráébredés bepótolhatóvá teszi a mulasztást. „A kimondott meghal" tézisének tehát előnyei is vannak, a kimondás olyasmi, mint egy szellemi műtét, s a pszichoanalízis egykori szellemi sikerei ezért hihetők. Más a helyzet, ha a vallomás nem őszinte, nem katarzis kifejezése, csak taktika: a „hazudtam" kijelentés annak álcázására is szolgálhat, hogy tovább kívánok hazudni, s új hazugságok számára akarom biztosítani az őszinteség látszatának közegét.

Az igazságprobléma, a vázolt öszefüggések alapján, az ember vonatkozásában addig éleződhet, hogy az igazságot a cáfolat teszi igazzá. Azért igaz, mert megcáfolja magát. Igaz, mert a kimondással megváltoztatta a létet, eltűntette tárgyát, olyan létet állított elő, amelyben már nem igaz. A szó orvosló képességéről, gyógyító erejéről vagy megváltó hatalmáról beszélhetünk. Miután kimondtam, hogy „irigy vagyok", már nem egy irigy én tulajdona vagyok, legfeljebb szabadon és alkalmilag választom meg magamat az irigység énjeként, vagy idézem fel az irigység énjét, egy nagyobb játszmát folytató én képviselőjeként.

Ha minden egy pillanatig igaz, és csak az újraformulázásban marad az, akkor a tanító újraközlés már nem közli az igazat. A kultúraterjesztés hamisítás, a receptív művelődés lehetetlensége azonban nem a művelődés lehetetlensége, pusztán figyelmeztetés, hogy csak a művelés művelődik, a mű elsajátítása bekapcsolódás abba, amit a mű művel.

2.7.2.11. Formális és tematikus kritika kultúrharca

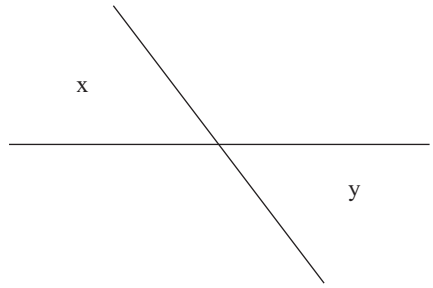
A tartalom a forma segítségével birtokba vett anyag. Kifejezés, tartalom és tárgy (szignifikáns, szignifikátum és referens) szemiotikai hármassága megfelel forma, tartalom és anyag hagyományos filozófiai hármasságának. A műelemzés a forma vagy a szignifikáns kombinatorikáját vizsgálva akarja megfejteni a műnek az anyag feletti uralmát. A kifejezés-tartalom viszonyok mintegy sokszorozott szűrő berendezésként szűrik ki a formákat az anyag káoszából, a rendeket a rendetlenségből, ami arra utal, hogy a rendetlenség a rend túlkínálata, különféle rendező elvek el nem dőlt küzdelme az anyagért. A szemiotikai elemzés során láttuk, hogy ha elég réteget kelünk át a formában, közben meghódítottuk az anyagot, melytől, a forma differenciáló bonyolítása során, távolodni látszottunk.



96. ábra

Az anyagot a formában birtokoljuk. Az anyag a lét küzdelme önmagával, az anyagot birtokba vevő szellemi forma pedig a lét küzdelme önmagával való küzdelmével, vagyis a küzdelem elért állása (=tartalom) tudata.

Próbáljuk meg a lehető legegyszerűbben modellálni formális és tematikus kritika ellentmondását, a szembenálló pozíciók lényegét. Legyen x a jelek, y pedig a dolgok világa:



97. ábra

A formalizmus szerint csak a kifejezések kombinatorikája igaz, csak a forma hozzáférhető, adott, egzisztens, a realitás fikció. X az igaz, y pedig fikció. A tematikus kritika szerint y az igazság, x pedig magában véve sem nem igaz, sem nem nem-igaz, csupán értelmetlen adottság. A fent kifejtettek szerint x igazsága y, mégpedig úgy, hogy x1 + x2 + x3 stb. tárja fel,

analizálja y mélységeit. Nem tagadjuk x javára y-t, vagy fordítva. A tematikus kritikát úgy szokás tekinteni mint az irodalmiság elárulását: „az író vonzódása témájához, – amely a tetthez, a modernséghez és az autonóm jelentéshez való vonzódás is, amely a nyelv fennhatóságán kívül létezne – első sorban ahhoz való vonzódás, ami nem művészet." (Paul de Man: Irodalomtörténet és irodalmi modernség. In. Bókay – Vilcsek – Szamosi – Sári /szerk./: A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Bp. 2002. 290. p.). Ha a kritika a művészetre vágyik is, a művészet a nem-művészetre vágyik, mert különben a kritika sem a művészetre vágyna, hanem önmagára. Reménytelen-e a „vágy, hogy kitörjünk az irodalomból a pillanat valósága felé" (uo. 291. p.)? Fenti elemzéseink szerint kétféle kitörés is van a szemiózisból a realitásba, ami nem más, mint a szemiózison, a közvetítéseken való kétféle átkelés. A külvilág vagy a külső realitás felé a szemiotikai közvetítések gyarapítása, a KRT viszonyok halmozása irányában törünk ki, míg a belső reális, a kimondhatatlan, preszemiotikus életalap felé ugyanezen út eksztatikus vagy regresszív, fordított átkelése által. A realitás az inkonzisztenciák, katasztrófák által keres fel bennünket, mi pedig regresszív vagy progresszív „átkeléssel" válaszolunk a kihívásra.

Formális és tematikus kritika oppozíciója a műalkotás eltűnéséhez, látókörünkből való kieséséhez vezetett. Az oppozíciót a formális kritika élezte ki, s ezzel pontosan a várttal és szándékolttal ellentétes eredményhez vezetett (ami minden mozgalmat, tant, propagandát, kultúraközvetítő apparátust és kulturális divatot jellemző hatás, a betegség nyeresége pszichoanalitikusok által leírt mechanizmusának ellentéte, a nyereség vesztesége). A formális kritika a technikáról beszél, mely produkálja a filmet, a tematikus kritika az etikáról, a megrendülés közvetítette részvétteljes problémaérzékről, a katarzis szülte cselekvő készségről, melyet produkálni hivatott a film. Találkozhatnak-e egymással vagy választani kell?

A műről folytatott kommunikáció hagyományos módja a morált, újabb módja a technikát preferálja (vagy, ha tetszik, az előbbi az élettechnikát, az utóbbi a beszédtechnikát). Az új kritikai stílus az élményhez, értelemhez vezető nyelvi eljárásokat azonosítja, tipizálja, míg a hagyományos mód az élményből, értelemből levezetett személyiségmódosulást, mentalitást, világviszonyt ígéri beazonosítani. De nemcsak tradicionális és modern hozzáállás szembenállásáról van szó, szaktudományi megközelítések különbözőségéről is. A filmértők, írja Wolfenstein és Leites, 1950-ben készült könyvük 1970-es kiadásának előszavában, a rendező szerepét és a film technikáját (azaz a kifejezés stiláris oldalát) hangsúlyozzák. Az idézett szerzők ezzel a hozzáállással szemben határozzák meg saját módszerüket, mely a pszichoanalízis és a kulturális antropológia eszköztárával közelítve meg a filmkultúrát, „a témákat és a cselekményt állítja a figyelem középpontjába." A filmet, írják, „abban a sorban tekintjük, amelybe a mitológia, az elbeszélések és a dráma is tartoznak", az emberek fantáziái, a „szex és agresszió" alapvető impulzusai kifejezéseiként (Martha Wolfenstein – Nathan Leites: Movies. A Psychological Study. New York. 1970. 6. p.). A pszichoanalitikai és kultúrantropológiai megközelítés a tematikus oldalról, a stukturális poétikai és lingvisztikai megközelítések a másik pólusról indulnak. A két oldalt az esztétikai megközelítés feladata lenne összefogni, mely azonban épp az idézett mű keletkezése idején kezdett visszavonulni, az új előszó írásának idején pedig gyakorlatilag megszűnt létezni.

A műalkotásról folytatott kommunikáció egyik oldalon, amikor a tartalom birtokosának véli magát, nem a tartalomig, csak az anyagig jut el, a mű által feldolgozott problémákról elmélkedve, de nem tudva ezeknek a mű általi feldolgozásmódját, mely már formaprobléma,

megragadni. Ezért azonosítja a mű tartalmát a kultúra archívumában tárolt valamely bevett „igazsággal", belátható evidenciával. A mű felidéző potenciáljának kutatása, amennyiben a tartalmat nem sikerül formaproblémává változtatni, vagy leckefelmondó szeminarista moralizáláshoz illetve pártkomisszári politizáláshoz (kétféle közhelyes igehirdetéshez) vezet, vagy – ha a finnyásabb kritikus ettől visszariad – szubjektív, szabad asszociációkhoz. Az előbbi a premodern, az utóbbi a posztmodern kritika módszere, míg a modern kritika alapvetően „formalista". (A marxista kritika sem haladta meg a premodern pozíciót, csak a modernizációért folytatott politikai harcig jutott el, de nem a modernizációhoz.) A premodern kritika a közvélekedések frázistárából lehívott formuláknak, naív életbölcsességeknek a mű és a szerző nyakába varrásában látja a megértést. A kritikai metakommunikáció másik változata, a kor retorikai közhelyeinek beazonosítása, a korstílus repertoárjából lehívott hatáskeltő vagy elidegenítő trükkök, formanyelvi játszmák azonosításának az előbbivel ellentett útját járja. A „formanyelvi kísérletezés" méltatása, az eljárások klasszifikálása, a műhelyproblémák középpontba állítása az elsősorban természettudományi és technikai műveltségű ember számára teszi hozzáférhetővé – az esztétikai diskurzust „pozitív művészettudományokra" cserélve – a kritikai metakommunikáció gyakorlatát. A műformálási eljárások tipológiája a művizsgálat ama része, mely az egzakt empirikus vizsgálat és a mérnöki pontosság eszménye beteljesülését ígéri a poétikában. A kritikus, átengedve a megfejtést a psziochoanalitikusnak vagy filozófusnak, a stilisztikai divatokkal való konformitást szankcionálja. Mivel az emelkedett kultúriparban, a presztízsművek piacán a nonkonformitás ritualizált póza a divat, könnyű dolog, megoldott probléma az elegáns konformitás, mely „trendhűségre" váltja az „örök hűséget". A konformista így nem vaskalapos konzervatívként jelenik meg, hanem az új élharcosaként. A művészeti divatok többpártrendszerében „éleződik az osztályharc", már nem elég vonalhű pártkatonának lenni, nem elég a fegyelem és szellemi lemondás, szimatra és ravaszságra is szükség van, mely éberen mindig a legerősebb vonalhoz csatlakozik, a „nyerőre" szavaz.

A technikai diskurzus megkettőződik, egyrészről a formát mutatja be, mint tulajdonképpeni tartalmat, másrészt visszaélésként akarja leleplezni a mű észlelt tartalmi elemeit. Az ideológiakritikát is a technokrata diskurzushoz soroljuk, míg a premodern kispolgári tartalomfetisizmus ezzel szembeállítható továbbélésének a szovjetmarxista kritika tartalomfetisizmusát tekintjük. A technokrata gondolkodás, mint ideológiakritika, a gyanú hermeneutikájának változata, mely a művet hatáskeltési vagy manipulációs eljárásokra redukálja. A manipulációleleplező ideológiakritika évtizedeken át hangos, de egyhangú kórusának meggyőződése, hogy a beszéd egyetlen szándéka a hátsó szándék. A nyugati kultúra születése és diadalai fölött ezzel szemben a hódolat, a tisztelet, a rajongás és az öröm hermeneutikája bábáskodott. A „beszélni kezd az öröm" princípiuma, mint az alkotás magyarázata minden esetre problematikus, s önmagában véve a szokásos aranyigazságok és dicshimnuszok felé vezet, mert az elsöprő, „szíven ütő" öröm és bűvölet is elnémít, akárcsak az iszonyat, ám, az iszonyattal ellentétben, nem végleg, csak az első pillanatban, melyet követően a kimondhatatlan kimondására, a szó keresésére késztet. Az elnémító öröm az elnémító iszonyat kérdéseire megtalált válaszként jelenti a szólás foganási helyét, s a nyelvtechnikai redukcionizmus kitér eme átcsapási pont vagy foganási hely tűzfészke elől, pedig itt találkozik a szellem Erósza az Erósz szellemével, a fogalom az érzékiséggel, itt ihletik meg egymást, s a tartalomról és

formáról folytatott iskolás viták ott lángolnak fel és válnak krónikussá és megoldhatatlanná, ahol e két elementum nem talál egymásra, s nem látják többé viszont magukat egymásban.

A művet stratégiákra, taktikákra vagy tanokra, ideologémákra redukálják. Életjátékoktól elszakadt nyelvjátékok állnak szemben nyelvjátékoktól elszakadt életjátékokkal. A műépítő nyelvtaktika és a művet fogyasztó életjáték, politika vagy etika nem találnak többé igazolást egymásban. Elemzés és megfejtés a posztstrukturalista érában elszakadnak egymástól, a megfejtés a mű által ihletett álmodozás az értékekről, az elemzés pedig a mű technikai oldalának „megmentése", „megtisztítása" eme álmodozástól. A mű azonban egyik szélsőségben sincs jelen, elsikkad a kettő között. Egyik oldalon egzaktan leírható szignifikánsok kombinatorikáját figyelhetjük meg, de ez nem az esztétikai lét fekete doboza, csak a megfigyelhető „bemenet". A másik oldalon megfigyelhetjük a mű által kiváltott reagálásokat, viselkedéseket, elfoglalhatjuk a pragmatizmus és a behaviorizmus eszményi vizsgálati terepét. De az egyik csak preesztétikai tárgyiasság, a másik pedig posztesztétikai élet. A kettő között most már a lehetetlen műalkotásként, a lehetetlen filmként, a lehetetlen esztétikai realitásként kereshetjük a művet, mely ugyanolyan kínná vált az esztétika számára, mint a filozófia számára a realitás. Eltűnt a műalkotás? Igen, de csak addig, amíg a megfejtés helyett az elemzéstől függetlenített szabad asszociációkkal elégül ki a kritika. Az igazi megfejtő munka sajátossága ugyanis az elemző munka alépítménye általi feltételezettségében adható meg. Az elemzés nem tartalmazza a megfejtést, a megfejtés azonban tartalmazza az elemzést. A megfejtés az, amibe az elemzés csap át, de az elemzés nem feltétlen csap át megfejtésbe. Egyszerűbben szólva: a strukturális elemzésnek addig van értelme, amíg nem pusztán a művet valamilyen naiv álmatematikába (=álságos pszeudo-matematikába) átíró értelmi játszadozás csupán, mert az utóbbi esetben nem kevésbé naiv, mint a régimódi tanulságok kultusza. Mindegy, hogy a művet kispolgári életikára redukáljuk vagy technokrata álmatematikára. Az életika az álomgyár régebbi, az álmatematika pedig csak ugyanannak újabb üzemmódja. A technokrata éra becsülete elveszett, ma már nem működik a trükk, mely abban állt, hogy az egyik fél minősíthette csak naivvá a másik redukcionizmusát.

2.7.2.12. A „jelentés obskurantizmusa"

A tartalom a „kultúraterjesztők" számára a tanulságot, a „naiv" néző számára a mesét, történetet jelenti. A filmekről beszélve előbb a tanulság gyámoltalansága tűnik fel, utóbb a filmek elmesélhetetlensége. Az alapkonfliktus drámai feszültségterének modellálása vagy a megoldás trükkjének strukturális leírása jobban reprezentálja fogalmilag a képfolyamot, mint annak leíró nyomon követése. Ilyen tapasztalatok indíthatják a modern és posztmodern kritikusokat a „tartalom" vagy a „jelentés" bírálatára. Paul de Man számára pl. a gondolat botránya, hogy „a jelentés ennyire türelmetlenül szeretné elfeledtetni a forma akadályát" (Paul de Man: Szemiológia és retorika. In. Bókay – Vilcsek – Szamosi – Sári /szerk./: A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Bp. 2002. 300. p.). A kritikus álma megszabadulni forma, tartalom és anyag, vagy jel, jelentés és tárgy hármasságától: „A jel önkényes voltának felismerésével (Saussure), továbbá az irodalomnak olyan autotelikus állításként való felfogásával, amely 'saját kifejezésmódjára összpontosít' (Jakobson), a jelentés kérdése teljes egészében zárójelbe tehető, s ezzel a kritikai diskurzus megszabadul a parafrazálás nyomasztó terhe

alól." (uo. 300. p.). Miközben a posztmodern kritikus a „forma akadályát" elsöpörni akaró „jelentés" diktatúrája ellen harcol, ez a „jelentés" mintha zavartalanul söpörné el éppen a posztmodern kultúrában a formát. Manapság a filmalkotás formája nem „szent" többé, mint a „művészi korban". Eltűnik az egyértelműen beazonosítható, végleges vagy hiteles változat, annyi variánst adnak el, amennyit lehet (rendezői változat, produceri változat stb.), de ennél is lényegesebb, alapvetőbb probléma, melyet a változatok mai zűrzavarának korában tanulunk meg nagyobb figyelemmel tanulmányozni, hogy a néző tekintete eddig is minden alkalommal „újravágta", sőt, „újrafényképezte" a filmet, minden filmélmény egy „nézői változat". Durgnat erre már a szerzői film korszakában felfigyelt: „Ha a filmben népszerű sztár szerepel, a nézők tekintete annyira tapad rá, hogy habár fizikailag távoli felvételről lenne is szó, pszichikai síkon közelképként jelenik meg." (Raymond Durgnat: Films and Feelings. London. 1967. 28. p.). Ha pedig így van, a mű stiláris alakja bizonytalanná válik, s a tematikus kritika tárgya biztosabb, stabilabb lesz, mint a formális elemzésé. A mű tematikus szubsztanciáját a néző több élményváltozatból hüvelyezi ki, vagy tovább alakuló emlékváltozatokban őrzi. A filmelemző üzem egzaktan leírt tárgya nem az élő film, amivel találkoztunk a moziban, s nem is a bennünk élő film, amely hatott ránk és együtt élünk emlékével. Paul de Man számára egyesíthetetlen, ami Hegel számára szétválaszthatatlan, mert az előbbi egy reduktív választás által akarja elérni azt az immanenciasíkot, ami az utóbbi számára minden választást megelőz. Az előbbi szerint a kritikai felvilágosodás célja, hogy „szétoszlassa jel és referens szemantikai megfelelésének mítoszát, azt az ábrándot, hogy…délelőtt formalista kritikusok, délután pedig közösségi moralisták legyünk, vagyis hogy egyszerre hódoljunk a forma technikájának és a jelentés szubsztanciájának." (uo. 300.). Miközben azon gondolkodunk, a tartalmat áldozzuk-e fel vagy a tárgyat, kiderül, hogy az áldozat a sokszorozás következményéhez vezet. A reális tárgy feláldozása a fiktívtárgyak kreálásának eszköze, a tartalom feláldozása vagy az absztrakcionizmus pedig sokszorozza a forma kommentálhatóságát: a korlátozott-explicit kommentárok leváltását eredményezi korlátlan-implicit értelmezés által. A szemiózis elemzése nem jön ki két, csak három alapvető alkotórész megkülönböztetésével: 1. „amivel mondjuk", 2. „amit mondunk róla" és 3. „amiről mondjuk". A szignifikáns elsődlegességének hangsúlyozói összevonják az első kettőt, míg a tartalom elsődlegességét hirdetők a második kettőt vonják össze. Így lesz jel-jelentés és tárgy (jelentő, jelentett és referens) hármasságából szignifikáns és szignifikátum kettőssége. Ezzel azonban a strukturalizmus ugyanabba a terméketlen gondolati modellbe zárkózik be, amely által a marxizmus is elvérzett, tudat és lét, forma és anyag, idealizmus és materializmus oppozíciójába. Forma és jelentés szembeállítása értelem és tárgy, jelentés és valóság, denotáció és referencializáció azonosítását feltételezi, s addig működik, amíg irodalmi vagy művészeti jelentés címén a közvetlen valóságról elmélkedünk, s nem egy ellenvilág konstitutív formáját képező hipotetikus játékszabályokról, egy képzelt élet kreált formaelveiről, egy teremtésmodellről, melyben az ember, ha nem is Isten, de legalább a jelek istene. Nem a matéria istene, de a formáé, mert minden, amit a műben találunk formált, azaz forma. A formát nem a tartalmon innen, hanem a tartalmon túl kell keresnünk, a tartalom(nak a) formájaként. A tartalom vagy a jelentés formalista kritikájának az a fő baja, hogy felezi a formát, s csak annak alacsonyabb „rétegeit" tudja megragadni.

A jelentésellenes kritikai formalizmus, a jelentés obskurantizmusának eszméje valójában a lezáró szignifikáns új rendjét állítja elő, a „tanulság" helyett a „struktúra" divatosabb formáját kölcsönözve a lezáró szignifikánsnak. Nem a formalista kritikát kell szembeállítani

a „jelentés obskurantizmusával”, hanem a forma obskurantizmusát és a jelentés obskurantizmusát egyaránt szembe kell állítani a kettő különbségének tagadása által nyert immanenciasíkkal. Nem a „formalizmust” kell bírálni a tartalom vagy a jelentés képviseletében, mint a marxisták tették, nem is a tartalmat a forma nevében, ahogyan a marxista pozícióval szembeszegülő, általa kiváltott strukturalista reakcióképződés vagy lingvisztikai purizmus teszi. A strukturalisták mindig fejtetőre állt marxisták maradtak, annyiban talán mégis ők voltak a progresszívebbek, amennyiben a kulcskérdés az, hogy kitágítsuk a forma fogalmát, és a tartalminak nevezett síkokon is formákat, struktúrákat, kódokat kezdjünk keresni, úgy határozva meg vagy legalábbis az elemzés számára úgy operacionalizálva a tartalmakat, mint magasabb, komplexebb, szekundér formákat.

2.7.2.13. A forma tartalma

Formális és tematikus kritika különbsége nem abszolút, mert a formális kritika beleütközik a forma tartalmának problémájába. A zoom pl. a lázadó kiáltás vagy a hisztéria megnyilvánulásának értelmét veszi fel, s gyakori alkalmazásának eredménye az izgatott részvétel a cselekményben, s a hangsúlyokat elhelyező felfokozás. A pano-travelling mámorossá fokozott intenzitásával találkozunk az indiai melodrámában, ahol a boldogság mágikus pillanatának örökkévalósággá tágítására használatos.

A statikus kamera világon kívüli, a dinamikus kamera beavatkozik, részt vesz. Nemcsak a kameramozgás nevezhető „belső montázsnak”, a vágás is nevezhető „belső mozgásnak”: a két plán viszonyában immanens az általuk képviselt, összekapcsolásukban implikált, a vágás által elnyelt elmozdulás. A montázs általi cselekménykövetés az isteni omnipotencia hatalmával követi a cselekményt, míg a „belső montázs”, a kamera cselekvéskövető mozgása – a vágás cselekménykövető mozgásához képest lassítva – leszáll a szereplők mellé, azok terébe. A dinamikus kamera belép az ábrázolt világba. Az eizensteini gyorsmontázs olyan „filmszem” megnyilatkozása, mely a Világszellem magasságából figyeli dolgainkat, míg Antonioni kamerájával mintegy angyal szállt le Babylonba. Fellini filmjeiben a Világszellem könnyes búcsút vesz tőlünk, Ingmar Bergman a Világszellem kómáját fényképezi, s a továbbiakban, egy szellemtelen, széthulló világban a Világszellem tekintetének nincs látnivalója, legfeljebb a Deleuze és Guattari-féle „kis irodalom” analógiájára elképzelendő „kicsi filmnek”, mint a „megafilm”-kultúra rendszerimmanens korrekciójának.

A lassított felvétel alternatív időélményt fejez ki, mely a harci jelenetekben mintegy mikroszkóp alá helyezi a gyorsuló időt, míg a szerelmi jelenetekben a „megáll az idő” élményét sugallja. A lassított felvétel mint technika alkalmazásának puszta megállapítása nem számolhatna ezzel a distinkcióval. Hasonló a helyzet a számítógépes animáció eseteivel: a technikai probléma megoldása és a megoldás megnevezése nem azonosítja be az eredményt, a hatást, az előállított minőség fenomenológiáját. Még egy példa. A néző megkívánja, hogy a színész jól látható legyen, kellő közelségben, de azért olyan távolságot is igényel, mely lehetővé teszi az akció áttekinthetőségét. A két igény kompromisszuma az „amerikai plán”. Az eredmény egy olyan pragmatikus univerzum, amelyben nem is a miliő és nem is az intimitás a főszereplő, hanem az alany és az akció kölcsönös megerősítése. Ez azonban már jellegzetes amerikai világnézet.

2.7.2.14. A tartalom formája

A közlés stílusa a közlő pszichológiájának kifejezési formája, míg a metafizika kifejezési formája a narratív forma. A stílusformának is van filozófiája, a szerző világérzése. A stilisztikai önprezentáció mint a tekintet filozófiája, és a világprezentáció mint a tett filozófiája, vagyis az artisztikus kvalitások dominanciája az elitkultúrában illetve a mitikus kvalitások dominanciája a tömegkultúrában, csak kétféle hőskultusz. A metafizikának is van formája, a sorsmodell. A forma és a tartalom között a forma tartalma és a tartalom formája közvetít. A narratív forma, az archetípusok és szereotípiák, az aktorok és aktusok sorstípusokká kombinálása, a mű életfilozófiájának kifejezése.

A téma, a tartalom, a mese, a cselekmény vagy az általuk hordozott etikai és „metafizikai kvalitások" (Ingarden) ugyanolyan differencia rendszerekként leírható nyelvi tények, mint a grammatika vagy a stilisztika által megragadott egységek. A magában vett tartalom egyáltalán nem megragadható, csak a „tartalom formája". A királykisasszonyról mint a mese-tartalom eleméről beszélve pl. egy varázsmese-szótár jelét értelmezzük, ha a parasztfiúval vagy a királlyal való viszonyát tárgyaljuk. A királykisasszony és a béka viszonyát tárgyalva egy pszichoanalitikus szótár egységeként is felfedezzük őt. A mesebeli házasságot, a királykisasszony és a parasztfiú nászát a „nők cseréjeként" értelmezve, egy történelmi és egy szociológiai szótár jeleként is pozicionáljuk a megnevezett minőségi együttest.

Nemcsak a cselekmény szereplői és akciói, funkciói és funkcionáriusai értelmezhetők strukturális egységként, vagy formálási trükként, ugyanúgy a „tanulságok" is. A „ne ölj!" parancsa vagy az „ölni bűn" – mint tanulság – megállapítása olyan narratívát proponál, amelyben

a./ az ölés öléshez vezet,

b./ az ölés ezáltal nemcsak az áldozat életét, hanem a gyilkos emberségét is felszámolja,

c./ ezért az ölés csak az emberség elpusztítója megsemmisítésével fékezhető meg,

d./ így a „ne ölj!" parancsának szupplementuma az „ölj!" parancsa.

Az ölés olyan jel, amely sokszorozni kezdi magát, nem jár egyedül, az örök visszatérés képességével rendelkezik, tautologikus ismétlődéshez vezet, vagy önmaga ellen fordulva, a gyilkosok öngyilkos, önfeláldozó kiküszöbölésével akadályozza meg a visszatérést. Így a legrosszabb vég ezúttal a legjobb, csak az igazán megnyugtató megoldás, ha a gyilkos és a gyilkos gyilkosa is elpusztul a végső párbajban.

A stílusgép, a mítoszgép és az életgép egymásra épülő transzformációs rendszerekként írhatók le. A stílusgép a nyelvi alakzatok formálásának szabályaival vezet a mítoszgép, a világkép formálásának szabályai felé, mely a cselekedetek formálásának szabályaira utal. Az életgép a stílusgép és a mítoszgép segítségével formálja át magát, azaz tárja fel a formálási lehetőségek átformálásának azaz gyarapításának lehetőségét. A cselekedetek a stílusgép és a mítoszgép által átalakított és újrakódolt embergép új reakciói. „Az illokúciós aktusokra vonatkozó szabályok pontosan úgy határozzák meg egy adott aktus performanciájának eredményességét, ahogyan a grammatikai szabályok meghatározzák, hogy egy lokúciós aktus terméke – egy mondat – megfelelően van-e formálva… Ám míg a grammatika szabályai a hangok, a szintaxis és a jelentés kapcsolatára vonatkoznak, az illokúciós aktusok szabályai az emberek közötti viszonyokat érintik." (Richard Ohman: Speech, Literature, and the Space in Between. Idézi Paul de Man: Szemiológia és retorika. In. Bókay – Vilcsek – Szamosi – Sári /szerk./: A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Bp.

2002. 302. p.). A retorika és az etika, a nyelvi játék és az életjáték leírása között nem történik valami misztikus ugrás a formából a szubsztanciába. A beszédaktus elmélet elemi formában kutatja a viszonyokat rögzítő nyelvi rituálékat. De az élet minden tanulmányozása rögzített rituálék vagy tőlük elhajló kezdeményezések leírása.

A mű végső tartalma felfogható úgy, mint az új forma, amit az ember egész felfogó, értékelő, kifejező és cselekvő rendszerének ad, amiben a befogadó mássá lesz általa, vagy amiben mássá válását, önalkotását segíti, az ember identitásának komplikatív transzformációja. A jelentés végső soron nem más, mint a lét új használati szabálya, új módja, potenciális aktusa. A sikeres esztétikai érintkezés eredménye a jelenvalóság differens intenzitása.

2.7.3. Poszthermeneutika és posztkritika (A kritikától az önkritikáig, a fejtéstől az önmegfejtésig)

2.7.3.1. Posztmodern titoktalanság

„Utolsó emberen" az emberlét legutóbbi stádiumát értjük, s abban a sorban elemezzük őt, ahogyan pl. Várkonyi Nándor „az ötödik emberről" beszélt. Hogyan jelenik meg az „utolsó ember" a „filmszem" átvilágító készüléke előtt, miről vall ez a lény a „filmszellem" pszichoanalitikus „díványán"? Védekezési rendszerei, elhárító mechanizmusai nyilvánvalóbbak, mint titkai. A mai kultúra zajos zsibvására, a kulturális szemét lenyűgöző hangereje és elsodró, mindent elnyelő hatalma láthatatlanná teszi a magas kultúra maradványait, egyúttal tudatosítja, hogy a kultúra dichotomizálódása és a magas kultúra autentikus alakulatai egykor az elhárítás hárítását szolgálták. Vessünk egy pillantást az „utolsó ember" védekezési rendszerére.

a./ Permutáció

Korunk embere kipakol. Ahogyan a korábbi generációk üldözött eszmék mellett tettek nyilvánosan hitvallást, veszélyt vagy mártíriumot vállalva, a mai ember gyengeségeit, tehetetlenségét, motiválatlanságát, szenvedélybetegségét, hibáit, bűneit vallja meg, tapsot várva és kapva érte. A kettő között a kommunista „önkritika" rituális tradíciója közvetít. A kommunisták elvárták a bűnök és hibák nyilvános megvallását, de azért, hogy az ember – a kollektíva segítségével – megszabaduljon tőlük. Átmenet volt ez a középkori ördögűzés és a polgári pszichoanalízis között, a megtisztulást és a megújulást szolgálva, de nem az észtől, hanem a hatalmi rendtől és politikai trendtől várva a megtisztulást és a megújulást. A kommunisták esetében tudattalan pszichoanalízisről beszélhettünk, a posztmodern esetében legfeljebb posztanalitikus állapotról. Az utolsó ember ugyanis nem gyógyulást, hanem megerősítést vár a kipakolástól.

Az emberi motivációs rendszer, hangsúlyozza Habermas, nem ad helyt közvetlen biológiai hajtóerőnek. A cselekvő ember aktivitása leválasztott a közvetlen biológiai létről: „a cselekvésmotívumokat mint nyelvileg interpretált szükségleteket kell felfogni." (Habermas: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt am Main. 1973. 311. p.). Ha ösztönről beszélünk, ezt a „Trieb" freudi és nem az „Instinkt" lorenzi vagy tinbergeni értelmében tesszük. „Az életvilág értelemstruktúráihoz való eme kötöttséget, bármilyen elementáris legyen is, az animálisról az emberre visszavitt ösztönfogalom nélkülözi." (uo. 312. p.). Az ösztöndráma műfajának

alapmotívuma, az „ösztön hatalma” sem a természet hatalma, hanem a természet hatalmának való önátadással kísérletező szabadság témája. A természet emberlét-fölötti hatalma tehát csökken, de nőhet a sors hatalma. A tudattalan, azaz a tudatos kontrollról leválasztott cselekvésmotívumok tudatos intenciókból okokká változnak, ám ennek eredménye nem a „természet kauzalitása” hanem a „sors kauzalitása”, mely, mert „a szellem szimbolikus eszközei közvetítik”, befolyásolható a reflexió erejével (uo. 321. p.). A sors, az élettörténet invarianciája, a feladott, elmaradt, megkerült megismerés és az ismétlési kényszer terméke, mely „a reflexió által feloldható.” (uo. 330. p.). A pszichoanalízis megmagyarázza a sors kauzalitásának keletkezését és ezáltal megkerülhetővé teszi azt (uo. 330. p.).

Amit ki lehet mondani, amit felismert, azt nem ismétli az ember tudattalan kényszerességgel. Feltéve, hogy a kimondás kritika és nem apologetika. Ma azonban a kimondottat legitimálja a kimondhatóság, a megvallás, melynek színhelye a show (és nem a kórház, a rendelő, a bíróság vagy a templom), az exhibicionista kollektív orgia szereplője pedig felmentést vár a nyilvánosságtól, hogy ezen a kerülő úton önfelmentéshez jusson, de többet kap, mint amit vár, ünneplésben lesz része. A nyilvánosság fellélegezve tapsol: hát ezt is meg szabad tenni, megint sikerült levetni egy terhet, gátlást! A nyilvános bűnvallás minden évadban új mélységei a kollektív utánzás tárgyaként kapnak helyet a kultúrában. Korábban a gyónás olyan aktus volt, melynek feltételével bebocsátást nyerhetett az általa megtisztult egyén a közös életbe és kultúrába. Kultúra-e még ez, mely a szellem két alapművelete (a szelekció és kombináció) egyikét feladja? Nem a dekadencia képlete-e: a szelekció szelekciója? A gyónás feladata volt, hogy rendszeresen kitakarítsa a kultúrából az antikultúrát. (Ellenkultúrának nevezzük a kultúra lázadó, alternatív formáját, míg antikultúrának a kultúra elleni lázadást. A neokapitalizmus észrevétlenül formálta át az ellenkultúrális mozgalmakat antikultúrális mozgalmakká, egyszerűen azáltal, hogy befogadta őket és üzletet, szolgáltatást csinált belőlük.) Ma a gyónás az antikultúrát védelmezi, sőt, új ingerekkel hizlalja.

Míg a polgár úgy érezte, amit sikerült kimondani, azon már túl is van, a kimondás újrakezdés, a polgár utáni kapitalizmus embere azért fordul a közvélemény fórumához, mert megerősítést vár. Amit meghallgatnak, azt el is fogadták, ha kimondható volt, s „nem omlott ránk az ég”, úgy eztán együtt lehet élni vele, sőt, élni lehet vele, azaz magunk is művelhetjük. Ezért kell kipakolni a konfliktusokat, komplexusokat, neurózisokat, szenvedélybetegségeket, erkölcsi botlásokat, vétkeket és bűnöket. Egy bérgyilkos kipakol – és sztárrá válik, mint egy kemény világ reprezentánsa, ahol semmit sem adnak ingyen, és a gyengeség jele válogatni az eszközökben. Éppen azért, mert az új médiának ilyenek a hősei, az ember szégyelli gyengeségeit: értékek, eszmények, erények iránti esetleges maradék hitét, esetleges érzelmességét, érzései pátoszát vagy gyengédségét. Ezért ölt „érdes külsőt” a „szentimentális szív”. Tudat és tudattalan tartalmai helyet cserélnek, az eszményt fojtják el, és a vágyat szabadítják fel, ez azonban lavinát indít el, végül a hosszú távon hatékony, tartós és ezért eszményítő vágy is az idealista metafizika bolondériájának számít, s ahogy a vágy elsöpörte az eszményt, úgy söpri el az ösztön a vágyat, a pillanatnyi kielégülés a tartós törekvéseket. Az eszmény az elfojtás primér tárgya, a vágy a szekundér. De az eszmény volt a kollektív értékeket tároló felettes én jelrendszere, a vágy pedig az egyéni lét totalitása spontán alaptendenciáit fejezte ki. Mi marad végül? Egy üres én, melyet pillanatnyi ösztöntendenciák ragadnak meg, ahogyan az *Amerikai szépség* című filmben a szél táncoltatja az utca szemetét, s ott ez úgy jelenik meg, mint életünk maradék esztétikája.

A globális tőke janicsárseregeinek munkás- vagy hivatalnok közkatonája, vagy a szabad foglalkozásokat űző, ide-oda elszegődő, bizonytalan egzisztenciájú „szakértő" újnomád mind attól retteg, hogy lemarad, eljön a pillanat, amikor nem lesz ereje elég aljasul és kegyetlenül reagálni, fél, hogy megérinti a részvét vagy a szolidaritás, és lemarad a versenyben, vagy lesöprik a pályáról. Ha valódi titkát gyónná meg, és nem puszta fogyasztói trendekhez és hedonista divatokhoz csatlakozna fel állítólagos gyónásaival, úgy azt kellene meggyónnia, mint retteg, hogy esetleg van még benne valami figyelem, fegyelem, gyengédség, érzékenység, azaz sebezhetőség. Meg kellene gyónnia, hogy szeretne szeretni, s ettől a veszedelmes kísértéstől kellene megszabadítania őt a gyónásnak, de nem gyónhatja meg, mert hátha ezt is megerősítené a megvallás, mint a divatos gyengeségeket és bűnöket.

A gyámoltalanok, a bukottak, a „meghiúsult kisegzisztenciák", a kárhozottak, átkozottak közé tartozni, nem élvezni a privilégiumokat, nem meríteni szadista kéjt, a „jón és rosszon túli" amorális omnipotenciára való felhatalmazást az extrém különbségekből: ez a posztmodern pokol. Az ember a benne rejlő potenciális vesztestől fél, és nem a bűnös vágyaktól és tiltott gondolatoktól. Hiszen épp az bizonyítja, hogy győztes, amennyiben nincsenek többé számára korlátozó tilalmak. Épp az bizonyítja számára, hogy a hemegónia részese, hogy büntetlenül lehet bűnös, és gonosz lehet szabadon, korlátlan önkényt gyakorolhat, öncélúan. A gyengeséget, jámborságot szégyelli, és nem az erőfitogtatást. A lovagkortól kezdve a felmutatott erénymennyiség hierarchizálta a kultúrát, a posztkultúrát azonban a felmutatott, birtokolt kéjmennyiség öncélú orgiázása hierarchizálja. Boris Groys joggal mutat rá, hogy a fogyasztás, mint elhasználás, lényegileg pusztítás, s a fogyasztói társadalom eme titka a filmekben valóban mind nyilvánvalóbban kifejeződik. „Gyakran kérdem magamtól, ki a tulajdonképpeni ellenség sok aktuális Hollywood-filmben. Úgy tűnik, ez első sorban a munka. A mai film, akárcsak a mai általános kulturális tudat számára, a munka sokkal piszkosabb dolog, mint a szexualitás." (Boris Groys: Groysaufnahme. Köln. 2007. 26. p.) Nem volt igaza Foucault-nak, amikor azt mondta, hogy a dolgozó ember mitológiája helyére a beszélő ember mitológiája lép: a mellébeszélő ember mitológiája lépett a dolgozó helyére, s a passzív-receptív pusztító-fogyaszó világterminátor szorul rá a masszív és permanens mellébeszélés szellemi létmódjára.

b./ Elimináció

Korábbi elemzéseink során láthattuk, hogy míg a pszichoanalízis megvalósított egy marxista variánst (pl. Reich), a marxizmus csak tudattalan pszichoanalízist űzött. A kommunistának túl sok volt a titka, vonalas világmegváltási ideológiája arra késztette, hogy a polgárhoz képest megkettőzze tudattalanját, minden problémát, konfliktust, kétértelműséget, iróniát, csábítást, bonyolultságot bizonytalanságot és kételyt ide száműzzön a „harcos" pátosz és steril „pozitivitás" érdekében. A megduplázódott tudattalan egyben absztrakt, steril tudatot jelent, mely számára minden igazi konkrétum csak a vágy titokzatos tárgya. Ezért követelték a forradalmi filozófiát és gyakorlatot, és még általánosabban, az „észt a történelemben" megmenteni akaró gondolkodók a „konkrét" megvalósítását (pl. Karel Kosík). Minden mozgalom az észt kéri cserébe az egyesülésért, az egyesülés minden új nívója bizonyos észmennyiség leadását feltételezi, s minden meghasonlás észt nemz, észmennyiségeket szabadít fel. Minden mozgalom, izmus az ész önkéntes önkorlátozása. Az emberiségnek a kapitalizmusban való egyesülése olyan szervezethez hasonlítható, melynek minden sejtje rákos: együtt

egymás ellen. A globalizmus mint össz-vég-izmus vagy a kulturális lemondások deltája ezért azonos kell hogy legyen a posztkultúra mint totális agymosottság állapotával. A globalizmus világrendjét csak az üzleti csatornák agymosott népe viselheti el. Ha a kommunista problémája a megkettőzött tudattalan, úgy mai ember problémája ennek pontosan a fordítottja. Az „agymosott" tudattal egykor lázadó tudattalan párosult, ma a tudattalant is sikerült „agymosni", beemelve tartalmait a frázisok birodalmába. Ész és érzék, tudat és tudattalan egyszerre hagy cserben. A mai kultúra egy blőd tudattalant kreál, hogy őt emancipálja helyettünk.

Az elfojtott eszmények, értékek a mai kultúrában csak a tudat perifériájára kerülnek, nem jelentenek olyan lelki alvilágot, amely csak neurotikus szimptómákban adhatna magáról jeleket. Tudat alatti, küszöb alatti, de nem felhívhatatlanul tudattalan, lappangó tudat, de nem a kultúra egész apparátusa által tiltott, üldözött tartalmak. Ellenkezőleg, a kultúra a hiteltelen hitvallások szintjén ragaszkodik hozzájuk, s épp ott eleveníti fel őket, a politika nyelvezetében, ahol a legnagyobb bűnöket kell eltussolni. E formációkat felmutatva látható: nem a klasszikus tudattalant pozicionáltuk a mai kultúrában. Van-e még ilyen? Korábban azt láttuk, hogy a kommunistának túl nagy volt a tudattalanja. A neokapitalistának ezzel szemben talán nincs is „ilyenje"? Tudattalantalanságban szenvedünk?

A filmek egy új generációjában, melyre a kritika *A bárányok hallgatnak* óta figyelt fel, az őrült bűnöző képviseli a mindenhatóságot, az utóbbi pedig az intim bensőségben rejtőzik. Groys szerint elmosódnak a határok, mind kevésbé világos, hogy a bűn a képzeletben vagy a valóságban megy-e végbe, és a nyomozó a külső vagy belső alvilágban bolyong (uo. 38. p.). Tehát nem az a fő félelmünk, hogy milyen gonosz fenyeget a nagyvárosi éjszakában, hanem az, hogy milyen erő fenyegeti a világot bennünk, a lelkünk fedezékéből milyen vadász vagy gyilkos les a világra, milyen ragadozó börtöne vagy rejtekhelye a testünk és lelkünk? A mai filmhős, mondja Groys, „a tudattalan seriffje" (uo. 39.). De vajon a valódi bűnöst állítja-e elő?

A gyónás eredeti formája a vallás, leszármazott, világias formái a modern irodalom és a pszichoanalízis. Mindezekben a formákban közös volt a törekvés a megtisztulásra, melynek feltétele a bűn bűnnek nyilvánítása. A pap és a pszichoanalitikusok gyónás-segédek, míg az író az olvasónak gyón, hogy ezzel lehetővé tegye az olvasó számára az önmagával való szembenézést, a tudatosulást mint ön-gyónást, mely konzekvens végigcsinálása mértékében megy át önmegértésbe, önmegfejtésbe. A kultúrában a gyónás töri át a tudattalan burkát, melyből mintegy kézen fogva vezetik ki egymást a tartalmak. Minden kimondás lehetővé teszi egy további, addig kimondhatatlan tartalom artikulálását.

A posztkultúrában a gyónás nem a burok feltörője, hanem a zavaró tartalmak minden korábbinál hatékonyabb burka. Ahogy a gengszterfilmekben a tengerbe süllyesztik a betonba ágyazott hullamaradványokat, most a gyónás az a beton, mely lelkünk maradványait segít eliminálni. Ezért hagynak hidegen olyan látszólag szókimondó, leleplező filmek is, mint az *Amerikai Psycho*. Nem az feszélyez, amit kimondtak, feszélyezettségünk hiányérzet következménye. Amit az ízlés túl soknak vagy akár elviselhetetlennek érez, az ész és igazságérzet számára még mindig túl kevés.

Lehetséges, hogy a mai, mindent gátlástalanul kibeszélő világnak, az obszcén nyilvánosság kultúrájának nincs már tudattalanja? Ellenkezőleg. Ez a világ nem a maga bűneit és konfliktusait gyónja meg, hanem kifejezetten a gyónás céljából inszcenál álproblémákat, melyek megkonstruálása során a papák és nagypapák bűnvallomásaiból és problémáiból merít, azokat fosztogatja. A nyilvánosan meggyónt problémák és konfliktusok szolgálják az igaziak

eltakarását, nem a hallgatás, hanem az obszcén gyónás az elfojtás új, hatékonyabb formája. A kor ajzott önanalízise nem a felvilágosodás, hanem az agymosás formája. Az agresszív gyónás mint elfojtás stratégiáját egy filmcímből kölcsönzött kifejezéssel „the-day-after"-komplexusnak nevezzük. A *Mátrix* már eme gyónásformát gyónja meg: melynek stratégiája, hogy az „azutánt" kell „azelőttnek" feltüntetni, a világvége utáni állapotot a világ zavartalan folytatásának. A *Mátrix* egyik ügynöke magyarázza, hogy a tökéletes világ illúziója nem hozott nyugalmat, a tökéletlenség hitelesítette az álvilágot: az elnyomást szolgáló hazugságok közé be kell vezetni a gyónást. Egyre többet lehet meggyónni, de csak olyan mértékben, ahogyan beépíthetők az elnyomás rendszerének hitelesítését szolgáló szellemi apparátusba.

Abból, ami régen a tudattalan bűntudattal elfojtott tartalma volt, ma szinte minden átkerült a tudatba, hogy az élvezetszerű álgyónás anyagául szolgáljon, az egészség, tisztaság vagy harmónia vágya pedig a kigúnyolás és önmegtagadás sorsára jut, mégsem elég tudat és tudattalan helycseréjéről beszélni, nem menny és pokol puszta helycseréjéről van szó, ellenkezőleg, a rehabilitált pokol és az elfojtott menny együtt fojtanak el egy még mélyebb poklot, az alternatívátlan világ rabszolga-személyiségének realitását. A fájdamomcsillapított kárhozat banális pokla sivár szenvedéseit és többé-már-nem-lázadó ember lényegi megalázottságát.

2.7.3.2. A titoktalan világ titka

El lehet-e takarni a felmentett szexualitással a fel nem mentett destrukciót? Vagy a destrukció egyre nagyobb mennyiségét kell felmenteni a fel nem menthető rész eltakarása érdekében? A szexet nem egy sikeres „szexuális forradalom" emancipálta, divatcikké és sportággá válása előbb puszta kellemességgé, később terhes kötelességgé banalizálta. A szexualitás így már nem testesíti meg a Libidót, a posztmodernnek a Destrudo a Mélylibidója, a szexualitás legfeljebb olyan kifáradt libidómennyiség, melynek a felszabadításnak álcázott ellenőrzés által programozott felhasználása egyelőre sportággá vált, de a munkává, a személyiséget a kapcsolatpiacon pozicionáló marketing munkává válás fenyegeti. A posztkapitalista szexorgiák a sztálinista „kommunista szombatok" örökösei.

