A film szimbolikája
Erőszak és erotika a filmben
Szexuálesztétika

Király Jenő

A film szimbolikája

NEGYEDIK KÖTET

Erőszak és erotika a filmben
Szexuálesztétika

1. rész

Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék
Magyar Televízió Zrt.
2011

© Király Jenő, 2011.

Válogatta és szerkesztette:
Balogh Gyöngyi

Szakmailag lektorálta:
Varga Anna

ISBN 978-963-9821-17-0 Ö összkiadás

Negyedik kötet 1. rész
ISBN 978-963-9821-49-1

Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék
Magyar Televízió Zrt.
Kaposvár – Budapest, 2011.
A kiadásért felel Varga Anna.

Nyomdai munkálatok: Séd Nyomda Kft.
Felelős vezető: Katona Szilvia
www.sednyomda.hu

1. ELEMENTÁRIS ESZTÉTIKA ÉS SZIMBOLIKA

1.1. Az esztétikai antropológia és az árnyéklét szexuálesztétikája

Az esztétikai antropológia az ember, mint önreflexív érzéki lény megnyilvánulásainak vizsgálata, mely az önérzékelő érzékelés tana, a szubjektivitás hermeneutikája felé vezet. Érzékelek: tehát van, aminek tanúja vagyok. Gondolkodom, azaz szellemi döntést hozok, nemcsak befogadok valami adottat, hanem határt vonok, nevet adok: gondolkodom, tehát vagyok. Az érzékiség nyersanyaga a gondolkodó szubjektum közvetítése által jelenik meg világként. Az érzékiség magában véve széttépne, felfalna, mint a mesebeli hétfejű sárkány, akit a fogalom kardjaival kell feldarabolni, ami, mert a sárkánynak mindig új feje nő, a megismerés befejezhetetlenségét jelenti. Nincs végső harc, a folytatás a győzelem. Az ész lel rá a világra, melyet az érzőképesség, az érzékiség érzékenysége közvetít számára. Többet vagy kevesebbet érzékelünk, mint az állat? Az ember, mint specializálatlan és offenzív lény, aki mindig túllépi az adottat és ezért az ismeretlenben mozog, a létfenntartáshoz szükséges környezeti tulajdonságokból nem érzékel eleget, ezért érzékeit kiegészítő, felfogó képességét kibővítő és pontosító műszerekre van szüksége, másrészt a létfenntartás szempontjából irreleváns számtalan létminőséget felfog, egész – határtalan – világot észlel, nyitott horizont lezáratlan teljességét, melynek keretében nemcsak szükséglettárgyat és ellenséget fog fel: kérdésként, talányként felmerülő minőségeket is felfog, a hasznos tudáson innen, s a tudáson túl is: a tetszés és gyönyör tárgyait.

Minden emberi érzékelés fogalmilag telített, és minden emberi emlékezés, elbeszélés és képzelet már metafizika. A naiv tudat metafizikája nem kevésbé metafizika, csupán abban különbözik a filozófiai metafizikától, hogy nem az egyén hozza a világnézeti döntéseket, hanem a szent, tradicionális vagy profán, pragmatikus közösség. A világ adja az embert önmagának, de mint olyat, aki önmagának adja, magából veszi a világot. Az ember olyan világkreáló, akinek kreálója a világ. Ha a világot keressük, az önreflexivitás végtelen regressziójának csapdájában találjuk magunkat, mert a világot adni kell és nem kapni, csak adva lehet rátalálni. Amit keresünk, mindig már megvan, mert a világ keresi önmagát, a lét kérdez rá magára az emberben. Vagy nincs felelősség, vagy egyetemes. A megismerés a természetben szemléli természet és kultúra differenciálódását, a megismerés megismerése a kultúrában talál rá ugyanerre, a szellemben ismer rá önmaga és a természet megkülönböztetésére. Az, hogy a világérzékelésben érzékelem önmagamat, vagy az önérzékelés közvetíti a világérzékelést, olyan tyúk-tojás probléma, melynek igazi lényege, hogy a minden határt átlépő lény önmaga határainak átlépésével, önmaga szakadatlan definiálásával egyben a világnak is újrakeresztelője. Önmagát szakadatlan kérdésessé tevő nyugtalanságára mindig új hódítás, táguló világ a válasz. A fragmentációra hajló emberi személyiséget az offenzív világviszony működése fogja össze.

A természeti késztetések és ciklusok hatalmát trónfosztja a szó hatalma: az előbbiek mint naturális késztetések kulturális késztetője fölébük kerekedik. „Engem most egyformán hatalmába kerített természetem s szavaid ereje." – mondja Hamdúna hercegnő a szép szavú rábeszélőnek, Bahlúlnak (Muhammad an-Nefzawi: Az illatos kert. Bp. 1983. 41.p.) Tarr Béla *Kárhozat* című filmjében a nő, aki előbb kidobatta, megverte, a zajok alapján ítélve talán lerúgta a lépcsőn a férfit, egy idealizáló monológ verbális aktusa által megkísértve utóbb odaadja magát neki. A fogalom nemcsak a legátlás eszköze, az ösztönzés, felkeltés, perspektíva nyitás értelmében is kontrollálja az érzéki izgalmat; a fogalom cenzor is, de afrodiziákum is; az ösztönző és gátló képességek igazolják egymást; korántsem a gátló, tiltó funkció letiltása a szabadság feltétele; az ember csak a két funkció együttes birtoka és kölcsönös ellenőrzése feltétele mellett szabad; ez pedig, mivel viszonyuk nem hierarchikus, csak vita, harc, meghasonlás lehet. A *Kárhozat*ban a bárénekesnő egyik ölelésből táncol a másikba, agyik férfitől a másikhoz, érzéketlen arccal, még csak nem is a vágy rabjaként, csupán mint az alkalom játékszere, miáltal a korábbi szerelmi vallomásba foglalt nőkép cáfolatává válik. A nőideál többé nem „önmagát teljesítő prófécia". Mivel a vágy nem csak a természet műve, az ember felelős az izgalomért, indulatért, érzésért, hangulatért, mely meglepheti és birtokba veheti őt, ám csak amennyiben nemcsak egyrészt hagyja ezt, hanem másrészt választja is: az a vágy győzi le, amelyre – tudattalanul – vágyott, így legyőzetése is az ő győzelme. A régi arab szöveg értelmezője azt is mondhatja: „A szabadság a sors álma önmagáról.", de azt is, „A sors a szabadság álma önmagáról." – mert egymást közvetítik, egymásba vannak beírva. Hamdúna az aktus után, mely tiltakozása ellenében történt, mégis tudja, hogy akarta, ezért szólhat így: „Elhallgass! Ami megtörtént, megtörtént. Minden vulvára felíratott annak a neve, aki birtokába veheti, akár szerelemből, akár csalárdságból. Ha Bahlúl neve nem lett volna odaírva, soha sem érte volna el célját sem ő, sem más, még ha a világ összes kincsét is ígérte volna." (uo. 44.p.). Az idézett műben az alacsony kultúra jeleként számítják be az ellen nem állást: a kérdésre, „Mennyi ideig tud egy nő férfi nélkül meglenni?", Badr al-Budúr, „a teliholdak legszebbike", így válaszol: „Ó uram, egy nemes származású asszony hat hónapig is megállja, de akinek származása alacsony, s magát nem tartja sokra, amikor csak szerét teheti, magára von egy férfit, s annak hímtagja megismerheti a nő vulváját." (uo. 65 – 66. p.). Ez nem az elfojtás vagy a szublimáció generális parancsa, ebben a kultúrában az érzékiség átszellemítése korántsem a szexuális érzékenység feláldozása, nem egy neutrális, absztrakt szellemiség uralma, nincs szó arról, hogy a szellemnek ne volna neme. Nyugaton a burzsoá pragmatizmus a szeretetet hiszi illúziónak, míg a tradicionális idealizmus a kéjt támadja. Badr al- Budúr paradicsomában a kéjnek is helye van, nemcsak a szeretetnek, és egyiküknek sem célja, hogy tagadja a másik létjogát. Badr al-Budúr választékossága nem jelenti, hogy a szabadság megússza a nem-szabadsággal való találkozást. Az idézett jelenetben Badr al-Budúr épp rabságban van, s egy barbár nőrablóval szemben érvényesíti, esztétikai és szellemi fölénye révén, nem szűnő harcban, érdekeit. Az Illatos kert mesebetétjei azt is állandóan hangsúlyozzák, hogy a test, a személyiség és a társadalom is hajlik a fragmentációra, amely „külön hatalmakat" nemz, s ezek lényege épp az, hogy nemcsak a többi részeket, az egészet is elnyomják. A felszabadító olyan rész, mely az egészen belül, részként képviseli az egészet, míg az elnyomó olyan, amely az egészet kényszeríti a maga, a rész képviseletére. A szabadság nem a nem szabadság elkerülésében, hanem túllépésében áll, a vereség legyőzését és nem lehetősége elvi tagadását fejezi ki, mert nem eszmény, hanem realitás, akkor is, ha

az önfeladást választja, azaz önfelszámolásra használja magát. A mai nyugati kultúrában és a világkultúra amerikanizált részében a bulvársajtó és az elektronikus média „kereskedelmi csatornái" a tét és ezért sansz nélküli „alacsony" szexuális kultúrát súlykolják.

Ember és állat érzékenységének mennyiségi különbségénél fontosabb a minőségi aspektus, az ébredés fokának különbségei. Az ember léte, legközvetlenebb értelmében, nem más, mint kellemes vagy kellemetlen izgalom, fel- vagy lehangoltság. Ebben az izgalomban születik a lélek, benne talál rá az ember megélt léte, az önmegélő lét első identitására, s az izgalom okainak keresése vezet a világ nyomára. Az éber lét az egyetemes lét olyan pontja, ahol önmegélővé változik, minden ilyen pont meghatározott, egyszeri helyet foglal el a lét történeti kibontakozásában és az erők munkamegosztásában, ezért sehol másutt el nem érhető tudás, rálátás megszerzésének lehetőségét jelenti. Az ébredő létet az önviszony szembeállítja a többi léttel, s önlét és máslét szembeállítottságának első meghasonlásához kapcsolódik a másléthez való fel- és lehangolt viszony kettőssége, dupla meghasonlás, mely kétféle keresést indít el. Az önmagára ébredés világban ébred magára, és a világhoz való privilegizált viszonya közvetlen megélt léte prereflexiv felhangoltságának egyéni és alkalmi minőségében, a kimondhatatlan hangulatban elmerülve várja a benne rejlő információk közölhető formákba való átvitelét.

Az ember melankolikus állat: a mánia nem más, mint a fundamentálisabb melankólia túlkompenzálása. Az állat legfeljebb depressziós, nem melankolikus. A depresszió csak lehangolt rosszérzés, míg a melankólia a bánat önélvezete. A depresszió legfeljebb az esztétikum tárgya, míg a melankólia az elementáris esztétikum: a feltámadás előkéjének élvezete a halál előkéjében.

Az indulat mozgósító izgalom: külső mozgósítás felé ható belső mozgósulás. A lelki genezis indító impulzusa az indulat. A létnek a lélek léte és a szellem léte felé való hosszú menetelése az indulattal indul. Az izgalmakat a külső okukat vagy testi alapjukat azonosító tárgyak képeivel interpretáljuk. Az izgalmaktól a képeken és fogalmakon át haladó objektivizáció az uralandó tényvilág rögzítését szolgálja, míg a tárgyak adottságának megállapításától, az ellenállások rendszerezésétől a képek és érzések kölcsönhatásának felszabadítása felé haladó szubjektivizáció feladata az elképzelhető létformák szembesítése az ébredő lét önkibontakozásának, élményszerű beteljesedésének mércéjével. Az előbbi esetben azt kutatjuk, mi fenyeget, mi vagy minek a hiánya okozza az izgalmat, az utóbbi esetben új izgalmakat teremtünk.

Amennyiben a pozitív vagy negatív izgalom döntést tartalmaz, ebben az értelemben a passzív izgalom is aktív. Az izgalom aktív és nem passzív, a törekvés tárja fel a világot, a világ a magát a világba beíró létformába íródik bele. Az, hogy mi hat ránk, olyasvalamiből megérthető, amit célnak, értelemnek, értéknek, életlendületnek nevezünk. Az önadottság nem passzív recepció, hanem teremtő életlendület. A reális nem halott realitás, mely mindig csak kép, hipotézis, fikció, a reális maga a találkozás és az általa nemcsak aktivált, hanem benne foglalt készség. Aktus, mozgás adott önmagának és reflektál magára, nem zárt struktúra passzív megkettőződéséről van szó. Létünk nem úgy reagál a világra, mint a tó, amelybe követ dobnak, hanem mint a törekvő folyó, melyet feltart, eltérít, vagy lejtésével előre segít a környezet. Az egyik kérdés: miként határozzák meg az embert a természeti okok és objektív létfeltételek? A másik: miként határozza meg az ember, minek tekinti önmagát, és ezzel milyen mozgásteret teremt törekvései számára? Az alanyiság mozgása kettős: képes megragadni, beazonosítani bármely tárgyiasságot és képes megszüntetni saját tárgyiságát.

Amennyiben típusként fogja fel magát, maga is tárgy a többi között, mely lemondva szabadságról és szubjektivitásról, kiismerve a helyzet parancsait, kényelmesen és haszonnal feloldódhat a tárgylétben. Amennyiben azonban minden definitív meghatározás tagadásában, minden adottságot legfeljebb túllépési lehetőségeket teremtő és növekedési tendenciákat feltáró kiindulópontként tud elfogadni, amennyiben ily módon a tárgyakat formáló szándékként fedezi fel lehetőségeit és a tárgyak alakítójaként minden sikerrel lehetőségekben gazdagabb új nívóra emelkedve teremti önmagát, nem tárgy, ellenkezőleg, minden passzív tárgyiság aktív ellenprincípiuma. De mindkét esetben ő a felelős magáért, amennyiben az okok szövedékében tekintve instrumentalizálja, vagy a célok szövedékében alanyiasítja magát. A kettő elválaszthatatlanul feltételezi egymást, de nem mindegy, hogyan hierarchizálódnak: az alany van alávetve az instrumentalizációnak vagy az alanyi önmegvalósítást szolgálja az instrumentalizáció. Az instrumentalizáció a legalantasabb vagy a legmagasabb: önző vagy önzetlen, kikényszerített vagy felajánlott, a partikularitás vagy az univerzalitás céljait szolgálja. Prostituál vagy felszentel. Tarr Béla idézett filmjében a szellem (a szerelmi vallomás) csak az ösztön (a koitusz) instrumentuma, mert nincs folytatása: az ábrázolt világban nincs tere a létnívót váltó metamorfózisoknak.

A képek vágyakat kristályosítanak ki az indulatokból, mielőtt a fogalmi tudat, az okismeret alapján, célrendszereket konstruálhatna. Az esztétika nemcsak a megkülönböztető képesség, az adottságra való érzékenység, hanem a kreatív képesség, a kombinatorikus készség érzékenységének, az önaktív lét mobilizáló és vezető, hajtó és hívó erőként is szolgáló öndifferenciáló erejének tana is.

Érzelmeinket, hangulatainkat az okokat megadó és célokat kereső képekkel interpretáljuk. Az értelem fogalmai úgy követik a képeket, mint a tudósok a prófétákat vagy a menedzserek a vállalkozókat. Az ember létminőségét és élettendenciáját egy létérzés foglalja össze, melyet priméren képekkel majd fogalmakkal értelmez a szellem ébredése. Az ember érzéki intelligenciája a felfogott külső minőségek közötti eligazodás mértéke, érzelmi intelligenciája a közvetlen létmegélés minőségi gazdagságának kérdése (néhány nagy egyszerű indulat vagy számtalan kifinomult érzelem; statikus élménykészlet, lehívható reagálástípusok vagy mozgékonyan öndifferenciáló élményformák), értelmi intelligenciája a másik kettő, az érzéki és érzelmi modus adatai, attributumai elemzésének, magyarázatának, megítélésének függvénye. A szellemi intelligencia viszont több mint az értelmi intelligencia, a szellemi az átfogó, az ember érzéki és értelmi kultúrája is átszellemült, az érzékelés is tudattalan észfogalmak alapján vezettetett. A kör bezárul, amennyiben azt mondhatjuk, hogy már az elemi észlelés is szellemiségünk, kultúránk alapkategóriáit illusztrálja és interpretálja. Ha a következőkben érzelmekről és képekről beszélünk, az értelem interpretatórikus küzdelmének tétje annak birtoklása, amit az érzelmek és képek a szellemből már kifejeztek és birtokolnak. Az érzelmes kép az anya és a szellem az apa, az értelem csak bábáskodik az interpretációban.

Ott, ahol a biológiai lét magában véve életképtelenné válik, és segítségre van szüksége, kezd termelni egy képlékeny lény az érzeteket átdolgozó képeket. Az érzelmes képben, emocionális ikonban nemcsak a szellem magvát, egyúttal a biológiai lét végtermékét találja az elemző értelem. A nyelvjátékok mögött szerepjátékok, szociális játszmák vannak, ezek mögött pedig biológiai játszmák, ősfunkciók vagy elementáris létjátékok. Figyeljünk a „biológiai játszmák" kifejezésre, mint a létjáték meghatározására: az, hogy „biológiai" a természeti eredetre utal, az, hogy „játszma", a természeti eredet átdolgozására. Eredet és

eredmény elválik: dialektikus lény születésének tanúi vagyunk, nyelvjáték, szerepjáték és létjáték sorrendjében halad előre az elmélet mélyfúrása. Az első két szinten kísérletező ember a harmadik szinten gyökerezik a létben. A pszichoanalízis vagy a szociobiológia által felvázolt létjátszmákat, és nemcsak azokat, az esztétikum ősidők óta kipreparálta. A narratívák a szerepjátékokat létjátékokká elmélyítő nyelvjátékok.

Az elementáris esztétika tárgya az érzelmek és képek viszonya. Mély nyugalmat hozó nagy izgalmakat kutatunk, józanságot hozó részegséget, tudást szülő varázslatot. Az a józanság, amelyet keresünk nem cinikus hidegség vagy szkeptikus depresszió. Az utóbbiakért az élet mámoros aspektusának defektje felelős, míg az, amit keresünk nem lehangolt, hanem felhangolt józanság. Miben áll a rajongás? Minek szól a bűvölet? E sürgető kérdésektől messze még a szellemi aszkézis fegyelme vagy a nyugodt kontempláció csendes örömeinek világa. A rajongás a váratlan feltáruló perspektívák nem sejtett nagyságának szól, a bűvölet a mélyükről jövő s még kimondhatatlan mivoltukban is érzelmi és képzeleti evidenciaként vizionált lényegiségeknek. Az elementáris esztétika a szíven ütő, izgalomba hozó képek, és az általuk már első fokon tárgyiasan értelmezett alapvető érzelmek, indulatok, ösztönök viszonyát kutatja, a magasabb esztétika a képrendszerek és eszmerendszerek viszonyát. Az egyik az eredendő és alapvető törekvések („az ember ősi ösztönei"), a másik a világkép kifejezéseként tanulmányozza a képvilágot. A tudattalan mint az előbbi tárgya ama csíraformákat jelenti, amelyeket a világképek konkretizálni próbálnak, de amelyek időnként le is vetik magukról a ki nem elégítő, beszűkítő rendeket.

Az elementáris esztétika a legegyszerűbb és legáltalánosabb esztétikai ingerek vizsgálata, mely nem a hermetikus és artisztikus műalkotásokat, az esztétikum kései és szubkulturális változatait tekinti elsődleges tárgyának, hanem az életet átszövő, mindenütt jelenlevő esztétikai minőségeket, mindenek előtt az esztétikai univerzáliák, a mese, a mítosz, az álom nyelvét, „az emberiség első közös nyelvét" (Fromm), melyben az eleven lét izgalomárama, a néma emóció, először jut szóhoz. Ilyen értelemben az artikulációs ősesemények a legnagyobb kommunikációs események, az emberi lét alapításának emlékei, s minden szellemi dolgoknak minden időkre tartós alapjai.

A keresett elementáris szenzáció, a „szíven ütő" minőség nem korlátozódik a mesterséges képekre, mindenek előtt azt a pillanatot jelenti, amikor az élet maga tudatosul, a lét közvetlen képpé válását, a hígan rohanó idő erős jelenlétté sürüsödését, a rejtőzködő értelem megmutatkozóvá tisztulását, az egész élet gesztussá formálódását, melyben a lét öncélként tárul fel, s az a fontos, hogy bármi pusztán csak van, s nem az, hogy mire jó. Az öncélúság nem annyiban öncélú, amennyiben pontot tesz a törekvésekre, hanem ameennyiben értelmet ad nekik. A léte értelmét magában birtokló tanúja általában a lét értelmének, mely az önző számára láthatatlan. Mi az, hogy az ember öncél? Az önző lét nem öncélú, a mások céljai mozgatják, tömegpszichózis, reprezentációs szükségelet, a lélek ürességét kitöltő ragadványcélok, értékpótló pótkielégülések instrumentalizálják. Bródy Sándor ezzel szemben kitűnően jellemzi a „pusztán csak van" szerény boldogságát, a legkevesebb szerénységében rejlő legtöbbet: „Szeretnék menni – mindenhová… El, el Pestről, de jó most ittmaradni is, mert itt is – a legszebb… Nem is tudom hamarjában, mit nem szeretnék? Leülni minden padra, amely mögött legalább egy orgonabokor hajladozik, és kezdi téli álmáról a föld a vallomást. Ezenfelül igen jó: menni gyalog." Szeretné átölelni a végtelent, amelynek „igazi neve egy női név…" Lakni minden szobában, feküdni minden ágyban, érezni minden örömöt és fájdalmat, látogatást

tenni megnyugtató ismerős és izgató idegen életekben (Bródy Sándor: Masamód regénye. In. Húsevők. Bp. 1960. 147 – 148.p.). Ezt a jelenést, melyben maga a közvetlen lét válik a lényeg közvetlen megnyilatkozásává, s az élet hasznos oldalát legyűri a vizionárius szenzáció, nevezték természeti szépségnek. A fotokopikus képrögzítés pontosan eme elementumok szintjén kapcsolódik össze a világgal. A fotokopikus képrögzítés visszahívja, s vizionáriussá avatja a legelementárisabbat. Kiinduló érzése, melyből született, a szenzáció permanenciája, a titkok mindenütt jelenvalósága, a legközönségesebb dolgokban is jelenlevő prófétálás bizonyossága, a jelenség emancipációja, melyet e korban a filozófia – a fenomenológia – is hasonló elszántsággal képviselt. A mítosz a végső szenzációkban látta az elementárist, a film minden elementumban szenzációt. A film által a mítosz visszaveszi az érzéki adatot a tudománytól, mely, mióta totális technikai kontrollálását azaz minden dolgok kihasználását tűzi ki célul, nem tud értelmet adni az életnek, egyáltalán nem az értelemadást tartja céljának. A kultúra öntudatossá tette a létet, a civilizáció az önkizsákmányolást tette a lét létezésének módjává. A tudomány a gép alá vetette az ember életét, a film az élet új emancipációja szolgálatába állítja a gépet, ezért a film nem pusztán vizuális látványosság, nem is csak új művészet, hanem új kultusz, mely fejlődése csúcspontján, az Egyesült Államokban Griffith, Kertész és Ford korában, Európában Fellini és Antonioni idején, keleten a Chang Cheh és Corey Jüen közötti időkben a kultúrának visszaadja a kultusz erejét.

Az elmúlt érzéki benyomás visszahív, ami azt tanúsítja, hogy már első, eredeti érzékelésekor is egyszerre volt el nem ért és egyúttal máris elveszett: az érzékelés érintőleges, nem autentikus, kielégítetlenül hagy. A rögzített kép iránti nem múló, sőt növekvő igény teszi világossá, ami eredetileg többnyire nem világos, hogy a tény több, mint puszta tény, az érzékelés elmegy az érzékelt mellett. „Rabom vagy rég, az is maradsz…" – énekli Karády Ilona, a *Hazajáró lélek* című filmben, Páger Antalnak: a filmmédium is ezt közli a valósággal, a kép a tárggyal. Mindezt a filmmédium reterritorializáló funkciójaként is felfoghatjuk, mely az elszakadt szellemet visszaülteti a világ testébe, s azért nyit virtuális képteret, hogy ezt a derealizált illúziókultúránkat leváltó érzéki világban-lét rehabilitálására használja. A derealizált virtualitás a filmben a maga ellentétét idealizálja, Sara Montiel filmjei, melyek hol Argentinában, hol Braziliában, hol Texasban játszódnak, nemcsak helyreállítják a spanyol világbirodalmat, ki is bővítik. A *La mujer perdida* kilencedik percében Sara Montiel egyszerre három férfit csábít el kocsmabeli dalával, és ráadásul Kubát is csatolja szellemi hódoltságához. A léthez való szenvedélyes kötődést kifejező emocionálisan telített képek produkciójának kollektivizált és gépesített módja a film. Kultúrájuk a freudi ösztön (Trieb), a bergsoni életlendület öntudatosulási vágyának kifejezése. Az akarat (Nietzsche) célra tör, még mielőtt tudni akarná, mit akar, de tévedhetetlenségre vágyik, ezért tudni akar, azt azonban csak később tudja meg, hogy kezdetben volt tévedhetetlen, mielőtt evett a tudás gyümölcséből. Ebből arra is következtethet, hogy kár volt megkóstolni az értelem almáját, de arra is, hogy magasabban kell szüretelni és az ész almáját is elfogyasztani. Emocionálisan telített képeknek nevezzük az olyan képeket, amelyeket alapvető emócióink kifejezésére kreálunk, hogy – a mesterséges képvilágban való újrafelismerés közvetítésével – hozzáférhetővé tegyük őket a szellemi értelmezés számára. Az, ami az életben elfutó sejtelme egy birtokba nem vehető, pusztán meglegyintő és máris elveszett megvilágosodásnak, az, képekben rögzítve, mesterségesen ismételhetővé és fogalmilag kivallathatóvá válik. A művészet is ki akarja vallatni a világot, de nem a tudomány kínvalló munkájának veti alá.

Az esztétikai antropológia ugyanannak az „ős" vagy „vad" érzékenységnek empirikus kutatása, melynek teoretikus megközelítése lenne a képzelőerő kritikája. A képzelőerő kritikája a képnyelv, az emocionálisan telített fantáziaképek rendezettségére hívja fel a figyelmet. A fantáziának is van logikája, a képek is lehetnek igazak vagy hamisak, igazságuknak azonban legfelületesebb fogalma a művi észlelésre, a környezet receptív megjelenítésére, a tényészrevétel konzerválására redukált igazságfogalom, mely a legaktívabb szellemtől, az esztétikumtól is a legpasszívabb szellem receptív teljesítményét követeli („tükrözést"). Ez a nyárspolgári pozitivizmus, mely a kommunizmusban hivatalos egyenruhát öltött, azóta is az átlagműveltség zsarnoki dogmája. A félműveltséget talán semmi sem jellemzi úgy, mint ez: mindenütt a maga iskolás szimbólumrendszerét akarja viszont látni, minden élményen behajtani, s tagadni mindent, ami nem engedelmeskedik a valóság e kérészéletű, de annál tolakodóbb „társadalmi képének".

A képnyelv igazsága, a prereflexív lélekébredés princípiuma az alaphangulat, ez a szubjektív világ őstojása, amelyből a konkrét törekvések kikelnek. A paradicsomot, édent, aranykort (stb.) hangulat és képzet párbeszédeként képzeli el a fantázia, csak a kiűzetett ember világa akarat és képzet párbeszéde. Schopenhauer és Nietzsche a kiűzetett szubjektivitás filozófusai, Kierkegaard a paradicsom kapuján dörömböl – akárcsak Tarkovszkij – eredménytelenül.

A fantázia logikája az első világkép-formáló értelmező rendszer, a fogalmi logika csak az egzakt formalizációt adja hozzá a képek rendjétől örökölt önszisztematizáló erőhöz. A polgári racionalizmus a képzelőerő logikája helyett az ízlés kritikáját dolgozta ki, a szabályozó, szelektáló erő lebegett a szeme előtt, nem a nemző, alkotó erő.

A tudás mint egzakt tényleírás és operacionalizálandó tárgyismeret vagy a tudás mint az autentikus szubjektivitás önkreációja: két teljesen különböző tudástípus. A környezet nyelve vagy az életlendület (az akarat, a performatív funkció stb.) nyelve. A tények nyelve vagy a lehetőségek nyelve, az észlelés vagy a fantázia logikája. A képzelőerő logikája ugyanaz a rendszerszerű szemlélet keretei között, ami a folyamatszerű szemlélet tükrében úgy jelenik meg, mint az emberiség egyetlen szellemi eposszá integrálható megvilágosodási folyamata, a lélek univerzálhistóriája, a szellem fenomenológiája. A fogalmak, identitás és differencia szembeállítása segítségével, végleges határokat vonnak, ezért a megismerés fejlődése mindenkor az uralkodó fogalomrendszerek összeomlása felé halad. A hasonlóság elve vállalja a differenciát, a hozzávetőlegességet. A hasonlóság a differencia identitása, tendenciális és hozzávetőleges, melyet szakadatlan interpretációk komplettíroznak. A hasonlóság által kifejező képek mindig ideiglenesek, közegükben mindig új hasonlatot keresünk s az építkezés végtelen. Az értelmi fogalmak szembeállítják, a képek azonosítják az aktualitást és az örökkévalóságot. A képek interpretációjában karöltve halad, párbeszédet folytat a teológia és a tudomány fogalomkincse – e párbeszédből lett a mai hermeneutika – , amelyek a környezettárgyakat osztályozó fogalmi kultúrában nemcsak differenciálódtak, el is idegenedtek egymástól. Az észfogalmak a fogalom eszközeivel próbálják megvalósítani azt, amit addig csak a képek tudtak: a cél, hogy a képi tudás fogalmi újrakódolása ne információveszteséggel járjon, hanem a kreatív mozgalmasság radikalizálásához vezessen: a fogalmak adjanak a képeknek, és ne csak kapjanak tőlük.

1.2. A mozgókép mint bevezetés a szexuálesztétikába

(A mozgókép eredendő bűnössége és a szex-tett)

Az irodalom a lélekben ragadja meg a testet, a képzőművészet a testben a lelket. De a keresett lelket megnyilvánító testet a képzőművészet a lélek szemével látja, nem a gép szemével. A képzőművészetben a szemlélő lelke formálja a szemlélt testet, így a szemlélt test, amely a szemlélet számára felkínálja a maga lelkét, már a szemlélő szellemét is magával hozza. Mire a szemlélt tárgy, a szemlélő művész keze alatt megjelenik, már egyesültek. A film megjelenítette test ezzel szemben magántulajdon (erősebben is fogalmazhatunk, „magánvalót" is mondhatunk, mert a film alakító eszközei által feltálalt test a tárgynak a művészi terv által nem kontrollált, mechanikusan rögzített aspektusait is tartalmazza; a filmszem többet lát, mint amit meg akart lesni): épp ezért alkalmas a film a legintimebb erotika, és általában, a privát szféra köztulajdonba vételére és lerombolására. A test képzőművészeti megidézésében és megelevenítésében mintegy az anyagot becéző mozdulatok formálják ki a test szépségét, a szépség a szemlélő és újraalkotó értékérzéseiben kristályosodik ki, így a kép visszafelé hat, a szemlélő és újraalkotó élményétől a tárgy felé, s az élmény próbálja elérni a tárgyat. A film nem felidézi a testet, hanem reprodukálja. A kamera és a filmanyag érzékenysége egyesül a test ingereivel, két másik, fizikailag, optikailag és kémiailag reagens test szereti el a testet a néző elől, aki így másodkézből kapja a testet, nem önmagától. A test és a szem kölcsönhatásában fölényben van a szem, test és mechanizmus kölcsönhatásában fölényben van a test. A rögzítésbe beíródó megnyilvánulások a magányos test reagálásai, mely nem született még újjá a társ tekintetéből. Az általános tekintetre való tekintettel reagál és ez messze van a konkrét, individuális tekintettel való találkozástól. Vagyis: a kamera az exhibíció színpadává teszi a világot. A film fizikalizmusa a test mágiájának szolgálatába áll. A filmben, mely a test rögzítése, reflexe, lenyomata, a test közvetlenül hat, nem az élmény testkereső visszahatása, hanem a test élményt ébresztő hatása a lényeg, a test csábítása. A filmkép is tetszőlegesen távolodhat a természettől, de a távolodás alapja a filmmédium esetében a képrögzítés mint a tények visszanyerése elementáris aktusa. Itt a visszanyerés a távolodás alapja, míg más művészetekben a távolodás, a játékos formálás szabadsága, az anyag gyúrása, építése tér meg utólag a fenomén visszanyeréséhez. Ha festő ábrázolja Heddy Kiesler meztelenségét, ez annyi, mintha álmodoznánk róla, ha azonban kamera rögzíti az önfeltáró Heddy Lamarr látványát, ez priméren az ő teste és személye, s nem a festő vagy néző szellemének akciója. Egy valóság hat ezúttal és nem egy ábránd. A filmhez hasonlóan erotikus a tánc, melyben a test maga kínálkozik, de míg ott a stilizált mozdulat a jelenvaló testet is képpé avatja, a filmben a testet megleső, a testi emberen rajtaütő, s a filmtörténet során magát mind intimebb közelségekben befészkelő kamera voyeurizmusa azt az érzést kelti, hogy a leleplezett testet közelebbről látjuk, mint az életben. A gépesített voyeurizmus inkább boncolás, mint kontempláció, mert a kontempláció az eltávolított szemlélettárgyat a szellem páraködébe burkolja. A kamera az intim közelség élményét a műszer közelségévé fokozza, amely többet lát, mint a rokon vagy a szerető. A film tehát a legtestibb szemléleti forma, s mivel a testet vizuális szenzációként áruba bocsátja, a legérzékibb és legtriviálisabb művészet. A kamera olyan benyomuló szerv, vizuális agresszor, fallikus operátor, mely a világot a rajtakapó és leleplező, intim behatolás tárgyaként veti alá. A *Samba* című film kezdetén a féltékeny szerető megöli Sara Montielt, akinek az örök szépség szobrává merevült élettelen testére

kopírozódik rá a film címe. Nem azt teszi-e minden szeretkezés, amit itt az ölés, nem elanyagiasít-e, élő testté azaz halálközelivé formálva, hogy megragadhassa az elszálló ismételhetetlen pillanatnyiságot? A *Samba* című film cselekményének kibontakozásakor az iménti Sara Montiel hősnő hasonmásával találkozunk, s róla szól a film, ahogyan a szeretkezés után is visszatér az életbe az ember, meztelen testére újra felöltve társadalmi szerepeit. A puszta filmkép ugyanúgy elanyagiasít, mint a nemi apparátus, míg a cselekmény az elanyagiasított átszellemítését szolgálja: a szerelem hasonlóképpen egymás segítségével hajszolja szenvedélyes végletekbe az elanyagiasítást és az átszellemítést.A mozgókép ontológiája alapvetően szexuálesztétika. Ez az intimitás azonban nem a természetes – az emberi azaz kulturálisan átszellemült természetből ismert – intimitás. Az eredményt ellentétébe átcsapó, perverz túlintimitásnak is neveznénk, melynek libidinális varázsát mindig fenyegeti a destrukció eredetibb ingerei általi elnyeletés. A kamerának-valóság előbb fokozza a szemnek-valóság ingerét, de a mennyiségi fokozás minőségi változáshoz vezet. A technikai manipuláció progressziója az élmény regresszióját vonja maga után. A kamera fűrésszé, darálóvá válik, mely – kellő művészi körültekintés híján – kárt tesz a testekben, felezi őket, az átszellemült testet nyersen fizikálisra redukálja. A slasher nemcsak egy kései műfaj, a filmtörténet hanyatlásának vagy alkonyának idején. A slasher úgy is felfogható, mint a filmmédium gyónása, természetének megvallása, annak bemutatása, ami a médium eredendő bűnösségeként generálja a művészethez való fordulást, lévén a művészet a megváltás a médium eredendő bűnétől.

A szexuálesztétika tárgya a szex-tett (szexuális indíttatású és hatású cselekedet) mint őskép, hermeneutikai és pragmatikai aspektusok eredeti indifferenciája. A gesztus is tett vagy a tett is csak gesztus? Az őskép még nem vált el az őstettől, olyan kifejezés, amely cselekvés (egyúttal olyan cselekvés, amely a történéstől sem vált el); nem tudni, hogy a megmutatkozás szolgálja az akciót vagy az akció a kifejezést. Egy póz, amelyet a csábítás alanya felvesz: szex-tett. Egy lemeztelenített testrész prezentációja: szex-tett. Fred Niblo *Ben Hur*jában kérdi egy öregember: a nők vajon soha nem fognak felhagyni testük cicomázásával? A festék az arcon: szex-tett. A felcicomázott nő eredetileg az emberi lény épületét a kulturális emeletektől a természeti alapozásig megrázó provokatív szex-tett jelentésével bírt, melynek a kulturipar divatjelenségei csak gyámoltalan imitációi. Kuprin Szulamit című elbeszélésében az anyag titkos teljesítményeinek, korlátlan lehetőségeinek királynőjévé avatja Salamon király a „szőlőbeli lányt", a testét diszítő drágakövekkel: Szulamit a társadalomban egyszerű ember, pórleány, ugyanakkor az ébredő anyag úrnője, a kozmosz királynője. A drágakövekkel megrakott Szulamit képében a kultúra az alkotó természet tanyítványa. A férfi ajándéka a kincs, de ha a nő felveszi, magára ölti, máris a nő ajándéka: szépség.

A szubjektum, mivel priméren törekvésértelemként fogja fel magát, örökké képpé, érvénnyé, értelemmé elpárolgóban, a másik szubjektum segítségével próbál visszatérni a szilárd jelenlétbe. A másik szubjektum, mint ellen- és szembenálló lét, priméren testileg adott, s lelke épp olyan hipotetikus, mint az én teste, mely az öntudatból kitekintő lélek kereső és megfejtő törekvésének ugyanolyan idegen tárgya mint akár a csillagok. A szex-tettben a másvalaki elismeri az én (hiányzó, messzi) testét, az én pedig az ő (hipotetikus) lelkét. Amennyiben mindkét fél én, annyiban mindkét fél létet kap a másiktól, érvényért cserébe. Interakciójuk kétértelmű világvégi utazás: a lélek világvége a test, s a test világáé a lélek. A szerelmes a szerető teste segítségével tér meg a jelenbe, a filmkép a néző segítségével. A szinész tette a pergő film történésévé válik, melynek értelmezése a néző tette. A létre

csábítás tette és a létvágy tette között közvetít a történés rendje. A filmkép létforrás-konzerv, ezért itt a vágyó a vágytárgy kölcsönlétre feltámasztója, míg az életben a vágytárgy a vágyó személy létre csábítója. De a vágytárgy kölcsönlétre csábítása is a vágyó személy létre csábítását közvetíti, a végeredmény azonos. Az autenticitás-sürítmény és életkonzerv is jelenlétre csábít, miközben annak távolodását is jelzi, míg követeli a közelítést ígérő fordulatot.

A „másik nem" a másik ember által az énre természeti és alkati szükségszerűséggel kimondott eredendő „Nem!", melynek kérlelhetetlen ösztönösségét csökkenti a két nem képpé, árnyékká változtatása a mesében, mítoszban, álomban és művészetben. A másik nem közvetíthetetlen, áthidalhatatlan, végtelen mássága csak az erotika megszüntetése árán dekonstruálható. A kettő viszonya, én és te viszonya, az elemi szexuális viszony. A szexuális vágy tárgya az abszolút azonos abszolút mássága, az emberfaji identitás és a nemi különbség kettősségének egysége. Egy magyar és egy kínai vagy egy néger és egy eszkimó kevésbé különbözik egymástól, mint egy férfi és egy nő. A *Szárnyas fejvadász*ban a homo sapiens és az android kevésbé különböznek, mint a férfi és a nő. Amott – etnikumok viszonyában – elvileg megosztható minden élmény, emitt – a nemek viszonylatában – elvileg nem az, lefordíthatatlanságba, átválthatatlanságba, végső titkokba ütközünk. A férfi-nő viszonyban nem puszta, szétfoszlatható, kritizálható előítéletek sugallják az irigységet és szorongást. Preminger *Laurá*jának a pikáns és titokzatos Gene Tierney által játszott hősnője a hulladémon kísértetiességét egyesíti a Szent Szűz megjelenésének szublim pátoszával. A férfinem kiismerhetetlenségének hasonlóan poentírozott képe a westernhős: aki ellovagol (*My Darling Clementine, Ride Lonesome, The Man from Laramie* stb.).

A nem rejtélyét súlyosbítja az egyéné. Feloldható-e ismétlődő vonásokban? Ezek, ha egyáltalán, vajon milyen kombinatorikus szinten állnak össze ismételhetetlenné, s lefordíthatatlan rejtély-e az individuum ismételhetetlensége? Az individuumok esetén is felvetődik a nemek különbsége által felvetett minden nyugtalanító kérdés: Azt akarod-e amit én? Azt érzed-e amit én? Értés köt össze vagy félreértés? Hogyan értelmezzük a vágyak konfliktusát? Ízléskülönbségekről vagy aberrációkról beszéljünk? A nemi konfliktus feloldhatatlansága gyanúba kever más relációkat is. Lehetséges-e a hermeneutikai közvetítés a nemek, a kultúrák s az individuumok konfliktusaiban? Segít-e a megértés? Vagy csak ott kezdenek erőlködni a megértés végett, ahol már semmi sem segít?

A nagy szerelmi epikában, legyen az a reneszánsz dráma, klasszicista tragédia vagy a film noir, a szerelem konckázatvállalás, csak a nagy szenvedély igazi élet, de ez az egész életet veszélyezteti. A szex-tett alanya a dekonstruálhatatlan másság, melynek teljesítménye az életvilág dekonstrukciója. Mind eme fent sorolt kérdések az egy és a kettő, az én és a te határán válnak érzékelhetővé. Minden szex-tett az emberi viszony alapjaihoz, kezdeteihez visz vissza, mint az elemi viszonyalapítás játszmája, a fundamentális viszonykonstrukció rekonstrukciója. A szex-tettben minden olyan kérdést újfent és őseredetien megoldatlannak tekintünk, amelyre az adott társadalmi rendszer válaszolni vél. A társadalom ellenségesen érez a szex-tett iránt, s joggal, mert az megtámadja a társadalom előírásait. Ezért igyekeztek az erkölcsprédikátorok a szex-tettet szociális perifériára internálni, lelki alvilágba kiszorítani. Minél triviálisabb a szimbolika, annál töményebben telített szexuálszimbolikával, annál inkább modelljei, csíraformái az összes későbbi megoldásoknak a testi megoldások, bonyolultabb viszonyrendszereknek az elementáris viszonyok, s annál érzékibb a gondolkodás, érzéki alatt szorongáson és kéjen orientált univerzális és elementáris képeket értve.

A szexológia a szex-tett empirikus kutatása, okszerű magyarázata, a szexuálesztétika a szex-tett megfejtése. A szex-tett az előbbiben a szükségszerűség, az utóbbiban a szabadság szimptómája. Az előbbi más tettek, az utóbbi a képek kontextusában veti vizsgálat alá. Kérdés azonban, hogy a természettudományos aktivitás mit ér el a szex-tettből? Meg tudja-e ragadni azon a ponton is, ahol a szimbólum és a realitás megkülönböztethetetlenné válik, mert a szex-tett a megvalósíthatatlan fundamentálfantazmát állítja a cselekvés színpadára, tehát ahol a cselekvés a fantazma mimézise és nem a fantazma egy „külső" világé. A szexológiával ellentétben a szubjektivitás hermeneutikája, a szubjektivitásfilozófia vagy az esztétika számára nem segítség egy olyan megállapítás, mely szerint valamely anyagi szubsztancia, pl. a tesztoszteron felelős a kívánásért, a vágyért, az aktív erotikáért, melynek ez a hormonális izgatószer közös forrása lenne az agresszivitással. Hasonló ismeretek segítségével élénkíthető (vagy mérsékelhető) a vágy vagy az agreszivitás, férfias és nőies reagálásmódok kiválthatók. A vágy fölötti biokémiai uralomért folyik a harc és nem a vágy jelentésének tisztázásáért. A mai nyugati kultúra elvileg ugyanazon az úton jár, mint azok az egyiptomi családok, melyek a klitorisz eltávolításával kívánják elérni, hogy lányuk „nyugodtabb" legyen. A különbség kettős: a nyugat nem a sebészeti, hanem a gyógyszeres beavatkozást részesíti előnyben és nem a nyugalmat, hanem az izgalmat akarja fokozni. Az ily módon manipulált élmények azonban már nem jelentik azt, amit a szervezet egészének és a lélek teljeségének a környezet egészével való érintkezésének talaján teremve jelentenének. Élvezeti funkciójuk megmarad, orientációs funkciójuk elvész. Az ember számára fogyasztási tárggyá válnak saját élményei, nem értelmező és megfejtő erők, csupán befolyásolható ingerek. A jelentés kultúráját leváltja az ingerületé. Nemcsak a test átoperálható a legújabb divathoz igazítva, a jellem is. E kényelmes sorstalanság azonban megszünteti az életet, mint egységes következtetési, kutatási, felfedezési folyamatot. Az egykori szenvedélyes önteremtőből fásultan dőzsölő önfogyasztó lett, de a fogyasztás nem fogja össze, amit a teremtés összefogott, a személyiség fragmentálódik. A tökéletes kontroll eszményéért fel kell adnunk az identitás eszményét. A tömegtársadalom nem ér rá az egyéni eltérések szeszélyeivel bajlódni, s a globális világ, míg álszent módon elfogadni ígéri a bőrszín másságát, közben a másvalaki lényegi, szellemi másságát, az összemérhetetlen individuum egyszeriségét, eltiporja. Kosztolányi még azt mondta, a koldus sem cserélne a királlyal, ha a másik élet ára egy más személyiség lenne. Ma az identitás szabható, varrható, megrendelhető. A cserélhető identitás jelentése egyszerűsödik, a kellemesség és hatékonyság a mérték. Nem kérdés többé, hogy mitől szorongok, ha szorongásom egy tablettával megszüntethető. Nem a szorongáskeltő világ ellen kell lázadni, elég bekapni egy tablettát. Ha nem illendő többé az utcára kivinni a politikát, akkor a lélekbe sem érdemes bevinni már. Nincsenek többé lelki problémák: ha a jelentőt, az élményt tetszés szerint módosíthatjuk, megszűnnek a jelentésproblémák. A környezet számára feszélyező kényelmetlen embert kényszerkezelésre utalják. Az individuális identitás ismeretlen probléma, a csoportidentitást ezért túlhangsúlyozzák. A csoporttagok kölcsönös tükrözésére redukált emberszabászat mértéke lett az identitásfogalom. A szimbolikus elnyomásnak és terrornak való vonalas engedelmeskedés kifejezése az individualitás szimbolikus kasztrációja.

A szexológiai tudástípus karbantartó üzemmérnöki ismereteket halmoz fel. A szexuálesztétika mint hermeneutikai tudomány számára nem az a fő kérdés, hogy örvendünk vagy szorongunk, vágyunk vagy undorodunk, s az sem, hogy melyik a „jobb", hanem az, hogy egyik vagy másik mit jelent, mi a helye az élet egészében, s mi az ember helye a világban, ameny-

nyiben így érez és cselekszik. A szexuálesztétikának nem az a problémája hogy mi az a szociális norma, vagy a személyes egyensúly hatékony és kellemes állapotának modellje, melyhez hozzá kellene vagy lehetne nyesni az eltéréseket, még a szenvedés megszüntetése sem, csupán az élmények értelmezése. A „szent őrületet" és a „szent szenvedést" is rehabilitálni kell. Hermeneutikailag minden egyenértékű, hozzá tartozik az emberi teljességhez, jelzi állapotát, helyzetét a világban. Az esztétika nem azt mondja meg, hogyan kell élni, hanem hogyan kell megélni és átélni mindent, bármit, ami „az ember homlokára van írva": ez az a mondás, melyet Hamdúna hercegnő korábbi idézetünkben variált. Az esztétikai érzék az érzékeket tudatosító metaérzék, az élményre való reflexió, a tudatnak nem az élményt leváltó absztraktabb, hanem az élményt elmélyítő fajtája. Az esztétikai tudatosulás akkor kezdődik, amikor kezdjük észrevenni, hogy minden elmúlik és mi nem vettük észre. A végleg elveszett gyászának önreflexiója a preventív gyász, mely a jelen befogadójaként nem más, mint az esztétikai érzékenység. Az elvesztő azért vesztette el az elvesztettet, mert magára figyelt. Az esztétikai érzékenység az öngörcs önterápiája. A mai film a görcsöt mutatja fel, a neokapitalizmus nem kínál fel hiteles terápiás koncepciót. Ma az *Off Hollywood* című filmben ugyanolyan masszív éa hangsúlyos a nemek egymás iránt érzett undora és gyűlölete, mint a *Címzett ismeretlen* idején az ábrándok által nemesített nemi vágy. Az *Off Hollywood* a sikeres nő nagy futásával indul és vonaglásával végződik. Ezúttal a személy nyomul azzal a lendülettel, mint az *Előzés* című film idején az autó, de egyik túlajzott lendület sem vezet sehová. A sikeres rendezőnő és a sikertelen színész, az új „szerelmespár" viszonya is az előzés, a konkurencia és végül a katasztrófa, mely azonban nem tragikus katasztrófa, a mai élet csak baleset. Maga a „terápia" szó is gyanússá válik, árulás- és alkalmazkodás-szagú: egy olyan világban, melyben a számtalan átmenet által konstituált finom hierarchiát felváltja a törvényesített szabad rablás, vele pedig az ezt megszavazó páriák, létminimum alatt tengődők és az ezer- és százezer-milliárdosok kettőssége, a népek sorsával játszó számonkérhetetlen hazardírozók világában csak a lázadás gyógyulás.

A szexológia törvénnyé nyilvánítja elbeszélése tárgyát, a szexuálesztétika felteszi a kérdést: a leírt viselkedési törvény még viselkedésünk törvénye-e? A szexológia rólunk szól, bennünket ítél meg és gondoz. A szexuálesztétika olyan tudás, amellyel kilépünk magunkból, levedlett bábként hagyja el az ember, ami megesett vele, tárgyakat hagy maga mögött az élet útján, mint teve-hullákat a sivatagi karaván, ember-tárgyakat, szelf-objektumokat, kimúlt, meghaladott „én"-eket, akik eddig és eddig vitték a metamorfózisok útján, de a tudat tekintetsugarába kerülve elidegenültek, cselekvő szubjektum-részből minősített, besorolt, meghaladott objektum-résszé, sóbálvánnyá váltak. A kimondott: az, ami volt. Besorolt, megnevezett lényünk: az, aki voltunk. Nem feltétlenül foszlik szét, lesüllyed, tartalék állományba kerül, a régi összkép egy új összkép elemévé válik. Ha leírtuk magunkat, mi, akik leírtuk, már nem ő vagyunk, hanem az, aki figyeli és megítéli vagy manipulálja őt: szolgává tevő urak, még ha magunkat tesszük is szolgává. A leírt rész egy új egész része, amely elől menekül, vagy amelyet üldöz, támad, szétfeszít. A leírás megkettőz. A leírás pillanatában válik szét az, aki voltunk, attól, aki lehetünk. A leírás ily módon ontológiai esemény, a „mimézis" naiv vagy a „modellálás" felszínes episztemológiája mögött feltűnik a szakítás, a lázadás, a szabadulás és alapítás ontológiája. Az elbeszélés vége ezért kezdet, nemcsak a triviális melodráma vége, pl. a *Trapéz*é, ahol két ember megfogja egymás kezét és nekimegy az életnek, a megoldás a művészfilmtől sem idegen: „fogjátok meg egymás kezét" – adja ki a rendezői utasítást a *Nyolc és fél* Guidoja. „Hazamagyünk!" – adja ki az utasítást Rita Hayworth (*Gilda*).

A kifelé forduló figyelem másként működik, mint a befelé forduló. A klasszikus polgár éhsége a világra másként, mint a new-age-kor emberének önmagával való pepecselése, a szolidaritás fogalmával szembehelyezett hírhedett „öngondoskodás" szubjektív formája. Ha megértenénk az idegent, a másikat, feltámadna az árny, az eszköz, az érthetetlen, hipotetikus absztrakció, a két születés közötti féllény. Magunknak azonban mintha annyit ártana a megértés, amennyit a másiknak használ. A megértés megtöri az élet spontán lendületét, meghal bennünk, amit megértünk, minden megértés után kénytelenek vagyunk újrakezdeni a tervezést, önmagunk kitalálását. A *Szerelmi lázálom* című film Mastroianni által alakított hőse Romy Schneider által alakított szerelmét csak a nő holtában érti meg, csak most kerül közel hozzá, aki ezáltal elválasztja őt az élőktől.Az élők nem nyújtják ezt a meghittséget és teljességet, legfeljebb álarcát. Az élők ágálása a holt teljesség álarca csupán. Gyakran a szabadító szó kimondásán múlik az embersors a cselekményben vagy a csalekmény kimenetele a kompozícióban. A *Casablanca* végén a szerelem megfogalmazása pontot tesz a szerelem történetére és megnyitja a háború és az ellenállás történentét. Az anya rabot szül, az ősfantazma rabját, a szerető szül felszabadítót. A melodráma a második születés műfaja, míg a thriller az első születés rabjaié. Halottakról gondolkodva megértünk, magunkról, élő aspektusunkról gondolkodva tervezünk. A lényeg a halál, mert a halál tesz teljessé, amikor teljessé, egyúttal semmivé válunk. Minden: csak a semmiben van együtt. A totalitás színhelye a semmi. Az élő számára a lehetőség az, ami a holt számára a lényeg. Élő férfiakról és nőkről nem lehet semmit mondani. A tudás megtámadja a cselekvést. A tudás új, tudó cselekvőt teremt, akinek cselekvése új tudást tesz szükségessé, nem érthető meg a tudás által leírt lényből, aki még nem birtokolta ezt a tudást. Vágy-e még a kimondott, ábrázolt, felszabadított,megértett, akceptált, kanonizált vágy vagy csak játék? Elviseli-e a tudást és felszabadulást a szexualitás? Túlélte-e a „szexuális forradalmat" az erotika?

A vizsgáló tudatosítás azonban nemcsak túllépés, egyben a lehetőségek skálájának kidolgozása, őrzés is. A szexuálesztétika nem válogat és ítél, hanem őrzi és gondozza a lehetőségek teljességét. Nem azt mondja „Tedd!" vagy „Ne tedd!". Azt mutatja meg, mi jár vele, mi megy végbe az emberben a kiélés vagy a tartózkodás által.

2. A SZEXUÁLESZTÉTIKA ELEMEI

2.1. A szépség fékje
(Az élet képalkotó képessége. Képalkotás és világalkotás)

Az élettelen világ materiális szubsztanciáinak kölcsönös kiszolgáltatottságával, a külsődlegességnek való alávetettségével szemben, az élet önformáló képességre tesz szert. Ha az önformáló rendszer egész testében képezi le a rajta kívülit, úgy hasonulni fog, alkalmazkodik a leképezetthez, s csak egy mintát követhet. Ha nem egész testében képezi le a külsőt,hanem elválasztja egymástól a puszta leképezést és a gyakorlati alkalmazkodást, ha a feltételes leképezést megfordítható szinten tartja, úgy képet alkot a tárgyról s számtalan külső feltétellel számolhat. Az érzetszerű behatások képekké lesznek, ha nemcsak a hatás, hanem a ható ok is kifejezett, megjelölt az érzetben. Az önformáló rendszer, mely a környezetből kivont energiákkal formálja magát, befogadóvá válik, a befogadás pedig megkettőződik. E rendszer a kép által azt is befogadja, amit – anyagilag – nem fogadhat be, a kép a kívül hagyott befogadásának módja. A képek közvetítésével élő lény, a hatásokat okokká kivetítve, a hatások érzete mögé vázolva az okok hátterét, környezetre tesz szert. És ahogyan a hatásokba okokat vetít, hasonlóképpen a környezetbe is belelát mögöttes környezeteket. A környezetek környezete a világ. A világalkotást az önalkotás, az önalkotást a képalkotás közvetíti.

Az esztétikum mint konnotációs robbanás egyfajta „világ"-forradalom, az emberi észlelésvilág permanens forradalma. Az állatnak csak környezete van, az embernek világa. Ezt szokták mondani, s ez talán elég a filozófiai antropológiának, de nem az esztétikának. Az állat csupán birtokolja környezetét és az ember is viszonyulhat így a világhoz, az ember azonban elvileg többre képes, nemcsak birtoklója, ébresztője is a világnak. Az esztétikum nemcsak az észlelésvilág gyakorlati rendszerezésének eszközeként mozgósítja az érzékenységet és képzeletet, és nem is csak a figyelem körét bővíti, nemcsak másra, többre figyel fel, másként is figyel oda. Nemcsak arról van szó, hogy ez vagy az megjelenik, több ennél, hogy a megjelenő maga is megjelenít, az utalások folyamatában nincs megállás, a világ jelentőségteljessé, érzékeny szenzációvá válik. A benyomások üzenete nem a hasznos aspektusok rövidre zárt azonosításához és felhasználásához vezet, a benyomások más benyomásokhoz vezetnek, s az ember a természet könyvéből léte értelmét szeretné kiolvasni. A természeti szép a létmód alapító értéktételezések kivetítése, a művészi szép pedig ezek közlése, változataik dialógusa és önfeldolgozása. Az esztétikai alkotás a jelölők rendjeként szervezett észlelésvilágot eredeti értékválasztásokat nyilvánító emóciók kirobbantására használja, érzéki-képi képletekben foglalva össze s tárva fel az öntudatosulás és önátdolgozás számára a sorstípusokat, az érzéki szenzációk komplexusaival vallatva, gyónásra és választásra késztetve, önreflexívvé emelve az emberlét alapformáit. E tudatosulás által lesz kalanddá a gondviselés és vállalkozássá a sors.

2.2. Erotikum és esztétikum

(Erotikus materializmus)

Az erotikum az esztétikum legmateriálisabb közege, amelyben szemlélet és cselekvés, gyönyör és kín, szép és rút, recepció és akció, odaadás és leteperés, keresés és menekülés, igent és nemet mondás eredetileg differenciálódik. Itt szembesül az ember cél és öncél primitív konfliktusával. Itt válik a szubjektum-objektum viszony kérdéssé és problémává. Itt rendül meg a realitáselv uralmának kizárólagossága.

A szublim esztétikum az összes érzékekhez befutó ingereket egyenlősíti, míg az erotikum mindezeket a legmateriálisabb taktilis érzék ébresztésére használja, a közvetlen testi érintkezés, a materiális felület ütközése szintjén ragadja meg a világot, ott, ahol az ütközés és konfrontáció mint ősviszony megfékezhető. Az erotika a gyilkolás sebességkorlátozása, a birkózás mértéktartása, a kibékíthetetlen ellentmondások gáláns elviselése. A féktelen megragadás: romboló szétzúzás és felhasználó átalakítás. A fékezett megragadás: őrzés, észlelés, mérlegelés, megismerés, igenlés, gyönyör.

2.3. A kép gyógyító ereje

(Az „én”-űzés mint ördögűzés)

A tapintás anyaggá nyilvánít, de egymaga nem tud elhelyezni a tárgyvilágban. A kép kínálja fel tárgyként az anyagot a tapintásnak. De a kép vissza is veheti a világot a tapintástól, ha a szemlélődés gyönyöreiben való kielégülés színhelyévé válik. Ekkor a kép a tapintást is szemlélődésre hívja fel, s nem pl. fűrészelésre, szúrásra vagy kalapálásra. A szem egyúttal megőrzi és előlegezi a tapintási minőségeket, érzékeli az anyag bársonyos vagy sértő, rücskös mivoltát, táv-tapint és elő-tapint. A kép szellem és anyag közötti kétirányú átjáró. A már távolérzékekben, de még szemléletes szenzációkban modellált létezés a kontemplatív esztétikum születési helye, amennyiben a jelenlétbe belefeledkező igenlő tekintet tárgya már nem az egyes hasznos dolgok absztrahált okszerűsége. Az erotikában az izom, a bőr, a harapás is „tekintet”, az egész test látószerv. Az erotikum a közelérzékben modellált létezés, ahol a közvetlen anyagi érintkezés maga válik képpé, az én bőre tudattá és a te bőre létté. Az érintésben azonban bőr és bőr találkozása egyúttal aktus és aktus csereakciója: a „te” bőrén a „te” tudata válik érzékelhetővé. Az esztétika a tárgyat helyezi középpontba, de az esztétikai tárgy a felhasználás nyersanyagaként kínálkozó okszerű objektum önfelszámolása. A másikat a szubjektivitás rangjával felruházó „kézrátétel” varázsolja azt a szuverenitást, mely az ént emancipálhatja, maga mellé emelheti a kölcsönös elismerés szabadságába. A kontemplatív gyönyör a tárgy önfelszámolásával akarja elérni a tárgykereső bizonyos igényelt önfelszámolását, görcsei, merev strukturái önleépítését, a túlexponált merev én oldását és a teljes önlét („szelf”) dinamizáló metamorfózisok (beavatás, halál és újjászületés) általi erősítését. A szexuális gyönyör az erotikában eksztatikusan vagy a szerelemben katartikusan feloldott tárgykereső és felhasználó én önfelszámolásával akarja elérni a tárgy – a külsődleges, idegenszerű viszony – önfelszámolását, végső soron az önmaga számára nyűggé lett én feláldozását a te oltárán, és egyesülésükkel új létmód alapítását. Az átlelkesült önfenntartó rend-

szer, az én öncélúságát a képek mindvégig bomlasztják, míg az egyik kép olyan létezőt jelenít meg, melynek, mivel fontosabb az énnek önmagánál, végül odaajándékozza öncélúságát. A lét öncélúsága nemcsak az instrumentalizáción van túl, az én öncélúságán is túl kezdődik. A *Panelkapcsolat* szereplőit a primitív kizsákmányolás önkizsákmányolást nemző barbarizmusa ugyanolyan sivár végeredményre juttatja, mint az önző nárcizmus az *Off Hollywood* hőseit: ott a szelf hiánya, itt túltengése egyaránt a léthiány, az autenticitás-deficit tünete. A „létező szocializmus" az embert zárja fizikai panelekbe, a kapitalizmus az emberekbe zárja a lelki panaleket. A szocializmus embere tanácstalanul lázad és menekül, a kapitalizmusé féregként vonaglik: ez az *Off Hollywood* döntő gesztusa. A *Panelkapcsolat* elején el akar menni, fel akar kerekedni a férfi, még létezik az „odakint" eszméje, míg az *Off Hollywood* producerének külföldi ajánlatai csak bomlasztanak, züllesztenek, megtámadják, felhigítják az elképzelt film koncepcióját.

2.4. A lét kép-lékenysége

(Az önteremtő lények kommunikatív teremtő-közössége)

Az előbb a gyönyörteljes visszatekintés idejéről beszéltünk, de beszélhetünk a szorongásteljes előretekintéséről is: mindkettő alanya kivonul a jelenvaló világból, hogy a képeket vonja kérdőre a lényegről és a lehetőségekről. Robbe-Grillet *Halhatatlan* című filmjének címe akár „Élhetetlen" is lehetne. A *Halhatatlan*ban a szorongás és az impotencia összefüggése a világból kivont tekintet titka. A szépséget a tapintás, a megfoghatóság felé vezetni képtelen tekintet „rése" nem átjáró, ezért hátba támad a megfoghatatlan világ affektusa, a szorongás. Találkozás és bucsuzás, beavatás és kiavatás, szerelem és halál esztétikai stádiumaival szemben a fenntartás, a lebonyolítás, a megszervezés, ügyintézés és kiaknázás középfázisa az anti-esztétikai élettény-világ. A létidő (a be- és kiavatásé) kétarcú, a dologidő arctalan. A kultúrát erős fogalma létmódként, gyenge fogalma instrumentumként koncipiálja. A kultúra a kommunikáció felszabadulása a reprodukció és alkalmazkodás szolgálatából. Az állatot környezete formálja, a történések láncolatában. Az emberegyedet előbb egy kommunkiatív közösség formálja, utóbb az egyedek egymást, végül az egyed önmagát. A másikkal mint természeti lénnyel való érintkezésben az érzékelés, a befogadás öncélúsága, a másikkal mint társadalmi lénnyel való viszonyban a kifejezés öncélúsága szerelem és művészet közös luxusa, túlsága. A ki- és befutó ingeráramok kettős maximalizálása ajzott, illuminált, mámoros létállapothoz vezet. „Talán ez a lényege a szerelemnek és az irodalomnak, ez a tékozlás, ez a nagylelkűség, amellyel az ember apait-anyait prédára vet…" – írja Hevesi András (Hevesi András: Irén. Bp. 1980. 94.p.). A szeretet mint kifejezés-áradat rabságba veti a kifejezőt, kiszolgáltatja, kezelhetővé teszi, felhasználhatóvá. A másik személy instrumentalizálása zsákmányszerzés, az öninstrumentalizáció áldozat. Az az emberalatti, ez az emberfeletti erő genezise. A szerető rajongás kifejezés-áradata megfosztja a szeretőt az inkognito védelmétől. A szerető mindent elmond, amit tud magáról, és mindent meglát, amit a másik nem tud magáról. A másik helyén annak magának is ismeretlen, új lényt lát. A maga helyén megsemmisítésre ítélt régi lényt, melyet felkínál, ítéletvégrehajtójának, a másiknak, hóhérnak vagy újjászülőnek.

2.5. Az irrealizáló szépség

(A nemi partner mint képzelt tárgy)

Szerelem és művészet egyaránt élvezetformák, s mindkettő a puszta szórakozáson, kellemességen túlmenő öröm (lehet). Az 1945 előtti magyar polgári filmkomédia és melodráma a frivol szépség keresése. Az 1945 utáni magyar film megőrzi a szépségtörekvést, de sztárjai a csábos erények helyett inkább az erő, egészség és méltóság kifejezésére törekszenek. Előbb a kommunista film elveti a kedvességet, kecsességet, bájt és frivolitást, később a hanyatló kommunista, majd az elit öneszményítését az embermegvetés által szolgáló posztkommunista film magát a szépséget veti el, s egy groteszk, majd később rút, aljas, alantas emberképet állít a helyére. A szépségkoncepció elvetése maga után vonja a szerelemkoncepciók bukását. A szerelem a szépséggel indokolja a vágyat, az esztétikum a szerelemben a valóságos létezés nagy hatalmú szervező elvének bizonyul. Néha erősebbnek bizonyul más, nagy hatalmú szervező elveknél (érdek, számítás). A szépség nagy erejű hatalomnak mutatkozik, miközben a realitás messzemenően irrealizálódni képes. Képzelet és valóság határai elvesztik merevségüket. A nemi partner, Stendhal szerint, nagyobb részben képzelt tárgy.

A középkori szanszkrit szövegek visszatérő motívuma, hogy a szerető szépsége elhomályosítja az istenekét. Ha ezt a modern nyugati olvasó üres retorikának érzi, lehet, hogy csak a kapitalista civilizáció cinizmusa és a polgári kultúra szkepszise kasztrálta érzékenységét. A városban, melyben A kerítőnő tanítása szerelmi „csodái" történnek, nem a cinizmus és a szkepszis lakik: „A kinyilatkoztatott szent szövegek különbségéről vitatkoznak, és nem az öröksége felosztásáról." (Dámódaragupta: A kerítőnő tanítása. Bp. 1988. 71. p.). A szexualitás sem profán és banális: a „jó családból való" nők kívül-belül, alul-felül szépségesszent tökélynek örvendenek: „…az istentisztelet során juttatott adományuk és faruk egyaránt pompás; érzéseik – csakúgy mint köldökük – mély; hátsófelük – ugyanúgy, mint a tiszteletreméltó személyek megbecsülésében állhatatos elméjük – terjedelmes." (uo. 70–71. p.). Stendhal kristályosodási folyamatként írta le a szerelmet, melyben egy valamely vonása által megejtő egyed, a mind figyelmesebb interpretáció és a mind szenvedélyesebb és kreatívabb asszociációk által, minden szépség képviselőjévé válik. A gyűlölet öngerjesztési folyamata hasonló kristályosodási folyamat eredménye, radikális interpretációs munka, mely végül képessé tesz akár az ölésre. A destrukciónak szüksége van rá, hogy rútnak és gonosznak, aljasnak és kártékonynak lásson, ez szabadítja fel erőit. De ez csak a destrukció öngenerálásának egyik oldala: radikális önaktivizálásához szüksége van arra is, hogy olyannak lásson, aki rútnak, gonosznak, aljasnak és kártékonynak látja őt. A készülő destrukció állandóan egy képzelt diskurzusfolyamot mantrázik, melyet feltételezése szerint a partner rágalombeszéde mantrázik titkon. A gyűlölet kristályosodási folyamatának célja, megfosztani tárgyát mozgásterétől, szabadságától, végül lététől, a szerelem kristályosodási folyamata fordítva hat, saját létünk felajánlásához és elajándékozásához vezet. A képalkotó folyamat sajátos formája ez, mely nem a valóságon kívüli, vele szembeállított képvilág alkotásában áll, a kép viselkedéseket kiváltó ereje is nő, ha valóságokba sikerül képzeteimet beleinterpretálnom. A képtermelő erő valóságtermelő erőt termel. A *Vörös szikla* című John Woo filmet nézve az az érzésünk, hogy olyan esemény, történeti fordulat tanúi vagyunk, mint annak idején Amerika felfedezése. A múltba vetített jövő szépsége, a kezdemények és ígéretek múltban elszórt értékeinek rangja a történeti művészet imperatív erejének lényege. A *Vörös sziklában*

a szemünk előtt szedi össze magát egy új kezdet erőinek egyesülésében álló emberiség, a cselekmény során új centrum formálódik a szeretet, bölcsesség, a lelkesedés és fegyelem, a tetterő és az áldozat odaadásában. A hazaszeretet permanens honalapítás, s a gerinces emberek népe, ha újra lesz ilyen, lesz az új világ tengelye. Miért nincs a kínai irodalomban olyan eposz, mint a Mahabhárata vagy a Rámájana? Európának nincs John Fordja, mert Amerikának van, és Amerikának azért nincs Eizensteinje, mert Európának van. Hasonló egység India és Kína, ezért érinti az indiai filmet is a világtörténelmi szerepek újrafelosztása, melyben ma Kína a szublimabb, India a vulgárisabb műfajok újrafelfedezését vállalja.

A valóság mint kép: a lehetőségek áttetszése a tényeken. A lényeg beteljesedését, a lét kiteljesedését ígérő tényszerű jelenvalóság az imádat tárgya. Az imádat, mely ritualizálja a létet, az ördögűzés ellentéte, annak lehívása vagy előbűvölése, ami a tényben tényfeletti, az emberben több önmagánál. A filmkép előhívása visszavilágít minden korábbi kép rejtett természetére, a kép feladata, hogy a tényvilág negatívját a lényegvilág pozitívjába transzponálja. A vallásos rajongás, a szerelmes tekintet, sőt a politikai elkötelezettség is olyan „előhívó oldat", amely az ördögűzés tárgyát kifordítja a „lélekidézés", „lényegidézés", „átszellemülés" tárgyává. A szerelem mozgása kettős: minden jó képeként ünnepli a valóságos tárgyat, hogy aztán valóságos tárgyként vehesse birtokba a képet. Képként tételezi a tárgyat, de célja taktilis stratégiákkal anyaggá avatni a képet, sőt, mintegy bejutni a képbe, mint a kínai mesehős, aki egy nap, miután eleget szemlélte, eltűnt kedvenc képe festett útjain.

A tapintás lerángatja az anyagba azt, ami a tekintetet elbűvölte. De a képek és az anyag között fordított irányban is közlekedhetünk, fel akarjuk emelni az anyagot a képekhez, minden dolgot közelíteni ideáltípusához. A képek a mindig töredékes adottság és a mindig igényelt beteljesedés közötti közvetítők. A tragikus melodrámában az adottság nem engedelmeskedik, megcáfolja képét (pl. *Halálos tavasz*).

A kép, mint az esszencia preegzisztenciája, ösztönző és nemző erő. A művészi szépség, véli Schopenhauer, a szerelem létének bizonyítéka. A szépségdeficit a lét lenni-tudásának, a dolog létképességének deficitje. Nem a tényvilág rútsága olvassa rá a szépségre a nemlétet, hanem a szépség evidenciája cáfolja a „valóságot". A puszta nemi inger a hormonális hangoltságtól függő alkalmi illúzió, míg a szépség, a múlóban megpillantott múlhatatlanként, tartós szükséglet tárgya. A művészi szépség, ellentétben a giccses álszépséggel, magában foglalja az igazságot, a szerelem pedig a költészet főtárgya. A szerelmi tematika előkelő helye a világ művészetében az emberi nemiségnek szavakkal, szimbólumokkal újraalkotott, a szerelmi szenvedélynek szimbolikusan generált természetéből is következhet. A puszta nemiség és a szerelem különbsége már az életben is csupa esztétikum, a jelek segítségével ön-újra-kreáló nemiség kulturális teljesítményeként. Mennyiben jön a képekből a világ, milyen mérvű a képek létnemző képessége? E kérdésekre a szexuálesztétika adja a legközvetlenebb válaszokat. Az anyag képessége a formára és a formáé az anyagra, a labilis anyag és az egyensúlyt hozó forma valóságos vagy tendenciális egysége, a jólformált teljesség létre való joga és a lét erre való éhsége minden bűvölet tartalma. Az esztétika az ember képnemző, a szexuálesztétika a képek létnemző képességére mutat rá.

2.6. A kép mint nemző erő

A szerető, a köznapi szerelemkoncepciókban is, nemcsak a költői szerelemmitológiában, mitikus személy, akinek mindig új szépségeket és erényeket tulajdonítanak. A szerelem mitikus erő, melynek hasonlóképpen mindig új teljesítményeket tulajdonítanak. A szerelem kristályosodási folyamatára épül a szerelemkoncepcióké. A vágyat égő tűzként, perzselő sivatagként jellemzik, egymástól elszakított és egymást kereső tagok őrjöngő bolygásaként, a létben való honfoglalásra vállalkozó hosszú meneteléseként. Ha a vágyat kínzó szomjként, görcsként, vákuumként, a kielégülést, robbanásként, akkor a kéjt oldódásként, a boldogságot pedig összeolvadásként ábrázolják. Az összeolvadás vágya a békét, a teljességet keresi a hiányzó tárgyban, az egyesülés és összeolvadás általi teljesség azonban nem öltheti a kialvás képét. Az erósz a vélt teljes egészeket egyszeriben csonka résznek tünteti fel, s az eme lefokozás által egymás keresésére késztetett csonka részeket újabb, további egészek nemzésére veszi rá. Platón emberei „mind terhesek, testben és lélekben egyaránt, és mikor egy bizonyos korba jutunk, szülni vágyik a természetünk. Szülni pedig nem lehet rútságban, csak szépségben." (Platón: A lakoma. In. Platón Összes Művei. 1. köt. Bp. 1984. 993. p.). Platónnál a szexualitás biológiai célja jelenik meg az erotika szellemi végcéljainak szimbólumaként. A szexuális partnerek új élő egyedet nemzenek, az erotikus partnerek egymást nemzik, ott anyagi keletkezésről, itt szellemi alkotásról van szó. A testükben termékenyek, véli Platón, a nők felé fordulnak, a lelkükben termékenyek ezzel szemben erényeket hoznak világra. Amazok biológiai, emezek kulturális információt. Az erósz az önviszonyt és ezáltal az általános világviszonyt transzformáló te-viszony. A harcos szeretővé változása a realitásprincípium szemszögéből veszteség, ám egyúttal a realitásprincípium alternatívájának, új princípiumnak fellépése (libidó). Az eredeti erósz célja, hogy ne öljenek, hanem szüljenek a szeretők, gyermekeket nemzzenek, vagy – a „magasabb" erósz szellemében – a görög világban erényeket egymásban, vagy a dekadens polgárvilágban legalább együtt szép perceket. „A szerelem: szülés a szépségben, test és lélek szerint." (uo. 993.p.).

Platón a férfiban akar egyesíteni apait-anyait, ahogyan – a történelem túlsó végén, a mai film a nőben (pl. *Johanna nőpápa, A halál angyala – Sleepaway Camp*). Ezért Platónnál egybeesik az imádó és a szülő princípium. Vagyis: az aktív imádó szül és a passzív imádott ejti teherbe. Az imádott képe a „mag", mely az imádót „teherbe ejti". Ilsa képe hatol be a csavargó Rick elméjébe és szüli meg a harcost (*Casablanca*). A *Gildá*ban előbb a szerető elméjébe hatol be a nő képe, s csak utóbb a nő elméjébe, de végül mindkettőt meghódítja. Előbb úgy tűnt, a csapodár Gilda nem az, akinek valaha látszott, utóbb azzá válik. Ez a kombináció teszi lehetővé Platón számára az első alkotáslélektan, sőt recepcióesztitika jelzésszerű kidolgozását. A foganás és a szülés feladata elé állított férfi bűvölete, ihlete az elcsábító szépség megtermékenyítő hatása. A csábító élet bűvölete fogan meg az életen kívüli alkotóban. Az imádó az anyai tehetség, az anyaméh, s az imádott a kósza megtermékenyítő. A kontempláció világon kívüliségébe hatol be a világ nemző érintése: „ha megérinti őt a szép, s együtt van vele, megszüli és világra hozza, amit régóta hordozott magában." (uo. 997. p.). Közlő és befogadó viszonyában, a befogadóban, a benne való újjászületésben, csak e társas komplettizációban teljesül be az esztétikai információ. Az imádni-valóság megerőszakolja az imádatot, a szépség behatol az érzékenységbe. Az imádottban már meglevő szépség csak az imádóban ébred tudatos esztétikai életre. Az imádott szépsége és az imádó érzékenysége

azok a szellemi sejtek, melyek egyesülésében születik az új erény. A szépség nem fogja fel a benne rejlő üzenetet, nem magát, csak a másikat hívja fel szebb életre, eltékozolja magát, nem a szépség maga a jóság, csak recepciójától kapja vissza magát átszellemültként. Ezért önmagában veszélyes, sőt a recepciót is veszélyezteti (*La reina del Chantecler*). Két esztétikai egység kölcsönös megtermékenyítő erejének egyesülése az etikai egység születése. A vágy és kontempláció távolsága, anyag és szellem távolsága a kristályosodás kiindulópontja, melynek eredménye a szellemi értékek exportja az anyagi világba. A természeti szépség befogadója nem más, mint a művészeti szépség közlője, s ez a vágyember művészként tanulja meg továbbadni bűvöletét. Vagyis, ő az, aki a stendhali kristályosodási folyamatot képes az imádottról átvinni a műre, a benyomás szubjektív világából a kultúra interperszonális világába, tovább lépve az illúziótól az ideálig. Ekkor már nem csupán az imádott nevelője, hanem az emberiségé. A vágytárgy akkor képes megtermékenyíteni a vágyat, ha a kifejezett vágy megtermékenyítette a szendergő vágyó képességet és felébresztette a vágy vágyát. A vágy kezdetben kölcsönvágy, az idegen vágyhoz, az általa nyújtott vágykifejezéshez, a vágytradícióhoz, a vágy mint költői élet, életesztétikum tradíciójához való kapcsolódás, melyet így az idegen vágy előbb csábít vágyra, mint a vágytárgy.

2.7. Az esztétika születése…

(…a szexuálesztétika szelleméből)

Az első esztétika, Platóné, szexuálesztétika, ahogy az első poétika, Arisztotelészé, a borzalom poétikája. Platón az individuális tudat, Schopenhauer a kollektív tudat teremtő erejét látja a szépséget nemző szenvedélyben. Schopenhauernél az emberi faj ideális élettereve, a lényegében foglalt legjobb lehetőségek számára jelenti a létezés kapuját a szeretők választása, amelyben ez az, ami lehívja az empíriába a kettős bűvölet által egymásban megsejtett új variációt, mint jobb jövőt. Schopenhauer olyasmit fogalmaz meg, amit minden szülő érez, amennyiben gyermekétől várja mindannak megvalósítását, amit ő maga nem ért el. Platón is, Schopenhauer is a szenvedély, a kényszerítő nemi vágy iránt érdeklődik, melynek erejét Schopenhauer az élet céltalan célszerűségének kombinatorikus szándékaira vezeti vissza, mely életlendület önmagán való szublim túllendüléseként értelmezi Platón, mint később Freud, a kultúra teremtését.

2.8. Testgondolkodás

Ha igaza van Bálint Mihálynak, aki szerint a nemi vágyban az összes egyéb feszültségek is egyesülnek, hogy az orgazmusban oldódjanak, ilyen orgazmust akkor sem nyujthat bárki. Eme kéjökonómiának esztétikai – szépesztétikai vagy rútesztétikai – előfeltételei vannak. Ez az esztétikai kristályosodás nemcsak az orgazmus motorja, versenytársa is. Vannak olyan szerelmi kielégülések is, melyekért a szeretők az orgazmusról is örömest lemondanak. A kéj ugyanazért a semmi küszöbe, amiért a szeretett személy a lét kapuja. Ahogy a kéjben oldódás céljából egyesültek a feszültségek, úgy a szépséggel azonosított szeretőben, a lét ka-

pujaként, képzelet és valóság átjárójaként átérzett reális szépségben az ember összes vágyai egyesülnek, hogy a gyönyört adó szépség jegyében alapított viszonyban új élet teremtésére vállalkozzanak (mindegy, hogy testi, lelki vagy kulturális értelemben). *Az opera fantomja* filmváltozatai a fantázia pincéjében lokalizálják a szépségtörekvések ősrobbanását. A vágy a szexualitás kímélési periódusa, melyben, a fantázia közegében várakozva és érlelődve, erotikává és szerelemmé válik. Cocteau egy költeményét variálva nemcsak azt mondhatjuk, hogy a vágy pincéjében érik az erotika és a szerelem bora, ennél is többről van szó, minden új és minden jövendő ilyen libidinózus sötétségek mélyén erjed és érlelődik. A szex erotikává és az erotika szerelemmé való transzformálódása nem a legmélyebb vonatkozása erotika és szemantika viszonyának. Még korántsem vagyunk ama gondolati kezdet mélységeinél, ahonnan a problematika a holtpontról kimozdítható. A szexualitás teljes egészében felfogható kommunikációként, sőt megismerésként, mint olyan prereflexív előmegértés, amelyben az egész test a megismerés eszköze. A test a megismerés eszköze, nemcsak a kommunikációé: testgondolkodás is van, nemcsak testnyelv (vagy inkorrekt, felületes nevén: testbeszéd, mely fogalom a nyelv nélküli beszéd felületes koncepcióját sugallja). Az utókor nem érti Rita Hayworth vagy Sara Montiel rajongóit, mert összetéveszti a sztárt egy plasztikus ténnyel, mert már nincs benne a testnyelv mint mítosszá emelkedett személyiség-kifejezés teljes tradíciójában, egy elveszett kultúra diszkurzusában, s így nem fogja fel a reagálásokban rejlő ígéreteket, javaslatokat és eszményeket. Hayworth vagy Montiel hódolói számára ezzel szemben kevesebbet jelent – bár még ők is az „isteni sztárok" korának reprezentánsai – Bardot vagy Monroe. Vajon mert leépül a testnyelv, vagy mert az előbbi generáció hívei az újabbra már nem figyelnek oda? Az eltömegesedés kétségtelenül primitívebb, direktebb szexualitáshoz vezet, a testnyelvben is differenciálódik a szex és a szerelem nyelve, s a média csak az előbbit közvetíti, mert a versenytársadalom türelmetlen és mohó elitje az utóbbit elveti. Sharon Stone testnyelve az *Elemi ösztön*ben a nyers szexet képviseli, mert a szex nyelve a neokapitalizmusban egyértelműen a hatalom nyelvének alesete. A szexnyelv a hatalomnyelv dialektusa és nem a szeretetnyelvé. Ugyancsak Sharon Stone az *Emlékmás*ban olyan élettárs és szerető, aki valójában besúgói, rendőri, börtönőri és végül likvidáló kommandósi funkciókat is teljesít.

A test a lélek territorializációja, a testben való ébredés az ősterritorializáció. A lélek a földesúr, a test a birtoka, a lélek az oligarcha, a testfunkciók a vazallusai, a lélek a hadvezér, a szervek a seregei, a lélek a dinasztiaalapító, mert vágya jövőbeli testek leszármazási sorává válik. A lélek a történelem kezdete, mert csak ahol anyaföld azaz haza van, ott van történelem. A kultúra az, ami hazahív, a történelem pedig csak a kultúrák párbeszédében egzisztens, eme hazahívó szózatok híján egy prestrukturális, pretemporális káosz nyeli el az egybegyúrt massza elszabadult szétesési folyamatait. Ha a test territorializál, akkor a lélek deterritorializál, a szellem viszont reterritorializál. A reterritorializálás ebben az értelemben az eredeti létfogságot leváltó felszabadult hazatalálás. A test koncentrációja és a lélek emanációja egyaránt szükséges és túllépendő, a meghaladásban megőrzendő mozzanat. Ha a primér territorializáció gyűlöletet nemz és a primér emanáció a szeretet egzaltációját, végül el kell fogadni az egymás számára örökké titoknak maradó különbségek kooperációját. Végül fel kell ismerni, hogy valóban „egymás ellen vagyunk belevetve a világba", de éppen ezért lehetséges és szükséges a szolidaritás, mely bizonyos értelemben nagyobb dolog, mint a szeretet, mert nagyobb különbségeket emészt meg és hidal át.

A képek univerzális emocionális nyelvénél mélyebb, nehezebben megfogható esztétikai probléma a test protokódja, előnyelve. Az objektivált képek által később feltárt és közvetített benyomások első artikulálója maga a test, melynek izgalmi állapotaiban, s a receptíven aktivált izgalmakat kifelé fordító akcióiban, eme állapotok és vállalkozások sorában ébred a lét mint idő, és születik az első, még kimondhatatlan, de annál erősebben rabul ejtő történet. Nem tudják eldönteni, mi ez a történet. A kárhozat története? Vagy az üdvé? A tudat azért habozik, mert a történet két irányból olvasható. A fantáziaszimbólumok, az ősképek, az archetípusok, az emóció-szekvenciák vagy a testképek mind kettős olvasatúak, az ősírásban olyan alapvető logika foglaltatik, amelyben magában is megint két logika foglaltatik benne, mondhatni fordítva is olvasható és egyik módon sem kevésbé igaz.

A test feszülő izmok munkájaként, ernyedő izmok lazulásaként, ütésként, ölelésként, összeomlásként, tartásként stb. ad formát a jelenlétnek. Az emóció már nem a külső-anyagi aktivitás, hanem a szüneteltetett külső aktivitás visszavonulása által teret nyert belső aktivitás formájában értelmezi a létet. A korgó gyomor a belső környezetet jellemző belső érzet, ahogyan a külső környezetet jellemzik a mennydörgés vagy tücsökcirpelés érzetei. A test érzetei még közvetlenül testesítik meg a lét játékát, a herakleitoszi anyag aktivitását, míg az emóció már utal, értékel, ha nem is explicit kijelentést, nem értelmileg igazolt analitikus ábrázolást, de ítéletet foglal magában a lét értékéről. Az érzékeny lény először a testtel ért, a testiben modellál, a test a lét első értelmezője, s azért lehet ez, mert embertestként elszakadt az értelmezett környezettől. A testi érzetben az izgalom az anyag állapotára utal, az emócióban a testi izgalom csak jelölő, egy lény világhelyzete és létmódja kifejezője. A test világban való létének első értelmezője az emóció, mely még észleli, közvetlenül átérzi a maga testben való létét, s a test izgalmaként ismeri a felébredt jelenlét, a szellem és a világ viszonyát. Az emóció, mely testiként észleli a létezés eseményét, nem a testet mint tárgyat észleli, hanem a jelenlétet mint egyedi módon hangolt, privilegizált állapotot. A test világban léte a világ testben léteként fejeződik ki az emócióban, mely kifejezés önészlelése a lélek ébredése. Az emóció éppúgy szeretne önállósulni a testtől, mint a kép az emóciótól és a fogalom a képtől. Függetlenülési törekvésük ősmintája az embertest elszakadása a környezettől, a környező világtól, amellyel nem kötik össze olyan jól adaptált testi szervek és specializált érzékek mint az állatot. Minden szinten minden új erő önmozgást, autonómiát követel, mozgásteret harcol ki magának. A kép tárgyként vetíti ki a létezést és szembeállít vele, a racionális fogalmiság pedig a számítás és kiaknázás tartományává minősítve üzen hadat neki. Az értelemmel szembeállított ész az a magasabb szellemi képesség, mely a merev szubjektum-objektum viszony (a háború) felfüggesztése és a létben való új gyökeret eresztés lehetőségét keresi. A külső háborút azonban csak a belső háború függeszti fel, az élő és fenntartható béke a háborúk békéje, a meghasonlottságok egymásra ismerése. A fiatal érzékek, hisztérikus és sznob újgazdagokként fordulnak szembe előzményeikkel. Legtürelmetlenebbjük az értelem. Az ész azonban olyan szellem, mely az összes megelőző érzékeket rehabilitálja. Harcaik örökségéből ma annyit azért ő is őriz, aminek következtében valamennyi elődje fontosabb neki, mint az értelem. Az ész a kombináció győzelme a szelekció fölött. Az ész az erósz műve. *A vörös szikla* című filmben a technika tudománnyá, a tudomány művészetté válik, és az értelem háborúját is az ész nyeri meg. A kínai filmben a háború művészet, de csak a honvédő oldalon kreatív. A „nemzet születése" vízióját, melyet már Griffith szeretett volna, végül John Woo csinálja meg.

A lélek mint testi lélek képként jelenik meg, minden megnyilatkozása a test által válik észlelhetővé. A lélek a testben állítja magát a lét színpadára. A test nem szabadulhat tőle – életében –, s ezért lelkes testként kell ágálnia. A test a lét érzéki modellje, válasz a világ egészére, s a vele való dialógusra ítélt. A test végső lehetőségei határozzák meg e dialógus dramatizálását. Előbb a test és a lélek használják fel egymást önmaguk teremtéséhez, utóbb a lélek és a szellem. Ez az előre haladó folyamat magyarázza, hogy kultúránk történetének vérmes, „sötét" évszázadait test és lélek küzdelmének élménye uralja. Gondolatmenetünk korántsem test és lélek küzdelmének tagadása, csupán annak hangsúlyozása, hogy ez a küzdelem átmegy lélek és szellem birkózásába, s mindkét „pár" dulakodása összefonódás, aktusuk, mely előbb a destrudó művének tűnik, menet közben átalakul a libidó művévé.

Az elementáris esztétikában fantázia-logikai alapkategóriák, végső alapműveletek, szelekció és kombináció ősképei a szerelem és halál. A szerelemből fakad a szülés, míg a halál az ölésből fakad, a szerelem a lét kapuja, a halál a semmié. A szexuálesztétika a léttörténet szemlélete e két kategória munkája alapján.

3. AZ INDIVIDUALITÁS TRAGÉDIÁJA ÉS AZ ÉLET KOMÉDIÁJA

3.1. A gének nagy menekülése…

(…a individualitás nagy meneteléséből)

A pszichoanalízis életfilozófiája szerint a „halhatatlan" ivarsejtek képviselik az új individuumba továbbvándorló életnek az egyént feláldozó, a régi testet és lelket levedlő stratégiáját, a szociobiológia a jövő felé utazó „önző gének" szállítóeszközének látja az individuális organizmust. A gaméták idegen elemek a szómában, melyeknek saját céljaik vannak: az ivarsejtek továbbmennek a jövőbe, míg a szóma, az individuum, az egyedi egzisztencia feláldoztatik a jelenben. A szóma egy része leszakad a gamétákkal, az ürítő csatornák képzése után pedig sok állat belehal az ürítésbe. A létfenntartást a halál fenyegeti és a kéj csábítja, de a kéj is fenyegeti és a halál is csábítja. Két erő tartja sakkban, és mindkét kétarcú erő duplán. Az életösztön (Lebenstrieb, Realitätsprinzip) csapdában van, libidó és thanatosz harapófogójába került, s mert a libidó a thanatosz képviselőjeként képeződik le az életösztön törekvéseire, a Realitätsprinzip is segítségül kell hogy hívja, törekvései sikerre vitele érdekében, a destrudót. A szóma belső egységének védelme ellentmondásban van az egyesülés akaratával illetve a nemzés és szülés tervével: a szerelem feláldozza az egyed életösztönét a faj életéért. Az individualizálatlan élő anyag korlátlan regenerálódó képességével szemben áll az individuális organizmus „szerelemre és halálra" szántsága, a szaporodás kapcsolata a halállal, s a létfenntartó törekvések „prózájának" harca a szerelem és halál költőiségével, szépség és fenség drámájának faszcinációjával.

Ha a jobb, mint Leibniztől halljuk, alkalmasabb a létezésre, mint a rosszabb, miért a halál, miért nem a halhatatlanság a bioszféra vagy legalább magasabb alakulatai önközvetítésének módja? Miért jobb a múló mint a múlhatatlan, miért emészti meg az időcsatorna a létezőket, s miért látszik az egyedi egzisztencia örökkévalósága az időcsatorna szorulásának? Miért az alacsonyabb alakulatok állnak közelebb a halhatatlanság eszményéhez? Érthető, hogy – bár meghalni könnyű és élni fáradság – az élet a maga újratermelését részesíti előnyben a halállal szemben, de miért győzi le a halhatatlanságot a szaporodás, és az osztódást, bimbózást a nemi differenciálódás? Az örök életű istenek megőrizhetik helyüket pl. az Olymposon, ahol áll az idő, Zeusz örök-öreg, Aphrodíté örök-fiatal, a szaporodó lény azonban helyet csinál halálával az utódnak, ki átveszi örökségét, a világot, s bűntudattal várja az elődök halálát. Pasolini *Máté evangéliuma* című filmjében Krisztus is ödipális jelenség, aki az erős égi atyát hirdeti ugyan, de az erős égi atya helyett gyenge földi atyát látunk. Ez a gyenge atya az anyjafia világának periférikus szerepébe szorul. Ezért jobban hasonlít a Pasolini-féle Krisztus a *Dekameron* vagy a *Mamma Róma* élettelibb, emberibb figuráihoz, mint a hagyományos biblikus filmek steril hőseihez. A világ „szerelme" és türelmetlen áhítása mélyebb oka az ödipális drámának, mint a nőstények birtoklásának vágya. E titkos destrukció, amit fiú és lány egyaránt táplál apa és anya, és minden elől iránt, oka az élő nagyság meg nem értésének s a holt kultuszának. Az igazi nagyság mindig terhes, a szellemben pl. ő a birtokosa a szemantika territóriumának, a nyelv libidójának, tehetsége és tekintélye tanulóvá nyilvánít,

művészek szuggesztiója nemzedékeket nyom le epigonsorba, az ember azonban örökös akar lenni, nem tanuló. Ha a születések végtelen differenciaközege az örök visszatérés szubsztrátuma, a mozgás radikálisabb, mintha az örökkévalóság lenne az ezáltal eltolódásokká és önismétléssé lefokozott változások szubsztrátuma. A semmiből jövő és semmibe tartó tudat öröksége a lét. Csak a semmi keresztjén tudatosul a lét, itt talál magára.

3.2. Az individuális élet entrópiája

Az individuális élet csak a környezet, alkalom és szerencse valamint a saját önfelfedezése és önmegvalósítása mindezekkel a sorsszerű adottságokkal vitázó vállalkozása által leszűrt lehetőségeket valósítja meg. Lehetséges életeinek csak egyikét éli meg és fejti ki, s ezt is mind passzívabban. A természet nem ragaszkodik az egyedhez, melynek léte fáradás, halványodás. Minden struktúra – alkalmassága és sikeressége mértékében – erősödik és merevül, az egyed megtanulja a világot, tehermentesített egyszerű reagálásokat képez, mindenre van válasza, elfogy az ismételhetetlen és az ismétlések automatizálódnak. *A legszebb kor* című filmben az öregség az élet humora, az öregurak saját szobraik karikaturái, egy öregúr igyekezettel mászik fel a lépcsőn, de nem jut előre. A banalitás szelleme és a rutin gyakorlata mindent legyűr, s szerencsésnek mondhatja, aki nem éli túl magát s nem válik szellemi élőhalottá. Az individuális organizmusból lassan kikopik az egyedi egzisztencia, az ismételhetetlenség elvész az ismétlésekben, az egyszerűsödött reagáláskészlet az eltűnő individualitás mechanikus absztrakciója, jegyszelektív önáltalánosítása. Nemcsak mások utánozták egykori sikereit, ő is utánzatukká vált, egész létében önplágiummá. Ezért karikatura a *Mi último tango* sztárja, akinek helyére lép a kis kóristalány. Végül csak a halál teszi lehetővé a metamorfózisokat, melyeket feláldozva az individualitás megrögzítésének, csökkenne az élet elevensége, hiszen a lehetőségek nagy része az egyes individuumban alszik, szendereg, s el is vesznének, ha nem adja őket tovább. A szaporodásra cserélt halál az élet megmerevedése ellen hat, az új élet választása a megmerevedettel szemben, az újrakezdés tökélye, az élet visszatérése a friss világba, az elevenség legnagyobb intenzitásába, ahol minden először esik meg. A Mester műve valójában csak előszó a Mester művéhez, melyet a Tanítványnak kell megírnia.A faj nárcizmusa egyenértékű az individuum halálösztönével, és az individuum önszeretete és önkonzerválása a faj halálösztönével.

Nem elég az önmegőrzés vagy önsokszorozás, a belső messzeséggel (mélységgel) való találkozást a külső messzeséggel való találkozás közvetíti. A vágy ezért találkozásra és egyesülésre való vágy, és a lét a legmesszebbivel akar egyesülni. Mind a puszta megrögzítést, mind a mechanikus ismétlést meghaladja az élet, amikor a halhatatlanság helyett a szaporodást, s a primitív sokszorozási formák önismétlése helyett a nemi differenciálódás kombinatorikus lehetőségeit választja. A mítosz nyelvén szólva: a teremtés utolsó napja az önteremtés első napja, a teremtés végtelenítése. Az élet kísérletezni kezd önmagával: ezzel bontakozik ki, épül rá a lét játékára az élet szerencsejátéka.

Ha az ismételhetetlen individuumok egyéni sorsára, mozgékonyságukra és vonzerejükre, vágyukra és választásukra van bízva az élet, a jövő újszerűségéről is gondoskodnak találkozásaik. Az élet tehát sokat kap a feláldozott individualitástól. Mit ad érte cserébe? Mi teremti meg az egyensúlyt az élet komédiája és az individualitás tragédiája között? A szexuális izgalom, a nemi vágy a partnernek való kiszolgáltatás által veti áldozatul az egyedet. A szülői (apai, anyai) ösztön

– s ebben a pillanatban mindegy, hogy ezt biológiai „Instinkt”-nek vagy szociális „Trieb”-nek tekintjük –, az utódnak áldozza fel az egyediség önérdekét. A freudi halálösztön, az alacsonyabb szervezettségi mód nagyobb tökélyének, nyugalmának és egyensúlyának vágya, megkönnyíti az áldozatokat. A halálösztön mint a tudat vágya a tudattalanságra, a levés vágya a létre, a szellem vágya az anyagra, a nem-lenni-tudással közvetíti a lenni-tudást. A semmi kontrakciójának és a lét expanziójának pulzálása a halálösztön munkájaként képeződik le az individualitás drámájára. *A vörös szikla* háborújában részt vesz a felhő és az eső, a köd és a homok, a teknősbéka és a galamb: a kínai halálösztön nem a semmi és nem a holt anyag vonzása, hanem az életet visszahívó egyetemes életé. Az egyén halála *A vörös szikl*ában a nemzet születése is, de az egyén eksztatikus harcának csúcspontja is, mely orgiasztikussá és orgazmikussá teszi a hozzá vezető életet.

3.3. A halhatatlanság pótlékai: a nemzett és a nemzet

Az embersors mineműségét meghatározó „döntés” értelmében az élet továbbadása fontosabb, mint az én továbbadása, s az ismételhetetlen „én”-ek váltakozása az élet ismétlésének szakadatlan forradalmasulást biztosító, különösen produktív módja. Az élet epikus tény, az individualitás tragikus. Az individualizált lény a halál elől menekül a másik egyedhez, mint a folytatás garanciájához. Ha az individualitást nem is tudják tovább vinni, biológiai értelemben közösülve és szociális értelemben közösséget alkotva együtt viszik tovább legalább a bennük rejlő közöst, az életszubsztanciát, de ezen az alapon rendszerint ennél sokkal többet. (A kultúra az, amiben az élet több önmagánál, az individuális kultúra az, amiben az emberi egyed több önmagánál, a csoportkultúra, amiben a közösség több önmagánál. Amiben azonos önmagával, azt kapja, amiben több önmagánál, azt adja. Az egyednek és csoportjának is már az is kudarca, ha nem több önmagánál, azaz nincs adnivalója.) A nemi partner testesíti meg a visszafogadó életszubsztanciát, ahová önmagába tér meg az élet a kudarcot vallott egyéni kalandból. A szerelem egy vállalkozás kezdete, a nemi szerelem mint kezdet és a szülői szeretet mint folytatás, a kettő együttese mint teljes történet, a halandó természet feláldozása a halhatatlanságért, az esetlegességé az érvényért, az epizódé az eposzért, a történeté a mítoszkörért. Az individuális élet számára folytatása eredetileg és elvileg fontosabb, mint ő maga, mert identitását mindig maga előtt és a mindenkor elérten túl látta, az üdv mindig egy lépéssel odébb volt, így az utóddal szemben, melynek ő a teremtője, e teremtő-teremtmény viszonyban, végül minden üdv a teremtménybe sűrűsödik. Az utódért, a nemzettért, írja Platón, „a leggyengébb is kész harcolni a legerősebbel, akár meg is halni.” (uo. 995. p.). A hazaszeretet sem első sorban territoriális vagy geopolitikai probléma: a nemzetünk az általunk nemzettek összessége, a nemzet iránti kötelesség a nemzettek iránti hűség. Eme hűség visszafelé is működik, a nemzők, az idők, a temetők iránti hűségként s a nyitott végtelen ebben az esetben egyrészt mindkét irányban nyitott és másrészt mennyiségi végtelen mivoltában váratlan módon ezúttal nem „rossz végtelen”. Vagy: a „rossz végtelen” jó formája, melyet éppen az oda-vissza irányuló kettős hűség reflexiója tesz végtelen pontok sorából, lezárhatatlan egyenesből egyúttal teljes értékű köralakzattá. A nemzet mint territoriális vallás és a nemzőknek a nemzetteket őrző és nevelő kultusza eredetileg a fizikai nemzés folyománya, de amig csak ezt jelenti, még csak a nemzet törzsi előzménye: a nemzet a nemzés értelmének átszellemülése, ezért a hazaszeretet sem hazaszerelem (bár ilyen eksztatikus motívumokat is tartalmazhat és az utóbbiak szkeptikus megvetése sem dicsősége a modern burzsoáziának).

3.4. A csere mint destrukció és az áldozat mint relatív halhatatlanság

Az egyed először a nemzést állítja szembe a halállal. A nemzés így minden alkotás ősképe. A szerelem a halhatatlanság hozzáférhető módja, az élet továbbadása, s mint ilyen lehet fontosabb, mint a halálra ítélt individuális élet, egyetlen kiútként az individuális test csapdájából, az individuális idő siralomházából. A képzeletnek más logikája van, mint a fogalomnak, és az érzelemnek más ökonómiája mint a pénznek: „A mai bolond világban semmivel sem szabad takarékoskodni, legkevésbé az érzelmekkel: Az érzés ráadásul, a pénzzel ellentétben, sohasem fogy ki; minél jobban tékozolja az ember, annál több lesz belőle." –írta Hevesi András (Irén. 236. p.). A csere célja a halmozás, a halmozás ellentéte a teremtés, melynek módja az öntékozlás. Mivel a halmozás tékozlásra csábít, az igazi alternatíva a tékozlás vagy öntékozlás alternatívája. A halhatatlanságot kereső végül elajándékozza az életet. Ez az áldozat a továbbadható genetikai és kultúrkincs relatív halhatatlanságának biztosítéka. Az élet mint a halottak ajándéka kiegyenlíthetetlen tartozás, a csere princípiuma nem válaszol a végső kérdésekre. A csere princípiuma a csel, a ravaszság, az ügyeskedés, az osztozkodás princípiuma. A Totem és tabu ősdrámájának fiai nemcsak apagyilkosok, ráadásul csalók, törvényük hamis törvény. Minden törvény összeesküvés, amennyiben az alku, a megegyezés és nem a teremtő tékozlás törvénye. Az a kérdés, az apagyilkos fiak pusztán megegyeznek, mert nem képesek kitermelni az atyai örökséget átvevő túlerő birtokosát, tehát a jogot „fedezik fel" a kompromisszumképző törvénykezés alkumechanizmusai vagy az erkölcsöt a bűnbánat közvetítésével. A csere princípiuma nem tartalmaz igazságot, ellenkezőleg, a végső igazság, a kiegyenlíthetetlen, örök tartozás igazságának tagadása és felmondása. A látszólag legigazságosabb ökonómai princípium következményei ezért a legembertelenebbek.

3.5. Élet és szellem, lélek és szellem konfliktusának bevezetése

Az érzékenység befogadó kapacitásán alapuló, pontosabban belőle táplálkozó önaktivitás éppúgy továbbadható, mint eme önaktív rendszer testi és viselkedési tulajdonságai, de nem adható tovább az élményfelhalmozás folyamatossága, az egyéni történet élményei és az őket integráló önérzet. A közölt élményeket őrzi a kultúra, de az egyéni élményszintézis önmaga számára is folyamatosan fejtendő titkot képező végtelen potencialitása veszendőbe megy. A szellem és élet, szellem és lélek ellentmondását elemző Ludwig Klages az individuális és kollektív szellem önzésére mutatott rá, melynek életellenes túlgyőzelméből új problémák fakadnak. A természet fölötti mérnöki hatalom és az élet technikusi manipulációja és kizsákmányolása a természeti katasztrófák képét ölti. Végül kiderül, hogy maga a társadalom a természeti katasztrófa, de nem azért, mert átszellemült, hanem mert nem eléggé átszellemült. Az, amit Klages a szellemről mond, első sorban a szellem legkevésbé szellemes formájára, a rációra áll, az értelemre és nem az észre, arra a ravasz, hódító és kihasználó számító képességre, melyet az elbeszélések az intrikusban perszonifikálnak. E korlátozás mégsem teszi, továbbra sem felhőtlenné élet és szellem viszonyát, mert a civilizációban éppen ez a szellem közkeletű és győztes formája. Nemcsak a civilizáció sorol be bennünket felcserélhető munkásokként, a kultúra is elcsábít,

olyan kultúrkincs elsajátításával és problémák megoldásával kecsegtetve, melyek több emberéletet igényelnének. Nemcsak az „elidegenedett munka" pusztít és nemcsak a kizsákmányoló zsákmányol ki, az „el nem idegenedett" munka mint „szenvedélyes kötöttség" még jobban kizsákmányolhat. Élet és szellem kettős ellenérdekeltsége duplán megerősíti Klages okfejtését. Mindenki azt az ágat fűrészeli, amelyen valamennyien ülünk. A sikeres környezetvédő is autóval jár a kongresszusokra, költségesebben él, több természeti forrást használ el, a sikertelen környezetvédő kevesebb kárt tesz a környezetben. Élet és szellem viszonya Klages számára a kizsákmányolt élet tragédiája, egyben a szellem tragikomédiája, mely megsemmisíti saját alapjait. De élet és szellem viszonya, mint fentebb láthattuk, fordított módon is tragikus, amennyiben az élet azért hozza létre legkifinomultabb, legbonyolultabb alkotásait, a szellemi egyedeket, hogy lemészárolja őket, átgázoljon rajtuk. A mítoszok emberevő szörnye, mely szakadatlan áldozatokat követel, maga az élet. Az élet lovagja a legerősebb közöttünk (*A vadak ura*), a lélek lovagja a leggyengébb (*Egy falusi plébános naplója*).

3.6. A halhatatlan szellem

(Kárpótlás a halandó lélekért)

A *Turks Fruit* című film végén a szeretett nőből két dolog maradt: egy paróka, melyet a férfi a kukába dob, és egy történet emléke, mely műalkotásokat nemz. A szeretett nőből szemét lett, a szeméttelepen guberált roncsokból pedig műalkotás. A téridő meghatározott miliőjére válaszoló individuális organizmus története, az egyéni sors ismételhetetlensége az önismétlő élet szempontjából csak epifenomén. Az egyed, az individuális szóma és a benne lakó tudat által képviselt kilobbanó életláng, a leszármazási sorozat életszubsztanciájának ideiglenes reinkarnációja, a halhatatlan életszál dramaturgiájában csak egy jelenet. Az egyéni lét süllyedő hajóját elhagyó, élni akaró utasok, a gaméták vagy az egyedi organizmust időgépként utazásra használó gének számára az egyéni sors csak állomás. A szómából kiváló, leszakadó, túlélő ivarsejtek által képviselt vándorló életláng története, az egyén feletti lét játszmája, a faj életfolyama, a biológiai általánosság identitása, az eleven ideál azonosságának rendíthetetlensége, a különbségek elsöprésének története epizóddá minősít minden szellemtörténetet. A természet csak az élet újratermeléséről gondoskodott, ezért lázad a halál prédájául vetett individualitás, mely nemcsak az életet akarja beoltani másik testbe, individualitását is tovább szeretné adni, más szellembe oltva be. Ezért létrehozza a szellemi kultúrát: szellemi élete eredményeit tovább is adhatja, s így mostmár nemcsak a kéj kárpótol a halandóságért, e halandóságból újfajta halhatatlanság is fakad. Az érvényesként megállapított összefüggések és evidens értékek azonban épp olyan idegen megszállók, az egyéni lét időterrénumán átvonuló nomádok, mint maga az eleven hús, a szaporodó és pusztuló sejtek eme egyéni drámán szintén csak átfolyó anyagárama. Az anyagok is jönnek-mennek, akárcsak a formák, csak a találkozások ismételhetetlen egyszerisége megy veszendőbe. Van életvándorlás és van szellemvándorlás, csak lélekvándorlás nincs, épp azért hisznek pontosan ebben, mert ez az, ami nem igazolható, nem a tudás tárgya, hanem a hité.

4. A NEMI AKTUS MINT RÍTUS ÉS MÍTOSZ, ILLÚZIÓ ÉS VALÓSÁG

4.1. Az individuális organizmus a nemiség szolgálatában

A következőkben Bálint Mihály nyomán próbáljuk meg értelmezni élet és szellem, természet és kultúra, szexualitás és erotika konfliktusát és ennek következményeit. Az ivarsejtek és a nemileg semleges szóma differenciálódása után a szóma problémává lenne az ivarsejtek számára, missziójuk gátlójává válna, ha nem lép előtérbe mint segítő. Kezdetben a kiürített gaméták végzik el a többit, a keresés és egyesülés munkáját, később az erósz a szómát készteti a gaméták egykori teendőinek átvételére. A hím már nem a környezetbe, hanem a nőstény testébe ürít, a hím megkeresi a nőstényt, nem az ondósejtnek kell megkeresnie, az utóbbi elég, ha a petesejtet keresi, az individuális organizmusok szerelemmunkája tehermentesíti, egy védett belső környezetben zajló végfázisra korlátozza a gaméták nemzőmunkáját. A megtermékenyülés a szexuálisan differenciált sejtek (gaméták) egyesülése, a közösülés pedig a gaméták egyesüléséhez szükséges előzetes aktivitások összessége, melyeket, miután a szóma vette át a gaméták egykori munkáját, a másik nem felkeresését, már nem a gaméták hajtanak végre. Miután a szóma a nemi aktussal közvetíti az ivarsejtek megtermékenyülését, az egyedi akció körébe vont nemi történés vitális mélystruktúrái magukhoz hasonlítják az akciót, mely menet közben az izgalom mértékében növekvő ösztönös spontaneitás elhatalmasodásával hasonul az individualizálatlan vitalitás eredetibb történésformáihoz. Az ivarsejtek érdekeit képviselő szóma nem a saját életérdekét realizálja. A szóma életérdeke és az ivarsejtek érdeke, melyeket egyszerre kell realizálni, küzdelmet folytatnak egymással: a másik nemmel való küzdelemnél mélyebb a nemiséggel magával való küzdelem. Az ami itt, a nemi aktusban történik, nemcsak nemzés, egyben egyed és faj létmódjának cserebomlása, az élet mélyére való alászállás, az egyed kommunikációja a fajjal, a léleké az anyaggal, a lényé saját életalapjaival. A nemiség szolgálatában álló individuális organizmus nemcsak a szellemiség kifejezője, e kifejezési érdekkel kereszteződik és vitázik az élet elementárisabb erőinek önkifejezése.

4.2. A „másik” – mint nem és mint személy

(A differencia vonzási szintjei)

A kezdetben nemileg semleges szervezet, most már két úr szolgájaként, nemcsak az eredetileg parancsoló életösztönt, mellette a libidót is szolgálva, nemi szervekre tesz szert, s nemi jegyeket fejleszt ki. Erotikus funkciók lépnek fel a kezdetben más célú szervek, pl. a száj, pótlólagos teljesítményeiként. A megjelenés és a viselkedés mind jobban átszexualiziálódik, nemek és egyedek keresik és ösztönzik a keresésre egymást; a nemek az egyedek keresésében keresik egymást. A sejtek egyesülését közvetítő aktivitás két differenciálódási szintet vesz igénybe, a nemi dimorfizmust és a markáns individualitást. A vonzerő feltételezi mind a nemek, mind az

egyedek differenciáját, két szintje a nemek és az egyedek vonzalma. A tömegtársadalom egyszerre támadja meg a nemi dimorfizmus esztétikai-kulturális kifejezése és felfokozása eszközeit és a markáns individualitást, ezzel – a nemek közötti undor vagy közöny előmozdítójaként, a természet önvédelmeként, a túlnépesedés ellenhatásaként – ösztönözve azt, amit szexuális ellenforradalomnak nevezhetünk. A szexuális forradalom nem a gátlástalan szexualitást, hanem az elnyomó társadalommal szembeforduló személyiség lázadó potenciálját felszabadító szexualitást jelenti. A szexuális ellenforradalom sem a szexualitás elnyomását, hanem a züllött, dekadens szexualitást, mely alkalmas rá, hogy lelket és szellemet elkorcsosító diffúz mámorokba fojtsák az elégedetlenséget, agymossák a nemzedékeket, kioltsák a lázadó potenciákat.

Az emberi nem egyrészt biológiai nem, az emberfajnak meghatározott helye van az állatvilágban, másrészt az emberfaj transzbiológiai kultúrnem. Az individuum ezért egyrészt két egymással ellentétes nemet perszonifikál, egy biológai és egy szociális nemet, a testi lét illetve a társadalmi lét szervezeti formáját, másrészt, mindkettőn túl, önmagát. Mindezt tovább bonyolítja, hogy, a nemi dimorfizmus révén, a biológiai nem is megkettőződik, mely megkettőződésre a társadalom differenciálódása ráépíti a férfi- és nőkultúrák, korstílusok és életmódok sokaságát.

4.3. A nemi rituálé mimetizmusa és a kéj fantoma

A klasszikus elbeszélés korában a szerelmesfilm happy endje a szájak egyesülése, a nem biológiai őseposzáé a gamétáké. A hímivarsejt a magányos lovas, akit a történet végén a sivatag, a kővilág, a semmi nyel el, vagy a ház, a kert, az otthon és az asszony. A néma sejtek tudattalan eposzát erőszakosan az előtérben ágáló, mind jobban individualizálódó nemi drámák rítusai, szimbólumai és konfliktusai közvetítik. Az egyedek egymást keresik és egyesülni akarnak, a szóma a gaméták egyesülését imitálja. Az egyed a gaméták célját hiszi magáénak, nem tudja, hogy nem ő akar egyesülni, hanem azok. A nemi aktus célja a megtermékenyülés, a testek egyesüléséé a sejtek egyesülése, az álegyesülésé a valódi. Az egymást kereső egyedek mámoros állapotba kerülnek, elhomályosul a tudat, hogy a szellem a távolságokból táplálkozik, az egyediesülés alapvetően szétválás, differenciálódás. A szexualitás bűntudattal való „fertőzöttsége" nem valamilyen specifikusan szexellenes kultúra produktuma. Az individuum létérdeke szempontjából a nemi izgalom valóban a beszámíthatatlanság állapota, olyan cselekedetek alkalma, melyek nemcsak a külső bírák előtt nem állanak helyt. A szexuális lelkiismeret zavartalansága ezért csak akkor biztosított, ha az individualitás lemondott önmagáról. Ez a lemondás nem valamilyen „szexuális forradalom" eszménye, hanem a tömegdekadencia valósága. A nemi erkölcs: ellentmondás a jelzőben, melyet csak a bűntudat fékezhet. Ha a bűntudat a bűn fékje, úgy a múlt tudatosított bűne a jövő bűnének fékje. A bűntudat nélküli kultúra a tudattalan bűnösség kultusza. Így fajult szexuális tömegkultúrává a szexuális forradalom, végül szexuális ellenforradalommá piacosítva.

A kéj a szómák ostora, mely aláveti őket a gaméták érdekének. A gaméták viszonyát a szómák viszonya, ezekét pedig a kéj közvetíti. A nemi varázs a differenciálódott nemi sejtek kölcsönös feltételezettségének emléke a szómák halmazai relációjában, az egyéni varázs pedig ugyanez az egyes szómák viszonylatában. A nemi aktus célja sejtszinten teljesül. Az individualizált szómák alanyi akciója szintjén nincs cél, csak prémium, a kéj fantoma. Az öröm, a jutalom

nem azon a szinten jelentkezik, ahol valódi eredmény is mutatkozik. A közvetítések rendszerének végcélja változatlan, a nemi varázs elvisz a kéjig, a kéj pedig a megtermékenyülésig. Az erósz az orgazmus segítségével győzi le és állítja szolgálatába a szómát. Az orgazmus, Bálint Mihály szerint, nemcsak az individualizált szóma által átvett közösülési funkciót biztosító csalétek és jutalom, hanem vigasz is a szóma individualizációja során elvesztett halhatatlanságért (Michael Balint: Die Urformen der Liebe und die Technik der Psychoanalyse. Frankfurt am Main – Berlin – Wien. 1981. 37. p.). A vigasz bizonyos értelemben ugyanaz, mint ami miatt vigasztal: ideiglenes és lelki összeolvadási élmény kárpótol az egyetemes létezésbe való visszaolvadás perspektívájáért. A halál az én halála, nem a test anyagáé, a nemi aktusban pedig tapasztalás tárgyává válik az én ideiglenes megválása önmagától. A megválás mint megváltás. Az ily módon túlderminált orgazmussal túl erős eszköz jött létre. Túl erős az eszköz, ha fenyegetni kezdi a célt. A sejtkombinatorika tenyészökonómiáját közvetítő kéjfantom leválik, és új utakra viszi a szómák önállósulási harcot indító kombinatorikáját. A kéjbiológia örömkultúrává válik, az izgalom már nem egyszerű kiváltó. Ott, ahol eddig a természet célba ért, kezdődik most a nemi dráma. A *Conan, a barbár* című film első asszonya boszorkány, második asszonya bajtárs, segítő, az instumentális világ része. *A vörös szikla* című filmben láthatjuk a harmadik asszonyt, a harc célját.

4.4. Kettős lázadás

(A nemi dimorfizmus és a nemzés ellen)

A szexuális életként tárgyalt jelenségcsoport oka a nemek differenciálódása, célja pedig a szaporodás. A szexuális tevékenység azonban mindkettőtől elszakad, amennyiben az érzéki kielégülést függetleníti a szaporodástól és nem feltétlenül heteroszexuális úton éri el. A XX. század elején a nyugati civilizáció újabb nemzedékei a szaporodás ellen kezdenek lázadozni, a századvégi generációk pedig már a nemi differenciálódás ellen. Azok az erotikát akarják emancipálni a nemzéstől, ezek a személyt a saját nemétől. Az utóbbi azt jelenti, hogy a különbséget akarják emancipálni a nemi különbségtől. Ez egyúttal lázadás általánosabb természettörvények ellen, az azonosságnak taszítóból vonzerővé való átértelmezése. A posztmodern szexualitás ezek után úgy jelenik meg mint – egyelőre még ma is – testi kapcsolatok által elérhető (de a sci-fi filmek vizionált jövőjében már „gépesített", közvetlen agyi elektromos ingerlés által kiváltott) érzéki kielégülések keresése, amely azonban már ma sem engedelmeskedik természeti eredete meghatározásainak, így sem a szaporodás céljaira, sem a nemi különbségek következményeire nincs tekintettel, sőt, egy hedonista társadalom piaci érdeke, a korlátlan ingercsere, a mániás kéjökonómia olykor mindezeket az örömszerzés korlátozásaiként utasítja el. A posztmodern single által áhított felszabadulás a nemi dimorfizmus és a nemzés kulturális és lelki örökségeinek uralma alól azonban nem egyszerű. Ha pl. az erotikus választás emancipálja magát a heteroszexuális választás követelményrendszerétől, az előbbi tovább kísért, amennyiben az azonos nemű felek egyike nőies, másika férfias szerepet játszik, így őrzik a nemi dimorfizmus esztétikai és etikai, rituális és szerepalkotó örökségének következményeit. Olyan komédiákban, mint a *Mindenki másképp kívánja*, az egyik komikumforrás, hogy a férfi a nő és a nő a férfi, vagy az egyik férfi a férfi, a másik a nő.

Az erotikus film, különösen a homoszexuális pornográfia, tele van olyan praktikákkal, melyek lényege az, hogy a behatoló szeretne befogadni, és a befogadó behatolni. Nem fogadják el a természet által számukra rendelt korlátokat, nem a biológiai nemük által szavatolt szexualitásra vágynak, hanem valamilyen össz-szexualitásra. A pornográfiában mindez néha kétségbeesett formákat ölt, pl. az anális erőszak destruktív formáiban jelenik meg, szublimált formákban azonban a másik nem élményeire kíváncsi nyugtalan irigység minden szexualitásban jelen van. Tehát nem a probléma új, csak az éppen az össz-szexualitás lehetőségeit felborító paradox beleszerelmesedés a másik és csak a másik nem élményeibe. Az ember nem az én akar lenni, hanem a másik. Ott is ő akar lenni, ahol az van, azt is ő szeretné csinálni, amit eddig az csinált. Nem kiszorító magatartás-e ez? Nem a máslét, a differencia ellen indított végső támadás tanúi vagyunk-e? Nem fenyegeti-e a személyiséget is a differenciáknak neutrális véglevesbe való befulladása? Vajon nem mindennemű másság elleni végső támadást rejt-e sokszor a „másság"-gal való azonosulás kultusza (s ahol erről van szó, ott vajon nem a kultusz agresszívvá válása-e a jelzés)? Új variáns annyi, mint új magány, az élet és a szellem új kísérlete, természetesen mindig rizikós, de elvileg nem feltételezhető, hogy nem éri meg a kockázatot: nem ez a probléma, hanem az agresszív propaganda, a szexualitás titkainak a nyilvánosság elé vonszolása, olyan gusztustalan provokációk, mint pl. a 2010-ben a pápa szeme előtt csókolózó öreg homoszexuálisok Madridban stb. A mai feltűnő probléma abban áll, hogy a szexualitást nemcsak a természet céljai (nemzés) és a társadalom céljai (család) függelméből „szabadítják fel", hanem önnön „céljait" is megtámadják, amennyiben a dezindividualizálódó példány, a leépülő individualitás taszító hatása, párosulva a kulturálisan differenciálódott nemiség egzotikus távolságainak elvesztésével, megtámadja a vonzerőt.

4.5. A fantom „felszabadulási mozgalma"

Ha a „szexuális forradalom" emancipálja az egyént a faj, a szexualitást a szaporodás szolgálata alól, a céllá tett eszközök tudattalan céljaként hat tovább az eredeti célok lelki öröksége. A szómák öncéllá lett egyesülése az individuális szenvedély színjátékaként orozza el a célgátolt gamétáktól az összeolvadás színjátékát. A szexualitás a nemi különbségen alapuló testi és lelki vonzódás, amelynek természeti célja a nemzés, társadalmi célja a családi szolidaritás megalapozása, lelki célja az élvezetkeresés. A célok közös nevezője az egyesülés, s ha a nemzés elmarad illetve a nemi különbség sem mindenkor a vonzódás előfeltétele, a testi egyesülés, a testek egymás felé törekvése és egyesülésük lelki egyesülés általi beteljesíthetősége akkor is fennáll. Tehát a szexualitás az egész ember, az autonóm cselekvő lény inkomplettsége és a komplettségnek a heteronómiában való paradox, konfliktusos megtalálása, autonómia és komplettség ellentétbe kerülése. Az eredmény az, hogy az elvileg autonóm lény olyan helyzetbe kerül, amelyben párjától, azaz másvalakitől kapja vissza – beteljesedett formában – autonómiáját. Csak ez a messziről visszajött, újra megtalált, kipróbált autonómia teljes értékű. A szexualitás mitikus öninterpretációja siralomvölgyeként ítéli meg a testi önlétet, elveszett paradicsomként a másik testet, s mint a kárhozat birodalmának üzen hadat a létért küzdő egyed objektumviszonyának. A kéj eksztázisa negatívan, magán-kívül-létként éli meg azt, amit a nemzés pozitívként, a kettő, a magukon-kívül-levők egységeként fellépő harmadik lenni-kezdésében realizál. A fantom forradalma (vagy a forradalom fantoma) a nemzéstől

emancipált kéj mimetikus-negatív oldalára redukálja a beteljesedést, eme árnyékéletű „rész" végtelen sokszorosíthatósága kedvéért. Ez a látszólagos kiadás vagy veszteség azonban egy bizonyos kultúrszinten befektetésnek bizonyul, mely az autonómia új formáiban kamatozik. Ha a szexuális vonzerő emancipálódhatik a nemzéstől vagy akár a nemtől is, akkor miért ne emancipálódhatnék végül a testtől is? Ez utóbbi szublimáció teszi lehetővé a megtérést az eredeti célhoz: a nemzés eredménye – a gyermek – érdekeit szolgálja az átszellemült nemiség, mely lehetővé teszi a szülői és nagyszülői létstádiumok közös megélését. Ez a perspektíva a forrása az olyan családi idillek szépségének, amit Kertész *Four Daughters* című filmjében és a nyomában haladó sok más műben láthatunk.

Minden emancipációban visszaköszön az, amitől emancipálódott. A kéj a testi izzás, a fájdalmas vágy enyhítéseként, és a lélek, a tudat, az én oldódásának élményeként ugyanazt játssza el, állítja színpadra, amit az élet újratermelése tesz az egyeddel, feloldva őt a faj létében, halál és újjászületés kontinuumában, az életfolyam egy hullámaként. Nemcsak a halálban fizeti vissza, már a kéjben is törleszti az önálló útra tért individuum a természet iránti tartozását. E színjátékban, modellben, mimézisben a test izgalma képviseli a fajt, az életet, s a lélek elmerülése a test izgalmában, elsodortatása a testi izgalom követelményei által, jelenti az individuum, a szellem önmagától való megváltását.

Az erotika leválasztja a szaporodás biológiai eseményéről ennek lelki mimézisét, a végtelenség érzését, s azt ünnepli az emancipáció vívmányaként, hogy a két lény összeolvadásában új lényt termő szaporodás helyett annak illúzióját sikerült megvalósítani az eksztatikus fel- és összeolvadási élményben. A teljes orgazmus az összeolvadás olyan illúziója, melyet a tudatvesztés illúziója tetőz be. Ha a vágyökonómia forradalma megteszi azt a lépést, melyben szemétre dobja a gamétákat és a kéjt nyilvánítja a szexualitás tulajdonképpeni céljává, ez – eme attitűd saját szemszögéből nézve – csak félmegoldás, mert a szexuális drámák most már a partnert tüntetik fel rizikófaktorként, akit végül ugyanúgy ki kell küszöbölni, zavaró, primitív maradványként távolítani el én és kéj viszonyából, a virtuális szex által, mint egykor a gamétákat. Az erotika emancipációja az elektronikus média által felturbózott és a testi partner terhétől megszabadított szexipar felé mutat. Ezzel valósul meg a konfekcionált és divatos, mindenki által egyforma minőségek élvezeteként hozzáférhető tömegszex ideálja.