A slasher műfaja vagy a sorozatgyilkos témájú thrillerek menedzserbetegségként ábrázolják a pedofíliát vagy a mészárlást, jelezve, hogy új embertípus veszi át a hatalmat, akit csak a feltétlen önkényuralom győz meg róla, hogy nem senki, hogy ő is valaki és valami, nem csak az apparátus létezik, melynek kiszolgálásában nincs többé lelki, szellemi és erkölcsi mozgástere. A feltétlen hatalom illúzióját keltő rémtettei elégítik ki, csak ezek oldják szorongását, amit a távolság nemz, mely a többség érdekeivel kibékíthetetlenül szembeállítja a kivételezettek érdekeit. Máskor a vesztesek rendeznek be valahol a perifférián egy ellenvilágot, de az új ellenvilág nem a világ kritikája, nem kritikai utópia, a vesztes már csak azt játssza el másokkal, hogy mit tettek vele (pl. *A sziklák szeme* című filmben). A vallomás az undorító és iszonyatos „minőségek" mélységeit célozza meg, csak az a kérdés, mit véd ki mindezzel? A posztmodern titok az, hogy nem az a titok, amit megvallanak, hogy a megvallott valami másnak az anekdotikus takarója, ezért szerez élvezetet és megkönnyebbülést az undorító, aljas, alantas és szerencsétlen minőségek felvonultatása és a bennük való vájkálás. Minden bűn megvallható, de ha megvallják, az utolsó ember kultúrájában ez annak jele, hogy sokkal nagyobb bűnt vagy súlyosabb, akut problémát kell vele eltakarni. Végül az iszonyatot is

vállalja e gyónás, azt is könnyebb vállalni, mint azt, hogy az ember banális senkiházi, akinek még bűnei sem a sajátjai, azoknál fogva is a rendszer rabja, még bűneinek is csak fogyasztója. Olyan filmek, mint a *Zaklatás*, kipakolják a hatalmon levők pökhendi cinizmusát és morális gátlástalanságát, olyanok pedig, mint az *Amerikai Psycho*, az iszonyat alanyaként mutatják be az utolsó embert, a neokapitalizmus új emberét. Van-e még titok, melyet nem sikerült kifejteni? Ha az utolsó embernek semmi titka sincs, akkor a Semmi a titka, azt kellene elkezdeni megvallani, milyen érzés senkiháziként élni az üresség kultúrájában, kulturális űrben, az intenzív és egyre durvább ingerek mint naturális kultúrapótlékok között. A vallomáskultúra a senkit igyekszik valakinek feltüntetni, de az embert az iszonyat sem szubsztancializálja, mert már nemcsak erényei nincsenek, bűnei sem a sajátjai már. A filmek feladata továbbra is az, hogy megálmodják számunkra, amivel éberen nem nézünk szembe: a *Mátrix*ban ki is mondják, hogy az ember, aki elvesztette identitását, s ezért bármire jó, bármivel identifikálódhat, magában véve üres, nem önjogon él, vírustermészet, nem önálló lény, csak azáltal van, amit képvisel, amibe integrálódik.

Antonioni korszakalkotó, frusztráló és gyűlölt filmje, a *Kaland*, az eltűnésről szól. Kovács András Bálint a modern melodráma titkaként ábrázolja a semmit, mi a populáris filmkultúra végső titkaként találkoztunk az iszonyattal: jó lenne tisztázni triviális iszony és elitáris semmi viszonyát. A populáris kultúra előbb a szex, utóbb a terror felajzásával védekezik a semmivel szemben. Az analitikus film mint intellektuális melodráma önanalízisének eredménye, hogy nincs mit kianalizálni, az ember a saját semmije körül kering, az elszökött identitás helyén keletkezett űr már nemcsak az erkölcs légüres tere, hanem a vágyé is. *Az éjszaka* című film végén a férfi nem akarja bevallani a pár kiégettségét, mellyel a nő szembenéz. Jeanne Moreau végül feladja mindazt, amit egy új nemzedék képviseletében eleve rezignált Monica Vitti már meg sem kísérel. Az intellektuális melodráma, az erkölcsi és kulturális kialvás dokumentációja, melynek témája a semmi eredeti felhalmozódása. A modern intellektuális melodrámában struktúra volt a semmi, a posztkulturális terrorfilmben funkció. Az iszony ma nem csupán az ént fenyegető külső hatalom, mélyebb iszony maga az üres én. Hiperaktivitással védekezik, inkább tombol, a szerető ágyában vagy a harcmezőn, akinek be kellene vallania, hogy ő maga a kioltás, a sáskajárás, a gyógyíthatatlan baj, a tökéletesített vírus vagy gyilkológép, kinek nyomán mérgezett a levegő, bűzlő kanális az óceán, sorban halnak ki a fajok, s a következő faj, akit minden lét ellehetetlenítésével kiirt, most már ő maga lesz, s az az igazság, a maradék természet fellélegzésének pillanata lesz, ha végre ő kerül sorra. Hogyan vallhatná meg, hogy mentsége sincs, de nincs megállás sem, a korrigálhatatlanul pusztító létforma megállíthatatlanul terjed? A perifériku filmszenzációból a kor egyuk legtermékenyebb, de nem szellemileg legproduktívabb műfajává avanzsált katasztrófafilm a jelzett érzések misztifikálását szolgálja, annak az érzésnek az elhárítását, hogy „a katasztrófa én vagyok". Az egzisztencialista igazság („a pokol a többiek") még azt az érzést fejezte ki, „a katasztrófa mi vagyunk", külön-külön legalább lehetőségük szerint értelmes emberek különféle – bolsevik, náci vagy nyárspolgári – egyesülésmódja tűnt katasztrófikusnak. Az analitikus film semmi-élménye eme rosszérzés befelé fordulását fejezte ki, a mai tömegfilm pedig eme semmis lényegű vagy aktívan lényegtelen ember garázdálkodását kezdi felmérni (lásd pl. a *28 nappal később* dühkórját).

A semmit nem lehet befogadni, csak befogadtatni lehet általa, egyirányú a kommunikáció. Ha mégis meg akarjuk fordítani, épp megsemmisülésünk által minősülünk át közlővé.

A semmivel való kommunikációban a lét csak jel, amely, mulandóként, a semmire utal. A tudat aktustermészetű, de az aktus csak az előtt és után egyensúlyi állapotai közti zavar, két zavartalan semmi közti különbség. Nyugalomra vágyó izgalom, mely csak önmaga tagadása árán érheti el a nyugalmat. A legnagyobb vágy és a végső félelem tárgya egybeesik e létforma számára.

A halálvágy a semmi egyetlen lehetséges teljes recepciójára válik, mely jel és tárgy egybeesése a jeltelen tárgytalanság különbség nélküliségében. Csak a megsemmisüléssel találkozó test, a megálló szív, a megálló ész találkozik a léttel. A léttel még az Erósznak sem, csak a Thanatosznak van találkája. Az Erósz Thanatosza, a „fekete erotika" ezért a Thanatosz Erósza, mint végső élmény, a nem-élmény előérzete felé mutat:

Ó Föld, temesd be súlyosan szemét,
Édes, fáradt szemét, Föld, zárd le halkan.
Vedd körül: meg ne hallja mennyi jaj van,
És mennyi vad röhej száll szerteszét.

Nincs néki immár kérdés és beszéd,
Boldog hiány takarja e talajban.
S felejti, hogy mi fájt sajogva hajdan,
A hallgatás oly üdv, akár az Ég.

Homály emelje, fényes délnél élőbb
És csönd, a legszebb dalnál is zenélőbb
A szíve úgy figyel rá, hogy megállott.

Dajkálja az öröklét hajnaláig
Mély nyugalom, s ha ébred majd az áldott,
Érezze azt, nem is tartott sokáig.

(Christina Georgina Rosetti: Nyugalom. In. Kosztolányi: Idegen költők. 1. köt. Bp. 1988. 145-146. p.) Ez a halálvágy nem egyszerűen az élet iránti sértettség kifejezése. Ez a vágy a semmire nem menekülés az élet elől, hanem a semmi keresése. A banális élet, mint semmifeledés legyőzése és meghaladása. Nem az élet lehetséges megsemmisülésére vágyik, hanem a semmi lehetetlen megvalósulására. Az utolsó ember azonban nem erre vágyik, nem a semmit keresi, hanem a saját semmissége elől menekül. Ezért dúl és dőzsöl: a művészi korszak filmje ábrázolta a semmi keresést (*L'Immortelle, Tavaly Marienbadban*), a mai tömegfilm a dúlást. Az, amiről most beszélünk, nem a semmi ismerete, hanem az ismeret semmije. Semmi ismeret (nulla ismeret) és nem semmi-ismeret (a semmiről való tudás). A slasher antihőse maga testesíti meg a semmi elnyelő erejét. A terrorfilmben a semmi valami, a művészfilmben a valami semmi. Ott az űr, a rés, a lét magába omlása, ész és szív kialvása, a negativitás aktív romboló erőként testesül meg, itt minden szubsztancialitás elpárolog, hogy a létezők saját eszméjüket csúfolják.

2.7.3.3. A lezáró szignifikáns posztmodern generációja

A lezáró szignifikáns posztmodernizálódása, a posztmodern lezárási stílus, a tanulság-generációt leváltó új, közvetlenebb eljárásokat hoz az esztétikum alávetésére a köznapi élet közvetlen érdekeinek. Áttekintettük az esztétikum megközelítésének reduktív formáit, melyek 1./ a köznapi tudat jámbor aranyigazságaira, 2./ nagy elméletek illusztrációjára redukálják a műalkotás üzenetét vagy 3./ esztétikai divatok, formanyelvi trendek felé felzárkózó rituálának tekintik az esztétikai érintkezést. A legújabb változat 4./ az egyéni szükségletek ajzójaként és a társadalmi találkozások közvetítőjeként, a köznapi lét élénkítőjeként funkcionalizálja a műalkotást. Az interpretáció mint a közhelyek felmondása újabban a szadista felettes én közhelyeit a személyes önigazolás, a lelki kényelem nem kevésbé megmerevedett közhelyeire váltja. Az új tan- vagy tanulság-generáció, melynek kioltó, lezáró uralmára váltják át a művet, a hedonista individuum önigazolását szolgáló, privátnak álcázott, valójában az egyéneket egyedekké „könnyítő", erkölcsileg és kulturálisan „tehermentesítő", közkézen forgó „ideál".

A posztmodern műalkotás vagy az egyéb – archaikus, klasszikus – műalkotások viszonylatában a posztmodern kultúra egyaránt az „erős félreolvasást" ösztönzi, melynek célja a hatalom gyakorlása. A hűség vagy az odafigyelés fogalma a bűn, a szégyen szinonimája: a műélvező menekül az „öröklött nyelvjátékok" elől (Richard Shusterman: Pragmatista esztétika. Pozsony. 2003. 212. p.). Ha az „egyéni tökéletesedés" vagy „magánjellegű autonómia" a legfőbb érték, miért nem a világot értelmezik új szöveggel, miért nem magukat nyilvánítják meg szituációjukra válaszoló személyes közleménnyel, miért a régi szöveg újraértelmezésével gyakorolják ezt az állítólag radikális autonómiát? Ha a mű „privát szótárak", magánnyelvek teremtésének alkalma, akkor miért egy másik „szótárat" ír le ez a magánnyelv, miért nem a beszélő magánélményeit, miért másokét, miért nem szótározatlan élményeket? Az erős félreolvasás ideálja, mint a személyesség érvényesítésének radikalizmusa, önmaga cáfolatának mutatkozik. Ha erre azt válaszoljuk, hogy a posztmodern tagadja az innováció lehetőségét (Boris Groys: Über das Neue. Frankfurt am Main. 2004. 26. p.), elavultnak minősítve az „új" fogalmát, újabb ellentmondás keletkezik, mert a félreolvasást épp újdonsága tenné „erőssé". Az erős félreolvasás nem az erős egyéniség jele, csak az erőlködő, erősködő személytelen tolongásé, melynek versengő alanya azokat a közhelyeket mondja fel, melyek az egyéni kényelmeknek és szenvedélyeknek hízelegnek, a „jouissance" közhelyeit.

Az „aktív nyelvnél" vagy „bitorlásnál" is „posztmodernebb" válasz a műre a nem-nyelvi aktivitás, az esztétikum ritualizálódása, a műnek a rituális közösség, a hedonista gyülekezet találkozási alkalmaként való igénybe vétele. Az ember tud valamiről és ezért képes valamire, ma azonban, egy új redukció, a készséget függetleníti az igazságtól: a reduktív interpretációkat az interpretáció felszámolása követi (vö. Shusterman 194. p.). A megismerésnél „fontosabb" a „megnövekedett esztétikus tapasztalat" (uo. 196.). Az értelmezési közösség konstituálja a játszmát és nem a mű, az interpretáció célja pedig nem a mű megértése, hanem a játszma reprodukálása, a játszmahordozó közösségbe való befogadtatás céljából. Ezért különböztetik meg a „jól informált" és „naprakész" értelmezéseket a „naiv és régimódi" interpretációktól (Shusterman 216. p.). A készség, amelyről szó van, nem más, – s ezért nem tudják egyesíteni a pragmatikus motívumot az ismeretelméleti esztétika örökségével –, csupán elfogadó, csatlakozó készség, a tömegember társulási dühe, az infantilis személyiség összeverődő mentalitása, csoportosulási szomja, rettegése nem is csak a magánytól, hanem mindenek

előtt az önreflexiótól, melyet lead, áthárít, ahogyan minden egyéb gyakorlati és szellemi funkciót igyekszik szolgáltatókra bízni. A posztmodern művek egyik típusának feladata az önreflexivitás átvállalása, a személyes szellem tehermentesítése az önreflexivitástól, másik típusának vállalása a szükségletek élesztése és a hízelgés a szükségleteknek.

Az értelmező közösség vagy a szakértő, esetlen netán a konkrét egyedi én az értelmezés alanya, a mű címzettje? A társadalmi szerep vagy az ezen mindig túllendülő dinamikus és idioszinkrátikus individualitás? Miközben a film beíródik a befogadó élmény- és gondolatvilágába, melyben egyéni jelentéskészlet interpretálja a filmet, a befogadó élményvilága egyéni perspektívájának hozadéka is beíródik a filmbe, így állnak elő a közvetített sematizációkból élménykonkretizációk. A műalkotás felidéző kapacitása – mint az élményvilágot összefogó és radikalizáló értelembevitel – eredménye az élvezeti jelentés, a radikálisan egyéni rész, mely képes együtt élni a sematizációkkal, sőt, konkretizálni azokat. A rossz interpretáció ezzel szemben ideológiai sematizációkkal fegyelmezi a befogadói élménykonkretizációkat. A műalkotást csak az egyéniség felvállalása szólítja meg, készteti megnyilatkozásra, minden más szólási mód eltakarja és megcsonkítja. Az egymást megszólító ismételhetetlenségek egymás metaforái, az autentikus mű az autentikus szerző és autentikus befogadó találkahelye. A posztmodernben utolérik a radikálisan egyéni részt, s őt írva zászlajukra és manipulálva, az esztétikum eme utolsó menedékét is megszállják a sematizációk.

Valójában, ahol esztétikai élet van, ott egyetlen legitim értelmező közösségről beszélhetünk, az idioszinkrátikus egyénről, mint egy leendő közösség lehetőségéről, ez az ember azonban nem azonos a hedonista gyülekezet társas rituáléinak hívó jelére redukált esztétikai pragmatizmus alanyával. Csak az idioszinkrátikus egyén képes elérni Žižek „mágikus pillanatát", de ő is csak akkor ússza meg a begyúrást a hedonista közösség neolibertinus orgiájába, ha azonos Camus „lázadó emberével".

Látható: a modern és posztmodern története, hiába beszélnek „nyitott társadalomról" és „nyitott műalkotásról", a lezáró szignifikánsok rendszerének szakadatlan gyarapítása. Valóban a nóvum lehetőségének felszámolásában mutatja ez a kultúra a legnagyobb találékonyságot és a legtöbb nóvumot. Nemcsak a művek robbanó erejét hatástalanító, nóvumait felszámoló kritikát sújtja a lezáró szignifikáns, magukat a műveket is. A filmeket a lezáró szignifikánsra redukálva értelmező publicisztika, elmélet és történet metakritikája nem vonja kétségbe, hogy maguk a filmek is tartalmaznak lezáró szignifikánsokat. A *Mátrix* hőse „fel akar ébredni", azaz szembefordul a lezáró szignifikáns kultúrájával. A kérdés csak az, hogy az ébredésről és szabadulásról szóló filmek nyitást képviselnek vagy a nyitás álmát: ébresztő vagy ébredést álmodva altató szerepet játszanak a kultúrában? A korábbi filmipar a tökéletes világ illúziójával csábított, az új filmipar a tökéletes dezillúzió illúziójával. Ez arra utal, hogy a lezáró szignifikáns szerepe minden nyitó szignifikánst utólér. A *Mátrix* hőse szabadságharcosként, egy szabad város, az ellenállók városa polgáraként ébred fel, s ez az újabb hazugság, melyben a *Mátrix*-film filmmátrixba csap át, megnyugtatja a nézőket, hogy mind eme szabad világ éber hősei vagyunk. A *Mátrix* problematikája a kultúriparba intojektált elitárius kultúrktritika lelepleződése, mely azt ígéri, hogy kivezet a fényre, a művelt emberek harcos nyilvánosságába, túl az illúziókon. Ha azonban a filmhősök felébrednek a köznapi élet álmából és elkezdik szabadságharcukat, mindig kiderülhet, hogy ez is csak egy újabb program, azok számára, akiket az előbbi program nem kábított el elég biztonsággal, a rossz alvók altatója, az idill vagy a próza hagyományos programjainál erősebb kábítószer a lázadás

programja. A lázadás önkritikája ma már fontosabb alkatrésze a lázadásnak, mint a rendszer kritikája, annyiféle ál-lázadás van forgalomban, illetve a lázadás annyiféle betegsége sújtja a kiútkeresést. Ezzel a lehetőséggel számol a *Mátrix*nál kevésbé affirmatív Verhoeven-film, *Az emlékmás*, melyben a film felébredt lázadója és győztes forradalmára egyszerre elbizonytalanodik: talán mindez csak álom. *Az emlékmás*ban nem az a fontos, hogy ébren vagyunk vagy álmodunk, hanem az, hogy mit teszünk vagy milyen tettekről álmodunk. A nem tevés és nem álmodás vagy az engedelmes tevés és álmodás a főbűn? Az álmodás és tevés közt kisebb és kevésbé lényegi a különbség, mint bármelyikük affirmatív vagy szubverziv fordulata között.

2.7.4. Az elmélet önanalízise

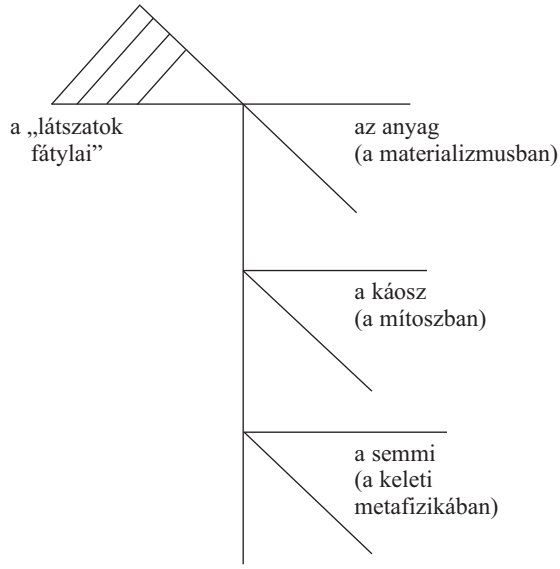
Átválthatók-e a valószínű, valószínűtlen és valószerűtlen, mint az elmélyülő idegenség régiói, melyeket a műfajok világa elrendezéséhez igénybe vettünk, tartalmasabb képzetekre? Formális kategóriáink megfeleltethetők-e materiális kategóriáknak? Jól értjük-e, hogy ebben az értelemben beszél Žižek a formalista (strukturalista vagy kognitivista) gondolkodás túllépéséről, a formalizmust meghaladó materialista esztétikáról? Jól gondoljuk-e, hogy Kristeva vagy Metz is ezért fordult a pszichoanalízis felé? Van-e a kalandnak és fantasztikumnak pozitív princípiuma? A próza megfelelője a freudi realitáselv, a kalandé a Libidó, a fantasztikumé a Destrudo. Vagy: a prózáé az Ananke, a kalandé az Erósz, a fantasztikumé a Thanatosz. A próza a meghódított tényvilág, mint az ember birtoka, és ellátó, de egyben a kényelem és biztonság fejében korlátozó otthona. A kaland a behatolás az ismeretlen nagyvilágba, a meg nem hódított, idegen realitás meghódítható, elfoglalható részébe. A fantasztikum ezzel szemben a meghódíthatatlan, ismeretlen realitás behatolása berendezett világunkba. A próza a realitás Neve, a kaland a realitás Bőre, a fantasztikum pedig az ismeretlen, láthatatlan realitásra utal, a realitás Csontvázára. Amíg élünk, azáltal élünk, hogy neveket tolunk magunk és az ismeretlen realitás, s eszközöket magunk és az ismert, szelídített realitás közé. „Az élet álom, a realitás ébredés az álomból, – a felismerések eme legrégebbike diktálja viszonyunkat a realitáshoz.” – írja Groys (uo. 60.). A halálösztön, a Thanatosz világképe szerint a realitáskép a mély, éjszakai álmokhoz hasonlítható, a kaland és fantasztikum az ébredéshez közelibb hajnali álmokkal rokonul, a realitásba való megtérés, azaz az ébredés azonban nem más, csak a halál. A halál hazatérés: a magánvalóságból kizárt, látszatvilágokkal védekező élet megtérése a valóságba. A realitás nem lehet élmény tárgya, pontosan az élmény az, ami elsődlegesen elválaszt a realitástól. A tudat ébredése által megkettőzött lét vágyik az eredeti egységre, s ez a vágy alapstruktúrája, melynek minden más vágy csak metaforája lehet. Minden élmény a szimbolikus szférában játszódik, a realitás eljövetele pedig annak megsemmisülése, aki észlelhetné. A minden = a semmi; a realitás = az elgondolhatatlan; a totalitás = a szétesés. Az áttekinthető parcialitás, a rész viszonylagos önállósága haladék, örökké fenyegetve a visszavevő egésztől.

Ez az oka, hogy a realitásról csak mesélni lehet, míg a tudományos realitáskép csak a tényekről, környezeti adatokról beszél, s végül – önmegnyugtatásul – kétségbe vonja az egész, a totalitás létét. Az iszonyat jelrendszere által kommunikál képzelet és magánvaló realitás. A hőstettek és rémtettek jelrendszere által kommunikál képzelet és tényvilág. Groys azt fejtegeti, hogy szept. 11. merénylői nem az iszlám, hanem a Hollywood-filmek képeit

vitték át a valóságba, azaz nem a moszlimok vágyálmait, hanem az amerikaiak rémálmait realizálták. Groys képek és tények, társadalmi imaginárius szféra és társadalmi-történeti realitás kommunikációs rendszerét jellemzi szeptember 11. kapcsán: „A realitás itt az ökonómiai csere viszonyába lép a fikcióval. A fikció fölöslegét átviszik a realitásba, és a realitás fölöslegét a fikcióba." (uo. 60.). Az amerikai filmekben a gonosz princípiuma az az erő, mely magának a világnak üzen hadat. De az, aki ezt a világot gyűlöletesen kegyetlennek és igazságtalannak érzi, teljesen idegennek érzi magát benne, azzal a szereplővel fog tudatosan vagy tudattalanul, de végső soron érzelmi nyomatékkal, indulattal azonosulni, azaz annak impulzusait spontánul és hosszú távon leképezni, akit ezekben a filmekben gonosznak neveznek. De vajon az amerikai rémképek is végül nem vágyképek, nem a lázadás kifejezései-e, nem kéjes kacérkodás-e minden horror- és katasztrófafilm az összeomlással? Már az amerikaiaknak is nem titkos vágyát, belső lázongását vetítették-e ki a filmek, hogy egy apokaliptikus pillanat közbelépjen, s megakadályozza, hogy mindig minden így, ilyen ostobán és értelmetlenül menjen tovább? Hogy a nagy diszkontinuitás rettenetes megváltása helyet csináljon a teljesen újnak és teljesen másnak? Ez is a kor titka : az iszonyat a titkos vágy. A vágynak többé nem lehet hinni, és magának sem hisz már, mert lezüllött manipulált fogyasztói kívánsággá.

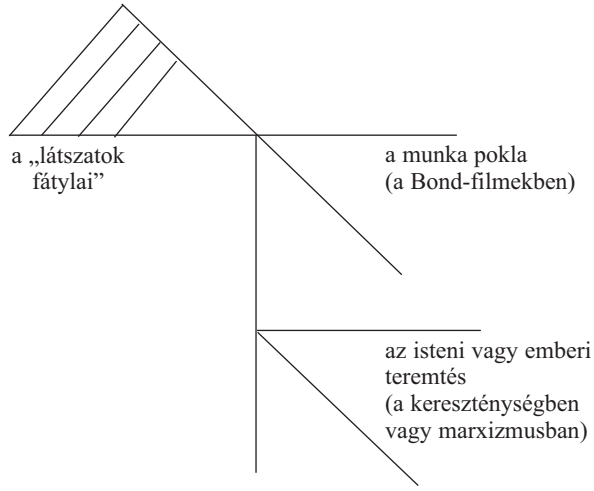
A másik mássága a relatív más, az én mássága az abszolút más; az idegenben, jobban megnézve, megpillantjuk a rokont, magunkban, mélyebbre nézve, megpillantjuk az idegent. A legidegenebb a legközelebb van „elásva". A totalitarizmus a belső másság igenlése és a külső másság tagadása, míg a demokrácia a belső másság kritikus szemlélete, analízise, feldolgozása és a külső másság kommunikatív igenlése lenne, kellene, hogy legyen, ha létezne demokrácia, s ma nem a globális pénzdiktatúrát neveznék szemérmetlen módon demokráciának. Aki az immanens mást, a belső idegent, a kontrollálatlan indulatot és eredeti, naiv, kritikátlan elfogultságot igenli, az isteníti magát. Az utolsó ember kultúrája az immanens idegenség új és új mélyrétegeinek kritikátlan fetisizálása, miáltal a kultúra helyét átveszi az orgia. Az orgia első szakaszában a nemi szervek a fegyverek, a másodikban a fegyverek a kifáradt nemiségénél nagyobb izgalmak szervei. Az ember maga válik rémmé, az iszonyat alanyává, ha nem készteti a szolidaritás útját választani a katasztrófa, a külső iszonyat. Valóság és valóságkép végső elválasztója és összekötője is az iszonyat. A nemlét, a Léthe vize ugyanazt a szerepet játssza, mint Hegel történetfilozófiájában a folyók, melyekről azt mondja, hogy nem elválasztanak, hanem összekötnek.

Realitáskép és irrealitáskép, képvilág és tényvilág Groys elemezte csererendszeréhez az is hozzátartozik, hogy szeptember 11. képeinek örökös ismétlése minden csatornán végül a szimbolikus szféra közhelyeiként irrealizálja azokat. Így válik a megdöbbentő valóság végül az automatizált látszatszféra bútordarabjává. Sőt, a politikai retorika manipulációs eszközévé, mely hódító háborúk igazolását szolgálja. Az iszonyat képeiként súlyos realitásra utaló jelek a tudatipar partikuláris érdekeket szolgáló, prostituálódott mindeneseivé válnak. Mivel állnak szemben a „látszatok fátylai"? Más-más világnézetek különbözőképp nevezik meg a szimbolikus szféra vizavíját:



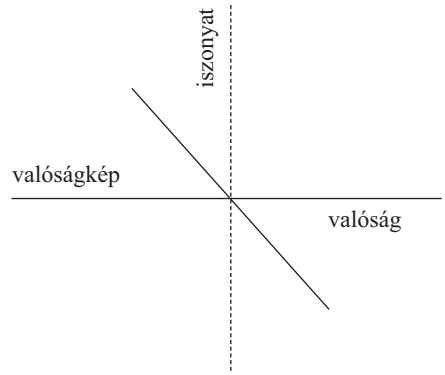
98. ábra

Groys (uo. 26. p.) arra figyel fel, hogy a fogyasztói társadalom a munka poklát helyezi el ott, ahol a kereszténység az isteni teremtés világát látta:



99. ábra

Mivel a világképek eltérő módon fogják fel a szimbolikus szféra vizavíját, ezt az interpretációktól függetlenül, pusztán a túlerőre utalva, az idegenség átfogó mivoltát jelölve, az iszonyat tárgyaként jellemezhetjük, mely egy védett, berendezett világból már a fenség tárgyaként jelenik meg, s receptív hozzáállásból aktívba helyezkedve át, a remény tárgyának látszik. Az eltérő interpretációknak teret engedve, az iszonyat kódját kommunikációs rendszernek tekinthetjük, mely az ismeretlen, az idegen ősrecepciója.



100. ábra

Groys azért elemzi fikció és tényvilág csererendszerét, mert előbb a fikcióban lép fel, ami később a tényvilágban. Előbb a fantázia lázad, de azt mondja ki, amit éreznek az emberek, akik nem akarnak vagy nem tudnak a régi módon élni. A végső csererendszer azonban az ismeretlen és idegen realitás és a jelrendszerek (s ezúttal mindegy már, hogy a szimbolikus vagy az imaginárius szféra) határa, ahol az iszonyat képei jelzik azt, ami kívül van a technikai, szociális és kulturális védőhálókon. A végső határon traumákat cserélnek akciókra. Ez a csere a háború, de nem a modern háború csak, hanem az örök háború, melyet mindenki olyan mértékben vív minden nap, amilyen mértékben kívül marad a védőhálókon. Ezt a kietlen, mindennapi háborút ragadja meg a korunk másodlagosságot variáló, elgiccsesedő, elposványosodó művészfilm-állóvizéből egy váratlanul mégis lehetségesnek tűnő megtisztulást és újrakezdést ígérő túlpartra kilépő, évek óta nem tapasztalt feszültséggel és igazsággal meglepő műalkotás, a *4 hónap, 3 hét, 2 nap*.

A művelt, modern vagy neurotikus stratégia a kimondás, a tudat, az analízis által ragadja meg a problémákat, az egészséges, primitív, naív stratégia közvetlen ugrás a tettbe, átlépve a problémák tudatosítását. Támadással válaszol a traumára, hogy a helyzet kiélezése által hozott életmód-változás segítségével szabaduljon a traumától. Az amerikai film akcionizmusa, mint menekülési kísérlet a neurózisból, ennek a stratégiának a bűvkörében mozog, így jön létre az akciófilm mitológiája, mely azonban, mesterkélt álnaivitásként, gyakran csak paranoiára váltja a neurózist, amely elől menekülni szeretne az egészséges akcióba.

A szimbolikus rendet a birtokon belüliek sajátítják el magasabb fokon, az iszonyat jelrendszerét azonban a birtokon kívüliek használják perfektebben, ők a „hű meghallói” az iszonyat mormolásának. Ezért csak ők tudják leváltani a világképet, és újat kínálni helyette, míg a birtokon belüliek csak foltozzák azt. A birtokon belüliek a realitáskép, a birtokon kívüliek a realitás „katonái”, azok sorkatonák, ezek partizánok. A művészet dichotomizálódása egy szellemi világháború manipulált tünete: a valódi dichotomizálódás szimbolikus rend és imaginárius lázadás meghasonlásában ment végbe.

2.8. Sin City szeminárium

Hogyan nyúljunk hozzá?

A megfejtésnek még az egyes ember számára lehetséges formája is a művel való együttélés eredménye. Miller és Rodriguez filmjével való együttélésünk azonban épp csak elkezdődött, a film, bár lefutott a mozikban, a jövőben van, nem a múltban. A vele való foglalatosság tehát csak valami ilyen címfélére tarthat igényt: „Előzetes megjegyzések a *Sin City* jövendő vizsgálatához." A megfejtés tehát az aranylakodalmi és nem a nászéjszakai perspektíva műve? Még ahhoz sem hasonlítható, mert el kell szakadni a műtől és túllépni őt, eltávolodni tőle, hogy ő jelenjék meg kulturális áttekintésünk kontextusában, és ne mi váljunk az immanens kontextus varázsának rabjaivá. Aki nem volt a varázs rabja és nem élt benne, az nem találkozott a művel, aki a varázs rabja maradt, annak nincs módja a bűvölettől továbblépni a vizsgálathoz. Az egyik rajongó marad, a másik leckemondó. A megfejtés előfeltétele szellemi munka, át kell kelni a szövegen és át kell kelni a tanokon, szembesíteni a művet és a kultúrát, a megfejtés azonban nem ezek szintézise vagy egymásra való leképezése. A sikeres megfejtés a mű végső princípiumokra redukálása, azaz a benne rejlő szellemi kezdeményezések, elhatározó döntések megragadása. A cél meghaladni a leírást és eljutni a fogalomhoz: a cél az eszme öröme, a közlés sara nélkül. Ehhez azonban a homályban vezet az út, a művel való együttélés első ideje vagy szakasza sötét. Az átkelés a művön és az eltávolodás tőle, a kettő együttese teszi lehetővé a princípiumok megpillantását, s csak ettől kezdve beszélhetünk – bármilyen ideiglenes értelemben, de mégis csak – megfejtésről.

A tömegkultúra indulattá fokozza az emocionális telítettséget, s ott, ahol az elitkultúra a mazochista melankólia, az „egzisztenciális közöny" vagy az önreflexivitás felé fokoz, a tömegkultúra a mazochista melankóliát átfordítja a szadista aktivizmus képleteibe. Ha a kultúrkritika eléri az őt elsajátító tömegkultúrát: ez a harag napja. A korai képregény-filmek (pl. *Doc Savage*) optimizmusának ma már nincs nyoma, a mentőangyalokból az apokalipszis figurái lettek, a *Sin City* világállapot-film, a tömegpesszimizmus utolérte és meghaladta azt elitét. Hamvas Béla – Keresztes Szent János nyomán – a lélek sötét éjszakájáról beszélt, a Frivol múzsa – Hamvas nyomán, őt variálva – a lét sötét éjszakájáról, Žižek pedig – Schelling nyomán – a világ éjszakájáról. A Frivol múzsa, akárcsak a keletkezésekor nálunk sajnos még nem ismert Žižek, mindezt már a populáris kultúrának a negativitás felé fordulása modern mítoszanyagával dokumentálta. Keresztes Szent Jánosnál találjuk a „rendetlen vágy" fogalmát, melynek gyógyszere a lemondás, ami azért lehet hasznos számunkra, mert alkalmas a posztmodern ingerhabzsolás degenerációjának leírására, s egyúttal a vágyfogalom kimentésére a lélek és az élet formáinak dezintegrálódását hozó tömegdekadenciából, az elcsábított ember zavaros motivációinak véglevéséből, a vágy ugyanis, abban az értelemben, ahogyan Hegel vagy Lacan tanulmányozása alapján értelmezhető –, mint a kielégülés elhalasztása, a hosszú távú életstratégiáknak a szükséglet és a kielégülés között kibontakozó közvetítésének helyet csinálva – már maga egyfajta produktív lemondás.

A Keresztes Szent János által jellemzett „rendetlen vágy" fogalma a lélekben ragadja meg azt, amit Fichte a tökélyre vitt bűnösség eszméjével a kultúra sajátosságaként közelít meg. Amikor a tökéletesült külső-belső depraváció tudata, mint az új világállapot képe a félművészi erkölcskrónika (pl. *Félelem és reszketés Las Vegasban*) után az extrém-triviális akciófilmet

is eléri, az utóbbi nem a régi rothadásaként, hanem egy új minőség győzelme által konstituált, teljesen új radikális gonosz totalitás születéseként, egyfajta beteljesülésként ábrázolja azt, amivé ugyanaz a kapitalizmus végső soron vált, amit Fichte még keletkezése idején, Keresztes Szent János pedig antropológiai lehetőségfeltételei vagy lelki magvai felől írt le. A fák nem nőnek az égig, mondták az optimista régiek, de az, ami tökéletesedetten természetellenes, ami hadat üzen a természetnek, az égig, az ég helyére nő, mint a *Sin City* alulnézetben az eget szinte felnyársaló katedrálisa, melyben perverz gyilkosok csatlósai vagy csahosai, a horror vámpírszolgáinak utódai hirdetik az igét, a posztmodern ideológiai üzem komor karikatúrájaként. Általános összefüggésekről beszéltünk, s ennyiben a megfejtés megelőzi az elemzést, az általánosból azonban csak akkor nő ki a konkrét általános, ha ezen az alapon az elemző munka közvetítése felé fordulunk, s az elemzett motívumok sokértelmű összefüggését kíséreljük megfejteni.

Az 1. epizód elemzése

Felhőkarcoló erkélyén indul a cselekmény, szőnyegként terül alattunk a harmincas évek gengszterfilmjének vagy negyvenes évek film noirjának nagyvárosa, az éjszaka ígéretes fényeivel és fenyegető sötétségével. Kényes, elegáns, modoros és magányos szépség lép ki az erkélyre, a korláthoz, a mélység fölött, maga mögött hagyva a benti társaságot, melyet csak az ablakok fénye képvisel. A fény ezáltal az elhagyott, taszító és üres princípium képviseletében jelenik meg, s más vonz, a mély és a sötét. A magányos, szabad és nyitott veszélyes miliőben mindazonáltal a piros ruhás nő ugyanazt keresi, amit amazok odabent együtt, s aminek elvesztéséért Marv a harmadik epizódban bosszút áll a világon, de amit Hartigan a második és ötödik epizódban nem akar hajszolni, sőt, ami ellen védekezik, s ami épp ezért üldözi és utoléri Hartigant, s ami nem más, mint amit Dwight a negyedik epizódban valamiféle partizánharcban lel meg, minden hatalom, az állam és a maffia, a világ és az alvilág elleni lázadásban, a legális és az illegális gazdasággal és politikával egyaránt szakító harmadik princípium háborújában, meghaladva ezzel Fritz Lang *M*-jének álláspontját, melyben még a két világ harcol egymással, de a film végére láthatóvá válik, hogy harcuk mély értelemben együttműködés. Lang filmjében a kéjgyilkos az elidegenedett kispolgár, a *Sin City*ben azonban a kéjgyilkosság a hatalom (mindkét – legális és illegális – hatalom) attributuma. Mi az, amit az egyik keres, amiért a másik bosszút áll, s amit a hatalom intézményesít? Mi az, aminek előérzetében az erkélyre kilépő nő arca alattomosan kívánóssá rendeződik? A „jouissance". Az első epizód a téma felütése, valójában a főcím elé vetett „félepizód", ahogyan a filmet végül egy újabb „félepizód" zárja majd, melyben a gyilkos (a gyilkos, mint udvarló – tehát az udvarló is, mint gyilkos) visszatér.

Dupla poén vagy provokáció: a kötelező színesfilm-kultúra kontextusában megjelenik egy fekete-fehér film, méghozzá nem olcsó underground-, hanem szuperfilmként, s ebben a fekete-fehér filmben megjelenik egy színes, agresszív piros folt, mely ugyanúgy ellentéte az adott film színtelen közegének, ahogy a ritkaságértékre és ezzel együtt provokatív erőre szert tett fekete-fehér film is a színesfilm-kultúra közegének belsőleg idegen alkatrésze. A dupla poén nem a *Sin City* eredeti invenciója, hanem a *Schindler listája* öröksége, ám nem az igénytelen kölcsönzés, hanem a továbbgondolás értelmében. A *Sin City* több személyre osztja az Áldozatot, Schindler pirosruhás kislányát, akinek piros kabátja azt jelzi, hogy az ember nem arra a sorsra született, amit a halálra szánt emberanyagot egy szürke masszába

gyúrni akaró új világ szánt neki, melynek sötét gépezete az embernek az emberi sorstól való megfosztását szolgálja. A *Sin City* abban a dramaturgiai erőtérben bontja ki cselekményét mely a *Schindler listája*, az *Emberi sors* és más hasonló elődök között feszül. A kérdés: vissza lehet-e lopni vagy rabolni valamit az emberi sorsból? Az első epizódban felvezetett és kivégzett pirosruhás lányt a *Sin City* harmadik epizódjában, mintegy más megtestesülésben, újra megölik (előbb a luxusvilágban, utóbb az alvilágban: az „álom luxuskivitelben" – pontosabban rémálom luxuskivitelben – témáját a vulgáris kivitel követi); az első epizód adja a témához a piros ruha, a második epizód a kislány motívumát, s a második epizódban bemutatott kislányt az ötödik epizódban sikerül megmenteni, míg a negyedik epizód dolgozza ki az önmagát megmentő „nagylány", a zord időhöz alkalmazkodott nő képét, önmagán segítővé keményedett amazoni képletét. Mi értelme van, hogy a negyedik epizód nőképe, a magán segítő után az ötödikben újra megmentettként lépjen fel a nő? A második epizód kislánya szinte ugyanaz, mint Spielbergnél, ám az ötödik epizódban őt, a jóvátehetetlen múltat ábrázoló Spielberg-filmmel ellentétben, felnőttként látjuk viszont, aki nemcsak a tehetetlen kslányon nő túl, hanem a negyedik epizód amazonján is, újra beteljesítve a szelídséget, mint a nőiség alapképletét, s egyúttal a lakható világ alapképletét: a nőkép egyszerre világképpé válik, s eme lényegnek az amazon most már csak védő páncélzata.

Az erkélyre kilépő nőt férfi követi: románci erkély-jelenet következik. „Nem a partyra jöttem, csak maga miatt. Napok óta figyelem, mindig ilyen nőről álmodtam." Mi teszi a szerelmesfilmi dialógokat baljóssá, kétértelművé? Az erkély-jelenet épp a kétértelműség által ragadja meg a posztkultúra emberi lényegét: a poszthumán lény pontosan tudja, mi a helyzethez illő reagálás, mit mondana az adott szituációban egy Shakespeare-hős vagy egy Douglas Sirk-hősnő, de az új ember ezt nem úgy mondja el, mint a színész, csak mint a súgó, mechanikus hidegen. Az árnyalatnyi gúny, a nárcisztikus önirónia előlegezi a rémtettet, mint a nem-azonosulás, minden beleérzés visszavonása termékét. A nő elfogadja a kínált cigarettát, melyet a férfi a kabátja alól vesz elő, úgy vonja ki, mint a gyilkos a fegyverét. Az áldozatjelölt „Miért ne?" – kérdéssel fogadja el a cigarettát, mintha a kockázatot, s ezzel sorsa megpecsételődését fogadná el. Figyeljük meg a férfi mondatait. „Nem a partyra jöttem." – igaz, és az is marad a jelenet lezárulása után is. „Napok óta figyelem." Ez is igaz, mert gyilkos és áldozata viszonyát is kifejezi, az ő szituációjukra is helytálló jellemzés, nemcsak az udvarlóéra. Csak a harmadik mondat hazugság, mely átértelmezi az első kettő eredetileg fogott jelentését: „Mindig ilyen nőről álmodtam." (Az utolsó epizódban az első epizód nőalakja ellentétének nyújtja ugyanígy a cigarettát.)

A klasszikus filmi elbeszélés szerelemkoncepciója megrendülésének tanúi vagyunk. Ehhez mindenek előtt pontosan reprodukálnia kell a filmnek e szerelemkoncepció keretfeltételeit. A nő az ikon, a férfi az interpretáció, a nő a kép, a férfi a hang. A férfi udvarol, csábít, de már mint a nő kihívó és felszólító szépsége által elcsábított. A férfi azt a szépséget látszik testileg hatalmába keríteni akarni, aki lelkileg már hatalmába kerítette őt. A férfi a nő kimondatlan titkairól beszél, szorongásairól és menekülésről, ami arra látszik utalni, hogy nem idegen tőle a nő idegensége, magány érti a magányt. A szerelmesek vagy szeretőjelöltek kilépnek a társadalomból, a világ fölé emelkednek. A nő jár elől, a férfi követi: „Az örök nőiség szárnyként emel / Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." A város, az éj és a mélységek felé forduló nő végül hátat fordít a világnak, befordul a férfi karjába és felkínálja ajkát. (Ez a második befogadó aktusa, a cigaretta elfogadását követően.) A vallomást ölelés és csók

követi, mindazt a főcím elé vetett nyitójelenetben látjuk, minden előkészítés nélkül a közepébe vágva, amivel a klasszikus szerelmesfilm végződik. Ha *Sin City* városában (vagy a *Sin City*-filmben) a kezdet a vég, akkor lehet-e vajon a vég is kezdet? A *Psycho* című film vezette be a szerelmesfilm thrilleri öngyilkosságát, mint művészi műfogást, midőn a film nyitó szerelmi jelenetben megismert hősnője a cselekmény első harmadában elpusztul. Ezt fokozza tovább a *Sin City*: immár maga a nyitó szerelmi jelenet az, amiben elpusztul a hősnőjelölt. A szerelmesfilmi hősnő pusztulásának feltétele a szerelmi szintagmatika megfordított realizációja: az alakok nemcsak a néző számára idegenek, egymás számára is ismeretlenek, az erotika megelőzi a szerelmet, a szexuális érintkezés a megismerkedést. A klasszikus szerelmesfilmben a mély megismerkedést szolgáló konfliktusokat és a külső akadályok illetve a nő menekülő magatartása, félénksége vagy szemérme által szervezett próbatételeket követi a csók, mely megpecsételi az életre szóló elfogadást. A cselekményzáró csók egyben életet nyitó, közös életet kezdő aktus, nemcsak erotikus-esztétikus jouissance kifejezése, legalább annyira etikai excesszus. A *Sin City* nyitó szekvenciájában a megváltó szerelem mitológiája omlik össze úgy, mint a régi gengszterfilm záró szekvenciájában az „amerikai álom", a karrier mitológiája (*Little Caesar, Scarface*).

Az első epizód úgy működik mint egy vicc. Miután felvázol egy helyzetet, s a szituációt cselekményre bontó motívumsor egy értelmezési keretet szuggerál, egy hirtelen változás átértelmezi a helyzetet, ellentett értelmet ad a látottaknak. Az interakció megkettőződik, míg a férfi egyik szinten csókolja, másik szinten szíven lövi, kivégzi a nőt. A gondosabb elemzés nem is egy átértékelődésről, több keretváltásról tanúskodik. Az erkély-jelenet szerelmi jelenetként indult, melyet túl gyors kibontakozása átminősített a nyers erotika excesszusává, amit a lövés a kegyetlenség aktusává minősít át, végül a férfi belső monológjának folytatása, az indíték színvallása a banalitás aktusává. A szerelmi jelenet erotikus jelenetté, a csók öléssé értelmeződik át, majd megtudjuk, hogy a férfi bérgyilkos, így a fizetett munka, a primitív banalitás aktusa a jelenet végső értelme. Az udvarlási jelenet a kultúra tematikáját exponálja, melyet a folytatás átvált a nyers szex, a természet tematikájára, s végül a pénz, a csekk említése révén a transzformációk végsőjeként vagy a témák deltájaként a konkurrenciális magatartás és az instrumentális viszony kegyetlensége jelenik meg (mint második természet). A csattanók egymásutánja a visszavonások sora: nem szerelem, hanem pusztán kéjszerzés, állapíthatjuk meg, majd kiderül, hogy nem kéjszerzés, hanem pénzszerzés a férfi célja s a nő nem cél, hanem pusztán eszköz, s végül még csak nem is a nő, hanem megsemmisítése a pénzkeresés módja. S mindezt körülveszik a nagyvárosi fények, mindez a város mint Moloch, a *Metropolis* öröksége témájának felütését szolgálja. A hideg kegyetlenség és sivár banalitás mint végső értelem megpecsételi a szerelmesfilm összeomlását, a szerelmesfilm összeomlása pedig mintegy magával sodorja, második szinten az erotikát is. A szerelmi retorikát semmissé nyilvánítja a naturális jouissance, de az utóbbi is leértékelődik, hogy átvegye a hatalmat a viszonyok fölött a pénz, mint elidegenedett, absztrakt, természetellenes, abszolút, omnipotens, tartalom és minőség nélküli, önreflexív, nárcisztikus jouissance. A pénzáramlásban megtestesült, benne modernizált vágyáramlás már nem vágyáramlás, hanem a destrukció áramlása. A XX. század hatvanas évei, Deleuze és Guattari idején, a vágyáramok felszabadítását ígérték, a tőke ellenforradalma azonban az összes vágyáramokat a destrukció áramokba asszimilálta. Az elmélet mindmáig hallgatott és kollaborált, csak a fantázia lázadott. A szerelmi retorika és rituálé csalétekként szolgál, az ígéretek ellentétüket szimbolizálják.

Semmi sem igaz, minden fordítva van, a tettes cinikus manipulátor, a hívő pedig áldozat. A Libidót legyőzi a Destrudó, mely a realitásérzéket szolgálja, a kegyetlenség nem a gonoszság munkája, hanem a létfenntartás természete, a túlélés módja a Városban. A fent lenni a magasban: átértelmeződik. Nem a szerelmi megváltást, a páros felülemelkedést, a próza meghaladását, a nagy érzést, nem az esztétikai vagy etikai érzések és viszonyok magaslatait jelenti, ellenkezőleg, a mindeme „illúziókon" való felülemelkedést, a Város mint vadászterület és a lehetséges zsákmányok objektív áttekintését és felmérését. Az átértékelések sora a szerelmet illúzióvá minősíti, s visszavezeti előbb a nyers érzéki szenvedélyre, utóbb a hideg és kegyetlen érdekre, az önzés törvényére. Ugyanakkor az átértékelődések logikáját, mely mögött a gyanú hermeneutikája dolgozik, megzavarja a csábító által felidézett szerelemkoncepció meg nem szűnt, ki nem aludt varázsa. A varázs megszüntethetetlen maradéka idézőjelbe teszi az őt idézőjelbe tevő józanságot. Ha a szerelem pusztán illúzió, akkor az illúzió instrumentalizált dezinstrumentalizáció, ideológiává lett utópia, elhárító mechanizmussá lett létkeresés.

Amit strukturálisan viccszerkezetként, a kiábrándulás világképe akasztófahumoraként írhattunk le, a dinamikus mozgásforma felől megközelítve a váratlanság vagy hirtelenség esztétikájának aktusa. Vajon nem minden esztétikum jellemzője-e ez a hirtelen és totális átértékelés, a létélmény újrahangolása, mely a meggyőződések újragondolásának kényszerével jár? A katarzisélmény lényegéhez tartozik ez a legalább dupla átértékelődés: először sokkal rosszabbnak látszik a „helyzet" (az emberé a világban, az egyéné a társadalomban), mint gondoltuk, utóbb pedig ez a drámaibb világkép korábban ismeretlen lehetőségek megpillantása közvetítőjének bizonyul. Az emberlét előbb kevesebbnek látszik a véltnél, hogy aztán többnek látsszék.

A mondottak azonban a váratlanság esztétikájának általános, közös jellemzői, melyekhez képest a *Sin City* kora újat hoz. Az előző századokban a váratlanság esztétikája az égi jelenés örököse, míg ma az arctalan, minden értelemstruktúrát megtámadó iszonyat betörését, minden ígéret megszegését jelenti be. Az új váratlanság a beszámítható világ elvárásait támadja meg, a valóság ésszerűségét vonja kétségbe. Mindenek előtt az emberképet módosítja, az indulatok uralmát hozva felszínre a kultúra maradványai, mint illuzórikus homlokzat mögött rejtőző mély igazságként. A személyiség nem a részerőket kontrolláló, nem az együttműködésükért felelősséget vállaló szerkezet. A *Casablancá*ban azt láthattuk, hogy a fasisztákat nem kötelezik a szavak, ígéretek, szerződések. *Sin City* azért a bűn városa, mert itt általában nem kötelezik egymást a szavak. Az ilyen emberekből álló világ pedig nem beszámítható, nincs garanciája az értelemszerkezetek újratermelésének, a viszonyok hatékonyságának, az érzelmek fennmaradásának. A valószínűtlen a valószínű. A váratlanul bekövetkező kiszámíthatatlan kisiklás a legvalószínűbb. Gyors egymásutánban pereg le előttünk három megelevenedett kérdés, melyek mindegyike egy általánosabb kérdés feltevésébe torkollik: Lehetséges-e a szerelem? Lehetséges-e az erotika? (A kettő közös problémája: lehetséges-e a férfi-nő viszony, mint tartós szerkezet és beteljesíthető történet?) S végül kiderül, hogy az első kettő csak megnyilvánulása egy harmadik kérdésnek: Lehetséges-e az emberi viszony? Ha csak aktus lehetséges, viszony nem, akkor ez a viszony nélküli aktus nem feltétlenül pusztító-e? A férfi és a nő közeledése a legextrémebb távolodáshoz vezet, a viszony iszonyba fordul át, a viszonyépítésről kiderül, hogy nem viszonyt szült, csak iszonyt.

A szerelmesfilm összeomlása thrillert eredményez, a szerelemkoncepció összeomlása pedig emberkoncepciót. A férfi az erkélyjelenet indulásakor az Empátia Hangja, a beleérzés műve pedig a megértés, a szerető mint az ember pszichoanalitikusa, ideális helyzet lenne az

olyan analitikus, aki nemcsak megért, többet tesz, életét kínálja fel a megértett probléma megoldásaként. Ez is egy szerelemkoncepció lehetne, a szerelem mint végtelen interpretáció életfogytig tartó vállalkozása. Az Empátia Hangja azonban lelepleződik a manipuláció szolgájaként. A valódi beleérzés a csábítás és kábítás eszköze, a belelátó azonosulás a felhasználás és megsemmisítés eszköze, a nyugati kultúra teljes fegyverzete a saját elárulását és felszámolását szolgálja, a neoprimitív bestialitás szolgálatában. Az eredmény ellentmondásos emberkép: érzékeny érzéketlenség, mindentudó hidegség, intelligens bestialitás, társas magány. Egy kor és társadalom képe, melyben mindenki ezektől szenved, s egyúttal mindenki eme minőségekkel okoz másoknak szenvedést. A magas kultúra, a luxus és a technikai teljesítmény által körülvett intelligens ravaszság tökéletesült retorikája és rituáléja mind csak azt szolgálja, hogy a gyilkos gyorsan, halkan és biztosan leterítse áldozatát.

A nő hideg, dekoratív, reprezentatív szobor a képsor kezdetén, aki talán magát sem érti, s akinek problematikáját a férfi artikulálja. A férfi megnyeri a nőt, mert kimondja az elegáns bálvány, a hideg fétis szorongását, sebzettségét, magányát és menekülését. A férfi nyújtja a megfejtést, mely a puszta képből hús-vér nőt csinál. A paradox poén, hogy a gyilkos nemzedék belelát áldozatába, míg a rajongó nemzedék nem látott bele. Nem tesznek-e kiismert titkaink tudójuk potenciális áldozatává? A megértő a titkok gyilkosa, s a titkok gyilkolása a gyilkosság kezdeti szakasza? Világunk okossága is már a bestialitás kibontakozásának szakasza? Bizonyára az, mint hatékony, de korlátozott, kisstílű racionalitás. A férfi felismeri a nő képletét, de a nő képlet marad a számára, mely a tárgy kezelését szolgálja, azaz nem a tárgy, hanem a kezelő problémáinak megoldását. „Most már nem tudom meg miért menekült. Reggel beváltom a csekket."

A nyitójelenet, az összes jelzett transzformációk eredményeképp, a posztmodern hidegség levezetése. A gyilkos tökéletesen bírja a nyugati kultúra kódjait, de önreflexív iróniával hatástalanítja a bennük rejlő eredeti elkötelezettséget, odaadást és azonosulást. A szenvedélyes kötődés tárgyát képező tartalmakat az ironikus visszavonulás és distancia tartás kiüríti, átfunkcionalizálja haszonracionális szociális játszmák építésére alkalmas konvenciókká. Az érték mint a kultúra szervező közepe helyét tölti be az új kultúrában a formalizmus vagy konvenció, mint a kultúra szervező közepe. A cselekvés uraló felhasználás, a cselekvő ember pedig a helyzet önreflexív elidegenítésétől várja a szuverenitást. A visszaélés a realitásérzék parancsa, a megértés operacionalizációja a destrukció. Az érték mint tartalom az odaadó elkötelezettség közvetítője, míg az előbb formává, utóbb trükké átértelmezett konvenció látszik garantálni az egyéni szabadságot, mely ily módon fogyasztói viszonyként szerveződik. Ha van még viszony, az fogyasztói viszony, azaz a megsemmisítési, felemésztési aktus szakasza. Pusztító természete hitelesíti a viszonyt. Az emberi viszony maradéka, ezt a későbbiekben ismételten hangsúlyozzák, az ölési aktus találékony kínzássá való elnyújtása, elművésziesítése.

Bár a jelenet egy kultúraspecifikus életfilozófia leleplezése, ez nem oltja ki, csak bestializálja erotikáját. Erotika és szerelem nem egyformán reagál *Sin City*re mint világállapotra. A klasszikus szerelemkoncepció erotikus és destruktív felszámolását e szerelemkoncepció traumatikus problematikájának jelzése közvetíti. A *Sin City* első epizódja felfogható a hagyományos szerelemkoncepció ördögi paródiájaként. A tradicionális szerelemkoncepció a férfinek aktív, a nőnek passzív szerepet utal ki. A férfi udvarol, a nő kéreti magát. A férfi imádkozik, a nő kegyet gyakorol. A férfi az izgalom, a nő a nyugalom, a melankólia, a szépség, az izgalomtól való megváltás ígérete. (Eme szakrális koncepciónak a gazdasági racio-

nalitás feltételeire való változatlan leképezése, ha a férfi vásárlóként lép fel, a nő pedig eladóként.) A *Sin City*ben pontosan ezt látjuk, a szokott követelményeknek megfelelően: a férfi beszél, a nő csak jelen van. Azután a férfi cselekszik, a nő pedig szintén csak van, azután pedig egyszerre nincs. Ha a férfit az imádkozó, hitvalló és dicsőítő szerepébe helyezte a klasszikus kód, akkor a nő az erotika kvázi-istennője, s a váratlan fordulat felér az istengyilkossággal: a férfi nemcsak a fegyvert üríti ki, hanem az eget is, hiszen a nő volt a szín, a nívó perszonifikációja, a minőség képe, a magasság jelölt közepe a város (a világ) fölött.

Az első provokatív emanáció: a színeké, a nő mint világító színfolt a fekete-fehér világéjszakában. A nő mint a kozmosz érzékeny pontja és ajzó ingere. A kiabáló pirosság minden hivalkodó és sivalkodó ajzó inger képviselője az első pillanatban: a kezdetek kezdete, a *Sin City*-óramű felhúzása, a cselekmény őslökése, a nő mint izgatószer. A második emanáció az iménti nőivel szemben a férfi oldalán jelenik meg, a nyelv robbanása, a beszéd emanációja, szóözön. Ha a nő szülte meg az imént a szépséget, mint a szín kiömlése a fekete-fehér közegbe, akkor a férfi most a költészetet. Mindez azonban csak eszköz, az első két emanáció igazsága egy harmadik emanáció, a fegyver mint fallikus apparátus kiürítése. A férfi kiürít egy fallikus apparátust, miközben a nő vízszintes helyzetbe kerül. A nagy halál egy pillanatra a „kis halál" kifejezési formája: a nő úgy omlik el a férfi karjában, alél el a férfi ölében, mintha mindez a kéj műve lenne, s nem az iszonyaté. Közben záporozni kezd az eső, az acélcső kiürítésére válaszol a kozmikus hipertrófia, a jelenet csúcspontja az égömlés, miközben a tekintet mintegy a kiömlő ég szédületétől fertőzve maga is megrészegedne, a város örvényesen csavarodva a mélybe hull.

Egy túlságosan is gyorsan kibontakozó beteljesedést láttunk, amely mintha az elsietettség következtében alakulna át veszedelmesen nyerssé. Az átértékelődések sora ezért úgy is felfogható, mint a puszta erotikát szerelemmé alakító érzékenységek, esztétikai és etikai hátráltató mozzanatok csődje, defektje. A gyorsított bonyolítás leleplezi a nemi viszony primitív lényegét, a cifrázó tiszteletkörök célja a nő „kétvállra fektetése". A szex primitivitása mögött pedig az élet kegyetlensége lepleződik le. Az élet a másik élet rovására él, s alapvető destruktivitásának első rendű fékezése az erotika, fokozott fékezése pedig a szerelem. A férfi imádkozott, a nő engedett, de túl gyorsan engedett, mielőtt a testre ráépült volna a szellem, az erotikára az átszellemülés: ezért könnyedén túlléphető a nő, és ezért jelenik meg a mészáros aktus a szerelmi beteljesülés kontextuális pozíciójában. A szerelem fékje következtében alakul át az elhasználó erotika védelmező, szolgáló, odaadó szerelemmé. Az erotika – mint az élet eredeti destruktivitása és a szerelem közötti középpozíció – még teljességgel őrzi az élet pazarló és kegyetlen mivoltának emlékeztető jegyeit: emlékezés a halálra. A szerelem az erotika kínos, ambivalens játszmáit álcázó szép maszk, az erotika pedig az élet rettenetes játszmáihoz kedvet csináló kábító, bolondító csalétek.

A tekintet úgy lódul hátra a férfi ölében fekvő ernyedt nőről, mint ahogyan a harmadik epizód végén ráközelít az egymás karjában öntudatlanul fekvő szeretőkre, akik képe egy halott szemében őrződik az élet emlékeként. A „nagy halál" úgy is értelmezhető, mint a „kis halál" metaforája, mely értelmezi a másik „céljait", mintha a szerelem kis kortyot kínálna abból, amit csak a „nagy halál" nyújt részegítő teljességében, a szabadulást az éntől, a reá ruházott törekvések kényszerétől, az önátadás, az érzéki anyagi lét egyetemes életfolyamába vagy anyagfolyamába való visszaömlést, a létező visszaömlését a létbe. A végső beállítás a kielégülés dekoratív képe, nem a rút iszonyaté, de ki elégül ki itt? A zsákmányoló elégül ki,

karjában tartva a teljesen testté, azaz zsákmánnyá lett nőt? Vagy az áldozat elégül ki, épp amennyiben ő az, akinek sikerült a testté válás, a szabadulás az üldöző menekülés és menekülő üldözés embersorsától és a megérkezés az iszonyatos kéjben vagy a kéjes iszonyatban (a szexben vagy a halálban) a jelenbe? Csak egyetlen pillanat van, amelynek érdemes azt mondani „Verweile dich, du bist so schön!/Oly szép vagy, ó maradj tovább", mégpedig az utolsó pillanat, épp mert csak ez tartóztathatatlan, az összes többi ismételhető, ezért mind ernyedt, figyelmetlen és nem autentikus. A szerelem pillanata pedig kísérlet ennek az utolsó pillanatnak a mimézisére, annak előérzetében, hogy csak a legiszonyatosabb pillanat tükrében érzékelhető az élet szépsége. Végül is a férfinak lehet hogy pénz ömlik a tárcájába, a nő viszont visszaömlik a létezésbe, s ezért ő az első epizódot kitevő emanációs verseny győztese a szekvencia erotológiai értelmezése szerint. „Mert ez a mitikus vadászat nem a vadásznak, hanem a futó vadnak szerez gyönyörűséget." – írta a szecesszió nagy hisztérikáinak szerelmi játékait megfigyelő Herczeg Ferenc (Álomország. Bp. 1925. 43. p.). Végül is majd – az epizódok áttekintése után – fel kell tennünk a kérdést, vajon *Sin City*ben nem a nő, azaz nem az áldozat-e az, aki végül „mindent visz"?

A férfi oldaláról másként néz ki a végeredmény. A nő belehal, ha nem is a szerelembe, legalább az erotikába, ezért feminin az erotikus olvasat. A maszkulin olvasat ezzel szemben destruktív és banális. A partner helyzete és szerepe megváltozott: már nem „ő" adja oda és ajánlja fel életét, mint a szerelemben, hanem az „én" veszi el tőle. A szeretetáradat elveszett érzését, melyet ezek a film noirból szalajtott nárcisztikus csábdémonok nem tudnak nyújtani, pótolja a hatalomérzés vágya. Az „ő" kegyes omnipotenciáját pótolja az „én" kegyetlen omnipotenciája. A viktoriánus stílű gyenge és finom teremtés áhítatot, alázatot, a hódolat és szolgálat vágyát ébreszti, a túlerotizált, modoros, szigorú fogyasztói öntudattal bíró modern nő ezzel szemben agresszivitást generál a partnerben. A klasszikus szerelem elveszi autonómiánkat: ez a bűvölet lényege. A mai szeretők problémája azonban az, amit az *Állítsátok meg Terézanyut* hősnője így fogalmaz meg: túl autonóm vagyok. Azaz nem szerethető és szeretni képtelen. Ezért lett igaz a feministák vádja: az ajzott távoli, örökmozgó, túlautonóm lénynek már csak a teste kell, és a testet sem érezheti magáénak a szerető, mert először is túlságosan sok más lényt el- és befogad, nem tudni honnan jön és hová megy, másfelől pedig túlságosan önző, mohó, fogyasztói módon, szinte valaminő sci-fi-parazita földön kívüli agresszivitásával esik neki a szexobjektumnak. Ha a szerető sem a lelket (mert „nincs") sem a testet (mert egyfajta legázoló tankká lett) nem tudja elérni, végül a partner életét akarja megkapni, nem lelkére vagy testére, hanem életére tör, így teheti csak a vágy titoktalan bornírt és sajnos mégsem nem-kívánható tárgyát magáévá. Ez a posztmodern társas szituáció, s ezért váltja le a régi beteljesedés típust, a jelenlétbe, a testbe való érzéki visszatalálás eksztázisát az omnipotencia-komplexus destruktív eksztázisa a szerelminek indult jelenet kiábrándító csúcspontján.

A 2. epizód

Az 1. epizód „én" és „te" viszonyát gyilkos és áldozat viszonyaként értelmezi, ezért kell a folytatásban egy más korból, lét- és idősíkról átemelt „Nagy Ő", aki „én" és „te" közé áll, hogy megakadályozza elvadult fogyasztói viszonyuk következményének kibontakozását. A második epizód témája a zsaru utolsó bevetése, a hős búcsúzása a világtól, és egyben a világ búcsúzása a régimódi hőstől. Régimódi mert más, mint a többi epizódok hősei, akik mind bűnösek, bűnözők, sötét múltú kisiklott emberek vagy őrültek. Valamennyiben a szenve-

dély keresi valamilyen törvény mértékadó motívumát, hogy megvédje magát a végső pervertálódástól, míg Hartigan (Bruce Willis) figurájában maga a törvény válik a makacs és komor szenvedély tárgyává. Hartigan nyomozó, a nyugdíjazás küszöbén, utolsó bevetésre indul, hogy megvédje a 11 éves kis Nancyt a pedofil sorozatgyilkostól, a rettegett szenátor fiától.

A nyomozó korrupt társa, aki előbb megpróbálja őt visszatartani, utóbb hátba támadja: alakja a magány aláhúzását szolgálja. A magány hipertrófiája: korábban a magányos hős a bajtársak önemésztő, harcos, szelektív, cölibatáris világába lépett át a kombináció és népszaporulat vagy ha úgy tetszik, a szerelem közegéből, az erotikus szocializáció "koedukált" világából, ma már a bajtársi funkciót sem tűri a magány, a bajtársban lelepleződik a hideg áruló. A hős sztoikus halálmegvető típus kell hogy legyen, mert aki nem veti meg a halált és elfogadja a megvetendő életet, azaz a szolgaságot, az a döntő pillanatban árulóvá válik, mert ebben a városban a józanság az árulás állapota, később az ember legfeljebb bocsánatot kér (ahogyan a „partner" valóban meg is teszi az 5. epizódban). A hős állapota: egyedül a város és a világ ellen. Egyedül az éjszakában. Aki nem áruló, nem a kegyetlenség és önzés mindent behálózó érdekszövetségének hivatalnoka és közrendőre, az egyedül marad, kettesben a törvénnyel: én és törvény viszonyát nem zavarhatja meg egy harmadik, akivel az ember már empirikus, partikuláris azaz kanti értelemben patologikus szövetséget alkotna a törvénnyel szemben.

Hogyan néz ki a *Sin City* egyetlen klasszikus értelemben vett hőse? A hős öreg ember. Az öreg ember a hős. A hosszú fekete ballonkabát, ráncolt homlok, a heg az arcon visszautal a film noir klasszikusok nyomozóira, mindenek előtt Humphrey Bogart szerepeit idézi. A neonoir abszolút hőse közvetlenül jött át a film noirból. A filmben mindenki szkeptikus, de a hatalmi elit képviselői ebből a hedonizmus következtetéseit vonják le, míg a hős a sztoicizmusét. Sztoicizmusa ezért öniróniával párosul. A realitáselv pragmatikus bestialitást követel, mert *Sin City* realitása a korcs dolgok univerzuma, amelyben nem tud semmi a kifejlődés és beteljesedés értelmében megvalósulni, miden egy polimorf-perverz félélet kölcsönös- és önpusztító káoszában vegetál. Ezért Hartigan fáradtan humorizál a maga hiányos realitásérzéke és józan esze, s a törvény szentimentális szenvedélye fölött, másrészt mégsem enged: az eredmény Humphrey Bogart sztoikus szentimentalizmusának az eredetinél, ha lehet, komorabbra hangszerelt verziója. A puritán hőskoncepció feleleventése trash-mítoszként hiteles egy olyan világban, melyben a magas kultúrában hódít a hedonista intellektualizmus. A *Sin City* kezdettől fogva a korrupt magasságokkal állítja szembe a vulgáris mélységeket, a szavak hazugságával az érzések mélységét. Az etika maradványai visszahúzódnak a társadalom cirkuszából az egyén, a tudattalan, sőt az „ősember" – a Deleuze-féle Ősvilágok embere – barlangjaiba (vö. Deleuze: A mozgás-kép. Bp. 2001. 166. p.).

Az egyetlen tiszta ember vagy gáncstalan hős már a film elején a végét járja. Az öregember szívbeteg. Az új hős kitüntető jegye, az öregség mellett, a betegség. Megtántorodik, térdre esik, dülöngél, legfőbb ellenfele a saját teste, az akadozó, lestrapált szív, mindenek előtt magát, gyengeségét kell legyőznie, hogy győzhessen, magán kell úrrá lennie, hogy úrrá lehessen a gonoszon. Hawks *El Dorado* című filmjében egész csapat nyomorék, komikus kripli banda, az elöregedett hősök kis csapata kell, hogy legyőzze az erejük teljében levő számos gyilkosokat, ami már ott is egy készülődő új világ visszaverése. Mivel a 2. epizódban a test betegségét, míg az ötödikben a test vágyát kell legyőzni, két értelemben is kibontakozik az eszmény vagy az igazság és a test konfliktusa Hartigan történetében. Le kell győzni

tehát a gyenge szívet – ez az erkölcsi parancs, mely azonban, a második epizóddal ellentétben, ahol még elég a pribékek, gyilkosok leütése vagy megcsonkítása, az ötödök részben új értelemre tesz szert: legyőzni a szívet most már a lelki szerv értelmében vett szív parancsával való ellenkezést jelenti: ölni kell! Ha ugyanis Hartigan a második epizód végén nem a sorozatgyilkos nemi szervét, hanem szívét vagy koponyáját lövi szét, megmenthette volna a később lemészárolt lányok sorát, sok év áldozatait, ez azonban csak utóbb válik világossá.

Az első epizódban a Charitas és a Libidó egységet alkot, mint ideál, amelyről kiderül, hogy puszta szó, mely az Ananke vagy a realitáselv uralmát fedezi. A második rész, melyben Hartigan makacsul ellenáll a maga libidinális indítékainak, szétválasztja a Libidót és a Charitast. Az első epizódban azt láttuk, hogy a szeretet puszta szó, s a valóság a realitáselv, mint az egyén háborúja mindenki más ellen, harc az egyéni érdek győzelméért, az érvényesülésért. Hartigan attól fél, hogy eme realitáselv Libidóra váltja a Charitast, nyers kéjre a szeretetet, ezért nem akar vágyni, csak szeretni. Az érdekember érája veszélyes dolognak mutatkozik, ha összeolvassuk az első és a második epizód törvényszerűségeit: már az első epizód gyilkosa az Ananke elvére váltja át a Libidót, a második epizódban azonban az Ananke kegyetlensége a Destrudó rémuralmává fajul. Az Ananke, a realitáselv szolgálatában felszabadított Destrudó végül a realitáselvet is legyőzi: a második epizódban látjuk, hogy a létharc győztesei milyen őrült, vérgőzös világot teremtenek, milyen perverzitásokra használják fel győzelmüket. Nem jó a világ, melyben győztesek és vesztesek vannak. A legkegyetlenebbek győznek és győzelmük révén a legkegyetlenebbek kezenyoma írja újra a társadalmat: nem egy másik, alantas és földalatti társadalom, hanem maga a társadalom a gonosz birodalma, egy ilyen társadalom azonban a jóra mutogat majd ujjal és őt nevezi gonosznak (már a 2. epizód végén). A történelem – mint ennek az itt megjelenített társadalomnak a története – nem az ész vagy az igazság kibontakozása, hanem mindennek leépülése. „Tudod ki vagyok, azt is tudod, ki az apám, nem tudsz nekem ártani!" – gúnyolja az áldozatát marcangoló kéjgyilkos a rendőrfelügyelőt. Ha az államapparátus és a jogrend a gyilkosokat védi, úgy csak minden szabály megsértése és felrúgása segíthet. Az elit törvényen kívülivé, szabad prédává nyilvánítja az emberiséget. A törvény betartása csak a törvényen kívüliek számára kötelező, az elit a törvény felett áll. Tehát azt, aki betartja, nem védi a törvény. A törvény tettes és áldozat megkülönböztetésének eszköze, de ellenkező értelemben, nem úgy, mint hittük. Az alaktalan, erkölcstelen, szellemtelen pusztító, a rém nyilvánítja törvényen kívülivé, azaz szabad prédává az erkölcsi és jogi keretek között élők világát. A bestialitás nem más, mint egy rituális nyelvezet, mely a pusztító paraziták mindenhatóságának öndicsőítését szolgálja. Az, amit gazdasági vagy politikai szükségszerűségként tálalnak, sokszor csak a hatalom önmegerősítését szolgáló véres rítus, a világ irracionális felforgatása és meggyalázása.

A kapitalizmus szétzúzta a családot, mint az embernek az őt felhasználó társadalmi hatalmakkal szembeni hátországát, egyúttal felszámolja a családi tudattalant. Az újabb filmekben nő a politikai tudattalan jelentősége, aminek kifejezése az agresszió és destrukció szimbolikájának térhódítása, mert nincs a porondon olyan kritikai társadalom-, kizsákmányolás- vagy felszabadítás-elmélet, amely fogalmilag tisztázhatná vagy legalább tudatosítaná a problémát (olyan nagy reményekre jogosító kezdeményezések mint Badiou vagy Žižek még nem érték el az általános művelt köztudatot). A politikai tudattalan azért tudattalan, mert a lázongás tartalmának politikai mivolta nem képes – még – a fogalmi artikuláció szintjére emelkedni. A politikai tudattalan szimptómája nem a hagyományos „rossz közérzet a kultúrában",

hanem az iránytalan düh és tárgytalan bosszúszomj, amely az érintkezési rendszer egészét teszi hideggé, könyörtelenné. Miután a politikát megrabolta a kor a kizsákmányolást leleplező szellemi eszközöktől, a kizsákmányolót – a kábító show mindent lefedő harsánysága, illetve a kritika demagógiává bélyegzése segítségével – még a maradék szellemi apparátus elől is biztonságba tudja helyezni. Ugyanakkor a tudat kritikája elől biztonságba helyezett kizsákmányolás felszabadult irracionalitása és elszabadult mértéktelensége, az ízlés romlása és az erkölcstelenség hivalkodó elszemtelenedése bosszút áll a hatalmon. A régi kapitalizmusban többek között az egészség privilégiuma fejezi ki elnyomó és elnyomott, tőkés és munkás különbségét. Az „úri gyerekek", Herczeg Ferenc regényében „olyanok, mintha egy egész munkás-utca gyermekeinek levegőjét és napfényét elfogyasztották volna." (Herczeg: Álomország. Bp. 1925. 128. p.). Ma a betegség, a perverzitás, a bestialitás plusza a felül levők megkülönböztető jegye: több kábulatra, bolondériára, önkényre, őrületre és büntetlen kegyetlenségre van módjuk, és a végsőkig mehetnek el a deviáns orgiában. Ez egyébként tudatos nevelési koncepcióvá is vált: az elitiskolák szinte mindent megengednek, az agresszív impulzusok gátlástalan kiélését támogatják. Ma a hatalomra nevelés célja ugyanaz, amit a régi művelt polgárság „neveletlenségnek" nevezett. A hatalom elől jár a torzulásban, s a vállakozók kreatív világából a menedzserek bürokratikus parazitizmusának világába tovább lépve nem is járhat másban elől. Ez azonban nem jelenti, hogy a lázadást ne fenyegetné a meghasonlás. Mivel a fogyasztói- és „élmény"-társadalom az embert saját ösztönei befogásával zsákmányolja ki, nem a besúgó az ember beszervezett ellenfele már, hanem az ember saját ösztöne, szükséglete, „neurotikus igénye" (K. Horney) a hatalom ágense, túl közeli ellenfél, semhogy elérhetné és leválaszthatná a kritikai reflexió. Most az az ember legfőbb rabigába hajtója, aminek felszabadításáért harcoltak a klasszikus pszichoanalízis idején: a saját ösztöne (drive).

Az első epizódban a férfit és a nőt elválasztja egymástól, s egyiket a másik gyilkosává teszi a pénz. A szerelmi történetet felülírja az érdek története, a Libidót a destrukció, a romantikát a banalitás. A pénz története azonban a hatalom történetének formai oldala, a tőke a hatalom formája és a hatalom a tőke szubsztanciája. Az első epizód végén a gyilkos felveszi a pénzt, a második epizódban kezdjük tanulmányozni, mit csinálhat vele? Mire jó a pénz? A hatalomnak már nem pénzre van szüksége, mert az már megvan. A hatalom célja a pénz átváltása élvezetre, de nemcsak a pénz megszerzéséhez kell kegyetlenség, hanem a feltétlen élvezet biztosításához is, hogy az élvezet kifejezze az élvező mindenhatóságát, hogy a kéj a mindenhatóság élvezete legyen, így azonban nem lehet a szerelem kéje, mert az fenyegetné a hatalmat. Az a sajátos élvezet, amelyre a hatalom vágyik, nem fejezheti ki az ember függését az élvezet tárgyától, nem emancipálhatja az élvezet tárgyát alanyként, a hatalom kéje az általános és feltétlen felülkerekedés kifejezése kell, hogy legyen. Így jutunk el a szenátorfi, a dúsgazdag playboy játékaihoz: „Élvezi, ahogy sikoltanak." A kéjgyilkos, a lányok széttépője, az emberek feldarabolója a kín, gyötrelem és halál sikolyait élvezi, csak ez elégíti ki őt. Mindez pedig irracionális szimptómája a hatalmi rend racionális alaptényének, annak, hogy az élvezők élvezete, a gazdagok gazdagsága fordított kifejezése az éhezők éhségének, a szegények szegénységének, a szenvedők szenvedésének, hogy egyik a másiknak mértéke. A különbség tartja mozgásban a világot, a túl nagy különbség azonban megbénítja. Van egy határ, ahol a különbségek növekedése sanszkülönbségekhez, és egy másik, ahol a sanszkülönbségek növekedése sansz és sansztalanság különbségéhez vezet, olyan

viszonyokhoz, melyeket a sanszkisajátítók betonoznak be. Ettől kezdve azonban a gazdag kéjencek játékszerei vagyunk, mind külön-külön is, és egészében is a világ. A világ azok kezére került, akiknek semmi se drága. A túlgazdagság lényege a megvetés, megvetése mindennek, ami emberi, a győztesek minden emberiességet gyávaságnak, kicsinyességnek és korlátoltságnak tekintenek. Emlékezzünk a *Las Bandidas* című – már a katasztrófa felé rohanó Bush-korszak tapasztalatait jelző – eurowestern hihetetlenül pökhendi jenki bankárjának mexikói tevékenykedésére. Akit módunk van megsemmisíteni, azt meg is kell semmisíteni, mert – a gazdasági dinamikát hátráltató „meghiúsult kisegzisztenciaként" – megérdemli. Ez ennek az „erkölcsnek" az alapelve. A westernben pökhendi élvezettel tarolja klienseit maga a bankár, a valóságban ezt a pénze teszi helyette (pontosabban a tarolt klienseké a pénz is, melyet tarolásukra használ a rendszer).

A második epizód vége az első epizód végének fordítottja. Mindkettő végén egy nő fekszik egy férfi ölében, de az elsőben a férfi szavai a nő életét, a másodikban a maga életét búcsúztatják. A második esetben a férfi nem a nő életét adja a maga öröméért, hanem a maga életét a nő életéért. Az alaptörténetben, melyet a kamera magasba lendülése és az epizód főcím előtti pozíciója is általánosít, az általános logikai rangjával ruház fel, a szerelmet legyőzi a kéjszerzés és az élettelen tárgy fölötti rendelkezés biztonságában kielégülő szenvedély, a birtoklásvágy, az anyagi érdek. E kielégülési típust világosan körvonalazott defektes, dekadens értékhierarchia határozza meg, mely egy korábbi hierarchizáció megfordítása. A férfi-nő viszony glamúrfilmtől és melodrámától örökölt ideális kerete a szerelem mint erotikus szeretet. Az első epizód embere a hagyományos értelmezési keretet illúzióvá nyilvánítja, hogy alárendelje más lehetséges kereteknek, melyek értelmező potenciálja felülírja a szerelmi történetet a kegyetlen kéj vagy a gonosz józanság történeteként. A bérgyilkos története az ideális szeretet történetét aláveti a kéj illetve a haszon kereteinek. Hartigan története újrakeretezi az eredményt, s a kéj és haszon kereteit újra bekeretezi a szeretet kísérletével, melyet egy szinte kísérteties (azért csak „szinte" mert a múltból jön ugyan, de nem a halálból) alak realizál. Hartigan megfordítja a kialakult kerethierarchiát, s a kegyetlent és a gonoszt újra aláveti az ideálisnak. Két perspektíva néz farkasszemet. Az egyikben az ideál életveszélyes illúzió vagy szemtelen hazugság, a másikban a kegyetlen és a gonosz a hazugság, az eltérés az élhető élet lehetőségét kirajzoló ideáltól. Hartigan története az iménti keretek által felülírt értelmezőt, a szeretetet rendeli újra a kegyetlen kéj és a rettenetes józanság fölé. Mégpedig nem azt a szeretetet vagy törvényt, amely puszta szó, mert az épp a kegyetlenség és gonoszság fegyvere, hanem a némán tevékenykedő, sőt önironikusan hitetlen áldozathozatalt. Hartigan nem hisz a szeretet áldozatában és az áldozat teljesítményében, de szeretne hinni, s ezért fordul a tett kísérleti igazolásához.

A társadalom a piac, az ember az áru, s a mind több pokolkör hierarchiájából álló rendszerben a legfelül levők a főördögök, de mindenki ördög, aki alatt van más, akit kínozhat és megrabolhat, ezért csak a legalul levőben sejthető valami emberi. Öregek, betegek, bűnösök a film hősei, a perifériku ellenegzisztenciák alakítják át a széthulló pokolkörök és elmérgesedő polarizáció végzetét, Sin City poklát az ellenvégzet születési helyévé: valahol mégis érvényesül az ideális igazság, a párosviszonyban, amely szenvedélyes kötődésen alapuló társulási forma egyrészt legyőzte a természet kegyetlenségét, másrészt őt még nem győzte le a társadalom kegyetlensége. Hartigan és Nancy újra felfedezik azt, ami felé az emberiség sokáig – míg fejlődött – haladni látszott, ám ami az emberiség önépítése sikereinek receptje,

az Sin Cityben már nem sikerrecept. Hartigan összefoglalja azt, ami az emberlét története során felhalmozódott bevált értékek még pislákoló emléke, de mindezért bűnhődnie kell, előbb úgy tűnik, halállal, utóbb kiderül, nyolc évi börtönnel, kínzókamrával és sötétzárkával. Nemcsak a hatalom érdeke, a szolgavilág józansága is bünteti az erkölcsiség „hübriszét": erre utal a társ árulása.

Hartigan nyomozó és Roark szenátor fia, az öreg vezérbika és a fiatal hím harcol a szűzért. A győztes öreg hím a harc csúcspontján kasztrálja a fiatalt. Vajon az ödipális ősdrámát láttuk? Freudnál a nagy hím monopolizálja a nőstényeket, a zsarnok terrorizálja a közösséget, s a fiatal hímek, mint zsarnokgyilkosok jóváteszik rémtettüket a demokrácia felfedezésével. A *Sin City*ben ezzel szemben a fiatal hímek terrorizálják a nőstényeket, olyan dekadens azaz életellenes (növekedés- és fejlődésellenes, a harmonizációt ígérő önszabályozási mechanizmusokat szétzúzó, az újratermelhető viszonyokat feldúló) világban, amelyben a destruktivitás az emberi nagyság pótléka, mert a valóságos nagyság – a tőke nagysága – nem emberi, míg a tőkés csak a tőke és a vele összefonódott politikai hatalom csúszómászó parazitája. Sin Cityben az öreg hímnek kell eljönnie, hogy a minden erkölcsi és kulturális legitimációt kigúnyoló monetáris racionalitás világában, a pénzáramok mint értékáramoknak látszó destrukció-áramok anonim totalitarizmusának elvtelen szolgavilágában ismét érvényt szerezzen az erkölcsi legitimációnak. A Nagy Atya, az Öreg Hím visszatér és ezúttal ő védi a törvényt az arctalan fiaktól, ahogy egykor a fiak csapata védte a zsarnoktól. Az amerikai kultúra hagyományos ifjúságkultuszát a *Sin City*ben váratlanul leváltja az „öreg bölcs" mint akcióhős figurája.

Nemcsak a politikában, a magánéletben is mindenki szemérmetlenül hazudik, a kéjgyilkos szép szavakkal eteti áldozatát, s a csábítók és kiszolgálók hasonlóképp mézes szavúak. Nancy mégis megérti a zűrzavarban, hogy ki az, aki védelmezi őt, s Hartigan ölébe kúszik, hogy megkapaszkodjon, védőjéhez bújva. Hartigan is a kislányba kapaszkodik, de már nem testi hanem lelki értelemben. Kezdettől a belülről fenyegető halál ellen harcolt, s végül nem szemből, az ellentáborból, hanem hátulról jönnek a leterítő lövések, az áruló barát felől, mert a társas viszony nem igazság többé, csak a pénzviszony, érzelem és erkölcs megvetett régimódi rigolyának számít Sin Cityben, csak a hideg számításnak van becsülete: a kislányt testével védelmező öregember, míg várja a „késedelmeskedő segítséget", maga fölött mond halotti beszédet: „Az öregember meghal, a kislány életben marad, ez az élet rendje." Az apai áldozat melodrámája győzi le a kéjgyilkos thrillert és megy elébe a slasher tettre kész műfajának, hogy visszaverje azt.

Az első epizód szépasszonya csak a férfiasság destruktív önvédelmét váltotta ki, vagy, ha szexuálszimbólumnak tekintjük a fegyvert, csak nemi dühöt generált. Az első epizód bérgyilkosa s a második epizód kéjgyilkosa célja hasonló, mindkettő le akarja győzni a nőt a maga módján. Mindkettő ellenféllé nyilvánítja a nőt. Férfi és nő harcát kiegészíti a második epizódban két férfi harca a nőért: az egyik az éretlen kislányt is nemi objektumnak tekinti és a nemi objektum destrukciót vált ki belőle (dupla perverzió!), míg a másik férfi majd az ötödik epizódra megérett, erotikus értelemben is beteljesedett nőben sem akar szexobjektumot látni. Az egyik a gyermekben is a szexobjektumot és a szexobjektumban is a destrukció objektumát látja, a másik a felnőttben is látja a – védtelen, ártatlan, „örök" – gyermeket. A második epizódban a film elkezd dolgozni a nőiség két aspektusának megkülönböztetésén. A két férfi ellentétes reagálásmódjai révén sikerül leválasztani az ősnőiség alapvető

komponensét a szexobjektumról. Az első epizód felizgult, kívánós luxusnője romboló dühöt ébreszt partnerében, míg Nancy ártatlansága apai érzéseket kelt a rendőrfelügyelőben. Az előző epizódban kirobbant nemi düh katasztrofális teljesítményével szemben a második epizód kislánya gyengéd érzéseket ébreszt. Ez nem azt jelenti, hogy a nőnek Sin Cityben nem szabad felnőnie, ha nem akar agresszivitást kiváltani, Nancy később látványosan fel is nő a filmben, de meg is őrzi magában a kislányt, ahogy a *Nyolc és fél*ben a művész megőrzi magában a kisfiút, a gyermeket, akit a *Csend* kiégett felnőttjei nem találnak meg magukban. Nancy sem azonos a viktoriánus nővel, de annak teljes örökségét tartalmazzák a figura komponensei, az ötödik epizódban kiegészítve felszabadult erotikával. A női szépség gyermeki komponense leszereli a tesztoszteron teljesítményeinek destruktív részét, s megőrzi a férfi-nő viszonyban a szülő-gyermek viszony érzelmi hagyatékát. Ez a hagyaték magyarázza meg, hogy a hősmunka miért szolgálat.

A mítosz erőt vár a hőstől, de az „én"-erőt a „te"-gyengeség generálja, a jóság mint naivitás, a tisztaság mint védtelenség megtapasztalása váltja ki a hős legnagyobb erőfeszítését, és az erőnek a gyermek vagy a szépség – mint a „felnőttben a gyermek" –, azaz az embertelen társadalom által még el nem torzított emberi alapprogram szolgálatába állítását. A létben nincs identitás, csak differencia, az identitás a lélekben jön létre, mint a lázadás munkája, mint az ellenvégzet vállalkozása, melynek célja a társnak a végzettől való védelmezése. Az identitás: szembeszegülés a végzettel. A szembeszegülés által keletkezik, de az ajándékozás és szolgálat aktusai tartják össze. Az identitás az ajándékozás, a lét és idő önelajándékozása által beteljesített, az ajándékozás aktusában a világra kezenyomát rányomó sorshatalommá lett, az egész közösség számára üzenetté és modellé váló emberi kondíció, a te-számára-való létforma. A hőstörténet tovább lendül, az archaikus hős csak a kollektív identitást képviseli, s ennek cselekvő erővé való válását, mint hősmunkát, csak a modern hős, mint akiben két hőserő verseng, a cselekvő és a szenvedő erő, teljesíti be az identitás individualizációját. A hőssors a Tettet írja nagy betűvel, a gonosztevő sorsa az Ént. Ennek így kell lennie, bármilyen giccsesen hangzik egy „modern szkeptikus" vagy „posztmodern ironikus" elme számára: a hős beteg szíve már csak a kis Nancyért dobog. Pontosabban: a hősfeladat az, hogy az ember a végsőkig isntrumentalizálja magát, ezáltal érve el a szeretett, becsült vagy védelmezett személy dezinstrumentalizációját, sőt, teremtve számára egy dezinstrumentalizált miliőt. Egy dolog győzi le az elidegenedett világ kegyetlenségét, a radikális önelidegenítés könyörtelensége. A könyörületnek, egy ostoba, romlott, kegyetlen világban, nincs más hatékony eszköze. A kemény világban az ennél puhább eszközök csak a puhány kényelmes öncsalásának eszközei, nem a könyörületé. Az *O története* az erotika közegében játssza el azt a drámát, amit a *Sin City* a szeretet médiumában vezet végig. Az *O történeté*ben még az „erotikus nevelő" vezeti rá a hősnőt az önátadás művészetére vagy erkölcsére, amit a *Sin City* hőse az extrémszituációban fedez fel. Az „instrumentális ész" kritikája nem elég, a művészet ezt kiegészíti az „öninstrumentalizáció őrülete, szenvedélye, mágiája" dicsőítésével: habár a legfőbb gonosz talán a másik ember instrumentalizálása, eszközzé tétele értelmes vagy értelmetlen önzésünk szolgálatában (s az előbbit a siker szaga és a diadal mámora óhatatlanul felpörgeti az utóbbivá), viszont a szeretet hőstette a gonosz rémtettéhez sok tekintetben hasonló kegyetlenség, mely önmagunk ellen fordítja, amit az önzés a másik személy felé fordított, a különbség a *Sin City*ben valóban csak annyi, hogy ezúttal az „én" teszi mindezt, a „másikért" önmagával. Hartigan csak kvázi-apa, de teljes

apamelodrámát játszik el: az apamelodráma érzelmi hőstette az öngyilkos önfeláldozás, melynek paradox üzenete, hogy a lét megsemmisülése egyúttal a lényeg (az apaság fogalma vagy az apa ideális azaz teljes képe) megvalósulása, a fizikai megsemmisülés a szellemi apaság megvalósulása. Miután a 2. epizódban Hartigan elmondja önnön halotti beszédét, az 5. részben újra életre kel, hogy újrajátssza az iménti apamelodrámát, most már – új Monte Christoként, akihez felnő védence – szerelmi melodrámaként. A hartigani visszatérés vagy ismétlés jelzi, hogy a kétfajta melodráma princípiuma közös, következésképpen a szex attól lesz szerelemmé, hogy a gyermek-szülő viszonyból ismert védelmező gyengédség és áldozatos szeretet valamilyen formája kísértetjárásának médiumává lesz az erotika által felajzott érzékenység.

A 3. epizód

Az 1. epizód a mácsó és a női balek története, a 2. az apai férfi és a gyermeki nő egymásra találása. Az egymásra nem találást követi az egymásra találás, s az egymástól távolibbak, több ellentétes jegy által szembeállítottak találnak egymásra. A harmadik epizód az előbbi kettő fordított egyesítése: a valószínűtlen egymásra találást követi a váratlan elszakadás. A harmadik epizód a szép és a szörnyeteg története.

Az új epizód hős-kompozitumának alapjegye a monstrumszerűség. Az alak külső megjelenése a James Whale-féle *Frankenstein*-filmekre utal, Boris Karloff maszkját idézi. Sorsa is sok tekintetben hasonló, s nyomot hagy rajta a Whale-filmek Terence Fisher általi továbbgondolása, kinél az előnytelen külsejű vagy társadalmi helyzetű férfinek a nőre való reménytelen, idealizáló vágya a döntő motívum. Marv (Mickey Rourke) azonban csak kvázi-monstrum, metaforikus horror-rém, amennyiben nem fantasztikus figura, nem műember vagy élőhalott, akcióhősi omnipotenciája és golyóálló kvázi-halhatatlansága a hongkongi akciófilm hollywoodi műfajokat, nyugati fantáziát átformáló hatására utal. Jó rém, amennyiben a gyengékkel szemben tűrőképessége ugyanolyan határtalan, mint a gonoszokkal szemben kegyetlensége. Igazságosztó rém, amennyiben mindenki azt kapja vissza tőle kamatostól, amit maga tesz másokkal.

A jó rém típusa a vizsgált filmben a lázadó amoralitás problémájával kereszteződik. Marv ösztönszörnyként képviseli ugyanazt, amit Brecht Baalja a tudat „szörnyeként". Baal társaságban a gonoszt hirdeti, de magára maradva siratja a jót. Fordítottja ez a hivatalos attitűdnek, mely hirdeti a jót, hogy művelhesse a gonoszt. „Ő aszociális, de egy aszociális társadalomban." –írja Brecht Baalról (Bei Durchsicht meiner ersten Stücke. In. Stücke. Frankfurt am Main. 1957. 1. köt. 8. p.). Minden opportunista szolgaerkölcs ellen lázadni kell, amennyiben az ember áldozattá nevelését szolgálja. Ha van „alattas én", akkor van „felettes tudattalan" is: az előbbiben a tudat szolgálja a nyers önzést és kegyetlenséget, az utóbbiban az ösztön lázadása az ész ösztöneként áll szemben az ember fejére nőtt eszközökkel, apparátusokkal és társadalmi struktúrákkal. A felettes tudattalant a perifériák hősei képviselik. Herczeg Álomország című regényében a művész az ugyancsak perifériku figura, aki kimondja a végítéletet: „Hát maga nem gyűlöli a csőcseléket, amely tisztátalan szemeivel megmérgezi a szépség és az élvezetek minden kútját?" (uo. 138.). Herczegnél a „csőcselék" szó nem a tömegre, hanem a gazdag sznobokra, a Ritz-szállodák újnomádjaira utal, azokra, akik „mindent visznek", és zsákmányukkal tovább vonulnak a tönkretett országokból. Hőse ugyanúgy a gyűlölet lovagja, mint Marv, de Herczeg a pesti asszony és az amerikai milliárdos viszonyának

regényében az első találkozást írja meg azzal a modern kapitalizmus típussal, amely a *Sin City*ben már elnyelte és megemésztette a világot, mint a brechti cápák. Herczeg hőse felülről bírálja a csőcseléket termelő társadalmat, míg a *Sin City* a fentiek – így a filmben kifejezetten Roark bíboros – által csőcseléknek nyilvánítottak között fedezi fel az emberség maradékát és az ítélet jogát.