A *Mátrix* című film sikere arra utal, hogy a jövő témája, egy szexmátrix-műfaj kibontakozása válaszolhat a szexuális ellenforradalom problémáira. A huszadik századi permanens „szexuális forradalom" egymást követő hullámai végül ellentétükbe csapnak át. A szexuális civilizáció piaci és tudományos-technikai forradalma nemcsak a szexuális kultúrát támadja meg, a szexualitás biológiai fundamentumait is megtámadja. Ami szexuális forradalomként indult, az erotika kasztrálásához vezetett és végül a szexualitás paralízisének bizonyult. A vázolt folyamat az erotika emancipációját ígéri, de csak az autoerotika emancipációja felé halad. Az autoerotika azonban csak a kultúra alapvető skizoid árnyaltsága mértékében életképes a nemi élet elismert „műfajaként". A kéj – a sámánok „mágikus hőjének" örököseként – olyan mimetikus jellegű összedörzsölése két testnek, melynek csak a lelki oldala összeolvadás. Az autoerotikának ily módon csak a meghasonlás mint létmód, a belső dezintegrálódás ad értelmet, mely az önmagával való összeolvadás belső hiányának kiaknázásaként, a betegség nyereségeként lehetséges egyáltalán, esetleg a meghasonlott magány kezelésének emocionális értelmével is bírhat. Az autoerotika a másik nemmel (vagy egyszerűen a másikkal, másvalakivel) való egyesülés képeihez folyamodik, mert a vágy mozgása az elért énintegráció által

lehetségessé tett és az énintegrációt visszaigazoló és megerősítő partnerszex felé halad. Ez utóbbi elkerülhetetlen próbatétel és cél az integrálódott önlét számára, mely – épp mert egésszé vált – nem lehet többé saját partnere és „szeretője". A parciális ösztönök kombinatorikája helyére a teljes embereké lép. A hagyományos heteroszexuális partnerszex logikája pedig az volt, hogy minél integráltabb a személyiség, annál nagyobb távolságokat, másságokat képes igenelni és lelkileg kiaknázni.

4.6. A „kéj a kéjért" paradoxona

A szerelem, Lotman szerint a világművészet főtémája, a modernségben sokat veszít presztizséből. Az én útja a másvalaki felé lesüllyed a tömegkultúrába, a giccsgyanús témák közé, s a „művészet" kitüntetett témája az én „útja önmaga felé" és harca „önmagáért" (a XX. század első felében az „elidegenedés" elleni lázadásként, második felében az „öngondoskodás" gazdasági eszményét kiegészítő lelki „öngondoskodás" jegyében koncipiálva). Az első témát az egység kereséseként, az eredendő és természetes kettősség és idegenség legyőzéseként, a másodikat az eredendő, személyes egység elvesztéseként hozza egyszerű alakra a fantázia. A hatvanas évek mozija, melyben a mozduló kamera az önkereső egyént kíséri (Antonioni, Jancsó), ma már inkább az indiai és kínai filmben visszhangzik, megtérve a szerelem és barátság keresése témáihoz. A nyugati filmben az önkeresés témája átfordul, nem is az önmaga előli menekülés, inkább a magába omlás variációiba (pl. *Kárhozat*). A kommunizmusban való csalódások korát követi a kapitalizmus elvtelen elfogadásának kora, melyben a hivatalos katedrafilozófia elavultnak minősíti a kulturkritikát, elfojtani azonban nem tudja, mert a művészet átvállalja. Az új kor művészete önkínzó önostorozás, a perverz hedonizmus kielégületlenségének megvallása. Az önélvezet kultusza a modern dekulturáció tünete, melyben az eltömegesedés, az új népvándorlás neobarbarizmusa egyesül a művelt (?) osztályok önfeladó dekadenciájával. A legprimitívebb létharc öröksége egyesül a kései kultúra parazitizmusával, egymást hajszolva végletekbe. A műveltség a nárcisztikus idioszinkrázia ellentéte, korunkat azonban az utóbbi jellemzi. Zajos kultúránk ajzóeszközzé vált a piac és hisztérikus acsargássá a választót az álalternatívák cirkuszával megtévesztő politika szolgálatában. Évtizedek alatt mennek veszendőbe évezredek vívmányai. A pythagoreusokat elemző Hegel a fecsegéséstől való tartózkodást, a magába mélyedést jellemzi a műveltség elsajátítása első feltételeként. Ez nem önző begubózás, ellenkezőleg, a lehengerlő nyelvi arrogancia ellentéte, befogadó gondolati nyitottság: „Az embernek azzal kell kezdenie, hogy fel tudja fogni mások gondolatait; lemondás ez saját képzeteiről, s ez általában a tanulás feltétele." (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. Bp. 1977. 1. köt. 171. p.). A hallgatagság eszményét elmélyíti az önfeledés parancsa: „Az igazi műveltség nem az, hogy az ember oly nagyon önmagára irányítja a figyelmét, hogy magával mint egyénnel foglalkozik – ez hiúság; hanem az, hogy megfeledkezik magáról, elmélyed a dologban, az általánosban, – magamegfeledkezés." (uo. 173.). Hegel megjegyzései segítenek megérteni, hogy az annak idején lelkesen fogadott „szerzői filmek" nem kis részét miért érezzük utólag hiú sznobgiccsnek.

A kéjt örömszerzésként – s már nem a szenvedélyes kötöttség tragikummal fenyegető formájaként – megélő modern ember élménykulturális paradoxona, hogy egy lefokozott, ártalmatlanított, banális érzet körül akar kultuszt kifejleszteni.

A kéjkultusz paradoxonánál is súlyosabb magának a kéjnek paradoxona. A kéj keresése ugyanis az önzés műve, míg maga a kéj teljesítménye, hatása ennek ellentéte. A kéjt örömszerzésként élik meg, bevételnek, az én gyarapodásának tekintik, ugyanakkor a kéj mint eksztázis, nem más, mint önelvesztés, öneldobás, szabadulás az éntől, az örömök gyűjtőjétől. A kéj az örömszerzőt megtámadó öröm, ezért a nárcisztikus kultúra embere, aki előbb a nemzés (a nemzendő harmadik), utóbb a partner (a szeretett második) ellen lázadott a „maga öröme" nevében, szükségképpen a kéjtől is félni kezd. Az örömszerzés, a kéj emancipációja olyan redukciós folyamatokat indít be, amelyek a kéjt is utolérik. A nemi kéj az eksztázis legdrámaibb formája: a partnerek viszonyában a társ eksztázisa a saját eksztázis felfokozását eredményezi, melyet izgalomspirálként vagy az elementáris érzékiség maghasadási reakciójaként írhatunk le. Ez azonban aktivitást, befektetést igényel az én részéről: a receptív ember mentalitása és a kései kultúra dekadenciája minimalizálni akarja a befektetést és a rizikót, a kényelmesebb örömöket részesíti előnyben. Más és más élményekről van szó: a drámai és aktív kéj mintegy széttépi, feldarabolja az ént, míg a receptív kényelmi kéj fellazítja, erjeszti, akik nem hívei a fogyasztói kéjnek, úgy érzik, „rothasztja". A drámai kéj kényelmi kéjbe fullad, az utóbbi pedig a közönybe és undorba menekül az unalomból és fásultságból. Előbb a nemzés, majd a partner zavarják a kéj öncélúságát, később magában a kéjben is megérzik az én öncélúságának ama korlátait, melyek előbb külső tényezőkként adtak okot a félelemre. Az ember, aki előbb a természet ellen lázadott, amely állítólag „kihasználja őt" és átgázol rajta, s utóbb a szintén „kihasználó" partner ellen, végül a kéjtől is félni kezd: hipochonderként. A kéj átéléséhez ugyanaz a felengedés és elengedettség, önátadás és önelvesztés kellene, aminek vonzerejét, varázsát a nemzés érdeke igényelte a természetben, az egyéni életösztön érdekérvényesítő munkáját legyőző nagyobb erőként. A „kéj-a-kéjért" öncélúsága így végül a kéj halálával, lehetetlenné válásával fenyeget, a kéj halála után pedig nem marad más „oldódási" lehetőség, mint a halál kéje, s valóban az új kultúra mind határozottabban kísérletezik a destrukcióval. A filmkultúra minden másnál markánsabban hangsúlyozza a jelzett folyamatokat, gondoljunk a pornográfia bestializálódására vagy a slasher műfaj dominánssá válására. A szexualitás kulturális túlreprezentációja karöltve halad a növekvő érzéketlenséggel és közönnyel, s az erotikus vonzerők kialvásának arányában látszik színre lépni az új agresszor, az új bestia. Az olajháborúk nemcsak a nyersanyagokért folynak, lelki lényegük az emberiség nyersanyaggá, nyers hússá változtatása az uralkodó nép kegyetlen játékai számára.

A kuwaiti háború, a haditechnika és a filmtechnika egyesüléseként, olyan obszcén világorgazmust eredményezett, melyet nem mertek megismételni. Ez azonban nem jelenti, hogy mind a filmtechnikának, mind a szextechnikának ne a haditechnika lenne továbbra is mintája és példaképe. Michel Leblanc (= Michel Lemoine) *L'été les petites coulottes s'envolent*/*Ein Sommer voller Leidenschaft* című filmjének második szeretkezési képsorában – ismeretlen pár a hegyi legelőn – fokozza a hatást a nő szenvedő arca, a mozdulatok lassulása, a test valószínűtlen kifordulása, az inkompatibilis mozzanatokból előálló sor tökéletlensége. A szenvedő és munkás gyönyör hasonló képei inkább a celluloid korszakot jellemezték, mely anyagszerűbb képet adott a mozivászon felületén, míg az új rögzítési, közvetítési és megjelenítési technikák szemünkbe világító fényereje anyagtalanító hatású. A mozivászon nagysága is szerepet játszott, melyhez képest az új technika, mivel képei elé nem gyűlünk össze, hogy felnézzünk rájuk, varázstalanít. A XX. század közepén a szexfilmben, a kor drasztikus tömegzenéjével szemben, telt és dallamos zene kíséri a szeretkezéseket. Számtalan oka van annak,

hogy a szexfilm hatása, a XX. század hatvanas éveitől a mai napig, folyamatosan csökken. Csak egy példa: a szexkorszakban nem borotválták a szeméremszőrzetet, melynek látványa szintén testiesít, anyagiasít, eltűnése a későbbi pornográfiában a giccskereskedések lakkozott kerámiáihoz hasonló cifra csecsebecseként jeleníti meg az esztétikailag sterilizált embertestet. Az *Ein Sommer voller Leidenschaft* (*L'été les petites coulottes s'envolent*) említett hegyi jelenetét követi Olinka szeretkezése. Előbb úgy takarja testét az őt figyelő idegen elől, ami felér a felhívással. A ruha szárnyainak összehúzása hatásosabb mint ledobása. A férfi érintésétől, mintha korbácsütés érné, rándul Olinka teste. Sajátosan bonyolítja a szeretkezést, melynek nem a kimenetelre és lezárásra irányul feszültsége, a szex-sztár mozdulatai nem siettetőek, hanem marasztalóak. Arca révült, míg teste lassú ellenállhatatlansággal dolgozik. Olinka a kamera felé fordul, a szerető mögötte látható, így a sztár mintegy szendvicset alkot a szereplő és a néző társaságában, s míg azt befogadja, nekünk – vizuális – befogadásra ajánlja fel magát. Kissé affektált, finoman túlformált mozgása hímestojásként tálalja a testet, ünnepi ajándékként. Magára figyelése, befelé fordulása nem nárcizmus, hanem a testnyelvet átesztétizáló, másodlagos nyelvet alapító metakód. Rendkívül készséges és aktív, de befelé figyelő elmélyültsége következtében mind távolabb kerül a szeretőtől és tőlünk, mint egy horrorfilm szép kísértete, mintha az önlét mély kútjába hullva tekintene vissza ránk. A drámai szex több, mint a teljesítményszex. A celluloid korszak többet őriz a drámai szexből, mint a mai kor, és a szexfilm még valamivel többet sejtett belőle, gátlásai és megalkuvásai ellenére is többre volt képes, mint a mai pornófilm. A gaméták szintjén még nincs esztétika. A dvd- és plazmatévé-korszakban a szexfilm fantáziátlansága helyreállítja a gaméták esztétikátlanságát. A XX. század levetkőző szeretői a század végére az előző századok kultúráját is levetkőzik. *A vörös szikl*ában nagyobb szenzáció teázni egy nővel, mint a nyugati filmekben szeretkezni akárhánnyal. Ha meggondoljuk, hogy a szexkorszak erotikája időközben a nagymamák korának emlékévé lett, még megrendítőbb tovább gondolni, hogy mit tudhattak e nagymamák nagymamái, a sztárkorszak nagy idolumai Jean Harlow és Bette Davis idején. Figyeljük meg, hogyan vonakodik a szextől ma az *Off Hollywood* hőse. Az elkedvetlenedés, a más, kényelmesebb ingerek (pl. kábítószer) felé fordulás és egy sor később tágyalandó hasonló jelenség jellemzésére kellett bevezetni a szexuális ellenforradalom fogalmát, melynek előrehaladása nemzedékenként felezni látszik a nemi érzékenységet, vagy legalábbis a nemi érdeklődést és hajlandóságot. A szexforradalmár nemzedéket az erotikus korrupció, a kéjzsákmányolás és a reá épülő kéjipar, kéjpiac és kéjkizsákmányolás, a léha élvezetek nemzedéke követte, ezt pedig a szexpániké, mely az AIDS és egyéb betegségek terjedése következményeként is vizsgálandó, és ennyiben a szexpiac számlájára írható. Mindezek egyben egy teljes élet életkorai is lehetnek a vizsgált korban. Stádiumok az élet útján, ám nem az emelkedés stádiumai, mint Kierkegaard gondolatvilágában.

5. A SZEXUALITÁS NARRATÍVÁJA

5.1. Biológiai eposz és kulturális dráma konfliktusa

A látszat és valóság, jelenség és lényeg megkülönböztetésével kezdődő tudomány azon az érzésen alapul, hogy a közvetlenség nem igaz, túl kell lépni az adotton, valami másról van szó. A művészet is feltételezi a valóság rejtőzködő természetét, hogy a nyilvánvaló mögött „magasztosabb" vagy „alantasabb" dolgok zajlanak, valami egészen más. A természettudomány számára elég, ha szétválogatja a különböző összefüggések összekeveredett jeleit, a társadalomtudománynak és a művészetnek elterelő játszmákkal, az igazság célzatos meghamisításával is számolnia kell.

A szexualitás számára az élet fenntartása, az élő anyag újratermelése a lényeg, az élet pedig eredetileg nem individuális. A szexualitás játszmájában az individualitás tökéletes eszköz, vagy – amennyiben nem az – akkor hátráltató tényező. Az élet meséjében ő az intrikus. A szexuálesztétika rejtőzködő tárgya egy titkos történet, két hős, spermium és petesejt útja egymás felé, eltérő stratégiáik, munkamegosztásuk, egymásra utaltságuk és érdekellentéteik, konfliktusuk. A legősibb varázsmese a spermium meséje, melynek pikantériája, hogy egybeesik az esküvő a sárkányharccal, aki messziről Badr al-Budúr hercegnő vagy Ayesha, közelről elnyelő hatalom. A vázolt spermium-mese a kaland ősstruktúrája, míg a petesejt meséje, mivel a petesejt Ayesha, a Várakozó ősképe, a modernitás alapstruktúráját előlegezi, hiszen olyan regények, mint Sartre Az undor és Buzzati Tatárpuszta című regénye vagy Robbe-Grillet írásai: várakozókról szólnak. A varázsmesei struktúrákhoz hasonló az eposzi és drámai struktúrák biopoétikai alkalmazhatósága. A poétikai alapstruktúrák mind az életalapok természetétől örökölt formák. A varázsmesei struktúra a szerelmi élet leírásakor számtalan szervezési szinten ismétlődik, a minta korántsem a folklórból ered, csak ott tudatosul, ám messziről jön, a biológiai és szociális létforma érintkezése nemzi ezt a „varázst". Épp mert a varázsmese szereposztása több szinten jelenik meg és minden szinten másképp variálódik, bonyolultabb a helyzet mint Jungnál: nem csupán arról van szó, hogy a férfilélek tartalmazza a női lelket és a női léleknek is van animus-aspektusa. A nemi variánsok több szinten, felváltva tartalmazzák egymást. A szintek konszonáns vagy disszonáns interakcióiként értelmezhető a mindenkori eredmény vonzó vagy taszító mivolta. A férfiban rejtőző nő pl. lágyítja a maszkulin karaktert (Chaplin). A férfiban rejlő nőben rejlő férfi csapdába ejti a férfi női kompozitumát, melyet ugyanakkor a partner csapdába ejtésére használ. Ha a férfiban rejlő nő film-noir-bestia, azaz extremista feminin burokba rejti az agresszív férfiasságot, akkor a férfi parazita szexobjektumként lép fel, mint Polanski vámpírjai (*Vámpírok bálja*).

Az egymással konfliktusba kerülő varázsmesék számára az eposz kínálja a megoldást. Az ellenérdekelt varázslatok a fenség felé hajszolják egymást. A szexuálesztétika nyilvános tárgya egy tolakodó, zajos történet, férfi és nő viszonya, a szexuálesztétika végső problémája pedig a konfliktusok konfliktusa, a spermium és petesejt harca két megbízhatatlan szövetségesükkel, a férfivel és nővel, akik segítőből főhőssé szeretnék magukat felküzdeni a szexua-

litás eposzában. Ez a szexuális eposz egyik variánsában, a diadalmaskodó árulók énekében, sikerül is nekik. A szexualitás eposzának első hőse nem két szerető, akiket a szülők vagy riválisok, intrikusok választanak el egymástól, hanem két sejt, a kereső és a várakozó. A spermium és a petesejt egyrészt két önálló szereplője egy történetnek, másrészt egy jövendő egyed két része, fele, összetevője. Két ember, a férfi és nő választanak el viharos szerelmi konfliktusaikkal egy jövendő embert önmagától, aki a nemi aktusban foganhatna meg. A kéj öröme tehát önző öröm, a kéj emancipációja lehetséges lények elnyomása, akik szemszögéből e kéj gyilkos kéjnek látszana. Ezért is elviselhetetlen a régi kultúrában, melyben még jól működik a család intézménye, a szülők nemi életének képe. A boldogságmitológia termékenységszimbolikája (az aranykor vagy az édenkert vitális virágzása) az individuális erotikus öröm pusztító jellegét igyekszik kompenzálni.

Ha a spermium Odüsszeusz, akkor a petesejt Pénelopé, a nagy utazás, az „odüsszeia" eposza pedig az a folyamat, amelyben a spermium, a tenger varázslónőinek karjában disznóvá, míg Pénelopé karjában emberré válik. Ha a vegetáció, az élet animális forradalma és a szellem „kulturális forradalma" ellentmondásainak jegyében, a nagyobb egészekben szemlélnénk a szexualitás történetét, egyre kevésbé lehetne össze-vissza beszélni, nem csúszna le az elmélet marketing munkává.

A szexuális eposz, az erotikus képzelőerő által a nemek viszonyáról kreált történetfolyam – akárcsak a populáris tradíció általában –, strukturális vagy genetikus szinten tanulmányozható. Rendszerbázisai, genetikus hősei a spermium és petesejt, amelyek a létért küzdenek, rendszerközpontjai, strukturális hősei a boldogságért vagy értelmes életért harcoló individualitások. A görögök kettéválasztják a két történetet. A férfi „magvát" a nőnek adja át, akivel a testi reprodukció, a nemzés feladatára vállalkozik, tudását, kultúráját pedig a „szép ifjúnak", aki így a kulturális reprodukcióban partnere. A nemzéstől emancipált erotikát – az előbbitől különböző szereposztásban, más műfajként – kidolgozó görögök továbbra is szükségét érzik az igazolásnak, a hosszú távú következményeknek. Nemcsak a szexus, az erósz is nemz, vélik. Nemz: erényt, életformát, új ént, ihletet, műalkotást stb. A nő, vélik, az élet tojását, a férfi az ötlet, az eszme, a kultúra tojását költi ki. A modernségben minden egyed ki akarja költeni mindkét „tojást", a posztmodernben, a fenti munkamegosztás értelmében, mindenki nő szeretne lenni, ami a második „tojás" iránti érdeklődés sorvadásában áll.

5.2. Rituálé, kép és elbeszélés – mint csábítók

(A testek viszonyába belépő kulturális közvetítők funkciói)

Két történettel találkoztunk, egy biológiaival és egy kulturálissal. A két történet alapviszonya a megfordítás, melynek célja az új létszintre való átlépés és az itt történő előfeltétel-mentes újrakezdés, miáltal a természet által programozott lét önprogramozóvá válik. A biológiában a szómák felfalás vagy közösülés általi egyesítését szolgálja a tudat, a kultúrában a tudatok egyesülését, kommunikációját a test. Individualitás és faj, eszköz és cél, lélek és élet viszonya megfordul. Az individuum, amely eszköz volt, céllá tornássza fel magát. Ennek folyománya, hogy a kéj is, mely szintén eszköz volt, céllá válik. Csak azt kell megmagyarázni, hogy a két félnek, akiknek biológiailag evidens módon szükségük volt egymásra az utód nemzéséhez, miért van szükségük továbbra is egymásra az önnemzéshez (amennyiben

a szerelmet olyan beavatási próbatételnek tekintjük, amelynek célja a személyiségfejlődés aktívabb és integráltabb stádiuma). Ezt maguk a konkrét szerelemkoncepciók alkalmanként változatosan megmagyarázzák.

A szexuálesztétika a biológiára hagyja a nemzést és foganást, s a szexológiára a korrektül funkcionáló nemi aktust. Érdeklődése súlypontját a további bonyodalmak jelentik, az erotikával bonyolított szexualitás és a szerelemmel bonyolított erotika konfliktusvilága. Az eme romantikus, regényes vizsgálati nívó középpontjába kerülő események megzavarhatják és kiadósan, tartósan zavarják is a szaporító, sőt, az örömszerző funkciókat is. A melodramatikus szerelem nagysága akadályoztatottságából táplálkozik (*Now, Voyager*). A természet rosszindulata segítheti a szépség visszanyerését, mely szépség elveszett, amíg túl jól ment a szeretőknek (*Turks Fruit*). A társadalom rosszindulata ideális nívóra emeli a bukott szépséget (*Waterloo Bridge*). *A kaméliás hölgy* Garboja egyszerre győzi le a természeti és társadalmi végzetet a szerelmi hőstett által.

Láttuk, hogy a megtermékenyítés a gaméták egyesülése, tudjuk, hogy ennek feltétele a közösülés, mely a szómák egyesülése. A közösülés azonban bonyolult módon nehezített, sok feltételtől függő vállalkozás, amely számtalan kulturális rituálét feltételez. A rituálék korrekt és alkotó, ihletett és személyes, vagyis meggyőző végrehajtásának feltétele egy szexuális mitológia elsajátítása, mely beavat eme szexuális kulturába. Spermium és petesejt viszonyát férfitest és nőtest vállalkozásai közvetítik, ez utóbbiak közvetítője, szervezője, irányítója férfi psziché és női psziché, melyeket a férfi kultúra és a női kultúra határoznak meg. Férfiszerep és női szerep a kulturális férfikép illetve nőkép által meghatározott, a vágy lelki szenzációit mítoszok, rítusok, ekszták zistechnikák befolyásolják. A lét felől a létet organizáló képek felé halad a mozgatók kutatása, a képeket pedig a műfajok, a szerelemről való elbeszélés különböző stratégiai formái kódolják. Azért kell rekonstruálni a szexualitás eposzát, hogy megmagyarázzuk megkettőződését: miért tesz szert oly nagy jelentőségre a szerelmi életben a rítus, a mítosz, a kép és fikció, s mennyiben van mindezzel kezdettől fogva beoltva a szexualitás. A motiváció végső terhe emóció és képzet kölcsönhatására hárul. Ezek azok a jelenségek, melyekben a lényeg az önkeresés útjára lép. A lét maga a szellem eposza, mint önkeresés. A történet lényege, hogy a létezés teljessége extenzív egésze létteljességgé, azaz a mennyiség minőséggé, a teljesség létformává válik. Az emóciókat képek irányítják, a képeket pedig műfajok kódolják. Két művészet különösen fontos szerepet játszik, az előző századokban az irodalom, a XX. századtól kezdve pedig a film. Az emberlét maga a szellem önkeresése, de ennek közvetítése a szellem külön létté válása, a szellemi kultúra termékeiben elidegenedett objektiválódása. Az eposz megkettőződik: saját öntükrözése motiválja. Talán a képek akarják jóvá tenni végül, amit az individualizált szómák fellépése „elrontott"?

Előbb az individualizált szómák léptek be az egyesülni kész sejtek viszonyába, utóbb a rítusok, mítoszok, képek és elbeszélések. Előbb lélek és lélek konfliktusa zavarja meg az egyesülni kész testi tények viszonyát, utóbb a kulturális programok pluralizmusa. Vajon nem az-e a következménye a közvetítési rendszerek elszaporodásának, hogy az ígéretek túlzottá, az eredmények pedig csökötté válnak? A sejtek szintjén új lét keletkezéséhez vezető valódi anyagi történés zajlott. A testi kopuláció szintjén ugyancsak anyagi cselekvéssel találkozunk, amely azonban kimerül a rituális és taktilis öncélúságban (mint kéjszínház), már nem eredményez új adottságot. A nemzés játszmájában egymást hajszolják a nemek, s végül elérik, hogy új élet igazolja találkozásukat. A kéjszínházban eljátsszák a megrendülést és örömöt,

amelyet épp a játék hivatott felidézni és igazolni. A cselekvés mögött ott a vágy, a rituális közvetítők hátterében kielemezhetjük a mitikus, képi közvetítőket. A sejt szintjén találkoztunk a kérlelhetetlen léttel, a következmények világával, a valósan produktív eseménnyel, itt teljes értékű és itt látható teljes üzemben a valóság, az individualizált szómák szerelmi színháza azonban már a mimézis világába vezet át. „Szinház az egész világ." – mondja Shakespeare tragikus melankoliája, amit ma az *Isten veled, ágyasom* alkalmaz a nemiségre, a *Szerelmek városa* szerelem-mitológiája nyomán. A sejtek és a testek külön világban élnek. Még a férfi lélek és a női lélek is magába zárt külön világ, a képeket azonban közösen dolgozhatjuk ki, a nemi mitológiák és ideológiák megegyezés tárgyává teszik a nemiség komponenseit. Anyag és anyag, test és test viszonyától ezért érdemes tovább lépni kép és kép viszonyához. Az anyagibbat addig cserélgetjük kevésbé anyagira, amíg megindul a kommunikáció. A kommunikáció lehetővé teszi, hogy az anyag ne csak lehengerelje és beoltsa örökségével a megerőszakolt testi szubsztanciát, hanem a szereplők válasszák meg egymást és egyesülésük módjait.

5.3. A sejtreagenciától a képreagenciáig

Maga a képsík – azaz a képek alkotta létsík, a képi létnívó – is többrétegű, a szerelemkoncepciók világtörténete, mindaz, amit a szerelemről elmondtak, s ami a mai tudatban, zavarba hozva bennünket, összekeveredik: régi és új, mozgékony és megmerevedett, kőzet- és gyúrmatermészetű képvilágok, szerelemkoncepciók. Vonzó, friss, vagy taszító, lelepleződött, ellentmondásaikat már nem jól rejtő, elévült szerelemkoncepciók. A szerelem e tekintetben olyan interpretációs játék, amelyben a szeretők képek, képi kódok segítségül hívásával építik fel a vonzó nemi imázst. Előbb meg kell találni azokat a férfi és nőképeket, amelyek reagálni tudnak egymásra, csak akkor kezdenek a férfiak és nők reagálni. Addig kell váltakoztatni a képeket, amíg reagens képeket találunk, melyek segítségével a képek cselekvésekre válthatók, a szerelemmítoszok az együttélés valóságára, a vágyak kéjekre, örömökre, boldogságra cserélhetők. Minél nagyobb terjedelmű és variábilisebb képvilág kerülőútjait járja meg a vágy, annál biztonságosabb viszonyok teremthetők végül, átlépve a realitáshoz, s annál nagyobb lesz, e koncepciókkal felszerelve, a konfliktusokat elviselő, problémamegoldó képesség, önmagunk és a viszony permanens újrakonstruálásának képessége. A viszonyt a múlt és jövő képei táplálják, erősítik. A pornográfia többek között azért sem tudott művészetté válni, mert a képet tetszőleges egyedek alkalmi aktusának bemutatására redukálta. A *Showgirls* című Verhoeven film vagy a Brian de Palma által rendezett *A Paradise fantomja* koncepciója szerint kultúránk azért nem tud többé vonzó nemi ideált formálni, mert a kultúripar miliőjében a kiábrándító erotikus túlkínálat, a tolongó olcsó hús, a sztárkarrierért vagy legalább az alkalmi nyilvánosságért mindenre hajlandó statiszták kompromittálják nemüket.

5.4. Szexualitás = gének cseréje vagy kultúrharc?

A szexualitás narratív és dramatikus strukturálódását két biológiai konfliktusnívó határozza meg. 1./ Gaméták és szóma konfliktusa; 2./ kétféle gaméta és kétféle szóma (spermium és petesejt, illetve férfitest és nőtest) konfliktusa. Ezekre épül, újabb nívókként, férfilélek és

nőlélek, férfikultúra és nőkultúra konfliktusa. Biológiai és szociokulturális konfliktussíkok kölcsönhatása teszi a szexualitást mítosszá, mesévé, eposszá, regénnyé, s viszi uralomra a férfi és nő képét. A férfi elárulja a spermiumot és a férfi képe a férfit. A férfi nem hajlandó a spermiumot szolgálni, de valamilyen divatos kulturális férfiképet, szexuális ambíciót szolgál mostmár, s nem kevésbé rab, mint akkor, amikor a természet rabja volt.

A nemi differencia konfliktusnívója teszi a szexualitást nemi drámává, a nemek háborújává. Ez a háború viszi uralomra a társadalomban a férfit és a kultúrában a nő képét. A létért való harcban elért minden győzelem csak arra jó, hogy a realitáselv pacifikált dimenzióiban fellángoljon a nemek háborúja. A populáris mítosznak mindig két olvasata van, az ember élettől való félelme és ennek legyőzése, illetve a nemek egymástól való félelme és ennek legyőzése. Ami előbb a probléma megkettőződésének látszik, az utóbb a megoldás hajtóerejének bizonyul, amennyiben végül a nemek együtt győzik le, egymásra találva, életfélelmüket. A kultúrharc nem a kultúra depacifikálása, hanem a kultúra genezise.

5.5. A szexualitás mint várostrom-dráma

A nagy, passzív peték tápanyagot is hoznak magukkal az új élet számára, a kis, mozgékony és számos spermiumok ezt nem teszik. A hím nemi szerv fegyver, a női nemi szerv fészek. Az egyik az ostromló sereg, a másik az ostromlott vár: várostrom-dráma zajlik. A hím a megtermékenyítésig terjedő feladatokat vállalja, a nőstény a következményeket. Az a háborút, ez a mindennapiságot. Az egyik feladatkört az egzotikus akciófilm mitizálja, a másikat a szappanoperák.

A spermiumnak célba kell érnie, a hím feladata, hogy célba juttassa. A spermium a petesejt nyomába ered, a hím pedig, akire a spermiumok deprimáló tömege van rábízva, az összes nőstények nyomába. Indul a hímek öldöklő versenye a nőstényért, s a spermiumok versenyfutása a petesejtért. Ilyen messzi tudattalan emlékekre megy vissza a road movie száguldása vagy a westernek nagy karavánja. Minden verseny izgalmának, szenvedélyének, a győzelem kényszerítő vágyának és a befutást kísérő érzéseknek, a felmagasztosulás és megváltás különféle érzelmi variánsainak ez a forrása. A *Száguldás a semmibe* melankóliájától az *Utánunk a tűzözön* nyers aktivizmusáig vezető akciófilmi „fejlődés" arról tanúskodik, hogy a cselekmény ma már nem az egykori nemi aktust, legfeljebb annak végfázisát kölcsönzi mintájaként. Mintha az újabb fogyasztókat már a nemi aktusból is csak annak végfázisa érdekelné, mert a többit fáradságnak, munkának tekintik, csak a passzív-reflektív finálét érzik zavartalan „szórakozásnak". Az ünnepelt befutó a jövő embere, a westernekben otthont és hazát kap, az autóversenyző filmekben (pl. *Red Line 7000*) mosolygó hölgykoszorúban látjuk. A felszíni dráma mögött azonban más történet zajlik, s a mélyebb dráma visszhangjait archaikusabb műfajokban találjuk. A cél tehát odaérni, az eredmény azonban visszás, az archaikusabb műfajok a célt gyakran tüzes, gyilkos, égető és széttépő sárkánybarlangként ábrázolják. A célba érő spermiumot kannibál szörny kebelezi be, kinek testében eltűnik: az óriás petesejt áldozata eltűnik győzelmében, felolvad a célban. A *Csillagközi invázió* című filmben egyre rútabb és rettenetesebb ellenfelekkel találkozunk. A rovarseregből előbb tűzokádó óriások emelkednek ki, de csak a végső harcban jelenik meg az életet kiszívó, elnyelő rém, a Rovarok Anyja vagy a Méhkirálynő. Az olasz *Herkules*-filmekben a hős útja az alvilág kapuja

felé vezet. *Az időgép* című George Pal-film attraktívan elválasztja a nő iránti vágy és a vele kapcsolatos félelem momentumait. Egyrészt elnyelő, vad, vak, animális barlang vár az idők végén, másrészt szép menyasszony. Az érem két oldala. A feloldást az teszi lehetővé, hogy a menyasszony van a barlangban és nem a barlang a menyasszonyban, így a végső perspektíva a szexpartner kiszabadítása a nyers animalitás archaikus csapdájából a szerelem által.

Hímperspektívából a petesejt az agresszor, nőstényperspektívából a spermium. Az ágról szakadt vándor tarsolyában nincs más, csak „hamuba sült pogácsa". A szegény és mozgékony spermium vándorló és hódító stratégiájával szemben álló gazdag és tehetetlen petesejt földműves stratégiája, a kettejük konfliktusa: világtörténet dióhéjban. Ősidill szembesül a népvándorlással. Ezt a konfliktust bontják ki a történelmi-mitológiai filmek, pl. a *Conan* vagy számtalan *Herkules*- és *Maciste*-film. A kezdetekkel való kapcsolat megszakítatlan, napjaink mitológiája is tele van egészen a biológiai alaptörténésekig elmenően megalapozott mese- és konfliktustípusokkal. Ez is ilyen: mese, melyben nyugodtan éldegél a nagy nőben a kis nő, a méhben a petesejt. Ezt a nagy, kövér, nyugodt, boldog, rövid életű de beteljesedett, mert önmaga kozmosza közepére ültetett, letelepedett sejtet nomád sejtek, izgága agresszorok ostromolják, míg az egyik meghódítja, beléhatol, megfosztja identitásától, miközben maga is elveszti identitását.

E történetben az aktivitás hím-előnye harcol a ritkaságérték nőstény-előnyével. A szexualitás eme varázsmeséjében a faj az elküldő, a spermium az útnak indított, a petesejt a cél és a jutalom (a menyasszony, a mesei királykisasszony). Amig az erotika a nemzést szolgálja és nem tér önálló utakra, addig a fallosz és a férfiszóma a segítő, míg a nőtest (s még inkább a nőlélek és nőkultúra) az opponens. A csoda, a varázslat a nemzés, az elnyert királyság pedig a jövő, a generációk sora, az utódok népe. A szülők olyan – a nő hátráltató funkcióját kiegészítő – másodlagos intrikusok, akik a szexualitás mesehősének saját szülőszerepe elérését, szülővé válását akadályozzák, nem haszontalanul, mert ezzel teszik lehetővé, hogy a nő maga megszűnjék akadály lenni, a szerelmesek a barikád azonos oldalára kerüljenek, és a szex fejlődése meginduljon a szerelem felé.

5.6. Elementáris nősténydráma

(Az asszonyi áldozat melodrámájának bioanalitikai alapjai)

A férfi, aki a szexualitás eposzában előbb aktív hősként lépett fel, a szerelmi regényben, melybe a szexualitás varázsmeséje és eposza átnő, csak vendég (lásd. Kertész: *Daughters Courageous*, Korda – Pagnol: *Kikötő-trilógia*). A férfi csak mint vendég realizálja szimbolikus státuszát, „jöttmentként" férfi, a férfiasság képe nem tudta levetkezni a nomád – spermiumtól örökölt – ősképét. Ez a legalapvetőbb oka annak, hogy a kalandfilmben a letelepedett kalandor komikussá válik (pl. *Rio Bravo, North to Alaska* stb.). A nagy kalandornak ezért kell szükségszerűen odébb állnia (pl. *Volt egyszer egy Vadnyugat*), Ricknek is ezért kell – végső soron – lemondania Ilsáról a *Casablanca* utolsó jelenetében.

A nőstény egy rövid aktus áldozata és egy hossszú távú viszony terve. Egy lehetséges szeretetviszonyt építene az aktusra, ezzel kötve partnerét, e lehetőség azonban csak a gyermekkel való viszonyban válik szükségszerűséggé. A klasszikus nőstény attól retteg, hogy gyermeke nemzőjét elveszti, a modern nőstény, ezt megelőzendő, maga hagyja el gyermeke

nemzőjét. A *Terminátor 1*-ben az apa másvilági vendég, a *Terminátor 2*-ben az anya is útra kel, a gyermeket pótapák sora neveli. A pótapák együtt sem nyújtanak annyit, mint a Hű Robot, a férji-apai szimbolikus programra redukált „ideális partner" képe.

A nőstény, testében nevelve magzatát, testével, tejével táplálva gyermekét, többet ad, hosszabb időre, sokoldalúbban leköti, mélyebben elkötelezi magát, mint a hím, aki tovább állhat, őt a nemiség következményei nem vonják ki hosszú időre a világból. A szexuális vállalkozás beteljesülése a hím számára egy intenzív aktus, amely után minden maradhat a régiben, a nőstény számára egy hosszú történet kezdete mindez, amelyből nincs megtérés a megelőző szituációhoz. A női erotika beteljesülése ily módon a véglegesség, a visszafordíthatatlanság és jóvátehetetlenség képét ölti. A szexuális viselkedés a fogamzásgátlók korában sem szabadulhat a nemzés biológiai öröksége által meghatározott aszimmetrikus struktúráltságtól: e biológiai struktúra örököse a szexuális viselkedés alapstruktúrája, amelyben a már nem feltétlenül fogamzó nőstény továbbra is befogadó fél. A hím csak megszabadul valamitől (feszültségtől, nemi szekrétumtól), míg a nőstény testét adja át.

5.7. „Úr és szolga dialektikája" szexuálesztétikai variánsa

A többet vállaló nőstényhez képest a hím epizódszereplővé válik. Vannak olyan primitív társadalmak, amelyekben nem tudnak apaságáról. Más társadalmakban nem akarnak többé tudni róla. A *Panelkapcsolat* „hímje" szótlanul csomagolni ketd, hogy otthagyja „nőstényét", a gyermek rabjaként. A szaporodás logikájában a hím majdnem felesleges, a nőstény van fölényben, míg a „szerelmi" történet első szakaszában, a kéjszerzés összefüggésrendszerében a hím válik drámai szereplővé, imponáló jelvénnyé és alávető fegyverré kifejlődött nemi szervével. Azt sem szabad szem elől téveszteni, hogy mindegyik fél ott kerül előtérbe, ahol többet ruház be és ezzel módot ad rá, hogy kizsákmányolják. A hím a nemi aktusért való harcban, amikor a nőstény próbára tesz és válogat, a nőstény pedig a következmények korszakában, amikor a kielégült és közönyös hím cserben hagyja, és rászakad az anyaság.

A biológiailag feleslegesként, kéjparazitaként, a nemzést követően a környezet számára felesleges teherként tovább egzisztáló hím a nyers erőhöz kell hogy folyamodjék. Ő kezd szervezkedni, s az izmok leteperő, erőszakoló apparátusának kiegészítéseként létrehozza a civilizációt, mely már nemcsak a nőstény testét, az egész természet testét aláveti és kihasználja. Lehetséges, hogy a győztes civilizáció és a győztes nem eszményét képviselő férfi-agresszor azért mondott le lelkileg is a befogadás – pacifikáló, nőies – kéjéről, mert az ezzel kísérletező ókori és középkori civilizációk dekadenssé váltak s megbuktak. Anthony Mann westernjeinek ellenképe *A Római Birodalom bukása*, melynek császára atyai és nem szeretői figura, s megértő, befogadó, békés, bölcs erényeket képvisel, azaz az iménti transzformáció ráadásául anyai atya.

Ha a primitív erotikától elvonatkoztatjuk a nemzést, s csak az előbbit tekintjük (szexualitás mínusz nemzés egyenlő a primitív erotikával), akkor a szeretkező nőstény nem szülő anya, csak a hím jut el az ürítésig (mivel a nőstény ürítő reakciója a szülés). Így a nő részéről szüzesség elvesztése és nem az anyaság elnyerése a helyzet értelme, s a nőstény nem szülő nőként, hanem fallosz nélküli nemként jelenik meg, akinek nem az élet kapuja, hanem a férfiasság hiánya van a lába között. A nemzéstől való emancipáció előrehaladása mértéké-

ben válik kísértővé az interpretáció, amit Freud nem véletlenül tudatosít a szecesszió nagy szexuális forradalma idején. A nemiség nagyszabású átértelmezése zajlik le abban a szakaszban, amelyet Baudeleire, Moreau és Klimt stb. nőalakjai jellemeznek. Az anyaistennői teljességet leváltó új szorongásobjektum a démoni üresség. A *Kárhozat* dizőze csábos míg énekel, a film még hosszabban követi dalát, mint az igazi film noir melodrámák, de ugyanez a nő egyszeriben érzéketlenül bamba, amikor a férfi ráolvassa, hogy számon kérje tőle az élet titka birtokosának dalba foglalt ígéreteit. Az új értelmezés szerint a hím a nemiség birtokosa, főszereplője, aki kölcsön adja nemi szervét, a hiányt, űrt, kasztráltságot, magát a semmit önmagában, belső lényegeként átélő nősténynek. A nőstény, akinek „nincs nemi szerve", egész testében csalóka, álságos nemi szerv pótlékká, mélyen frigid és ezért zseniálisan ravasz, aszexuális szex-színjátékká válik. A nőstény, aki irigyli a férfi nemi szervét, a maga nemtelenségét megbosszulandó, a hím életét kéri cserébe. A kasztrált nem kasztrálóvá válik: mindenestől tépi ki a létezésből áldozatát. Az eltűnt vagy nem talált női fallosznak a férfi egész testének (s előbb lelkének, szellemének, becsületének) eltűnése az ára. A fallikus nő azért akar falloszra szert tenni, hogy kiüríthesse. A női falloszt magával a férfivel, a fallosz kiürítését pedig a férfi tönkretételével, a férfi életének elvételével azonosítja.

5.8. Spártai hímstratégia, gyengéd nősténystratégia

Nemcsak a hímlelkű frigid-gonosz, sértődött-irigy, hiperszexuális férfinő halálangyal (egy időben Sharon Stone specializálódott ilyenekre). A hím érzékenysége nősténycentrikus, a nőstény érzékenysége utódcentrikus. A spermiumstratégia az utódokkal, a nősténystratégia a hímekkel bánik pazarlóan. A hímbiológia az utódokat, a nőstényesztétika a hímeket szelektálja. A hímstratégia az utódokat szűri, a nősténystratégia a hímeket. A döntés azonban a nőstény kezében van, a hímstratégiát – mivel az adu, a szexuális tőke, a ritkaságérték, az értéket foganó érték, a petesejt a nőstény tulajdona – a szexuális játszma aláveti a nősténystratégiának.

A kicsi és mozgékony ivarsejek mennyiségi stratégiája a találkozás valószínűségének előnyére épít, a kis számú ivarsejtek nagyságára építő minőségi stratégia az életképesség növelésére törekszik. A hímfilozófia az egyedek számát növeli, az új kombinációk számát gyarapítja, de veszélyezteti az utódok gondozását. A hiányos gondoskodás a legerősebb egyedek kiválogatódása irányában hat. A hímfilozófia így a testi értékeknek, a viselkedési minőségek tekintetében pedig az agresszivitásnak kedvez. A nőstényszerelem biológiailag súlyos versenykorlátozás, mely kedvező helyzetet teremt kevés utódnak, kiket mások nemzésének feláldozása árán lát el és védelmez. A nőstényfilozófia nem az egyedek számát növeli, hanem az utódok biztonságát, ellátottságát és információját. Ha már most kultúrtörténeti végeredményével nevezzük meg a nősténystratégiát, elmondhatjuk, hogy a szerelem, mely minden variációt őriz, a bio-logikán túlmutató újrakezdésként, a létharchoz képest egészen új stratégia csíráját tartalmazza. Az igénytelen hím indulat áll szemben az igényes nőstény nárcizmussal; a felkorbácsoltság, krónikus ajzottság, a válogatásnak helyet nem adó intenzív vonzerő által kiváltott agresszivitás áll szemben az őt próbára tevő szelektivitással, mely a petesejt felé vezető úton a spermiumokat próbára tevő savassággal kezdődik s a petesejt részéről a sejtfal áteresztő képességének problémájával folytatódik. Miután a nőstény gya-

nakvó, finnyás, válogatós személyisége leszűrte a maguk részéről válogatás nélkül ajánlkozó hímeket, szervezete a spermiumokat veti alá hasonló szelekciónak. A *The Black Swan* nemesi kisasszonya szilaj pofonokkal válaszol a kalóz közeledési kísérletére: ez itt egy nagy szerelem kezdete. A „spanyol világbirodalom utolsó napjai" a szüzességnek is utolsó, de egy szerelem első napjai. Így a szerelem felel meg Raoul Walsh filmjében a spanyol, míg a házasság az angol világbirodalomnak. A *Haus der Begierde* című filmben, melyet Michel Leblanc Olinkának rendezett, a párizsi bordélyba került parasztlány előbb minden igyekezete ellenére sem oldódik, teste nem enged a nem kívánt férfinak, a második „kliensbe" viszont beleszeret. Történetesen az utóbbi egy milliárdos fia, aki utóbb megszökteti őt. Kedves jelenet, melyben még a vonzó férfival való szeretkezést is a test összecsukódó kuporgása és a könnyes arc közelképe előzi meg. A nő nemcsak menekülő és halasztó lény, választó lény is. Akit Olinka elutasít: szexprofizmusára büszke öreg kéjenc. Akit választ: egészséges fiatalember és érzékeny lélek. Happy end, ha a gének is, s a lélek is megtalálják „számításukat". Kiss József a halál erőit, a pusztulás démonait, az elmúlás szellemeit jellemzi így: „A nagy rejtelmesek, titkon selejtezők…" (Az élet. In. Tüzek. Bp. 1961. 293. p.). De a szerelem szellemei és a nő erői ugyanúgy jellemezhetők, mint Kiss József „fekete kámzsásai", akik „fekete éjfelen kopogtatnak" s hasonlóan reagálnak, azaz szelektálnak, mint a szerelem éjszakájának sorsáról döntő női lelkek. A világirodalom gazdagon dokumentálja a nőstény vonakodó természetét, melyre az erotika művészete – a hím vágyát fokozandó – még rá is játszik. A kurtizán, a szűzzel ellentétben, nem menekülő lény, annál fontosabb ügyelnie az ingerek helyes adagolására: „Miután a közvetítőnő kiment és a szolganépség is távozott a szobából, és az ifjú véled szeretkezni készül, egy pillanatra tégy úgy, mintha ellenkeznél. Amikor a gyönyör csatájára irányított elméjű, erőszakosan megragad elölről, hárítsd el kényeskedve az ölelést, és egy kicsit görnyeszd össze tested." (A kerítőnő tanítása, 60. p.). A fentiekben csak arra utaltunk, hogy amit a kerítőnő tanácsol, már a petesejt sejtfala is megteszi.

5.9. A nőstény mint választó lény

A nőstény választ, mert szabad (tehát a hím nem szabad, mert nem választ). A vadász csak vadbőség esetén választja meg a leterített vadat. Az érett, fel nem használt petesejtet eltávolító menstruáció idejét – a halál szerelem fölötti első győzelmének véres aktusát – az emberi történelem túlnyomó részében szexuális tabuk kísérték, a menstruációt antiszexuális aktusnak tekintették. Az érett spermiumot, szemben az antiszexuális menstruációs fenoménnel, mely az idők hajnalán félelmet keltett, s a másik nemtől (és a testiségtől) való meneküléshez vezetett, szexuális jellegű, erotikus értékű aktus távolítja el, felhasználás, nemzés céljából. A nőstény nem éli át a periodikus nemi telítettség aktusra ösztönző biológiai kényszerét. Míg a hímet a spermium, illetve a vele együtt eltávolítandó szekrétum ösztönzi, a nőstényt, megfordítva, a hím általi izgatás készteti a nemi szekrétum kiválasztására. Még mélyebbre tekintve: a hím izgalma kémiailag megalapozott, a nőé kulturálisan. Azt is mondhatjuk, a történelem egy részében a nőstényt a hím, a hímet a tesztoszteron erőszakolja meg. Hildegard von Bingennél olvassuk: „a férfiban a gyönyör tüze erősebb, mint a nőben…" (Hildegard von Bingen. A foganásról. Az Okok és gyógymódok című könyvből. In. Magyar László András / szerk./: Középkori szexbreviárium. Bp. 1994. 96. p.) „A férfi gyönyöre ugyanis az állandóan

lobogó s mindent elemésztő tűzhöz hasonlatos: a férfiban ezért kél s nyugszik váltakozva a gyönyör, hiszen ha e tűz állandóan égne benne, a férfi belepusztulna hevébe." (uo. 96. p.). Az, hogy nők generációi „nem fedezték fel" klitoriszukat, hogy e szerv funkciója sikeres kulturális elfojtás áldozata lehetett, bizonyítja, hogy a kezdeményező erotikus aktivitás a nők részéről aligha biológiailag, nagyobb valószínűséggel kulturálisan motivált, s a hím erotikát modellnek tekintő versenymentalitással magyarázható. A nőstényt nem erőszakolja meg a szex, a hímet igen, ezért erőszakolja meg a hím a nőstényt. De ha a hímet a tesztoszteron arra predesztinálja, hogy a nőstény játékszerévé váljék, akkor a nőstény erőszakolta rá megerőszakolójára a megerőszakolást. A nőstény azért is „nyugodtabb", mert nincs szüksége a viselkedés provokativitására, ha már fenomenális mivolta provokál. A nőstény a testtel játszik, a hímmel a test játszik. Ezért lehet a hím a nőstény játékszere. Ezért találkozunk annyi történettel az Ezeregyéjszakában, az Illatos kertben vagy akár a Dekameronban, a nők ravaszságáról. A nőket nem űzi és ostorozza saját testük. A testhez való viszonyuk – míg a tömegtársadalom abszurd divatkritériumai, a test ajzására, sanyargatására és átszabására késztetve, egyén és teste viszonyát megzavarva, ezt az eredeti harmóniát fel nem borítják – békés. A testet, mely új életet termel, nem csupán hulladékot, produktív erőként élik meg, mely, mert életet ajándékoz, maga is kincs, tőke, ajándék. „A nőknek nincsenek problémáik, melyeknek a szexualitás lenne a megoldása. A nők testileg és lelkileg derűs önelégültséggel nyugszanak magukban. Kitűzhetnek célokat, de nem kénytelenek reá." – írja Camille Paglia (Die Masken der Sexualität. München. 1995. 34. p.).

A nőstény territorializáció illetve a hím nomadizáció szexuálesztétikai kifejezései az állat- illetve növénymatafora. Férfi és nő különbsége állat és növény oppozícióját idézi a képi gondolkodásban. Az állat kereső, a növény várakozó. A növény is „magán viseli", testén neveli az ivadékot, akárcsak a nőstény. A nőstény, akárcsak a növény, nem egyesül – nem vesz birtokba és nem hatol be – csak felvesz és kibocsát (vö. Balint im. 29. p.). A helyhez kötött növénynek nincs szüksége szexuális viselkedésre, s a nőstény az, aki „odaadja magát", a növényi passzivitást választva engedi át magát a hím „állati" szexuális aktivitásának. A nőstény az, aki virágzik, terem és hervad. Ő a természeti szép örököse az idők és a kultúrák nagyobb részében. A középkorban a női nemiség szimbóluma a rózsa, s a szeméremajkakat szirmoknak nevezik a szeretők. Az *Aki megölte Liberty Valance*-t című filmben kaktuszrózsa és rózsakert oppozíciója jelöli ki a nő terrtióriumaként a jövőt. Kaktuszrózsa és „igazi rózsa" oppozíciója a film végén váratlanul átértékelődik. Ellentétük a vidéki nő és a városi nő oppozícióját is kifejezi, de a férfivilágban honfoglaló ősasszony, mintegy a mindenkori világ első asszonya is a kaktuszrózsa heroinája. Végül a kaktuszrózsa a „szúrós", „karmoló" szűzlány is, míg a kert nyíló rózsája az érett asszony.

5.10. Ellentett társadalmasulási minták

(Családregény vs csavargóregény)

Az aktív, offenzív hímstratégia illetve a passzív és szelektív nőstényfilozófia különbségei a viszonyok elrendezésének szociális és a létfeladat megoldásának ontológiai vízióját foglalja magában. A nőstény emberi viszonyrendszerét a kiépítés, a hímét a váltakozás elégíti ki. E tekintetben az emberhím csak akkor mutat változást, ha a nőstény lekötötte és alávetette a

család újratermelésének. A nőstény nagy beruházása és hosszú távú elkötelezettsége a kizárólagos kötöttségeknek kedvez. A nőstény sorsépítés hosszú távú és bonyolult történetet alapít, nemzedékeket előrelátó családregényben gondolkodik, míg a hím kalandregény a sorsépítést epizodikus és anekdotikus formákban oldja. A *China Seas* című filmben a letelepedésre alkalmatlan kalandornak meg kell elégednie a csavargónővel. A modernebb szerelmi történetekben a nőnek önmagával is meg kell harcolnia, hogy alkalmassá váljék a letelepedésre: a *Trapéz* Gina Lollobrigida által játszott artistanőjét női ösztöne hazahívja, felettes énje ezzel szemben a nagyvilágba és a cirkusz kupolájába szólítja. A két szólításnak szerelmes ölelés illetve szenzációs halálugrás testnyelvi oppozíciója felel meg. Az emberlét egzisztenciális alapkategóriáinak az élettörténetben konkretizálódó rendszere a nőstényvilágban igényes, többszörösen alárendelt szerkezetek kristályosítására képes, míg a hímstratégia az igénytelenebb mellérendelő szerkezeteknek kedvez. A hosszú távú tervezést és a nagy vállalkozásokat, melyek a biológiai szférában és az emberlét alapformáit meghatározó egzisztenciális alapkategóriák terén nem adatnak meg neki, a hím a szociális szférában erőltetett aktivitással (később a kultúrában is) pótolja, a hadiszerencse és a gazdasági szerencse majd a műalkotás felfedezőjeként.

5.11. Térlények és időlények

A nőstény, aki az utód rendelkezésére bocsátja idejét, ezzel elveszti időfelhasználása feletti uralmát, ideje az utód idejébe folyik bele, léte pedig az utód életterévé válik. A nőstény eltériesül: fészek, ház, otthon, kert, anyaföld. A hím, aki az erotikus beteljesedés után ismét visszatér a maga privát életidejébe, deterritorializálódik, útnak indul, idővé alakítja vissza létét. Az út a térnek az a része, ahol az útnak induló élettere idővé válik. A férfi az idő hőrosza, a deterritorializáció lovagja, a nő a tér heroinája, a reterritorializáció mitikus királynője. Claudette Colbert asszonyi terrénuma az a hely, ahol áll az idő (Capra: *A kék hold völgye*). A *She* című film hősnőjének (Ursula Andress) élettere az örök visszatérés.

5.12. A közönyös nem

(A nemet mondók neme)

A *Dolce pelle di Angela* című film parasztszűze nem érti, mit akarnak tőle a férfiak, vagy mit akarnak a nemek egymástól, s a férfiak heréjére célzott erőteljes rúgásokkal zavarja el a zaklatókat. Freud csak a speciális kielégülési feltételekről beszél, melyeket az erotikusan problematikus ösztönsorsok írnak elő. A szexualitás narratív mitológiája ezen túl a nők speciális erotikus ébredési feltételeiről is ábrándokat sző. A *Dolce pelle di Angela* hősnője pl. – Rómába kerülve – akkor kezd erotikusan ébredezni, amikor öt társnője kezei és szájai kalandoznak szendergő testén. A teljes ébredés azonban még ekkor sem következik be, csak amikor az addig ismert renyhe, nemi teljesítményük helyett legfeljebb fizetőképességükkel jeleskedő polgárok és arisztokraták helyett, egy betörő karjaiban ismeri meg a szenvedélyt.

A modern nő mellét majd fenekét, a posztmodern nő újabban hasát rakja ki, miközben arca olyan zárt és elutasító, mint a lovagfilm harcosainak pajzsa. A természetben feltűnőbb

a hímek egymással folytatott harca a nőstényért, a kultúrában mind jobban előtérbe kerül a nősténnyel való harcuk a nemi aktusért. A természet a hímet ruházza fel valóságos, testi előnyökkel, testi fegyverekkel és erőkkel, a kultúra a nőstényt ruházza fel képzelt tulajdonságokkal, ellátva őt a képzelőerő ihletőjéül és projekciós felületéül szolgáló szépséggel, ami biológiai tekintetben alapvetően nem más, mint a markáns természeti specializációk és adaptációk visszafejlődése. (A kultúra-előtti, tisztán természeti szépség, mely sokszor a hím tulajdona, a fölösleges erők önkifejezése. Ezáltal két természeti-szép koncepcióhoz s a természeti szép dualizmusához jutunk: ősibb formája a túlerő, modernebb, a kultúrával való összefüggésben kialakult formája a gyengeség kifejezése. A magasabb szépséget a nőstény alakítja ki, amikor hölggyé kezd válni az átszellemült idők hajnalán, a kulturális kifinomodás ihletőjeként, s lemond róla a modernségben, újra az erő kifejezésévé téve a provokatívan erotikus szépségmaszkot.) Az erotikus illúziókat ápoló szelektív észlelés és projektív fantázia a férfi részéről folytatja és kiépíti, ami a női test előrehaladottabb infantilizációjával és civilizációs degenerációjával megkezdődött. A nő mint testi tény önszelektív kultúraszimbólum, mely a termékeny, produktív természet, a lehetőségekkel terhes teljesség képét megőrzi, a harcos, veszélyes, kegyetlen természet, a létharc testi emlékezetét aláveti a kulturális imperatívuszok cenzúrájának.

5.13. A „kegyetlen kegyes”

Természet és kultúra határterületén vizsgálódva minden valemely primitívebb létszinten csírázó, de azt elhagyó probléma vizsgálata során meg kell térni az alapokhoz. A fölé épülő létszint problémáinak megoldása során kérdéseket kell feltenni az alacsonyabb létszinthez. Az alapokhoz való periodikus megtérések következményeképp az elmélet spirális alakot ölt. A nőstény mint szerelmi akadály érzéketlensége az elutasítás érzékenysége. A nő versenyre készteti a férfit, míg az utódot tehermentesíti a verseny alól. A hímstratégia az utódokat hozza nehéz helyzetbe, a nősténystratégia a hímeket. A hím számára, a nősténnyel ellentétben, probléma tovább adni génjeit. A kopulációk nagy százalékában a hímek kis százaléka vesz részt. A nőstény a hímek nagyobb része iránt közönyös. Ellenmondás, hogy kritikus szerelmével az önző és erős hímet választja, aki cserben hagyja őt, eme ellentmondást azonban feloldja, hogy az utódról maga is gondoskodhat, így az utód az erő örökségével és az anyai gondoskodás ajándékával is el lesz látva (az anya azonban az apának és gyermekének is áldozata lesz). Nehezebben feloldható ellentmondás, hogy a nőstény szerelme a legférfiasabb géneket választja, gondoskodása azonban az utód elnőiesedése irányában hat, keresztezve a ridegtartó hímstratégia törekvéseit. Ez az anyai szeretet rizikója a fiúutód számára.

5.14. A feminin erotizmus finnyássága

A nőstény nemcsak a hímeket szelektálja, az erotikával is ezt teszi. Vannak sikeres férfiak, de nekik is prédái a nők s nem erotikus imádói. A legaktívabb nők (pl. Catherine Millet) is legfeljebb arról számolnak be, hogyan vettek részt a férfiak orgiáiban és hogyan engedték szeretni magukat. A férfitest felfedezésére irányuló egzotikus utazás egyetlen műfajnak sem

mélystruktúrája, ahogyan az egzotikus utifilmben a partra szállás, az átkelés, a kút, a kincs vagy a barlang megtalálása mind értelmezhető a nőtest meghódításának és felfedezésének állomásaiként. A férfit becéző nő inkább anyáskodva teszi ezt, a tulajdonképpeni erotikában inkább passzív. Az erotikus fantázia és kreativitás kicsapongásai a férfit jellemzik, női Sade márkit nem ismerünk. A női Sade márkik a férfi Sade márkik vízióiban tevékenykednek. A hímekhez és a sperimiumokhoz hasonlóan az erotikát is szelektáló nőstény az egyszerű, konzervatív nemi aktust részesíti előnyben, a perverziókkal szemben legalábbis közönyös. A posztmodern nőstény ugyan mindenben versenyre kel a férfival, másodlagos perverzitása azonban csak sznob mimetikus magatartás, nem „alkotó" jellegű. Erotikus fantáziájuk kicsapongó képzeteinek megvalósítása érdekében a férfiak kéjnőkhöz fordulnak, akik jólfizetett szolgáltatókként viszik át a valóságba a férfiszenvedély képzeteit.

5.15. Szexfétis, halálistennő

A közönyös nem, a kegyetlen és finnyás vágytárgy szexfétissé válik, a fétis pedig áldozatot követel. Nem a nő követeli ezt az áldozatot, hanem a nő fétisfunkciója, bár bizonyos korokban ezt a női lélek belsővé teszi. Az eredmény: nő mint halálistennő. A most elemzett primitív alaphelyzetben a férfi halálösztönét a nő, a nőét a gyermek aktiválja. A férfi halálösztöne, akárcsak a férfikéj, másként „mozog", mint a nőé. Hildegard von Bingen fent idézett fejtegetéséhez kapcsolódva az egyiket a robbanáshoz vagy a villámláshoz, a másikat a lassú tűzhöz hasonlíthatnánk. Már ezen a primitív elemzési nívón felvetődik halálösztön és destrukció viszonya is, amennyiben láthatjuk, hogy a férfi halálösztöne a nőkultúra vagy a női lélek destruktív potenciálja által mozgósul, de az utóbbi a férfi öndestrukciójának kifejezése is lehet. A férfi, aki a Hatalmas Asszonyt, a Vibráló Bestiát választja, nem az életet választja, és jó, ha megkopva és megtörve bár, de élve megússza ezt a szerelmet (*Leave Her to Heaven*).

A civilizációs folyamat bizonyos fokán a túlélés és érvényesülés döntő feltétele nem a testi, hanem az eszköz- majd a tőkeerő. A fizikai erőnél fontosabb a jól informáltság és az intelligencia (ravaszság). Miután a vadászélet és a háború szelekciós funkciója a pacifikációs folyamat előrehaladásával veszít jelentőségéből, a nő veszi át a szelekciós funkciót a haláltól. Nem elveszik, nem elrabolják, nem préda többé, hanem tét. Dönt a jövő felett, egy férfinek adja magát, s a többitől megtagadja az élet újratermelésének lehetőségét. Megtagadja az életet a többi férfiak lehetséges utódaitól, egyet ajándékoz meg az élettel a „mennyben" (a lehetőségek világában) várakozó lehetséges emberek közül. Ám az, aki a férfi mint szexnomád szempontjából szexdémon és halálangyal, a gyermek szempontjából a szent és a mártír ősképét testesíti meg. Közben megkettőződik mártírfunkciója: a szex háborújában a férfi az ereje segítségével ejti el, a szeretet háborújában a gyermek gyengesége által győzi le őt. A nő azonban mindkét vereség nyertese, amennyiben az első vereség elszenvedése közben a férfi halálösztönét szolgálva ki, démonizálódik a férfiúi szexmámor, az izgalmi állapot világképében, míg a gyermek életösztönét kiszolgálva, az iménti halálistennői funkcióval szemben, az anyává lett nő életistennői funkciót ölt. Gondoljunk arra, milyen önző Barbara Stanwyck a *Stella Dallas* elején a férjjel szemben, és milyen önzetlen gyermekével szemben a film végén.

6. HÍM NEMI RABSZOLGASÁG

(A nőstény szerelmi szolgaság előzménye)

6.1. A kultúrnőstény ősdilemmája

Az egyik fél a partnerek és nemi aktusok számának maximalizálásán dolgozik, a másik fékez és feltételeket szab, kéreti magát, várakoztat, válogat és elutasít. A férfiak nemi ámokfutásának, ha nem is oka, minden esetre fokozója a női passzivitás. Az alkalmi és kultúrspecifikus női ámokfutás oka ezzel szemben a férfikultúra normaszuggesztiója.

A nőstény dolgoztatja, versenyezteti a hímet, a nőstény odaadása morfológiai előnyöket (különleges méreteket, színeket), harci teljesítményeket (más hímek legyőzését, territoriális hódítást) és viselkedési teljesítményeket (táncokat, rituálékat és gondoskodást) szankcionál. A hím várakoztatása a türelem és hűség dolgoztatása, a vágymunka próbára tétele, melynek során nem a legélénkebb hím lesz a leghűbb és türelmesebb. A nőstényvágy, a felvillanyozott nőstény hívó jeleket küldő kacérsága és az engedő nőstény megkívánó elgyengülése fejleszti ki, nemzedékek során át, a domináns hímet. A nőstény ösztöne őt kívánja. A nőstény tudata ezzel szemben a türelmes, hűséges, gondoskodó hímet – a nőies, sőt anyás társat – részesíti előnyben. Ez a nőstény dilemmája: a „jobb" géneket válassza vagy a nagyobb segítséget a „rosszabb" gének felneveléséhez? A kultúrában a hím biológiai és szociális életképessége független változók, ezért a nőstény a mácsótól fogan s a karrieristával neveli fel gyermekét: az előbbi a csábító, az utóbbi a férj ideáltípusa, az előbbi a nőket győzi le, az utóbbi más férfiakat. Az egyiket éjszaka s erotikusan dolgoztatja a nő, a másikat egész nap s életfogytiglan. A hímek biológiai versenyeztetése az utód minőségét biztosítja, a hímek gazdasági versenyeztetése a nőstény életbiztosítását szolgálja. Az előbbi az utód testi minőségét, az utóbbi a nő és az utód életminőségét biztosítja.

6.2. A hímnem mint „gyengébb nem"

(A hímnem mint „második nem")

/A nőstény kegyetlensége,
mint a hímeket „pazarló" természet megnyilatkozása/

A reprezentatív szarvasagancs fölösleges teher, mely akadályozza a menekülést. Az élénk színek nemcsak a nőstény „ágyába", a ragadozók gyomrába is vezetnek. A ragadozók ugyanazon eleven színek viselőit ítélik halálra, melyek utódjainak a nőstények megadják az élet jogát. A jó gén minőségét a rizikó vállalása, a munka, a teljesítmény, a kockázat növelése, a plusz tehervállalás, a létfeladat nehezítése, bonyolítása bizonyítja. Ez úgy is felfogható, mint egy váratlan módon már az élő anyag ontológiájában is megtalált, poétikai alapminőség. Eredetileg, a természetben, valóban a hímnem az esztétikus nem. Másrészt harci teljesítményről van szó, a létharccal indult háború megkettőződéséről: a nőstény a hímtől öngyilkos rizikót

tartalmazó hőstetteket kíván. Az ősibb hímstratégia a hím testét, cselekvését dolgozza ki, teszi feltűnővé, az újabban bevált stratégia a környezetbe, a külső szerzeményekbe helyezi át a hím hatalom ismérveit és erőszak vívmányait. A testi birtok és a tárgyi birtok között a mindkét rendszerben szignifikáns territórium közvetít. Az első esetben háborúra, a második esetben gazdasági versenyre készteti a hímet a versenyeztető nőstény, aki a létfeladat megoldását veszélyeztető pótlólagos erőfeszítéseket vár a hímtől. De nemcsak a nőstény bánik így vele, az élet a faj is ezt teszi. A férfiak magasabb nemzési és születési aránya minden életkorban nagyobb halandóságukkal párosul.

A nőt erőszakolja meg a férfi vagy a férfit rabolja és sajtolja ki a nő? Mit tesz a férfi a nővel? – kérdi a férfiellenes nő. Mit tesz a nemi aktus a férfiakkal? – kérdi a nőellenes férfi. A természet a férfi kiadásaként és a nő bevételeként alkotta meg az aktust. A kiadás nemcsak a szekrétum „vesztesége". A kultúra is férfikiadásként konstituálja, s ő már nemcsak az aktust, hanem előzményeit is, emésztő vágymunkaként, kiszolgáltató őrületként. Russ Meyer *Up!* című filmjében az aktus előtt a férfi az erősebb, utána a nő, előtte félig veri agyon a férfi a nőt, utána egészen a nő a férfit. A kelletlen nősténynek fokozza erejét az aktus, a letepert, megerőszakolt lény dühe, míg a leteperőnek elveszi erejét a kielégülés, melytől jobban függ, mint az aktusnak kisebb fontosságot tulajdonító nőstény. A nősténynek fontosabb az aktus utánja, ezért a hím számára olyan fontossá válhat az aktus, minek következtében nem lesz utánja. Az *Up!* rendőre, a gyilkoság tanúja nem tesz feljelentést, aminek ára, hogy szeretőjévé teszi a nőt. Az elkövetkező aktusokat a férfi részéről a kéj motiválja, a nő részéről az érdek, s az ő oldalán is jelentkező kéj legfeljebb ráadás. A férfi kéje a nemi ösztöné, a nő kéje az életösztön öröme, melyhez a nemi kéj ráadás. A cselekmény „kórusát" képviselő, az eseményeket kommentáló meztelen szépség, Nietzsche „asszonyfeletti asszonyaként" jellemzi a „férfierőt kíméletlenül kizsákmányoló" bombasztikus szépséget.

6.3. A hímnem másodlagossága

(A „gyengeségek" relativitása)

Az anyai hormonok által meghatározott őskörnyezetnek megfelelő magzati alapterv női jellegű. A maszkulin differenciálódás additivitásának elve azt jelenti, hogy ha a szervezet nem kap módosító jelzést, a fejlődés spontán alapimpulzusa a női jelleg felé vezet. A létfeladatot bonyolító pótlólagos transzformációk, kiegészítő erőfeszítések szüksége, a hímmé válás feltételét jelentő s minden kritikus fejlődési szakaszban újra napirendre kerülő küzdelem magyarázza a nagyobb hibalehetőséget és ezzel a fokozott halandóságot. Az Y kromoszóma feladata a herék képzése, ezeké pedig a férfi androgén hormon, tesztoszteron termelése, mely a magzat fejlődését hím irányba viszi. Nemcsak a hereelégtelenség szabadíthatja fel a női szerveződés lappangó őshajlamait. A harci és nemi sikerek fokozzák a tesztoszteron termelést, a kudarcok pedig legátolják. A férfiban magában is les, elnyelő principiumként, a férfira, a nő. Mindez pedig felveti a kérdést: ha a férfit elnőiesítik a kudarcok, a nőt is elférfiasítják-e a sikerek? Mindenek előtt pedig azt kell szem előtt tartanunk, hogy a valamely létnívón bekövetkezett stratégiai kudarc új létnívó felállításához vezethet, új nívóra kényszeríthet át, és így a kudarc fejlődési ugrást jelenthet az előbbi nívón elért és így ide továbbra is bezáró, itt fenntartó sikerekkel szemben. Ha nem egy

létnívón belül gondolkodunk, hanem egy önépítő ontológiában, a siker látszata a kudarc kifejezéseként jelenhet meg, s a régi világon belül kudarcnak látszó reagálások új világ teremtésének mutatkozhatnak. A férfi mint biológiailag gyengébb nem vagy a nő mint szociálisan gyengébb nem ezért nem jelenti, hogy egyik vagy másik kulturálisan gyengébb nem lenne vagy maradna. A létrétegek viszonyában kétértelmű erőviszonyok ambivalenciája még egy-egy rétegen belül is tükröződhet, hisz pl. a szívósabb életképességű nőstény ugyanakkor testméretét vagy izmai teljesítőképességét tekintve gyengébb.

6.4. A hímlét kiűzetettsége

A hím, emlékezete szerint, a nőstény miatt vettetett ki a paradicsomból. Valójában a nőstényből jön, s születése a kivettetés az őseredeti létmód nőstény-paradicsomából. Eredetileg ő az alma a fán, s az alma letépése ugyanaz az elszakadás-szimbólum, mint a kiűzetés. Ha az Isten az atya, akkor a Paradicsom az anya, Éva pedig nem az első nő (aki a Paradicsom), hanem csak a második, aki ráveszi Ádámot, hogy letépje önmagát a paradicsomi fáról. Éva deterritorializálja Ádámot: kvázi-növényből kvázi-állattá teszi az embert. A hím léte háború és vándorlás, mert nem éli meg a nőstényi lét közvetlen beteljesülését a természeti szükségszerűség termékeny spontaneitásában. Ami a nőstény számára az élet magától termő gyümölcse, az a hím számára, kérdésként, túl a spontaneitáson, a tudás gyümölcse. Cecil B. de Mille *Tízparancsolat*ában akvatikus és anyai idillből indul a mózeskosár a nagyvilág felé, de az akvatikus idill egyben a szolgaságot és naturális determináltságot jelenti, az út pedig a felettes én felszabadító parancsolatainak kinyilatkoztatása, a „törvény meghallása" felé halad. A természet a szolgaság által fogad be, az idill, a naiv ősboldogság nem ismeri a szabadságot. A természet fensége nem tűri az ember fenségét.

6.5. A hímlét igazolatlan mivolta

Olinka szexnaiva: elfogulatlan spontaneitásában maga az ártatlanság. A nőstény számára a nemi aktus lehet katasztrófa, de nem lehet, mint az aktust cserbenhagyásos gázolásként „elkövető" hím számára, bűn: következményei igazolják. Raven de la Croix – Russ Meyer *Up!* című filmjében – kéjelgő szextanknak tűnik, de végül kiderül, hogy valójában nyomozó rendőrnő, akit kitüntetnek kiváló felderítő teljesítményéért. Ha a nő bűnben él, a férfi bűnében él, annak áldozataként. (Ha a bűn az ő bűne, mint a kurtizán esetében, akkor a bűn nem maga az aktus, hanem az aktust elszenvedő test áruba bocsátása.) A hím léte harc és győzelem, térhódítás és teljesítmény kérdése, igazolásra szorul, míg a nőstény léte a termékenység közvetlen igazolásával bír. A természetben a hím legalább az esztétikum privilégiumát élvezi, míg a kultúrában ezt is a nőstény ragadja magához. Az individuummal szemben tékozló kíméletlenséggel eljáró élet a hímmel duplán pazarlóan bánik. (E hátrány másodlagos előnyeként így első sorban a hím fejlesztette ki az individuális kultúrát, s ez tette számára lehetővé a természet logikája szerint értékesebb nőstény alávetését.)

6.6. Hím-Jónás és nőstény-cethal

A *Volt egyszer egy Vadnyugat* végén a hímek – a végső párbajban – kiürítik fegyvereiket, a nőstény pedig a konyhában vár. Merre induljanak? A fegyverek kiürítéséig itt keringtek a ház és a farm körül, utána ellovagolnak. Irány a sivatag. Miért taszít a vonzó nő és miért vonz a taszító halál, és az utóbbi közege, az örök háború? A nemi egyesülésben a hím az anális (ürítő), a nőstény az orális (bekebelező) ősfunkciót képviseli. A nőstény szexualitás bekebelezőként áll szemben a hím szexualitással. A nemi probléma az életprobléma szempontjából csak parciális probléma; az életakarat a nemi vágyat a legforróbb pillanatban is kívülről szemléli; a nemi vágyat szemlélő életakarat pedig azt látja, hogy a letepert felfalja leteperőjét. A szerelmes hím feladata a szerelmi halál: ennek „kifinomul a kín"-típusú örökségét, a késleltetett szerelmi halálösztön megnyilvánulásait jelentik a különleges teljesítmények és kockázatos próbatételek, egy költséges és nehezített egzisztenciamód. „De hát ha én tényleg vámpír volnék, akkor te ettől most meghalnál." – mondja a vámpírlány a csókot kérő férfinak. „Igen." – feleli az, és csókol. Az idézett filmben épp ez a végső kockázat- és költségvállalás az, ami az erotikát szerelemre váltja (*Lust for a Vampire*).

6.7. A hímnem érzületi szűziessége

A szerelem elől a háborúba menekülő hím szerelemfélő, szűzies nem. Ezért találja ki, békében, a szerzetességet. A hím szexualitás végterméke, a nősténynek átadott nemi szekrétum, a nőstény szexualitás számára csak nyersanyag, s a nőstény szexualitás végterméke az új lény, akivel – és vele együtt az egész eljövendő világgal – szemben most már a nőstény képviseli az anális-ürítő funkciót. A hím tehát környezetszennyező exkrétumot ürít, míg a nőstény a kultúrák által szentté nyilvánított anyafunkció teremtményét. A hím számára az érzékiség pokoljárás, alászállás a testi pokolba, a nőstény számára isteni mennybemenetel. A testiség elmélyítése és a szublimáció a hím számára ellentétes utak, a nőstény számára egymást fokozó és előre hajtó szereplői egy oszthatatlan beteljesülésnek. A hím erotika cselekvő jellegének energiaellátásában nyilvánvalóan szerepet játszik a testiséggel kapcsolatos félelem és undor túlkompenzálása. Amikor a Jean Christophe által távolról imádott Sabine nyitva hagyja szobája ajtaját, a férfi ellentmondásosan reagál: „Remegett egész testében. Megrettent az ismeretlen örömtől, pedig hónapok óta erre várt, s most végre itt volt a közelében, és többé semmi sem választhatta el tőle. A heves szerelemben égő fiú hirtelen csak rémületet és undort érzett attól, hogy vágyai teljesülnek. Szégyellte vágyait, szégyellte szándékát. Sokkal szerelmesebb volt, semhogy élvezni merte volna szerelmét, inkább félt tőle: mindent megtett volna, hogy elkerülje a boldogságot." (Romain Rolland: Jean Christophe. Bp. 1962. 250. p.). Romain Rolland a következő oldalakon sietve megöli a nőt, hogy ezt a szép szerelmet ne kompromittálja a beteljesülés. Újabban sokat írnak és beszélnek róla, hogy a férfikultúra a holt nőt szereti idealizálni. Ez azonban talán csak kompenzatív reakcióképződés, másodlagos visszahatás, a természetben ugyanis a hím feladata a szerelmi halál.

6.8. A „kéjgyilkos” nőstény

Az egyszerű organizmusok esetében a megtermékenyítő egészében elsüllyed, eltűnik a megtermékenyítettben. A szexuális egyesülés során a bekebelezett hímivarsejt válik a befogadó petesejt zsákmányává, részévé, s az utóbbi kezd osztódni. Rovarok, pókok nősténye felfalja a nála kisebb hímet. Az ájtatos manó nősténye lefejezi a hímet, mire ez ejakulál, a nőstény pedig felfalja a koitusz során. A hím táplálékul szolgál a spermiuma által megtermékenyített peték növekedéséhez. A természetben, ellentétben a hagyományos társadalmakkal, melyekben ez a variáns ismeretlen volt, s a legutóbbi időkig a pszichopatológiákból is hiányzott, a nőstény szerelmi „kéjgyilkos”. Az, hogy a természet a hímet szerelmi halálra ítéli, a „kéjgyilkos” nőstény azonban nem perverz, nem ellentmondás, a hímmel ugyanis a saját szexualitása teszi meg azt a kegyetlen erőszakot, amit így megspórol a nősténytől, tehermentesítve annak agresszív és könyörtelen ösztönháztartását. Mondhatni: a hím halálvágya és öngyilkos szerelme a nőstény cinkosa. A nőkultúrában a mysterium fascinans alanyának állítmánya a mysterium tremendum. Amíg a markáns nemi differenciálódás fennállt, a hím szerelmi halálát (illetve kockázatvállalásait) a nőstény indirekt kéjgyilkosságaként (illetve kegyetlenségeként) tette lehetővé a hím szenvedélye, a normális-legális csábításon belül biztosítva a kiélési lehetőségeket a nőstény ambivalencia és ressentiment messzemenő elfajulásai számára is, míg az imádó funkcióra kijelölt hím részéről az ambivalencia és ressentiment kiélése patológiaként jelent meg. A *Ben Vade és a farmer* vagy a *Volt egyszer egy Vadnyugat* című filmekben a férfi olyan harcokat vállal a „tiszta nőért”, melyeket a film noir bestiáért nem vállalna. Leone filmjében prostituálti múltja sem támadja meg Jill parasztlányi ártatlanságát és asszonyi életerejét. Az igazi westerni nő a városban is vidéki: deterritorializálhatatlan lény. Az *Aki megölte Liberty Valance-t* hősnője a first lady szerepe helyett a vidéki ügyvédné sorsát választja.

6.9. A luxus-nem

A kultúrában a luxus a nő szenvedélye, ő cicomázza magát és környezetét, ő veszi rá a férfit a presztízsfogyasztásra. Amikor a zseniális sheriff beleszeret a kósza nőbe, építkeznie kell, bútor- és függönyproblémákat kell megoldania (*Appaloosa – A törvényen kívüli város*). Ami a kultúrában a nő műve, az a természetben a hím sorsa. A hímnem a természet luxusa. Van olyan halfaj, amely csupa nőstényből áll s más fajok termékenyítik meg; ugyancsak a halaknál fordul elő, hogy a populáció egyetlen hímet tart, melynek pusztulása esetén a domináns nőstény változik hímmé. Hasonló adalékokra hivatkoznak az amerikai feministák, amikor azt fontolgatják, hogy a „felesleges” férfinemet, amennyiben átnevelhetetlennek bizonyul, nem kellene-e totálisan likvidálni?

6.10. A birtokos nem

A gaméták esete a szerelmi karrierfilmeket idézi, melyek komikus hipergámiája a korapolgári szomorújáték mélyebb konfliktusaira vezethető vissza. A gaméták története a hipergámia tipikus esetét vetíti előre: a hímnek csak információja van, a nősténynek vagyona is. Szegény kérők hemzsegnek körülötte. A sejtszintű ősdráma a szegény kérő és a gazdag nemeskisasszony viszonya, reményekkel alig kecsegtető ajzottság, rossz prognózisú kötöttség, mint pl. Goethe

Tassojában látni. A természetben, pontosan a patriarchális kultúra fordítottjaként, a feminitás elvének biológiai ősképe a gazdag, a birtokos. A klasszikus filmkomédiában sokkal rosszabb a viszony prognózisa, ha a nő a gazdag (*Platinum Blonde*), mint ha a férfi (*Meseautó*).

A spermium és „elküldője" számára az ámokfutás és őrület a kockázat, a petesejt és „őrzője" számára az ellenállás vagy legyőzetés az alternatíva. A spermium győzelme új életet eredményez, a petesejté kettős halált, kárba veszett életkezdemények pusztulását, szeméttéhulladékká válást. Az alternatíva: két halott vagy egy új élet. A nőnem mégis ellenáll, mert addig uralkodik a másik vágyai és viselkedése fölött, amíg ellenáll. A hím, amíg a nőstény ellenáll, a nőstény rabja, utána pedig, biológiailag, felesleges.

6.11. A nemi hierarchia ismétlődő megfordulása

A nő a biológiában első, a társadalomban második, a kultúrában, a társadalom pacifikálójaként, újra első nem. A nő a munkát vállalja, a férfi a háborút. A munka, a gondoskodás felvállalásával születik úr és szolga dialektikája.

A női principium győzelme már a biológiában sem magától értetődő, hiszen a madaraknál pl. a hím az alapnem, másrészt a gaméták szintjén a támadó és kizsákmányoló spermium funkció-áthárító, parazita győzelmének tanúi lehetünk. A hím ivarsejt hódító, kalandor, a női ivarsejt felhalmozó, birtokos és munkavégző. Az előbbi a barbár sereg, az utóbbi a földműves vagy városlakó ősképe. Viszonyuk ezért olyan mint a várostrom-dráma. A sejtszitű férfielőny, a nomád spermium hódító munkája azonban bekebeleztetéssel végződik, „aki nyer: veszít" alapon. A sejtszintű férfielőny következménye a szómaszintű női előny: a biológiában az alapnemmé váló nő legyőzi a férfit „aki veszít: nyer" alapon. A nő mint elsődleges nem tanát a feministák a fallokrácia elleni harc érveként akarták felhasználni; ám ha a férfi a természetben második nem, akkor a társadalomban – szintén „aki veszít: nyer" alapon – megdönti és aláveti az elsőt. A biológiai tényállásból maszkulinista ideológia is levezethető, mint ahogyan ezt sokan meg is tették: férfi= nő + valami többlet. A nő így a biológiai szükségszerűségre redukálódna, s a férfi jelenne meg a kultúra lehetőségeként. A fallokrácia és a feminizmus azonban csak egymás karikatúrái. A játszmát egészben szemlélve az a benyomásunk, hogy az egyik nem bármely győzelme valamely szinten, azonnal felszabadít egy új szintet a másik nem leendő győzelme számára. Az „aki nyer: veszít" és „aki veszít: nyer" szakadatlan átcsapása arra utal, hogy a nemi viszony kiutat keres a harci viszonyok közül, melyeken belül nincs számára megoldás. A többszörös átcsapás, az eltérő létrétegek eltérő szereposztása az emberi szabadság feltétele. Hasonló jelenség, hogy a szülő gyermeke gyermekévé válik öregségében, de újra nevelőjükké lesz halálában, amennyiben a gyászban éri el az utódokat az elődök üzenete.

6.12. A hím története

(A veszteség nyeresége vagy a bukás haszna)

A vörös szikla háborúja a hazáért és a nőért folyik, s a nő méhében ott a gyermek. Haza és nő éppúgy azonos értelmű, mint nő és gyermek: megtestesült létértelem, mely John Woo eposzában megéri a százezrével hulló harcosok áldozatát. A fajfenntartásban a nő az elsődleges és a férfi szolgálja a nőt. A nőnek a centrális biológiai szereppel járó fokozott igénybevétele

energiákat szabadít fel a tehermentesített férfiban, hogy az életösztön, az önfenntartás régiójában ő vegye át a kezdeményezést és a vezető szerepet. A nemi kiválogatódásban a nő az úr, így a természetes kiválogatódásban a férfi kap sanszot, hogy az iménti játszmában betöltött perifériku szerep által spórolt energiáit bevesse. A hím, aki nem fontos, elkószál, felfedezi a nagyvilágot, uralomra jut benne, aláveti az eredeti kisvilágot. A társadalmi érintkezés legyőzi a testi érintkezést. A *Little Women* című Mervyn Le Roy filmben az otthon világa a nők közege, az élet értelme a nők gondja, az apák a háborúban vannak, a nő az otthon és az élet úrnője, a férfi a társadalom és a halál ura. A *Young Mr. Lincoln* című filmben a szeretett nő meghal, hogy a szeretett férfi útra kelhessen és megszervezze a demokráciát.

6.13. A mindent elnyelő ősegy

(A feminin totalitásgondolkodás anti-matematikája)

A szükségszerű összetartozást, a teljes egységet, melyben egy plusz egy nem kettő, hanem továbbra is egy, az anya-gyermek kapcsolatban lehet megélni. A férfi, aki egyszer élte meg, egész életében keresi, míg a nő minden gyermekével újra megéli. Míg a szerelem csak mimézise e magasabb érzelmi „matematikának", az anyaság az eredeti egység új oldalról megélt megvalósulását jelenti. Az 1+1=1 kapcsolat az egyesülés nyugalmi állapotát fejezi ki, míg az 1+1=3 ugrást a teljesen újhoz. A normális matematika 1+1=2-jével szemben mind az egyik, mind a másik nem matematikája abnormális, de ellentett módon az. Így a férfi a kívülség, az eligazodás, a felhasználás, a készben való tájékozódás s legfeljebb az átalakítás matematikájának felfedezője (1+1=3), míg a nő az eredetit, a teremtés valódi egységhez és valódi újdonsághoz vezető összefüggésrendszerét kéri számon az élősdi kizsákmányolás világán. A női nyelv és kultúra – összhangban az „1+1=1" érzelmi logikájával – a legutóbbi időkig az agresszivitás fékje s a férficivilizáció ellenprincípiuma volt. Új társadalmat nem tudott teremteni, de az életet elviselhetővé tevő realitáskezdeményekkel népesítette be a világot. Ennek csak a karrierista single vet véget, aki sem alternatív kultúrát, sem specifikus ösztönsorsot nem képvisel, s az imaginárius szférában is diadalra viszi a harcos férfinő mitológiáját. A korábbi nemi mitológiákban is voltak harcos amazonok, nem a típus új, hanem a rendszer sivársága, melyből eltűnnek az alternatív nőtípusok. *A vörös szikl*ában az egyik nő a férfiak tilalma ellenére az idegen táborban partizánkodik, a másik a testében őrzi a jövőt. Van egy harcos nő és van egy másik, akiért a háború folyik, és aki meghozza végül – minden értelemben – a háború végét, a békét. A nyugati single világában az utóbbi típust kiszorítja a harcos, de az alternatívátlan harcos fenséget, pátoszt vesztve banalizálódik. Ezt a rendszert, új kultúratípust nevezzük anyátlan társadalomnak: a gyermeknek két, egy hímnemű és egy nőnemű apja van. A feminista publicisztikában a nőideológusok gyakran elméletileg is szembeállítják a személyes autonómiát az anyafunkcióval. Új nemzedékek lépnek fel, melyeket már antianyák neveltek, ez magyarázza az új társadalom gyakran felpanaszolt lélektelenségét, könyörtelenségét, hidegségét. Az udvariasság formális maradványa csak az agresszivitást legitimáló imponáló önstilizáció, a destruktivitás biztonságérzetének kifejezése, a nyers erotika promiszkuitása pedig pontgyűjtés a nemi fejvadászat játszmájában. A férfi-nő differencia összeomlása a szex-szerelem és libidó-agresszió differenciák összeomlását vonta maga után. Mindez a műfajrendszer átrétegződéséhez vezetett, melyben a terrorfilm és a pornográfia került középpontba.

7. A HÍM SZEXMUNKÁJA ÉS A NŐSTÉNY SZERELEMMUNKÁJA

(Erotikus világkonstrukciók és nemi sorsmodellek komplementaritása)

7.1. A kritikus fogyasztó

A lábait szétvetve hanyatt fekvő nősténynek elvileg sincs sok aktivitási lehetősége. Helyzete a legyőzött harcosé a kegyelemdöfés előtt. Catherine Millet így kommentálja e helyzetet: „Megint állatnak érzem magam, béka lettem vagy hanyatt esett bogár, kurta lábacskáimmal kalimpálok a levegőben." (Catherine Millet: Catherine M. szexuális élete. Bp. 2001. 224. p.). A veszteség előnye, a vereség primérhasznot, mazochista kéjbevételt kiegészítő szekundér haszna ebben az esetben az, hogy az előbb megerőszakolt nem egy másik pillanatban receptív, befogadó, fogyasztó nemmé lép elő, s a szolgáltató nemet kétségbe ejtheti a kritikus fogyasztó követeléseivel. A női szexmunka másodlagos, feltételes, esetleges, a nő, aki a csábítás idején használta fel minden energiáját, a nemi aktus idején pihen és erőt gyűjt. A régi nő úgy érzi, megmozdulni erkölcstelen, az új azt gondolja, rosszul jár, ha kiszolgálja a férfi vágyát, s jól jár, ha spórol, nem mozdul, nem ad, csak érzékel, élvez, dolgoztat és befogad. A csúcsponton nem vonja el az aktivitás energiaigénye a befogadó élvezet energiáit.

7.2. Szextőkés és szexmunkás

(A szex mint munka és piac)

E munkamegosztás következtében a férfi oldalán ellentmondásba kerül egymással a szubjektum két oldala, az aktív illetve receptív szubjektum. Az aktív szubjektumrész, mely a kiadás elvének engedelmeskedik, a szép idegen, a szűz vagy a vamp szolgálójaként jelenik meg. Más-más módon ugyan, de mindkét nőtípus a férfit dolgoztatja. A szűz-stratégia a női passzivitással csigázza a férfi aktivitást, a vamp-stratégia csak az agresszív-destruktiv kódokban vállal fel aktivitást, erotikusan azonban továbbra is munkaadó. A szűz-stratégia képviselője (a magyar komédiában Tolnay Klári) néha több kínt okoz a férfinak, mint a vamp-stratégia film noir asszonya (nálunk Karády). A női nem újabban felháborodásának ad kifejezést, amiért a nemi aktus passzívan kiteríti őt, mint egy holtat. A férfinem részéről ugyanez a kép a titkos vágyak egyik nagy utópiája: a keleti zsarnok így szolgáltatja ki magát rabnőivel. Mivel a normális nemi aktus munkára ítéli a férfit, a passzív helyzet válik az utópikus vágy tárgyává. A férfiszubjektum receptív oldala ellátására sem a szűz, sem a vamp nem alkalmas, további nőtípus válik szükségessé, aki ezt – az aktív funkciót, az erotikus aktivitást, a férfi vágyainak kiismerését és kielégítését – az erotika munkásaként vagy művészeként vállalja: prostituált, kurtizán. A szép idegennel szemben, akit a férfi szolgál, ő a szolgáló idegen, aki azonban nem nemi rabszolga, mint a szűz szerelméért imádkozó vagy a domina rabságában senyvedő férfi, hanem fizetett munkás. Ahol nem fizetett munkás, pl. többnyire nem az a Russ Meyer filmekben, ott a sztálinista filmek sztahanovista nőire emlékeztet. Az *Up!* végén egyébként kiderül, hogy mégis csak fizetett munkás.

7.3. Szükségorgazmus és lehetőségorgazmus

Olinka vagy Russ Meyer egyes szexdominái (pl. a *Vixen* hősnőjeként Erica Gavin) azért is szexnaivák, mert nem ismerik a szenvedést, szorongást, kínt. Olinka járása, csipője könnyed és büszke tánca olyan örömteli, amit a nemi aktus sem fokozhat tovább. Az Olinka-filmek vagy Meyer nőinek orgazmusai sokkal inkább fejezik ki a fenség mint a puszta kéj örömét. A fenség jobban szublimálható, mint a kéj: mindkettő halálközeli élmény, de a fenség az örökkévalóságot célozza meg, míg a kéj a semmibe való visszaolvadással kacérkodik. A női egzisztencia klaszszikus leírása nem ismeri a szenvedélyes szükséget, de ismeri a korlátlan lehetőséget. Előbbi sajátosságára épít a csodált szűz, utóbbira a megbízhatatlan, kikapós nő kulturális képe. Russ Meyer örökmozgó szextankjai nem a szexuális forradalom, nem is a szexuális ellenforradalom vagy az erotikus dekadencia termékei. Az Örök Öröm férfiarató szexkombájnjait minden kor ismeri. Ariosto lovagjai elindulnak, hogy ha nincs asszony, aki beérné eggyel, legalább olyat találjanak, aki beérné kettővel. A Shere Hite által megkérdezett nők sorozatos orgazmusokról számolnak be, melyekből nem a nyugalomba, hanem az orgazmus előtti izgalomba kerülnek vissza. Az orgazmus következményeként megjelenő „utóizzásról" (Shere Hite: Hite Report. Das sexuelle Erleben der Frau. Goldmann Tb. München. 1976. 145.p.) beszélnek, ami a férfi esetén, velük ellentétben nem az aktus sikerének, hanem sikertelenségének következménye. A második, harmadik orgazmus, vallja egy amerikai lány „tudatváltozást" okoz: eltűnik a külvilág és „már csak egy tágas belső teret érzek magamban" (uo. 156. p.). Az orgazmusok következménye az elsöprő, lehengerlő szeretet a partner iránt, „olyan erős, hogy sírni tudnék" (145. p.). A nők ezen a ponton számolnak be a szenvedélyes szeretet nagy fellángolásairól, mely ponton, panaszaik szerint, egyedül maradnak: partnerük elveszti érdeklődését, a falnak fordul és álomba merül. A lehetőségorgazmus megvalósítása több befektetést követel a partner részéről, de ha elérik, az utóizzás stádiumában a puszta érzéki ajzottságon túlmenő szenvedéllyé alakul. A szükségorgazmust a gyors felfutást követő gyors lefutás jellemzi, mely azonban nem a nők által leírt mély nyugalomhoz vezet, hanem a tudat kikapcsolásához vagy az érdeklődés tárgyváltásához: az izgalmat átveszi a libidótól az életösztön, a figyelem kifelé fordul, az erotikus partnertől menekülő lázas ügyintézés veszi kezdetét. Ez régebben a nők panasza volt a férfival szemben, ma mind gyakrabban a férfi panasza, így reagál pl. *A halál angyala – Sleepaway Camp 2.* szexbestiája, az aktus után átlépve a letepert, megejtett, majd a váratlan közöny és cserben hagyás által megdöbbentett fiatalembert.

7.4. A lehetőségerotika másodlagos, művi és felidézett

Az első pillanat, az első pillantás nem azonos rangú a férfi és a nő esetében. A *Halálos tavasz* vagy a *Carmen la de ronda* című filmekben a férfi a nő megpillantásától fogva csúcson van és egész szerelme életen túli, halálközeli élmény. A női erotika másodlagos, a női vágyat a férfinak kell megtermelnie. A nőnek puszta érintése, jelenléte, hozzáférhetősége váltja ki a kéjt, a férfinak technikája. A nőnek léte elég, hogy a férfi „lángra gyúljék", a férfinak munkája kell hozzá, hogy a nő is megfelelő szintű izgalmi állapotba kerüljön. Ez az oka, hogy a nők sokat panaszkodnak a férfiak ügyetlenségére, míg a férfiak nem vádolják, ügyetlenségéért vagy passzivitásáért, a nőt.

7.5. A nem találkozó vágyak tragikomédiája

(A férfi elő- és a nő utóvágya)

Számtalan leírás tanúskodik róla, hogy a nemi aktus, sajnos ellentett módon, mindkét fél viselkedését megváltoztatja. E változás, kulturált feltételek között, árnyalatokban fejeződik ki. Minél naivabb, kezdetlegesebb formákban leljük fel és vizsgáljuk tárgyunkat, a változás annál drasztikusabb: a férfi – „azután" – egyszeriben rútnak látja az imádottat, a nő pedig szépnek a korábban közönyöst. A nőnél a rajongás, a férfinél a kijózanodás a másodlagos látás terméke. E komédia zajlik Ariosto költeményében, melyben Rinaldo és Angelica felváltva isznak a vágy illetve undor varázsitalából, s mindegyik akkor vágyik, amikor a másik undorodik. A forrásvíz, a nemi nedvekkel való találkozás szimbóluma, s a nemi aktus, az odaadás fordulópontját képviseli e szimbolikában. A férfi erotikát a hiány éleszti és a beteljesedés bénítja, a női erotikát a hiány kioltja és a beteljesedés éleszti. A takaréklángon pislogó (vagy ha így jobban tetszik: izzó) női erotikában a férfierotika robbanóanyagával való érintkezés indít el egy maghasadási reakciót. Kiélezve azt mondhatnánk, a nő akkor kezd vágyni, amikor a férfi megszűnik ezt tenni. A férfi akkor és addig vágyik, amikor és amíg a nő csak játszik vele. A férfi elő- és a nő utóvágya azt jelenti, hogy az egyik „előtte" menekül, a másik „utána", s amikor az egyik rajong, a másik épp nem rajong. (A nő nem annyira a férfival való fizikai érintkezésnek vagy a nemi aktushoz való „szenvedélyes kötöttségnek" bolondja, azaz nem annyira a férfire, mint inkább a férfi iránta való vágyára vágyik. Egyúttal annak a férfinak a vágyára vágyik legjobban, akinek a vágyára a legtöbb nő vágyik, s aki így az egyes nőre nem vágyik annyira. Ha az egyik rajong, míg a másik csak kíván, ez fokozza a rajongó fél rajongását, mintha a magáéval pótolhatná a másikét. A nő tehát a nem-vágyó férfi vágyára vágyik, mert ezt felkeltve tapasztalhatja meg teljes hatalmát, a konkuráló nők és a férfi életösztöne feletti győzelmében. A női erotika nemcsak a férfival, önmagával is kegyetlen: a nagy feladatot és kis esélyt értékeli, ez izgatja fel.) A nemek érdekei összeegyeztethetetlennek látszanak, igényeik reménytelen fogócskára, bujócskára ítélik őket s legfeljebb azt a kérdést vetik fel, ki legyen a nyertes s ki az áldozat. Ki legyen, aki utoljára nevet? A nem találkozó vágyak köznapi története a halálösztönt felébresztő idolummal való találkozás által válik erotikus tragédiává. Az idolum vagy anyareprezentáns (*La reina de Chantecler*) vagy szilaj, megfoghatatlan menekülő lény, kamaszos lányreprezentáns (*La marge*). Az emberi szexualitás természeti formái megzavartak, degeneráltak, visszafejlődöttek, nem adnak a felmerülő problémákra biológiai szinten megoldást, azért folytatnak a nemek nemcsak egymással, saját szexualitásukkal és erotikájukkal is a történelmen végigvonuló drámai harcot, mert a problémákra csak kulturálisan kiküzdött vívmányok hozhatnak soha sem teljes és ezért mindig új megoldást.

7.6. Az erotikus aktivitás mint zárt (maszkulin) vagy nyílt (feminin) forma

Az erotika elméletébe is átvihető a zárt és nyílt formák poétikai fogalma. A nemi élmény is hasonlíthat egy klasszicista tragédiára, vagy az epikus színházra. Lehet radikálisan poentírozott vagy sejtelmesen, esetleg provokatívan lezáratlan. A férfi erotikája egy klasszikus

Hollywood-filmhez hasonlóan strukturált, míg a nőé egy Godard-filmre hasonlít. Korábban a férfi erotika megfékezése, később a női erotika felszabadítása állt a kulturális törekvések középpontjában. A női erotikát a mai kultúra felfedezetlen, kiaknázatlan kontinensnek tekinti. A női viselkedés ellentmondásossága részben feljogosít e törekvésekre, másrészt relativizálja a keletkezett erotikus kultúra érvényét. A női erotika ugyanis korlátlan, de nem szükségszerű. Míg a férfi ürítési reakciója periodikus kényszer, a női befogadás gesztusa nem kényszeres és nem periodikus. Nem történés, hanem gesztus. Nem katasztrófa, hanem áldozati rituálé. A periodikus peteérésre nincs nemi szükséglet rákapcsolva. A férfinél a telítettség izgalmaként és a szabadulás nyugalmaként jön-megy a nemi szükséglet; a nőnél sem a kezdet, sem a vég nem szükségszerű, sem a nyitány, sem a finálé nem markáns. Az erotikus kívánság, a nemi szükséglet periodicitása a nőnél másodlagos, a szokás kényszere s nem a fiziológiai periodicitások diktálják. A nőnél csak az anyasors olyan markánsan tagolt, mint a férfinál az erotikus sors. A nőnél szaporodási, a férfinál erotikus ciklusok tagolják markánsan a szexualitást. A nő részéről a szexuális aktus nem kötött az erekcióhoz hasonló funkcionális képességhez. Ezért nem jellemzik a potencia korlátai sem. A nő esetében nem a szexuális aktus, hanem az anyaság ír elő funkcionális teljesítményeket.

7.7. A nemi regény fordított öntükrözése

A flört és udvarlás szakaszában a férfi lép fel kérelmezőként, s ez a nő kezébe adja a hatalmat. A kezdet a férfi funkciója, a folytatás a nőé; a kezdetet a nő tagadja meg, a folytatást a férfi. Regényük első szakaszában a férfi az ösztönző, a nő a gátló, így a második szakaszban a nőre vár az ösztönző és a férfira a gátló, a nehezítő, a feltételeket támasztó és kiutat kereső szerep. A szexuális aktushoz vezető flörttörténetnek az undor, a közöny vagy a szenvedélytelen szeretet a nőnél az „előttje" a férfinél az „utánja". A nőtől az a beteljesedés veszi el a függetlenséget és lelki békét, amely a férfinak visszaadja őket. A nemi regényt egy erotikus és egy szerelmi szekvenciára bontva elmondható, hogy a szexus és erósz regényében, mely az első pillantástól a koitális beteljesedésig terjed, a férfi az aktív és a nő a passzív, az erre épülő szerelmi regényben, mely a testi beteljesedéstől az otthonteremtésen és családalapításon, a gyermekek felnevelésén s az öregedés közös megélésén át a halálig terjed, a férfi a passzívabb és a nő az aktívabb fél. Kiélezettebben fogalmazva: az erotika a férfi számára költségesebb, a szerelem a nő számára. Az erotikába a férfi hal bele, a szerelembe a nő. A kettős, közös szerelmi halál története egyrészt idilli, másrészt, mivel nem felel meg a csúcsok eltérő időbeli pozíciójának, kevésbé drámai (*Elvira Madigan*). Ha a kettős szerelmi halál temperamentumosan drámai, úgy nem a szerelem pusztítja el a szeretőket, hanem a társadalom a szerelmet (*Romeo és Júlia*).

Freud a nő jellemzőjeként írja le a szerelmi függőséget: „Aki a szűz hosszú ideig, fáradságosan visszatartott szerelmi vágyakozását kielégíti és közben legyőzte a miliő és a nevelés befolyása alatt kiépített ellenállásokat, azt a nő tartós viszonyba vonja bele, melynek lehetősége azután már senki másnak nem nyílik meg." (Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III. Das Tabu der Virginität. In Sigmund Freud Studienausgabe Bd. V. Frankfurt am Main. 1982. 213. p.). A Freud által a másik nem analóg szenvedélyeként ábrázolt jelenség más szintű, nem szerelmi kötődés, hanem erotikus rabság. A szexuális regény férfi bonyolította és női

vágytárgy dominálta szakaszában tehát más természetű kötődések szerveződnek, mint a fordított szereposztású későbbi szakaszban. A Freud által megfigyelt férfiszenvedély „a pszichikus impotencia meghatározott nő általi sikeres legyőzése eredményének látszott, akinek az illető férfi ezután rabja maradt." (214. p.). Az a férfi, akinek kielégülése különleges feltételhez kötött, az ezt teljesítő nő rabjává válik. A kultúra differenciálódása pedig a lelki és kulturális feltételek bonyolódásával jár, melyek az egyedi feltételrendszerek szeszélyes változatait hozzák létre. Minél valószínűtlenebb variánsokat képeznek a feltételrendszerek, annál valószínűtlenebb, hogy megtalálható a feltételnek megfelelő személy, de annál inkább az erotikus megváltó szenzációját élik meg a találkozásban (pl. Wayne Wang: *A világ közepe*).

A nő sorsát – hagyományosan – a genitális átadás pecsételi meg, a férfiét a házasság. Ezért a nőnél a nemi szerv, a férfinél a személyiség átadása a fordulópont. A nőnél a genitális odaadás a döntő szerelmi bizonyíték, a férfinél egész léte átadása, a házasság (addig pedig a nő félelmeinek tekintetbe vétele és a genitális lemondás). A női szerelmet az erotika közli, a férfi szerelmét az etika. A női szerelem győzelme a nő etikai összeomlása (mint Ilsáé a *Casablancá*ban), a férfi szerelmének győzelme a férfierotika összeomlása és alávetése az etikának. A nő szerelemkoncepciójában a végső döntés utánra halasztott genitális élmény zsákbamacskává válik, eme előre elfogadandó, ki nem próbálható aktustól nem lehet sokat követelni, s fel is adják a vele kapcsolatos élvezeti igényeket. A lényeg az, hogy a férfi megkapja az imádottat, s szerelmük megcsúfolása lenne annak mérlegelése, hogy az ideál testileg és technikailag mit nyújt. Mást nyújt, nem összemérhető a prostituáltakkal. Az erotikus teljesítményelvnek csak az utóbbiak alávetettek. A női szerelem a kitartás és hűség alapján szelektál, míg a férfi erotika empirikusan verifikált, a legkielégítőbb partnerrel stabilizálódik. Ezért a hagyományos rendszerben nincs közös mértékük, külön műfajokhoz és partnerkapcsolatokhoz vezetnek, az egyik a házasság, a másik a szórakoztató ipar felé mutat.

7.8. „Szentimentális gyermekvallás"

A nőstény, bár kötődni kezd a próbákat kiállott udvarlóhoz, nem viszontimádóként. A második szakaszban, melyben ő a próbára tett, nem fordított flörtöt él át. A gyermeknek adja tovább, amit a férfitól, míg az fetisizálta őt, kapott. A férfi „szentimentális szerelmi vallásának" energiái a nő „szentimentális gyermekvallását" táplálják. A nőstény feláldoztatik a szerelem és házasság oltárán, eme áldozathozatal fő befogadója azonban már nem a hím, hanem az utód. Az előbbiekben sokat emlegetett túlértékelés (illúzióképző „kristályosodás"), amely a hímfantázia szerelemmunkáját jellemzi, a nőstény esetében az utódra irányul. Tovább segítheti gondolatmenetünket a női nárcizmus freudi értelmezése. A nő mint esztétikus nem („szépnem") kétségtelenül – elméletileg és történetileg is – nárcisztikus nemnek tekinthető. (A történelmi szempont ezúttal annyiban korlátozza az elméletit, amennyiben az utóbbi évtizedekben erősödik a férfi nárcizmusa, a női nárcizmus pedig a férfias karrierista nőt gyakran nem jellemzi.) Már saját teste ápolása, az általa megvalósított esztétikai testkultusz is előlegezi a nő gyermekhez való gondoskodó viszonyát. Mivel a gyermeket az anyák saját testük részének tekintik, a gyerek segítségével nárcisztikus libidójukat is tárgyszeretetté transzformálhatják. A férfit hűvösebben vagy feltételesebben szerető nő a szeretet teljes hőfokát és összes következményeit, Freud szerint, csak a gyermek kapcsán tapasztalja meg.

Az anya a rossz gyermektől többet elvisel, mint a rossz férjtől (*Mildred Pierce*). Hitchcock *Rebecca*jában a női ördög élvezettárgy volt, míg a női angyal békét hoz a házba, nem új izgalmakat. A régi nagy melodrámákban a szeretők egymás nemi kipróbálása előtt döntenek, ezért a szerelem sorskérdés, nem az élvezettechnikai problémáké vagy a csereracionalitásé. Sorskérdés: ez azt is jelentheti, hogy a jövendő gyermek választja ki és hozza össze a párt. Korábban azt mondtuk, a nő dönt és szelektál: de most azt látjuk, hogy közben egy lehetséges gyermek üzenetének meghallója a nő.

7.9. A nő háromszoros „dramaturgiai" teljesítménye

A nemzésig tartott a hím nagy vállalkozása, a foganással kezdődik a nőstényé. A történet a hím részéről egy, a nőstény részéről több felvonásos. A nőstény a szexregényre szerelmi regényt épít, s erre családregényt. A nő az erotikában intrikus szerepet vállal, a szerelemben az új érzést hozó, felfedező és megtanító kulturális heroináét, a családban a mártír szerepét. Az erotikában elementáris esztétikai, a szerelemben elemi etikai, a családban nukleáris vallási funkciókat fedez fel és vezet be. A hím szeretőt kap a szexualitástól, a nőstény gyermeket. A nőstény számára az erotika célja a szerelem és a szerelemé az anyaság, a hím számára a szerelmi hódítás a cél. Narratívan, lírailag és ikonográfiailag túlreprezentált a hímmunka, mert a hímteljesítmény az imádat hivalkodó reprezentációja, míg a nőstényteljesítmény olyan aszimmetrikus gondoskodás, olyan láthatatlan áldozathozatal, melynek tanúja, a gyermek, még nem rendelkezik teljes tudatossággal, nem jó tanú. A gyermekkel szemben nem elég pusztán szimbolizálni a gondoskodást, a nősténymunka nem színpadias jelzésadó viselkedés.

8. A NEMI DÜH

8.1. A genitális impulzusszex

A nemi szerv olyan örömöt kínál, mely erőben, intenzitásban, bénító erőben és letaglózó hatalomban a fájdalommal verseng. A genitális kielégülés intenzív kéje előkéjként vonja bele az általa uralt kéjökonómiába a pregenitális örömforrások élménytermékeit. Amennyiben a szexualitás a nemzésnek van alávetve, ez a nemi szervnek való alávetettségét jelenti: minden egyéb ezt szolgálja. A genitális impulzusszex nem más, mint az elementáris funkcionális (= felnőtt, nemző) szexualitás a maga keletkezési helyén, a nyers genitalitás vonzáskörében. A kéj a természet cselétke, mellyel ráveszi az egyedet, hogy a maga létfenntartása helyett a faj fenntartásáról gondoskodjék. Egyéni önfenntartás és fajfenntartás ellentéte a nemi szerv és az egyén összes többi szerve (teste illetve személyisége egésze) konfliktusaként jelentkezik. A nemi szerv ily módon az egyéni szervezet territóriumára delegált idegen érdeket képvisel, akarata keresztezi az egyén akaratát. A faj szolgálata a nemi szerv szolgálataként jelenik meg. Ahhoz, hogy az egyén az „árulót" és ne saját jól felfogott érdekeit szolgálja, messzemenő tudatmódosításra van szükség. A szerelmet a költők valóban részegségként, betegségként és őrületként ábrázolják.

8.2. A nemi szerv mint „Nemo" és a koitusz mint karnevál

A természet a szómák egyesülését közvetítő specializált kéjszervben foglalja össze a szexualitást, a társadalom pedig a nemi szervek érintkezésébe szeretné száműzni a nemi érintkezést. A természet érdeke, hogy az egyesítendő két nemi szerv vegye át a két individuum vezetését a nemzési feladat lezárultáig. A nemző szervet a foganó szervhez vezető erő akkor megbízható hatalom, ha megkerüli az egyéb erőket és érdekeket. A természet, a faj és a nemzés érdeke, hogy a többi szerv ne zavarja a nemi szervet, a társadalom és az individuum érdeke, hogy a nemi szerv ne zavarja a többi (testi, lelki és szellemi) szervet, a nemzés illetve kéjkeresés az egyéb életérdekeket. A realitásprincípium, az énösztön ily módon a genitális érintkezésre redukált nyers impulzusszex szövetségese. Az énösztön rövid időre visszavonul, átadja a szerepet az igazi ösztönöknek, s megengedi, hogy egy rövid lejáratú de intenzív kéj letaglózzon, felszabadítva az idő teljességét az életösztön, a józan ész praktikus teendői számára. Az énösztön számára a nemi szerv az erotika villámhárítója és a nemi aktus az erotika természetvédelmi területe. Ha nem vállalná egy specializált kéjszerv az egész szervezet kéjlevezetését, ha minden szerv örömkereséssel foglalatoskodna, nem különülne el a racionális számítás és tárgyszerű gondoskodás megnyugtatóan semlegesített világa. A látás, hallás, szaglás, ízlelés stb. mámora zavarná e szervek hasznos felhasználását, a lét mámora hátráltatná a munkát, az állandó bűvölet nem jelezné a veszélyeket.

8.3. A genitális izgalom szerkezete és világképe

A genitális szexualitás nemzéscentrikus morfológiai specializációja és ösztönös, indulatos jellege, tudatmódosító kéjtúladagolása a természeti katasztrófa képét öltő beszámíthatatlan állapotokhoz vezet. Sigi Rothemund *Die Nichte der O* című filmjének kamaszfiúja, aki addig szemérmesebb volt a felnőtteknél és gátoltabb a nőknél, egyszer fejét vesztve leteperi a cselédlányt a lépcsőn. Az „alacsonyabb" erők feláramlásának és puccsszerű hatalomátvételének eredménye a magasabb orientációs princípiumok trónfosztása, az én, a lélek, a tudat, a szellem összeomlása. Ez a genitális kényszererotika, melynek a nemi szerv a szubjektuma, az ösztön parancsuralmának helytartójaként, lélek és szellem ellenlábasaként, élet és szellem ellentétének egyik oka, az élet szellemellenes aknamunkájának tanúsága, mely legalább részben magyarázza a szellem életellenes, aszketikus tendenciáit.

Russ Meyer filmjeinek erotikus hatása nem kis mértékben függ olyan nagyközeliektől, melyeket egy-egy pillanatig nem is tudunk elhelyezni, vajon a test mely részéről vagy melyik szereplő testéről való a látvány: egy hajlat, egy bozót. Az idegen testet ilyen módon feldaraboló ént azonban már feldarabolta a vágy koncentrációja, mely leválasztja a nemiséget az egyéb ambíciókról, miáltal a személy szétveséséhez vezet. A genitális izgalom feldaraboló és absztrakt természetű. Feldarabol, mert az ember a kielégületlenséget szórakozottságként, szétesésként, a testi és lelki funkciók előrehaladó lebomlásaként és általános sztrájkjaként éli meg. Nemcsak a vágy kínjában, hanem a kielégülés kéjében is feldarabol, mert, mint láttuk, mind a pozitív, mind a negatív genitális izgalom mintegy kitépi a nemi szervet a szervezet egészéből. Vagy úgy is mondhatnánk, a nemi szerv, izgalmának mértékében mintegy levedli a többi szerveket, még a gyönyörképes szerveket is, hogy egyedül maradjon a porondon, a teljesen átszexualizált élet és a legdurvább ingerületbe koncentrált szexualitás porondján.

A genitális kényszererotikának a nemi szerv a szubjektuma, mint az animális másik, a magasabb szubjektumot elfojtó vitális ősszubjektum, mely az egyéni lélek érzékenységeivel szemben a faji élet izgalmát képviseli. A genitális impulzusszexben nemcsak a két egyed genitáliái egyesülnek, ez egyed és faj egyesülési aktusa is. Minél inkább szűnik az egyén egyénisége, minél teljesebben visszaolvad a vitális általánosba, annál erősebb ez az izgalom. A lélek izgalmába e pillanatban maradéktalanul lefordítható a hús elevenségének izgalma; a fordított irányú kommunikáció soha sem lehet ilyen teljes, mert a hús jobb adó (= közlő, kisugárzó), mint vevő (= értelmező). A lélek negatív izgalma, szenvedése a hús szenvedésévé válik, s kifejeződik a húsban, a hisztérikus tünetben, a lélek gyönyöre azonban nem válik a hús gyönyörévé. A hús szellemi impotenciája adja neki a lélek fölötti hatalmát, a kéj hatalmát. A túlizgatott szellemnek azonban szüksége lehet e kiürülésre, szendergésre, a lélek átadására a hús tatárjárásának, átvonuló megszálló hadainak, az őrült diktátor, a – feminista terminológiia szerint – „szexuálfasiszta" puccsista tábornok, a nemi szerv ingatag érájának. Russ Meyer filmjeiben a nemi aktust gyakran náci indulók kísérik (pl. *Beneath the Valley of the Ultravixens*).

A fajfenntartás érdeke a nemi aktus gyorsítása és egyszerűsítése. A szexuális izgalom által elködösített érzékű lény védtelen az ellenséggel szemben, különösen védtelen a partnerrel szemben. A cél: gyorsan megtermékenyíteni, mielőtt bárki megtámadna, s mielőtt ő maga

megtámadna. A genitális impulzusszex célja minél több aktust bonyolítani le, minél többekkel és gyorsabban, lelki előzmények és következmények nélkül, annál több sanszot adva a testi következményeknek. A személyek csak akadályt vagy zavaró momentumot jelentenek a nemi szervek találkozása számára, s a szóma csak a nemi szerv szimbolizációjaként játszik szerepet. A Pasolini *Dekameron*jában látható genitális impulzusszex, mely tehermentesíti az embert, lehetővé teszi a *Máté evangélium*ában látható, alacsonyabb indítékoktól megszabadult, megtisztult személyiséget és fölszabadult szellemet. A *Dekameron* és a *Máté evangéluma* között nincs ellentmondás, csak kettejük és a *Salo* között. Russ Meyer *Up!* című filmjében a világ a bűn rejtélyének állapotában van, melybe az erotika hozza a megtisztító megértést.

8.4. Az igénytelenség esztétikája

Minél sürgetőbb a vágy, annál szerényebb. E serény és szerény szexualitás igénytelensége határtalan: a szexuális objektum fajtája és értéke, írja Freud, háttérbe szorul (Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In. Sexualleben. Studienausgabe. Bd.V. Frankfurt am Main. 1982. 60. p.). A genitális impulzusszex nem ragaszkodik meghatározott személyes céltárgyhoz, konkrét személyhez; nem ragaszkodik a céltárgy szelektív minőségi kritériumaihoz. Vagyis: ha nincs kitüntetett, ideális vágytárgy, úgy bárki megfelel. A szexuális késztetés nem hozza magával a tárgy, csak az aktivitás homályos képét. A szexuális reakció, miután az egész testről a nemi szervre vonult vissza, hajlandó a további visszavonulásra is. Megelégszik a mások nemi szerve helyett a magáéval, illetve póttárgyakkal képviselteti a vágytárgyat. Miután az ideális tárgy híján bárki megfelelt, bárki híján bármi megfelel.

8.5. A kéj még nem cél

A nemzés csak tudattalan cél, a közvetlen cél még csak nem is a kéj vagy a boldogság, még csak nem is a nyugalom helyreállítása, hanem a kínná fokozott nyugtalanságtól való szabadulás. E tevékenység lényege tehát a menekülés, üzemmódja pedig az agresszivitás. A primitív szexuális aktivitás igénytelensége és leépülése az izgalom mértékében radikalizálódik. Megjelenési formája a dühödt, gyors elintézés, melynek mintája az ürítés (a nőnél is, aki az aktus záróakkordjaként együtt üríti ki a két nem egyesült ejakulátumát). Ez az ürítési reakció szimbolikus megtisztulási rituálé is: a szervezetből sikerült eltávolítani az izgató nedveket, az erotika „méreganyagát". A mosdási rituálé fordítottja, mely utóbbi a világból jött, kívülről ostromló piszkot távolítja el; amaz viszont a belülről jött idegen anyagot. Az ember végeredményben egyedül marad, megtisztult, felszabadult önmagával.

Az egyensúly, a boldogság, a kielégültség önmagában véve felfoghatatlan, a hiánytalan állapot jelöletlen, a hiány, a veszély, az egyensúly felborulása, a szükségállapot jelölt. Az egyensúly csak visszanyertként válik élvezhetővé. Az egyensúly felborulását a kín, helyreállását a kéj jelöli. A feszültségállapot kínja a szervezet veszélyt jelző riadóállapota. Éhség, szomjúság vagy ellenség támadása esetén a probléma minden további nélkül érthető; a szexuális partner hiánya mint a szenvedés oka sokkal titokzatosabb probléma. Mintha a partner a test elveszett fele volna, melynek hiányában lassanként a többi rész is szétesik. A nemi szerv pedig sebként „ég", melynek

számára egy ugyanilyen betegségben szenvedő „égő seb" jelenti – egészen a hasonszenvi homeopátiás gyógyászat elveinek megfelelően – a gyógyulást. Platón valóban így is ábrázolta a nemek szexuális függésének szerkezetét. Eme konfliktussáv elemzése alapján megérthető a populáris kultúra két alapkódja, a nemiség és a hősiesség (szerelmi és hőstörténet) összefüggése. A hős az, aki, a rémmel szemben, egységgé, egésszé, hatékony és személyes cselekvő egységgé vált a beavatási kalandok következtében. A nemiség szintjén azonban ez a már elért, sikeres és cselekvő egység újra elégtelennek bizonyul. Én és világ viszonyában megjelent a győztes én, aki azonban én és te viszonyában egyszerre újra defenzívában érzi magát. A hősmitológiában, a háborús és kalandos pokoljárások eredményeképpen újjászületett, másodszor is megszületett, önteremtőként szülte meg magát a test szülte lény. Ugyanezt az embert aztán a szerelemmitológiában a partnernek harmadszor is meg kell szülnie, a viszony, az együttélés számára, hiszen a háború, a létharc csak másokkal szemben lenni tanította, együtt lenni nem.

A nemi aktus a hőserőt szankcionálja. Amennyiben a hímek nem küzdenek meg egymással a nőstény szeme előtt, – az emberi kultúrában – a nősténnyel kell megküzdeniük. A harc aktusában, a küzdő felek viszonyában, egymás megtámadása és széttépése egyben önintegráció. A győztes azonban a nőstény viszonylatában újra vesztessé válhat, a szexuális bűverő, mint boszorkányos bűbáj, a hős széttépője, dezintegrálója is lehet. A nemi aktus egyfajta végítélet, a hősmunka elvégzését követően a szexmunka felettes hatalomként teszi mérlegre a hőst. A szexpartner mint mesebeli királykisasszony a sárkányharc jutalma, de lehet újabb, álarcban visszatérő sárkány is. A *Herkules- Maciste-* és *Szindbád*-filmek mindkét nőtípust megjelenítik.

8.6. Az esztétikai korrupció…

(…mint korlátozott izgalomtolerancia)

/Az alantasság elementáris fenomenológiája/

A genitális impulzusszexet a tökéletlen izgalomtolerancia kompromisszumvállalása teszi igénytelenné. A nyers nemi düh számára a kín szűnése, a feszültség levezetése az elsődleges, az öröm keresése másodlagos. Minél primitívebb a személyiség, vagy minél primitívebb ösztönök, szükségletek veszik át a lélek fölötti hatalmat annál inkább csökken a feszültségek elviselésének képessége, annál türelmetlenebb módon közelít egymáshoz ingerület és reagálás, feszültségélmény és feszültségoldó intézkedés, kívánság és kielégülés. A primitív túl gyorsan szabadul a feszültségtől, a perverz túlságosan fokozza, s végül nem tudja oldani. A nemi düh olyan radikális regressziókkal járó testi szükségállapot, melynek fellépése során csökken a feszültségek elviselésének képessége. A primitív nemi inger, mely a nemi szerv szüksége a nemi szervre, a vitális érzéké a nyugalmat hozó, szabadító ingerre, a legrövidebb úton keresi a kielégülést.

8.7. Drasztikus minimalizmus

(Rizikócsökkentő kéjökonómia)

A szexualitás a nemzést szolgálja, amíg a partnerhez vezet, de szembekerül a nemzés érdekével, ha elidőz nála. Az alkalmi megkívánáson túlmenő szexuális vágy, az erotikus szenvedély vagy a szerelem művészete nemcsak a nemi ösztön számára luxus, az énösztön (aggódás,

számítás és gondoskodás) szempontjából is fölösleges rizikó. Kierkegaard szerint az esztétikai, az etikai és a vallási stádiumok követik egymást az éltet útján. A filmekben az esztétikai maga is további stádiumokra bomlik. Korántsem csak az erotikus élvezet bűvöletében áll: ez nem is a kezdete és nem is a vége, ennek előttjét és utánját is fel kell tárnunk. Ha a szerető megindul a szerethető, szeretendő majd szeretett személy felé, az első lépés az a düh, melyet a *Psycho*ból ismerünk. Ez a kegyetlen, gyilkos düh olyan impulzus, melyet, mire a szerető tovább lép (a szerelem útján), zárójelbe tesznek újabb impulzusok. A következő impulzus a *Vertigo*ból ismert idegenség, mely már nem aktív gyilkos, nem szándékoltan ártó, de a szeretőt a tőle való idegenkedés, az általa keltett ambivalens érzések által veszélyezteti. Egy további lépés során, melyet a *Madarak*ból ismerünk, már nem az én veszélyezteti a szeretőt, csak az én világa. Ha tetszik: nem belső, hanem külsö viszonyaink és „tartozékaink". A végső stádiumban, mely jóvá teszi az előbbieket, az én veszélyeztetett a szerető által (*Hátsó ablak*). A szemközti ablakban látható a rizikó, mégsem tudunk ellenállni a szeretett személynek. A természetes szexualitás olyan barbár szükségleti nyomás formájában lép fel, amelytől mielőbb szabadulni kell. A genitális megkívánás egyszerű cselekvésre késztető primitív inger, speciális dühöt nemző sajátos fájdalom. A nemi szerv természeti alapfunkciójához jól alkalmazkodott, biológiai lényegére redukált szexualitás a nemi düh képét ölti. A nemi düh akciócentrikus, lehengerlő, gyengédtelen ösztönzés, mely hasonlít a gyűlöletre. Sade márki rehabilitálja a nemi dühöt, s a szexualitás ezen túlmutató megjelenési formáit illuzórikus kiegészítésnek tekinti. A kultúra lényege azonban éppen az, hogy a súlypont a kiegészítettből a kiegészítőbe helyeződik át. Eme áthelyeződés végeredményeként válik végül lehetségessé, hogy – mielőtt egy-egy kultúra érett szakaszát elsöpri az újbarbárság – a partner fontosabbá váljék mint az én, és a szeretet erősebbé mint a gyűlölet.

A nemi düh nyers, primitív: a természet a kultúrában, A Sade általi rehabilitáció, mely a tudat színpadára állítja és variálni, fokozni kezdi a nemi düh megnyilvánulásait, alternatív – perverz – szexuális kultúrához vezet. Ezzel az erotika „testnyelve" úgy differenciálódik, amilyen módon a mysterium tremendum vagy a mysterium fascinans a szentség vagy a fekete és fehér fantasztikum a narrativika kódjaiban. A mysterium tremendum vagy a fekete fantasztikum úgy is vizsgálható mint a nemi düh emocionális szerkezetének önvallatása, az elementáris ambivalencia, vonzás és taszítás ősegysége gyónási kísérlete. A Sade-i szex azért is fantasztikus, mert első kísérlet a nemi düh önvizsgálatának az indirekt szimbolikából a direktbe való transzponálására.

8.8. A lehetséges „szexuálontológia" kulcsproblémája

A nemi düh vizsgálata azért fontos, mert ebben a tapasztalati sávban figyelhetünk fel rá, hogy van a libidónak egy alapvető szférája, fejlődési szakasza és ontológiai létréteg-komponense, melyben csak a végcél libidinális, az eszközök teljességgel az ősagresszivitás (= destruktivitás) köréből jönnek. Libidó és destrudó, erósz és thanatosz viszonya itt, ezen az elementáris vagy primitív elemzési nívón, egyenlőtlen, az előbbiek (libidó, erósz) szigetekként emelkednek ki vagy kristályosodási pontokként merülnek fel az utóbbi (a destrudó, thanatosz) tengeréből. Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* című úttörő jelentőségű Hammer filmben a Tumak útjának kezdetén látható nő a dinoszauruszok, gorillák és egyéb vad lények

paradigmájába tartozik, csak Tumak hosszú útjának végén jelenik meg, Raquel Welch személyében, a létalternatívát nyújtó nőtípus.

A most vizsgált elementáris nívón nem önkínzó vágy, hanem leteperő düh, nem szenvedély hanem indulat a szexualitás megjelenési formája, amely válogatás nélkül veszi igénybe a libidó vállalkozásai számára a destrudó erőit. A kultúra előzményei itt legfeljebb a sikert garantáló erőszak elégtelenségei. A *Die Nichte der O* című filmben két férfi ül be a száguldó vonat kupéjába Torday Teri mellé, a rámenős, érzéketlen, taroló mácsó és az érzékeny, morális, idealista kamasz. Az egyik, aki már semmiben, a másik, aki még mindenben hisz. A film hősnője természetesen az előbbié lesz a jelenetsor végén. A destrudó szelleme számára a tétovaság vagy a gyámoltalanság nem az érzékenység vagy kifinomultság tanúsága, hanem az agresszivitással azonosított életerő hiányáé. E szinten az életerő és hatalom döntő kifejezése a helycsinálás, kiszorítás és nem a társulás; a rombolás és nem az alkotás; a pusztítás és nem a gondoskodás. A kegyetlen szexnek a szomorú szexualitás az első alternatívája, nem a boldog. Szexus és erósz közötti közvetítőként kell számolni a melankóliával. A vágy képessége feltételezi a haláltudatot. Ezért kell halálos baleset áldozatává válnia a *Die Nichte der O* című filmben a kamaszhős hasisra és nőhúsra éhes, primitív ösztönök mozgatta barátjának. A melankólia feltételezi a gyászdiffúziót, melyben a normális gyász mint utógyász egyben előgyásszá válik. A barbársággal szembeszegülő vágykultúra melankolikus. Az eléri a nyugalmat, ez nem, de annak nyugalma is csak közöny, nem boldogság. A primitív szex könnyen eléri a diadalt, de ez csak a diadalmas banalitás reprodukciója. A *Die Nichte der O* hősei a film végére felfedezik magukban egymást: a Torday Teri által játszott nő, miután a kamasz apja megcsalta őt, beavatja az apa fiát. Ez a szex mostmár megajándékoz, felemel és nevel: így vezet az eddigi banalitáson túlmutató ünnepies csúcspontra.

8.9. Nemi katasztrófaelmélet

A környezeti feltételek kedvezőtlenné válása szexuális epidémiákhoz vezet. Lehet, hogy amit a hetvenes években szexuális forradalomnak gondoltunk, azért bizonyult végül szexuális ellenforradalomnak, mert valójában a versenykapitalizmussal szövetkező technikai civilizációt kísérő elszellemtelenedés, kulturális barbarizálódás, az eltömegesedés következményeként fellépő kultúravesztés tünete, szexuális epidémia. A külső katasztrófák szexuális reakciókhoz vezetnek, a szexuális aktusnak pedig strukturális lényegéhez tartozik a katasztrófa. Ha a szerelmeseknek a kultúra történetén végigvonuló panaszait vizsgáljuk, azt látjuk, hogy a növekvő szexuális feszültség a nyomorultság, esendőség, züllöttség, erkölcsi hanyatlás, rabság, betegség, őrület és szétesés érzéseihez, az önkép összeomlásához vezet. A régebbi irodalomban a teljes fizikai összeomlás példái is gyakoriak. Még a Jean Christophe egyik különösen szép fejezetében („Sabine”) is nemcsak eszüket, eszméletüket is vesztik a szereplők. Az erotikus izgalmi állapot áldozata – mivel a mozgások koordináltsága csökken – egyszerű köznapi életfeladatait is képtelen teljesíteni. A „klassszikus” (=a tömegtársadalom szexinflációja előtti) szexuális izgalmat remegés, nyögés, szűkölés, jajgatás és üvöltés kíséri, a szexuális interakció agresszív cselekedetekhez vezet. Elviselhetetlen feszültség – nemcsak szexuális izgalom, nagy szorongás, félelem és pánik esetén is – a lélek kényszeres kiútja a mozgásos levezetés. A növekvő izgalomfeszültség a szexuális aktus során ritmikus mozgásra

késztet, a traumatikus neurózishoz hasonlóan a koituszt is elviselhetetlen feszültség jellemzi, amely feltartóztathatatlan tettekhez vezet. A zavarossá vált tudat elveszíti a cselekvés feletti hatalmat. A tudatos cselekvés lehetősége elvész, az akció történelem-előtti szintre csúszik le, s végül reflexes reagálássá, természeti történéssé válik. A koitusz vége („csúcspontja") epileptikus rohamhoz hasonlít. A koitusz közben megfigyelhető variánsok, a kaotikus tombolás, a legnagyobb mozgás, és a sóbálvánnyá dermedés, a legkisebb mozgás hiánya, „őselhárítási formák" (Bálint. uo. 91. p.). Egyik a férfi, másik a nő tradicionális jellemzője az aktus során. A traumatikus neurózisok, az epileptikus görcs vagy a vakpróbálkozásos pánikreagálás párhuzamai érthetővé teszik az elhárítási formák jelentkezését. A szexuális csúcspontok ábrázolása a filmtörténetben, a mondottakhoz képest meglehetősen impotens, ezért a csúcspont jobban jár a metaforikus ábrázolással (*Spellbound*).

8.10. A katasztrófa mint pokolpróba

Az *Up!* egyik nőalakja a lámpába kapaszkodik a szeretkezés mámorában, szétroppantja a villanykörtét és az áram által égetve és rángatva jut csúcspontra. A kibírhatatlan feszültség oldódását átélő szeretők az „elégés" és a „felolvadás" érzéseiről számolnak be. Az aktus leírása nem különbözik a reneszánsz költészetben illetve a mai interjukötetekben. A sámánizmus „mágikus hője", mely összefügg az önsanyargatással és aszkézissel, azonos természetű a szeretők „égő vágyával". A mágikus hő tiszta elementuma, sűrített és homogenizált formája a pokol tüze, felszabadulásának megtapasztalása a pokoljárás, a feszültség elérhető fokai pedig a pokol körei. A koitusz az örömelvnél ősibb dimenziókat is megjáró pokoljárás élménystrukturája által a beavatási rituálék és a beavatási szimbolikára visszavezethető minden kalandepika rokonjelensége. Az eme kétségbeesett dimenziókból magát visszanyerő, újra feltornászó szerető a vágy kínja kitapasztalásának mértékében ismeri meg a szerelem erejét. A partner mint kapu vagy átjáró segítségével a testi pokolba alászálló, annak próbatételeivel megbirkózó beavatott innen hozza magával a többi örömökkel összehasonlíthatatlan intenzitású öröm ajándékát, mint az egzotikus kalandfilm hősei a sivatagon, dzsungelen és havasokon túli elsüllyedt világ aranyát.

8.11. A gyűlölet mint a szeretet előzménye

A *The Black Swan* című filmben a kalózok nőt és aranyat zsákmányolnak s a nőkkel illetve arannyal teli zsákokat egyforma durvasággal vetik le vállukról. A nemi dühnek sem hajtóereje, sem közvetítője, médiuma nem a szeretet. Vágy és gyűlölet kapcsolata primérebb, mint vágy és szeretet összefüggése. A nemi düh az aszimmetria világa, s az aszimmetria arra ösztönöz, hogy az erősebb éljen az egyenlőtlenség adta lehetőségekkel. Az *Up!* egyik szereplője teljes súlyával ugrik és tapos a leütött nő gerincére, hogy az olyan tehetetlen állapotba kerüljön, melyben nem akadályozhatja megerőszakolását. Az, hogy az aszimmetria nemcsak könyörtelen önzésre csábít, hanem kifejezett kegyetlenségekre is, legalább két dologra utal. Először is arra, hogy a szexuális izgalom állapotában a felizgatott lény erotikus érzékenységének igényeit a partner iránti messzemenő érzéketlenséggel hajtja be. Ez pontosabban fogalmazva azt jelenti, hogy a tárgy a nemi düh szintjén egyáltalában nem válik partnerré,

csak eszközként szerepel. A nemi düh világa szolipszisztikus, autisztikus, kommunikációképtelen világ. Az aszimmetria diszharmonikus izgalma másrészt arra figyelmeztet, hogy a fölényes helyzetű fél sem érzi jól magát, nyugtalan, türelmetlen és ingerült, s ha nem is a másik fél által, de a szexualitás által autonómiájában ő is frusztrált, amiért a szexualitást vele szemben megtestesítő partneren áll bosszút, holott mindenek előtt nem az, hanem saját nemisége, szervezete kínozza. A nemi düh világa paranoid világ. Itt a felindult egészség termékeny ősformája az, ami a kultúrában már csak paranoiaként térhet vissza. Miközben a nemi erőszaktevő bántalmazza a megerőszakoltat, az erőszaktevőt a nem (a kínzó vágy, az erósz) is megerőszakolja és a destrudó (a gyűlölködő tombolás kényszerreagálása) is. Nemcsak a vágy hatalma erőszakolja meg szellemét és akaratát, a düh hatalma is legyűri. Az erőszak nyertese dupla vesztes. A nemi düh szintjén nem jelennek meg a szexualitás önálló erői, a nemi düh a létharc, a szorongás és gyűlölet, a háború erőit veszi igénybe. Nem a saját eszköztárával él (amelyet még fel sem fedezett, nem birtokol), és nem a saját nyelvén beszél.

8.12. Genitális nyelvezet

Az iszonyatos határán dolgozó aljas és alantas szex úgy viszonyul az obszcén szexhez, mint a tragédia a szatírjátékhoz. A biológiai ős-szcéna is a kultúrán belül jelenik meg, ezért már ez is két „műfajú". A genitalitás nyelve agresszív vagy tréfás; az előbbi az alapforma, az utóbbi már az előbbitől distancializáló önátdolgozás. Az *Up!* Hitlere, aki ostoroztatja és megerőszakoltatja magát az amerikai férfival, az illetőt a maga instrumentalizálásának eszközeként instrumentalizálja. A dollárral erőszakolja meg azt, annak érdekében, hogy az hagyományos módon erőszakolja meg őt. A filmben látható nőerőszakoló sofőr ezzel szemben csak áldozatát instrumentalizálja. Az egyik instrumentalizáció egyoldalú, a másik kölcsönös. A Russ Meyer film Hitlerében, az igazi Hitlerrel ellentétben, van önirónia, mintha a hasonmás tanult volna az eredeti életéből, míg az erőszakoló sofőrben ennek az öniróniának nincs sejtelme és nyoma. A tréfás lealacsonyítás önmagára is alkalmazza a negatív ítéletet, melyet a destrukció csak a partnerre alkalmazott. A megalázó és agresszív erotikus nyelvezettől a lekicsinylő és bagatellizáló nyelvezetig vezető út óriási kulturális előrehaladás. Ugyanakkor riasztó, hogy míg a tömegek a hetvenes évekig nagyjából meglépték ezt a lépést, az elitek visszaléptek, s ők is átvették a vidám malackodás nyelvét, mely maga sem stabilizálódott, szakadatlanul kacérkodik a destruktív nyelvezettel, s ebben a tekintetben, a vidám malackodás nyelve által elfojtott destruktív indulatok kifejezésében vállal most pionírszerepet az elitkultúra, nem a destrudó határvidékén gyökeret eresztett, idegenséggel és gyűlölettel teljes erósztól vagy a *Lederhose*-filmek malackodásától különböző, többet nyújtó lehetőségek kutatásában. A régi kultúra ilyen irányú törekvéseit most hazugságnak, illúziónak nyilvánítják. A destruktív erószt a téma pozíciójából a formáéba emelik, már nem a gondolkodás tárgya hanem módja, intellektuális divat.

8.13. Férfiak a nemi düh ellen

A nemi düh a spermiumstratégia öröksége, a hímet mozgatja. A genitális impulzusszexet mindig a hím képviselte, a háborúzó, vadászó nem képviselője volt az, aki a szexualitást is a háború

és vadászat eszközeivel bonyolította. A férfi a ragadozó, a nő a zsákmány, a férfi az üldöző, a nő a menekülő; ennek a munkamegosztásnak a későbbi folyománya az is, hogy a férfi a kincskereső és a nő a kincs, a férfi az imádó és a nő a fétis. A nemi düh lenyomja az igényszintet, feltartja a fejlődést; a női szemérem és vonakodás az erotika, az esztétikum majd az etikum felfedezésének mozgatóereje. A kultúra történetében a költő a nő szövetségese az új igények kidolgozásában; eredetileg sem lehetett elég a nő, férfi-szövetségesekre volt szüksége vállalkozásában, mellyel kivezette az emberiség nemi életét a nemi düh primitív stádiumából. E stádium ugyanis csak a domináns hím érdekeinek felelt meg, így a nősténytől megfosztott hímek a nőstények szövetségeseivé válhattak a történelem során az „új érzékenységek" felfedezésében. A *La Mancha lovagja* című filmben az esztéta lelkű férfi, a lovagregények hívője ébreszti fel az elvadult lelkű nőben azt a tudatot, hogy a nő feladata az értékek ébresztése.

8.14. Aktív csúcspontok

(Erósz és destrudó kölcsönös átcsapásának helye)

A primitív háború az erotikus szadizmus rémtetteivel végződik, a libidinális magatartás pedig a nemi düh erőszakosságával kezdődik. A háborús győzelem obszcén orgiákba megy át, a győzelem mámora, a korlátlan hatalom mámora a destruktív meggyalázás kívánságát váltja ki. E helyzetekben válik kifejezetté a düh, mint az erotika komponense és a kéj mint a háború célja. Hans Peter Duerr számtalan példát gyűjt össze kegyetlenség és primitív szexualitás, nyers düh és nemi düh összefüggésének köréből. Egyiptomi ábrákon a legyőzött ellenség anális koitusz áldozataként jelenik meg (Hans Peter Duerr: Öbszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozess Bd. III. 217. p.). A görögöknél és rómaiaknál a győztes megerőszakolja a gyenge és vesztes férfiakat (uo. 250.). A tupinamba nők botot döftek a leterített ellenség testébe: halála után „nővé tették" (uo. 242.). Az USA börtönökben az első napokban dől el, hogy a fogoly megtarthatja-e nemét. Egyesek csak azért erőszakoskodnak, hogy nemüket megtarthassák, ne nyilvánítsák őket nevetségesnek, perverznek (uo. 271.). Ha a nemi düh szintjén a vesztest nőnek nyilvánítják, ez arra utal, hogy a nemi düh szemantikájában a nő eleve vesztesként jelenik meg.

Ha férfi a férfival, harcos a harcossal teszi, amit a nővel szokott tenni, ez az a pillanat, amikor a libidó művében lelepleződik a destrudó műve. A nemi düh világában a férfi-nő különbség magva a destrudó egyoldalú kiélése a férfi részéről, melynek befogadója valamiféle női halálösztön (vagy kevésbé spekulatív megfogalmazásban: mazochizmus) kell hogy legyen. Ha a rombolás kéjében az ölő ösztön mint a gonosz princípiuma a közlő, akkor a halálösztön, a szenvedés gyönyöre, a halott anyag nyugalmának vágya a befogadó. A destrudó a közlő és a thanatosz a befogadó. A befogadó lét később válik közlő létté. Vajon ez nem azt jelenti-e, hogy a halálvágy mélyebb mint az ölés vágya? Lét és semmi viszonya nem mélyebb-e teremtés és rombolás viszonyánál? A nemi kéj, mely a libidó szolgálatába állítja a gonosz princípiumát, ambivalenssé válik. A nemi kéj primitív formájában a destrudó és a thanatosz a közlők, a türelmetlen ingerültség és a nyugalomvágy együtt határozzák meg a szubjektumot, s erőiket a nemzés szolgálatába állítják, az ölésről általában lemondanak, így a libidó jelenik meg az előbbi erők szolgálatainak befogadójaként, összefoglalójaként és felhasználójaként. A strukturális szemlélődés szempontjából nézve az öröm itt megy át kéjbe,

ahol a libidónak aládolgozik egy eredendőbb, barbárabb, elementárisabb ösztön, a destrudó. A genetikus szemlélet szerint a nyers düh itt megy át nemi dühbe, a gyűlölet nemi ambivalenciába, az ölés kéje az ölelés kéjébe, ahol az ellenséget nemi ellenségre cserélik. A *Hús + vér* című Verhoeven filmben a háború az erotika növelője és nevelője. Az első rabszolga: a nemi rabszolga. A rabszolgatartó társadalom akkor születik, amikor rájönnek, hogy a legyőzött ellenséget a nemi rabszolga analógiájára lehet kezelni.

8.15. Önpusztítással a pusztítás ellen

(Mazochista pacifikáció)

Kéjkeresés és düh kapcsolata alkotja a szexuális kultúra primitív, barbár régióját, legkorlátozottabb kódját, a dühödt kéjkeresést. A szervek, erők együttműködése, legprimitívebb formájában valaki vagy valami ellen irányul. A valakiért bevetett erők az énért vagy valaki másért bevethetők. A valaki ellen bevetett erők destruktívak, végcéljuk az ölés, mint a kibékíthetetlen viszony egyetlen megnyugtató megoldása. A valakiért mint énért bevetett erők az agresszivitás erői, melyek célja a világ alávetése és átalakítása (ennek keretében a másvalakié is, mint kizsákmányolté). A valakiért mint valaki másért bevetett erők első pillanatban az ént teszik kiszolgáltatottá, áldozattá. A háború destruktív és a munka agresszív világán túllépve az imádat öndestruktív világa még mindig a kegyetlenség hatókörébe tartozik. Az irracionális kegyetlenségen (destrudón) és racionális kegyetlenségen (agresszión) túl, a vágy világában még mindig sok kegyetlenséggel találkozunk. Az önfeláldozó és önpusztító vágy azonban már a kegyetlenség ősképviselője ellen irányul, az én kegyetlen önfelszámolása. A szerelmes férfi a nemi düh kegyetlenségének alanyából a vágy kegyetlenségének s a vágyott partner kegyetlenségének tárgyává válik. Truffaut olyan filmjei mint A *Jules és Jim*, *A férfi, aki szerette a nőket* vagy *A Mississippi szirénje*, a jelzett folyamat egész kegyetlenségét végigkövetik. A nemi düh tárgyát képviselő nő azonban kezdettől ebben a pozícióban volt, melybe belekerülve a szerelmes férfi felfedezi a kegyetlenség kegyetlen felszámolását, a kegyetlen én önmegfékezését az imádat által. A „te" ellen irányuló kegyetlenség és az „én" ellen irányuló kegyetlenség világát végigjárva fogják a partnerek felfedezni a „kegy" világát. A düh és a vágy kultúráján túl a szeretet kultúráját. Az agresszív pólus nem tartalmazza a szeretetet, de a szeretet agresszivitást is tartalmaz, harcos szeretetként. A destruktivitástól az agresszivitáson át a vágyon túl a szeretethez vezető út tehát növekedési folyamat, mely félbeszakadhat, megrekedhet, újabb nemzedékek feladhatják elért stádiumait, és visszatérhetnek számukra és létfeltételeik számára megfelelőbbnek tűnő korábbi stádiumokba. A továbblépésről le lehet mondani, csak kihagyni nem lehet egy stádiumot sem, melyek létrétegekként épülnek be a korábbiak által kikristályosított rendszerbe. A nemi düh első stádiumából nézve a folyamat egészét, jelen pillanatban nem mondhatunk többet róla.

8.16. A nemi düh mint magasabb formák komponense

Az altesti szexuális ingerek cseréje a főemlősök nemi érintkezése során elfordulással párosul. A szexualitás olyan intenzív kommunikáció, mely a csúcsponton kioltja magát. Az

erotikus gyengédséget fogyasztja halmozása, a gyengédtelenség felé halad. Míg a flört intenzív és átszellemült interakció, a petting már csak váltakozó akció, a kulturális ingercsere leépül a szexualitás csúcspont felé haladó kibontakozása során, s a leépülés az orgazmus antikommunikativitásában éri el csúcspontját. A nemi düh a legmagasabb szexualitást is üldözi. Ezért kell azt mondani, hogy a düh a szexuális kultúra létrétege, melyre ráépülhet sok minden, de nem vonatkoztathat el és nem szabadulhat tőle. Minden teljes orgazmus a csúcsponton nemi dühbe regrediál. (A női orgazmus – vagy a kéjnők követítette férfiorgazmus – tanulmányozása döntheti el, hogy beszélhetünk-e egy szadista és egy mazochista, aktív és passziv orgazmustípus alternatívájáról, melyek különbsége abban állna, hogy az előbbi a destrudón keresztül regrediál a thanatoszhoz, az utóbbi közvetlenül, a destrudó megkerülésével; ha így van, az utóbbi egyszerre lenne békésebb és hozna feltétlenebb oldódást, megsemmisülési élményt. *Az érzékek birodalma* című film végén a férfi jut csúcsra a thanatális orgazmus immár nem csupán halálközeli, hanem halálos élményében, míg a destrudóban megrekedő nő nem elégül ki, őrülten bolyong.) A közösülésnek a nemi düh jelenségformáihoz regrediáló mivolta legalábbis az egyik tényező, mely érthetővé teszi, miért akadályozza a túl gyengéd („égi") szerelem, s a partner túlságos idealizációja, az orgazmikus kielégülést.

Amennyiben kétféle orgazmustípus figyelhető meg, ezek nyilván az orgazmus két komponensének eltérő arányaiból, a komponensek különböző „adagolásából" jönnek létre. A „keveredés" szélsőséges esetében egyik vagy másik „megtisztul", elnyomva az alternatívát, melynek nyomelemei azért jelen vannak. A konkrét elemzések dönthetik el, mikor beszélhetünk „teljes" orgazmusról: 1./ ha a csúcspont megkettőződik, s a destruktív „tombolás" átbillen passzivitásba, 2./ vagy akkor is, ha a szexmunkát végző szolgáltató fél állítja elő a befogadó fél passzív orgazmusát? Az előbbi eset az ideális: mindkét fél spontánul átéli a feszültség felfokozódását és átfordulását nyugalomba, miközben csúcspontjaik egymás izgatószereiként hatnak. *A világ közepe* című Wayne Wang-filmben pl. a cselekménykonstrukció által elvárt csúcsponton kisiklik a szereplők sorsa, mert a férfi egyoldalú, passzív orgazmust él meg, a férfi erotikus tehetetlensége következtében a nő nem jut csúcsra, ezért nem következik be a két orgazmus egymást fokozó hatása sem. A férfi nem elég „profi", a nő pedig túlságosan az: jellemzi őt egyrészt a kurtizán erotikus hübrisze, mely ugyanakkor a félprostituált önmegvetésével párosul. A nőt ez az önmegvetés is akadályozza az élménynek való önátadásban, nemcsak a férfi nem tud nyújtani, a nő sem tud befogadni.

9. A SZEXUÁLIS NYOMOR

9.1. Barbárság és nyomor
(Primitívség és meghiúsulás)

Az emberi szeretőket nem a reflexek hozzák össze, hanem a mítoszok. Nyers szexualitásról (a szexuális vadság vagy barbárság állapotáról – a kettőt e szinten nem érdemes megkülönböztetni) beszélünk, ha nem a mítoszok hoznak össze hanem a reflexek. Reflex mínusz mítosz egyenlő nyersszexualaitással (ami ugyanaz, mint a vadszex, barbárszex), s mindez nem más, mint maga a szex, amennyiben az erotika és romantika felépítményeinek, függelékeinek vagy kiegészítéseinek híján tekintjük, a maga eredeti közvetlenségében.

A lélek és társadalom antimómiáinak tagadása, a konfliktusszelidítő ideológia vagy a konfliktuskerülő magatartás ideálja a filozófia, szociológia és pszichológia gondolati stílusát mind inkább aláveti a reklámének. A XX. század utolsó harmadában a korábbi radikális emancipatórikus elkötelezettségéről lemondó ideológia a szexualitás problémáinak tárgyalása során konfliktuskerülő („politikailag korrekt") kifejezéseket keres, míg a művészet érdeke a dramatizálás. A művészeti jelenségek elemzésekor nem kerülhető el a „nyomor" fogalma, melyet a hivatalos ideológia bizonyára sértőként kerülne. A filmet már a *Freaks* óta izgatják a nemi nyomor víziói. A *La Bête* című film erdejében szörny fut a nő után, hogy felszúrja hatalmas nemi szervére, mint lepkegyűjtő a fehér pillét. A kastélyban közben nyomorék férfi szenved, aki alkalmatlan ugyanerre, s el sem döntheti, hogy hódol a nőnek vagy menekül előle. A düh és a nyomor a nemiség prelibidinális aspektusaiként válnak a kiélező stilizáció tárgyaivá a fantasztikus mitológiában. A férfi két arca a kezdet előtt vagy a kezdetlegesség két arca.

A *Young Love – Hot Love – Aus dem Tagebuch einer Siebzehnjährigen* kis hősnője nagy szerelmi csalódás után áll, letörten búcsúzkodva a hajnali pályaudvaron. Egyszerre elindul, s ekkor léptei ritmusossá válnak, a csalódásban és az azt követő továbblépésben éli meg legyőzhetetlenségét, a jövő nyitottságát, a gazdagító tapasztalatok felszabadító értelmét, kezdődik az élet, minden reggel egy új nap, még a veszteség is nyereség, a csalódás is az élet fejezete. Hasonló hangulatot fejez ki Faludy Görgy Villon-átköltése:

Köszönöm Néked a kenyér csodáját,
s az éhes gyomor lázadt vágyait,
a tömegszállás fuldokló homályát,
s a vén kórházak sápadt ágyait,
köszönöm Néked álmom lágy varázsát,
s lyukas cipőmben a hideg sarat,
és köszönöm a meddő vágy darázsát,
s a szél zúgását a hidak alatt.

(A testamentum. In. Faludy György: Francois Villon balladái. Bp. 1937. 61.p.). Villon tanulsága, hogy az urak dőzsölése is lehet a lelki és szellemi nyomor dühöngése, Faludy üzenete, hogy a fizikai nyomor is lehet az átszellemülés, a megismerés útja és módja:

S ezért most, vénen, még két térdre esve
köszönöm Néked, Uram, a nyomort,
hogy nem lettem ficsúr, ki délben-este
mindenre pökve, szürcsöli a bort,
hogy mámoraim keserük és búsak
voltak s utam az éj aljába vitt,
hol a sötétben megláttam a dúsak
hatalmát s a szegények titkait.

(In. Faludy uo. 61.p.) Hasonló módon fedezi fel Sigi Rothemund *Die Nichte der O* című filmje, a beteljesedés csúcspontján a sarat mint a szépség kompozitumának mozzanatát. Sartre Saint Genet című könyve is ebben az aspektusban dicsőíti a nyomort.

A szexuális nyomor nem azonos a nyers- vagy vadszex (ős-szex, alap-szex, nemi düh) jelenségkörével. Szexuális nyomor fölött általában a partner hiányát szokás érteni, nem a primitívséget, nem a szexuális kultúra hiányát. A felmérések évtizedeken át arról tanúskodtak, hogy a magasabb iskolát végzettséggel együtt jár a nemi élet késedelmeskedő kezdete. Ez arra utal, hogy a kultúra gazdagsága kedvez a szexuális nyomornak, és a kultúra nyomora megkönnyíti a szexuális élet hatékony bonyolítását. A szexualitásnak van egy szintje, éppen a nyers szex, ahol az igénytelenség könnyítést jelent, s hozzájárul a nemi élet fellendüléséhez. Ez a gondolatmenet azt is lehetővé tenné, hogy a kultúra eltömegesedéssel járó lefelé homogenizálódásával hozzuk összefüggésbe a nemi élet kezdeti nehézségeinek bizonyos csökkenését, mely a felszabadulás megnyilvánulásának tűnt.

A kulturális igény által elnyomott vagy kibontakozásában feltartott erotikus élet és a vele összefüggő szexuális nyomor jelenségének rokona a szűznyomor, a szexkomédiák kedvelt tárgya. Sigi Rothemund *Die Nichte der O* című filmjében, mely egy kamaszfiú beavatási története, a főszereplő vágyakozva közeledik a nőkhöz, de végül a túl egyértelművé vált helyzetekből kimenekül. Rabelais regénybe illő szexuális étvágyú groteszk család veszi körül a félénk szűzrománcot. A szűzfiú által megkívánt szűzleányt Sylvia Kristel alakítja. A fiú nőre vágyik (Sylvia Kristelre és Torday Terire egyaránt),míg a lány nem a fiúra, csak szüzessége elvesztésére, ezért három személlyel kísérletezik, míg a harmadik – a kamasz apja – megszabadítja lányságától. A szűzies félénkség nyomorát követi a tehetetlen vágy nyomorának témája. Miután a lányt elcsábítani képtelen fiút elcsábítja az asszony, a kamasz tehetetlenül fordul ki az ölelésből és a paplan alá menekül. A tehetetlenség kettős oka a tapasztalat hiánya és a lámpaláz, az aktus és a tárgy túlértékelése, melynek meghaladása nem a leértékelés, hanem a helyes értékelés, mert a túlértékelés csak a szorongás formája, mely hozzáférhetetlenné teszi a vágy ambivalens tárgyát. A kudarcos estét követő reggeli próbálkozás végül sikerül, hősünk a reggel és a csalódás józan fényében nem misztifikálja a szexet, felszabadultan mosolyog partnerére és átveszi a kezdeményezést. Humoros és hatásos szexjeleneteket látunk. Az első sikeres aktus reggel zajlik az asszony ágyában, a felborult reggelis tálca lekváraiban, vajaiban és sajtjaiban kalimpálva. A végre a lánnyal is bekövetkezett aktust hirtelen jött nyári zápor kíséri, a testek a teniszpálya sarában vonaglanak.

A nyomornak épp az élet sáros, ragacsos aspektusával való megbékélés vet véget: az anyagi lét rehabilitációja.

A vázolt folyamat logikájának fordított irányú olvasata az a feltételezés, mely szerint a szexuális nyomor kedvez a magas kultúrának, a fizikai nyomor az átszellemülés mozgatója. Ez a gondolat nemcsak a pszichoanalitikus elfojtási és szublimációs eszmében van jelen. A szexológiában is van olyan álláspont, mely szerint a maszturbálás „szakaszában" a szexuális fantázia kidifferenciálása folyik, melyre szüksége van a magasabb szexuális kultúrának. A western műfajában, melyben a realitásérzék a libidó nevelője, a szexuális nyomor nem tesz nyomorulttá, ellenkezőleg, a hősgenezisben játszik szerepet. William A. Wellman *Asszonyok karavánja* című filmjében két férfi indul Chicagoba, hogy asszonyokat hozzon Kaliforniába. A férfinép az indulásra készülők köré gyűlve kiabál: „Én vörös hajút akarok!" – „Én barnát." – „Nekem mindegy, csak nő legyen!" Végül nem a férfinép választja a nőket, hanem a nők a férfiakat. Amikor a film végén, a sok szenvedés után, bekocsizik a megtizedelt nősereg maradéka a kisvárosba, Chicagoval szemben, ahol az egyik cifra kéjnő volt, a másik gyászos özvegy vagy zord strapanó, s egyik sem tűnt attraktívnak, most, amint népviseletbe öltözve, megilletődve ülnek a szekereken, melyeket nemrég ők toltak és vontak át a Rocky Mountains szikláin, mi nézők is, valamennyit szépnek látjuk. Nyugaton, ahol a nő hiánycikk, fokozódik a jelentősége, az egyed esetleges korlátaival és hiányosságaival szemben, neme erényeinek. De nemcsak a férfi nyomora láttatja a nőben, az egyed véletlenségeiben a nem erényét; a westernben ugyanakkor a nyomorúság és harc, melyben helytáll, a honfoglaló asszonyokban valóban felébreszti a nagyváros emberinflációjában elsorvadt erényt. A határvidék szexuális nyomora felértékeli a nőt, a nagy utazás próbatételei pedig igazolják ezt a felértékelődést. Az *Asszonyok karavánja* tanulsága, hogy a szépség a frivolitásból és a fenségből is tartalmaz valamit, a testi és lelki erények egysége, a vonzerők kölcsönös vonzásának paradoxona.

Miért fontos az *Asszonyok karavánja* kompozíciója számára, hogy a kiinduló csoportkép groteszk legyen, s ebből vezesse le a film a végeredmény szépségét? A westernben a családias strapanó az ideál. Csak a szofisztikusan erotikus nőnek kell elpusztulnia (*Asszonylázadás*) vagy az egzotikus, pikáns szépségnek (*My Darling Clementine*), a fiús nőnek sem (*The Plainsman*) és a prostituáltnak sem, feltéve ha „megélhetési prostituált", s nem élveteg és parazita úri kurtizán. Nem az a kérdés, hogy „múltja" van-e a nőnek, hanem hogy jövője van-e, el van-e látva anyai minőségekkel. A westerni nőnek nincs múltja, amilyet a társadalom elvár (a családfa, a név, a rang értelmében), a westerni nő a semmiből jött, másrészt szexuális értelemben múltja van: azaz amennyiben kellene, nincs múltja, amennyiben viszont nem kellene, van. Ilyen nő Jill (Claudia Cardinale) a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban. A film első képsorában elvadult férfiak gyilkolnak terméketlen tájon. Népek harca, bandák harca: a szelekció története. Elvileg a nő az a lény, aki passzívan várja a férfit, a petesejt a spermiumot, ám itt a McBain, a férfi az, aki a világ végén, a sivatag közepén várja, hogy elérje őt a vasút, a civilizáció, a város, a történelem: McBain a „Várakozó", a nő definíciójának megfelelő férfi. McBain világa olyan tér, melynek közepe a nő, de mert McBain özvegy, a közép a nő üres helye. A nő üres helye köré világot építő férfi: férjjelölt, akit az űr, a hiány, az erotikus vákuum jelöl ki a nő számára partnerül. Választása szerény: a városi bordélyból választ feleséget. McBain megálmodott új városának helye a Jillnek rendelt hely, ahová Jill maga magától is odajut, megkeresi miután nem várták az állomáson. A szomjoltó hely a szomjúság országa közepén, melyet McBain megtalált, ahol kitartott, várva az idők (és a nő)

eljövetelét. A McBain-sztorit tekintve a *Volt egyszer egy Vadnyugat* a *Tatárpuszta* variánsa, de a *Tatárpuszta*ban a háborút várja a főszereplő, a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban a nőt: két ellentétes eljövetelt vizionál a westernhős illetve az egzisztencializmus antihőse. McBain vizet mer a kútnál, kisfia vizes üveget a szívére ölelve fut elő a házból. Később, a film végén megtér a cselekmény a kezdetben hangsúlytalan motívumhoz: Jill vizet visz az építőknek.

Az állomásra megérkező Jill, hiába hiánycikk a nő, egyedül marad. Túl korán érkezett, nincs ideje még a családalapításnak, nem tudnának mit kezdeni vele az elvadult férfiak, a harcos világban a realitás keménysége elnyomja a vágyat, a kopott csavargók érzéketlenül sietnek dolguk után. Másrészt Jill túl későn érkezett, mert akinek szeme volt szépségére, a letelepedett férfi, a víz ura, a kút birtokosa, a földműves, a tervező, az építő, a családapa, McBain halott.

Jill érkezésekor az állomás fölé lendül a kamera. Most válik eggyé, egésszé a város, a következő képsorban pedig majd a tágabb tér, az ország. Eddig csak egy udvart és egy vasúti perónt láttunk. A széthulló világ Jill érkezése által válik összeszedetté. A nagy bőröndökkel és finom kis csipkékkel felszerelt nő ellenmezeje egy más világ, mint az érkezése előtti. Az asszonytermészet itt az erkölcsi világ lehetőségét konstituáló apriori, amely sem a természethez, sem a kultúrához nem tartozik egyértelműen, a kettő közötti rés vagy ugrás kategóriája: egyfajta immanens transzcendencia, valamiképp szentség. Épp ebben az összefüggésben lényeges Jill prostituált mivolta. Mögötte vannak a kor emberének összes piszkos élményei, de benne van az ősanya ereje, s úgy lép ki a terméketlen világba, a sivatagos semmibe, mint a világ első asszonya. A sziklákon, a homokon és az égen kívül nincs itt más, amikor a város után most nagyobb tájra nyílik a kép, a sziklák mintha az eget tartanák, „szent templom a világ", de csak Jill által tágul ilyenné.

A *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban az asszony érkezése, eljövetele indítja a cselekményt, az *Asszonyok karavánjá*ban láttuk a nők útra kelését, az elindulást. Az ember hoz egy döntést: Megváltoztatom az életem. Nem akarok a régi módon élni. Elhagyom Chicagot. Elmegyek Kaliforniába. A döntés azonban vállalás, melynek újabb döntések a következményei, kockázatok, veszélyek, munka és fáradság vállalása, olyan vállalási lavina sodrába kerülés, mely a nagyság, az ősanyai derekasság titka. Kétféle népvándorlás van: alacsonyabb kultúra a magasabb ellen vagy fordítva. Végül bármelyik győzne, a magasabb kultúrába fog beleolvadni a másik, ám mégsem azonos eredménnyel. A konfrontáció a háborúban is a minőségcsere és az egyesülési folyamat szakasza, akárcsak a szerelemben. A westerni népvándorlásban a magasabb kultúra alapít új hazát: ez a nők győzelme, míg az alacsonyabb kultúra eposza a férfierényeket dicsőíti.

A nagy vállalkozás nélkülözéssel és megkeményedéssel jár, a tinglitangli táncosnőnek parasztasszonnyá kell válnia, de ez nem ugyanaz az eldurvulás, amely a hanyatlás és lezüllés szimptómája. Ezt a fajta „pozitív" eldurvulást elemeztük a western elméletében „etikai erőszakként", Judith Butler hasonló „külsejű" erőszakfogalmának alternatívájaként (A film szimbolikája III/I). Az *Asszonyok karavánjá*ban Robert Taylor agyonlövi a férfit, aki a nőkhöz nyúl, s ezzel az életre szóló választást intézményesíti a nőt fogyasztási cikké változtató alkalmi viszonyok önkényével szemben, az erotikus korrupció és promiszkuitív szexinfláció kezdeményeit ily módon radikálisan kioperálva a karavánból. Ez itt az ősi, népi, költői, isteni, szent stb. jog gesztusa (az ellenjognak, a jogi ellenvilágnak számtalan neve van, szemben a hivatalos jogállapot hegemón diktátumával vagy kompromisszumos képződményével).

A nyers szexualitás (azaz maga a kulturális kiegészítések nélkül tekintett, lényegére csupaszított szexualitás) a hatékony de primitív, igénytelen, de biztonsággal funkcionáló nemi élet, míg a szexuális nyomor a nemi élet meghiúsult formáit összefoglaló fogalom. A barbárság lehet a maga módján beteljesült, a nemi nyomor esetében azonban legfeljebb a beteljesületlenség beteljesedéséről beszélhetünk, azaz kilátástalanságról. A barbárság a genitális impulzusszex, a nemi nyomor a beteljesületlen genitális impulzusszex. Nemi nyomor továbbá az igényes szexualitás minden formája, amely nemhogy igényeit nem tudja beteljesíteni, de – esetleg éppen emelt igényei következtében – még genitális impulzusszexként sem tud beteljesedni. Ugyanakkor ugyanez a nemi nyomor úgy is megjelenik, a gemitális impulzusszex kezdeti beteljesületlenségeként, mely kimozdítja a szexualitást a primitív impulzusszex nívójáról. Az impulzusszex nyomora fizikai hiány, mely felébreszti a fantáziát. A felébredt fantázia azután hiányként szemléli a beteljesült impulzusszexet is.

9.2. Nyomor vagy tisztaság?

(A nélkülözés fordított megítélése)

A szexuális nyomorral kapcsolatos panaszok a férfidiszkurzus tipikus műfajának tűnnek. Vajon a nyomor férfinyomor-e? Kereshetjük-e a természetben, a kultúrában és az egyén életében a maszkulin nyomor végét és a feminin nyomor kezdetét? A vagina mint „seb", „űr", „kitöltendő hely", „hiányjel" a fallosz hiánya, míg a férfivágy mint lelki „seb" a nő hiánya. A vagina mint a nő „sebe" a szépnem nárcisztikus tökélyének határa, a női test idomainak lekerekítettsége által sugallt autonómia tagadása. A fallosz ezzel szemben a meg nem sebzett testi teljesség egészét nyilvánítja elégtelenné. A vagina: seb a léten. A fallosz: a lét mint seb. A fallosz nem a vágy tárgya, hanem a megtestesült, önállósult vágy. A fallosz a vágy mint tárgy és a vagina a vágy tárgya. Lacan szerint a vagina a hiány edénye, de egy ősibb és mélyebb ellenlogikában a férfi az, aki kiszakadt monászként hiányolja a lét médiumát. Mit akar a férfi? Pontosabban: mit akar a férfiban ágaskodó akarat? Vagyis mi az akarat titka, miért van az autonóm szereplő fölösleges testrésszel és az akarat nem kívánt tartalmakkal terhelve? Külsőleg, objektíve a territoriális agresszió, a hódítás írja le a nemi akarat törekvéseit, belsőleg a thalasszális regresszió, az odaadás, beleveszés és oldódás írja le a nemi vágy tudattalan céljait. A vagina ebben a mélységben nem űr, amelyet a fallosz tölt ki, hanem őshaza, melyen kívül a fallosz fél-lény, fölös „személy", „létszámfölötti" valami, így arra az esetre hasonlít, amelyet egykor az egzisztenciális szorongás szubjektumának neveztek. A nőt ábrázolták hiányként, de a férfit kínozza a nő hiánya. A vágy eredeti tárgya az anya, a belülről ismert, átfogó kozmoszként kürülvevő nő: elveszett. A férfi számára a partner, a nő számára önmaga az eredeti tárgy szimbóluma. A fallosz mint jelölő a nő követelése, a hiányérzet jele: ha mármost a nő a falloszt hiányolja, s a fallosz hiánya miatt tekinti magát hiánylénynek, akkor a hiányt hiányolja s szem elől téveszti azt a mélyebb síkot, amelyen ép ő a hiánylény ellentéte. A modern nő az egzisztenciális szorongásra és a vele járó űzöttségre vágyik.

A köznapi tudat „szexuális nyomor"-fogalma a „nincs nője"-kifejezéssel azonos értelmű. Nő esetében ugyanis nem szexuális nyomorról beszélnek, hanem „tiszta nőről". A nemi élet kezdetén az, ami a férfi részéről szégyennek minősül, a partnerek hiánya, a nő részéről a legfőbb erény. A beavatás után nem áll fenn tovább ez az ellentét. Az emberi szexualitás önábrázolásának története arról tanúskodik, hogy egy kezdeti stádiumban a férfi szenvedé-

lyesen kívánja a nőt, míg a nő még nem tudja, hogy kívánja-e a férfit vagy nem, s ha kívánja, mennyire. A nőben később ébred a vágy is, lassabban fedezi fel testét, s a nemi aktus erotikus kiaknázását is később tanulja meg. Ha szenvedélyesen kíván egy férfit, ez a kívánság az egész emberek együttélését, és nem a pőre nemi aktus alkalmiságát tematizálja. A *Young Love – Hot Love* kamaszlánya szerelemre vágyik, elutasítja a szexbulik örömeit, igazi férfire vágyik, elutasítja a kamaszok obszcén fölényeskedését.

A megkapott nőtől ugyanolyan módon menekül a férfi, mint ahogy a meg nem kapható nő menekült előle (Musset: A század gyermekének vallomása, Gautier: Maupin kisasszony, Surányi: Egyedül vagyunk stb). A férfit tehát az első történetben, a flörtében veszélyezteti a szexuális nyomor, míg a nőt a második történetben, az érett szexualitás és a szerelem következményeinek regényében. Az öregedő nő feltételezett szexuális nyomoráról, ha nem is feltétlenül jó indulattal, beszámol az irodalmi tradíció (a film is, pl. Kaneto Shindo: *Onibaba*), a fiataléról sokáig hallgat, s nem hisz benne. A helyzet csak legújabban változik, a mai tinédzserfilmben a férfiak és nők ebben a tekintetben is azonosan reagálnak, ami az erotikusan túlfűtött kultúra, a szexuális tartalmú képözön és a koedukáció következménye lehet (pl. *Csajok a csúcson*). A szubjektivitás életében mind nagyobb szerepet játszik a lelki önfélreértés, az ember azt hiszi, maga kíván valamit, amit pedig csak mástól kíván el, attól, aki valóban nagyon kívánja. Ez a turbókapitalizmus számára fontos fogyasztásgeneráló mechanizmus, melyről a gazdaság nem akar lemondani, a nemi élet obszcén regresszióihoz vezet.

A női nyomortörténetek nem válaszolnak a korábbi narratívával való kontrasztjukból fakadó kérdésekre. Felmerül pl. a kérdés, hogy ez a nyomor mennyiben valóban szexuális, s mennyiben általános lelki nyomor. Tehát hogy vajon a kín genitális-e vagy pedig a magányból fakadó szenvedés? Ideológiai megfontolások is akadályozzák a tisztázást: a feministák úgy érezhetik, hogy a nemi nyomor intenzív kínjának vitatása nemük ideológiai kasztrálását jelenti, holott a női nem nyugodtabb reagálása a – régi – narratívában csak a koitális birtoklással szemben közönyösebb, s a beteljesedett együttélés összes kellékeinek együttes hiányától azért ugyanúgy szenved. A nyomor rezignált, szublimált és melankolikus formáit nem lehet úgy dramatizálni és olyan egyszerű értelemben nyomornak tekinteni sem, mint a nemi élet kezdeti „monstruózus" megjelenési formáit, a tomboló „lenni-nem-tudást".

A szexuális nyomor gondolatmenetünk számára legfontosabb alapvető értelme a nemi partner hiánya. De szólni kell a nyomor általánosított értelmezéseiről is, a generalizált nyomorfogalomról, mely már nem a partneri viszonyt akadályozó, hanem az azt megtámadó, beteljesedését akadályozó életformák és társadalmi viszonyok problémája. A beteljesülést nem ismerő életviszonyok szegénységénél és durvaságánál gyalázatosabb a társadalom, mely tradíciókat rothaszt szét, évezderek sőt évmilliók érzelmi és erkölcsi hagyatékát támadja meg, visszavonja az erkölcsöt, nevetségesnek érzi az érzékenységet, s mindezzel a beteljesülést támadja meg. A szexuális kielégületlenség panaszai maguk is primitívek és banálisak az egész élet ellen lázadó kielégületlenség diszkurzusához képest, melynek példájaként Somlyó Zoltán egyik legszebb versét idézzük:

Nem! nem erre születtem én!
Rágódni a szürke robot még szürkébb ütemén!
Ma a holnap szürke hályogát látni a tegnap tetemén!
Nem, nem erre születtem én!

Nem! nem az én életem ez!
Csip-csup vizeken ez a jámbor, ki gyáván evez!
S alig alkonyodik, már lankad, az ereje vesz!
Nem, nem az én életem ez!

Nem! nem ezt igérte nekem
Az első márciusi szél az ablaküvegen!
S az első álmodozás a réten, a zöld füveken!
Nem, nem ezt igérte nekem!

Nem! én nem így akarom!
Asszony, ki miattam éhezik…s kislány a karon!...
S én mindennap a bús bocsánatkérést hadarom!...
Nem, én nem így akarom!

Nem! én nem hiszem el,
Hogy én vagyok az, aki reggel ágyamból kikel!
Délben pénzért szalad s délután pardont énekel!
Nem, én nem hiszem el!

Nem! az sem én lehetek,
aki este hazaoson, akár a szégyenlős beteg!
S: alszik a gyerek?...figyeli gondban és réveteg…
Nem, az sem én lehetek!

Én ott vagyok, ott valahol
Ahol a vágy és a kín testtelen ajka dalol;
Ahol a felhők széle eluszott az istenek lába alól!...
Én ott vagyok valahol!...

(Somlyó Zoltán: Nem! In. Válogatott versei. Bp. 1962. 325.p.) „Ahol a vágy és a kín testtelen ajka dalol…" – az máshol van, nem a szellem helyét bitorló szélhámosság, az ész helyére tolakvó ravaszság és az ennek következtében előállt és egyre terjedő kisigény és eltompulás világában. Ebben a társadalomban bűnné válik a minőség és vétekké a bűntelenség, mert az, aki nem csatlakozik a szélhámosok és a kisigény világához, ezzel övéinek árt. Ilyen esetben nem a partner meg nem találása a fájdalmas, ellenkezőleg, megtalálása a tragédia. Amit az ember nem tud nyújtani a szeretett lénynek, az egyúttal a szeretett lény áldozata, amit az embernek nyújt. Ezzel megindul az egymásért való lemondások cseréje, ami lehet, hogy mélyebb szerelmi biozonyíték mint a becézés vagy a javakkal való ellátás. A régiek talán az előbbit nevezték volna „szent ajándéknak", az utóbbit profánnak. Együtt maradni a nyomorban – ezzel a maradó léte több mint puszta vígasztalás: kárpótlás. Az én áldozata azonban nem teszi jóvá a másik áldozatát, az ember nem szabadul a bűntudattól. Mennyi része van a bűnnek a bűntudatban? A világ bűne ellen lázadó szeretteivel szemben bűnössé válik, mert a visszaütő világ csapásai nemcsak őt érik. A világ pokla ellen lázadó szerettei számára teremt

poklot. Aki nem rabló és kínzó, nem az ördög szerepét vállalja, ezzel szeretteit rabolja ki és kínozza meg, nincs kiút a bűnösségből, a szabadság legfeljebb a bűn megválasztásában áll. Ha azonban a világ így működik, akkor nem a legbátrabb és legkegyetlenebb út vállalása-e a – ha nem is helyes, de – szükséges? Ez az oka, hogy John Ford *Érik a gyümölcs* című filmjének pozitív hőse kétszeres gyilkos.

Eddig az élet nyomorúságáról beszéltünk, de szólni kell az egyén lelki nyomoráról is, melyet az élet általános nyomorúsága és igazságtalansága a vele megalkuvókban kivált. Vajon a lelki nyomor oka vagy következménye a szexuális nyomornak? A filmek cselekményben előbb a rútesztétikai stádium csap át szépesztétikai stádiumba, utóbb az esztétikai etikaiba. Előbb a szépséget érik el, aztán a jóságot. A szépséggel való találkozás szelidíti meg a klasszikus elbeszélés hősét (pl. *Magas Sierra, Szeress vagy hagyj el*). Az esztétikai stádium a szexualitás, az etikai a szerelem beteljesedése. A művészfilmekben ez az átcsapás rendszerint nem következik be, a szereplők nyomorultak, magányosak maradnak (*Kárhozat*), sőt újabban torzulásuk radikálisan progresszív formákat ölt (*Antikrisztus*). Az *Off Hollywood* című filmben a hősnő szépségtörekvéseinek kudarca visszavezet a rútesztétikába. A lelki nyomor az élmény és az értelem hiánybetegsége. Az élménygazdagság és az értelemadás defektjeinek halmozódása: az érzékenység defektje. A libidinális kielégületlenség, a lelki nyomor és az egzisztenciális kielégületlenség viszonya a kérdés. Vajon a libidinális kielégületlenség tüneteinek elvadulása nemcsak alkalom-e az általános életéhség és értelemadási zavar kielégületlenségeinek kidühöngésére? A libidó modern dühe, farkaséhsége és válogatás nélkülisége nemcsak mimézis-e és pótkielégülés? Antonioninál a kiábrándulás a közönyhöz vezet, Ferrerinél az obszcénban landol, Cronenbergnél az iszonyatban, az újabb magyar filmekben az undorban (*Nyugalom*). A további regressziók ábrázolását a tömegfilm veszi át. A psychothriller tárgya a gyűlölet élvezetévé transzformált nemi vágy, a beteg nyomor. A psychothriller abszolút hőse a nőhöz nem jutó férfi, az erotikus thrilleré a férfiakat halmozó nő. A másik nem fogyasztásának kétféle destruktív módját dolgozza ki a két műfaj. A *Poison Ivy* tárgya pl. a kamaszlány kegyetlensége. A posztmodern fantázia a „mindent szabad" Sade-i eszményének női változataival kísérletezik.

9.3. „Még nem" és „már nem": nyomortipológia

A szexuális nyomor az őshiány, a nemi élet nehezített kezdete vagy a leépülés („búcsú a szerelemtől") tematikus variációiban jelenik meg a narratív tradícióban. A „még nem" és a „már nem" mitológiája. Az első problematika a férfi erotikus sorsában éleződik ki, a második a nőében. Persze a férfit is sújtja a „már nem" problematikája: az ötvenes évtizedben járó Bertolt Brecht számol be pl. naplójában, hogyan bolondítja őt egy titkárnő. A kegyetlen, komolytalan – pl. Buzzati: Egy szerelem krónikája – vagy szép (pl. Hauptmann: Naplemente előtt) „utolsó szerelmekről" reprezentatív alkotások szólnak (Hauptmann drámájából Gottfried Reinhardt, Max Reinhardt fia készített színvonalas filmalkotást: *Vor Sonnenuntergang*, 1956). Eltérés a két nem erotikus sorsában, hogy a régi narratívában a nők részéről már az élet csúcspontján megjelenik a probléma. A Balzac-regényekben pl. a „harmincéves nő" viszonya a szerelemhez már problematikus. A régi keleti orvoslás az „öregasszonnyal" való nemi kapcsolatot az egészségesre kártékonynak tekinti. A nőt talán

azért nem óvják hasonló módon a férfival való érintkezéstől, mert a férfit nem tekintik olyan szex-„csemegének", akivel az érintkezés hasonlóan sokcsatornás érintkezésre csábítaná a nőt, mint a nő a férfit.

9.4. Korlátozott kód és nyomor viszonya

Míg a szexuális nyomor címszava alatt a hiány, a nehezített hozzájutás vagy a kudarc problémáit kell kidolgoznunk, s azt kell vizsgálni, hogy mindez hogyan jelenik meg a narratív tradícióban, a nyersszex vagy vadszex, a szexuális barbárság a korlátozott kódot jelenti. A durva szexualitás sokszorosan alternatívátlan. A vágy nem tud a tettre, a tudat a vágyra nemet mondani. Az inger szellemi szűrő berendezések híján megy át reagálásba, ezért valójában vágy helyett csak ingerről s tett helyett történésről beszélhetünk. A személy nem válogat sem a partnerek, sem a reagálások között. A tetszőleges partnerrel előzmények és következmények igénye nélkül lebonyolított szexuális reagálások során nem ismer a legegyszerűbb, megszokott elintézési módoktól eltérő variánsokat, mert nincs fantáziája és sürgeti a nemi düh. A fantáziátlan szexualitás megmerevedik és automatizálódik.

Már a XI. és XII. század beoltja a férfi-nő viszonyt azzal a kultúrigénnyel és érzelmi mélységgel, melyet Dante, Petrarca vagy Michelangelo idején a reneszánsz is tovább fejleszt. Eme igény alapján a nemi aktus is, a látszólag gazdag nemi élet is megélhető nyomorúságként. Balassi Bálint pl. „Kiben bocsánatáért könyörgett, akkor hogy házasodni szándékozott" című költeményében, szexuális előélete „fertelmességét" gyónja meg:

> Bocsásd meg úristen ifjúságomnak vétkét,
> Sok hitetlenségét, undok fertelmességét,
> Teröld el rútságát, minden álnokságát,
> Könnyebbítsd lelkem terhét.

Magát Istent is vádolja a sorok között, amiért nem nyújtott a „fertelmek" mocsarából kihúzó segítő kezet. Miért hagyta magára a lelket a testben?

> Bátorítsad uram, azért biztató szóddal,
> Mit használsz szegénynek örök kárhozatjával?

(In. Hét évszázad magyar versei. Bratislava. 1978. 1. köt. 295-296.p.) A szexuális nyomor sajátos esete a nemi aktus, melynek nem „az szép kegyesekkel" egyesítő formája Balassi Bálintnál ugyanolyan bűntudattal jár, mint a Tóth Tihamér által képviselt polgári kultúrában az onánia. Az udvari kultúra és a befolyása alatt álló nemesi ideál nehezíti és bonyolítja a rangbeliekkel való érintkezést, egyúttal a nyers impulzusszex nívóján tartva a párianő elcsábítását, megvásárlását vagy megerőszakolását. A másik fél testi és lelki együttműködése híján való pusztán testi kényszerítő és alávető aktus valóban az önkielégítés nívójára süllyed. Sőt, talán többet is állíthatunk, azt mondhatjuk, rosszabb az autoerotikánál, mert ha a partnert nem kezeljük magunkhoz hasonló emberként, az emberi partnerszex eltolódik a bestialitás (az állatokkal való nemi érintkezés perverzitása) irányába.

Az ősember vagy a gorilla nemi aktusa normális, ha azonban az udvari nemes csinálja ősemberként vagy gorillaként, úgy mindez nem felel meg kultúrája normáinak, ami szégyent

és bűntudatot eredményez. Az elaljasodott és kegyetlen nemi aktus, mint elsietett vagy a libidó erőit a destrudó erői alá vető és így sajátos örömformáit kifejlődni nem engedő forma csak pótkielégülést nyújt. A test is lehet elfojtó hatalom: a durva és megalázó testiesség elfojtja az erotikát. A mai magyar film minduntalan azt tanúsítja, hogy a lumpenszex igénytelensége és durvasága behatolt a középosztályba és az elitbe, s a maga képére formálta annak kultúráját. A nemi aktus destruktív formáihoz képest is mélyebb defekt a nemiségnek destrukcióval való pótlása. Ez a korábban elemzett szűznyomor mélyebben defektes formájának is tekinthető. A szűznyomor polgári formáit, mint láttuk, az infantilizáció, az érzelmi labilitás, a túlérzékenység jellemezte. A túlfejlett hárítás következtében az életet védő pajzs végül az élettől véd. Ennél az infantilis regressziónál mélyebb a minden lehetséges partnerben potenciális ellenfelet látó elvadulás, a neokapitalizmus által kitenyésztett új ősember szorongó és dühöngő, sérült és bosszúszomjas mentalitása. Egyik és másik nem rossz viszonya csak egyik és másik ember rossz viszonyának alesete: mindenki potenciális ellenfél. „Most akkor hazavisz és összejövünk?" – kérdi a nő mozi után Gigor Attila: *A nyomozó* című filmjében. „Miért?" – kérdi később a férfi, akit egyáltalán nem lelkesít az ajánlat. „Hogy legyen valami." – feleli a nő. Az új ősember, a posztmodern nagyvárosi barlanglakó könnyebben rászánja magát egy sértésre mint egy bókra, egy veszekedésre mint egy szeretkezésre. Az ölésnek ma nagyobb jövője látszik lenni, mint az ölelésnek. Ujra a primitív törzsi stádium felé haladunk, melyben a férfit az ölés teszi férfivá és nem a nő.

Balassinál a házasság előtti nemi élet jelenik meg a bűnök forrásaként tekintett nyomor képében, számtalan más esetben a házastársi szexet vádolják a szexuális nyomor formájaként. A *La reina del Chantecler* című filmben a színház nézőterén sűrűn potyognak a férfiak könnyei, míg Sara Montiel énekel. Meglett férfiak, tisztes polgárok, akik nem úgy néznek ki, mint akik nem élnek nemi életet. A szexuális nyomor ebben az esetben nem a nemi élet hiánya, hanem az életből a színpadra kiszorult szexuális kultúrának az életet gúnyoló pompájával való szembesülés, vágy és valóság ellentéte, a szépségtől megfosztott valóság siralmas mivoltának lelepleződése. Erotikus katarzis tanúi vagyunk. Nemi aktus (mint nemző funkció) és szerelem (mint a vágyobjektum idealizációja) ellentéte, a kultúrtörténészek tanúsága szerint, az ókorban és középkorban a házasságot fenyegeti szexuális nyomorral. A nemzés a férj joga, a szerelmi játékok a szeretőé. A házastársat a társadalom választja, csak a szeretőt választhatja az egyén. A házastárs és a „kedves" azért ellentétes kategóriák az ókorban, középkorban és a reneszánszban, s az individuális szerelem azért a házasságon kívül, az erotikus kalandban bontakozik ki, mert a házasságot a rendi, hatalmi, gazdasági érdek tartja fogságában. Ezt Georges Duby a középkor, Fuchs a reneszánsz anyagán dokumentálja. Fuchs markáns megfogalmazásában: „a szerelem felsőbbrendű formája történetileg a házasságtöréssel kezdődött…" (Eduard Fuchs: Az erkölcsök története az Újkorban. Bp. 1912. 1.köt. 165.p.). Ez az oka, hogy a reneszánszban a kultúra az animális vonzalom oldalára áll a gazdasági számítással szemben, és az eredendő vonzalmat szellemíti át, s nem annak legyőzését követeli. A régi kultúrák a „kedvest" idealizálják. A feleség, legjobb esetben, az anyakultusz ikonjává válik, képe ezzel kikerül a szerelemkultusz hatásköréből. A filmkultúrában ez a XIX. században csak éleződő és a XX. század radikális kísérletei által sem megoldott probléma előbb a komédia, később a thriller tárgya. A *Midnight Woman* című szexfilm hősnője minden éjszaka ugyanazt az álmot látja: miközben férje más nővel (méghozzá a hősnő gátlástalan, feslett nővérével) szeretkezik, ő hatalmas, tüskés kaktusz után nyúlkál, melyet végül, nem tudván

többé ellenállni, fájdalmasan megragad. A szexuális nyomor a *Midnight Woman* házasságában – mivel ott alszik az asszony mellett a férj – nem a partner, hanem az egymásra találás hiányát jelenti. Végül a fürdőszobába kiosonó feleség valóban ráül az ott a valóságban is viszontlátott kaktuszra, míg a felébredt férj a hálószobában kielégítetlenül szenved. Miközben az asszony a kifinomult szerelmes férj gyengéd érintéseit felcsattanó türelmetlenséggel elutasítja, a film által megelevenített fantáziáiban a férj segédmunkásai megerőszakolják őt a padláson. A kor és a műfaj koncepciója szerint nem a hűség, hanem a megtérés, a másoktól való visszatérés tartja életben a szexualitást.

„Mindent megununk, amit túl gyakran csinálunk." – mondja az anya lányának Bogdanovich filmjében, *Az utolsó mozielőadás*ban, melyben nemcsak ő unja férjét, őt is unja szeretője. („Ki kell mennem az olajkutakhoz." – feleli a nő ajánlatára és később inkább annak lányával szeretkezik.) Az unalom fogalma azonban nem válasz házasság és szerelem vagy házasság és nemi élet konfliktusának problémájára, mert ha a gáláns korban az egyiket imádták, a másikkal koitáltak, ez nem bizonyítja, hogy azzal is kívántak koitálni, akit imádtak, s csak annak hozzáférhetetlensége miatt tették volna a másikkal. Fetisizáció és koitáció viszonya egyébként sem mindenütt és mindig azonos a házassághoz. Lehet, hogy a feleséget imádják és tőle osonnak el néha az „alantas szerelmi objektumhoz", mint Freud idején, de korábban inkább az tipikus, hogy az érdekháztasságból jelent kimenőt az imádat tiltott tárgya. A túlértékelés, az anyai incesztustilalmat a feleségre átruházó tisztelet és szemérem is oka lehet a házaság szexuális problémáinak, akárcsak a feleség érzelmeinek a gyermek általi lekötöttsége. Erre épülnek a gyermekterror komédiái (*Please Don't Eat the Daisies*) és a férjmagány melodrámái (*There is Always Tomorrow*).

Kérdés, hogy a fantáziátlan és automatizált szexualitás mennyire éri el céljait? Kérdés tehát, hogy a nyers szexualitás tehetetlenségi ereje nem visz-e vissza a szexuális nyomor birodalmába, tehát hogy megvalósítja-e a szexualitás céljait a primitív reagálás? Kérdés, hogy az akkurátus barbárság látszólagos termékenysége és gazdagsága valóban megvéd-e a nyomortól? Az, hogy maga a barbár szex is agresszív, az, hogy lelkileg igénytelenül következmények nélküli és ezáltal következményei könyörtelenek, s végül az, hogy ez a fajta szexualitás nem csökkenti a miliő agresszivitását, a személyiség durvaságát és kegyetlenségét, s nem járul hozzá a társadalom pacifikálásához, arra utal, hogy az általa nyújtott élmény sem lehet nagy, ha ennyire következmények nélküli. Feltételezhető, hogy ha a szexualitás csúcsra jut, akkor eléri a drive-redukciót és a relaxációs élményt; ezzel szemben, ha nincs katartikus és pacifikációs következménye, akkor mindezeket a hatásokat csak felületes és korlátozott módon érhette el. Egy igényesebb nyomorfogalom, mely a gyakorolt szexualitás értéktelenségét is belefoglalná a korlátozott kód hiányos eredményeit kiértékelő nyomorfogalomba, a kultúrának a szexualitás iránti követelményeit fejezi ki. Épp ezt a nyomorfogalmat képviselték a nők, amennyiben a lelki és szellemi „felépítményétől" elkülönített, lehasított és önállósított genitális szexualitást mindaddig elutasították, amíg a fogyasztói társadalom gazdasági szükségszerűségei az ellenkezőjét nem parancsolták nekik.

A korlátozott kódnak vannak fejlődőképes változatai. A kamasz erotikus csetlés-botlását pl. szereti kifigurázni, s humorral és rokonszenvvel szemléli a kultúra. A korlátozott kód megmerevedett formái ezzel szemben a szexkomédiákban kifigurázott nyárspolgári, illetve a pornófilm által többnyire képviselt – néhány drasztikus aktusformára redukált – lumpenszex. A nagyvárosi húspiac gyorsforgalmához alkalmazkodott elvszerűen igénytelen, cinikus lumpenszex

azért nyilvánítja a teljes szexet, a szexuális kultúra normatív ideálját illúzióvá, hogy a szexuális nevelődést megspóroló igénytelenebb formákat vihesse piacra. Ez az áruvá vált tömegszex forgalmi érdeke. A kapitalizmus bizonyos fokig élénkíti és gazdagítja a szexuális kultúrát, de bizonyos fokon túl, eme kultúra magasabb formáira pusztítólag hat. Az *Egy nyár Mónikával* első felében a „felszabadult" lumpennő a szexuális kultúrába való érzékeny bevezetője a férfipartnernek, de ezen a fokon túl a nő az, aki nem tudja követni az általa ébresztett érzések elmélyülését, a szexualitás polgárosodását, funkciói beletagolódását az élet egészébe, az erotikus nevelődést és érzelmi fejlődést. A film első felének témája a férfi érzéki, második felének témája a nő érzelmi nyomora. Már itt sem jön létre az érzékenységek és képességek ama cseréje, mely Wayne Wang előbb idézett filmjében is meghiúsul (*A világ közepe*).

9.5. A nyomor szégyenétől a szexualitás botrányáig

Háború és szerelem, s kaland és szerelem viszonyának irodalomtörténetét és később filmtörténetét vizsgálva azt látni, hogy a nemiséggel való találkozás tovább is viszi a hőst, de regresszióval is fenyeget. A nemi nyomor és a szenvedélybetegség (a nélkülözés és a rabsággá váló dúskálás) is visszavisz a hősautonómia által szimbolizált önuralom és öntevékenység előtti kaotikus állapotba. A nemiségtől való félelem minden szerelemmitológiát átható motívumai azt hirdetik, hogy a személyiség egyéb céljait nemcsak a beteljesületlenség kínjával, a beteljesedés mámorával is veszélyeztető szexualitás általában is tartalmaz valamit, aminek megítélése nem egyértelműen pozitív: valamit a függésből és ezzel a nyomorból. Minél alacsonyabb formája a szexualitásnak, mely a hőst rabul ejti, ez annál inkább elmondható róla. Az igénytelen szexualitásnak rabul nem ejtő epizodikus formái azok, amelyeket a történetek nem ítélnek meg negatívan, elfogadnak előfokokként. Az *Appalaoosa* című filmben pl. a prostituált megértő, míg a feleség a férfi jelleme és munkája szempontjából is egy katasztrófa. Ezzel az *Appalaoosa* a *My Darling Clementine* című Ford-film alaphelyzetének szkeptikus megfordítása. Éppen azért, mert a szexualitásban általában is van valamilyen veszedelmes komponens, támogatja gyakran a realitásérzék és a nyilvánosság – csak a maga kritériumait ismerve, s nem fogadva el a libidó saját kritériumait – az igénytelen formák elviselhető változatait és néz idegenkedő gyanakvással a nagy szenvedélyekre. A társadalmi gyakorlat nem jó és rossz, alantas vagy magasztos, hanem hasznos és haszontalan között tesz különbséget.

9.6. Nyárspolgári szex-álkultúra

Az igénytelen szexualitás változatai, a nyárspolgári illetve lumpenszex, az álszentség illetve durvaság megnyilatkozásai. A lumpenszex a mélyebb indítékokat is a legállatibb indíték nevével nevezi meg, a nyárspolgár a primitíven materiális indítékokat illeti előkelőbb kultúrnévvel. A lumpen cinikus, a nyárspolgár álszent. Egyesített képességeik sem volnának elegendőek az emberiség által a XIX. század végéig elért vívmányok fenntartásához,a szexuális kultúra megőrzéséhez. A nyárspolgári szexuális kultúra minden magasabb igényt a szavakba, pózokba és rituálékba száműz, s a cselekedetekkel mindezt nem tudja összekapcsolni. Van egy nyilvánosan ágáló, nagy szavakra és gesztusokra épülő, de tisztán verbális és szerepjáték-jellegű szel-

lemi színpada a szerelem számára, melynek semmi köze a sötétben élő valóságos nemi élethez, mely a nemi düh és az impotencia pólusai által meghatározott mozgástérben éli ki ingadozó életerejét. A polgár, akinek gazdasági és társadalmi ambíciói elnyomták, vegetálásra késztették szexualitását, ezt olyan nagyralátó szerelemkoncepciókkal kompenzálta, amelyek csak a korcs szexualitás takarójaként szolgáltak, s nem tettek szert az őt humanizálni képes hatalom erejére. A nyárspolgári kultúra a reflexekbe száműzte a libidót, s ezt a kifosztott, elnyomott, fejlődésgátolt libidóformát lehasítja, elkülöníti az egyéb élettevékenységektől. A magasztos szerelmi romantika verbális ágálása uralja a szerelem társadalmi tudatosulását, s az egyéni szexuális önmegvalósítás defektes vagy szerény mivolta is tudatos, legalább az őt megélő számára nem titok, de egyik nem akar tudni a másikról, a két „arcot" nem integrálja az ember, szembesítésüktől óvakodik, dialógusuktól visszariad. A nagy szavak következmények nélküliségét figyelhetjük meg Tarr Béla filmjében, melyben a viselkedés megcáfolja a vallomást (*Kárhozat*). A *Young Love – Hot Love* című filmben a rajtakapott szülői szeretkezés sutasága a szülő nevelői tekintélyének cáfolata: az igénytelen fogyasztók nem ideális nevelők.

9.7. A páriaerotika tömeglázadása

A filmtörténet a régimódi nyárspolgári kétlelkűség defenzívájának képét nyújtja. Már a harmincas évek amerikai filmjében szégyellik a szereplők az érzelmek kimutatását. A század első felében szégyellik a gyengédséget vagy a szépség tiszteletét, lázadnak az idealizáció kísértése ellen, a század második felében a rútságban való kéjelgés izgat fel és a durvaságot idealizálják a modern városi harcos erényeként. A páriaerotika, a lumpenszex azért jut diadalra, elsöpörve a polgár kétarcúságát, mert egyszerű megoldást kínál, az embert az állatba integrálja, lefelé homogenizál, a legszerényebb megoldásokat azonosítja az „igazi valósággal". Ez a gondolkodásmód a legegyszerűbb indítékokkal magyarázza a bonyolultabbakat, s így végül is a nemi düh jelenségvilágára hajlamos redukálni a szerelemkultúrát. A szexfilm virágkora, a kritikátlan mindent elfogadást, a vidáman önmegvető aktív cinizmust, a röhögő malackodást vezetve be új erotikus ideálként, átlagtermékeiben szinte maradéktalanul e lumpenizálódást képviselte. A lumpenszex mentalitását a nyárspolgár szexuális kétlelkűsége és a vele járó képmutatás tette vonzóvá és hatékonnyá. Napjainkban gyakran megjelenik ennek az igénytelen és gátlástalan de sehová sem vezető aktivizmusnak a bírálata, melyet most már egy előző generáció örökségeként utasíthat el egy újabb nemzedék, nem találva meg benne boldogságát (Marie Darrieussecq: Malacpúder). A bírálat jogosult, a kínált alternatívák azonban nem vonzóak és nem újak.

9.8. Két primitívforma

(Korlátolt természeti és korlátozott kultúrforma)

A nyersszexualitás eredeti formáját, a nemi dühöt, szekundérformája, a nőstény biztos birtoklása eredményeképpen kialakuló automatizált rutin váltja le. A nyárspolgári erotika a rutin, a lumpenszex a nemi düh örökségét állítja előtérbe, a nyersszex egyik vagy másik formáját dolgozza ki, de mindkettő gyakorlatilag mindvégig eme abszolút vagy relatív primitivizmusokra épít.

A banális rutinhoz képest a nemi düh bizonyos vonzerővel bír, amennyiben a természet hatalmára épít. Az egyén a természettel olyan viszonyban van, mint a nagyszülővel, míg a társadalom hatalma inkább a szülői hatalomra hasonlít; az utóbbi ellen egyértelműbben lázadnak, míg az előbbiben cinkost is kereshetnek. A szklerotikus-megmerevedett kizsákmányoló kényszerkultúra direktívái közelebbről sújtanak, még akkor is, ha a természet végső soron kegyetlenebb. A nemi düh iránti ambivalencia következménye mitológiájának két elágazása. A durva nyersszexnek reflektálatlanul naiv, gondtalanul cselekvő illetve szorongásokat túlkompenzáló fajtája van. Az előbbi jellemzi pl. a *The Naked Dawn* című Ulmer-western indióját, ezt a kezdetben kedvesen bosszantó figurát, aki végül fejlődőképesnek bizonyul. Az előbbi magával és a világgal szemben is kritikátlan, az utóbbi mindkét irányban dacos kritikával, sértett elkötelezettséggel teljes lázadással valósít meg olyan reagálásmódokat melyeket ő maga is durvának vagy undorítónak tart. Ez utóbbi erotikát képviseli pl. a Faludy György fordításai által modernizált Villon mint költői szerep. Az ösztönöket elnyomó felettes én fölé rendelik az ideálokat elnyomó alattas ént. Az alattas én alantas eszméi gyakorlati győzelmének egyik mozgatóereje a nyárspolgári hazugságok giccses szépelgése és álszent illuzionizmusa elleni állásfoglalás, másik forrása a felettes én gátláskultúrájában kielégületlen vágy feszültségnyomása. Láttuk, hogy a nyomor a túlbonyolítás és a túl magas követelmény következménye is lehet. A kizárólagos vágytárggyá felstilizált célobjektum szeszélye vagy a szeretők akaratától független okokból bekövetkező hosszú várakozás, melyet a testi és lelki szétesés szenvedéstörténeteként illetve a kielégületlenségében elvaduló vágyak pokoljárásaként élnek meg, a lovagi-idealizáló kód uralmán belül is telítik a szerelmet a testi lét legdurvább formáit igenlő kicsapongásokkal. Ezért itták meg a lovagi imádók – Petrarca beszámolója szerint – hölgyük vizeletét. S mindebben még távolról sem merült ki szublimált-intellektuális szerelem és nemi düh kapcsolata. Az igény krónikus kielégületlensége éppúgy kicsapongásokhoz vezet, mint az igény elbukása. Említettük az imádott szeszélyeit; az idealizált vágytárgy nem feltétlenül mutatkozik méltónak, ez azonban nem csökkenti a szenvedélyt, a szerető önmagát kell hogy a kiábrándult szemmel nézett szexfétis színvonala alá alázza, így tovább imádhatja őt, esetleg nem is érdemtelenül, mert bár személyes érdemek híján van, de a faj, az élet, az elevenség bizonyos minőségeit pillantja meg benne, melyek többet ígérnek, mint amit az adott példány személyes életében beteljesít. A magas szintű szexuális kultúra keretei között megjelenő barbár megnyilvánulási formák a szenvedély önkritikáját (sőt önbüntetését) is kifejezhetik. A film noir hősöknek a bestia iránti szerelme gyakran ilyen önbüntetés.

9.9. Nyomor és igénytelenség (hiány és korlátoltság) differenciálása

John Huston: *Moulin Rouge* című filmjében Toulouse-Lautrec ideális szerelme Gábor Zsazsa, a nő a színpadon, s a festőnek az elérhetetlennel való viszonya bizonyos értelemben zavartalan és harmonikus. A „nő a színpadon" alternatívája a „nő az ágyban", a prostituált, aki aljas módon elbánik a férfival. A nélkülözött női nem eljövetele végül csalásnak bizonyul. A nyomor elméletének tárgya a hiány; a korlátozott kód elmélete ezzel szemben a korlátoltság, igénytelenség elmélete. A szűkös beteljesülés ugyan nem azonos a beteljesületlenséggel, de elzárja a további beteljesülés útját, melyhez a beteljesületlenség még tovább halmozza az

eszközöket, külső és belső feltételeket. A szűkös beteljesülés kényelemmé és rutinná degenerálódik, lemond a nagyobb beteljesülésről, melyről a beteljesületlenség még nem mondott le. A relatív nyomornak nincs meg az a pátosza és romantikája, mely az abszolút nyomort jellemzi. Az abszolút nyomor azonban nem azonos a krónikus és sansztalan beteljesedéssel, amely az igényt sem engedi létrejönni; az abszolút nyomor a potenciális gazdagság aktuális szegénysége, az igény bukása, míg az eredendő és kiúttalan nyomor eltompulással jár, igénytelenséggel védekezik, nem ismeri a hiány kínjának mélységeit. A legnagyobb nyomor és a legnagyobb szenvedély külsőleg közelebb vannak egymáshoz, s mélyebben rokonulnak, mint a szenvedély és a banális rutin. A *Turks Fruit* hőse előbb a banális viszonyok „bőségében" kallódik, s azután ismeri meg az abszolút szenvedélyt és az abszolút nyomort, melyek itt kéz a kézben járó testvérek, mint fény és árnyék. A férfi, akihez nem jön el a nő, kevésbé szenved, mint a szerencsés, aki megéri magának az ideálnak az eljövetelét, de elveszíti őt. Ez az oka, hogy a páriák s a magasabb kultúra csalódott képviselői hasonló módon reagálhatnak, rokon kódokat mozgósíthatnak – jelen esetben a nemi düh kódját – , e reagálások értelme azonban a két esetben nem azonos. A lázadó, önkínzó, önlealacsonyító, szándékoltan és öntudattal alantas szex nem azonos a naiv natúrszex igénytelenségével.

9.10. Az elitszex elaljasodása. Hamisított felvilágosodás

A Dr. Bauer (A nő) és Dr. Forel (A nemi kérdés) idején kulturtörténeti, lélektani és pszichiátriai szempontból is elmélyült és lelkiismeretes szexuális ismeretterjesztés szexpiac-ösztönző belletrisztikai iparággá vált. A tankönyvszex ma a nemi aktus plasztikai sebészete, mely szociálisan előírt, önkényes divatdiktátumoknak veti alá az egyéni vágyat. A szexuális felvilágosodás ma első sorban szociális védőernyő az egyéni vágy, s ezzel a vágyó egyén önállósága ellen. A minden újságárus standon kapható pontokba szedett szexuális teendők kinyilatkoztatásai a szex sorkatonáinak dresszuráját szolgálják. A tankönyvszex leckemondássá teszi a nemi aktust. A nyomor sajátos formája a szublimatív nyomor, a szexualitás kényszerkulturális túlracionalizálása. A legbetegebb paradoxon az, hogy a hagyományos nyárspolgári kényszerkultúra elleni lázadás is új, személyiséget elnyomó kényszerkultúrává, előírt kényszerlázadássá, listákba foglalt teendők és parancsolatok sokaságává vált. A szexualitás modern filozófiája azért primitv, mert csak a szexualitás és a külső tilalmak viszonyát veszi tekintetbe, nem érti, hogy ezek a szexualitás belső ellentmondásainak kifejezései. Ezért mélyebb egy régi melodráma, mint a szexuális problémára patentmegoldást ajánló modern szexfilm.

A modern eltömegesedés és az akkulturáció helyett dekulturációt hozó újnomád, a globális népvándorlás talajvesztett páriája életfeltételei között nem a „testet" terrorizálja, nem a test szükségleteit fojtja el a „kultúra", a „testi istálló" szükségletei fojtják el a munkaigényesebb, hosszú távon növekvő és vigyázó feltételek között újratermelődő kultúrát. Rövid csiklandásoknak áldoznak fel a csőcseléktársadalmak hosszú bűvöleteket. Nézzük az ide vezető átalakulások sorát. A kereszténység számára a test a legyőzendő és a lélek a győztes. A felvilágosodás számára a test a legyőzendő és az ész, a szellem a győztes. A marxizmus számára a naturális test mint az elidegenedett egyén „székhelye" a legyőzendő és a kollektivitás mint az ész „székhelye" a győztes. A posztmodern globálkapitalizmus számára a lélek, az ész és a személyiség a legyőzendő, és a test mint kalkulálható reflexek kötege a győztes. Csak így

válik a test a gép és a társadalom mint gép a piac olajozott működésének engedelmes alkatrészévé. Ha a gép feleslegessé teszi a munkást és a fegyver a katonát, akkor a gép a maradék munkások és katonák feltételeket diktáló győztes versenytársává, ideáljává válik. A lélek az a maradék és ügyesen kezelendő engedetlenség ebben a kultúrában, melyet a szexuális kicsapongás örökmozgásába kell fojtani, ezért kedvező a rendszer számára az egyénnek erotikus futóbolonddá nevelése.

A társadalmi siker és teljesítmény gyakran az erotikus teljesítmény ellenlábasa. „Megbocsátasz, ha most alszom, de holnap nehéz műtét áll előttem." – mondja a férj a feleségnek Joe d'Amato *Voglia di guardare* című filmjében. Az asszony kielégületlenül mered a semmibe. Az elfoglalt férjnek elég a feszültségcsökkentő szexualitás, míg az aszony az életet feszültséggel ellátó erotikát követel. A szexfilm, ellentétben az új szexideológiákkal, a melodramatikus tradíciót is őrzi. A drámai hatás érdekében ígyekszik valamit megragadni monogám vágyak és poligám indulatok konfliktusából. A *Voglia di guardare* másik jelenetében a rutint emlegetik. A férfi sebészmunkájának használ a rutin, a férj szex-„munkájának" árt. Joe d'Amato filmjében egyrészt lehetetlen a hűség, keresztülvihetetlen a monogámia, másrészt a hűség törekvése, a férjet megcsaló feleség lelkifurdalása mégis megóvja a házasságot. Az ilyen filmekben végül a szerető karjában látott feleség látványa adja vissza az asszony és a viszony vágyat keltő valószínűtlenségét. Egy étteremben a két férfi két oldalról nyúl az asztal alá, hogy mohón megérintse a nőt.

Heller Ágnes bírálja a szerelem jogi korlátozását: „denaturalizálni kell-e a családi szolidaritás és a szerelem abszolútumát, ami a természet erejével és öntudatlanságával működik?" (Heller: A modernitás ingája. Bp. 1993. 237.p.) „A családi és általában a testközeli kapcsolatokat csak óriási kultúrveszteség árán lehetne a kontraktuális viszonyok szintjére redukálni…" (uo. 236.p.). Ha a kontraktuális beavatkozás is elfojtás, akkor a jog is antierotikus vagy autoerotikus jelenség. Hogyan oldható fel jog és szerelem ellentmondása? Értelmes fogalom-e a „szerelmi jog" fogalma, értelmes intézmény-e a „szerelmi törvényszék"? Védi vagy megtámadja a jog a nyugati kultúra szerelemkoncepcióját? A válasz érdekében meg kell különböztetnünk a formaalapító kontraktust és a kontraktuális deformációt, a szerelmi erkölcsöt és az antierotikus kényszermorált. A kényszermorálnak is két formáját kell látni, a primitív antierotikát és az önellentmondásos kényszererotikát. Az erotikát pusztító defekteket és az erotika önpusztító defektjeit. A XIX. század a neveléssel (vö. Alice Miller írásait a „fekete pedagógiáról"), a XX. század a joggal, de nem a tradicionális házasságjoggal, hanem a neolibertinus „felszabadító mozgalmak" jogigénynek álcázott hedonizmusával, szenzációs perek jogi formába öltöztetett, közszereplőket csapdába ejtő zsarolásaival támadja meg a személyes-konkrét viszonyokat.

A turbókapitalizmus által kifacsart házastársak és a divat által eltorzított szexuális szokások nemi nyomorán nem segít, ha a korlátozó tilalmakkal szemben a szabadosságot teszik új parancsolattá. Az eredmény a kötelező kicsapongás, a termelési teljesítményverseny fáradságát megkettőző élményverseny, az idegenség és alkalmiság fetisizálása, a meghittség leértékelése. Az iparosított szexkultúra a renaturalizált, nyers igényt támogatja, a szelektálatlan spontaneitást írja elő. A kontraktuális redukció két lépésben ment végbe a kultúrában. Az első lépés a kicsapongást korlátozó, hosszú távú személyes intim viszonyokat megalapozó, ezzel a társadalom személyes viszonyainak formát adó, a személyt a társadalomban elhelyező házassági rendszerek alapítása és a fennmaradásukat garantáló elvek kidolgozása és érvé-

nyesítése. A második, az előbbinél mélyebb és radikálisabb denaturalizáció a libertinus törvény, amely a társadalmi törvények felmondását azonosítja a természettörvénnyel, holott az előbbiek az utóbbi továbbfejlesztői. A denaturalizált ember nem naturális lény, hanem antinaturális: a természet halálos betegsége. A neolibertinus denaturalizáció azonban nagy üzletnek bizonyult: az erotikus tömegbelletrisztika az üzleti visszaélés kimeríthetetlen kincsesbányájaként fedezi fel és támogatja a neolibertinus szex-tömegkultúrát. Tévedés lenne, ha erre a nyárspolgári cenzúra feleleventésével akarnánk válaszolni. Elemezni kell és nem tiltani. Megérteni a nyomor új formáit és nem szőnyeg alá söpörni őket. Látni kell, hogy ma első sorban éppen a neolibertinusok gyakorolnak kíméletlen cenzúrát, a tradicionális normákkal szembeállított ellennormák monopóliumával téve lehetetlenné a szabad önmegvalósítást és a normák versenyét. A neolibertinus paradox módon mindent a nyomor defektjének minősít, ami valaha is bevált, élni segített, és nem a nyomor defektje. Ez az oka a mai filmek depresszív hatásának.

A *Voglia di guardare* férje a szerető segítségével prostituálja feleségét. A gazdag sebész nem anyagi okokból teszi ezt, csupán fáradt érzékei mozgósítása érdekében. Végül a tükör másik oldaláról szemléli felesége fellatiora kényszerítését a luxusbordélyban. Az elit libertinizációja a lumpenizáció irányában csúszik le. Joe d'Amato általában még az előbbit képviseli, de már az utóbbi kísértését is érzi (*Pomeriggio caldo*/*Afternoon*). „Szexobjektummá tettél!" – vádolja a *Voglia di guardare* asszonya a szeretőt. „De ismerd el, hogy élvezted." – feleli erre a férfi. „Mert látod, én sem tudhatom, hogy bennem mi lakik." – mondta egykor Füst Milán Henrikje (IV. Henrik király. In. Füst Milán drámái. Bp. 1966. 164.p.). A tárgyalt jelenségek természet és kultúra határán mozognak. Az ember bizonyára felelős örömeiért, de vajon felelős-e kéjeiért is? A XX. század közepének irodalmi és filmi neolibertinizmusa még a lélek alapjai, a természet és kultúra viszonyainak kutatása, melyből végül a média üzletszerű kéjelgése marad: az izgalom új formái az unalom új formáivá váltak. A *Voglia di guardare* orvosfelesége végül obszcénabb és sikeresebb a bordélyban, mint a prostituáltak. Joe d'Amato filmjében a birtokolt feleség elveszett, csak a visszakapott jelenvaló. Negyven perc után a néző elbizonytalanodik: az, ami züllésnek látszott, talán terápia lenne? Szembe kell nézni mindennel, ami az emberben lakik, különben a társ sosem éri el, és ezért kisiklik a közelségben is messze maradó lény a kezei közül. A hetvenes évek filmátlagában még ilyen szerelempkoncepciók alkusznak a libertinizmus igényeivel. Már az egzisztencializmus is egy szabad mozgásteret, üdvös távolságot követelt a házastársak erotikus igénypluralizmusának kielégíthetősége érdekében. A Joe D'Amato film asszonyába végül beleszeret a bordélytulajdonos. Épp az, aki elcsábította a nőt a házasságtól, a nyers erotika útjára csalva őt, válik végül a szerelem áldozatává, mely vállalkozása, üzlete, létfenntartása módjának ellenprincípiuma. A bordély abszurd Romeoja azonban csak a házastársi viszony válságának médiuma. Az asszony rájön, hogy a szerető eladta az illegális szeretkezés látványát a férjnek, a férj voyeur, aki a szerető közvetítésével őt vágyta és fedezte fel, ahelyett, hogy más nők után szaladt volna. Ez visszavezeti a filmet a szerelem- és házasságkoncepciók tradíciója felé, azonban gyengíti a libertinizmust, amiről Joe d'Amato szintén nem akar lemondani. Most a nő játszik a két férfivel, akik eddig játszottak vele. Mindkettő beleszeretett, aminek következtében most a nő erotikája válik hatalmi ténnyé. A film úgy ingadozik a libertinus erotika kegyetlensége és a szerelemkoncepciók között, mint az asszony a két férfi között. Végül a férj mellett dönt, elfogadva annak sajátos szerelmét, de ehhez új partnert kell találni, a voyeurizmus új

médiumát, hogy a film is végleg bebetonozhassa a szerelemkoncepcióba a libertinus hozományt. Joe d'Amato filmje úgy is felfogható, mint a szexfilm néző voyeur parazitizmusáról szóló elmélkedés. A férj csak képként képes élvezni feleségét. A mozinéző is a tükör tulsó oldalára visszaszorulva keres valamilyen „biztonságos" szexet (mely a konfliktusmentesség értelmében rizikómentes). A *Gaudi in der Lederhose* című filmben egy bajor Göre Gábort letámadnak a lányok a szexshopban. Az atyafi riadtan kihátrál, menekül a nők elől, de közben elcsen egy pornólapot: ő is a képet választja. A képek túlbősége termeli az élet nyomorát? Vagy az élet nem bírja a versenyt a képek felelőtlen ígéreteivel? Egyre nehezebben lépünk át a képektől a léthez, a fantáziából a valóságba? Ha igen, akkor ennek a növekvő, elhúzódó infantilizmus az oka? A globálkapitalizmus által kitermelt „fölösleges ember" nem juthat el többé a tetthez? Az *Off Hollywood*ban a főszereplő rendezőnő színészpartnere internetes pornó segítségével onanizál, stábja egyik tagja padig a Kossuth mozi WC-jében.

9.11. Az ifjúsági kultúra vulgaritása

Hasonló probléma – legalábbis részben – a felnőttek ellen lázadó ifjúsági kultúra problémája, a mai tinédzserfilm „altesti humora" (*Amerikai pite* stb.). A *Young Love – Hot Love* kamaszlányát frigid hisztérikának nyilvánítják társai, amiért nem kapcsolódik be a genitális ingercserébe, kivonja magát a csoport ingerökonómiája parancsolatainak hatálya alól. A *Schulmädchen Report 7*. az egyik lány beszédmódjával jellemzi a fogyasztói ingerökonómia igénytelenségét: „Végülis minden embernek joga van valamilyen hobbyra!" – így elmélkedik a kislány az orgazmusról. A kifejletlen vágy absztrakt, a különbségre vágyik, a különbséget pedig testi privilégiumként és titokként azonosítja és kutatja. Az első vágy mindig nyers, a szerelem, a romantika és a szublimáció minden jelensége – eme első vágy kegyetlen erejének perspektívájából szemlélve – már az öregedés kifejezése. Így az ízlés és a belső mozgatóerőkkel szembeni akaratszabadság is olyasmi lehet, amit az ifjúság életerejének öntudatával lenéznek.

Az avantgarde vágy is az absztrakt vágy formája. A szexuális avantgarde megnyilvánulása pl., ahogyan a *Jules és Jim* hősei vidáman lenéznek minden konvenciót, és szakítanak a nemi élet polgári szabályaival. Világuk sokkal gazdagabb és ízlésesebb, mint az amerikanizált tinédzserfilmé, Truffaut mégis szükségesnek érzi provokatív nonkonvencialitásuknak a végső katasztrófa felé vezetését, nem a nyárpolgári képmutatás rehabilitálása, hanem a komédia melodramatikus beteljesítése érdekében.

Az ifjúsági kultúrában mindig szerepet játszott a szex-szel kapcsolatos félelmek túlkompenzálása, mely a rámenős szimplifikálás és a lebecsülés énvédő stratégiáival él. Egyúttal a hasított nyelvű felnőttvilág képmutatásának lereagálása is szerepet játszik az erotikus kaszárnyahumorban s az obszcén szexbeszéd partnert is megalázó, s önmagát is leértékelő hangsúlyaiban – ez a lázadó avantgarde és az ifjúsági kultúra közös vonása. Brian de Palma *Carrie* című filmjében a tinédzsercsapat obszcén felszabadultsága kevésbé erotikus, mint a sérült, introvertált hősnő mágikus magánya. A sikeres énvédelem könnyebbségi törekvése mintha az igazi erotika elmélyülésétől is megvédené a szexkollektivizált generációkat. A sebezhetetlenek erotikátlanok. A mélység védtelen.

Sietve korlátozni kell a tinédzserfilm obszcenitása védelmében az imént felhozott érveket, mert mindez napjainkban olyan fantáziátlanságról is tanúskodik, ami arra utal, hogy a

lázadásnál erősebb motiváció egy valódi kultúravesztés és eldurvulás, amely a kultúripari lefelé való homogenizáció (a legigénytelenebb közös nevező kultúráját a nagy központokból leosztó globalizáció) mellett az eltömegesedésnek az individualitás inflálódásához vezető következményeit is kifejezi. Az inflálódott személyi különbséget és az arculatukat vesztett klasszikus nemi identitásformák különbség-rendszereit is a nemi szervek különbsége – mint redukálhatatlan minimális maradék – pótolja. Ezért mutogatja a mai színész minduntalan altestét, pontosan úgy reagálva, mint a régi komédiák fegyverét rázó gyávája a vesztett csata terén. *A világ közepe* gyermeteg antihőse letolt gatyával játssza el egy lehetséges szerelem szomorú és megalázó ellehetetlenülését a film második felében. Az ipar kiszorítja a művészetet, a kereskedelem a kommunikációt, az absztrakt egyenérték a konkrét értékeket, a fizika a metafizikát, a kalkuláció a filozófiát, a sikerstratégia az értéktáblákat és a marketing az erkölcsöt. A *Schulmädchen Report 7*. kamaszai illegális bordélyt nyitnak, egyszerre elégítve ki ezzel infantilis kíváncsiságukat és zsebpénz-szükségleteiket. A polgári racionalitás józan világképe a piaccal egy irányban hat, szolgáltatásnak tekintve a szexualitást, melyet a piaci viszonynak alávetve vél megnyugtatóan uralni. A *Schulmädchen Report* bordélylátogatója nem érti, miért őt rója meg a bíróság, nem azt a kislányt, aki ellenállt neki.

9.12. Az obszcén. A fogalom ingadozása

A természet mindent befogad és elfogad: mindazok a dolgok, amelyeket a magas kultúra gyakran és tartósan obszcénként él meg, a nyersszex számára természetesek. Nincs olyan perverzió, szokták mondani, amely valahol a természetben ne lenne a nemi élet normálformája. Láttuk, az obszcén – a magas kultúra kölcsönzéseit értve ezalatt, az alacsonyabb kultúrából átvett s az új helyen megváltozott funkciót kapott naturális naivitásokat vagy materialista barbarizmusokat – intellektuális üzenetek hordozója lehet egyes avantgarde lázadási formák vagy az ifjúsági kultúra esetén. Az obszcén fogalmában van valami bizonytalan és ingadozó. Mi az obszcén egyáltalán, a primitív, minden kiegészítést és felépítményt levető szex (a nemi düh) vagy éppen ellenkezőleg, a kerülőút, a fölösleges bonyodalom, a mesterkélt erotika izgalma? A valóságban a nemi düh megjelenési formáit agresszív és destruktív kísérőjelenségeik miatt sorolják az obszcén fogalma alá, ezt azonban a magasabb kultúra képviselői látják így, míg a többség a nyárspolgári szexualitás közkeletű, banális, korlátozott kódján túlmenő minden egyéni reakciót és sajátos, külön utas differenciálódási formát, a szexualitás minden kísérletező formáját obszcénná minősíti. Tartós és általános bizonytalanság észlelhető a szexuális kultúrában, a metakódok ingatag meghasonlottsága, mely hol a rigid elnyomó magatartásban nyilvánul meg, hol olyan magatartásmódok könnyelmű reklámozásában és dicsőítésében, melyek higiénés, egészségügyi veszélyeiről is ellentmondóan nyilatkoznak a szakemberek. Kultúrzsandárok és megszállottak, a korlátozás és a korlátlanság fanatikusai uralják a metakódokat. Így az egyén nem kap megbízható választ, nem tudja eldönteni, hogyan kezelje a kísérleti szexualitást, a bonyolított, különleges feltételekhez kötött kielégülési formákat és egyéni szexuális életstílusokat. Mi a teendő ama zavarba ejtő formák esetében, amelyekkel találkozva az egyén nem tudja eldönteni, hogy információ pluszt vagy mínuszt képviselnek a közkeletű mintákhoz képest. Megdöbbentő volt figyelni, egy közönyös és eltompult korban, a budapesti mozinézők megrendülését Haneke: *A zongoratanárnő*

című filmje nézőterén, mely film pontosan a fenti kérdéseket veti fel. *Az ismeretlen kód* című filmje, mondhatni, általános kultúraelméleti problémaként tárgyalja mindezt, míg *A zongoratanárnő* a szexuális kultúra problémájaként.

9.13. Az obszcén kezelésének gondja

(Szexuális cinizmus és varázstalanítás)

A kultúra nyersszex-szel, primitív vagy megmerevedett, leegyszerűsödött, kiüredesett illetve túlérett-dekadens-perverz, regresszív szexualitás-formákkal kapcsolatos konfliktusai mindezzel korántsem merülnek ki. Nemcsak az a kérdés, mit minősítsünk obszcénnek, nem kevésbé megoldatlan probléma, hogy az obszcén-minősítést megkapott üzenetekkel és aktusokkal, kiélési és ábrázolási formákkal szemben mi a teendő. A tradicionális kultúrákban egy első, köznapi kódolás obszcénná minősít és a köznapi életből kiutasít bizonyos formákat, melyeket azonban egy második, ünnepi kódolás – az ünnep tartamára – felszabadít. A XX. század második felében lezajlott „szexuális forradalom" nem az obszcénnek nyit külön tereket, hanem az obszcén-minősítést támadja meg. Ez több problémát okoz. Először a szóban forgó praktikát nem követőket sérti, akik a praktika fanatizált követői részéről támadásoknak vannak kitéve. A praktikától vonakodók úgy érzik, hogy a praktika számára nyilvánosságot követelők ezáltal, kényszer-voyeurként, őket is belevonják e szexuális gyakorlatba. Az emancipálandó erotikus gyakorlatforma képviselői gyakran elkövetik a hibát, hogy ugyanolyan agresszíven népszerűsítik a szexuális praktikát, ahogyan az előző szakaszban domináns „fekete pedagógia" tiltotta és üldözte. A különbség pusztán annyi, eddig azt üldözték, aki teszi, most azt, aki nem teszi. A „szexuális forradalom" a XX. század végére lassan mindazokat a hibákat elkövette, amelyeket a század elején a bolsevik és nemzeti szocialista diktatúrák. De nemcsak a közönség bánja ezt a fajta felszabadulást, hanem a felszabadított kód is, mely elveszíti a mysterium tremendum rangját, a rejtőzködésből fakadó előnyöket. Nyilvános kóddá válásával kikerül a kísérleti közegből: a Kierkegaard által „érzéki zsenialitásnak" nevezett közegből átkerül a lefelé homogenizáló banalitásába, ama inflálódott kódokéba, amelyeken, mint Haneke: *Az ismeretlen kód* című filmjében teszik, végül már csak nevetni lehet. Érthető Foucault nosztalgiája: a XVII. században, írja „még elnéző meghittség övezte a tiltott dolgokat. A durvaságot, az obszcenitást s az illetlenséget szabályozó kód sokkal tágabb teret engedett az embernek, mint a XIX. században." (Michel Foucault: A szexualitás története. A tudás akarása. Bp. 1996. 7. p.).

10. SZEXUÁLIS ÁLKULTÚRA

10.1. A nemi düh szerelmi álarcosbálja

„Először azt kell megtanulnod, hogy nem magadat adod el, hanem egy álmot." – tanítja a *Madame Claude* című filmben a madame a lányt, akit idétlen kamaszból luxusnővé változtat. A testi feszültségek gyors levezetése a kéj, a lelki feszültségeké a fantomizáció. A pozitív fantomizációt illúziónak, a negatív fantomizációt előítéletnek nevezik. Az előbbi az imádat, az utóbbi a gyűlölet felfokozását szolgáló szemiotikai apparátus. Az, amit a mindennapi életben szerelemnek neveznek, vagy ami így ábrázolja magát, többnyire a pozitív fantomizáció példája.

Lacan nyomán elmondható, hogy az erogeneitás lényegileg határ, peremterület, periféria, mely titokként tünteti el a képviselt rendszer „belsejét" („mélyét", „valóságát"), lezárja a szubjektivitás fekete dobozát. Nemcsak a másik titok, az ember saját motivációinak és ambícióinak bonyolult és ellentmondásos rendszerével sincs tisztában, legfeljebb egy-egy élmény bizonyos, értelme már nem. Ha az erogeneitás lényegileg határ, akkor az érintkezésre lépők sorsát meghatározza, hogy a határra jellemző érintkezésmód: a félreértés. Minden értés a frusztrált félreértésekből és önfélreértésekből nő ki, miközben az értés kinövésének akadályai az énvédő mechanizmusok. Ez utóbbiak jellemzője az önfélreértés, mert nem az ént, hanem az én szimbolikus mandátumát védik. Többnyire nem az én mozgását, fejlődését, lehetőségei kibontakozását védik, csupán társadalmi helyzetét őrzik. Az én álláspontja az értés irányában ellentmondásos, mert maga is csupa ellentmondás. Az ösztön-én és szokás-én érdekei alig esnek egybe a megismerő én érdekeivel. A hazugság, illúzióteremtés, félrevezető befolyás, manipuláció, hatalmi ideológia: mind a félreértési lehetőségek kihasználása, a hamis világkép szándékolt inszcenálására.

10.2. Szerepjátszás, inkognitó

(A „kemény realitás" mint látszatok, hazugságok és illúziók diktatúrája)
/Általános fantomatika/

A szerepjátszás fogalmának, mely a későkapitalizmusban a viselkedéselmélet átfogó alapfogalmává válik, eredeti értelme az őszintétlen maszkírozás. A szerep fogalma – mielőtt a viselkedés kulturális mintái értelmében általánosította az empirikus társadalomkutatás – lényeg és jelenség megkülönböztetését s a jelenség mesterséges, a lényeget elrejtő, álcázó, inkognitó teremtő természetét feltételezte. Ha azt mondom, „játszottam vele", ez azt jelenti, „pusztán szerepet játszottam neki", nem mutattam meg magamat, nem árultam el szándékaimat, a valódi játszmát fedőjátszma mögé rejtettem. Nemcsak „hasított nyelvűség" és „tudathasadás" van, tetthasadásról is beszélhetünk. Minél inkább tisztában vagyok hazugságaimmal, annál pontosabban kalkulálhatom azokat. A hazugsághoz szükségem van az igazságra, máskülönben magam is eltévedek a látszatok labirintusában. A manipuláció lehet tudatos csalás, szándékolt félrevezetés, de párosulhat önmanipulációval is. Az utóbbi esetben kettős mani-

pulációról beszélhetünk; ez azonban már átvezet az illúziók birodalmába; ha magamat is sikerül meggyőznöm, hazugságom illúzióvá válik. Ha a hazugság rabul ejtette a hazudozót, az illuzórikus tudat zárt rendszere minden ellenérvet a maga megerősítésére használ, a szelektív észlelés pedig elhárít minden ellentmondó tapasztalatot. Ha az egyén reagál így a közvéleménnyel szemben, őrültnek nevezik, ha a közvélemény reagál így, normalitásról beszélnek, s az eltérően reagálót az egykori oroszok őrültekházába zárják, a mai amerikaiak bírósági úton kötelezik gyógyszeres kényszerkezelésre (erről szól a *Démoni csapda* című Altman-film).

10.3. Szerelmi fantomatika

Az állatvilág territoriális harcai messzemenően szimbolikusak, a hímek megelégszenek egy gyilkos harccá nem fajuló, a mímelt harc keretei közé szorított erőpróbával; hasonlóan játsszák el később az emberi nőstény számára a magasabb igényt, az érzelmi mélységet és erkölcsi erőt, érzelmi romantikát és szeretet-etikát. Amint az állati harc nagyrészt rituálé volt, az emberi szerelmi romantika is nagyrészt fikció marad. Hivatkozás regényekre és költeményekre, melyeknek írói meg nem hallgatott szeretők, olyan nők után epekedtek, akik gazdag mészárosokhoz vagy szőlősgazdákhoz mentek feleségül. Van egy racionális tudattalan, a józan ész kalkulációs rendszere, amely olyan kiábrándult és prózai előfeltevésekkel él, amelyeket óvakodna nyíltan elgondolni és megfogalmazni, ám viselkedéseiben, amelyek vezetését nem adja át az illúzióknak, eme előfeltevések szilárd evidenciákként mutatkoznak meg. Az emberek a maguk cselekedeteit nem elemzik és ítélik meg, csak másokét, ahogy a politikusok is csak az ellenpárt visszaéléseire érzékenyek. Így mindenki csak arról tud, hogy a másik milyen aljas. A racionális tudattalan az életben maradás vagy a siker hallgatólagos feltételeinek tekintett aljasság illetve igénytelenség parancsolatainak „fogalom nélkül" is evidens tudása. Ez a racionális tudattalan a következő módon látja a helyzetet. Vannak szerencsétlen, meg nem hallgatott férfiak, gyengék, fantaszták, melankolikusok, akik szerelmi kínjaik tüneteként választják ki a romantikát. A meghallgatott férfiak az előbbiek által megtermelt szemiotikai apparátust a flört során kamatoztatják. Ha maguk nem hisznek benne, a csábítás trükkjéről, ha magukat is meggyőzik szerelmi sznobizmusról beszélünk.

A szenvelgő rajongás, szépelgő önmanipuláció és cinikus csábítás eredménye hasonló: a tettek nem váltják be a szavak ígéreteit. A túlidealizáló illuzionizmus prolongált durvasággal párosul, a szerelem jelenségei a nemi düh és a nyers erotika megjelenési formáit fedik el. A hisztérikus és gőgös, fenyegető és követelő, képmutatóan fontoskodó szerelemkoncepciók ágálása nem párosul a szerelem mint önálló erő, új páros létmód, hosszú távú és komplex összetartozás, igazolható és az életet átformáló kultúrjelenség gyakorlati igazolhatóságával. A nagy drámát, szerelmi regényt ígérő, erkölcsi elkötelezettséget nemző érzelmi megrendüléseket megvalló szavak mögött valójában legfeljebb a köznapi létérdekek szövetségét vagy a fragmentált érzéki erők alkalmi kellemesség-szerző ravaszkodását, s nem az egymásnak sokat jelentők és eme jelentékeny kapcsolatban egymást átformálók ragaszkodását látni.

Az álszerelem konfliktusvilága, mely előbb melodramatikus téma volt, utóbb lecsúszik a komédiába, később pedig, amikor itt is megunják, miután az életben kipusztíthatatlannak bizonyul, a valóság-show műfajában tér vissza. A Bors című bulvárlap többször is elmondja, a lelkendező publikum szenzációélményét strukturáló ismétlési kényszer miméziseként, a „szenzációt": „Szerelmet hazudik a szexért Alekosz." (Bors. 2010. december 7. 1. p.). „Alekosz csak

szexre megy." – olvassuk később (uo. 13. p.). Mindjárt utána a „hír" következő variánsa: „Bár mézes-mázos szavakkal szerelmet vallott Giginek, Alekoszt nem érdekli a táncoslány szíve." (uo.). A háromszorosan előrebocsátott beharangozást követi a kifejtés: „A Való Világ villa legdinamikusabban csajozó hősszerelmese, Alekosz másnak mutatja magát, mint ami, mert a lányok érzékeny lelke igazából nem érdekli. A biztonsági őrként dolgozó férfi legjobb barátja szerint azért búg szerelmes szavakat a lányok, főleg Gigi fülébe, hogy a bugyijába juthasson. A Villa-Rómeó egyben nagy taktikus is, hiszen ha szerelmest játszik, akkor nem csak a nőhöz, de akár a főnyereményhez is hozzájuthat. A tapasztalat szerint ugyanis a nézők sokáig nem küldik haza azt a játékost, akitől szerelmes szappanoperát remélhetnek." (Földvári Zsófi cikke, uo.).

Az imádó is, a csábító is (a rajongó és a csaló is) a költészet által kódolt szerelemkoncepciókhoz folyamodik. Az imádó a partner, a csábító a viszony fantomizációjára használja fel a szerelmi kódot. Az imádó a partnert, a csábító magát jeleníti meg pozitív szerelemfantomként. Az erotikus machiavellizmus a rituális ágálás keretében játssza el, állítja színpadra a szerelmi idealizmust. Az erotikus sikerekre törő csábító megelégszik önmaga fantomizálásával, a szerelmi babérokra törő a partnert is fantomizálja. A banális szerelemkoncepciók lényege nem több, mint a genitális kielégülés pozitív fantomizációval való összekapcsolása, a partner félrevezetésének öncsalással való „igazolása". A banális világban annyi a különbség, hogy az erotika csak a partnert csapja be, a szerelem önmagát is.

Az erotikus illúzióvilág, a nemi kiváltók esztétikai stilizációjaként, eredetileg a fajfenntartást szolgálta. Nemzés és erósz szétválása, az erósz önállósulása után 1./ a partner meghódítását, meggyőzését, engedékenységre hangolását, 2./ és az erotikus kéjökonómia kulturális legitimálását szolgálja. Az erotikus machiavellizmus a partner számára állítja színpadra a szerelmi komédiát, a szerelmi sznobizmus az egész társadalom számára. Az erotikus machiavellizmus a manipulatív erotika stratégiája, a szerelmi sznobizmus gyakrabban, bár nem feltétlenül önmanipulatív (filmkomédiákban – pl. az *Ida regényé*ben – megegyeznek a csalódott szeretők, s a társadalom számára játszanak el egy szerelmet, melybe óvakodnak lelkileg valóban belebocsátkozni).

A csábító a partner meggyőzése és megszerzése érdekében olyan érzelmeket játszik el, amelyeket nem érez. A nyárspolgár nemcsak a partner, hanem az egész világ számára eljátssza őket. A szerelmi reprezentáció retorikájának címzettje első sorban a környezet, mellyel az ágáló egyén vagy ágáló pár státuskereső, presztízstermelő ambíciói folytatnak állandó alkut. A kulturális kompetencia hivalkodó megnyilatkozásai a szociális ambíciók érdekében bevetett nyomáskifejtő eszközök. Rendezett, stabil, kifinomult, magas kultúrájú életmintákat képvisel partnere felé az egyén és környezete felé a pár. E mintáknak a reprezentatív retorikára korlátozott látszatélete megkíméli őket a megvalósítás ellentmondásaitól és konfliktusaitól, őszintétlen képviselőik a közvélemény számára mindig tökéletesebb és tekintélyesebb megtestesítők, mint a tényleges megvalósítók. Sima hazugságok kímélnek meg a sokkoló igazságoktól.

10.4. Fordított fantomatika

Az *Emlékmás* című filmben a hőst őrző ügynöknő játssza el a férfi számára a szerelmet. A sznob a maga számára is szívesen eljátssza a szerelmi regényt. Egyrészt azért, mert ez megóvja, hogy kizökkenjen szerepéből, másrészt mert bár valódi igénye a létfenntartó érdekszövetségre, a nemi feszültségcsökkentésre és a reprezentációs tárgyra irányul, nem szeretne

kimaradni a kifinomult érzelmi kultúra ingereiből és a szenvedélyes érzések kalandjából. A sznob nyárspolgár tehát szerelmet szimulál. E magatartás napjainkban bizonyos mértékig antikválttá vált, összekeveredett a csábítás trükkjeivel, amennyiben a sürgető vágy állapotában az ember rövid távú, a kielégülésig életképes, de erős illúziókat képezve, akár el is hiszi magának, hogy szerelmes. Készíthetnénk, Carpenter témáját variálva, olyan filmet, amelyben az ember, miután levesz (vagy feltesz) egy szemüveget, döbbenten látja, hogy szép nőnek vélt földön kívüli szörnnyel szeretkezett.

Nézzük most az antikvált maradványokat meghaladó „korszerűbb" reagálásokat. A kiábrándult neokapitalizmus embere hisz a marketingben, de nem hisz az értékekben, mint tartós érvényű, közös mértékekben. Gyakran mindkét fél olyan „felvilágosult" a kiábrándulás, a megelőlegezett rezignatív magatartás értelmében, ami értelmetlenné teszi a régi csábító stratégiákat. A neokapitalista (posztmodern) kultúrában az imént jellemzett reagálások fordítottja termelődik ki. Az új ember a valódi érzelmeknek és a szenvedélyes viszonyoknak, egyáltalán a szerelmi regénynek, csak akkor meri átadni magát, ha eljátssza magának, hogy csak játszik. A partner iránti érzelmi függést csak abban az esetben viseli el, ha elhiheti magával, hogy csak játszik partnerével, hogy egy olyan érzéssel kísérletezik, amelyet valójában nem érez. Csak megkóstolni akarja a szerelem változatait, de egyikkel sem azonosulni. Mivel valóságos életével és gyakorlati énjével nem talál kitüntetett azonosulási lehetőséget, lehetséges, alternatív énjei állandóan követelik a megnyilatkozás jogát. Szeretne minden partner számára más ént előadni, eljátszani. Ha egyszer aztán ráhibázik az igazira, ha egy partner, mert a személyiség eredendő, mély, alapvető tendenciáira reagál hevesen, előhívja a „valódi" ént és ezzel erotikus és érzelmi sorsot, az én továbbra is az irónia és a játékosság barikádjai mögül, igyekezvén distanciálódni, nézőként figyeli saját szerelmét. A hagyományos nyárspolgár szerelmet szimulált, a posztmodern nyárspolgár magatartása a szimuláció szimulációja. A valóság a dekadens cinizmus, a mesterkélt önvédelem, a betokosodott nárcisztikus single számára csak a játék és illúzió formájában élvezhető. Az elektronikus médián kívüli világ jóvátehetetlen hátrányaként élik át a rest anyag engedetlen tehetetlenségét. A „szerelem betegségét", a „szerelem őrületét" dicsőítő költészet volt az antipszichiátria ősformája. A „szerelem betegsége", érdekes módon akkor lett szégyen a kultúrában, amikor az „őrületet" demonstratívan rehabilitálta Thomas S. Szasz, Cooper, Foucault vagy Deleuze és Guattari. A hagyományos szerelmi szimulációval szemben ezúttal joggal beszélhetünk disszimulációról, mert az új ember, megriadva az átérzett érzelmi függéstől és szenvedélytől, s minél erősebben érzi, annál jobban megriadva tőle, azt játssza, hogy nem érzi ezt a betegséggel azonosított szenvedélyt, azt játssza, hogy nem beteg, nem a „szerelem betege", tehát disszimulál. Míg azt hiszi, hogy a partnernek szimulálja a betegséget (a szerelmet), közben valójában magának szimulálja az egészséget, a kulturális egészségkoncepció eszményét, a partnert a kellemesség-szerzés eszközeként felhasználó gyakorlatias közönyt. Így élheti ki az érzelmet, amelyben nem hisz, s a szenvedélyt, amelyet szégyell.

A mai film szereplői üzleti csereviszonyba rejtik szerelmüket (*A világ közepe*), a klaszszikus elbeszélés hőse nőellenes agresszivitásba (pl. Rober Taylor az *Asszonyok karavánja* című filmben.)

Ez a disszimuláció a posztmodernben nem könnyen rajtakapható, mert összekeveredik a szimuláció új formáival. A rövidülő távú szerelmek monotóniája ellen védekezve, az erotikus forgalomban való helytállást segítő marginális differenciák kitermeléséért izzadva, s abban az

új versenyben is helytállni próbálva, amelyben a nemiség különböző, korábban elhallgatott vagy üldözött formái most váratlanul az egyént agresszív nyomás alá helyező divathóbortoknak a korábbinál nem kevésbé problematikus formáiban jelennek meg, az egyén gyakran arra kényszerül, hogy olyan igényeket szignalizáljon, amelyeket nem érez. *A világ közepe* című filmben előbb kiderül, hogy a nő otthonos a perverzióban, melyet a férfi előbb bevallani sem mert, utóbb pedig azt látjuk, hogy a férfit megrendítő aktus a nő számára nem sokat jelent, s a kibontakozó kölcsönös rokonszenv ellenére sem élnek meg az ágyban találkozást. Korábban az erotika játszotta meg a szerelmet, most esetleg a szerelmes kell, hogy megjátsszon egy sor át nem érzett erotikus igényt, s közben meg kell járnia a divatos kicsapongások – esetleg úgy érzi – „poklát", hogy becserkéssze a kiszemelt partnert és kimentse innen esetleg hasonlóan mindebbe meggyőződés nélkül belebonyolódott jövendő szerelmesét.

Az álszerelmet mint pozitív szimulációt leváltó negatív szimuláció már nem elégszik meg azzal, mint a huszadik század elején, hogy a szerelmet puszta kalandnak tekintse, a mélyebb érzelmeket nyers erotikus vágyként adja elő. E szinten is már a függés elleni lázadozásról, énvédő stratégiákról van szó, de többnyire még csak azért alkalmazzák őket, mert nem bizonyosak a partner érzéseiben. A gyengülő én nem akar kockázatot vállalni, nem adja ki magát. A XX. század végére az ember a saját érzéseiben sem biztos, másrészt maga kénytelen pótolni, amit a – kölcsönös, felvillanyozó rajongás híján – hasonlóan szürke, önző és motiválatlan partnertől nem kap meg. A nemi különbségek csökkenésével, a kölcsönös elbűvölést leváltó racionális érdekvédelem és formális jogbiztosítás párkapcsolatbeli térhódításával, a bevételt maximáló, kiadást minimáló gazdasági racionalitás érzelmi életre is rátelepedő uralmával a párkapcsolatokat már nemcsak az epizodikussá válás fenyegeti, amibe a single már belenyugodni látszott, de még őt is zavarja a ridegség, közöny és unalom térhódítása. A párjában nem talált személyességet, eredetiséget az egyén magában próbálja megélni, s párját e fikció kivetítéséhez hívja meg a szerepjátékot megerősítő tanúnak, kinek feladata az át nem érzett vagy odaadással átérezni nem mert, hamis vallomást a megtévesztett befogadó hitétől kölcsönzött parazita valóságakcentussal látni el. E viszony képzelt életeket fiadz, melyeket az ember e partner hiszékenységének mértékében reálisan megélhet. Régen a sokat élt nő ambíciója volt, hogy megjátssza a szüzet, ma a szűzé, hogy – valójában meg nem élt, legfeljebb esetleg vágyott – kicsapongásokat és szenvedélybetegségeket gyónjon meg, a közöny és a rutin elűzése érdekében, partnerének. Haneke: *A zongoratanárnő* című filmjének hősnője megriad, amikor partnere – lévén kevésbé fantáziadús, gyakorlatiasabb ember – gyorsan és szó szerint megvalósítja azt a szadomazochista drámát, amelyet a hősnő valóság és képzelet határán kívánt elhelyezni.

10.5. Az álszerelem fenomenológiája

10.5.1. Az ambivalencia tagadásától a szép szépítéséig

Térjünk vissza kiindulópontunkhoz, a hagyományos álszerelem jelenségköréhez. Hogyan ismerhető fel az álszerelem? Mi a közös ismertetőjegye egyrészről a szerelmi sznobizmusnak, a hivalkodó retorikának és másrészről a csábítás trükkjének, a nyers erotikát vagy a gazdasági érdekszámításnak alávetett nemi viszonyt eladó romantikus szerelmi marketingnek? A csábítás a megtévesztett elcsábított oldalán is aligha csapódik le „igaz szerelem-

ként", amely nem vak, hanem érzékeny. A csábítás konvenciókra, közkeletű illúziókra, rögeszmékre, előítéletekre apellál, és nem a személyes igazság és teljesség meglátásának vagy kimutatásának kölcsönös akaratára. Így aztán az áldozat oldalán a szerelmi sznobizmus lesz a megfelelője: mind az erotikus, mind a köznapi motívumokkal kommunikációképtelen, giccses módon a fellegekben járó, naivan gőgös szerelemkoncepciók türelmetlensége és könnyelműsége. Könnyelmű, mert látszatokba kapaszkodik és nem gondol a jövővel, s türelmetlen, mert jogosulatlan, túlzó igényét (a Karen Horney-féle „neurotikus igényt") be akarja hajtani az egész világon, nem akceptálva sem reális adottságait, sem a világban elfoglalt reális helyének függvényében elérhető lehetőségeket. Az illuzionizmus nemcsak a prózai motívumokat öltözteti ünnepi kosztümbe, a rút és aljas indítékokat is megszépíti. Mivel a szégyellt prózát is kompromittálónak érzi, s eltakarására kidolgozza a szerelmi retorikát, az elhallgatott realitásban, a romantikus kulissza mögött nemcsak a sivár önzés tenyészik, ennek kíméletlen elfajulásai is kényelmes fedezékre tesznek szert. De nem ezen bukik le a csaló, hanem azon, hogy nemcsak a prózait és a rútat, hanem a szépet is szépíti. Így végül sterilen modorossá, unalmasan kilúgozottá, tolakodóan tanító-nevelő jellegűvé válik szerelemkoncepciója (mint a férjé Theodor Fontane Effie Briest című regényében), mely addig szépíti magát, míg végül taszítóvá válik. Az üresjárat leleplezi az álszerelem nárcizmusát: nem a partner, hanem az én idealizációja a döntő, a partner csak eszköz. Ha együtt csapják be a világot, úgy kölcsönösen eszközként kezelik egymást, s ez sem a szeretők cinkossága, hanem az üzlettársaké. A nárcisztikus magány, úgy látszik, kényszeres szertartásrend kikristályosodásához vezet, mely itt a szerelmi kristályosodást pótolja. Ennek termékei a kimódolt és lélektelen, túlbonyolított rítusok és moralizáló ideológiák. A mai filmekben gyakran feszélyező eredményre vezet, hogy a színész az állítólag „igaz szerelmet" eleveníti meg ezzel a kimódolt lélektelenséggel (pl. Nicole Kidman a *Moulin Rouge* című Baz Louhrmann-filmben).

10.5.2. Élethez kötő és élettagadó illúziók

A nyárspolgári képmutatásnak mélyebb okai is vannak, nemcsak a piacról élő marketingember illúziókkal visszaélő kétszínűsége. Minél nagyobb a nemi élet tényleges barbársága, annál nagyobb szüksége van illúziókra, melyek az általános kultúra és a nemi kultúrátlanság közötti rést hivatottak áthidalni, mintegy a nemi élet általános ápolatlanságának szépségtapaszaként. Az össztársadalmi prűdség e tekintetben nagyon baljós tünet. A prűd-stratégiákban involvált alattomos, hazug illúziók azonban nem azonosak a rajongás illúzióival. Az illúziókkal élni vagy visszaélni velük nem ugyanaz. Az erotikának is szüksége van bizonyos illúziókra, nemcsak a szerelemnek, s kiváltképpen nem csak a képmutatásnak. Az illúziók nagy szerepet játszanak erotika és szerelem határán, a két szféra kommunikációjának megszervezésében. Kezdetben a szorongások kommunikálnak az illúziókkal, s az előítéletek, tévedések kommunikációjából bontakozik ki végül a személyes igazság, az egyedi egzisztencia valóságának teljességélménye. Az illúziók szükségszerűek, mert, mint láttuk, az erotika a határ jelensége, mely magával hozza a kétértelműséget és a titkot. De a szépség ugyanúgy a határ megnyilatkozása, mint az illúziók, a szkepszis nem is habozik felvetni a kérdést, nem illúzió-e minden szépség. Hamvas Béla a sötétben élő belek dagasztó munkájának démóniájáról beszélt: nem eme nyálkás, lüktető és sötét birodalom köntöse-e minden szépség? Kétszeresen kompromittált, mert a kegyetlen létharc győzelmei teszik lehetővé, hullák szegélyezik útját,

s mert belseje az a ragacsos vitalitás, ami a rút és az undorító esztétikai kategóriák fennhatósága alá tartozik. A szépség azonban fenomén, s a fenomén nem az anyagi hordozót mutatja meg, hanem az összes lehetőségeket tartalmazó lényeget, nem a reduktív természettudományi, hanem az egzisztenciális lényegigazságot.

10.5.3. A hazug illúziók igazságtartalma

A reduktív igazság a lehetőségeket téveszti szem elől, kioltva az ambíciókat és reményeket, míg a prűd nagyzási hóbortok az alapokkal, a genezissel, az okokkal és feltételekkel nem számolnak. Az egyik a célokra és lehetőségekre vak, a másik az okokra, ezért az egyik csak rútat és undorítót lát, a másik pedig csak steril-giccses szépséget, mely, ha jobban odafigyelünk, nem kevésbé sivár és undorító. Látnunk kell a féligazságok reménytelen dulakodását, a krónikus konfliktusok mélyén rejlő hamis alternatívákat. A nyárspolgári kétszínűség, mely parazita módon viszonyul a szépséghez, mégis hozzájárul ébren tartásához egy olyan kultúrában, melyben a gyakorlati életet kizárólag alantas indítékok szervezik. A társadalom rútra, alantasra és undorítóra, s végső soron mindenek előtt a kegyetlenség kategóriáira bízott önszabályozásába a kapitalizmusban a rebellis ízlés egyéni elhajlásainak formájában férkőzik be a magasabb létnívón is berendezhető élet lehetőségére utaló minden jelzés. A nyárspolgári képmutatásnak nagy gyakorlati erőt és némi szellemi kreativitást is kölcsönöz az adott társadalomban hontalan egzisztenciális kategóriákhoz való mégoly parazita viszonya is. A nyárspolgári lélek ugyanis azt szeretné elérni, hogy a másik, a partner egy a csaló által szuggerált nemesebb játszmát játsszék, a távlati, tartós, közös hasznú (s végső soron közhasznú) viselkedés kódját, az úriemberi viselkedés kódját kövesse, s ne az egyoldalú és rövid távú haszonmaximálás ellenállhatatlan erejű, barbár-piaci kódját, az egocentrikus infantilizmus gyakorlati társadalmi eszménnyé tett stratégiáját. A következmények önmérséklő tekintetbe vétele s a partnerre tekintettel levő előzékenység, az aggódó és figyelmes, szolidáris és érzékeny tekintet építőkövei, pontosan ama tekinteté, amelynek társadalomontológiai hiánya, turbókapitalista likvidációja tükröződik Sartre Lét és semmijének diagnózisában, amikor a másik ember tekintetét az ént tárggyá alázó gyilkos szerszámként jellemzi. A nyárspolgár csak a partneren igyekszik behajtani a gentlemanlike-viselkedés kódját. Minél türelmetlenebbül teszi ezt, annál nagyobb előnyre tehet szert, mely abból fakad, hogy teljesíthetetlen követelményeket támasztva megtámadja a környezetében élők önbecsülését, s olyan erkölcsi küzdelmekre készteti társait, melyek skrupulusok nélküli bíráik és hóhéraik prédájává teszik őket. Mindez azonban, az áldozat oldalán, haszonnal is járhat, ha az naivan megvalósítja a kizsákmányoló által hirdetett és behajtott értékeket, amelyek esetleg valódi értékek. A kizsákmányoló az igazságot is hazudja, a kizsákmányolt akár a hazugságot is igazzá teheti, ha – erőfeszítéseit megsokszorozva – a szeretet és az áldozat hőstetteivel módosítja az emberi lehetőségek határait.