A frankensteini horror-motívumokat a *Psyho*-típusú sorozatgyilkos motivikája fedi le. A *Sin City* a hős-kompozitum új elemeként kebelezi be a pszichotikus sorozatgyilkos vonásait, melyeket az új hős úgy örököl, mint a negyvenes évek rendőre a harmincas évek gengszterének tulajdonságait. A film nem győzi hangsúlyozni és cifrázni a szörny-hős hős-rémtetteit, maga is mámorosan követi hőse tomboló kegyetlenségét, a gyűlölet által táplált fantázia kimeríthetetlen találékonyságát, az akciófilm új motorjává téve a fantázia és realitás közti sorompó pszichotikus felszámolását. A hős ellenfele pszichotikus sorozatgyilkos, de a hős is egy lázálomszerű világban, elbizonytalanodó öntudattal kóválygó borderline-páciens. A játékosan cifrázott borderline-szimptómák segítségével ad a film modernizált epikai hitelt a kvázi-mosntrumnak. Az igazi horror-hős is két világ lakója, pl. élő és halott: Marv is két ellentétes világ, a normalitás és őrület határvonalán telepített, veszedelmes és önemésztő óriás.

Két őrült gyilkos harcaként is felfogható a 3. epizód, de a lumpen Marv és az „úri" gyilkosok nem egyformák: az utóbbiak kegyetlenségének célja az örömszerzés, Marvé a bosszú. Az „urak" ártatlanokat gyilkolnak, a „rém" a gyilkosokat. A rém egyúttal hős lovag, a hős lovag modernizációja a gyilkosok gyilkosa, a metakiller. A sóvár mohóság, az önző parazitizmus kegyetlenségével áll szemben a rajongás kegyetlensége. Ez az a žižeki világ, amelyben csak „rossz és rosszabb" között lehet választani, de legalább egyértelmű, hogy ki és mi a „rosszabb".

Marv csak kvázi-monstrum, nem valódi, ezért monstrum-testtel, sőt, monstrum-lélekkel hősfunkciót teljesít. Az antiszociális izomkolosszus kitaszított Herkules. Míg Herkules azért középpontja a közösségnek, mert mindannyiunk kívánatos tulajdonságait rajtunk kívül foglalja össze, a periferiális Anti-Herkules, a kívánatos és nemkívánatos tulajdonságok egyesített felfokozásaként, bizonyos értelemben igazabb, és ezért nagyobb is, mint az eredeti Herkules (amint őt a filmkultúra a történeti-mitológiai film műfajában képviselteti). A *Sin City*ben a felfokozás eszköze a periferializáció, s a teljesség jó és rossz teljessége, mely a jót a „rossz jója"-ként mutatja be.

A szörnyeteg lepusztult odújába belép a szépség, a rút ronda roncsnak odaadja magát a luxusnő. Vörös-arany asszony lép be a kopár fekete-fehér világba. Bálint Tibor A zokogó majom című regényében a korcs, torz férfiszörnyet, az asszonyt nem ismerő onanistát megajándékozza magával, karácsony éjjelén, a nagyszívű szépség. A regényben a „furcsa párt " szakrális indíték hozza össze, a filmben a nő eljövetele Marv számára is rejtély. „Túl szép ahhoz, hogy igaz legyen, de én nem akarom tudni az igazságot." Előbb kiderül, hogy Goldie (Jaime King) védelmet keres, érdekből adja oda magát, utóbb azt is megtudjuk, hogy „csak" egy prostituált, de mindez nem számít, semmit sem vesz el az eljövetel csodájából. Csak fokozza a helyzet pikantériáját, hogy az „angyal szállt le Babylonba" motívuma egy prostituáltban inkarnálódik. Nem a motiváció a döntő, mindegy hogy Bálint Tibor Zsuzsikája szeszélyből vagy nagylelkűségből adta oda magát, mindegy, hogy Goldie érdekből vagy szenvedélyből, az a lényeg, hogy eljött, itt volt, s ha mindent adott, mindegy, hogy miért. Goldie belép, ajánlkozik, becéz, elfogad és befogad, a szörnyet, akit a legalantasabb pros-

tituáltak is elutasítottak, egy normális (közönséges, átlagos, „fekete-fehér”) nő sem engedne magához. Az eljövetelről beszámoló rém testi ingereket emleget, anya és gyermek ősi, testi egységének nyelvezetére emlékezik a szó.

Marv két nyelvet beszél, a rajongó alázat és az acsargó bosszúvágy nyelvét. „Megölték azt, aki jó volt hozzám, az ő halála rántott vissza a pokol kapujából.” Mind a rajongó fetisizáció, mind a dühöngés a kamaszlélek formája, a régebbi nemzedékek kultúrája az előbbit hangsúlyozza, az ötvenes évek végétől mintha a rajongó imádat alkalmainak csökkenése, az imádat egykori objektumainak esztétikai és morális inflációja vagy az imádat érzésének és rituáléjának kulturális leértékelése következtében a rajongás energiáit is a dühöngés örökölné. A *Sin City* e ponton a James Dean-filmek, vagy a *Dühöngő ifjúság* és más dühöngő-filmek, pl. a *Halbstarken* örököse. A század közepén kibontakozó dühöngő-mitológia a század második felében átcsapott az ellentétébe, egy másik filmtípus jelent meg, melyben a fiatalok békések, a „felnőtt” társadalom a „dühöngő”, őrjöngő, perverz és beteg (*Szelíd motorosok, Hair*). A *Sin City* egyesíti a két tradíciót.

Az archaikus rém egyben infantilis, gyermekes rajongó: a kettő együtt teszi ki a hős kamasz-komplexusát. Maga a kvázi-monstrum is felfogható a kamaszkor metaforájaként. A hirtelen megnőtt kamaszban még gyermeki testérzés él, a lélek a régi testsémával azonosul, idegen az új testben. A nő a kamaszt még nem kezeli férfiként, ezért az magányos és frusztrált. A nő igenje erősítené meg, ismerné el felnőttként és férfiként, sőt, mivel a beteljesületlen vágy lelki fragmentációval fenyeget, a nő vágyával való találkozás igazolja a férfivágyat emberiként és a férfit emberi lényként. Marv gyűlöli a maga rút állatiságát.

A kamasz kikerült az anyai világból, ezért számára az elveszett paradicsom képe minden nő. A férfit akcióra ítéli a kultúra, míg a nőtől esztétikus önstilizációt vár el, ezért a női misztérium nosztalgiája két forrásból táplálkozik, az anyavilág-beli mindenoldalú ellátottság emléke és a szépség túlígérő sejtelmessége is táplálja. A nosztalgikus és utópikus vágy egyesítése és az őrületig fokozása fejezi ki Marv történetében a tesztoszteron vadító, mámorító és kényszerítő erejét. A nő színes folt a fekete-fehér világban, és a gyógyszer (vagy kábítószer) is színes, amit Marv a másik nőtől kap. A tablettába zárt ekszt̀ázis csak csökkenti az őrjöngést, Goldie látványa, az arany hajú lány gyógyítja. A látvány erősebb szer, mint a vegyszerek.

A „Csak egy éjszakára…” című dal arra utal Székely István *Café Moszkva* című filmjében, hogy egyetlen eljövetel vagy csúcspont a lét dicsőségévé változtatja a melodrámában a lét szégyenét, s ajándékozó termékenységgé teszi a terméketlen sóvárságot (az Ilsa által megváltott Rick elindul a *Casablanca* végén „megváltani a világot”). Ez a metamorfózis a populáris melodráma témája, melyet a *Sin City* harmadik epizódja egyszerre vet alá a hipertrófia és a paradoxizáció műveleteinek, amennyiben a Marv által megélt beteljesülés ezúttal az ámokfutó emberirtás kiindulópontja, mely mégis belül marad a melodramatikus szerelmi megváltás logikáján, lévén Marv „műve” a gyilkosok gyilkolása. Az első epizód nője erotikus zsákmány, a harmadik epizód nője szerelmi ajándék, az előbbi teljesen objektummá, az utóbbi teljesen szubjektummá válik. Az előbbi után pénz marad, a gyilkos díja, az utóbbi után feladat, megbízatás, a szerelmi beavatás aktusán átesett hős átváltozása. Az eredmény az egy éjszaka emléke által elkötelezett élet, a veszteség általi ébredés és aktivizálódás, a hőstettek sorozata, az a sorstípus, amely William Wyler: *Jezebel* című melodrámájában a Bette Davis által játszott nő sorsa. A melodramatikus áldozatok és hőstettek sorozatképződését kiváltó motívum egy végsőkig sűrített tragikus románc: az értelmetlen életbe váratlan eljött hihetetlen,

még megélve is felfoghatatlan beteljesülés, melynek csúcspontján a legnagyobb boldogság csap át a legkegyetlenebb boldogtalanságba. A tragikus románcban a boldogság csúcspontja egyúttal a veszteség és összeomlás pillanata. Marv előbb Goldie levágott fejét látja viszont, trófeaként, Norman Bates kitömött madaraihoz hasonlóan kiállítva, utóbb lábszárcsontját ássa ki a vidéki kutyakaparón. Egy aktus emlékezetét szolgálja az összes többi aktus, a szerelmi aktusét az ölési aktusok. A kombináció emléke hajtja a szelekciót, az összefonódás emléke a darabolást, melyet Marv gondosan tervez, előre kiszínez és „művészien" kivitelez. Ily módon egyrészt a kombináció a szelekció szubjektuma, másrészt a szelekció abból fakad, hogy a kombináció közegéből kitaszít a világ.

A harmadik epizód első jelenete s maga az epizód is az ágy képéhez vezet: szív alakú vörös ágyon Goldie, szőkén, szétfolyó mézcseppként. Két szín emelkedik ki a sötétségből: a vér és az arany színe, s – mivel az ágy az a hely, ahol Goldie megnyílik, befogad, átadja magát, a szív alakú ágy, a vér vörösének és a nemi szekrétum aranyának színeivel, éppúgy lehet a női nemi szerv szimbóluma, mint a férfi kedélyéé, akinek zord külseje, mint a *Casablancá*ban mondták, szentimentális szívet takar. A nagy férfiszív és a nagy női nemi szerv közös szimbólumában válik a kettő eggyé, az ellentétek egységgé, az ágy vörös vérfolt az éjszakában, melyen sárga folt Goldie, s férfit és nőt egyesítve egyben a coincidentia oppositorum dekoratív kerete az ágy, miáltal szakralizál minden elkövetkező iszonyatot, s vádolja a hivatalos szakralitás hideg kőtornyát, a templomot; ebben a filmben az ágy az igazi oltár, hová nem érnek el, melyet nem tudtak birtokba venni a társadalom hazugságai. De ez sem elég, ennél is több az ágy: rajta egyesül a két test, s miközben puha vöröse alulról fogadja be az ormótlan férfitestet, kitárulva számára, az arany asszony ekszt ázisban lovagol a férfin, felül nyílva ki reá. A szörny ily módon körülvéve és duplán befogadva, s az alkoholmámor által tudatfosztva, mintegy az anyaméh világ előtti világába való megtérés kegyelmében részesül.

Az egymást követő epizódok közös tulajdonsága, hogy az áldozat a nő: a magányos szépség az erkélyen, az elrabolt kislány a dokkok között, Goldie a hónapos szobában, majd a meztelen rendőrnő, aki előbb a kannibál killer, utóbb a kommandósok áldozata. A szerelem éjjelén Marv passzív és Goldie aktív, a kijózanító ébredéskor, s mostmár mindhalálig, a férfi ítéltetik felfokozott aktivitásra a nő passzivitása által. Marv a halott Goldie mellett ébred, aki még holtában is ajándékoz, „márvány keble" látványával. Miért kell a nőnek meghalnia? Az alternatívátlan világban a nő sem lehet többé alternatíva, aki a klasszikus elbeszélésben a kegyetlenség és a háború ellenfele és legyőzője, a harcos szelídítője volt. A nő képe mitológiánkban kibocsátóként (anyaként) az életet, s befogadóként (szeretőként) önmagát ajándékozó, míg a férfi mint harcos, elveszi, ami kell, s a másik férfitól elveheti a javakat, a nő azonban, ellentétben az állati nősténnyel, maga kell hogy adja magát, ezért nem a javak egyike, hanem minden egyéb siker legitimálója. A *Sin City*ben mindezek a nőfunkciók veszélyben és válságban vannak, ezért fenyegető, kihívó kötekedők és harcos amazonok a nők: mivel a nő egyrészt, a banalitás és a bestialitás, az üres ismétlődés ellenfeleként, nagy kaland, azaz a banalitás alternatívája, és másrészt szülőként (de a férfilelket újjászülőként is), a halál ellenfele, alternatívája, dupla alternativitás-heroinaként az alternatívátlan világban otthontalan és veszélyeztetett, ezért a nők mimetikus férfiként, másodlagos férfiként lépnek fel, férfifunkciókat vesznek fel, nőiségük a nemi funkcióba koncentrálódik, ez az oka, hogy egyszerre vad harcosok, városi partizánok, hatalmas fegyvereket reánk szegező terroristák, és ugyanakkor kibuggyanó idomú, ajzóan tálalt szexterroristák.

A nők ismételten áldozatként jelennek meg, s ez egy lezajlott szexuális aktus következménye, egy tervezett aktus előzménye vagy maga az aktus szimbóluma. A most elemzett epizódban a leghatározottabban a szexuális aktus következménye a nő halála. A szexuális aktus maradványa egy halott nő. Miután az első epizódban az ölés aktusa felfogható a szexuális aktus jeleként, ez az interpretációs lehetőség ismét kísért. Az első epizódban az ölés aktusa a kegyetlenség, a rideg, idegen közöny műve, a második epizódban – kéjgyilkosról lévén szó – az ölés a kéj műve, a harmadik epizódban ezzel szemben Marv azért nem tudja megvédeni a nőt a gyilkostól, aki kéjgyilkos is és bérgyilkos is ezúttal, mert őt magát is elérte és elaltatta a kéj. Az „én" kielégülése a „másik" halála? A nemi funkció beteljesülése egybeesik az emberi és társas funkció meghiúsulásával. Marv nemcsak a világot gyűlöli bosszúszomjasan, hanem magát is bűntudattal és öngyűlölettel veti áldozatul a következőkben minden szenvedésnek és veszedelemnek, mert a férfikéj és a nőhalál kapcsolata arra utal, hogy az, amit a kéjgyilkos képvisel, neki magának is létkomponense. A nemi funkció, magában véve, primitív és bestiális. Átszellemítéséhez szükség van egy katartikus nevelődésre, épp arra a drámára, melynek tanúi vagyunk. Visszatér a filmet nyitó motívum, az erkélygyilkosság egy variánsa, de bűntudattal és jóvátételi szándékkal fűszerezve. Az erotika bűneinek a szerelem akar lenni a jóvátétele, de csak a jóvátehetetlenség siratóéneke lehet. A jóvátétel az, hogy nincs bocsánat, a világnak sem, és magunknak sem, csak az örök vezeklés szenvedélye által vált létnívót a világ. A meg nem bocsátás, mint energiaforrás, az énszolgálattól a tárgyias akarat felé vezető fordulat, a világba való kivonulás és az önzetlen feladatszolgálat ősrobbanása.

A kivonulás, mely a régi nevelődési regény tárgya, a pesszimista akciófilmben kirohanássá fokozódik. Az akció halálmegvető (=önmegvető) kirohanás az én várából. A szerelmi jelenet és az ébredés után a halál kegyetlensége az első, a rendőrség kegyetlensége a második kijózanító élmény, mely a „valóságba visszatérőt" fogadja. A kéjgyilkosok parancsait teljesítő rendőrség támadása következik, a váratlan csapás is váratlan fordulattal fűszerezve. A rendőrök által üldözött bűnöző pillanatok alatt átváltozik a rendőrök üldözőjévé, a vad átvedlik vadásszá. Tom és Jerry thriller-hősökké nőttek, a filmjeiken felnőtt nemzedékek a támadó menekülő, az üldöző üldözött történeteként látják életünket. A hőst a rendőrség üldözi, míg ő a rendőröket ráuszító főgyilkos és emberevő után nyomoz. Az ártatlanul üldözött feladata a bűnös leleplezése, de ez nem menti meg őt, mint a Hitchcock-filmekben, a villamosszéktől. *Sin City*ben a legtöbb, amit elérhetünk, az igazság tudása, de nem érvényesítése. Pontosabban az igazság csak az igazságszolgáltatás ellenében érvényesíthető. Az erény csak bűnként érvényesülhet. Az igazságszolgáltatás – de minden egyéb szolgáltatás is – a hamisság, hazugság és kegyetlenség eszköze. Előbb a rendőröket, majd a sebészeket és bírákat látjuk a kegyetlenség szolgálatában. Sin Cityben a bűnös bünteti az ártatlant, a gyilkos az áldozatot. A hajsza majd a negyedik részben is folyik tovább, melyben a rendőrt mint hivatásos üldözőt és felhatalmazott nyomorgatót üldözi előbb a magányos hős, majd a lázadó belváros.

A biopolitika, a kárhozott hústömeg igazgatása, a fölös és inflált emberanyag elhasználása korában van-e még lélek, vagy csak a test melege, az asszony illata, megtagadás vagy magához engedés és beletemetkezés? A *Sin City* cselekménye meglepően intim dimenziókba hatol be, de nem a lélektan, hanem a szenvedésdráma segítségével. A nyomorúság nem ad helyet a léleknek, a módosság pedig szemérmetlen lelketlenséget követel. Ha el is veszett a lélek, a felajánlott szenvedés a pótléka. A megkínzatás és tűrés van a lélek helyén. Marv egy halott ölelését fizeti vissza kínok formájában.

A Pentagon politikusainak ideálja az áldozatok nélküli háború: persze nem az ellenfél kíméléséről van szó, hanem az aszimmetria maximalizálásáról, ami tökéletes ellentéte a hagyományos hőskultusz eszményeinek. Az angolszász lovagfilmtől az orosz háborús eposzig mindig vigyáztak rá, hogy ne a gyengére csapjon le az erős, mint a perverz szenátorfi a kislányokra, hanem legalább nagyjából hasonló erők álljanak szemben, vagy a túlerőt győzze le a magát felülmúló hősiesség. A kínai és japán filmben az a hős, aki a legnagyobb és leghosszabb szenvedést vállalja, s kezdetben a gonosz túlereje viszi előre a cselekményt. A *Sin City* Marv-epizódja különösen kiélezi a szenvedés hangsúlyát: az a legény, aki állja a csapásokat. Marv úgy tesz, mintha meg lenne kötözve, hogy a helyzetet félreértő dühödt prostituáltak gátlástalanul kínozhassák, s kivárja, míg kifáradnak és meghallgatják érveit. Marv is, Hartigan is kiállja az ellenség általi kínzatást, s elfogadja a bántalmazást az állítólagos társtól, vagy a lehetséges, jövendő baráttól. Mindkettőt azért hozzák vissza az életbe, hogy kínozzák. A fájdalom és a kéj a testi lét önreflexivitása, melyben a test egyszerre vevő- és adókészülék. A test szembe kerül önmagával, önellentmondás áldozata a széthullásban, a lélek ezzel szemben önmagával szembekerülve válik a maga számára adottá. Mivel a test lelkes test és a lélek a testi lény lelke, egyazon önreflexió két oldaláról van szó, melyben, míg a test romlik és fogy, a lélek nő és fejlődik. Míg a testi oldalon az identitás differál, a lelki oldalon a differenciából születik az identitás.

Lucille (Carla Gugino) visszatartaná a bosszúhadjáratra induló Marvot: „Nyugodj meg és vegyél be még egy tablettát!" Marv felfortyan: "Nem, most az egyszer nem nyugszom meg, végre fröcsöghet a vér, úgy mint a régi szép időkben, a mocskos múltban, az élet-halálharc folytatódik, nincs visszaút, kész vagyok a háborúra!" A harcnál csak egy rosszabb, a „konszolidáció", a „normalizáció", a „béke", amelyben ugyanaz a háború folytatódik, de a hatalom ideálja, pontosan az említett beteljesedett aszimmetria alapján, aljas eszközökkel, az esélyegyenlőség végleges felszámolásával, az emberiségnek eleve, intézményesen vesztes többségre és győztes részre való felosztásával.

Három nő lép kapcsolatra a szomorú szörnyeteggel, de csak az első ajándékozza meg szerelmével, a második leszbikus, a harmadik pedig harcostárs. A kiindulópont azonban a hosszú magány, melyet a magány pillanatnyi felfüggesztése követ a megajándékozottság vagy megváltottság éjszakájaként. A boldog szerelem pillanatát követi a keserű szerelem, a veszteség, bosszú és gyűlölet. A szeretet 1./ egyrészt múló pillanat, tartóztathatatlan szenzáció, 2./ és felfoghatatlan is, a partner megismerhetetlen és a helyzet nem értelmezhető. Marv azt sem tudja ki ez a nő, és azt sem, mit akar tőle. A boldogság illékony mivolta, a zavaros indítékok értelmezhetetlensége, a mulandóság és az őszintétlenség következtében a szeretet Sin Cityben puszta jelenség, a gyűlölet kiváltója, megtermelője, míg a gyűlölet a hősmunkát megtermelő érzés. Ez már nem a szublimált szeretetvallás, ez egy új vallás, mely számára a női nemi szerv az oltár és a templom a botránykő. A templomokban hamis papok ülnek, vámpír nélküli vámpírszolgák: a legnagyobb bűnös, Roark bíboros osztja a bűnbocsánatot.

Goldie, Lucille és Wendy követik egymást, de az igazság megismerésének eszköze nem a szex, hanem a halál. A hosszú, rettenetes és sokszor reménytelen, de végigharcolt privát háború – az élet – azonos a nő-utáni állapottal. Az élet a korrigálhatatlan szerencsétlenségre vagy jóvátehetetlen vétségre adott válasz: ezért nagy élet. A szex a partnert fenyegette és szolgáltatta ki, ezért van szükség valami másra, reménytelen harcra, cselekvő bűnbánatra, mely másnak hozza és nem mástól követeli az áldozatot. Csak *A halál ezer arca*-típusú

filmek nyomán kreált villamosszék jelenet hoz oldódást, a halott befelé fordult tekintete a kapuja nincs átjáró.

A tartóztathatatlan szexidillt követi a vér szép ideje, mint hősidill. A film a Marv-epizódot használja fel, hogy kidolgozza a kegyetlenség esztétikáját. A bérgyilkos a fizetett munkás, a munka és piac Herkulese, akinek izma a fegyvere. A bérgyilkos egyúttal az, akiben a „fogyasztó" – mint a fogyasztói társadalom által a történelemre örökül hagyott ember – lényének értelme megvilágosodik: megszüntető, romboló. A kor embere a főcím előtt jelenik meg, a későbbiekben fellépő perifériкus típusok az uralkodó mentalitásnak ellenálló perifériкus mentalitásokat testesítenek meg. Hartigan a visszaszámlálás vagy az élet utáni élet hőse, akit elbocsátott a társadalom, Marv az élet által soha be nem fogadott szörny. Hartigan az etikai egzisztencia, Marv az esztétikai egzisztencia ellenállását képviseli. Bizonyos értelemben Marv is nyúz, mint a slasher gyilkosok, de mivel Marv metakiller, a második bőrt, a bőrkabátot, az érzéketlenség és kegyetlenség szimbólumát veszi el áldozataitól. Máskor a szó szoros értelmében nyúz, amikor a száguldó autóból kilógatott áldozat arcát a betonra nyomja. Marv így kommunikál, a kínzókat és gyilkosokat gyötrő kínvallatás az igazság kutatása, a kegyetlenség találékonysága Marv hermeneutikája. A kegyetlenség tökélyre vitele a két tábor közötti verseny tétje. „Ez már művészet!" – állapítja meg nagy élvezettel két perverz kollaboráns, amikor a negyedik epizódban a rendőrparancsnok kínozza a kurvakirálynőt. A kegyetlenség felfedezésében a néző azonosulási objektumai járnak elől, a rendőrök kezdetben nemcsak pofátlanok a cinizmus értelmében, hanem arctalanok is, a gyilkosság iparosai, melynek Marv az első művésze, kivel a negyedik részben már a rendőrök is kezdenek versenyképessé válni: a hatalom is felfedezi a kegyetlenkedés manierizmusát. „A halál nem elég!" – mondja Marv az áldozatnak, szinte kacéran. A kínhalál úgy viszonyul a puszta halálhoz, mint a trópusok a köznyelvi kifejezés banalitásához. Ezúttal a démonizált „pozitív hős" oldalán találkozunk a texasi láncfűrészes gyilkos sötét eksztázisával, a kegyetlenség mámorával. A harmadik epizód az esztétikai egzisztenciamódot állítja szembe a vallásival: Roark és fiúszeretője, mint a bíborostól megtudjuk, spirituális indítékok alapján hódolnak a kannibalizmusnak. Számukra a kegyetlenség hódolat, de hódolatuk egymásnak és önmaguknak szól, új egzisztenciaformát telepítve az emberi fölé, mely az emberit puszta nyersanyagnak, kiaknázandó környezeti feltételnek tekinti, Roarkék vallása ily módon a hatalom logikájának stilizációja, Marv kegyetlensége ezzel szemben lélekidéző rituálé, mely Goldie hiányát hivatott kitölteni. Goldie hasonmása valóban megjelenik, mintha az eltüntetők eltüntetése, a felszámolók felszámolása valami módon pozitívba fordíthatná az általuk okozott hiányt. Sin Cityben Marv „a gyilkosság mint a szépművészetek egyike" felfedezője. A gyilkosságot a film hol művészetként, hol bosszúként definiálja, a művészet tehát bosszú. Pontosabban: benne és általa válik a menekülés támadássá, a perifériára taszítottság új középpont konstituálásává.

Szirénázó riadókocsik csapnak le, a gyilkos helyett az áldozatok védelmezőjére. Maga a főgyilkos mozgatja a törvényhozó és végrehajtó apparátusokat. „Mi csináljuk a törvényeket." – mondja a korrupt politikus *A miniszter félrelép* című magyar filmben: a klasszikus westernben és gengszterfilmben a törvény alakította a maga képére az embert, ma – a slasher korának pesszimista mitológiájában – a korrupt ember állítja a maga szolgálatába a törvényt. A *Sin City* bemutatja, hogyan zúdul az erőszakszervezet, ha valaki szubjektumként mer fellépni, s nem mint objektum és instrumentum. A bérgyilkosok és a rendőrség egymást támogatva

vonulnak fel a hős ellen, leállítani, mint gúnyosan mondják, az „igazságosztót". A hatalomnak két hadserege van, a hivatalos világ és az alvilág, a rendőrök és a gengszterek, Fritz Lang *M*-jében még külön világok, a *Sin City*ben már egyazon centrum szolgálatában állnak. A világ elnyomói egyesültek, nem elnyomottjai, az alvilági pribékek és az állig felfegyverzett zsaruk, akik úgy nyomulnak a lépcsőházban, nyüzsögnek erkélyen és tetőn, mint a *Csillagok háborúja* arctalan zsoldosai – egyazon úr szolgái. Úr és szolga egy tábor immár, s a szolga magángyilkos (gengszter) vagy közgyilkos (rendőr), és a filmben az előbbiek az utóbbiakhoz képest balekok és amatőrök. Az urak és szolgák totális mészárszékké tökéletesített világával állnak szemben a szellemileg besorolhatatlan és fizikailag besorozhatatlan lázadók.

Az első epizódban megölnek egy nőt, a második epizódban meg akarnak ölni egy kislányt és megölnek egy „sorozat" másik nőt, a harmadik epizódban ismét megölnek egy nőt. A második és harmadik epizódban is a védelmezőt vonják felelősségre az áldozatok haláláért. Marvot meggyógyítják, hogy tovább kínozhassák, és végül elítélhessék. A műtét és a tárgyalás képei igazolják, hogy az összes „demokratikus procedúrának" és „emberi jognak" helye van az elnyomó rendszerben: egészséggyár, rendgyár, igazsággyár sorakoznak fel a gyilkosok szolgálatában, a biopolitika műhelyeiként. A bíróno ősszinte pátosszal rázza az öklét, mélyen felháborodik az ártatlanságon. Azon az áron, hogy az ártatlant büntetik, tartható fenn az érzés, hogy van bűn és bűnhődés, és társadalmi rend.

Ha csak a vesztesekre érvényesek a szabályok, akkor az erkölcs maga nemzi és termeli újra a kárhozatot, az erkölcs a földi pokol fenntartásának eszköze, az a tulajdonság mely kijelöl, áldozatként (mint a megölendők kapujára rajzolt krétajel az Ezeregyéjszakában vagy Griffith *Intolerance* című filmjében). Mit lehet tenni? Marv receptje: az erkölcs szolgálatába állítani a bestialitást. Az erkölcsileg elkötelezett bestialitás furcsa paradoxona azonban azonos a forradalom paradoxonával. A *Sin City*-filmben olyan forradalom zajlik, amely egyrészt még teljesen privát, másrészt nincs felszabadító eszméje (valószínűleg minden forradalomnak ez a csíraformája).

A hős története a differencia identitásának képletét bontja ki, amennyiben a meghasonlás a hős tetteinek motorja. A nő története ezzel szemben az identitás differálásának képlete, amennyiben – hogy a hős magánya ezzel is beteljesedjék – nincs sorsát végigkísérő partnere, váltakoznak mellette a nők, Goldie az ideál, Lucille a megértő barát, Wendy (Jaime King) pedig a harcostárs. Wendy Lucille előtt lép fel, de egyelőre pszeudo-kísértetként, története csak Lucille történetét követően bontakozik ki. Wendy legelőbb „Goldie 2."-ként tűnik fel, s fellépése horrorisztikus hangulatú, mintha bosszúálló kísértetként térne vissza, amiért nem sikerült őt megvédeni: „Szemétláda, csúnyán megfizetsz érte, hogy elintéztél!" – mormolja a Marvra leső szépség a sikátorban. A Wendyt megpillantó Marv nem hisz érzékeinek: „Úgy látszik, elfelejtettem bevenni a gyógyszereimet." A bestiális Goldie 2. a szerető Goldie 1. ellentéte, mint a régi iker-thrillerekben, melyek hősnői egymás fordított tükörképei. Most Goldie 2. acsargó gyűlölete olyan irracionális, mint a történet kezdetén Goldie 1. nagyvonalú odaadása. A lányok, a rendőri cselszövénynek megfelelően, azt hiszik, Marv a kéjgyilkos, s az óvárosi jelenet Fritz Lang *M*-jét idézi: a prostituáltak a – vélt – tettes bírái, nem a törvény. Wendy a film noir bestiáit idézve lép fel, később Marv és Wendy együtt nyomoznak, de utóbb le kell ütni őt, soha sem válik megbízható társsá, végül mégis átveszi Goldie jutalomfunkcióját: „Szólíthatsz Goldie-nak." (De késve mondja, miután kilépett a homályból, melyben színesen sziporkázott, s a fény kegyetlen igazságában elveszítette Goldie színeit.)

Az első nő „másik”-jának felbukkanását követi, a felbukkanás és a beteljesedés között, a „másik nő” története. Lucille, a „kirendelt felügyelőként” Marv mellett álló rendőrnő, rendkívül felajzó jelenség, sem a prostituáltak, sem a strip tease táncosnő nem meztelenkednek olyan kihívóan, mint ő. Miért kell a felügyelő tisztnek tangában vonulnia és miért a fenekére áll rá a kamera? Miért Lucille bevezetése állítja középpontba a női feneket, megelőlegezve a negyedik rész prostituált miliőjének beállításait? A film úgy tálalja a nőt, miként a kamasz látja, akinek fantáziája átlát a ruhán, akinek vágya meztelenítő szemmel világítja át a nővilágot. Az átvilágított nőkkel teli erotikus fantázia formálja a női idomot ilyen kerekké, a női bőrt ilyen makulátlanná. Lucille, a mindent megértő barát, a szolidáris haver azonban leszbikusnő, nem a Marvnak szánt nő. Nem lehet a nő egyszerre kedves barát és kedves ellenfél. A kedves barát Lucille, s a kedves ellenfél Wendy. Épp Lucille hangsúlyos erotikája húzza alá, hogy nem a hős megváltására született. Lucille nem az elveszett őskép, nem valószínűtlen és álomszerű, mint Goldie és Wendy, alakja iróniával tálalt. „Nők!” – mondja Marv gúnyorosan. „Hagyni kell, hogy kibalhézzák magukat, és minden megy tovább a régi kerékvágásban.”

Lucille tehát nem segíthet, s ez duplán is bebizonyosodik. A nevelőtiszt Lucille lenne Marv proppi értelemben vett segítője (mentora), ha lehetne itt valami értelme e funkciónak, ha nem Marv maga volna a lányok segítője, a bűnözők ellenfele. A főhatalom, aki a mesében a megbízó vagy elküldő, itt maga az ellenfél (a gyilkos elküldője, a rendőrök elküldője), viszont a bűnös lélek, mint szokásos ellenfél, ezúttal a segítő, a „segítő segítője” funkció azonban értelmetlen, mert hogyan segíthetne, akinek segítőre van szüksége: a tömegkultúra segítő-képlete egyesíti a varázsmesei hőst és mentorát, a Sturm und Drang-hős képletében, mint aki „önmagán segítő vad, zűrzavaros időben”. Lucille segítő funkciója nem hatékony, Lucille is leüti Marvot, mint az előző epizódban nyomozó társa, Bob, Hartigant. Ezt a realitásérzék parancsolja Bobnak és a rendőrnőnek is, s az utóbbi esete bizonyítja, hogy a szokványos „realitásérzék” már nem, csak a gyanú, szorongás és gyűlölet tájékozódik az új realitásban. A felügyelő tisztet végül nem a nőtrófeákat gyűjtő emberevő pusztítja el, hanem a kommandós kollégák lövik szitává. Lucille tárgyalni akar velük, a hatóság azonban nem beszél, nyelv nélküli szerv, a fegyverek beszélnek, a pénz nyelvének gyakorlatias parafrázisaként. Lucille mesterségének címere meztelen bőre volt, nem egyenruhát, sőt ruhát sem viselt, kéjgépként és nem ölőgépként definiálta magát. Ugyanakkor mégis rendőr, ezért sorsa is meghasonlott: kezét megeszi a másik kéjgép, Kevin, egyéb részeit pedig a többi rendőr takarítja el.

A rendetlenség rendjének őrzőivel, az állami erőszakszervezetekkel és a kezük alá dolgozó alvilággal is szemben állnak a lázadók. A negyedik részben fogjuk látni, hogy az állam és a maffia = két maffia. A legitim erőszak, a renddé kinevezett iszonyat katonái a legrosszabbak, akiket nem zavar aggály és reflexió. Mivel *Sin City*ben a gonosz a kinevezett jó, nincs lelki problémája, ám mivel vele szemben az átkozott, a kárhozott a jóság gyakorlati örököse, így a jóra állandóan szégyent hoz képviselője, a szörny, akinek missziója épp az ellentmondás kínos szörnyűségétől kap tragikus árnyalatot, amelyet az alak és sorsa tragikomikus, groteszk elemei még fokoznak. Őrült gyilkos Marv vagy az utolsó hős? Fogadás kérdése, mint Pascal Istene, nincs bizonyosság, s ami Marv mellett szól, az éppen az alak elbizonytalanodása a cselekmény csúcspontján, a végső leszámolás előtt. „Mi van, ha tévedek, ha ez az egész csak a fejemben van, ha igaz az orvosok diagnózisa: elmebeteg ámokfutó gyilkos…?” Vajon az ördög tanácsolja Ábrahámnak, hogy megölje Izsákot, vajon a betegség tanácsolja Marvnak, hogy megölje a bíborost? Amikor körvonalazódik a gonosz elpusztítására vállal-

kozó Marv feladata, összeállt a kép, s kiderül, hogy a társadalom csúcsa a végső gonosz, Marv elbizonytalanodik, megfordul, visszatér az óvárosba, újrakezdeni a nyomozást. Elbizonytalanodása hozza össze Goldie 2-vel, a hasonmással, akit a közös nyomozás és igazságtétel változtat át kegyetlen sárkányból, Goldie ellentétéből belsőleg is hasonmássá. Goldie átváltozása nem nevelési folyamat eredménye mint a *My Fair Lady*ben, és a nő nem az ellenfél cinkosa, mint a *Vertigó*ban, nem is a társadalom támasza, a józan realitásérzék képviselője, mely szerepet Lucille próbálja ki szerencsétlenül, Goldie 2. harcostárs, az elbizonytalanodás eredménye kissé olyan, mintha Goldie visszatérne a sírból, vagy mintha ezúttal sikerülne, ami a *Vertigo* hősének nem sikerült, az elveszett nő visszanyerése a halálból, persze a siker titka az igénytelenség, Marv kezdetben kimondott programja, a megelégedés a szép látszatokkal. A film nyíltan is utal a *Vertigó*ra: a Goldie 2. lövései által eltalált Marv peregve hull a kábulat örvényébe, mint Hitchcock filmjében James Stewart.

A termékeny elbizonytalanodás rokonmotívuma a felmagasztaló vereség, valamiféle szent bukás, melyből éppen ezért mindig van a filmben feltámadás. Az igazi hős végső próbája ez, az ellentmondásos figurák megtisztulása, akik minden epizódban megélik a kudarcot, a kialvást. Marv az emberevő sorozatgyilkos foglya, Hartigan a pedofil szadistáé. A kioltókat a kialvásból visszatérők győzik le. Marvot leteríti a farmon Kevin, a gyilkológép, az előző epizódban Hartigant társa, Bob terítette le. Az ötödik epizódban a rém által felakasztott Hartigan veszti el eszméletét, a negyedik részben pedig Dwight a mocsárban. A hős e ponton feladja a harcot, búcsúzik az élettől, elmondja önnön halotti beszédét, megállapítja hogy ellenfele a jobb, és lelkifurdalást érez, amiért nem tudta megmenteni védencét. Egyet nem tesz: nem sajnálja magát, nem ragaszkodik az élethez. Nem magával van elfoglalva a kialvás pillanatában, a másik tölti be egészen. Ez az oka, hogy ez a pillanat a *Sin City*ben meghittebb találkozás és szebb felemelkedés az erotikus beteljesedésnél.

A sárember vagy fércember, a frankensteini szörny trhriller-hősi rokona megkapja a szépséget egy éjszakára, hogy a valószínűtlenség éjszakája a vágy elveszett tárgyaként határozza meg a nő szerepét a férfisors és hőssors kibontakozásában. A vágy elveszett őstárgya a múltból mozgat és határoz meg minden jövőt. A megkaphatatlan, birtokolhatatlan, meg nem érdemelt nő elveszettsége mintha annak módja volna, hogy állandóan visszakaphassa őt a hős különböző formákban. Minden női varázs az elveszett nő jele, ezért árnyai, tükrei, pótlékai népesítik be az életet, megjelenik az elveszett nő a sikátorokban, megjelenik később a halálsoron, megjelenik ellenségként és barátként, s végül a belső tekintet tárgyaként, a lélek középpontjaként: a cselekmény utolsó szava az elveszett nő el nem veszettsége a rejtettségben. Nem azt kell mondani, hogy Goldie mint elveszett őstárgy anyaszimbólum, hanem azt, hogy a cselekmény olyan fantázialogikai operációk konstrukciója, melyek eredményeképpen a szerető az anyáéval versengő rangra tesz szert cselekménymozgató és sorsalapító őstárgyként. Mivel a szeretőnek kétségtelenül van anyai aspektusa, a következőkben utána kell nyomoznunk az ellenfél atyai aspektusának is.

Induljunk ki úr, szolga és lázadó már jelzett dialektikájából. Nietzsche és Deleuze Hegel-kritikus álláspontja, mely szerint a szolgából sosem lesz úr, csak urizáló szolga, nem áll a lázadó szolgára. Az úr jellemzője a *Sin City*ben a terror mint élvezet, a bestialitás korlátlanságában önélvezetként megjelenő különbség élménye, a birtokolt előny vagy különbség maximálása és önélvezetté való átfordítása a kegyetlenség végleteinek megvalósításában. Míg az úr esetében élvezetként jelenik meg a terror, a szolga esetében csak munka és

szolgálat. Mivel a gonoszteljesítmény vagy terrormunka a szolgavilágban kötelességként, a gonosz ennélfogva mint maga a törvény lép fel, a lázadó ellenállása is démoni kell hogy legyen: egyrészt mert a parazita túlerőt kell legyőznie, melyet nemcsak előjogainak a lázadás általi elvitatása, már kiélvezésük is bestializál, másrészt mert a törvény a gonoszt tételezi jóként, s csak a gonosz konszolidálhatja valóban makulátlanná a maga mindennapiságát, életvilágának szándékolt társadalmi képét, ezért az igazságtétel csak bűnként jelenhet meg. Ha a törvény az önkényt szolgálja, ha az önkény privilégiuma a törvényszerű rend, akkor az igazságtétel a világrend kaotikus felforgatásaként jelenik meg.

A hatalom célja az adott világ reprodukciója, s a reproduktív csapda letéteményese csak fogyasztással igazolhatja omnipotenciáját. A hatalom eufóriája az intrika perfekciója: mindent szabad, mindent megtehetek, nincs határ és korlát. A perifériákról jövő lázadó tulajdonsága ezzel szemben az akció perfekciója és eufóriája: képességeimnek nem lehet határa, mert nem lehet, hogy ne sikerüljön! A kétségbeesés eufóriája által provokált erőfeszítés kegyelmi állapotában való túllendülés az ismert lehetőségeken a privilégiumok világából kitagadottak privilégiuma. Mivel, mint láttuk, a gonosz a jó formájában lép fel, és ezért a jónak a gonosz formájában kell dolgoznia, a kapitalizmus optimista periódusában keletkezett klasszikus kalandfilm perfekcionizmusa, mely a teljesítmény tökélyére irányult, most démoni alakot ölt. Marv eufóriája az ölés mámora, ez az eufórikus ölés azonban ellentéte a rendőrmunka, a törvényes ölés érzéketlen kegyetlenségének, és szemben áll az élvezkedő urak hedonista perverzitásával, az ölés szórakozáskultúrájával is, melyet a harmadik epizódban Roark bíboros és Kevin, a másodikban és ötödikben Roark szenátor fia képvisel. Marv mámora nem erotikus, hanem erkölcsi mámor, aktusa jogi, de nem történelmi jogi vagy állami intézményes, hanem természetjogi aktus.

Az üldöző-üldözött nyomozó munkája a sikátorból a templomba, a bérgyilkosoktól a pap-hoz vezet, a pap pedig a Roark-farm címét adja meg. A rendőrök és bérgyilkosok fölött a pap, a papon túl a kéjgyilkos, a kéjgyilkoson túl a szenátor, a szenátor fölött a bíboros: – „ő neveztette ki korrupt fivérét szenátorrá" – így néz ki a *Sin City* társadalmi hierarchiája. A végső hatalom a bíboros, a hivatalos – „kinevezett", „választott"= formális – hatalom fölött áll a titkos irányító, a reális hatalom. A reális társadalom irányítja a formálisat, a fekete a fehéret. A fehér társadalom pluralizmusa a fekete társadalom centralizált mivoltát fedi le, a demokrácia formája pedig a „kézi vezérlést". Mindkét hierarchia, az ideológiai és a politikai hierarchia csúcsán is egy-egy Roark folytatja üzelmeit. Végül is a Roark család a görög mondába illő mitikus szörny, mely mind a második, mind a harmadik részben fogyasztja a lányokat, egyik-ben a szüzeket, másikban a prostituáltakat.

A nyomok a farmra majd a katedrálisba vezetnek, amelyek úgy viszonyulnak egymáshoz mint a *Psychó*ban a motel illetve a ház a domboldalon. A *Psycho*-beli Mrs. Bates és Norman Bates viszonyának pedig megfelel Roark bíboros (Rutger Hauer) és Kevin (Elijah Wood) viszonya. A megfelelés azonban, az anya-komplexust atya-komplexusra váltva, egyben meg is fordítja a viszonyt: a *Psychó*ban Mrs. Bates Norman Bates titka, míg a *Sin City*ben Kevin Roark bíboros titka. A cselekmény végpontja Roark bíboros, de Roark bíboros „végpontja" Kevin: izolálni kell a bálványban a férget, az előkelő társadalmi szereplőben felfedni az ösztön-embert, a parancs-ént leleplezni az ősösztön kifejezőjeként, a felettes ént szadista felettes énként. A katedrális a közmalaszt homlokzata, a farm a titkos háttérvilág. A katedrális a szó

(az „összerakás”) kötött művészetének színpada, a farm az aprítás, a szétszedés szeszélyes „szabad” művészetének titkos színpada.

A második epizódban megismert szenátorfival, a hagyományos thriller kéjgyilkosával szemben Kevin az újkeletű slasher zseniális szupergyilkosa („Jobb nálam, csendesebb, gyorsabb, született gyilkos.”) Az akció tökélye kifejezéstelenséggel párosul. A hatalom nem tartozik számadással és nem érez részvétet. Roark retorikájával szemben Kevin néma, a nagy szavak mögötti néma igazság kifejezése, mindannak tagadása, ami a nyelvben információként és igényként felhalmozódott, s mindezzel szemben egy egyszerű és provokatív igazság néma állítása. Míg a szenátorfi a kéjért öl, Kevin kegyetlensége, mint ezt tökéletes érzéketlensége, közönye tanúsítja, öncélú. Nem ösztönkényszer, hanem imperatív kegyetlenség, ízlésdiktálta formakövetelmény kivitelezése, abszolút szabadság az abszolút gonoszban, nem természeti, hanem üdvkategória. Kevin érzéketlensége következetes, a maga öröme vagy kínja iránt is érzéketlen, rezzenéstelen mosoly az arcán, miközben Marv elevenen felfalatja őt a farkaskutyával.

Az előző epizód kéjgyilkosa azért öl, mert a társadalomba a szimmetrikus viszonyok által beleszőtt ember az aszimmetria végletekig fokozása által helyezheti magát a többiek fölé, azaz a létük és nemlétük fölött döntő kegyetlenség által. Kevin ezt az önmegerősítő és szorongásoldó kegyetlenséget tovább fejleszti a társadalmat végletekig kettészakító imperatív formakövetelmény öncélúságának a hegemón identitást emberfeletti lényként meghatározó kötelességévé. Nem elég a gyilkolás szabadsága, hogy feloldja a hatalom szorongásait: a további önmegerősítést a gyilkolás értelmetlen, öncélú, hideg, közönyös, permanens, kielégülést nem ismerő, végtelen kötelezettsége szolgálja. Kevin ugyanazt érzi, amit Rick mond a *Casablancá*ban: „magamnak tartozom vele.” Csak a tartalom ellentétes. A slasher műfaja olyan csúcsérzés átvilágításán dolgozik, amelytől a hatalom önbecsülése függ. Már nem elég nekik a kielégülés, mint a második epizód kéjgyilkosának, már nem elég a kéj sem, azért sem lehet elég, mert belefásultak a versenyszellem által fertőzött, kötelességgé lett kollektív hedonizmusba. Ha a hedonizmus kötelességgé lett, akkor a következő lépés kiküszöbölni az elveszett kéj igényét, és tiszta kötelességként valósítani meg az öncélú gonoszt: „ha már nincs benne örömem, legalább szabad vagyok”.

Kevin, különleges harci technikák birtokában, fölényben van, s nem veszi be Marv cselét, nemcsak „technikásabb”, ravaszabb is. De ez csak addig van így, amíg testközelbe nem kerülnek. A technikai ravaszság ember és ember távolságából meríti erejét, a közelségben helyreállnak a természetes erőviszonyok és értékhierarchiák.

Tim Burton *Batman*-filmjében a jámbor kölyökképű igazságtevő lakik a város fölött magasodó épületóriásban, ahogy a *Sin City*ben Roark bíboros. Ott az öreg lakáj az ifjú titán szolgája, itt az ifjú Kevin az öreg Roark alárendeltje. Roark is rendcsináló, hisz neki engedelmeskedik a rendőrség, a rend „őre” vagy „csinálója” azonban gazember, ezért a „rend” is elveszti értelme maradékát. A bíboros őszinte a végső elszámoláskor, a halál küszöbén: hisz saját – kannibál – hitében. A rosszat nevezi jónak, félelmes titok, rettenetes igazság képviselőjeként lép fel. Ő lenne Nietzsche megvénült Übermensche? Könyv van a kezében, s ő a „Tudó”, aki megveti azokat, akik „csak” élnek, de tudása sötét, hite komor, rituáléja az emberevés. Maga hiszi magát abban a magasságban, ahová dicsőítő énekként hallik fel az áldozatok sikolya, a kínhalál (és még inkább: a „kínélet” = az egész élet mint élő kínhalál) panasza. A bíboros a gyanú hermeneutikájának egy végsőkig radikalizált változatát kép-

viseli, az egyetemes gyanú átfogó ítéletét, mely csak az ítélőt váltja meg. Ezért hangsúlyozza a privát és szerelmi beteljesedés marvi kommentárja a szép illúziót és utasítja el a gyanú hermeneutikáját. Marv tehát a hit lovagja – így néz ki ma a hit lovagja –: a káromló Marv ma az igazi pap és nem a tudós szavú felkent pap, a bíboros.

A cinikus gyóntató pap a slasher-gyilkoshoz küld, akitől a nyomok a főpaphoz vezetnek, de a főpap végül Kevin fejével a kezében áll. A cinikus gyóntató paptól a kenetes főpaphoz jutottunk, de végül az utóbbi gyón gyilkosának. A nyomok az elit, konkrétan a főpap felé vezetnek, az ő fiúszeretője a leányfej-trófeák gyűjtője vagy a kéj nélküli, néma kéjgyilkos, aki lányokat öl, de az öregembernek „énekel". Az ödipális mítosz drámai tartalmának nyomorúságos degenerálódása jelzi a történelem végét, melynek emberi kezdetét jelezte a megbánt apagyilkosságból levezetett freudi törvényfogalom. Kvázi-apa és fiúszerető egymás felé fordulnak, és együtt fogyasztják el a nőstényeket, akik maguk is prostituált antianyák. A teológiában atya és fiú egyek és így teremtik a világot, a *Sin City* eltestiesült hedonista világa felett rendelkező ellenhatalmak, kváziatya és fiúszeretője együtt eszik a világot. Atya, fiú és gonoszlélek hármassága lebeg a kárhozottak birodalma, a földi pokol, az örök éjszaka városa, *Sin City*, a slasher-társadalom fővárosa fölött. Daraboló és emberevő slasher-thrillé mélyül a bíboros és Kevin nőgyűlölő szexidillje (nem volt kár értük, a nőkért – magyarázza a bíboros). Marv történetét, az elveszett nő siratóénekét követi az elutasított nők, a másik nemet már nem második, hanem fölösleges nemmé nyilvánító férfisoviniszták, a nemi megvetés és gyűlölet története. Az atya és az atyafiú vagy fiúszerető nem birtokolják a nőt, hanem irtják és tagadják. *Sin City* urai a „tiszta férfiúság" misztériumának új verzióját állítják elénk.

A felemelkedő kapitalizmus puritán világában az élvezet minősül tilalmas, perverz, patologikus jelenségnek, a „szép új világban" a perverz és tilos minősül élvezetnek, de miután a kiélvezett, túladagolt gyönyörök éppúgy kínná válnak, mint a henye tétlenség, most már meg kell próbálni a kínt is élvezetként aknázni ki, a másokét és a sajátot egyaránt. Miután az élvezet kötelességgé vált, az új kötelességet meg kell szabadítani a szubjektív tényezőtől, az élvezettől, hogy megleljék benne a lélek nyugalmát, de az új célt, a gonosz nirvánáját nem a széttépettségből az egységbe való megtérésben, hanem a széttépettség igenlésében élik át, feladva az egység illúzióját. Megtalálták antihőseink a posztkulturális abszolútumot: a mindenek felett és ezért mindenen kívül és mindennel szemben állók csak az iszonyat kavarása által érzik, hogy élnek. Az iszonyat „közlésétől" pedig csak az iszonyat „befogadásához" lehet tovább lépni, ezek nem tudnak veszíteni, mindig jól járnak, Kevin és Roark számára nem ijesztő a halál. Roark meséli Kevinről: amikor evett, úgy érezte, megérinti a fehér fény. Roark felidézi, Kevin könnyezve mesélte, hogy a Mindenható parancsára cselekszik. Új miszticizmusra, a vallások maradványaiból kotyvasztott new-age-véglevesre van szüksége az új elitnek, hogy azt is igazolhassa, amire a ráció – mely a klasszikus kapitalizmus kegyetlenségét még könnyedén igazolta és szívesen kiszolgálta – nem nyújt igazolást, amit a rend vagy a haszon nevében nem lehet igazolni, ennek legitimálására kell kitalálni egy „magasabb" törvényt.

Roark és Kevin kannibalisztikus áldozó lakomája a kereszténység megfordítása: az omnipotens szörnyek, az önjelölt istenek fogyasztják az embert, az emberiség az áldozat, melynek testét szimbolikusan is magához veszi az ördögi hatalom. Marv alakját ezzel szemben a film jelzésszerűen ugyan, de közvetlenül azonosítja Krisztussal. Az egyik pólus a bíboros, a képzett igehirdető, aki felküzdötte magát a szamárlétra örökébe lépő gonoszlétrán Antikrisztussá, a másik pólus a *Sin City* poklának legalsó körében szenvedő és tomboló

Marv, mint új Krisztus, bár továbbra is a szeretet, de nem a szelíd szeretet képviseletében. Az iszonyat birodalmához illő iszonyatos szeretet tombolása Marv története. A verőlegények késztetik, akárcsak majd az ötödik részben Hartigant, hogy magára vállalja az emberiség bűneit, a villamosszék gerendázata pedig ugyanúgy idézi a keresztet, ahogy már Whale filmjében műkeresztre feszítették a rémet.

A 4. epizód

A negyedik epizód hőse a film noir tradíciónak a hongkongi bűnügyi filmmitológián átszűrt emlékeiből épült „city wolf"-típus, akiről nem tudunk meg semmi konkrétumot, a cselekmény szerkezete azonban a magánnyomozó-típus küzdelme a korrupt rendőrrel. A hongkongi filmekből ismert az alvilágba beépült rendőr, aki ott másik otthonra és énre talál, az ő örököse a *Sin City* rendőre, perverz, duhaj alvilági figura, aki bandája élén garázdálkodik és rendőrmivolta csupán arra jó, hogy privilégikus helyzetet biztosítson neki a sikátorok és csatornák többi kis önkényura fölött, az aszfaltdzsungel újfeudalizmusának anarchiájában. A film hőse a város rendjét megőrizni segítő, sötét múltú bűnös lélek; antihőse bűnöző életet élő rendőr. A rendőr a rend felől csúszik le a káoszba, míg ellenfele a káoszból tolódik el a rend felé. Az előbbinek ezért a banda jut, a haverok, az utóbbinak a nők.

Dwight (Clive Owen), a hős, az ember, aki – mint a *Dark Passage* Bogartja – arcot cserélt. Új arca van, de Damokles kardjaként lebeg fölötte a múlt: ujjlenyomata alapján „rögtön a gázkamrába küldenék". A *Frankenstein*-filmekben olykor a rút rém kap emberi arcot, így az arc-csere motívuma úgy is értelmezhető, mintha egy Marv-típus cserélte volna le szörnyű múltját és arcát elviselhetőbbre. Dwight is szörny, de szörnylényét bezárta a múltba, mint szellemet a palackba. A sötét múltú alak ugyanakkor repül, mint a kínai hősök vagy mint az előbb Marv: kilép az ablakból, a levegő a liftje. Bűnös szuperhős. Nem ismerjük múltját, ahogyan Rickét sem a *Casablancá*ban, de a múlt jellege világos, Dwight önmagához való viszonya világítja meg, mint Rick esetében is. A frankensteini analógiánál, mely legfeljebb Dwight múltjának lehet metaforája, pontosabban segít megvilágítani a figura jelenét és cselekménybeli feladatait egy másik párhuzam. Ha Marv közelebbi elődje és rokona Frankenstein szörnye, akkor Dwighté *Rambo*. Hősünk úgy reagál, mintha annak ámokfutását akarná jóvá tenni, segítve a lányokat, akiknek azonban erre nincs szükségük. Marv olyan, mint a kisfiú, aki visszavágyik anyja mellére, Dwight mint a kamasz, aki teljesíteni szeretne, imponálni az anyának (mint pl. a *Dark at the Top of the Stairs* kamasza).

Marv dühöng, Dwight csak acsarog, elsajátította az önuralmat, ezért nem kell olyan nagy veréseket elszenvednie, mint Marv esetében láttuk, aki ezért az alvilág és az éjszaka, a világvége Don Qujote-jaként is értelmezhető. Míg Hartigan sztoikus, Dwight szkeptikus. Marv a szenvedély, Hartigan és Dwight a reflexió hősei. Dwight reflexiójának témája az élet és világ mocskos, hazug és kegyetlen mivolta, Hartigan reflexiójáé mindaz, ami ennek ellentéte, ami úgy van mindezen túl, mint az ideál a realitáson vagy a halál az életen. Marv szenvedélyétől, Dwight szkepszisén át halad a cselekmény az újra felbukkanó Hartigan morálja felé. Dwight győz, életben marad, a cselekmény első győztese, de ez nem elég, a győzelem után meg kell tanulni meghalni, de úgy, hogy ne vereség, hanem győzelem legyen a halál. Egyik hős sem ragaszkodik a Sin Cityben végsőkig inflálódott élethez, de ezt a negatívumot, az élethez fűző esztétikai és erkölcsi kapcsok hiányát Hartigan változtatja végül az életről gondos-

kodó halálösztönné. Ezzel sajátos erkölcsfilozófia felé halad a cselekmény: az erkölcs a halálösztönnek az életösztön szolgálatába állítása.

A negyedik epizódban a szín, melyet a nők adtak hozzá a világhoz, férfitulajdonsággá változik. Eddig a nők ajka vagy ruhája, ágya volt piros, most Dwight cipője, ami kétségtelenül a piros szín lecsúszása, de nem leértékelődése. A piros tornacipő az ember és a föld, a személy és a valóság kapcsolatát teszi hangsúlyossá, a színt átviszi az álmokból a valóságba. Dwight szkepszise más, mint Hartigan melankolikus sztoicizmusa: Dwight éli az életét, melyen Hartigan túl van, de Dwight nem tulajdonít neki jelentőséget, elfogadja az örömöket, de nem örömökként, csak ingerekként, befogadó attitűdje episztémikus és nem hedonisztikus. Míg a gonoszok a kínokat is örömökként élvezik, Dwight az örömöket is szinte kínokként viseli el, mosolytalan kőkeményen. Világon belüli világon kívülisége eltávolítja az ingereket, a dolgok és személyek ezért feladatok és nem zsákmányok. Önmaga leértékelése felértékeli a társakat: a nyitott szemű szkeptikus realizmusa összefér a rajongással, újra megtalált szerelméről (= Gail) ő is a kamaszromantika patetikus nyelvén beszél.

A magányos, zord alak érzékel és értékel, de nem kötődik. Szolgálja és nem birtokolja a nőket, és nem egyet, hanem valamennyit. Ugyanakkor ő a segélytelen segítő, akire nincs szükség, végül a segített segít a segítőn, a lányok mentik meg őt, mert a lényeg nem a segítés sikere, hanem a szolidaritás. Mindenki magát menti, nem segíthetünk egymáson, de a szolidaritás mégis számít, szignálértéke van. Akárcsak Hartigan vagy Marv esetében, Dwigt történetében is eljön a pillanat, amikor feladja a harcot. Elnyeli a mocsár, süllyedő fehér sziluett a feketeségben, a fekete sötétsége a minden, s az ember a fehér folt, a minden szünete, a semmi. Sötét, súlyos holttenger a lét, melyben a lélek az eltévedt légbuborék. A süllyedő most is ostorozza magát: „Számítottak rád, és te kudarcot vallottál!" Ezúttal Miho (Devon Aoki), a szamurájnő menti meg a helyzetet, nem a hős önlegyőzése, mint Marv vagy Hartigan esetében. A szamurájnőnek hatalma van a mocsár, a városi éjénél nagyobb sötétség felett, ami arra utalhat, hogy, mint Vadim *Barbarella*jában, a halálos mocsár maga a nő, a feminin ősközeg, minden élet és lélek, elevenség és érzékenység forrása.

Dwight története nem Dwight, hanem Shellie (Brittany Murphy) problémájával indul, aki csak alkalmi nő Dwight életében. Két férfi között lép fel Shellie: az egyik a folyosón, a másik a klozetben van. Shellie szakadatlan ingerli, ócsárolja és megalázza a dühöngő bandavezért, aki az ajtót és a nőt ostromolja, bebocsátást követelve. A rettegő Shellie nem tud leállni, ingerli az őrjöngőt, maga téve ezzel elkerülhetetlenné a pillanatot, amikor az végül támad és lecsap, mintha ez a nő számára nemcsak rettegett, egyben várt pillanat is lenne, amely elhozza a megkönnyebbülést.

Shellie szemrehányást tesz a bandájával a folyosón tipródó Jacknek (Benicio Del Toro), amiért nem szólt a feleségéről, miközben ő is csalja Jacket az életet és arcot váltott sötét múltú szeretővel, aki hol a klozetban, hol az épület homlokzati párkányán rejtőzik, valójában lesben áll, Jackre vadászik. A pincérnő (=Shellie) azt nem engedi be, akit megcsal, akihez tartozott, és azt rejtegeti, aki nem hozzá tartozik. Jack a feleségét csalta meg a pincérnővel, a pincérnő a rendőrt a magánnyomozó típussal (=Dwight), s később kiderül, hogy Dwight is megcsalta a pincérnőt és kurvakirálynőt (=Gail) egymással, míg az utóbbi hivatásából adódóan hősünket az egész várossal, az összes többi férfival. Mindez csak a pincérnő számára probléma, úgy látszik az ő számára is csak azért, mert szereti az izgalmakat a végsőkig fokozni, mint a filmben jellemzik, ő az, „aki nem tudja befogni a száját". Shellie

szükségét érzi a magyarázkodásnak: „Figyelj, régen volt, jóval mielőtt megjelentél az új arcoddal, és csak egyetlen egyszer történt." A nő mentegetőzik az ostoba döntés, a rendőr miatt, Dwight azonban megnyugtatólag leinti: „Én is az ostoba döntéseid közé tartozom, úgyhogy nem lehet egy rossz szavam." A zavaros emberek piszkos viszonyainak lényege a nem működő szerelmi ráismerés, az érzék és ízlés tanácstalansága, a szelektív princípium hiánya, az igénytelenség. A nem működő ráismerés következménye, hogy a melodráma vagy románc kezdeményei a thriller felé fordulnak. A thriller tehát e koncepcióban nem más, mint az ízlés impotenciája következtében kisiklott románc. A nő verőlegényt keres a szerető-funkcióba, a konkurens Dwight pedig ugyanolyan élvezettel kínozza és alázza meg Jacket, mint Jack a nőt. Az új szerető a klozetba nyomja a korábbi partner arcát, aki hosszan vergődik a nyílásra hajolva: Shellie klozetja a nő metonimikus reprezentánsa.

A cselekmény Shellie „szerelmi" háromszögétől halad Dwight háromszögének kibontakozása felé. Shellie két szeretője harapófogójában lépett fel, Dwight Shellie felől halad Gail (Rosario Dawson) felé. Dwight két arcának két nő felel meg, de nem egyenrangúak, Shellie mellett ismerjük meg, de a múlt és a jövő is Gail. Így a két nő személyében a pillanat asszonya áll szemben a tartam asszonyával. Gail a feladatvállalás és a harc közvetítésével válik hozzáférhetővé: a két nő oppozíciója a céltalan lepergő köznapiság asszonyát állítja szembe a próbatétel, a harc, az extrémszituáció asszonyával.

A Shellie majd Dwight által is megalázott Jack elviharzik bandájával, hogy más nőkön álljon bosszút, kitöltse haragját az óváros lányain, az egész női nemen. Az epizód poénja, hogy az asszonyokat terrorizáló perverz bandavezér valójában azonos a Vasprefektussal, a hírhedt rendőrfelügyelővel. Jack figurájának lényege alvilág és „felvilág" kölcsönös tükrözése. A gazdaság és politika vélte szolgálatába állítani a hatékonyság növelő bűnt, de miután a XX. század elején a politika, végén a gazdaság is teljességgel gengszterizálódott, végül a bűn hasonlította magához, nyelte el az eredetileg is kegyetlen gazdasági és eredetileg is amorális politikai racionalitást. A cselekmény kitüntetett funkcionáriusa ezért extrém rizikó-személyiség. Figyeljük meg, hogy ez a különösen aljas figura milyen mocskos nyelvet beszél, az érzelmi és morális zsarolás nyelvét. A nyelvi tojástánc célja a valóság kerülésének perfektálása. Ez a cinikus ripők egyáltalán nem bánja, hogy hazugságai rajtakaphatók, nem is érzékeli már, hogy a nyelv nemcsak a taktika s intrika eszköze.

Az első epizódban kivégzik a nőt, a második epizódban széttépik a nőket, a harmadik epizódban hazaviszik és megeszik, a negyedik epizódban verik és a rabszolgalét vagy genocídium alternatívája elé állítják őket. Az impotens rendőr öröme a perverz agresszivitás. Ez azonban nemcsak az impotencia következménye, a negyedik epizódban férfiak és nők között harc folyik a dominanciáért. Az acsargó, vicsorgó, gyűlölködő és mocskolódó, ráadásul erotikusan is agresszív módon izgató nő erőszak és erotika határait eltüntető viselkedése által mind az erőszak, mind az erotika átkerül a mélyből a felszínre, a jelzésszerűből a direktbe, a stilizáltból a drasztikusan cselekvő módba, a tudattalanból a tudatba, a férfiból a nőbe. Ezzel azonban az erőszak falja fel ugyanúgy az erotikát, ahogyan, mint láttuk, az alvilág a világot, a bűnügy az összes többi ügyeket. A nyíltan hiperszexuális és nyíltan agresszív nő a férfiban ugyanazt a támadó és védekező konkurenciális magatartást ébreszti fel a női nemmel szemben, melyet eddig a nőstényért harcoló hímek egymás között realizáltak. Két motivációs sor találkozik a destrukció hipertrófiájában. 1. Jack impotens, ezért a férfibandához viszonyul oldott jóérzéssel, a nőkhöz türelmetlen rosszindulattal. 2. A nők hiperszexuálisak,

de nem gyengék, nem gyengédek és nem védtelenek, nem képviselnek alternatívát, kiutat a földi pokolból, mint a klasszikus elbeszélésben. Továbbra is kiváltják a férfiak izgalmát, de ez már nem feltétlenül erotikus izgalom. Erotika és szeretet szövetsége meginog, s erotika és erőszak szövetsége lép a helyére. Az erőszak eszkalációjának nincs határa: Jack ver a szeretkezés helyett, de a Shellie-jelenetben Dwight számára sem Shellie becézése, hanem Jack elverése a csúcspont.

A nyomozó „Jackie Fiú" Shellie-t kínozza, a később fellépő félszemű rendőr, a rohamosztag parancsnoka, Gailt. A félszemű rendőr vak szeme sárga folt. „Te vagy Sin City szemete!" – támad Gailre, úgy beszél, mint a másik epizódban a bíboros. A rendőr a bíborost idézi, sárga szeme pedig a szenátorfi ötödik epizódbeli feltűnését előlegezi. Mivel az utóbbi figurát ondóemberként minősíti a cselekmény, a sárga zsaruszem metaforikus értelme: ondó a zsaru agya helyén. A sárga az izgalom jele, ám ha nem gennyes duzzanatként lóg a szem helyén, s nem lucskos és bűzös, mint azt a szenátorfi esetén felpanaszolják, akkor a sárga folt arannyá, szépséggé és értékké válik; míg a férfiak esetében a fekete-sárga kapcsolatban, negatív, a nők, konkrétan Goldie esetében, a vörös-sárga kapcsolatban, pozitív érték. A vörös szín a beteljesülés megpróbálására hív fel az első epizódban, s elhozza a beteljesülést a harmadikban. A vörös cipő és autó viszik a beteljesedés felé a negyedik epizód hősét.

A szadizmus általános, de az előző epizódokban két stílus differenciálódik, a perverz, önző, cinikus szadizmus áll szemben a komor, bosszúszomjas és lovagias szadizmussal. A harmadik epizódban Marv, a negyedikben a lányok oldalán is megjelenik a kegyetlenség élvezete, a lányok oldalán ráadásul a megelőző csapás eszméje is, de itt is marad ellensúly, Dwight reflexivitása és önmegvetése. Miho pillanat alatt végez Jack Rafferty bandájával, később a lányok lemészárolják a csapdába besétáló rohamrendőröket, mint az indiánok az *Apacserőd*ben. Rafferty főnyomozó terrorizált, de nem gyilkolt, a lányok nem terrorizálnak, de gyilkolnak. A rossz „rosszalkodik", a jó gyilkol? A jó csak azáltal győzhet, ha rosszabb, mint az ellenfele? A gonosz életformája a fenntartható kegyetlenség, a jó kegyetlensége azonban végítélet.

A negyedik epizódot kegyetlenség és erkölcstelenség differenciálására használja a cselekmény. A különbségek csökkennek, a táborok egyformán félelmetesek, de míg rendőrök és gengszterek összetéveszthetők, a lázadók nem keverhetők össze velük. A lázadó ízlése azt diktálja, elég kegyetlennek lenni, de az ember ne legyen aljas. A kegyetlenség lázad a kegyetlenség szükségét megalapozó kegyetlen+aljas világ ellen. Ördögnek kell lenni itt, hogy az ember ne valami még rosszabb legyen. Bűnös áll szemben a bűnössel, de a magányos bűnös a bűn hőse, míg a másik bűnös mögött ott állnak mind az állam, mind az állam az államban, az alvilág apparátusai, két pokol. Ma már nem tudni, hogy a „fekete" vagy a „fehér" gazdaság a kegyetlenebb, pokolibb.

Előbb a Jacket ingerlő pincérnő az, aki „nem tudja befogni a száját", utóbb maga a halott Rafferty. „Tudom, hogy egy seggfej, tudom, hogy halott, tudom, hogy csak a képzeletemben beszél, és mindennek ellenére tudom, hogy a rohadéknak igaza van." – elmélkedik Dwight. A halott gúnyolódik, humorizál, túl van rajta, nevethet az életen. Ő ismeri az igazságot. Az alakok humorisztikus kamasznyelv segítségével tartják a távolságot saját sorsuktól. „Nem vicces, senki ne röhögjön." – mondja a saját ellőtt keze után kúszó Rafferty. A trashfilm-hősök úgy tekintenek saját életükre, mint egy trashfilmre, ettől válik történetük előadása metafilmmé. Most már nemcsak hősök és gonosztevők különbsége relativizálódik, még

érdekesebb szereplők és nézők különbségének relativitálódása. A hősök a mi perspektívánkat foglalják el magukkal szemben.

Egyúttal a műfaji határok is relativizálódnak: a horror élőhalottja lép fel a thrilleri és gengszterfilmi motívumok között. A halott Jack Rafferty mint gyilkosai egyikével barátian kötekedő útitárs szekvenciája olvasható a *Christine*-típusú kísérteti horror parafrázisaként, különösen a legújabb távol-keleti kísértetfilm (*Ringu* stb.) által nevelt fantázia lehet erre hajlamos. A vaskezű Jack egyúttal perverz kamasz, és egyúttal zombi.

Mindez több mint humor, több mint a kor reprezentatív horrorműfajának felidézése, egyúttal tanulmány a virtualitás győzelméről a reális fölött: az extrémszituáció egyenlősíti a képzeletet a valósággal, a kegyetlenség mámora egy virtuális dimenzióba visz át. Marv még gyanakodva figyelte magát, félt, hogy megőrül, Dwight már ebben a tekintetben is közönyös, egy borderline-dimenzió a posztmodern lét természetes tudata. A harcosok isznak vagy kábítószert fogyasztanak a csata előtt, a mindenki harca mindenki ellen, a permanens extrémszituáció esetén a társadalmi tudat maga a kábítószer.

Még egy értelme van a halottal való párbeszédnek, s ez talán a legfontosabb. „Mindenféle hangokat hallasz, idegileg a végét járod!" – gúnyolódik Jackie Boy. Dwight leinti, mondván, hallgasson, mert csak a képzelet játéka. Dwight és Jackie Boy vitája Dwight vitája önmagával. A vita annak tanúsága, hogy a hősben is lakik egy Jackie Boy, Pinokkio tücskének ellenképe, nem a felettes hanem az alattas én hangja. Az én tevékenységét kritikus kommentárral kíséri a felettes én, szelektív funkciót töltve be, szétválasztva az énszinton és éndiszton reagálásokat. Az „én" és „énke" párbeszédét leíró Karinthy felfedez egy kaján, gúnyos, antiszociális kommentárt, mely nem azonos az én kisiklásokban és elvétésekben, fogalom nélküli víziókban, s az egyéb tudatfolyam logikájáról lehasított ötletekben megnyilvánuló tudattalan befolyásoltságával, mert tudatos és vállalt, provokatív törvényszegés. Karinthy „énkéje" az én által vállalt, vallott értékek fölött gúnyolódó felbujtó. A felettes én fölé rendelt, s a morált kritizáló alattas én felülkerekedését, az ösztönreprezentáció tudatosítását és a morálreprezentáció fölé rendelését, a morálreprezentáció trónfosztójaként való diadalmaskodását, a lelki alvilág nem forradalmát hanem puccsista hatalomátvételét, vagy ha tetszik antikulturális forradalmát írja le Karinthy az „énke" rezsimjeként. A posztmodern „énke" két értelemben új a Karinthy által leírthoz képest. Karinthyé karnevalisztikus „énke", mely ideiglenesen veszi át a hatalmat, míg a posztmodern alattas én az egyéneket alávető új, libertinus köztörvényt konstituál. Karinthy „énkéje" csak csínytevő, míg a posztmodern alattas én gyilkos szellem, mely röhög az életen és világon. Az alattas én túlkompenzálása a hőspóz, etikus védőernyő a közös pokol, a nyers élet ellen, amit mindenkinek le kell győznie magában, aki ember akar lenni (és nem bűnrészes vagy balek). A többiek, a felettes én által elhagyott és az alattas én által uralt világ lakóinak identitása üres korsó, amely élményeket merít már nem a valamilyen forrástól egy delta felé tartó életfolyamból, csak egy statikus véglevesből, mely nem a concidentia oppositorum, mint az ellentétek egysége, hanem a különbségek kialvása csupán. A korsóember (vagy az ő saját nyelvén, a kor filmjeinek nyelvén szólva: „köcsögember") számára az inger reális vagy virtuális természete is közönyös, hiszen célja csak az idő elütése, s az üresség kitöltése.

A nő megvédése a hősfeladat, de a *Sin City* cselekményében a feladathoz nincs megbízó, így ez – a hős önmaga számára feladott feladataként – csak nosztalgia. A nők harcos prostituáltak, sem nem ártatlanok, sem nem védtelenek. Szinte meztelenek, szinte csak fegyverbe

öltözöttek, megjelenésük a bőr és az acél olyan perverz-szürreális kombinációja, ami Cronenberg *Karambol* című filmjét idézi emlékezetünkbe.

Az óváros, mely felé a negyedik epizód cselekménye vezet, a nők városa. Határán leáll az üldöző rendőrautó, ez már a lányok felségterülete, a nőközösség törvényhozó és egyben végrehajtó hatalom, a nő jutalom és büntetés, öl és szeret, örömöt ad és életet vesz el, odaadja magát, mindent ad vagy mindent elvesz, az óvárosban nincs munka és élet, csak koitusz és halál. Nincs hiba, csak bűn, bűnök és büntetések hierarchiája ismeretlen, Miho, a tetőkön lépdelő szamurájnő letarolja a nők törvénye ellen vétkezőt. A nők városa mint a szerelem városa kezdettől fogva egy potenciális amazonháború képe: a nők városa szituációkép, melyet az amazonháború fordít le akcióképpé.

Előbb nézzük a női szituáció képét, az analízist, melyet a női szituációról ad a cselekmény kibontakozása. Az első epizód a bérgyilkos által megölt nő története, a második a kéjgyilkos által fenyegetett nő és védelmezője, a harmadik újabb női áldozat, egy másik pszichotikus gyilkos áldozata és bosszulója története: a háromszoros előkészítés után a negyedik epizódban a magukat megvédő nőket látjuk, és a sikertelen védelmező iménti története után a felesleges védelmezőt. Minden eddigi nőt lemészárolt vagy le akart mészárolni valaki, ezután lépnek fel a nők mint mészárosok, hiperszexuális harcosok.

Goldie, Nancy, Shellie, Gail, Becky: mind áruvá váltak, emancipációjuk legfeljebb annyit jelent, hogy maguk bocsátják áruba magukat, nem a stricik teszik ezt velük, ez a negyedik epizód „felszabadító" vagy „honvédő" háborújának ironikus tétje, testük kirakati tárgy és önvédelmi fegyver. Testük nemcsak a tőkéjük, szépségük lebénít és elhülyít, rettenetes szentség, melyhez az ellenfél is elzarándokolni kényszerül. A nők szabadok, önálló társadalmat alkotnak, mely megvan a férfiak nélkül, következésképpen a szexualitás a nő ereje és a férfi gyengesége. A szex elkábít, a fegyver kiolt (már ismerjük a szex bénító hatását Marv történetéből, aki a mámoros állapotban nem tudta megvédeni Goldie-t). A női arcokat, akár a néző, akár a filmbeli partner felé, magasba emelt, felmeredő pisztoly vagy gépfegyver sorompója torlaszolja el. A fegyverek úgy zárnak vagy nyitnak az arc, mint a combok a nemi szerv viszonylatában. A nők készenléti állapota megkettőződik, terpeszben állnak, felemelt fegyverrel, befogadásra készek lent, ürítésre fent. A kommunikációt is a fegyver közvetíti, szűri és központozza: a váratlanul felbukkanó Gail fegyvert szegez szeretőjének, míg kommunikálnak. A felbukkanás módja is lényeges, Gail útját állja a női miliőbe behatoló férfinek. A női közegbe való behatolást a nők ellenőrzik, s azt is, van-e a behatoló számára visszatérés. E közeg lényege szerint aszimmetriákra épülő gyilkos-domináns természetű: a cselekmény nem westerni párbajok, hanem mészárlás felé halad. A nőket nem érdekli, hogy szemben állnak az áldozattal, vagy a háta mögött.

A negyedik epizód a „jók", a néző azonosulási objektumai arcának ragadozó jelleget ad. Mind a lányok, mind Dwight mindvégig eltorzult arccal acsarognak. Gail mosoly helyett nagy, falánk szájjal vicsorog, agresszivitását nemcsak a fegyver állandó felmeredése hangsúlyozza, a markáns megjelenítés, a „női fallosz" szimbóluma mellett, a vagina dentata mitikus motívumát is aktualizálja.

A cselekményt férfiak kommentálják, Sin City poklában férfimonológok a kísérőink. A férfit belülről ábrázolja a film, azonosítva, míg a nőt szembeállítja a nézővel. A nő képlete: feltárt test és rejtőzködő lélek. A gátlástalanul exhibicionista testi önfeltárás a személyiség visszavonulásának, tartózkodásának kifejezése. A leleplezés elleplezés, ahogyan, mint láttuk,

a szexuális a odaadás is valójában hódítás és támadás. A két fegyver, a gépfegyver és a testfegyver nemcsak a védelem és támadás eszköztárát, a nőlét arzenálját duplázza, egyúttal korrigálják egymás teljesítményeit. A fegyverek fallikus agresszivitásának kompenzációja a nőnek visszaadja a korsó, a váza, a műtárgy – olyan filmekben mint a *Nikita*, a *Néha a csajok is úgy vannak vele* vagy *A fiúk nem sírnak* – elveszett vagy megingott meghatározását.

Egy domináns női fenék első síkban pozicionált és a kép jobbfelét uraló közelijén túl látható Dwight amerikai plánban, s harmadik síkban a fenyegető Miho, mindig (rém)tettre készen: a hős két nő, egy fenék és egy arc (vagy teljes test) közé ékelve látható, így mondja ki a döntő szót: „Háború lesz, vér fog folyni." Goldie ágya is az altest hipertrófiája, Dwight szépséges nevelőtisztje is fenékperspektívába foglalva jelenik meg. A fenékperspektívában bevezetett rendőrnőt – a pszichopata foglyaként – később besorolja a cselekmény a lányok csapatába, akiknek csak az arca maradt meg, a többi részüket felfalta a gyilkos és a farkas.

A női arcok kegyetlenül vicsorognak, a nők városa nem ismer „enyhe kis mosolyt". Ezért kell az arcoktól a fenekekhez menekülnünk, a fenekek továbbra is békések, egyúttal titokzatosan lekerekített módon magukba zártak. Az arcok ragadozó jellegre tettek szert, farkasasszonyokként, cápanőkként jelenítik meg tulajdonosukat, míg a fenék megőrzi örök növényi – káposzta – természetét, érett gyümölcs nyugalmát. Az óvárosban továbbá bölcsebb is a fenék mint az arc. Az arc mimikája kiabál, ágál, tolakszik, míg a fenék magasabb fokra emeli azt a fapofa-jelleget, amit már a film noir is kölcsönzött hősei arcának.

Az óvárosi jelenetekben szinte bolygókként keringenek előttünk a szép női fenekek, alsó és felsőtesti tartozékaikkal mintegy mellékesen ellátva, de nem mellékesen keretezve a hatalmas fegyverekkel, melyek úgy lógnak a lányok derekán, mint cowboyé a westernben. A film egyrészt fölértékeli és dicsőíti a feneket, másrészt ezt feltételesen teszi, a fenék a hanyatlás, a világvége idején áll így helyt és nem a normális világ „hőseként".

A többi nő felvezetése a fizikai-biológiai „nehézkedési erőkre" apelláló módon testies, csak a kis Nancyé arc-centrikus. Így a kínzás, a reá váró gyötrelem látszik hivatottnak az „angyal" eltestiesítésére, aminek elodázásáért való küzdelem a kvázi-apa feladata. Az egész film leírható egy olyan játszmaként, amelyben az arcok és fenekek elszakadtak egymástól, s a cél a fenéknek arcot adni vagy az arcnak feneket. Nancy ezért lesz strip-tease táncosnő: az arc természetesebben és könnyebben kap feneket, mint a fenék arcot. Gail prezentációja is arc-centrikus a végső beállításban: két arcot hoz össze és emancipál a fenekekkel a film végére a nagy háború. A gépfegyver, mely most már oldalra fordítva villog torkolattüzével, már nem választja el Gailt a mögötte álló férfitól. Ám ha a fenék az első, az arc státusza végig bizonytalan marad, ezért kiküszöbölhetetlen alkatrésze Gail és Dwight egymásra találásának a végső pillanatban újra elhangzó „soha" szó. Brecht Baalja hasonlóan hangsúlyozza a vitális monstrum arckeresését s az arccá válás nehézségét: „E deszkaszobában testek zuhatagjai feküdtek: de most egy arcot akarok." – mondja Baal (Bertolt Brecht színművei. Bp.1964. 1. köt. 32. p.).

Kosztolányi Deztső egy fiatal várost ír le, a remények városát, a társadalom és egyén életének reggelén. „Ha egyszer megírom ifjúságom történetét, hosszan kell majd időznöm 1900-nál, mely a XX. század első évét jelenti, de még magában foglalja a XIX. század minden édességét, gerjedését és kezdeményezését, mindazt, ami az életben becses, szabad és bátor, mindazt, amiért élni érdemes, mindazt, ami még egyszer föllobog, azután eltűnik szemünk elől, és nem leljük többé sehol és soha. Budapest, a fényes körútjaival, a tündöklő utcáival úgy zsongott

akkor, mint valami túlzsúfolt kaptár." (Kosztolányi: Apostol. In. Sötét bujócska. Bp. 1974. 211. p.). A fenékcentrikus „kameraállás" nem a bűn városának specialitása, a város és az élet reggelén is két arca van a nőnek, egy alsó és egy felső. Kosztolányinak a fiatal tekintet erotikus bűvöletét felidéző tolla sem az arcok szintjéről figyeli a nőket, a fiatalság álláspontja az individuális arc szintjéről leereszkedik a kollektív, a lelkiéről a testi arc, a nem arcának szintjére: „A nőket oltárra helyeztük, olyan magasra, hogy nem is láttuk az arcukat, és úgy imádtuk őket, láthatatlanul, aztán valami más olvasmány hatása alatt lerántottuk őket a porba és sárba, oly mélyre, hogy ismét ködfoltokká és ábrándokká lettek." (uo. 212. p.). A *Sin City* is oltárra helyezi a nőket, egyúttal az ösztön alulnézetével hangsúlyozva mágikus vonzásukat.

Miho fegyvere, nyilakkal kombinált horogkereszt aprítja Jackie Boyt. A szvasztika „az egyik legarchaikusabb jelkép, amellyel már a felső paleolitikum ábrázolásain, valamint a világ különböző részein élő népek díszítőművészetében is találkozunk…Ősidők óta igen elterjedt az ind kultúrában, ahol hagyományosan szoláris szimbólumként, a fény és bőkezűség jeleként értelmezik." Kína, az ókori Egyiptom és a korai kereszténység szimbolikájában is szerepet játszik. „Századunkban a német fasiszták használták mint az 'árja' elv jelvényét, ezért a mai szemlélőnek ellenérzése van a szvasztikával szemben." (Tokarjev /szerk./: Mitológiai enciklopédia. Bp. 1988. 2. köt. 93. p.). Az ellenérzés különösen a filmi elbeszélés tradícióját érinti, ahol nem az eredetibb vallástörténeti, hanem az újkeletűbb politikai jelentés a domináns. Ám ha meggondoljuk, hogy a keleti szimbolikában szakrális szimbólum, ami a nyugatiban a náci önkényuralomé, az, hogy a filmben keleti alak dobálja a pengéket, megengedné a szakrális értelmezést. Ugyanakkor arra is gondoljunk, hogy gyilkos fegyverként dobálja őket. Persze azért lehetnek a „rettenetes szentség" szimbólumai, s az is kétségtelen, hogy az önkényuralmat képviselő alakokra dobálja őket a lázadó. Döntő érv lehet, hogy a filmet nyugati emberek csinálták, s tárgya a bűn és terror városa: ez a tény feljogosít, hogy a keleti jelentést is a nyugatival terheltként vegyük számításba. Miho fegyvere mintha megtört vasnyilakból volna összeszerelve. A nyilaskereszt mint amazonfegyver a filmben a propeller, a kasza, a körfűrész és a nyíl kombinációjaként szolgál, ami a *Repülő guillotine*-típusú hongkongi filmekre utal, melyekben bármely tárgy fegyverré válhat, másrészt politikai szimbólum mivolta sem kétséges, így nem lehet véletlen. Ha a horogkereszt motívuma által nem pusztán az általános önkényuralmi mentalitás, hanem konkrétan a fasiszta mentalitás problémája vetődik fel, akkor vajon ez miért a lányok oldalán? Minek a jele a nyilaskereszt a *Sin City* cselekményében? Utalhat arra, hogy a fasisztoid rendszer ellen lázadó lányok a harcban hasonulnak a rendszerhez, átveszik annak vonásait, s a „jó" lassan a „gonosz" tükrévé válik, mint *A sötét lovag*ban vagy annak nyomán, még erőteljesebben, a *Wanted* című filmben is történik. Ebben az esetben a horogkereszt a lázadás eltorzulására utalna, s arra, hogy csak két rossz közül választhatunk. De utalhat arra is, hogy bár a gonoszra saját eszközeivel kell lesújtani, egyúttal keresni kell a különbség megőrzését garantáló biztosítékokat, őrizni a határt. Vajon sikerül-e ez a filmben?

A feudalizmus kapitalizmusra váltásakor a hatalommegosztás és az ellensúlyok rendszere csökkenti a közvetlen fizikai elnyomást, de növeli a munka kizsákmányolásának hatékonyságát. A kapitalista demokrácia tehát már ekkor ellentmondásos, áldás és átok; a későkapitalizmusban az utóbbi hatalmasodik el, a hatalommegosztás a szemérmetlen manipuláció rendszerévé, álalternatívák labirintusává tökéletesül. A kapitalizmusban sincsenek többé

valódi alternatívák, s a kapitalizmusnak sincs alternatívája. A *Sin City* az ellensúly nélküli Negyedik Birodalom idejének kollektív szorongásait tükrözi.

A fasizmus egy hegemón politikai osztály alá rendelt a társadalom és egy hegemón nemzet alá rendelt világrend megvalósítására törekszik. A tőke határt nem ismerő koncentrációja azonban már maga a hegemónia tendenciája. A kapitalizmus növeli a társadalmi különbségeket, s ha nincs ellenfele, a relatív elnyomorodást abszolútra váltja, s ezzel termeli meg a válság esetén rendelkezésre álló gyilkos rohamcsapatokat. Ma világszerte az emberek mind nagyobb része érzi úgy, az alternatívátlan világkapitalizmus több bőrt képes lehúzni az emberről, mint a korábbi formációk. A parlamentáris demokrácia degenerációja is kétségtelen: már a Gesta Romanorumban felvetődik a kérdés, vajon nem elviselhetőbb-e, nem csinál-e kevesebb kárt egy kielégült és átszellemült régi elit, mint a ciklusonként váltakozó, mind vérmesebb rablóbandák, melyek tevékenysége felér egy ciklikusan visszatérő tatárjárással. A későkapitalizmus a politika feudális anarchiájával fedi le a gazdaság kemény diktatúráját. A pártok a privilégiumok újraelosztását szolgálják, nincs a politika színpadán valódi változást, igazságtételt, a társadalom (az emberiség) újraegyesítését célzó erő. Ezért lehetnek az elemzett filmben a maffia, a zsoldosok, a rohamrendőrök vagy a stricik a politikai hatalmon osztozó „pártok" reprezentánsai. A *Sin City* jogrendjét a bíboros kreálja a szenátor rokon számára. A jog az a cselekvésrendszerben, ami a retorika a szavak rendjében, ellentétes módokon alkalmazható másodlagos szervezési nívó. A jog egykor szublimált, önkorlátozó erő(szak)ként született, de álcázott, általánosított, az igazságtalanságnak végtelen önújratermelést biztosító erő(szak)ként válik be a hatalmi rendben. A bűn városában fasisztoid kényszerkollektivizmus és antifasiszta individualizmus különbsége éppúgy kezd elmosódni, mint gengszteré és rendőré, férfié és nőé stb. A látszólag ellentétes rezsimek lényegi konvergenciájának nyilvánvalósága, a formális demokrácia alkalmassága tartalmilag az ellentétét képviselő rezsimek kiépítésének fedezésére, a Függetlenségi Nyilatkozattól a vietnami vagy iraki háborúig vezető „fejlődés" szörnyű torzképe a kiábrándult és perspektívátlan értelmiséget a fasizmussal való kacérkodásra is rávihetik, de új ellenállási formák felfedezésére is ösztönözhetnek. Vajon az amerikai lélek melyik utat választja? Szept. 11. után tekintélyes publicisták a rablóháború igazolóivá és a kínvallatás legalizálásának szószólóivá váltak.

A hagyományos fasiszta ideológia feleleventése, a fajelmélet híján is lehet egy rezsim fasisztoid. A lányok a nők városát alapítják meg és védelmezik, s a nem épp olyan biológiai kategória, mint a faj. Ám a Gail vezette „népfelkelők" nem a férfiként, hanem a társadalom meghatározott szervezésmódját érvényesítő hadseregként definiált rendőrökkel állnak szemben, ezért lehet férfi, Dwight a szövetségesük. Ez azonban nem távolítja el a harcos amazonok feje fölül a gyanú árnyékát, kérdés marad, hogy a horogkereszt mire utal, az őt dobáló vagy az általa megcélzott tábor politikai minősítését szolgálja. A modernizált fasiszta mentalitás nagy rejtőzködő és alkalmazkodó képességről tanúskodik, ha az állam és a gigantikusan koncentrált magántőke cinkossága alapján megvalósuló kettészakított társadalom és alternatívátlan világ felé vezető utakat keresi: a rágalom és gyűlölet kultúrájának és a permanens polgárháborúként megszervezett mindennapiságnak nincs szüksége a biológiai meghatározásra, a szervezetet és a szervezkedést, a bármilyen elven alapuló megosztást felruházhatja ugyanolyan fétishatalommal, mint a régimódi fasizmus a vérséget.

A lányok a fasiszták vagy az ellenfeleik? Az, hogy a kérdés egyáltalán feltehető, utal arra a szellemi homályra, melyben a mai emberiség él, s melynek felszínre hozásához két dolog

is szükséges, az alkotók nagy őszintesége és kétségtelen zsenialitása. Hasonlóan zavarba hoz a másik Frank Miller-film, a *300*. Vajon az USA (mint kisebbség) a spártaiakkal azonosítandó és az arab világ (mint többség) a perzsákkal? A bőrszínre figyeljünk? Vagy ellenkezőleg, az USA azonosítandó a filmben hangsúlyozottan multikulturalista, birodalomépítő perzsákkal? Ez esetben a film nem az „ellenségre" uszít, hanem a kritikai önreflexivitás erényeit mutatja fel. „Bölcsebb egymás kultúráját gazdagítani", mint konfrontálódni, magyarázza Xerxes, akit a film úgy jelenít meg, mint egy jellegzetes mai médiasztárt. Xerxes sokszínű birodalma és minduntalan hangsúlyozott türelme és kegye azonban az ellentétét takarja, az „ezer" nép másságát befogadó sokszínűség a mindannyira rákényszerített egyformaságot. Xerxes a mennyiség, a túlerő, a „csodafegyverek", az emberi, állati és technikai apparátus hatalmára épít, a spártaiak a túlerővel szemben fanatizmussá izmosodó hit hatalmára. A görögöket szenvedélyes halálvágy jellemzi („Készüljetek a dicsőségre!"), míg a másik sereg istene földi főhatalom, aki a görögök észkultusza és spiritualizmusa ellenében hedonizmust hirdet,, anyagi javak bőségével honorálva az árulást. A *300*-ban a perzsák képviselik azt a világot, amelyben minden eladó, és mindenki megvásárolható. A háromszázak harca a százezrekkel a szenvedélyes halálvágy küzdelme a szenvedélyes élvezetvággyal. A görögök puritán életmódjával szemben áll a filmben az a jólét, amit a világbirodalom ígér (persze csak a kisebbség számára, míg a többséget arctalan barmokként sodorják és nyelik el a rabszolgamunka vagy a háború gyűlöletáramai, a vágóhíd-világ haláláramai (melyeket Deleuze és Guattari még vágyáramoknak láttak). Xerxes nagyobb gazdagságot ígér az uralkodó osztálynak, ha őt szolgálják: a komprádorburzsoázia ma is jobban jár, mint a szabad ember. Ki ma a fasiszta? – ez a *Sin City* kérdése. Ki ma a görög ? – ezt a kérdést teszi fel a *300*. Mindkét filmben van valami ideológiai bizonytalanság, mely a weimari Németország értelmiségének zavarára emlékeztet, pl. Leni Riefenstahlra, aki jobban vonzódott Balázs Bélához mint Hitlerhez, mégis az utóbbi eszközévé vált, s végül a nubák törzsében találta meg ideálja megtestesülését, ami aligha vall náci lélekre. Ha tanácstalanságról beszélünk, ez a tudat, az ideológia tanácstalansága, melyet a jelen helyzetben korrigálni tud az érzék bölcsessége.

A rendőrgyilkosság következménye a háború: „Az utcán vér fog folyni. Nők vére!" Vége az „önkormányzatnak", az óváros függetlenségének: „a stricik, az erőszak, a narkó, a félelem: minden visszatér." Gail döntésétől függ, hogy a lányok elfogadják-e a régi világ visszatérését, a többszörös kizsákmányolás igáiba hajolva, a „létező szocializmusnál" nem kevésbé torz „létező pluralizmust", az „igák" pluralizmusát. A lányok társadalma hierarchikus és vezércentrikus, de az extrémszituáció szükséghelyzete hierarchizálja. Ez nem a diktatúra képlete, az igazi diktatúra a maga hierarchiájának igazolására és tartósítására maga termeli ki és tartja fenn a krónikus extrémszituációt. A lányok felmagasztosításának vizuális retorikája az orosz partizánfilmre emlékeztet, háborújuk pedig egyszerre forradalmi felszabadító és „nagy honvédő" háború. Az óváros egyébként úgy is felfogható, mint nagy kéjgyár, örömüzem, s ez esetben a lányok egy termelési film hősnői. Az orosz forradalmi filmben is gyakran a termelési filmből lépünk át a háborúsba és vissza. Egyébként a nők valóban mind szövőnők (mint az orosz *Világos út* vagy a magyar *Eltávozott nap* hősnője), ők szövik az intrikát, Dwight csak statisztál, – vagy ők fonják a sors fonalát.