A szerelmi illúziók nem pusztán a nyárspolgári ideológusok tintahal-világának megnyilvánulásai, kár lenne őket a nemi düh énvédő-taktikáira vagy a marketing-ember áruesztétikájára redukálni. Mélyebbek, ősibbek a szerelmi hazugságok és illúziók, s mindenek előtt termékeny pozitív oldaluk is van. A szerelmi ágálásban nem csupán az erotika machiavellizmusa vagy sznobizmusa nyilatkozik meg, a nemi düh nyers kielégüléseivel való elégedetlenség és a vágyott szerelmi romantika naiv színjátékos pótkielégülése is kifejeződik benne. A pótkielégülésről való szokásos beszéd egy kielégületlen érzéki inger pótlékaként értékeli

a kisebb testi értékű szellemi ingert. Az érzékek kicsapongásai azonban érzelmi és szellemi kielégületlenségből is fakadhatnak, az ember szeretkezik, „bulizik", mert nem tud kommunikálni, mert az alkotásban, munkában sikertelen, mert személyisége nem képes kiváltani tartós érzelmeket, hosszú távú kötődést.

Tegyük fel, hogy a szerelem az erotikus sznobizmus és machiavellizmus hazugsága, de minden hazugságnak szüksége van léttámasztékra, mind az igazság elemeivel él vissza, s épp a visszaélés arányai bizonyítják, hogy a „szerelem"-fogalom fed bizonyos önálló és reális tartalmakat, a libidó pedig hálásan és reménykedve ragadja meg az érzelmileg evidens, reménykeltő, perspektívát nyújtó élményelemeket. A libidó csekély utalásokra is hajlandó erősen reagálni, az erotika hazugsága igazsággá válik, elcsábít, a fantomizációs trükkök beindítják az önteljesítő prófécia mechanizmusát. Ha a manipuláció önmanipulációval is párosul, ez minden további nélkül érthető. De a rideg szerelmi szkepszist is „megpuhíthatja" a szerelmi hőstettek sora, melyeket önző stratégiái az áldozatban kiváltanak.

Az *Emlékmás* ügynöknője is megvallja, hogy „kellemes" volt megélni az érzést, amelyet eljátszott áldozatának. A *La Mancha lovagja* című filmben az eldurvult nőt változtatja át a szerelmi kultusz, mellyel az „őrült" lovag megtiszteli őt. Készülhetne olyan Don Juan-film, melyben a csábítót magát is elcsábítja az érzés, amelyet kezdetben csak megjátszott. Ezt bonyolíthatná egy további fordulat, melyben az áldozat akkor fedezi fel a hazugságokat és bünteti a csábítót, amikor az már „igazán szeret". A filmkomédia többek között azért nem olyan eredményes korunkban, mint Székely István, Frank Capra vagy Howard Hawks idején, mert túlságosan és primitíven szexcentrikus, nem veszi figyelembe illúziók és realitások bonyolult szövedékét, melyekből a drámaibb komikum építkezhetne. A modern Don Juanért akkor jön el az ördög vagy a kővendég, ha végre „igazán szeret". A posztmodern Don Juanért kísértetfilm rémeiként jöhetnének el a tönkretett nők. A bűnhődés kegyetlensége fokozható, ha a rémasszonyok nem őt, hanem szerelmét tépnék szét. Tobe Hooper és Sam Raimi óta keveset járult hozzá a filmes fantázia a posztmodern hidegség bestializálódásának leleplezéséhez. A jövő Don Juanjának egyik lehetséges változata a slasher-variáns: a kiábrándult nőkhöz eljön a nem remélt lovag, a régimódi nagy szerelem, de kiderül, hogy a gyengéd udvarló a láncfűrészes sorozatgyilkos új álarca, miután a bőrpofát, az *Amerikai Psycho* nyomán, yuppie-stílre váltotta.

10.5.4. Az igazság lecsúszása illúzióvá

Igazság és illúzió többszörösen átcsapnak egymásba. Kifinomult szubkultúrák, nagy szeretők vagy egyszerűen e regényes képzelet emberi viszonyokat megálmodó teljesítményei új érzékenységeket vezetnek be, új viszonyokra csábítanak el, amelyek vonzerejét az átlagember is érzi, ám a megvalósításhoz szükséges érzékenységgel nem bír vagy az érzelmi költségek vállalására képtelen. A valódi szerelem lelki eredményeit a felületes mimézis illúzióként viszi tovább, az individuális igazság kollektív hazugságként válik közkinccsé. A szerelemkoncepciók az igazság megismerése és megélése eszközeként születnek, de puszta illúzióként terjednek tovább. Az álszerelem rituáléi jelzésszerű utánzásai olyan szavaknak és tetteknek, amelyeknek valaha, valahol volt értelme, ezért voltak szuggesztívek, s terjedtek el népszerű kultúrmintákként, menet közben képmutató álcává vagy rossz lelkiismeretű paródiává válva. E körülmények között a szekpszis nem jó tanácsadó s – váratlan módon – a szenvedély elvakultsága vezeti vissza áldozatát az elveszett igazságokhoz, melyekben a felvilágosult józanság már nem hihet.

10.5.5. Az igazság mint stupiditás

Mivel a kapitalizmus a fejlődést a civilizációs és technikai vívmányokban koncentrálja, miközben a lelket és kultúrát barbarizálja, a lelki-kulturális szkepszis ellenfele gyakran a „naivság". A barbár létharc feltételei között Cabiria vagy Gelsomina szeretete és odaadása, hűsége és áldozatossága, azaz a szerelem vagy a szeretet megtestesült jelenvalóságának lehetősége nem pusztán illuzórikusként jelenik meg a „realitásérzék" számára, hanem valósággal mint „hülyeség", „stupiditás" (*Az országúton, Cabiria éjszakái*). Ha a modern poén az volt, hogy a csalót vagy a barbárt megpuhítja a szerelem, a posztmodern hidegség új kultúrájának poénja, hogy egy új, kegyetlenebb világban már nem puhítja meg (Ang Lee: *Ellenséges vágyak*).

10.5.6. Az álhitetlenség…
(…az álhit és a hitetlenség ellen is lázad)

A hitetlenség azonban lehet hogy álhitetlenség, ami fordítottja az álszerelemnek, a manipulatív szerelmi álhit fentebb elemzett ritualizációjának. A klasszikus mozimelodráma tele van a valóra vált szerelmi illúziók hőstetteivel, az önmagát teljesítő szélhámos próféciák paradox ünnepeként, a film noir hőseit pedig az álhitetlenség konok, de végül mindig szétfoszló görcse jellemzi. A XX. századi tömegkultúra legesősebb kreatív erői közé tartozott a szerelmi illúziók szkeptikus elutasításának szellemi miliőjéből új szerelemkoncepciókat kikristályosító eme két gondolatmenet, melyeket itt rekonstruálni próbálunk. A fantázia többre tör, kutatja a lehetőségeket s az általa kidolgozott lehetőség-képek csak akkor válnak illúzióvá, ha elvesztik a kapcsolatot a cselekvéssel, s hazugsággá, ha a hittel (önmaguk komolyan vevésével) való kapcsolatot is elveszítik. Merő álmodozássá lecsúszva önkényesen variábilissé, véletlenné, formátlanná válnak, üres retorikává merevülve ezzel szemben kényszeres rögzítettségre tesznek szert; a művészeti termelésben amannak a léha blöff, emennek az agresszív frázis a leképeződése.

A *Schulmädchen Report* filmekben a kamaszok szégyellik, vulgáris cinizmusba rejtik csodálatukat és vonzalmukat, nem adnak kifejezést a női test misztériuma által keltett faszcinációnak. Az álszerelem fodítottja a puszta vágynak álcázott szerelem. Az álszerelemben a nemi düh a szerelmi frázis tudattalanja, az álszkepszis szerelemmitológiájában ezzel szemben a vágy (vagy a nemi düh) a tudat szintjén jelenik meg, s a szerelem (a sorsszerű függés) a tudatalanba száműzve lappang. Egy korábbi szakaszban a nemi düh prózája jelent meg szerelemnek álcázva. Most egy bonyolultabb, nehezebben áttekinthető és kezelhető látszatvilág jön létre: a szerelemmé vált nemiség, a romantikává vált próza jelenik meg prózának álcázva. Már a XX. század elejének tömegkultúrájában megjelenik az új ember, aki csak taktikákban és stratégiákban szeretne hinni s szégyelli az érzelmeket.

A megfordítás, a magasabb indítékok alacsonyabbakkal való reprezentálásának oka, az általános kultúrmiliő sajátosságain, a szkepszis uralmán túl, a konkrét esetben (mert e megfordítás mégsem válik az új világban sem minden élet és kultúra szükségszerűen ható törvényévé): 1./ az önbizalomhiány (a saját erotikus varázs hiánya vagy a belé vetett hit hiánya), 2./ és a bizalmatlanság (ami azt jelenti, hogy az ember nem mer hinni a partner anyagi érdekeken és nyers erotikán túlmenő motiváltságában).

A klasszikus filmi elbeszélés nagyformájának varázsa és produktivitása a pátosz modernizálásán, a szerelemkoncepcióknak a cinikus szélhámosság és a kiábrándult, reményvesz-

tett szkepszis elleni kétfrontos harcán alapult. A Humphrey Bogart és Robert Mitchum által eljátszott karakterek nagysága a visszavonás és a visszavonás visszavonása közötti mozgástérben épült ki. E sérült figurák nagyszabásúbbak, mint pl. a Jávor Pál által alakított simább lovagiasság. Az álhitetlenség sértett hit, amely bosszút akar állni istenén annak jelen nem valóságáért. Ez esetben a rejtőzködő isten a szerelem istene.

A gondolat azonban ezen a ponton nem állhat meg, Jávor Pál és klasszikus komédiánk védelmében is meg kell szólalnunk. Kultúránk viszonylagos „elkésettsége" vagy „visszamaradottsága" a melegszívű derű olyan formáit hozta létre, melyeket az amerikai filmben is a hazánkból érkezett Kertész Mihály képviselt (*Élet apával, Daughters Courageous*). A turbókapitalizmus nyomvonalába került, legázolt népek és osztályok kezdik sejteni, hogy az „elkésettség" az elidegenedettségben, cinizmusban és az élet játékszabályainak minden kompenzációt és ellensúlyt félresöprő kegyetlenségében való „haladottság" hiányát is jelentheti: ennyiben az emberiség fennmaradásának feltétele, hogy – nem is egy értelemben – a múlt legyen a jövő. A kínai és indiai film világsikere olyan érzékenységek átmentését feltételezi, amelyeket, miután nyugaton kipusztultak, a keleti film érzékeny, gyengéd, szenvedélyes vagy kifinomultan kontemplatív szenzációi által fedezünk fel újra. Nyugaton, ahol az új ipari, technikai civilizáció, majd az őt radikalizáló piacgazdasági és fogyasztói társadalom, végül a globális, spekulatív és virtuális tőkeformák diktatúrája áttört, az évezredeken át felhalmozott értékek és az évmilliók során felhalmozott önszabályozó mechanizmusok (az erkölcs és az élet értékei) jobban károsodtak, mint azokban a civilizációkban, ahol mindez csak kívülről rájuk erőltetett importcikként ostromolja az ellenállóbb mentalitások kulturális immunrendszerét.

11. A KÉZ TÖRTÉNETE

11.1. A kéz mint nemi szerv
(Manuális logika, single-logika)

Az onánia az ember saját nemi szervéhez, az incesztus az őt nemző nemi szervhez való visszatérés: mindkettő a kezdetnél, eredetnél való rögzülés, világkerülés, világtagadás. Philip Roth regénye minduntalan összefüggésbe hozza az onanista szenvedélyt az anya infantilizáló túlgondoskodásával. „Dorong: a szó valahogy pontosan azt az állatiasságot és vaskosságot fejezi ki, amit annyira csodálok, önfeledt, súlyos és gátlástalan himbálózását ennek az eleven tömlőnek, melyből gazdája kötélvastagságú és -erősségű vízsugarat bocsát ki, mikozben én vékony sárga cérnaszálat eregetek, aranyszájú anyám szavával: csurrantok." (A Portnoy-kór. Bp. 1971. 49.p.).

A szexfilm virágzása idején sok olyan filmet láthattunk, melyekben a megelevenedett szexuális vágyképek keretéül szolgált a maszturbáció (pl. *Hollywood Heartbreakers*). A nemek eltérő szexuális élményvilága és kultúrája különböző, sőt ellentétes keretbe helyezi a nemi élet képét. Az autoerotikus szimbolika a női képzeletben gyakrabban pozitív, a férfinél negatív. Erdős Renée Kísértetek című versében a nárcisztikus fantazma rémként látogatja a lelket:

Kísértetekkel küzdök éjszakánként.
Álmomra törnek sápadt arcu rémek.
Sírnyitó, titkos óráján az éjnek
Körülcikáznak temető-sugárként.

(Erdős Renée: Versek. In. Összegyűjtött művei. Bp. én. 20.p.) Az álmodástól…-ban, miután közelebb jön hozzánk, a nárcisztikus kínfantazma kéjrémmé változik:

Az álmodástól védj meg, Istenem!
Kábultságomban ne küldd rám a vétket,
Mely ébren elkerül. Esengve kérlek,
Ne adj, ne adj több álmot énnekem.

Ugy félek: sorsom rosszra változik!
Hiába tiszta, bűntelen a lelkem –
Rémek kisértnek, csendes éjjelemben
Gyötrött agyam lázzal viaskodik.

Uram! A démont üzzed tőlem el!
A szeme fényes és piros az ajka –
S én úgy cselekszem, amint ő akarja.

Ölelem hévvel, hogyha ő ölel
S ha izzó ajka rám tapadva, éget:
Gyönyörrel szivom belőle a vétket…

(uo. 21.p.). A *Young Love – Hot Love* című filmben pontosan így, álmában lepi meg a fiatal lányt a vágy. Még ha mindez „bűn" lenne, a bűn vágyálma akkor sem az én bűne. Példáinkban az álmon keresztül kísérti a lánylelket a vágy. Az álom a vágyról azonban nem az életet letaglózó vágy. Az utóbbi hatalma a férfiköltészetben nyer radikális kifejezést. A nárcisztikus kéjfantazma a férfiköltészetben tiszta kín, melyet csak a társszex enyhíthetne:

Kívül-belől
Leselkedő halál elől
(mint lukba megriadt egérke)

Amíg hevülsz,
Az asszonyhoz úgy menekülsz,
Hogy óvjon karja, öle, térde.

Nemcsak a lágy,
Meleg öl csal, nemcsak a vágy,
De odataszit a muszáj is –
…

(József Attila? Nagyon fáj. In. Összes versei. Bp. 1963. 595.p.). József Attila a nőhöz fohászkodik úgy, ahogy Erdős Renée Istenhez. Ebből arra következtetünk, hogy a két konfliktus nem azonos létnívón zajlik. Ezt később a férfit a vágy, a nőt a vágy vágya fogalmával magyarázva próbáljuk megérteni.

Vas István Nehéz szerelem című művében a kamaszkori onánia „önsegélyező" jellegű kényszercselekvés, melyet a kollektíva szükséghelyzetet elismerő szolidaritása és az eseményt trivializáló, jelentőségét csökkentő humora segít elviselni. Roger Martin du Mard Maumort alezredesében a „kölcsönös segélynyújtás" motívumát szinezi ki az elbeszélés, a férfiak egymás szüksége és ennek kezelése iránti olyan megértését, amit a nők nem nyújtanak. Andy Warhol filmjében az onánia az „állat az emberben" rehabilitációja. Hasonlóan akarja már Henry Miller is a Szexusban átértékelni a nemi aktus „sáros" mivoltát. Andy Warhol cinikusan provokatív, leértékelt emberképet képvisel, míg Henry Miller az illúziókká fakult ideálok terhétől akarja megszabadítani a szexualitást. Amit Miller még a teljes testi-lelki gazdagság és valóságos azaz konfliktuózus igazság meghódításaként céloz meg, annak helyén Warhol már újfajta szegénységet talál.

A XX. század végén olyan egyének és csoportok lépnek fel, akik az onánia nevében akarnak „polgárjogi" és „felszabadító" mozgalmakat indítani. Propagandájuk az onániát teszi meg a társszex példaképévé. Láttuk, hogy a férfi izgalomversek fájdalmasak, a nőiek kéjesek. A férfiak autoerotikus diszkurzusa tragikus, a nőké eksztatikus. A férfiaké a kezdet rettenetességét, a nőké a kezdet tökéletességét sugallja. A férfi autoerotika diszharmonikus, a női harmonikus. Ez a feministákat predesztinálja arra, hogy hatékonyabban propagálják az

autorerotikát, míg a férfiak – maszturbációs mozgalmárként fellépve – gyakrabban válnak nevetségessé. A passzív nyomor a partner hiányában bekövetkező szexuális izgalom, az aktív nyomor az ezáltal kiváltott autoerotikus pótkielégítő tevékenység. Shere Hite megkérdezettjei azt állítják, hogy a passzív nyomornak nem feltétlen következménye az aktív nyomor, ellenkezőleg, a társszexnél kifinomultabb erotikus kultúra forrása lehet, legfeljebb a társadalmi üldöztetés, az illegális jelleg tartja a nyomor szintjén. Shere Hite feminista szexaktivistái a klitoriszt dicsőítik a vaginával szemben. Számukra a klitorisz a női felszabadítás fegyvere, míg a vagina a nő ellensége, a férfihatalomnak a női test területriumán belül berendezett előretolt állása, a nő belső ellensége.

Hogyan viszonyul a férfi- illetve női autoerotika a filmtörténetben az újkeletű rehabilitációs tendenciákhoz? A pornófilmben a férfiak meggyőződés nélkül, felületesen, mechanikusan onanizálnak, tevékenységük elismerő gesztus, a női testnek vagy produkciónak szól, megfelel a szexualitás nézőterén felcsattanó tapsnak. A férfi autoerotika (már Warhol példája is jelezte), a művészfilm, különösen az avantgarde produkció számára válik problémává. A *Taxidermia* című film három epizódja három embertípust és világállapotot mutat be. Az első a kudarcember, a nyomorult, a második a sikerember, a bajnok, a harmadik az elitember. Az első epizód a szexfilm tradíciójához kapcsolódik, s ezzel oltja be a naturalista nyomortematikát. A második epizód a szocialista termelési film emlékeit eleveníti fel, de a szocializmusnak a fogyasztói társadalom felé elindult, pervertált formái átalakítják a műfajt. A termelési film struktúráját a *Taxidermia* a fogyasztás témájára alkalmazza, a munkaverseny mitológiáját a fogyasztási verseny karikaturisztikus ábrázolásává transzformálja. A kommunista termelési film is ismerte a fogyasztást, de klasszikus darabjaiban ez a fogyasztás ünnepeként, a termelés megérdemelt szüneteként és jutalmaként jelent meg, nem fogyasztási versenyként (*Vidám vásár, Karneváli éjszaka*). A *Taxidermia* dramaturgiája ügyesen relativizálja, egymás karikaturáiként szemlélve, termelés és fogyasztás eszméit. Végülis a második epizódban is termelnek: ürüléket termelnek! Az első kor szimbóluma a szexuális nyomor tanúságának a csillagokig fecskendezése, a második kor ikonja az ürülékfelhalmozás, a tőkefelhalmozó kapitalizmushoz való megtérés a kádárizmus idején ennek degenerált formájához tér meg, nem a termelő tőkéhez. Az első történet a megtermékenyítés és foganás története, de a nyomorúság szörnyet fogan. A második epizód termel, de csak ürüléket. A harmadik epizód a szellem emberének története, de a szellem már csak antiszociális értelem, hideg reflexió. A szellemi tőke ugyanúgy degenerálódott, mint a gazdaság. A harmadik epizód a slasher átintellektualizálása, meta-slasher, melynek hőse szétszedi a világot, megtámadja a létet, hogy holt világot rakjon össze belőle. Az új értelem az érvény tartóssága helyett groteszk, halott tartósságot eszkábál. A szellem, mely koncol és boncol: a legvadabb ösztön módján működik. A steril szupertechnológia a léttel teszi azt, amit a vad ösztön a ráosztott, a lét által neki kiutalt zsákmánnyal. Az új Frankenstein is az örökkévalóságot keresi, de ez csak a kócbábok világa lehet, mert az élők is csak tedd ide, tedd oda bábok. Már Morrissey *Frankenstein*je idején elindult a horrormítosz a slasher felé. Az új Frankenstein, az elit-Frankenstein mint posztmodern intellektuel olyan fordított Frankenstein, aki nem a halálból teremt életet, hanem az életből halált. Befékezi a vitalitást, megbénítja a nemzés és születés sorsszerű erőit, véget vet az élet szerencsejátékának. Az egykori Frankenstein, Prométheusz nyomán, elrabolta az égtől a villámot. Az új Frankenstein visszaadja az égnek a villámot.

A *Taxidermiá*ban előbb a magány és kudarc, később a verseny és siker, végül a presztizs világával ismerkedünk meg. A film poénja, hogy ezek közül a degenerált voyeur, a szexuális nyomor antihőse, az onanista az egyetlen, akivel a néző együttérezhet. A legszerencsétlenebb, legnyomorultabb figura a legkevésbé aljas, az undorító a legkevésbé sivár.

Az önkielégítést mindenek előtt a hiány fenoménjeként kell tárgyalni, legelőször így jelenik meg, mert olyan rendszert alkot, amelyben hiányzik a másik nemi szerv, melynek a kéz tölti be a helyét, és hiányzik a partner, amelynek az én tölti be helyét. A kéz aktív nemi szervvé válik, az én pedig megkettőződik. Férfi és nő esetén ez ellentétes következményekhez vezet, a férfi nemi szerve ugyanis elvileg aktív, ám ezt az aktív nemi szervet most passzívvá nyilvánítja, kiszorítja eredeti uralmi pozíciójából egy új, aktívabb nemi szerv. Russ Meyer filmjeiben (pl. *Beneath the Valley of the Ultravixens*) a kéz és a nemi szerv találkozása esztétikiusabb, mint két nemi szervé, mert a kéz mozgékonyabb és intelligensebb. A kéz a Kolumbus, a nemi szerv csak az őt követő konkvisztádor. A nő esetében, akinek nemi szerve passzív volt, a maszturbáció kiegészülésként jelenik meg: az erotikusan aktivált kéz által szert tesz a nő egy aktív nemi szervre is. A két esetben közös, hogy a kéz mint univerzális szerszám, aktív nemi szervvé előlépve, az igazi nemi szervet passzív tárggyá minősítve és a partnert kiszorítva, a nemi szerv fölötti uralmat gyakorolva, a nemiség átprogramozójaként jelenik meg, amennyiben már nem a nemi szerv „akarata" érvényesül, hanem egy kevésbé kötött és ezért absztraktabb akarat játszik a nemiséggel. Mivel ez a nemiség bármikor könnyen hozzáférhető, a dohányzáshoz, alkoholhoz hasonló szenvedéllyé válhat, mindennemű feszültségek és frusztrációk ellentételezéseként. Az „önkielégítő karakter" (és a róla folyó beszéd) az a XX. században, ami a single (és a hozzá kötődő, általa kiváltott diszkurzus) a XXI-edikben: a személyiség önszabályozási rendszerének függetlenítési kísérlete, a viszonyoknak való kiszolgáltatottságtól való félelem, a felületessé vált, rossz prognózisú emberi kapcsolatok elutasítása.

11.2. Távolságnövelő és -csökkentő nemiélet-formák

A maszturbálás, ahogy régen nevezték: „a saját kézzel való közösülés", akárcsak az incesztus, a közeli rokonnal való közösülés, és a homoszexualitás, az azonos neművel való közösülés, a szexualitás elvileg kényelmesebb – az ént egy vele testileg és lelkileg összemérhetetlen, egzotikus idegentől védelmező, kímélő – formái. Az önazonos, a rokon és a hasonnemű feltehetőleg mind megértőbbek, az igényt, melyre reagálnak, bensőségesebben ismerik; mindezekben az esetekben kevesebb a szükségszerű misztifikáció. E három variáns tiltásával az emberi kultúra a nehézségek állítását, a bonyolítást, a differencia termelést tette a szexuális kultúra konstrukciójának alapjává. A heteroszexualitás a nagyobb különbség, a radikálisabb „másság" választása a homoszexualitással mint kisebb „mássággal" szemben, az utóbbi csak tiltása következtében lehetett mégis a nagyobb másság szimbóluma, s egyúttal a nonkonvencionális alkotó erők forrása. De mindez eredetileg épp a heteroszexuális norma s a távolit előnyben részesítő házassági rendszerek tudattalan célja. A tilalmak, a nemi élet nehezítése útján, a szexualitás esztétikai és etikai felépítményének megkonstruálásához szükséges nehézségek megtermelését biztosítják. Ők nyitják ösztön és ösztöncél között azt a mozgásteret, amely már nem ösztönös. Ők terhelik meg a természetet kultúrával.

11.3. Tilalmak szellemtörténete: a túl közeli tilalma

A tilalmak, amelyek világtörténelmet csináltak, legalább a maguk idejében, amikor erejük érvényesült, értelmes tilalmak kellett hogy legyenek, természet és kultúra kultúrában is tovább folyó harcának megnyilatkozásaiként. Kutatni kell e tilalmak szellemét.

Az incesztustilalom szembeállítja a szülői ház elhagyásához kötött nemi életet a gyermekkorral, a homoerotika tilalma pedig leválasztja az azonos neműek harci, eszmei és munkaközösségéről. A kettő együtt viszonylag zárt tevékenységtérré sűríti, biztosítva, hogy ne keveredjék össze realitásprincípium és örömelv motívumvilága. Bizonyos értelemben mindezeknél alapvetőbbnek látszik a kéztilalom, mely a nemi életet elkülöníti az én önrendelkezése alatt álló magányos, izolált, magában véve autisztikus, skizoid, paranoid tendenciák fenyegette intimszférától és a partner rendelkezése alatt álló társas intimszférába utalja, kihelyezi a csereviszonyok világába; ez a legelemibb kihelyezés, az autoerotika határa, az erotikus külvilág születése, melyet az önkielégítés nem tár fel. Az önkielégítés ugyanis mintegy a szervezeten belül intézi el a nemiséget, a többi belső folyamatok analógiájára. Láthatóvá válik a tilalmak rendszerének logikája: az önkielégítés tilalma kihelyezi a szexualitást a világba, az incesztustilalom a családból a társadalomba, a homoerotika tilalma pedig befejezi az eltávolítást, mert a másik nemnél, melyet célul jelöl ki, nagyobb emberi távolság nem elképzelhető. Az önkielégítés tilalma kihelyezi a szexualitást az objektumvilágba, a természeti környezetbe, az incesztustilalom belehelyezi a társadalmi környezetbe, a homoerotika tilalma, a heteroszexuális parancs pedig az azonos nemi természete révén megértőbb, beleérzőképesebb, elvileg adekvátabban reagálni képes, szolidárisabb partnert letiltva, érthetetlen és kiszámíthatatlan, idegen természetű partnert jelöl ki célul. A rokon természetű idegen helyébe idegen természetű idegent állít, a kielégülés feltételévé téve ezzel már nemcsak az idegenbe való kilépést, hanem a hazugságok, taktikák, félreértések, illúziók, fétisek és mítoszok világának megjárását is.

A törzsi kultúrában az incesztustilalom a döntő, a modern világban a maszturbáció elleni harc. A homoerotika összkultúrálisan érvényesülő tilalma szintén újabb fejleménynek látszik. A primitív kultúrában a beavatás előtt az incesztusra, a beavatás után a homoszexualitásra csábít a szituáció; a heteroszexuális norma nehezen kiküzdhető, késői stádiumként realizálódik, mely soha sem következne be, ha a „könnyebb" formákat nem nehezítenék. A lényeg, hogy a tilalmak rendszert alkotnak, azonos természetűek és egy irányban hatnak, s együttesükben vezetnek el a biológiai és társadalmi reprodukció és az erotikus kultúra hagyományos együttműködési típusához, míg a tilalomrendszer felmondása lázadó hangsúlyra tesz szert.

11.4. A túl távoli tilalma

Mindezzel csak a tilalomrendszer felére vetettünk pillantást, mert a legtöbb kultúra a túl távoli – azaz specifikus kulturális klasszifikációs rendszerek által alkalmilag és helyileg ilyenné minősített – típusokat sem fogadja el teljes értékű, legális partnerként. A túl közeli partnert szigorúbban tiltják, a túl távolit a nemi düh számára megengedik, csak a házasság, a hosszú távú elismert, legális kapcsolat számára tiltott. Hódító hadak megerőszakolhatják az idegen

nőket, sőt, férfiakat is, ebben nem látnak semmi természetelleneset, csak abban látnának, ha a hóhér beleszeretne áldozatába. A tilalomrendszer gondolkodásmódja napjainkig sem változott: jellemző, hogy tetszőlegesen távoli partnereket akkor enged meg a kultúra, amikor egyúttal feladja a tartós együttélés követelményét. Évezredeken át nem jutott eszünkbe olyan háborúként ábrázolni a nemek viszonyát, mint a mai erotikus thrillerekben. A mai single ugyanazt csinálja, amit a középkori harcos: túllépi áldozatát. Választásában nem szelektív, látszólag előítélet mentes és türelmes, valójában azonban úgy lép túl minden partnert, ahogy a régiek az előítéleteikkel sújtott, túl távolinak érzett variánsokat. Csak a terminológia más, akkor ezt a másság megvetéseként élték át, ma megbecsüléseként tálalják.

11.5. Mr. Hyde, Orlac és társaik: a túl-deszublimáció

A szexualitás stigmatizált formái eredetileg nem az erotikus hanem a horrormitológiában jelennek meg kifejtettebb formában. Az indirekt szimbolika, a tünetnyelv esztétikai-poétikai sajátosságaihoz tartozik az eltolás jelenségének sajátos változata, az élmény műfaji eltolása, nem a tulajdonképpen hozzá illő műfajban, hanem archaikusabb, elementárisabb szimbolikában való kifejezése. A szokásos tudati átdolgozásnál, a szublimáltabb élményekbe rejtésnél nagyobb a tudattalan átdolgozás hatalma: ilyenről beszélünk, ha egy ösztönt még erősebb, primitívebb ösztön képvisel, ha egy ösztönt nagyobb ösztön takar el. A kéztilalom és megsértése mitológiáját a horror dolgozta ki, a kezet ugyanolyan beszámíthatatlan, az akaratnak ellenszegülő vagy saját akarattal bíró szervként ábrázolva, ahogyan az európai kulturális tradíció a nemi szervet látta (*Orlac kezei*). A kettő mégsem azonos: a nemi szerv a cselszövő kézhez képest, bár romboló, mégis naiv monstrum. A kéz az őrült tudós (*Frankenstein*) vagy a démoni zongorista (*Az opera fantomja*) megfelelője, míg a férfi nemi szerv csak szegény monstrum, bús Caliban. A női nemi szervvel kapcsolatos szorongások *A krokodil* vagy a *Fűrész* típusú filmekben jelennek meg.

11.6. A kéz mint „alantas szerelmi objektum”

Az előzőekben a kezet férfiként, a kéz által izgatott passzív nemi szervet nőként ábrázoltuk. Mindez azonban csak a kéz szexmunkáját, hatalomgyakorlását jellemző szereposztás, a nemi szerv éráját megdöntő hatalomátvétel eredménye. Mielőtt a kéz átvenné a hatalmat, a nemi szerv jelenik meg aktív csábítóként, a kéz a csábítás áldozataként. A kéz alapvetően nem szexuális szerv, s csak a nemi szervnek a kéz egyéb teendői iránti közönye és csábító nyugtalansága téríti el egyéb funkcióitól. A kéz a realitásösztön nappali világának főszereplője, a nemi szerv a szexualitás éjszakai világáé. A nemi szervnek a kezet nemi szervvé „alacsonyító” csábítása olyan perverz ősmelodrámát képvisel, melyben az alantas szerető eltéríti hivatása gyakorlásától a szent háború harcosát, a démonnő Herkulest, a vamp a hivatás megszállottját, a szeszélyes orvosfeleség a nagy sebészt stb. A *Young Love – Hot Love* című filmben a kéz a test kontinensén vándorútra induló erotikus kalandor, de a nemi szerv a beteljesedésre programozott nemiség ébresztőórája.

A nemi szerv ember és természet, míg a kéz én és társadalom határán ágál. Az egyik a kozmikus életáramba merül, a másik a társadalmi lét folyamában tart felszínen. A kéz kívülről jön a találkára, az idegen világból, a nagy társadalom szereplője, míg a nemi szerv egy titkos, intim, személyes világhoz tartozik. A kéz felelőssé tehető tetteiért, míg a nemi szerv reflexes és ösztönös történéseinek felelősségre vonható mivolta kétséges. A vázolt asszociációs rendszerben a nemiség által elcsábított, annak szolgálatában álló, az akarathoz hűtlen kéz most már maga is az alantas szerelmi objektum ekvivalenseként lép fel. Az én kívánatos, ideális, legális partnerével egyformán áll szemben a kéz és az alantas szerető. Ezek a messzemenően eszközzé vált, válogatás nélküli funkcióteljesítők, egy prózaian titoktalan világ strapabíró cselédfunkciói. A polgár a nemi élet kezdetén komolyan küzd a „tiszta férfiúságért", aztán a „házasság tisztaságáért", de mindkét küzdelmet elveszíti, előbb a kéz, utóbb az alantas szerető téríti el – a távolsága vagy az ösztönvilág zavaros, ellenőrizhetetlen és veszélyes mélységeitől a gyengédség és tisztelet által való védettsége révén képzeletszerűen kiszínezhető – ideális szerelmi objektumától.

A westernben, ahol a kéz nagyobb feladatokat kap, a nemi szerv messzemenően elveszíti korrumpáló hatását, a slasher esetében viszont, ahol az emberek nem a nagy feladatok világában élnek, a kezet alkalomadtán levágják. A slasher az önállótlan lények világa, s a megtizedelt tinicsoport sorsa azonos a feldarabolt testével. A filmek szereplőit nemcsak az élet, az iskola, a baráti kör zárja össze, egyébként is egymás leképezései, ezért itt a partnerszex sem több, mint a régi kultúrában a maszturbáció.

11.7. Az auto- és homoerotika egzotikummá válása

Nézzük ugyanezt a nemi drámát az idealizált objektum szempontjából. Ha nem kapja meg őt a polgárifjú, akkor a kéz lesz a „felesége", ha megkapja, gyakorlatilag akkor sem ő lesz az, hanem az alantas szerelmi objektum, a prostituált vagy félprostituált; a reprezentatív társobjektum, partnerfétis, a lelki és szellemi társ s az anyagi érdekszövetség által a férjhez kapcsolt háztartásvezér egyaránt szemben állnak az alantas objektum ágyasfunkcióival, melyek – a nyugati kultúrában, a keletivel ellentétben – öröklik a maszturbációs bűntudat esztétikai és etikai illegalitását. Ma már nők részéről is találkozunk hasonló adalékokkal. Növelte a kéjt, számol be egy amerikai lány, „hogy valami gyalázatos és bizarr dolgot művelek" (Hite-Report, 52). A maszturbáció és az alantas szerető az „állat az emberben" funkcióiként jelennek meg eme egész asszociációs rendszerben, szemben a megváltó szeretővel. Az ilyetén módon formulázott rendszer rejtélye, hogy ha így van, miért térnek vissza az utóbbitól is az előbbiekhez? A férfi az imádott hitvest a prostituálttal, a nő a jól idomított férjanyagot a mácsóval csalja. Mindkettő egy kollektivisztikus szférába tér ki a megbízható monogámiából. Valóban: egy mind lelkileg, mind higiénésen kevésbé tiszta s veszélyesebb közegbe látogat. Az erotika kristályosodása a tiltott vonzása irányában halad. Amikor a kultúra az intéményesített heteroszexualitást propagálja, az illegális partnerek, a homoerotikus partner vagy az autoerotika, eredetileg oknofil nemi tények, kezdenek filobata egzotikumot szignalizálni. A tiltott vonzása nem öncélúság, az idegenség kalandja teszi vonzóvá a tilalmas tárgyat. A férfi és a nő esetén ellentétes a kaland értelme: a prostituált igénybe vétele olyan kaland, melyben a férfi a vadász, míg a mácsó igénybe vétele esetén a nő az, aki kiprovokálja, hogy „levadásszák".

A nő mácsója és a férj prostituáltja közös sajátossága, hogy osztozni kell rajta másokkal, szerelme nem a szerető privilégiuma. Ennek következtében úgy is felfogható, mint aki összeköti az embert neme más képviselőivel, akikkel cserélgeti őt. A mácsó így egy nőközösség „kötőanyaga", a prostituált pedig egy férfiközösségé.

11.8. Az alantasnak minősített (tiltott) objektum két érája

Az imádott nő által elutasított polgárifjú, az „éretlen ifjonc", akitől a csúcsra ért, beteljesedett nők nagy valószínűséggel megvonják magukat, az alantas szeretőre, a prostituáltra (vagy cselédre) utalt. Ha túl finnyás, óvatos vagy félénk, a meghiúsulás (vagy nehéz kezdet) mélyebb nyomorának megnyilatkozása az alantas szerető vagy a strapanő még alantasabb megfelelője: a kéz. Ha ezután megkapja a polgár az imádott szeretőt, szerelmi idill következik. Ennek sajátossága az, hogy határként jelenik meg, melyen túl tükörvilág nyílik. Előbb a fiatal férfitől vonta meg magát az imádott, később a megkapott imádottól vonja meg magát a férj, aki a csábító, obszcén szeretővel közösül. Az első szakaszban a kézre ítélő, kínzó nő az újabb szakaszban erotikus nélkülözésre ítélő kínzott féllé válik. A tiszta nő a dráma elején elérhetetlenként jelenik meg, a dráma végén elveszettként. Ily módon az egy életre választott partner az, akivel a férfi a legkevesebbet él együtt, az egymásra találás nagy szerelmi idillje keretében, s mind ezelőtt mind ezután piszkos, alantas és prózai minősítést kapó, stigmatizált szerelmi objektumokkal tart fenn problematikus szerelmeket, melyeket bűntudat, fogadkozások, javulási kísérletek és összeomlások stációi jellemeznek. Így lép át a *La Marge* című film boldog férje a feleség idilli szerelméből a prostituálttal való kínzó és folytathatatlan kalandba. A *Turks Fruit* című filmben a nő veszi át a teljest részlegesre, az egységet különbségre cserélő erotikus deterritorializáció hagyományos férfifunkcióját.

11.9. Az onánia mint „legfőbb veszély"

(Az onánia és a polgár. Az onánia inkvizitórikus üldözése)

Az onánia a nemi kielégülés könnyen hozzáférhető formája. E nagy valószínűségű forma kevéssé kiszolgáltatott külső feltételeknek és messzemenően védett a szociális kontroll formáival szemben. Láthatósága is, gátolhatósága is korlátozott. A szexualitásnak az a formája, ahol a tisztán biológiai feedback a legzártabb, a leginkább képes kiszorítani a kulturális közvetítések és felépítmények be- és ráépülését. Az önkielégítésben egybeesik csábító és csábított, ezért az incesztuózus és homoerotikus vágyak esetén szelektív kontrollként ható tényezők, a vágytárgy esetleges érdektelensége vagy ellenállása sem lépnek fel sem kultúrateremtő tevékenységbonyolítóként, sem a szexuális tevékenység elharapózását akadályozó védelemként, a realitásprincípium érdekeinek biztosításaként. Az incesztuózus és a homoerotikus vágyat két agy kontrollálja, az onanista vágyat csak egy. Az incesztus és a homoerotika esetén szelektív tényező a kooperatív partnerek találkozásának esetlegessége, ezért a mindeme kontrollokat, fékeket és szűrőket nélkülöző onániát érzi a teljesítményelvű polgári társadalom a maga legnagyobb ellenségének, a primitív libidó legnagyobb sanszának, hogy energiákat vonjon ki a realitásprincípium szolgálatából. Az onániától féltik a nevelők az utódokat, mert minden más magasabb,

bonyolultabb, fizikailag és szellemileg költségesebb kielégülésre irányuló erőfeszítést megspóroló olcsó pótkielégülési formát bocsát az egyén rendelkezésére. Az onánia a tilalomrendszer ama rejtőzködő, individuális titkos világba visszavonuló tárgya, mely a többi tilalomból is képes hasznot húzni. A maszturbáció tilalmának való ellenállás képességét csökkentik a többi tilalmak, melyek nehezítik a partnerszerzést, időben kitolják a nemi élet kezdetét, s a nemi ösztön szocializálását időben eltávolítják attól a ponttól, amikor a kamasztestet érő hormonális rajtaütés a legellenállhatatlanabb formákban gerjeszti a vágyat. Az onániával kapcsolatos paranoid és fóbikus gondolati rendszerek úgy is tekinthetők, mint a szociális kontroll előlegezései és pótlékai, a szociális kontroll meggyökereztetési kísérletei, behatolási stratégiái, a masszív biológiai feedback áttörésének kísérletei. Nem a viktoriánusok álszent gonoszságáról van szó, vagy amennyiben arról, ez magának a biológiai feedback hatalmának drasztikus kegyetlenségét tükrözi csak vissza, mert a kollektív kényszerneurózissá kiépülő tilalom vagy a fóbikussá fokozódó szorongás szeretné felvenni vele a versenyt a személyiség önrendelkezése és a szellem szabadságának önvédelme nevében. Ez a diktatórikus formákat öltő szublim szabadságvágy, a természet túlerőivel szemben állva paranoid módon fellépő szellemi önvédelem, természetellenes formákat öltő tisztaságvágy – esztétikailag – nem kevésbé szép, mint a naiv ösztönök paradicsoma. Az esztétika „viktoriánus képmutatás" és „posztmodern orgia" viszonyában nem lát haladást, csak különböző, talán egyenértékű, mert egyaránt drámai megoldásokat, válaszokat az emberi szituációra. Pontosabban: helyesebb lenne drámai meg-nemoldásokról beszélni. Ezért szerez minden megoldás az ellentétének híveket.

A szexfilm érdeke az onánia rehabilitálása, mert a szexfilm – amennyiben nem emelkedik a problematizáló, felfedező művészet szintjére – maga is autoerotikus pótkielégülés: az onánia tiltása a szexfilm értékelését is befolyásolja. De nemcsak izlésszociológiai és szexuálpolitikai problémáról van szó. A szexfilm számára az autoerotika tevékeny formáinak elismerése látványi érdek, tehát esztétikai szükséglet is. A *Young Love – Hot Love* című film kamaszlánya egy reggelen félálomban felfedezi teste érzékenységét. A film kísérőzenéje ujjongó harmóniákkal dícséri a test örömre születettségét, a kislány pedig nem dühödten gyötri testét, inkább mintha kérdéseket tenne fel és ismerkedne vele. Este megható, röpke közelképet látunk: a felébredt testű lány eltöprengve ül az ágyon, s kezei összekulcsolódnak szétnyíló nemi szerve felett. (Napjainkban vált divatossá egy plakáttípus, melyen meztelen nőt látunk, aki széttárt combjai között nyugtatja nemi szervére simuló kezét. A kép hatása kétértelműségéből táplálkozik: a kéz lehet a szemérmes takarás és az izgatás eszköze is, vagy akár mindkettő egyszerre. A plakát illetve az általa közvetített nőkép egyszerre szemérmes és szemérmetlen, ami egy „anti-arisztotelészi" fantázia- és érzelemlogika lehetőségére utal, a férfilogikával összemérhetetlen feminitás kifejezőjeként.) A *Young Love Hot Love* hősnőjének meghatóan poétikus magánya a szomszéd szobában zajló triviális felnőtt nemi aktus képeivel váltakozik, mintha a kéz ábránd és valóság között mozogna, míg a szomszéd szobában már csak a valóság erőlködne. A hősnő „önkezű" kalandját a férfikézzel való megismerkedés követi, melyet a diszkóban lefejt magáról, de utóbb a lépcsőházban átadja magát neki. A két fiatal keze egymás testén indul felfedező útra. Az erotikus cselekmény stádiumait a naplóírás képei váltják. A kéz két funkciója egymásra utal: az erotikus cselekvés is írás, mely üzeneteket közvtetít, vallomásokat ír be a partner testébe. Az erotikus cselekvés írás, az erotikus érzékelés olvasás. A film a férfikéz munkáját követi a titokzatosabb, kevésbé egyszerűen reagáló nőtest terepén. Szolidabb és egyben esztétikusabb a kevésbé rajtakapható erotikus

reakció, melyet a film nemcsak rejtelmesebbnek, egyúttal igényesebbnek, bonyolultabbnak láttat. A nő kielégítette a férfit, de maga nem jutott orgazmushoz. A film hősnőjének kételye és menekülése, csalódása átesztétizálja és átetizálja a nemiséget, míg barátainak könnyedebb hozzáállása banalizálja. Kételkedem, tehát hősnő vagyok! – ez az elv emeli be a kiválasztott, méltó típust a cselekmény középpontjába, s teszi a beavatási mese hősnőjévé. Az obszcenitás a problematizáció hiánya. Az „Első Látásra" típusú szerelmi történeteknél nem kevésbé fontos az a történettípus, melynek hőse ki meri mondani: „Ez nem az!", „Nem ezt kerestem!"

Az ügyetlen kamasz kudarcát követően hősnőnk bolondul beleszeret egy idősebb mácsóba. A szerelmesek Hamburgban kószálnak; Sigi Rothemund korábban említett szexfilmjének szeretői hasonlóan kószálnak Firenzében. A városkép poétikus megelevenedéséhez elég, hogy szerelmes emberpár kószáljon az utakon. Ha a film sikeresen megeleveníti erotikájukat, akkor az őket körülvevő város és természet is erogén zónává válik. Az embertest megelevenedésétől, ajzottságától felpezsdül a világ teste, a világ is szert tesz arra a dekorativitásra, melyet a szerető fedez fel a vágy tárgyában. A szemérmes indiai melodráma átveszi ezt az érzékítő technikát a régebbi szexfilmtől: az indiai filmek szerelmi beteljesedése elröpít valamilyen távoli, dekoratív tájra. A *Young Love – Hot Love* hősnője a mácsóval sem jár jobban, mint a kamasszal. Az el nem jött szerelem és az elmúlt Hamburg kettős melankóliája a filmet ma érdekesebbé teszi, mint amit eredetileg nyújthatott.

A *Gaudi in der Lederhose* című filmben két vulgáris atyafi szeretkezik egy hatalmas testű, dús idomú nővel. A nő szenvedélyes, a férfiak kedvetlenek, a nőnek kettő is kevés, a férfiaknak a fél nő is túl sok. Az egyik férfi maszturbál, míg társa, egy sovány kis figura, egyesülni próbál a húsheggyel. Mivel az utóbbi, a nővel foglalkozó férfi sem lelkesebb az előbbinél, a partnerszex is lecsúszik az önkielégítés nívójára. A *Lederhose*-filmek nemcsak filmként, szexként is igénytelenek, de ezek a nem-szép testek, egymást elfogadva elfogadtatják magukat a nézővel. Ez a kisszerű és fantáziátlan, vulgáris, életszerűen igénytelen szex nem azonos a cinikus lumpenszex-szel, mert nincs benne önmegvetés és embergyűlölet. A testek groteszk sokfélesége, a formátlanság variációinak kimeríthetetlensége, a szegényesség gazdagsága az egészséges burjánzás mozgó képtárává áll össze. Testileg a bővérűség, lelkileg sem a defekt, csak a vulgáris naivitás világa: korlátozott kód, de nem feltétlen nyomor. Ha a *Lederhose*-filmek kissé színvonalasabbak lennének, ebben találhatták volna meg hivatásukat: differenciálhatták volna a korlátozott kódot az elementáris kódtól. Ezt Russ Meyer filmjei meg is teszik, amivel méltán aratnak világsikert.

A szexfilm kultúra egészének legsúlyosabb problémája, hogy az elementáris kódot minduntalan összekeveri a korlátozott kóddal. A posztmodern neolibertinizmus a hamisító rehabilitációk szomorú látványt nyújtó szemétdombja. A kultúrszemét hovatovább nem kevésbé súlyos szellemi világkatasztrófa, mint az ipari és háztartási szemét. A turbókapitalista humanizmusipar az alapszükségletek kielégületlenségéből fakadó álszükségleteket elégíti ki. Épp ez az üzlet, mert egy valódi kielégülés helyett számtalan pótkielégülést lehet felajánlani. A megzavart szükségleti rendszert megfosztják a szükségletek betegségének és a defektek szégyenének öntudatától. A rosszérzés, a szégyen adott, elfojtása is változatlan, de ma nem az erotikát fojtják el, mint a viktoriánusok, ellenkezőleg, minden elképzelhető pókielégítő defektjét reklámozzák, s az ezeket kísérő rosszérzéseket, a kín és frusztráltság öntudatát igyekeznek elfojtani. Az erotika mechanikus oldalát felszabadítják, hogy vele fojtsák el a növekvő tanácstalanságot, szerencsétlenséget és magányt.

11.10. Az onánia rehabilitálhatatlansága

Az onánia image-problémái, noha ma már van egy emancipációs követelésekkel fellépő szektás tábora, változatlanok. A természet kényszerít, a társadalom tilt, vagy ha már nem is tilt, továbbra sem nézi jó szemmel: a kiút a titok, a személyiség titkos élete, az én másik arca, az ösztön diadala az akarat fölött, a testé a lélek fölött. A Camille Paglia által említett „onanista tekintet" befelé néző melankóliája különös elérhetetlenséget, szinte túlvilágias egzotikumot kölcsönöz a preraffaelita nőknek. A szocializáció magányra ítélő kudarcának kifejezése az önellátó ösztöngazdálkodás szintjén való megrekedés, melyben a személyiség a saját ingerszegény környezete. Az önellátó érzelmi és ösztönökonómia kizár a társadalmi örömcsere igényesebb érintkezési módjába való belenövésből: az érzelmi hiánygazdaságot ugyanúgy ítélik meg, mint a szociálisat. Az onániát már nem büntető társadalom eme aktivitás következményeit, pl. a depressziót, továbbra is bünteti. A társadalom nem tud belenyugodni az érintkezés visszafogásába és leépülésébe, a személyiség pedig hasonlóképpen nehezen nyugszik bele a nemi szerv önálló akaratába. Az utóbbi társadalmat is frusztrálja, számára is kényelmetlen, hogy az egyénnek van egy része, egy nevelhetetlennek bizonyuló Caliban vagy Mr. Hyde, aki képes elsöpörni a magasabb indítékokat és kudarcra ítélni a felettes én és a nevelőket.

Az onániát, melyet a valláserkölcs bűnné, az orvostudomány betegséggé nyilvánított, a közvélemény szégyennek tekinti. A valláserkölcsi vagy orvostudományi problémából ízlésprobléma lett. Az onánia végül már csak a nemi sikertelenség jele, ámde nem ez-e a legnagyobb bűn a teljesítménytársadalom versenymentalitása számára? A szexuálesztétikának nem feladata, hogy támogassa vagy tiltsa az onániát. Egyik megoldásnak sem adhat igazat a másikkal szemben, de mindegyiknek igazat adhat saját kontextusában. Újabban eltúlozzák az onánia elleni egykori polgári kultúrharc jelentőségét, mert nem érzékelik, hogy, mint minden tudatipar, az anti-onanista propaganda is mindenek előtt törekedett a maga jelentőségének eltúlzására; a fekete pedagógia keresztes hadjárata és a szülők tanácstalansága valójában csendes össztársadalmi toleranciával párosult. A féltékeny szülők gyakran kevésbé féltették gyermekeiket a magányos kéjtől, mint a másik nemtől. Az előbbi ugyanis nem rabolja el tőlük gyermeküket, ellenkezőleg, egy prolongált, vég nélküli lelki gyermekkor kiszolgáltatja a fiatalokat a szülőtől való függésnek. A kamaszkor elején a túlságosan ellenállhatatlan s a környezet kellő ismerete híján reagáló vágy az egészséget és a társadalmi helyzetet veszélyeztető viszonyokba sodorhat. A polgári kultúra részéről e veszélyek ismerete motiválta a magányos kéj nárcisztikus aszocialitásának bizonyos mértékű tolerálását, az önkielégítéssel szembeni gyakorlati elnézést, mely a hisztérikus üldözés és pedagógiai terror feltűnőbb, de ritkább jelenségeivel váltakozott. E két reagálás jól megfért egymás mellett. A gyakorlati tolerancia mellett azért volt szükség a hisztérikus jelenségekre, hogy az előbbi ne tűnjék az értékrendet módosító jóváhagyásnak. A normasértés hallgatólagos tolerálásában gondolkodtak és nem a normát akarták módosítani. Ebben olyan megfontolás nyilatkozhatott meg, amely jogosan számolt azzal, hogy a tilalomszegés elnézése esetén kisebb tért foglal az autoszexualitás – mind a heteroszexualitás mind a realitásprincípium rovására –, mint a kifejezett rehabilitáció és felszabadítás esetében tenné.

A szexológusok olyan kímélési periódusként jellemezték az onániát, amely a nemi fantázia kifejlesztésének s az erotikus kompetencia kiépítésének ideje. E gondolatmenet alapján

hozzájárulhat a szexualitásnak a nemi düh rövidre zárt reagálásvilágából való kinövéséhez is. De miért van szükség a titokra? A titok pozitív funkciója egyén és társadalom távolságának növelése, egy viszonylag zárt egyéni bensőség elkülönítése. E distanciált magányos bensőség fontos, hogy a társadalom ne gázolja le az egyént ugyanúgy, ahogyan a természeti ösztönszabályozás is legázolhatja. A mai tömegszex titoktalan nyilvánossága sokkal egyenlősítőbb, mint a régi polgárszex titokzatossága, mely képes volt egymás ellen kijátszani a természet és a társadalom egyaránt legázoló és egységesítő, de együttműködni képtelen hatalmait.

A demonstratív rehabilitáció és a nyilvános diszkurziválódásként zajló exhibíció nemcsak gyakorlati inflálódással járhat, konnotatív lepusztulást is magával hoz. Az utóbbi kár talán az előbbi kár fékje, hisz az, ami konfliktustalan és titoktalan, egyúttal érdektelenné is válik, elveszti ingerét.

11.11. A nárcisztikus monodráma mint commedia dell'arte

A felvilágosult polgárság, bár nem akarja bűnné nyilvánítani a szexualitást, a szabad akarat korlátozójaként éli át önnön ösztöntermészetét, s nem kevésbé nehezen viseli kiszolgáltatottságát a szeretőnek, a szexuális kultúra tilalomrendszere által kijelölt vadidegennek, a szelekció által meghagyott maradéknak. Miután a szerelem legyőzi a társadalmi előítéleteket, a szerető megválasztása az egyén hatáskörébe kerül, s az egyéni ízlésnek és a szenvedélyes pillanatnak átengedett szerelem akciórádiusza, az idegenség elementumába behatoló merítő ereje nagy mértékben nő, a félelmek és bizonytalanságok is vele együtt növekednek. A szorongások és ambivalenciák kiélésének nagy lehetősége: eredeteinél, forrásainál fogva visszsza a nemiség kiélését, itt korlátozni a szexualitás lehetőségeit és igényeit. A polgár nem a szexualitás, hanem ennek oka és forrása, a saját nemi szerve ellen fordul. A valláserkölcs szextilalmait az onániatilalomra redukálja. Nem a nemi élet ellen harcol, hanem az igény felbukkanása, a szexuális izgalom kezdeti jelentkezése ellen. Eszközöket keres, a gyónástól a hideg zuhanyig, hogy az indítékot magába fojtsa. Az ideál: valamiképp hibernálni az indítékot, amíg gazdaságilag, etikailag és esztétikailag racionalizálni sikerül.

Miért fújják fel annyira ezt a problémát a polgári társadalomban, s az én miért készséges partnere ennek során a fekete pedagógiának? Az onánia elleni küzdelem paradoxiája, hogy ez a nemi vívódás maga is onánia, ha küzdenek ellene, már győzött. Akinek az onánia elleni küzdelem tölti ki az életét, annak az onánia-probléma tölti ki az életét. A polgárok elfeledkeznek arról, amit Spinoza idején még tudtak, hogy a szenvedély vagy a szervezet más irányú erős foglalkoztatása háttérbe szorítja és kioltja az indulatot, amelynek tüzét az ellene való küzdelem táplálja. Asturias Az elnök úr című regényében pl. a szervezet legyengülése és a fizikai fájdalom kíméli meg a rabot az erotikus kínoktól. Azért vált volna tehát a polgári ifjúság az onánia rabjává, mert semminek sem tudta feltétlenül és szenvedéllyel átadni magát? Mert ennek a társadalomnak izolált emberekre volt szüksége, akik rosszban vannak egymással és mindenek előtt önmagukkal? Ez a társadalom talán csak így működőképes, ha sikerül kiküszöbölnie azt, ami a számára a legveszélyesebb bomlasztó vagy robbanóanyag, az empátiát és szolidaritást?

Az, hogy a polgári korszakban annyit beszélnek az onániáról, a küzdelem elszántsága azt látszik bizonyítani, hogy nem ez a fő probléma. A tudattalan vagy lehasított, eltakart vagy

alkalmilag kitörő, izolált, de mindenképpen fel nem vállalt indítékok alvilágának egy szeletét azért emelik be a tudatba, hogy a problémák egy másik, kényesebb szeletét vagy rétegét jobban eltakarhassák. Nem a kéz és a nemi szerv kapcsolata a kor döntő problémája, kudarca és szégyene, hanem az én és a másik én kapcsolatának hiánya, defektje, likvidációja vagy degenerálódása. Az emberi kapcsolatok közvetettek, kódolt szerepek, kegyetlenül szankcionált rituálék, szervezeti funkciók, piaci mechanizmusok és fizetett szolgáltatások formáiban intézményesültek. Nem minden emberi viszony kulturális közvetítettségére, a szimbolikus szféra kiiktathatatlanságára gondolunk, hanem éppen ellenkezőleg, olyan szabályozásra, mely nemcsak a természet produktivitásának, a szimbolikus szféra produktivitásának is korlátozása. Ebben a társadalomban csak a hatalom közvetítette bensőség legális, az individualitás semmiféle szintű kreatív beavatkozása, kezdeményezése nem lehet a szociális élet forrása, minden közvetlenség életképtelen.

Az onánia dramatizálása, a polgárifjúnak a saját nemi szervével folytatott „titáni" harca, melyhez szülők, papok, orvosok és pedagógusok asszisztálnak, egy más, mélyebb, súlyosabb drámát fed el, az én monadizáltságát, a szelf impotenciáját, az önkifejezés és önfelvállalás, a partner hasonlóan teljes elfogadása, a teljes emberi személyiség aktiválása szintjén történő viszonyképzés képtelenségét. A polgár magányos, mert viselkedése túlkódolt, túlkontrollált, túlszándékolt, csak tárggyá tenni, manipulálni, felhasználni tud, a partnert nem tudja magával azonos létszintre helyezve akceptálni, csak manipulálandó és kizsákmányolandó környezeti tényként fér hozzá. Csak az eltárgyiasult, eszközzé tett ember kalkulálható valóság, ezért élni annyi mint visszaélni, s vissza nem élni öngyilkosság lenne, ha az ember egyáltalán képes lenne rá, ha nem lenne azáltal biztosítva, hogy minden személyes valóság átélésére és akceptálására képtelen, humánusan immunis vagy imbecillis. Kommunikálni sem tud, visszariad az önmegnyilatkozás kockázatától: leckét mond. A kommunikáció látszólag tárgyszerű formái is csak a csoporthovatartozást megerősítő jelzésértékek. Így azonban a társadalmi csoport is csak természeti csordaként funkcionál. A jelentésfunkció alávetése a természeti jelzés funkciójának megfelel a társadalmi halmazok lecsúszásának a természeti halmazok irányába. Ez korántsem egyszerűsödés, nem visszatalálás az elementárishoz, ellenkezőleg, megkettőződés: a jelentésfunkció fölé rendelt jelölésfunkció szorításában a két funkció kölcsönösen pervertálja egymást. A jelzés ráülése a jelre, a jelfunkció károsodása, a jeldeficit egyben jelendeficit. A Maugham-novellák polgárait a művelt világ határain túl űzi a jelendeficit, odakinn, a perifériákon érik el, ismerik meg a jelenlét örömét. Ezért fordít hátat a *Trader Horn* végén a film hőse a hajónak, és indul vissza Afrika belseje felé. Mivel a film hősnője törzsi királynőből és rabnőből emancipált fehér aszonnyá vált, a kalandor neki is hátat fordít a Harcostárs, a Néger Férfi Szelleme szólítására. Az onániával való látványos küzdelem évszázadai nagyobb küzdelem kudarcát hivatottak eltakarni: a halott szelfet, az érintkezésre képtelen személyiséget, azt, hogy a polgár valamilyen tudattalan szinten monstrumnak érzi magát, nem sikerült megelevenednie, elkezdeni a cselekvő, teljes életet, egyedivé, személlyé, autonómmá, szabaddá, azaz felnőtté válni. Ez az oka, hogy James Whale *Frankenstein*-filmjeiben a mozduló kéz az élet első jele, hogy ez az élet a magányos ámokfutás sorsa elé tekint. Ez az oka annak is, hogy az őrült tudós laboratóriuma magányos falloszként mered az üres égre. A nárcisztikus grandiózus szelf autoerotikájának megnyilvánulásaként értelmezhető, hogy a magányos fallosz maga akar szülni, vagy a kozmoszt véli teherbe ejthetni.

11.12. A „magányos bűn” kritikája

A „bűnös” onániát a papnak gyónták meg, a neurotikus, nárcisztikus onániát a pszichoanalitikusnak, a „felszabadított”, „emancipált” onániát a szociológusnak, a posztmodern onániát, a kibeszélő show keretében, az egész világnak. A gyónás szükséglete változatlan.

Előbb az önkielégítők panaszait foglaljuk össze, utóbb ezeket megpróbáljuk levezetni az aktus természetéből. A maszturbációs aktushoz, a beszámolók szerint a magányosság, a kitaszítottság, a büntetés és nevetségesség asszociációi kapcsolódnak (Hite-Report, 44. p.). Az önmagukat kielégítők vétkesnek, nem szeretettnek, önzőnek, piszkosnak, üresnek, egocentrikusnak érzik magukat (uo. 43. p.). Az ember, az állattal szemben, olyan lény, amely mindig problematikusnak érzi nemiségét, ha nem érezné annak, nem is épülhetett volna a szexuális natúrára erotikus kultúra. Ez az ambivalencia azonban másképp reagál a társas, illetve az autoszexben. A társas szexben könnyebb, közös erőfeszítéssel, az alantas elemeket széppé vagy fenségessé alakítani, a szublimáló és átesztétizáló erőfeszítéseknek nagyobb sansza van. „Jelenleg egyetlen módom a nemi feszültség oldására, de mélységesen undorít.” – mondja valaki az onániáról(uo. 48. p.). Gyakran számolnak be negatív következményekről: „utólag gyakran szégyellem” (44. p.); „lelki másnaposságot” (47. p.) okoz.

Ha már nem is tartják a maszturbációt bűnnek vagy betegségnek, „másodrangú kéjről” (48. p.) beszélnek, pótkielégülésnek érzik. Az egykori bűnösség-érzés utódja az alantasság érzése, s az egykori betegség-koncepció örököse a csekély információ, a tautologikus üresség érzése. Fizikailag jó, vallja valaki, de utólag piszkosnak és nyomorultnak érzi magát: „De ha megteszem, mindig orgazmust okoz.” (45. p.). Míg az alantasság érzése esetleg fokozhatja is a kéjt, a tautologikus üresség egyértelműen korlátozza mozgásterét. Az előbbi az utóhatást, az utóbbi magát a közvetlen hatást problematizálja: az összeredmény tehát duplán problematikus. Ha megvallják, hogy űzik, ezt saját nemi sikertelenségükkel, magányukkal, az erotikus vonzerő hiányával magyarázzák, vagy a partnerek önzésével és ügyetlenségével indokolják (ez esetben a „valódi” kielégülés kevésbé hatékony, mint a „pótkielégülés”). A panaszok arról szólnak, hogy a szerető ügyetlen, figyelmetlen, elhibázott ingert ad, a maszturbáció pedig hamis, lényegileg meg nem felelő ingert. Az egyik esetben a partner inkompetens és a konkrét aktus elhibázott, a másik esetben az aktustípust terheli a problematika gyanúja.

Az önkielégített szexből hiányoznak „a passzív pillanatok” – panaszolja a Shere Hite által megkérdezettek egyike (46. p.). Az önkielégítés genitálcentrikus, társfosztott és skizoid. Hiányzik belőle az egész test felfedezése, hiányzik belőle a testi lét megkettőzése egy másik test meghódítása és felfedezése által. A „titkos bűn” paradoxiája, hogy hiányzik belőle a titok, mert az ember saját léte számára is hozzáférhetetlen dimenziói feltárásához más tekintetét kell, hogy segítségül hívja. Hiányzik az egész test ébredése és a személyiség egésze sem ébred fel a társas viszony híján. Az aktivitás a test egyetlen régiójára, s a személyiségnek is archaikus régiójára korlátozódik. Nemcsak a testi lét tekintetében van feldaraboló hatása a nemi szerv önállósító absztrahálásának, a személyiséget is feldarabolja az autoerotikus önviszonyulás. Az ember nem lehet egyszerre kontrollőr és kontrollált, szubjektum és objektum. Nem lehet egyszerre érző szubjektum és dolgozó szubjektum. Szubjektum és objektum egybeesése a hegeli „abszolút szellem” vagy a lukácsi „magasabb objektivációk” privilégiuma. Ez az egybeesés, ami egy más létnívón a szellemi beteljesedést jelenti, egy érzéki-fizikai

létszinten korlátozza a kielégülést. Az autoerotikában a test képezi le a szellem autoreflexív létmódját, az eredmény azonban „túl korán jött" autoreflexió.

A szexmunkában a hódító vágy annektált testtel, a vágyó szubjektum vágyott szexobjektummal, az ingerlő szubjektum érző szubjektummal, a szerelmi kommunikátor szexuális kommunikánssal (odaadó, felvevő, érzékeny partnerrel) áll szemben. Az erotikus akció érzékenyen váltakozó interakciókból tevődhet össze, amennyiben az ingerelt ingerlővé és az érzékeny szubjektum aktív szubjektummá változik. E váltakozás nem szükségszerű, az imádat pl. a viszony egyoldalúságát, az imádó aktivitásának megsokszorozását és az imádott rögzült passzivitását jelenti. Ez esetben az egyik oldalon a kiadás értékei, a produktív, kreativ teljesítmények halmozódnak, míg a másik oldalon a befogadás, a recepció, a passzív élvezet értékei jelennek meg. Ez nem jelenti, hogy a receptív oldalon van meg minden kéj. Szinkronizációs orgazmusról beszélünk, ha az aktív partner a másik örömének örül, a másik orgazmusa az ő orgazmusát is kiváltja. A receptív csúcsponton a tudat átadja magát a kéjnek. A kéj nemcsak az izmokat, mintegy a tudatot is megbénítja. A passzivitás azonban nemcsak eme csúcsponti elernyedés formája, a nemi düh által alávetett, a hím partnerben való önkielégítésére felhasznált nőstény is passzív. Mivel a passzív partner nem kontrollálja a folyamatot, neki is szüksége lehet szinkronizációs lelki mechanizmusokra. Olyan kultúrákban, ahol a férfi fantáziátlan nemi dühe eszközként veszi igénybe a legrövidebb úton való kielégülésre felhasznált nőt, a nők a szinkronizációs orgazmus rendkívüli érzékenységét képesek kifejleszteni. Érdekük, hogy kis értékű behatásra nagy értékű reagálással legyenek képesek válaszolni. A keleti társadalmak (és a keleti nők) „nyitásakor" a nyugati férfit elbűvölte, hogy a keleti nőnek milyen „kevés elég". A mai nyugati kultúrában, melyben – különösen Amerikában és az előrehaladottabban amerikanizált részeken – a nők fogyasztói öntudata a domináns, a férfiak kezdik a szinkronizációs orgazmus készségeit kiépíteni.

A közlő befogadóvá válásának, a vágyó szubjektum érző szubjektummá, a cselekvő szubjektum kéjszubjektummá válásának feltétele a szexualitásban a szubjektum objektummá válása. Méghozzá két értelemben: a partner objektummá teszi és ő maga is objektumként engedi át magát. A szexuális aktusnak lehetősége, ha nem is szükségszerűsége, szubjektum és objektum, ingerlő szubjektum és érzékeny szubjektum szerepcseréje. A vágy a „tenni", a kéj a „lenni" kategóriája. Az előbbi magán kívül bírja súlypontját, mint szüntelen előre rohanás a jövőbe, az utóbbi magába merülve merül el a jelenben. Ha X teszi Y-nal, akkor Y-nal történik; ha ezt követően Y teszi X-szel, akkor az utóbbival történik. Ha azonban X teszi X-szel, akkor felmerül a probléma, hogy X teszi ezt, vagy történik vele mindez? A kéj eléréséhez arra lenne szüksége, hogy történjék X-szel, amit tesz. A tett a történés ellentéte, a kontroll a manipuláltság ellentéte, az élvezet és fogyasztás a termelés ellentéte. A kéj az éberség csökkenéséhez vezet, a kéj kontrollja az éberség növelését feltételezi. Az én az, aki ad, míg az, aki kap, már nem az én, az utóbbi átalakult, lesüllyedt, freudi „ősvalamivé" (Es) vált. A kontroll zavarja a recepciót, az ingeradás kifosztja az ingerbevételt, az aktív alkatrész elvonja a figyelem felét a passzív alkatrésztől. Az aktív szubjektum becsapja a passzív szubjektumot, a manipulátor a kéjszubjektumot: elveszi tőle, amit adni látszik neki. Miközben az én igyekszik kettéválni, hogy ne csak adni, kapni is tudjon, a bevétel és kiadás kioltják egymást. A kettéválás sikerül, de az én, amelynek ki kellene aludnia, végig a folyamat aktív levezérlője szerepére ítéltetett, nem lép be a másik, aki egyedül képes az én trónfosztására.

Az erotikus filmben mindenek előtt a fellatio az a tipikus – és más műfajokban is tért hódító – helyzet, amelyben az egyik dolgozik, a másik élvez. Ha az aktív fél váltja ki a passzív fél orgazmusát, akkor viszonzásul a következőkben a passzívnak is aktívvá kell válnia: a fellatiot cunnilingus követi (vagy előzi meg). Kétféle orgazmust különböztetünk meg, a szerepcserén alapuló orgazmust és a szinkronizációs orgazmust. A szerepcsere orgazmusának lényege, hogy az egyik oldal szexmunkája válik a másik oldalon kéjtörténéssé. Az egyiké minden hatalom és aktivitás és a másiké minden kéj. Feloldódni a kéjben ez esetben úgy jelenik meg, mint teljesen receptívvé válni. A kéj a lebegő, rohanó, maga számára is megfoghatatlan magáért-való lét módja, utánozni a magánvaló lét nyugalmát. A lélek módja az anyag nyugalmának tükröztetésére. A szerepcsere célja, hogy mindkét fél elérje ezt a szexnirvánát. A szinkronizációs orgazmus, bár az önző módon instrumentalizált, kényszerpasszivitásra ítélt fél kárpótlása is lehet, mindenek előtt az aktív fél számára teszi lehetővé, aktivitásának fenntartásával, a passzív fél élményeit; vagy megfordítva: az eleddig passzív fél számára is lehetővé teszi az aktivitást, mégpedig oly módon, hogy ennek fejében ne kellejen lemondania a kéjről.

Nemcsak a művészfilmből (*Off Hollywood*), a tömegfilmből is ismerhetünk a nemi aktustól húzódozó férfiakat (*Voglia di guardare*). Mivel a nyugati kultúrában hagyományosan a nő jelenik meg passzív félként, rejtély, hogy a férfi hogyan érheti el, uralomra ítélve, szélsőségesen aktiválva a „jelenlét nyugalmát" vagy a „magánvaló békéjét". Ferenczi vaginában történő onániának nevezte a passzív nővel történő nemi aktust: a polgári kultúrában a férfi vadászik a nőre és kielégíti magát az elejtett, passzív nőn; a posztmodern kultúrában a férfi kielégíti az orgazmustudatos nőt, aki ezúttal azért fogja vissza saját aktivitásait, nem vállalva a szerepcserét, mert a gazdasági racionalitás a bevétel maximálására és a kiadás minimálására ösztönzi. Az, hogy a férfit hormonjai kényszeresebben aktiválják, a nőt teszi a kényelmes nemmé. A tradicionális keleten ezt a problémát a férfiak a nők kárára oldották meg a többnejűség és ágyasság intézményeivel. Ha az egyik fél kielégíti a másikat, úgy az leáll, mert az erotikus találékonyság és aktivitás a kielégületlenség függvénye. Mindegyik fél érdeke a másikat a kielégületlenség és labilitás, az állandó készség és ezzel a szolgálat állapotában tartani. De nemcsak az érdekek tudatos mérlegeléséről vagy tudattalan követéséről van szó. A férfiak posztkoitális depresszióról (vagy ennek enyhébb változatáról, közönyről) szoktak beszámolni. A nők gyakrabban beszélnek posztkoitális boldogságélményről, mely míg az előbbi menekülésre ösztönöz, passzivitást vált ki. A filmvígjátékokban a kielégített fél boldogan ásítozva a falnak fordul, megfeledkezve cserben hagyott partneréről. Régebbi filmekben ez a férfi volt, ma mind gyakrabban a nő. Lehetetlen lenne tehát a szexualitásban a nagylelkűség, előzékenység és közös öröm? Robert Wise *Két amerikai* című filmjében megkérdik egymást szeretkezés után: „Te is ott voltál, ahol én?" Egyértelmű „Nem!" lenne-e az őszinte válasz? A szerelmesfilmek ideálja az egyazon pillanatban elért kettős csúcspont, melyet azonban mindenek előtt a klasszikus elbeszélés szerelemkoncepciója igényelt, azaz annak a korszaknak volt ideálja, amelyben mindez nem volt megmutatható. Vajon arról van-e szó, hogy az a kor, amely megmutathatná, rájön, hogy nem hisz benne? A hetvenes és nyolcvanas évek pornográfiája hitt ebben a pillanatban, melyet megpróbált elővarázsolni. Az összeolvadó kéjsikolyok szinte kórusművészetté váltak, természet és művészet határán. Ez a hit azonban veszélyes is lehet a nemi életre, mert kötelező normává változása kiszorítja azoknak a szexuális technikáknak az ábrázolását, melyek segítségével az alany előidézi a szerelmi tárgy orgazmusát, ami pontosan azt jelenti, hogy az alany magát avatja tárggyá és a

tárgyat alannyá. Ehhez az erotikus művészethez képest az orgazmusmisztika, mely mindent a természettörténéstől és a spontaneitástól vár, a másik nem erotikus kizsákmányolójának kényelmi álláspontja is lehet. Az orgazmusmisztika és történésfetisizmus a legmagasabb és a legalacsonyabb álláspont. Az előbbi, ha a cselekvés, az erotika művészete közvetíti, az utóbbi, ha magában akar megállani.

E problémákra válaszol a szinkronizációs orgazmus. A nemi aktus a reflexeket kiváltó reflexek felé halad, az én kihagyásával. A szinkronizációs mechanizmus két történéssorrá átalakuló cselekvéssort szinkronizál. A cselekvés történésbe való átcsapása duplán biztosított. E pillanat annál gyorsabban bekövetkezik s annál kisebb ingereket igényel, minél hosszabb önmegtartóztatási periódus előzte meg, vagy minél nehezebb az adott egyén hozzájutása valamely partnerhez, vagy minél véletlenszerűbb a szexuális aktus, minél kisebb bekövetkeztének valószínűsége. (Mindennek nem szabad meghaladnia az egészséges tűrés mértékét, máskülönben bekövetkezik a palackba zárt szellem bosszúja, aki az első ezer évben a föld minden kincsét ígéri szabadítójának, a második ezer évben már csak azt, hogy nem öli meg, de persze a harmadik ezer évben nyitja ki a szerencsétlen partner a palackot. A kultúrának tehát olyan viszonyokat kell teremtenie, amelyben a szexualitásnak ritkaságértéke is van, nem is inflálódik, de nem is ró az egyénre elviselhetetlen terheket és kínokat.) A hiány híján, a felértékelő nélkülözés segítsége híján a szerető nagy becézés befektetése, a partner egész testi ébresztését szolgáló szexmunka a szinkronizációs orgazmus felé vezető izgalom ébresztője. A szexualitásnak tehát vagy kulturálisan garantált jóvég-karaktere van vagy pedig nagy imádatbefektetést feltételez. Segítségére lehet az újdonság vagy a tiltottság pluszfeszültsége is. Eme előkészítő momentumok alapján a partnerszexben az én szexmunkája által nemzett reflexek az aktív félben is reflexeket váltanak ki, a szexmunkások interakcióit ily módon végül felváltja a zsigerek beszélgetése. Az én-funkciók eme kölcsönös altatása a testek kölcsönös ébresztése által az autoerotikában nem lehetséges, mert két test partnersége szükséges hozzá, míg az autoerotikában az egyik partner mindig az én, melynek így nincs módja elernyedni, feloldódni, olvadni a testiségben.

A férfiak egyértelműbben és egységesebben tekintik az önkielégítést pótkielégülésnek, s az orgazmust a társas szexhez kötik, míg sok nő azt vallja, hogy az intenzív társas szex ellenére csak önkielégítéssel érhet el orgazmust. Eddig a panaszokat vizsgáltuk, most a másik oldalról is szót kell ejteni, az előnyökről, melyeket az AIDS-mentes szex hívei vagy a nőmozgalom részéről a vaginális szex-szel szembeállított klitorális szex hívei próbálnak megfogalmazni. Mivel ilyen esetekben inkább a mozgalmár apologetikus gondolkodása szólal meg, kevésbé a felfedezés és tisztázás érdeke, azt a kérdést kell feltenni, mit érezhetnek, mire gondolhatnak s mi ad relatív jogosultságot a maszturbálás hívei gondolatmeneteinek.

Az orgazmusra való felkészítés előfeltétele az egész test becéző ébresztése, hogy a kielégülés ne csak feszültséglevezetés legyen, s ne egyedül a nemi szervet mint valami szelepet vegye igénybe, hanem az egész testi lét beteljesedését jelentse. Az előkészítés a test egészét készíti fel, nem korlátozódik az erogén zónákra, az egész testet erogénné teszi. Az erogén zónák éppúgy nem egyértelműen erogének, mint ahogyan a nem erogén zónák sem egyértelműen közönyösek. Az erogén zónák ingerlésekor probléma lehet a kéjpontok, a mindenkori legérzékenyebb pontok megtalálása. Ez sem kijelölhető és feltérképezhető, mert maguk az ingerületek befolyásolják a szomszédos ingerületi zónák állapotát. A kéjpontok kifáradása az ingerlés áthelyezését teszi szükségessé. Mindez nem működik úgy, mint egy

műtét, melynek során a sebész pontosan tudja, melyik szerv hol található. Mivel maguk az érzékenységek bújócskáznak, a nem eléggé kommunikatív partner esetén a kísérletezés és a játék elemeit tartalmazó aktus prognózisa nem jó. A merev maszkszerűségbe rejtőzködő, sérült személyiség börtönarca útját állja kielégítésének. A börtönarcú figurákat azok a műfajok igénylik, melyekben a destrukció víziói hozzák a csúcspontot. További probléma az optimális ingerlés eltalálása: a túl erős ingerület fájdalmat okoz vagy érzéketlenséget vált ki, a túl gyenge türelmetlenné teszi a szeretőt, aki akár kínzásnak is érezheti. Honnan tudhatná a szerető mindezt, hogy „hol?", „milyen erővel?" és „meddig?"? A hatékony ingerület a hely, az idő és a kívánatos intenzitás eltalálását feltételezi, amihez a partner testnyelvi reagálásai adnak segítséget, mert ha verbális utasításokkal vezényli le az aktust (most itt és itt, ezt és ezt tedd), akkor valójában maszturbál a partner közvetítésével, s ez magával hozza a túlreflektált magányos voluntarizmus összes vázolt hátrányait. Ennyi feltétel mellett a páros heteroszex a szerencsejátékhoz hasonlítható leginkább. Ez visszavilágít az onániára is, további hiányosságát mutatva meg: hiányzik belőle a szerencsejáték izgalma, a kockázat, a találat bizonytalansága és a vele járó suspense felajzó dramaturgiája. A stimulációs tökély hierarchiájában ezzel szemben a maszturbálás az első helyet foglalja el, hiszen az én tudja egyedül, hogy mely pillanatban hol a legérzékenyebb. Csak az autoszexuális alanynak van teljes, pontos képe az autoszexuális tárgyról, ennek azonban az lesz az ára, hogy az aktus inkább műtéthez hasonlít mint szerencsejátékhoz. A stimulációs tökély szempontjából a mono- vagy autoszexualitás a leghatékonyabb, az evidencia, a biztonság és a tökély szférájaként. Második helyre helyezhető a homoszexualitás, melyben a partnerek messzemenően pontos analógiás képet alkothatnak egymás ingerületi állapotairól, érzéseiről és igényeiről. Ez illúziómentes, megértő bajtárs-szexet tesz lehetővé. A heteroszexualitás ezzel szemben a bizonytalanban, ismeretlenben és ellenőrizhetetlenben mozog. A stimulációs tökély szempontjából első helyezett autoszexualitás azonban utolsó helyre kerül a figyelem felezése, az aktivitás vezérlése és a felvevés élvezete közötti figyelemmegoszlás következtében. A skizoid figyelemmegoszlás és a cselekvő, figyelő én dominanciája következtében a kéj nincs egészen itt. Az elvárt kéj épp azért nem jön el, mert várják, a megfigyelt kéj pedig szétfoszlik, mert a tudat vesz erőt a kéjen és nem a kéj a tudaton. A megfigyelő én eltorlaszolja az élvező én kéjével való azonosulást. Egyszerűbben: a meghasonlott én nem merülhet el teljesen az érzésben.

11.13. A magányos kéj „forradalma"

(A kritika túlajzottsága, a tolakodó türelem)

A monoszex-kultúra metadiskurzusa sokáig a szenvedélyes papi, orvosi és pedagógusi kritika volt. A metakultúrát mint kritikát azonban leváltotta a metakritika, a kritika kritikája. A metakultúrából kiszorította a kritikát a metakritika, mely az előbbihez hasonló szenvedélyes és elfogult formákban jelent meg. A szellemi csendőrség új formáját szellemi zajőrségnek nevezhetnénk, mely öncélú izgágasággal, kéretlen felszabadítóként és önjelölt igazságszolgáltatóként mérgezi a nemek viszonyát. Kérdés maradt, hogy az erotikából kiküszöbölhető-e a harc, a végigvitt emancipáció (akár a női, akár a férfi emancipáció) nem a maszturbáció-e? Miközben a huszadik század hisztérikus mozgalmai a nemi kérdést durván átpolitizálják és jogi megoldások felé terelik, felvetődik a gyanú, hogy nem a szerelem fogalmában foglaltatott-e a szex

valódi humanizációjának és a nemek emancipációjának terve, abban a fogalomban, amelyet nem sikerült biológiailag és szociológiailag, az empirikus természet- és társadalomtudományok kritériumai szerint racionalizálni, ezért elvetették. A kritika is, a metakritika is lecsapódott a közbeszéd rutinjaként, az érvek és ellenérvek semlegesítik egymást, a jelenlegi kultúrának nincs a jelenségről összképe. Nincs benne semmi váratlan vagy csodálatos, hogy gondolatilag nehéz túllépni az autoerotika és a monoszex problémáját, mert valóban alapvető. Az erotika öncélúsága először meghiúsulásként jelentkezik, a szexuális nyomor termékeként. Az üresben járó maszturbatórikus erotika leválik a nemzésről, tiszta örömszerzésként jelenik meg. A tiszta örömszerzés terméke azonban, mint a Hite-Report szemelvényei mutatták, örömtelen kéj, amelynek kín-komponense és kínos következménye meghaladja az egyéb kéjek megszokott és tolerált ambivalenciáját. Ez a kínos emancipáció a redukció terméke, ami bizonyos árnyékot vet az erotika minden később megismerendő és felvonultatható emancipációjára: vajon nem úgy keletkezik-e valamennyi, mint ez az első, elementáris öncélúság? Nem az-e a lényege valamennyinek, hogy mind elvesz valamit a jelenség teljességéből? Nem elemezhető-e valamennyi a részek önállósulásaként, a jelenség széteséseként? Nem lazulás, robbanás, szétesés-e, egy elmúlt teljes pillanat („aranykor") elmúltával minden, amit évszázadokon át fejlődésnek gondoltunk? Eme interpretációs lehetőségekre épül a kultúrkritika.

A világművészet történetében a testi ember nem defekáló emberként vagy nemi aktust űző emberként jelenik meg, hanem a konkrét testi funkcióktól elvonatkoztatva, mint meztelen ember. A szexuálesztétikát, ha régebbi korok civilizatórikus ártalmaktól kevésbé megtámadott anyagában kívánjuk kidolgozni, a meztelen ember ikonográfiájával alapozhatjuk meg a legkonkrétabban. A meztelen ember ikonográfiájától és ikonológiájától azonban csak az autoerotika elméletén keresztül juthatunk tovább, mert a meztelenség lényegileg autoerotikus: a meztelenség mint lemeztelenített feltártság, lényegileg autoerotika. A meztelen test a vágy teste. Ha semmi másra nincs felfegyverkezve, fölszerelve (ha nincs munkaeszközzel, fegyverrel, munkaruhával, egyenruhával ellátva), akkor csak a leszerelhetetlen létaspektusokkal van fölszerelve, de pontosan ezek a vágy tárgyai. A meztelen test témájára épül az autoerotika problematikája, mint az erotika öncélúságának vegytiszta, viszonylag csekély információ értékű, kezdetleges változata. A meztelen test a vágy teste, a vágy inkarnációja, s a meztelen test minden mozdulása autoerotikus rituálé, kényszeres vallomás, a vágy monológja, önértelmezése, s mint ilyen alternatívátlan, mert bármit tesz a meztelen test, s ha az ellentétét teszi, az éppen olyan erotikus, csak másként.

Rútsága nem csökkenti, hanem növeli meztelenségét, a szép meztelenség az átszellemültség érzéki előképe, míg a csúnya, rút test első sorban vitális jelenség, az élet tombolása. A rút meztelenség, az átszellemült szépség érzéki idealitásával szemben, a realitás mélységébe kalauzol. A szépség létteljessége kevésbé szólítja meg a realitásérzéket, mint a létért való küzdelem.

A meztelenség passzív autoerotika, az öltözöttség a passzív, struktúrális autoerotika elrejtése. Az autoerotika megkerülhetetlen, s nem más, mint az ébredt test kapcsolódási készsége, a test testéhsége, kielégíthetetlensége önmagában, vágya elmerülni a testek közegében, az önmegerősítő elfogadtatás által jutni át az epifenomenális feltételesség vagy a lélek állapotából a súlyos, reális, testi, anyagi elismertetés állapotába, mert másként a lélek sem bizonyította, amit csak e kerülő úton élhet meg, hogy van helye a nap alatt.

A monoszexuális öntevékenység (= maszturbáció) az autoerotika extrémformája, nem azonos magával az autoerotikával, azt is mondhatnánk, az autoerotika rendszerének radi-

kális és katasztrofális összeomlása, egyensúlyvesztés és felbomlás, amely a heteroszexuális vállalkozásra kényszerít. Tehát ugyanolyan radikális egyensúly bomlás, mint ami a születést megelőzi, amikor a magzat olyan életkort ért el és olyan testi produktumokat választ ki, amelyek mérgezni kezdik a belső környezetet és így a születés katasztrofális szétválási aktusára késztetnek. (E gondolati tanulság birtokában azonban a meztelenség is új módon jelenik meg, mint az őserotika rendszerének összeomlása, amennyiben a magzat soha sincs meztelenül kivetve a világ ingereinek. Az embertest eredetileg nem meztelen: „ruhája" egy másik embertest. Az autoerotika az őserotika összeomlása, a maszturbáció pedig az autoerotika eredeti, nyugvó változatainak önkínzóvá változása, sokszoros egyensúlyvesztés konklúziója.) Az ősnárcizmus boldog, a lét ősöröme, az egész testi ősкéj világa, mely számára minden szín, hang és illat egyforma szenzáció. Az egyén eredetileg a bűvölet egyetemes közegében oldott, kozmikus kéjben lebeg. Az egész test és lélek eme őseredeti kéjteljes ingerlékenységének és befogadó készségének eldurvult, a fragmentáció árán specializált formája sűrűsödik a nemi szervbe. A nemi erotika az, ami boldogság és kéj, lét és kéj eredeti egységéből a létharc, a realitásprincípium, az ananke világába kiűzetve marad meg kárpótlásul. A boldog nárcizmus azért válik tragikus nárcizmussá, hogy a fent vázolt lelki mérgező anyagok a társasság (társas egzisztencia) közegébe való kilépésre késztessék az individuumot.

Az onániát a pedagógiai felvilágosodás a nevelés ősellenségéből a nevelés ágensévé értelmezte át a pszichoanalízis (Freud, Reich) és a szexológia (Kinsey, Masters – Johnson) adalékai alapján. Így lett a magányos bűnből a szexuális fantázia iskolája. A pornófilmek kedvelt fogása, hogy egy maszturbáló szereplő bemutatását váltogatják a maszturbálást kísérő és mozgató szexuális fantáziák megelevenítésével. A *Hollywood Heartbreakers* című film az autoerotikus aktus csúcspontján a Holdat mutatja, ami arra utal, hogy az autoerotikát a partnerszex kölcsönfénye élteti. Az onánia fent vázolt kisebb hatékonyságát igazolja, hogy segítségül hívja a partnerszex képzeteit. A valóságos autoerotikus szexmunka, a fizikai szexmunka integráns része tehát a képzelet szexmunkája, a monoszexuális gyakorlatot partnerszexuális képzetek kísérik. A meghasonlott cél felét a fizikai manipuláció, felét a képzelet szintjén élik át. Az utóbbi félre épít a rehabilitáció, a szexualitás olyan fejlődési szakaszaként ábrázolva az onániát, melyben a partner hiánya, minthogy az aktus befejezéséhez szükséges ennek képzeletbeli megjelenítése, az erotikus fantázia kiépítésére ösztönöz. A hiány, a haladék ösztönözne tehát a szexuális viselkedés kulturális variabilitása és a személyes cselekvés kreatív szabadsága feltételeinek kitermelésére. E kultúraelméletileg meggyőzőnek tűnő gondolatmenet azonban gondolati továbblépésre is ösztönöz: ha ilyen kedvező hatásai vannak az onániának, ezeket megsokszorozhatja az önmegtartóztatás, amelyet előző korok ajánlottak ugyanolyan meggyőződéssel és sokszor fanatizmussal mint pl. Shere Hite a maszturbálást. Az önmegtartóztatás – a sámánizmus „mágikus hőjének" egyik, ha ugyan nem egyáltalában fő forrása – még erősebb motorja lehetne a fantáziának, melyet a kielégülés bármilyen szerény formája is megnyugtat és lefékez. Ezután tehát semmi okunk hogy azt gondoljuk, ami a mai, túlingerelt ember, a túlajzott fogyasztó számára lehetetlen, az önmegtartóztatás, a régi ember számára nem volt lehetséges, és éppen ebből magyarázzuk az egykori lázasabb, romantikusabb, őrültebb szerelemkoncepciókat. Az aszkézis pedagógiai funkcióját felváltja az onániáé. Egy materialista kor a fizikai manipuláció segítségével tartja ébren a fantáziát, egy idealista kor nagyobb mértékben építhetett az autoerotikus kellemesség helyett a mértéktelen kínok gyönyörére. Előző korok erotikus dokumentumait tehát nincs

okunk szkeptikusan átinterpretálni, ha a rendszer, amelynek keretében megjelennek, visszaigazolja őket. Mindennek konklúziója mégsem lehet a szokásos kultúrkritikáéhoz hasonló, mert előző korok eszményeit sem írhatjuk elő a jelen emberének, akinek az aktuális rendszerben kell életképesnek bizonyulnia.

A *Young Love – Hot Love* elején a lélek nyugalmát zavarja meg a test izgalma, a továbbiakban a test igénytelenebb törekvéseit zavarja a lélek igénye. Test és lélek azonban nemcsak egymás törekvéseit zavarják, egymás izgalmait is fokozzák. Az autoszexuális ősnyugalom kamaszkori örökségének, a monoszexuális nyugtalanságnak, két szintje van, a nemi szerv követelő érzékenysége vagy a fantázia követelő érzékenysége; a lelket békén nem hagyó test, a nemi szerv zavaró ingerülete, mely keresztezi a fontosabb élettevékenységek érdekét, illetve a testet békén nem hagyó lélek, az erotikus fantázia provokációja; az előbbi a nemi szerv által a személyiség felé küldött zavaró, eltérítő ingereket jelenti, az utóbbi a fantázia által a nemi szerv felé küldött zavaró, aktiváló ingereket. A fantázia ébreszti a nemi szervet kulturális úton, vagy a nemi szerv a fantáziát természetes úton, a továbbiakban azonban kölcsönhatásban haladnak, fokozva egymás ingerületi állapotát. A monoszexuális ágens, a kéz, és a duoszexuális dimenziót bevonó ágens, a fantázia: földi és égi, alantas és ideális szerelmi objektum későbbi munkamegosztásának előzményei, sűrítményei, csíraformái az onániában. A kölcsönható tényezők azonban egymáson dolgoznak, a monoszexen belül kimeríthetetlen formálási potenciál megnyilatkozásának tanúi lehetünk. A mácsószex, az erotikus fejvadászat, a halmozó és partnerváltó, felületes teljesítménymentalitású erotika szexuális környezetismeretet, emberismeretet ad, míg a monoszex analitikus képet ad az erotika komponenseiről, kidolgozza a felfedező becézés, a képzelet és a szenvedély készségeit. A hódító és az elmélyítő, a testek sokaságával illetve a testrészek sokaságával kísérletező erotika formák valóban értelmezhetők fejlődési stádiumokként, Az onánia, amelyet mindig a szexuális nyomor pótkielégüléseivel azonosítottunk a recesszió korában, az elbátortalanodott személyiség kultúrájában, az énvédő visszavonulás formájaként, az izolacionista kárpótlás és a kölcsönös megértésre és segítségre képesítő, a modern individualizmus hübriszét megfékező csalódástőke-felhalmozás eszközeként, váratlanul versengni kezd és legalábbis egyenértékűnek bizonyul a casanovai, donjuani erotikával, amelyet a köztudat, míg az előbbit hagyományosan lenézte, tradicionálisan legjobban csodált.

Az AIDS első nagy sokkja idején az AIDS-mentes szexről s ennek kapcsán az önkielégítés kultúrájáról is elkezdtek beszélni. Soha nem volt bizonyított, amivel vádolták hogy az önkielégítés pl. gerincsorvadást és egyebeket okoz, a „normális" szex ma rizikósabbá kezd válni, mint amilyennek egykor az önkielégítést gondolták. Minél több embertest érintkezik, minél gyakrabban és intenzívebben, a vágyáramok annál inkább felelnek meg egyidejűleg létrejövő vírusáramoknak. Az eme intenzív testi tömegérintkezés által összezáruló, egységet alkotó modern testtenger kedvező táptalaj a „járványok kora" számára, amely valóban be is következett. E félelmek késztették a kultúrát a monoszex-szel kapcsolatos álláspontok módosítására. Ha az eredetileg teljesen állati genitális impulzusszex kulturális modifikációk bázisa lehet, véli az új kor, a monoszex éppen úgy fejleszthető. Nem létezik a nyomor műfaja csak a műfaj nyomora, nincsenek rossz aktustípusok, csak elügyetlenkedett aktusok, hirdetik az új kor „gyönyör"-kalauzai. Az autoerotika is túlléphet a genitális impulzusszexen, a nyomor rehabilizált műfaja úgy lép fel, mint a bőség új szereplője, új kínálat az étlapon. Mono-, homo- és heteroszexualitást nem a szexualitás különböző értékű nívóiként, hanem

eltérő szenzibilitási típusokként kezdik értékelni. Ez annak feltételezésével jár, hogy mindannyi megjelenhet korlátozott illetve kidolgozott kódként. A taszító külső, a bátortalanság és gyámoltalanság vagy egy eltérő genetikai adottság mind lehet új szenzibilitási formák és kultúrvariánsok kiépítésének indítéka. A természeti szelekciónak való ellenállás kreatív potenciált tételez a kultúrában. Mindez első sorban a szexuális felvilágosítás diszkurzusában és a szexuálpolitikai vitákban fogalmazódik meg, a miközben a fantázia továbbra is szenvedésként vagy dühöngésként vizionálja az onániát (pl. *Ken Park*), amivel az autoerotika „költészete" talán csak pionírszerepet játszik, amennyiben minden fajta erotika ábrázolása kezd eltolódni a szenvedés illetve dühöngés felé. A filmben az autoerotika „költészete" továbbra is a gyónás kereteihez kötődik, s az alternatíva, melynek rejtélye előtt néha habozik a narráció, az, hogy a „nyomor" miért vált ki gyűlöletet és rombolást, ha máskor az idealizáció és kreáció felé vezet. (Hasonló alternatíva: a nyomor miért vált ki forradalmiságot a klasszikus szovjet filmben vagy az olasz neorealizmusban, és miért bűnözést az amerikai gengszterfilmben?) Már a *Freaks* című Tod Browning-filmben látható, hogy a gyűlöletet nem a saját testi nyomor, hanem a partner kulturális nyomora ébreszti: korántsem a másik nem elérhetetlensége, hanem annak alantas stratégiái, visszaélése saját testi fölényével és a partner szerelmével. De nemcsak a partner alternatív változatai veendők figyelembe, a szubjektum sem ugyanaz a western Vadnyugatja megpróbáltatásai között vagy a fogyasztói társadalom kényelmében. A gyermeknek a nemi szerv a játékszere, a felnőtt onanista ezzel szemben a nemi szerv játékszere. A nemi szervét kézbe vevő kisgyerek úgy nyúl hozzá, mint bármilyen érdekességhez, ismeretlen tárgyhoz, melynek használati szabályát keresi, azaz tudattalan módon a jövőt kutatja, míg a hasonlóan cselekvő felnőtt a múltba, a fragmentáció, a részösztön világába száll alá. Ezért kíséri a felnőtt autoerotikát hipochonder pánik és paranoid bűntudat, míg a gyermekjáték ártatlan. Ha az *Amerikai szépség* vagy az *Amerikai pite* című filmekben a kamasz és a felnőtt azonos problémákkal küzd, ez a kultúra kudarca, az általános kulturális infantilizmus problémája. Az igazi gyermek nem infantilis, mert gyermeksége „fázisadekvát", az infantilizmus tehát perverzió. Az *Amerikai pite*, a *Hangyák a gatyában* és a nyomukban keletkezett szexkomédiák nem a nevetésre, hanem a röhögésre apellálnak. A röhögés tárgya kínos. A *Ken Park*ban látható bestializálódó onanista a kultúrának azt a stádiumát képviseli, amelyben a lelki izolációt, a pótkielégülést, a bűntudatot és szégyent a cinizmus „emancipálása" segítségével sikerül aktivista módon túlkompenzálni. Az elidegenedés bizonyos fokán elviselhetetlenné válna a bűntudat és szégyen, ezért szükséges a túlkompenzáció, melynek kulturális „eredményeit" a preventív bestializáció foglalja össze és bocsátja rendelkezésre az ifjúsági kultúra új stílusaként. A bestializáció sátáni vagy „Übermensch"-i pózokkal védekezik, a partnerek leértékelése segítségével hárítja a lappangó önleértékelést.

11.14. A feminitás autoerotikája és a női nárcizmus esztétizmusa

A szexuálszociológia által kialakított kép szerint a magasabb társadalmi réteg, magasabb képzettség és magasabb életkor kedvez a női önkielégítésnek. A női önkielégítés tehát az érettség, a műveltség és a gazdagság műve lenne, míg a férfié nagyjából a fordítottja. A férfiét biológiai kényszerek robbantják ki a serdülőkorban, míg a nőé inkább tanult, kulturális közvetítést feltételez. Ez nem jelenti, hogy a nőből hiányoznék ugyanaz a – nála klitorálisan

lokalizált – érzékenység, csak annyit, hogy a kulturális közvetítés ébresztő vagy altató hatalma nagyobb. A férfi és női önkielégítés ily módon más műfajoknak tűnnek: az éretlenség illetve a túlérettség műfaja, a csúcson innen illetve a csúcson túl. Az optimista interpretáció szerint a feminin manuális autoszex a csúcs műfaja, amikor az érzékenység telhetetlen, semmi sem elég, s míg a férfi gyorsan – a természet átkos vagy kegyes munkája által – jut a csúcsra, a nő lassan, kultúrmunka eredményeként.

A maszturbáló nő akciója során olykor tárgy pótolja az ily módon tökéletesen elanyagiasított és alávetett, tárgynyelven kifejezett férfit. A nemi szervre redukált társas szexet utánzó női maszturbálás tárgyi komponensei, a kéz helyére lépve, az aktivitás – továbbra is a kéz által kontrollált – illúzióját a tárgyra ruházzák, aminek eredményeként az elért kéj a történés illúzióját hivatott megtalálni. Valójában a maszturbáló nemi szerve aktivizálódik, de mivel maga a kéjszerv dolgozik, a munka közvetlenül megy át kéjbe, míg a kéz esetén a munkaszerv erre nem képes, miáltal aktivitása erősebben zavarja a recepciót mint a vulváé. A felmérések asszonyai törülközőn vagy a kád szélén lovagolnak, a pornófilmek hősnői bizarrabb megoldásokat választanak. A nő esetében, aki a tradicionális szexben az uralt, alávetett, passzív fél pozíciójában jelenik meg, mindez pozícióváltást fejez ki. A maszturbálás úgy is megjelenik, mint a passzivitás hagyományával szembeni lázadás és protestáció, amelyet talán egy fejlődési szakaszban a magányos szexben kísérleteznek ki és még csak itt mernek vállalni. Ha a tárgy – a vibrátor – aktívan dolgozik is, ezt is a nő kezei között teszi, így a tárgy aktivitását is sikerül alávetni, nemcsak a passzív tárgyat.

A mondottaknak megfelel a feminin illetve masazkulin szexbeszéd eltérő hozzáállása. A férfi szexbeszéd sajátossága mindaz, amit az onánia kártékony hatásáról hallottunk. A női szexbeszéd kibontakozásával az egykori magányos bűn magányos örömként jelenik meg. A maszturbáló férfi mint meghiúsult nővadász, háziasított szexragadozó, korcsnak, torznak, félembernek érezte magát, a maszturbáló nő azt állítja, hogy eme aktusban éli meg a teljességet. Platón szerelmesei félemberek, a kettéhasadt őslény egymást kereső felei. A mai nőmitológia arról tanúskodik, hogy csak a férfi éli meg így önmagát, a nő megtalálja magában mindkét részt. A partriarchális mitológia teoretikus pótkielégülése a mítosz, amely szerint Éva Ádámból lett kiszakítva, valójában a férfi egy nőből lett – a szülés által – kiszakítva. A nő a maszturbálást, a férfi a partnerszexet éli át utólagos vívmányként, mely kevésbé kínzó mint a nemi élet előbb megismert formája. „Mielőtt megtanultam maszturbálni, megismertem a nemi érintkezést." – vallja egy nő (Hite Report, 58.p.). Kérdés, hogy ez a nemi érintkezés volt olyannyira defektes, amihez képest a maszturbációs kéj is vívmány, vagy a nőknek van egy ismeretlen technikájuk, mely lehetővé teszi, hogy a kontroll ne fossza meg energiájától a recepciót, az akarat az érzetet: pl. a combok összeszorítása, mely nem mechanikus munkavégzés által éri el az auoerotikus célt.

A férje által ki nem elégített asszony maszturbációval folytatja az aktust (uo. 43.). „A csiklóm soha nem okoz csalódást, a férfiak többnyire igen." (49.). Egy nő „nagy szent rituálénak" nevezi a maszturbálást (50.). „Azt hiszem fontos lebeszélni a nőket arról a meséről, hogy a boldogság egyetlen útja a pénisz a vaginában." – jelenti ki a másik (59.). Megjelenik a dacos, fanatikus és ideologikus önkielégítés. Egy nő a szülői tilalmakról beszél: „Azt a tényt hogy mégis tovább maszturbáltam, a bátorság és önmegerősítés pozitív bizonyítékának tekintem, úgy, mit felderengő sejtelmet egy hatalomról, amelyet bár nem értettem, de respektáltam, és amely erősebb volt mint a szülők és más tekintélyek, erősebb mint az ész." (51.).

Végül olyan helyzet jön létre, amelyben annak kell mentegetőznie, aki nem maszturbál. „Ez a büszkeség és a gátlások kérdése. Én valójában egy sznob vagyok.” (48.). A hetvenes évektől kibontakozó új nőkultúrában a maszturbálás az egykori melodramatikus hőstett, az érzelmi hőstett helyét foglalja el, s annak mintájára konstruálják meg erotikus hőstettként. Az érzelmi hőstett helyére az érzéki hőstett lép. A kettő pontosan fordítottja egymásnak. Az érzelmi hőstett maximális önlemondás volt a partner érdekében, az áldozat kéje, míg az érzéki hőstett visszaveszi mindazt, amit az előbbiben átadtak. Az eredmény mégis azonos, a partnerről, a partnerszex koitális beteljesítéséről való lemondás.

Női szerzők úgy érzékelik a klitorális kielégülést, mint homoszexuálisok az análist: az öncéllá vált erotika lekapcsolásaként a nemzésről, az erotika emancipációjaként. Kevésbé szellemesek azok a gondolatmenetek, amelyek – a vaginális típust érettebbnek tekintő freudi koncepció egyszerű megfordításával – a klitorálist az emancipálttal azonosítják, nem az erotika, hanem a nő emancipációjának hősévé avatva a klitoriszt, egy fallikus-klitorális stádium véglegesítésébe erőltetve bele a női erotikát, amit nem lehet a genitálissal azonosítani, mert apologetikus, önigazoló, exhibicionisztikus, nárcisztikus tendenciák uralják. A klitorális rendszert a fallikus analógiájára írják le, az utóbbi vélt előnyeit tekintve mértéknek s azt bizonygatva, hogy a női genitáliák is megfelelnek e kritériumoknak. Azt hangoztatják, hogy a klitorisz nem kisebb, mint a pénisz, mert rejtett része a látható sokszorosa; nem kevésbé duzzad; vaginális kilövésről, ürítésről is beszélnek. Nem eme érveket kell kétségbe vonni, hanem a gondolati stratégia által kifejezett péniszirigységre kell rámutatni. Az agresszív és önálló nőt idealizálják, holott a szexualitás sikerének feltétele az lenne, hogy a férfi is levesse konfrontatív kizsákmányoló magatartását. A vaginális típust feszült, görcsös, félénk, bizonytalan, önállótlan típusként ábrázolják. Az aktív cselekvés és az intenzív élmény, az önállóság és szabadság a klitorális típus privilégiumaként jelenik meg. A férfit hiszik a nagyobb kéj birtokosának, mert a kéjt a szerzés és nem az odaadás, az aktivitás és nem a passzivitás megnyilatkozásának tartják. A harc tehát a férfi kéjének megszerzéséért folyik. Az új szerelemkoncepcióban a kéj a harcos zsákmánya, míg a korábbiban a nő volt a kéj birtokosa és ismerőse, s a harcos csak úgy ismerhette meg a kéjt, ha engedte, hogy a nő foglyul ejtse és átnevelje. A kéj e rendszerben a nyertes vereségeként jelent meg, a szerelem pedig a kizsákmányolt nő győzelmeként s a kizsákmányoló kizsákmányolásaként.

Ha igaz, hogy a hagyományos szexuális kultúrában a nő volt az aki „a másik örömének örült”, akkor ő fedezte fel a szinkronizációs orgazmust, a férfi pedig – amennyiben nem szegődött a női érzékenység tanítványává – a partnerszexben is a vaginában való onánia Ferenczi által leírt maszturbációs kéjére korlátozódott.

11.15. A női autoerotika míto-poétikája

A nő öltözködik, szépíti magát, állandóan és intenzíven foglalkozik saját testével, amire végül teoretikus testkultuszt, esztétikai ideált épít. Az exhibicionizmust, meztelen testrészei mutogatását, melyet a kultúra a férfi esetében szigorúan büntetett, a nő nemi jogaként küzdötte ki. Kiküzdötte a becézés jogát. A férfi erotikája ellenszolgáltatás nélkül lefutó program, míg a nőé udvarlást (bókolást, meggyőzést, könyörgést) az élet átesztétizálását (ön- és partneridealizálást), átetizálását (a mély és komoly érzelmek bizonyítását) előfeltételezi, a

nemi aktus sikeres lefutását pedig a testet ébresztő becézéshez köti, amelyre a férfi nem tart igényt, vagy ha igényt tart (mint Hevesi András regényeiben) sem kapja meg. A női szexualitás eme alapvetően nárcisztikus jellegével függ össze az önkielégítés sajátos értékelése a nőkultúrában. A női önkielégítés nem rajtakapható aktus, hagyományosan a combok összeszorításával kapcsolódó „jó érzés" a leggyakoribb formája, mely bármikor észrevétlen elérhető, s létérzésként, passzív-kellemes testérzésként jelenik meg, nem szakosodik speciális aktusörömként.

Az elbeszéléskultúrában a férfi a harcos, a nő a hercegnő. A férfi uralja az iszonyattól a törvényig, a káosztól a rendig vezető harcokat, míg a nő közvetít, keresi az utakat a szabálykövetés és a boldogság között. A férfi a kódért harcol, a nő az üzenetért, a férfi az értelmes élet lehetőségéért, de a konkrét értelmet végül a nő képes megtestesíteni, így ő a varázsmesék óta a jutalom vagy a megoldás. A férfi volt a harc és a nő a boldogság felelőse, a férfi a létért való harc képviselője, de a kiharcolt létjogra a nőnek kellett ráépítenie magát a létet, mint valami pozitívat. A férfi feladata a semmi legyőzése, de a nőé a kitöltése. A semmi önlegyőzése áll szemben a lét önmegvalósításával. A koedukált korszakban azonban a nő is férfinevelést kap, a szociomorf férfi és a kozmomorf nő munkamegosztása helyébe két szociomorf bajtárs szövetsége lép. A nő (*Lethal Lady, Iron Angels*) átveszi a férfiképletet, boldogságkereső harcosként, de – a férfival ellentétben – magában hordja azt, amit a férfi a nőben keres. Ő az, akiben a gyűlölet görcséből és a megmerevedett szubjektum-objektum kívülségébe való számkivetettségéből megtérő harcos ráébredt a jelenre. Most azonban önmagának ajándékozza, önmagába merülve, a jelenlétet.

A filmekben megelevenített férfi maszturbálás többnyire nevetséges (*Gaudi in der Lederhose, Amerikai pite*), de rút is lehet (*Ken Park*). A pornófilmben a női maszturbálás (pl. Tracy Lords esetében az említett *Hollywood Heartbreakers* című filmben) sztárteljesítmény, míg a férfi maszturbálás csak előkészítő aktus. A női aktus azért sztárolható, mert eleve esztétikai szinten születik, túl az impulzusszex nyers naturalizmusának fennhatóságán. A női maszturbálás ráérős, játékos, kísérletező tevékenységként jelenik meg. A maszturbáló hősnő mindig úgy néz ki, mintha tükör előtt tenné, saját produkciójának elmerült szemlélőjeként. A biológiailag kevésbé előprogramozott női nemiség színjátékos jelenségként kell, hogy befolyása alá vonja mindenek előtt saját alanyát. A megkönnyebbülésért küzdő szegényesen genitálcentrikus magányos impulzusszex mindenek előtt türelmetlen és dühödt. A férfi egy orgazmust érhet el a maszturbálásával, a nők, állítások szerint, akár harmincat. Elnyújtják a folyamatot, elodázzák a végét (Hite Report. 68. p.) vagy egyre nagyobb kedvvel kezdik újra és fokozódó hatékonysággal ismétlik (uo.). A nő magányos maszturbálással elérheti azt az izgalomformát, amit a férfi legfeljebb a csoportszex segítségével, a végtelen szex ideálját. A férfinél az izgalom ébreszti a vágyat, a nőnél a vágy az izgalmat. A férfiak görcsös és erőszakos sietsége a kíntól való szabadulásra irányul, míg a nők játékos felfedező munkája előttünk állítja elő nemcsak a megkönnyebbülést, előtte az izgalmat is. A férfi vágya készen pattan ki a testből, s a tárgyra vágyik. A női vágy magára vágyik, a vágyra vágyik. A vágy vágya messzebbről jön, mint a tárgy vágya. A tárgy vágyának csak a partnert kell elcsábítania, a vágy vágyának önmagát is. Ezért is szüksége van a kultúrának a nő esztétikus nárcizmusára. Maga kell hogy felébressze, elérje, kidolgozza az izgalmat, amelyre vágyik. Mindez a szabadság ábrázolásaként jelenik meg, olyan aktus inszcenálásaként, mely azt is minden pillanatban kifejezi, hogy a cselekvőnek nincs feltétlen szüksége rá, nem a cselekvő az aktus,

hanem az aktus a cselekvő tulajdona. A tettes a tett birtokosa és nem áldozata. Ez azonban azt is jelenti, hogy a férfi maszturbálás konok, monoton, kétségbeesett vagy kialudt, pislákoló állapotként jelenik meg, míg a női obszcén tett, tudatos „geilség" – ahogyan a filmhősnők minősítik magukat. A férfi tette inkább animális, míg a nőé démoni. *A világ közepe* című midcult filmi ambíciók által motivált darab esetében a női maszturbáció kritikai jellegű, a férfikultúra önző tehetetlenségének vádolásaként.

A férfi aktusát jobban fenyegetik a prózai asszociációk. Egyrészt az ejakuláció aktusa az anyagcsere termékek eltávolításával helyezi egy sorba az aktust (kvázi „környezetszennyezésként"), míg a nőnél az arc átszellemült, eksztatikus kifejezése jelzi a végkéjt. Másrészt a férfi tevékenysége egyetlen pontra koncentrált fallikusan specializált, s a fizikai munkavégzés monotóniája jellemzi. A munka célracionalitása, az anyagi eredmény látható megjelenése teljes lezárást hoz magával, szemben a női aktus titokzatossággal. Az ürítés analógiája az anyagcsere világából jött, a fejés analógiája a munka, az állattenyésztés, a természettel való anyagcsere világából; mindkettő prózai. A férfi koncentrált és monoton akciójával szemben a női önkielégítő tevékenység dekoncentrált és nem monoton. Bizonytalanabbul, önkényesebben indul és az egész testre szétárad. A nemi szerven való manuális aktivitás a becézést és nem a fizikai munkát idézi. Ebben a szakaszban úgy becézi mellét vagy nemi szervét, mint a gyermeket, babát, melyet mintha előlegezne, megígérne vagy egyszerűen megtestesítene e szerv. A becézés azonban, minthogy nem korlátozódik a nemi szervre, szétárad a test egészére, végül azt a benyomást kelti, mintha a pornófilm sztárja szobrászi munkát végezne.

Előbb a prózai munkát állítottuk szembe a színjátékos szenzáció felfedező esztétikumával. A két attrakció távolabbi, mitikus asszociációs rendszerekbe beleszövő globális jelentései szintjén rombolás és teremtés, ölés és szülés asszociációi válnak jelentőssé. A férfi autoerotika lovagi mítosz által formált: ha az elkövető nem úgy néz ki, mint valami szerelő, aki egy motor karban tartásán dolgozva leereszti a fáradt olajat, akkor – dramatikusabbra hangszerelve – az aktus úgy néz ki, mint a lovag küzdelme a sárkánnyal. Ha legyőzi, megkapja a szüzet, mert maga mögött hagyta a nemi dühöt, már tud választani és várni.

A varázs centrumának küszöbére értünk, mely talán megindokolja a női maszturbálás pornó-mitológiában elfoglalt sztárpozícióját s a férfi autoerotika periférikus jellegét. Ha a férfi onánia mélystruktúrája egy lovagi mítosz, úgy a női maszturbálásé valami mélyebb, ősibb, alapvetőbb: teremtésmítosz. A női kéz úgy dolgozza át a női testet, mint az istenkéz az agyagot. Az anyag, mely csak van, létezni vágyik, s e célból gyúrni kezdi önmagát. Egy pusztán anyagi tömegként adott testiséget ujjaformál e kéz, hogy izzó, kicsattanó, ficánkoló és lobogó jelenlétként tanúskodjék önmagáról. Az anyag istentelen; az istennek előbb meg kell teremtenie magát, hogy megteremthesse a világot. Az abszolút kezdet képeként emlegeti Camille Paglia Egyiptom onanista istenét, Cephrét, de a pornófilm hősnőket kellene emlegetnie, akik úgy lépnek fel, mint a többi isteneknél régibb, magánál Erósznál is régibb istenek, akik még nem birtokolják, csak keresik az erotikát, mint az abszolút önmagának elég végső magányban önmagát megteremtő izgalom, figyelem, érzékenység heroinái.

Nézzük a pornó-hősnők vergődését. Tekeregnek, mint a férgek és hüllők, nyílnak mint a virág, az ég felé nyújtják feszülő és nyíló tagjaikat mint a növények. A tágulás, tárulás pózai fészekként jelenítik meg a testet, az izmok feszülése és görcse íjként és nyílként. A pornó-hősnő forduló, tekeredő teste spirális és csigavonalai élő örvényt képeznek, a természet energiáját és elnyelő erejét jelenítve meg. Táruló nemi szerve az élet kapujaként mutatja

be magát, és az élet vizeként, forrásaként kínálja szekrétumát. Egyaránt és egyszerre jelenik meg adakozó forrásként és befogadó edényként. A felszántó fallosz ekéjének felkínált nemi szerve a földművelés asszociációs rendszerét hívja elő, a nedves vagina akvatikus szimbolikája a halászatét, a csípő mint korsó, edény képe a mesterségekét. Míg az aktus kezdetén a teremtés szimbóluma volt, az aktus végén, megfeszülve és feltárva, az uránikus erőket kihívó tellurikus erőként, az istenekkel, az éggel látszik kopulálni. Az aktus elején megteremtette a világot, melyet a végén elcsábít: az ősincesztus képét nyújtva egymagában. Az egész csupa ígéret, önábrázolás. A maszturbáló férfi őrült gitárosnak néz ki vagy a trubadúr ősképét idézi, míg a nő hangversenyzongorát csinál magából. A férfi aktusa a nőről, a nőé önmagáról szól.

12. AZ EROTIKA ELMÉLETE

12.1. A szexualitás mint természet és az erósz mint kultúra

A destruktivitás a test és lélek riadóállapota, mely az élet megszűnésének veszélyét jelzi. Célja az ellenség életének kioltása, mely megelőző intézkedés, az én kioltásának elhárítására irányul. A közvetítő érzés a gyűlölet. Az ölés kioltja a gyűlöletet. A szexualitás a test és lélek riadóállapota, mely a másik testtel való egyesülés lehetőségét jelzi, ami egy új élet keletkezésének lehetőségét foglalja magában. A közvetítő érzés a vágy. Az egyesülés kioltja a vágyat.

A klasszikus boldogságmitológia szerelmesfilmjei nem a nemi aktussal, hanem a csókkal végződnek, mert a csók az erotikus mese jó vége, míg a nemi aktus az erotikus mese befejezése is, de az erotikán túli történet (nemzés, házasság) kezdete is. A csók glamúrfilmi, a nemi aktus szappanoperai tény. Az erotika a szexualitásnak céljától, a nemzéstől való leválasztásából, az eszköz öncéllá válásából fakad. A biológiai célt (utódszerzés) lelki-kulturális célok (örömszerzés, boldogságszerzés, partnerszerzés) pótolják. Az erotika a pótlék győzelme, pótkielégülés: élet helyett élmény, faji és anyagi eredmény helyett egyéni, megfoghatatlan, ellenőrizhetetlen eredmény.

Az öncélú erósz felfedezése az élvezés leválasztása a fajfenntartásról. Nem létezik-e vajon a nemiség eredeti öncélúsága? Erre látszik utalni, hogy a különösen kezdetleges kultúrájú közép-ausztráliai bennszülöttek nem ismerik nemi aktus és fogamzás oksági összefüggését. Kéj és nemzés kapcsolata és a nemiség kéj általi közvetítettsége azonban nem feltételezi a tudás közvetítését. A kéj nem kulturális jelenség, a biológiai szféra termelte ki a nemzést biztosító erőként. A tudás, épp ellenkezőleg, a nemzés kijátszásán dolgozik, mert a tudat az egyén szerve, nem a fajé.

A rabságban tartott főemlősöknél elválik a szexuális viselkedés a reproduktív funkciótól, a rab állatok egész évben, nemcsak a foganásra képes szakaszokban kopulálnak. A természet szempontjából degenerációs jelenség ez, ami a kultúra közegében új fejlődés kiindulópontja. A szexualitás a reproduktív funkció zavara által válik erotikává, amennyiben a reproduktív funkció elveszti a kontrollt a szexuális viselkedés fölött. A reproduktív funkciótól megfosztott szexualitás zavara illetve az iránta közönyös erotika születése, az erotikus viselkedés biológiai funkcióvesztése egy defunkcionalizációs lavina kiindulópontjává válik. Megindul egy folyamat, melyben még számtalan esetben leszünk tanúi a cél elhalasztásának vagy közönyössé válásának, az eszköz céllá válásának, a pótlékok és protézisek győzelmének. Az erotika világának helyet teremtő első esemény a nemzés elhalasztása. Eredetileg önfenntartás és fajfenntartás állt egymással szemben, s az önfenntartás lelki hajtóerői a szorongás, gond és funkcióöröm (a munka és harc sikereinek élvezete), melyektől a fajfenntartás feladatai egy intenzív és kényszerítő inger, a kéj segítségével csábítják el az ént. Az inger azért intenzív, mert az ént, akit a félelem és öröm önmaga szolgálatában köt le, a kéj el kell hogy csábítsa önmagától. A legerősebb létérzés ily módon akkor következik be, ha az egyén nem a maga létét szolgálja, hanem egy jövendő létet, tehát azon a ponton a legintenzívebb a léte, ahol a faj létének vérkeringésébe való bekapcsolódása realizálódik.

Énösztön és szexuális ösztön, önfenntartás és fajfenntartás vitájában a fajfenntartásra elcsábító erők öncéllá, erotikus kultúrává válnak; énösztön és szexuális ösztön, realitáselv és örömelv ellentéte módosul: az örömelv mögött már nincs ott a fajfenntartás. Mi lesz az eredeti kapcsolataiból kiszakadt, elbitangolt örömelv sorsa? A fajfenntartás olyan erős eszközzel csábítja el az ént az önfenntartástól, amelynek maga is áldozatává válik. Az élvezés (a kéj mint eszközből céllá váló elementáris erejű élvezetforma természetéből következően) az önfenntartás után a fajfenntartással is ellentétbe kerül. Önfenntartás és fajfenntartás ellentéte helyére, melyben szorongás, gond és funkcióöröm álltak szemben a kéjjel, fenntartás és élvezés ellentéte lép, amelyben most már ön- és fajfenntartás együtt áll szemben az önállósult kéjjel. Az *Elvira Madigan* szeretői nemcsak a nemzésről mondanak le, végül az életről is, melyet egyetlen céljuk, a szerelem szolgálatába állítottak. Az *Egy nyár Mónikával* hősnője odébb áll, amikor az utód és a létfenntartás törekvései ellentétbe kerülnek az erotikus örömszerzéssel. A fajfenntartás szolgálatában álló kéjekkel szemben kidifferenciálódik egy önálló kéjkultúra, amely nem engedi zavartatni magát a faj céljai által. A kéj következménye a nemzés volt, mely az áldozatos gondoskodás feladatai elé állított, mindezek pedig szembe kerültek a kéj újratermelésének akaratával. A westernben ezzel szemben az általános életöröm győzi le a specializált kéjt (*Visszaút nélküli folyó*). Az életnek van ereje visszacsábítani az embert az aktív élettől elcsábító kéjrecepciótól (*Bus Stop*). Életösztön és szexuális ösztön kulturális származékai képesek kölcsönösen korrigálni egymás kicsapongásait. A westernben ezért győzi le az élet pátosza a prostituálódást. A *Csillagközi invázió*ban, megfordítva, az életösztön kicsapongási formáját, a karrierizmust győzi le a szerelem, ami itt is a perifériákra kivetett ember sorsa, az életet leegyszerűsítő, a lényegesre redukáló megpróbáltatások teljesítménye.

Az ivarsejtek a jövőben, a szóma a jelenben való térfoglalás eszköze; a kéj, a fajfenntartó ösztön lelki reprezentánsa, az ivarsejtek útját egyengeti, az ő érdeküknek veti alá a szóma érdekét. Míg a szexualitás eredetileg egyértelműen a fajfenntartást szolgálta, az erotika az énösztön, az önfenntartás hatáskörébe szeretné vonni a libidót, mely, minthogy a „te", a „másik" továbbra is kell hozzá, meghasonlottá válik. A kéj, mely a fajfenntartó erők terméke, hiába van lelki egyensúlyt biztosító és testi vitalizáló funkciója, soha sem fog megfelelni az énösztön érdekének, melynek túlságosan veszélyes robbantó erőt állít szolgálatába. A fajfenntartó ösztöntől a kéjt elorzó énösztön lőporos hordón ül, nem boldog zsákmányával. Évszázadok ideológusai küzdenek a konklúziókkal. A kéj nem hoz sok boldogságot, nincs sok áldás rajta. A kéj rossz szolgának, utasát elragadó vad lónak bizonyul, veszélyezteti az életet, szenvedéllyé, szenvedélybetegséggé válik. A kéj, mely a faj mészárszékére vitte a fel nem szabadult egyént, a felszabadult egyént saját mészárszékére, a kéj mészárszékére hajtja. Az erotika, mely a szóma szolgálatába állította a szexualitást, végül nem a kéjt állítja a szóma, hanem a szómát a kéj szolgálatába. A szexualitás feláldozta az ént a fajnak az intenzív öröm kárpótlásáért, az erotika már nem az ént áldozza fel, hanem a létet: az én létének feláldozása az én örömének. A legintenzívebb öröm kárpótlása, mely a régi lényt új lényre váltó szaporodásért és halálért való kárpótlásként jelent meg, szenvedéllyé válik, s legyőzi az életérdeket. Az életévek, az életidő jelennek meg, mint fizetség eme örömért. A nyers impulzusszex, a nemi düh első sorban a partnerre volt veszélyes, az erotika az énre. A nyers impulzusszex gyorsan lefutó reakcióként védte az énösztön alanyát a fajfenntartás feladatainak ökonomikus lebonyolításával. Az erotikává kitenyésztett impulzusszex öncélúsága, az élet átfogó szabályozási folyamataiból való kiszakadása által is ellentétbe kerül az életösztönnel, amit súlyosbít a szenvedély, mint ismétlési

kényszer hatalma. Ha az első az életösztön szolgálatának felmondása, úgy a második már kifejezetten annak szolgálata, amit Freud halálösztönnek nevez. A nyers impulzusszex mint nemi düh az élet céljait szolgálta, szenvedélyként azonban önálló útra tér. Az erotikus izgalom, a kéjvágy, minél hosszabb várakozási és felfokozási periódusokat él át, annál nagyobb áldozatokra kész, a tudat és a realitáselv szemszögéből nézve annál beszámíthatatlanabb állapotokhoz vezet. Ez a költők nagy témája, az erotika, a kéjvágy és a szenvedélyes szerelem, mint az élet ellenlábasa, az „életszellemek" veszélyeztetője és gyilkosa. A szerető jellemzői: a lélek szétesése (gyámoltalanság, szórakozottság), a cselekvések szétesése (elvétések, ügyetlenség), és a test szétesése (pszichoszomatikus panaszok, étvágytalanság stb.). Életösztön, énösztön, realitáselv és nemi ösztön ellentéte az erotikában a nyers szexhez képest fokozódik, alkalmi beszámíthatatlanságból, ahogy a költők mondják, „őrületté" válik. Az erotikus halálösztön paradoxiája a modern kultúrában nagy melodrámákban fejeződik ki, a posztmodernben inkább abszurd komédiákban. Preminger *Laura* című filmjében a rendőrfelügyelő beleszeret a nőbe, akinek halála ügyében nyomoz. Az *I love you* című film „szelíd motorosa" beleszeret egy nőt formázó kulcstartóba. Az utóbbi belepusztul a „szerelembe", míg az előbbiben az erotikus halálösztön felfokozó ereje nem győzi le az életösztönt.

A funkciós inga teljesítményei, de- és refunkcionalizáció váltakozó erőviszonyai, melyek az erotika forrásai, később, ezen belül, a szerelem csíraformáiért is felelősnek tűnnek. A nemzésnek az önfenntartás céljai átmeneti elhomályosítására kellett létrehoznia a kéjt, mely a két ellentétes célrendszerrel, ön- és fajfenntartással egyaránt ellentmondásba bonyolódott. A gazdasági érdek nem a nemzés érdekével, hanem az öncélú erotikáéval szokott drámai konfliktusba kerülni. Az öröm célja az élet volt, az élet célja az öröm lett.

Az erotika megdönti a biológiai racionalitást, a „biosz" – immanens rendje értelmében vett – logikáját, a szociális racionalitás pedig megtámadja az erotikát. A szexuális reprodukciós érdek, az erotikus szenvedéllyel meghasonlott állapotában, egytípusúnak mutatkozik a gazdasággal, mindkettő anyagi érdek, az egyén illetve faj életérdeke, az életérdek két oldala, kétféle létharc. Nietzsche szerint a rendi házasság alárendeli a szerelmet a családi (és közvetve faji) reprodukciónak. Az általa vizsgált történelmi szituációkban létezik egy érzelmi érdek, melyet a közösség hatalmasabb anyagi érdeknek vet alá. A nemesség kultúrájában a házasság célja „egy uralkodó embertípus" fenntartása: „eme szempontnak feláldozták a férfit és nőt" (Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre. In. Karl Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Bd. IV. 514. p.). A szenvedélyt és szerelmet az arisztokrácia találta ki, mert az ő kultúrájukban volt a legnagyobb a párokat sújtó kényszer és nélkülözés (uo. 515. p.). A nemzés termelte ki a kéjt, hogy biztosítsa az egyén együttműködését a faj újratermelésében; az eszköz erősebbnek bizonyult a célnál, a kéj akarata keresztezni kezdte a nemzés ösztönét; az erotika megfékezése vált szükségessé. Miután a nemzéstől függetlenedő kéjkeresés fellázadt a természet ellen, a társadalmi korlátozások újra alávetik az erotikát a rendi és családi reprodukciónak. Ez újabb lázadáshoz vezet: a második defunkcionalizáció etikai és esztétikai töltést vesz fel. Ami az első defunkcionalizációban a kéj önzéseként jelent meg, most az egyén szabadságharcává felstilizálva születik újjá, melynek komponenseként megőrződik, új szintre emelve új módon igenelhető a kéj joga. A szerelem ugyanúgy veszélyeztetheti az egyén társadalmi újratermelését, mint a kéj a faj biológiai újratermelését. A szerelem felfedezése úgy is felfogható, mint a primér erotikus defunkcionalizáció megerősítésére kitalált szekundér defunkcionalizáció. A szerelem, mely az önzetlenné válás útja, önző indítékokból

születik. A szenvedélyes szerelem „őrülete", félúton a szublimált szerelem nagyromantikája felé, levezethető az erotika önigazoló stratégiáiból. Romeo és Julia vagy Anonius és Kleopátra a szenvedélyes szerelem képviselői. A Kaméliás hölgyben egy prostituált, aki – erotikus professzionistaként – a nyersszex szintjéről vezeti át az embert az erotika világába, váratlanul a szublimált szerelemnek is felfedezőjévé válik, s teljes utat megteszi velünk, a nyersszextől, a szenvedélyen át a szublimáció nem e világra való csúcsáig. A következmények sodró erejűek, a Kaméliás hölgy filmek ezreinek ihletője. Előbb a testi izgalom vált öncélúvá, utóbb a lelki izgalom. De mindkettő hajlamos feláldozni a létet az élményért. Úgy is mondhatjuk: a létet az értékért. Ez az áldozat a testi szinten a paradoxabb: ahol egy vitális értékért áldozzák fel az életet. Az ilyen konfliktus ábrázolása kínos vagy sajnálkozó érzéseket ébreszt, míg a másik áldozat ábrázolása patetikus.

Az erotika igazolásának egyik útja a szublimáció. A szublimált szerelem továbbra is „őrület", de a „jóság" őrülete. Továbbra is károsítja az én józanul felfogott életérdekeit, de felfedezi a partneréit. Az élettel szembekerült erotika önigazolásának azonban nem ez – vagyis nem a szerelem felfedezése – az egyetlen útja. Az élet prózai céljainak kiszolgálása ellen lázadozó erotika mellett megjelenik az élet ellen lázadó erotika. Az „öncélú" erotika mellett a „fekete" erotika. Az erotika önigazolásának második útja a démonizáció. Sade Juliette című regényében olvassuk: „…a valódi kicsapongás megveti a szaporodást." (de Sade: Juliette. Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1972. 78. p.).

A spermiumnak és a petesejtnek szüksége van egymásra, hogy a múltat eljuttassák a jövőbe. A férfinek és a nőnek miért van szüksége egymásra, ha a fenti céltól elvonatkoztatunk? Mi célból egyesülnek, ha az egyesülés biológiai végcélját elvetik? Hogy az eksztázisban kioltsák tudatukat? Hogy megszabaduljanak minden célok hordozójától, az éntől? Hogy már az értelemre sem kérdezve rá, a jelenlét öncélúságában találjanak rá a lét teljességére? Mit akarnak? Nem-akarni akarnak? Tisztán és egyszerűen csak lenni szeretnének? Az akarattal, céllal és eszközzel, instrumentális logikával és szubjektum-objektum viszonnyal nem fertőzött lét szűzi homogenitásához és sűrűségéhez próbálnak visszatalálni? Legyőzni az életet és lelket frusztráló civilizációs entrópiát? A nemzésel szemben a kéj, sőt, a kéjjel szemben a vágy kerül középpontba: a defunkcionalizációs lavina a cél, a hasznosság, a feladat, a törekvés leépítése irányában hat, de mindig új célok lépnek fel a régi helyén. Mindig új funkciók kristályosodnak ki és minden új funkción túllép a kapcsolat. Minden eszköz céllá válik és minden cél céltalanná. Az eszköznek saját öröme van, örömet hoz magával, a cél pedig nem hozza el az üdvöt, a lélek üdve számára egy cél sem végcél.

A defunkcionalizáció felmenti a kéjt a népszaporulat szolgálata alól, de a felszabadult kéjben ekkor az önzés céljait ismerjük fel, a fiziológiai és lelki egyensúly szolgálójaként. A testet megnyugtatja, a lelket felvillanyozza. A defunkcionalizáció hol a funkcionális racionalitást képviselő realitásvizsgáló én döbbenetét és felháborodását váltja ki, hol a kéjt igazoló szexuálforradalmári elkötelezettség funkciókereső igyekezetét mobilizálja. A defunkcionalizáció vagy a refunkcionalizálás igazolja a kéjt? Új, magasabb funkciók felépítménye igazolja, vagy a funkcionalizmus felrobbantása?

Az imádott nő lesújtó ítélettel válna meg szerelmétől, ha kiderülne, hogy nem ő, hanem a kéj a célja. S a férfi is csalódna az imádott nőben, ha úgy látná, az illető nem akar egyebet, csak behajtani rajta az imádatot. Szerelmi komédiákban és melodrámákban szakítási ok, ha kiderül, hogy a szerető hasznot húz a szerelemből. Valóságos funkciófóbia jellemzi a

szerelmi dramaturgiát. A nemzést megdöntő élvezet a nemzés sorsára jut. Ma számtalan nő elutasítja a nemzést: önmegvalósítását (melyet a karrierrel azonosít) zavarja a tenyészállatként való felhasználás (a karriernők így definiálják az anyai funkciót). Az „önmegvalósítást" azonban (akár a karriert jelenti, akár a szellemi produktivitást, a kreativitás bármilyen formájában elért sikert) a kéj is zavarja: ezt az önmegvalósítás prédikátorai is megfogalmazzák, tiltakozva, hogy a másik a kéjszerzés eszközeivé tegye őket. Ez a gondolatmenet azonban csak akkor következetes és akceptálható, ha maguk is óvakodnak a kéjszerzés eszközének tekinteni saját testüket. Most már, ha következetesek akarunk lenni, nemcsak a nemzés, az élvezet is gyanús: alantas utilitarizmus gyanúja terheli.

Erotika is és szerelem is, szenvedély is és házasság is kijönnek a nemzés nélkül. Biológiai szempontból ily módon erotika és szerelem is defunkcionalizál, de a defunkcionalizációs stratégiák, a kéjközösség és a lelki közösség, az esztétikai illetve az etikai vállalkozás egymást is új, parazita funkcióként utasítják el, mely a vágyott öncélúságot kibontakozni nem engedve terem a régi funkció helyén. Az erósz számára a házasság triviális érdekszövetség, prózai szerződés, a morális szerelem számára pedig az erotikus kéjkeresés „állati funkció". A két funkció összefoglalása, kibékítése és együttműködésük lehetőségének kutatása olyan megbékélés, amely a trivialitás szkeptikus megkettőzéseként hat. Foucault sem jut tovább, megelégszik örömszerzés és morális együttélés szövetségével. De a házasság nem merül ki a racionális vállalkozásban, az erotika pedig több kínt hozhat, mint kéjt. A házasság gyakran nem jár haszonnal, az erotika pedig nem hoz örömöt. A csődben aratják végső diadalukat, itt mutatkozik meg legjobban öncélúságuk. Erotika és szerelem, szenvedély és házasság most már mint egymással rivalizáló öncélúságok állnak szemben a reprodukció érdekével. A tragikus szerzők ezt jól tudták, ezen alapult a nagy szerelemkoncepciók rokonszenve a tragédia műfajával. A szerelem, végső beteljesedésében csak a halál nagyítója alá helyezve tanulmányozható.

Láttuk: a kéj a biologikum és a szocius érdekeit is sérti. A kéj szintjén az érzés, az érzéki szenzáció rögzül, a vágy szintjén a képi szenzáció. A kéj legyőzi a létfenntartás érdekét, majd a vágy legyőzi a kéjt. Az anyagot az érzet, majd az érzetet a képzet. Az erotikum a praktikumot majd az esztétikum az erotikumot. Az erotika öncélúsága a szellem öncélúságának előzménye: élet és kéj konfliktusa élet és szellem konfliktusának primitív formája. Ha a banális gyakorlat és a gyenge jellem „patologikus" indítékait le kell győznie a kötelességnek, akkor az akaratnak a banális élettől kell megváltania a szellemet. De az akarat is lehet banális: a létfenntartás és érvényesülés önző céljai szolgálatában. S a banális élet sem homogén: meg kellene különböztetni a logikus és a patologikus indulatokat: az előbbiek az élet fenntartását szolgálják, az utóbbiakban az élet „csalétkei" az élet ellen fordulnak. A kanti „érdek nélküli" tetszés az élvezet elválása a haszntól, az érzékenységé a köznapi élet instrumentalizmusától, egy szellemi igényé a létfenntartás érdekétől. Az esztétikum a képzet, az erotikum az érzet által keresi „az akarattól való megváltást". Schopenhauer szerint a képzelet színpadán születik az érzékenység, az akarat kényszermunkáját felfüggesztő ünnep. Problémánkat a Schopenhauert bíráló Nietzsche kapcsolja össze az esztétikum kanti alapproblémájával. Nietzsche az érdek és haszon mellett érvel, s arra figyelmeztet, a magasabb, bonyolultabb rendszer funkciói csak a primitív rendszer egyszerű céljai számára tűnnek haszontalannak. Stendhal, véli Nietzsche nem kevésbé érzéki, mint az akarattól a képzet, a gyakorlattól a szemlélet világába menekülő fiatal Schopenhauer, de „szerencsésebb természet". Stendhal a szépség kapcsán „az akarat izgalmát" emeli ki: „a szép boldogságot

ígér" (Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Bd. III. Frankfurt am Main. 1976. 293. p.). Másutt Nietzsche arról beszél, hogy a pária vagy a nyárspolgár számára a magasabb érdek érdektelen. Az átlagember megvetéssel vagy csodálattal szemléli azokat, akik „érdek nélkül" cselekednek, mert számára csak a létfenntartó ösztön érdeke evidens, a libidóét nem tudja megmagyarázni, a szellemi érdek pedig felfoghatatlan számára. Az új cél a régi cél számára céltalannak látszik. Az un. „öncélúság" értelme az eszközök és közvetítések sorozatának céllá válása, nem célvesztés hanem célszaporulat. Egy új érzékenység a végcél helyébe állítja az öncélt, mint a lét igazolását. Az öncél felfedezője léte egész felületén egyesül magával és igenli magát, és nem a meghasonlott létezés önmaga elől menekülő kínjának a meghasonlást felfüggesztő kívánatos végpontján. A kéj entitásként fedezi fel ezt az öncélúságot, a vágy viszonyként. Ha Nietzsche páriája találkozik egy ismeretlen fajjal (állattal, növénnyel), a megsemmisítés a természetes reagálásmódja. Az „alacsony természet" megöli az ismeretlen fajt, a magasabb lefényképezi, hírt ad róla, szenzációt csinál belőle, a legmagasabb megérti, rendszertanilag besorolja, önmegértését is modifikálja az új ismeret talaján, s az élet egészéért vállal felelősséget, őrzi, védi, gyarapítja, amit talált. Ez mind hasznosítás és hódítás, de a legmagasabb érzékenység talaján végül fordulat áll be: végül magát hasznosítja a tárgy számára. Az önző célszerűségnek nemcsak az öncélúság az ellentéte, hanem az önzetlen célszerűség is. Az egoista célszerűséggel szembeállított altruista célszerűség nem kötelesség, hanem szenvedély, sőt a szenvedély végső formája, a lovagi szenvedély érzelmi orgiáinak önmegkülönböztetése a páriaszenvedély laposságától, pl. a szerelem olyan intenzitásaként, amely már érinteni sem mer vagy kíván, nem kiaknáz, hanem szolgál, mert már a kép szintjén nagyobb kéjt ér el, mint a pária a testi beteljesedésben. Önfenntartás és fajfenntarás ellentéte az élvezés perspektívájából – mert mindkettő „csak" fenntartás, megszűnt. A továbbiakban az élvezés, mely előbb a kéj élvezetének bizonyult, kitermelte a szépség élvezetét. Az, hogy a kettő zavarhatja is egymást, nyilatkozik meg Freud nagy problémájában, alantas és idealizált szerelmi objektum konfliktusában. A kéj az én számára csábítja el a partnert, a szépség a partner számára az ént. Az, ami az én szempontjából a legteljesebb defunkcionalizáció, a te szempontjából radikális refunkcionalizációt jelenthet. A gazdaság és háború az én létfenntartásának veti alá a másikat, az erotika az én örömháztartásának, kéjfenntartásának rendeli alá. A szeretet mint az elfogadás, akceptálás, őrzés, tisztelet és hála világa az ő fenntartásának veti alá az ént.

Ahogyan a kéj élvezetét leváltja a szépség élvezete, az utóbbit is leváltja a mind magasabb szépségek élvezete, melyeket az alacsonyabb érzék már nem tud szépként akceptálni, ahogyan pl. a sterilen idealizált szentképért rajongó lélek alantasnak és undorítónak vagy legalábbis botránkoztatóan vaskosnak érezheti a realista festészet szépségideálját. A kései kultúrában a nők minden „rendellenességet" eltávolítanak, műtétileg sterilizálják szépségüket. Már nem érzik, hogy ez a sterilizáció egyformává teszi őket, az életben szaladgáló bájtalan címlapfotóvá, s kioltja a vágyat. Sara Montiel nyakán szemölcsöt látunk, melynek mint apró testi hibának lényeges szerepe van abban, hogy az „isteni sztárt" ne puszta szerepnek, testét se puszta maszknak tekintsük, hanem a női zsenialitás, a kifinomult kultúra diadalát érzékelhessük a test esendő és véletlen mivolta fölött. A mai sztár eltávolítaná a „hibát", de ezzel a fenomén egésze elvesztené a reális lét tanúságának súlyát, a lét drámájában aratott emberi győzelem rangját. Az újabb sztártípus maszkszépsége nem enged magához férni, lehetetlenné teszi a meghatódást, megrendülést és emberi szolidaritást.

Alex Damiano *Intrigue* című filmje, mely Joliot de Crebillon A szófa című művének szabad adaptációja, szex-glamúrfilm Joe d'Amato modorában. Napjaink embere, egy modern nő XVIII. századi párizsi bordélyból származó szófát vásárol egy antikvitás kereskedésben. A vörös szófára dőlt testet elmúlt idők, egykori férfiak szellemhangjai szólítják: az erotika felhalmozott kultúra, az emberi érzékiség szellemkincs. A szellem anyagkeresése, a léleknek a testben és a jelenvaló érzéki világban való berendezkedési, magára találási vágya szellemi stratégiák, drámák készlete, melyek épp azért haladnak mindig új változatok felé, mert minden megoldás félszeg vagy félmegoldás, pl. a legendás korszak rockzenészeinek vonaglása, ahogyan Jayne Mansfield *The Girl Can't Help It* című filmjében látható, mai szemmeél nézve meglepően félszeg.

Ragyogó ódon tárgyak, kulturális relikviák között él az *Intrigue* hősnője, s a tárgyak felszabadítanak, amennyiben az ember odafigyelése felfedezi lelküket, s őket sorolja be a maga világába, nem magát radukálja az instrumentális világ funkcionális összefüggéseinek közvetítésére. Hősnőnk megérti a tárgyak suttogását, az általuk közvetített meséket a múltról, a sorsokat és kulturális modelleket, melyek a kastélyon, a különleges tárgyak, a magas kultúra „természetvédelmi" területén kívül veszendőbe mentek odakint. Ha az ember lelket tud adni a tárgyaknak, akkor a lelket is meg tudja ajándékozni az anyaggal. Az átlelkesítés képessége jogot ad az eltárgyiasításra, sőt szükségből erénnyé változtatja azt. Az erotika nem engedelmeskedik az élet törvényeinek, felülmúlja és alulteljesíti őket, s ezt a természet és a társadalom törvényivel is megteszi, egymás ellen játszva ki őket. „Mindenre kész vagyok!" – „Nincs olyan, amit meg ne tennék!" – mondja el többször az *Intrigue* hősnője az ettől kissé meg is riadt férfiaknak. Az erotika e filmben az idegenséggel való intim viszony, a vágy a váratlanságra, a lét egészének taszítóból vonzóvá válása a kockázat igenlésében.

Az erotika annak reagálása, aki behatol az ismeretlenbe, miközben őbelé is behatol, hogy megejtse, az ismeretlen. A *Madame Claude* egyik jelenetében az éjszakai vonat folyosóján cigarettázik egy nő. Valamelyik kupéból kinyúl egy kéz, megragadja, s a kéz gazdája, az ajtónyíláshoz húzva testét, úgy teszi magáévá, hogy ő soha sem tudja meg, kivel élte át ezt a rohanást. Az erotika azért sérti meg a banalitást, a korrekt kiszámíthatóságot, a természeti és társadalmi lét megállapodott redundancia struktúráit, mert ezek rendelkezéseinél és egyensúlyi állapotainál mélyebb törvényeket keres. Az *Intrigue* hősnője három ifjú csavargóval él együtt, de miután kitombolta magát és megtalálja az „igazi férfit", kidobja őket. Erre a fiúk megpróbálják megmérgezni a kérőt, de miután kis híján a nő issza meg a halálos szert, az egyik fiú gyors mozdulattal felborítja a méregpoharat: „Igazi férfira van szükséged, és nem három hülyülő ifjoncra." Az erotika tehát nem nyers „hülyülés", hanem a felnőttség ténye, érettség, alkalmasság az ismeretlen meghódítására.

Just Jaeckin a pasztell midcult specialistája: a *Madame Claude* dekoratívabb, mint az *O története*. Amint az erotika viszonyul a természet és társadalom kódjaihoz, az erotikus film is akkor teljesedik be, ha hasonlóan viszonyul az irodalmi alapanyaghoz, melyet az *O története* túlságos tisztelettel követ. A *Madame Claude* erotikája konzervatívabb mint az imént vizsgált *Intrigue* koncepciója. A Just Jaeckin által művelt sznobgiccs koncepciójában az erotika a test retorikája, nem költészete. Előkelő, de nem avantgárd testnyelv. A film egyik hősnője megvallja, hogy „színházat játszik" a szeretők karjaiban. A *Madame Claude* privilégikus szexként ábrázolja az erotikát, az üzlet és politika kedvezményezettjei szórakozásaként, melyben nem a szabálysértés, elhajlás és felfedezés, hanem a szép objektum felkí-

nálása és a profi szolgáltatás kiválósága, szakszerűsége a döntő. „Perfekcionista!" – mondja barátja Madame Claude-ról. „Hatalmat és befolyást akarok." – ez Madame Claude hitvallása. Az erotika tehát hatalom, a gazdasági és politikai hatalomra rátelepedő, azt kizsákmányoló hatalom. Az erotika mestere a kizsákmányolók kizsákmányolója, a paraziták parazitája. „Csak egyszer elégültem ki, és az szörnyű volt! Oly mértékben megalázva éreztem magam, hogy megesküdtem: soha többé!" – vallja Madame Claude, aki az üzletasszony szerepében, a spontaneitást és kockázatait kiküszöbölő sterilizált műviségben, a természet megfegyelmezésében és visszaszorításában, a „társadalom társadalmasulásában" érzi jól magát, míg az erotika beteljesülése nemcsak az egyén hatalmát feltételezi, hanem a nagyobb hatalmaknak való önátadás képességét is, a hatalom és az önátadás kettős teljességét, a társadalmiság, a kultúra olyan hatalmát, amely már nemcsak magához meri engedni, aktívan keresi is a természet visszanyerésének lehetőségeit.

12.2. Genitális eksztázistechnikák

Először a genitális erotika önállósul, felmondva szerződését az élettel, s a nemzés eszközét a kéjszerzés eszközévé változtatva. A genitális erotika önálló tevékenységi szférává alakulását előbb bűnös szenvedélyként éli meg az emberiség, s évszázadokon át ostorozzák magukat az emberlényegben erkölcsi szubsztanciát felfedező műveltek érte. A „szexuális forradalom" ezzel szemben az én örömének emancipációját az én emancipációjának tekinti. Ő sem mer a kéj emancipációjára hivatkozni, az énéről beszél, holott emlékezhetne rá, hogy előkészítői és elődei a kéjt nem énfunkcióként mutatták be, sőt, az énfunkciók első rendű ellenségeként. Ha a genitális erotika emancipációja a nemzés eszközét a kéjszerzés eszközévé teszi, úgy ez nem az ember illetve az én emancipációja, legfeljebb egy kéj-éné, rész-éné, akit „felszabadít" az egész-ember vagy egész-én kontrollja alól.

Az eredeti esemény, amely a természetben a nemzés aktusaként jött létre, a természet gondatlansága és a véletleneknek széles teret engedő túlbiztosítás, az iménti gondatlanság túlkompenzálása vagy hiperkorrekciója következtében számtalanszor végbemegy, minduntalan üresben jár, nem teljesítve feladatát. A szexualitás eme tökéletlenségéből, kudarcaiból, értéktelen nekifutásai sokaságából nő ki az erotika. Azt, amit először kudarcként értékelnek, az üresen járót, később felszabadulásnak nevezik. A genitális szexualitás aktusa, ezen belül is az aktus csúcspontja, a csúcspont receptív szenzációja, egy vadonatúj létezés, egy új élet lehetőségének egy ősrégi inger fantomának ismétlésére való visszaváltása, ez az erotikus kultúra születésének kiindulópontja. Az erotika önállósulása, öncéllá válása úgy jelenik meg, mint a koitális aktus biológiai céljának kiszorítása pszichikai végcélja által: a koitális aktus lelki célja, a kéj válik öncéllá. A testi esemény célja most már egy lelki esemény, amely a maga részéről nem több,mint annak a testi eseménynek, amelynek céljává tornássza fel magát, puszta mimézise (a testi összeolvadást „utánzó" lelki oldódásként.) A koitális aktus minden nehezítése és bonyolítása felfogható úgy, mint a kéj minőségbiztosítása. A minőségbiztosítás útja-módja pedig a várakozási periódus kiterjesztése, és feltételek támasztása általi megszervezése. Az ünnep lényege mindannak megengedése, ami a köznapokban tilos; az erotika terrénumait térben és időben kijelölő és körülhatároló tilalmak ünnepivé teszik a nemi aktust; a nemi szerv félelmes fétissé válik, az erotika pedig kultikus létmódra tesz szert. A kéj,

a nemzési aktus mellékterméke, az erotikus aktus végcéljaként jelenik meg. A kéj, mely a természet eszköze volt a nemzés céljának szolgálatában, az egyén céljává válik, melynek elérésére eszközöket dolgoz ki. A természettől örökölt szexualitást ekszẗázistechnikaként fedezi fel újra a kultúra. Az erotika a nemzést elodázó, elhalasztó, a nemzés diszfunkciójára épített ekszẗázistechnikák rendszere. Minden erotikus felszabadulás és szexuális forradalom ugyanazt teszi, amit a látszólag szexualitás ellenes kultúrák tilalmai: nehezítik, elodázzák azt a végső történést, a fogamzást, amely a természet célja a szexualitással. A folyamatot e két kulturális rendszer más-más stádiumában nehezíti, bonyolítja, differenciálja, az un. prüdéria az első, az un. szexuális forradalom pedig második szakaszában. Az első férfi és nő egymáshoz jutását nehezíti, a második a spermium és petesejt egymásra találását nehezíti. Mindkettő a pótlékok, kiegészítések, protézisek, haladékok – határokon innen határokat teremtő, külső végtelenekkel belső végteleneket szembeállító, a folyamatosságban megszakítottságot, a közvetlenségben közvetítéseket találó, egy minden ízében táguló világot észlelő – logikájának engedelmeskedik. A különbség annyi, hogy a prüdéria a lelket minősíti labirintussá és a társadalmi viszonyokat, a szexuális forradalom ezzel szemben a testet, a szeretők testi viszonyait. Labirintus helyett csapdát is mondhatnánk mindkét esetben, hiszen a hasznos funkciótól, a lezáró végcéltól eltérítő belső végtelenként lép fel a prüdériában a lélek és kultúra, az érzékiségben pedig a kéj kultusza. A lélek labirintusán átvezető Ariadné-fonala lenne a szerelem, a test labirintusán átvezető pedig az erotika. A kiegészítések elmélete: a kultúra elmélete. Az, hogy a szellem az élet ellenlábasa: tragédia. Az, hogy a kéj az élet ellenlábasa: komédia. Az erotika szatírjátéka a szellem fenomenológiájának elementáris-esztétikai karikatúrája. Az erotika elmélete elementáris bevezetés a kultúra elméletébe.

Az erotika mítosz, rítus és kultusz, de még nem a személyiség kultusza. A nyers erotika válogatás nélküli genitália-kultusz, a nemzés eszközének kultusza, melyben a nemzésnek már nincs helye: a célfosztott eszköz öncélúsága katapultírozza őt a szükségszerűségek világából, az életösztön világából, s kultuszt teremt, vis-á-vis-világot konstituál. A nők a történelem nagy részében hallgatnak az erotikáról, nagyrészt ma is hallgatnak, mert akik beszélnek, férfi-nyelven szólnak, ezért nem hoznak újat, érdekesebb feladat a hallgató nemzedékek csendjének kutatása, a csend jeleinek rendszerezése, nyelvének rekonstrukciója. A jelenlegi feminizmus egyik baja, hogy nem fogalmaz meg alternatív értékeket, maszkulin értékeket vesz át, a női specifikum maradékát is elnyomja, legjobb volna – a félreértések elkerülése végett, ne hogy kritikája a valóban forradalmi, felszabadító nőmozgalom megtámadásának tűnjék – feminimalizmusnak nevezni. Másik baja, hogy nem feminizmus, hanem amerikanizmus, a turbókapitalizmus legkegyetlenebb formája kifacsart elnyomottjának vagy fontoskodó, parazita, kertvárosi henyélőjének destruktív-paranoid mentalitását teríti szét globálisan, nemcsak a feminitás, hanem a helyi kultúrák specifikumát is türelmetlen támadásoknak téve ki. A zaj nagyobb, mint valaha, de a feminitás továbbra is hallgat. A most vizsgálandó fétistárgy-kultuszt is a férfiak teremtik, s a kultusz mindenek előtt őket differenciálja. Van a kultusznak egy szadista-destruktív változata, a saját nemi szerv kultusza, a fallikus nárcizmus világa, mely fegyverként, az erotikus ragadozó felszereléseként tekinti tárgyát; s van egy mazochista változata, a nem-birtokolt tárgy kultusza, a másik nem nemi szervéé (mely elnyelő örvény, őstenger, mennyek és poklok kapuja, felfaló ragadozó, földalatti üregek mélyén rejtőzködő kísérteties hulladémon stb.). A szentimentális szerelmi vallást, melyet Leslie A. Fiedler elemez, megelőzi az erotika mágiája, egy ősi kultusz, melynek fétisállata a nemi

szerv. A tömegkultúrában reprodukálódott szentimentális szerelmi vallás megrendülésekor a női genitáliák ismét félelmes fétisállatok, a legfőbb gonosz modelljei (*Alien, Csillagközi invázió, A Függetlenség napja*).

A nyers szexualitásnak (a nemi dühnek) bármely nemi szerv megfelel, a nyers erotikának (a genitális erotikának) minden nemi szerv kell. A genitális erotika ideálja, hogy a személyiség ne mutatkozzék meg, ne támasszon igényeket, kímélje, ne terhelje meg az erotikát. Ez az erotika tapintata: a genitáliakultuszban az elrejtőzködő lélek számára az inkognitó feltétlen parancs. E kultusz struktúrájának éppen az a lényege, hogy a lelket zárójelbe teszik, tartalékállományba helyezik, és funkcióit az ősének, elődjének tekintett nemi szervre ruházzák. Az azonosítás alapja az, hogy mindkettőt a viselkedés uralására képes érzékeny szervként definiálja a tudattalan.

A nyers erotika, a genitália-kultusz a nemi düh rokona, azzal a módosulással, hogy a tarolás eszményét a halmozás eszményévé alakítja. A felperzselt föld taktikája helyébe a hódítás stratégiája lép. De a mennyiség továbbra sem hagy teret a minőségnek, a szexuális viselkedés variábilis kidifferenciálódásának. A szemantika tautologikus, mindig ugyanazt, mindenkiben ugyanazt keresik. A mindig különbözőben mindig az azonos: ez itt a poén, az azonosra való visszavezetés, a kezdeti különbség radikális redukciójának élménye, minden különösség mintegy szétpukkanása, látszattá nyilvánítása. Pasolini műveiben, *Az élet trilógiája* egymást követő filmjeiben ez a lényeg: szemünk előtt redukálódik az élet szentiváneji álmának fenomenális sokfélesége a nemi szervek egyszerűsítő és homogenizáló akaratának obszcén bábjátékává, a szabadság tündérjátéka a szükségszerűség komédiájává. *Az élet trilógiájá*ban Pasolini mindezt a demokráciával azonosítja még: az arcok szépek és csúnyák, előkelőek és megalázottak, a nemi szervek szintjén azonban, deréktól lefelé, mindenki egyforma és egyformán reagál. A *Salo* idejére ugyanebben az egységesítő, egyenlősítő hatalomban a fasizmus ősképét véli meglátni a szerző. Russ Meyer fordított utat tesz meg, nála a nyers szex fasisztoid (pl. a *Faster Pussycat!Kill!Kill!Kill!* egészében, vagy az *Up!* illetve a *Beneath the Valley of the Ultravixens* elején), de az erotika hermeneutikai és terápiás aspektusai demokratizálják a nemi tevékenységet. A bővérű Meyer hősnők felszabadult erotikus öröme az egyéb viszonyokat is felszabadítja a gátlások, s a velük járó sóvárság, sivárság, rosszindulat és bosszú uralma alól.

A nyers erotika emancipálódik a nemzéstől, de egész struktúrájában tükrözi annak érdekét. A genitális erotikát a fajfenntartásban játszott szerepe alakítja specializált instrumentális mechanizmussá, s épp a nagy erejű instrumentális adaptáció keresztezi az öncélúság érdekeit. A genitális erotika, mely elég erős emancipálódni a nemzéstől, specializált instrumentális erotikaként tartalmilag alkalmatlan rá, hogy beváltsa ígéreteit és ambícióit, képtelen új érzékenységként kiépíteni az erotika világát. Bekerít és kijelöl egy világot, amelyet nem tud élményekkel benépesíteni. A hetvenes évek szex- és pornófilmje, mely nem más, mint az addig száműzött genitáliák honfoglalása a mozivásznon és a dramaturgiában, ezért omlik össze, ezért kerül a műfaj válságba és nem tud a műfajrendszerben olyan méltó pozíciót kiharcolni, amit az erotika mint kultúrjelenség megérdemelne. Ez a genitália-kultusz csalódást kelt: kevés, absztrakt, szegényes: esztétikátlan-immorális. De nem azért érzi így a kor nézője, mert lemondást követelne helyette, ellenkezőleg, úgy érzi, éppen ebben a primitív kultuszban túl sok a lemondás. Mintha ebben a korban és kultúrában a genitális erotika egészében elhárító mechanizmusként működnék; nem bizonyul elég hatékonynak, az évezred végére átveszik szerepét a kábítószerek és az antidepresszánsok. A szexfilmből, mely boldogságfilm volt,

erotikus thriller lesz, a genitális erotika pedig visszavonul a pornófilmbe, ahol a nemi élet globális kódolójának szerepébe fészkeli be magát.

A genitáliák kultusza kivonja az erotikát a test egészéből, a genitáliát szexállatként, a testet munkaállatként vezeti be a teljesítménytársadalom istállójába. Ezzel elejét veszi az erotika átlelkesülésének: lehetetlenné válnak az olyan életre szóló csendes beteljesülések, amilyet az első világháboru előestéjéről fogunk most idézni. Az önéletrajzi regény hőse, a gyári munkás csónakázni megy libapásztorlányból nagyüzemi munkásnővé lett szerelmével: halkan eveznek, hogy meg ne törjék a csendet, keresnek egy parti tisztást és egymás mellé fekszenek az északi éjszaka világosságában: „Akkor este megvallottam neki, hogy szeretem… A leány arca arcom fölé hajolt s kicsi keze puhán megérintette a hajamat." (P. Ignatov: Egy egyszerű ember élete. Bp. – Bukarest. Én. /Moszkva. 1948/. 76.p.). A modern pornófilm nem ismer ilyen gyengéd gesztusokat, a kéz, sőt a száj szerepét is csak a genitáliákkal való kapcsolatában érzi erotikusan relevánsnak. A szexfilm, ha kevesebbet is mutat meg direkten, e tekintetben nem kevésbé pornográf.

A genitális erotika kultusza az „állat az emberben" emancipációja. A genitális erotika ugyanolyan kényszeresen rohan a kielégülés, a megkönnyebbülés, a feszültség oldódása felé, ahogyan a szexuális feszültség hajt a nemzés felé. Ez a primitív felszabadulás, mely öncéllá teszi az erotikát, egyúttal az erotika céljává teszi a genitális kielégülést. A genitális orgazmusszex a fajfenntartáson kívül reprodukálja a fajfenntartó szexualitás alapstruktúráját. A nemzés instrumentalizmusát a kéj instrumentalizmusára cseréli, csak félig szabadult fel, öncélú kéjkeresésként önnön rabjává válik, s kéj és boldogság viszonyában vall kudarcot, e viszony kezelésére képtelen. De nemcsak a boldogságot veszélyezteti végül a kéj. A monoton kényszeresség, a tovább nem vezető körbejárás, vissza mindig a kiindulóponthoz, az eltévedés rémképét intézményesíti e visszájára forduló öröm szerkezeti vázaként. Az ismétlési kényszer eredménye az elszegényedés, az erőszakos igyekezet és elsöprő előnyomulás akadályává válik annak, amit keres. A genitális erotika egyetlen nagy szövetségese a kiéhezettség, amely képes ezt a szegényes ingervilágot soknak feltüntetni. A genitális erotika eredeti céljára alkalmasabb, mint az öncélúságra, másodlagos, kulturális, lelki céljai számára durva és illuzórikus eszköznek bizonyul. Erős csábító és ígérő, de gyenge beváltó. Tevékenységi körében az illúzióképzés és a csalódás is fergeteges. Emlékezzünk a *Young Love – Hot Love* hősnőjének bizonytalanságára, nyugtalanságára és szomorúságára. A genitális hódítás „felperzselt földje" posztkoitális depresszióra ítél. Ez a nyers kéj, amelyet itt megismerünk, nem halmozódik fel boldogságként. Ez az a kötődés, amely vádakkal és önvádakkal terhes, az egyén végül úgy érzi, nem kapott, hanem kifosztották. A nyers genitális kötődés az, ami könnyen és rendszeresen átalakul gyűlöletté. Az egymást gyorsan cserben hagyó szeretők nem annyira egymás elől, sokkal inkább az ingerültség és gyűlölet elől menekülnek új ágyakba.

A genitális aktuskultuszt mint nyers erotikát nagyon nehéz elválasztani elődjétől, a nyers szexualitástól, amit nemi dühként ábrázoltunk. Bizonyos megkülönböztető tényezők mégis kínálkoznak. Az első megkülönböztető tényezőt keresés és menekülés oppozíciója kínálja. Az erotikával, a feszültség elől való menekülésen túl, fellép a kéj keresése. Eredetileg az izgalom volt a kín és a nyugalom a cél; az erotikában az izgalom a cél és a nyugalom csak az elért izgalmi csúcspont minőségjelzője. Az „igazi" orgazmus az a csúcspont, ami után bekövetkezik a teljes nyugalom. A *Voglia di guardare* című film hősnője három férfit szed fel, akik felizgatják, s végül felkeresi a negyediket, aki megnyugtatja.

Másodszor: a genitális erotika olyan izgalom, amelyre minden más izgalom átváltható, olyan kielégülés, amely alkalmas más kielégülések pótlására. A fajfenntartásról való leválás és az ösztönnél permanensebb és kielégíthetetlenebb igényként megjelenő kíváncsiság mobilizálja az erotikát. A *Voglia di guardare* szexheroinája addig van az életút erotikus stádiumában, amíg minden fiút felvesz autójába: Joe d'Amato filmjében az erotikus stádium nemcsak a morálist, a szentimentális stádiumot, az érzés elmélyülését is megelőzi. A következményektől, a fajfenntartó társulás feladataitól való tehermentesülés kimeríthetetlenné teszi az önmaga felé fordult, önfenntartó, örökmozgóvá vált nemi érdeket, mely a biológiai csatlakozási pont gyengülésével felszabadul, új csatlakozási pontokat keres. Míg a biológiai erők őt uralták, az új csatlakozási pontokon új szférákba behatolva ezeket már ő uralja primitívebb, nagyobb erőként. Míg a nemi düh váratlanul rajtaüt az emberen, s ahogy jött, távozik, a genitális erotika fantázia és kommunikáció, divat és rituálék által szított öncélú permanenciája arra figyelmeztet, hogy a rab állat a vadászat helyett is kopulál. Már meg sem próbál harcolni a nőstényért, helyette, békülékeny gesztussal, análisan felkínálkozik.

A genitális kultusz pótkielégítő funkciók felvevőjeként válik az ösztönigényen túlmenően permanenssé, krónikussá, túldeterminálttá. A szexfilm genitáliakultusza akkor győzedelmeskedett, amikor megindult a túlnépesedett és eltömegesedett civilizáció globális világként való egységesítése. A mesterségesen szított szexuális igény e hisztérikusan túlszexualizált kultúrában nem értelmezhető másként, csak csalódások és kudarcok levezetőjeként. A mozgástér hiányát kifejező melankólia e szardíniásdoboz-civilizációban a mániás szex-szel kúrálja magát.

A genitális erotika kibontakozása tömeges orgiák tablói felé vezeti a szex- és pornófilm kompozícióját. A társulási minták és lelki érdekek leépülésekor a genitális erotika kibúvót, egérutat kínál, a testi társulási minták készletét az elveszett kultúrminták pótlására, utolsó kapcsolódási módot, mely primitív és problémamentes. A genitális szexkultusz a konkurrenciatársadalomra jellemző általános elhidegülést, s az egyenlőtlenség növekedésével és a globális alternatívátlansággal tökéletesen kiszolgáltatott sakkbábúvá váló egyén érzelmi elsivárosodását kompenzáló ajzó és fájdalomcsillapító eszközként szolgál. Az erotika szükségállapota szexbajtársakká tesz, az erotika parancsuralma igénytelen szolidaritást nemz, az erotika fekete gazdasága felfüggeszti az évszázadokon át felhalmozott kifinomult viselkedési rendszerek szabályozásait. Az erotika majdnem olyan teljes elfogadásra kész, mint a szeretet, mely azonban az erotika esetén tehermentesített elfogadás, mert nem a különösséget igenlő és ápoló türelem, csupán az önző közöny elvonatkoztatása; mégsem lebecsülendő, mert a tűrőképes társulás előlegezése. A genitális erotika faltörő kosként alapítja a promiszkuus teret, a többi, specializált, elementáris – de pregenitális és ezért magukban véve ilyen nagy szervező erővel nem bíró – erotikaformák követik a fizikai pótkielégítést a bonyolultabb kultúraformák közvetítését megspóroló tehermentesítéssel összekapcsoló modellt. A pótkielégítés egymaga nem lenne ilyen sikerrecept, pótkielégítés és tehermentesítés összekapcsolása magyarázza a tömegszex sikermodelljét.

Az erotika alkalmi és félreeső, az egyéb élettevékenységek köréből kiemelt, izolált formái titkos és feltételes kommunikációs csatornákat nyitnak, amelyek – ha nem is vezetnek valódi kölcsönösséghez, dialógushoz – alkalmat nyitnak az egyén számára hogy legalább önmaga számára átélhetővé tegye problémáit. A promiszkuitás következmények nélküli súlytalanságától, mely vállalhatóvá teszi a vállalhatatlant, azt várják, hogy érthetővé tegye az érthetet-

lent, azt, ami az egyénben önmaga számára is titok. Ismét egy adalék a kérdéshez, miért a férfiak jártak elől a nyers erotika kódjának kidolgozásában. Pontosabban, ők adaptálták ezt mindennapiságként és mindenütt jelenvalóként, míg a nőkultúrában ez csak a bacchánsnői ünnepiség rendkívüli állapotaként jelent meg, ezáltal persze a végsőkig eksztatizálva.

Giese a férfi fiziológiai promiszkuitásáról beszél (Hans Giese – Eberhard Schorsch: Zur Psychopathologie der Sexualität. Frankfurt am Main. 1973. 181. p.). Míg a poligámia bizalmas, tartós viszonyt jelent egynél több partnerrel, a promiszkuitás anonim, esetleges viszonyokat részesít előnyben. A promiszkuus viszonyok, éppen azért, mert jelentésekben szegények, kockázatmentes testi kísérletezést tesznek lehetővé az alkalmi partnerrel. A jelentésminimum védi a kéjt mint egyetlen célt a skrupulusoktól. A „kellemeségszerzést" a nemzés következményei már nem, a szociális érzések, mélyebb és folyamatos hosszú távú érzelmek – melyek éppúgy lekötnek és rabbá tesznek mint az utódnemzés – még nem zavarják. A genitális kultusz szférájában legfőbb és végső érték a kéj, melyet intenzitásával és nem tartalmával határoznak meg; a „legerősebb" érzésként definiálják és nem tulajdonítanak neki jelentést. A kéj: a jelentés nélküli jel. Azaz: „puszta szórakozásnak" tekintik. Itt születik az esztétikában nagy gondolati karriert befutó gondolattalan eszme, a „puszta szórakozás" mítosza, amely később az egész szórakozáskultúrát üldözi. Ebben találja meg a kényszerkultúra a műfajok sorának stigmatizációját alátámasztó érvrendszer csíraformáját.

Genitális erotika és puszta nemi düh megkülönböztetésére vállalkozva a pótkielégülési és tehermentesítési formák kristályosodási pontjaként mutattuk be az erotikus energiák eredeti koncentrálódását. Láttuk: nemcsak az én képez elhárító mechanizmusokat az ösztönnel szemben, az ösztönkultúrának is vannak a magasabb kielégülések nagyobb fáradságát és bonyodalmait megspóroló elhárító mechanizmusai. A „szexuális forradalom" kulturális földcsuszamlásnak, motivációs lavinának tekinthető, mely a tömegtársadalomban válságba került magasabb kielégülési formák sokaságát váltja vissza elementárisabb formákra. Valójában egyáltalán nem forradalom típusú átalakulás, inkább rokonul a népvándorlás típusú változásokkal, amennyiben az alacsonyabb kultúra győzelme a magasabb fölött, a mennyiségé a minőség fölött, a tömeg győzelme az egyén fölött.

Folytatva nemi düh és erotika különbségeinek vizsgálatát, arra kell felfigyelnünk, hogy bár az erotika genitália-kultusza a fallikus nárcizmus tulajdonságait mutatja fel, a nemi düh szférájához képest nagyobb szerepet enged a feminitásnak. A heves és lelki következmények nélküli nemi düh testi következményeinek intézését a természet vállalta, szabadon bocsátva a tudatot, s lemondva esztétikum és erkölcs kötelmeiről. A primitív impulzusszexben a férfi a főszereplő, a nő frigid tárgy, mert a nő az erotikus nevelődés során építi ki szimmetrikus pozícióját. Az erotika egyre magasabb formáiban a nő szerepe mind jobban növekszik, de a genitális erotikában a nő – különösen a nemi élet kezdetén – korlátozottan motivált. Abban a pillanatban, amikor a nemi düh lemond az erőszakról, a férfi helyzete, éppen a motivációs egyensúlyhiány miatt, hátrányossá válik. Ez a szerelmi regény első szakaszára, a korai szerelmi élményekre vonatkozik, a nemi élet kezdetén éleződik ki. A nőnél ebben a korai szakaszban a kíváncsiság és a szeszély nagyobb szerepet játszik mint a szenvedély. Ekkor mondják: a „macskakörmeit próbálgatja". A férfinél a szenvedély a megszokással múlik vagy csökken, a nőnél nem, nála a beidegzés, a szokás, a gyakorlat, az érés és élményfelhalmozás a szenvedély feltétele. Az eltömegesedés előtti kultúrákban a nők egész testükben erotikusan érzékenyek, érzékenységük nem genitálisan koncentrált és specializált, genitális

ébredésük azért későbbi, mert egész testi ébredésük korábbi. Ezért szabadabbak genitálisan és ezért elevenek, mozgékonyak, érzékenyek, simulékonyak és nagy kifejezőerejűek. Ebben a tekintetben a bolsevizmus, a nácizmus és az amerikanizmus hatásai teljeséggel azonosak. Groteszk, hogy az amerikai filmekben az ötvenes-hatvanas években még a tankszerű bolsevik illetve fasisztanő karikaturisztikus alakjaként jelent meg ugyanaz a fenyegető, zord, vad és agresszív típus, amely (nem is kívánja a tárgy az „aki" szót) a kilencvenes évektől amerikai nőideálként tér vissza (*Kill Bill* stb.). Az elférfiasodás egész nőnemzedékek testének és viselkedésének tuskószerű, robotszerű és ragadozó jelleget adott. Az ifjúság önfélreértő önérvényesítése az ifjat túl korán teszi szexuálisan felnőtté és a női emancipáció önfélreértése a nőt férfiként emancipálja. A keletkezett éretlen felnőtt egyúttal olyan nő, aki lelkileg férfi. Ehhez tartozik az is, hogy leutánozza a férfiak genitális rögzülését és ámokfutását. A genitális kultusz obszcén nyelvén beszél a szexről: megyek „dugni", „dugtam", beszéli úton-útfélen, a férfierotika kaszárnyanyelvét használva, nem gondolva rá, hogy ez a mácsószex férfiterminológiája, s neki mint nőnek nincs „bedugni" valója. A női erotika genitális redukciója, a genitális impulzusszex iránti kényeskedő, halogató viszony felfüggesztése a nemi dühöt erotikává és az erotikát hosszú távú kötődéssé fokozó mozgatóerőktől fosztja meg a kultúrát.

Miután a legnagyobb erejű részerotika, a genitális erotika fellázadt a nemzés ellen, ezzel megpecsételi saját sorsát is, utat mutatva előzményei, a pregenitális részerotikák számára, amelyek hasonló módon lázadhatnak fel most már ellene. Freud döntő fejlődési vívmányként ábrázolja a genitális kielégülés képességét, mely a polimorf-perverz infantilis erotika archaikus örömeinek integrációja a társas kielégülés kéjébe. A genitális kielégülés biztosítja a felnőtt szerelem, a teljes értékű társkapcsolat, a kooperáció, a munka világában való hatékony fellépést: a teljes, érett ember az, aki szeretni és dolgozni tud. Ha azonban a genitális erotika rögzül, monopolisztikus örömforrássá válik, ez arra utal, hogy az erotikus érzékenység csak a feladat kijelöléséig jutott el, nem a megoldásig. A genitális rögzülés az önmegerősítés kielégületlen igényének tükre, labilis pózoló, hencegő és nagyzoló fallikus nárcizmusé, mely nem tud tovább lépni a nemi szerv meghódításától a partner és a partner meghódításától az élet egészének meghódítása, a szexuális kéjtől az élet öröme felé. Az élet minden jelenségének értékét csak kiegészítéseket elbíró képessége mutatja meg, az, hogy mi mindent lehet még ráépíteni. A genitális erotika terméketlen kicsapongásainak, a posztmodern ember mint szextömegcikk gyűjtő- és rekordszenvedélyeinek bírálata azonban csak annyiban jogosult, amennyiben mindez a jelzett elbíró, befogadó képesség korlátozottságára utal. A bírálat csak akkor jogos, ha nem akarja az embert semmitől megfosztani, ellenkezőleg, arra mutat rá, hogy ő ragad le, hullik el, fosztja meg magát, a megtett út felén, a másik felétől. E genitalitás nem szolgálja a személyiség egészét – ezzel a minden totalitásigényt tagadó posztmodern kultúra logikáját követi a tömegszex, olyan lemondási készséget tanúsítva, amelyet a magas kultúra is igazol – , a totalitásigény tagadásával azonban a genitális erotika példát mutat az általa korábban saját világába beletagolt archaikus részösztönöknek, melyek úgy lázadnak ellene, mint ő lázadott a személyiség magasabb ambíciói ellen, a szellemi kreáció fárasztó és bizonytalan kockázataival szemben állítva csatasorba az élet nagy monotóniáit.

Itt vetődik fel a kérdés, miért korlátozza a pornográfia műfaja a szexualitást a nemi düh és a nyers szexualitás, a genitális impuzusszex primitív részösztönöket felszabadító legalsó nívójára? A filmek éppúgy nem egyéniesülnek, mint szereplőik, sem tartalmuk, sem átélésük nem válik eseménnyé. Mi a keresett és nem talált esemény? Esemény pl. elvileg a vonat érke-

zése, de valójában, mint banális és ismétlődő esemény, csak egy ismétlődő tény bekövetkezte, mely nem az élet egzisztenciális eseménye. Nem esemény a kreatív hozam vagy a viszonyokat megváltoztató történés értelmében, legfeljebb ha kisiklik vagy híresség illetve számunkra fontos személy érkezik vele. Ebben az értelemben a *Gettómilliomos* hőse minden délután öt órakor az eseményt várja a pályaudvaron. Az esemény az, amiről a banális életben mindig lekésünk, vagy amit soha nem érünk el a lázadást nem ismerő ismétlődések világában. Az eseményküszöb problémája rokona a kalandküszöbének, de az eseményküszöb alapvetőbb, mint a kalandküszöb. A hiradó- és dokumentumfilm problémája az eseményküszöb és a hírérték, míg a kalandprobléma a játékfilm számára releváns. Az esemény a megörökítésre érdemes menekülő pillanat, melynek tartalma mások érdeklődésére is számot tartható tanulsággal terhelt. A rekonstruált hiradók a menekülő és rejtőzködő eseményt akarták felidézni, a cirkuszi artistaszám a kalandot. Az artistaszám feltételezi, hogy egy jelenvaló reális személy valóságosan kihívja a veszélyt, a katasztrófát, akár a halálveszély értelmében, hogy perfekciója, ügyessége vagy ereje és bátorsága által helytálljon vele szemben. Ám ez sem a valódi élet eseménye, hanem leválasztott, kontrollált és gyakran illuzórikus elemekkel felidézett esemény. A kaland esemény, de nem minden esemény kaland, viszont mindketten menekülnek, mint a nő a hagyományos erotikában. Az esemény passzivitás és aktivitás, természet és kultúra, szubjektum és objektum, cselekvés és történés, tény és élmény, lét és érvény egysége. Az esemény megfoghatatlansága és hozzáférhetetlensége legnyilvánvalóbban a politikában tanulmányozható. A politikából csak a rítusokat látjuk, az események zárt ajtók mögött zajlanak, nem tudni hol, milyen messze zajlik a valódi döntés, a globálkapitalizmusban nő a tőke, csökken az egyén lehetőségeinek tere, a „nagy ember" is egyre kisebb pont. Az esemény mindig máshol van. A pornográfia pontosan ezt a mindig máshol található eseményt üldözi, ezt szeretné utolérni a maga korlátolt közegében. A szexuális aktus természet és társadalom határán zajlik, mint a születés és halál vagy a katasztrófák, de a „kis halál" a régiek nyelvén szólva: „édes katasztrófa". Ezt keresi és ezt nem találja, nem tudja felidézni a szex- és pornófilm, ami nem bizonyítja, hogy felidézése elvileg lehetetlen, vannak rendezők (Russ Meyer) vagy sztárok (Linda Lovelace), akiknek ez sikerül.

Míg Russ Meyer és Douglas Sirk között folyamatos és töretlen a kapcsolat, a mai pornográfia sivárabb kisiparrá csúszott le, mint a legkisszerűbb banalitás lelki rágógumiján csámcsogó véghetetlen szappanoperák. Hol következik be a törés, hol kezdődik a kultúra, a lélek és az érzéki élet selejtje? Lacan szerint a kasztrációs félelem nem a pénisz mint fizikai tárgy, hanem a fallosz elvesztésére irányul. Nem ez-e a pornográfia lényege: a fallikus szignifikáns autoritásának elvesztése? A pornóhős a fallosz nélküli pénisz szubjektuma, mert aktusából az az építkező vágymunka és szimbolikus dimenzió tűnt el, amivel a fallosz több a pénisznél. A szexuális izgalom a kasztrált posztmodernben a potencianövelő kémiai beavatkozások vagy a megfelelési szándék jele, nem a vágyé. A posztödipális szexualitás, mint vágy nélküli kívánság, vegyileg manipulált reflex vagy a média által gerjesztett tömeghisztéria: a fallosz nélküli pénisz világa. Az üzleti érdek által gerjesztett, dezerotizált szexualitás nem a vágy, hanem a perverzió struktúrájával bír. A perverzió lényege maga az elidegenedett vágy strukturájával azonos. A halasztó fokozás a vágy munkáját, a szubjektum rajongását fokozza, míg a perverzió csak a praktikák mechanikai radikalizmusát. A kulturális falloszt állati pénisszé fokozzák le, és az állati péniszt az emberfarm kéjtenyészetébe fogják be, végül a piacosított kéjcsere társadalomgépének alkatrészeként kontrollálják. A férfiakat ebben a kultúrában a fallosz

nélküli pénisz, míg a fallikus szimbólumokat hajszoló, a férfiszerepekkel versengő nőket a pénisz nélküli fallosz jellemzi. A nő férfiszimbólummá válik, míg a férfi nem tud többé férfiszimbólumként megjelenni. A nő éppúgy elveszíti kulturális, szimbolikus nőiségét, mint a férfi kulturális férfiasságát. Így kerülnek a szexuális gyakorlatban a kultúrátlan hús közös nevezőjére. A pornográfia nem állati, hanem természetellenes, az impulzusszex struktúráját mutatja fel az impulzusszex szubsztanciája nélkül. A szorongásteljes „emlékezz a halálra!" helyett, mely a szerelem lényegéhez tartozó lelki impulzus, az „emlékezz a kis halálra" szólítás, a pornográf igény lényege, elveszett valamiként keresi az erotika emlékeit.

A szexorgia nem éri el a jelentést, a jelentéstelenség azonban jelentéktelenség, a puszta viccben végül nem tudni, mi a vicc, a puszta játék unalmassá válik. A kultúra szemantikai degenerációja közönyhöz vezet. A *L'amour aux sports d'hiver*/*Alice wild und unersättlich* című film mellékszereplői nem látnak problémát az alkalmi szexben, melyet komikusra hangszerelnek. Olinka, a két pornográf hősnő szerelemre termett barátnője is belebocsátkozik a kalandokba, de csodálkozó melankóliával, lelki távolságot tartva bocsátkozik bele az eseményekbe. Olinka nemcsak az odaadásnak, az oda nem adásnak is művésze: amikor még nem jött el a cselekvés ideje, akkor a cselekvés is csak szemlélődés. Olinka valamiképp az élet előtti térben kószál, melyben a történések nem bírnak a megtörténtség súlyával. A többiektől átvett könnyedséggel, vidáman vetkőző Alice (=Olinka) a művész, a zenész, a nagybőgős fiú döbbent tekintetére váratlanul megbicsaklik. A kollektív élményfürdő feloldja hősnőnket, az egyéni tekintettel való szembesülés azonban kiszakítja az embergyúrmából, a csoportszex dagasztó teknőjéből, és váratlan szégyent vált ki. Csábító mácsó megy a szobájába felszaladó, síró lány után, nem a rajongó művész, hanem a könnyelmű részeg, hogy a „bukása" miatt síró nőt újabb „bukással" vigasztalja.

A csoport, a „buli" erotikáját a vihogó humorizálás kényszere, a programszerű komolytalanság mentsége jellemzi, Olinkáét a kísérlezető játékosság, mely több, mint játék, az odaadás, a játék elmélyítése lehetőségeinek keresése. A vicc a „fölötte állás" illúzióját adja, a művészetté fokozott játék fölöttes erotika. A nagybőgő fallikus szimbólum is, de a vicc, a játék, a kikapcsolódás és szórakozás formájává devalválódott erotika művészetté emelésének igényét is jelzi. A hatalmas nagybőgővel jelölt férfi tartózkodó és komoly, a többiek gyermekesen viháncolnak. Leblanc filmje nem ítéli el a képzelet pornográf vagy a cselekvés részösztönök által meghatározott azaz perverz stádiumait, s minderről annyiban képes pozitív képet adni, amennyiben az erotika fejlődéskoncepciójába integrálja őket. Fáklyás éji lesiklást látunk, az alpesi hegyi üdülő alatt nyíló mélységekbe, a fehér havon. A képsor hatóereje kettős, az öröm dupla: a siklás és a ragyogás együttese. Leblanc átlagos szexfilmkészítőkénél nagyobb érzékenysége nem az erotikát teszi sporttá, hanem a sportot is erotikává: új értelmet ad a lejtő fogalmának, mely az éjből kicsillogó hófehérség aurájában, a fáklyás lobogás suhanásában nem a hanyatlást, hanem a gyorsulást hangsúlyozza, szabadság és szükségszerűség konvergenciájára utal.

Miért szinkronizálja a pornográfia csoportszexben az erotikus nevelődés egymásra épülő epizódjait? Az érés állapotai viszonyának kutatása az is, ha a csoport szembesíti őket a térben és nem az egyén foglalja össze őket, történetként, az időben. Olinka szembesülését a lehetőségek játékával a döntés, a választás emeli az erotikus életkezdet rangjára. Míg a többi vendég gondtalanul ficánkol, Olinka egyre melankolikusabb. Hősnőnk kipróbálta mindazt, amit vendéglátói nyújthatnak, de most már tudja, nem erre van szüksége. A gátlásos

nagybőgős felébreszti a nő gátlásait, a be nem teljesülés a csúcs, a vágy és a szomorúság találkozása a felszabadító élmény. „Nem fázol?" – kérdi a férfi. „Egy kicsit. A szivem." – feleli a nő. A komolyan vett férfinak csókot sem ad, míg a többiekkel mindent kipróbált. Az el nem utasított férfi kiválasztásának jele csókjának elutasítása, a halasztás. Alice együttműködik a végső orgiában, de végül a szűzfiúhoz menekül, kivel kék éji hóesésben táncol. A bűnben és a bűntudatban is oldódik, már mindkettőt ismeri. Csak ő erotikus lény a film végén, méghozzá a bűntudat által, míg a többi legfeljebb „szexi". A két monogám típus együtt hagyja el a szexlebujt a hajnali hóesésben. A kollektivisták vidáman integetnek utánuk az erkélyről.

Napjainkban a pornográf képzelet sokkal temperamentumosabban hódít tért a midcult-filmben és az artfilm-variánsokban, mint a populáris műfajokban. A hetvenes évek optimista várakozásaival ellentétben végül nem a pornó vált új játékfilm műfajjá, hanem a játékfilm pornográffá. A narratív nyelvezetnek szüksége volt a szexnyelvre, de a fordított igény nem alakult ki, a pornófogyasztók megelégedtek a legprimitívebb ingerek minden művészi bonyolítást kizáró sürítményeivel. Miért hatolnak be a pornográf élmények a narratív műfajokba (pl. *Intimitás, Ken Park*)? Bár a filmek lélektani és szociográfiai motivációkat sugallva indokolják a pornográf motívumokat, gyakran érezni, hogy ezek az események inkább a film forgalmazási sanszait akarják növelni, semmint a problematikát elmélyíteni. Kedvez a pornográf motívumok artfilmi térhódításának, hogy a posztmodern filmkultúra feladta a művészi korszak lázadó pátoszát, s a defektek és depressziók szimptomatikus kifejezésében látja hivatását. Az érzés elveszti kapcsolatát az értékkel, s még érzésként is szegényes, egyoldalú, a rosszérzésre redukálódott. Bebetonozza a jelentéktelenséget, hogy a szimptomatikára való redukálódás kritikáját sikerült korszerűtlenné, elavulttá minősíteni, hogy semmi se korlátozza többé a globálkapitalizmus hedonista lelkű és ernyedt szellemű elitjének olcsóságát, könnyelműségét és kényelmét. Miután az intelletuel nem tud értékeket képviselni és így reményeket sem tud nyújtani, az alantasban vájkálva és az embert leminősítve tudja csak ápolni az elitárius fölény látszatát. Az ember ebben a kultúrában már csak a maga iránt érzett undor által „több önmagánál".

12.3. Az erotikus kaland

(A halmozó erotika természete)

Ha alacsony kultúrájú vagy éretlen személy dönt, akkor a természet, a nemzés érdeke határozza meg, hogy kit választ (erős, mozgékony, feltűnő egyedet); ekkor tehát a nyers szex dönt, nem a kulturálisan kiművelt erotika, nem az esztétikum és nem is az egyéni ízlés. Magasabb fokon az erotika választ, amit a puszta szex redundanciája is szükségessé tehet. A kultúra vagy az egyén magasabb fejlődése során a további érés vagy a magasabb igénynyel együttjáró csalódások idézik elő, hogy ne pusztán az erotika érzéki többletlehetőségei, hatásfokozó trükkjei határozzák meg a választást. Új választási nívók tárnak fel életre szóló kötődési lehetőségeket. Az erotika stádiuma, mely beviszi az ízlés kritériumait és a fantázia igényeit a választásba, ezzel korántsem jut el a véglegesség és sorsszerűség álláspontjára: a gazdagságot külsőként, a személyt a vágytárgyak halmazát kiaknázó ínyenc ízlés tárgyaként tekinti. Az erotikus film műfajaiban az erotika választ, de a filmerotika nem redukálódik a programszerűen vagy műfajszerűen erotikus filmre, így a különféle műfajokban más-más partnerválasztási stratégiák válhatnak döntővé. A *Gettómilliomos* című filmben pl. a választás

messze megelőzi az erotikát, míg a *L'amour aux sports d'hiver*/*Alice wild und unersättlich* esetében az erotikus választások megelőzik a mélyebb érzéseket.

Az erotika és a végtelen első találkozása nem a végtelen erotika, nem az erotika végtelensége a kimeríthetetlen kreativitás értelmében, csak a korlátlan éhség és határtalan kíváncsiság szenvedélye. A *Vixen* vagy a *Beneath the Valley of the Ultravixens* televér szuperboszorkányai esetén ez a kötetlenséghez való szenvedélyes kötődésig fokozódik. A végtelenség külső és tárgyi, nem a szenvedély tulajdonsága. De ha az én nem végtelen a végtelent a belső nyitottság, befelé nyitottság azaz kimeríthetetlenség értelmében bemutató szenvedélyben, akkor, a te, aki csak egy másik én, szintén nem lehet végtelen. Ez a mennyiségi végtelen, a halmozás világa, nem a minőségi végtelenségé, a kimeríthetetlen variabilitásé. Ha a végtelen a „mindig tovább" és ezzel szemben a „teljesség" az idők teljessége lenne, akkor ez a vég nélküli fáradság a teljesség nélküli végtelen lenne. Kilépünk a külső végtelen világába, mely a külsődleges gazdagság, a vándorlás, a csábítás, a hódítás erotikája, Don Juan és Casanova világa. Ha az erotika nem pusztán genitális, úgy kalanddá válik, de még nem regénnyé. Ez a hóditás második formája, mely kalandokat halmoz, nem testeket, szerveket. Míg az imént tárgyalt forma múltja genitális-temető, ezé kaland-temető.

Platón Lakomájában két Aphrodité van, egy átszellemült és egy közönséges. Az idősebb Aphrodíté a férfiszerelem istennője, míg az ifjabb Aphrodíté hívei férfit és nőt egyaránt szeretnek, s mindből a könnyen hozzáférhetőt és közönségeset. A zsarnokság rútnak látja a szerelmet, túl kevés szépséget ismer, míg a tunyaság túl sok szépséget talál, szépnek tartja az összes lehetséges partnereket. Az ifjabb Aphrodíté a válogatás nélküliség, a kultúrálatlan tunyaság istennője, kinek fennhatósága alatt összekeveredik a nemi düh, a primitív impulzusszex, a nyers genitális szenvedély és a másik nem imádatának primitív formája, az erotikus ámokfutás. Ezek azonban messzemenően különböző szexuális kultúrák: most a legutóbbit kell körülhatárolnunk. A promiszkuus válogatás nélküliség dőzsölésében kell keresnünk a választás nagy korai formáit. Az ifjabb Aphrodíté világában drámai, attraktív, szenzációs választásokat találunk. Egyáltalán: itt fedezik fel a választást, mely mint első választás a választani nem tudók önkorlátozó leleménye. A választás kultúrájának ez a kezdeti önkiépítése kísérletezés a választással, nem végső választás.

A kalandos erotikában az egyén egy vitális eposz éneke. Az erotikus utazás partra száll a nem (eredetileg a másik nem) kontinensén, s az utazás állomásai az egyedek. A genitális impulzusszex anonim, az erotikus kaland kollektivisztikus. Ott a nemi szervben olvad fel az egyén, itt a nemi kollektívában. A hódító, halmozó erotika fedezi fel a szépséget. A nemi életet felfedező kamasz-utazás a tárgya a *Sose halunk meg* című filmnek, ahol ezért joggal állapítja meg a kamasz hős mentora, erotikus beavatási mestere vagy nevelője: minden nő szép. A kamasz-erotika mint a másik nem felé vezető kalandos utazás a kollektivizmus keretei között vezeti be a szépséget. Az erős nemi ingerület mindenütt vonzerőket észlel, szépséget talál. Az erotikus kalandkeresés halmozó jellegű kalandkeresés, melyben a kalandok mozaikjából rakják össze a szépség képét. Lehet, hogy egy nap eljön a nő, akinek a férfi azt mondja: „Ezer nőt jelentesz nekem." Vagy: „Minden nőt jelentesz nekem!" Vagy – mint az *Egy szerelem három éjszakájá*ban –: „Csak te vagy!" Így történik ez a régi melodrámáktól egészen a *Szerelmem Hiroshimá*ig. Egyelőre azonban nem itt tartunk: most az ezer tesz ki egyet (akár férfiként, akár nőként). Baudelaire így jellemzi a sorozatképző erotika lelki alapjait: „A mámor szám." (Válogatott művei. Bp.1864. 331.p.). A szám ott van az egyénben, de csak ön-

magának nem elég „Egy”-ként. „A tömegbe keveredés öröme a szám sokszorozódásán érzett élvezet rejtelmes kifejezése.” (uo.). Ez a tömegakciók, a háborúk és forradalmak mámorát is magyarázza. Emlékezzünk Balassira: amint a „Végek” dicsőítésére szebb szavakat talál, mint az asszonyokéra. Baudelaire nemcsak a sorozat- és halmazképzés mámorát érzékeli, meghaladásának szükségszerűségét is szóvá teszi. Az emberi fejlődés impulzusa „a termékeny összeszedettségere való hajlandóság.” (uo. 332.). Ezért kettős a mámoros pátosz az *Evita* című film csúcspontjain: egyrészt kifejezi a tömeg egyesülésének erejét, másrészt, fenn az erkélyen, az összeszedettség szimbóluma a Szegények Lánya, a Nemzet Asszonya, aki az oligarchák hatalmának megtörését, az egyenlőség és igazságosság társadalmának megvalósítását és a nemzet önbecsülésének helyreállítását ígéri, s ezzel azt, hogy a sors gyúrmájából a felszabadítás hadseregévé válhatunk valamennyien. A cselekményt a brechti elidegenítő kommentár képviselőjeként, a V-Effekt kiábrándult, hitetlen, a meg nem valósult ígéreteket és ki nem használt lehetőségeket számon kérő posztmodern lovagjaként kísérő Banderas végül beáll a sorba és a többiekkel együtt megcsókolkja a halott Evita koporsóját.

A szexfilm nem mélyíti el a sorozatképző erotika klasszikus figuráihoz és mítoszaihoz (Don Juan, Casanova) kötődő tapasztalatokat, de nagy kedvvel popularizálja. Alfonso Brescia *Poppea…una prostituta all servizio dell'impero – (Messalina 2.)* című filmjében a mennyiség a befogadó erő korlátlanságát dicsőíti. Amikor – a reprezentatív Femi Benussi által alakított – Poppea egyik szeretője távozik az ajtón át, a következő már mászik be az ablakon. Az ötvenes évek szocreál sztahanovista filmjeinek módján működik a szexfilm: ott a meleg-csákány-váltás az eszmény, itt a meleg-fallosz-váltás. A szocialista teljesítmény-kultusz produktivitás eszményének kópiája a kapitalista szexteljesítmény-kultusz. Most egy szexfilmben üvölt az emberrel zsúfolt Colosseum és indulnak harcba a légiók, a döntő teljesítmény azonban nem a gladiátoroké vagy a katonáké, hanem Poppeáé. A partnerek váltakozása háttérbe szorítja a férfiakat és kiemeli Femi Benussit. A cselekmény első szakaszának leghatásosabb attrakciója, amint a szex-sztár karcsú, izmos, formás teste nedvesen csillogva fel-felmerül a fürdőből, melyben egy gladiátorral ficánkolva egyesül. Az egyesülések aktusai mind Poppea testéről mesélnek, pontosabban Femi Benussi testét dicsőítik, minden idők nagy nőinek jelenvalóságát a mai nőben.

A *Poppea*-film a mennyiség-kultusz eddig nem hangsúlyozott vonására is figyelmeztet. Néró hitvese a férjéhez hasonlóan brutálissá válik, ha kicsinyli az áldozat falloszát, a fallosz kellő nagysága ezzel szemben leolvasztja az úrnő maszkját és cselédeihez teszi őt hasonlóvá, vagy – hogy visszatérjünk korábbi analógiánkhoz – a szocreál filmek népi kádereit idézi. Femi Benussi fenségesen tud közönséges lenni. A maszkarc, az öntudatos de merev dekorativitás, melyet csak az obszcenitás kicsapongásai oldanak, a mennyiségi erotika hatalom- és teljesítmény-eszményének kifejezése. Az öntudatos közönségesség álságos mivolta, a kulturális felemelkedéssel nem kísért társadalmi felemelkedés naivan állatias erkölcstelensége a politika hasított nyelvű világával rokonítja ezt a szexfajtát. „A római nő legnagyobb erénye a hűség!” – szavalja Poppea, s a következő percekben ágyába visz egy gladiátort.

A sorozatképzés értelmes lehetőségének feltétele a partnerek erotikus, esztétikus és etikus munkamegosztása. Már Nietzsche megfogalmazza a gondolatot, melyet manapság – a posztmodern erotikus kollektivizmus igazolói – így fejeznek ki: „a férfi joga két nőre”. A görögöknél a feleség csak ágyas, míg a nagy hetéra vagy a fiúszerető társ a szellemi szükségletek kielégítésében. A modernségben a feleség a szellemi társ, míg a prostituált vagy a

freudi alantas szerelmi objektum a kielégítő erotikus partner. A nő mint anya és szellemi társ nem lehet egyúttal a szerelem művésze (Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Frankfurt am Main. 1976. Bd. I. 658. p.). Hogyan lehetne választani az égi és földi szerelem „specialistái" között? A „kétarcú" ember melyik arca válasszon, ha egy életre kell partnert választania? A választás azért is nehéz, mert az életkorok igényei különbözőek. Nemcsak a személyiség „oldalai" vannak egymással ellentmondásban, fejlődési stádiumai hasonlóképp különböző partnerekhez vonzódnak, különböző típusok választásában érdekeltek. A kockázatvállaló gondolkodású Nietzsche nagyobb kérdéseket vet fel s mélyebbre lát, mint a vonalas, hivatalos álláspontokat kidolgozó gondolati rendcsinálók. A második évtizedben, magyarázza Nietzsche, megértő és jóságos nőre van szükség, aki az éretlen fiatalság veszélyeitől óvja a férfit, míg a harmadik évtizedben fiatalabb lányra, akinek nevelését ő veszi kézbe. Az ész és a természet azt tanácsolják, hogy minden évtizedben más partnere legyen a férfinek (uo. I. 656. p.). A populáris műfajok szerelmi dramatikája hasonlóan differenciálja e képet: a komikus beavató, a patetikus beteljesítő és nemző, s az elégikus vigasztaló hármasságára tagolják a szeretőparadigmát. A populáris kultúra a szimmetriát is megvalósítja, az „erotika hajnalhasadása" az erotika „nagy dele" vagy az erotika „naplemente előttje" típusú szerelem-műfajok férfi- és nőközpontú változata is ismert.

Előbb tárgyaltuk Nietzsche érveit, utóbb idézzük fel de Sade radikálisabb, a posztmodern gyakorlathoz közelebb eső koncepcióját. Sade az erotikus sorozat morális korlátozása elleni esztétikai és biológiai érveket keres. A féltékenység otrombaság, mert „a fizikaival akarja összekapcsolni a morált" (Juliette. Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1975. 35. p.). Sade egzotikus útiregényének felvilágosult zsarnoka két feleséget enged meg, mivel a nők rövidebb ideig termékenyek, mint a férfiak (Aline. Ausgewählte Werke 3. Frankfurt am Main. 1975. 89. p.). A lecserélt feleségek kegyvesztetté válnak s a rangrendben a cselédek alá csúsznak, a legbrutálisabb kéjek eszközeként (Sodom. Ausgewählte Werke 1. 124. p.). A legtöbből lesz a legkevesebb: mindez csak a természet kegyetlenségét tükrözi. Ha a nemi viszonynak nincs más organizációs princípiuma, csak az erotika, elkerülhetetlen a negatív kimenetel, a „rossz vég". Az erotikának mint a virágzó anyag, a legelevenebb anyag keresésének nincsenek olyan belső biztosítékai, melyek által a libidó legyőzhetné a destrudót vagy akár csak világosan differenciálódhatna tőle.

A sorozatképző erotika világában a férfi cserélgetni kezdi a nőket vagy a nő a férfiakat. Kinek jó és kinek rossz a csere, a lecserélőnek vagy a lecseréltnek? Az etruszkok és később az észak-afrikaiak a városba küldik a lányt, hogy testével keresse meg hozományát. Kenyában még az AIDS-előtti időkből is hallani ilyen híreket. Spártában, Tibetben vagy az eszkimóknál a vendégbarátsághoz tartozik a feleség felajánlása. Prostituál vagy többférjűvé tesz a feleségcsere? A *Madame Claude* csetlő-botló kamaszlánya, miután a madame öntudatosan esztétikus luxusnővé tette, magát érzi a férfiak birtokosának. Hasonló módon, Olinka minden mozdulata, bármely filmjében, a női hatalom feltétlen és korlátlan bizonyosságának kifejezője, mintha a világ minden férfiúja potenciálisan a férje volna. A halmazépítő nő az egyes férfiakat használja el, a halmazok viszont építőiket használják fel. A „használt", „kölcsönvett" szerető kvázi-csoportszexbe von bele, amelynek ő a középpontja. A „használt" férfit a nők közösen birtokolják és a „használt" nőt közösen használják a férfiak. A közös nő által férfiközösség, a közös férfi által nőközösség keletkezik. A partnereit váltakoztató társtalan társ a másik nem általa közvetített, benne realizálódó társulásainak csoporttulajdonává

válik. A partnereket cserélgető szubjektum olyan médium, mely által partnerei érintkeznek egymással, mind a következő számára készítve elő neveli fel őt, s együtt táplálják belé a másik nem igényeit. A legázoló „fejvadász" talán minden egyedet legázol, s közben mégis a másik nem gázolja le őt.

A csábító azért csábító, mert elcsábíttatott, azért üldözi az objektumot, mert foglyul ejti az objektum valamilyen tulajdonsága. Ha felfedez egy alternatívát, az alternatív vonások vonzóvá teszik egymást. Az erósz közönyös, ha nem lát alternatívát, és ha lát, telhetetlen. Az erotika a véletlenben dúskál, már nem a káoszban. Dúskál, tehát a gazdagságban mozog. A nemi dühöt és a genitálfetisizmust mindig ugyanaz ejti rabul, az erotikus kaland azért kaland, mert mindig mást, újat talál, felfedezi a csábító differenciát, a különbség kimeríthetetlenségét, a másság végtelenségét.

Don Juan a libidó, Don Quijote a lélek kalandora, Don Juan az animát kereső animus, tehát végső soron ő is a lelket keresi a testben. A kalandos erotikát már az igény vezeti vándorútján, az erotika választ, vonzó típusokat keres, tipikus egyedek dekoratív és ajzó ingermintái a vonzás forrásai. A nemi düh vagy a genitális erotika kiváltó mechanizmusa a nemi szerv, mint a nemiség képe, mellyel az erotikus kalandban versenyképessé válik egy-egy vonzó nemi típus képe, s e típusok alternatívái teszik a nemi varázst nyitott térré, s a találkozást kalanddá. A szépség az erotikus kalandban, egyén és faj érintkezési pontján, a másnemű egyén alternatív alaptípusainak megpillantásakor kicsiholódó csáberő. A már megismert típus nem vált ki olyan érzelmi, viselkedési és időberuházást, mint a még ismeretlen. (A szerelem ebben a tekintetben is fordítva működik, az váltja ki, akire „ráismerünk", aki megtestesít egy sorsszerűen vonzó komplexumot, felidéz egy ősemléket, s szerelemmel, ha többször szeret, ugyanannak a képletnek változataiba szeret bele az ember. „Rabom vagy rég, Add meg magad!" – énekli a szerelmi melodráma hősnője, Karády a *Hazajáró lélek*ben.)

A szerelem, mely az „igazi" fogalmát, az autenticitás nyelvét használja, a formák hullámai által felénk sodort végleges forma kereséseként szeretné érteni magát. Az erotika, mely az örök idea, a másik nem ősképe áttetszése az áramló anyagon, mindenütt jelenvalónak tekinti az ideát, de sehol sem megtestesültnek. Az eszmét az erotikusan feszültség alá helyezett képzelet pillantja meg az anyag utalásaiban. A bolygó szellem, a vándor érzékiség, mint az identikus végtelen differenciájának szenvedélye vagy a variációk szomja, az egyedek sorában hajszolja az általános ígéretét. Az általános elevenség kimeríthetetlenségét a mindig új variáns lehetősége testesíti meg. Mindig van egy másik, mely új étvágyat gerjeszt, olyan ígérettel lépve fel, mely pontosan arra utal, amit az előbbi még nem is ígérhetett, s ha az utóbbi is csak ígéri s nem váltja be, ez is arra utal, hogy az ígéretek csak sorozatokban teljesülnek, mint vezérelvek vagy tendenciák, mert nincs végpont, nincs kitüntetett teljesség, csak az egyedek sorozataiból tudjuk összerakni a keresett boldogság képét. A totalitás külsődleges, nem ismerjük a belső végtelent, a személyes teljességet.

Az erotikus vándorévek epizodikus poézisében az idea és az ideál, a dolog fogalma és kívánatos beteljesülésének képe, a lényeg és a cél egybeesnek egymással, s empirikusan is megtestesülnek, de csak a teljes vagy reprezentatív halmazban, gyűjteményként. Fellép a nőgyűjtő vagy férfigyűjtő, s ez új a nemi szervek gyűjtőjéhez képest. A totalitást halmazként fogják fel, melyhez minden egyed hozzájárul valami lényegessel, s azáltal, ami benne sikerült, a faj reprezentánsa, ha csak egy gesztus erejéig is. Minden találkozás új oldalt nyilvánít meg, új színt, vonást ad a férfi vagy nő képéhez. Minden reális egyed egy jel, egy írásjegy,

s ha nem is a teljes halmazból, de legalább egy reprezentatív mintából szeretnénk kiolvasni az üzenetet, a csúnya titkát, a szépet. Az egyedinek ugyanis ez a szépérzék megengedi, hogy csupán karakterisztikus legyen vagy akár csúnya, ha csak egyetlen vonást is talál benne, melyet hozzárakhat a szépség képzeletében élő képéhez. Nem az a feladata, hogy szép legyen, hanem hogy egy lépéssel tovább vigyen a szépség keresésének útján. A csúnyát az erotika a szépség szétszórtságának, a szétszórtság állapotában levő szépség érési fokának tekinti. A lényeg szétszórt: ebből következik az egyén feladata, ezért van és marad mozgásban, az erotika ezért örökmozgó. De a szépről szóló rút, a lényegről szóló szétszórt, felületes, banális diskurzus redundáns, ez adja az egyén esélyét, hogy végére ér a titoknak, megfejti a szfinx, a másik nem rejtvényét (mert ha nem ér végére és nem fejti meg, akkor az felfalja őt, ez az erotikus balsors lényege). Mivel a teljes halmaz kimeríthetetlen, a reprezentatív halmaz, a típusok választéka képviseli. E reprezentatív halmaz, a tökéletes hárem birtokosa az erotikus boldogság. E hárem birtokosa állapítja meg elégedetten: „szerettek a nők", „megismertem a nőket" – vagy egyszerűen: „éltem". (Talán elkerülhető a hasonló megfogalmazásokat minden esetben a másik nem számára lefordítani – „Szerettek a férfiak!" stb. –, azt mindenki maga megteheti. Az e kérdésekről nyilatkozók általában már meg vannak félemlítve a nemi ressentiment támadásaitól és a „politikai korrektség" cenzurális diktatúrájától, ami fölöslegesen redundánssá teszi beszédmódjukat.)

Az erotika érzékelés, a szerelem visszaemlékezés. Az erotika bizonyos értelemben felszabadulási „mozgalom" is, amennyiben emancipálódni szeretne a platóni anamnézis fogságából. Az erotika motivációja egyszerű és érthető: a tetszetőst és kellemest szereti. A szerelem előbb szeret, s csak aztán fedezi fel rabul ejtőjében a kellemest és a szépet. Az erotikában a tetszés a szenvedély forrása, a szerelemben a szenvedély a tetszés oka. Az erotikus varázs kiindulópontja egy feltűnő, külsődleges minta, a szerelemé valamilyen összhatás, mely minden részletet új fényben tüntet fel, ha egy ember egészét megragadta egy másik ember egésze, ha pedig ez a találkozás nem történt meg, a környezet számára érthetetlen marad, hogy mi tetszik olyan nagyon ezeknek egymásban. Az erotika véletleneségeinek nagy halmazaiban képeződik csak le a szükségszerűség árnya. A két egyént az vonzza egymáshoz, ami nemeiket egymáshoz vonzza, nem valami személyes. Ennek következtében a két egyén a másneműek reprezentatív mintáiban érzi magában kielégültnek a vonzerőt. A szerelemben a szükségszerű kiküszöböli a véletleneket, s közvetlenül jelenik meg, nem a véletlenekben. A szükségszerű eme közvetlen megjelenése azonban a legnagyobb véletlen, a sors kegye, a legritkább találkozás, a románcok és melodrámák nagy pillanata, a perszonifikált igazság pillanata, melyben az erotika átcsap szenvedélyes, nagy, tragikus szerelmekbe.

Az erotikus film gyakran végződik válással (*Young Love – Hot Love*) vagy akár halállal (*Az érzékek birodalma, Madame Claude*). Az erotikáról úgy beszélnek, mint aminek megvan a maga ideje. Beteljesül a szerelemben vagy kifullad, elfásul és feladja a keresést. Megtalálja az ismételhetetlent vagy feladja az ismétlést. Elcsábítja a „belső végtelen" vagy megunja a monotóniákat. Az, aki végigjárta az erotika vándorútját, eltűnik egy titkos világban, a megtalált szerelem világában, vagy kiéli magát és közönyössé válik, mert egy idő után erotikus partnerei nem tudnak újat nyújtani. Az erotika a végtelen szenvedélye, de a külső végtelen csak a fantasztikumban válik tartalmilag is végtelenné, a fantasztikumon innen a mennyiségi végtelen minőségi monotóniákba fullad. Az erotika végtelen-szenvedélyéhez tartozó fokozás kivezet a valóságból. Az erotika tehát első sorban fantázia dolga, a képzelet olyan mérvű fel-

ajzottsága, mellyel nem tart lépést a cselekvés. A Sade regények nem kéjgyilkosokat képeznek, nem perverzeket nevelnek, hanem fantasztákat. Az erotika túllép és a túllépés teljessége nem a kombináció, hanem a szelekció, nem a libidó hanem a destrudó közegének lehetősége. A külső végtelen, az örök út, a bolygó szellem csak úgy menekülhet meg a monotóniákba fulladástól, ha segítségül hívja a lehetetlent és a semmit. Pozitív fokozásul a végtelen potencia fikcióját, negatív fokozásul pedig a destruktív gonoszság teljességét. Egy pontba koncentrálni a mindent és a semmit, ez nem más, mint egy szakítás.

A *Comeback of Marilyn/Le retour de Marilyn* rohanó autóbuszban mutatja be a szeretkező hősnőt. Az erotika halmoz, fogyaszt és túllép. Minden kaland, ha megvalósult, beteljesült, akadálya minden további kalandnak. Az erotika alapélménye, hogy a bűvölő kombinációknak, felajzó nemi mintáknak számtalan változata létezik. A személyiségnek számtalan oldala van, s mindegyiket más partner ébreszti, hívja elő. Mindegyiknek más típusra van szükségre, hogy beteljesedjék. (A hatalmaskodó hajlamnak gyenge partnerre, a gyengeségeknek erőre van szükségük. Az ösztönök szilaj, egyszerű lénnyel, az érzelmek kifinomult partnerrel élhetők ki stb.) Az erotika utópiája abból indul ki, hogy az embernek számtalan élete van, s lehetséges sorsaiból annyit realizálhat, ahány partnert talál (feltéve, hogy a partnerek valódi alternatívákat képviselnek). Ha így van, akkor a szerelem lényegénél fogva tragikus, mert a tragikum szenvedélyes egyoldalúság, egyet akar, egyre teszi fel az életet, egy valamihez hű maradni, valamit végig csinálni, nem számolva, nem mérlegelve, bármi áron. Új oldalról ismertük meg az erotikus vándorévek, a bolygó szellem, a hódító utazás mentalitását. A csábító csak a saját személyiségét járta körbe, megismerte és kiélte annak lényeges oldalait, s egy-egy oldal tükrei voltak szerelmei. A másik nem külső teljességét kutatva és felmérve a saját belső teljességét aktivizálta.

A *Kabaré* hősnője, Sally (Lisa Minnelli) attraktívan dekoratív és pikánsan gátlástalan. Erotikája annak az embernek a megnyilatkozása, aki nem választott és ezért az ingereket is gátlástalanul szórja. Gátlástalan szabadossága, testének térfoglaló tolatása, provokatív pózolása, saját szobrává dermedése egyben öncélú is, az önélvezet formája, s csak mellékesen tanulási folyamat: az önfelfedezés egyben a női hatáslehetőségek kikísérletezése. Sally otthontól, hazától távol, a világvégi hangulatú Berlinben garázdálkodik. Az erotika a társadalomtól szabadságolt állapot: a szülői otthon már nem korlátozza, saját jövőbeli családja még nem. Az erotika immoralitása egyben átmeneti jelenség, két morális stádium, egy kötelező és egy önkéntes moralitás között. Így ez a lázadó erotika a régi morál kritikájaként lehetséges előkészítője és próbaköve egyúttal egy lehetséges másik morálnak. A *Kabaré* erotika-koncepciójában a széles spektrumú elfogadásból és feldolgozásból, s az erők szabad játékából kell létrejönnie a szabadság és érettség harmóniájának, és nem a világot börtönné változtató paranoid rendcsinálásból, mely a film elején látott elbűvölő Berlint a film közepére félelmessé változtatja.

Az erósz úgy bontakozik ki, mint a faji általános szenvedélye. A kultúra esztétikai kategóriái e szférában előbb látszanak kibontakozni, mint az etikaiak. A szerető az ideáltól akarna megtermékenyülni, a sorozatképző gyűjtőszenvedély csak a nemet ismeri, nem a személyt, csak az egyedek sorozatából tudja összerakni a keresett boldogság képét. A vándoréveit élő erósz csak az egyedek különbségében birtokolja a másik nem eszményképét. Kezdetben minden erre alkalmat nyújtó és alkalmas egyedre rávetíti az ideált. Az egyed minden megejtő vonása az ideálnak ad testet és az ideál átvilágítja az egyediséget, felizzítja vonzerejét. A vágyat azonban csalódás várja, mert az együttélés feltárja empirikus személyiség és ide-

ál különbségét Az ismert a csalódást hozza, az ismeretlen pedig új ígéretet, a menekülés mégsem végtelenül folytatható, mert minden elmúlt kiábrándulás csökkenti minden leendő idealizáció hőfokát. A köznapi életbölcsesség ezt így fejezi ki: az ember egyre kevésbé „bolondul bele" vagy egyre kevésbé „teheti bolonddá" a szerető. Az erotika ebben a tekintetben is fogyaszt, önmagát is elfogyasztja, nemcsak a szeretőket. A csábítás művészete nem az erotika művészete. A szerető, mint a nomád hadak, a megszerzésben nagy, nem a kiaknázásban. Az „erotika művészete" terminusát egy későbbi forma számára célszerű fenntartanunk, a bolygószerelem, a vándorerotika esetén nem használható.

12.4. Az imádat episztemológiája

(Erotikus illúziók)

Schopenhauer önzésnek, Freud életösztönnek nevezi azt az erőt, amelynek célja az egyéni lét újratermelése. Freudnál a tudat a realitás princípiumát szolgálja, Schopenhauernél az értelem az egyéni célok számára keres eszközöket. Hogyan veszi rá a libidó, a szerelmi szenvedély az egyént, hogy értelmes önzéséről lemondva, ne a maga, hanem a faj újratermelését szolgálja? A kéjjel, válaszolják a pszichoanalitikusok, a szenvedélyt szító illúzióképzéssel, véli Schopenhauer. A csak egyéni célok felfogására és az életösztön logikájának belátására alkalmas értelmet, mondja Schopenhauer, a faj illúziókkal készteti a maga szolgálatára. A faj „akarata", (az ösztön célja) az illúzió segítségével válik az egyéni akarat tartalmává; az illúzió a faji célokat teszi az egyén céljaivá. A faj érzékének rabjává vált egyén, a szenvedély fantomképeiben sajátítja el a faj céljait. Az életösztön megfelelő működésének eredménye az életöröm és az önélvezet, melyet egy másik egyén hiánya képes megmérgezni; e kielégületlenség hasztalanná teszi az összes kielégüléseket, még akkor is, ha ez csak ígéret, míg a többi mind valóság. Minek mind ez a kincs, ha nem helyezheti a hősnő lábaihoz, kérdi egy egzotikus kalandfilm hőse a hosszú és veszélyes utazás végén (Hathaway: *Legend of the Lost*). Az egyén azt éli meg legsajátabb és legvégső érdekeként, ami nem a saját érdeke, arra a kapcsolatra törekszik, ami individuális szellemként beteljesedett nevelődése és környezete feletti uralma, önaktivitása és önteremtése ellenképeként, egy más élet elmúlásra, túllépésre hivatott feltételeként olvasztja vissza őt a biológiai szubsztanciába. Az individualitás inflációját éli meg, s egyesülni akar, úgy viselkedik mint egy őssejt.

Ha a kéjt az erotikus testi feszültségek gyors levezetési módjaként határozták meg, hasonló módon jellemezhetnénk a nemi illúziót, a később magasabb megismerési feladatokat is ellátó szerelmi idealizáció eredeti formáját, ősalakját, mint az erotikus (és közvetve minden egyéb) lelki feszültség gyors levezetését. A szexuális testi és az erotikus lelki feszültségek gyors levezetése hasonló módon működik és hasonló eredményekre jut: az erotikus illúzióképzés mintegy az androgén hormonok lelki változata. A cél a testnek testhez vezetése a nemzés céljából, az eszköz pedig a személyiség félrevezetése, a mámor illuminációja, a személyes élettervezés és értelemkeresés érzéstelenítése.

A nemi düh és a genitális impulzusszex esetében az illúziók nem veszélyesek. A nemi düh esetében inkább fejvesztésről beszélhetnénk, a genitális erotika esetében a genitális vágy kisugárzásáról, amely legalább annyira teszi még szinte láthatatlanná a genitálé „tartozékait" (az individualitást) a nemi düh módján, mint amennyire kívánatossá az erotika mód-

ján. A genitális erotika módja a nemi varázs nemzésére a glamúrfilm módszerével azonos. A vágy túlvilágítja az alakot, nem látunk részleteket, csak a nemi ösztön számára lényeges körvonalakat. E szeplőtelenség majdnem láthatatlanság. A glamúrfilm biológiai esztétikája nagyon mélyen megalapozottként leplezi le a boldogságfilm elvarázsoló mágiáját. Miután a magasabb erotika is örökli a genitális impulzusszextől e túlvilágított bálványt, olyan vonzó és kötő erőkre tesz szert, amelyek nemcsak a nemzést, végül a kéjt is feleslegessé vagy nélkülözhetővé teszik. A nemi idealizáció permanens mámora képes kigúnyolni nemcsak a fajtenyésztési, még az elemi erotikai, azaz kéjracionalitást is. A másikat önmaga javított kiadásaként hajszoló erotika nem tud megállni, a harmadikat később a második javított kiadásaként pillantja meg. Mindegyik azt szeretné, ha a másik lenne a jobb, a több, a szebb, az érdekesebb, az értékesebb. Ne feledjük: az önzés, azaz most az egész személyiség és már nem pusztán a nemiség számára kell értelmessé tenni az eredetileg biológiai értelemmel bíró kopulációt. Mindkét nem más létsíkon helyezi el a vágytárgyat, a másik nem képviselőjét, a több-lét síkján. (Az önzés paradoxonát az idealizáció kölcsönössége oldja.) A partner eredetileg valóban nem más, mint az az erő, mely a nemzés partnereként, a faj létteljességének komponenseként fogad be a továbblendülő egyetemes élet teremtési folyamába, az elérhető örökkévalóságba. Az örökkévalóság kapujánál bíráskodik, hogy a semmibe taszítson vagy az öröklétbe emeljen, a másik vágya.

Stendhal és Nietzsche az illúzióval magyarázzák az imádatot és szeretetet, a XX. század társadalomkutatói az előítélettel a gyűlöletet. Illúzió és imádat, előítélet és gyűlölet párhuzamos értelmezése közös kategória keresésére ösztönöz, mely legyen a „fantomizáció" fogalma: így pozitív és negatív fantomizációról beszélhetünk. A szeretet és a gyűlölet kristályosodási pontjai a szerető és a bűnbak. E fantomizált entitások erényei illetve hibái minden más erény, hiba és bűn kifejezési oldalát képviselik a szemlélő jelrendszerében. Ebben az értelemben válasz a huszadik század elejének glamúrfilmjére a századvégi erotikus thriller. *A rózsák háborúja* szeretői egymásnak üzennek hadat, a *Gyorsabb a halálnál* hősnője a másik nem egészének, melynek kegyetlenségét bosszúból veszi magára. Pozitív és negatív fantomizáció könnyen, gyorsan és gyakran átcsapnak egymásba: a királyból lesz a bűnbak. De ha a bűn túllendül egy emberileg elviselhető és feldolgozható mértéken, s a bűnbe esőt kompromittálja múltja, akkor a bűnbak is feltornázhatja magát királlyá. (Ennek egyik formája a mártírkomplexus, amelyben a múlt gyűlöletorgiájának fordított tükrözése a jövő imádatorgiája.) Ha átcsapnak egymásba, miért? Vajon közös forrásuk van, vagy egyik a másik forrása? A válasz attól függ, hogy a libidót vagy a destrudót tekintjük-e elsődlegesnek. Itt azonban nem saját válaszunkkal kell előállnunk, a mítoszét kell keresnünk. A tapasztalat mindkét átcsapásra ad példát: gyűlöljük, mert szeretjük, s a szeretet korlátozza szabadságunkat. (Így védekezik az *Asszonyok karavánja* hőse a megkívánt nővel szemben.) Szeretjük mert gyűlöljük, s a félelem elől más módon nem menekülhetünk, a függést így tehetjük elviselhetővé (*Double Indemnity, The Lady From Shanghai*). Dicsőítjük és szeretjük elnyomóinkat, de közben csak a pillanatot várjuk, amikor gyűlölhetjük őket. Csak a kegyetlen leszámolás fékezheti meg a gyűlöletet, mely másként felemésztené a személyiséget (*The Maltese Falcon*).

Gyűlölet és előítélet gondolati összekapcsolása a félelemből fakadó negatív fantomizációt és a belőle eredő, általa gerjesztett gyűlöletet a hamis tudat jelenségeként ábrázolja. Nietzsche ezzel szemben a szeretetet hozza összefüggésbe a fantomizációval, konkrétan az illúzióképzésel, és a félelmet ábrázolja az igazság forrásaként. Nietzsche egyrészt minden

szeretetre kiterjeszti az erotikus illúzió fantomképző sajátosságát, másrészt azt hangsúlyozza, hogy míg a szeretet a nemtudásban, addig a félelem a tudásban érdekelt, a félelem megismerés, míg a szeretet illúzió. „Az emberi jelenségre irányuló általános belátást a félelem jobban vitte előre, mint a szeretet, mert a félelem ki akarja deríteni, hogy a másik kicsoda, mire képes és mit akar: az e tekintetben való csalódás veszélyt és hátrányt jelentene. Ezzel szemben a szeretet titkos indítéka a lehető legtöbb szépet igyekszik látni a másikban vagy a lehető legmagasabbra emelni őt: e tévedés számára öröm és előny és így is jár el." (Nietzsche: Morgenröte. In. Schlechta: Nietzsche – Werke. Frankfurt am Main, 1976. Bd. II. 192.p.). A vonzás is alapulhat illúzión, s a taszítás is. A szeretet és gyűlölet reális kristályosodási pontokat keres a végső vágyak és félelmek artikulálása és gyakorlati operacionalizálása érdekében, s az érzéseket azután az illuzórikus kristályosítással hajszolja a cselekvés felé, lehetséges jó és rossz alternatívák képzeletbeli előlegezése útján. Hiszen rendszerint előbb kell cselekednünk, mielőtt az igazságot megismerhetnénk (amely igazság olyan bonyolult és deprimálóan ellentmondásos, hogy cselekednénk-e egyáltalán, ha ismernénk?). A negatív fantomizáció végcélja az ölés, a pozitív fantomizáció végcélja a szülés. Annak módszere a szétválás és szembefordulás, ezé az egyesülés. Az határokat és távolságokat teremt, ez határokat és távolságokat számol fel. A pozitív fantomizáció öncélú egyesülés, a negatív fantomizáció valaki ellen való egyesülés. A negatív fantomizációban a szeretet még nem elég erős egyesítő impulzus, szüksége van a gyűlölet támogató munkájára, a közös ellenségre. Az ideálképzést megelőzi a torzpofa, a gorgófő, a rémkép a mitológiában. Az ideálképzés csak az „aranykorban" válik lehetővé, nem ismerik a féllények által benépesített homályos előidők. A szép hazugság az ideál lecsúszott, banalitássá lett formája. Az ideál azért kötődik valamilyen „aranykorhoz", mert az igazság jelenik meg benne szépként. Az aranykor a „szép igazság" kora, amikor a szépség még nem hazugság. *A legszebb kor* címe ironikus: a film melankolikus groteszk, mely a csehszlovák film virágkora általános receptjét követve hangsúlyozza, hogy a „még nem" és a „már nem" közül kimaradt a létteljesség, s az „igazságeseményként" megélt forradalom végül „hazugságeseménynek" bizonyult.

Az emberek – a lecsúszott világok emberei és a lecsúszott emberek világai – vágynak a szép hazugságokra, jobban mint az igazságra. Az igazságban korlátlan ideig élhetünk, a hazugságban korlátozott ideig, de benne is élhetünk. Az elcsábítóként, vonzerőként bemutatott illúziót a következőkben kötőerőként szemléljük. Illúziók vezetnek az igazság felé, illúziókban kísérletezik ki az ideált. A *Darling Lili* hős katonája beleszeret a német kémnőbe, mégsem vesszük rossz néven szenvedélyét, mert a kémnőt ugyanúgy megzavarja a szerelem, mint áldozatát. Az, ami a harcosok számára demoralizálódás, másrészről szerelmi megtisztulás is, annak bebizonyosodása, hogy a nőkultúra kombinációs potenciálja erősebb lehet a társadalom szelekciós potenciáljánál. Az, ami a kettős hazaárulás képe is lehetne, az egyesült Európa képét vetíti előre. Az illúzió nemcsak vonz hanem köt is: minél kidolgozottabb, annál inkább. A vonzó erők, intenzitásuk mértékében alakulnak kötő erőkké. Ahhoz, hogy a férfi nemi aktusra csábítsa a nőt, a nőnek csábításra kell csábítania a férfit. Ez a szerelmi óramű első lökése: a női szépség, az erotikus vonzerő és a személyi varázs teljesítménye – a nő előbb fejt ki vonzó és tovább fog kifejteni megkötő munkát. „Szeretném magamnak bebeszélni, hogy megerőszakol, de a lelkem mélyén tudom, hogy valójában én erőszakolom meg őt." – állapítja meg magában a *Young Lady Chatterley* hősnője az első nemi aktus során. Eredetileg a nő felépítése (kicsi, szőrtelen, nem izmos és csontos, nem agresszív stb.) elegendő,

hogy a kellemes képzetek kristályosodási pontjaként szolgálva a férfit udvarlásra, szolgálatokra, teljesítményekre késztesse. A nő puszta léte tartalmaz valamit, ami a férfit befektetésekre indítja. Az állatszépség az erő, az emberszépség a gyengeség jele. A nő háziasítási „degenerációja", testi infantilizmusa előrehaladottabb, teste már e test művét vagy termékét, a gyermeket is előrevetíti, s már maga a nőtest kiváltja a gyermekének kijáró gyengédséget és gondoskodást. A nőtest a létfenntartó környezeti adaptáció szempontjából kevésbé specializált (azaz kevésbé csúnya) mint a férfitest, sokkal inkább fehér lap (fehér vászon, mozivászon, projekciós felület a fantázia számára). A nőstény teste eme eredendő esztétikumával veszi rá a hímet az ösztönileg nem garantált illetve magasabb fokon a nyers erotikán túli befektetésekre. A továbbiakban a nők befektetés-ösztönzőket is kidolgoznak, egymással is versenyezve, megtanulják fokozni vonzerejüket. Fokozni sem elég, új, sajátos, a csábítóerőkhöz képest új kötőerőkre is szükség van. Megkapni ugyanis könnyebb a partnert, mint megtartani. Az erotikus partner marasztalni próbál. E célból megtanulja különlegesként, kincsként, a szépség összefoglalásaként prezentálni magát. Minél inkább úgy érzi a társ, hogy sokat kapott, annál nagyobb kötő erő, hogy megkapta. Ezért az első szakaszban a biológia és a kultúra együttes erőfeszítései stilizálják kinccsé a nőt. A természet a hímeket ruházza fel a létfenntartási ösztönt megszólító valóságos előnyökkel (sikeres, erős, erőszakos, mozgékony, feltűnő); a kultúra a nőstényeket ruházza fel képzelt, a praktikus célszerűségtől elcsábító előnyökkel (előkelő megjelenés, divatos szépség). A nőstény átveszi a hím fantáziájától a díszítő funkciót s – az öltözködés, a kozmetika, a plasztikai sebészet által, intelligensebb kultúrákban azonban ezekkel szemben sokkal inkább a viselkedés élénksége és kifinomultsága révén – növekvő mértékben kontrollálja az illúzióképzést.

A mennyiségért való verseny, az erotikus élmények halmozása közben már megindul a versenyek versenye, a minőség versenye a mennyiség versenyével. A kéjminőségen túl az életminőségről is szó van. Az esztétikai minőségek ígéreteit az etika igazolja, a szépséget a jóság. A nő kifejleszti az esztétikumot, hogy megkapja a férfit; aztán olyan élményeket kapnak egymástól, amelyek továbbra is kötnek. De nemcsak az esztétika etikává való átalakulásáról van szó: a szépség múlása nem a szépség elmúlása, minden átváltozása jele – ismerője számára – minden előző állapotának. Régen voltak pl. szép öregasszonyok, akik hosszú életet éltek le egy szerető férfi mellett, s az öregség arca magába foglalta a fiatal arcokat, s őket magukat, az öregségnek is tartást és bájt adva, összetartotta az, hogy tudták, a szerető tekintet valamennyit egyben látja. A szép öregember a művészet- és politikatörténet kedvelt figurája: a „nagy ember" gyakrabban és hatásosabban jelenik meg a XIX. századi festészetben öregemberként, mint fiatalként. Az öreg Goethe vagy Deák Ferenc arca előttünk áll, jelenvaló fantáziánkban, a fiatalé nem. Ez összefügg a patriarchális kultúra uralmi igényével is. A legtágabb értelemben veendő kulturális forradalmak ezzel szemben a fiatal férfi alakját tolják előtérbe. Mózest öreg emberként ábrázolják, Jézust fiatalként. Szent Istvánt vagy Gellért püspököt öregként, Petőfit vagy Adyt fiatalként.

Az illúzió nemcsak vonzó- és kötőerő, csak azért válhat be hosszabb távon, mert – nem feltétlenül, de alkalom adtán mobilizálódó – teremtő erővel is bír. E teremtő erő nyomába szegődve azonban előbb az illúziók megsokszorozódásával kell foglalkoznunk.

Kettős látszatról beszélhetünk, amennyiben az illúziók kristályosodását tárgyi és alanyi oldalon egyaránt megfigyelhetjük. Tárgyi oldalon az illúzió szépnek tünteti fel az átlagost; a szemlélő illúziójához a tárgy is hozzájárul, amennyiben a kiöltözés és kikészítés által a von-

zalom tárgyai maguk is alkalmazkodnak a felismert igényhez, kivetítik, ahogy csodálójukba bevetülnek, illetve elővetítik ahogy bevetülni kívánnak. A befogadó illúzióképzése várakozásokkal lép fel, várakozási horizontot képez, melyet a vonzalom tárgya is észlel, késztetésnek engedelmeskedve, hogy színházzá varázsolva a világot, a fantomot a mindennapi élet színpadára állítsa. De a maga fantomát, önképét is variálhatja, amíg versenyképes alakba öltözteti. A tárgyról képzett illúzióknak szuggesztív hatása van a tárgyra, csak az a kérdés, hogy ez a szuggesztió csupán az önmegjelenítésre hat vagy a döntésekre is, a külsőt alakítja csak át vagy az egész életet. Alanyi oldalon az illúzióképzés azzal kezdődik, hogy szerelemnek tünteti fel az erotikát és gyengédségnek a nemi dühöt. Nietzsche figyelmeztet, hogy a szerelem nemcsak a szeretettet torzítja illuzórikus fétissé, a szeretőről is hamis képet ad: rendkívüli helyzetben és különleges teljesítményeiben mutatja be őt, amelyekre általában nem képes (Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Bd. III. 84. p.). Furcsa kölcsönhatás jön létre: 1. Az imádó belevetíti összes értékeit az imádottba, 2. az imádott vállalja ezek megtestesítését a szerelem színpadán, 3. s az imádott mimetikus attrakciójáért aztán az imádó szerelmi hőstetteket nyújt cserében, melyek 4. az imádottat is hasonlókra ösztönözhetik. A kacérság én-stilizáció, míg az imádat, rajongás te-stilizáció, melyre szerelmi hőstettek és teljesítmények épülnek, melyek ismét önstilizációt jelentenek. A szerető maga elé vetíti a szeretettben az értékeket, melyeket ő valósít meg a szerelem szolgálatában, a szeretett pedig mértéke, bírálója és behajtója eme értékeknek. A görög kultúrában a szerető a nevelő, a keresztény kultúrában a szeretett; az utóbbiban a nevelő funkció esztétikai-ihlető szerep közvetítésével valósul meg. Mindezek az átalakulások a mindennapi életben általában nem öltik a narratívából ismert szerelmi hőstettek formáját, de eltolódások formájában a banális világban is a viszonyokat összetartó és regeneráló erőkként jelenvalóak. Az egész vázolt transzformációs sor feltétele azonban, hogy a rajongó imádata az imádott személyben meglevő reális magra épüljön, olyan minőségre, melyben egybeesik realitás és potencialitás, azaz a pozitív transzformációk lehetősége reális erőként megalapozott. Ha ez nincs így, akkor az imádat megcsúfolja az imádót, az imádott pedig lezüllik (*Of Human Bondage*).

Nietzsche az erotikus illúzióképzéshez hasonlóan látja a vallásos illúzióképzést. A kereszténységet elemzi az erotika analógiájára vagy fordítva? A kettő nála hasonlóan működik. Marx gondolkodásában a vallás a nép ópiuma, Nietzschénél a nő is az. Nietzsche egyrészt a szerelmet is illúziónak látja, nemcsak a vallást, másrészt az illúzióban nemcsak pusztító erőt lát, teremtő erejére is figyelmeztet. Kultúránk általában rendkívül korlátolt képet alkot az illúziókról. A nyárspolgár egyetlen dologban hisz, a tényben. Illúziókról beszélve a képzelet művét az észlelés művén mérjük – jogtalanul! A félelem szüli a meglett dolgok igaz képét, ám a rajongás szüli az új dolgok lehetőségét. Minek terméke maga a teremtés? A teremtés a káosz, a mutáció és a játék terméke, míg a kutató és alkalmazó tudás mérnöki munkája nem teremt semmit, csak átalakít mindent, fel- és elhasznál. A szenvedély önmagáról is illúziókat képez: a pillanatnyi fellobbanás érzéséből megalkotják az örök hűség eszméjét, a hirtelen haragból az örök bosszút, a kétségbeesésből az örök gyászt, könnyelmű szóból örök kötelmet (Nietzsche: Morgenröte. Uo. Bd. II. 32-33. p.). Az illúzió rangot ad és mértéket állít. S végül az illúzió önmagába vetett hite mértékében megy át a pusztán rituális cselekvés valóságos döntésekbe. Nietzschénél a nemi illúzióképzés a művészeti illúzióképzés ősformája, s a képek segítségével csábítják el a létet az értékek. A szerelmi mámor „kioltja az okot a szerető tudatában" (Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre. Uo. Bd. IV. 344. p.) és mást, valami

ragyogóbbat állít a helyére. Mindez a mámor alanyát is transzformálja, mert midőn többet és nagyobbat érez és ennek megfelelően másként cselekszik, erőtartalékok ébrednek benne. A művészet „az élet legnagyobb stimulánsa" (Uo. IV. 344.). Az illúzióképzés tehát ugyanannak a nemzőerőnek a munkája, mely kettőből harmadikat állít elő, s azt látjuk, hogy a nemző erő, az illúzió közvetítésével, az egész világ nemzőjévé válik. Isten azért tudta megteremteni a világot, mert azt hitte, hogy meg tudja teremteni. Visszatérve az erotikus illúziókhoz: valóban többnyire csak egy-egy nemi aktus vagy kilobbanó viszony közvetítői, de csak akkor, ha nem indul meg a fent vázolt pozitív visszacsatolási folyamat, mely átesztétizálja és ennek közvetítésével átetizálja a nemiséget, s melynek lényege egybeesik magának a teremtésnek a lényegével. A teljesítményekre sarkalló önstilizáció, az önmaga felől táplált illúziók, lovagi szolgálat és szerelmi hőstettek által, realitást szül. A férfinak kell megszülnie az új realitást, melybe a nőnek érdemes beleszülnie az új életet.

A *Szerelmi lázálom* című film elején a szerető a test pusztulását látja csak és nem tudja megcsókolni a nőt, a film végén egyben látja, amit megéltek, s amit jelentenek egymásnak, s most nem részvétcsókot ad, amit kezdetben illett volna, hanem a szerelemét. A szerelem csak a túl sokat és a túl keveset ismeri, nincs középút. Az *El último cuplé* című filmben a Sara Montiel által alakított Maria Luhan nemcsak teljesíti a nagy producernek a külvárosi lányba belelátott álmát a nagy nőről, túl is teljesíti azt, túlnő rajta. A *Vertigo* ugyanennek a folyamatnak a kisiklását beszéli el: ha az illúzió nem a tárgy valódi tulajdonságaira épít, ha a tárgyat a pótkielégülés veszi igénybe az öncsalás eszközeként, akkor a vázolt fejlődési folyamattal ellentétes folyamatok indulnak be, az illuzórikus kultusz megtámadja a tárgyat, eltorzítja a viszonyt. A tárgyat foglyul ejtő kultusz pusztító lehet a tárgy számára. A tárgy az imádat túsza. A politikai és szerelmi illúziók hasonló módon fenyegetik katasztrófával tárgyukat.

12.5. A szép maszk

(Erotikus fetisizáció)

A csábító és halmozó erotika a fogyasztó erotika formája; már nem nyers genitális erotika, de szellemtelen, nem látja az erdőtől a fát, s ezért az erdőt sem látja, nem tudja miből áll, milyen az erdő, mert csak az egyes fától kaphatna erről információt; ezért érezték a legutóbbi időkig tévelygésnek. E szerelmi ámokfutás áldozata a szeretett lény, a szerelmi tárgy, míg az alább elemzendő formában épp fordítva: a szerelmi tárgy bírja le a szeretőt. Az erotikus vándorlás felfedezi a különbségek vonzerejét, de a különbségek labirintusa végtelen útra csábítja, melynek során reménytelen bolygássá válik a buzgó fáradozás. A következő példány mindig új és más, de az újból egyre több régi élmény köszön vissza Az erotikus kifáradás és kiégés végül nem érzi az eredményt arányosnak az erőfeszítéssel. A végtelen haladás mind hasonlóbb az örök ismétléshez. Az erotikus óra körbe jár: az örök új valójában soha sem új. A szerető csalódott: mindenki az övé volt s végül felpanaszolja, hogy az „Egy"-et nem találta. Úgy járt, mint a régi déltengeri hajósok, akik azt hitték megtalálták a földi paradicsomot, a felszabadult erotika édenét, ám valójában az történt, hogy a nők a hegyekbe menekültek, csak a prostituáltak maradtak a parti faluban.

A szellemtelen erotika következő formája vakszerelem, csapdába ejtő erotikus bűvölet, mely nem látó, bár esztétikai minőségeket észlel. Az, ami hű rajongásnak látszik, nem kü-

lönbözik lényegileg a genitális impulzusszex ajzottságától. Az észlelt esztétikai minőségek ugyanolyan absztrakt, sematikus mintát formálnak a személy összképéből, mint a genitális impulzusszex a nemi szervből. Az előbbiekben tárgyalt szerelmi ámokfutás minden partneren túllép, nem tud megállapodni, nem tud közel kerülni, mert hiányzik belőle az individualitás iránti érzék. Jacques Tati *Hulot úr nyaral* című filmjének szőke szépsége valószínűtlenül csodás, szent idegenszerűség, akinek megközelítése lehetetlennek tűnik. A szerelmi ámokfutó mindig túllép, sőt átlép a nemi tárgyon, az imádó pedig sosem éri el. Annak egy sem elég, ennek egy is túl sok. Míg a szerelmi ámokfutó nem tud túl nem lépni, a megbűvölt fétisimádó olyan ösztöncsapdába esik, mely pontosan az előbbi túllépő impulzust bénítja le. Ezúttal nem a szerető képtelen megragadni az individualitást, hanem maga a szeretett számolja fel, illetve tünteti el individualitását, mert nem a maga nevében lép fel, többnek akar látszani önmagánál. Don Juant egy szobor győzi le, a valóságban pedig ez a szobor maga a nő, aki nem akar a többi elcsábított áldozat sorsára jutni, ezért válik szfinx-szé, szexbálvánnyá, ki istennő, nagy ragadozó és hideg, mint a kő.

A gyűjtőt a különbségek vonzzák, amelyek végtelenek, mert gazdagságuk feltárulása attól függ, milyen mélyen nyúl bele a tagoló érzék, a megkülönböztető képesség a különbségek folyamába. A hódítás lassan halad előre, minden tetszőleges példánnyal megelégedve, vagy hétmérföldes léptekkel, nagy típusok markáns különbségeire fókuszálva az „igényes" fogyasztás étvágyát – az egyik hódító országokat hódít, a másik étvágyának falvak is megfelelnek – , mindez nemcsak az érzéktől függ, hanem mindenek előtt az adottságoktól, nemcsak az a kérdés, a hódítót ki vonzza, az is, mennyire vonzó a partnerek számára. Vonzalmat érezni: az erotikus érzékenység kérdése; vonzalmat gerjeszteni: az erotikus hatalomé. A hétmérföldes lépteket az erotika sűrítő szelleme teszi lehetővé, mely a partner erotikus kisugárzásában válik produktív erővé. Az erotikus hatalom a nagy ugrások igényével eme kisugárzó központokat teszi meg a hódítás céljává; ám ha a legnagyobb ugrást akarja megtenni, végül rabbá válik, mert a legnagyobb sugárzó centrumot célozza meg. Az erotikus hódítás gyűjtő szenvedélye a szubjektumba koncentrálja a – látó és szerző – erotikus erőt, az erotikus fetisizmus a partnerben foglalja össze a lenyűgöző, szolgálatra csábító erőt. A szépségeket már nem a szeretők halmozásával, hanem az egyes szeretőben szeretné halmozni.

Az imádó mazochista szerető, aki magát áldozza fel a másik nem oltárán, annak összefoglaló reprezentánsa előtt. A csábító szadista szerető, aki a másik nem egyedeit áldozza fel a másik nemnek magának, mert az egyedekben csak a nemet kultiválja. A csábító és az imádó egymás fordítottjai, de egyik sem partner, kapcsolataikból hiányzik a személyesség. A heves illúzióképzés, mely a személyesség pótléka, megteremti a közös közeg látszatát, mániával és hisztériával tölti ki a dupla magányt, mely az egyik felet a beteljesületlen vágy visszhangjaival, a másikat az önimádat visszhangjaival szigeteli. Az erotikus vándorszellem számára a nemi ideál lezárhatatlan felsorolásban ölt testet, a fetisisztikus erotikában absztrakt képletként jelenik meg. Az előbbi forma minden személyt egy-egy vonás alapján ragad meg, az utóbbi olyan absztrakt körvonalakat lát, amelyeket nem tölthet ki egyéni vonásokkal. Az előbbiben a hódító szubjektum promiszkuus, az utóbbiban a vágyott tárgy nem adhatja magát oda egynek és egészen, mert ezzel kitöltené a körvonalakat és csalódást keltene. Nem volna többé más, csak egy „ez": azaz túlléphető. A vándor-erotika kollektivisztikus, mert mindig tovább lép, a háremtartót a tömeg, a sokaság elégíti ki. A fetisisztikus erotika szintén kollektivisztikus, mert ezúttal minden érzéstelenített életösztönű, libidinálisan fanatizált

szubjektum-példány, ezek egész raja egyetlen objektum körül kereng, így itt a vágytárgy a háremalapító, a fogyasztó. A vándorerotika, az erotikus nomadizálás túllépte az áldozatot, a fetisisztikus erotika elfogyasztja, tönkreteszi áldozatait, akiket a lángba szálló megperzselt éjszakai lepkékhez hasonlít az erotikus költészet. Ott a szerető az Egy, a Mindent túllépő, itt a szeretett kapja e veszélyes pozíciót; az cserben hagy, ez elfogyaszt, felemészt. Ezért is kell felolvadnia és szétesnie Ayeshának Robert Day filmjében (*She*). Az imádott pora úgy száll el a szélben, mint a vámpíré a horrorfilmekben.

A gyűjtőszenvedélyt legfeljebb mohóságnak nevezhetjük, a fetisizációnak, mely kitüntetett példánynak szóló, fellegekben járó asszociatív kristályosodást is kiváltó, tartós vágy, az „imádat" kifejezés is kijárhat. Az imádat folyamatosan eggyel szeretné kiélni az elragadtatást, amelyhez a mohóságnak mindig új példányra volt szüksége, de míg a mohóságban a szubjektum, addig az imádatban az objektum állhatatlan. A mohóság gyakran meg nem becsült, sőt észre sem vett értéket lép túl, míg az imádat méltatlant imád. A mohóság számára minden példány a rákövetkező példány előkéjét képviseli, a fétis azonban megjeleníti a végtelen kéj ígéretét. Ez az ígéret pedig annál meggyőzőbben tűnik „ittlétnek", minél kevésbé ittlét maga a fétis, minél inkább puszta kép, hamis maszk és üres ágálás. A vándorszexben az összes szeretettek együttes tulajdona a teljes kéj, mely egyikben sem érhető el, a fetisizmusban egy objektum tulajdona a teljes kéj, de az szétszórja magát, az összes kérők, szeretők köztulajdonaként, ki mindenkié és senkié, s az ígért kéjből legfeljebb morzsákat nyújt az egyes szeretőnek. A bálvány gyakran elhagyja a férfit, aki felfedezi vagy megteremti őt (*Love Me or Leave Me*). Az *Evita* hősnője ezt sorozatosan megteszi.

Az azonosságon orientált érzékek, a nemi düh vagy a nyers genitális erotika mindenkit akarnak. A különbségen orientált válogatós erotika kitüntetett példányt keres. A reflexnek bárki jó, a kíváncsiság, kívánság és halmozás szellemének mindenki megfelel, a vágy válogatni kezd, s az imádat az imádott rabjává válik. Az akárki (vagy akármi) vad és a mindenki kívánása mohó érzékét egyelőre nem az egyetlen „váltja meg", hanem a fétis bűvöli el. A vad, sötét, mohó érzékekkel csak a fétis bírja felvenni a harcot. A fetisisztikus vágy kitüntetett példányt keres, de ezt nem mint az „Egyetlent" fogja fel, hanem mint „díszpéldányt". Ezért csak nyersimádat, bálványimádás, szemben a romantikus imádattal, mely azért tud átlelkesülni, mert méltóra irányul, ki egyrészt esztétikusan is differenciáltabb példány, nem durva nemi kiváltókra redukált absztrakció, hanem érzékeny szépség, másrészt etikusan is differenciáltabb, képes a kölcsönösségre. Máskor azért marad el a romantikus beteljesedés, mert az imádóból hiányzik, ami az imádott szükségletét kielégíthetné, az imádó érzése nem viszonozható, csak szánalom jár neki. Ekkor nem az a probléma, hogy az imádott nem méltó, s nem érzi az imádó minőségeit (*Magas Sierra*), s nem is az, hogy az imádó nem méltó, s nem érzékeli a maga alantasságát (mint a *Szélbe írva* részeges milliomosa), hanem az, hogy a pár nem összeillő (*The Roaring Twenties*). Ez az igazán szomorú: két derék ember nem segíthet egymáson.

Az imádó és az imádott gyakran gyötrik egymást (*The Roaring Twenties, Love Me Or Leave Me*), ami egy új létnívó meghódításának nehézségeiből fakad, amelyhez a szerelmesek mintegy egymás számára jelenthetik a létrát. Az alacsony erotika a több vágya, a magasabb erotika a jobb, a szebb vágya. Platónnál a szép a jó jele, a jónak pedig a boldogság a funkciója (Platón: A lakoma. In. Platón Összes Művei. 1. köt. Bp. 1984. 990-991. p.).Az egymáshoz sodró hiányérzetet már a görögök szeretnék esztétikai tartalmakkal kitölteni, s az esztétika

segítségével felfokozott kéjt, a szükséglet kínját túllépő boldogságot etikailag igazolni és biztosítani. Aki nem lett és lesz a találkozás által jobb és jobb, az nem boldog – a boldogság emelkedettség és nem puszta betöltöttség, jóllakottság, nyugalom. A középkor által felfedezett szerelem célja, Luhmann szerint (Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Kodierung der Intimität. Frankfurt am Main. 1984. 51. p.), a nem-vulgáris fellépés, az érzéki szükségletek nyers kielégítésének meghaladása, egy ideális-valószínűtlen szféra vagy nívó meghódítása, mely a különleges érdemek által elérhető. A hódító most már nemcsak új – megkívánt – testet akar megszerezni, célja a lét új módjának és nívójának meghódítása. Ennek primitív modellje a fetisizáció. A szerető imádottjában privilegizált esztétikai értékeket pillant meg, melyekkel maga nem rendelkezik. Az elbűvölt rajongó etikai értékeket ajánl fel ellenértékül, melyeket ő maga – mert bárki is – megvalósíthat. A nagyságot vagy a jóságot a szépség nemzi meglátójában, imádójában. A privilegizált szépség a természet kegyetlenségének kifejezése, a szépség kegyetlen szépség, az átlelkesülés és etizálódás az imádóban játszódik. A szép kegyetlen harmóniaként jelenik meg, a jó önkínzó vágyakozásként és végtelen diszharmóniaként. A teremtő természet szervező elve a szépség, a teremtett természeté a jóság. A szépség az anyagi genezis végpontja vagy célja, egyúttal a szépség a szellemi genezis kezdete. Az imádó nem versenytárs a szépben, az imádott nem versenytárs a jóban, e viszony izgalmát a kettős aszimmetria táplálja. A fetisizmus keresi a szépet, s birtokolni akarja mint erőt vagy életteljességet, de külsőként, ahogy a gyerek részesedik a szülő erőiből. A projekcióban erős, nem az introjekcióban. Szelektíven észleli a fétistárgyat, körüljárja, de nem jut hozzá. Nem az egész vágya, hanem a szép fenomén vágya: a szép azonban rész: külső. Vagy stádium: az életnek a csábítás korába jutott stádiuma. A fétis a teljes léttel szembeállított izolált, homogenizált, egyetlen feladatra – a hatáskeltésre – specializált létteljesség. A felszín létteljessége, amely nem kezeskedik a tartalomért.

Az imádó felfedezi az esztétikumot, de az esztétikum tudattalan etikum. Az a kérdés, végül a tévelygő imádottban is sikerül-e tudatosítani a lélek és a viszonyok mélységeit? Az ember nem tudhatja, mi lakik benne: ez a Füst Milán IV. Henrikje esetében fenyegető üzenet a szerelemmitológiában pozitív értelmet nyer. A *Turks Fruit* esetében ez az ébresztés nem sikerül, a *Lány a hídon* esetében az utolsó pillanatban, elszakadáson, kínokon, züllésen túl, végül sikerrel jár.

A fetisisztikus, inkognitós maszkvilágban, melynek erotikája nem viseli el a teljes megmutatkozást, a lélek titok marad. Nemcsak a kacérság taktikája, maga az erotika fétisalkotó ereje is megmutatkozás és eltakarás kettősségével jellemezhető. Az erotika átszemantizálja a testet, de a kommunikáció nem az egyén különösségéről folyik, hanem a közös vitalitásról. Ha túl sokat tartalmazna az individuális jellemből, eltakarná a fajjelleget. Az erotika maszkigénye és kendőzési szükséglete biológia és kultúra kommunikációjának igényeiből fakad. „Vannak nők – írja Nietzsche –, akiknek, bárhogy is keressük, nem találjuk belső életét, csupán tiszta maszkok. Sajnálatra méltó a férfi, aki ilyen kísérteties, szükségképpen ki nem elégítő lényekkel bocsátkozik viszonyba, ám épp ezek képesek legerősebben izgatni a férfi vágyát: keresi a lelküket – és keres vég nélkül." (Nietzsche: Menscliches, Allzumenschliches. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Frankfurt am Main. 1976. Bd. I. 651. p.) Lehet, hogy az erotika fedezi fel a szépséget, de giccses szépségként. A szépségmaszk, a reklámszépség, az erotikus sematizáció kezdetleges idealizáció a természetes kiváltók határán. A természetes formákat a kultúra szemléli, a primitívebb létrétegben elérhető nagyobb tökélynek kijáró áhítattal. A durva nemiség a

faj mennyiségi fenntartására, a magasabb, szelektív nemiség a faj minőségi fenntartására irányul. A szerető a legszebb egyedeket kívánja, de ízlésfeltételei a természet által sugallt kritériumokat vezetnek be mérceként, az egészség, szépség, fiatalság feltételével és mértékében szeret. Ha nemcsak a szépség, hanem a megszokott, meghitt szépség sűrítményét keresi, az emberi alapjelleg minőségbiztosítási ösztönéhez egy etnikum újratermelésének érzéke is hozzájárul. Az emberi nem vagy az etnikum eme minőségbiztosítására épülhet később, további feladatként differenciáló, komplikáló újradefiniálása, mely másféle vágyakban testesül meg, nem eme fetisisztikus fanatizmus impulzusaiban. Az imádat nem az egyénnek szól, őt a gyengédség éri el. Az imádat tárgya a szép test, az élet tengerének nagy erejű hulláma, mely messze sodró erőt nyilvánítva halhatatlanságot ígér a jövendő generációknak.