Dwight individualista, a lányok kollektivisták. Az orosz forradalmi filmekben gyakran bírálják a nők a mácsó stílusú férfiak „feudális" mentalitását (*A szeretett leány, A disznógondozónő és a kecskepásztor, Vidám vásár* stb.). Az óváros női közössége hadsereg is,

partizánközösség is, de egyben családias, ami az orosz partizánfilmet is jellemezte, melyben szintén az extrémszituáció elevenítette fel – a kapitalista privatizációval szemben – a közösség és kölcsönös segítség ősi formáit. A nemiség ebben a kontextusban nem biológiai, hanem családlélektani kategóriaként tesz szert etikai relevanciára: Gail a Nagy Anya, a szigorú családfő, egy mitikus, matriarchális közösség kristályosodási pontja, az éjszaka sötét napja, ezért jó, hogy afroamerikai típusként képzelik el. A matriarchális zsarnokság csak anyai szigor, mert célja nem a hierachizáció, hanem épp ellenkezőleg, annak megakadályozása, egyben tehát közvetlen demokrácia, míg a paraziták alkuját és a világ felett való osztozkodását kifejező formális pluralizmus jelenti, hogy „visszatér óvárosba a rettegés, a stricik, az erőszak, a narkó, a félelem…"

Mi e matriarchális közösségiség politikai tendenciája? A rendőrök, a maffia és a stricik „többpárt-rendszere" a formális demokrácia vitriolos paródiája, melyben a rendőrség a jobboldal, a maffia a baloldal és a stricik a centrumpárt. Ezzel a formális – politikai! – pluralizmussal állítja szembe a nők városa az életformák pluralizmusát, melyet foggal-körömmel, életükkel-vérükkel védelmeznek a lányok, akik mindenkit elfogadnak, mindenkit készek „szeretni", aki nem azért jön, hogy birtokba vegye őket. Az óváros a találkozások és nem a birtoklás városa, itt az élet a birtokolhatatlannal való találkozások folyamata. Ez igazi élet és álélet Douglas Sirk melodrámái óta firtatott különbségének kérdésére is egyfajta válasz.

A „bűn városa" álpluralizmusa és az „óváros" pluralizmusa közötti különbség a kérdés. Beszélhetnénk, Bourdieu terminológiáját variálva, a burzsoá formális pluralizmusáról és a proletár materiális pluralizmusáról. A pluralizmus nem a pártrendszer kérdése, hanem a közösségek szimmetrikus viszonyáé: egy párt – bármely párt! – eleve aszimmetrikus viszonyban van a közösséggel. Az óváros amazonjai, egyben az öröm papnői, az alávetett csoport szolgaságán alapuló uralmi formáció ellen harcolnak. A lányok, autonóm csoportok szimmetriája mellett, a kemény csere feltételei között is elképzelhetőnek tartják az életet. A szimmetria megerősítéséért vívott harcok is növelik az élet kegyetlenségét, de csak a komplementer interakció, az intézményesített aszimmetria ellensúly nélküli rendszere teszi a társadalmat pokollá.

A film készítői élvezettel és találékonysággal hangsúlyozzák a lányok kíméletlenségét, ezzel adva gondolkodni valót a nézőnek, aki mindvégig érzi, hogy a lázadás kegyetlensége más, mint a rendszeré, mert a lázadás pillanatában nem dőlt el, hogy az ellenálló önző vagy önzetlen, parazita vagy közös érdeket képvisel. Bármilyen kegyetlen is továbbá a lázadás, nem minden kegyetlenség aljas is. Van szükséges és szükségtelen, továbbá képmutató-aljas és vállalt, mert indokolt kegyetlenség. A lázadás nyíltan kegyetlen, míg a hatalom a „szent" törvény fenntartójaként jeleníti meg az erőszakapparátust, s nemcsak az erőszakot kozmetikázza a törvénnyel, magába a törvénybe is belefoglalja az erőszakot, s ez az indirekt forma a legfőbb mert általános kegyetlenség, mely megfoghatatlan és ellenállhatatlan, s megelőz, jóelőre hatástalanítani képes minden lázadást, az életfeltételek igazságtalan elosztásával lopva meg a többséget boldogságtól, életminőségtől, életidőtől, egészségtől, kultúrától stb. Ezt az alattomos, törvényes kegyetlenséget, testesíti meg az előző epizódban a bíboros kenetes világfölöttisége, és eme főgazembernek Marv lázadása fölötti őszinte morális felháborodása.

A magasban járó, a város fölé magasodó Miho, nyilaskereszteket szórva, embert kaszálva, a szabadságszobor ellentéte, a vészkorszak szimbóluma is lehet, azé a sötét tudásé és bevallandó igazságé, hogy már alig különbözünk ellenfeleinktől, de ez az „alig" a *Sin City*ben mégis még mindig a szabadság és öröm visszanyerése lehetőségének feltétele. Miho tehát

nem azért szórja a nyilaskereszteket, mert a lányok lennének a fasisztanők. Ha egy perverz, alattomos, képmutató, konszolidált, álcázott fasizmus az átfogó, ha ilyen a világ, akkor az ellenállás kell, hogy kifejezze, a takarózni tanult, jogilag kikozmetikázott fasizmus titkát, nyíltan felszínre hozva a rendszer kegyetlenségét, ezzel nyilvánvalóvá és folytathatatlanná téve, ami alattomos formában talán végtelen folytatható lenne.

Végül is ki kezdte a háborút? „Nem öltek még." – érvel Dwight, midőn a lányok lecsapni készülnek Jackie Boy bandájára. „Nem is fognak!" – mosolyog Gail. Ez az óváros lányainak két törvényére utal: 1. Az egyik a gyilkosok gyilkolásának nemcsak megengedése, hanem parancsolata. 2. A másik az előző parancsolat értelmezése, a tárgyi szféra kijelölése: Megalázónk gyilkosunknak tekintendő. Tárggyá, anyaggá, masszává, emberanyaggá, hatalmi intézkedések és önkényes döntések tárgyaivá tevőink gyilkosainknak tekintendők. Jacky Boy fegyvert fog: erre vártak a lányok, mint a revolverhős a westernben, s azonnal és kegyetlenül felaprítják őt, bandájával egyetemben. Jacky Boy fegyvert fog Beckyre, hogy koituszra kényszerítse: nem háborúra felhatalmazó hadüzenet-e ez? Meglehet, a banda megelégedett a nők verésével, terrorizálásával és megerőszakolásával, de az, hogy Jackie Boy – alias Jack Rafferty főfelügyelő – fegyvert fog, arra utal, hogy a hatalom addig nem öl, amíg minden egyebet szabadon megtehet velünk. Érdemes-e élni, van-e az embernek veszíteni valója egy olyan világban, amely megelégszik a megalázás és terrorizálás, kifosztás és megbecstelenítés minden más formájával, s nem öl? Hisz nyilvánvalóan addig nem öl, amíg hagyjuk garázdálkodni, de amint megkíséreljük az ellenállást, előveszi fegyverét. A megalázással jelzi, hogy akár ölhet is, és csak jól megfontolt hatalmi érdekből nem öl, mert a halottak már szabadok, és többé nem kihasználhatók: az összes többi terrorforma társadalmi formává szervezett együttese kegyetlenebb, mint az ölés, ezért ölnek a lányok gyorsan, de haladéktalanul, s ezért nem szorul rá a főfelügyelő az ölésre.

Dwight piros autón száguld, mint *Jerry Cotton*, az egykori füzetregény-alapú krimihős. A hős meleg piros autójával szemben az ellenfélé hideg kék. Fehér vér ömlik a zsaruból, mert a piros pozitív érték, mely kivezet a fekete-fehér világból. A fekete-fehér világában elejtett színfoltok az alapvilágot szürkévé minősítik, s a fekete-fehér kontrasztot a szürke meghasonlásává. A fekete-fehér kontraszt drámaisága a szürke lázadása önnön szürkesége ellen, melyből mégsem tud kitörni. A vért a színtelen világ kívánja és ontja, Sin Cityben nem a vér pirosa az igazi piros, hanem az ágyé, a vér ezért többnyire nem piros. A férfi vére az alak értékminősítésétől függetlenül fehér, mert bár a férfi a jót vagy a rosszat képviselheti, de csak a nő mesei jutalomfunkciója hozza el a jót. Akár Marv eteti meg a farkaskutyával a gyilkos maradványait, akár Hartigan öngyilkosságát látjuk, a férfivér a fekete-fehér világ határértéke marad.

A piros a nő és az autó színe, a férfimagazinok két kedvelt fétistárgyáé. De a nő nem hozza magával feltétlenül a pirost, sok nő szürke marad, s érintheti a kék: az áruló Becky (Alexis Bledel) kék szeme az élőhalott rendőr kék autójára rímel. Amikor Gail kiharap egy darabot, mint Romero zombija a *Dawn of the Dead* elején, az áruló nyakából, vörös vér fröccsen. A végső leszámolás során, amikor karlövés éri Beckyt, szintén a vörös szín tér vissza. Becky, mint anyagias konformista a partizánlány típusú prostituáltak között, a piros és kék elv összekötője. Miho beolvad a fekete éjszakába, de ha villám világítja meg, ruhája kékké változik a villámfényben: a kék a titka. A kék kabát alatt pedig néha piros szín villan elő: a titok titka. A „halálos" jelzővel ellátott Miho valamiféle színhagymaként hámozható.

Hasonlóan reagál az éjszaka: kék, zöld, sárga és piros fények váltakoznak, amikor Dwight a beszélő hullát fuvarozza.

A sárga a vágyteljesülés szimbóluma, de férfireprezentánsa, a második Hartigan-epizód gyilkos szörnye a posztkoitális depresszió és az undor kifejezése, míg nőreprezentánsa az általánosított értékfogalomé: az arany asszony. Goldie esetében a pirossal azonos értelmű az arany, a hősök férfi ellenfelei esetében a kék halálszimbólum hidegségével egyenértékű a sárga. A nők győzelme pillanatában vörös ég borul a fekete városra, mintegy intrauterin állapotba kerül a világ.

Nem a templom, nem a privát ima vagy a gyóntatószék, hanem a kitörés, a felemelkedés város feletti távolképeit elhozó közös harc exponálja az eget a cselekmény funkciójaként. Nem az angyal, hanem az állat, nem a szellemfilmek, hanem az életfilozófia tere – Brecht Baaljához hasonlóan – a negyedik epizódban a magasság. A nők mint macskák borzolják fegyver arzenáljukat a tetőkön: forró macskák a hideg bádogtetőn. Már a Goldie-epizód szerelmi jelenetében a nő volt felül, ő adta át magát és szeretett, ő volt az akcióhős az ágyban, ezúttal a nők már nem egyenként, hanem mint nem foglalják el a „felső" pozíciót. A rendőrök besétálnak a csapdába, fenn csupa meztelen nő, lenn csupa egyenruhás férfi, és ropognak a gépfegyverek, robbannak a gránátok. „Nincs menekvés, nincs kegyelem, nincs visszavonulás, ki kell irtani őket, az utolsó csúszómászó férget is…Nem azért, hogy bosszút álljunk, nem azért, mert megérdemlik, nem azért, mert ettől jobb lesz a világ…" 1793 és 1917 között élt ez a hangulat a világban és most egyszerre újra itt van, mi történt? A mi kultúránkban Petőfi plebejus vérszomja ismeri csak ezt a pátoszt („Akasszátok fel a királyokat"). Ez nem Sade gonosz-imperatívusza és nem is a hatalom nietzschei imperatívusza, hanem a lázadásé, a formaérzék műve, az ízlésé, mely a két lázadás találkozása által keletkezett világkezdeményből űzi ki, benne számolja fel a „pozitív" világ kísérteteit. A megváltó negativitás karneválja. E pillanatban az ég egy anyaméh, melyben két diadalmas sejt egyesül, s a többi behatoló a szelekció áldozata. Az alternatívátlan világban megtörtént az ősválasztás.

A hős kommentárja végül, egy váratlan fordulattal, az erotika metaforájának értelmével látja el az egész nagy mészárlást. Dwight újra összejön egy nővel, aki valaha a szeretője volt. Az egész úgy is felfogható mint egy vargabetű, a hős azért kerül bele, s másokat is azért sodor bele a konfliktussorba, mert megcsalta szerelmét egy pincérnővel. De a vargabetűnek mélyebb értelme van. Közben más szeretővel láttuk (más nőt is „kipróbált"- a nő hasonlóképpen más férfiakat), most pedig megpróbálnak együtt csinálni valami mást, nemcsak a szexet, s az „egymás nélkül, mással" és az „együtt: mást" kettős próbája után következik be a csúcsjelenet.

Szabad-e szeretni egyáltalán? Ez a film noir esetében már nem a régi komédia vagy melodráma kérdése, hogy hagynak-e szeretni bennünket a külső hatalmak. Most az a kérdés, megengedhetjük-e magunknak, hogy ilyen közel engedjünk magunkhoz egy – „szép" – idegent? A film noir hős gyakran megégeti magát (*Máltai sólyom*), vagy belepusztul (*Angyalarc*), máskor a szorongáskeltő szépség váratlanul túlteljesíti a negativitás által megbolondított, fűszerezett pozitivitásban az egyszerű derekasságot (*Laura, Gilda*). Egyszer Dwight gyors mozdulattal lefegyverzi az őt terrorizáló Gailt a vitában, mire a nő váratlan izgalommal rátapad és csókolja. Az erotika az örök győztes vesztes pillanata, ezért nem akar engedni szerelmének Hartigan, és ezért veszti el szerelmét a boldog Marv. Az izgalom rabja vesztes, de a közös izgalom, Gail és Dwight harca, a közös kifelé fordulás emencipálja egymással egymás rabul ejtőit. A szexuális függésnek nem gyógyszere, hanem kompenzálója s egyúttal meg is őrzője

a közös függés valami sürgetőbbtől és fontosabbtól, amely halálos fontosságával kell hogy fölé rendelődjön a szexualitás életfontosságának. A mi kultúránkban ezt a szabadság-szerelem relációt utoljára Petőfi élte át ilyen erővel. Az ember azokat is meg kell hogy találja, akiket le kell győznie, és azt az egyet is, akitől le kell győzetnie. A nagyságnak szüksége van a pillanatra, melyben végre vesztes lehet egy titkos ellenvilágban. És megfordítva: aki itt akar győzni, az kívül, a nagyvilágban veszélyeztetett, mert nem lesz hátországa.

Ha az epizódok sorát a szexuális probléma jegyében akarjuk olvasni, az első epizód az ejaculatio praecox története, a második a lemondásé vagy a halasztásé (attól függően hogy önmagában tekintjük vagy az ötödik epizóddal összeolvasva), a harmadik epizód a lemondás testvérproblémája, az elveszítés, az elvonás, mely egyben az alkalom története, s az egyetlen alkalom vagy az első-éji-szex álomszerűségének kifejezése. Mindezek után a negyedik epizód az a „hely" az időben, ahol a cselekmény egésze orgazmusszerű nagyjelenet felé halad, melynek képe összefügg az „újrakezdés" vagy a „második menet" történetével, amely a közös feladat által támogatott tartós viszony reményét hozza. A kamera maga is mámoros állapotban lódul a csúcsponton, pásztázik a tetőkön, melyek fölött lassan megfordul a vörös ég. A tüzelő lányok vonaglanak fegyvereik fölött. Dwight kommentál: „A fegyverropogást elnyomja a bestia vérszomjas, könyörtelen nevetése." A férfi nézi a nőt, aki vicsorgó kacajjal, élvetegen tüzel. A szovjet partizánfilmben és az italowesternben is így köti össze a férfit és a nőt a fegyver. Dwight elkapja Gailt, miután a nő kiürítette fegyverét. „Királynőm!" A Nagy Szerető és a Nagy Anya a mitológiában egyek: az előbbinek számtalan férje, az utóbbinak számtalan melle van, az anyák mindenhatóak, a gyermek fölé magasodnak, visszajönnek a világért az anyák, a negyedik rész vörös ege visszavilágít a második rész vörös ágyára, ott a szem fogadta be az ágyat, itt az ágy a világot.

Az 5. epizód

A negyedik epizód végén a nő a középpont és a férfi áll az oldalán. A nőt továbbra is gépfegyverrel látjuk, de már nem a férfi felé fordítja, hanem a világ felé. Az oldalt fordított, de készenlétben meredő gépfegyver most a két arcot keretezi családias képpé. Gail új nőtípus, aki tömegeket elégít ki – és tömegeket mészárol le. Erre válaszol az ötödik epizód a hagyományos férfiideál helyreállításával és megerősítésével.

Az ötödik epizód Hartigan ébredése: kórházban tér magához a rendőrfelügyelő, akit a második epizód végén holtnak hittünk, sőt, maga mondta el halotti beszédét. A második epizód cselekménye mind a „jó" mind a „gonosz" pusztulásához vezet, a gonoszt a jó, a jót társa teríti le; az ötödik rész kezdete dupla feltámadás, az ellenfelek visszatérnek az életbe, harcuk megismétlődik, két halál között. Ez a pozíciójuk jelzi, hogy a cselekmény voltaképpen már nem az ő történetük, hanem az időközben felnőtt Nancy (Jessica Alba) élete. A második rész „halotti beszéde" is visszatér az ötödik epizód végén: a rossznak is többször kell meghalnia, a jónak is többször kell feláldoznia magát. Éppen az ismétlés, a beteg Sin City társadalmi és lelki „rendjének" korrigálhatatlansága az átok, mely kárhozottakká tesz bennünket. A világállapot: két halál, az erkölcsi megszűnés és a külső katasztrófa kibontakozása között.

Az életbe visszatérő, magához térő Hartigan fölött a címlapember, a politikus, a világ birtokosa áll. „Gondolom, nem kell bemutatkoznom." A tehetetlen Hartigan mintegy Roark birtokában ébred, akinek egyik kezében cigaretta, másik csípőre téve, így áll a gazember a hős fölött. „Üdv, biztos úr!" Valaha, Sean Connery idején, a hős tulajdona volt ez a laza,

nagyvilági stílus. Roark szónokol, közben a cigarettát italra cseréli, míg a kiterítettnek marad az infúzió. Roark öntelt szónoklata a posztmodern politika elmélete, mint a hazugság művészete és tudománya, a posztmodern Gesamtkunstwerk amorális retorikai esztétikája. A gazdaság a parazitizmus tudománya, melynek a politika mint a hazugság művészete a feltétele. „Amikor egyetértenek veled, holott a szívük mélyén tudják, nem igaz, akkor nyert ügyed van." Roark henceg és fenyeget. "A hatalom nem egy jelvény vagy pisztoly. A hatalom a hazugság! Hazudni, míg az egész világ behódol neked." – fejtegeti a szenátor. A hazugok rászorulnak egymásra, mert különben Sin City társadalma kártyavárként omlana össze. Mindenki a maga önzése és hazugsága, a maga nyomorúságos kis hatósugarú aljasságai védelmében igyekszik hinni a nagy hatósugarú, mindent átfogó központi hazugságokban, hinni, hogy kényelmesebben tolerálhassa az elfogadhatatlant. Ötszázan dolgoznak a kórházban, de Roark – mint erre ő maga figyelmeztet – lelőhetné ellenfelét, fedeznék őt valamennyien, mind hazudna, a hazugságok egyetemes összefonódásának és kölcsönös igazolásának kényelméből és szükségszerűségéből. A *Sin City* felfedezi a posztmodern globális birodalmi politika verifikációs elvét.

A rejtőzködő Isten posztmodern variánsa a rejtőzködő igazság. „Fő, hogy te tudod, mi az igaz." – bíztatja Hartigan Nancyt. Az igazság és ezzel az autentikus lét: privát különösség. Az igazság elve a szubjektivitásba húzódik vissza, van egy pont, melyet nem szükségképpen szállnak meg és győznek le a hazugságok. A társadalom igazsága a hazugság, a rendszerszervező erő, a lélek szervező ereje azonban az igazság, ezért a gyilkos csürhék egyedei arctalan, jellegtelen, személytelen, groteszk figurák.

Miért nem végez a politikus a törvény emberével? Mert a rendszernek szüksége van valamiféle tetszhalotti vagy kómás állapotban tartott törvényre. Hartigan felügyelőnek élnie kell, hogy addig verjék, amíg magára vállalja a kis Roark bűneit. A jó feladata a rossz bűneinek átvállalása, az erénynek kell bűnhődnie a bűn gonoszságáért. Gyűlölettel kínozza a rendőrpribék, a verőember a hőst, s boldogan hisz az ártatlanság bűnösségében, mert így hihet az aljasság ártatlanságában, úgy érezheti, ő a különb.

A *Sin City* társadalomképének érdekes specialitása, hogy benne már nem érvényesül úr és szolga dialektikája, mely a társadalmi forradalmakhoz vezetett. Az úr – így gondolták a forradalmak korában – elhülyül és elkényelmesedik, a szolga pedig, az elemekkel és a problémákkal való küzdelemben képességekre tesz szert, melyek az ő örökségeként határozzák meg az eljövendő világot. Itt azonban úr nem pusztán elkényelmesedik, hanem pervertálódik: a dekadencia nem gyengévé teszi, hanem destruktívvá, a szolga pedig nem tesz szert intelligenciára, legfeljebb a pusztító fegyverek intelligensek, nem a kezelőik. Úr és szolga különbsége annyi, hogy az urak tökéletesen perverzek, a szolgák pedig nevetséges, alantas, groteszk módon. A perverzió nagyformája és kisformája szövetkeznek, úr és szolga nem áll már szemben, nincs köztük feszültség, és a szolga nem fejlődik. Úr és szolga dialektikája helyébe lép a vámpír és a vámpírszolga horrorfilmből örökölt statikus hierarchiája. Ez a világ sokkal pervertáltabb, nem írja le többé az az úr-szolga-dialektika, mely egy sokkal mobilabb világ fejlődési és kibontakozási folyamatainak dinamikus modellje volt.

Az ötödik epizódban eljut a film Sin City társadalma világos strukturálásához. Az alapvető ellentét a bestiák és az áldozatok ellentéte. Nincs többé emberiség, két összehasonlíthatatlan és közvetíthetetlen emberiségre bomlott a társadalom. Bestiák és áldozatok ellentéte már nem esik egybe többé úr és szolga viszonyával. A szolgák, a kárhozottakhoz, áldozatokhoz

képest, az urak oldalán állnak. A nagy bestiák az urak, a kis bestiák a szolgák, s így az urakkal nem a szolgák, hanem a kárhozottak vagy szabad prédák, a pokoli világ hús-nyersanyagának, áldozati emberanyagának tömegei állnak szemben, akik ennélfogva nem lehetnek mások, csak – mint Eizenstein *Sztrájk*jában – vágóhídra terelt barmok vagy felkelők, partizánok, forradalmárok. A bestiákat szolgáló apparátusok gondoskodnak a bestia élvezetéről és biztonságáról: a bestia élvezetből öl, ők iparszerűen. Hogyan viszonyul e táborokhoz a hős epikai kategóriája? A Hartigan, nyugdíjas rendőr (ráadásul halálból feltámadott), Marv, a monstrum (jó rém) és Dwight, a prostituáltak „útitársa", a „jó gyilkos": mind kallódó emberek, magányos hősök a társadalom perifériáján. Ahogyan a terrorgépezet szolgavilága (amibe *Sin City*ben az orvosok és a bírák láthatólag és hangsúlyozottan éppúgy beletartoznak, mint a rendőrök) a bestiákat szolgálja, úgy a hős a kárhozottakat, ő a kárhozottak kárhozottja vagy az ellenálló, lázadó ember, aki a második és harmadik epizódban, akárcsak az ötödikben, magányos, a negyedikben azonban, ahol a lázadás közösségi funkció, aláveti magát a közösség akaratának, s csak „útitárs". Érdekes, hogy – nyilván tudattalan szükségszerűséggel –, a kommunista forradalmi játszma minden kategóriája kitermelődik a mai amerikai film extrémszituációs élményvilágában.

Nézzük a *Sin City* hatalomelmélete után a film családelméletét. Úr és szolga dialektikája akkor működött, amikor, az arisztokráciával szemben, a feltörekvő polgárság volt a szolga. A régi polgári nagyregényben általában három nemzedék sorsa körvonalazódik: az alapítókat és teremtőket a fenntartók követik, akik korrekten teljesítik feladataikat, de már nem szenvedéllyel és kreativitással. (Nyilván ennek általánosítása Hegel megkülönböztetése: világtörténeti és fenntartó egyén a történetfilozófiában). A harmadik nemzedék dekadens, lezüllik, vagy a művészet és filozófia felé fordul, nem tudja megőrizni az első által teremtett és a második által reprodukált vagyont és hatalmat. A *Sin City* parazita-bestiális hatalmi osztálya idején mindez nem működik a régi módon. A hatalom kiépítőit közvetlenül követik a dekadensek. A két nagy Roark a kardinális és a szenátor, s mindkettő függvénye egy-egy torz fiatalember: Kevin illetve a kis Roark – a ravasz vagy törvényes kegyetlenség fiadzza az elszabadult bestialitás orgiáit (vagy ha tetszik, mivel a negyedik epizód bevezette a horogkereszt szimbólumát, most már azt is mondhatjuk, a kapitalizmus fiadzza a fasizmust). Ismét eszünkbe juthat Brecht, ezúttal az Állítsátok meg Arthuro Uit című darab halotti beszéde a diktátor fölött:

„Ez itt majdnem a földnek ura lett!
De a nép legyűrte, s ő sírba dőlt,
Ám túl korai, hogy örüljetek –
Még termékeny az öl, honnan kijött." (Brecht színművei. Bp. 1964. 2. köt. 579. p.) A *Sin City* pesszimistább a forradalmár Brechtnél: ha elfogadjuk a jelenlegi kapitalizmust, akkor a fasisztoid „mélystruktúrákkal" és tendenciákkal való tartós együttélésre kell berendezkednünk, az ő kihívásukra kell választ adnunk, ezt teszik és ezért győzhetnek a negyedik epizód hősei.

A felületes politológiai fasizmuselméletektől elérkeztünk a fasizmus, a fasiszta lét hermeneutikájához. Nem a régi fasizmust csodáló és rituálisan majmoló kis lumpen bandák jelentik a fő veszélyt a mai emberiség számára (ezért felületes az *Amerikai história X* és ezért mély a *Sin City*), hanem az a modernizált fasizmus, mely a hatalom szívének legmélyebb titka. Erre már, a maga primitívebb, tenyeres-talpas módján, még nem a *Sin City* esztétikai attraktivitásával, az *Omen*-sorozat is utalt, melyben az ördög fattyára vár az Egyesült Államok

elnöki hatalma. Ennek a veszélynek elhárításáért folyik a harc Stephen King és Cronenberg filmjében is (*Holtsáv*). Roark szenátor mondja, fia az elnökségig vihette volna, ha Hartigan „nem csinál belőle töketlen barmot".

A kis Roarkot nem „normális" heréltként látjuk viszont, hanem a tudomány „mindenhatóságának" áldozataként. A tudomány a diktatúra előtt jár a társadalmi, sőt természeti-biológiai lét totális kontrollja fasisztoid eszményének megvalósításában. A mindenható tudomány kínálta feltámadás, a totálisan ellenőrzött emberanyag tudományos korrekciója, a természet kiigazítása terméke az új Roark-gyerek mint rém, mocsokember, léthamisítvány. Visszanövesztették ugyan nemi szervét, de az eredmény nem ember, hanem a kitenyésztett nemi szerv hordozója, ondóember, két lábon járó nemi szerv. A kis Roark második kiadásának a nemi szerve van a felettes én helyén, ezért áll ellen Hartigan a rosszul felszabadított nemiségnek, mely a hatalmasoknak és a szolgáknak egyaránt ópiumává vált. A *Sin City*ben a hősök hasonlítanak a klasszikus horrorfilm monstrumára, ezért kell ellenfelük számára új nevet keresni. A kis Roark olyan, mintha kifordult volna a *Psycho* fürdőszobájának lefolyócsöve, melyben eltűnik a nők vére. Próbálgatjuk a szavakat, talán kéjszörnynek nevezhető a bűzös sárga levet izzadó, környezetét mocskoló lény, mely bármilyen kegyetlen, inkább undorító, mint félelmes. „Én legalább szórakoztam, amíg te a sitten rohadtál." – gúnyolja a rossz a jót. A papa a hatalmával henceg, a fia a rémtettekkel: több száz nőt irtott ki az eltelt nyolc év alatt. „Szemed láttára fogom megnyúzni álmaid nőjét!"

Gyakran panaszkodnak Roark Junior elviselhetetlen bűzére, az új hatalom, az elnökjelölt már nem annyira a démonikus gonosz, sokkal inkább a tökéletesen használhatatlan, környezetszennyező, fertőző szemét, az exkrementum megtestesülése. A végső gonosz nem Kevin, hanem a kis Roark, a Sárga Rohadék, az undorító nagyobb hatalommá vált, mint az iszonyat. A vér esztétikája is módosul az új epizódban: mivel a Rohadék vére sárga, vele szemben az eddig puritánul fehér férfivér megmutatja – vörös – titkát. A kvázi-apa vérének átmeneti pirosa kölcsön-színként is felfogható: Hartigan vére piros, mert életét ajánlja fel egy kislány életéért, a maga férfi életét annak női életére cseréli, mintegy benne és általa élve tovább. Hartigan Roark által ontott vére vörös, míg a film végén önmaga által ontott vére ismét fehér.

Az Undorító Szörny figurájának jelentését az exkrementum és a nemi exkrétum megtestesülése közötti asszociációs kontinuumban lehet betájolni. Mindent összeken az egész teste által kiválasztott sárga váladékkal, s az egyik jelenetben Nancy nyakába is sárga anyagot fecskendez, a nő kínhalálának előkészítéseképp. A metaforikus ondófecskendezés célirány nem a nemi szerv. A nárcisztikus exkrétum primér célja a világ bejelölése, vadászterületté, és egyúttal mindjárt zsákmánnyá is nyilvánítva. Szekundér célja a demitizálás, deszakralizálás, sőt, ennek következménye- és továbbgondolásaképp az áldozat megfosztása az esztétikumtól és poétikumtól, mellyel a nőt a tradíció felruházza. A hatalom többé nem hisz morális és kultúrmissziójában, s ha a hatalmas magát is szemétnek érzi, akkor, hogy továbbra is érezze fölényét és őrizze hatalmát, feltörlő rongynak akarja érezni és tudni a társat és a társadalmat. Ezért a nárcisztikus frusztrációk kora egyben a pökhendi szemtelenség kora is. Emlékezzünk a *Kánikula* című filmre, mely hasonló áttekintő képe a Városnak és értelmezési kísérlete az új élet hangulatának: az osztrák filmben a partnerek nem vágyat keltenek egymásban, hanem ingerült gyűlöletet, és legfeljebb a megalázás és meggyalázás vágyát. Mind az önimádat renyhe kultuszába süppedt monász, amelynek nincs ablaka, ezért lelketlen, sivár, mert a lélek szólítása ébreszti a lelket.

A Sárga Rohadék a képlékeny ember, a korlátlanul formálható, s magát a formálóknak kiszolgáltató, az ingeréhes fogyasztó identitásmentes érzéki kényelme halad történetében a végkifejlet felé, melyben az egész szörny a pép, a massza a pocsolya, a maszat állapotába kerül. A fallikus nő ura a fallikus fegyvereknek, míg a második epizódban a nők ellen gyilkos konkurenciaharcot hirdető lányos szépfiú az ötödik részben ondófoltként végzi a padlón. A lázadó nők kontrollálták nemiségüket, elsajátították, de csak eszközként használták a fallikus attributumokat, míg a Roark gyerek fallosszá vált, az embert elnyelte a fallosz, a nő több lett egy fallosszal, a férfi kevesebb lett, mint fallosz: pusztán szemét, folt.

A bőr a forma, a hús az anyag. A hús története a nyers élet könyve, bőrbe kötve: díszkötésben. A férfiak harcosok, sebzetten vagy sebhelyekkel, a férfi bőre a harcban hússá változik, míg a nő helyett a férfiak vagy a fegyverek harcolnak, testét nem az ökölharcba, nem a gyilkos, hanem a szerelmes birkózásba veti bele, ezért makulátlan, sima és zárt: esztétikai objektum. A szépfiú Roark marcangolja a nőket, hogy hússá változtassa őket, s miután rúttá lett, a nők tömeggyilkosaként áll bosszút a szépnemen, mellyel többé nem versenyképes.

A férfi meztelenül kiszolgáltatott, erejétől megfosztott (mint Hartigan a zuhany alatt), míg a nő meztelenül is – szépségbe –öltözött, ezért nem öltöznek, hanem vetkőznek az óváros szépségei a harchoz. A meztelen nők és a fegyverek kapcsolata azt szuggerálja, hogy bőrük fegyver. A meztelen test az alany, a fegyver az állítmány *Sin City* képnyelvében. Jack Rafferty megverése és megalázása előtt Dwigt bőrkabátot ölt, feltűrt gallérral áll, Marv kedvelt zsákmánya pedig áldozatai bőrkabátja. A politikai thriller ávósai bőrkabátosok, akárcsak a korai road movie motorosai, akik még nem „szelíd motorosok", a bőrkabátot a „vastag bőrű" romboló egyenruhájaként használják (Corman: *The Wild Angels*). Mint a „rossz" minden attributuma, a bőrkabát is átkerül a jók birtokába. A győztes férfi megkettőzi bőrét, nem vastag bőrű, hanem dupla bőrű, s ahogy az öltözöttség fokozható, úgy a meztelenség is fokozható, a nők nyúzása és koncolása által. Mivel az első meztelenség, a bőré, fokozza és nem csökkenti a nők hatalmát, a nőktől félő és ezért a másik nemet gyűlölő gonoszt csak a nyúzott nő, a nyers hús nyugtatja meg. A (nép)nyúzó problematikáját a *Sin City* a nőnyúzó képébe transzformálja, a kompromittálódott politikai szimbolikából az erotikus szimbolikába viszi át a problémát, a lényeg azonban nem változik. Mivel a hivatalos szocializmus a blődségig banalizálta a társadalomkritikát, a populáris kultúra az erotikus szimbolikát hívja segítségül a nyúzók leleplezéséhez. A gonosz, a film noirba importált slasher-hős, a nőket nyúzza, a gonoszokat irtó Marv is nyúz, de nem az első hanem a második bőrt, bár az elsőt is alkalomadtán, amikor az autóból kilógatott pribék arcát az aszfaltra nyomja. Két bőrű világ képviseli a győztes hatalmat, dupla nyúzottság a vereséget. A dupla bőrbe öltözöttek egyben az emberbőrből állatbőrbe vagy műbőrbe átöltözöttek, a felettes én fölé alattas ént, a kommunikatív szellem fölé destruktív önzést, vad ösztönt rendelők, az emberségből kivetkőzöttek kivetkőztethetők fölényük arzenáljából. A gonosszal harcra kelő jó a klasszikus kód jó rosszemberének felfokozott változata, a jó szörny, a gonosz legyőzéséhez gonoszságba öltözik, de Marv kétbőrűsége olyan, mint a kétarcú ember kétarcúsága a melodrámákban.

Amikor a motelben meztelenül látjuk Hartigant a zuhany alatt, majd felakasztva, szintén meztelen rabként, ez azt is kifejezi, hogy, bár gondoskodni akar az időközben nagylánnyá lett kislányról és védelmezni őt, érvényt szerezni a törvénynek, de ő is csak ember, aki „függ"(!) az ösztönök, érdekek, természeti és társadalmi szükségletek önző harcának világától. Mi ez a törvény, melynek érvényt akar szerezni? Erre a filmforma válaszol: a Hartigan történet

az átfogó, melybe be van ékelve a harmadik és negyedik epizód. A negyedik történet a győzelem feltételeiről szól, azokat halmozza fel, ezért az ötödiknek kell válaszolnia arra, mi a feltétele annak, hogy a győztesek ne váljanak új szörnyekké. Hogyan lehet a győzelem által veszteni, hogyan néz ki a győzelmet mint harci akciót érzelmi, erkölcsi, szellemi győzelemmé átváltoztató végső „trükk", mely a győzelem harci logikája szempontjából vereségnek kell hogy látsszék? Az átfogó történet kell hogy tartalmazzon valamilyen – ingardeni – „metafizikai kvalitást", mely összefogja az embert személyiségként és az embereket közösségként. Az ötödik epizód ígérete az „átfogó" minőség megnyilatkozása, s ez Hartigan által történik. Ezzel egyúttal a második epizódban kéjgyilkos thrillerként vagy slasherként induló történet műfajilag is átváltozik, s nyilván – mivel két dekadens műfaj ingadozott, melyek a parciális ösztönök tombolásáról szólnak – az „átfogó" megtalálása a személyiség diadalát jelenti, amelynek egyrészt igen nagy ára lesz az új miliőben, másrészt az elveszett személyiség hozadéka egy elveszett műfaj feltámadása lesz. Ez a műfaj az apamelodráma öröksége által beoltott szerelmi melodráma. Nietzsche halott istene helyett az ember támad fel, és nem a fiú, hanem az atya támad fel az ötödik epizód nyitó beállításában.

Victor Hugo Nyomorultakjának öröksége apamelodráma és börtönmelodráma kapcsolata. A harmadik és az ötödik epizód között vannak a visszapillantásban megelevenített börtönévek. A sötétség és a rács története, rács a semmiben, ember a lyukban, a ketrecben, a magánzárkában, és minden csütörtökön egy levél, Nancy levelei, a nem-feledés bizonyítékai. A börtönfilm a háborús melodrámából veszi át a várakozás és hűség motívumát. A megmentett megmenti megmentőjét a hűség üzenetei által, a megsegített a segítő segítője. „Neked köszönhetem, hogy nem öltem meg magamat."

Nancy levele a levél, amely odaér, nemcsak a papír, hanem az üzenet is, a nehezítés ellenére, mert nem írhat a saját nevén, nem közölhet magáról konkrétumokat. Furcsa levelek: semmi, ami bennük van, minden, ami nincs bennük – de a semmi továbbítja és képviseli a mindent. „Annyi mindent nem tudtam elmondani." – mondja később Nancy az autóban, de most sem mondhatja el, mert üldözi őket a rém, és mégis, minden elmondandó eleve el van mondva minden mondás előtt. A levelek egyszerűen azáltal közölnek, hogy jönnek, vannak. Ha mindent elmondanának a levelek, talán kiderülne, hogy semmit sem lehet elmondani, de mivel semmit sem mondanak, minden kimondatlant és kimondhatatlant közvetítenek.

Mi bizonyítja, hogy az üzenet odaért? Mivel a tartalom talányos és bizonytalan, csak a címzett életének felajánlása bizonyítja, hogy átment, hogy a levél odaért. Ez is Ábrahám és Izsák történetének egy – fordított – variánsa. Az ember nem tudhatja bizonyosan vele van-e a másik, és így kell az életet felajánló áldozat szakrális aktusát foganatosítania, de ezúttal nem a másikat kell feláldoznia a maga istenének, hanem magát a másik személynek. Pontosabban: a gonosznak kell feláldoznia magát, hogy kiváltsa a másik életét, hogy a magáéra cserélje annak halálát. A melodráma logikájához hozzá tartozik, hogy a kapott lelki javak értékét a válaszul szolgáló adomány fejezi ki. Ezúttal nyolc évi hűség értékét fejezi ki a síron túli – „örök" – hűség.

A gyilkos, a szépfiúból lett Sárga Rém számára a tét az elveszett áldozat visszaszerzése. Bár a harmadik történet antihőse, Kevin a nagylányok specialistája, míg a kis Roark a kislányoké, az „Öreg Nancy" meggyilkolása most már „önérzeti kérdés" a szenátorfi számára. Ez a rém bosszújának története, ahogyan a harmadik epizód a rém fölötti bosszú története

volt. Nancy halála végül az elnökjelöltségért kell hogy kárpótolja őt. Hartigant kiengedik börtönéből, hogy Nancyhez vezesse a gyilkost.

A második és ötödik epizód között nemcsak nyolc börtönév van, egyben Nancy átváltozása. „Egy csenevész kislányra számítottam." Nancy azonban két életet élő kétarcú nő, nappal jogi tanulmányokat folytat, éjszaka strip-tease táncosnő. A kislány története is komplex, a film itt is – mint egy kínai vers vagy japán metszet – néhány vonással képes komplexitásokat felidézni. Nancy azért kétarcú, mert megérintette az iszonyat és megérintette a szeretet. Az iszonyat érintésének következménye a szépség és az intelligencia, a szeretet érintésének következménye a gyengédség, érzékenység és hűség. Nancy nem plakát- vagy bálványszerű, mint az előző epizódok női, kilép az erotikus pózokba merevedett fétiskarakterből, bár bármikor képes felölteni – a színpadon – az erotikus pózokat. Képes lelépni a színpadról, ahogy Hartigan kilép a rácsok közül, nincs bezárva egy szerepbe, nem egy szerep életfogytiglani rabja, mint a – bármilyen vonzó – szexfétisek is. Ez Nancy újdonsága a nők rendszerében.

Mibe kerül a férfinak a nő új arca, melyek Hartigan „költségei"? Az első a „becsület" elvesztése: alá kell írnia a vallomást, fel kell vállalnia a Sárga Szörny rémtetteit, hogy szabadulhasson, és szabadulnia kell, hogy megvédhesse a lányt. „Semmi sem számít, sem élet, sem büszkeség…" – Hartigan mindent vállal és kilép a havas éjszakába, ettől kezdve nagy puha hó szállong, ez kíséri Hartigan második történetét. A tél az egyetlen évszak, mely a városban jelölt, ahogy az éjszaka az egyetlen napszak Sin City történetében.

A második: „a társak" elvesztése. Hartigan elnéző Bobbal szemben, aki elárulta, és megértést tanúsít felesége iránt is, aki elhagyta. Az első élet rekvizitumainak lekapcsolását kívánja a második élet, s kifejezetten könnyebbség, ha az első élet kísérői maguktól hagyják el a – még rizikósabb – második életet, mint patkányok a süllyedő hajót. Ismét brechti analógia kínálkozik, a *Sin City*, epizódja visszatérő mivoltában főhőssé váló alakjának története Brecht: Ballada sok hajón című költeménye struktúrájára emlékeztet, melyben a külső hanyatlás szintén belső vagy lényegi felemelkedés. A kiszabadult Hartigan az éjszakai lokált keresi, ahol Nancy táncol, s amely megfelel a kalandregény fogadójának, mely a kereszteződő sorsok állomása, ezért is lépnek fel a lokálban az előző két epizód figurái.

Nemcsak Brechtet, Murnaut is segítségül kell hívnunk az epizód értelmének megvilágításához. A fogadóban landoló Hartigan is „utolsó ember", méghozzá két értelemben. 1. Ő a Murnau-film értelmében vett „utolsó ember", amennyiben nemcsak leszerelt rendőr, hanem börtönviselt, lecsúszott alak, akit kivetett magából a társadalom, mert komolyan vette a törvényt és nem kollaborált a hatalommal. 2. Egyúttal ő az utolsó „ember az embertelenségben", az utolsó erkölcsi lény, akinek beavatkozása lehetővé teszi, hogy felnőjön egy ifjú erkölcsi lény egy lehetséges világ számára. Egy pillanatra ott látni a fogadóban a Sárga Rémet, ül és figyel, mert világa újratermelhetősége, a hazugság és aljasság érájának fenntarthatósága attól függ, hogy a múlt utolsó és a jövő első emberét, az ősapát és a jövendő ősanyát elpusztítsa. Tehát részéről korántsem csak személyes bosszúról van szó.

A társadalmasult biológiai egységek nem teljesítik többé feladatukat, a kislányt nem saját családja védi és Hartigan nem a saját családját védi, ennyiben kvázi-apai funkcióról beszélhetünk. Előbb csak Hartigan áll a kislány mellett, utóbb csak Nancy Hartigan mellett, felesége sehol sincs, csak mellékesen és negatívan kerül említésre történetében. A történet az érdekek világán túli öregember és az érdekek világán inneni kislány találkozása az újra felfedezett szeretet hőseiként. A film első epizódja a nő, és nemcsak a nő, általában az embertárs általános

inflálódásának kifejezése. A második epizód az ötödikben kibontakozó probléma és megoldás felvezetése. A harmadik rész a szerelmi bosszú története, mely bizonyos értelemben újjászüli a megölt társat, előbb a kísértetfilm, majd az ikermelodráma szelleméből, de azon az áron, hogy hőse feláldozza önmagát. A negyedik rész újabb bosszútörténet, ezúttal a nők bosszúja. Az ellenfél mindig a hatalom védte ember, a perverz kéjenc, a cinikus akarnok. Az ötödik rész visszatérés a másodikban exponált apamelodrámához. A szerelem, házasság és család intézményeire épülő kultúrában a nő a szeretőben apát keres gyermekének, s ezért az Apa Képe vezeti a keresést (ami nem azonos a reális apával, ezért is szüksége lehet az elbeszélésnek a kvázi-apa funkciójára). „Mintha a lányom lenne." – mondja Hartigan. Az új epizód az instrumentalizált és mintegy ennek érzéstelenítéséül túlszexualizált férfi-nő viszony újragondolása a szülő-gyermek viszony szelleméből. A negyedik rész hősei elérik az orgazmust, melyről az ötödik részben megtanulunk akár le is mondani valami fontosabbért. A negyedik rész a testi, az ötödik a lelki beteljesülés története.

Dumas Gróf Monte Christoja módosítja Hugo Nyomorultakjának megoldását, mely utóbbiban a kvázi-apa más számára, fiúi kérő számára neveli fel kvázi-lányát. A *Sin City* epizód a Nyomorultak és a Monte Christo modellje között ingadozik, amennyiben Hartigan az előbbit, Nancy az utóbbit erőlteti. A Monte Christo-modell deszublimálja az ödipális modellt, melyet a Nyomorultak modellje sikeresen szublimált.

A nagy Hartigan és a kis Roark harca már az első menetben a totemisztikus ősdráma formáját ölti, melyben a totemlány „cseréje" a nemzedékek hatalmi harcának kifejezése. A történet lényege nem egy Elektra-komplexus, melyben anyai és leányi nő versengnének az apai típus birtoklásáért. Az Elektra-komplexus az Ödipusz komplexus egyszerű fordítottja a másik nem tükrében. Ödipusz valódi, lényegi megfordítása azonban nem valami másba átfordított Ödipusz: a fordított Ödipusz-komplexus szintén Ödipusz-komplexus. A vizsgált történet, a fiatal hím ismételt kasztrációja ellenére, nem normális Ödipusz-dráma, mert nem anyai, hanem leányi a vágyobjektum, s a fiatal hím széttépni akarja, az öreg hím pedig nem akarja birtokolni.

A fiatal hím nem az öreg hímet akarja megsemmisíteni, hogy örökölje a nőstényeket, hanem a nemi partnerjelölteket irtja. A lányokkal teszi azt, amit az ödipális logika szerint a férfival kellene tennie. Ez annak a jele is lehet, hogy a férfiakkal szeretné tenni azt, amit az ödipális logika szerint a lányokkal kellene tennie, erre utal lányos megjelenése az első menetben és egy megjegyzése a másodikban: szeretné apját, ha nem gyűlölné (=tehát ha az szerethető volna). Anya-alak a történetben nem játszik szerepet, de a nőstények tömege pótolja: az apával nem versenyképes fiatal hím a női nem tagadásával reagál a hímstátusz sikeres affirmációja helyett.

Az Ödipusz-komplexus kétmenetes és kétféle kimenetele van. Az első menetben az érett hím kell hogy legyőzze az éretlent, a második menetben az éretlen megérik és az érett kiöregszik, s új nemzedék veszi át a nőstényállományt. Hartigan szóban ezt a megoldást vallja, de a nőt nem hagyja mégsem az új hímnemzedékre. Az idős hím elveszi a nőstényt a fiataltól, de nem önmaga számára, hanem hogy a fiatal által parciális tárggyá tett lényt visszaadja önmagának. Ez azonban az ödipális logika szempontjából azt jelenti, hogy az első ödipális menetet nem a második, hanem az első megismétlése követi.

Miért a fiatal hím a vesztes? Az epizódot a korábbiak is magyarázzák. Három fiatal hímet látunk: mindhárom pusztítja a nőket (a bérgyilkos és a két sorozatgyilkos, egyik a hagyo-

mányos kéjgyilkos psychothrillerekből, a másik az újkeletű slasher műfajából). Talán Rafferty felügyelő is besorolható a fiatal hímek csoportjába, amennyiben a lébecoló kortárscsoporthoz kötődik, és nem a lányokhoz, akiket ő is bántalmaz. Dwight az érett férfi, Hartigan pedig öregemberként definiálja magát – Dwight és Hartigan az érettség stádiumai: az előbbi eljut az elfogadó-megtartó viszonyhoz, melyet az utóbbi önfeláldozása teljesít be emocionálisan. Az előbbi a szenvedély intenzitását hangsúlyozza, az utóbbi azt, hogy az intenzitás nem elég. Az érettség problémája, mint az epizódrendszer egymásutánjának szervező elve világítja meg a pusztítók mentalitásának lényegét: a felnőni nem tudás (az „orál-szadisztikus" vagy „anál-szadisztikus" éretlenség) tesz partnerségre képtelenné, perverzzé, parciális objektumként fogva fel a tárgyat, felajánlva őt a személyiséggé szerveződni nem tudó parciális ösztönök anarchiájának. Az infantilis antihősök nem tudják alanyiasítani a tárgyat, átlelkesíteni a „húst". A nemiség ébredése és kultúrviszonnyá szerveződése előtt az agresszió uralkodik a nemek viszonyában: a kisfiú bántja a kislányt, akit az apa megvéd. Ugyanez a tipikus gyermeki helyzet a nemileg érett személyek viszonyában perverzió. A kétmenetes ödipális kibontakozás nem lehetséges, mert a kis Roark nem nő fel, Nancy azonban felnő. A kultúrtörténetet katartikus drámának, és ily módon fejlődésnek tekintő freudi modellben a fiatal hímek, az új nemzedék demokráciája győzte le a régi zsarnokságot, az egyesülés az alávetést, a jog az ököljogot, az együttműködés a hierarchiát, de a *Sin City* fiatal „hímjei" egymással sem tudnak társadalommá egyesülni, s párrá sem a nővel. Épp ebben áll a hanyatlás, a dekadencia, az elvadulás: az idősebb képviseli a kommunikációt, a törvényt, a gondoskodást, s a generációváltás tartalma mindeme értékek inflációja és szökése. Az első menetben Hartigan harcol Roark ellen, a másodikban Roark üldözi Hartigant. Az új menetben a fiú által szorongatott apa-típus oldalán áll a lány, aki a régi nemzedéket választja az új helyett, de ezzel korántsem a múltat a jövő helyett, mert az új nemzedék a fogyasztó, azaz romboló, s a szeretet nélküli kéjkeresés a rombolás modellje. Ezzel az Anti-Ödipusz korának vége? Reödipalizáció tanúi vagyunk? A dekonstruált apakép rekonstrukciója a tét? Az ondóember, a nemiszerv-ember és a nagy kasztrátor küzdenek. A sárga (= ondó) és a fehér (=vér) ejakuláció a két sors alternatív végpontja. A vér cseréje sem elég, a lét cseréje a cél: ő akkor az enyém, ha ő az én lényegem és én az ő léte.

Hartigan az apaszerepet erőlteti: „Aludnod kell, feküdj le!" Nancy bátor rajongónőként válaszol, szerelmes asszonyként kínálkozik: „De csak veled!" Hartigan azt sugallja, hogy Nancy védelmet keres, ezért ragaszkodik hozzá, s a második epizód prostituáltja valóban ezt tette, Nancy azonban aktív, harcos nővé nőtte ki magát, táncol, lő és szeret. (Hartigan: „Tudom, hogy félsz!" – Nancy: „Nem félek!"). Ami Marv történetében elveszett és visszakövetelt kiindulópont (a beteljesedés), az Hartigan történetében elodázott végpont. Marv maga keresi az őstárgyat, Hartigan őstárgyként kínálkozik a lány számára: s mindkét esetben az őstárgy az, akit a viszony elemészt, tehát az őstárgy duplán átmeneti tárgy, nemcsak abban az értelemben, hogy az énhez éppúgy tartozik mint a világhoz, hanem abban az értelemben is, hogy csak átmenetileg létezik, feladata az, hogy elveszett tárggyá váljék.

Marv vágytárgya az elveszettben, a múltban rejtőzködik, Hartigan az el nem értben, a jövőben szeretné biztonságba helyezni a vágy tárgyát. Az ötödik epizódban Nancy nemi érettsége élezi ki Hartigan purián apaszerepének konfliktusát az erotikával. Az eredmény Hartigan cölibatáris komplexusa, törekvése, hogy a szeretettől távol tartsa az erotikát, ami nem sikerül, de ez csak a feladatot növeli, mostmár az erotikától kell távol tartani a betelje-

sedést. Az ötödik epizód melodrámája valóban újra be tudja oltani az elaljasodott világot a fenséggel: a Sade-i imperatívusz harca a kanti imperatívusszal. A természet feltétlen parancsa küzd az erkölcsi parancsolattal. A természet parancsa: ha kell, akkor szabad, ha nem tudod nem megtenni, akkor szabad. A természet parancsával való konfrontáció kiélezi és paradoxizálja az erkölcsi parancsot: ha lehetetlen nem megtenni, vállalkozz a lehetetlenre, válaszd a lehetetlent! Azaz: tedd, ha az ellentétét szeretnéd is. Másképp: ha valami kényszerít, próbáld meg kényszeríteni a kényszerítőt, a magad képére formálni az erőket. S megint másképp: ez csak akkor megy, ha képes vagy az észre hallgatni, az ész képére formálni magadat. Vagyis: a szükséglet naturális és spontán önlegitimáló hatása alárendelődik az erkölcsi eszmének. A szerelem ostromolja a lehetetlent, nem a vágy, a vágy csak az imagináriust állítja szembe a szimbolikussal, csak a lehetetlen szerelem éri el a realitást. A szerelem bolondságnak látszik, de mivel ő éri el a realitást, neki van hatalma minden dolgok spontán elromlása megfékezésére, és az empirikus világ, az adott társadalom átfogó aljasságának korrekciójára: végül kiderül, hogy a józan ravaszság a bolondság.

Hartigan, Nancy ostroma elől, a zuhany alá menekül, hogy a szerelemből kijózanodjék, és itt csap le rá a Rém. A *Psychó*ban is a zuhany alatt történik a támadás, de ott az anya szelleme pusztítja a fiú által megkívánt nőt, míg itt a fiú a lány által megkívánt kvázi-atyát; közös, hogy a *Psychó*ban is az anyai lelki örökség által megszállt fiú a tényleges gyilkos, tehát egy feminin aspektus áll szemben az atyai törvénnyel, mindkét film a preödipális Anima animalitását hangsúlyozza. Mi a jelenet értelme? Miután a kedvesen szenvedélyes lány le akarta teperni a férfit, az – mintegy a csóktól, melynek nem tudott ellenállni, tehetetlenmeztelenre válik, a szenvedély kezdi levetni a kulturális ellenállásokat, mire megjelenik a nemiszerv-ember, a hencegő ondószörny, és bejelenti, hogy ő az erősebb. A nyers indulat tehát erősebb, mint az ész, az eszme, a lélek, az akarat? Ha így van, akkor ez a tehetetlenség, a vereség pillanata, nemcsak egy ember kialvása, hanem a kultúra kialvásának, legyőzetésének mint perspektívának a kifejezése. Az ondóember testesíti meg a drive-redukciót, mint életcélt. De ez a lény nemcsak Hartigan ellenfeleként értelmezhető, úgy is felfogható, mint a hős akaratot és észt legyőzéssel fenyegető nemiségének kivetülése, az ösztön győzelme az apaszerep felett. Test és lélek középkori vitáinak örököseként is felfogható a nagy férfi és a kis sárga lény harca. A csók és a bukás közötti vágás értelmezhető üres helyként is: talán megtörtént az aktus, talán a nemi aktus Utánja nemcsak szubjektív depresszió, több annál, talán ha az aktus itt az orgia elemi formájaként értelmezhető, akkor azt is lehet mondani, hogy az orgia mint a kultúra felfüggesztése után nem a posztkultúra hanem az antikultúra uralma jön, amit itt a személyiséghordozó lény meztelensége és tehetetlensége, s az önállósult nemi szerv, a parciális ember diadala fejez ki. Az ösztönlogika ugyanoda vezet a vizsgált filmben, mint a hatalom logikája, az alternatívátlan világhoz, a rabsághoz. „Azt csinálok, amit akarok, akkor, amikor akarom, azzal, akivel akarom…" – henceg a szenátorfi. Az emberek egyesült hatalmának politikai elidegenedése is perverz omnipotencia-komplexust eredményez, az általa fedezett elaljasodás következményeivel, akárcsak az új szabadosság, mely a nemiséget felszereli a civilizáció technikai és szervezeti lehetőségeivel, a kapitalizmus omnipotenciájával, de mentesíti az önvizsgálat, a lelkiismereti éberség és kritikus öntudat kontrollja, a kulturális gátlások kritikája alól.

Minden hősnek meg kell élnie a csecsemő tehetetlenségét, hogy azután egy nő iránti vonzalma, szeretete vagy rajongása visszahozza az életbe. Hartigan nem halhat meg, az tartja

életben, hogy életben kell tartania, azaz megvédenie Nancyt. Gyengének akarjuk látni a hőst, s arra vágyunk, hogy Nancy is lássa így, gyengén, tehetetlenül. A hős mint általános potencia-szimbólum, egy pillanatra ugyancsak általános impotencia-szimbólummá alakul. Vajon így is kitart-e mellette a nő? A már idézett Herczeg-regény szerelmet kereső asszonya a férfi gyenge pontját keresi: „Szeretném magát megalázottan, szenvedőnek, vérzőnek látni." Megmagyarázza, miért: „Az erő talán nem is egyéb, mint a gyöngeség álarca. Az erő a víg dal, melyet a sötét temetőben énekel a gyermek." (uo. 57. p.). Nemcsak a férfiban vált ki a „gyengébb nem" lovagiasságot, a nő is a gyenge pontot keresi a férfiban, melynek meglelése a szerelem kezdete. Aki nem gyengeségében nyilatkozott meg, az nem nyilatkozott meg, az erő inkognito, a szerelem azonban egzisztenciális kommunikáció, melyet az inkognito elhárít. A gyenge pont megtalálása menti át az erotikába a szerelmet, a nemi viszonyba a gyermekszülő viszony örökségét. Előbb Hartigan válik Nancy apjává, utóbb Nancy Hartigan új életet adó kvázi-anyjává, de maga a képregény, illetve a belőle készült film is a gyermekléleknél fogva ragadja meg hőseit, ezért van azok kamaszos viszonya a nőkhöz, s a „szeretlek" szó ezeregyéjszakai használata, melyet itt úgy mondanak ki, mint ott a varázsszót, „Szezám, tárulj!", s a nő és a túlvilág tárulása felcserélhetőek e mágikus metafizikában. Egészen groteszk, ahogy a hősök rémtetteiket a „Szeretlek!" mantrázásával tüzelik (Marv) vagy kompenzálják (Hartigan); így ez válik a mindenható szóvá, mely mindenre válasz. Az üres „mana"-szó, mely bármi helyett állhat, ellenszava a „szeretlek", mely semmi mással nem pótolható. Az az üres kezdet szava, ez a beteljesedett végé, az az első tétovaság szava, ez a végső bizonyosságé. A mindenre jó cselédszóval szemben a mindenható „úr"-jel megtalálása egy szakrális emberkoncepciót játszik ki egy banális emberkoncepcióval szemben.

Roark kirúgja a széket a felakasztott meztelen férfi alól. „Vége." – kommentál a belső hang, de a hős bukása, mint a kínai filmekben, a nevelődés része, Hartigan magához tér: amit elvett a kéj, visszaadja a kín, a hős erejét. Ettől kezdve azonban a hős megbélyegzett, a következő képsorban, a farm felé rohanva, ugyanolyan beállításban jelenik meg, mint Marv, az ösztönszörny. A megkínzott Hartigan megjelenítése Marv felé közelíti őt. A kínzás nézője egy ápolónőnek álcázott szexidólum. „Odanézz, hogy undorodik tőled!" – gúnyolódik Hartigan kínzója, s a lány valóban borzadva megrázkódik. A *Frankenstein*-filmek monstrumának ikono-logikája utóléri – az erotikus megingás következtében – az apamelodráma hősét. Most már érthető, hogy a *Sin City* öreg hímje ugyanúgy szégyenkezik és vádolja magát a nő színe előtt, mint George Sand Mauprat című – a gótikus regényt követő és a modern noir-melodráma elődjeként is felfogható – romantikus regényének fiatal hímje.

Mindegy, hogy mégis csak volt-e egy aktus, s azért a zuhany, s azért jelenik meg a következő képsor témájaként a megtestesített nemi szerv átalakulása, az ondófolt, ami a Hencegő Rémből marad, s Hartigan ezért ítéli magát halálra, vagy azért, mert előbb-utóbb bekövetkezne egy ilyen aktus. A történet kétszer zárul, az egyik zárás Nancy, a másik Hartigan történetének minősítéséhez szükséges. Az első lezárás a rém kioltása, a második Hartigan életéé, s mindkettő Hartigan műve. A hős kiheréli, majd kásává veri a rémet, Nancy pedig titokzatos, nagy szemekkel nézi végig a történteket. A lány tekintetének tárgya az iszonyatos ejakuláció, melyben egy lény teljes egészében szennyfolttá válik, s ez mutatja fel egyébként is mind jobban kiütköző formátlanságát, valódi lényegét. Míg Nancy az eseményt kell hogy végignézze, ő maga a néző tekintetének tárgyává válik. Hasonló szerepet kap az obszcén cselekedetei közben a néző tekintetével találkozó női tekintet a pornófilmben, s ott azt fejezi

ki, hogy a „hősnő” mindent megtehet, mindenben részt vehet, egyúttal kívül és felül is marad a magához engedett testi kalandokon, kicsapongásokon és alantasságokon, s inkább emeli be azokat a maga szépségének aurájába, semmint hogy ebből veszítene az általuk való érintettsége által. A jelenet erotikus lényegét hangsúlyozza ki Nancy pornográf tekintete a csúcsponton. „Megmentettél, másodszor is.” – foglalja össze a lány végül az eredményt.

A szerelmi beteljesedés a nő életébe kerül (a Marv-epizódban), a szerelmi lemondás a férfi életébe (a Hartigan-epizódban). A szülő felajánlja idejét és gondoskodását, amivel átváltja a maga múltját a gyermek jövőjére, lemondását beteljesülésére; az „atyai áldozat” melodrámájának örökségét kamatoztatja a szerelmi melodráma. A Sárga Rém leértékel, mert bepiszkol mindent, a folt, a makula terjesztője, mely sárgán virít a fekete-fehér képeken. Az ondó nem melodrámai szerelmi bizonyíték, az idő az, az elmúlás, az áldozat (és a három azonossága). A sebhely az a thrillerben, gengszterfilmben, ami a nemi szerv a pornográfiában, a természet kapuja, a „törvény kapujával” szemben: a slasher hősök ezért megszállottjai a sebhely és makula terjesztésének és sokszorozásának: ellenbizonyítékokat halmoznak a melodramatikus bizonyosságokkal szemben.

A második epizód kislánya, az áldozat-típus váltja ki a hős áldozatát. Az áldozat az áldás forrása. A kislány ellentéte a préda, az előjáték nője, a piros ruhás nő a tetőteraszon. A préda ugyanolyan hedonista, mint az urak, a birtokosok. Nem elég az urak és szolgák szembeállítása, ezek világa együtt áll szemben a másikkal, a kárhozottakéval, mely maga is két táborra, a prédák és az áldozatok táborára szakad. Az áldozat nem védekezik és nem kísérti meg a gonoszt, de az ő táborából toborzódnak, ha az áldozatjelölt védekezni kezd, vagy védelmezőre talál, az ellenállók.

Rács mögé juttatja a szenátort, ígéri a búcsúzó Hartigan. A kegyes hazugság azonban Nancy eltávolítását szolgálja. Roark nem legyőzhető: ilyen csoda nincs, „utána Istent is kiüthetném!” Hartigan tisztázást és győzelmet ígér a lánynak, a Nagy Társadalomban azonban nincs tisztázás és győzelem, a Nagy Társadalom épp a kisvilágban lehetséges tisztázások és győzelmek hatástalanítására szolgáló szervezet. Az igazságból az igaz ember marad. Aki a világban hatalmi tényező, az az erkölcs világában senki, s az igaz ember a világban senki. A társadalom a kegyetlenség szövetsége az aljassággal. Értik egymást, egymás kezére dolgoznak, kiegészítik egymást, érdekeik hangolják össze őket, nem eszmék: Sin City társadalmának alvilágot és félvilágot egymásra hangoló princípiuma az összeesküvők nélküli összeesküvés, mely olyan mint a cél nélküli célszerűség: a cél nélküli célszerűség a természet, az összeesküvők nélküli összeesküvés a társadalom mozgásformája. A *Sin City* Sade és Kant tudattalan, de annál radikálisabb továbbgondolása. Hartigan főbe lövi magát, ne hogy Nancyn keresztül álljon bosszút rajta Roark szenátor. A harmincas években a bulvárdráma döntő hatása alá került a film, ma a képregény erős mítosz-injekció, mely módosítja a dramaturgiát. A képregényt nagybetűvel írják: Hartigan halála „az Élet Kapuja” Nancy számára. A westernek utolsó párbaját Hartigan nem az őrült gyilkosokkal vagy a felbujtókkal, a ravasz intrikusokkal vívja, hanem önmagával, magát kell legyőznie, hogy helyet csináljon Nancy számára a jövőben. Miért Nancy öröksége a világ (mint a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban Jillé)? Mert Nancy a teljes ember, akit nem sikerült a nyers szükségszerűségek reflexére redukált emberanyaggá nyomorítani, s azért nem, mert Hartigan védőn mellette állt. A teljesség kifejeződik az erotikus kódban is: – ő az, aki az archoz feneket kapott –, s kifejeződik, ezen keresztül, a figura narratív rendszerbeli pozíciójában: Marv, Dwight és

Hartigan együtt teszik ki a teljes férfisorsot – a vágytól az elfogadásig és az elfogadástól a gondoskodásig –, míg Nancy egymaga képviseli a női lét teljességét: gyenge és erős, szűzies és frivol, „lányom, anyám, húgom, szeretőm, hitvesem". A biopolitika tárgyául alkalmas emberanyagot kellett szembeállítani az ilyen számítások és befolyások alól szökő, felszabadult szubjektivitással. Nancy az egérút, az alternatívátlan világ alternatívája, ezért fedezi a szökését, eltűnését Hartigan, közé és a világ közé állva, halálával eltüntetve minden nyomot, mint a háborús filmek hőse, aki fedezi társai visszavonulását.

Előbb a későbbi epizódok szereplőit látjuk feltűnni a korábbiakban, utóbb a korábbiakét a későbbiekben. A problémát az utóbbi fellépés állítja, amikor Nancy kocsmájában, a Hartigan epizódban olyan alakok tűnnek fel, Marv és Jackie Boy, akik halálának tanúi voltunk az előbbiekben. Vagy korábbi történet került a film végére, az előadás logikája nem követi az események logikáját vagy pedig talán maga az idő ficamodott ki Sin Cityben? Vagy minden egyidejű, s az idő csak látszat? Mindenki jelen van minden időben, nemcsak kettő van belőlünk, mint Goldie-ból? Az egész élet úgy működik, mint Propp varázsmeséi, mindig ugyanaz a néhány szereplő vár fellépésre.

Ugyanaz, ami az epizódokon belül élet és halál keveredéseként, határaik elbizonytalanodásaként jelentkezik, az epizódok viszonyában az idők összekeveredése. Epizódon belüli zavar, az „ontológiai bizonytalanság" (Laing) élménye Jackie Boy rövid feltámadása az autóban vagy az a később illuzórikusnak bizonyult feltámadás-élmény, melyet a Wendyvel találkozó Marv él át. A szereplők állandó halálközelben élnek, Dwight, Marv és Hartigan, szitává lőve, kiterítve, csak felkelnek és mennek tovább. Dwight éppúgy átlábal a halálos robbanáson, ahogy élve jön felszínre a kátránymocsárból: haláljárások tagolják a hősök útját. Hartigan úgy tér vissza a szívinfarktusokból, mint Dwight a robbanásból vagy mocsárból. Dwight és Marv sok emeletnyi zuhanás után áll talpra. Ha Marv agyába pillantunk a villamosszékben bekövetkezett halál után, s a holt agy élő élményt rejt magában, miért ne találkozhatnánk azután hősünkkel a bárban? Ha csak néhány tipikus sors van ránk osztva, ha mindannyiunknak végig kell csinálnunk ezeket a végső közös dolgokat, örök szerepeket és érzéseket, akkor egyek vagyunk, ugyanaz vagyunk, és nincs halál. A hőssors csak nagyító alá helyezve mutatja a Haláltalan Ember példányainak sorsközösségét. De nemcsak halál nincs, idő sincs. Hartigan az első epizódban nyugdíjas, majd 8 év telik el, s ezután – ezek szerint aggastyáni korban – teljesül szerelme a 19 éves lánnyal. Minderről a bibliai életkorok Vico óriás-nemzedékeihez illő időmértéke, s az ősök legendás nemzőképessége juthat a néző eszébe. A szerelemmitológia alaptétele minden nagy szerelmek egyidejűsége, mert minden autentikus szerelem két-testű egy-alanya a Világ Első Szerelmét éli át. A *Sin City* tovább fejleszti e gondolatot is: Dávid és Góliát viszonyához hasonlóan értelmezve szerelem és idő viszonyát.

A mindenhatóságot a gazember örökölte Istentől, a feltámadást az ember. A nietzschei gondolkodás „rémtette", az istenmészáros vagy filozófus tette után maradt „isteni hulla" feldarabolását fejezi ki a *Sin City*ben e kettősség, melynek tükre a slasher műfaja is, s az egész paradigmaváltás, melyben az iszonyat gótikáját kiszorítja az iszonyat banalitása. A második Hartigan-epizód feltámadással kezdődik és az áldozattal végződik: Hartigan azért támad fel, hogy feláldozza magát, de csak azért támadhat fel és kell is feltámadnia, mert kész az áldozatra. Nemcsak a feltámadás előlegezi az áldozati halált, az áldozati halál is a feltámadást. Hartigan koponyája szétlőve, amikor suttogását halljuk: „Szeretlek Nancy!" A halál utáni suttogás az ötödik rész végén megfelel a harmadik részt záró halál utáni látomásnak. Halál

és feltámadás körforgása az eredmény, melyet az epizódok szervezeti struktúrája is tükröz, az alakok visszatérése egymás epizódjaiban.

A 6. epizód

Az utolsó epizód egyetlen rövidke liftjelenet, melyhez a *Máltai sólyom* zárójelenete, szintén liftjelenet, asszociálható. Beckyt kínálja cigerattával a liftben az első epizódból ismert férfi. Hartigan halálát követően ez újabb időcsavar, mert Hartigan történetében felbukkant Rafferty, a nők városából, most viszont, Hartigan halála után, a nők csatájának közvetlen következményével szembesülünk, Becky távozik, begipszelt karral, a kórházból. Becky visszatérése a cselekménybe Becky és Nancy típusait szembesíti. Nancy öröksége a világ, Beckyé a város? Nancy érzelmes és hűséges típus, aki elsajátítja a piackonform megjelenés, az erotikus stilizáció és a létfenntartáshoz szükséges harciasság titkait. Becky az ellentéte, aki eladja magát, de közben a régimódi kislányt játssza. Becky ingerli fel az őrült rendőrt, strichelő prostituáltként kéretve magát, s gúnyolva annak férfiasságát. „Megmutassam mekkora?" – csattan fel a kéjenc rendőr, de Becky van fölényben: „Nem tudsz nekem újat mutatni. Láttam mind!" Egyszerre függ a nemi szervek összességétől és a mamától: az álnaíva vagy szűzkurva típusa. Csak nézője a többi lány harcának, minden tábort kiszolgál, hasznot húz az árulásból. Nem is a hősök, s nem is a gonoszok táborába tartozik, ő az élet, a filmbe delegált mozinéző. A mozinéző is csak kacérkodik szex-szel és harccal, s a néző is úgy vesz csak részt mindenben, hogy közben megússza. Ezért kell Beckyhez megtérni a film végén, mert Becky a film megtérése a „közönséges" élethez, a „kinti" világhoz. De mi Becky sorsa? Miért szólítja meg őt a gyilkos? Ő a gyilkos áldozata, vagy ellenkezőleg, a gyilkos mesei jutalma? Becky az a jutalom, ellentétben a mesei királykisasszonnyal, amelyben nincs köszönet? Ő teszi a gyilkost jobbá vagy ő a gyilkos büntetése? Vagy a gyilkos teszi őt hullává: hisz a rendőrök meg akarták ölni őt. Mindezt nem tudjuk meg, de nem is érdekes, mert épp a banalitás sajátossága, hogy nem radikalizálja a sanszokat, hanem befullasztja az alternatívákat, ezzel járulva hozzá a maga részéről a hatalom művéhez, az alternatívátlan világ fenntartásához.

Áttekintés

Az első epizód témája a banalitás imperatívusza. A banalitás azonos az egyetemes idegenséggel, melyben a közönyös zsákmánylesők mentalitása, a gyakorlati ész parancsa: kiaknázni az idegent, akit egykor felebarátnak neveztek. A második epizód ezzel a lovagi imperatívuszt állítja szembe: szolgálni a gyengét. A harmadik epizód a vágy és a bosszú története, a vágyé, mely nem segít, hanem árt, de ezzel megalapozza a szolgálat jóvátételi funkcióját. A nők városában a hős a kurvákat szolgálja, akárcsak Marv az előbb, de az új hős felfedezi a preventív szolgálatot. Ez egyben a forradalom története, mely a „kurva világ" történetének egyszerre piszkos és dicsőséges csúcspontja. A forradalom képét követi a visszatérés a szűzies világba, a szolgálat jutalmának története (=a szerelem), és a szolgálat beteljesedése az áldozatban (=szeretet). A lovagi mítosz eme rekonstrukciójának szüksége van a gonosz művének, az áldozatok világának rekonstrukciójára. Az első rész a balek története, aki nem ismeri fel a gonoszt, mert a maga létprincípiuma sem igazi alternatívája a gonoszénak. A második rész a tiszta áldozat (a kislány) története. A harmadik rész bemutatja a menekülő, ügyeskedő áldozatot, aki a nemiséget akarja kijátszani a pusztítás ellen, mintegy komolyan véve a hatvannyolcas generáció frázisait („Szeretkezzetek, ne háborúzzatok" – mintha a „kurva

világ" erotikája a háború ellentéte volna). A menekülő és taktikázó áldozat történetét követi a negyedik részben az összefogó és ellenálló, lázadó és harcos áldozatok forradalma. Végül az ötödik rész eljut a tiszta áldozat megváltásához a vérben gázoló hős önfeláldozása által. Ugyanakkor a vérben gázoló hős erkölcsi felmentését és ezzel áldozata nagyságának növelését szolgálja, hogy az általa felkoncolt Sárga Rémnek bűzhödt csatornalé van az ereiben, hősünk tehát „nem igazi" vérben gázolt. A történetek rendszerében a hőssors mind magasabbra hág. A bosszulatlan rémtettet, a főcím előtti gyilkosságot követi Marv történetében az érzelmi elkötelezettség és a szenvedélyes bosszú motívuma, a nők városa „városi legendájában" a status quo helyreállítása vagy az önvédelem sikerének története, majd Hartigan mítoszában az emberi szubsztancia megmentése.

A nemi viszonyban, mind a férfi-, mind a nőkép kibontakozásában, megfigyelhető az előrehaladó mozgás. Hogyan néz ki a férfilét története Sin Cityben? Az első epizód a férfi kegyetlen és önző játéka a félt és gyűlölt nővel. A fegyver „kiürítése" és a nő feláldozása a haszonelvnek. A második epizódban Marv eléri az erotikus mámort, de ezért a nő túl nagy árat fizet. Így itt az imádat tesz ugyanolyan kárt a nőben, mint az előbbi epizódban az önző közöny. A „nők városában" a vita activában, a közös megpróbáltatásban talál a férfi a nőre, s ennek az epizódnak a végén jelennek meg a felfokozott orgazmusszimbólumok. A Hartigan-történet mindezek után beteljesíti az apaságot, mely már a szerelemben megjelenik, már a szerelem igazolja, mint a puszta szexuálisnál magasabb „potenciát": a szexet szerelemmé tevő apaság-motívum segíti átszellemült, magasabb beteljesedésre végül a szexet.

Hogyan alakul a nőtörténet? Az első epizód tárgya a nő megvetése, kihasználása, a másodiké az előbbi fordítottja, a nő őrzése, védése. Az egyik férfi mindent elvesz, a másik mindent ad. A második epizód viszonya a továbbiakkal azt a kérdést veti fel, átvihetők-e a gyermek-szülő viszonyból az önzetlen szeretet adományai a nemi viszonyba? A harmadik epizód az imádat története, de az imádat háttere egyfajta tehetetlenség, az imádó nem tud segíteni az imádotton, az imádat tehát kevésnek bizonyul. Az imádat kudarcát szerényebb program követi. A nők városában a hős elhagy egy nőt (a pincérnőt) és akceptál egy másikat (a prostituáltat). A védelemre nem szoruló nő mint társ azt is jelenti: nem segíthetünk egymáson. De erre újabb üzenet épül: ha nem is segíthetünk egymáson, így is szükségünk van egymásra. A társ ebben az epizódban az, aki van is, nincs is. Az előző epizódban az imádat testvére a dühöngés, az újban a szkepszis és a szerénység szövetkezik. A forradalom diadalmaskodik, de az eredmény, szkepszis és szerénység szövetsége, nem diadal. Az ötödik epizódban a nő lép a hős helyére, az unoka válik a nagyapa anyjává, amennyiben az ő szeretete és hűsége hozza ki élve Hartigant a börtönből. A negyedik epizódban a nők győznek a férfiak, a szexsereg a hatalom serege fölött. A negyedik részben a nők nyernek csatát, de háborúban győznek, míg az ötödikben a nő mint egyén örökli a világot és győzi le a háborút. Ez a nő eltávozik, az a világ, melynek ő az őssejtje, nem Sin City világa.

A bosszú és törvény, a szex és erőszak történetébe a nemzedékeké is be van írva. Ha az apákat Hartigan képviseli, a fiakat Marv és Dwight, akkor az unokákat Kevin és a kis Roark, a koncoló, daraboló, széttépő tömeggyilkosok. Az apafigura öncélúan, ösztönösen segít, Marv nem tud segíteni, elalussza a segítés pillanatát, Dwight is segíteni akar, de ezúttal a nők nem szorulnak rá. Dwight múltja is sötét, Dwight és Marv jótettei jóvátételi törekvések, tartozás kiegyenlítése, nem tiszta ajándék, mint Hartigan esetében. A főepizódokat apák és fiak hősstátusza dominálja. A záró és nyitó félepizódban (a film címe az is lehetne: „négy és két-

szer fél"), bérgyilkost látunk, a főepizódok ellenségszerepében pedig kéjgyilkosokat: az unokák nemzedéke úgy perverz, ahogy az ősnemzedék morális, a fiak nemzedéke pedig ambivalens. De csak az ősnemzedék ír történelmet, míg Sin City jelenvalósága, mely megfeledkezett a történelemről, vagy amelyről megfeledkezett a történelem, fő tovább a saját romlott levében, az élet véglevesében, ahogy a kis Roark is megtért a pocsolyalétbe, addig valahol minden él tovább, ott, ahová Nancy eltávozott, ezt szerencsére nem mutatják meg nekünk, ne hogy valamilyen Sin City hanyatlását tükröző, Sin City véglevéséből táplálkozó képzelet akarja megeleveníteni a meghaladást (mint ez pl. a *12 nappal később* című film végén történik). Hartigan üzenete maga Nancy, s az üzenet arról szól, hogy mindig van folytatás, és az emberlét története az emelkedés, csak ahol emelkedés van, ott van ember, míg a hivatásos alkalmazkodó és túlélő, a pofátlanul racionális Becky megy lefelé a liftben. A jelenbe vagy az utcára Becky vezeti vissza a nézőt, míg a jövőbe Hartigan és Nancy vezet, Hartigan Nancyt, akit – és nem Beckyt – követni a néző „megbízatása". A múltba bevezető egyben a jövőbe kivezető figura vagy erő.

A bérgyilkos rémtettének színhelye a város fölötti tér: mindenek felett van a rémtett, ő az „Általános" képviselője. A bérgyilkos képviseli a kegyetlenséget, mely a mai világot uralja. „Bankrabló és pénztáros" XIX. századi tipológiája már nem elég, ahogy az tette annak idején, úgy meríti ki a mai szerepeket „gyilkos és áldozat" démoni dualizmusa. A végső polarizálódás vagy a végzetes meghasonlás világában indul a cselekmény. A cselekmény tehát egészében alászállás, mely a végső liftjelenetben még folytatást, új pokolköröket ígér.

Mi a pokol, hogyan jellemzi őt Sin City? A pokol a legközelebbi, legkézenfekvőbb, legegyszerűbb, legprimitívebb megoldások világa. A pokol eposza az első válasz nyelvezetén íródik. Az első válasz destruktív. Gondoljunk a *Nyolc és fél*re, ahol a rendező, kritikájáért, képzeletben kivégezteti a kritikust. Sin Cityben az első válasz nem a képzelet impulzusa, melyet elfojtanak és kultúráltabbal pótolnak, itt a kultúráltabb kerül leváltásra, mint ami nem elég hatékony. Az első választ, melyet a kultúra története másodikkal, harmadikkal, mind szublimáltabbakkal helyettesít, Sin Cityben újra kiélik. Az első válasz nyelve magát a társadalmi rendet minősíti extrémszituációvá. Ha az első válasz mellett döntünk, nem kell érezni és gondolkodni, elbúcsúzhatunk az érzelmek és fogalmak bonyolult rendszerétől. Ezért olyan fontosak az érzéki élvezetek, csak ők töltik ki az elveszett érzelmek és gondolatok után maradt űrt, a személytelen egyediség vákuumát.

Ha a cselekmény egészét alászállásnak tekintjük, hozzá kell tenni, hogy olyan magasból szállunk alá, melyet a jelen nem ismer: a nyitójelenet erkélye csak pokolkör, az igazi magasságokat a második epizód, Hartigan hozza be a cselekménybe, a múltból, a film noir nagy idejéből. Az utolsó polgár, vagy ha úgy tetszik az utolsó becsületes munkás a múltak követe. A fölülről jött ember, azaz Hartigan után lép fel az alulról jött ember, Marv: vannak olyan mélységek, melyek mélyebbek a pokolnál, már nem a pokol mélységei, a pokol lefelé is meghaladható. A pokol lefelé meghaladója, egyfajta rémszent is, rendszeren kívüli a rendszerben, akárcsak a felső rendszer-transzcendencia immanens képviselője, Hartigan. A negyedik epizód története, a pokollakók önmegváltási kísérlete csak lakható poklot eredményez. A forradalom nem elég, könnyebbséget hoz, de nem megváltást. A forradalom is csak a vér cseréje („vért vérért"), ezért kell visszatérnie az atyai hősnek, hogy visszaadja a létezés ajándékkarakterét.

Hartigan köti össze a puszta pokoljárást az eszkatológikus perspektívák teljességével. Végül is a nyugati kultúra teljessége van jelen a *Sin City*-filmben, mint cseppben a tenger,

vagy mint ahogy, állítólag, a haldokló előtt pereg le az élet képe. A *Sin City* összefoglalása ugyanakkor a bevezető és lezáró féltörténet szintjén szituálja, a kegyetlen banalitás epizódjaként, a jelent. Ez a szituációnk az idők összességében. Innen kell tovább lépni vagy egérutat nyerni: a mozgókép a megmozduló időbe hívja vissza a történelem utáni népet.

Film és képregény

A képregény karrierje párhuzamos a filmével. Ez a populáris képzőművészeti elbeszélő műfaj teret csinál az időből, a filmben egymást leváltva következő jeleneteket mozaikszerűen teríti ki, így a tekintet többet átfoghat, és akár ide-oda kalandozhat, összevarrva az időket egy időtlen jelenben. A szukcessziót feloldja a szimultaneitás igazsága, az idő csak jelenség, a tér viszont – a képregényben – magánvaló. Az archetipikus képek szőnyegszerű szerveződéseit lapozzuk. A *Sin City* belefoglalja a cselekmény konstrukciójába a képregényi időélményt: az aktuális történeten belül is visszalapoz az elmúlt történetek alakjaira. De nem azért, hogy emlékezetbe idézze őket, hanem hogy az örök visszatérések mitikus tereként mutassa be az időt.

A képregény pózokba sűríti a mozgásokat. A pózok csúcspontokként világítják meg az „előtt" és „után" intenzitásait. Az élet csúcsról-csúcsra lépkedő kitüntetett pillanatok sora. A szoborszerű merevség a jelölő, az intenzív mozgás a jelölt; a filmi adaptáció is a csúcspontokat képviselő pózok holdudvarába vonja be a mozgásokat.

A buborékokban elhelyezett dialógus extrémen sűrített, drasztikus és sejtelmes. A film, az italowestern óta, a drámaiság fokozására alkalmas eszközként adaptálja ezt az agresszív és felidéző, talányos és csattanós nyelvezetet. Mivel a képek felmutató ereje nagyobb, mint elbeszélő, időket összefoglaló képességük hatósugara, a képregénynek szüksége van a kommentáló magyarázatra. Ezt is örökli a film. Már az első képsor bérgyilkosa mindent értőn kommentálja az eseményeket: „Úgy reszket a szélben, mint a haldokló fán az utolsó levél…" Az esemény kommentálása a résztvevők által eltávolítja és nem összeköti őket az eseménnyel. A szereplő – a Hangban – nézővé válik, miáltal a néző, azaz a szemiózis-transzcendens interpretátor saját interpretációja kezdeti szakaszaként éli meg a szereplő „szellemi arcának" megnyilatkozásait, s ez – intenziválva a néző szellemi részvételét – kedvez a cselekménnyel való azonosulásának. A hős kevésbé intim viszonyban van saját tettével, a néző intimebb viszonyba kerül a hős szellemével. A szereplők kezdettől mindvégig interpretálják a filmet, értelmezik a helyzetet, általánosítják az eseményt, fogalmakba foglalják a sorsot. A képregény lényegéhez tartozik fogalom és kép párbeszéde, ami költészet és képzőművészet kínai kultúrára jellemző szerves kapcsolatára emlékeztet, ezzel kel versenyre.

A képregény stílussal ötvözött plakátszerűség, a szovjet expresszionizmus öröksége tetőződik a népi mozgósítás és önvédelem történetében. A képregényből származó pozituralis kommunikáció a nyugati kultúrában első sorban a szobrászat öröksége volt. A szoborszerűség a fenség archaikus nyelvezetének emlékeit idézi egy modern kommunikációs formában: kezdet és vég, archaikum és modernség néznek benne farkasszemet. A nagyváros pokoli és éjszakai geometriája a német expresszionizmus öröksége. A film noir stíluson átszűrt expresszionista örökség a fény-árnyék rácsok és a közülük kitörő robbanó színfoltok harca. A fekete-fehér a színes film korában antinaturalisztikus stíluseszközzé vált, amely hatást a szürke világban elhelyezett agresszív tubus-színek is fokozzák.

A képregény-film ma már nem pusztán képregény-témát átvevő hagyományos játékfilmet jelent – mint Donner *Superman*-filmje idején -: ma bonyolultabb stílusváltozatok születésé-

nek vagyunk tanúi. A számítógépes animáció egyesíti a fénykép naturális kötelmeit a grafikai formálás szabadságával, az álmot a valósággal, az érzékelést a képzelettel. Valódi színészek mozognak az animáció művilágában, de nem úgy, mint Gene Kelly Szindbád-filmjében (*Felhívás táncra*): ma a fényképet azért utánozza a képzőművészeti konstrukció, hogy leváltsa és valami harmadikat gyúrjon a kettőből, míg régen legfeljebb poénként szervezett randevút a film az élő illetve rajzolt szereplők között. Az eredmény ma nem egy másik – mesei – világ távolságának élménye, mint a régi rajzfilmben, hanem elsőnapi látvány, gyermekszemmel látott nagyobb, ragyogóbb világ. Miután az animációs film mozgásba hozta a képzőművészetet, a rögzített képek számítógépes feldolgozása most már nem a képzőművészetet teszi filmmé, hanem a filmet – mozgó – képzőművészetté. Az új stilizációs potenciál hatókörében archaikus méltóságra és romantikus eszteticitásra tesznek szert a képek.

Az elbeszélés a fonetikus írás előtti képírás érzékiségének absztrakciós erejét idézi. A klisékből, ikonikus archetípusokból építkező képregény-stílusban nem a jelenség „része" a lényeg, hanem a lényegé a jelenség: e pontatlan megfogalmazással arra akarunk utalni, hogy megváltozik hierarchiájuk. A képregény nem azt a képet adja, amit látunk, hanem azt a képet, amivel látjuk azt, amit látunk: a vizuális benyomások kultúrmintává vagy ősképpé sűrítését, mellyel tudatunk az empirikus érzékleteket klasszifikálja. A paradigmatikus képek egyben metafizikai képek: az ő beszélgetésük a képregény. A legnaivabbnak látszó műfaj, az új írástudatlanság felé haladó tömegtársadalom műfaja egyben váratlan közelségbe kerül a metafizika kezdeteihez, ahol első ízben pattan ki a fogalom szikrája az egymást szólító ősképek viszonyából. Ez nem az, amikor az eszme keresi magát a burjánzó anyagban (a horror világában) vagy felülírja a kalandos-regényes jelenségvilágot (=fantasy), hanem amikor az eszme, áthatva az anyagot, ünnepi és egyben bensőséges dekorativitással ajándékozza meg a jól ismert és mégis kimeríthetetlenül ihlető- és gazdag felidézőként, azaz varázslóként felfogott formát.

A városfilm

A város az anyaföld hiánya, nem szülőföld, hanem elnyelő labirintus. A nő Sin Cityben nem anya, csak nőstény. Az autós rohanások során feltűnik a „Basin City" felirat, melynek első két betűje elhalványult, lekopott. A tál, medence, völgy, mélyedés paradigmában kereshetjük a névadás jelzésének értelmét: a megerőszakolt nőstényként elképzelt város megkeményedett világa fedi le az elveszett anyai természetet. Ez a nőstény éjszakai lény, ahogyan már a *Gold Diggers of 1935* – szintén városfilm – éjszaka ébredő, tragikus sorsú táncosnőben testesíti meg New Yorkot.

A technikai miliőben nyers indulat él, az aszfaltdzsungelt az új ősember népesíti be. A züllött város az új vadság keltetőgépe. Az elbitangolt ember világában nincs család, ahová a „tékozló fiú" megtérhetne. Ez azonban nem a páros viszonnyal kapcsolatos reményeket, hanem szorongásokat sokszorozza meg. Mi van, ha még benne sem bízhatunk? Ha nem a film noir bestiától fél a hős, akkor attól, hogy a maga – barbár érintése vagy szerencsétlen sorsának valamely katasztrofális következménye – teszi tönkre a társat. A városregény vagy városfilm szubjektuma maga a város, az epizodikus történetek szövevénye pedig arról szól, hogy a benne élő objektum-emberek hogyan veszítik el szubjektivitásukat, a szubjektivitás milyen utóvédharcot folytat, vagy hogyan lázad fel a bebetonozott lélek, amelynek története már nem az önkeresés útján jár, legfeljebb az önkeresés elveszett útjainak keresése.

A városfilm és a katasztrófafilm rokon hangulat kifejezése, de a városfilmben a katasztrófa strukturálissá normalizálódott. A város maga a katasztrófa, azaz a katasztrófa nem megszakítja az életet, csak műéletté, áléletté teszi azt. A városokba bebetonozott ember számára a katasztrófa válik végül az utolsó és egyetlen reményhordozóvá:

E városokból az marad, mi rajtuk átfütyöl: a szél!
Boldog, mert házainkat üresre zabálja végre.
Tudjuk, hogy előfutár mind, aki ma él,
És ki utánunk jön, nem méltó említésre.

A jövendő földrengésekkor remélhetőleg
Nem oltom ki virginiámat keserűen-zavartan,
Én, Bertolt Brecht, ki aszfaltvárosokba vetődtem
A fekete erdőkből, anyám testében, hajdan."

(A szegény B.B.-ről. In. Brecht: Versek. Bp. 1965. 9. p.).