A „maszk" vagy a „páncél" kifejezések a fetisisztikus szépség zártságára utalnak. A szerető célja felnyitni a zárt szépséget, de nem éri el a célzott eredményt, valójában eltéved egy labirintusban. Az elnyelő labirintus és az elnyelő örvény rokon képek, a labirintus a rejtélyre, az örvény az erőre utal. A szép fétis archaikus erők metonimikus kifejezése, magáé az erőé, melynek legfeljebb kifejlési állapota vagy mozzanata, esetleg csak fegyverszünete a szépség. A szépség mint a faji életerők sűrített kifejezése kész adottság reprezentációja, előírt minta reprodukciója, nem az egymást kiegészítők találkozása általi újraálmodás, nem kreáció. A primitív szépség bűvölete passzív, állati, gépi életszubsztanciát álmodik meg, emberfarm tenyészállatát, embergyár tucattermékét, nem átszellemült s mindig új teljességet.

Az erotika, ha nem is akar nemzeni, még mindig az emberfaj életszubsztanciája s a benne rejlő lehetőségek által elcsábított; az életszubsztancia reprezentánsaként, a termékenység isteneként vagy termékenység istennőként imádja a szeretőt. Az imádat ama tekintetben is alternatívákat nyújt, hogy gyermekeket, kéjeket vagy erényeket „nemzenek"-e vagy ezek milyen kombinációira találnak rá viszonyukban a partnerek. A nemi dühöt kísérő megvetéstől a fétishez, az idealizációhoz és az imádathoz jutottunk. A nemi dühből kéj lesz, ha játszani kezd az áldozattal. Az átalakító elvek primitív formája a destrudóból ered. A nemi düh kéjjé változásához még nem kell szépség. A nemi harc, erotikus játék, szerelmi kaland jelenségsorban tovább lépünk az imádathoz a lebilincselő erejű szépség megpillantása által. A bűvölet és imádat világában a vágy játszik a vágytárgy hatása alá került áldozattal, az énnel. A kéjvadászatból esztétista imádat lesz, s az esztétikus kvázi-vallásból moralista imádat, ha áldozatként kínálja fel magát a fajszfinxnek. Ebben tudattalan érzelmi számítás is rejlik, hisz a játékszert megkapni is kéj ugyan, a bálványnak viszont minden ingere, sőt a rá irányuló vagy általa ihletett minden akció kéj.

A szent aurájának előzménye a bálványt körülvevő mágikus glamúr. A bálványhoz való viszonyban mindig szerepet játszanak a szorongások és ezzel a tabuk; a bálványra ránéző tekintet vakuszerű, villanófény természetű, mely nem a tárgy aggálytalan analitikus bevilágítása. A nemi düh és a genitális impulzusszex vakít; a fetisizmus nem tesz kifejezetten vakká, de őriz valamit a vakdüh absztrakcionizmusából, káprázó tekintettel szemléli tárgyát. A glamúr titokzatossá tesz, ezzel nyit teret a kiegészítéseknek és projekcióknak. Több a kérdés, mint a válasz, több a sejtelem, mint a támpont – mindez az illuminált bűvölet természetéhez tartozik. Mert maga a jelentés valami messze eső vagy messziről jövő, természete szerint nehezen artikulálható, mert kultúraidegen.

A *Samba* című film Sara Montielje a kerettörténetben pusztító és őrjítő, csalfa nő, a központi cselekményben boldogító. Amott belvárosi promiszkuusnő, emitt a Copacabana

szűze. Sara Montiel máskor bálvány és angyal egy személyben, mysterium tremendum és mysterium fascinans inkarnációja és egyesítése, a nő esztétikai minőségei dekoratív és rituális teljességének és misztikus mélységének beteljesedéseként (pl. apáca és prostituált az *Esa mujer* című filmben). A szent aurája a lélek kisugárzása, a bálvány glamúrja az életé. A dekadens korok csak az utóbbira érzékenyek, az előbbit elvetik. Az a fiatal, ez a vén kultúrát bűvöli, mely utóbbi visszautat keres az élet elveszett forrásaihoz. Nietzsche a dekadencia legnagyobb bírálója, az új osztályok és emberek képviseletében megszólaló marxizmus azonban őt is a vén Európa képviselőjének érezte. Ez csak részben volt jogos, mert Nietzsche nem annyira nyers erőket csodált, mint amilyeneket a marxisták mozgósítottak és képviseltek.

A megszépítés „a felfokozott erő következménye", a szépség „a győztes akarat kifejezése", mondja Nietzsche (Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Bd. IV. 347. p.). A bálványban a csodált erő befogadottként utal ki az embernek gyermeki pozíciót, a receptív lény pozícióját, míg a további fejlődés az erők differenciálásához, halmozásához s belső erőkként való felfedezéséhez vezet. A külső túlerő imádata az egyszerűbbnek, primitívebbnek vet alá, s mindenek előtt kontrollálhatatlan túlsúlyok kultuszába zár, míg az erők aktív szintézise kontrollálható fejlődési pályára helyezi az erők szervezetét, képesnek mutatkozik az erők bonyolult, nagyszabású összefoglalására, melyhez hozzá tartozik a tévutak és mellékutak felismerése s a lényegre való redukálás képessége. Az erőnövekedés egyszerűsítéssel jár, mely azonban már nem a primitívnek való önalávetés, hanem a bonyolult egyszerű működtetésének képessége. Ez már nem a hatalom imádata, hanem minden felnőtt szubjektum általi elsajátítása. „A fejlődés csúcspontja: a nagy stílus." (Nietzsche uo. IV. 347.). Nietzschének igaza van, ha az élet kultuszát nem állítja szembe a lélek és kultúra növekedésével, s felfigyel az esztétikum természetontológiai gyökereire. A fétis és glamúr nem ellentéte, hanem primitív formája az esztétikumnak, gyermeteg víziója, mámoros színpadra lépése, dionüzoszi támolygása, kezdetleges de fejlődőképes absztrakciója, mely kitöltendő körvonalakként, színek spektrumává differenciálandó kitörésként, szemkáprázta villámlásként képviseli azt. A *Bus Stop* című film elején szexfétisként megjelenő Marilyn Monroe a film végére westerni asszonnyá, a pionírnők utódjává válik: a beteljesedés végül sokkal nagyobb, mint amit a kezdeti erotikus varázs ígért.

A biológiai szépségmaszk egyengetheti a magasabb szépségtörekvések, differenciáltabb érzékenységek útját. Már maga a maszk is többsíkú, hajlik a differenciálódásra, rétegelt. Az elevenség, az életerő szignalizációja, amennyiben éleződik a verseny, nem elég; a párkereső egyed megtanulja az adott etnikum és kultúra erényeinek szignalizálását. Az etnikum alaperényein túlmenő divatjellegű kulturális mutatók versenye később korlátlan tért nyit a distinktív versenynek. A divat a „nagy stílus" ellentéte, nem természet és kultúra különbségét dolgozza ki, s nem a kultúra új erényeit halmozza fel a pusztán testi előnyökkel szemben, csupán a társadalmi különbségek kidolgozását szolgálja az egyenlőtlenség értelmében. A „nagy stílus" nagy közösségeket fog össze, a divat hierarchizál, felbomlasztja a hagyományos közösségeket, s ha újakat szervez, ezek nem a kultúra közösségei, csak a hatalomé, védekező, elhárító jellegük van. De ha az egyén a biológiai előnyöket nagy erővel szignalizálja, a kulturális distinkciós versenyek bonyolult szabályait fel is rúghatja. A szépség pótolhatja a divat dogmáit, felülhelyezkedhet a verseny játékszabályain. De az erényeken is túlteheti magát. A biológiai szépségszignalizációnak sikerkritériuma lehet, hogy a pompás egyed mennyi aljasságot, ostobaságot, lustaságot és embertelenséget engedhet meg magának. A fétis megtestesítője akár

a biológiai értékek egy részét is megsértheti: piszkos lehet vagy tisztátalan. De nemcsak régi és akár alapvető értékek felrúgója lehet, ugyanezzel az erővel új értékeket is képviselhet, s velük társulva avantgarde-pionír értelemben is lehet „más".

A maszk úgy viszonyul az individuális szépséghez, mint a páncél a harcoshoz vagy a tojáshéj a belőle kikelő, benne formálódó – vagy megzápult – lényhez. Nietzsche nyomán próbáltuk a maszkszépség előrehajtó erőit jelezni, ám mindig dominált s a tömegtársadalomban különösen előre tör fejlődésgátló funkciójuk. A maszk, melynek a hatékonyság a célja és nem az igazság, közönyös a valóság iránt. A fétis az, amivel érintkezve a lélek illúziók kiválasztására kényszerül. A szexualitás végül a nemzés és együttélés vállalkozása által falszifikálja az illúzióképzésre izgató fétist. Az erotika ezzel szemben önmagát fosztja meg eme falszifikációs lehetőségektől. Ezzel az erotika korlátlan játékteret nyit az illúziónak, a kultuszét,mely megsokszorozza az izgalomforrásokat. Mindegy, hogy az egyed birtokolja eme erőket, vagy csak játssza őket, nem kell saját világa képviseletében helytállnia, mert a gyűjtőszex képviselője csak vendég, a fétis imádója pedig csak néző, közönség. A fétis is továbbvezet, akárcsak a halmozó erotika szeretői, de nem más szeretőhöz, hanem közvetlenül az élő anyag képviseletében lép fel, hogy annak folyamába vegyen vissza. Az önelégült és hozzáférhetetlen, romlott és vonzó, apatikus és kíméletlen nárcisztikus szépségnek mindenki szakadatlanul áldozatokat hoz, írja Camille Paglia (Die Masken der Sexualität. München. 1995. 636.p.). Az ilyen ember a mások iránta való szerelmét fogyasztja, nem a másikhoz, hanem annak kötődéséhez kötődik, a másik csak saját vonzereje tükreként vonzza őt. Az eredmény nem összeolvadás, hanem szolgaság; a póz, a maszk nem egyesít, hanem alávet; a szép maszk önmegtagadást követel a partnertől, de maga is lemond; a fétis nem minden megnyilvánulásában és lehetőségei felszabadításában képviseli, jeleníti meg egyedi testben a faj beteljesülését, hanem önlemondás, megmerevedés, korlátoltság és rejtőzködés által. Ez az önző nárcizmus önpusztító is, nemcsak pusztító. Nem az ember teljes élete a faj életteljességének kifejezése, az embernek képpé, az életnek színjátékká kell válnia, hogy ezt felidézze. „A kép kárhozatot hírül adó vámpírszerű tárgy, mely megszállja emberi rabszolgái tudatát." (Paglia. uo. 640. p.). E szépség fölött, mely taszító dolgokhoz vonz, végzet lebeg.

A természeti előnyök szignalizációjában bevált fetisisztikus maszkképző stratégiát követi a kulturális erényeké. A nemzőt éppúgy becsapja a természet, mint a kéjkeresőt a kultúra, az előnyök látszatát keltő egyed a nemi háborúk mindkét frontján munkát spórol meg, mellyel tökéletesíti a látszatot. Erő, egészség, termékenység, tisztaság, gondosság, intelligencia stb. – a materiális erények kifejezése formális erénnyé válik és lekerül a testről. Az előnyök és erények versenye az erények és minőségek kifejezésének versenyévé válik. A divatos vonások kifejezésének készsége leváltja a materiális erények valóságát. Az erény működése, az erény céljai ugyanis zavarják kifejezésének céljait és tökélyét. Az erény ott hat legjobban, ahol nincs jelen. *A hátsó ablak* Grace Kellyje elcsábítja a James Stewart által játszott „szaguldó riportert" a nagyvilágtól, de csalás árán képes erre: a kezében tartott utikönyvben, mely a férfi értékeihez való csatlakozását hivatott jelképezni, divatlap rejtőzik.

A tömegkultúra erotikus fetisizmusa kétségtelenül radikális barbarizáció, ami mindenek előtt kulturatípust jelent, mielőtt bárhogyan megítélnénk, negatívan, mint az új nomádról beszélő Márai, vagy pozitívan, mint Deleuze és Guattari. A fétismintának nem kell hogy sok köze legyen az őt megtestesítő egyénhez, aki az erotikában neme vitális minőségeinek jeleként, a kivonatolt nemi vonzerő tiszta képleteként játszik szerepet mint a biofegyverként

felfogott test hatékony tudatbénító formulájának birtokosa. A fétis az emberlény biológiai minőségét szemlélteti és szociokulturális előnyeit közli – természeti és társadalmi hatalmi potenciált szignalizál. A fogyasztói imádat tárgya a szexspecialista márkajeleként funkcionáló tulajdonságcsoport. A XX. századi férfiak fölött „az anyaképnél jobban zsarnokoskodik a szabványszépség." (Denis Rougemont: A szerelem és a nyugati világ. Bp. 1998. 189. p.).

A szexfétis messziről szebb, mint közelről, a filmvásznon vagy a címlapon szebb, mint az életben, a fetisisztikus funkciót az őt hordozó eleven lény zavarni kezdi, ezért szorítja ki a nem-emberi fétistárgy a szexpartnert az *I love you* című filmben. A fetisisztikus erotika, mely kitüntetett, de absztrakt példányra irányul, a sejtetés szintjén felszabadítja, a konkretizáció tekintetében azonban korlátozza a szemantikát. A korlátozott szemantika: az erőszak szemantikája. A szexspecialista mint uniformis imádatkiváltó jelzések birtokosa, elnyomott elnyomó, korlátozott korlátozó és megerőszakolt erőszaktevő. A nőstény úgy jelzi a kultúrában az erotikus kiválóságot, mint a természetben a hímek az agresszív erőt. Az emberi kultúra rituális munkamegosztásában a férfi járta a szelekció-destrukció s a nő a kombináció-libidó táncát. A férfikultúra erotikus fétisképzése ezért rejtettebb az erotika vizsgálója számára, mert a férfifétist az agresszivitás színpadán kreálja a kultúra, így az erotikában hagyományosan a nő kapja a főszerepet. A fétisképző erotika mégsem képes a destrukcióval szemben radikálisan új principiumként fellépni, ő is kegyetlen, elsöprő erő. Az erotikus vonzerő szívtelen szépségként jelenik meg, hogy elcsábítsa a kegyetlen létharc győztesét. Az autonómia ősformája a vitális szabadság mint naiv gonoszság. A maszk a részvétlenség és befolyásolhatatlanság értelmében vett szabadság kifejezése. Az életképesség minőségének kifejezésén túl kifejezéstelenné válik, ezért titokzatos, nem tudni, hogy üres-e vagy visszatartja az információt.

Az Egyetlen megtalálásakor a bálvány lecsúszik kalanddá. Ez nem feltétlen jelenti hatalma elvesztését: az Egyetlen erős konkurense maradhat. Erotika és szerelem konfliktusa esetén a szerelmet legyőzheti ellenfele: épp az erotika vázolt fegyvertára magyarázza ezt (*La marge*). A természeti erők 1./ általánosságban vonzanak a másik nemhez, általánosított másikhoz vonzanak 2./ s a még mindig a természet örökségét őrző – a nemzés apparátusát a nemzéstől megfosztó – fetisisztikus erotikában még a szelektivitás is csak a faj – egy virtuális dimenzióba kitolt, elhalasztott, de a választások logikájára és az ízlés döntéseire innen is rávilágító – minőségmegőrzését szolgálja, nem a korlátozást, mert ha a szerető a jobb minőségű példányt választja, a továbbiakban nála jobb minőségű példányt is találhat, akiért cserben hagyhatja: minden vágynál van nagyobb vágy. Az emberek nem azért találták ki a kötelességet, hogy legyőzzék a vágyat, hanem azért, mert amikor képesek voltak tartósan és hevesen, akár tragikusan vágyni, s vágyuk ráadásul be is teljesült, még nagyobb problémák jelentkeztek, mint a vágyak akadályoztatottságának külsődleges konfliktusai. Tehát midőn a boldog szerelmes megkapta a már a fetisisztikus vágyban illuzórikusan vizionált, primitíven előrejelzett, s később, a szerelem felfedezésekor konkretizált Egyetlent, időnként előtört valami az alvilágból, a sötét előidőkből vagy az altestből, egy másik vágy, amit Freud az alantas szerelmi objektum vágyának nevez, mellyel az ideál e gyenge pillanatokban, a fekete erotika feltámadásakor nem versenyképes. A beteljesült szerelmet megtámadta a sokra vagy a mindre irányuló primitív és éppen ezért pillanatnyilag erősebb vágy, s e válsághelyzetben a szeretők a kultúra egészétől vártak segítséget, amit az igyekezett meg is adni. A gátlások és szublimációk a kultúrának az Egyetlent védő elhárító mechanizmusai voltak, nem pusztán énvédő, hanem mivédő mechanizmusok, melyek ezt az új, hatalmas vívmányt, az átlelkesült,

élethossziglani ígéretet és vállalást célzó individuális szerelmet védelmezték, az egyetlen nagy „örök" szenvedélyt a sok kis, alkalmi szenvedéllyel szemben. A bálvány esetében az egyetlenség-érzés még pusztán erotikus illúzió, mely szétfoszlik egy új bálványtól. Az autentikus egyetlenség vagy az individuális szerelem sem azzal igazolja magát, hogy megvéd az erotikus kalandoktól és bálványoktól, csak azzal, hogy nem jellemzi a puszta erotikus ingerek kínos visszájára fordulása (könyörtelen közöny, undorteljes csömör vagy önvádló depresszió). Az erotika belproblémája, hogy üressége mértékében válik taszítóvá. Az individuális szerelmet kicsapongás formájában kísérő erotika problémája azonban megkettőződik (ezért, ha tartani akarja magát, fel kell számolnia, az emberiség nagy, de tarthatatlan hazugságai közé sorolva az individuális szerelmet). Az un. „félrelépések", az individuális szerelem kimenőiként funkcionáló erotikus kalandok fájdalmat és bűntudatot visznek bele az Egyetlenhez való viszonyba, mely a bálványhoz vagy a kalandhoz való viszonyt is kedvezőtlenül befolyásolja, a felületes kellemességet tragikus visszássággá és a posztkoitális depressziót mély gyűlöletté fokozza. Szerelem és kaland viszonyát nem sikerült megszervezni: a kettő együttélése során a kalandok duplán fordulnak negatívba, s az Egyetlen egyetlenségét is károsítják. A test primitív ösztönei pedig éppen olyan erősen látszanak követelni a sokat és többet, mint a lélek és kultúra legotthonosabb, leglakhatóbb és kifinomultabb dimenziói az Egyetlen meghittségét. A számító értelem megsemmisítéssel fenyegeti az egész természetet, a teljes ösztönfelszabadítás pedig – hisz a libidó és destrudó gyakran megkülönböztethetetlenül összekeveredik – megsemmisítéssel fenyegeti a kultúrát. Az értelem lakhatatlanná teszi a természetet, az ösztön pedig a kultúrát. Élet és szellem dupla ellenérdekeltségét a „fogyasztói-" és „élménytársadalom" legfanatikusabb ideológusai sem hazudhatják ki a világból. Olyan filmek mint a *Trainspotting* vagy a *Félelem és reszketés Las Vegasban* egy újfajta kasztrációs komplexum történetét mesélik el. Néhány nemzedék annyira félt a kaszrációtól, a nemi szerv tilalmak általi korlátozása vagyis funkcionális kasztrációja értelmében, hogy eme szerv tradicionális ellenfelét biztonságosan legyőzni próbálva, az agy funkcionális kasztrációját választotta. Az önfelszabadítás formális kötelességgé vált e szubkultúrákban, s nem vették észre, hogy – megfordítva – az önmegtartóztatás nem volt mindig formális kötelezettség, ellenkezőleg, egykor éppen olyan szenvedély volt, mint amilyen az önfelszabadítás is volt divatos szlogenné válását megelőzően. A társadalmi hierarchia legalján teljesen szabad a nemi élet. A páriaszex (lumpenszex stb.) csak a fantázia korlátozottságát ismeri, nem a kultúra korlátozásait. A hierarchia csúcsán a katonai jellegű uralkodó osztályok is hajlanak a szexualitás – bár nem az előzőhöz hasonlóan teljes, problémamentes, naiv – felszabadítására, s ezek utódjaként a fegyverek helyett gépekkel és pénzzel hódító kapitalizmus viszi végig a modern ösztönfelszabadítást, mégpedig, ahogyan az arisztokrácia is tette, végül a nőkre is kiterjesztve a kötelmek felfüggesztése értelmében interpretált felszabadítást. A hierarchia másik csúcsosztályát, a szellemi osztályt nem szabadítják fel a kultúrák, de – ellentétben a külső korlátozások által fegyelmezett középosztályokkal – a szellemi elit belső korlátokat termel ki (szégyen, óvatosság, hipochondria, nárcizmus stb.), mintha testi és szellemi nemzést, múló kéjek és tartós művek nemzését kibékíthetetlen érdekeknek érezné. A nyers erőszakelvű akarat csak a partnert igyekszik korlátozni (a katonai elitek ezért gyakran nem teszik meg, amit a polgár megtesz, nem terjesztik ki a nőkre promiszkuitás és perverzió felszabadítását), míg a szellem vágyával megjelenik az önkorlátozás szenvedélye – mert kétségtelen, hogy szenvedélyként jelent meg a szentségnek kikiáltott önkorlátozás, mely egyesíti a szentség

technikáját még az ekszẗáztistechnikák hozadékával is, mert minél jobban halasztja a természeti nyerskéjt, annál jobban telítődik eksztatikus potenciállal végül minden érzéklet, élmény és gondolat. A katonai hatalom csak szerző, halmozó, hódító erő, míg a szellemi hatalom a nemző erőnek is fölé helyezett teremtő erőként, isteni erőként definiálja magát a középkori kultúra nóvumát jelentő átszellemítő minőségi ugrásban. A maszkképzés, a bálványimádás a vázolt szublimatív törekvések előzménye az ösztön által uralt világban: az ösztön álma a szellemről, a genitális mámoré az ideálról.

A fetisiszta megáll az Egynél, de ez az egy nem önmagát jelenti számára, hanem mintegy az összes többit. Ezért a fetisiszta nem teszi boldoggá a fétist, a szexidolumok nem boldogok (*The Barefoot Contessa*). Már nem az erotika nyers-genitális formáját vizsgáljuk, de még szellemtelen, barbár formákat, melyek nem ismerik az Egyetlenre való ráismerés szenzációját, az individualizált konkrétum igényét. A fétis, mint láttuk, ragadozó, de híve is csak fogyasztó. Egymást kiegészítő hiányérzetek jelzik előre a szellem, a kreatív érzékenység feladatait. A bálványképző illetve sorozatképző erotikákat úgy ismertük meg, mint amelyek bizonyos mértékig korrektív ellensúlyul szolgálnak egymással szemben. Ha a bálványtól megment egy másik bálvány: sorozatképzés indul. Ha a sorozatképzés igénytelen és sivár, az erotikus bálványok tanítják – ha csak beválthatatlan igéretek felvillantása által is – az igénytelenséget az igényre, vonzó és tartóztató csomópontokat jelölve ki az erotikus kontinuumban. A maszkszépség olyan kitüntetett forma, melyet a primitív emberiség nem nélkülözhet, s a „kulturált" emberiség primitív ösztönrétegei sem jönnek ki nélküle. A maszkszépség az a köztes erő természet és kultúra között, amely képes nagy ösztönerőket állítani a primitív erotikus ámokfutás befékezésének szolgálatába.

Két ellentétes szerelemkoncepció az őrület és a megvilágosodás eszméje. A bálvány imádatát az ész elvesztéseként értelmezik és nem megvilágosodásként. Az őrületet a kijózanodás is fenyegeti és nem kevésbé egy másik őrület. A szenvedély választ, de nem örökre, ismeri a nagyságot, de nem az örökkévalóságot, csak a tudatvesztés faszcinációját ismeri, a tudatosulását nem, nem ismeri az érvényt. A szenvedély szelektív de véges, nem csinálhatja végig a szelekciót. Nincs végpontja, mert a vége egy másik szenvedély. A szenvedély objektuma kitüntetett, de nem kizárólagos és végleges. Vagy azért drukkolunk a hősnek, hogy az imádat tárgyától eltaláljon a szerelem tárgyához (mint a film noir darabokban), vagy azért, hogy az imádat tárgya sikeresen átalakuljon a tisztelet és szeretet tárgyává (mint a *Darling Lili*ben). Ez utóbbi átalakulás annál felemelőbb és fergetegesebb hatású, minél kegyetlenebb az imádott, s minél jobban sikerül késleltetni az átalakulás pillanatát. Mint sok más tekintetben, ebben is Josef von Sternberg a legzseniálisabb: emlékezzünk Marlene Dietrich átalakulására a *The Devil is a Woman* utolsó pillanatában.

A bálványozás, láttuk, könnyen ellentétébe fordul. Ez mindenek előtt az új bálványnak használ. De vajon nem telítődik-e végül a szenvedély a bálványimádással is, nem lázad-e végül ellene ugyanúgy, mint az egyes bálvány ellen. Végül nem jut-e maga a bálványimádás is az egyes bálvány sorsára? Ha tetszik, ez a kijózanodás az érés és nevelődés kérdése, ha tetszik, az öregedésé. Öreg társadalmak, öreg társadalmi osztályok és öreg emberek megdöntik a bálványokat, mert nem tűznek maguk elé olyan célokat, nem vizionálnak olyan távoli értékeket, amelyekből még semmi sincs meg bennük, s amiket így még csak a semmi sürítményeként vizionálhatnak.

Mitől esik szét a fetisisztikus idealizáció? A megismerés mint kiábrándulás annak tudatosulása, hogy a szenvedélyes szubjektum nem szereti a szenvedély tárgyát, s még csak nem is kife-

jezetten őt kívánja. Az ember nemcsak azt veszi észre, hogy nem kap tőle semmit, hanem azt is, hogy az nem vált ki belőle semmi jót. A lelki és szellemi éréssel a maszkszépség imádata helyébe megvetés és undor lép, a bonyolultabb ingerek iránti érzékenység ébredésével a maszk elveszíti rangját. Ha nem a szellemi, esztétikai-erkölcsi túllépés választ le a maszkról, csak a csömör, vagy nem a differenciáltabb szépségek vonzása csak a maszk ürességének megsejtése vagy valamilyen válság általi lelepleződése, esetleg még ez sem, csak egy másik maszk vonzása veszi el az eredeti csillogását, mindezekben az esetekben nem következik be a fejlődés nívóváltása. Az éréssel (a szerelem nyelvhasználatában: új ideállal) nem párosuló lázadás a maszk ellen ugyanolyan rabság: most a maszk gyűlöletének vagyunk rabjai, mint az imént imádatának. Az érés új szépségekre figyel fel, az érzékenység magasabb dimenziókban folytatja felfedező útját, a maszk azonban mindig a ringben marad, mert a biológiát nem győzi le a kultúra. (S a maszk konkurens nélkül sem marad a porondon mert a biológia sem győzi le a kultúrát.)

Jeleztük, hogy a fétismaszknak minőségi magvai vannak vagy kulturálisan magtalan. A marxista diktatúra nemcsak műfajokat tett tönkre és stílusokat oltott ki tenyeres-talpas kulturkritikájával: a szerelem kultúrájának évezredes vivmányait is megtámadta. Ehelyütt nem elemezhető okokból a magyar filmet sújtó esztétikai katasztrófa e tekintetben messze meghaladja az oroszét. Döbbenetes pl. hogy a színpadon rendkívül varázslatos Németh Marikából mit csináltak a *Mágnás Miska* című filmet összeeszkábáló kommunisták. Nem minden maszkszépség egyformán üres. Más az, ha a maszk eltakarja az egyén titkait, és más, ha pótolja őket. Más, ha titkot takar illetve ha hiányt. A fétismaszk gyakran az individuális érzékenység számára biztosít rejtőzködési lehetőséget, vagy a fetisisztikus ideál világába belevetett „korán jött" szépség és érzékenység kisebbrendűségi érzéséből fakad. A ki nem fejezés annak az érzékenységnek a kifejezése, amely rosszban van környezetével és önmagával. A régi – a klasszikus Hollywood összeomlása és a bankok uralma alá kerülése előtti – amerikai film hőseinek jellemzője ez a képlet. Ahogy a filmekben mondják: a zord külső szentimentális szívet takar. A hatvanas évek átmeneti korszaka után kezdik kidolgozni az új hőstípusokat. A mai amerikai filmekben nem érzik többé szükségesnek, hogy a fetisisztikusan masszív és egyszerű személyiségképlet mögött valami problematikus, sebzett és rejtőzködő lényt jelezzenek.

A fétis és az általa kiváltott őrület legyőzése első sorban nem a fétis legyőzése, hanem hősies önlegyőzés (*The Maltese Falcon*). Az erotikus illuminációnak és őrületnek is oka van, csak az a kérdés, hogy elegendő-e az ok, nincs-e benne túlreagálás? Minél inkább meg tud kapaszkodni a nemi illúzióképzés egy-egy példány vonásaiban, annál erősebb tartóztató erő, a nemi vándorlás befékezőjeként. A túlreagálás, mely túlmutat a tényeken, szintén nem jogtalan, mert a tényekben is lehet valami, ami feljogosít rá, s ha a tényekben nem lenne semmi, a szubjektumban akkor is megvan: a fejlődés, a többlét tendenciája. A kiábrándulás és a túllépés nem esztétikai követelmény, nem az ízlés kötelessége és nem is etikai parancs. A megismerés nem feltétlenül számolja fel a szenvedélyt, a kiábrándulás nem feltétlenül ment meg a bálványtól. A szenvedély felismerheti a bálvány individuális ürességét, továbbra is hódolva az általa közvetített ingereknek, az elevenség értékeinek. A szenvedély bölcsességéről beszélhetünk, ha a szenvedély felismeri és tudja, hogy nem múlt el, bár el kellett volna, legalábbis illett volna elmúlnia. Nietzsche mondja: „Van egy rabszolgai szeretet, mely aláveti és átadja magát: mely idealizál és becsapja magát – és van az isteni szeretet, amely megvet és szeret, és a szeretettet újraalkotja és felemeli." (Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre. In. Schlechta (hg.): Nietzsche – Werke. Bd. IV. 19. p.).

A natúrszfinx imádatának mély értelme van, csak a kultúrszfinx, a divatbáb esetében válik üressé az illúzió. Ez az a máz, amit mindenki felkenhet, s ami azzal is falszifikálja magát, hogy túl gyorsan és önkényesen változik. Ezáltal azután nem is tartalmi jegyek, testi vagy lelki ideálok közlése az értelme, hanem csupán a tömegember átváltozó képességének és alkalmazkodó hajlandóságának szignalizációja.

A natúrszfinx a természet erőit fejezi ki, a kultúrszfinx már csak a divatot. A natúrszfinx varázsa megerőszakolja a másik nemet, a kultúrszfinx az azonos neműek – főleg a nők – egymással való öncélú versengéséből fakad. A kultúrszfinxre áll, amit Paglia a manierizmus és a szecesszió nőiről mond: az emberi test a forma áldozata, mely nem beteljesül, hanem elkorcsosul a formában (Die Masken der Sexualität. München. 1995. 649. p.). Az új nőideál hol a falktörő kos keménységét vagy szinte már egy halálszimbólum csontosságát, hol a fényt nem kapó, vég nélkül az ég felé kígyózó növény beteges törékenységét idézi. Nő a csömör és unalom: az ordító reklámszépség, a lehengerlő szépségmaszk nemcsak a végtelen interpretáció vagyis az együttélés antikválódott igényét gúnyolja, tartós interpretáció tárgya sem lehet, mert egyszeri rátekintésre kiürül, s ráadásul mindenünnen ugyanaz a maszk néz ránk, megsokszorozva minden igyekvő és erőszakos individuumban. A piackonform szépségmaszk a katonai egyenruha képét ölti. A szépség jelzései kiküszöbölik a kifinomultság jeleit, a nyers erő és fegyelem jelei, a maszk eleve jellemző zártsága így a divatbáb esetén beteljesül. Nemcsak a jel agresszív, a kiváltott reagálás is az: gyorsan lefutó beidegzéseket, egyszerű reflexeket vált ki szemlélőjében. Ezt tükrözi a posztmodern szerelmi köznyelv mechanisztikus képvilága: „dugtunk". A divatos maszkszépség az erotikus sorozat álfelszámolása, mert a divat változó és az öregedés nem divatos. Egy-egy új típus iránt a médiaszemélyiségek támasztanak keresletet. A bálvány csak lassítja a sorozatképzést. A vágy vagy a csömör tömegszinten jelentkezik, az individuum feladata annyi, hogy átváltozzon a divatos típussá vagy ilyet szerezzen és szolgáljon.

A fétis elsődlegesen az etnológia, kultúrantropológia és vallásfenomenológia fogalma, mely másodlagosan a marxista társadalomontológiában is szerepet játszott és csak harmadsorban tartozik az esztétikára. Az utóbbi szerepében azonban megkettőződik, a fenség élményének illetve a pikáns (vagy obszcén) erotikus élmény faszcinációjának kiváltójaként. A szublim imádatnak is vannak erotikus vonatkozásai, ám ezeket átalakítja a tisztelet. A modern imádatról, mely a tömeghisztéria formáját ölti, a populáris kultúrában lefoszlik a tisztelet: a fétisből puszta szexfétis válik. A klasszikus sztárkultuszt még joggal jellemezhették az „isteni sztárok" fogalmával. Pontosan ez az istenítés az, ami a hatvanas évek direktebb erotikájának kibontakozásával eltűnik. A sztár ettől kezdve a pletykalapok botrányhőse és nem a rajongók csodálatának tárgya. Nem ideál, sokkal inkább az emberi gyengeségek felvállalója, addig titkos feslettségek nyilvános gyakorlója és ezzel legitimálója.

A fétis fogyasztási cikké válik. A marxisták a kultúra kultusszá válását panaszolták fel; nagyobb baj, hogy a kultusz, a kultúrával együtt, iparrá és kereskedelemmé válik. A fétis-tömeggyártás hatalma a politikai hatalmat szolgálja, a politika a pénzhatalmat szolgálja, minden más fétis a pénzfétis álarca. Frank Tashlin *Will Success Spoil Rock Hunter (Oh! For a Man)* című filmjében a bálványozót és a bálványt is a média kényszeríti bele szerepébe. A fétisszerepet a legbutább és gátlástalanabb személy tölti be legtökéletesebben. A szexmonstrum, az obszcenitás naivája az imádat modern tárgya. A bálványozó szerepét a tanult emberre osztja ki Tashlin filmje, s hősünk hiába titltakozik ellene, a szexbálvány csókja reá is elementárisan hat:

a pattogatott kukorica felrobban a zsebében és kifröcsköl belőle, s a művelt ember a külvilágot nem érzékelve tántorog utána a csikorogva fékező autók között. A fogyasztói társadalomnak is van hőskora, az ötvenes évek, amikor csodát várnak az új, érzéki varázstól.

A *Will Success Spoil Rock Hunter* Jayne Mansfieldje már majdnem olyan absztrakt jelenség, mint az *I love you* kulcstartója. Nagy mell, szőke hajzuhatag, csókszáj. Az álompárokat kreáló média az össze nem illő embereket egymáshoz igazítja, az intellektuelnek hasonulnia kell a szexidolumhoz. A két nem azonban ekkor még ellentétesen reagál, a férfi veszít vonzerejéből a bálványszerepben, a nő nem. A sikeres értelmiséginek el kell játszania a médiabálványt, ami negatívan befolyásolja munkáját és felforgatja életét. A film humora még abból is érzékeltet valamit, hogy a show a szexfétist is meghamisítja, inflálva eredeti mágikus, vallásos és karnevalisztikus funkcióit. A fétisfunkció reklámfunkcióvá silányodik: a fétis olyan árutest, amely másodlagossá teszi az emberi minőség szempontját, éppúgy, mint bármely más tárgy használati értékét is.

A mesterségesen generált szexmánia megtámadja az identitást, de a fétis tömeggyártása a szexet is megtámadja. A kultúra nyugati iparosítása felér kommunista államosításával. A show, a személyiség és a szex után, a szerelmet is megtámadja. Az emberből a gátlástalan manipulátorok bábja marad, belevetve egy kíméletlen gépezetbe. Ez azonban csak addig tragikus, amíg ez az ember valóban személyiség. Ezért az „isteni sztárok" korában még téma lehet a sztárlét tragédiája (*The Barefoot Contessa, Alkony sugárút*). Victor Fleming *Bombshell* című filmjében (1933) Jean Harlow agyondolgozott, munkás embert játszik, akinek a publicity részleg által szervezett botrányai és kalandjai merő fikciók. A szenvedélyes, dolgos, harcos lény a valóság, és a feslett parazita képe az érdeklődés mesterséges életben tartásának eszköze. A *Bombshell* elején azonban látjuk a közönséget, az emberek meghatott arcát a moziban: még a rajongás is él, nemcsak a perverz kíváncsiság mozgat. A Jean Harlow által játszott sztár még tiszteletet és csodálatot is kivált híveiből, míg a Jayne Mansfield által játszott „szexbomba" csak visítozást és hisztériát.

Ha az előbb azt mondtuk, hogy a fétis kultúránkban megtámadja a szerelmet, ez csak féligazság. Mind az egyén, mind a közösség kultúrájában előlegezése is lehet a szerelemnek. A *La Mancha lovagja* hőse is fétist imád, a cselédlányban az úrnőt, itt azonban a fetisizáció nem a valóságos elfojtását, hanem a lehetséges ébresztését szolgálja. A fétis nem mindig az infantilis tömegember puszta játékszere. A szexfétisben is újra felszínre kerülnek a fétis olyan elementáris erői, melyeket az átszellemítés évszázadai hajlamosak voltak eltakarni. A *Díva* című film szexfétise egyszerre mágikus és scifi-szerű. A bűvölet a fallikus borzalmat és a prefallikus iszonyt is tartalmazza. Az imádat-fenomén vallástörténeti örökségeként kell kutatni a tiszteletben a vágyat, a bűvöletben az iszonyatot, másként nem tudjuk megmagyarázni a fétis személyiséget felforgató, fanatizáló hatását. Ha szex, erotika és szerelem hármasságában gondolkodunk, a hierarchia alja a puszta szex, következő emelete az erotika, csúcsa pedig a szerelem, úgy kifejlése során minden új jelenségnek el kell helyeznie a maga világában előzményeit. A magasabb rájuk építése után is tovább hatnak az alacsonyabb erők, amit a kétarcúság mítoszai fejeznek ki a filmi elbeszéléskultúrában. A hierarchia pedig tovább épül, s mostmár az összes érzéki szenvedélyek együtt állnak szemben a szerelem fölé helyezendő szeretettel. A modern kor forradalmárai ezt a gondolatsort folytatják, a szeretet fölé rendelve a szolidaritást: ezért volt a kommunista filmgyártásban tiltott az erotikus, kevéssé támogatott a szerelmi tematika, s kiemelten támogatott a család, az igazi főszereplő pedig a közösség és a mozgalom.

A posztmodern hidegség a szolidaritás fölé helyezi a számító értelem parancsait. A közösségiség fölé a szervezeti fegyelmet és normakonformitást. A ráépülő réteg kontrollálja a hordozót: a fétis előlegezi a szerelem befékező hatását. A primitív vándorszex tovább hívó impulzusát leállíthatja a fétissel való találkozás (*La femme et le pantin*). A személyiséget összefogó és az életet építő, a sorsot meghatározó centrumok konfliktusában lehet a magasabb centrum az erősebb, s a felettes centrum azért győzhet, mert magába foglalhatja és alávetve mozgósíthatja az alacsonyabbak erőit, míg az alacsonyabbak erre nem képesek. A szexfétis eredetileg olyan angyal, aki beolvasztotta magába az ördögöt. A magasabb centrumok humán prioritása azonban őt is sújthatja, sok filmben a fetisisztikus szexet győzi le a szerelem, Doris Day és David Niven már emlegetett filmjében pl. az elbűvölő háziasszony férje ellenáll a szexidolum ostromának, a szerelem a puszta erotikának (*Please Don't Eat the Daisies*).

Lubitsch *Madame Dubarry* című filmjében a nép felemelkedő, szexkarriert befutó lánya (Pola Negri), ellentétben az *Evita*-film Madonnájával, a nép árulója. A Lubitsch-filmben az önkényuralomhoz kapcsolódik az arisztokrácia erotikus és gazdasági amoralitása, az erotikus szabadosság és XV. Lajos éhínséget okozó spekulatív gabonaüzletei. A forradalmárok táborában ezzel szemben a nehéz munka és a nehéz szerelem világát ismerjük meg, s a nehéz szerelem azonos ezúttal a házassággal. A népi táborban apákat, anyákat, anyagi gondokkal küzdő családokat, lelőtt apa fölött síró gyermeket látunk. Igy itt az ellenforradalom erotikus önkény is, nemcsak a gazdasági, egyben az érzéki kalandorok züllött – pokoli – paradicsoma, míg a forradalom, mint történelmi továbblépés, a magánéletben a puszta erotikától a szerelemhez és családhoz való továbblépéssel párosul. Lubitsch azonban koránsem az erotikátlan vagy antierotikus filmművészek közé tartozik. A *Mademe Dubarry* konkrétan egyfajta erotikáról, a fetisisztikus dekadencia erotikájáról szól. A király a kalaposlány talpát csókolgatja, az pedig manikürözteti magát a királlyal és pofonokat ad neki. Az elkényeztetett parazitát megejti a „néplánya" temperamentuma és spontaneitása. Az udvarba való bevezetése előtt hosszan oktatják a proletárlányt az udvari etikett rituáléira, ő azonban fittyet hány az előírásoknak, ösztönére hallgat, kedve szerint cselekszik, nem a király kezét, hanem arcát csókolja meg, és nem szemben foglal helyet, hanem mellé ül, neki dőlve.

A forradalom és a család, a közösség és a társadalom védekezik, nem ad helyet a fétis hatalmának. A film végén agyonlövik a Dubarry bájaira érzékeny forradalmárt, s méghozzá a családapa teszi ezt, akit az őt börtönbe vettető kegyencnő elválasztott szeretteitől. Ezt követi Dubarry lefejeztetése. Mindez nem az antierotika diadala, hanem annak az erotikának a bukása, mely nem alkalmas további kulturális konstrukciók ráépítésére. Nemcsak a szovjet film és a neorealizmus, a klasszikus elbeszélés korának amerikai filmje (pl. Ford vagy Capra) is hasonló módon viszonyul a családhoz.

XV. Lajos Lubitsch által ábrázolt udvara inkább a posztmodern üzletiesség, önkény és magány világérzését előlegezi: egy pre-posztmodern társadalmat söpör el a film végén a népfölkelés rútságában és kegyetlenségében is jogos történelmi igazságtétele és méltó pátosza, míg Willi Forst *Wiener Blut* című filmje a forradalmi korszak végére látogat, de azt nem az előbb jellemzett pre-posztmodern züllés és stupiditás újjáéledéseként ábrázolja, hanem olyan kedves, meghitt, biedermeier erotika születéseként, mely hordozni képes a mélyebb érzéseket és tartósabb viszonyokat. A film végén nem a nép megy el az arisztokratákhoz, hogy kiirtsa őket, hanem az arisztokraták mennek el a néphez – a Práterbe – élni, örülni, szeretni tanulni. A *Madame Dubarry* koncepciójában is egy könyedebb nő (a proletárlányt játszó Pola Negri)

old fel merevebb viszonyokat és bűvöl el görcsoldó szabadosságával társadalmi helyzetük konformitáskövetelményei által agymosott személyeket (akárcsak Evita Alan Parker filmjében). Willi Forst művében a könnyedebb osztrák lány bűvöli el a merevebb német férfit, de a könnyedség ezúttal nem a nyers ösztön szabadosságát, hanem az érzelemnek az előítéleteket felülíró szabadságát jelenti. A *Wiener Blut* felesége férje szemére veti, hogy egyszerre tud Don Juan és Othello lenni. A férfiaknak engedélyezte a hagyományos kultúra a sorozatképző mennyiségi erotikát, a nőknek nem. Az *Emmanuelle* idején végül a férj javasolja a feleségnek a kalandokat, hogy ezzel könnyítse a maga szabad mozgását. Ez azonban éppen olyan defekt, mint a személyt eltakaró vagy a személyiséget pótló fétis, mert mindkettő lemondást jelent a viszonyok további elmélyítéséről. Az *Emmanuelle*-filmeket ezért nem sikerül lelkesítő vagy elgondolkoztató megoldással zárni, s az egész korabeli szexfilm-kultúrában van valami tagadhatatlanul kiábrándító és unalmasan igénytelen.

12.6. Az erotika művészete

(A magasabb erotika)

12.6.1. Halasztás és szenvedély

Az irodalomban nagy hagyománya van a nemes pornográfiának (Sade, Bataille). A filmkultúrában a triviális pornográfia ideje lejárt, fejlődése nem bontakozott ki, újra kiszorult a kultúrából, melybe a hatvanas években behatolni látszott. Míg a triviális pornográfia ideje lejárt, a „nemespornó" ideje nem jött el. Az újabban megteremtésére irányuló kísérletek (pl. *Idióták*), igényük ellenére sem hoznak releváns művészettörténeti elmozdulásokat. A következőkben sorra kerülő problémák érzékeltetésére kevés érdekes és érdemes film áll rendelkezésre, pontosabban a klasszikus elbeszélés indirekt erotikája többet mond el róluk, mint a szexfilm korának direkt testisége. A magasabb erotika, úgy látszik, hajlamos az indirekt kifejezés előnyben részesítésére.

A triviális *Young Lady Chatterley* az események közepébe vág. Az első képsor bemutatja az „ős" elcsábítását a kertész által, majd a jelenben folytatódik a történet. Boltoskisasszony örökli váratlanul a kétszáz éves Chatterley birtokot. Bevonulása inkább emlékeztet Hitchcock *Rebeccá*jára illetve DuMaurier regényére mint D.H.Lawrence motívumaira. A szexfilm erotikája a korlátlanság érzését szeretné felkelteni. Az újdonsült ladyt a testet megsokszorozó tükrök izgatják fel: a sokaság, a mennyiség ezúttal nem a partnerek halmazát vagy váltakozását jelenti, az én élményében, az élmény minőségek gazdagságára eszmélő bűvöletében szembesülünk vele. A film a park rózsáinak felfeslő szirmaival indul, a tükörjelenetben pedig a könnyező gyertyák vörös fénye veszi körül a nőalakot. A vörös lobogás előterében látjuk a tétován elinduló gyűrűsujjat a megkeményedő mellbimbón. A gyertyák fénye és a kísérőzene lobogása és borzongása vezet vissza a megsokszorozott test látványához. Később a nemesi ősök igényével szembesülő proletarizálódott igénytelenség leányregényekből kölcsönzött naivája pompás ruhákkal teli szekrényt talál: ismét a sokszorozás, a halmozás, a gazdagság, a válogatós választékosság motívuma. A szekrény alján a ma leánya megtalálja a múlt asszonyának naplóját, melynek felnyitása visszavezet egy másik világba, két szálra bontva a cselekményt. Az erotika végtelenségének érzése legyinti meg a múltba mélyedő tekintet

tárgyát, a mese a mesében síkját képviselő glamurózus képeket. A jelen a múlt folytatása, életünk variáció az ősök vágyának témáira. A triviális film úgy vágyik a magasabb erotikára, mint hősnője a múltra. A múltbeli szeretők egy fényes reggelen kezdenek szeretkezni, s a vörös égaljára leszálló esthomályban még folyik az aktus, ami olyan vég nélküli variabilitást sugall, amelyet a siető publikumhoz forduló triviális műfaj törvényei nem engedhetnek extenzíven ábrázolni.

A proletár lady állandó mentegetőzése és a személyzettel való túlzott udvariaskodása a hitchcocki *Rebeccá*ra emlékeztet. Örvendezése, rajongása, repesése az egész életet hosszú orgazmusként éli meg a kastély tágas tereiben és buja díszparkjában. Ezúttal a kertész olyan morcos vadember, mint a *Rebeccá*ban a kastély lelkisérült ura. A régi cselédek arisztokratikusabbak, mint az új úrnő, aki végül sírvafakad a kertész gorombaságára, s ez a gyengeség, a sérülések exhibíciója hidalja át a társadalmi távolságokat: a váratlan összeomlás eredménye a viszonyok fellazulása, a hierarchia megfordulása, a valóságnak – a szerencse mintájára – forgandóvá válása. Az erotika mágiája a nemi szerepek segítségével győzi le a társadalmi szerepeket, a testi intimitás segítségével a társadalmi távolságokat, s csillogó zápor szakad rá a váratlan szeretkezésre.

A film befejezése rendkívül triviális csoportszex jelenet, de ennek is van logikája: a Chatterley unoka a végtelen, minőségi szexet, vőlegénye a mához közelibb, a turbókapitalista mobilitáshoz illő mennyiségi, sorozatképző és felhalmozó szexet választja, s mindkettőt megtalálják az eladósodott kastélyban, melynek megmentésére összefognak. A régi lady Chatterley azt panaszolja naplójában, hogy nem tud leállni, véget vetni az affírnak. Ez más probléma, mint az alacsonyabb erotika partnerváltás általi felfrissítése. Milyen az önfrissítő, kreatív erotikus kapcsolat, mi a titka a végtelen erotikának? Ez a következő problémánk.

Az erotika természetétől az erotika művészetéig, az erotikus „masscult"-tól az erotikus „midcult"-hoz, az alacsonytól a magas erotikához vezető gondolati lépéseket kell megtennünk az alábbiakban. Az alacsonyabb erotikának a nemzés elhalasztása teremtett időteret, a magasabb erotikának szintén meg kell teremtenie kibontakozása lehetőségének feltételeit. Ennek során nyilvánvalóan a nemzés elhalasztása lesz a modellje; a már egyszer sikeresnek bizonyult „trükköt" akarja ismételni. Mit lehet még elhalasztani, eltolni, távolítani? Az eljárás nem új és nem is kiválóan az erotikára jellemző, hiszen az egész szemiotikai szféra a halasztás terméke: a tárgy kézbe vételét a világ egyéni elsajátítása során megelőzi jellel való ellátása. „Ez mi?" A gyermek rámutat a tárgyra és a szülő megnevezi azt. A jel benyomul a tárgyi viszonyba, s új szférát alapít. Ahogy többnyire már maga a tárgy sem natúrtárgy, mert eszközök, kiszakított, természetellenes, eszközrendszerek részét képező tárgyak nyomultak be ember és természet viszonyába. A halasztás ezúttal művészetet nemz és szenvedélyt. Az impulzusszex kirobbanó és kontrollálatlan, uniformis nyerskéjével szemben az alkalmi és egyéni szinezetű kéj, s a természet által rendelkezésre bocsátott konstans helyett a kéj végtelensége a cél. Ezt keresik. A későbbiekben pedig még mindig ugyanezzel a logikával, a tér tágításának, az emberi szabadságot megkötő determinációk lazításának ugyanezzel a logikájával fogják keresni, egy gyengédebb végtelenség-keresés vagy fokozási szenvedély keretében az érzés, az érzékenység végtelenségét, a szentimentális végtelent. Végül az intellektuális végtelen a szentimentális végtelent is esetlegesnek és végesnek érzi.

Fellini *Bohócok*jában átutazóban jelenik meg a kamaszkor kisvárosában, pillanatra tűnik fel a Szőke Csoda, az Elérhetetlen Nő. Az erotika választ: ennek terméke a szépség. Az ero-

tika halaszt: ennek terméke a jelentőségteljesség; akár mint emocionális jelentőségteljesség, az érzelem sajátos, a tárgyhoz idomuló színezete és növekvő intenzitása, akár mint szellemi jelentőségteljesség, a szenvedély átszellemülése, az intenzitás újjászületése a szellemben: értésként és tudásként, midőn a szenvedély nem azonos többé a „vak szenvedéllyel". Az alacsonyabb erotika a nemzés, a magasabb erotika a kéj elhalasztása: az első halasztás a világ számára teszi problematikussá az erotikát, a második halasztás önmaga számára is. Az első halasztás kiszakítja a szükségszerűségek instrumentális világából a radikálisan mobilizált testiséget, s mozgásteret nyit a nemzés helyett művelt praktikák (kéjreakciók) számára; a második halasztás újabb mozgásteret nyit az elhalasztott kéjreakciók helyett művelt újabb praktikák számára. Két aktivitástér is nyílik ily módon, melyekben egyre variábilisabbá válnak az aktivitások, nőnek az alternatív lehetőségek. A kérdésessé és ezzel kreatívvá váló, esetlegesként egyéniesülő interakciók egyelőre emocionális szinten kezdik tisztázni a kérdéseket: Kik vagyunk? Mit akarunk egymástól? A hasznosság hatásköréből kivont erotika jelenségével szembekerült társadalom számára két út nyílik: 1./ az első lehetőség értelmetlenné nyilvánítani és üldözni az erotikát, 2./ a második lehetőség: szemantikai aktivitássá nyilvánítani és ilyen irányban fejleszteni ki. A két halasztás eredményeként az erő, mely a nemzésben természeti erőként, vakon tölti be célját, önmaga felé fordul, önreflexívvé válik, áttetszővé lesz, önmagán kezd dolgozni, ezáltal egyetlen uniformis erőből sokféle erőre hull szét, melyek egymást minősítik, hierarchizálják. Előbb a részösztönök állnak össze a genitalitás fennhatósága alatt, utóbb a fetisizmus által bemutatott nívón, az imádat tárgya egész létében áterotizálódik, s a reá irányuló ösztönzéseket is elkezdi átszellemíteni: az „elvarázsolás" az átszellemítés kezdeti szakasza. Előbb az volt a haladás, hogy a résztárgyra irányuló részösztönök össztárgyra irányuló összerővé váltak, most az a haladás, hogy az átszellemült mozgatóerő számtalan szellemi erővé differenciálódik. Az erotika, mint a nemzésben öntudatlanul dolgozó erő önfelfedezése, a reflex-szerű előrehaladó átszemiotizálása formájában éli át ellenállhatatlanul csúcsra futó fejlődéstörténetét. Maga a puszta fizikai érzet nem magyarázza meg az erotikát, ellenkezőleg, az a kérdés, hogy ez a fizikai érzet miért jelentkezik, vagy miért nem, s milyen feltételekre utal, e feltételek összességét szankcionáló jelölőként. A fizikai érzet azt jelöli, hogy minden együtt van, az ember birtokba vette a vágy beteljesülési feltételeit. Az érzet színezete és intenzítása pedig e feltételek konkrét jellemzése. Sade hőse is hangsulyozza, hogy a fizikai érzet nem magyarázat, ellenkezőleg, ő a megmagyarázandó: „tudom, hogy jelen van, Ön azonban legyen szilklaszilárdan meggyőződve, hogy mindez csak ama hatékony támaszték alapján jön létre és áll fenn a maga meghatározott módján, amelyet a morális és lelki érzet kölcsönöz neki…" (de Sade: Die 120 Tage von Sodom. In. Ausgewählte Werke 1. Frankfurt am Main. 1973. 131. p.).

A nemzés halasztása defunkcionalizál, a kéj halasztása szemantizál; a nemzés halasztásával kristályosodni kezdődő szemantika most beteljesül; a nemzés és az orgazmus dupla halasztása helyet teremt a szemantikának: olyan átszellemítés tanúi vagyunk, amelynek nem az a lényege, hogy az erotika helyére állítja az erotikus energiákat fosztogató szellemet, ez az átszellemülés magát a szexualitást telíti szellemmel s magát az erotikát tünteti fel a szexualitás első átszellemüléseként. A halasztás nem elhalasztás, hanem művelés. Kiművelés és nem elszalasztás. Az erotika megismerő ösztönné válása nem azonos a végleges elhalasztással, s az erotikus energiáknak a megismerő erő szolgálatába állításával. Végül a lélek belső végtelenségének világvégére tett út válik a nyugalmat adó lezárásfeltétellé (a „minden meg-

történt, megvolt" érzése), mely így az orgazmusszex céljait elégtelenné nyilvánítja és akár a helyükre is léphet, hiszen ezt a beteljesedést nem feltétlenül ugyanazzal a személlyel érik el, akivel a higiénésen célszerű orgazmusokat. A teljes megnyilatkozás mint új, intellektuális lezárásfeltétel: az én teljes emanációja, a tudattalan „ejakulációja" – a primitív erotika mozgásformáit egy egészen más nívón „utánozza". S vajon a fetisizmus nem értelmezhető-e végül ennek primitív utánzataként, egy durvább közegben való előlegezéseként, görcsös kísérletsorozatként, melynek titkos célja már emennek artikulációja lenne? A vágy, a megkívánás és megvalósítás között, maga a permanens variabilitás, melynek célja a puszta képzeletből való kitörés, az eltestiesítő megvalósítás. Minél tovább él a szexualitás a képzeletben, annál többet visz magával a valóságba: a végtelen szex a vágy művének tekinthető. A vágy iskoláját kijárt szexualitás a lovagkorban és a reneszánszban költészetként nyilvánítja ki a differenciát, mely elválasztja a „közönséges", „direkt", „nyers" szexualitástól. Az utóbbit nyilván nem kísérhetné szégyen és bűntudat, ha nem állna vele szemben a vágykultúra ellenképe. A halasztás felfokozza a vágyat, növeli az érzékenységet, a vágy és érzékenység gerjeszti a fantáziát. A halasztás médiuma a lehetséges világok betörési pontja. E lehetséges világok teszik a születő való világot alternatívvá. A szexuális hajtóerő ily módon válik erotikus vonzerővé; a képzelet és emóció kölcsönhatása jelentőséggel, perspektívával, várakozási horizonttal ruházza fel a leendő emberi viszonyt. A viszony alapításának nehézségei, realizálásának szociokultúrális halasztása (hátráltató mozzanatai) nem olyan rejtélyesek, mint a kéj halasztása a realizált viszonyban. A viszony halasztása a vágy és kacérság mozgástere, a kéj halasztása a magasabb erotika, a „szerelem művészete" genezisét tárja elénk. A kéj halasztása maga is bonyolult rendszer: a szeretkezés halasztása, ritualizált feltételekhez kötése, alkalmankénti alku tárgyává tevése, az összetartozók kölcsönös testi hozzáférhetőségének állandó, rendszeres problematizálása, a szeretkezés lassítása és bonyolítása stb.

A most vizsgált átalakulás nem azonos a freudi szublimációval, de egy olyan rendszer része, amelynek amaz is később kibontakozó felépítményéhez tartozik. A viszonyrealizáció halasztásának nagy fázisai 1./ az emócióval, izgalommal, feszültséggel 2./ a fantáziával, vágyakozással 3./ és végül reflexióval való telítődés. A vitális düh és a szellemi melankolia, az elnyeletés és a felszabadulás ollójában bontakozik ki a gyönyörteljes boldogság. Az emóciók és képzetek gyönyörteli felhalmozását mint primér szemantizációt követi a mélyebb megismerés. Az előbbi azonos a stendhali kristályosodással, melyet az utóbbi túllép. Nem véletlen, hogy az egyik esetben illúziókról beszélnek, a másik esetben a beavatottak titkos tudásáról. A halasztás eredménye az első szinten testi, e szinten a szellem a testet szolgálja s az eredmény a nagyobb orgazmus, míg magasabb szinten nem a nagyobb, hanem a más orgazmus a cél, új érzések, és nem még tovább fokozott intenzitások, s végső soron akár az orgazmus fontosságának csökkenéséhez is eljut a szenvedély paradoxizációja; épp a legnagyobb szerelmi legendákban nincs szó orgazmusvadászatról. A halasztó, hátráltató motívumok eredményeként az erotika feszültségeket és szexuális képzeteket halmoz a megnyíló és táguló beteljesületlen periódusban, míg a végső szinten a szemantizáció túlfut a nemi ingereken. Az első szinten az erotikát fokozza és motiválja, a végső szinten az erotikán túlmenő viszonyokat is jelentőséggel ruház fel a halasztás. Gondolatmenetünk zavarba hozó tapasztalatra keresi a választ. E tapasztalat lényege, ha a lehető legegyszerűbben próbáljuk összefoglalni, az, hogy a halasztás két ellentétes dolgot eredményez: regressziót és szublimációt. A kettő már a lovagkori szerelmekben megnyilvánul: a lovag hőstetteket hajt végre imádottjáért, s megszerzi

és imádja a szép hölgy vizeletét. A regresszió és szublimáció, a pszichoanalitikai kategóriákat szexuálesztétikaiakra fordítva nem más, mint felfokozás és elmélyítés. A halasztás a kéjt intenziválja vagy az intellektuális szerelmet, a testi vagy a szellemi eksztázist; mindkét esetben eksztázistechnikának tekinthető. A halasztás felébreszti a legelemibb, meghaladott parciális kéjeket, és felébreszti a legvégső utópikus reményeket; a régmúlt és a távoli jövő, a már-nem és a még-nem mozgásformáit; nem egyet aktivál, két horizontot tár fel.

Jelenlegi tárgyunk a magasabb erotikát, a szerelem művészetét megalapozó halasztás, a kéj elhalasztása, a szexuális kombinatorika bonyolítása, az erotikus erők kísérletező önfelfedezése. A nemi beteljesedés nehezítése felfokozza a vágyat, végső elhalasztása teljesen szublimálja. Az erotika önfelfedezése a kettő között nyíló mozgástérben játszódik, az erotika az a harmadik erő, mely felszabadítja és beteljesíti a vágyat, de a vágyteljesülés hosszabb útját választja. Felfokozza a vágyat, s a szublimatív szellemet, melyet a nehézség és haladék generál, visszaviszi a vágyteljesülésbe, a kreativitást a vágy rendelkezésére bocsátja, s nem az erotikától lopott vágyáramokat használja a szellem, hanem a kielégülés elhalasztása által élesztett szellemet az erotika elmélyítésére.

A Sade libertinusai által művelt halasztás vagy visszatartás nem azonos az önmegtartóztatással, ellenkezőleg, annak radikálisabb ellentéte, mint az egyszerű és természetes önkiélés. Delbéne az ágy felé támogatja tikkadtan szédelgő barátnőit, és megáll. Ez a váltás pillanata, a természetes erotika egyenesvonalú ellenállhatatlanságából egy természetellenes erotikába, az impulzusszex örökségéből a kísérletező erotikába való átlépés: „ egy pillanat barátnőim, vigyünk egy kis rendet örömeinkbe, máskülönben nem lehet őket kiélvezni igazán.” (Die Geschichte der Juliette. Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1972. 11. p.). A libertinusok által kötött fogadásokban az a nyerő, aki a legextrémebb kéjek közepette vissza tudja tartani ejakulációját (Sodom… Ausgewählte Werke 1. 121. p.). Impulzusszex és erotika határán fellép a fantázia. A kísérletező szellem, melyet e fantázia vezet, lassan de biztosan halad a cselekvés másodlagossága felé, hiszen a fantázia hétmérföldes lépteihez képest a cselekvés mindig csak csoszogó fapapucsban fog járni. A zárókéj elhalasztása és az előkéjek kidolgozása és radikalizálása egyre növeli az előkéjeket kidolgozó fantáziaközeg kéjeit, a képek kéjeit, s igy végül a zárókéj elhalasztása olyan eredményekhez vezet, amit most már a valóság elhalasztásának és a fantázia felszabadításának nevezhetnénk. Az iszonyat és a fantasztikum a kéj felfokozásának eszközei Sade fantáziájában. A fantasztikumban otthonos e fantázia, mint olyan közegben, ahol többé semmi sem akadályozza, hogy iszonyat és fantasztikum a végsőkig fokozzák egymást. A kéj a realitáselv korlátozásai alól szeretne egérutat nyerni, az életösztön felügyelete alól akar szabadulni, s ebben a törekvésében a freudi halálösztön a hatalmas szövetségese, másrészről a halálösztönnek is szüksége van a fantasztikumra, máskülönben belehalna törekvéseibe, mielőtt beteljesült mivoltukban szemlélhetné őket. Az erők halasztás és visszatartás általi átcsoportosítása a libidinális végkéjt is növekvő mértékben előkéj-formáiban tanulmányozza; ez önkény és választás dolga. A misztikusok az egész természet- és világtörténetet Isten emanációjának látták, melynek tükre az ember emanációja, a halál. A világtörténet egésze maga az isteni orgazmus, a halál pedig az ember törpeperspektívájából visszatükrözött isteni orgazmus, emberi részesedés az isteni orgazmus nagy oldódásában. A halálösztön kéje, az élet abszolút végkéje, ami a végső iszonyattal azonos, tehát az egyetlen élmény, amiben minden benne van, az élet utolsó pillanata, a semmi orgazmusa, csak előkéj-formáiban tanulmányozható; az erotika előkéj-ökonómiája eme végső

élményhez való viszonyban nyeri el értelmét. A halasztások eredményeként tehát berobban az erotika közegébe egy új létmód, a fantáziavilágé, amely minden élményt és létlehetőséget képes kompromisszumok nélkül radikalizálni. A nemi ösztön defunkcionalizációja előbb naturális kéjkultúrához vezet, az ezzel való elégedetlenség vagy ennek defektje utóbb a vágy mesterkélt és fantáziatelített imaginárius kéjéhez, mely egy másodlagos, szubtilis kéjkultúrában radikalizálódik. Ez utóbbi azonban, miután felfedezi, hogy egy ponton túl a vágy a valóság kétségtelen nevelőjeként is megvalósíthatatlan, megtér a fantáziához. A vágy valóság feletti hatalmának korlátai hasonlóak a kötelesség vágy feletti hatalmának korlátaihoz. Kötelesség és vágy felfedezi közös sorsát. Ez felveti a kérdést, nem rejlik-e közös sorsukban közös rendeltetés? A fantázia közege alkalmas a végső deszublimáció szublimálására, a legprimitívebb és legősibb ösztönöknek az ösztönök és ösztönfeletti törekvések rendjében való elhelyezésére. A fantázia a meghaladott de felszámolhatatlan valóságot valóságon túliként őrzi és foglalkoztatja, így az átdolgozott formában hat tovább. Az alacsonyabb, illúzióképző fantázia ugyanúgy a szexualitás uralma alá hajt, mint a puszta ösztön. A kísérletező fantázia ezzel szemben a szexualitás lehetőségeinek önfelfedezéseként növeli az ember mozgásterét. A nyers szexusban és a primitív erószban a vágy és a kéj uralkodik az emberen, az erotika művészetében az ember a vágyakon. Az új erószban a szexus „Mű"-vé válik, a felfedezés, komponálás, kutatás tárgyává. A spontán impulzuskarakterét elveszített szexualitás rángásból költeménnyé válik. Az ember programozottból programozóvá.

Vigyünk rendet örömeinkbe, tanácsolta Delbéne. A reflex-szerű szemiotizálódása Platónnál a mérték problémájával kapcsolódik össze. A mérték a beteljesedés mértéke, a hiánybetegség és a túlzabáltság, az aszkézis és a züllöttség közötti egészséges középút, melyben a görögök optimizmusa hinni akar. A mérték gondolata azt is kifejezi, hogy a szerelemnek joga van a beteljesedésre, a vágyó ember lelki egészségéről való gondoskodás nem a cenzúra vagy a visszanyesés kultúrája. A kiművelés nem kiirtás, az uralom nem elnyomás, az önuralom nem önlemondás (mindezeket később összekeverték, s ezáltal a kultúrát a kényszerre, az önaffirmációt az önlemondásra redukálták). Platón az egészséges növekedési folyamat feltételeit keresi: „A mértékletesség ugyanis elismerten abban áll, hogy uralkodunk a gyönyörökön és a vágyakon." (A lakoma. Platón Összes Művei. I. köt. Bp. 1984. 978. p.). A platóni erósz érája az igazság, szépség és mértékletesség uralma, az önuralom a gyönyör uralma, és nem a gyönyört elnyomó rezsim. Az erósz érája a beteljesedés által képes lebírni egy szörnyű ősvilág titáni káoszát. A holtak birodalmába mindenkinek külön kapu nyílik, a pokolba mindenki magányosan száll alá, a gyönyör ezzel szemben az összhang világa, egy boldog szociabilitás, melynek kapui maguk az emberek: egymás számára. Sade szerint ezzel szemben az erósz igazsága pontosan ama szörnyű ősvilág törvénye. Az erósz önmagára irányuló figyelme egyik vagy másik esetben más-más igazságok kifejezője. Platón számára eszköz, Sade számára cél a lezáratlanság, a lezáratlanság lezárhatatlansággá, a végtelen fokozásba vetett hit kifejezésévé válik. Nem a boldogság a kéj célja, nem a nyugalom a feszültség célja már, hanem a kéj az egyetlen boldogság.

A *La signora della notte* hősnője a kéj elmaradása következtében fedezi fel azokat a szerelmi feltételeket, amelyek végül megerősítik férjével való kapcsolatát. Az asszony kitapasztalja, hogy a felajzó izgalomfeltételekből mennyit bír el a kapcsolat folytonos, életre szóló mivolta, illetve milyen primitívebb, barbárabb izgalomfeltételek támadják meg a boldogságot, sodornak durván kéjcentrikus, alkalmi kapcsolatokba. A vándorerószban, az erotikus noma-

dizálásban a partnerhalmozás, az erotika művészetében a beteljesítendő „szerelmi feltételek" halmozása a döntő „műfogás". A viszony realizációjának szociokulturális nehezítésével, az első pillantás és az első csók közti történet bonyolításával születik az emocionális végtelen, a szentimentális szerelmi kultúra. A kéj elhalasztásával, a szeretkezés kezdete és vége közötti közvetítések felhalmozásával és bonyolításával születik a végtelen erotika, a reflektált kéjnek az impulzív kéj pillanatszerűsége határain túlsugárzó végtelenség-élménye.

12.6.2. Kacérság és halasztás

A kacérság a viszony beteljesedésének olyan halasztása, mely nemcsak a kéj ígéretével, egyúttal apró előkéjekkel is telített. A kacérság lehet szűk spektrumú, irányított, személyre szóló, és széles spektrumú, szétszórt, a nagyvilágba küldött jelek sora. A *Kabaré*ban Lisa Minnelli minden mozdulata olyan, mintha strip tease számot adna elő. Ez a széles spektrumú kacérság felöltözött vetkőzésként hat. Ingrid Bergman mint lelke mélyére titkos szenvedélyt eltemető férjes asszony kacérsága a *Casablancá*ban szűk spektrumú kacérság. Ugyancsak Ingrid Bergman a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* Fleming-féle változatában a széles spektrumú kacérságra is példát ad.

A szexológusok az előjáték fogalmát a szexuális aktus elemzése során használják. A kacérság más értelemben előjáték, a szerelem játékos, előzetes szakasza értelmében, amikor nem született döntés, a viszony szereplői nem szexuális partnerek, csak partnerjelöltek, nem került sor szexuális aktusra. A kacérság nemcsak viselkedési stratégia, egyúttal a szerelmi történet egy fejezete is. A kacérság is történet, neki is vannak fejezetei: a széles spektrumú kacérság korábbi fejezet, mint a szűkített spektrumú. Az előbbi a keresés, az utóbbi a megtalálás kifejezése. Csalódástörténetekben azonban ez a sorrend megfordulhat. A *Grease* szűze a film utolsó szekvenciájában válik provokatívan kacérrá. Az erotikus előjáték a szexuális aktus pregenitális szakasza, míg a szerelem előjátéka a vonzalom kifejlődésének és az érzések tisztázásának szexuális aktus előtti szakasza. Az előjáték fogalmának eme kitágítása a kacérság meghatározásához kellett: kacérság az érték felverése az előjáték során és az érték megőrzése a birtoklás idején. A nem birtokoltat a birtokolható igéreteként és a birtokoltat elveszíthetőként jeleníti meg. Az utóbbi a kacérság új formája: a mással való kacérkodás által kacérkodik a társsal.

Nézzük előbb az értékfelverő formát. A kacérság engedékenység és elutasítás váltakozása; a vonzás jelei váltják a taszítás jeleit; az ígéret a megtagadást. Több ez, mint manipulatív technika, a viszony kifejlődésének kezdeti állapotát, a kölcsönös ismeretlenséggel járó bizonytalanságot, és, ami fontosabb, a saját érzések ellentmondásosságát is kifejezi. A kacérság jeleivel a lehetséges partnert jelöltté, de nem valóságos partnerré minősítik. A kacérság nem azt fejezi ki, hogy „én" meg akarom szerezni „őt"; azt fejezi ki, hogy ő engem talán megszerezhet, hogy tartalékállományba helyezem, lehetséges de véletlen partnerként. Ha ennél többről van szó, akkor összeomlik a kacérság. Tökéletesen uralt, mesterien szándékolt játszmák összeomlásában jelenik meg a viszonyok autenticitása vagy szubsztancialitása, olyan dimenzió, melyben a modernség nem nagyon mert hinni, amelynek fikcionális szignalizálását is giccsé nyilvánították, melynek igénye is csak a legalacsonyabb vulgáris vagy a legelszigeteltebb hermetikus kultúrákban jelent meg, szelepszokás jellegű szabadidős fikciófogyasztásban vagy gondolati hozzáférhetetlenségük okán felszabadult utópiákban, de nem ott, ahol a társadalom reális átlagviselkedését kódolják. Mivel az autenticitás igénye hatályon kívül helyezi az életnek al-

ternatív szereprendszerekben való leírását s az egyénnek saját mindenkor felvett szerepeitől való distancializáltságát, a kacérság esztétikai stratégia is, s mint ilyen védekezés a sorssal szemben. A modern ember a viselkedéseket szerepekként idézőjelbe tevő stilizációval jelzi szabadságát. Ennyiben a kacérság a belebocsátkozás megtagadásának kifejezése, az ember játszani akar viszonyaival, nem akar teljesen involválódva lenni. A kacérság olyan eszköz, amely köti a partnert és felszabadítja az ént, izgatja a partnert és nyugtatja az ént. A kacérság ideálja olyan játszma lenne, amelyben az én a sakkjátékos, a partnerjelölt pedig a báb.

A kacérság nem tisztázta, hogy valóban akarja-e a másikat, és mennyire kívánja. Felizgatja őt, mert nem taszít eléggé, de csak felizgatja, mert nem vonz eléggé. Amilyen mértékben taszít valaki, olyan mértékben vonz valaki más, az előbbi ellentéte. Az utóbbi taszító vonásai azonban az előbbit teszik vonzóvá. A vonzás kezdeti és paradox formája ez, nem annyira közvetlen vonzás, mint inkább a másik taszítása által táplált és életben tartott. Eme ambivalens játéktér általános beteljesülése ad az embernek hatalmat viszonyai fölött, mely hatalom a közöny haszna. Ha azonban egy partner nagyon izgatja az ént, úgy az én már nem tudja tervszerűen izgatni és kézben tartani őt, mert nyers hússá, sőt mintegy holt anyaggá válik kezében.

A kacérség a viszony ambivalenciájának kifejezése, a közeledésvágy és menekülésvágy, a kötöttségvágy és szabadságvágy megoldatlan konfliktusa. Az erotika összes nagy ambivalenciája mögött ott sejthetjük életösztön és libidó, realitáselv és örömelv alapkonfliktusát. Az előbb azt láttuk, hogy az ember nem tudja, hogy szereti vagy kívánja-e a jelöltet. De ha tudja, sincs biztonságban, mert nem tudja, hogy az mennyire szereti őt, hogy ő maga menynyire fontos amannak, s ha fontos is, összeillenek-e, s ha öszeillenek is, a singele-kultúra felé haladó modernség számára még mindig kérdés, hogy két ember könnyíti vagy nehezíti-e egymás sorsát, a társulás felezi vagy megkettőzi-e a bajokat. Kérdés: mennyire veszélyes a szexualitás, szabad-e, s lehet-e büntetlenül ilyen közel engedni egy idegent? Az ember tehát kacérkodik, mert ambivalens, nem tud dönteni, fél attól, amit kíván, attól, akit szeret. A kacérság stádiumába rejtőzködik, s nem mer továbblépni, élvezi egy szerelem előkéjét, melybe nem mer belebocsátkozni.

A kacérság a szerelmi háromszögek világa. Az egy és a kettő, az én és a te közötti átmenet nehézségei a párosviszony alapvető problematikájából fakadnak. E párosviszonyt másként határozza meg az erotika, és másként a szerelem. Mit jelent az én számára a te? Mi a másvalaki szerepe sorsában? Gondolkodom, tehát vagyok? A szerelem nem így gondolkodik, arra gondol: Ha nem vagy velem, összezavarodom! Mielőtt a gondolkodásom összeállítaná a világot, a másvalaki szükséges, mint léttámaszték, a gondolkodás lehetőségének feltétele. Igaz ugyan a „gondolkodom, tehát vagyok", de megelőzi valami más: „vagy, tehát gondolkodom". Másvalakitől tanultam gondolkodni: a gondolkodás az ő ajándéka, s mert többen vannak, a gondolkodásom azt jelenti, hogy ők beszélgetnek bennem. Vajon a másik, mint a szerelemmitológia tanítja, az egyetlen konkrétum, az egyetlen velem, az énnel egyenrangú, mellé emelkedni képes létbizonyosság? Vajon a szeretett személy szemben az összes többivel, az életösztön potenciális ellenfeleivel, az objektumviszonyba bezárt, eltávolított és preparált entitásokkal szemben, az interszubjektivitás lehetőségének „bizonyítéka"? Vajon a többiekkel szemben, kik társadalmi játszmák kivetüléseiként adottak, a szeretett személy az a kristályosodási pont, ahol egymásban a természetet is elérve ketten újrakezdhetik a társadalmat s a világot? Ketten együtt olyan világsejtet konstituálnak, melyben nincs közös akaratuknál magasabb fóruma az érvénynek? Vajon mindezzel én és te egymásra ismerése képes-e

az összes többi – felületesebb – viszony szereplőit árnyakká nyilvánítani? A szerelem mutatkozik-e ily módon a kiútnak a társadalmi élet absztrakciójából? Ez nem jelenti, hogy el kell vetni a szerepeket, a társadalmi játszmákat, csak azt, hogy aki megelégszik velük, önmaga árnyékává válik. A szerelemmitológia mindeme reményeivel egy erotikus mitológia áll szemben, melyben a másvalaki az a láncszem, amely összeköt a többiekkel, elcsábít a számukra és besorol közéjük, bevon örömeik vérkeringésébe. A szerelem illetve erotika világképei két hipotetikus és alternatív másvalakit állítanak elénk. Mivel a szerelem ígér és követel többet, a kacérság másvalakijei közül kell kiemelkednie a szerelem másvalakijének.

A kacérság fenoménje összefügg az erotika kollektivizmusával. Az erotika kollektivizmusa pedig ott érvényesül, ahol nem történt meg az Egyetlen kiemelkedése. (A továbbiakban pedig, kiemelkedése után is szakadatlanul ostromolják e kollektivizmus hadai a kiemelkedett személy szerelmi területét.) A kacérság a szerelmi háromszögekbe beékelt személy erotikus kettős kötésének kifejezése, kettős kötésen mint a kacérság kötöttségén a libidó megosztottságát értve. A háromszög-viszonyokban a kacérság féltékenység-drámák kifejezéseként jelenik meg. Ha az egyén a partnerjelöltekhez kétértelműen kötött, ez más kétértelmű kötöttségek egyidejű jelenlétét is feltételezi. A kacérság-jelek értelme a kettős értelmű kötöttség, s a vele járó érzelmi megosztottság állandó szignalizálása: lehet, hogy ölelhetsz, de az is lehet, hogy más ölelhet; lehet, hogy tiéd a szívem, de az is lehet, hogy másé a szívem. Lehet, hogy te vagy az igazi, lehet, hogy ő. De az is lehet, hogy te csak egy ő vagy (aki gyorsan visszasüllyed a többi ő, az ők, a többiek közé, miközben a másik jelölt emelkedik ki mint az igazi te, akivel a többiekhez kötő absztrakt kötöttségeknél intimebb viszony alapítása lehetséges). Az én eme kétértelmű reagálása a te-jelöltek közötti érzelmi-erotikai versenypályát alapít. A jelöltek között harc indul az énért, mely harc lehet, hogy csak verseny. Archaikusabb része e harci viszonynak a konkurensek egymással szembeni agresszív és intrikus reagálásaiban áll, újkeletűbb része az ambivalens én számára vonzó tulajdonságok felmutatásában álló versengés. A kacérság mármost e harc vagy versengés gerjesztője és a résztvevők teljesítményeiknek megfelelő váltakozó premizálása, mely egy döntési folyamat érlelődését, feltételei felhalmozását fejezi ki az én szempontjából. A kérők, hódolók, versengők szempontjából a vázolt viszony azt jelenti, hogy minden pillanatban mindegyiknek bizonyítania kell, hogy ő az igazi, s a másik csak bitorló. A kacérság érájában a partnert minden pillanatban vissza kell rabolni egy bitorlótól, s magam számára is minden pillanatban bizonyítani kell, hogy nem én vagyok a felesleges harmadik, azaz a puszta bitorló. Kacér pedig csak az tud lenni, aki nárcisztikusan kellőképpen felszerelt, önimádattal kellőképpen ellátott, hogy ezt a középponti szerepet el tudja játszani. Az egy és a kettő közötti nehéz átmenet az én számára azt jelenti, hogy a vonzás legyőzte a taszítást, a partner számára pedig abban áll, hogy képes volt kiemelkedni az arctalan sokaságból, a többiek szürke világából. Az én a szorongással harcolt, a partner a közönnyel. Ha meggondoljuk, hogy az én is egy partner és a partner is egy én, a másik oldalon is megjelenhetnek ambivalenciák, a játszma még bonyolultabbnak fog látszani. Egyszerűsíti ezzel szemben a játszmát, ha a személyek nem egyenlő mértékben kívánják vagy taszítják egymást, ekkor imádó és imádott szerepe világosan differenciálódik. Ez szabadítja fel az imádott teljes kacérságát. E felszabadított kacérság nem más, mint a kisugárzó erotika vagy erotikus kisugárzó képesség. Ha ez az egyik oldalon ily módon teljesen felszabadul, úgy a másik oldalon az erotikus felvevő képesség, a receptív erotika, az átérző szenvedély szabadul fel és tetőzik. Az erotika magasságai exhibicionisztikusan, az erotika mélységei voyeurisztikusan tetőznek.

Az ambivalenciából eredő kacérság a *Halálos csók*, a féltékenységgel játszó kacérság *A hazajáró lélek* című Karády film témája. Az ambivalenciából eredő kacérság az egy (= én) és kettő (= te) közötti átmenet nehézségét hangsúlyozza, a féltékenységgel játszó kacérság a kettő és a három, a második és a harmadik közötti átmenet könnyűségét hangsúlyozza. Az első az ént hagyja cserben egy másik kedvéért, a második átmenet a másikat hagyja cserben egy „másik másikért". Az ambivalenciából eredő kacérság esetén az én nem tudja egyértelműen kötni a szeretőt. A szerető részéről már nem a „csak te vagy" kijelentés irányul az énre. Az én megcsalása nehezebb, mint a te megcsalása. Ha már átléptünk abba a világba, ahol készek vagyunk átadni magunkat, kérdés, hogy kinek. Elhatároztuk, hogy engedünk a „te" hódításának, de melyik legyen az a „te", akinek engedünk? A harmadikhoz, negyedikhez könnyebb eljutni, mint a másodikhoz, mert mindez már igénytelenebb (parciális és alkalmi) viszony. De éppen azért, mert a „te" igényesebb kategória, mint az „ők", a kitüntetett igényesebb, mint a „bárki", az utóbbiak kínálkoznak kísérleti terepként. Régen igyekeztek kivárni a „te"-t és csak kacéran játszani a többiekkel, ma, egy empirikusan és pragmatikusan elkötelezett korban, kipróbálják a többieket, empirikusan tesztelik a többieket a célból, hogy a „te"-t kiszűrjék. Kérdés, hogy ez az elv mennyire hatékony, ami attól függ, hogy a „te"-minőség empirikus adottság-e vagy kijelölés, mintegy kinevezés és az ezen alapuló kölcsönös erőfeszítés kreatív teljesítménye-e?

Anita Ekberg az *Édes élet*ben vagy Claudia Cardinale a *Nyolc és fél*ben megkaphatatlanok, mert a sztár másoké, a közönségé, a tömegé. Jeanne Moreau a *Jules és Jim*ben megkapható, mégis birtokolhatatlan, odaadása is visszavétel. A kacérság nagyformája, az érték felverése és megőrzése a realizált viszonyon belül, a legveszélyesebb forma, amely a szerelemmitológia hagyományos feltételezéseit gyökereikben fenyegeti megtámadni, ha csak nem vagyunk képesek alapjaiból újragondolni a szerelem fogalmát, s növelni erotikus befogadó és feldolgozó készségét. A kacérság mint a másodiktól a harmadik felé való átmenet szignalizációja azt fejezi ki, hogy a partner egy erotikus közösség vágyobjektuma. Más karjából jött, vagy talán, ha a viszonyok végesek, oda tart. Következésképpen: véletlenül és feltételesen az enyém. Bármennyire is tágíthatom ezt az „alkalmat", alkalmilag az enyém. Szerelmünket a múlt teszi végessé, az elmúlt szeretők, az elveszett idő, a más karjában elhasznált órák, a más órákban és ágyakban elhasznált szerető múltjának korrigálhatatlan idegensége. Vagy a jövő teszi végessé, az, hogy nem biztosított a végtelen folytatás, kétséges, hogy azok maradunk-e egymásnak, amik vagyunk, márpedig ha nem maradunk azonosak, úgy mindez pusztán csalódás, illúzió, tévedés, tehát elveszett idő. S végül a viszony közvetlenül és drasztikusan is megnyilvánítja érvénye végességét, a jelenben, amennyiben más titkos viszonyokkal kell osztozkodnia a szeretőn. Továbbá, ha a szeretett személynek nincs múltja s elszánta magát a hűségre, probléma marad a fantázia kísértése. Végső soron mindegy, hogy a *Gilda* hősnője lefeküdt-e a férfiakkal, akiknek karjában láttuk. Johnnyval azonosuló erkölcsi aggályainkra válaszol a happy end, de empatikus kínjainkat, érzelmi nyugtalanságunkat nem enyhíti. Nem az a kérdés, hogy ellenáll-e, hanem hogy megkíván-e másokat. Nem az a kérdés, hogy a kívánság vagy a realizáció által tartozik-e hozzájuk, hanem hogy csak „hozzám" tartozik-e? Ha valóságos száját sikerül kisajátítanom, kérdés marad, hogy képzelt szája nem csókol-e végig az utcán számtalan szembejövőt. Ha keze nem is, tekintete vajon nem erotikusan érinti-e az idegeneket? Vajon fantáziája nem a másokkal való ölelkezések titkos terrénuma-e, s ha nem, hányan ölelik őt fantáziájukban? A szeretett személy tekintetét a féltékenység talán mánia-

kusabban őrzi és figyeli, mint a nemi szervét. A féltékenység szeretné tökéletesen megőrizni a partnert, de ha ezt nem lehet, ha mindig marad egy rés, egy lék, ahol a szerelem állandóan süllyedő hajójába beáramlik az idegenség, vajon nem jobb-e túlesni a nehezén, s belemerülni az erotikus idegenség végtelenségébe, amely e pillanattól már nem támadó idegen elem, hanem az erotikus kollektivizmus hordozó közege? Eme posztmodern érzelmi ökonómia alapján jelentkezik az erotika a szerelem örököseként, a nemi élet új főszereplőjeként, mely a hagyományos szerelemkoncepciókat akarja elutasítani bitorlókként. Nagy fordulattal maga a „te" jelenik meg mint bitorló, az erotika igazsága szerint csak „ők" vannak, csak „többiek" vannak, nincs kitüntetett „te", s ezért én sem. Az Egyetlen hazugsága elleni lázadás a posztmodern single-erotika koncepciója.

A férfi aki szerette a nőket című Truffaut filmben már nem a kacérság *Jules és Jim*ből ismert nagyformáját látjuk. Az új filmben a kacérság a nagyvárosi nőmassza létmódja, az erotika kollektív egyenruhája, mesterséges reklámteste, az egyén alávetése a nemnek, a személynek a nemi identitás marginális differenciájaként való lefokozása. Minél lazább a kapcsolat, minél nagyobb a szkepszis, annál radikálisabb csigázó erőkre van szüksége. A nagyvárosi tömegtársadalomban túl könnyen létrehozhatók az erotikus kapcsolatok, de túl absztraktak, tisztán erotikusak. A kacérság új formáira van szükség, melyek hasznot húznak az absztrakt és esetleges, időleges és kollektivisztikus kapcsolatokban jelentkező nagyobb kockázatvállalási készségből, s érzéki radikalizációval pótolják az érzelmi hidegséget. Egyre döntőbb élménye a kornak, hogy a felszabadult erotika pótkielégülés lehet, mely az eltűnt szentimentális szenvedélyért akar kárpótolni a maga radikalizációjával. Mindent szabad, és semmi sem elég, mert az ember közben magányos marad. Sharon Stone filmjeiben a kacérság tolakodó (*Az elveszett aranyváros fosztogatói*) vagy megerőszakoló (*Elemi ösztön*) formákat ölt. Az erotikus thriller akkor születik, amikor a felfelé törő energia hirtelen visszaáramlik. Az erotika nem találja a szerelmet, a szerelemkoncepciók összeomlottak, s végül – ezen a képleten alapul az erotikus thriller – a libidóenergia elhagyja a libidót, mely egészében illuzórikusnak tűnik, s az így felszabadult energia feltárja a lelki energia őstermészetét, a destrudó természetét. A szerelmesfilmek unalomba fulladnak, az erósz a krokodilagy hatáskörében tetőzik. Visszakérik őt, elbizonytalanodott újabb fórumoktól, ősibb centrumok. Ez azért is szükségszerű, mert egy alternatívátlan és ezért remény nélküli világcivilizáció van kiépülőben, melyben az egyén túlságosan kontrollált, programozott és kiszolgáltatott, ami oda vezet, hogy ösztönei szeretnének szétrobbantani minden kódot. A kacérság új formája eme nagy transzformáció termékeként jelenik meg, ama formaként, melyben a szeretőt még nem a destrudó eszközeivel ölik, csak az erotika eszközeivel kínozzák.

Az elmagányosodás, az eltömegesedés, az elszemélytelenedés, az ember és ember közötti növekvő távolság, az érzelmi kötöttségek és erkölcsi garanciák leépülése feltételei között több kacérságot követel a siker, és több kockázatot vállal a növekvő közöny. A második és a harmadik (a te és az ő) viszonylatában manipuláló kacérság ugyanolyan erővel utal a hármasságra mint az egységre, két oldalról kérdőjelezi meg és relativizálja a kettősséget, az összetartozást, az egyén oldhatatlan magánya vagy a sokasággal való vegyülési vágya és hajlandósága felől is. E kacérkodás üzenete kettős: lehet hogy a második is túl sok, és jobb a magány, de az is lehet, hogy túl kevés, mert ha nem tökéletes az egység, melyet az énnel alkot, mindez talán továbbiakkal tökéletesíthető. A kacérság, mely a szeretettnek a többi emberben szendergő lehetséges viszonyaira és életeire utal, a lecserélhetővé minősített

szeretőnek azt sugallja, hogy mások mást nyújthatnak, olyasmit amit ő maga nem tud, versengésre, de menekülésre is késztethetik őt. Mert kérdés, hogy a címzett hogyan értelmezi a kacér személy üzenetét: „Másé is lehetnék." Vagy: „Soha sem lehetek a tiéd." Mert nincs kizárólagosság, teljesség és véglegesség. És főképpen: nincs egység. Azért nincs Egyetlenség, mert nincs egység. Az erotika relatívumai tagadják a szerelmi abszlútumot. A szerelmi ideológiák üdvkategóriáit a lázadó erotika poklai nyelik el. A levezetett és integratív totalitások ígéreteit a közvetíthetetlen és kizárólagos parcialitás egyeduralma falszifikálja. Úgy érzik: csak a parcialitás képes itt lenni és most lenni egészen. A munkásmozgalom fanatikusan hirdette a materializmust, melyet a polgári társadalom valóban átérez, csak az ütközési ponton észlelve a valóságot. A különbség vonz, nem az egység, a súrlódás és nem az illeszkedés. A kéjek mértékét a velük járó pokoli kínok hivatottak mérni és kijelezni. Ez lenne, ha őszinte akarna lenni, az erotika differencia-filozófiája. Pasolini *Dekameron*ja az erotikus liberalizációt támogatja, míg a *Salo* az erotikus liberalizáció és a szexuálfasizmus közötti átmenet megfoghatatlanságát állapítja meg.

A kacérság, mely az érték felverésének stratégiájaként jelent meg, a destrudóval érintkezésbe kerülve, az érték leszállításának stratégiájává válik. A partner megalázása az önmegalázás segítségével, a fenség esztétikai kategóriájának megtámadása az alantas aktiválása közvetítésével, mintha az erotikát a rárakódott kultúrterhektől akarnák megszabadítani. A kacérság erotikus sejtelmesség, a szűziségen áttetsző obszcenitás, a fegyelmezett passzivitáson áttetsző aktivitás, a zártságon áttetsző nyitottság, az egységen áttetsző különbség, a hűségen áttetsző hűtlenség, a kultúrán áttetsző természet. A kacérkodás most már nem annyira a másik emberrel, mint inkább az én másik arcával kacérkodik. A kacérság a palackba zárt szellem szólongatása. A másik végtelen erotikus kíváncsiságának, s ezzel birtokolhatatlanságának áttetszése az ígéreteken és kötelezettségeken. A másik mint korlátozottan birtokolható, bizonytalan társ idegenségének lelepleződése, mert a másik az emberi nem birtoka és a másik nem birtoka, egy idegen nemi életanyag sejtje, meghódíthatatlan.

A kacérság csúcspontja régen is ez volt: mással flörtölni a szeretett szeme láttára, megmutatni, amit az elképzelni sem szeretne, egy másokkal élt másféle erotikus élet lehetőségét. E formát radikalizálja az erotikus kollektivizmus: az új csúcspont, a kacérság végformája a szerető szerelmi rémtette, megmutatni magát más karjában. Mással szeretkezni a szerető szemek előtt. Ez azért az igazság pillanata, mert közötte és a modern nő általános nekivetkőzése, az általánosság, a bárki, a köz számára való intim és állandó önmegmutatkozása között csak mennyiségi különbség van. A modern kultúra ezt a gesztust, melyet a régi magával az erotikus végső bűnnel vagy rémtettel azonosított, emancipálta. Ezzel az embertest birtokolhatatlanná vált nemcsak a szerető, hanem önmaga számára is, azaz köztulajdonba került. A pornófilmek kompozíciója összefonódó testek víziója, csoportszex képek felé vezet, Lars von Trier *Idióták* című filmjében pedig a kollektív kisajátítás tárgyává lett nemi élet alanya nem a – bizonytalan, eltűnő – egyén, hanem a csoport.

A posztmodern erotika azzal érvel, hogy a hűségen alapuló párosviszony lehetetlen, mert az erotikát kielégületlenül hagyja, csak az egyén energiájának az öngyűlölet általi mazochista lekötése által fenntartható, s egyrészt lelki torzulásokhoz, patogén regressziókhoz és fixációkhoz vezet, másrészt a pár nem kiút a magányból, sokkal inkább egymást magányosítják, torlaszolják el a társadalomtól. A szerelemideológia ezzel szemben azzal érvel, hogy a hűtlenségen alapuló párosviszony lehetetlen, mert egyszerűen nem párosviszony, s amennyiben mégis fenntartja a

párosviszony látszatát, a szükséges kompromisszumok megvetést és gyűlöletet nemzenek az önkéntesen összezárt idegenek között. Míg a hűségen alapuló viszony bukáshoz, öngyűlölethez és mazochista önkínzáshoz vezetett, a hűtlenségen alapuló viszony a partner iránti agresszivitás felszabadításához. Az előző viszonytípus által korlátozott agresszivitás szabadon kirobban: a környezetre, a társadalom felé irányul. Az új erotikus magatartás ugyanazt az agresszivitást szabadítja fel, mint a neokapitalizmus konkurenciaviszonyai, és nem is más lényege szerint sem, mint az erotikus konkurenciaviszonyok felszabadítása.

Az *Emmanuelle* végén a kicsapongás átmegy önkínzásba, Sylvia Kristel arca pedig pikánsból kísértetiesbe. Az *O története* végén a hősnő torz, groteszk jelmezben jelenik meg, a szimbolika baljóssá válik. Az izgalom csúcsa rácáfol az orgazmusszex alapelveire. Az orgazmust követően is tovább fokozzák a szexet, a féltékenység, kín és gyűlölet csúcspontja nagyobb energiákat szabadít fel, mint maga az orgazmus.A járványok korában más karjában látva halálangyallá minősíti a partnert eme erotikus csúcsesemény. Halálangyal, mert más karjából jön, s ezáltal idegen rizikóvállalások kiszámíthatatlan tömegét hárítja rá az énre, ezzel az ént is halálangyallá teszi minden további viszonyában. Azt is mondhatnánk, a szerelmi próbatétel új formája, a szerelem erotikus ellenőrzése akar lenni: mindenképpen, mindenestől, minden hibával, járulékkal és viszonnyal egyetemben képes-e elfogadni a szerető, s képes-e azt is feldolgozni, hogy csak valami részlegeset kaphat. S ezért a részlegesért mindent kell kockáztatnia: a visszafogott igényekkel egyetemben a legnagyobb kockázat vállalását is követeli az új szerelem. Kettős hőstettet, kettős önmegtagadást. A szerelmet az erotika radikalizációja segítségével sikerül új módon őrületként, átokként definiálni.

Szólni kell a kacérság nemi aszimmetriájáról, mely, ha kétségtelenül – mindenek előtt a szadisztikus végforma érájában – csökken is, a mai napig nem tűnt el egészen. A kacérságot levezethetjük férfikultúra és női kultúra harcaiból, ez a kultúrharc is a kacérság egyik fontos aspektusa. A kacérság hagyományosan a szerelmi történet első szakaszában játszott szerepet, melyben a szerelem nem realizálódott nemi együttélésként, a testi interakciók sporadikusak és az erotikát nem jellemzi a nemi reakció szabad végigfutása. A szerelmi regény első felében a férfi harcolt a „végső kegyért", amelyet a nő nem adott meg neki. A kacérság világában a nő az úr, a férfi a szolga. A feminista gondolkodás számára ez érveket kínál, hisz a kacérság világa bizonyos értelemben virtuális világ, ahol még semmi sem valósult meg, részben tiszta képzet a szerelem, részben pedig puszta rituálé. A nő tehát azt mondhatná, hogy egy valótlan világban kínálnak neki feltétlen uralmat, s cserében a való világban szolgaságot. A „végső kegy" megadásáig a kegyet gyakorló nő van előnyös helyzetben, utóbb a kérelmezőként fellépő férfi kerül előnyös helyzetbe. A kacérság ezért úgy is felfogható, mint a nőkultúra ama hátráltató eljárásainak összessége, melyekkel úgy igyekeznek a nők hátráltatni a beteljesedést, hogy egyúttal a férfit is megtarthassák, elnyújtva és kiaknázva eme a nő számára kedvező szakaszt. Mivel a nő feltart és hátráltat, szakadatlan szignalizálnia kell, hogy halasztani akar és nem felszámolni, haladékot nyerni, de nem eltiltani. Nem a leválasztás a célja, hanem a halasztás. Mert ahogy az eredeti leválasztásdrámára kezd hasonlítani a női kacérkodás eredménye, a férfiban a leválasztásdrámában bevált elforduló, önállósuló reakciókat fogja nemzeni. Hogyan lehet tehát a nemi előnyomulást feltartóztatni és ugyanakkor a férfit is tartóztatni – ez a kacérság kérdése. A kacérság haladékot kér, nem kegyelmet: jelzi, hogy tilt, de nem végleg, megtagad valamit, de nem elvileg. A hátráltatás felfokozza az erotikát, míg a tiltás – ha komoly – dezerotizál. A komolytalan tiltás játékai ezzel szemben bíztatások.

A kacérság a női erotikus művészet megnyilvánulása, mely szolidan szép és gyengéden kedves (Ingrid Bergman), csábos és dekoratív (Rita Hayworth), kéjesen túlcsorduló, kihívóan térhódító (Jayne Mansfield), durcásan bájos (Brigitte Bardot) stb. formákat ölthet. A férfi kacérság suta formái ezzel szemben a komédia alkalmas tárgyaként intézményesültek a filmben (*Mindenki másképp kívánja*). A kacérság mint a női erotika „műfaja" nem kompromittálja, hanem felmagasztosítja, nem csalóként, hanem teremtőként és nevelőként jellemzi a női nemet. A nő azért menekülő lény, hogy leválassza az énről a primitív, pusztán részösztönökre támaszkodó libidót és megszülje a tárgyszerelmet vagy a világba transzponálja a lényegileg transzcendentális-lehetetlen szeretet egy részét. Ezért dicsőítik Dante és Petrarca szonettjei a megfoghatatlan és megkaphatatlan feminitást. A reneszánsz szűz menekülő lénye eléri a fenséget. A reneszánsz szépség a fenségbe emelkedik, a polgári szépség előbb a biedermeier csecsebecsék kirakatában találja meg helyét, a *Kill Bill* vagy a *J.I.Jane* nőtípusainak katonanői erényei pedig a szépség megkerülésével keresik a fenséget, amely azonban így nem elérhető. A kacérság szakasza a női nárcizmus felszabadult önkiélése, amelyben a férfi imádata tükrözi a nő önimádatát. A kacérság a női nárcizmus másodlagos szemiotikai rendszere, az önélvezet felkínálása a tekintetnek, az önimádat színjátékként való inszcenálása. A női nárcizmus autoerotikája programozza e szakaszban a férfivágyat, s a férfi – aki a létharc katonájaként, eldurvult jövevényként bukkan fel az erotika terrénumán – egyszerűen átveszi a nő önértékelését.

A kacérság érájában a nőnek mindent szabad, olyan férfiszolgálatokat élvez, mint egy kényúr s olyan privilégiumokat, mint az agrárkultuszok időszaki királyai. Ez az időszak számára nem köznapi, hasonló privilégiumok éppen az ünnep rendkívüli időszakát jellemzik a köznapisággal szemben. A férfi ezzel szemben háborúként éli meg e szakaszt, ami nem az ünnep megfelelője, csak a köznapiság felfokozott formája. A kacérság érájában a nőnek megengedett az exhibicionizmus, amit a férfi esetében perverzióként büntet a kultúra. Szexuálpatológiák elmélkednek időnként arról, hogy a nők nem hajlamosak perverziókra, a perverziók nagy része csak a férfi esetében fordul elő: de hát hogyan is fordulhatna elő a nő esetében perverzió, ha ilyenkor nem minősítjük perverznek? Amit az egyik nem esetében perverziónak nevezünk, az a másik nem esetében kacérságnak számít. A sokáig a distanciált vizuális távszexre korlátozott formában, a női exhibicionizmus formájában nagyszabású promiszkuitás bontakozik ki: a nő az egész közösségnek, a férfiak összességének felkínálja évadról-évadra intimebb részeit. A „vadaknál" egyáltalán nem jellemző a női test intimitásának eme előrehaladó erotikus bevetése és kollektivizálása. Az erotika elvadulása tekintetében – értve ezen a hisztérikus radikalizációt és kielégíthetetlen felfokozó szomjat, a nemi düh egészen új formáját – kétségtelenül mi vagyunk a vadak. A posztmodern nő felfedett teste egész felületén közösül egész nap a férfiközösség egészének tekintetével és az állandó ajzottság állapotában tartott vágyaival. Mert az ostromló férfi vágyait a nő ostromolja. Érthető, hogy e korszakban a férfinem megirigyli a nőt és maga is szeretné e testi kisugárzó hatás elérhető formáit eltanulni.

A kacérság érájában vagy korában a nő egyrészt általában tárja fel a vágyó közösségnek intim testrészeit, másrészt minél többet tár fel, ezt kompenzálandó annál jobban visszavonul egy rezzenéstelen maszkszerű, közönyös vagy megvető szfinxegzisztenciába. Minél adakozóbb erotikus ingerek tekintetében, annál tartózkodóbb a társas ingerek tekintetében. A régi nő a lehető legtöbbet eltakarta, miközben testmozgása, mimikája, egész kifejező kultúrája

átlelkesült, érzékeny és felszabadult. Minél többet takar, annál jobban animál. Nem a hús és bőr beszél, hanem a kultúra, bár a hallgatás nem megszünteti, ellenkezőleg, hangsúlyozza a kultúra burkában „lapuló" hús és bőr jelentőségét. Az új erotikában ezzel szemben a kultúra hallgat és a hús és bőr beszél. A régi nő animál, az új nő animális. A modern és különösen az eltömegesedett, globális szexmasszában, húskínálatban oldott posztmodern nő a lehető legtöbbet feltárja, s a kifejezés tekintetében visszavonul. Nem az én beszél, hanem az „az": a test, a nem, a faj, a természet, a tudattalan. De nem is az ént szólítja, hanem a másik tudattalant. Katasztrófákat csinálunk egymásból, természeti csapásokat, s a legnagyobb nemszabadságok felidézését nevezik erotikus felszabadulásnak. Az, hogy a felszabadulást az erotikával akarják kezdeni olyan mértékű öncsalás, lelki visszavonulás, szellemi leépülés, hogy ezek után nem is lehet mást várni, legfeljebb az várható, hogy az öncsalás szép neveket ad a mesterségesen generált, piacélénkítő nemszabadságoknak. A lélek beszél vagy a hús; amit az egyik ígér, a másik visszavonja – ez a kacérság két nagy stratégiája.

A fetisizmus által az én a nem játékszere, a kacérság által az egyén játszik a nemmel. A fetisizmus nem az egyénre reagál, hanem az általánosra, a másik nemet szereti, a szerelmet szereti, az életet szereti stb. Gertler Viktor *Marika* című filmjében a nő ezért nem a nagy íróba szeret bele, hanem a színészbe, a vidéki Don Juanba, aki a szerepet szavalja. A film alternatív nőalakja, az unatkozó feleség, minden szerelmi közhelyet elszaval, de valójában csak arra vágyik, hogy szórakoztassák. Mivel – vidéki földbirtokosnéként – kevés ingert kap, maga inszcenálja, önmaga számára, az erotika commedia dell'arte-jaként, a kacérság színjátékát. A fetisizmus logikája, hogy a nemet előbb ismeri fel vonzerőként az egyén, mint a személyiséget, a kacérság pedig, a nem ereje érintésére válaszolva, a saját erejét próbálgatja. Ez más, mintha valaki fetisisztává vagy „betegesen" kacérrá válik, feladva a nemi viszony esztétikai, etikai és érzelmi kibontakozásának további lehetőségeit. Mind a fetisizmus, mind a kacérság lehet stádium vagy defekt. A *Marika* hősnője előbb fetisisztaként a giccslovagba szeret bele, utóbb kacér nőként próbálja visszaszerezni az érzelmei önfélreértése miatt elvesztett, méltóbb partnert. Ezáltal mindkét jelzett stádiumba belekerül, de túl is lépi őket. Nem így a film „pesti női", akik nem élik meg a teljes asszonyi és anyai sorsot. A kacér önfetisiszták esetén a kacérság funkciója megsokszorozódik:

a./ a társadalmi reprezentáció követelménye,

b./ a karrierizmus segédeszköze: a szexkarrier támogatja a „szakmai" karriert,

c./ a kacérság a teljes női sors megélésének elhalasztása, a fejlődés elnapolása – így válik önálló életformává – ezáltal azonban az önnön paródiájává való átalakulás fenyegeti.

Kacérság és szűziesség nem feltétlenül ellentétek. Épp ennek tudatában különbözteti meg a klasszikus magyar filmkomédia a „romlott" és az „ártatlan" kacérkodást. A kacérság

a./ apró jelekkel húzza alá a test életét, rituálisan bonyolítva férfi és nő viszonyát;

b./ az érdeklődés és figyelem jeleivel veszi elejét a partner figyelme lankadásának;

c./ a partnerjelölt felizgatására commedia dell'arte „előadásokat" produkál egy vagy több áljelölt igénybevételével;

d./ az álnaivitás stratégiájával él, meghosszabbítva a gyermekkort vagy megjátszva a gyermekiességet. A naivság és ártatlanság, mely, akárcsak a kacérság, szintén hátráltató mozzanat, a kacérság eredeti és természetes formájának tekinthető. A kacérság állandóan visszaveszi, amit nyújt, de az ígéretek visszavonását is visszavonja. A naivitás ezzel szemben észre sem veszi ígéreteit, ezért nem szorul rá visszavonásukra sem. A valódi szüzesség

ambivalenciája erősebben hat, mint az álszüzesség taktikája, mint ez Jess Franco *Eugenie, historia de una perversión* című filmjének elején látható. Az érték felverését és megőrzését a tudás, a fölény vagy az ártatlan naivitás kifejezése egyaránt szolgálhatja. Engedékenység és elutasítás ambivalens keveredésének, hívó és feltartó gesztusok váltakozásának oka egyik esetben az, hogy a tudó, a tapasztalt személy kísérletezik áldozatával, míg másik esetben a tapasztalatlan, de érzékeny személlyel kísérletezik a saját sorsa, amennyiben nincs készen a döntésre, mert önmaga számára is titok, nemcsak a partner számára. A nő mindkét vázolt esetben kétértelmű ikonná válik, de a színjátékos kacérság pozitív módon kifejezett és ezért rajtakapható, míg a szűzies negatív kacérság nem bizonyítható. Végülis, ha a szűzstratégia is kacérstratégia, úgy nincs kiút, nincs alternatívája a kacérságnak. A *Marikáb*an a mesterkélten kacér nőt utánzó kislány műkacérsága kevésbé hatékony, mint a szűz természetes kacérsága. A parasztszűzi kacérságnak naiva-tipusu és heroina-típusu változata van. Az előbbit láthatjuk Gertler filmjében, az utóbbi eltorzult, merev, pökhendi formáit az ötvenes évek álnépi-szocreál filmjeiben, el nem torzult, szép változatait a klasszikus orosz filmben, az olasz neorealizmusban, a klasszikus westernekben és a kínai vagy indiai filmekben.

A *Lila akác* nőalternatívája is profikacérság és szűzkacérság szembeállítására épül. Székely István filmjében egy korai, éretlen szakaszban a profikacérság hat a férfira, később érik meg a szűzkacérság méltatására. A *Grease* című filmben ezzel szemben az a happy end, amikor a szűzlány szexbestia rockerré vedlik át: egy egész kultúra regrediál így a Székely István filmjében még meghaladandónak érzett szakaszba. Hogyan mozogjon a lélek fejlődése, ha a kultúra barbarizálódása következtében a rögzülések és regressziók állandó ostromának van kitéve? Ez a már az ártatlan kacérkodás szintján felvetődő probléma egész további gondolati utunkat végig fogja kísérni. Más probléma az alacsony szinten való rögzülés és más a regresszió. A regresszió szintjéről vissza lehet térni a már elért magasabb szintre, pl. az „alantas szerelmi objektumtól" a mélyen szeretett személyhez, vagy a soktól az egyhez mint Rita Hayworth a *Gildá*ban vagy Marlene Dietrich a *Shanghai express*ben. Ez a bűnösséget nem számolja fel, de a gonoszságot igen, a gonoszság ugyanis nem a magasabb szintről való alkalmi lecsúszás mint botlás vagy bűnbe esés, hanem a magasabb szint tagadása, s ezáltal az alacsonyabbak elementárisabb erejével való pusztítása. Csalódások, sérülések esetén a magasabb stádiumból visszatérő lélek rögzülhet egy már egyszer meghaladott stádiumban. A *Grease* szerelmében csalódott hősnője pl. egy iskolai sportbajnokkal kezd kacérkodni. Mindezek azonban csak a lélek természetes és ártatlan ingadozásai, a tapasztalatszerzés tévelygései, a probléma csak akkor éleződik ki, ha a szerelem ad kimenőt a nyers szexnek, az idealizáló imádat a lealacsonyító perverzióknak. A *La marge* című filmet két változatban forgalmazták: az egyikben van visszatérés a kacér prostituálttól a „szent asszonyhoz", a másikban nincs visszatérés. Ha az egyik épp olyan fontos érzékileg, mint a másik érzelmileg, akkor nincs megoldás, ezért kínálkozik Borowczyk filmjében „kiútként" a halál.

12.6.3. Szemantizáció és inkarnáció

Az eszközlét a dolog puszta anyagiságának túllépése egy funkcionális öszefüggésbe való besorolás által, amelyben az eszköz a munkatárgyat is átalakítja egy művi összefüggés által igényelt funkcióvá, megfosztva nyers anyagiságától, azaz potenciális polifunkcionalitásától, más összefüggésekben is alkalmas mivoltától. A végtelen kiaknázási lehetőség számára nyi-

tott valamiből, kincsből, így lesz prózai tárgy. A dezinstrumentalizáció ezzel szemben kiemeli a dolgot a természetet átalakító művi kölcsönhatásokból, amennyiben hasznosítása, az átalakító kölcsönhatások láncolatában való feloldása helyett egyszerűen elfogadni, lenni hagyni, nem felhasználni, pusztán érzékelni kívánja. A felhasználás világából a szemlélet, élmény, érzés, tapintás világába helyezi át. Pontosabban viszahelyezi a művi összefüggésbe internált tárgyat eredeti létmódjába, hogy ebben szemlélje őt, egyszerűen együtt éljen vele. A társadalmi céloknak alárendelt tárgyat visszahelyezi a természeti okoknak fölérendelt eredeti státuszába (ahol az okozat soha nem redukálható az okra, mert egyszerre több ok hat és mert az okok specialitásán túllendül az általuk mozgósított anyag potencialitása). A dezinstrumentalizált, lenni hagyott, létezésre felszabadított, korlátlan és eredeti identitására és potencialitására felbátorított „dolog" az erotika világában az érzékeny, eleven, érző test maga. Az első eszközt, amely azért nyilvánította magát az ős-eszközzé-nyilvánítás során eszközzé, hogy ezzel olyan eszközt nyerjen, amivel mindent eszközzé nyilvánítható, ezúttal az eszközlét elleni lázadásra bátorítják, mely úgy lehet kezdete egy öncélú világnak, hogy az eszközvilágnak is kezdete volt. A legközelebbi tárgy, az öntárgy, az öntest két önkonstrukciója, az eszközi és a nem-eszközi, két világ kiindulópontja.

Az eszközzé tétel során az ember elválasztja magát testétől, s egy szellemi terv szférájában identifikálja magát szándékként, a testet pedig az objektív természet determinációs soraiban helyezi el. Így ez már csak a célkövető magatartás által manipulált oksági folyamatok egy ható tényezője, mely a szubjektum kontextusából az objektumokéba került át. A test mint élő test éppúgy zavarja eme oksági folyamatok egzakt kalkulálását, mint a lélek, a testi élmények világa. A tökéletes eszköz élettelen gép, a tökéletes pontossággal tervező és szervező, kalkuláló és manipuláló szellem pedig lelketlen. A dezinstrumentalizáció ezzel szemben a lélek bizonytalanságának, labilitásának, nyitottságának és korlátlanságának visszanyerése.

A dezinstrumentalizáció eredményeként az erotika a célkövető munkavilágból a partner testét érző, s tőle visszakapott testérzés, a két egymást megerősítő testérzés által megtér a jelenbe, az ittlét visszatalál önmagába, hogy most már ne azt kérdezze az újra megtalált testi jelenléttől, hogy mi mire való, mire jó, mire lehetne felhasználni, hogyan bevetni, hanem azt, hogy mi lakik ebben a testben? A dezinstrumentalizált érzékenység a személyt (sem az ént, sem a másikat) nem célok eszközeként tekinti, hanem kifejezésként akceptálja. Minden létet a maga értelmére vonatkoztat és nem egy kizsákmányoló lét érdekeire. Az instrumentalizáció közegében magamból is eszközt csináltam, eszközteremtő és eszközhasználó: eszközlő eszközt. Az instrumentalizáció világában az én létmódja a ravasz kétarcúság: célból eszközzé teszi magát, hogy eme fegyverrel céljainak eszközévé tegye mások eszközeit és céljait, azaz felhasználja és alávesse a világot. Lemond, hogy szerezzen, s egy aszketikus ősaktus által szuperhatalmat kreálva magából bekebelezze és holt, művi szféraként kiokádja a világot. (A civilizáció természetét „gusztusosabb" képpel nehéz lenne kifejezni. A kultúra fékje és bonyolító mechanizmusának uralma alól felszabadult civilizáció már nem kis részben elpusztította, sokhelyütt halott szemétdombbá tette bolygónkat, és a személyiséget is ez fenyegeti.) A szemantizáció ezzel szemben az ember saját alanyiságát más alanyiságok megerősítése útján szilárdítja meg, tükröző partnereket biztosítva neki, alanyiságát megerősítő alanyokat bátorítva megnyilatkozásra, olyan szférát teremtve, amelyben az emberek a dezinstrumentalizáló reagálások (a testi becézés és a lelki elismerés, csupa lenni hagyó, megerősítő, elfogadó visszajelző reakció, végül a szellemi értelmezés) segítségével kibányásszák a tárgyiságból

egymás alanyiságát. A teljes kifejezés és a partner általi tükröztetés egyaránt fontos, mert az én a partner általi interpretatív tükröztetés által ismeri meg a maga teljes kifejezését immár nemcsak szándékai szerint; minden szándékot a partnertől kap vissza valóságként.

A pusztán reflex-szerűt szemiotizáló erotika a szexuális természetet szexuális kultúrává alakítja. Az erotika önfelfedezése annak az erőnek, amely a nemzésben vakon tölti be célját. Az életösztön erőszakot gyakorol; az erotika a cél-eszköz viszony lazítása segítségével lát neki egy új létviszony lehetősége kutatásának, melyet kifejlődése végpontján majd szeretetnek fognak elnevezni, újdonsága azonban már az erotikában is látszik, mert már itt is lenni hagyásként, túl nem lépésként, nem-agresszív, nem-destruktív létlehetőségként mutatkozik be. A pusztítás eredeti, kölcsönös egyensúlyából kitörő ember az egész természetet elpusztítja, ha nem építi ki azt a létlehetőséget, amelyre a dezinstrumentalizáció utal. Az erotikában én és te egységet igyekszik alkotni a test egész felületén, s érintkező felületté szeretnék avatni az egész testet ama célból, hogy az ily módon a jelenlét intenzív teljességébe beavatott test, a lét tanújaként, én és te, ember és világ, recepció és produkció idegenségének felszámolása számára szolgáljon kiindulópontként. A lét modellje most már nem a létért való harc, hanem a tudás. Lenni tudni annyi, mint képesnek lenni tudni; a lét beteljesedése az önismeret, az, hogy a lét nemcsak megvan, ezt érzi és tudja is, azaz nem léttudat nélkül létezik, süketen és vakon. Az erotika szelleme a másvalakivel egyesül ezen az igenlő és lenni hagyó módon, ahogyan a szellem erotikája a létezés egészével.

A szemantizáció, genezisét tekintve, abban áll, hogy a szexuális viselkedésnek előbb biológiai, anyagi célját (a nemzést, az élő anyag újratermelését), utóbb élményi célját (az orgazmust) is visszatartják, elodázzák, minek eredményeképpen az eredeti szexuális reakció a folyamatos átalakulás útjára lép. Maga a szexuális reakció pontosan az elodázott rész, melynek érzékenységi bázisára, izgalmi kiindulópontjára, a szexuális érdekeltségre és készségre, erotikus éberségre újtípusú viselkedések rakódnak. A szexuális viselkedés rituális, játékos, kommunikatív elemekkel telítődik, melyeknek közös tulajdonsága az élményi szenzáció, az erős emocionális interpretációk felidézése, olyan megrendítő élményeké, amelyek problémákat adnak fel a további jelrendszerek, képzelet és gondolat számára. Olyan szenzációs jelentésekről van szó, amelyek felidézik a jelentések kimeríthetetlen sleppjét, egy konnotatív kimeríthetetlenség alaphangulatokként minősített referenciakódjaiként ihletve a költészetet és a fikcióalkotást. A szexualitás regényes valami: olyan jelentőségteljes élmények világa, amelyről vég nélkül beszélni és gondolkozni kell, s amely elmélkedés, rajongás és fabulálás kimeríthetetlen befogadókészséggel találkozik.

Attól a pillanattól kezdve, hogy két ember lehetséges szeretőként tekint egymásra, minden rezdület, mozdulat és körülmény jellé, jelentőségteljessé válik. Az erotikus primérszemantizáció azt jelenti, hogy az élet maga válik regénnyé, szenzációvá, az erotikus szekundérszemantizáció pedig azt, hogy eme primér élmény kimeríthetetlen indítéka az anekdotázásnak, emlékezésnek, elmélkedésnek, szóvirágok alkotásának és szentimentális rajongásnak. Ennek során az elől emléke az utód vágyává válik, így halmozódik a szexuális kultúra. Elvont sejtelem, hogy a melankólia és nosztalgia az utópia forrása, konkrétabb észrevétel, hogy a vágy forrása az emlék. Az emlék vággyá válásának artfilmi mítosza a *Tavaly Marienbadban*, populáris változata a *Kínai kísértettörténet (Szellemharcosok)*.

A külső célok anyagi szolgájából szellemi öncéllá lett szexualitás jelentésekkel telítődik, a nemzés eszközéből az élményszerzés eszközévé, a feszültséglevezetés eszközéből a ki-

fejezés és megértés eszközévé válik. A szemantikai instrumentalizáció azonban kivezet a természettel való harc világából, mert bevezet az élmény világába, amely önmagának célja. A szexualitás a nemzés eszközéből a megértés médiumává válik, amelyben a szubjektivitás kontextusa nem az objektivitás, hanem az interszubjektivitás. Az erotika által meghosszabbított és kitágított szexuális élményszféra tulajdonképpeni célja az élmény, méghozzá kalanddá felfokozott változatában. Az erotikában válik a szexualitás kalanddá, s a kaland lényege az alászállás a másik világába, bekebelezni engedni magunkat a másik világa által, s kipróbálni eme teljességgel új érvényszférában értékeinket. Ez már nem a szex-fejvadász sok kis kalandja, hanem a Nagy Kaland: a Konkrét, a Jelenvaló, a Reális ostromlása. Az erotikában többről van szó mint a puszta szexben: az erotikában az élet szüneteként fellépő kis reflexből, mellyel a faj élete veti alá az egyén éltetét, a személyes életet a világ életével összekapcsoló nagy kaland válik: sokkal több, mint két test triviális egyesülése.

Az instrumentális szexualitás erotikus kultúrává alakul; a nemiség szimbólumokkal és rítusokkal telítődik; a jelrendszerek az erotikus élet centrumába nyomulnak. A test ennek megfelelően egész felületében és állagában jellé válik, az erotika beszélteti a testet, az erotika által beszéltetett testek pedig egymást beszéltetik. A test a jel, a szellem (jellem) a jelentés, az erotikus élet pedig a jellemek testi dialógusa. Már nem a természet megkerülhetetlen parancsa köt, és nem is a létfenntartás szükségszerűségei. A testek kérdés-felelet viszonya köt bennünket egymáshoz.

Az erotika művészetének nóvuma, a radikális, teljes szemantizáció szemben áll a fétis, a bálvány erotikájának korlátozott szemantizációjával. A fetisisztikus jelentés lényege az illuzórikus szemantizáció. Eme első, illuzórikus szemantizáció korlátait gyürkőzik neki felszámolni az erotika művészete, mint második szemantizáció, túl illúzión és dezillúzión (azaz ellen-illúzión). A fetisisztikus erotika lényege az image-képző és imponáló reklám-munka. A magasabb erotika ezzel szemben annak a művészete, ahogyan két ember a legteljesebben feltárulkozik és elfogadja egymást.A szép maszkot már az erotikán belül meghaladja a fekete erotika, s mind a szép maszkon, mind ellentétén túllép a teljes erotika. A teljes erotika szempontjából tehát a szép maszk, a fétis és a fekete erotika ellenfétise egyaránt fekete-fehér erotika. A véges erotika görcsösen glamurózus, a végtelen erotika ezért mindenek előtt fekete erotikaként lép porondra. Az erotika testi és természetközeli világában sokkal kevésbé válik el egymástól mysterium fascinans és mysterium tremendum, mint az absztraktabb dimenziókban. Itt hazugságnak bizonyul az, ami a mesevilágban horror és fantasy szétválasztásában tökéletesen funkcionál. Az erotika művészetének lényege bizonyos értelemben a gyónás, de nem egy felülbíráló fórumnak való verbális vallomástevés értelmében. Sokkal radikálisabb gyónás ez: egyrészt egész testtel való, testnyelvi és viselkedésnyelvi gyónás, amelyben két ember minden tagja szinte eltáncolja, színpadra állítja az ember lényegét, a gyónásukat a másik gyónásába gyónják bele, nem létezvén más felmentés a lét bűnére, csak az ebben való azonosság felismerése. Ezért törekszenek a legmélyebb kifejezésre azaz gyónásra, hogy ne maradjon bennük semmi megváltatlan, s ezért van szükség a másik gyónásának előre hajtó motívumaira, mert így olyan közeg születik, amelyben az ember, a másik világának új közegében, a másik létének mind titkosabb köreibe beavatva, azt is ki tudja fejezni, amit maga nem ismert önmagából, saját léte számára is rejtett aspektusai tárulnak fel a feltárulkozó számára való feltárulkozásban. Ezért kezdődik az erotika vetkőzéssel, s ezért tekinthető eme kezdeti testi vetkőzés radikalizálásának az egész. Sade nagy hangsúlyt helyez rá, hogy a nők

férfiakkal versenyképes ejakulációkat produkáljanak történeteiben; ezt pedig azért tarthatja olyan fontosnak, mert érzi, hogy egy más nívón az erotika leglényege a teljes kiürülés, a lélek titkaié, mégpedig ráadásul eme kiüritő reakciók kölcsönös egymást fokozása és a kiürített tartalmak kölcsönös megtermékenyítése értelmében. Az a gyónás, amiről itt szó van, nem az erotika utólagos meggyónása, hanem magának az erotikának alapstruktúrája. Ez a gyónás nem pusztán a múltra való bűntudatos emlékezés, nem a test bűneinek a szellem ítélete alá helyezése, hanem magának a testi életnek az átszellemítése. A gyónás és oldoztatás a cselekvés struktúrája: minden megtörténik. A szeretők cinkossága, a befogadó és felvevő, feldolgozó képességet extrémen megterhelő kaland, alászállás az emberi természet ismeretlen régióiba. Az erotika végcélja az emberlét kifordítása, a legrejtettebb belső külsővé tétele, valami végső kipakolás (azaz felvállalás). A szadista gyilkos perverzitása első sorban naivitás, mert a kifordítást csak testileg tudja elképzelni, a szublimált cél szimbolikus kifejezését bután szó szerint veszi, nem értve, hogy az ember belseje nem a gyomor és egyebek, hanem a lélek, a gyomor és egyéb belsőségek csak a külső belseje, ahogy a kommunikáció viszont csak a belső külseje (ahogy Hjelmslev beszélt a forma tartalmáról és a tartalom formájáról): az igazi belső nem a beszélő, hanem a hallgató lélek. Az erotika művészete a hallgató lelket akarja közölni egy cinkostárssal. Az már mindegy hogy az én titkainak közegébe csábítva akarja megszólaltatni a te ismeretlen arcát vagy fordítva: a lényeg az alászállás egy ismeretlen mélységbe.