Filmográfia az I. kötethez

2001: Űrodüsszeia (2001: A Space Odyssey) 1968. r.: Stankey Kubrick
28 nappal később (28 Days Lather) 2002. r.: Danny Boyle
300 (Háromszáz) 2007 r.: Zack Snyder
4 hónap, 3 hét, 2 nap (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile) 2007. r: Cristian Mungiu
A bádogcsillag (Az óncsillag), (A törvény csillaga), (The Tin Star) 1957. r.: Anthony Mann
A bagdadi tolvaj (Thief of Bagdad) 1940. r.: Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Wheldon
A bárányok hallgatnak (The Silence of the Lambs) 1991. r.: Jonathan Demme
A boldogság madara (Szadko) 1952. r.: Alexandr Ptusko
A cár utolsó alattvalója (Oblomok imperii)1929. r: Friedrich Ermler
A Chinese Ghost Story (Kínai kísértettörténet), (Szellemharcosok),
(Sin Lui Yan Wan), (Quian No You Hun) 1987. r.: Ching Siu-Tung
A Chinese Ghost Story 2. (Kínai kísértettörténet 2.),
(Szellemharcosok 2.), (Siu Lai Yau Wan II. Yan Gaan Diy),
(Quian Nu You Hun II. Ren Jiaan Dao) 1990. r.: Ching Siu-Tung
A Chinese Ghost Story 3. (Kínai kísértettörténet 3.),
(Szellemharcosok 3.), (Sin Lui Yau Wan III. Diy Diy Diy),
(Quian Nu You Hun III. Dao Dao Dao) 1991. r.: Ching Siu-Tung
A csend (Tystnaden) 1963. r.: Ingmar Bergman
A disznógondozónő (A pásztor csókja), (Szvinarka i pasztuh) 1941. r.: Ivan Pirjev
A dög (Feast) 2006. r.: John Gulager
A fegyverek istene (Lashou shentan), (Lat sau san taam), (Hard Boiled) 1992. r.: John Woo
A fehér zombi (White Zombie) 1932. R.: Victor Halperin
A fekete kesztyűk titka (L'uccello dalle piume di cristallo) 1970. r.: Dario Argento
A fiúk nem sírnak (Boys Don't Cry) 1999. r.: Kimberley Peirce
A fűrész (Saw) 2004. r.: James Wan
A gejzírvölgy titka (Zemlja Szannyikova) 1973. r.: Albert Mkrtorjan, Leonyid Popov
A gonosz érintése (Touch of Evil) 1957. r.: Orson Welles
A gyanú árnyéka (Shadow of a Doubt) 1943. r.: Alfred Hitchcock
A halál ezer arca (Faces of Death) 1979. r.: Conan Le Cilaire
A halál után (Unrest) 2006. r.: Jason Todd Ipson
A halhatatlan (L'immortelle) 1963. r.: Alain Robbe-Grillet
A ház a temető szélén (Quella villa accanto al cimitero) 1980. r.: Lucio Fulci
A hóhér (The Hangman) 1959. r.: Michael Curtiz
A Hold asszonya (Frau im Mond) 1929. r.: Fritz Lang
A hulla eltűnik (The Corpse Vanishes) 1942. r.: Wallace Fox
A jégmezők lovagja (Alexandr Nyevszkij) 1938. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
A kaland (L'avventura) 1960. r.: Michelangelo Antonioni
A Karamazov-testvérek (Bratya Karamazovi) 1968. r.: Ivan Pirjev, M. Uljanov, K. Lavrov

A kard mágiája (A legyőzhetetlen kard),
(Baak Faat Meh Lui Chuen), (Bai Fa Mo Nu Chuan),
(The Bride Witch White Hair), (Jiang Hu Between Love and Glory),
(Jiang Hu: Magie des Schwertes), (Das unbesiegbare Schwert) 1993. r.: Ronny Yu
A kard mestere 2. (Xiao ao jiang hu zhi: Dong Fang Bu Bai),
Swordsman II.) 1992. r: Ching Siu-Tung, Stanley Tong
A kard mestere 3. (Dung Fong Bat Baai: Fung wan joi hei),
(Swordsman III.) 1993. r: Ching Siu-Tung, Raymond Lee
A királytigris aranykardja (Duk Bei Diy),
(Du Bei Dao), (The One-Armed Swordsman),
(Das goldene Schwert des Königstigers) 1967. r.: Chang Cheh
A kis Cézár (Little Caesar) 1930. r.: Mervyn Le Roy
A kis véreskezű (The Butcher Boy) 1997. r.: Neil Jordan
A kocka (Cube) 1997. r.: Vincenzo Natali
A kővirág (Kamennij cvetlok) 1946. r: Alexandr Ptusko
A lé meg a Lola (Lola rennt) 1978. r.: Tom Tykwer
A légy (The Fly) 1958. r.: Kurt Neumann
A légy visszatér (The Return of the Fly) 1959. r: Edward Bernds
A máltai sólyom (The Maltese Falcon) 1941. r.:John Huston
A másik oldalon (Auf der anderen Seite) 2007. r: Fatih Akin
A megalkuvó (Il conformista), (Le conformiste) 19969. r.: Bernardo Bertolucci
A megfagyott gyermek 1921. r.: Balogh Béla
A miniszter félrelép 1977. r.: Koltai Róbert, Kern András
A múmia (The Mummy) 1932. r.: Karl Freund
A nagy ábránd (La grande illusion) 1937. r.: Jean Renoir
A nagy zabálás (Le grande bouffe) 1973. r.: Marco Ferreri
A nagy Ziegfeld (The Great Ziegfeld) 1936. r: Robert Z. Leonard
A nap birodalma (Empire of the Sun) 1987. r.: Steven Spielberg
A nap vége (Smultronstället) 1957. r.: Ingmar Bergman
A nő kétszer (Sliding Doors) 1998. r.: Peter Howitt
A Pál utcai fiúk 1924. r.: Balogh Béla
A pokol anatómiája (Anatomie de l'enfer) 2004. r.: Catherine Breillat
A prágai diák (Der Student von Prag) 1913. r.: Stellan Rye, Paul Wegener
A prágai diák (Der Student von Prag) 1926. r.: Henrik Galeen
A repülő tőrök klánja (Shi mian mai fu), (House of Flying Daggers) 2004. r.: Zhang Yimou
A rózsák háborúja (The War of the Roses) 1989. r: Danny De Vito
A sanghaji asszony (The Lady from Shanghai) 1946. r.: Orson Welles
A sötét lovag (The Dark Knight) 2008. r.: Christopher Nolan
A Stolen Life 1948. r.: Curtis Bernhardt
A szem (Jian gui) 2002. r.: Danny Pang, Oxide Pang Chun
A szeretett leány (Ljubimaja gyevuska) 1940. r.: Ivan Pirjev
A sziklák szeme (The Hills Have Eyes) 2006. r.: Alexandre Aja
A szürkület monstrumainak támadása (Az iszonyat monstrumainak inváziója),
(Nankai no Daikaiju) 1970. r.: Inoshiro Honda
A testrablók (Body Snathers) 1994. r.: Abel Ferrara

A texasi láncfűrészes mészárlás – A kezdet
(Texas Chainsaw Massacre – The Beginning) 2006. r.: Jonathan Liebesman
A texasi láncfűrészes mészárlás (The Texas Chainsaw Massacre) 1974. r.: Tobe Hooper
A titkárnő (Secretary) 2002. r.: Steven Shainberg
A tizennegyedik 1920. r.: Balogh Béla
A vadak ura (The Beastmaster) 1982. r.: Don Coscarelli
A zöld pokol (Green Hell) 1939. r.: James Whale
Abwege 1928. r: Georg Wilhelm Pabst
Aelita 1924. r.: Jakov Protazanov
Aki bújt, aki nem (Jeepers creepers) 2001. r.: Victor Salva
Aki megölte Liberty Valance-t (The Man Who Shot Liberty Valance) 1961. r.: John Ford
Alice Csodaországban (Alice in Wonderland) 1999. r.: Nick Willing
Alice Csodaországban (Alice's Adventures in Wonderland) 1972. r.: William Sterling
Alice ou la dernière fugue 1976. r.: Claude Chabrol
Alien 1. (A nyolcadik utas: a halál) 1979. r.: Ridley Scott
All That Heaven Allows 1955. r.: Douglas Sirk
Állítsátok meg Terézanyut 2004. r.: Bergendy Péter
Amerikai história X (American History X) 1998. r.: Tony Kaye
Amerikai szépség (American Beauty) 1999. r.: Sam Mendes
Amrapali 1966. r.: Lekh Tandon
Angel Face (Angyalarc) 1952. r.: Otto Preminger
Angyalarc (Angel Face) 1952. r.: Otto Preminger
Angyalok háborúja (God's Army – The Prophecy) 1995. r.: Gregory Widen
Angyalszív (Angel Heart) 1987. r.: Alan Parker
Anne of the Indies 1951. r.: Jacques Tourneur
Apacserőd (Fort Apache) 1948. r.: John Ford
Aranyláz (The Gold Rush) 1925. r.: Sir Charles Spencer Chaplin
Aranypolgár (Citizen Kane). 1941. r.: Orson Welles
Arizona 1940. r: Wesley Ruggles
Árnyék nélkül (Hollow Man) 2000. r.: Paul Verhoeven
Asia (China Swordsman II.), (Dung Fong Bat Baai Zi Fung Wan Zoi Hei), (Dong Fang Bu Bei Zhi Feng Yun Zai Qui), (Swordsman III.) 1992. r.: Ching Siu-Tung, Raymond Lee
Átok (The Grudge) 2004. r.: Takashi Shimizu
Augusztusi vasárnap (Una domenica d'agosto) 1950. r: Luciano Emmer
Avalon 2001. r.: Mamoru Oshii
Ayesha (She), (Die Herrin der Wüste) 1964. r.: Robert Day
Az akarat diadala (Triumph des Willens) 1934. r.: Leni Riefensthal
Az áldozat 1979. r.: Dobray György
Az állatnak pusztulnia kell (Que la béte meure) 1969. r.: Claude Chabrol
Az alvilág királya (Pépé le Moko) 1936. r.: Julien Duvivier
Az anya (Maty) 1926 r.: Vszevolod Pudovkin
Az éjszaka (La notte) 1960. r.: Michelangelo Antonioni
Az el nem küldött levél (Nyeotpravlennoje piszmo) 1959. r.: Mihail Kalatozov
Az élet kész regény (La vie est un roman) 1983. r: Alain Resnais

Az élőhalál visszatér (Return of the Living Dead III.) 1993. r.: Brian Yuzna
Az időgép (The Time Machine) 1959. r.: George Pal
Az ismeretlen kód (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages), (Code-Unbekannt) 2000. r.: Michael Haneke
Az iszonyat éjszakái (The Plague of the Zombies) 1966. r.: John Gilling
Az opera fantomja (The Phantom of the Opera) 1943. r.: Arthur Lubin
Az opera fantomja (The Phantom of the Opera) 1962. r.: Terence Fisher
Az öldöklő angyal (El ángel exterminador) 1962. r.: Luis Bunuel
Az öreg sötét ház (The Old Dark House) 1932. r.: James Whale
Az utolsó ember (Der letzte Mann) 1924. r.: Friedrich Wilhelm Murnau
Barbarella 1968. r.: Roger Vadim
Bathing Beauty 1944. r.: George Sidney
Batman kezdődik (Batman Begins) 2005. r.: Christopher Nolan
Ben Hur: A Tale of the Christ 1925. r.: Fred Niblo
Ben Wade és a farmer (3 : 10 to Yuma) 1957. r.: Delmer Daves
Bérgyilkos (Dip nuet seung hung), (The Killer) 1989. r: John Woo
Body Snatchers (A testrablók) 1993. r: Abel Ferrara
Bolond Pierrot (Pierrot le fou) 1965. r.: Jean-Luc Godard
Bosszúvágy (Death Wish) 1974. r.: Michael Winner
Bőrpofa – A texasi láncfűrészes mészárlás folytatódik 3. (Leatherface: Texas Chainsaw Massarce 3.) 1990. r.: Jeff Burr
Bride of Frankenstein (Frankenstein menyasszonya) 1935. r.: James Whale
Cabiria éjszakái (La notti di Cabiria) 1957. r.: Federico Fellini
Café Moszkva 1935. r.: Székely István
Caprona (The Land that Time Forgot) 1975. r.: Kevin Connor
Carmen la de Ronda 1959. r.: Tulio Demicheli
Carrie 1976. r.: Brian de Palma
Casablanca 1942. r.: Michael Curtiz
César /Kikötő-trilógia 3./ 1936. r.: Marcel Pagnol
Cheyenne Autumn (Cheyenne indiánok alkonya) 1964. r.: John Ford
Cheyenne indiánok alkonya (Cheyenne Autumn) 1964. r.: John Ford
China Swordsman (Swordsman 2.), (Siu Ngou Gong Wull Dung Fong Bat Ban), (Xiao Ao Jiang Hu II Dong fang Bu Bai) 1991. r.: Ching Siu-Tung
Christine 1983. r.: John Carpenter
Cimarron 1960. r.: Anthony Mann
Clementina, kedvesem (My Darling Clementine) 1946. r.: John Ford
Comanche Station 1960. r.: Budd Boetticher
Conan, a barbár (Conan, the Barbarian) 1982. r.: John Milius
Countdown 1966 r.: Robert Altman
Curse of the Demon 1956. r.: Jacques Tourneur
Csajok a csúcson (Mädchen, Mädchen) 2001. r.: Dennis Gansel
Csak az angyaloknak van szárnyuk (Only Angels Have Wings) 1939. r.: Howard Hawks
Csapajev 1934. r.: Georgij Vasziljev, Szergej Vasziljev
Csendes Don (Tyihij Don) 1957-1958. r.: Szergej Geraszimov

Csillagközi invázió (Starship Troopers) 1997. r.: Paul Verhoeven
Csillagok háborúja (Star Wars) 1977. r.: George Lucas
Cskalov (A felhők titánja – Valerij Cskalov), (Valerij Cskalov) 1941. r.: Mihail Kalatozov
Csoda Milánóban (Miracolo á Milano) 1950. r.: Vittorio de Sica
Csodagyerekek (Wir Wunderkinder) 1958. r.: Kurt Hoffmann
Csodás álmok jönnek (What Dreams May Come) 1998. r.: Wincent Ward
Dangerous When Wet 1953. r.: Charles Walters
Dark Passage (Sötét átjáró) 1947. r.: Delmer Daves
Darling Lili 1970. r.: Blake Edwards
Das Kabinet des Dr. Caligari 1919. r.: Robert Wiene
Daughters Courageous 1939. r.: Michael Curtiz
Death Wish (Bosszúvágy) 1974. r.: Michael Winner
Délidő (High Noon) 1952. r.: Fred Zinnemann
Démonok (Demoni) 1985. r.: Lamberto Bava
Destination Moon 1950. r.: Irving Ichel
Die Bergkatze 1921. r: Ernst Lubitsch
Die bitteren Tränen der Petra von Kant
(Petra von Kant keserű könnyei) 1972. r.: Rainer Werner Fassbinder
Die Halbstarken 1956. r.: Georg Tressler
Die Spinnen 1. Teil – Der Goldene See 1919. r: Fritz Lang
Die Spinnen 2. Teil – Das Brillantenschiff 1920. r: Fritz Lang
Dillinger halott (Dillinger é morto) 1969 r.: Marco Ferreri
Django 1966. r.: Sergio Corbucci
Doc Savage – The Man of Bronze 1974. r.: Michael Anderson
Dodge City 1939. r.: Michael Curtiz
Dogma 1999. r.: Kevin Smith
Dogville 2003. r.: Lars von Trier
Double Indemnity (Gyilkos vagyok) 1944. r.: Billy Wilder
Dr. Caligari (Das Kabinet des Dr. Caligari) 1919. r.: Robert Wiene
Dr. Jekyll and Sister Hyde 1971. r.: Roy Ward Baker
Dracula (Horror of Dracula) 1958. r.: Terence Fisher
Dracula 2000 2000. r.: Patrick Lussier
Dredd bíró (Judge Dredd) 1995. r: Danny Cannon
Drums Along the Mohawk 1940. r.: John Ford
Dühöngő ifjúság (Look Back in Anger) 1958. r.: Tony Richardson
Dzsingisz kán utóda (Potomok Dzsingisz kana) 1928. r.: Vszevolod Pudovkin
Easy to Love 1953. r.: Charles Walters
Easy to Wed 1946. r.: Edward Buzzell
Egy ágyban az ellenséggel (Sleeping with the Enemy) 1991. r.: Joseph Ruben
Egy este, egy vonat (Un soir un train) 1968. r.: André Delvaux
Egy évezred Mexikóban (Que Viva Mexico),
(Da zdrasztvujet Mekszika) 1932. /1979/. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein, Grigorij Alexandrov
Egy falusi plébános naplója (Journal d'un curé de compagne) 1951. r.: Robert Bresson
Egy marék rizs (En handfull ris, man och kvinna) 1940. r.: Fejős Pál

Egy nap a világ 1943. r.: Vaszary János
Egy tiszta szív (Pakeezah) 1971. r.:Kamal Amroh
Egymillió évvel Krisztus előtt (One Million Years B.C.) 1960. r.: Don Chaffey
Éjféli csipke (Midnight Lace) 1960. r.: David Miller
El Dorado 1966. r.: Howard Hawks
El ultimo cuple 1957. r.: Juan de Orduna
Elégia 1965. r.: Huszárik Zoltán
Elemi ösztön (Basic Instinct) 1992. r.: Paul Verhoeven
Elfelejtett ősök árnyai (Tyenyi zabitik predkov) 1964. r.: Szergej Paradzsanov
Éli az életét (Vivre sa vie) 1962. r: Jean-Luc Godard
Ellenséges vágyak (Se, jie), (Lust, Caution) 2007. r.: Ang Lee
Élőhalottak éjszakája (Night of the Living Dead) 1968. r.: George A. Romero
Előzés (Il sorpasso) 1962. r.: Dino Risi
Eltávozott nap 1968. r: Mészáros Márta
Elvira Madigan 1966. r.: Bo Widerberg
Emberek a havason 1942. r.: Szőts István
Emberi sors (Szugyba cseloveka) 1959. r.: Szergej Bondarcsuk
Emlékmás (Total Recall) 1990. r.: Paul Verhoeven
Emmanuelle 1973. r.: Just Jaeckin
Emmanuelle 2. (Emmanuelle l'antivierge) 1975. r.: Francis Giacopetti
Empire of the Sun 1987. r: Steven Spielberg
Erőszakos múlt (The History of Violence) 2006. r.: David Cronenberg
Érzékek birodalma (Ai no corrida) 1976. r.: Nagisa Oshima
Eső (Regen) 1929. r.: Joris Ivens
Észak-északnyugat (North by Northwest) 1959. r.: Alfred Hitchcock
Excalibur 1981. r: John Boorman
F.P.1. antwortet nicht 1932. r.: Karl Hartl
Fantastic Voyage 1965. r.: Richard Fleischer
Fanny /Kikötő-trilógia 2./ 1932. r.: Marcel Pagnol
Fapados szerelem 1959. r.: Máriássy Félix
Farkasok órája (Vargtimmen) 1966. r.: Ingmar Bergman
Fehér éjszakák (Le notti bianche) 1957. r.: Luchino Visconti
Fehér izzás (White Heat) 199949. r.: Raoul Walsh
Fekete Orfeusz (Orfeu negro) 1958. r.: Marcel Camus
Félelem és reszketés Las Vegasban (Fear and Loathing in Las Vegas) 1998. r.: Terry Gilliam
Felhívás táncra (Invitation to the Dance) 1956. r.: Gene Kelly
Felícia utazása (Felicia's Journey) 1999. r.: Atom Egoyan
Flamingo Road 1949. r.: Michael Curtiz
Flash Gordon 1980. r.: Mike Hodges
Forbidden Planet (Tiltott bolygó) 1956. r.: Fred M. Wilcox
Forgólépcső (The Spiral Staircase) 1945. r.: Robert Siodmak
Forró napok (Égő napok) , (Gorjacsie gyenyocski) 1935. r.: Alekszandr Zarhi, Joszif Hejfic
Fort Apache (Apacserőd) 1948. r.: John Ford
Frankenstein bosszúja (The Revenge of Frankenstein) 1958. r.: Terence Fisher

Frankenstein menyasszonya (Bride of Frankenstein) 1935. r.: James Whale
Fu Manchu 13 rabszolganője ((The Brides of Fu Manchu),
(Die dreizehn Sklavinnen des Fu Manchu) 1966. r.: Don Sharp
Gázolás 1955. r.: Gertler Viktor
Gilda 1946 r.: Charles Vidor
Godzilla – A monstrum visszatérése (Gojira) 1984. r.: Koji Hoshimoto
Godzilla (Gojira) 1954. r.: Inoshiro Honda
Godzilla. Megaszauruszok párbaja (Gojira vs. Kingu Gidora),
(Godzilla vs. King Gidorah), (Godzilla – Duell der Megasaurier) 1991. r.: Kazuki Omori
Godzilla 1998. r.: Roland Emmerich
Godzilla és az óriásrovarok (Godzilla vs Gigan), (Frankensteins Höllenbrut) 1971. r.: Jun Fukada
Godzilla Űrgodzilla ellen (Gojira tai Supesu Gojira),
(Godzilla gegen Spacegodzilla) 1994. r.: Konso Yamashita
Godzilla, az ősgigász (Gojira vs. Biorante), (Godzilla, der Urgigant) 1989. r.: Kazuki Omori
Gold Diggers of 1935 1935. r.: Busby Berkeley
Goldfinger 1964. r.: Guy Hamilton
Golyó a fejbe (Die xue jie tou), (Bullett in the Head) 1990. r.: John Woo
Gonosz halott (The Evil Dead) 1982. r.: Sam Raimi
Gonosz halott 2. (Evil Dead 2.) 1987. r.: Sam Raimi
Green Hell (A zöld pokol) 1939. r.: James Whale
Gyilkos vagyok (Double Indemnity) 1944. r.: Billy Wilder
Hair 1979. r.: Milos Forman
Halálos bűn (Leave Her to Heaven) 1946. r.: John M. Stahl
Halloween 1978. r.: John Carpenter
Hamu és gyémánt (Popiól i diamant) 1958. r.: Andrzej Wajda
Hamupipőke (Cinderella) 1950. r.: Wilfred Jackson, Hamilton Luske,
Clyde Geronomi, /Walt Disney/
Három szín: Kék (Trzy kolory: Niebieski), (Trois couleurs: Bleu) 1993. r.: Krzystof Kieslowski
Hatchet For the Honeymoon (Il rosso segno della follia) 1970. r.: Mario Bava
Hatosfogat (Stage Coach) 1939. r.: John Ford
Hazajáró lélek 1940. r.: Zilahy Lajos
Hellraiser 2. (Hellbound - Hellraiser II.) 1988. r.:Tony Randel
Hellraiser 3. (Hell on Earth) 1992. r.: Anthony Hickox
Hellraiser 4. (Hellraiser: Bloodline) 1996. r.: Kevin Yoghar, Alan Smith
Hetvenöt (7eventy 5ive) 2007. r.: Brian Hooks, Dean Taylor
Himnem – nőnem (Masculin – féminin) 1966. r.: Jean-Luc Godard
Historie d'O (O története) 1975. r.: Just Jaeckin
Hófehérke és a hét vagány (Schneewittchen und die sieben Gaukler) 1962. r.: Kurt Hoffmann
Holtak földje (Land of the Dead) 2005. r.: George A. Romero
Holtak hajnala (Élőhalottak hajnala), (Dawn of the Dead) 1978. r.: George A. Romero
Holtak napja (Day of the Dead) 1985. r.: George A. Romero
Holtsáv (The Dead Zone) 1983. r.: David Cronenberg
Horror of Dracula (Dracula) 1958. r.: Terence Fisher
Hosszú futásodra mindig számíthatunk 1969. r.: Gazdag Gyula
House of Wax (Viasztestek) 2006. r.: Jaume Collet-Serra

Hős (Ying xiong). (Hero) 2002. r.: Zhang Yimou
Hullajó (Dead Alive) 1992. r.: Peter Jackson
Hullámtörés (Breaking the Wawes) 1996. r.: Lars von Trier
Hush…Hush, Sweet Charlotte 1964. r.: Robert Aldrich
Huszadik század (Novecento) 1976. r.: Bernardo Bertolucci
Huszonnyolc nappal később (28 Days Later) 2002. r.: Danny Boyle
I Walked With a Zombie 1943. r.: Jacques Tourneur
Identitás (Azonosság), (Identity) 2003. r.: James Mangold
Il mercenario 1968. r.: Sergio Corbucci
Imitation of Life 1959. r.: Douglas Sirk
Interlude 1957. r.: Douglas Sirk
Intermezzo 1939. r.: Gregory Ratoff
Invasion of the Body Snatchers 1956. r.: Don Siegel
Invitation to a Gunfighter 1964. r.: Richard Wilson
Iron Tiger (Fong Sai Yuk Chuk Chap). (Fang Shi Yu Xuji),
(The Legend of Fong Sai Yuk II.) 1993. r: Corey Yuen
Ismeretlen hívás (When a Stranger Calls) 2006. r.: Simon West
Iszonyat (Repulsion) 1965. r.: Roman Polanski
Jack, the Ripper 1958. r.: Robert S. Baker, Monty Berman
Jackson County Jail 1976. r.: Michael Miller
Játszd újra, Sam (Play It Again, Sam) 1972. r.: Herbert Ross
Jégmezők lovagja (Alekszandr Nyevszkij) 1938. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
Jezebel 1938. r.: William Wyler
Jules és Jim (Jules et Jim) 1962. r.: Francois Truffaut
Jupiter's Darling 1954. r.: George Sidney
Jurassic Park 1993. r.: Steven Spielberg
Jutalomutazás 1974. r.: Dárday István
Kánikula (Hundstage) 2001. r.: Ulrich Seidl
Karambol (Crash) 1996. r.: David Cronenberg
Karmelita beszélgetések (Le dialogue des Carmélites)
1966. r.: Philippe Agostini, Raymond Leopold Bruckberger
Kathie Elder négy fia (The Sons of Kathie Elder) 1965. r.: Henry Hathaway
Kék hold völgye (Lost Horizon) 1937. r.: Frank Capra
Keserű rizs (Riso amaro) 1949. r.: Giuseppe de Santis
Két bajtárs (Dva bojca) 1943. r.: Leonyid Lukov
Kétszer kettő néha öt 1954. r.: Révész György
Key Largo 1948. r.: John Huston
Kínai kísértettörténet (A Chinese Ghost Story), (Szellemharcosok) 1987. r.: Ching Siu-Tung
King Kong 1933. r.: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
Királyok királya (The King of Kings) 1927. r.: Cecil B. De Mille
Kis Katalin házassága 1950. r.: Máriássy Félix
Kopár sziget (Hadaka no sima) 1960. r.: Kaneto Shindo
Kórház a pokolban (Sublime) 2007. r.: Tony Krantz
Körhinta 1955. r.: Fábry Zoltán

Köszönöm, hogy elgázolt 1935. r.: Martonffy Emil
Krisztus megállt Ebolinál (Cristo si è fermato a Eboli) 1979 r.: Francesco Rosi
La Bête 1975. r.: Valerian Borowczyk
La casa dell éscorcismo 1975. r.: Mario Bava
La folie de docteur Tube 1915. r: Abel Gance
La luna (A Hold) 1979. r.: Bernardo Bertolucci
La Mancha lovagja (Man of La Mancha) 1972. r.: Arthur Hiller
La reina del Chantecler 1962. r.: Rafael Gil
La violetera 1958. r.: Luis César Amadori
Lady Snowblood 1973. r.: Toshiyo Fujita
Lady Vengeance – A bosszú asszonya (Sympathy for Lady Vengeance) 2005. r.: Park Chan-Wook
Lány a hídon (La fille sur le pont) 1998. r.: Patrice Leconte
Las Bandidas 2006. r: Joachim Roenning, Espen Sandberg
Laura (Valakit megöltek) 1944. r.: Otto Preminger
Leave Her to Heaven (Halálos bűn) 1946. r.: John M. Stahl
Legenda Szilvavirágról 1979. r.: Ju Van Dzsun, Jun Rjang Gju
Leise flehen meine Lieder 1933. r.: Willi Forst
Les vampires 1915 – 16. r.: Louis Feuillade
Lethal Lady (Wong Ga Lui Cheuna), (Huang Gu Nu Jiana),
(She Shoots Straight) 1990. r.: Corey Yuen
Lila akác 1934. r.: Székely István
Little Caesar (A kis Cézár) 1930. r.: Mervyn Le Roy
Living Dead Girl (La morte vivante), (Lady Dracula) 1982. r.: Jean Rollin
Lola rennt (A lé meg a Lola) 1998. r.: Tom Tykwer
London After Midnight (London éjfél után) 1927. r.: Tod Browning
Lotna 1959. r.: Andrzej Wajda
Lust for a Vampire 1970. r.: Jimmy Sangster
M – Egy város keresi a gyilkost (Eine Stadt sucht einen Mörder) 1931. r.: Fritz Lang
Mackó úr kalandjai 1920. r.: Deésy Alfréd
Mad Max 1979. r.: George Miller
Mad Max 2.(The Road Warrior) 1981. r.: George Miller
Madarak (The Birds) 1963. r.: Alfred Hitchcock
Magányos lovas (Ride Lonesome) 1959. r.: Budd Boetticher
Magic Town 1947. r.: William A. Wellman
Magnificent Obsession 1954. r.: Douglas Sirk
Marco Polo Kubla kán birodalmában (Ma Goh Boh Law), (Ma Ge Bô Luo), (Marco Polo – Four Assassins), (Marco Polo im Reiche des Kublai Khan) 1975. r.: Chang Cheh
Marius (Kikötő-trilógia 1.) 1931. r.: Alexander Korda
Marnie 1964. r.: Alfred Hitchcock
Másenyka (Masenka) 1942. r.: Jurij Rajzman
Mátrix (The Matrix) 1999. r.: Andy Wachowski, Larry Wachowski
Mephisto 1981. r.: Szabó István
Meseautó (A meseautó) 1934. r.: Gaál Béla
Metropolis 1926. r.: Fritz Lang
Meztelen ebéd (Naked Lunch) 1991. r.: David Cronenberg

Mi ultimo tango 1960. r.: Luis César Amadori
Mimic – A júdás faj (Mimic) 1997. r.: Guillermo Del Toro
Minority Report 2002. r.: Steven Spielberg
Mire megvirrad (Le jour se lève) 1939. r.: Marcel Carné
Mississipi szirénje (La sirène du Mississipi) 1969. r: François Truffaut
Moana 1926. r.: Robert Flaherty
Moon of Israel (A rabszolgakirálynő), (Die Sklavenkönigin) 1924. r.: Michael Curtiz
M. Butterfly (Pillangó úrfi) 1993. r.: David Cronenberg
Mr. Vengeance – A bosszú ura (Sympathy for Mr. Vengeance) 2002. r.: Park Chan-Wook
Mulholland Drive 2001. r.: David Lynch
My Darling Clementine (Klementina, kedvesem) 1946. r.: John Ford
My Fair Lady 1964. r.: George Cukor
Nagybácsim (Mon oncle) 1958. r.: Jacques Tati
Nanuk, az eszkimó (Nanook of the North) 1922. r.: Robert Flaherty
Napfogyatkozás (L'éclisse) 1961. r.: Michelangelo Antonioni
Négy nővér 1. (Daughters Courageous) 1939. r: Michael Curtiz
Négy nővér 2. (Four Daughters) 1938. r: Michael Curtiz
Néha a csajok is úgy vannak vele (Even Cowgirls Get the Blues) 1993. r.: Gus Van Sant
Német pite (Love Cocktail), (Sex Up – Jungs haben's auch nicht leicht) 2003. r.: Florian Gärtner
Night of the Demon 1956. r.: Jacques Tourneur
Nightmare 1956. r.: Maxwell Shane
Nightmare on Elm Street (Rémálom az Elm utcában) 1984. r.: Wes Craven
Nikita 1989. r.: Luc Besson
Nincs béke az olajfák alatt (Non c'è pace tra gli ulivi) 1949. Giuseppe de Santis
Nomád (Nomad) 2005. r.: Ivan Passer, Sergei Bodrov, Talgat Temenov
Nosferatu 1921-22. r.: Friedrich Wilhelm Murnau
Nyolc és fél (Otto e mezzo) 1963. r.: Federico Fellini
O története (Histoire d'O) 1975. r.: Just Jaeckin
Ólomidő (Die bleierne Zeit) 1981. r.: Margarethe von Trotta
Ómen (The Omen) 1976. r.: Richard Donner
One Way Passage 1932 r.: Tay Garnett
Only Angels Have Wings (Csak az angyaloknak van szárnyuk) 1939. r.: Howard Hawks
Országúton (La strada) 1954. r.: Federico Fellini
Othello 1952. r.: Orson Welles
Out of the Past 1947. r.: Jacques Tourneur
Óz, a csodák csodája (The Wizard of Oz) 1939. r.: Victor Fleming
Ördögi találmány (Vynález zkázky) 1958. r.: Karel Zeman
Ördögűző 1. (The Exorcist) 1973. r.: William Friedkin
Örök szolgaság (Of Human Bondage) 1934. r.: John Cromwell
Őrült húszas évek (Az alvilág alkonya), (The Roaring Twenties) 1939. r.: Raoul Walsh
Özönvíz előtt (Avant le déluge) 1953. r.: André Cayatte
Paisà (Paisà) 1946. r.: Roberto Rossellini
Pandora szelencéje (Die Büchse der Pandora) 1928. r.: Georg Wilhelm Pabst
Pánik (Panique) 1947. r.: Julien Duvivier

Park Row 1952. r.: Samuel Fuller
Pecado de amor 1961. r.: Luis César Amadori
Peeping Tom 1966. r.: Michael Powell
Penge (Blade) 1998. r.: Stephen Norrington
Péntek 13 (Friday the 13th) 1980. r: Sean S. Cunningham
Pépé le Moko (Az alvilág királya) 1936 r.: Julien Duvivier
Persona 1966. r.: Ingmar Bergman
Petra von Kant keserű könnyei
(Die bitteren Tränen der Petra von Kant) 1972. r.: Rainer Werner Fassbinder
Peyton Place 1957. r.: Mark Robson
Piknik a sziklánál (Picinic at Hanging Rock) 1975. r.: Peter Weir
Pillangó úrfi (M. Butterfy) 1993. r.: David Cronenberg
Pinnocchio 1940. r.: Walt Disney
Pleasantville 1998. r.: Gary Ross
Pók (Spider) 2002. r.: David Cronenberg
Poltergeist 1982. r.: Tobe Hooper
Predator 1987. r.: John McTierman
Psycho 1960. r.: Alfred Hitchcock
Quella villa accanto al cimitero 1980. r.: Lucio Fulci
Quo Vadis 1951. r: Mervyn LeRoy
Ragyogás (The Shining) 1980. r.: Stanley Kubrick
Rambo 1982. r.: Ted Kotcheff
Reanimátor 1. (Re-animator) 1985. r.: Stuart Gordon
Reanimátor 2. (Bride of Re-animator)1990. r.: Brian Yuzna
Reanimátor 3. (Reanimátor. A visszatérés), (Beyond Re-animator) 2003. r.: Brian Yuzna
Red Dust 1932. r.: Victor Fleming
Red River 1948. r.: Howard Hawks
Rémálom az Elm utcában (A Nightmare on Elm Street) 1984. r.: Wes Craven
Repülő guillotine (The Flying Guillotine) 1975. r.: Yu Wang
Repülő tőrök klánja (House of Flying Daggers) 2004. r.: Zhang Yimou
Rettegett Iván (Car Ivan Vasziljecics Groznij) 1944-45. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
Ride Lonesome (Magányos lovas) 1959. r.: Budd Boetticher
Ringu 1998. r.: Hideo Nakata
Rio Bravo 1959. r.: Howard Hawks
Robocop (Robotzsaru) 1987. r.: Paul Verhoeven
Robotzsaru (Robocop) 1987. r.: Paul Verhoeven
Rocco és fivérei (Rocci e i suoi fratelli) 1960. r.: Luchino Visconti
Róma nyílt város (Roma, città aperta) 1945. r.: Roberto Rossellini
Róma, 11 óra (Roma, ore 11) 1952. r.: Giuseppe de Santis
Salamon király kincse (Salamon király bányái),
(King Salomon's Mines) 1950. r.: Compton Bennett, Andrew Marton
Samba 1964. r.: Rafael Gil
Sámson és Delila (Samson und Delila) 1922. r.: Alexander Korda
Sanghaj expressz (Shanghai Express) 1932. r.: Joseph von Sternberg

Sasori – Jailhouse 41. (Joshuu Sasori: Dai-41 zakkyo-bo),
(Female Convict Scorpion Jailhouse 41.),
(Scorpion: Female Prisoner Cage 41.) 1972. r.: Shunya Ito
Scarface: The Shame of the Nation (A sebhelyes ember) 1932. r.: Howard Hawks
Schindler listája (Schindler's List) 1993. r.: Steven Spielberg
Shane 1953. r.: George Stevens
She (Ayesha) 1964. r.: Rober Day
Shinobi 2005. r.: Ten Shimoyama
Sin City – A bűn városa (Sin City) 2005. r.: Frank Miller, Robert Rodriguez
Solaris (Szoljarisz) 1972. r.: Andrej Tarkovszkij
Sorstalanság 2005. r.: Koltai Lajos
Soylent Green (Zöld szója) 1973. r.: Richard Fleischer
Sötét átjáró (Dark Passage) 1947. r.: Delmer Daves
Sötét zsaruk (Men in Black) 1997. r.: Barry Sonnenfeld
Spawn 1997. r.: Mark A. Z. Dippe
Spellbound (Az elbűvölt), (Bűvölet) 1945. r.: Alfred Hitchcock
Stella Dallas 1937. r.: King Vidor
Superman 1. 1978. r.: Richard Donner
Szadko (A boldogság madara) 1952. r.: Alexandr Ptusko
Szállnak a darvak (Letyat zsuravli) 1957. r.: Mihail Kalatozov
Szárnyas fejvadász (Blade Runner) 1982. r.: Ridley Scott
Százhúszas tempó (120-as tempó) 1937. r.: Kardos László
Szédülés (Vertigo) 1958. r.: Alfred Hitchcock
Szegénylegények 1965. r.: Jancsó Miklós
Szélbe írva (Written on the Wind) 1956. r.: Douglas Sirk
Szelíd motorosok (Easy Rider) 1969. R.: Denis Hopper
Szerelmes Thomas (Thomas est amoureux) 2000. r.: Pierre-Paul Renders
Szerelmi lázálom (Fantasma d'amore) 1981. r.: Dino Risi
Szindbád hetedik utazása (The 7th Voyage of Sindbad) 1958. r.: Nathan Juran
Szíriusz 1942. r.: Hamza D. Ákos
Szodoma és Gomorra (Sodom und Gomorrha) 1922. r.: Kertész Mihály
Szörnycápa (Shark: rosso nell' oceano) 1984. r.: Lamberto Bava
Sztalker 1979. r.: Andrej Tarkovszkij
Sztrájk (Sztacska) 1924. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
Született gyilkosok (Natural Born Killers) 1994. r.: Oliver Stone
Talpalatnyi föld 1948. r.: Bán Frigyes
Tangó (Tango) 1993. r.: Patrice Leconte
Tangó bár 1935. r.: John Reinhardt
Tavaly Marienbadban (L'année dernière à Marienbad) 1961. r.: Alain Resnais
Tavasz, nyár, ősz, tél, tavasz (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom) 2003. r.: Kim Ki-Duk
Tavaszünnep (Utsav), (Indian Adventure) 1984. r.: Girish Kamad
Taxidermia 2005. r.: Pálfi György
Terminátor (The Terminator) 1984. r.: James Cameron
The Big Heat (A búcsúlevél), (A nagy hőség) 1953. r.: Fritz Lang
The Black Cat 1934. r.: Edgar George Ulmer

The Blair Witch Project 1999. r.: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez
The Blue Dahlia 1946. r: George Marshall
The Conquest of Space 1955. r.: Byron Haskin
The Crimson Pirate 1952. r.: Robert Siodmak
The Crowd 1928. r: King Vidor
The Dark at the Top of the Stairs 1960. r.: Delbert Mann
The Golden Voyage of Sindbad 1973. r.: Gordon Hessler
The Gorgon 1963. r.: Terence Fisher
The Horse Soldiers 1959. r.: John Ford
The Incredible Shrinking Man 1956. r.: Jack Arnold
The Killers 1947. r.: Robert Siodmak
The Lady from Shanghai (A sanghaji asszony) 1946. r.: Orson Welles
The Land that Time Forgot (Caprona) 1975. r.: Kevin Connor
The Lost World 1925. r.: Harry O. Hoyt – Willis O'Brien
The Lost World 1960. r.: Irwin Allen
The Maltese Falcon (A máltai sólyom) 1941. r.: John Huston
The Mask of Fu Manchu 1932. r.: Charles Brabin
The Maske of Fu Manchu (The Face of Fu Manchu), (The Mask of Fu Manchu) 1965. r.: Don Sharp
The Mummy (A múmia) 1932. r.: Karl Freund
The Naked Spur 1952. r.: Anthony Mann
The Old Dark House 1963. r: William Castle
The Omega Man 1971. r.: Boris Sagal
The Plague of the Zombies (Az iszonyat éjszakái) 1966. r.: John Gilling
The Revenge of Frankenstein (Frankenstein bosszúja) 1958. r.: Terence Fisher
The Roaring Twenties (Őrült húszas évek), (Az alvilág alkonya) 1939. r.: Raoul Walsh
The Shining (Ragyogás) 1980. r.: Stanley Kubrick
The Tarnished Angels 1957. r.: Douglas Sirk
The Thing (The Thing From Another World) 1951. r.: Christian Nyby, Howard Hawks
The Thing 1982. r.: John Carpenter
The Time Machine (Az időgép) 1959. r.: George Pal
The War of the Worlds (Világok harca) 1953. r.: Byron Haskin
The Wild Angels 1966. r.: Roger Corman
The Wolf Man 1941. r.: George Waggner
THX 1138. 1959. r.: George Lucas
Tigris és sárkány (Wo hu cang long) 2000. r.: Ang Lee
Ti-Lung – Das Blutige Schwert der Rache 1977. r: Chang Cheh, Hua Shan
Titanic 1997. r.: James Cameron
Tízparancsolat (The Ten Commandments) 1923. r.:Cecil B. De Mille
Tízparancsolat (The Ten Commandments) 1956. r.: Cecil B. De Mille
Tokyo Decadence (Topâzu), (Sex Dreams of Topaz) 1999 r.: Ryû Murakami
Tom Mix (The Miracle Rider) 1935. Serial 15 részben. R: Armand Schaefer
Trader Horn 1931. r.: Willard S. II.Van Dyke
Traktoristák (Boldog ifjúság), (Traktoriszti) 1934. r.: Ivan Pirjev
Trauma 1993. r.: Dario Argento

Truman Show (The Truman Show) 1998. r.: Peter Weir
Tudom, mit tettél tavaly nyáron (I Know What You Did Last Summer) 1997 r.: Jim Gillespie
Túl a barátságon (Brokeback Mountain) 2005. r.: Ang Lee
Turks Fruit (Türkische Früchte), (Törökméz), (Török gyümölcsök) 1973. r.: Paul Verhoeven
Turkszib 1929. r.: Viktor Turin
Tükör által homályosan (Sasom i en spegel) 1960. r.: Ingmar Bergman
Türelmetlenség (Intolerance) 1916. r.: David Wark Griffith
Twister 1996. r.: Jan de Bont
Úrvacsora (Nattwardsgästerna) 1962. r.: Ingmar Bergman
Valamit visz a víz 1943. r.: Oláh Gusztáv, Zilahy Lajos
Vámpírok bolygója (Terrore nello spazio) 1965. r.: Mario Bava
Vámpírok Herkules ellen (Ercole al centro della terra) 1961. r.: Mario Bava
Végtelen történet (Die unendlichhe Geschichte) 1983. r.: Wolfgang Petersen
Vera Cruz (Vera Cruz) 1954. r: Robert Aldrich
Vertigo (Szédülés) 1958. r.: Alfred Hitchcock
Viasztestek (House of Wax) 2005. r.: Jaume Collet-Serra
Vidám vásár (Kubanszkije kazaki) 1949. r.: Ivan Pirjev
Vihar Ázsia felett (Dzsingisz kán utóda), (Potomok Cshingis-Khana), (Potomok Csingiszkana), (Storm Over Asia) 1928. r.: Vszevolod Pudovkin
Vihar előtt (Reng a föld), (La terra trema) 1948. r.: Luchino Visconti
Világok harca (The War of the Worlds) 1953. r.: Byron Haskin
Világos út (Szvetlij puty) 1940. r.: Grigorij Alexandrov
Vörös sivatag (Deserto rosso) 1964. r.: Michelangelo Antonioni
Wake of the Red Witch 1948. r.: Edward Ludwig
When Worlds Collide 1951. r.: Rudolph Maté
Written on the Wind (Szélbe írva) 1956. r.: Douglas Sirk
York őrmester (Sergeant York) 1941. r.: Howard Hawks
Zaklatás (Disclosure) 1994. r.: Barry Levinson
Zombik tava (Zombi Lake) 1982. r.: Jean Rollin
Zöld szója (Soylent Green) 1973. r.: Richard Fleischer
Zu legendája (Legend of the Zu) 2001. r.: Tsui Hark
Zsákutca (Dead End) 1937. r.: William Wyler

Tartalom

2. FILMFEJTÉS 5
2.1. Hermeneutika 5
2.1.1. Filmelemzés és filmfejtés 5
2.1.2. A jeltudományi redukcionizmus.....12
2.1.2.1. Redukció a hordozókra (Filmológusi redukció).....12
2.1.2.2. Redukció a tudásrendszerekre (Iskolamesteri redukció) 13
2.1.2.3. A reduktív értelem csele 15
2.1.2.4. Retorikai redukció (Az érdekharctól az ízlésharcig) 15
2.1.2.5. A jelentés felszámolása.....17
2.1.3. A mű tanulsága és titka 18
2.1.4. Progresszív tanulság, forradalmi „message”.....21
2.1.5. A kimondott és az elmondható (A műértelem rétegei).....22
2.1.6. Igazság és ismételhetetlenség.....24
2.1.7. Individualitás és igazság 25
2.2. Hermeneutikák.....31
2.2.1. Hit és gyanú 31
2.2.2. Szerző és befogadó konkurenciája.....37
2.2.2.1. Mit kap az én az értelemtől? 37
2.2.2.2. Mit kap az értelem az éntől? 37
2.2.2.3. Mit vesz el az én az értelemtől?.....39
2.2.3. A szimptomatikus kritika metakritikája 40
2.2.3.1. A Harmadik Hermeneutika terve 40
2.2.3.2. Explikáció és szimptomatika 43
2.2.3.3. A szimptomatikus kritika korlátai.....45
2.2.3.4. A tekintet metakritikája: a férfitekintet feminista kritikájának vizsgálata.....47
2.2.3.4. Túl a szimptomatikán.....51
2.3. A fejtés elemzése (Kísérlet a filmfejtés fogalmának szemiotikai megalapozására) 56
2.3.1. Szubsztitúciók (A szemiózis sokszorozódása).....56
2.3.2. A konkretizáció episztemológiája (A direkt helyettesítés elmélete) 60
2.3.3. A direktebb nagyít, közelít 63

2.3.4. Az episztémikus szubsztitúció a művészetek történetében 69
2.4. Az indirekt szimbolika alapstruktúrája 71
2.4.1. A probléma jellemzése 71
2.4.2. Az indirekt szimbolika szerkezete 72
2.4.3. A jelentéstöbblet elmélete 76
2.4.4. Általános metaforológia 78
2.4.4.1. A metafora elsődlegessége 78
2.4.4.2. Metaforológiák 81
2.4.4.3. Jel, metafora, léthiány 84
2.4.5. A realitáskeresés két eltérő stratégiája (Tudomány és esztétikum) 85
2.4.6. Metafora és létvágy 86
2.4.7. Az indirekt szimbolika énszerűsége 89
2.4.8. A metafizikai vágy 90
2.4.9. Az indirekt szimbolika formái (Mítosz és esztétikum) 92
2.4.10. Az indirekt szimbolika mint ősjelölés 93
2.4.11. Az indirekt szimbolika mint jelentésrenováció (A „visszanyerés” vagy „dezautomatizáció” problémája) 95
2.4.12. A művészet specifikuma (Hogyan haladja meg a művészet a mítoszt) 101
2.4.13. A dezautomatizáló jel mint másodlagos ősnév 104
2.4.14. A poétikai szubsztitúció cselekvéselméleti alapjai 106
1.4.15. Poézis és ideológia 108
2.4.16. A műalkotás ideologikus jelentésrétege 112
2.4.17. Metakritika. Jelentésredukció: a jelentéstöbblet hatástalanítása 116
2.4.18. Mítosz, poétikum és esztétikum 124
2.5. Realitás és realitáskép 131
2.5.1. A valóság keresése 131
2.5.2. A realitáskép 133
2.5.3. A szimbolikus apriori komponensei 135
2.5.4. A realitáskép rétegei 137
2.5.5. A tárgyvilág realitása 139
2.5.6. Szubjektív realitás 140
2.5.7. A szimbolikus kasztráció 142
2.5.8. A reális, imaginárius és szimbolikus 144
2.5.9. „Hol a valóság mostanában?” 150
2.5.10. A valóság három arca 154
2.5.11. A realitás szólítása. A megszólított realitás 159
2.5.12. A realitás mint szemiózis-immanens transzcendencia 164
2.5.13. Az „Az” szólítása (Az inkonzisztencia episztemológiája) 165
2.5.14. Az inkonzisztencia ontológiája 171
2.5.15. A maradék 174

2.5.16. Maradék és Erósz
(Az integrálhatatlan maradék eszméjének integrálhatatlan maradékai) 176
2.5.17. Megkettőzött visszanyeréselmélet
(A dolog és a szubjektum visszanyerése).....177
2.5.18. A valós nem létezik? 180
2.5.19. Platon chorája, Pandora szelencéje 183
2.5.20. Az iszonyatos és undorító realitás.....186
2.5.21. Realitáskép-történet.....193
2.5.22. Az iszonyatos és az undorító differenciálása 196
2.5.23. A realitás kiszorul a realitásképből 198
2.5.24. Artisztikus realitáskeresés 201
2.6. Sztálinista álomgyár
(Szeminárium) 202
2.6.1. Kommunista film noir
(A műfaj szelleme az ideológia ellen).....202
2.6.2. Kommunista boldogságmitológia.....213
2.7. Álomfejtés és álomgyár-fejtés
(Összefoglalás és kitekintés) 216
2.7.1. A szubsztitúciók szemiotikája 216
A szellem fenomenológiájában (Hegel, Freud, Eizenstein, Derrida).....216
2.7.2. A „Szíven Ütő” esztétikája.....235
2.7.2.1. Rejtőzködő üzenet 235
2.7.2.2. Tanítás és titok arányai 238
2.7.2.3. Az ideológia utópiája és az utópia ideológiája.....239
2.7.2.4. A tanítás korlátai.....240
2.7.2.5. A tanítás mélysége.....246
2.7.2.6. A fejtés tárgya.....251
2.7.2.7. A megfejtés célja 257
2.7.2.7.1. Horizontnyitás 257
2.7.2.7.2. Az aktív mag keresése 259
2.7.2.7.3. A kiküszöbölhetetlen maradvány faszcinációja.....262
2.7.2.8. Ki-egész-ítés
(Mit ad hozzá a fejtés a megfejtendőhöz?) 263
2.7.2.9. A tagadott rész 264
2.7.2.10. Az igazság egyszerisége.....268
2.7.2.11. Formális és tematikus kritika kultúrharca.....271
2.7.2.12. A „jelentés obskurantizmusa” 274
2.7.2.13. A forma tartalma.....276
2.7.2.14. A tartalom formája.....277
2.7.3. Poszthermeneutika és posztkritika
(A kritikától az önkritikáig, a fejtéstől az önmegfejtésig) 278
2.7.3.1. Posztmodern titoktalanság.....278
2.7.3.2. A titoktalan világ titka 282
2.7.3.3. A lezáró szignifikáns posztmodern generációja 285

2.7.4. Az elmélet önanalízise 287
2.8. Sin City szeminárium 291
FILMOGRÁFIA AZ i. KÖTETHEZ 351
Tartalomjegyzék 365