Miért kínálja fel a pornófilm szereplője anusát egy ökölnek vagy vaginájáta egy WC-kefének, és miért válik az obszcén erőszaknak néhány ilyen formája önálló szubműfajjá? A pornográfia ezzel test és lélek rossz viszonyáról, együttélésük kudarcáról vall: a lélek és szellem nem ismeri fel magát az ezért áldozatul vetett testben. A test nem találja magában a szellem magasságát és a lélek mélységét, s a hiányuk helyét kitöltő, a kulturális vákuumban kitörő dühöt önmaga ellen fordítja. Hasonlóképpen beszél az exkrementális pornográfia test és hulladék rokonságáról, a hulladékprodukciót mutatva be a kommunikáció ősformájaként, a szégyen és ítélet felfedezéseként, melyben lelkes test és lelketlen kozmosz szólítják egymást. Az erotikához az előző századok is szorosan kapcsolták a gyónás eszméjét, de azt a gyónást, amire ők gondoltak, a külső gyónást, az erotikus tettek utólagos verbalizálását, az tette szükségessé, s az erotikát e gyónás kitüntetett tárgyává, hogy már maga az erotika gyónás volt, az erotikában már maga a testnyelv kipreparálta a verbális gyónás számára a titkokat, bűnöket, elnyomott és beteg vagy lázadó és az adott kultúrát szétfeszítő, vagy elfelejtett, szendergő érzékenységeket. Foucault a külső gyónásról beszél: „a keresztény lelkipásztori gyakorlat mindig is nyugtalanító rejtélyként ábrázolta a szexualitást, amikor olyan dologként fogta fel, amit be kell vallani…" (Michel Foucault: A szexualitás története. A tudás akarása. Bp. 1996. 38. p.). A külső gyónás azért vált elkerülhetetlenné, mert a belső gyónás – vagyis pontosan a halasztások és bonyolítások által szemantikai túltelítettségre szert tett erotika – megterhelte a lelket, amely többet hozott felszínre magából, mint amit elbírt. A gyónást az európai keresztény kultúrában az erotika szemantizálódásának végpontjául szánják, amikor már puszta vágyként, képként, fantáziaként, hajlamként, kísértésként, hajtóerőként haladéktalanul és teljesen verbalizálni igyekeznek, s ezzel lehetőség szerint kioltják. Ez is áldozat: nem az ember szívét tépik ki és ajánlják fel az isteneknek, mint az aztékok, hanem vágyait. A XX. század közepének erotikája a boldogságvágy kicsapongásait gyónja meg, előbb az idegen testek halmozása (az elfogadtatás) vágyát (*Emmanuelle, O története*), utóbb a különleges szerelmi feltételek vágyát (*Kánikula, A zongoratanárnő*). A gyónást kollektív aktusként is

felfoghatjuk, s az így a szemünk elé táruló diszkurzusfolyamot vizsgálva azt látjuk, hogy a vágyak meggyónása az ezredvég felé haladva a bűnhődésvágy meggyónásába megy át, ezért kerül, az animális és exkrementális szex után, a destruktív szexualitás az érdeklődés homlokterébe (ökölle végzett anális vagy vaginális koitusz, a partner megsebzése, önmegsebzés stb.). Az erotikus cselekedet diszkurzussá válása a bűnbánat formáiban zajlott és a lelkiismeretet nevelte és növelte. A cselekvés jóvátehetetlen, de nem megbocsáthatatlan. Mintha a szexuális aktus, bármilyen erotikus cselekedet az énnel tenné meg, amit az ölés a másikkal, ugyanúgy gyász és bűntudat az eredménye: nem voltam itt, a testem volt itt helyettem, nem én voltam, nem voltam magam. Ha nem a cselekvés válik diszkurzussá, utólag, hanem a vágy, a cselekvést megelőzve, ez a kontroll lehetősége: az akarat születése. A vágy nemcsak a vágyteljesülésre, hanem az akaratra is vágyik. Az emóció nemcsak felfokozására, hanem a mérséklő szóra is vágyik. A gyónás az erotika verbális megszállása, s az erotikát azért gyónják meg, mert ezzel megelőzhetik, hogy testnyelvként, erotikus rituáléként és kéjreakcióként is korlátlan és ellenőrizhetetlen módon realizálódjék. „Meg kell vallani a fantáziaképet a test mechanikus működése és a szellem gyengesége közti cinkosságként." (uo. 21. p.) A meggyónt, tudatosított, nyilvánossá tett erotikus kép már erőt vesztett erotika. Ezért tudják a régiek elnyomni, a posztmodernek pedig eme ártalmatlanított nyilvánossá tett formában szabadon kiélhetik, mert ez az erotika már csak saját mimézisének mimézise, közkézen forgó képek visszafordítása egy másodlagos és egyénietlen, uniformis cselekvésnyelvre. Ez az erotika épp a titkokkal való viszonyát vesztette el, kianalizált, túlbeszélt, leegyszerűsitett, közhelyes pózokká higított mivoltában üres cirkusz, olcsó szórakozás. Így az erotikát végül valóban sikerül azzá tenni, aminek a buta emberek mindig hitték: üressé, puszta kellemességgé. A gyónás eszméjét a prevenció reményei éltetik. Az európai kultúra hitt benne, hogy a szemantizált erotikát kioltja az általános szemantika, a szellemmé lett testet sakkban tartja a szellem.

A szexualitás előbb testi reflexek formájában jelenik meg, később az emóció és fantázia kölcsönhatásai által gerjesztett és differenciált ritualizált testiség formájában éli ki fejlődési lehetőségeit, hogy végül tisztán nyelvi fenoménné lepárolva a verbalitás börtönében végezze. Ezen nem segít, hogy a bűnbánó gyónás mellett megjelenik a lázadó gyónás is, szexpolitikai mozgalmak és szexuálforradalmári ideológiák. Ezek is a valódi erotika elől szívják el a levegőt, ha csak rá nem jönnek, hogy maga az erotika a lázadó gyónás, s minden megszervezése vagy hivatalos kultusza megfosztja az egyéni önkifejezés teljességének lehetőségétől. Külső gyónással és külső propagandával egyaránt szembe kell állítani, mint a menekülés, a rejtőzködés és a cinkosság formáiban megnyilatkozó teljes – fölöttébb valószínűtlen és mindenkor privilegizált – megmutatkozást, mint a teljes és kölcsönös elfogadás utópikus lehetőségének reális feltételét. A verbalitás csak annyiban járul hozzá a felszabaduláshoz, amennyiben a menekülő, rejtőzködő, perifériku, kockázatos, egyszeri, ismételhetetlen, közölhetetlen, ellenkultúrába internált jelleget megmentheti: könyvként. Amit a szerető füle sem visel el, a könyvre, a jövőre bízzák. Mintha a halál előtt, a jövő generációk ítélőszéke előtt az élet igazságától akarnának elbúcsúzni, amit addig csak kerülgettek. Nem is a jövő generációk a címzettek, hanem maga a szellem, a nyelv a szellem külön világaként, neki adják át a végső titkokat: „és vallunk magunknak is, kéjes gyönyörűséggel és kínzó fájdalommal, bevalljuk magunknak, amit senki másnak nem merünk elmondani, hogy azután könyv szülessék belőle." (uo. 62. p.).

Az első szemantizáció azt az átalakulást jelentette, amelyben az erotikus praktikák jelentéssel telítődtek s céljukként nem a létfenntartás vagy a fajfenntartás, hanem a létélmény

mutatkozott meg. A szemantizáció eme eredményének magasabb kidolgozása az elért jelen kipakolása, a kifejezett, tudatos gyónás. Az első gyónás azonban nem tudásforma, hanem életforma, szabad és teljes megmutatkozás. A második szemantizáció eme jelentésvilág verbalizálása volt. Ám a második szemantizáció újra megkettőződik: „Meg kell kettőzni a vallomást az elmondottak megfejtésével." (uo. 71. p.). A szexfilm kultúrája más-más személyeket rendel a jelzett szintekhez: az első gyónás a szereplők, a második gyónás a szerző (rendező, író), a harmadik gyónás a néző műve. A megsokszorozott szemantizáció eredményeként az erotika eltéved a szellem labirintusában. A tömegerotika a pornófilmeket, az eliterotika pedig az erotikáról szóló divatos elméleteket utánozza. A „felszabadult" erotika ritualizált kollektív reprezentációvá válik, szigorúbban kódolt, mint elnyomott elődje. Most nem a partnert fetisizálják, mint a szép maszk bálványkultuszában, hanem magukat a közösségképző rituálékat. Az eredmény az erotikus csoportkultúra frigiditása, ahogyan a fantom, a fétis is frigid volt. Előbb a nemi tárgyat fantomizálta a tömegkultúra, végül, a képek tükörképeként, magát a nemi aktust is. A felszabadítás eredménye pusztítóbb és korcsabb, mint az elnyomásé. Erre azonban valószínűleg a neokapitalizmusnak vagy globális kapitalizmusnak van szüksége. Több a hideg, dühös, könyörtelen ember, mint valaha, a lehűtött, kioltott libidó nem fékje többé az agressziónak, a kapitalizmus kioltja azt, amit az ember antropológiai struktúrájában a piacgazdaság korlátjának, a kizsákmányolás akadályának, az imperiális hódítás ellenprincípiumának érez.

Az erotika absztrahálódott túlverbalizált formáit „fejszexnek" nevezzük. Az elhibázott felszabadítás eredményeként a képes újságok által programozott posztmodern szex alapvetően ilyen fejszex. A valódi erotikus megértésben a test érti meg a testet, a test képpé válik, de a kép test marad. A test mindent megmutat, de nem valami másnak a jele. A kép anyagi hordozója egyben a kép tárgya is, a személyhez tartozó test utal a testhez tartozó személyre, a tárgy maga válik képpé, lét és kép eredeti átcsapása tanújául szólítva a szemlélőt. A defunkcionalizáció kiragad a létharcból, de az öncélúság közvetítőjeként megőrzi az önmegjelenítő funkciót. A defunkcionalizáció élvezetének lényege: teljesen jelen lenni, megjeleníteni a jelenvalót, azaz áttetszővé tenni, s felajánlani a másik ember és egyáltalán a lét teljes önmegjelenítésének kiváltó, megszólító közegeként. A megismerés gyönyörének struktúrája ugyanaz, mint a fizikai kéjé, pusztán az a különbség, hogy az élmény kilép pontszerű állapotából, s ki van terítve a lét egész felületére.Az erotika, mely felszabadítja a test titkos tudását, nem verbalizálja ezt, ellenkezőleg, védi az egyéb tudástól. Nemcsak a fogalmi megismerés leegyszerűsítő, okokat és okozatokat megfeleltetve funkciók számára kipreparáló hatása fenyegeti az erotikát; az egyedmegismerés is akadályozza a fajét, ha a személyes bonyolultság túl nagy, mert defektes és ezért verbalizációért kiált. Az analitikus értelem, mely a defektek esetén jogosult válságkezelő erő, nem képes gyógyításra, csak ennyire: a válság kezelésére. Az erotika mint megismerés megáll az analitikus ráció, az erotika megismerésének küszöbén. A XX. század közepén kibontakozott diszkurzus, melynek kifejezett célja az erotika emancipálása volt, az igazolás címén túlbeszélt, túlideologizált jelenségnek többet ártott, mint használt: egyenes út és gyorsuló idő vezet a dicsőítés képeitől a szorongás képeihez (Martine Carol kedves és pikáns *Caroline Chérie*-jétől (1951) vagy Brigitte Bardot *És az Isten megteremtette a nőt* (1956) című filmjétől Lars von Trier *Antikrisztus*áig). A táplálkozási tanácsok végül nem kevésbé veszélyeztetik a test létét, mint az erotikus tanácsok a test örömét. A racionalizált erotika, az erotika megismerése már nem erotikus megismerés. Az erotikáról való tudás, legyen az tudományos, mozgalmári, pub-

licisztikai vagy bármilyen gondolat, leváltja az erotikát mint tudást. Az eredmény nem más, mint perverzió, valami másodlagos jelenség, amely már verbalizálódott tudást fordít le újra testnyelve, ez a hideg fejszex megerőszakolja a testet és a tudattalant, a képet és a mítoszt, az emóciót és az érzékelést. A szadizmus, mely felé a fejszex mindig elvezet, a fejszex eme másodlagos erotika lényegéhez tartozó analitikus, azaz szétszedő, szadista jellegét fejezi ki. A szadizmus a fejszex lényegének öntükrözése. A fejszex a destrudóhoz menekül, teljesen fel kell szabadítania, mert a reá jellemző másodlagos fordításlibidóval (az erotikus impulzusokat verbalitásba transzformáló s később az uralkodó verbalitást fantáziába, képbe, tettbe és soha el nem ért igazi emócióba fordítani vágyó libidóval) nem érheti el a kéjt. Sade hősei, a fejszex képviselői maguk is átélik eme problematikát, s keresik a kiutat a fejszex végzetéből, az erotika kialvásából. „Ah, minő rejtély az ember." – vélte a herceg. „Igen, barátom", – válaszolta Curral. „És épp ez késztetett egy fölöttébb humoros embert arra, hogy megállapítsa: ami őt illeti, ő inkább előnyben részesítené, hogy megbasszák, semmint hogy megértsék." (Sodom… In. Ausgewählte Werke 1. Frankfurt am Main. 1973. 135. p.).

Erotika és egyéb szellemi formák kölcsönhatásai sokfélék. Az erotika szellemmel való telítődése nem azonos a szellem erotikával való szimptomatikus telítődésével. Az előbbi az eksztatizált érzékenység jelentésekkel telítődése, a biológiai reakció és a szellemi ekstázis közötti átmenetek világa, az utóbbi a szellemből kitiltott erotika bosszúja, amelyet Freud írt le. A ki nem élt erotika nárcisztikus-hipochonder vagy hisztérikus, tárgylibidós formái az öntestet, kényszerneurotikus formája a ritualizált viselkedést teszi ilyen áterotizált tünetnyelvvé. A megtámadott erotika védekező reakciói az egész szellemet és kultúrát az erotika önkénytelen indirekt szimbolikájával telítik. Ha a szellem erotikával való szimptomatikus telítődéséről beszélünk, ez nem azonos a magasabb szellem és a magasabb erotika egységével, a kozmosszal és léttel való szellemi egyesülés libidinális értelmével, amelyet a neoplatonizmus vagy a misztikus teo-ontológia (pl. Meister Eckhart vagy Tauler) nyomán az isteni és az emberi „emanáció" találkozásaként jellemezhetnénk. A nyárspolgári erotika belefullad a szexbe: önkiélése csak szexkiélés, a szex nem indítja meg a szemantizáció végtelen folyamatát. Egyrészt túl keveset élnek ki, másrészt eme primitív kiélési formáktól megundorodva azután túl sokat próbálnak visszafogni és felszámolni.

A nyárspolgári erotika elleni szexanarchista lázadás veszélye ezzel szemben, hogy megérti az erotikát, mielőtt maga az erotika megértővé vált volna, s így ő is egy korcs erotikát szabadít fel. Ez a hetvenes években az átlagos szexfilmek jelszava, ezért olyan nyomasztó az egész szexfilm-kultúra utóhatása: „Éljen a disznólkodás!" Aki semmit sem akar érteni, csak ügyeskedve s az életet és viszonyokat préselve és kifacsarva, garázdálkodva tódul a többi hasonlóval, még a célokban is alkalmazkodva, a mások vágyait lopva meg és tükröztetve, banális átlagtípusként éli életét, nem lelve meg és fejlesztve ki egyéni arculatát. A perszonalizáció eme eredendő meghiúsulása nem engedi létrejönni az erotikát, a deperszonalizált nyers szexualitás hódít. Nincs mit kifejezni, amit erotikának vélnek, csak a biológiai reakció felajzásának szegényes technikai eszköztára. A banális erotika ellenpólusa a perverz. Aki mindent meg akar érteni, kívülről szemlélni és túllépni, aki az értést a régi tapasztalatokra való, leegyszerűsítő visszavezetésnek tekinti, egy egyszer s mindenkorra megmagyarázott „valóság" illúziójában élve, melyben ez az „értés" csak a korlátlan kihasználást szolgáló elvtelen elfogadást jelenti, nemcsak másokat hengerel le, önmagával sem tud többé azonosulni, azt a perverzitás fenyegeti, olyan végső magányosság, amelyben az én nemcsak a többiektől, a saját világban való lététől is elszakad,

ebben az értelemben kerül egy végső izolációba, amelyből kitörni immár semmi sem drága, s minden lehetőséget megragad a testiség radikalizálása, de az eredmény az, hogy a test egyre újabb dimenzióit változtatja puszta képpé, egy perverz mitológia ritualizációjává. A naiv típusember túl spontán, a túlreflektált perverz elveszti a spontaneitás képességét. A művészet ama megértés mintaképe, amely nem romboló. Az erotika mint művészet túl van a banalitáson és innen a perverzión. Őrzi a spontaneitást, de tudással telíti. Erotikus zsenialitásról beszélünk, ha valaki rendelkezik eme képességgel: kiemelni a típusembert a banalitásból és visszahozni a perverzet a magány és izoláció túlpartjáról. Ez nem az az erotikus zsenialitás, amelyről Kierkegaard beszél, nem a csábítás zsenialitása, nem is a reflexióé.

12.6.4. Inkarnáció

A szellem eredeti ébredése az érzéki tudat születése. Az érzékenység, az életérzés eredeti formája tudattalan, az ősérzékenység inger és reagálás közvetlen reflexes kapcsolatában áll, a kettőt nem választja el és nem távolítja, nem tolja szét, hogy helyet csináljon az emóciók és képek, emlékek és előérzetek egymást interpretáló kölcsönhatásai számára. Az érzéki tudat külső inger és külső reagálás közötti űrbe hatol be, hogy itt fészkelje be magát. A külső reagálás elhalasztásakor, inger és válasz között nyíló résben keletkezik egy belső tér, mely nem a test belseje, hanem magához a testiséghez képest innenső és belső (ezért tekinti Hegel a természetet a szellem külsővé válásának). Miután ez a beiktatás megtörtént és a külső történésekre belső történések reagálnak, eme belső történésekre is reagál a külső és belső történéseket egyaránt megnevező és előlegező vagy pótló fogalom. Az első törésvonalat, rést, szakítást megtestesítő szerv, pontosabban megszemélyesítő test nélküli szerv neve hagyományosan lélek, a második törést kitágító reagálást nevezzük a szellem birodalmának. Az erotika vizsgálata azért izgalmas antropológiai probléma, mert az első törés határvidékére helyez bennünket, oda, ahol az érző anyag, inger és válasz, vágy és kéj, éhség és fogyasztás közötti űrt tágítani kezdi a lélek az emóciók és képek egynmásra szabadításával, s kibontakozik a praktikák rendszere, melyek célja eme kölcsönhatások táplálása. A szexben a lelki aktivitás célja a testi izgalom, az erotikában a testi izgalom táplálja a lelki aktivitást.

Az erotika halaszt (előbb a nemzést, utóbb az orgazmust), választ (felfedezi a szépet) és szemantizál (felfedezi a lélek mélységét és megsejti az individualitás lehetőségét). Az erotikává kifejlett és elmélyült szexualitás nem puszta technika, hanem mítosz és rítus, az őshaza keresése, a lélek és lét kezdetéé, a szellem ősrobbanásának mimézise, ama megdöbbentő tényé, hogy valami van. A tapintás kérdezés: kép és lét különbségére irányuló kérdésfeltevés. Tapintható lét van-e a kép helyén? Anyag-e a forma mögött? A tapintás a létezésről való megbizonyosodás; ami tapintható, az nem álom, nem puszta kép. Gondolkodás és szex: kétfajta létbizonyíték. Az egyik a szellemi egzisztencia, a másik a természet létbizonyítéka. Ezen vitáztak a filozófusok: a kezünkben vagy az agyunkban talált létezők a hitelesebbek? A cogito énbizonyíték, a tapintás tebizonyíték. Gondolkodom, tehát vagyok, tapintlak, tehát vagy, tapintasz, tehát vagyok, ezúttal úgy, mit a te „te”-d. Kezed alá helyezem magam: kezedbe adom az életem. Tégy velem, amit akarsz, légy a sorsom! A tapintás partraszállás egy idegen lét kontinensén, amely tárgyat, kölcsönösség esetén partnert ad a cselekvésnek. A kép csak mint a leképezettet, az általa prezentált tárgyat eltávolító, eltorlaszoló anyag tapintható, csak az megfogható, ami mutat és utal, nem az, amire utal. A kép olyan irányulás képviselője, mely

csak az irányulás eszközét tapinthatja, realizálhatja, tárgyát nem. A tárgyat irrealizáló irányulás irreális tárgya az irányulás realizálásának eszköze. Csak kép valami, ha a tapintás mást közöl, mint a látás, ellenben lét és nem puszta kép, ha azt tapintom, amit látásom és érdeklődésem is megcéloz, ha a tapintás eléri a megismerő aktus célját. Csak kép, ha csak az tapintható, amibe csupán belelátjuk az intencionált tárgyat. Az embert távoli célok mozgatják. A távoli célok által tör ki a ciklikus időből, melyben nem a munka kipihenése a pihenés, amelyben az aktivitás a hiányfüggés legrövidebb úton való felszámolása, a hiány szenvedése pedig nem más, mint valami távollevőtől függés, azaz a teljes jelenlét hiánya. A dolgozó ember soha sincs teljesen jelen, énje ott van, ahol a célok, a célszalagnál várja, de csak sok kis célszalag van, a végcélt, mely valódi megnyugvást igér, amíg őszinte volt, a halálon túlra helyezte el kultúránk. Ez csak azt a felismerést fejezte ki, hogy bármi van a halálon túl, akárha a semmi is, a végcél biztosan nem a halálon innen van, így a halálon innen eme létmódban mindenkor magunkon kívül vagyunk.

Az intim közelség és a becéző meghittség híján nemcsak a lélek, még az immunrendszer sem működik kielégítően. A partner testi érintése általi öncélú elfogadtatásban talál vissza az ember, a célok, tervek, törekvések, az örökös öntúllépés világából a testbe és a jelenbe. A vágy együtt lenni vágyik valakivel, akit létezőbbnek érez magánál, mert akit egy tömbben, egy darabban fogad el, ahogy itt van, nem céljainál fogva, mint magát, egy jövőbeli állapotában. Azt tudja így elfogadni, akiben mindazt megpillantani véli, ami belőle hiányzik. Az tartja őt fogva, akiben látni véli, aminek hiánya tartja őt mozgásban. A vágy, aki magán kívül véli megtalálni az egyensúlyt és a békét, a vágytárgyban mindezt eleve feltételezi. A vággyá lecsapódott szellemet a partner érintése lehívja az anyagba a fogalmak és képek világából.

Az erotika a tapintás orgiája. A teleológia embere soha sincs egészen itt, amott van, túl, odaát, tevékenység és cél, szükséglet és tárgy találkozásánál várakozik magára, a jövőben. Az erotika aktusa ateleologikus ittlét-roham, melynek kiváltója én és másik határának megszüntetése. A tapintás orgiájában van valami a feketemiséből is, mert a szépség szentségét megtámadó tapintástól nem vonatkoztatható el az anyagiasító szellem, a blaszfémia szelleme. Azért akarjuk tapintani, mert szép, de ha a tapintás igazolja, hogy mégis megfogható, ezáltal egy szintre kerül a világ minden anyagával. Ha minden tapintás eleve stigmatizál, akkor mit tesz egy elvadult és eksztatikus tapintásroham?

Miért a férfi tapintja a nőt? A tapintás miért férfiszenvedély? A klasszikus nőt miért eksztatizálja és a karriernőt, modern, flegma és puritán városi harcost miért idegesíti? Mert a nő átesztétizált. A női nem mint „szépnem" esetében nemcsak az erotikus praktikák szemantizálnak, maga a kiinduló jelenség is radikálisan szemantizált s a szemantika átesztétizált. A lét képpé válásának mértéke határozza meg az igyekezetet, mellyel a képet létté igyekeznek változtatni. A férfierotika ki kell hogy védje a saját teljes és végső feloldódását a szándékok világában, a jövőben, s a másik nem, a nő visszahátrálását, eltávolodását, megkövesedését a képek világában, a múltban. A vágy azért vágyja a partnert, mert a centrális vágykép, a másik ember, a vágyak kristályosodási pontja olyan „jó"-ként jelenik meg számára, amely minden egyéb „jó"-t jelent, olyan kép, amely minden más vágykép helyett áll. Ez a kitüntetett kép egyúttal maga a vágytárgy, maga az élet befogadó otthona, fészke és anyaga. A „szépnem", a „nő képe" minden virtiuális érték összefoglalását ígéri, s egyúttal olyan emelőt, abszolút kép és konkrét tény azonosságából kreált emelőt, amely mindezt átemeli a realitásba. A férfi, a nyugati nemi mitológiában, funkció, míg a nő tiszta eidosz is, és tiszta matéria is, minden, csak nem funkció. A férfié a föld, a nőé a menny és pokol e mitológiában. Más nemi mitológiákban is találunk

rokon képeket. A kínai mesékben pl. a valószínűtlen kedves, a nem várt és remélt és könnyen elveszíthető szépség hol földalatti üregből szalajtott rókatöndér, hol az ég királyának lánya. A nő kétarcúsága abban áll, hogy egészen képpé válik, formává, kifejezéssé, nagyobb mértékben, mint a férfi, s egészen anyaggá, ősfészekké, ősbarlanggá, őstengerré stb. A férfi megreked egy banális középdimenzióban, ahonnan a nőbe vetít minden poézist. A posztmodern világban, melyben a nő flegma-puritán harcos, a férfi válik nárcisztikus-hisztérikus babává, örök kisfiúvá, hiú divatbábbá stb. A nő egyúttal rámenőssé válik, míg a férfi kéretni kezdi magát. Mindez a túlnépesedés fékjeként talán funkcionális, a szerelmi életnek azonban nem használ.

A pornósztárok fellatioja a dekoratív nem visszaút keresése az anyagi világ felé, amelyet a férfi számára az anyag kapujaként feltárulva képviselnek, ám maguk ugyanakkor, mint személyek, eltűnnek, a világban való aktív jelenlét értelmében nem veszik birtokba az anyagot. Ez az oka, hogy a pornósztár, a világ száműzöttjeként, maga is keresni kezdi az anyagi világ kapuját, valamilyen csatlakozási pontot, mely hozzáférhetővé teszi számára az érzéki jelenvalóságot. E filmekben, különösen a hetvenes évek francia termékeiben, néha olyan szenvedélyes, lelkes aktusokat látunk, melyek korántsem értelmezhetőek egyszerűen a nő megalázásaként vagy a férfikultúra általi alávetése kifejezéseként. Cicciolina látványtechnikai okokból csorgatja ki szájából a fallatiot követően a szekrétumot, amelynek új orális megközelítés vonzalmi tárgyaként, ismételt reagálássor kiindulópontjaként kölcsönöz új relevanciát. Ember és anyag találkozásának kicsapongásai az inkarnáció kérdéseként is felvetik ízlésítélet, esztétikai ítélet s a mögötte mindig ott rejtőző etikai ítélet problémáját, bűn és bűntudat, bűn és bűnhődés problémáját, amelyet imént a szemantizáció kapcsán vizsgáltunk. Bűntudat nélkül nincs inkarnáció; a szexuális aktusban kell hogy legyen valami a vezeklésből: a felfuvalkodott és elmagányosodott modern én visszautat keres a minden anyag egyetemes egyenlőségében való megbékéléshez. Ma a herceg kívánja a királykisasszonytól, hogy annyira szenvedélyesen csókolja vagy bántalmazza őt, ami lehetővé teszi, hogy újra békává váljék. Vajon a kereszténységnek nem legnagyobb vívmánya-e a bűntudat, melyet a posztmodern hedonizmus egy stupid szelfmámor kedvéért szakadatlan retusál? Vajon nem a bűntudat terméke-e az önvizsgálat, s nem a bűntudatos önvizsgálat őrzi-e a szubjektum önépítésének terrénumát, amely, amíg ez a tragikus felelősségvállalás él, nem válhat az önismeret és önépítés fáradságától mentesítő fogyasztói kényelmek és szolgáltatói kényeztetések zsákmányává?

Az obszcén anyagmélybe való leereszkedés kétértelmű: a saját testben felfedezi a rothadást, a másik testtel való találkozásban pedig a fenyegetéstől való megváltás, a közös vállalkozás, a kölcsönös elismerés, az érvény lehetőségét. A szex- és pornófilmek ritkán sikeres, de mindig jelenvaló törekvése, hogy az önmegalázással induló aktussor a test átlelkesült felértékeléséhez vezessen. A sikeres pornósztárok (Olinka, Linda Lovelace, néha Cicciolina) megragadnak valamit mindebből, vagy legalább a nézőt megérinti valami, bár a kapott kifejezési kezdemény nem megvilágosító és szíven ütő.

A tapintás orgiája azt fejezi ki: nem akarunk hinni a szemünknek. Az átesztétizált nem képviselőjét tapogatja a másik nem tagja: földi lény-e még? Lázasan keresi benne a földit, az evilágít, amit megtalálva pontosan azt a mítikus átjárót találjuk meg a a kép innenső és tulsó oldala között, amit egyébként csak a legendás kínai talált meg, aki addig nézte kedvenc képét, amíg eltűnt a festett táj útjain. Minél „anyagibb" részt találunk a széplény vagy képlény testén, annál inkább lesz ez a mennyország kapuja, a kapcsolódási pont, evilág és túlvilág közötti átjáró, sötét átjáró, amely kivisz a fényre, mint a tenger alatti alagút a *The Land That Time Forgot*

című filmben, mely a fagyos modern vizekről egyenesen az őstengerbe visz. A nemi aktus nem egyformán hat két résztvevőjére, talán megengedhető a sarkított fogalmazás: fordítva hat. A férfi megszabadul általa a testiségtől, hisz nemi aktusa az anyagcsere folyamatoktól örökölt kiürítő modellt követi, anyagot távolít el, mely által a test – mint anyagot leadó – kevésbé anyagi (mintha leadta volna magát a kínzó anyagot, hogy felemelkedjék egy átszellemült dimenzióba ahol egy ideig nem lesz dolga testével, a test nem teher többé, csak szolíd és szerény eszköz, a nemi aktus a dühöngő Calibant ideiglenesen civilizálta. A nő, aki eredetileg nem vágyott kényszeresen, felszabadul és rászokik a szexre, ha nincs is már a szex beláthatatlan következményekkel, testi metamorfózisokat elindítva és a női lényt az anyasorsba katapultírozva, akkor is megszüli vele saját szexualitását vágyóként, azaz a nyugodt nemben is szexuális nyugtalanságot nemz e történés. A kielégült férfi elalszik vagy megy a dolgát végezni, a kielégült nő újabb kielégüléseket követel: Shere Hite és mások a nő korlátlan orgazmushalmozó képességét és igényét hangsúlyozzák. Míg a férfi az aktus által megszabadul a testiségtől, az erotikus nővé vagy anyává avatott nő felvállalja a testiséget, mely elől eddig a képpé való átváltozásba menekült, és végleg belekerül, rögzül benne. A pszichianalitikusok (pl. Balint) azt hangsúlyozták, hogy a nemi aktus békít meg a hallállal, de ennél is többről van szó, a testtel is ez békít meg.

A nő, ha hihetünk Camille Paglia szuggesztív gondolatmeneteinek, a túl erős testérzések elől menekül a megkönnyebbítő teleológiába (pl. ha menstruáció idején lázasan takarít), míg a férfi a teleológia rabszolgaságából szeretne szabadulni. Az ellentett rémekkel küzdő és ellentett vágyak által vonzott két nem a képek világának közvetítésével ad egymásnak randevút. A nemi aktus előttje a nő részéről a színjátékká, rituálévá, képpé, vizuális szenzációvá, összművészeti műalkotássá, káprázattá válást jelenti, s a férfiban azért is olyan szenvedélyes a vágy a „női anyagban" való elmerülésre, és ennek érdekében a női jelenésnek a kézzelfogható anyagiságba való lerángatására, mert ez az anyag a képivé szépült, virágzó és termékeny természet anyagaként, a szépség által szignalizált végtelen potencialitásként tárja fel lehetőségeit. Ha a világ legerősebben átszemiotizált pontját, a nőt, sikerül testté tenni, akkor a szemiózis nem a jövőbe hajt ki, hanem a jelenhez köt le. Amilyen mértékben átváltozik a nő szép képpé, olyan mértékben szerzi meg a jogot a teljességgel anyaggá válásra. A szép képpé vált nő átszellemítettként megváltotta, a formában meghaladta, de érzéki szépségként, esztétikai szellemiségként meg is őrizte, felajzó, a természethez visszahívó életközelségként, anyagiságát. A kép (az érzéki jelenség mint szemiotikai forma) megajándékozza az anyagot a szépséggel, az anyag a képet a jelenléttel. Minél szebb a kép, annál több anyagiságot fogadtat el és annál hevesebb vágyat ébreszt anyagi dimenziójának mélyei iránt. Ez az oka, hogy a nagyon kifinomult és egyéni szépségek vagy a nagyon nagy sztárok (nemi bálványok) heves perverz vágyakat ébresztenek olyanokban, akik másokra „normálisan" reagálnak.

A halasztás képekkel telíti a libidót s a kép- és rítusvilág funkciója, hogy az én és mély-én közötti út megtétele segítségével járja be az én és te közötti utat, azaz teljesen átadja magát, mely kipakolás csak azért lehetséges, mert van címzettje, azért adhatja ki és át magát, mert van kinek. A szerelem mint ily módon össszefonódó kettős – az én felé és a te felé haladó – utazás hol a mennybemenetel hol a pokoljárás analógiájára, „égi" és „földi" szerelem nevek alatt járja be a szemantizáció distinkciókat halmozó és alternatívákat feltáró munkája által feltárt távolságokat, „belső tereket". A szerelem alternatív műfajai bontakoznak ki: az „égi" szerelem a szemantizációt, a „földi" szerelem az inkarnációt szolgálja. De minél erősebb a szemantizáció, annál erősebben inkarnál, mert annál többre kíváncsi az elbűvölt, míg az inkarnációnak nincs

hasonló ereje a szemantizáció gerjesztésében. (Egy „sárló kanca" semmi más csak ez, az angyalt azonban szeretnék besározni, azaz földhöz kötni, itt marasztalni, hogy ne csak kép legyen.) Az égi szerelem ezért pokloli is lehet, míg a banális szerelem, mely pusztán az inkarnációban érdekelt, elkezd lecsúszni az egyszerű nemi düh irányába. Látható: már az erotikum vizsgálata két olyan – nagyjából egyenlő erős – komponensbe ütközik, melyek a szerelmi élet pszichológiájában ideális és alantas szerelmi objektum konkurenciájában fognak kifejeződni.

Ha a beteljesedés eredménye a kioltás, akkor a halasztás – amennyiben nem megelőzés, elejét vevés, felszámolás a célja – lényegileg felszabadítás és differenciálás. A halasztás mint az erotika önteremtése a specifikus térteremtés által, a beteljesedés áthelyezése a kioltó reagálásról a folyamat egészére. A beteljesedés kiterjesztésének két oldala van, a lélek ébredése a testben, a szemantizáció, és a test ébredése a testiség túllépésével fenyegető kultúrában, az inkarnáció. A természeti test elnyeri a szellemet és a technikai szellem visszanyeri az eleven testiséget. A fogyasztói társadalom embere képtelenné válik a halasztásra, nem művésze a halasztásnak, és ezért az erotikának sem. A *Nagy zabálás* hősei azért halasztják az erotikát, mert az erotika halasztást kíván, míg a zabálás ezt nem kívánja és nem is tűri. A nemi habzsolás a szexualitást is dezerotizálja, egyfajta zabálássá teszi. A habzsoló csak egy daráló, mely végtelen feladat előtt áll. Megsemmisíti az idegen létet, de nem valósítja meg önmagát. Nem tud átszemantizálni, ezért nincs minek inkarnálódnia. Sorsa ugyanaz, mint egész civilizációjáé, a túlfelfújt léggömb a szétpukkanás felé halad.

Szemantizáció és inkarnáció kiegészítik egymást, szükségük van egymás korrekciójára. A szemantizáció anyagból csinál formát, az inkarnáció formából anyagot. Az előbbi önmagában túlságosan is jellé változtatja a létet és elvéti a jelent, képletekben oldja a világot, nem látja a lehetőségekben a feladatot, és elveszti a sorssal való kapcsolatát. Az utóbbi önmagában a túl anyagivá válással fenyeget, elveszti a történelmet és elkorcsosítja az emberi egzisztencia projektív karakterét. Szemantizációnak és inkarnációnak továbbá szüksége van az instumentalizáció korrekciójára is, csak hárman együtt alkotnak sikeres egészet. A dezinstrumentalizáció a szemantizáció és inkarnáció számára való helycsinlás negatív munkája. A szemantizáció és konnotáció mint a dezinstrumentalizált időtér vagy életszubsztancia kitöltői, a felszabadított aktivitás pozitívvá, tartalommal teljessé változtatói, csak relatívan dezinstrumentalizálnak, ami azt jelenti, hogy nem a haszonhoz rendelik az erőt, hanem hasznosítható erőket termelnek. Vajon az-e az erotika művészetének célja, hogy a dezinstrumentalizált, biológiai céljától megfosztott szexuális aktivitásokat másodlagos, élvezeti és pszichohigiénés céljaiktól is megfossza? A válasz nem feltétlenül egyértelmű. Azt is mondhatjuk, hogy nem a célok tagadása az eredmény, hanem a célok megsokszorozása, amennyiben az eszközök is céllá és így a folyamat egésze öncéllá válik, ami nem azt jelenti, hogy idegenkedik a haszontól és hasznosítástól, csak annyit, hogy nem egy konkrét hasznosság előírásainak megfelelően kipreparálva folyik le. Az élettervezés a sors keretei között mozog. A sok kis hasznosítás egy végső nagy szerencsejáték keretében folyik. A dezinstrumentalizáció nem a célok tagadására tör, csak halasztásuk és egy öncélúsági mozzanat növekvő térnyerése fontos az erotika művészete számára, mely halasztás során a szellem eltestiesítése és a test átszellemítése egyaránt lényeges.

Az erotika testivé teszi, a testben vallatja a szellemet és kiemeli a szükségszerűségek instrumentalizált világából az érzéki testiséget. A dezinstrumentalizáció másik oldala a szemantizáció, melynek eredményeképpen az inkarnáció egy teljesen átlelkesült anyagba olvad bele. Az átlelkesült anyag azonban éppúgy csalétke a lélektelen anyagnak, mint

korábban az anyagnak volt csalétke a kép, a szépség, a forma. A szépség az anyag fehér mágiája, de az anyag is a forma fekete mágiája, az elanyagiasulásban sincs megállás, mert a teljes elanyagisaulás vágya halálvágy, a halál, a halott anyag stabilitására is vágyik az élet: hosszú menekülése végére.

A szemantizáció ellentéte, az inkarnáció, valójában segítségére van a szemantizációnak, sőt megsokszorozza lehetőségeit. Az eltestiesülés, az egész test mint olyan átélhetővé válása, a megtérés a testhez, eme a civilizációban örökké túllépett mostoha teremtményhez, megsokszorozza a szemantizáció kifejező bázisát, pontosan úgy, ahogy a költészetnek is szüksége van a nyelv eltestiesülésére, ami nem más, mint a kifejezés számára rendelkezésre álló releváns jegyek készletének gyarapítása. A költészet a hanganyagnak a normálnyelvi jelentéshordozó distinkciókon túlmenő minőségeit teszi relevánssá a kifejezés számára, az erotika művészete az embertestté szerveződött élő anyag teljes állományához viszonyul ilyen ébresztő módon.

Az inkarnációt azért kell előre hajszolni, s ezt azért vállalja éppen a magas kultúra, a költészet, festőművészet, szobrászat, irodalom és később a film, hogy új és új anyagot kínáljon a szemantizációnak, s végül az emberlénynek semmi olyan aspektusa ne maradjon, ami nem misztérium. Verseghy Ferenc Az első egyesülés című költeménye végigköveti szemantizáció és inkarnáció egymást támogató kettős beteljesedését. Az ép érzékű, szenvedélyes nemzedéknek nincs szüksége hozzá tankönyvekre, az erotika felfedezi önmagát.

Amint Laurával nyájaskodtunk
egy nyári napnak alkonyán,
s galambnyögéssel csókolkodtunk
a pelyhes ágynak oldalán:
egy ösmeretlen kívánságra
érzettem gyúlni szívemet,
mely mondhatatlan gyorsaságra
késztette forró véremet.

Nem tudtuk még mi akkorában
a Bájnak minden titkait,
s örömmel-teljes országában
fő szernek véltük csókjait;
csak álmainkban érezgettünk
üdőnkint gerjedelmeket,
melyekhez ébren nem lelhettünk
hasonló édességeket.

(Verseghy Ferenc: Az első egyesülés. In. Magyar Erato. Vál., szerk. Réz Pál. Bp. 1986. 78.p.) A kifinomult kultúra szemérme, az erotika verbális lerohanásának és a közbeszéd obszcén erotikus áthatásának elkerülése az érzékenység korában olyan keretet ad az ébredő erotika jelzéseinek, melyek titokzatossá és szenzációssá fokozzák, eltávolítva a banalitás világától.

Ő szűz szemérmű vonzolással
vállamra dugta homlokát,
még én felbírtam csiklandással
völgyének sarnyas ajtaját.

Érzettem apró szörcsögéssel
zokogni sóhajtásait,
s orozva-nyíló terpedéssel
egymástúl válni combjait.

(uo. 80.p.) Az altest boldogságának „könnyei" nem kevésbé szentek ebben a korban, mint Kármán József Fannija boldogtalanságának, szűz szenvedésének könnyei. A gyengéd rajongással keretezett anyagi-testi aspektusok megkettőzött erővel hatnak. Test és lélek nem ellentétek, s az inkarnációs törekvést nem a lealacsonyítás szolgálja, mint a posztmodernben.

Vesszőmet erre átbújtattam
a völgyecskének ajtaján,
s egész fenékig elcsúsztattam
harmattal-síkolt udvarán.
Leányom bájos tikkadással
egy vékony ah-ra fakadott,
s ellepve édes ájulással
egészen hátra lankadott.

(uo. 84.) A partnernő hölgy marad, azaz esztétikai és etikai lény, nem válik alantas szerelmi objektummá, ezért a partnerek a lélektől kapják a testi élet épp ezért részegítő, az egész személyiséget katartikusan érintő teljességét. Természetnek és kultúrának éppen ez az egysége az aktus eksztázisfeltétele.

Nagy volt vesszőmnek reccsenése,
mikor pántjától elszakadt;
nagy volt a völgynek szörcsögése,
mikor gyakjára szétfakadt.
Tajtékzott a rés; sarnyainkhoz
ragadtak enyves csöppei,
melyekről szagló szerszáminkhoz
hatottak balsam-részei.

(uo. 85.p.). Kéj és báj eme egysége az Énekek énekétől Verseghyig töretlen, csak a XX. században bomlik fel. A szexuális nyomor megnyilvánulásain túllépő, kreatív erotika beteljesedése pillanatnyi valóságként tartalmaz olyan esztétikai és etikai érzéseket, melyek a szerelem kultúrájában végleg megszilárdulni hivatottak. Mi ez az esztétika? Az általa érintett érzék olyan dolgokat lát szépnek, nemesnek vagy fenségesnek, amit az általa meg nem érintett érzék üres tetszetősségként vagy akár rútságként érzékel.

Szemantizáció és inkarnáció kölcsönhatása a felhangolt és harmonizált élményi eredmény diffúziójához vezet, amely a misztikus élmény rokona. Az inkarnációs szimbolikában, ha működik, épp amikor a legnagyobb igénytelenségre látszik ítélni az elanyagiasult embert, rejlik a legnagyobb igény, az így meghódított anyag átszellemítése, a világ mint totális kifejezés egészében való átélésének lehetősége. A magasabb erotika, szemantizáció és inkarnáció együttesében, látóvá tesz és megelevenít: az egyént megelevenítő társsal való egyesülés közvetítésével társsá teszi a világot. Az erotikus mámor nemcsak a szeretőt, egyút-

tal a környezetet, a világot is idealizálja. A vérbe ömlő hormonok (=a rajongás, a bűvölet) láthatóvá teszik a köznapiságban elsikkadt létaspektusokat. Posztmodern szkepszis illetve emberi érzékenység alternatívájának kérdése, hogy az eredményt illúziónak vagy a dolog, a világ, a lét autenticitása megnyilvánulásának tekintjük:

Álomszerű nyár volt. A világra te lehelted
Színét, dala rímét, örömét, mely csupa láng volt.
Hangod csupa szív még, vele telnek ma a kertek,
S majdan csak az emlék, csak a vágy int ama nyárból.

Meglásd, ha a víznek sima tükrére hajolsz, hogy
Álmod rezeg ottan, elinalt éj szeme les rád:
Holdfény, üde rózsák, s a te legszebb tükör-arcod,
S köztük az a nyár még, az az árnyék, amely elszállt.

(Jahja Kemál Bejátli: Tűnt nyár. Ford. Timár György. In. Szenvedélyek tengere. Bp. 1961. 214.p.). Erről az élményről kultúránk, korunk lekésett, csak pillanatokra érint meg lehetőségének érzete, főként a kinai filmek egy-egy szép pillanatában (*A pekingi testőr, Tigris és sárkány* stb.).

Inkarnáció híján nincs mit szemantizálni. Az inkarnáció szolgáltatja a további szemantizálni valót. Inkarnáció és szemantizáció viszonya a conquistadorok és a nyomukban érkező térítők viszonyához hasonlítható. Az inkarnációs vágy lényege, hogy a lélek testhiányban szenved, a szellem anyaghiányban szenved, a kultúra természethiányban szenved, a vándor a megérkezés hiányától szenved, ezért űzött vadnak érzi magát. Az ember a társadalmi viszonyokba való bebörtönzöttségétől szenved, s el van zárva a spontaneitás, az önmegtalálás forrásaitól. A megmerevedett, intézményesített differenciák nem engednek többé differálni. Az inkarnációs törekvés erotikus lényegének és az erotika autenticitás kereső, létébresztő lényegének kifejezése mindenütt jelenvaló a kalandműfajokban. A metaforikus erotika gyakran mélyebb a direktnél. Inkarnációs aktus, amikor a test levedli a kötelező kulturális lepleket, maszkokat és védőernyőket, pl. a ruhákat, gátlásokat Deborah Kerr a *Salamon király kincse* című filmben vagy amikor letépik a maszkokat Willi Forst *Wiener Blut* című filmjében az operabálon. Inkarnációs aktus a kultúrember elmerülése a mocsárban, amikor pl. *A smaragd románcá*ban sáros csúszdává válik az esőerdő és ez vezeti egymáshoz a jövendő szeretőket. Inkarnációs aktus a megtépett, összevert, véres lány végtelennek és reménytelennek tűnő menekülése a *Texasi láncfűrészes gyilkosság*ban. De – egészen más szinten – az is inkarnációs aktus, ha az egyén csatlakozik a vérző és vérontó forradalmi tömeghez (*Corri uomo corri, Faccia a faccia, La resa dei conti*). Az aktus inkarnációs ereje kontextusfüggő: Sharon Stone hiába dobálja le ruháit *Az elveszett aranyváros fosztogatói*ban, tettének nincs olyan inkarnációs ereje, mint Deborah Kerr hajvágásának vagy fürdőzésének Marton és Bennett filmjében. Különösen szép és hatásos inkarnációs aktusokat produkál a horrorfilm (*Dr. Jekyll és Mr. Hyde, A farkasember*). A sci-fi ezzel szemben gyakran hajlamos visszavonni az inkarnációval kapcsolatos renményeket, ha az embert asszimilálja a gép (*Metropolis*) vagy elnyeli a primitív vitalitás (*Csillagközi invázió, Faculty – Az inváziu*m, *A sötét zsaruk*).

13. SZEX-SZEMIOTIKA

13.1. A leírás leírása

Nincs szűzibb terület a kutatás számára, mint az erotika szemiotikája és az obszcenitás esztétikája. A tárgynak ez esetben magának is érdeke a rejtőzködés, mellyel őrzi kétértelműségét, a kultúra pedig, amely a bestialitás felszabaditásáig, az obszcén minden megnyilvánulásának a destrukció szabad prédájává nyilvánításáig radikalizálta az elhárító mechanizmusokat, a felszabaditásnak vélt gátszakadás után is fenntartotta a gondolat őrizkedését, nem akarva látni a tárgyat, a terület differenciáltságát. A felszabadítás ára éppen ellenkezőleg eme differenciáltság eltakarása és a nyilvánosságba nagyhatalomként beiktatott nemiség néhány egyszerű reakcióra redukálása. A tárgy tehát alapvetően ismeretlen kontinens, a fehér foltok világa. Meg kell teremteni a leírás nyelvét, hogy egyáltalában megragadhassuk azt, amit elemezni szeretnénk. Ebben az első szakaszban, amikor az esztétikailag-szemiotikailag még meg nem formulázott ismeretlenbe szeretnénk benyomulni, kívánatos a legnagyobb célratörés és a lehető egyszerűsítés. Másként úgy járunk mint a hetvenes évek szemiotikája, amely, a leírás nyelvén és módszertani problémáin dolgozva, mind messzebb került céljától, soha sem jutott el a tárgyhoz. Fontos, hogy a szexuális aktus mindvégig az erotika keretében jelenjék meg, s az erotika annak a szentimentális és átromantizált temporalitásnak a keretében, amit jobb szó híján – a freudi családregény analógiájára – szerelmi regénynek nevezünk.

Amennyiben a szexualitást már nem az ösztön és még nem a gyengéd beleérzés – vagy ahogy a szecessziós gondolkodók ennek magasabb, intellektualizált formáját nevezték: „átértés" – vezeti, s még nem épült rá a személyiség ismételhetetlen és megszüntethetetlen, egyszer felkbukkanó és örökre hiányzó érvényének kultusza, úgy csak két dolog vezetheti: a nyelv szisztematizáló, kombináló, kísérletező szelleme vagy a szokás monotóniája (az utóbbi esetben beszélünk szekundér natúrszexről vagy háziszexről: az előbbi kifejezés a másodlagos leegyszerűsödésre utal, az utóbbi a vulgáris mindennapiságra, banális nyárspolgáriságra). Az ösztön nyersesége és a szokás megmerevedése, a természetiség elnyelő örvénye és a konvencionális társadalmiság zátonyai között navigál az erotika, azon az úton, melyen az érlelődő érzékenység az ösztön és a szokás éráit egyaránt meghaladva keresi az individuális szellem ébredésének és beteljesedésének lehetőségeit.

A szokás monotóniája a nyers szexualitás és az életösztön kompromisszuma. A társadalmi mindennapiság számára fontos kompromisszum. Az erotika kibontakozását csak dekadens osztályok esetében támogatják, amelyek már nem szociális hatalmuk megalapozásán dolgoznak és nem is más osztályok szolgálata a feladatuk. A dekadens osztály már kulturális hagyatékán dolgozik. A „szexuális forradalom" annyiban álfelszabadulás, amennyiben az európai kultúra (vagy immár a globális kultúra) még nem dekadens.

A nyelvi szisztematizáció – a szexualitás nyelvezetként való önszervezése – vonja ki az erotikát előbb az életösztön s utóbb a faji reprodukció mozgásteréből. E törekvéseknek nemcsak a fölöslegre van szükségük (a létfenntartó kényszerűségek világától visszavett

szabadidőre), hanem a feleslegességre is (a törekvések perifériikussá nyilvánítása általi felszabadulásra, mely a szervező és ellenőrző szociális kontroll automatizáló és homogenizáló hatásától védi a kreativitást). Az erotikának szüksége van a stigmatizációra és a prostituáltra, kéjnőre mint szerelmi papnőre, hogy rettenetes szentséggé válhassék. A fétis még olyan jel, amely minden más jel helyett áll: egyben jelöl, egyben sokat, határoltban a sokkal többet. A fétis az a vizuális szférában, mint az ősüvöltés az akusztikusban. A szerelem papnője ezzel szemben az erotika testnyelvéért felelős kulturális heroina. A fetisisztikus erotika (a szép maszk) és a most vizsgálandó erotikus kombinatorika (a szex-szemiotika) különbsége mágia és vallás, szent fétis és rendszerező kinyilatkoztatás viszonyára hasonlít, ezt előlegezi a tiszta esztétika, az érzékiség eredeti öntagolásának történetében. Ott, ahol még csak esztétikumot találunk, semmi igazi vallást, az érzéki kreáció előlegezi a szellemi kreáció megoldástípusait.

Az erotikának szüksége van az inkognitós, izolációs sorsra, hogy a rettenetes szentség kifejtése olyan nagy történetté – mítosszá – válhassék, mely mindama lehetőségeket jelzi, melyekből az adott ízlés és kultúra csak az egyiknek a megvalósulása. A stigmatizáció – a lelkipásztori munka – és az általa ösztönzött specializáció – a kurtizánmunka – talaján bontakozik ki az erotikus kísérletezés, a praktikák differenciálódása, kifinomodása, a nyelvi szisztematizáció.

A kultúra többnyire csak a nyers impulzusszexet engedte látni a szexualitásból, s a reá épülő intézményeket hangsúlyozta, tehát nem a szexualitás esztétikus, hanem egyrészt biologikus, másrészt etikus és szociális kidolgozási formáit helyezte a figyelem középpontjába. A pornófilm előretörése és immár több nemzedék rendszeres tömegfogyasztásának tárgyává válása új problémákat vet fel. Ezek túlmennek eme műfaj esztétikai problémáján. A pornófilm azt teszi ez erotikával, amit a film általában a mitológiákkal: már maga is az erotikus élet leegyszerűsítő strukturális analízise, ezért éppen primitív mivoltában kedvező kiindulópont a leírás számára. Az előző évszázadok epikája a szerelem leírásával, tipizálásával, szerelemkoncepciók kidolgozásával foglalkozott, a szenvedély formáit és ezek drámai kimenetelét jól ismerjük, ám eme felépítmények testi hordozóit, az erotikus cselekedeteket a hagyományos epika eltüntette vagy spórolósan ábrázolta. A pornográf ipar talán azért olyan absztraktul obszcén, mert a szerelmi epika korábban olyan patetikusan fellegekben járó módon tartózkodott a testi esemény átesztétizálása és átetizálása elementáris dimenzióinak kutatásától. Hogyan strukturálja a kultúra a szerelmet és hogyan az erotikát, s a kettő önkifejtési formái hogyan viszonyulnak, önábrázolási formáik hogyan illeszkednek vagy nem illeszkednek egymáshoz? Elméleti leírásuk hogyan közelíthető és foglalható össze egységes összképben? Ez a következő problémánk.

Az *Eugenie, historia de una perversión* című Jess Franco filmben a felnőtt férfi által megkívánt kamaszlány rendkívül magas, keskeny lépcsőn lépdel felfelé, szűk és meredek úton, vörös falak között, kék magasságok felé. Az érzékenység még egymásban szunnyadó, az erotika által megnyitandó mélységei és magasságai útján jár már, melyekről még alig van sejtelme. A *La signora della notte* című filmben Serena Grandi szenvedélyesen szeretkezik egy autóban, majd egy sötét szobában a semmibe mered. Az előbbi jelenet a férje mellett virrasztó asszony vágyképe volt csupán. A képzetek közönséges, primitív vagy durva mivolta talán csak a differenciált és finom ingerek hiányának túlkompenzációja, olyan élményeké, amelyek végig vezetnék a szerelemre vágyót a testi-lelki felvilágosodás és felszabadulás útján. Az *Eugenie, historia de una perversión* erotikája is triviális kegyetlenséggé fajul, mert a beavatás pokoli orgiázás és nem a film elején látott lépcsősor által ígért felemelkedés.

A magasabb erotika építkező miovoltának hiányát az alacsonyabb erotika romboló munkája „teszi jóvá". Az előbbit dallamos sikolyok jelzik (pl. Olinka filmjeiben), az utóbbit tagolatlan üvöltés (a *La signora della notte* című filmben). Az *Afrikai dekameron (Africa Erotica – Decamerone)* című olasz szexfilm trópusi királynőjének azt hazudja egy szélhámos, hogy genitáléja nincs rendben, hosszadalmas eljárással kell a „helyére tenni". A trónra pályázó kérő cselének mélyebb értelme a hosszú távú és gyógyító kezelés lényege a „végtelen szex" eszményének triviális kifejezése. A szerelem és az erotika egyaránt úgy jeleníti meg magát önábrázolásaiban és úgy kezeli komponenseit önszervezése során, mint lépcsők, sávok, régiók, magasságok és mélységek bejárását. A szerelmi történet felfelé húz, amennyiben egyre átszellemültebb régiók felé kalauzol, a nemi aktus lefelé húz, amennyiben, bárhogy átszemantizálja is a folyamatot, a test érzéki-anyagi mobilizálásának megrázkódtatása reflexes záróaktus felé vezet. Ennyiben azt is mondhatni, amott a mennybemenetel, emitt a pokoljárás modelljét adaptálja az önértelmezés és önszervezés, de az előbbi az átfogó, az utóbbi az előbbinek szakasza, központozó mozzanata. A szerelmet úgy képzelik mint egyszeri nagy utazást, reflex, vágy, szenvedély, esztétikailag telítődő érzékiség, etikailag telítődő szenvedély és intellektuális szeretet nívóin áthaladó, életet átfogó, felfelé vezető létrajárást, míg az erotika létrája nem annyira a mennybe vezető létra, mint inkább tornaszer, melyen minden irányban mozognak, maximálisan kihasználva a lehetőségeket. A szerelem „fokait" az esztétikai és erkölcsi katarzisok mérik, az erotika „fokait" az érzéki eksztázisok.

A szerelem alapvetően epikai struktúra, ezért is az epika kedvelt tárgya, mert már az életben felmutatja az epikában kamatoztatott szerkezeteket. A tisztán reflexes dimenzióból kiemelkedve az erotika dolgozza ki azokat az alternatívákat, amelyeknek a konfliktusok és katarzisok később etikai jelentőséget adnak, amikor az ember felismeri a sors befolyásolhatóságát és saját felelősségét. A szeretkezés kifinomult kódolását hangsúlyozva nem a verbális nyelv, sokkal inkább a zenei nyelv kínálkozik analogonként. A szerelem nem egyszeri aktus, hanem hosszú történet, míg ebbe az erotika önálló aktusokat iktat be, az eksztatikus beteljesedés aktusait. Az epikus szerelem és a zenei erotika pedig egészében úgy működik együtt, mint egy melodráma, zenés darab, hiszen az utóbbiakban is az idő kioltása és a pillanat kitágítása s az önnön izgalomra vagy a partner izgalmára való reflektálás a zenei betét célja, akárcsak a szerelmi történet erotikus „betétszámaiban". A szerelem szentimentális üdvperspektívák által meghatározott linearitásába mint kumulatív kibontakozási folyamatba, a szerelem lineáris időiségébe épül be az erotika ciklikus ideje, melyben az üdvtörténet és a természet közvetlen kapcsolatát teremti meg az egyetlen természetes, nem művi eksztázistechnika: a szeretkezés technikája.

Az erotikát zeneként jellemeztük, Kierkegaard fordítva teszi, a zenét írja le erotikaként. „Az ember fogalma a szellem, és nem zavarhat meg bennünket, hogy egyébként még két lábon is tud járni." (Kierkegaard: Vagy – vagy. Bp. 1978. 86.p.). Kierkegaard gondolatmenetében az individuális szellem a kizárás érzékenysége által közelíti meg a természet érzéki általánosságát, mert az állandóságot keresi a változásban, a rendszert a folyamatban, a közös komponenseket az egyszeriség jelenségeiben: „Ha az érzéki-erotikust úgy képzelem el mint principiumot, mint erőt, mint birodalmat, melyet a szellem határoz meg, vagyis oly módon van meghatározva, hogy a szellem kizárja, s ha most ezt egyetlen individuumban koncentrálva képzelem el, úgy máris megvan a fogalmam az érzéki-erotikus zsenialitásról." (uo. 85.p.). Ha a szellem kizárja magát a természetből és az életfolyamból, hogy „objektiven" szemlél-

hesse azt, az érzéki zsenialitás célja a szellem által eldobottak visszanyerése. A zene szótalan megszólítás, fogalom nélküli hang, amely a kizárás általi megszólítást szolgálja: „a zene a démoni. A zene abszolút tárgya az érzéki zsenialitás." (uo. 86.) Az erotika a zenéhez hasonlóan lázad a számító és fékező tudatosság fegyelme ellen: „minél erősebb a jámborság, annál inkább búcsut mondanak a zenének, s a szót hangsúlyozzák." (uo. 96.). Kierkegaard a nyelvben látja a tiszta szemantizáció médiumát, s ezt azt is jelenti, hogy a spekuláció elválaszt a léttől, mellyel az érzéki öröm, mint a jelenvalóság érzése, s ennek legnagyobb foka, a vér, a szenvedés, a „kereszt", az inkarnáció felső fokának médiuma hoz újra össze. Az öröm felső foka kínná válik s a legnagyobb kín is azt közli, milyen privilégium, kiválasztottság, hogy lehettünk, voltunk. „A nyelvben tehát az érzéki mint közeg puszta eszközzé degradálódott, és állandóan tagadva van. A többi közeggel ez nem így van." (uo. 86.). A tiszta szemantizáció elveszti tárgyát, ha nem társul olyan érzékkel, amely visszahívja a világot.

Az épület vagy a szobor megmutatja magát és eltakarja a közlőt. A verbális nyelv eltűnőben van, megfoghatatlan fenoménként hangzik el, a közvetítés elpárolgó formája a beszélő és a tárgy között. A nyelvi fenomén visszalép a tárgy javára. A zene, a nyelvhez hasonlóan, a halláshoz fordul, mely a nyelvben eljutott az érzéki tagadásáig, jelölő és jelölt eltávolításáig, a jelölő illékonyságáig és a jelöltet is szelektív minőségkötegekre redukáló absztraktságáig. Az érzéki inkonkrétság lehetővé tette a szellemi konkrétságot, mely nem a világgal, hanem elemeivel, alkatrészeivel létesít viszonyt. A zene is a jelölő illékonyságára épít, de az egymást üldöző jelölők lázadnak benne az illékonyság ellen, hogy formát adjanak az egyébként minden formát lebontó időnek. Így lehetséges, hogy míg a verbális nyelv elsődlegesen a létezőben hódít, a világ gazdagságának felfedezését, leírását, elemzését és végső soron alávetését szolgálja, a zene problémája a lét és az idő. A zene nemcsak a fogalmi tudtatossággal (irodalommal, tudománnyal, filozófiával sőt teológiával) dacol, a tárgyérzékelést is megkerüli, s így nem az embernek a környezetben vagy a világban való tájékozódását és elhelyezkedését szolgálja. A fogalom és kép megkerülésével a lét alaphangoltságát célozza meg és építi át. A zene felszabadítja az érzületet, a közvetlent mint életérzést, izgalmat fejezi ki. Ez nem az a hang, amely azért tűnik el, hogy absztrakt klasszifikációkat közvetítsen a tárgyvilág alávetése érdekében; ez nem az eltűnő, hanem a visszatérő hang. A hang, amely folyammá válik, a megtestesülés minden más formáját előlegező hangtest értelmében. Nem véletlen, hogy az egész embernek a lét egészével való találkozásából születő beállítottság típusokat alaphangulatoknak vagy hangoltságoknak nevezzük. Az alaphangoltság azonban csak alap, a fel- és lehangoltság s a hangulatok küzdelmének terepe. Kierkegaard szerint (uo. 94.p.) az érzéki zsenialitás állandó nyugtalanság, amely nem halmoz fel, annyit veszít, amennyit nyer, ezért mindig ugyanaz marad, vagyis Freud nyelvén szólva nincs jóban a realitásprincípiummal. E gondolat az erotika végtelenségének eszméje felé mutat.

Zene és erotika mély kapcsolatának, akár az erotika zenei természetét, akár a zene erotikus mivoltát kívánnánk kutatni, különösen izgalmas dokumentumai a tangófilmek. A *Funes un gran amor (Szerelemház)* című film vidéki mulatójában megjelenő új zongorista – a tangózenekar férfiközösségének nem kis bosszúságára –: nő. Nem is igazán, feltűnően vagy első látásra szép nő, már nem is fiatal: egy „nagynéni", de amint kezei birtokba veszik a zongorát, ujjai átfutnak a billentyűkön, egyszerre összefogják a dallamot és lendületet adnak neki, olyan temperamentumos és diadalmas zengést, melynek ereje a dallamot felülíró játékos variációk szeszélyeit is elbírja. Ez nemcsak a táncparkett népét mozgósítja, s a táncosokat és

énekeseket vonzza oda később már a fővárosból is, hanem azt is megmagyarázza, hogy a szép fiatalember miért üldözi anyja nővérét őrült, botrányos és kockázatos szerelmével. Két férfi szerelmes a nőbe, a fiatalabbat a nő szerelme öli meg, az idősebb férfi szerelme a nő halálát okozza. A nő által hozott intenzitásnak és tökélynek nincs helye, nem bírja el a világ.

Előbb vágóhíd, gyár és börtön képeit látjuk, kiformálódni nem tudó, széteső melódiák kísérik az élni nem tudó világ képeit. Munkástömeg vonul a külvárosi utakon, de ezek nem Monicelli *Elvtársak*jának, még csak nem is az *Evita* munkásai, bár nem fásult arcok, csak kemények és gondterheltek, megváltatlanok, komoran a legközelebbi gondra meredő, nem messzire néző arcok, a „még nem" népe, míg Bergami (Gian Maria Volonte), a zátonyra futott hajó kapitánya a „már nem" népéhez tartozik. „Mussolini hadat üzent Angliának." – hozza a hírt a csapos. Bergami eltántorog, nem kommentálja az eseményeket. A társadalmi ígéretek ugyanúgy hiányoznak odakint, mint a lelkiek idebent a bordélyban – innen Bergami apátiája, mely rokona a munkások komorságának.

Fülledt délután gyülekeznek a zenészek, hangoló dolgozik a zongorán, fals hangok tétova pötyögése jelzi a széthullott világ kedvetlenségét. Bergami mellett alkalmi nő hever az ágyban, az emberi viszonyok is súlytalan, véletlen és disszonáns természetűek, mint a hangok viszonyai.

– Ki a zongorista?

– Valamilyen Funes.

A késedelmeskedő zongorista végül megjelenik az ajtóban, Funes (Graciela Borges) gyászosan sötét és begombolkozott, túlöltözötten érkezik, mintha a múltból jött volna, nem ebből a duhaj gengsztervilágból. Ez a begombolkozott, szemérmetes múlt azonban nagyobb szenvedélyeket és mélyebb erotikát rejteget, mint a jelen levetkőzött és kivetkőzött, kiábrándult és olcsó feslettsége. Funes furcsa fekete varjú, amikor belép. Az *O története* hősnője, a modern szerető, a film végére válik ilyenné, Funes a film elején ilyen, hogy aztán a régi melodrámák káprázatos átváltozásainak alanyává válhassék. A félénken fellépő jövevény arca sápadt, lépte bizonytalan, de ha a zongorához ül és a billentyűkre teszi kezét, mintha megvadulna a zongora és elszállna a világ.

A Comparsitát kérem, asszonyom. Ismeri? – szólítja a próbán Palladino mester. Ismeri. A szexnek ugyanígy vannak műfajai és slágerei, ihletett pillanatai és lélegzet elállító szenzációi is, másrészt kommerciális gépzenéje, mely csak az ösztönélet háttérzaja. Funes a zongorához ül és ekkor valami történik: megnevezhetetlen esemény. Megáll az idő? Vagy épp ellenkezőleg, izelítőt kapunk eljöveteléből? Mindkét megállapítás igaz, mert az eljövetel ideje előzi a vegetálását. Sápadt fényfüzér, pár színes villanykörte a színpad felett, a szerény igény képe, mellyel szemben a zongorára lecsapó ujjak nyomán lendületbe jövő hangzatok minden igény meg sem álmodható túlteljesítéséé. Funes futamai előbb beilleszkednek a zenekar egyhangú ritmusának mechanikus lendületébe, de csak amíg ez a ritmikus rohanás egy olyan csúcsra viszi az asszonyt, ahol egy másik csúcs kiépítése kezdődik, amely már az ő műve lesz. Funes kezeit látjuk: átveszi a kezdeményezést, a férfiak mechanikáját megfékező erős csendülés s az ezt követő pillanatnyi meglepett szünet jelzi a határt, és lassú, telt zene válik a mechanikus csordogálásból. Bergami felébred valahol a sötétben. Zsibbadt álomból eszmél fel a világ. Funes arcán mosoly. A hegedű sikolt és ujjong, rajong és sirat. Funes lehunyja szemét, elmerül a ritmust a melódia győzelmében megőrző mámorban, aztán feleszmél és messze néz, átnéz a jelenvalóságon, arcán kis mosoly emléke vagy előérzete, a

melankólia fátyla alatt. A megérintett és meghódított billenytűk egyszerre ragyogó nővé változtatják Funest, mintha az általa keltett izgalom nézne vissza rá. Az önnön sodró ereje által szintén elsodort nő, szépsége hatásától maga is megrészegülten, szépül tovább. Ennek a lelki mechanizmusnak, az érzéki zsenialitás átváltoztató hatásának érzékeltetése érdekében léptet be filmjébe Raoul de la Torres groteszk és taszító formában egy bájos színésznőt.

Az ébresztésre váró billentyűk holt anyaga találkozik az érzékenységgel, fantáziával, játékossággal, szenvedéllyel és melankóliával. Az érzékenységnek ki kell lépnie hamvába holt magányából és meghódítani az érzéki pluralizmus terét. A zongora a test, a billentyűzet a részösztönök készlete, Funes pedig a vágy. Csak a nyers indulat néma rángás és mechanikus elsietettség, a kiélt vágy szólongatja önmagát és kiélése mértékében válik művészetté – mint itt a tangó. Funes beavatkozását az egész zenekar átváltozása követi. A karcsu ujjak végigfutnak a billentyűzeten, mire vonaglani, pengeni kezdenek a húrok, mint a szeretkező idegeinek húrjai, zaklatottan liheg a tangóharmonika, a vonósok pedig ünnepelve szárnyalnak az elviselhetetlen boldogságtól szenvedő izgalom magasságaiba. Funes előre hajolva és felegyenesedve, a billentyűkre koncentrálva s közben csavarodó derékkal fordulva és a zenéből kimosolyogva, egész testével dolgozik a zongorán. Most látni, milyen görcsösek és merevek a többi nők, a mulató prostituáltjai.

Ismeretlen lendülettel futnak ki Funes ujjai elő nem írt billentyűkre. Az egyik zenész tiltakozik, amiért a zongorista eltér a kottától. Nem ez-e természet és kultúra, egyén és társadalom, szabadság és szükségszerűség, nyelv és beszéd viszonyának megtermékenyülése, amikor az, ami előre tekintve kiszámíthatatlan és valószínűtlen, visszatekintve szükségszerű? Sőt: előre tekintve rendetlenség, visszatekintve nagyobb rend. Vagy: előretekintve erőszak, visszatekintve gondoskodás.

A variációk eltérnek a kottától és Funes maga is eltér a nagynéni előírt szerepétől. Az udvar öregasszonyai azt beszélik, a fiával szeretkezik. Pedig csak arra tanít a művészet, így az erotika művészete is, hogyan lehet tündérléptekkel, szellemléptekkel, – vagy hogy Kierkegaard okfejtéséhez csatlakozzunk – démonléptekkel járni a társadalmi szerepek fölött. Ha pedig a démonok elveszett, lesüllyedt régi istenek, akkor arra tanít, hogyan lehet visszanyerni az isteniség vagy szentség, a lét fontossága és autenticitása teljes rangját.

Funes „érzéki zsenialitása" az obszcén, olcsó, primitív szex miliőjéből emelkedik ki, és épp olyan távol van ez az álmokat űző érzéki zsenialitás a primitív szextől, mint a régiek nemi mitológiájában és emberi értékrendjében a szüzesség. Egy lányt látunk az ágy mélyére kucorodva az első reggelen. „Ki van készülve szegény. Az éjjel tizennégy embert kellett ellátnia." Később látjuk, amint durván megerőszakolja egy martóz. Bergami ágyában váltakoznak a nők, voltak már ott vagy oda készülnek, számára azonban közönyös, hogy melyik van ott és jön vagy nem jön. Sorban megszólalnak, gyónnak, vallanak a bordély lányai, Funes zenéje felkavar és beszélni késztet, felforgat és felnyit mindenkit, akaratlan gyóntató. A messziről jött, különös sorsú és rövid életű asszony zenéjének kommentárja minden élet, és nem fordítva, nem Funes zenéje az élet kommentárja, mert zenéje teljesebb, az életben össze nem jött létteljességet szólítja.

Szomorúan rajongó, mámorosan melankolikus dalt énekel egy fiatalember, egy még el sem kezdődött élet az elmúlásról énekel, s Funes felnevet rá, miért? Mert kineveti az elmúlást és mert boldoggá teszi a kifejezés ereje és tökélye. A németek bevonultak Párizsba. A hírek minduntalan hangsúlyozzák, hogy Funes egy eltűnt, elveszett világból jön, ezért éljük át őt

egy eltűnt emberiség utolsó asszonyaként. „Ez a zene messziről jön, olyan emberektől, akik majd egyszer visszatérnek." – mondja egyszer Funes.

Az erotikusan minősített testrészek az aktusok feltételei, az erotikus jelek komponálásának elemei. Az erotikus jel nem ez vagy az a testrész, hanem a testrészek erotikus találkozásai, egyesítései. Maga a szerv az erotika szempontjából releváns jegy ugyan, de nem az erotikus közlemény jele, csak egymást minősíthetik az erotikusan egyesített testrészek üzenethordozóvá, erotikus események értelmezhető komponenseivé. A testrész tehát a hangnak vagy betűnek felel meg, a testrészek egyesülései a szavak, jelek, az erotikus események pedig a mondat megfelelői. Miért mégis a zene analógiájára építünk a következőkben? Az erotikus nyelvezet öntételező alapaktivitása nem valami kontinuusat tesz distinktté, hanem két differens tényezőt kontinuussá. Nem akkor kapjuk meg az erotikus nyelv alapegységeit, ha a testet kezdjük tagolni, pl. kidifferenciálva a nemi szervet és más erotikusan releváns struktúrákat és tulajdonságokat, hiszen a nemi szerv másnemű párja nélkül – amig meg nem érinti egy másik nemi szerv – nem nyeri el erotikus értelmét. Régen ezt a köztudat is világosan kifejezte, amennyiben a kisgyereknek eme testrészét „pisilőnek" s nem „nemi szervnek" nevezték. Hasonlóképpen az „ülőszerv" is csak valamely érintkezés, kapcsolat által kerül bele az erotika „kincsébe". Ezt a kapcsolatot egészen tágan kell értelmeznünk, pl. az „ülőszerv" és a gyönyörködő tekintet érintkezése „szép popsiként" emeli át e felszerelést az erotikába.Vagy térjünk vissza a nemi szervhez: előbb említett kapcsolati formájától eltérő kapcsolatra lép a kézzel társulva. Genitálé és genitálé egyesülése egészen más értelmet alkot mint genitálé és kéz egyesülése. Mindkettő az erotika alapeseménye, mely az időben tagolható, komponenseik azonban nem szétválaszthatók, mert ha szétválasztjuk őket, már nem az erotikáról beszélünk, csak feltételeiről. Az erotikus nyelv nemcsak az interszubjektivitás közvetítője, szolgálója, kommunikációs eszköze, ez a formarendszer alapelemeiben is interszubjektív, létmódja, kiindulópontja az interszubjektivitás, amennyiben az erotikus tény az egyesülő testelemek egysége. A pornófilm egyrészt merő dokumentarizmus, a kamera előtt realizált nemi aktusok fotográfikus illetve elektronikus rögzítése, másrészt egyúttal e puszta tényrögzítés egy nyelvezet önkonstituálását rögzíti, amennyiben a természet előttünk válik kultúrává,a történés cselekvéssé, a forma művi komponálássá és a lélek ezáltal, a felszínre kilépve, formává. E dokumentarizmus egyúttal látható zeneként funkcionál, az egyesülő testrészek polimorf, multidimenzionális összhangzatokat alkotnak. Hogyan írhatjuk le ezeket?

Az erotikus jel a testrészek összekapcsolásából jön létre, az erotikus értelem pedig az erotikus jelek együttesében fogalmazódik meg. A fizikai szeretkezés szellemi kulturális üzenetek közlésének módja, melynek ezúttal csak legegyszerűbb durvastruktúráját tárhatjuk fel, azt is csak jelzésszerűen.

Ha az erotikusan releváns testrészeket nyersanyagoknak tekintjük, ezek találkozását kétféleképpen írhatjuk le. Ha az egyik testrészt vonallal képviseltetjük, a vele érintkező, őt izgató testrészeket betűjelekkel képviseltetve írhatjuk fel e vonalra a találkozások sorrendjében. Ekkor a vonal egy vevő közegként interpretált testrészt jelent, melyre az adókként interpretált testrészek jelei futnak be. Ez a leírás a kényelmes és megfelelő a receptív élmény leírásakor, ha egy elmesélt nemi aktust akarunk lejegyezni az elbeszélő szubjektum szempontjából. Ha ezzel szemben objektíven kívánjuk a szexuális aktust ábrázolni, akkor mindkét fél releváns testrégióit kottavonalakkal jelezzük, ám az aktust nem az e vonalakra ráírt kottajegyek, hanem a két vonalrendszer közötti kapcsolatok jelzik majd. X személy vonalai és Y személy

vonalai között kell nyilakat berajzolnunk, amelyek az akció irányát jelölik. A kifutó vonalaknak adója, a befutó vonalaknak receptora lesz egy-egy testrégió. A vonalak egy-egy „hangot" képviselnek, melyet a partner érintése, befutó aktív ingere „megszólaltat". Az érintő azonban érzi az érintett érintését, így minden csendülés összecsendülés és minden hang együttrezgés. Eme összecsendülések egymásutánja az erotika kompozítuma, az elemezhető értelemmel bíró szexuális esemény temporális struktúrája, a kölcsönható izgalmak időbeli kibontakozása, mely meghatározott érzelmi élményszínezettel bír. Az erről adott szubjektív beszámolók egybevethetők az esemény megfigyelhető struktúrájával.

A legegyszerűbb leírás szükségleteinek megfelelően orális, anális és genitális erotikáról kell megemlékeznünk, amelyeket Freud a szexualitás elemi struktúráiként leírt. Ezeket ki kell egészítenünk a manuális erotikával, s ezen felül elég lesz összefoglalólag egy közegnek tekinteni az „összes többit". Több régiót nem veszünk fel, mert ha csak öt vonallal dolgozunk, bármely kottafüzet alkalmas lesz az erotikus események legegyzésére. Most már csak abban kell megállapodni, hogy a relevancia fokának megfelelő sorrendben vegyük igénybe az öt vonalat. Alulról felfelé haladva képviseli a vonalak sorrendje az izgalom növekedését, így az utolsó, legfelső vonal a genitális erotikát fogja képviselni.

Milyen elveket követhet a testrégiók erotikus rangsorolása? Az aktivitás erotikus manipuláló képesség, erotikus munkavégző készség. Minél aktívabb testrész, annál értékesebb, a befogadóban a manipulációk által kiváltott izgalom szempontjából. A passzivitás erotikus hatásgyakorlásra felszólító erő. Más egy testrész izgalomnyújtó képessége, ami azt jelenti, hogy a partnerben hozza létre az erotikát, és más az izgalomfelidéző képeség, ami abban áll, hogy a testrész telített erotikával, s ez felizgatja a partnert. Minél aktívabb egy testrész, annál többet ígér a partner erotikáját illetően, s minél passzívabb annál erotikusabb maga. Az aktív testrész ugyanis eszközérték, míg a passziv testrész a nyers hús, az eszközlétnek ellenálló vitális végtelen, az élő anyag megjelenítése. Az előbbi eszközléte keresztezi a szemiózis érdekét; ez tehát inkább izgalomfokot vált ki manipulációival, míg a passziv testrész izgalomminőséget látványával. Tehát nem az ügyesség vagy ügyetlenség, aktivitás vagy passzivitás a döntő a rangsorolás szempontjából, hanem ezek mértéke. Az erotikus munkaeszköz (oralitás, manualitás) és a tehetetlen anyagiság (analitás) egyaránt releváns. Az erotikus relevancia függ a stigmatizált, intim, titkos dimenzióba utaltságtól (e tekintetben az analitás a genitalitásnál is tilalmasabb, egzotikusabb, sötétebb, messzibb táj, akkor is, ha a legerősebb hatás, a végkéj szintereként a genitalitást illeti meg a felső vonal, az analitás bizonyos esetekben komoly versenytársává válik). Függ az erotikus hatás intenzitása a szóban forgó testrészeknek a genitalitás előlegező öntükrözésének, eltoló önkifejezésének eszközeként megjelenni képes metaforikus alkalmasságától. Függ továbbá különösen attól, hogy a besorolandó régiónak, szervnek milyen ősi relevancia-hozadéka van a csecsemőkori testi szenzációk vagy a koragyermekkori izgalmak emlékeiből. A genitalitás a legerősebb érzeteket nyújtja, oralitás és analitás viszont genetikusan erősek, mint a legrégibb izgalmak forrásai. A fentieket megfontolva a bevezetendő hangsor, az erőstől a gyenge felé haladva, a következő: 1. Genitalitás (G); 2. Analitás (A), 3. Oralitás (O), 4. Manualitás (M). 5. = az utolsó az eredetileg semleges, erotikusan nem releváns testtájakat jelenti, amelyek másodlagosan tesznek szert erotikus jelentőségre. Mivel ezek erotikus varázsa tehetetlenségükben, passzivitásukban áll, az erotikus komponensek utolsóját inerciálisnak nevezzük (I). A csókot ezután így jelölhetjük: O/O. Amennyiben kézcsókról van szó: O/M. Egy szekundéran erotizált

régió, váll vagy térdek által kiváltott csók esetén: O/I. Orogenitális aktus esetén: O/G. Az aktív fellatio megkülönböztethető az orogenitális erőszak aktustól, ha az utóbbit G/O-ként írjuk le (es esetben a sorrend is jelöl, az első tag lesz az aktív, a második a passzív).

Ilyen módon vázolva a nemi aktust hordozó közegrendszer durvastruktúráját azt látni, hogy az orális erotika közegét képviselő vonal kerül középre. A rendszer ezért úgy jelenik meg, mint az érzékenység kinyíló legyezője, a világok világa. Gentikailag valóban az orális erotika az első, a freudi orális stádium nyitja – legalábbis az általa kidolgozott absztrakciós fokon – a fejlődést. Az orális alapdimenzióból, az erotikus valóságérzék, az embert a valósággal összekötő első aktivitás közegéből kétirányú fejlődés indul. A fejlődés egyik oldala az erotika specializációja a genitalitásban való összefoglalása és „operacionalizálása" képességei kibontakozása felé halad, míg a fejlődés másik tanulási folyamata, az érzéki felnőttség másik „tantárgya" az általánosítás, a generalizáló megszállás, ami új és új testrészek, létdimenziók erotikába való bekapcsolását jelenti. Felfelé társul így az oralitás vonalához az analitás és genitalitás,melyek együttesen alkotják a titkos dimenziók erotikus alvilágát (alvilágon inkább alárendelt világot, a világok alesetét értve most mint poklot), mig a másik irányban, előbb a kéz majd az egész testfelület felfedezése teremti meg a nyilvános erotika világát. Kezdetben az utóbbit jellemezte a felfedés és elfedés ama játéka, melyet a XX. század a nemi szervekre is alkalmazott. Az erotikus alvilágot az alsó vonalak is jelezhetnék, azonban, a zenei analógiát követve, a magasabb „hangokat" kell hogy jelöljék a magasabb vonalak: az intenzitást pedig az „alvilág" hozza az erotikában. Az egész tömegkultúrában együtt állt szemben a pokol és a paradicsom a prózával. Ez az összefüggés az erotikában éleződik ki legjobban, ahol a pokolra szállás a mennybemenetel.

A nemi aktus leírására készülve azt sem szabad elfeledni, hogy amint az előbb az oralitást egy legyezőszerűen kinyíló érzékenység, a szexuális fejlődés kiindulópontjának tekintettük, egy másik legyezőről is beszélhetünk, az érzékenységéről egyáltalán. Ekkor az erotika csak a szexualitás segítségével kidolgozott és specializált életöröm alesetéként jelenik meg. Egyik oldalon megelőzi az intrauterin nárcisztikus tökély lebegése, mely a nárcisztikus „óceáni érzés" minden formájában visszacseng, másik oldalon, az erotika minden beteljesedett vagy önlegyőző túllépése lehetővé tesz más örömöket, bármilyen siker, alkotás vagy harc funkcióörömét s az ezekből felhalmozódó általános életörömöt. Ha megpróbáljuk felvázolni az ösztönvilágképek rendszerét, azt látjuk, hogy ezek fejlődési ugrások által tagolt spektrális rendszert alkotnak, melyben az explicite szexuális öröm csak egy rész. A pregenitális érzékenységeket, részösztönöket először is intrauterin és extrauterin érzékenységre kell felosztani. A kettőt nagy sorsforduló, a születés traumája választja el egymástól. Az extrauterin részösztönök alkotják orális és anális régiók alternatíváját, melyekhez képest a genitalitás egy új fejlődési ugráson túl hozzáférhető jelöltként szendereg az érzékenység első szenzációinak és drámáinak idején. Az orális és anális modellek az én megszervezésében játszanak szerepet, az én komponensei összekapcsolása zajlik e stádiumban, az önépítés világában vagyunk. Az orális és anális ösztönvilágképek ezért tele vannak fantasztikus hipotézisekkel, melyeket el kell hagynia a sikeres genitalitásnak, mely így a társösztön, az interszubjektív világépítés elementáris formájaként fejlődik ki. De az irrealitásból (a meseszerű világból) kilépő genitalitás maga is tovább bontható: a felnőtt genitalitást megelőzi Freudnál a fallikus-nárcisztikus stádium. Eme nárcisztikus világképben a nemi szerv fétistárgy és nem működő nemi funkció, s az érettség hiányát az ágálás kompenzálja. A gátlástalan és irreális önidealizáció a „per-

verz" funkciók világának öröksége. Az irrealitás határai közül kilépve érünk Freud szerint a felnőtt genitalitás régiójába. Ám a korábbiakban láttuk, hogy a genitális szenvedély a tudatot elködösítő erővel bír, s a szerelem is valóban őrületként és betegségként ábrázolta önmagát. Adorno tette szóvá, hogy a genitalitás valójában ugyanúgy csak egy részösztön, mint az oralitás vagy az analitás, így a genitalitás uralma a személyiség fölött szintén egy részösztön uralma. Ezért fontos az erotika irradiációja, az, hogy nemcsak a genitalitás felé áramolhat a részösztönök energiája, hogy a sikeres genitális aktusra és az erotikus örömkészségek genitális összefoglalására és felfokozására képesítsen. Az egész testre szétáramló örömkészségek tesznek alkalmassá, hogy a kielégült genitalitáson túl megszerveződjék, lehetővé váljék az egész testnek, a test és a személyiség készségeinek, a sikeres tevékenységnek az öröme, az általános életöröm.

Minden erogén zóna archaikus emlékeket hoz magával, amelyek minden későbbi élményre hatnak, együtt rezegve velük és kommentálva őket, erejükhöz mérten járulva hozzá fázisadekvát teljességek alkotásához vagy bomlasztva őket (beolvadva későbbi, újabb szerzeményű örömtípusokba vagy rontva azok hatásfokát). Minden nemi aktus az erogén zónáknak az ősemlékekről és a fejlődési perspektívákról való beszélgetése. A bomlasztó részösztönök elevenítik fel az ősemlékeket, s az integrált-szublimált egészek a perspektívákat; ez azonban arra is figyelmeztet, hogy a személyiség csak a részösztönök eme drámai munkája által tudja időbeli egészként felfogni és megalkotni sorsát. A nemi aktus során a semleges testrészek az erotikus végcélokra utaló jelentésekkel telítődnek. A szeretkezés első szakaszában pl. bármely testrész becézése vagy csókkal illetése a női genitáliák hasonló érintésének anticipációja. Az inerciális erotika tele van genitális és pregenitális modellekkel, metaforákkal. Másrészről a nemi aktus egésze korántsem csak önmaga végcéljára irányuló modellek rituális kidolgozása. Ellenkezőleg: a nemiség izgalmai az örömteli lét modellálására késztetik e közegben a cselekvőt, melynek csupán kifejezési oldala a specifikusan erotikus kéj.

A genitalitás önmagában véve csak erős, aktuális kívánságot képes gerjeszteni, de nem hosszan hatékony, képzetrendszereket kiépítő, emóciókat differenciáló vágyat. A vágynak szüksége van az eleve nem szexuálisan minősített régiók átszexualizálására. E semleges dimenziók könnyebben használhatók a szépségesztétika nyersanyagaként, mint az ösztönös kényszerreagálások által megszállt, pregenitális és genitális részösztönök által megszállt régiók. A koncentráció és specializáció területei szolgálják az erotika rútesztétikai megalapozását, míg az irradiációs zónából indul ki a szépesztétikai kifejlesztés. Az előbbi ápolja erotika és anyag, az utóbbi erotika és szellem viszonyát. Az a biológiai, ez a kulturális „kapcsolatok" felelőse.

A nemi aktus más arculatot fog mutatni attól függően, hogy milyen régiókból érkező erők táplálják. Az egyes régiók súlya, az innen érkező ingerek gyakorisága és frekvenciája meghatározza a nemi aktus értelmét. Kérdés pl., hogy egyensúlyban vannak-e a „felső" és „alsó" erők, az irradiáció vagy a specializáció késztetései. A specializáció dominanciája pl. a kapcsolat kiaknázásának és túllépésének kedvez, míg az irradiáció tartóztató erők végtelen készletévé minősíti a partnert. Az aktus által mobilizált erotikus minőségek, az erotikus cselekedetekben összekapcsolt komponensek más-más múltakból hozzák magukkal ingereiket és emlékeiket, az oralitás pl. nemcsak az egyéni fejlődés orális stádiumára utal, a száj ősibb szerv mint a genitálé. A csók mélyebb nyugtalanságokat ébreszthet, mint a koitusz, ezért nem is rendelkezik annak oldó hatásával. Az erotikus csók a filmekben a szadizmus elszabadulásának korában

terjedt el és szabadult fel. Korábban a csók szelidítő, patetizáló átromantizálására törekedtek, míg a nyolcvanas évektől nyálas és nyeldeklő csókokat látunk. Ebben a szexualitás harcosabb értelmezése rejlik, ugyanaz, mely az erotikus thriller születéséhez vezet: e csókok az egymás elnyeléséért küzdő ősszájak viadalaként inszcenálják a fogyasztói erotikát.

Nemcsak a felhasznált források, regionális minőségek határozzák meg a nemi aktus értelmét, tehát nemcsak a komponensként beépülő „kincsek", hanem az aktualizáció temporális mintái is. Ha pl. a nő, aki korábban maga volt – a nemiséget novellisztikus, anekdotikus nagyságrendű tényből nagyepikai struktúrává átalakító – fő hátráltató mozzanat, túl hamar engedi realizálódni a G/G komponenst, akkor jogvédő harcokat kell indítania a több becézésért, ami a régi erotikában magától tenyészett az elhalasztott G/G által teremtett űrt kitöltő, irradiációs erotikát aktiváló szférákban.

Az aktus értelme a felhasznált jelek értelmének függvénye, de a jelek aktualizált értelme aktusbeli kontextusuk függvényében konkretizálódik. Az O/G kompozitum (fellatio) a szimmetrikus O/O kapcsolattal ellentétben, hierarchikus, aszimmetrikus, alávető viszonyt fejez ki, de ha egy másik O/G forma (cunnilingus) kontextusában idézik fel, akkor a kölcsönös, mély testi elfogadás kifejezése is lehet, mert az O/O által igénybe vett „input"-erotikánál testiesebb „output"-erotikát használja fel, hogy az „O" komponens lélekszimbolikájával (a száj a szó, a szellem, a lélek „kapuja") összekapcsolva rehabilitálja a G-komponens altesti (alvilági) anyagiságát. Pontosan erről a komplexumról szólnak a Békakirályfi meséjéhez hasonló fantáziatermékek, a csókról, mely a kínos, rút, undorító, túlságosan is anyagi tárgyat megváltja, felfüggeszti „elátkozottságát". Mivel a fellatio és a cunnilingus, e két O/G kapcsolati forma összekapcsolódása esetén nem tudjuk eldönteni, hogy nem önmaguk szimmetrikus de mazochista leminősítésére használják-e egymást a szeretők, tágítani kell a vizsgált kontextust. Ha az O/G kapcsolatok csupán egy G/G előzményei, úgy a mazochista önkínzás felizgató hatására gondolhatunk, ha azonban az irradiációs szférákat bevonó ötvözetek között bukkannak föl, úgy a rehabilitációs hipotézis a valószínű. Hasonló kontextuális problémákat vetnek fel a G/A vagy A/G kapcsolatok is. A G/A kapcsolat esetén, ha nem értelmezi át az imádat irradiációs rituáléja, az „A" kulturálisan stigmatizált szférájába írja be az aktus a nemiséget.

Ha nyelvként elemezzük az erotikát, túl keveset mondunk róla, ha egyfajta a zenével analóg jelenségként vizsgáljuk, nem mondunk túl sokat. A szemiotika nyelve elidegeníti és megmereviti e jelenségeket, mégis fel kell használnunk, hogy olyan félig-meddig béna vagy halott szinten ragadjuk meg, ahol a felboncolt jelenség elemeit megnevezhetjük és beszélni kezdhetünk róla, hogy azután összerakhassuk és mozgásba hozhassuk. A mítosz, az alkímia vagy a teológia és a hermeneutika nyelvezete ezzel szemben szárnyakat kap e témával találkozva.

13.2. Erotikus médiumok

13.2.1. Orológia

Az erotikus médiumok a részösztönök megszállása alá tartozó érzéki-testi régiók, az interszubjektív kommunikációs tér felé feltárulkozó ember ama létezési módjai, amelyek a közlés és befogadás „hullámhosszaiként" rendelkezésre állnak. Freud az orális erotikával kezdi, mi is ennek jellemzéséből indulunk ki.

Az orális erotika az egész későbbi erotikus fejlődés boldogságkoncepcióit meghatározó beteljesedéseket kínál. A megkapaszkodás és a nagyobb test védelme által az intimitás és otthonosság örömét mint létmódot, és nem mint a létharc szünetét, nem mint rendkívüli állapotot tapasztalja meg a gyermek. A kicsit körülveszi a nagy, de a kicsi uralja a nagyot és az szolgálja őt mint középpontot. A nagy célja a kicsi, a kicsi pedig középpontként és öncélként tapasztalja meg a világban való lét eredeti formáját. Az egész későbbi fejlődés, az un. felnőttség tekinthető úgy, mint eltolódás, a középpont elhagyása és egyre drámaibb majd apatikusabb távolodás a középpontból. A szerelem és a szakma még teremt bizonyos középpontba kerülési lehetőségeket, melyektől azonban megfoszt a verseny és az öregség. De nemcsak a sors mint az eredeti orális örömöktől való távolodás nyújt visszás képet. Bármilyen nosztalgikus képeket alkotunk az orális kötöttség idejének intimitásáról, az ellentmondások már abban a metaforikus nyelvezetben jelentkeznek, amellyel az orális otthonosságot és örömöt kifejezni próbálja az elfejeltett emlékezeteként, a nem explicite felidézhető alapélmények újratermelésének, befogadásukra alkalmas közegekben való újrakonstruálásának készségeként megjelenő fantázia. Azt is mondhatjuk, a csecsemő úgy lóg az anyán, mint gyümölcs a fán, de azt is, hogy mint parazita a gazdaállaton. S azt sem mondhatjuk, e kétértelműség élének tompítására, hogy az anyai szeretet minőségétől függ, hogy a viszony melyikre fog hasonlítani, mert a szeretet mazochista áldozatai a parazitizmust is fokozhatják. Az anya gondatlansága, önzése és önállósága pedig a gyermeki ragaszkodást, vágyat fokozza.

Az orális öröm jellegzetessége, amellyel nagyrészt elérhetetlen mércét állít az erotikus fejlődés számára, a táplálkozási aktus megnyugtató bevégzettsége. Az erotikus jóllakottság meghagyja azt, akitől jóllakik, míg a táplálkozási aktus elfogyasztja. A táplálkozási aktus jóllakottsági öröme mint lezáró élmény egyúttal az agresszív tevékenységsor végaktusa, hiszen a természetben nem a gonoszság öl, hanem az éhség, és az ölés terméke nem hulla, hanem táplálék. A hierarchizáló és territoriális agresszivitás csak végső esetben öl, gazdaságosabb számára a hatáscserék szimbolikus agresszióra való átváltása.

Kétféle materiális kellemesség érzés 1./ a testi átfogottság és beburkoltság öröme és 2./ az anyatej materiális árama által közvetített összeforrottság. Az anya az utóbbi által mintegy belefolyik a gyermekbe, a test, mely körülveszi, egyúttal meleg árammá, az élet forásává válik. A csecsemő tehát felfalni próbálja, kiszívni akarja az életszubsztanciát, amelyben a magzat még benne lebegett. Az anyamellen szendergő csecsemőboldogság már nem az eredeti létmód, már nem a közös vér kering ereikben, nincsenek egy vérkörön, nem az anya vére áramlik benne és táplálja, a dajkált csecsemő ellátottsága nem az anyatestbe való eredeti beletagoltság. Az anya léte, életnedve, már nem az ereibe áramlik hanem a szájába és gyomrába. Az anya „hasából" érkezett gyermek e szakaszban kvázi-felfaltból kvázi-felfalóvá válik. A nagy zabálás, az orális agresszió az autonómia első diadala. Az átölelt és dajkált csecsemő, melyet az anya még saját életszubsztanciájával és nem idegen szubsztanciákkal, nem a „világgal" etet, már nem tud egy lenni, csak fogyasztani tudja, amit kap, nem megőrizni. Freud joggal hangsulyozza az orális stádiumban az orális agresszivitást: a „mind megöljük amit szeretünk" törvénye az intrauterin stádiumban még nem érvényes. Az orális stádiumban azonban már artikulálódik: az első kapcsolódó aktivitás, az orális bekebelezés azonos az agresszivitás ragadozó alapaktivitásával. Az orális erotika, melynek erotikus örömei nem váltak el a táplálkozás aktusától és nem specializálódtak, megőrzi és az erotika rendelkezésére bocsátja a létfenntartó ösztön problémamegoldásait. A léltfenntartó ösztön pedig hatalomra

tör, uralkodik és kizsákmányol. A túllépni nem tudott orális stádium azonban felzabálja a zabálót. *A nagy zabálás* című filmben a nőhöz és az élethez felnőtt módon viszonyulni nem tudókat legyőzi a zabálási versenyben a nő, aki egyszerre testesíti meg a dús ősanyát, a nagyvilágban otthontalanokat visszafogadó életszubsztanciát és a halált.

Az orális öröm lényege nem a kiürülés megkönnyebbülése, hanem a töltekezés kéje. A szükséglet kínja hiányérzet, és nem a fölösleg érzete. A boldogság nem eltávolít és megtisztul, hanem ragadoz és vegyül. Az átveendő szubsztancia jelenik meg megtisztító, erősítő „életvizeként", míg a hiány az önmagára utalt és önmagában vett szervezet önmagának való elégtelenségét kifejező kínja: magában véve bomlik és szétesik, magában véve önkínzó, erjedő „szeméttéválik. Kívülről jön az öszetartó erő. Fordított a kiürülés élvezetének értelme, hol idegenné vált szubsztanciákat kell eltávolítani, s a szervezet ezáltali homogenizálódó megtisztulása jelenik meg kellemességként. Ez, a kiadás aktusa, csak a következő, az anális stádiumban válik gonddá és örömmé, egyáltalán témává. Az orális stádiumban a boldogság nem eltávolít és megtisztul, hanem ragadoz és vegyül.

Az orális erotika nem szubjektuma a lét emanációjának, melyet, vele szemben, az anya képvisel, ő csak részesedik benne. Az orális erotika szubjektuma nem a létteljesség szubjektuma, csak a létteljesség szubjektumának függvénye, csupán szubjektum jelölt. Ezáltal, ha negatívan is, jelezve is van benne, és pozitívan szembe is van állítva vele a fejlődés célja. Az orális erotika befelé vivő, belsővé tevő áramlatként fogja fel az élvezetet. Az orális erotika intojektív mozgásformája befelé transzportálja és belül gyűjti a valóságot. Ez az introjektív mozgásforma a lélek ősfelhalmozásának képe: a sikeresen bevitt meleg életáramokból táplálkozik a belső növekedés és differenciálódás. Minden benyomás így áramlik a későbbiekben, hogy élménnyé, lélekké váljon, az egész elérhető és az ember saját világává váló univerzum régió ezen az úton halad, a tejúton, a tej mint az első és a későbbi (információ) áramoknak utat csináló áram útján. Az élményekből táplálkozó lélek az orális erotika mozgásformáját tükröző létforma. Az anyatej mennyiségi és minőségi tulajdonságai feltehetőleg meghatározzák a későbbiekben az egész világ „ízét".

Az orális stádium a fogyasztás kora. (Az análist jellemzik a „termelés" első kisérleti periódusaként.) A gyermek élősdi és ragadozó vonásait megszelidíti, hogy mindez még a rászoruló, tehetetlen receptivitás keretei között jelentkezik. A teremtés fogalma korlátozza az örökkévalóság fogalmát, mely így csak előre érvényes, visszafelé nem. A gyermek azonban kezdetben egy olyan időtlen körforgásban él, mely nem szorul rá a teremtés képzetére. A mindenhatóság megelőzi a teremtést, az anya nem teremtőként jelenik meg, hanem úgy, mint aki eleve mindent birtokol és részesít e gazdagságból. E mindenhatóság eredendő és örökkévaló gazdagság fényében tűnik fel. A kívánságot megelőzi a teljesülés: az anya jobban ismeri a gyermek szükségleteit, mint a gyermek maga, s kielégíti őket mielőtt szenvedést okozó szükségállapottá válnának. Az intrauterin állapotban az anya a beburkoló kozmosz, s mindenhatósága kozmomorf; az extrauterin oralitás világában az anya a kozmosz és a gyermek közötti mindenható közvetítő. A mindenhatóság antropomorf, s az anya nagy varázslónőként jelenik meg.

Az „orál-kannibalisztikus" korszak „fogyasztói" mentalitása, s a „mind megöljük akit szeretünk" felismerése, a szeretet alapvető tragikumából fakadó jóvátételi törekvések, ott állnak a szellem genezisének alapjainál. A szavak genezise a bekebelezett anyatej elsajátításának megfordítása. Az anya az „anya" szónak jobban örül, mint annak az „ajándéknak", amivel a pszichoanalitikusok sokkal többet foglalkoztak, az exkrementumnak. Az exkrementum

az élet ősforrásaként elsajátított táplálékot, az anyatest erőforrásait átváltoztatja elhasznált anyaggá, az életteljes anyagot holt anyaggá, míg a szóáram – az elhasznált és leadott, elértéktelenedett és elhullatott anyaggal szemben – újjáteremtett, viszonzó érték, egyensúlyt teremtő visszaáramlás. Mintha a beszélni kezdő ember magát a teremtő erőt vonná ki az anyatejből, az első áramból, mely összeköt, megteremtve így a második összekötő áramot.

A semmiből teremtő, a kimondatlant megformulázó vizionárius gondolkodás az orális elsajátítás megfordításaként értelmezhető, míg a mások gondolatait reprodukáló címkéző gondolkodás az anális stádium jelenségeire utal. A felfedezés szelleme az orális egység és lebegés élményeire vezethető vissza, míg a leckemondó, tanult szellemi fegyelmet reprodukáló, címkéző, osztályozó gondolkodás az anális stádium higiénés és fegyelmi intézkedései tréningjéből eredeztethető. Az egyik esetben a szellemnek életet adó elementumként, a másik esetben a közösen megművelt föld analogonjaként jelenik meg a szó közege. Annak a tej, ennek a trágya a szimbóluma. Az az egyéni zsenialitás expressziójaként, ez a sensus communis felügyeleti szerveként jeleníti meg a nyelvet.

Az orális erotika mint „közép" az erotikus rétegrendszer két irányú kristályosodásának kezdeménye, mely a specializáció és az irradiáció felé mutató motívumok eredeti egysége. A genitálisan specializált erotika világában az orális és az anális funkciók az előjátékban játszanak szerepet, mint a végkéjt hozó genitalitás előlegező tükrözésének formái. Történetileg azonban az orális és az anális ősfunkciók a létfenntartó ösztön örökségei, melyeknek megoldásait a fajfenntartó ösztön közege tükrözi és adaptálja. A száj befogadó (a vaginális erotika felé mutató) funkciója az elnyelés, önmagában véve, ősfunkcióként tekintve a vitalitás diadalát, adaptív erejét kifejező megnyilvánulás. Az elnyelésfüggő kibocsátás a világ szelektív felvételének és felhasználásának kifejezése, míg az elnyeléstől független kibocsátás a bomlásé és halálé. A száj erotikus funkciója nemcsak az életösztön számára alapvető ősfunkcióra mutat vissza, előre is mutat. A nyelv aktivitása a manuális funkció aktivitáslehetőségeivel rokonul, az érintés általi felavatás, a kéz szólító, ébresztő, anyagot alakító munkája általi életre hívás, a becéző, partnerré avató, átlelkesítő érintés eszköze előzménye a lélek szó általi érintésének és a becéző szavaknak. A száj ilyesformán mind a specializációs, testnyílásokat nyitó, a belsőbe, az élet közepébe vezető kapukat nyitó, mind a generalizációs, a tehetetlen testet a becézés által erotikusan relevánssá minősítő funkcióval rendelkezik, az élet elnyelő, megsemmisítő és teremtő funkcióval is bír. A szellemi jelrendszer olyan testi szervtől kapta a nevét, mely a szavakat is formálja, de a kézhez hasonló érintő, tapintó szerv is, a csók szerveként, s a falloszhoz hasonló behatoló funkcióra is képes. A nyelv, a másik szájba hatolva, a száj mint ragadozó, bekebelező eszköz metonimikus képviseletében, az elnyelő szervet nyilvánítja elnyelhetővé, a ragadozó szervet áldozathozóvá, a harapó szervet kínálva fel a harapásnak, a támadó és védekező, megsemmisítő és őrlő szervet téve ki a legnagyobb kockázatnak. A csók az orális logika szerint áldozathozás, míg a fallikus erotika (a genitális férfilogika) „filozófiája" szerint szimmetriateremtő fegyver, mely a nőt is képessé teszi a térfoglaló behatolásra. Itt egyformák a nemek, mindkettő elnyelő és elnyelt, hódító és hódított, ezért az egyenlőség a csókban békehozó, pacifikáló vívmány: felfedezik a szűzi csókot, a gyengéd összekapcsolódást, mint a szimmetria eszkalációjával – a létfenntartó közeget jellemző versengési kényszerrel, az egyenlőség állandó bizonyítási kényszerével – szemben nyíló ellenválasztási lehetőséget.

13.2.2. Anológia

A *Les folies d'Elodie* című film egy bugyi története. A kis kék bugyi az általa sorra befogadott szép testekről mesél. A bugyi maga is befogadó szerv, s az általa befogadott illetve takart, rejtett szerv maga is a befogadás kísértése és veszélye előtt áll. A nyitó jelenetben elölről közvetve, hátulról közvetlenül látjuk a tükör előtt vetkőző hősnőt. A kis ruhadarab az első részeket teljesen befogadja és takarja, a hátsó azonban kibuggyan belőle. A téma: a női domborulat, mint a szépség kifejezése, és mindazok a mélységek, melyeket a szépség magába foglal.

A *Les folies d'Elodie* kényes és előkelő szépasszonyának udvarló bohém festő lakása tele van az asszony hátulnézetű képeivel. A szexfilm virágkorában a francia filmben nagy szerepe volt a hátul- és alulnézet esztétikájának. Már ezt megelőzően is így szerette magát megmutatni Brigitte Bardot. A *Les folies d'Elodie* hősnője elutasítja a festő által követelt anális koituszt: „Egy barátnőm bevallotta, hogy kissé fájdalmas." A csókot adó nőt ezzel szemben a férfi tolja el magától: „Mindent vagy semmit!" Tehát itt az anális koitusz a „minden". Van-e ennek valami értelme? A „minden" egyrészt azt jelenti, hogy az ember nemcsak kéjt vár, hanem fájdalmat is áldoz, másrészt azt is jelenti, hogy az ember olyat ad, ami még senkié sem volt. A kor francia filmjei megduplázzák a szüzességet: aki az egyiket elvesztette, a másikat még odaadjándékozhatja egy újrakezdés jeleként.

A felső-elülső és alsó-hátulsó női domborulatok a döntő erotikus szignálok, melyeket a ruházkodás adagolva mutogatni vagy elrejtve kiemelni hivatott, a nemi szerv ugyanis a kivitelezés szerve, nem a felhívásé. A film cselekménye során a hódoló által dicsőített anális régió elhódítja a genitális funkcióját, amit az magyaráz, hogy olyan időkben élünk, amikor a genitális, „felszabadítása", valójában gátlástalan bemutatása és a nemiség kirakatába helyezése következtében elvesztette titokzatosságát, míg az análist nemcsak a ruha, maga a test is elrejti. Az egyesülés vágya elfordul a köztulajdonba vett genitalitástól. További probléma, hogy az öncéllá minősített szexualitás genitális apparátusának termékenységfunkciója és -szimbolikája is sérül, amiért a női altest továbbra is a termékenységet szimbolizáló domborulatainak imádásában keres a művészlélek kárpótlást. A funkciót az elveszett funkció szimbóluma pótolja, hogy a fogamzásgátolt szex legalább a szellemi fogamzást ne gátolja. A művész visszakövetel a női testtől az ihletet, mellyel az évszázadokon át megajándékozta őt. A defunkcionalizált női test saját elveszett funkciói szimbólumává válik, ezért csinál a női hátsó látványa az udvarlóból, a beszélő bugyiból, s ezek közvetítésével a kamerából és végül a nézőből is költőt.

A szexfilm által ily módon idealizált testtájat a pornó újra dezidealizálja. A két koncepció ellentétességének lényege, hogy a szexfilm a domborulatot termékeny tájként vagy az élet korsójaként, érett gyümölcsként vagy görög vázaként tekinti, míg a pornófilm az általa elrejtett testnyílásra koncentrál, mind befogadó, mind kibocsátó funkcióit hangsúlyozva. A testnyílást egyébként a szexfilm, jelen esetben a *Les folies d'Elodie* megoldása is igénybe veszi, melynek cselekményében az a paradox rejtély, hogy a behatolás tárgyává tett szerv, érzékeny idegvégződések híján, a kéjszervéből az odaadó önalávetés egzaltációja eszközének szerepébe kerül át, így a nő által előbb megvetően elutasított testi aktus végül az átlelkesült egzaltáció képét nyújtja, s az imént alantasan testiesnek érzett kicsapongás eredménye az ellenkezője, egzaltáltan testtelen.

A *Les folies d'Elodie* szex-glamúrfilm. Az artfilmekben egyre szaporodó és tért hódító anális fantázia ellentétes úton jár, konkrétan a szexualitással és általában az emberrel kapcsolatos leértékelő gesztus. Az exkrementális szemiotika, s ennek pornográf koncentrációja sem a mai triviális kultúra terméke. A modern regény az anális perspektívából születik – első sorban átvitt értelemben képvisel alulnézetet, de épp a kezdet kezdetén közvetlenül is érzéki alulnézet formája. Az újkori regény már Rabelais idején analitikus: az „anál"-itikus „mély"-analízis értelmében, mely a korábbi magasztos fellegjárással ellentétben, a földi-testi „sár"-nak nemcsak felfedezője, egyúttal felértékelője is. Humphrey Clinker meztelen feneke előbb jelenik meg, mint arca, s csak miután a kiindulópontot betakarja és elegendő kiegészítést vesz fel, válik nyalka legénnyé. A regény alulnézeti világképe minden esetre számol a kiegésztítésekkel, a beöltözések lehetőségével, és többnek tartja őket illúziónál, a forma fegyelméből új tartalmakat, a dicsetelen kiindulópontokból gazdag fejlődéseket vezet le.

Az orális és anális ősfunkciók libidinális adaptációja a táplálékáram útját bocsátja a vágyáramok rendelkezésére. A libidó a befogadás után a kiválasztást szállja meg, itt kísérletezve ki a termelés és csere primitív formáit. A bekebelezés előbbi örömével nem egyszerűen a kibocsátás öröme áll szemben, hanem kibocsátás és visszatartás örömeinek alternatívája, tehát a lelkiismereti konfliktus primitív előzménye. Az árnytalan örömmel egymást leminősítő örömök konfliktusos világa szembesül. A kibocsátás örömével szembeszegül az análszadisztikus birtoklási vágy. Az orális én középpont, melynek nincs határa. Az anális én már csak pont a világban. A magányhoz való bátorsággal az átmeneti tárgyhoz való ragaszkodás áll szemben. Ez az átmeneti tárgy – amelyet a posztmodern horror regények gyakran megszemélyesítenek a végbélben lakó meleg, de akaratos és önálló, s gyakran agresszív kis emberként – nem azonos a Melanie Klein és Winnicott által leírt formációval, mely az anya és gyermek közötti köztes tag. Ez az átmeneti tárgy az én és a világ közötti köztes tag, valamilyen elanyagiasult lelki klón, amely leválik az énről, aki nem akarja szabadon engedni, hanem megtartja társként. A macskatartás a klasszikus átmeneti tárgy levezetett változata, a kutyatartás (a „hű" kutya) az anális karakter és kultúra átmeneti tárgyának leszármazott változata. A macskatartó anya-gyermek játékot játszik, a kutyatartó úr-szolga játékot. Az anális átmeneti tárgy eminens értelemben perverz. A maximálisan képlékeny, elanyagiasult lelki klón, a partnerré elkülsősülő „belső halott objektum" jelenik meg kényelmes társként, minden későbbi kényelmes társadalmi és lelki viszony modelljeként. Ez pl. a kényelmes, realisztikus és számító házasság ősképe. De a szervezetek, kiváltképpen hatalmi szervezetek, politikai pártok által igényelt „vonalhűségé" is. A heroikus ember által teremtett nagy mozgalmak és szervezetek nem váltak heroikus nemzedékek iskoláivá, exkrementális embert termeltek.

Kiadni vagy megtartani? Eme alternatívával jelenik meg a gazdasági racionalitás, a tőkefelkalmozás, a kényszerkarakter. A vámpír, az erőszakos vérszívó, az öntörvényű nagy magányos a feudális úr ősképe, az anális kényszerkarakter, a görcsös felhalmozó, az értelmes önzés könyörtelen szabályaira hivatkozó, törvény, rend, „alkotmányosság" mögé búvó, „kezeit mosó" kizsákmányoló a kapitalista ideáltípusa. A világ sakktábla és az énnek céljai vannak és stratégiái, de ez csak annak a kifejezése, hogy többé nem öncél és közép. Minden pillanatban át kell verekednie magát a következő pillanatba. A feudális hisztéria a térítés és eretnekmozgalmak kora, a kapitalizmus kényszerkultúrája a törvények dzsungeléé, mely lehetővé teszi a minden korábbit meghaladó mértékű és szemtelenül rajtakaphatatlan fosztogatást. A feudalizmus a világtörténelem orális, a kapitalizmus a világszellem anális stádi-

uma. Ha ez így van, akkor joggal várták az utópiák a genitális logika győzelmének aktusát, a világforradalmat.

Az orális erotika szemantikája őrzi a társadalmiság kényszertörvényeitől mentes nagylelkűség, empatikus és eksztatikus együttlét emlékét. Az orális szférában mutatható ki az öröm eredete, az anális szféra nóvuma ezzel szemben a tilalom. A tilalom közvetítésével persze azután új örömök is megjelennek: tiltott örömök. Ez az anális szféra fontos hozzájárulása az erotika kulturális konstrukciójához. Az orális dráma csattanója az a felismerés, hogy a gyönyörködtető és hívogató kerekded forma, melyből az „élet vize" árad, az anyamell, nem a gyermekhez tartozik, hanem egy önálló személyhez. A legfontosabb rész nem az éné, hanem a másiké, rejtőzködő és menekülő természetű. Az öröm tehát csak kegy és nem jog kérdése. Jön és megy: az öröm is önálló, nem az énhez, hanem a sorshoz tartozik. Ezért fontos a belső halott objektumból emancipált énszervű társ, a plasztikus passzív átmeneti tárgy mint pótlék. Ezért nem akarnak tőle megválni, ezért tartják vissza, amikor kiderül, hogy lehet, mert ez végre olyasvalami, ami nem önálló. Végül a posztmodern dekadenciában ezért bővítik ki az átmeneti tárgyat átmeneti világgá, virtuális valósággá. Olyan filmekben, mint *A világ közepe*, a főszereplő nemi életét az hiúsítja meg, hogy már csak a virtuális valóságban otthonos, a valósághoz nem tud termékenyen hozzányúlni. Más filmekben (*Mátrix*) a főszereplő lázadni próbál a virtuális valóság hatalma ellen. A posztmodern virtualitás lényege, hogy a valóságnak feltüntetett vagy a valóságnál otthonosabb lehetőség (mindenképpen a valóságból kiemelt és vele szembeállított lehetőség képe) zár el a valóságtól, foszt meg a valóság lehetőségeitől. A virtualitás hipnózisa *A világ közepe* cselekményében a nemi aktust támadja meg, a *Mátrix*ban minden aktust, a cselekvő élet lehetőségét.

Az anális dráma, közvetlenül az orális után, ennek fordítottja: csattanója, hogy az, amit az ember értékes terméknek, teremtménynek vagy partnernek vélt, csak hulladék. Az anális dráma végkimenetelének katartikus hatása eredményeképp az ember visszautasítani tanul, megvetni a túlságos plaszticitást. Az anális katarzis azt fejezi ki, hogy csak a megfoghatatlan élmény kemény, az anyag soha sem elég erős, mindig támadható, csak az abszolút határon elérhető a differencia, a kilépés a sarat gyúró sár világából. Csak a lélek kemény, a test puha, csak a kultúra kemény, a természet puha; ezért vonzó az elmerülés az anyag mocsarában, a test istállómelegében, mely megspórolja az elkülönülés nehéz feladatának fáradságát. Az orális mindenhatóság közegéből az anális nehézkedés közegébe lemerült egyed válik a társadalom számára kényelmesen kezelhetővé. Eme önleértékelés a kezes társadalmasulás szerves motívuma.

A társadalmiság szervező erői piszkossá, undorítóvá nyilvánítják a mindenhatóság illúzióiból kiszakított egyedet. Ugyanakkor az orális lebegés világából az anális gravitáció világába belevetett ember számára türelmet követelnek. Az orális tragédia kettős: első mozzanata, amit már jeleztünk, hogy az én ugyan a világ közepe, de az én közepe nem az énhez tartozik, hanem hirtelen eltávozik, az én összetartó ereje nem tartozik az énhez. Másik motívuma, hogy a szeretet megeszi, kiszívja, elpusztítja, amit szeret, nem képes újratermelni saját létfeltételeit. A „semmi ágán ül" a szeretet „szíve". Az orális gyónás a költő gyónása, míg az anális gyónás ritkább és kevésbé mély és nemes, mert az anális kényszerkarakter vagy az exkrementális ember, a tömeges előfordulás révén, spontán kölcsönös igazolás hipnózisában él, ezért képes tönkretenni mozgalmakat, kultúrákat és akár a világot. Az árnytalan boldogság tehát bűnösnek bizonyul s az orálszadisztikus kéjek egyenesen vezetnek a későbbi szorongások és bűntudat felé. Az orálszadizmus kifelé irányul, az anális szakaszban ezzel

szemben újfajta halottságot fedez fel a lélek, megismeri saját halottságát, élő és élettelen határát önmagában, az exkrementumot mint halott ént. A száj a lélek kapuja, a végbélnyílás a halál kapuja. Az előbbi az érvény „túlvilága", a szavak kapuja, az utóbbi a rothadás alvilágáé. Az egyik a teremtéshez, a másik a romláshoz vezető átjáró. Az élet pólusai.

Az orális stádiumban az énből kiszakad a legértékesebb, az anális stádiumban kiszakad a legértéktelenebb. Az identitás átmegy differenciába, nem az értékes másvalaki születik meg, hanem az értéktelen másvalami. Itt születik meg a környezet. Test és lélek differenciálódása, az anyag, a sár, a test, a környezet felfedezése rendelkezésre bocsátja az uralható világot, de önuralmat is követel, mert az uralható és uralandó világ az embernek is része, léte testi oldalaként. Felfedezi, hogy átfolyik rajta a világ, léte anyagiságán átpréselődik a világ anyagisága. Gilisztaként halad előre a létezésben, préselve és darálva anyagát, soha sem emancipálódhatva a sártól. Már nemcsak az anyához tartozik, az anya is a környezethez tartozik, a személyektől elválnak a holt tárgyak, és az egész kozmosz erre az oldalra kerül, a kiürült, bukott, nyers, halott oldalra, holt tárgy.

A környezet: uralni való világ. A belső környezet: az önmagunk uralni való része. Az orális stádiumban még csak a mindenhatóság élménye nyilvánul meg, az anális stádiumban aktiválódik a hatalom akarása, melynek alapító aktusa a világ megjelölése, megpecsételése az erősebb piszkával. (Ezzel a territorializáció új formája jelenik meg, az őshonos kinövéshez társul a térfoglaló hódítás, a szent térhez a profán tér. Anya versus kaka: a két tér magva.) A hatalmi kód első közleménye: az erősebb piszka a világ. Az erős improduktív aktusait szolgálják a gyenge produktív aktusai, az erős testét a gyenge lelke, az erős szellemtelenségét, butaságát a gyenge szelleme. Az a mód, ahogyan az orális parazitizmus kényelmes létmódja véglegesíthető, az anális hatalmi székfoglalás. A hatalmi sikerek nem tűrik a finom differenciációt, megkövetelik a világ minden finom különbségének begyúrását az uralható és uralandó anyagba. A világ azé, aki legázolja és „leszarja" – és nem is képes másra, ezért energiáit e megjelölési aktus differenciált ritualizációjára fordíthatja, amelynek magasiskolája a címkéző gondolkodás. Az utóbbinak mindenre van rubrikája, a besorolásra használt jegyet azonosítja a dolog lényegével, ennek megfelelően rendezi be e lényegek számára a világot, elejét véve a dolgok minden fejlődési lehetőségének.

A hatalom ránehezedik a környezetre, a kódolás meghaladja. (A „dekódolás" a kód felhasználása az új tapasztalat megfejtésében, és ennek során a kód kibővítése az új tapasztalattal való kölcsönhatás során. A „de-kódolás" ezzel szemben a kód rombolása, felszámolása, a kódolatlan nyerslét „szabadságának" vágya, a gátlástalanság vágya.) Az anyag a de-kódolás végcélja, a de-kódolás pedig a célok felszámolása (nem azonos az öncélúsággal, mely nem feltétlen önelengedés). Az alámerülés az anyagba, a kapcsolat megteremtése a környezettel a de-kódolást is szolgálja, de a kiidulópont keresését is a kódolás számára. Minden stádium lehet egy jövendő stádium előiskolája, de csapdává is válhat.

Az anális ürítés leeadja a holt anyagot, a mérgező salakanyagot. A környezetszennyező esemény egyben öntisztító aktus, a formákkal való kapcsolat, a felülemelkedő vágy, a meghaladó mozgás megerősítése. A szellemtelen anyag leadása egyben a maradék anyag szellemivé minősítése. Az anális stádium nemcsak a kompromittáló anyag felfedezése hanem a tisztálkodásé is.

Az anális konfliktusok egyik eredménye a termelő, felhalmozó élet tőkés-öntudata. Bár e termelő, halmozó kultusz és anyagias hitbuzgalom kevesebb, mint az anyagi fétistárgyakban

való megkapaszkodásra rá nem szoruló mindenhatóság, eredménye reális kontroll. A másik eredmény, a „tőkés cinizmus" másik oldala a szentimentális, melankolikus önsajnálat. Az első művét felmutató ember termékét sem a társadalmi szükséglet, sem az egyetemes érvény valaminő normatívája nem igazolja. Ezért megindul a libidó csalódott visszaáramlása, melyből az orális gondolkodás maradványai húznak hasznot. A megoldás a nyelvi termékek termék-jellegének felismerése. A művészet és filozófia orális, a pozitív kutatás anális eredetű erők kifejlesztésének terméke, az objektumviszony és érzékenység más-más rétegeiből táplálkoznak hajszálgyökereik. A nyelv eredendően orális, az írás anális praktika. Derrida „kopernikuszi fordulata" megfordítja oralitás és analitás mint világkép típusok adott viszonyát. Az írás mint tudásfelhalmozás ugyanannak a versenymentalitásnak a kibontakozása, melynek a tőkefelhalmozás a másik megnyilvánulása. Egyik sem a primér, ciklikus idő jelensége. A próféták az orális karakter viszonyában voltak istenükkel, a kolostor és az egyházi nagyüzem ezzel szemben az anális gyűjtés és az ellen-anális cenzúrális szelekció, az inkvizitórikus „tisztogatás" mentalitásainak összefüggésére épül. De végülis a dekonstrukció is tisztogatás, gondoljunk Paul de Man antihegeliánus inkvizitórikus pökhendiségére. Derrida Rousseau-dekonstrukciója annak az egész nyugati kultúrának a dekonstrukciója, amelynek értékei voltak a „hit", a „remény" vagy a „szeretet" (a hitnek mindegy hogy túlvilági vagy evilági beteljesedést ígérő értelmében – a francia forradalom is ugyanezen értékek érvényesítésére irányuló kísérlet.) A „hit, remény és szeretet" a valóságérzék fejlődésfokai Freud és Ferenczi által kidolgozott rendszerében az orálist, análist és nárcisztikust követő genitális mentalitás- illetve kultúratípus minőségei, melyek feltételezik az orálisnak megfelelő s a kultúrában a fétis által intézményesített absztrakt viszony meghaladását. Ez az ugrás azonban továbbá feltételezi az anális stádium közbelépését, olyan elidegenedést, amely a produktív lelki és személyes viszonyok megvalósítását az értékérzések helyett a halmozásra és cserére, piacra és spontaneitásra akarja bízni, s ahonnan végül tovább kell lépni a személyes viszonyokat és felelősséget, a szellemiségükben emancipált lények szolidaritását rehabilitáló fordulat felé. Az orális stádium a szeretet rabsága, az anális a szeretet antitézise, a genitális pedig a szeretet szabadsága, az ítélő, vállaló, alkotó, teremtő, újrakezdő viszony felszabadulása. Miután az erotikus valóságérzék fdejlődésfokainak vizsgálata a valóságérzék fejlődésfokainak vizsgálatává általánosult, a genitális típusú kultúra, egy pszichoanalitikus kultúraelmélet rendszerében, a forradalmat jelentené. A genitális ugyanúgy elveszti eredeti testi jelentését, mint a kasztráció. Az írás pozícióját meghatározza a valóságérzék fejlődése során bekövetkező specializáció hátulütője. A specializáció során információvesztés is bekövetkezik, az írott törvény nem élő törvény. Az írott törvény a törvény kasztrációja.

A genitalitás az analitás szomszédja: az élő anyag szülése és a holt anyag kibocsátása rokon aktusok. A genitalitás fiziológiailag változhatatlanul az analitás rokona, s a kettő kapcsolata az anyagból jövetelt a piszokból születés és piszokká válás, a piszokba való megtérés tanító és moralizáló képeiben foglalja össze. A felemelkedni vágyó élet az élet ragacsos szubsztanciájához van kötve, melytől csak a halál pillanatában szabadulhat. De mivel a sár a halott anyagot jelentette, az utolsó pillanat a hitrendszereket teremtő fantázia számára szinte kényszerítő szükségszerűséggel kell hogy úgy jelenjék meg, mint a halott anyagtól való szabadulás pillanata, a megtisztult szellem emancipációja, hazatérés a száműzetés állapotából. A genitalitás az orális illúziók és anális kiábrándulások közvetítésével szerveződik. A nemi aktust tekintve a nő örökli az életösztöntől az orális-bekebelező, a férfi az anális-kibocsátó

funkciót. A nő esetében azonban a férfi-nő viszony örömeit megkettőzik az anya-csecsemő viszony örömei, mely relációban a kibocsátó funkció megkettőződik, s a szülésben és a szoptatásban is megjelenik.

A pregenitális előzmények meghatározzák a genitális partnerek differenciálódását. Az orális emlékek kikristályosításának eszköze az idealizált, az anális emlékezet terméke az alantas szerelmi objektum. De nemcsak a nemi élet egészét előmodellálják, a kultúrtörténet előmodellálása is kielemezhető a pregenitális ős-struktúrákból. Az orális felel meg a mysterium fascinans, az anális a mysterium tremendum momentumának, vagy, hogy a jelenbe ugorjunk: az orális felel meg a glamúrfilmnek, az anális a film noir sötét világa elnyelő mélységeinek.

Az anális kapcsolat további függvénye a szerelem pszichológiájában a promiszkuusnő megítélése. Mivel az analitás hozza, mint láttuk, a társadalmiságot, a más karjából jövő szeretők anális rémekké válnak, ezért károsodik a posztmodern promiszkuitás kultúrájában a nemi kötőerő tartóssága s válik a vonzás gyorsan taszítássá vagy közönnyé. Ez mindkét nem vonzerejét károsítja, de első sorban a férfiak nőkhöz való viszonya változik. Ebben közrejátszik, hogy a férfiak eddig is nagyobb mértékben voltak promiszkuusak, de ezt bizonyos határig, a könnyelműség bizonyos kockázati szintjéig jól elviselte a nőkultúra, sőt, a női ösztön támogatta, mert minden nő ugyanazon néhány hím génjeit hajszolta. Azaz: a nők azokat a férfiakat akarták, akiket az összes többi nő. Az ösztön a vonzó gének, az ész a felelősséget vállaló hím mellett emelt szót. A férfiösztön viszont egyrészt minden nőt kívánt, másrészt az érzelem és kultúra azt kereste, aki – Camille Paglia szavaival – tisztán tartja a szülőcsatornáját (azaz: szűz), és akinek gyermeke a párja génjeit viszi tovább. Az erotikus vonzerőt azonban mindeme szociobiológiai gondolatmeneteknél egyszerűbb esztétikai analógiák határozzák meg. Mindenek előtt az „edény" és a „beleürítés" analógiája. Eme analógiák révén a promiszkuusnőt végül a „nyilvános illemhely" metaforája képviseli a férfiúi nemi szorongások szimbolikájában. Tiltja őt az ösztön számára a territoriális logika is: más jelölte meg, pecsételte meg, csatolta e territóriumot, melyből ezáltal a szerető érzelmileg száműzetett. Az értelem mindezeken a feminista szexuálpolitika által megtámadott és leminősített férfiúi szorongásokon felülemelkedik, a tudattalan azonban folytatja aknamunkáját, s a régi kapcsolatok bensőségessége nem tér vissza. A megértés, a belátás köti össze e szövetségeseket, azért nem is használják, legfeljebb ironikusan, a szerelem szót.

13.2.3. Kéz és kéztilalom

A kéz, mint univerzális munkaeszköz, kárpótlás az elveszett mindenhatóságért. Elsődlegesen az életösztön világához tartozik, s a kéztilalomnak – az M/G kapcsolat tilalmának – mély értelme van: az életösztön és a libidó elkülönítése, az életösztön védelme. Ezzel meg akarják akadályozni a kultúrák azt, hogy a libidó a maga szolgálatába állítsa az életösztön kifinomult eszközeit. Ez ugyanis forradalmasíthatná a libidó kéjnyerő lehetőségeit s ezzel együtt hatalmát, ami az időn osztozó két alapösztön erőviszonyainak módosulásához vezetne. A kéztilalomnak ezért sokféle formája van. Nemcsak a szexológusok fejtegetéseiből ismert O/G kapcsolat, a viktoriánus kultúra „ne nyúlj hozzá!" törvénye vagyis a maszturbálás tilalma. Vannak kultúrák, amelyek a másik nem genitáliáit is tiltott területté nyilvánítják az érintés számára, illetve nem engedik meg a férfinak, hogy vizelkéskor érintse a sajátját. Ha sikerül

elérni a genitáliák undormegszállását, az ezt átélő nem akarja többé megérinteni őket, mert „bepiszkolnák" a kezét. A kéz, amelyet az ember a szájhoz emel, nem érintheti a genitáliákat. Az M/G illetve az M/O kapcsolatok kapcsolatát antinómiaként minősíti a kultúra. Ezzel a kéz a genitáliák és a száj közötti sorompó funkcióját veszi fel. Genitáliát csak genitáliával szabad érinteni: e törvény a nemi élet sajátos formájához vezet, mely nem ismeri az ingerület mesterséges felkeltését, csak a spontán, erős és krónikus ingerületi formákat fogadja el, és így csak akkor engedelmeskedik a nemi ingerületnek, amikor az ellenállhatatlanná válik.

A kéz, az első munkaeszközként, a testet és a külső munkaeszközöket összekapcsoló biológiai eszközként, olyan alapvető szerepet tölt be az életösztön világában, mint a fallosz a nemi ösztönében. Nem a szem teremeti a szubjektum-objektum viszonyt, hanem a kéz, melynek tapintása minősíti a tekintet által közel hozott jelenséget ellenálló, idegen tárggyá. A kéz munkaeszköz jellegével, kéz és tudat kapcsolatával is magyarázható, hogy a viktoriánusok az M/G kapcsolatot visszaélésnek érezték. Úgy érezték, a nemi szervek odaadják magukat egymásnak, a kéz viszont „csak játszik" velük.

A kéz a három erotikus alapaktus – simogatás, csók, genitális kontaktus – egyikét realizálja. Ezzel az erotika három nagy régiója egyikének alapítója. Azt is mondhatnánk, a nemi szerv első nagy riválisa, s a vizualitás, a képzelet és a verbális nyelv mellett, azoknál nem kevésbé fontos és nem kevébé táguló és hódító közeg alapítója. Ez újabb magyarázó elv, ami megérteti a viktoriánus tilalmakat. A kéz a nemi energiáknak a G/G kapcsolattól való első nagy elterelője, ezzel megindítója annak a folyamatnak is, amely napjainkban a virtuális szexhez vezet.

A nemi szervek a kéztilalmon alapuló szexben akkor érintkeznek, amikor a tudat elhomályosul, s a cselekvések történéssé alakulnak, a reflexek dominálnak. A kéz fordított átalakulásokat indít el, az erotikus eseményt történésből cselekvéssé alakítja. Ezzel az erotika „felvilágosult" formáit építgeti, nem feltétlenül a dezerotizációt. Életösztön és kéz kapcsolatánál mélyebb és ősibb kéz és kozmomorf-univerzális nárcisztikus erotika kapcsolata. A kéz első funkciója az örömszerzés, nem a munkavégzés. A kéz kezdetben minden érintésben örömét leli. Az érintés kezdetben öncélú és szenzációs. Eredetileg minden dolgot olyan kéjjel érint, mint a felnőtt életben legfeljebb a szeretőt. A kéz tehát a tárgyakat az öröm tárgyaiként ismeri meg és nem hasznos tárgyakként. Ha a kéz sokkal előbb megismerő és örömszerző eszköz, mint munkaeszköz, akkor a karnevalisztikus kultúra a kultúra ősformája. A természetvallás megelőzi a vallás társadalmasulását, a munka későn válik el a varázslattól. A kéz a spontán tanulás eredményeként örömszerző eszköz, és csak áttanulás eredményeként válik objektív, közönyös, fegyelmezett munkaeszközzé. Ez utóbbi már a kéz második élete. Kommunikatív értelemben előbb vevő készülék, s csak később válik adóvá illetve manipuláló eszközzé.

A kéz szabad. A nemi szerv szemellenzős. A kéz a világ megismerésére kivonuló kalandor, míg a nemi szerv a hámba befogott igásállat egykedvűségével teljesíti feladatát. A G/G kapcsolat prekódoltságával szemben a kéznek nincs határozott utasítása, hogy hová nyúljon. Nincs kijelölt tárgya és határolt tevékenységi területe. Mivel nincs eleve meghatározott, bevésett célja, mint a nemi szervnek, az egész test erotikus felfedezésére indul, ebben a tekintetben a vizualitás a társa, ők ketten alakítják az erotikát felfedező utazássá. A vizualitás új és új motívumokat táplál be az erotikába, a kéz pedig átkódolja a megérintett szervek érzékiségét. A szem rájuk tesz érzékennyé, a kéz őket teszi érzékennyé. A szem az irántuk való érdeklődést ébreszti, a kéz az ő érdeklődésüket piszkálja fel.

A kéz a jelölt és jelöletlen, semleges és minősített közötti távolságok áthidalója. Minél kevésbé önaktív, amit érint, az érintés annál erotikusabb. Mert a passzív érintése nem az aktivitások érintkezése, hanem az aktivitásé az anyaggal, a hússal; a kéz a passzív testrészben éri el az anyag teljes materialitását. A passzív testrész érintése egyesülés és nem hierarchizációs státuszharc. A passzivitás erotikájával a test pulzáló és nedvkiválasztó történései is bírnak, mert a cselekvéshez képest a történés is passzív, sőt, a passzív tehetetlenség felfokozott formáját képviseli.

Az orális és anális „perverziók" legyőzőjeként diadalmaskodó, amazok éráit maga mögött hagyó nemi szerv a kéz felől tekintve korlátolt, nehézkes eszköz. A kéz aktív módon hódítja meg a környezetet, átalakítja azt, míg a tekintet kontemplatív módon közelít meg egy a kéz világánál sokkal tágasabb világot. A kéz intézkedő „tárgyszeretetével" szemben a tekintet visszavonul egy nárcisztikus világba, mely a létfenntartás feladatain túl nyíló sokértelmű szépségek világa. A tekintet közönyös a tárgy anyagával szemben, a forma foglalkoztatja. Nem az anyagot érinti, hanem a formát. A fantázia és a nyelv, a képzetek és fogalmak anyagát formáló aktivitásokként, a tekintet kontemplativitását és a kéz formáló, gyúró aktivitását is öröklik. A fantázia és a nyelv olyan erotikus képzeteket is kidolgoznak, amelyek megvalósítására sem lehetőség nincs, sem igény. Kéz és nemi szerv érintkezési tilalmához hasonló a kultúrákban a fantázia és nemi szerv közötti „érintési tilalom". Ennek is megvan a maga racionalitása, a barbárságot, a kulturálatlan primitivséget ugyanis ösztönös és féktelen voluntarizmus jellemzi, csak beszélve tud gondolkodni és cselekedve beszélni, nincsenek képzet és tett között gátak, mindent, amit hall, ész nélkül és automatikusan megvalósít. Védi a világot, hogy a barbárnak kevés dolog jut az eszébe, az intenzív érintkezés azonban veszélyessé teszi mások fantáziájának és a barbár cselekvő készségének érintkezését.

A kéz nem kapu, mint a szem. A szem a női, a kéz a férfi genitálé rokona. A kéz barbár módon csap le, mint a nap, a tekintet szelíden érint, mint a hold. A hold, a tekintet és a női genitáliák kapcsolata visszatérő témája az erotikus irodalomnak és filmnek. Már említettük a *Hollywood Heartbreakers* című filmet. Most Gertler *Marikájára* emlékeztetünk, melyben az idegesítő és kikapós hisztérika mellett Jávor a hold gyűlölője, míg érzékeny és szerető partnert találva, a végső képsorban összeborulnak a szelíd fényben.

A nő keze érzékenyebb, türelmesebb és kifinomultabb; alkalmazkodó és elfogadó; a nő keze is szem. A férfi szeme is kéz, mert látása célszerűbb és szelektívebb. Csak nők esetében látható, amikor apró állatokra vagy gyermekekre tekintenek, az önkénytelen, gyönyörködő mosoly meghatott szétömlése az arcon, mely az egész test rezonáló, óvó, védő, nyíló gesztusainak aktiválódásával párosul.

Az igazi eldöntő harcot a szem és a kéz folytatják az univerzum meghódításáért. A genitális erotika olyan transzformációs rendszer része, amelynek impulzusai a kéz világán át vándorolnak a szellem világa felé. A genitális erotikát a kéz mint testi eszköz változtatja egésztesti erotikává, míg a szellemi eszközök, jelrendszerek emelik át az erotikát a vizionalizáció, szublimáció és fikcionalizáció világába. A kéz jelentőségének növekedése a fordulópont, mellyel átveszi a tudat a vezető szerepet az ösztönöktől. A kérdés, hogy a kéz végül a szemet vagy az ösztönöket szolgálja, azt a problémát veti fel, hogy a kultúra eljut-e a kontemplációhoz, mint az ókori görögök, a középkori arabok, a nagy skolasztikusok vagy a jógik és taoisták.

A kéz liberálisabb, mint a szem. Az ember olyan dolgokat is megfog, amit nem néz meg közben, nem néz rá, elfordítja tekintetét, hogy undora ellenére megérinthesse. Elfordított tekintettel és visszatartott lélegzettel megragadja, hogy elintézze, túlessék. A viktoriánusok a nemi aktushoz is hasonlóan viszonyultak. A szem, a tekintet érintése kiszolgáltatottabb a kulturális konnotációs rendszereknek: finnyás, mert fantáziával érint. A kezet le lehet mosni, a tekintetet nem. Ebben is a falloszra hasonlít a kéz: kívül marad, nem keveredik tárgyával, érintettsége külsődleges marad, mert csak megszálló, nem befogadó.

Ugyanakkor, ha a tekintet legyőzi az ösztönös és kulturális gátlásokat, új érzéki minőségek felfedezőjévé válik. A szem világában jelenik meg a kíváncsi undor, a taszító vonzása. Arisztotelész elemezte először a rút és undorító látványok esztétikai hatását. Az, ami elől az ember az életben menekülne, a taktilis világban veszélyforrásként kerülné, a tekintet világában kíváncsiságot ébreszt. A libidót vonzhatja, ami az életösztönt taszítja, s a libidó végül megalkuszik az életösztönnel, az utóbbi belemegy, hogy a tekintet világában magunkévá tegyük azt, amit az anyagi világban kerülni kell. Hasonló felszabadító szerepe van a fantáziának.

A kéz megszünteti a distanciát és közös tért képez. A munkás kézzel szemben, mely határozottan megragad, az érzékelő kéz érint vagy tapad. Az érintkező partnerek a kézrátétel pillanatától anyagi-testi közeget alkotnak, addig lelki, szellemi, informatív, kommunikatív közeget. Amaz a mulandó, ez az „örökkévaló" dolgok érintkezése. Az a természeti, ez a kulturális egységeké. Az a reális lét, ez az érvény elemeié. A tekintet ezzel szemben képes anyaggá vagy szellemmé nyilvánítani, mint rajongó vagy megítélő, csodáló és igenlő vagy distanciálódó tekintet, mely a maga felnyílásaként, odaadásaként vagy a tárgy felnyitásaként, boncolásaként jeleníti meg magát.

A kéz azonban nemcsak elanyagiasít. Lelket is önt a felébresztett anyagba. Az érintés becéz, megszólít, eleven testté nyilvánít, nem holt tárgyként kezel. Az érintés, mely egyben érinttetés is, nárcisztikus alapinger: erősíti a test jelenlét érzetét és belső egységének, szervezettségének, erejének élményét. Az anya, mint az első érintő, kezével és empátiájával is újra megszüli az embert (testét és lelkét).

A kéz további alternatívákat vezet be az elevenné és érzékennyé nyilvánított anyagba: üt vagy simogat, ölel vagy ellök, bevezeti a kétértékű világképet. A simogatás ősibb, mint az ütés, de a szorongás is mint a félelem. A simogatott egyben szorongó, elveszítheti az életadó érintés kegyét, örömét. Anya és gyermek világa még csak a gyengéd érintést tartalmazza, a gyengédtelen érintés odakinn vár, a „többiek" világában.

A simogató azért simogat, hogy simogassák, a simogatottság ősibb, mint a simogatás. A kisgyerek még csak simogatott, még nem simogató. Simogató és simogatott eredeti aszimmetrikus viszonya maga a paradicsom, az eredeti testi-lelki éden, melybez képest a szimmetria, egyenlőség, jog és demokrácia világrendje merőben zord, kegyetlen, a szadizmusok egyensúlya csupán. A simogatás olyan vállalkozás, amellyel a simogatottság ősparadicsomába vezető visszautat keresik. A simogatás azonban csak akkor teljes, eredeti, preambivalens simogatás, ha a mindenhatóság érintkezik a tehetetlenséggel, vagy legalább erre az őssimogatásra emlékeztet, nem veszítette el a vele való kapcsolatát. Az, ami a szülő részéről megnyugtató simogatás, egy idegen részéről felizgató, elcsábító simogatás lehet. A „szerelmes simogatás" a kettő között van, mondhatni: a kettő előnyeit akarja egyesíteni. Ha szülő és gyermek teljesen egyenlősödnének, a simogatás elvesztené értékét, megnyugtató, bíztató, összefogó, az életidőt és életminőséget garantáló erejét.

Az érintés a kéz elemi reagálása, a simogatás a manuális erotika bonyolultabb szintagmatikája felé vezet. A retorikus ritualizáció végeredménye az ölelés, mely részben az anyába való kapaszkodásra, a csecsemő megkapaszkodási reakciójára megy vissza, részben ragadozó és zsákmány viszonyára: merőben ellentétes eredetek konfliktusos impulzusait konszolidálja empatikus kötőerővé.

A kéz nemcsak az erotika kiterjesztésének, elmélyítésének és felfokozásának eszköze, fenyegeti is az erotikát. Ez a leggyakrabban és legtöbb dologgal érintkező szerv, ezért érintkezését az erotikus relevanciavesztés fenyegeti. A kéz mint munkaeszköz megtermeli a semleges érintést.

A taktilis erotikát a tömegember világa, a nagyvárosi élet is fenyegeti. Ebben a miliőben az érintés elavul, a tömeghelyzetben technikailag elkerülhetetlen érintkezés nem jelent érdekességet vagy örömet, csak feszélyező kellemetlenség és veszélyforrás, amelyet elkerülni igyekszünk. Amennyiben, mint az északi és polgáriasult kultúrák, nem igyekeznek kerülni az érintést, ez jelentését veszti, trivializálódik, nem éri el többé az erotikus relevanciaküszöböt. A vizuális szférát elöntő erotikus jelzések, a modern meztelenkedés már minden érintés előtt, a vizuális szférában létrehoznak egy elprózaiasító túltelítettséget, mely közönyhöz vezet, mielőtt az erotikus érintésre egyáltalán sor kerülhetne. Ilyen tekintetben az erotikus felszabadulás által teremtett közöny hatékonyabb védelem lehet a tömeghelyzet veszélyei ellen, mint a lázadásra ösztönző tilalmak.

Természtetes, hogy a zsúfolt villamosokon és autóbuszokon utazó nagyvárosi ember másként viszonyul az érintéshez, mint a puszták népe. Az is természetes, hogy a törzsközösségben élők számára mást jelent az érintés, mint az elidegenedett individualizmusban. A nagyvárosi tömegember érintés iránti közönye egyfajta kasztrációnak tekinthető, a taktilis érzék kasztrációjának. Ilyen kasztrációkkal, érzékenységek sorának defektjeivel magyarázható a genitális erotika válogatás nélkülivé válása. Az erotika visszavonul a genitáliák terrénumára, minek következtében az igénytelen impulzusszex nívójára süllyed. A nárcisztikus ember már legfeljebb saját genitáliájának rabja, nem a partnereké.

Az *Orlac kezei* című filmben a vasúti balesetet szenvedett zongoraművész kezeit kivégzett gyilkos végtagjaival pótolják. Zseniális kezet bűnös kézzel. A kéz cseréje a múlt cseréje. Erény cseréje bűnre, dicsőségé szégyenre. „Mentse meg a férjem kezeit! Neki a kezei az életét jelentik! Neki a kezei többet jelentenek az életnél!" – kérleli a feleség a sebészt. Orlac úgy kap új kezet, ahogy Bogart új arcot a *Dark Passage* című filmben. Az *Orlac kezei*ben is megelőzi az arc kibontása a kötszerekből a kéz lemeztelenítését. Egyik filmben az arc, másikéban a kéz cseréje sugallja a sors és a személyiség új lehetőségeit vagy ellenkezőleg, régi lehetőségei elvesztését. Orlac előbb attól fél, hogy új kezei kevesebbet tudnak, mint a régiek. „Tudni fognak ezek a kezek újra játszani?" – kérdi. „A szellem irányítja a kezet…" – bíztat a professzor.

A művész (a teremtő) rájön, hogy a rablógyilkos (a pusztító) végtagjait illesztette az elpusztult művészkezek helyére a tudomány. Messzire eltartja magától kezeit, mintha irtózna a velük való érintkezéstől. Idegenül lógnak törzsén a kezek. Nem tudja hová tenni őket. Piszkos kezek. „Ezek a kezek nem érinthetnek embert!" – panaszolja. Töprengve húzza föl-le ujján jegygyűrűjét. Végül dönt és lehúzza róla. Alvajáróként lépdel, mintha kezei vonszolnák maguk után.

Machaty *Eksztázis* című filmjében a kielégítetlen feleség játssza el azt a gyűrűjátékot, amit itt a férj. Robert Wiene filmje a nemi szervről a kézre viszi át az impotenciát. Az új

kezek haboznak a billentyűk felett. A hátul álló feleség rémülete tükrözi a disszonanciát és impotenciát. Orlac lecsukja a zongorát. A férj nem meri érinteni feleségét, csak az asszony öleli, csókolja őt vígasztalón. A kéz, melynek a nőtesttől visszariadó bűntudata és gonosz tapasztalatokból fakadó tehetetlensége itt horrorélmény, valójában gyakrabban impotens, mint a nemi szerv, amennyiben fel sem ébred benne a libidinális késztetés, nem ismeri a gyengédséget, a nemi életet a genitálé belügyének tekinti, és meg sem próbálja felébreszteni a partner testét. A filmben a férjét hazaváró feleség minduntalan a szeretett kezek gyengéd simogatását emlegeti. Az első említés a férj koncertjével esik egybe: ez teremti meg az asszociatív kapcsolatot a művészet és az erotika művészete között, de ezúttal ennél többet is mond az analógia, a zongorán látjuk a kéz bravúrteljesítményét, mellyel szemben az ölelés, az ájuldozó nő felkarolása a film végén, a gyengéd szeretet kifejezése.

Más kézhez más nő tartozik. A cseléd letérdel, megcsókolja és elcsábítja a bűnös kezeket. A művész a professzorhoz rohan, kéri, szabadítsa meg a gonosztól, kezei vért követelnek, állítja. A professzor az agyra és a szívre hivatkozik, melyeknek feladata parancsolni a kéznek. Orlac attól fél, hogy kezei olyasmit tesznek, amiről agya nem tud (a kezek az erotikában is, akárcsak a zenében, mindig túltesznek a tudat által kontrollált szándékokon). Az akarat hatástalansága a kézre a filmben tipikus horrorélmény, mely a nemiségben – legalábbis a genitáliák esetében – normális: az akarat tehetetlensége a nemi izgalom spontaneitásával szemben. Orlac problémája tehát a kéz genitalizálódása. A horrorhősök ezt úgy élik meg, mint akinek kicserélték, elvették a kezét. A kultúra általában ugyanezt az élményt a szent fallosz profán pénisszé válásaként éli meg.

A kéz ír. De a kéz öl is. Mindenért felelős. Be is vezet a libidó világába, de ki is vezet belőle. A nemiség ébresztésének szerve egyben az élet kioltásának szerve. A kéz Dr. Jekyll és Mr. Hyde, Vergilius és Beatrice egy személyben. Orlac a zongorában keresi a gyilkos tőrt, melyet apja szívében talál, de végül megkerül a valódi gyilkos. A kivégzett Vasseur ártatlan volt, így Orlac kezei sem gyilkos kezek. A megváltás: Orlac kezei „tiszta", „ártatlan" kezek.

A *Szibériai rapszódiá*ban elveszi a háború a zongorista Andrej kezét, és vele együtt a nőt, akit szeret. De Pirjev filmjében ez messzi út kezdete, melynek eredménye minden szenvedés belekalkulálása az izgalomba, kínoké az örömbe, tapasztalaté a vágyba. Andrej előadóművészből zeneszerzővé válik: története sámáni utazás a társadalmasulást vezető receptív agyféltől az emberlétet teremtő produktív agyfélhez, egyúttal utazás a puszta vágytól, kívánságtól, vonzalomtól vagy szexualitástól a szerelemhez. A *Szibériai rapszódiá*ban tárgyat cserél a sebzett kéz: úri hangszert népire, hangversenyzongorát harmonikára. Az elementáris szenvedély a végesben képes összefoglalni a végtelent – a bravúr kimeríthetetlen teljesítményét Pirjev fővárosi dekadenciának, öncélú artisztikumnak látja. A fővárosi érzéki zsenialitással szembeállítja a vidéki érzéki szentséget, mely a szűzföldek és a hódítók tulajdona a messze Szibériában, mely a rabság szimbólumából a szabadságévá változik.

13.2.4. Az inerciális vagy perifériás erotika és a totális nárcizmus

Az, hogy egy testrészt megcéloz-e valamilyen aktivitás, nagy mértékben függ a készség és hajlandóság jelzéseitől. A test kommunikatív aktivitása, eleven és kifejező mivolta hívja elő a partner taktilis és muszkuláris aktivitásait. A *Story of Marilyn Part 1.* második akciójában Olinka testének minden irányt igénybe vevő hullámzása és vergődése minden testrészt

meghívó és felszólító jelleggel, erotikus relevanciával ruház fel. A test teljes egészében önreflexívvé válik, a pozitúra önmegalázóan bűntudatos és ugyanakkor kihívóan lázadó módon vallja meg a vágyat, a partnernek és a nézőnek is gyónva, amikor teste hajlongva tárul, kifordulva szétfeszül. A póz hatalma magasabb aktivitássá minősíti a passzivitást. A maga passzív tárggyá tétele az összes további aktivitások kiváltója, a partner fölötti uralom eszköze. Ezt hangsúlyozza a szerető panasza, aki utálja és gyűlöli az őt megcsaló féktelen és telhetetlen nőt, mégsem tudja nem szeretni.

Olinka hátulról közelít a tenger felett álmodozó partnerhez. A férfi egyik vállára könyököl, megfogja a másikat, állát a hátának támasztja, s mellével is hozzásimul. Egyszerre négy ingert ad, mind a négy intimen bensőséges, egyik sem sürgető vagy provokatív, egymásra számítanak, együtt az emberi teljességek közelségét szignalizálják. Az inerciális, perifériás, semleges testrészeket áterotizáló nemi érzékenységre épül a manuális, orális, anális és genitális erotika fokozódó izgalmainak világa. A genitális a kotta felső vonala, legmagasabb hangja, míg az inerciális a legmélyebb. Az elemzett filmjelenetben kottánk a legalsó vonalon mutatja fel az összesímuló testek ingerét.

A pszichoanalízis által leírt részösztönök ébredését a természet programozza, a posztgenitális erotikát, a test egészének erotikáját a kultúra. Míg a priméren releváns nemi régiók önakaratú szereplők, a semleges testrégiók az én és a teljes személyiség erotikus megszólításának lehetőségeit kínálják. A totális egységgé szerveződő testi erotika ébredése, az egészhez való válogatás nélküli, telhetetlen viszony nagy szerepet játszik az erotika individualizálásában. Míg a genitálé az erotika legerőteljesebb sürítője, a kéz az erotika oldó és kiterítő szerve, mely a test egészén osztja fel az erotikus energiákat. De nem egyenletesen: a test erotikus megszállásainak szakadatlan átdolgozója is, mely áthelyezi a súlypontokat, erotikus szempontból ily módon szakadatlanul új testet teremt. Az a ma általános és a bulvársajtó által terjesztett nézet, mely szerint a szeretők 3-4 év után megunják egymást s az erotikus viszony kimerül, csak eme egész testi szexmunka képtelensége esetén jogosult, tehát csak a nyers natúrszexre redukált, leépült erotikus kultúra feltételei között jogosult. Az erotika nárcisztikus kiterítése, az egészre való átvitele híján az absztrakt impulzusszex nívóján vagy ehhez közel marad a genitálisan rögzült és redukált erotika. Ez jelenthetné a perverzió egyik lehetséges fogalmát: az erotika, mely nem éri el a teljességet, a korcs erotika, mely az altestre redukálódik, lehasított alvilágba száműzetik, hogy ott a kicsapongás értelmét vegye fel. Az erotika, amely nem felfedező utazás, nem megismerés, csupán egy megbélyegzett területre bezárt, körben járó szelepreagálás.

A női nyak, a térd, a comb vagy a bokák valaha épp olyan szégyellt, takart intimitást jelentettek, mint a genitáliák. Az orális, anális és genitális régiókhoz csatlakozó „többiek" nem nemi régiók, semlegesek, mint a köznapi élet állandó szereplője, a dolgozó kéz, vagy mint a személyt individualizáló kommunikatív képernyőt alkotó arc. Semleges mivoltuk azonban mély és heves erotikus ingereket rejt és ingereket ígér. Nem közvetlenül hozzáférhetők, érintésük nem mindennapi, mint a kézé, látványuk nem folyamatos mint az arcé, várni kell rájuk, érintésük ezért szenzációsabb mint pl. az M/M kapcsolat. A passzív és rejtett testrészek érintkezése mint érinttetés a mítoszok kozmogóniai őseseményének mimézise, a teremttetés, az eredeti létbe lépés erotikus mimézise. Ezt a jelentést erősíti a régebbi kultúrában a vetkőzés mint rendkívüli esemény és a felfedettség mint kivételes állapot szenzációja. Az alvót, a semmiben eltemetettet villámcsapásként éri a létezés szenzációja. A régi kultúrában a test nappal

aluszik vagy el van temetve, csak éjszaka ébred. A „régi" azonban ebben az esetben nem az archaikusat jelenti, hanem az elveszett csúcskultúrát.

Az egész testi erotika kidolgozása olyan szekundér nárcizmus érzéki szféráját építi ki, amely együtt él a genitális erotikával, s annak tartalmi telítettségéről gondoskodik. Enélkül csak kívánság van, nem létezik a vágy. A totális erotika az ősnárcizmus időtlen idejét reprodukálja a genitális eroitika sürgető idejével szemben.

13.2.5. Genitális erotika

A nemi aktus előrehaladásával csökken a tudatos kontroll szerepe; az egész aktus olyan, mint a kultúrából a természetbe tett utazás, mely a „csúcsponton" éri el célját, a természettel való találkozást és a kulturális létnek a túlparton hagyását. De ha így van, a genitális erotika és az erotika művészete nem zárják-e ki egymást? Ez az utazás a múltba a csúcsponton viszavezet az egyszerű impulzusszex reagálásmódjaihoz. Ám a reagálás lelki tartalma a kontextustól, a megtett úttól függ, lehet teljesen üres vagy tartalommal telített.

A férfi genitális erotikája az anális-kibocsátó, a nőé az orális-bekebelező funkció analogonja. A férfierotika rendszerében rest, anyagi szubsztancia közlője a test. Az aktus nyomot hagy, exkrétumot produkál, míg a nő esetélben a test az eleven élet közlője, önmaga szenvedélyes megmozgatottrságát mutatja be. Az iménti exkrétum helyén itt inkább színpadi produkciót látunk. A női exkrétum a férfi nemi szervén jelenik meg, az anyagi rész reá átruházva jelentkezik, mintegy a férfi eszközhasználatához tartozó olajozottság motívumaként. A férfi nemi szerv dolgozik, a női egyszerűen van. A férfi erotika halász-vadász, nomád mentalitást képvisel, vonul és kiaknáz, pusztít és leterít. A női ezzel szemben megtermékenyítésre váró, letelepedésre hívó földművelő mentalitást. Camille Paglia a falloszt „gyorstüzelő fegyverként" jellemzi. A férfi genitalitás dramatizálja az erotikát, az ingerületet ingerültséggé fokozza. A fallosz erotikus fegyvere a hódítás eszköze, a territoriális agresszió feladataihoz adaptálódott ragadozó szerv. A női genitalitás ezzel szemben a rejtőzködés és az ellenállás funkcióihoz idomul. A férfi felől nézve a nemi aktus harcitánc, a nő felől tekintve agrárrítus. Az agrárszimbolika keretében maradva a férfi az eke, a nő a föld. A női vágy álmodozó várakozásként jelenik meg, a férfivágy terméketlen tombolásként. A férfi nemi szerv analogonja a vadló, amelyet nem sikerül betörni, a nőé a megtermékenyítésben segédkező rovarra vagy szellőre váró virág. Különböző asszociációs rendszerek értelmezik a fantáziában és a költészetben az aktust és minden analógia a távolságot hangsúlyozza, mely a komplementer rendszereket egzotikummal ruházza fel egymás számára.

A genitális aktusban a férfi a gyilkoshoz, a nő a haldoklóhoz hasonlít. Az a ragadozó, ez pedig áldozata. A nő a kegyelmet kérő vesztes pozíciójában jelenik meg, hanyatt esve, s feltárva legérzékenyebb, legsebezhetőbb pontját, mintegy kifordulva, s átadva teste belsejét. A csúcspont az egyik fél számára a másik testbelső meghódítása, a másik számára az ugyanerről való lemondás, mintegy saját kiürítése a másik számára, aki beköltözik testébe. Később minden ember viszonya ilyen lesz a kultúrához, ez a „belsőben" való helycsinálás, a lélek „belsejének" rendelkezésre bocsátása az idegen információ számára. A civilizáció mint agresszív eszközhasználat a férfi genitalitás modelljére, a kultúra mint nemzés és a belsőségnek a külsőből származó szervekkel, a tudás szerveivel való kitöltése, a női erotika modelljére vezethető vissza.

A genitális régió a nemi aszimmetria tetőzésének helye. Az orális, anális, manuális és az inerciális erotikában azonosak a nemek élményei, nem fordítottjai egymásnak, csak a genitalitásban válnak egymás számára lefordíthatatlan, megfejthetetlen módon ellentétessé. Lehetséges, hogy a férfiaknak a prosztata vagy a nőknek a klitorisz ingerlésével előállított orgazmusa hasonló a másik neméhez, így mindkét nem képes átélni a másikét, ez azonban egyrészt csak hipotézis marad, másrészt az köti őket össze, amiben ellentétesek, s amiben ezzel szemben esetleg azonosak, az nem a megértés kiindulópontja, legfeljebb szétválasztó mozzanat.

Az inerciális erotikában is felbukkan egy ponton az aszimmetria, a női keblek klitorisszal vetekedő erotikus érzékenysége formájában, melynek nincs megfelelője a férfierotikában. Erről, a klitoriszhoz képest, kevés szó esik, feltehetőleg mert az érzékenységnek a nyugati kultúra által elnyomottt, visszafejlődő, kihaló formája. Mondhatnánk, a nőnek eggyel több erotikus szerve van, s az aktusok „lekottázásakor" a nő számára eggyel több vonalat kellene felvenni, míg a férfi számára a bevezetett öt is elég, mert az újabban emlegetett prosztata az anális komplexumba tartozik, nem konstituál önálló régiót. Az aszimmetria megkettőződik. A szimmetrikus szerveken kívül s azok tevékenységét betetőzve, egy aszimmetrikus szerv lép fel az erotikában, a genitálé. Ezen felül az összrendszer is aszimmetrikus, amennyiben a nőnek eggyel több priméren releváns erotikus szerve van, amely egyúttal döntő szexuálszimbólum és erotikusan elsőrendűen érzékeny vevőkészülék: a női kebel (amely majd az anyaságban válik hasonlóan döntő adókészülékké).

A szexualitás szubjektív célja valamilyen vegyülés, oldódás, összeolvadás. Az aszimmetria e lelki célt testileg megkérdőjelezi. A szexualitás nem az összeolvadás, csak az összekapcsolódó szerszámok mechanikus és külsődleges egyesülésének képét nyújtja. A nemek, melyek a többi erotikus közegben közeledtek egymáshoz, a genitális erotikában, az izgalom csúcspontján, két külön világba kerülnek. Az, hogy a szerelmi retorika a genitális aktust „végső kegynek" nevezi, arra utal, hogy férfinak és nőnek nem egyaránt fontos. A férfinak a „végső kegy" a fontos, a nőnek a férfi, ami azt jelenti, hogy a nő a nemi szervet cseréli be a férfi egészére. Azaz: cserében nem a férfi nemi szervét kéri, hanem egészét. Nem az aktus eseményére, hanem a lét birtokára pályázik. Nem a partner egy szerve érintését, vagy reakcióját, hanem lelki-társadalmi személyiségét, hátralevő életidejét tartja méltányos ellenértéknek. A szexualitás szempontjából döntő, hogy a nő monopolizálja a táplálékban gazdag petesejtet. Az erotika szempontjából döntő, hogy a nő monopolizálja a thalasszális regresszió végcélját, az őstengert utánzó anyaméhet. Vagy, eltekintve Ferenczi elméletétől, monopolizálja mégis a kezdet tökéletességét, a mítikus világkép és életérzés végcélját, az első létezésmódot. A genitális aszimmetria mögött, spermium- és petesejt-stratégiák különbsége mellett, a nemek biológiai egyenlőtlenségének további megnyilatkozása rejlik: az, hogy csak a nő képes felidézni a férfi számára a primér létemléket. A mögöttes ellentétek következménye két egymásra lefordíthatatlan érzelmi ökonómia és vágyetika.

Ha igaz a feminista szerzők állítása, az aszimmetria nemcsak abban áll, hogy a férfi a kibocsátás, a nő pedig a befogadás kéjét éli át, hanem abban is megnyilvánul, hogy – amennyiben a nők valóban a klitorisz stimulálásakopr élik meg a nagyobb orgazmust – az ő esetükben a csúcspont nem a koitusz csúcspontja, hanem az elő- vagy utójátékba kerül át. Ez esetben azonban a koituszt illetően nem lehetnének döntően motiválva. Ha a nemi aktus csúcspontja nem a női nemiség csúcspontja, akkor – mivel ez az aktus illetve ennek teljesítménye a

szexualitás biológiai célja és csúcspontja – a nőket valamilyen relatív, funkcionális frigiditás jellemezné.

A szexualitás és az erotika csúcspontja és az izgalmi periódus záróaktusa a feszültség oldódását és az erotikus hangoltság kialvását hozó genitális aktus, mely a férfi számára valódi végpont, míg a nő számára az anyai „izgalmak" kezdete. Ez utóbbiakban a nő eléri az anyaságban, amit a szeretők nem értek el az erotikában, a kettő egységét. A nők hol azt vallják, hogy a nemi aktus eredményeként várható deszexualizáció náluk nem következik be, hol azt, hogy a csúcs- és zárókéj nem a koituszhoz kapcsolódik, nem a szexuális dráma csúcspontján, a genitáliák egyesülésekor és az új élet lehetséges keletkezésekor következik be. Logikus volna, hogy a férfiak itt érik el azt – az új életre utaló – ürítési kéjt, amelyet a nők majd a szülésnél. A nők azonban nem a szülést, hanem a klitorális kéjt állítják párhuzamba a genitális csúcsponttal. Míg a férfiak a G/G kapcsolatban látják a csúcspontot, a nők, bizonytalanabban, az M/G vagy O/G kapcsolatformákat jelölik meg az erotikus végkielégülés formáiként.

Kérdés, hogy mindebben mennyi az ideológiai divat és mennyi az erotikának a verseny-kapitalizmus általi megtámadottsága. Meggondolandó, hogy a klitorisz fetisizálása egyetlen kultúratípus egyetlen korszakában dívik. Számtalan más kultúrából nem érkeznek a vaginális interakciót leértékelő információk. Ha a feministák a klitoriszt fetisizálják és a vaginát nem tekintik kéjszervnek, ez a férfiakkal való férfias versengés része, melynek keretei között ugyanazt a kéjt akarják élvezni, amit a férfinak tulajdonítanak, s nem alternatív kéjt. Saját természetük immanens biológiai céljaiban nem hisznek, mert a társadalomban a férfi sikeresebbnek tűnik, s ebből nem a társadalom kritikájára hajló következtetéseket vonnak le. A vagina idegvégződésekben szegény, mondják, a klitorális kéjt pedig elnyomja a férfikultúra. A „pénisz a vagnában" a női függés modellje, nem a boldogságé. A női kéz legyen a férfikultúrától való függés, a férfikultúrától átjárt és hasonlított női szenzibilitás megszállottsága ellenében állított sorompó. Érdekes új nőtípus jön létre, amelynek specifikuma, hogy megtámadja saját női nemi specifikumát,a magzat és az anyaméh teljesítményeit, és minden reményét a férfi nemi szerv megfelelőjébe, a „kicsi női fallosz" teljesítményébe fekteti.

A vagina feminista „trónfosztása" a férfikultúra diadala a nő, és a férfias nő diadala a nőies nő fölött. A vaginális nőt pl. a férfitól való függéséért ostorozzák. A nemek egymástól való függése valóban csökken – a single-erotika ennek megnyilvánulása – ez azonban nem előny. Ha a klitorisz a női végkéj centruma, ez olyan hagyományos nézeteket igazolna, amelyeket ma a férfias nemi fölénytudat előítéletének tartunk. Ha a vagina nem erotikus centrum, ez azt jelentené, hogy a természet nem számít a vagina „akaratára", elegendőnek tartja, hogy a férfi vágya és agresszivitása gondoskodjék a koitusz lebonyolításáról, s a koitusz után cserben hagyott nőnek kárpótlásul a klitorális maszturbálás pótkielégülését nyújtja. A vagina neurális fel- vagy fel nem szereltsége nem komoly érv, mert a nagyobb érzékenység és a megfelelő felkészítő stimuláció esetében a koitusz, mely mozgásba hozza a genitáliák egészét és az önkénytelen érintkezési ingerek sokaságából áll, a klitorális izgalmakat beolvasztja a vaginálisba, ezt amazokkal feljavítja, s annál inkább elérheti a teljes orgazmust, mert az erotikában az inger értéke függ az érzékenység intenzitásától és nem fordítva. Az, hogy a nők nem vettek részt a vadász-nomád típusú nemi hajszában, hogy a nő a „várakozóként" határozta meg magát, az érzékenység felfokozásához vezetett, a nő „kincsként" való öntálalása pedig a férfi fetisisztikus reakcióihoz járult hozzá, melyek eredményeként a nő megkapta a megfelelő előkészítő stimulációkat, ezek pedig lehetővé tették a klitorális-vaginális rendszer

élményintegrációját. A teljes értékű zárókéjhez egyéni lelki út vezet, amelyben a partner stimulációi az egyéni érzékenység sajátos komplexumait kell hogy kitapintsák, felébresszék. A vágy a saját lét problematikájának kérdéses oldalaira és motívumaira vár választ az erotikától. A pregenitális stimulációk döntik el, hogy az ember mivé minősíti magát és partnerét, akivel, egymást létezésük bitrodalmába bevezetve, a végponton elérik a két létezést feltárult mélységeik közvetítésével összedolgozó egyesülési kéjt. A végkéj színezete, mondhatni „műfaja", az előző minősítésektől függ, intenzitása pedig attól, hogy a kölcsönös beavatás mennyi erotikát ébreszt föl, mennyi egyéb régió izgalmát ébreszti fel és kanalizálja a genitalitás felé. Ha a genitális aktus előtt csak a szájat csókolják, akkor az aktusban egy nagy ugrás eredményeként két lélek válik kvázi egy testté. Ha előtte anogenitális jelzést aktiválnak, ez arra utal, hogy a testi pokolba akar az O/A vagy O/G kapcsolat szubjektuma alászállni, partnerét a testi pokol kapujának nyilvánítja, ezért részesíti előnyben a partner kevésbé kulturális, mint inkább biológiai információkat hordozó passzívabb részeit, nem specializált jeleket, ellenkezőleg, jelfunkciót csak utólag felvevő halott anyagot „közlő" részét. Ahol, a kultúra valóban nőellenes fordulata következtében az „alvó" régiók ébresztése hiányos, ott, a hiány kompenzálására került középpontba a nők szinkronizációs orgazmusa, ami viszont az érzékenység végső felfokozását jelenti: a másik élvezetétől felszabaduló kéjt. A tipikus megoldásmódok többségében a szinkronizációs orgazmus lelki segítségére sincs szükség, elég a szerelmi történet és a szenvedélyes-gyengéd becézés kettős előkészítése. Valószínű, hogy a szinkronizációs orgazmus napjainkban a nőiből a férfikultúrába kerül át. A nők gyorsabban alkalmazkodtak a neokapitalizmushoz és többet várnak tőle. A kibeszélő show-k és a reality show-k visszatérő motívuma a férfiak panasza, akik a nagyszülők ezüst és aranylakodalmat megérő kötődését dicsőítik, míg a nők a mobilis promiszkuitás előnyeit ízlelgetik. A korábbi kultúrákban a nő volt az, aki érzékennyé vált, a férfi rajta végrehajtott önkielégítése közben, a szinkronizációs orgazmusra, ma viszont, a férfivágyat zsaroló, szigorú, követelő és önző fogyasztóként fellépő nőt kiszolgáló partner fejleszti ki magában a szinkronizációs orgazmus készségét. Miután a sikerorientált fogyasztónő az erotikus szolgáltatónak tekintett férfival klitorális stimulációt végeztet, melyet gyakran minden önállóskodást tiltó módon részletekbe menően előír és a legapróbb mozdulatokat is meghatározva levezényel, végül, miután elérte célját, – a nemi aktus iránt érdektelenül – álomba zuhan. Ha a férfi nem elégszik meg a lovagi szolgálat dicsőségével, kénytelen a szinkronizációs orgazmus készségének kifejlesztésére.

A férfi elvileg promiszkuus volt, viszont vállalta az aktivitást, a szexmunkát. A nő elvileg hű volt, viszont – átengedve magát a passzív kéjnek – befogadó, fogyasztó, élvező módon viszonyult a férfi szexmunkájához. A férfi mint szexmunkás számára az egyetlen kiút odáig fokozni az aktivitást, ahol, a reflexek kegyelméből, már passzivitásnak tűnik. Olyan aktivitásszintre kell feltornásznia magát, ahol már az aktivitás viszi őt, s nem ő kontrollálja az aktivitást. A tradicionális nő ezzel szemben végigélvezheti a receptív gyönyört, az aktivitás és kontroll által nem zavart teljes befogadást. A férfi esetében a kontroll az utolsó pillanatokig fosztogatja a recepciót, ezért ő a vágy kínját éli át, nem kínmentes tiszta gyönyört. Így is kell hogy legyen, másként mi sarkallná mind radikálisabb, az egész aktust a csúcs és a vég felé hajtó aktivitásra? A nőt meghódító férfi zsákmányul ejti a nő nemi szervét, a nő nemi szerve viszont falloszt zsákmányol, a férfi nemi szervét és annak erotikus munkáját használja fel. A férfi kínt veszít, kíntól szabadul meg, míg a nő kéjt nyer az aktus által, mert a kín hajtóerő, míg a kéj, lényege szerint kapott, befogadott, elfogadott, átélt inger. A kiürülés gyönyöré-

nek következménye az egyedül maradás, autonómia, felnőttség, sztoicizmus és szabadság komponenseinek valamilyen ötvözete. A befogadás öröme sokkal inkább hasonlít anya és gyermek eredeti összeolvadottságára, szerves egységére. A behatoló és belülről ingerlő test által elért megszállottságélmény a szubjektum-objektum viszonyért felelős ént már csak burokként jeleníti meg, mely száraz réteggel takarja el az élet magmáját.

Az agresszív fogyasztónő fenntartja magának a promiszkuitás jogát, de a passzív kéjhez is ragaszkodik, különös kedvvel dolgoztatja a gyorsan reagáló és kevés problémát okozó szexuálisan specializált nárcisztikus és testies típusokat, vagy az agressziv, sikerorientált férfiakat, akik szintén gyorsan „zavarják le" a szexuális reakciókat. Az előbbieket a nő erotikája követeli, az utóbbiakat szexualitása (azok vágyait ajzzák fel, ezek a petesejtstratégiának felelnek meg). Mindkét típus segíti a nőt a halmozásban és a gyors odébbállásban, a váltakozás örömének megismerésében, amit a férfival való verseny ösztönöz, és a gyors bonyolításban, a nemi reakció visszaszorításában egy rezervátum-területre, amit a gazdasági verseny tesz szükségessé. A sikerorientált racionalista nő az impulzusszex, a mennyiségi erotika mellett dönt, sem a szerelem fogalmában, sem az erotika művészetében nem lát realitást. A nők nemvédő diszkurzusa, mely egy az egyben adaptálja a fajvédő diszkurzus „vívmányait", s azokat az osztályharcos „felszabadító" retorika örökségével kombinálja, kihívó agresszivitásával ellenérveket ihlet a férfi olvasóban. Mindez a férfit ma a nő által nyújtottak kritikusabb szemlélésére kezdi késztetni, olyan gondolati megoldások felé nyitva utat, melyeket eltorlaszolt a hagyományos férfidiszkurzus rajongó és lovagias szerelemmitológiája. A férfiak artikulálni kezdik negatív tapasztalataikat, az egymással versengve szembeforduló nemi diszkurzusok átesztétizálódnak, versengve cifrázzák nemük panaszát. Ezzel nem azt kívánjuk sugallni, hogy a férfiak nem zsákmányolták ki a nőt, csak azt, hogy abban a pillanatban, amikor nem zsákmányolták ki eléggé, máris az zsákmányolta ki őket. Továbbá azt, hogy a kizsákmányoló nem feltétlenül az, aki jól jár. Végül azt, hogy a megreformált férfi-nő viszonynak, úgy tűnik, csak vesztesei vannak. Ezt megállapítva mégsem sugalljuk, hogy a régi férfi-nő viszonyban nem voltak vesztesek. A férfiak meg kell hogy fogalmazzák most a maguk panaszát (vagy vádját) nemcsak a nőkét kell hogy „politikailag korrektül" visszhangozzák, mert az egyik önmagában nem lehet igaz. Az elmélet majd ott kezdődik, ahol sikerül túllépni a nemi elfogultságokat és már a reláció betegségeit, a viszony hibáit látni meg, nem csupán mindig a másik nemét. A férfidiszkurzus kibontakozásától azért várnánk sokat, mert a férfiaknak nincs mozgalmuk, ezért diszkurzusukat kevésbé fenyegeti az ideologikussá rögzülés.

13.3. Az erotika nagy szintagmatikája

A naturális impulzusszex és a nyers erotika jellemzője a lineáris progresszivitás. A természet által döntőként kijelölt ingerek szűk választéka és sorrendje is meghatározott. A primitív erotika egyenesvonalú ellenállhatatlansága annak következménye, hogy a tevékenység az aktus végcéljának, a feszültségoldó végkéjnek mielőbbi elérésére törekszik. A szeretkezés természeti és technikai célja a genitális egyesülés. Ha a genitálé – a nő vonakodása vagy a férfi félelmei következtében – nem közvetlenül és gyorsan hozzáférhető, akkor is egy kölcsönösen elfogadható tevékenységi minimumra korlátozódnak, amely a résztvevők megfelelő izgalmi

állapotának és egyesülési készségének előállításához szükséges. A tevékenység az erotikus relevancia fokainak megfelelő sorrendben halad át az ingerületi zónákon. Egy-egy erotikus zónából mindig az erotikusabb felé lép tovább. Minden lépés a több, az intenzívebb felé való átmenet. Pokoljárás, amennyiben le kell vetni valamit, gátlásokat, s minden lépcsőfokon mélyebben szállni alá a köznapitól távolesőbe, idegenbe, tiltottba. A végkéjre irányuló türelmetlen vágy (illetve a nemi szervre irányuló türelmetlen kíváncsiság) kerüli a stagnálást. A nemi szerv a másik én, a másik arc, a létezés másik oldala e rendszerben, s az egész rendszer csak addig működik, amíg sikerül megőrizni a nemi szerv egzotikumát. A lineáris progresszivitás szabályában megnyilatkozó erotikus törelmetlenségnek két oldala van. A stagnálás tilalma elejét veszi az egy-egy erotikus zónában, előkéj-régióban való megállapodásnak. A türelmetlen vágyat az erotikus entitások egymásra épülése érdekli, nem belszerkezete. Bármely élményminőséget a következőhöz vezető lépcsőfoknak tekint, és nem a világok világának. Az ugrással próbálja elérni a mélységet és nem az elidőzéssel, azaz csak az összrendszer egymásra épülő régióit érzi a megnyíló jelenlét reprezentációjának, s nem tud így látni külön-külön minden entitást illetve régiót. A türelmetlenség másik oldala, a stagnálás tilalma mellett, a regresszív aktualizáció tilalma. A türelmetlen érzékenység óvakodik az intenzívebb izgalmat kiváltó zónából neutrálisabb régióba visszatérni, minden fokot minél gyorsabban szeretne túllépni, a hódítás minden lépését a lehető leggyorsabban meglépni. A türelmetlenség állandóan megkísérli próbára tenni a szerető elfogadó, feldolgozó készségét, s a végcél mohó kívánásától ösztönözve, kihagyni a partner által nélkülözhető stádiumokat. A türelmetlenség hajlik rá, hogy egy-egy zóna manipulálását absztrakt, jelzésszerű szinten oldja meg. Ezzel a partner számára is megadja az illúziót – amennyiben az szeretne hinni benne – hogy az „egészet" szereti, ugyanakkor célszerűen és határozottan halad előre a genitális végkéj felé.

Minél primitívebb az erotika, annál kevesebb feszültséget visel el, annál inkább sietteti a megoldást. De mit ér az a megoldás, amely megspórolja a probléma kiépítését? Az erotika művészete lassít, nehezít és bonyolít. Fékezi a genitális záróaktus felé való előrehaladást. Minél többet iktat be az erotikus sorba, s felfüggeszti a genitalitás célmonopóliumát. A sor tagjait nem a végcélhoz rendeli hozzá, hanem az előzményeket és következményeket a mindenkori jelenpont, s a benne aktualizált entitás hozzárendelt tartozékának tekinti. Azt is mondhatjuk, hogy nincs többé kitüntetett jel, az ingerek egyenlősödnek. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az egyes jel jelentősége csökken, mindent a szövegnek kell elmondania.

A genitális aktus nem végcél, nem záróaktus többé, ezért nem dezerotizál. A zárt impulzusszex-szel szemben az erotika művészete a nyitott, végtelen szex utópiáját képviseli. A végtelenséget, ami abból adódik, hogy a genitalitás nem rendelkezik többé a végcél lezáró hatalmával, kiegészíti, megkettőzi egy más végtelenség, az, hogy a minden ízében, elemében öncéllá nyilvánított erotikus sor bármely tagja, amennyiben alámerülnek és elidőznek élvezetében, további ingerekre bomlik, minden, amit a régiórendszer egyetlen elemének hittünk, maga is legyezőszerűen szétnyílik, s újabb régiórendszerbe enged betekintést, mint a maga belső mélyébe. A különbségek rendszerét fedezzük fel ott, ahol eddig egyetlen ingert észleltünk. Minden inger a szomszédost teszi érdekessé, minden ingernél addig tartanak ki, amig maga mutatja meg a következőt, maga adja át az érzékenységet a saját izgalma által felizgatott, s az érzékenység számára hívó jeleket küldő további régiónak. Legyezőkben nyílnak legyezők, feltárulkozásuk kulcsa, varázsszava pedig az elidőzés szabálya. A vágy nem dob át azonnal intenzívebb zónába, előbb a zónán belüli kutatást intenziválja, s csak a teljesen

felébresztett azaz szétnyílt, lehetőségeit feltáró, specifikus ingereinek titkába beavató zónát hajlandó elhagyni. A vágy mindenek előtt az adott, a magát odaadó közegen belül fedez fel új aktivitásokat és variációkat. A nomadizáló, hódító impulzussal harcol a letelepedő, kiaknázó mentalitás. A vadászlélekkel a földműves lelkület.

Az elidőzés poétikájának hozadékát radikalizálja az örök visszatérés poétikája. Mindig vissza lehet térni kevésbé „ingerült" zónába, akár a végsőből, a genitálisból is. A kevésbé radikális ingerületi zónák viszik bele az erotikába a szemlélődés, az elmerülés szellemét. Az erotika mindig a nemi düh áldozatává válik, ha nem sikerül felébresztenie és kiterjesztenie a szemlélődés hajlamát. Ha a kéz, a szem vagy a száj elért egy titkos, tiltott dimenziót, mielőtt ezt kiaknázná, elhelyezi a korábban meghódítottak közé. Ennek érdekében kell aktualizálnia, az új megjelenését követően, a korábbiakat. Az egészbe ilyen regressziók által bele nem szőtt erotikus entitás absztrakt marad, s csak egyszerű, durva ingerek közlésére képes.

Az erotika művészete regresszív-progresszív természetű, regressziót és progressziót ismételten egymással közvetítő érzékenység. Elidőzik, visszatér és újrakezd, de a visszatérés az ismételten felkeresett zónákat új ingerszinten veszi birtokba. A visszatérés által magas fokon releváns zónák között felbukkanó szerényebb relevanciazóna maga is átveszi a környezet izzását. Olyan környezetben bukkan fel, melyben magasabb értékű ingerformák szoktak megjelenni, miáltal egy „ártatlan" szerv váratlanul obszcén töltést vesz fel. Pl. a talp „alvilági" jelentését épp a becéző száj fedi fel, amennyiben pl. egy O/O kapcsolat után e távoli zónába ugorva ezt extrémen relevánssá nyilvánítja. A test rendeltetése szerint a földdel érintkező részének a lélek kapujával való érintkezése pedig, ha a felkavart ingerek végkéj felé haladó altesti ingereinek körébe vonják bele, egy O/A kapcsolattal válik szinte egyenértékűvé, éppen a „föld" jelentéselemének közvetítésével. Ez egyúttal azt is illusztrálja, hogy különböző kapcsolatok beválthatók egymásra, s pl. a tellurikus jelentés eltolható egyikről a másikra. Az obszcénen belül is létezik, az obszcén jelleget fel nem számoló, de messzemenő kifinomodásra képesítő szublimáció.

Látható: az erotika művészetében leépülnek az előírt sorrendi kötöttségek, s minden inger felléphet bármely inger kontextusában. Ezzel összeomlik az erotika természetes menetrendje, zavart szenved az erotikus események valószínűsége. A szexualitás kötött, zárt szintagmatikája kitüntetett egységek felé haladt. A nyitott kód oly módon keveri az egységeket, hogy a kölcsönös átértelmezés által – melynek során minden egység minden kapcsolattól új jelentéseket vesz fel – minden egység kitüntetetté váljék. Az erotikus esemény értelme ezután nem a kötelező menetrend példaszerű realizációjában rejlik. Az erotika művészete az erotikus ízlés egyéni változatainak kidolgozásához vezet.

A genitalitás a szexuális aktus csúcsra vitel általi befejezője. A genitális natúrszex olyan, mint a lejtőn zuhanás, de felfelé a lejtőn, ellenállhatatlanul, egy csúcs felé. A végtelen szexből sem hiányzik ez a csúcsélmény. Fordítva: nem a genitalitást fosztja meg a csúcsélménytől, hanem más régiókat is ellát vele. Minden az erotikába beemelt entitást mágikus relevanciával, a végtelen jelentőségteljesség nyomatékával ruház fel, s a genitális végkéj kioltó jellegével szemben az újonnan áterotizált jövevény entitások előnye, hogy a fellángolás és nem a kialvás örömét hozzák. A nyugalom-izgalom átmenetek halmozott öröme versengni kezd az izgalom-nyugalom átmenet egyszeri kéjével.

Az erotika művészete eltávolítja egymástól a kezdetet és a véget, a záróaktust megfosztja kitüntetett pozíciójától, miáltal a sor lezárhatatlanná válik, s a vég helyén – tetszőlegesen

meghosszabbítható – szünet lép fel, a folytatás ideiglenes felfüggesztése. Ezáltal a következő aktus nem az előbbi ismétlése lesz, nem ugyanannak az időközben újra fellépett problémának az ismételt, sőt, egyre profibb, egyszerűbb, fáradságmentesebb megoldása, ellenkezőleg, a témák variációs sorába illeszkedik. Örök keresés és nem nagy megtalálás, folyamatos építkezés, a személyes élet alapproblémáinak kutatása természet és kultúra határán, gyökereiknél, az érzékiség közegében. Kerülgeti a témákat, míg megmutatják magukat, s kipróbálja lehetséges kapcsolataikat, míg megtalálja azt, mely tovább viszi a problémaképleteket a megoldás felé. Az aktusok időbeli kibontakozás részesei, következtetési folyamatba illeszkednek, nem izolált teljesítmények. A végtelen szex a határátlépés permanenciájába helyezi a szenvedély reményeit és a témák örök visszatérését arra használja, hogy egy kibontakozás érdekében faggassa őket. A genitalitás végtelen szex általi trónfosztása a szexualitás permanens önfelfedezése és alkotó ön-újrakonstruálása, mely az emberlét folyamatos ön-újraértelmezése szolgálatába állítja a nyitott rendszer által megalapozott kérdésfelvető és kísérletező funkciójú szexualitást.

A genitális aktus csúcsán bekövetkezik egy átbillenés. Többnyire a férfiak számoltak be, az ejakulációt követő sürgető „mehetnék" (a szexualitástól elforduló menekülési kényszer illetve a realitásérzék feladatai felé forduló tevékenységi láz) vagy a posztkoitális depresszió különböző formáiról. Az erotikus létmód elhagyását, az életbe való visszatérést segíti elő a szex taszítóvá válása. A végtelen szex, az erotika művészete az erotikus érzéstelenítők, a naturális impulzusszex „csúcsán" túl fellépő taszító erők érzéstelenítője. Olyan alternatív időiségbe vezet át, amely nem omlik össze önmagától, hogy visszaadja az embert a köznapi időnek. Ezért érzik gyakran veszedelmesnek a kultúrák. Valóban a belátás és élettervezés magas foka, s az egyéb tevékenységek beteljesedettsége vonzása és öröme szükséges, hogy a libidó ne váljék az életösztön, a realitásprincípium ellenfelévé. Párhuzamos birodalomba lépünk át, amely addig vonz, amíg újat nyújt. Bármikor ki- és beléphetünk, mert kontrolláljuk, mi töltjük ki tartalommal, s bármeddig lehet időzni benne, mert jelentőségének csak a kreativ szenzibilitás kifulladása szab határt. Ez azt is jelenti, hogy e birodalomban elidőzni kreatív szenzibilitás híján nem lehet, sokakat azonnal kivet vagy eleve kizár magából. A végtelen szex csak akkor nem válik mechanikussá és unalmassá, vagy a végkéjbe való ugrás megtételétől visszariadó perverzióvá, ha nem a hipochonder, mazochista és nárcisztikus tendenciák kitérője az erotikus eksztázis elől a merő kísérletezésbe, Az erotika művészete kétségtelenül telhetetlenség, de nem az örök beteljesületlenség teszi azzá, hanem az, hogy a legkisebb epizódban is ugyanazt a teljességet élvezi. A beiktatott közvetítő élmények, az igénybe vett zónák sokoldalú erotikus ébredése közvetítik a genitális kéj jelentéstelítettségét, mely utóbbi viszont átadja az általa koncentrált izgalmi értéket az erotikus sor többi tagjának. Minden egyes genitális élmény mögött más-más ébredések és hódítások rejlenek, s a mindenkori újonnan meghódított „fehér foltok" új színezetet visznek a genitalitásba, a maguk részéről pedig egyesítik azt az érdeket, melyet a primitív erotikában csak a genitalitás élvez, az újdonság, a felfedezés alkalmi érdekével.

A genitális aktus nemcsak a csúcsélmény színhelye, férfi és nő erotikájának differenciálója is. Azok, akik a többi közegben hasonló élményeket véltek átélni, itt különböző világokba repíttetnek át. Ez a genitalitás paradoxona: eddig nagyjából egyazon világban mozogtunk, s a testi egyesülés pillanatában kerülünk ellenétes világokba A szeretők csak annyit tudnak, hogy „egyesülni" akarnak. A férfiak a koitusszal azonosítják az egyesülést, a nők a szemé-

lyiség és az életidő egész felületén egyesülő teljességben látják a célt. Az erotika az egymást kiegészítő testrészek egyesítését vizionáló férfikoncepció konkrétságát vezeti a női koncepció magasabb rendű teljességigénye felé. Az erotika a testet közegekre osztja, közegeket differenciál ki a testből, s a vágyáramok vezető közegeinek sokdimenziós rendszerét kínálja fel az egymás felé utat keresők számára. Az egyesülésvágy misztikáját valódi utakat és közvetítő közegeket kereső szexmunkává konkretizálja. Az előzetes egyesülések, M/M, O/I és egyéb kapcsolatok sokdimenziós gazdagságot ébresztő mivoltától függ a végső egyesülés minősége: ha ily módon a genitáliák egyesülésekor előzőleg felébresztett nagyobb teljességek egyesülnek, úgy az erotika nemcsak feszültségeket old, hanem egyúttal új létteljességre ébresztett személyiségeket kötő erőként mutatkozik be.

A szexualitás felébresztette az erotika szellemét, ez pedig önálló, új utakat és értékeket keres. Ez az erotika művészetét vizsgálva válik nyilvánvalóvá. A *Voulez-vous danser avec moi? (Come Dance With Me)* című filmben a ragyogó, pikáns Brigitte Bardot felfedi és műértőként csodálja és méltatja a férfitestet. Az erotika művészetének beavatottjai a szerető testét minden érzékükkel habzsolják, saját létüknek pedig minden, maguk számára is ismeretlen titkát felajánlják. Nem azért, hogy kifacsarjanak az aktusból valamilyen végső izgalmat vagy nyugalmat, hanem mert szenvedélyesen igenelnek egy létet, a szeretőét. A lét ünneppé válik a szeretőben. A létmegértés nem más, mint a lét jelentőségére való ráébredés egy kitüntetett létező által. Ez a kitüntetett a teológiában a legtávolabbi, s mint ilyen az egyetlen méltó, az összes köztes létezők reprezentánsa. Az erotikában ez a kitüntetett pont a legközelebbi, a szerető. De az erotikában sem szűnik a másik, eltávolító érzékenység érvénye: az erotikus objektumok, a közeli, intim kitüntetettségek közül a legtávolabbi a méltó, akire legtovább érdemes várni és akivel a leghosszabb utat lehet megtenni. Ez a lineáris progresszivitást felszámoló erotikus érzékenység „filozófiája".

A végtelen szex, a meghosszabbított nemi aktus, a nemi aktus természetadta kereteit szétfeszítő erotikus tevékenység az eszköz, s a teljes szex, a totális szex, az átfogó ébredés a cél. A végtelen szex nem orgazmus-centrikus: nyitott, a jövőre utaló. A totális szex lényegi törekvése, hogy semmi se maradjon beteljesületlenül. A beteljesült jelenlét minden mozzanata önértékként hangsúlyos. Gondolatmenetünk talán szőrszálhasogatónak tűnik, de nem kerülhetjük meg, ha meg akarjuk ragadni, komolyan véve a kifejezést az „erotika művészetének" sajátosságát. A lényeg, az erotika művészete sajátosságának képletét a mondottak alapján így lehetne megfogalmazni: mindenütt cél, sehol sem végcél.

13.4. A közegrendszer kihasználtsága

Minden dolog két különböző nívón élheti le életét. Specifikuma megjelenhetik úgy is mint új, de nagyrészt szendergő lehetőségek foglalata, és úgy is, mint a lehetőségek kiélése. Ezért kétértelmű az „eleven" szó is: mely alapvető jelentése szerint az anyag élő szervezeti formájára utal, de abban az esetben ha egy gyermeket „eleven" gyermeknek nevezünk, vagy a másikért aggódunk, mert nem elég „eleven", többről van szó: az elevenség ezúttal összetevőiben megmozgatott, relációiban erőit bevető, az életbe belebonyolódott, a világba beleszövődött létformát jelent. Megkülönböztethetünk továbbá aktív és receptív elevenséget, a közlés és cselekvés illetve a felvevő érzékenység, az árnyalt szenzibilitás elevenségét. A test eroti-

kus megelevenítője az érintés. Ahány közegből jönnek az érintések, az elevenség annyi arcot ölt, mert minden közeg más-más minőségekkel hozza érintkezésbe, és így benne is más minőségeket ébreszt. A száj érintése felemel a magasba, a láb érintése levisz földközelbe. A láb nem tud becézni, mint a kéz vagy a száj, érintése, bármily gondosan pacifikált is, mégis őriz valamit a fékezett rugásból.

A szexualitást kényszerszexualitásnak nevezzük, amennyiben kulturális tilalmaknak alávetve jelenik meg, melyekkel maga természeti kényszerként szegül szembe. Minél inkább parancsok rendszereként jeleníti meg magát a kultúra (kényszerkultúraként) annál erősebben kibontakozik a kényszer momentuma a szexualitásban. Ugyanazok az érzékenységek és erők, amelyeket lehetőségekként is megélhetnénk, más lehetőségeket kizáró, elsöprő erőkként jelennek meg. A kényszerkultúra a testiség visszaszorítása által akarja fokozni a lelkiséget, ezzel azonban paradox szemiotikához vezet, amely a jel kipusztítása árán szeretné győzelemre vinni a jelentést.

A kényszerkultúra szexualitása antierotikus: az elkerülhetetlen minimumra szeretné korlátozni a szexualitást. Paradox jellege ezúttal abban nyilatkozik meg, hogy éppen a szabad, cselekvő elemeket irtja ki az erotikával, s a puszta történést, a nyers szexuális reakciót kénytelen engedélyezni. A szexuális kultúrától megfosztott szexualitást engedélyezi csak a kultúrember számára, azaz szembeállítja a kultúrát a szexuális kultúrával. A kényszerkultúra intézkedései az erotika rendszerét a részösztönök, alközegek tilalmaként érik el.

A kényszerkultúra támadásainak legradikálisabb formája a közegtilalom. Valamely közeget egészében tiltottá nyilvánítanak. A más közegekből érkező aktivitások számára e közeg tiltott irányt jelent, a maga aktivitásai pedig nem illethetnek más közeget, vesztegzár alá kerül. Mi az értelme e fizikai karanténnak? Az indoklás esztétikai és higiénés: e közeg rút, csúnya, undorító és piszkos. Olyan dolgokat mondanak ebben az összefüggésben, amit nem sokkal korábban mind általában is elmondtak a testi létről: e közeggel tehát az a probléma, hogy túl testies. Mivel az exkrétumok hordozzák a piszok, szenny, szemét jelentéseit, a jelzett gondolatmenet az anális-genitális régiót fenyegeti. A genitalitás klasszikus illemkódexe szerint a genitális zónába egyetlen legális út vezet, a genitálé. Olyan kényes, problematikus szervnek tekintik, melyet csak azonos természetű szerv érinthet. Nemcsak kézzel érinteni, ránézni is bűn. A másik nemi szervnek azonban utat kell nyitni hozzá. Mivel a genitálist nem lehet teljesen tiltani, az anális kerül megkettőzött vesztegzár alá, ahol a genitálissal kapcsolatos ambivalenciákat is kiélhetik. Ezzel azonban a fekete erotika szférájában újrahierarchizálódnak az ingerek, és az anális kerül a hierarchia csúcsára. A fekete erotika lényege pedig az, hogy a a vonzó momentum olyan taszítást gyakorol, amelynek legyőzésére nagy adag agresszivitást, sőt destruktivitást kell segítségül hívni, amit a fejlődés során rendszerint már az orális erotika konfliktusainak megoldása idején legyőztek. Így válik ez a régió a szadomazochista rituálék és mitológia „támaszpontjává".

A tilalmak által a mozgásteret korlátozó szégyen vezet oda, ahová korábban a nemi düh szégyentelen vadsága vitt, a primitív szexuális reakció genitálcentrizmusához. A tilalmak sorra kiküszöbölnek közvetítő közegeket és aktivitásokat, csökkentik az erotikus cselekvés variabilitását, a kulturális cselekvést a természeti reagálásra nyesik vissza.

Az általános közegtabunál szolídabb korlátozás a kapcsolatformák tilalma: x erőnek y erő területére nincs útlevele. Van olyan erotikus ízlésrendszer, amely az M/A kapcsolatot megengedi, az O/A kapcsolattól azonban feszeng, fél vagy irtózik. A kéz pl. sokkal több közegbe hatolt

be, több territóriumot birtokol, mint a száj, s kérdés, hogy ha a száj mindezekbe a közegekbe követi a kezet, nem változik e át jelentése valamilyen második vagy pótkézzé, orális kézzé?

A tilalmak erotikus találkahelyek és kommunikációs típusok korlátozásaiként jelennek meg. Azonos természetű elemekből álló jelek egy közegben egyesítik a két szeretőt. Egyének kapcsolata jön létre egy közegben; a közeg egyesít; a közeg kapcsolatuk definiálójaként és szimbólumaként szolgál. Az O/O, G/G kapcsolatokban egy közegben, a közös közeg által egyesül a pár, míg az M/G vagy O/I kapcsolatokban a pár aktivitásában egyesülnek a közegek. Ha különböző természetű közegek találkoznak a szeretkezés aktivitásaiban, találkozásaikban a részerotikák kommunikációja megy végbe. A szeretők egyesítik a közegeket, s az adott találkozásban az egyik közeg az egyik, a másik közeg a másik egyén szimbóluma. Az O/G kapcsolatban pl., az orális fél érintkezik a genitális féllel, így e pillanatban az egyik csak a genitálé hordozója, a másik pedig orális démon.

Nemcsak összkulturális tilalmak játszhatnak szerepet, az egyéni erotikákat is minőségi szelektivitás jellemzi. Az egyén esetleg nem kíván egyik közegben aktivan vagy passzívan megtestesülni, eme közeg által kölcsönzött arculattal fellépni, eme szerv „hordozójaként" szerepelni. Van olyan közeg is, az anális, ahol az emberek messzebb vannak egymástól, ezért ez kevésbé alkalmas találkahelynek, az A/A kapcsolatok kigondolásához is nagyon meg kell feszíteni, gyötörni a fantáziát. Ezért izgatja ez a közeg Sade márki hőseit.

A közegek ébresztésének szintje is különböző lehet. Amit meg mernek érinteni, nem feltétlenül merik becézni is. Érintés és becézés a kéz esetében jobban differenciálódik, mint a száj esetében, ezért a kéznek több helyre van bejárása. Az érintés szintjén az alacsonyabb, erősebb közeg húzza le magához a magasabbat, míg a becézés által a magasabb és aktívabb emeli fel magához az alacsonyabbat. Ez újabb paradoxia: a kevésbé „humánus" reakciót kevébé látják problematikusnak, mint a felemelőt. Emögött nem sejthetünk mást, csak valami primitív erotikus materializmust, mely titkon ez erotika egészét bepiszkolódásnak, az alacsony örök győzelmének és a magasabb, a szellemibb bukásának vagy cinkossá válásának tekinti. Vajon mi a helyes, ha a szexualitás a nyers nemi düh erotika általi átdolgozásával belép a kultúrába s szexuális kultúraként az erotika művészete tért foglal, vagy ha megengedik a nyers szexualitást, de minimális szükségszerűségeire szorítják vissza és a „tiszta" kultúrával állítják szembe, hogy az utóbbi rovására ne hódítson tért a szexuális kultúra? Az utóbbi a XIX. század válasza, az előbbi a XX. századé.

Nézzük a XX. század „szexuális forradalmának" elveit, melyek elsöpörték a vázolt tilalomkultúrát. Az erotika művészetének a halasztás által teremtettt mozgásteret kitöltő szabálya: minden közeget ki kell használni, a teljes skálán kell játszani, egyetlen jeltípus sem hiányozhat az erotikus aktivitásból. Ez a teljesség a leírásban válik nyilvánvalóvá: nincsenek üres vonalak.

Minden erogén zónának, szexuálisan releváns régiónak meg kell elevenednie, szüksége van ingerekre. Minden erotikus régió, az erotizált érzékenység minden közege, az erotika minden szerve intenzíven akar élni, minél több régióval való érintkezésre vágyik. Tehát minden régiót be kell kapcsolni a játékba és minden régiót össze kell kapcsolni minden régióval. Mivel zárt régiókészlet csak a leírás absztrakciójában létezik, mindezt nem csupán kiegészíti, sokkal inkább megalapozza egy további szabály: minél több entitást kell erotikusan funkcionalizálni, azaz minél több eredetileg semleges közeget kell bevezetni az erotizált közegek vázolt kombinatorikájába.

Az erotikus ébredés teljessége azon is mérhető, hogy milyen gazdag a felébresztett, a jelenlét létintenzitásába, az érzésbe, kifejezésbe és egyesülésbe belevont régiók száma, s hogy ezekben milyen gazdag tevékenység folyik. Ez azonban nem jelent valamilyen új kényszert vagy kötelességet, mechanikus erotikus imperatívuszt. Ebben a tekintetben Sade és Kant rokonsága a márki által adott erotikakép korlátozottságát fejezi ki. A korláttalanság korlátolt képét, a végtelenség véges koncepcióját, az intellektuális erotikának a mechanikus ráció és nem a dialektikus ész által kreált változataként. Az ébresztést és az erotikus érzékenység minden kitágítását, új régiók felfedezését vagy az elfeledettek újraélesztését a vágy végzi, a perc és az ihlet munkája, nem a tudat terve és felügyelete teszi ezt. Tudjuk, hogy ilyen kontoll az erotikus aktust mimetikussá tenné, a szexuális interakció egy előírt aktust utánzó játékká válna; ez megöli az erotikát, melynek cselekvő mivoltában is őriznie kell a történés jelenvalóságát, s az ihlet cselekedete pontosan ezt a minőséget nyújtja, cselekvés és történés előnyeinek egyesítését. A problémáról beszélni sem azért kell, hogy befolyásoljuk a folyamatot, hanem azért, hogy utólag megmagyarázhassuk annak értékét vagy defektes mivoltát, amit az emberek spontánul kiváltottak egymásból.

A testi érzékenység, ösztönsors és ízlés különbségei érzéketlenné, passzívvá tehetnek bizonyos régiót, mely kivonul az erotikából. A partner elhanyagolt érzékenységei azonban olyan védtelen pontokká válnak, amelyeken át más személy hatol be, aki az előbbi által gazdátlanul hagyott érzékenység megszólításával ajzza fel őt. Ez egy további szabályra utal: csak az teljesen a tiéd, akit teljesen felébresztesz és érzékenységei teljességében boldogítasz. A *Hotel Kikelet* című Gaál Béla filmben az első „menetben" fel nem ébresztett partnerek az ébresztő partnercsere után találnak egymásra.

A közegek felkeresése nem permanens és kényszerű, az állandó felpiszkáltság csökkenti az ingerület értékét, a régióknak szükségük van valamiféle téli álomra, mely megújítja az erotikus érdek intenzitását. A semleges régiók annál jobban genitalizálódnak (a genitálissal versenyképes szerep felvétele értelmében), minél hosszabb téli álomból ébrednek.

Egy-egy találkozás vagy emberi viszony más-más témákat pendíthet meg. A tematikus különbségek legismertebb esete az alantas szerelmi objektum, akivel megvalósítják mindazt, amit az imádott és idealizált személlyel nem mernek. Egy-egy partner érzékenysége más-más régiók erotikáját forradalmasítja: ha pl. egy olyan nő, aki elégedetlen a lábával, lábfetisiszta partnerrel jön össze, ez radikalizálhatja mindkettő erotikáját. A találkozásnak ebben az esetben rehabilitációs katarzist mozgósító értéke van. A lábfetisiszta nő lábfetisiszta partnerrel való találkozása, az előbbi átértékelő élménnyel szemben, megerősítő élményt mozgósít.

Az erotikus régiók nincsenek minden nemi aktusban egyformán leterhelve. Az erotika művészete átfogó variációs és kidolgozási folyamatnak tekinti a nemi életet, melyben az aktusok egymásra épülnek. Az erotikus élet uralkodó és melléktémái az életút alakulásától függően változnak. A szeretők egymásra hatása során a személyes mániák szelídülési és cserefolyamat révén alakulnak az erotika kifejezési formáivá. A mindenkori aktus képe, bezárkózva egy régióba vagy távoliakat hozva közel egymáshoz, szendergő régiókat tapintatosan kerülve vagy ellenkezőleg, ébreszteni vágyva középpontba állítva, az erotikus interakció műfajrendszerének differenciálódásához vezetnek.

A reagálási spektrum tágítása a szeretők intenzív odaadását és oldódását szignalizálja, a spektrum szűkítése absztrakt kapcsolatra, megőrzött távolságra utal. A genitáliákra korlátozott kapcsolat ösztönös és mégsem érzéki. A spektrum tágítása az érzékiség beteljesedése.

Olyan folyamatot próbáltunk leírni, melyben egyszerre teljesedik be a személyesség és az érzékiség, a személyek ebben a két értelemben egyszerre válnak egymás számára konkréttá. A természet és a kultúra erői egymást fokozzák és szabadítják fel.

A közegeket nem elég használni, a közegrendszer soha sem kész, a teljes kihasználás ideálja a teremtés eszményébe megy át. A közegben való elidőzés elmélyedés, analitikus munka, mely feltárja azt, hogy a közeg nem homogén és elementáris, minden közeg sok közegből áll. Csak a durvaság, a fantáziátlan behatolás, az átgázoló erotikus nomadizáció számára mutatkozik be úgy, mint egy anyagi szféra tagolhatatlan egysége, alaktalan homogenitás. A figyelem számára önálló világgá válik. A törvényt így fogalmazhatnánk meg: az empatikus frikció zónahasadást idéz elő. A figyelmes, elbűvölt és odaadó érintés minden zónában a zónák sokaságát tárja fel. A zóna, melyen át akarunk kelni a másik felé, olyan új és új gazdagságokat tár fel, előbb még megteendő utakat, melyek elnyeléssel fenyegetnek. A frikció analizál és differenciál. Minden zóna belső végtelenbe hív. Semmit sem fenyeget úgy Zénón paradoxona, mint az erotika művészetét.

13.5. A kölcsönösség szabálya

Minden erotikus közeg (régió, erő, szerv, részösztön) adó is, vevő is. Az adó funkciót jelzik lejegyzéskor a médiumokat képviselő vonalakról kifutó, a vevő funkciót a befutó nyilak. A kifutó nyilakkal önmagáról, vágyáról beszél az erotikus szubjektum, a megcélzott régiók sorrendjével pedig a partner erotikus vonzerőit hierarchizálja és interpretálja. A realizált erotikus intenciókat nyugodtan azonosíthatjuk Ámor mítikus nyilaival. A kifutó nyilakat a hódítás vagy vadászat eszközeinek is tekinthetjük. Sorrendjük történetté alakítja az erotikát, mesét csinál az erotikus objektum meghódításából.

A kifutó nyilak által partnerre talál az erotikus szubjektum, a befutó nyilak által pedig önmagára. Mivel az érintett, becézett testrész létmódja, elevensége megváltozik, a befutó nyilak által az erotikus szubjektum beavattatik partnere által egy magasabb elevenségbe, teste intenzívebb életre ébred. Ez nemcsak az izgalmi szint kéjét jelenti, az elfogadottság öröme is jelen van benne. E testrészeket eleve igazolja létfenntartó funkciójuk, ez a prózai igazolás azonban nem elég, az erotika által megkettőződik értékük, a prózai haszonértéken túlmenő önértékre tesznek szert. A nárcisztikus önélvezet a mások értékeléséből fakad, az ruház fel vele (kezdetben az anya büszke szeretete, később a partnerek vagy partnerjelöltek vágya). A vágy nyilaiból falad, ezek impulzusaiból épül fel az erotikus önértékelés. Az önértékelés két döntő forrása a létharc terén elért siker (a csodáltság) és a szeretettség, a libidinális siker.

A szexuálesztétika számára szükségképpen adódó következtetés, hogy az erotikában is meg kell lenni annak a differencia rendszernek, amelyet a műalkotások világában a remekmű, a giccs és a férc mű különbségével fejezünk ki. Az erotikában a „férc", a banális erotika vagy „kiserotika" olyan formája, amely minimálisan bonyolítja a nyers szexualitást, míg a giccs megfelelője az, amely pusztán szimulálja, beleérzés nélkül jelzi a kívánatos de nem realizált udvariasságot, kölcsönös tekintetbe vételt vagy a szenzációs izgalmat. A kiserotikában a szexualitás nem élvezi az önálló kibontakozás kívánatos esztétikai és etikai mozgásterét, alárendeltsége a realitásösztönnek feltétlen. A banális erotika ezért pontosan tükrözi a mindenkori társadalmi korlátokat, míg a nagyerotika némileg mindig korrigál, megélt utópiaként

tevékenykedik. A banális erotika nem ismeri az aktivitás kölcsönösségét. A háziszexben a férfi, a prostitúcióban a nő az aktív. Ha megkérdezzük az erotikus élményt átélő pár tagjait, a férfi így meséli el a történteket: „Megfogtam a kezét, eztán megcsókoltam…" stb. A nő ezzel szemben így: „Fogta a kezemet, aztán megcsókolt." A hagyományos erotikában a kifutó ingereket a férfi, a befutókat a nő monopolizálja. Az eredmény egy maszkulin monologizmus. Az erotikus cselekedetekkel a férfi mesél a maga vágyáról, s interpretálja e vágy tárgyát, a nőt. A nő ezzel szemben egy dicsőítő testnyelvi költemény témája és hallgatója. A „normális" szexben ilyenformán a férfi ébresztetlen és interpretálatlan maradna, ezért érthető, hogy a prostitúció az évezredek során olyan fontos, és minden körülmények között rendületlen hatalmú, minden veszély ellenére változatlan befolyású intézmény maradt.

A kifutó inger által partnerre talál az ember, a befutó inger által önmagára; a nő így a hagyományos erotikában a partnert veszíti el, a férfi önmagát. A nő csak felajzó és hívó jeleket produkál, azokat az intézkedéseket nem teszi meg, amelyek beépítenék a partnert a maga aktivitásainak világába. Mivel csak tárgyként kínálja fel magát s a partnert nem tudja és akarja a maga akciói tárgyává tenni, átszáguldó, letaposó, legyűrő, erőszakoló hatalmat él át. Mivel maga nem tesz, kreál és intéz, nincs elég cselekvői és közlői tapasztalata mindannak megítéléséhez, amit a férfi tesz vele. Receptív érzékenysége irreális, nem alkalmas a befutó ingerek befogadói értelmezésére. Gyakran egy regényes, irreális világban él, s ehhez még olyan földhözragadt, prózai típusok is ragaszkodnak, akik egyáltalán nem képesek regényes fantáziavilág felépítésére, s csak a szerelmi retorika bántóan primitív közhelyeit hangoztatják. A lényeg a tiltakozás az interakcióknak a realisztikus erotikus ingerökonómia keretében való értelmezésére. Az erotika terminológiát, az örömök nyelvét, vagy a szexualitás terminológiáját, a testi szükségszerűségek nyelvét sértésnek tekintik.

A kifutó ingerek visszatartása következtében az erotikus imádat által önmegerősítésre, nárcisztikus bevételre szert tevő nő bizonyos értelemben magára hagyja partnerét, ha csak a férfihez való viszonyára is át nem sugárzik az anyai ösztön gondoskodó szenvedélye, nárcisztikus intenciói nemcsak hogy nem találják meg a partnert, nem csupán elveszítik, hanem elveszejtik azt. A nagy erotikus kultúrájú költői világokban az egyik motívum a nőtest erotikus leltározása, a másik a férfi panasza, a rabul ejettség és megkínzottság panaszainak leltározása. Nedím idézet Vas István fordításában: „Hajnali szél ha fújja, összetörve fáj a szív. / Látom, a kedvesed hajfürtje fűz rabláncra, szív!" Vagy a XVIII. századi török költő, a „tulipán korszak" legnagyobbja másik versét idézve: „Kedvesem, ha jársz, a föld vagyok, cipőd alatt vagyok. / Menj, mint páva, ünnep ez, hol én az áldozat vagyok. / Jajgatván szerelmedért a bülbülmadarad vagyok. / Menj, mint páva, ünnep ez, hol én az áldozat vagyok." (Szenvedélyek tengere. A török költészet antológiája. Bp. 1961. 55 – 56. p.).

A férfi befogadói tapasztalata hiányos, ezért nem differenciálja az ingereket. A genitálison túlmenő erotikáját nem ébresztik fel a nők, ezért nem csodálkozhatnak, ha genitálcentrikus erotikus analfabétaként lehengerli őket. Ha a befogadói inger által talál az erotika szubjektuma önmagára, úgy a férfi életfogytiglani differenciára van ítélve.

A nő panasza, hogy a férfi szexbábbá, önkielégítő eszközzé teszi, holott mindenki csak magát teheti tárggyá vagy alannyá, aki kívülről akarja őt tárggyá tenni, az legfeljebb nem éri el. Az alany mindig egérutat nyer, ha csak nem magát kínálja fel tárgyként, ha csak nem válik az őt tárggyá tenni vágyó cinkosává. Elemzésünk szerint a férfi kifutó, közlői ingerei, melyek a nőt elérik és körülveszik, az erotikus szelfet erősítik a tárggyá tétel közvetítésével.

A férfi részéről viszont a hasonló női inger-emanáció és intenciós ostrom elmaradása révén a maszkulin erotikus szelf gyengeségére lehet gyanakodni, ami az erotikus nomadizációt és promiszkuus hajlamokat magyarázhatja. Az erotikus szelfet nem az erős, még csak nem is a durva inger sebzi, hanem az inger hiánya. A férfi panasza, hogy a nő nem végez erotikus munkát, minden szexmunka az egyik félre hárul, míg a másik monopolizálja a tétlen élvezetet. A dolgozó számára problémává válik az oldódás elérése. A nőnek az volt a panasza, hogy anyaggá, testté teszik őt, a férfinek, aki bele van szorítva a tervektől, céloktól, feladatoktól vezérelt, jövő felé irányuló magán kívül létbe, az anyagszerű jelenlét csábításának való megfelelés, az érzéki ittlét beteljesedése jelent az ebbeli vállalkozásához társuló aktív partner hiányában nehéz feladatot. A nő teste anyagát nyújtja és lelke rejtély marad, a férfinak pedig nem sikerül elanyagiasulnia A fallikus kéj aktív szadizmusa tettként definiálja a szexualitást, míg az ősnárcizmus omnipotenciája létként. Mivel a nő a szexuális aktusban elengedi és átadja magát, csak ő éri el a létet, a nő az anyagban oldódik míg a férfi az aktivitásban. Az egyik az anyaggá sűrűsödés, a másik az energiává hígulás élményét éli át. Az általános kulturális aszimmetria a személyes viszonyokban fordított aszimmetriává válik: mivel a nő vizuálisan ingergazdag, taktilisen azonban ingerszegény „környezet", a szexuálisan felajzott, de erotikusan fel nem ébresztett férfi a mindennapi életben nem elégíti ki, gyakorlatilag csak megerőszakolja a nőt.

A férfi nem engedi érvényesülni a nőt a jövőben (a jövőt szövő, építő akcióban, az aktivitás egyik pillanatból a másikba, a lineáris időben előre vivő centrumában), a nő pedig nem engedi hozzá a férfit a léthez, nem ad neki helyet és érvényt a jelenben. A férfi a nők mennyiségével pótolja a nő minőségét, nőtől nőig rohan, mert egyik sem érinti meg valami „varázspálcával" (mint ő a nőt), amitől egyszerre itt érezné magát, méghozzá sok hangon megszólaló léte minden dimenziójában. A nő nem üti le ezeket a hangokat, csak azt a zenét hallgatja, amit a férfi rajta muzsikál. A férfinak tehát a receptív kéj terén jelentkezik valaminő erotikus hiánybetegsége, s ez azért nagy probléma, mert ez az erotikus esemény abszolút végpontja, ebben a receptív eseményben válik az összes nyugtalanság és végső soron a destrukciótól és agressziótól örökölt minden ingerhagyomány békévé. Az esztétikai stádium, az érzéki zsenialitás nagy alakjairól szóló filmek (*A panoptikum, Az opera fantomja*) hősei cserben hagyva, elátkozva, elfeledve, élve eltemetve érzik magukat, s a szépséget dicsőítő tevékenységük pusztításba csap át. A nőknek talán azért kell így reagálniok, hogy a férfi háborúzó nem maradjon, erotikus frusztráltságát állítva a természet majd a civilizáció szolgálatába.

A férfi a passzivitás kéjének érzi hiányát, a nő az aktivitás örömének. A nő az inerciális régiókban megélt konfúzus hiperaktivitással pótolja az erotikus aktivitást – ez a hisztéria. Az erotika XX. század eleji nagy korszaka, a nagy szexszimbólumok, „istennők" ideje, a modern szexmitológia egyik kimagasló darabja a *Bombshell* című film, melyben Jean Harlow jelenései korántsem a csábítás rituáléi, hanem egyszerűen dührohamok. A sztár csábító hatása permanens, maga a csábítás a sztár magánvalósága, mely a dühöngésben, a hisztéria eszkalációjában válik magáért valóvá. A „szexbomba" valóban robban. Jean Harlow esetében maga a lét alapvetően erotikusan kisugázó, erotikusan radioaktív, nem kell külön szexmunkát végeznie az ajzás érdekében, mint később Marilyn Monroe-nak.

Figyelemre méltó, hogy a legaktívabb nők is csupa rajtuk elkövetett erotikus beavatkozásról számolnak be, nem erotikus aktivitásokról. Az erotikus életet, akár a magukét, akár hősnőikét, események soraként élik meg (Pauline Réage, Catherine Millet). A pornófilmek-

ben dominál a női aktivitás, ez azonban a tradicionális kiegészítő rendszerhez tartozó prostituált aktivitás, egyfajta elsősegély-nyújtás a normális női passzivitás által frusztrált férfi számára. A nő aktív-erotikus bénaságáról mondottakat azonban kétszeresen korlátozni kell. Két olyan dimenziót tudunk szembeállítani a női erotika passzivitásával, melyben a női bűvölő vagy becéző aktivitás tetőzik.

Az erotikus passzivitás nem a női természet passzivitása. Magyarázhatja a tartalékolt aktivitás gondolata: amit a szexuális partner esetében visszatart a nő, a gyermekének tartja fenn. Az első szeretővel szemben, Freud szerint, ellenséges, a továbbiakkal tartózkodó, csak a gyermekkel szemben oldódik fel teljesen, s válik képessé energiái teljes mobilizálására és bevetésére. Ha már a szeretővel szemben így viselkedik, akkor azt mintegy adoptálja, s akkor a gyermek nem válik olyan fontossá, mint a szerelemben megspórolt tartalékolt aktivitásmennyiségek gondolati modelljével értelmezhető esetekben.

A nő vizuálisan promiszkuus, a férfi genitálisan A nő minden szemnek felkínálja magát, feltűnést keres, vetkőzik, erotikus régiókat tár a nyilvánosság elé, csábítóan irritálja a tekinteteket, s a vizuális közegben kibocsátott és befogadott ingerek tekintetében nem válogatós. Erotikus közösségi ingerként kínálja fel meztelenségét, válogatás nélkül hoz izgalomba, hogy az izgalomba hozottak közül válogasson. Ha nem kíván választani vagy miután választott, továbbra sem mond le a férfikörnyezet erotikus nyugtalanításáról.

A vizuális szféra az erotika kezdete, a vizuális aktivitás az első erotikus aktivitás. Ebből, amit a kamaszok „szemezésnek" neveznek, nő ki minden későbbi erotika. A rátekintés, a visszanézés, a kereszülnézés az első erotikus párbajok közege, az első nagy erotikus szelekciós rendszer. A vizuális szférában a nő önmegjelenítése bonyolultabb és igényesebb, a nő kódja a kidolgozottabb. Azt, amit mutat, amiként tálalja magát, adóként bocsátja a befogadó tekintet rendelkezésére. Itt a nő végzi a szexmunkát, ami aztán a befogadói oldalon férfiizgalomként, férfivágyként jelentkezik. A vizuális beruházásokkal a nő férfierotikát termel. Itt termeli meg a férfiban azt a taktilis és muszkuláris erotikát, amelyet az erotikus interakciókban dolgoztat. Ha megállapítjuk, hogy a vizuális szférában a nő az aktívabb, és kreatív és provokatív módon az, ebből következik, hogy a taktilis szférába tovább lépve előbbi beruházása gyümölcseit kívánja learatni, s iménti befektetése minősége mértékében elengedheti magát.

A nő, aki a vizuális szférában ily módon támad és hódít, nem érzi magát mégsem erotikusan aktívnak. Nem egyértelmű, hogy a férfinak szól-e mindez, vagy a megtermelt férfierotika csak a női nárcizmus autoerotikájának melléktermék. Eme utóbbi interpretáció szellemében azt mondhatnánk, hogy a női aktivitás nárcisztikus. A vizuális erotika exhibicionisztikus tombolását a nő preszexuális örömnek tekinti, a tekintet érintését nem számítja be erotikus érintésként. Olyan ingerekről van szó, melyeket a küldő esztétikai, a befogadó erotikus ingerekként él át. Ezt a kétértelműséget nemcsak lehetségessé, szükségszerűvé is teszi, hogy a szexualitás nemcsak férfi és nő érintkezése, egyúttal természet és kultúra érintkezése is.

A klasszikus nő pre- és posztszexuálisan szabadítja fel és éli ki aktivitását, az exhibicionista kéj és az anyai örömök terén, a manifeszt szexualitásban visszavon és visszatart.

Ferenczi gondolatát, a thalasszális regresszió bioanalitikai elméletét egészen másként fogjuk értékelni, ha az emberi szubjektivitás hermeneutikája s nem valamilyen természettudományi biológia keretei között dolgozzuk fel. Ferenczi gondolatainak mostoha fogadtatását, s később egyre hódító elevenségét, a kettő ellentétét a pszichoanalízis természettudományi önfélreértésével megyarázzuk. A kéj virtuálisan s visszafelé teszi meg az élet útját.

Ez az út, Ferenczi szerint, a kiűzetés mítikus képének valóságos megfelelője. A katasztrófák sora által leválasztott élet egyre messzebb kerül a meleg őstengertől, melyben született, s egyéni életként az előbbit utánzó anyamétől, melyben fogant. Az orgazmus visszavisz a létharc szubjektum-objektum viszonyából az eredeti önfeledt oldottságba. A probléma az, hogy az eredeti gyönyör, amit megint csak a mítoszok világképe modellál legpontosabban, a kezdet tökéletessége, nem élvezhető boldogságként, mert nincs helyzetképe, nem tudja az önteljesítménytől függő létfenntartáshoz viszonyítani az egyszerű meglét beteljesedett, a környezet által hordozott és szolgált tökélyét, melyben a világ nemző öl és nem csatatér, a felnőtt orgazmusa pedig csak egy másik létmód kunstitutiv alapfolyamatainak szünetében leképezett virtuális utánzása az eredeti tökélynek, egységnek és teljességnek. Beszéltünk a nemi aktus nagy aszimmetriájáról, mely éppen az egyesülés pillanatában aktualizálódik és tetőzik. Eme aszimmetria végső magva áll most szemünk előtt. A thalasszális regresszió végkéjét csak a nő nyújthatja a férfinak, csak ő veszi partnerét lába közé, hogy megnyissa számára az eredeti ösvényt, melyen át a világba belépett, visszaútként, hogy az orgazmus időtartamára kilépjen belőle. A férfiak szerelmi költészete a végkéjt, a teljes oldódást is megénekli, s annak eksztatikus beteljesedését mutatja be, míg a női erotikus költők (Sapphotól Erdős Renéig) a vágy férfias kínját éneklik meg. E visszaúton a szubjektum-objektum világ minden kategóriája kialszik, hogy az ember sorra megélje, egymásra vetítve, a lélek, az élet és az anyag ősrobbanását. A nő persze nem a férfit fogadja be az „ősmocsárba", „őspocsolyába", „őstengerbe", csak a nemi szervét, ám minél ösztönösebb az aktus, minél spontánabb, annál intenzívebb metonimikus átvitel helyezi át a „lelket" vagy „identitást" a kaput átlépő küldöttbe. A küldött sem teszi meg a visszautat, elátkozottan és kitiltva habozik a küszöbön, ám a mozgás intenziválódása az előrehaladás és elmerülés illúzióját kelti. Tehát a nő is csak illúziót nyújt, de nyújt illúziót.

A klitorális stimuláció vágya, amelyet újabban a nők kiváltképpen hangsúlyoznak, Ferenczi gondolatait látszik igazolni. A nők ugyanis a klitorális fellatio által juthatnak analóg élményhez, s ellentétben azzal, amit a feminista szerzők hangsúlyoznak, az önstimuláció általi felszabadulás, a függetlenség, az önmaga által kontrollált kéj autonómiájával és szabadságával, egyszerűen a nemiség legprimitívebb és determináltabb, legarchanikusabb ösztöne vagy meghatározó ősemléke aktivizálódna itt az ő esetükben is, a testből született lény visszavágyása a test melegébe, s egy metonimikusan generált azonosulási élmény általi megkísérlett visszatérése a „kezdet tökéletességébe". A fellatio azonban számos kultúrában megkérdőjelezett vagy tiltott nemi aktivitás. Feltűnő, hogy abban a kultúrában, a XX. század utolsó harmadának nyugati kultúrájában, melyben elfogadták, egyúttal a nő iránti gyengédség és lovagiasság, a két nem közötti esztétikai, emocionális aszimmetria leépült. A nemi aktus a kicsapongás vagy az elsősegély nyújtás képét ölti, s már nem a szentimentális szerelmi vallás gyengéd és patetikus rituáléja. A thalasszális regresszió szimmetrizálásának lehetőségeként értelmezett fellatiotól most el kell tekintenünk, nemcsak mert kulturálisan nem általános, azért is figyelmen kívül kell hagynunk, mert a fantázia úgy is felfoghatja, mint az ősvágy tévútra kerülését, hiszen az orális kapu a gyomorba vezet táplálékként és nem az anyaméhbe ahol az anya a maga testi szubsztanciájával táplál. A férfi sem azért műveli ezt a rituálét, hogy önfeláldozóan befogadja a nőt és a maga testét kínálja fel otthonként és fészekként, hanem azért, mert a helyzet és tevékenység a férfi számára az orális stádium kielégüléseinek metaforikus képét nyújtja. Tehát: nassolja, fogyasztja, felfalja a nőt, kiszívja belőle az élet ősszubsztanciáját és nem felajánlja, anyaként, a magáét.

A radikálisan erotikus dimenziókban tehát a szimmetrizációt destruktív átértelemződések fenyegetik. A férfinek más alkalom nyílik a jóvátételre. A sokszoros aszimmetrizáció teszi lehetővé az aszimmetria bűnének jóvátételét.

Az izoláltan szemlélt nemi aktus a férfi dominancia beteljesedése. A férfi koitális dominanciája olyan biológiai evidencia, amely a klitorális fellatio jelenségének értelmét is magához hasonlítja. Azért mondunk cunnilingus helyett ebben az összefüggésben klitorális fellatiot, mert most a cunnilingus komplexumának egyetlen részaktivitását akarjuk kiemelni és vizsgálni, azt, ami által a férfi olyasmit nyújthatna, mint a falloszt befogadó vagina, a testnyílás kapuvá nyilvánítását a fallikus behatoló szervként fellépő klitorisz „aktivitása" számára. E szerv azonban passzív, így az orális régió nem válik territorializációs objektummá, egy aktív női szerv által meghódítandó területként megszállt területté, ellenkezőleg, megint csak a férfi lép fel hódítóként vagy dédelgetőként.

Mindaz, ami az izoláltan szemlélt koituszban a férfi dominancia jelének látszik, ha az erotikus tevékenység teljességét szemléljük, ellentett interpretáció lehetőségét nyújtja. Gondolatmenetünk alapproblémája, „Ámor nyilainak" egyoldalú útiránya nyer végül új értelmet. A nő a testével fogadja be a férfit, aki ezt nem tudja viszonzásul szintén megtenni. Ezért sző becézésből gubót a nő köré, ezért veszi körül erotikus aktivitásokkal. Amit nem tud megtenni a test edénye, azt megteszik az érintések, gesztusok: mindenütt ott van a nő körül, ingerekkel veszi körül, ingerek edényébe fogadja be őt. Így végül mindketten „anyává" válnak, mindkét fél befogadja a másikat.

Korábban arról beszéltünk, hogy a genitális aktusban kirobban egy jóvátehetetlen és egymás számára érthető közös élményekre lefordíthatatlan aszimmetria, láthatóvá válik férfi és nő végső távolsága. Ábrázoltuk azt is, hogy eme aszimmetriával egy sor szimmetrizáló törekvést állít szembe az erotika. Mindez azonban nem számolja fel az aszimmetria magvát, csak más dimenziókban ellentételezi azt. A valóságot nem szabad becézni, kényeztetni, a nyárspolgár, aki viszariad az erős fogalmazástól, élét szeretné venni az igazságoknak, s kellemes világnézetre vágyik, téved. A valóságot meg kell támadni és hódítani, megnyilatkozásra késztetni és tisztázni vele való viszonyunkat, a szubjektum-objektum viszony által felnyitott környezetrégiót a szembenállás keretei között lehet kiismerni. A létet ezzel szemben csak a becézés illetve a vele analóg viszony nyitja fel. Ezért kell visszatérni az aktus végén az egyiknek a tárgyiasító objektum viszonyhoz, hogy a másik elmerülhessen a lét jelenlétében. A prostituált adja vissza a férfinak, amitől a többi nő nárcisztikus paszivitása megfosztotta, ezért tekintik a létközeli kultúrák szent papnőnek. Ő, aki feláldozza az anyaságot, valójában adoptálja a férfit, s míg testébe is befogadja, egyúttal testnyelve gubójába, a becézés szövegébe is beleszövi. Nietzsche következetesen vázol egy antropológiájának megfelelő szexuálfilozófiai koncepciót, mely a „használt nő" dicsőítése. Ha az egoizmus fogalma a gyenge egoizmusának kifejezése, akkor a tisztátalanság fogalma is a tisztátalanság kifejezése. „A szűzességről való prédikálás a természetellenességre felszólító nyilvános izgatás." – írja Nietzsche (Ecce Homo. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Bd. III. 552. p.). Az anyaságra kevésbé alkalmas nő a kurtizán funkcióra, a második anyaságra, az aktivitás átvételére és a partnernek a thalasszális regresszió útján való végigkísérésére, az archaikus vallástörténet lélekkísérő funkciójához hasonló testkísérő funkcióra annál inkább alkalmas. A szerelemmitológia számára ő a rossz, az erotikus mitológia számára azonban a jó képe. Nietzsche, akárcsak Sade, az élet stratégiáit írja elő a szellem számára. Az élet stratégiái számára az öntisztító funkció képviseli a tisztaságot, amely az ingereknek való kitettségben edződik, míg az ingerektől óvakodó „tisztaság" belső gyengeséget és bomlást ered-

ményez. „A nemi élet minden megvetése s a tisztátalanság fogalma általi minden tisztátalanná tevése bűn magával az élettel szemben – az élet szent szellemével szembeni tulajdonképpeni vétek." – folytatja Nietzsche (uo. 552. p.). Az embernek azonban, háziasított biológiai lényként, ösztönrendszerétől immunrendszeréig, semmije sem a régi. Ha nem találja ki újra a létezést, kibékíthetetlen ellentétbe kerül léte külső és belső természeti feltételeivel. Azok a nőgenerációk, amelyek sikerre vitték a házasság intézményét, a nárcisztikus lány amazoni szexualitásából nagy ugrást téve, talán e prostituált erotikát is be tudták olvasztani a feleségfunkcióba.

13.6. A teljesség átvitele a szinkróniába

Az erotika művészete a testi lét mind több dimenzióját szeretné bevonni az erotikába. Az új dimenziók erotikus megszállásának két szintje vagy stádiuma az ébresztés illetve a csúcsra vitel. Az erotika művészete azért végteleníti a szexet, hogy – a konvencionális végcélt eltolva – egyre újabb célokat, ébresztési és felfokozási lehetőségeket tárjon fel. Minden lehetséges érintkezési forma az érintkező szervek kapcsolatának érzéki és szemantikai elmélyítésére tör: élményszenzációra. Közben az intenzitás számtalan formáját fedezik fel, a zajos, eksztatikus mellett a csendes kontemplatívat, amely nem feltétlenül jelent kisebb örömértéket vagy értéktelenebb oldódást. Az erotika hosszú vándorútjának minden ismeretlen tartományában sajátos, összetéveszthetetlen, egymással nem pótolható csúcspontok várják a térhódító szenzibilitást.

A teljes szex először azt jelenti, hogy a szerető erotikus felfedezése minden tartományában másféle csúcspontokat, szenzációkat élnek át, s mindegyik csak annyiban élheti ki csúcslehetőségeit, amennyiben nem a genitális végkéjt akarja utánozni, hanem saját lehetőségeit állítja szembe a többi örömforrással. A teljes szex második értelme az, hogy az egyed sokoldalú érzékenysége minden oldalát egy-egy eme ingerre specializált, legalábbis eme inger iránti különös érdeklődéstől ihletett szeretővel képes kiélni. A kellemes izgalom szintjén is értelme van a megérintettségnek, de ez még messze van a megrendítő és felkavaró katartikus élményszenzációtól. Minden régió illetve stádium alkalmas megrendítő kapcsolatformák inszcenálására, de a konvencionális kellemesség szintjén is „élvezhető". A legnagyobb felkavartság állapotának különleges feltételei vannak a partnerválasztást, s a saját aktiv és receptív energiák bevetését illetően. Az egyik régióban való mélyebb előrehaladás, az itt elérendő legnagyobb felkavartság érdekében gyakran feláldoznak más régiókat.

Az erotika művészete újfajta teljesség képét vizionálja, amennyiben egyszerre akarja átélni a különböző regionális „csúcsokat", a regionális csúcsélmények szinkronizálására, s az ily módon egy élményjelenben egyesített regionális csúcsok egymást tovább fokozó kölcsönhatásának megvalósítására törekszik. Az erotika művészete, a lényegéhez tartozó fokozó kedvvel, a csúcsok csúcsát keresi, nem tudva, hogy eme csúcsok valóban egyesülni fognak-e vagy pedig lebénítják egymást. Az erotika művészete egyszerre akarja átélni nemcsak azt, amit eddig különböző időkben, az aktus, az erotikus egymásra találás különböző stádiumaiban élt át egyazon szeretővel, tovább megy, s azt is egyszerre akarja átélni, amit eddig különböző szerelmekben más-más személyekkel élt át.

Mindez nem érhető el másként, csak a párkapcsolat monopóliumának felszámolása által. A szerelem célja a kettő egysége. Az erotika más célokat is bevezet. Az egyik ilyen cél az egy kettőssége, ő maga a szerető és a szeretett, s az önmagával való autoerotikus foglalatos-

ság során akarja kinyitni azokat a legyezőket, melyeket nem bíz a szeretőre, kiben a singlevilágban megrendült a bizalma. Az erotika másik célja a sok egysége, vagyis a csoportszex, mely a fent vázolt problémákra ajánlja a megoldást. A csoportszex a teljes erósznak a diakróniából a szinkróniába való átvitele. Egy olyan korban, ahol a nagy narratívában, a történetfilozófiában, a sorsban és egyéb hasonló romantikusnak érzett időbeli teljességek értelmes megvalósíthatóságában nem bíznak többé, a teljességet nem bízzák a megélt és időben beteljesedett élet diakronikus összalakzatára, hanem tényszerűen itt és most akarják megélni. Ez a korszak csoportszexre van ítélve, nélküle az inflálódott erotika csúcsrégiója üres marad. A csoportszex elkerülhetetlen formája egy olyan nemzedék szexuális kultúrájának, amely intelligenciateszteken nőtt fel, s első sorban a kombinatorikus racionalitás ravaszkodásai tekintetében rendelkezik szellemi tréninggel. A csoportszex feladványaiban ismer magára, hiszen itt gyakorlati feladványként jelennek meg egymás számára a résztvevők, kiknek „összekapcsolása" cselekvő választ ad a kérdésre, hogyan lehet a rendelkezésre álló feleket olyan módokon összekapcsolni, hogy mindegyikük egy adott pillanatban a legtöbb ingert nyerhesse ki eme képletből. A technokrata és rendszerracionalitásban iskolázott fantázia számára az általános adaptivitást, a problémamegoldó, környezetkihasználó készség fejlesztését ígérik ezek a szellemi, lelki és testi tornát egyetlen aktusban egyesítő mutatványok, amelyeket Sade elitárius regényeiből a XX. század pornófilmje vitt át a tömegkultúrába.

A csoportszex-kultúra, a fentieken túl, az új kollektivizmus szellemiségéből is táplálkozik. Az erotika a szexhez képest individualizál, de mindvégig korlátozottan, a bizonyos erotikus „műfajok" iránti előszeretet értelmében. Az erotika soha sem szabadul a kollektivizmustól, az erotika embere omnidirekcionális antenna marad, mely minden irányban keresi, minden viszonyból felveszi a tőle kapható ingereket. Nem mindent egy helyen, egy személytől akar megkapni, a szerelem módján, ellenkezőleg, az ingerfokozás akarata végül oda jut el, hogy minden személyt egyszerre akarjon, csoporttal akarjon közösülni, a csoport sokfejű sárkányával, mely a fajt testesíti meg. Ez egyúttal a mennyiségi érzék prioritására figyelmeztet, s a minőségérzék alárendelt szerepére: a kor embere számára öt vagy tizenöt ember inkább testesíti meg a fajt, az életet és egyéb általános kategóriákat, melyeket a sokban és nem az egyben vél megtalálni. Tehát a partner mennyisége és nem minősége alapján véli benne megtalálni azt, ami több benne önmagánál. Nem a kitüntetett személyt keresi, hanem a mozgósítható mennyiségben látja a maga kitüntetettségének mértékét. A csoportszex szubjektuma a faj sok karral ölelő szörnyével akar szeretkezni, a kollektív élet hullámzásában akar alámerülni, általa elnyeletni, valamilyen multiplikált orgazmus csodájára vágyva.

13.7. A teljes szex kockázatossága és a fekete erotika

Két immanens transzcendencia van, az egyik az életlendület tendenciája és perspektívája, mely mindazt megidézi, ami felé törekszünk, ami azonban még mind olyan távoli, hogy csak pontatlanul látjuk, a másik az életlendület oka, forrása, eredeti lökése, a nyers erők közege, a mítosz káosza, ami elől menekülünk, s olyan távoli, olyan sok fenntartás, gát és lelki védelmi berendezés által eltorlaszolt, hogy már alig látjuk. Ez utóbbi az archaikus létrétegek belső transzcendenciája, az alap, ami a szabadulás értelmében nem meghaladható, de az egész kultúra óv tőle. A fejlődés elején csak a „magas" transzcendenciát látni, csúcsain válik láthatóvá a „mély".

Láthatósága annak jele, hogy már nem menekülünk előre, a kultúra többé nem örökös menekülés, hanem szembe fordul a legreménytelenebb problémákkal és krónikus konfliktusokkal is, hogy küzdjön velük. Az idealisták, mondja Nietzsche, azért néznek olyan nagyon magasba, mert egészen alul vannak. Nagyon magasra kell jutnia a kultúrának, hogy szembe merjen nézni naturális fundamentumai távoli, zord, ám a felszámolás értelmében meghaladhatatlan, legfeljebb sakkban tartható régióival. A magasra jutott kultúra bátran néz a mélybe „A levegő híg és tiszta, közel a veszély, és a szellem tele vidám gonoszsággal…" (Also sprach Zarathustra. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Bd. II. 58O. p.). A ki nem térés a szellem használati szabálya, de vajon mi a ki nem térés, a mindenkori továbblépés és radikalizáció ama módja, mely az élet számára is elviselhető? Meddig éleszti a fantázia az életet? Terhére is válhat?

Az emberi szexuális életben a valóságos szexuális aktust képzelt aktusok kísérik. A valóságos folyamat a képzelt folyamat egyszerűsített, cenzurált variánsa. Amíg a szeretkező tesz valamit, képzeletben más lehetséges lépéseket előlegez, a fantázia máris többet művel, előre szalad olyan lépések felé, amelyek egy részét soha sem realizálja. Valóság és képzelet határát libidó és realitáselv alkuja, kompromisszuma, személyes ízlések és kulturális különbségek egyezkedése őrzi. A képzelt erotika a vágy önfelfedezése, a valóságos erotika vágy és valóság kompromisszuma, melyben leginkább a csoport-specifikus identitás-szignalizáló rituálék nyomják el a személyes viszonyok önfeldolgozását. A tevékenység mindenkori kibontakozási folyamatának bármely szakaszában rebellis tényező, felforgató együttható a vágy, mely radikálisabb cselekedetek képét előlegezve forrósítja át a szolídabb aktusolat. E szolídabbak akkor is felforrósodnak, ha a radikálisabbak végül képzeletbeli lehetőségek maradnak s nem realizálódnak. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy nem szükséges minden áron kompromisszumokban gondolkodni. A realitásprincípium intelligenciájának követelménye, hogy alkalom adtán belássa, saját továbbfejlődésének is érdeke lehet, ha egy válságos pillanatban áttörést enged a libidónak. Ez azonban nem változtat azon, hogy az ilyen áttörések kivételes alkalmai mellett, megmarad a létfenntartás érdekét őrző kompromisszumok szerepe.

A teljes erotika ily módon nem lehet más, mint képzelt erotika, a képzelet erotikája, a szöveg kéje. A képzelet nem kérdi szabad-e, azt sem, lehetséges-e? A „valósítsd meg!" imperatívusza a két erotika különbségének felfüggesztését követeli. Ez az imperatívusz a képzelet autenticitását őrzi, melynek értelme attól függ, hogy kapcsolatban marad-e – az elvont lehetőség szintjén – a valósággal. Ha ezt a kapcsolatot is elvágja és tisztán játéknak tekinti magát, elveszti értelmét. A képzeletnek szüksége van a kísértés sátáni értelmére. A „valósitsd meg!" imperatívusza a belső démon hangja, amely más hangokkal vitázik. Eme imperatívusz legradikálisabb képviselője, Sade, a képzeletben valósítja meg képzelet és valóság különbségét, a nemi élettől teljesen elzárt, az életből kiemelt ember képzeli el a teljes egészében megéltté vált szexuális képzelet rettenetes hatalmát. „Mindazok az eltévelyedések, melyekre a fantázia csábít" – fejtegeti Noirceuil – „szellemünk biztos bizonyítékai." (Juliette. In. De Sade Ausgewählte Werke. Bd. 5. 90. p.). A fantázia mellett szükséges a „hideg szív" és a „minden gyeplőtől megszabadított szellem" (90. p.), de a „robusztus egészség" és a „heves temperamentum" is (uo.). A teljes szex nem akarja tekintetbe venni sem a másvalakit, sem a közös kultúrát; mindezekben korlátozó princípiumokat lát. A Sade-féle teljes szex még mindig nem eléggé teljes. A teljes szex lázadása nem éri el célját. Még van benne valami a nyers natúrszexből. Igaz, hogy mindezt a fantáziában teszi, a képzeletben, nem a valóságban, de olyan világot képzel el, amelyben az emberek nem tudnak várni, túl gyorsan csap át

az ötlet tettbe, s eme túl gyors átcsapás következtében jelenik meg a destruktivitás csekély kidolgozottsági fokán. Mint a gyermek, aki még nem tudja kezelni játékszerét, s ezért eltöri. Földhöz vágja a zenedobozt hogy hangot csaljon ki belőle, de az sokkal különb hangokra is képes lenne. A teljes szexre irányuló heroikus vállalkozás igazán nagylelkűen megvallja és feltárja, sőt középpontba állítja a maga korlátozottságát: a fejszex szövetkezik a nyers ösztönnel. A fej a nyers ösztön igazolója, pusztán receptív módon viszonyul hozzá, ahelyett, hogy a halasztás, a játéktér türelmi bővítése útján másodlagos ösztözések sorát dolgozná ki. Így egy korcs ösztönszegénység talaján maradunk. A fel- és az altest szövetségéből hiányzik a „szív": „egyik kicsapongás követi a másikat: az örökkön kielégítetlen fantázia sebesen hajt a végső határok felé; és mert csak úgy futhatta be pályáját, ha megkeményítette a szívet, ez a szív, mely addig némely erényt is rejtett magában, már ezek egyikét sem őrzi, ha a fantázia elérte végcélját." (Sodom… In. De Sade Ausgewählte Werke Bd.1. 134. p.). Az extenzív teljesség lapos, híg, felszínes, a végső teljesség pedig illúzió. A Sade-féle felszabadulás a racionalitás győzelme: korlátozott energiakvantummal számolva a szív elnyomásával akarja felszabadítani az ösztön és értelem szövetségét, a kombinatorika könyörtelen teljességét. A szemantika rovására akarja előre űzni a szintagmatikus kombinatorikát. Nem csoda, ha mindez visszhangra talált a minőségi kultúrát leváltó mennyiségi civilizációban, a XX. századi tömegtársadalomban, melynek szervezését a piac vette át a kultúrától. Mivel Sade a teljesség korlátozott formáját valósítja meg, a tömegszex ezért kapcsolódhat hozzá. A Sade-féle korlátozás általi felszabadulás modelljét követi a mai pornográfia lumpenerotikája: a szívet, a szerelmi romantikát hallgattatja el, s a destruktivitást hívja segítségül.

Van-e a szerelemnek még valamiféle értelme az erotikus felvilágosodás, a vágyökonómiai kéjhozam-kalkulációk posztmodern szemszögéből is? Leváltják-e az erotika-koncepciók a szerelemkoncepciókat vagy kiegészítik őket? Az erotika az embernek a lehető legtöbb érzéki közegre bontása és ezeknek lehető legradikálisabb mobilizálása. Az erotika analitikus, a szerelem szintetikus erő. Két ember szintézise segítségével a személyiség széteső erőinek szintézise. A szerelem a rendszerek egyesítése segítségével erősítené az egyesített rendszerek belső egységét, összetartását, s ezzel fordítaná meg a magasabb létformák által is átvett entrópiát, ami csak tehetetlenségük, puszta adottságuk mértékében, a belső adottságok külső aktivizálásának hiánya mértékében érvényesül, amennyiben az ember nem fedezi fel, hogy az emberlét puszta lehetősége is egy ellenmozgás lehetősége a kozmosz egész létformájával szemben. Az erotika boncol, a szerelem gyógyít. Az erotika úgy viszonyul a szerelemhez, mint a sebész a természetgyógyászhoz, a mérnök a mágushoz, a természettudós a teológushoz. Ha az erotika nem teszi meg az ugrást a szerelembe, a végtelen erotika kifárad és végessé válik, eltompul, vagy fantasztikumba, fiktív kalandba megy át és irodalommá válik, vagy destrukcióba megy át és démonizálódik. A végtelen erotika fekete erotikává válik, ha nem a szerelemnek ad mélységet.

Az erotika a sebészkés radikalizmusával oldja meg a szerelmi problémákat, Damoklesz kardjával akar gordiuszi csomókat vagdalni. Az erotika információvá szeretné tenni a létezést, mind több közeget keres, hogy minden titkot önmagáról tanúskodó fenoménná oldjon. Ennek azonban maga a testi lét is ellenáll, mely sima, zárt, lehetőleg vastag vagy makulátlan bőrbe köti a pulzáló, formátlan, burjánzó, falánk, ragadozó és gyanús állagú életet, díszkötésbe az élő anyag rútságát. A formák mögött formátlan vajúdás sejlik. Az erotika információszomjként jelentkező létszomja nekiront a határoknak.

A destrudó nem más, mint az érintési vágynak a külsőről a belsőre való kiterjesztése, a lemeztelenítési düh, az élet titkával való szembenézés erotikus vágya. Az élő anyag még mindig nem elég anyag. Az inkarnációs vágy még mindig nem bizonyosodott meg eléggé a lét keménységéről. Még nem talált haza a képek száműzetéséből a lét honvágya. A sejt csak lenni próbál, harcol a létért. Csak a kő létezik. Az élőben is ezt a magot keresi a sejteket roncsoló destrudó, a követ, az atomot, a fizikát. A destrudó az élő holt aspektusát akarja elérni, a kiterjedt, tehetetlen dolog kristálytiszta keménységét az erjedő aktivitás zavarosságában. Az önmagát és társait meghaladó, mindig odébb és előrébb lendülő, hátráló és menekülő bujócskázó létet visszanyesni egy nyugodt centrum jelenvalóságára.

A teljes szex felfokozó szenvedélye, Sade regényeiben a kéjeket bűnökkel, Bataille regényeiben a mazochista perverziókkal, a szégyen és undor egzaltációival fokozza tovább. A fokozás visz ide: a csók radikalizációja a harapás, a simogatásé az ütés, a fallosz bevezetéséé a felkoncolás. Sade hősei kezdetben azon mesterkednek, hogy egyszerre több testi ingert halmozzanak; később hasonlóképpen mesterkednek a bűnök szinkronitása, halmozása szellemében. Champville a fiútestvért kényszeríti hogy hugával koitáljon, majd ő is koitál a lánnyal, előbb azonban mindkét áldozatát ürítkezésre kényszeríti. Máskor vértől és idegen spermától nedves lányokkal koitál, kiket szeme láttára mások defloráltak (Sodom… In. Ausgewählte Werke. Bd.1.161. p.).

A „valósitsd meg!" imperatívusza visz át a háziszexből az erotika művészetébe. Ez ösztönzi a nyelv minél több lehetőségének beszéddé, a rendszer folyamattá válását. Ennek során azonban tekintetbe kell venni az élet és kultúra egyéb alrendszereit. A megvalósitás imperatívuszának határai a fantasztikum és a destruktivitás határai. A fantasztikum határán tapasztaljuk, hogy az elképzelhető egy része a természettel ellenkezik, s nem megvalósítható (a Sade-hősök iszonyatos potenciája a realitásérték számára egyszerű hencegésnek, gyermekes nagyzolásnak tűnhet). A természet által megengedett dolgok egy része kultúránkkal ellenkezik, a másik lelkébe való beletaposást jelentene, vagy még többet, az interperszonalitás hadiállapottá, s a szexualitás vérre menő küzdelemmé változtatását. A fantázia bizonyos szinten maga csap át destrudóba, mert többet tud elképzelni, mint aminek megvalósítását a „szív" elképzelhetőnek érzi.

Csak a natúrszex problémamentes. A kultúrszex önteremtése során nincs a torzulások elleni beépített biztosíték, s végtelen viták számára nyílik tér, melyek nem tudják eldönteni, hogy a tiltó vagy a tiltott a torz, beteg. Baudelaire viziójában, mely a férfiak köznapi szerelmével állítja szembe a leszbikusnők végtelen erotikáját, a végtelen szex leszbikus és kárhozott. Vagy: csak a kárhozat vállalása nyitja meg a végtelenséget. A heroikus elválaszthatatlan a problematikustól és a polgári megvetést és gyűlöletet végigkíséri a titkos bűvölet. „A vágy viharának kitett dantei kárhozottak lebegnek Baudelaire szeme előtt." (Camille Paglia: Die Masken der Sexualität. München. 1995. 524. p.). Baudelaire aligha tüntetett volna a leszbikusnők jogaiért, mondja Paglia (524. p.) viszont a jogvédő harcokat győzelemre vitt leszbikusnőkről sem lehet írni többé már erotikus verseket. Az erotikának soha sem lesznek polgárjogai, s ami megkapja őket, az mindig a háziszex valamely formája. A polgárjogi harcok eredményeként valamely deviáns erotika háztartási variánssá válik. A végtelen szexet a defektesség gyanúja éri, a teljes szexet a destruktivitás gyanúja.

Miért csap át a „teljes szex" fantáziába vagy destrudóba? Vagy talaját veszti, kicsúszik az életbe, át az irodalomba, vagy, a teljes szex megvalósulása közepette, Sade regényei-

ben, az élet veszíti talaját. A destrudó az életet akarja eltolni a fantasztikum felé, a kaland és fantasztikum pedig rezervátumokat képez a teljes libidó számára az élet védelmében: az ünnep vagy a fikció közegeibe száműzi megnyilatkozásait. Sade mégis megvalósítja az abszolút teljességet, mert az egyik teljességmodellt, a destrukció árát elviselő teljességmodellt a másik teljességmodell, a fikció árával fizető teljességmodell keretében valósítja meg. Ha a teljes szex vagy a destrudóba torkollik vagy a fantáziába, akkor adott esetben azért is tér ki a fantáziába, mert ezen belül kártevés nélkül térhet ki a destrudóba. S azért is fenyegeti a destrudó csábítása, azért is kívánja akár erőszakkal is kitágítani a létezés testi-lelki befogadó képességét, mert frusztrálja, hogy a szerelmi egyesülés vágyának minden teljesülésében marad valami mimetikus és illuzórikus elem. A teljes szex magát keresve vándorol egészen a fantasztikus birodalmakig. A teljes szex, magára találva, olyannyira megrémül, hogy a fantáziába kell rejtőzködnie.

13.8. A fejszex tilalma

A szexuális reakciót a másik fél izgalma és beavatkozása vezeti, s a felek kezdeményezéseinek kölcsönhatása viszi az impulzusszexen túl. A szexuális aktus tervezhetetlen, a tervezés megöli az erotikát. Minden lépés maga nemzi – a válasz közvetítésével – a következőt. Az erotikus interakcióban a partner akciója ihleti a szexuális reakciót, s az interakciók az előző interakciókból következnek. Minden megvalósítás új lehetőséghorizontot tár fel. Az erotika művészete nem valamilyen adott képletet valósít meg, nem a nemi aktus közvélemény, köznapi kulturális tudás, ismeretterjesztő szakirodalom vagy valamilyen művészet (regény vagy pornófilm) által előírt, ideális képét követi. Éppen ellenkezőleg, az egyszeri találkozás szelleméből kiindulva tesz zárójelbe minden emléket és előírást. Az erotika művészetének poétikai szabályai a meghaladás, az elhajlás, a rögtönző spontaneitás egyszeri alkalom különös adottságaiból táplálkozó szabályai. Amennyiben eszményről beszélünk, mutánsjellege határozza meg az erotikus aktus autenticitását. A kontrollra törő tudatosság puszta utánzássá teszi az erotikát. Az utánzás, a tudatosság, a tervszerűség, szándékoltság dezerotizál. Az ambíciózusan, de érzék és találékonyság híján ágáló párt (vagy csoportot) nem az erotika szelleme mozgatja. Ők vagy az impulzusszexet próbálják álerotikával felcicomázni, vagy pedig az erotikától távoleső motiváció határozza meg ténykedésüket (megfelelési és teljesítménykényszerek). Az erotikának is van sznobizmusa. Ha az erotikusan cselekvőt nem a szeretővel való kölcsönhatás, hanem saját tervei, önmagáról mint ideális szeretőről vagy nagy csábítóról alkotott elképzelései mozgatják, akkor a társas szex csak az autoerotika kifejezési formája.

Az erotikus ihlet kedvező talaja a spontaneitás. A spontaneitás sérelme, ha az aktivitás reflexívvé alakul, a résztvevők megfigyelőként viszonyulnak hozzá, kívül kerülnek rajta. Ez a pozíció kedvez annak, hogy nyugtalan sznobizmussal méricskélve, más aktusokhoz hasonlítsák. A spontaneitás reflexivitással összefüggő másik sérelme a mimetikus jelleg, ha a résztvevők tanult aktussémákat, ma főleg a képes sajtóból vagy a pornográfiából merített másodlagos tapasztalatokat alkalmaznak, miáltal a reális aktus a divatos szexualitás közkeletű képeinek képévé válik. E másodlagos árnyékerotikát és az erotika művészetét az egyszeriség, a rögtönzés, a spontaneitás törvénye segítségével differenciálhatjuk. A rögtönzés szabados-

ságának függvénye a bravúr, az élményszenzáció. Az egyszeriség törvénye, az előfeltétel mentes rögtönzés eszménye óvja az erotikus kommunikációt az automatizációtól. Az utánzás, előírt, tanult programok fantáziátlan kivitelezése, értéktelenebbé teszi az erotikát a nyers impulzusszexnél, a puszta nemi dühnél, mely primitív ugyan, de legalább hamisítatlan.

13.9. Korlátozott és kidolgozott kód

A primér korlátozottság darabosság, fantáziátlanság és ösztönösség általi bezártság egy reagálási módba, amely nem ismer kifejlesztési lehetőségeket és alternatívákat. A primér korlátozottságot az egységek hiánya, kapcsolataik szegényessége, egyszerűsége jellemzi. Nincs meg az ereje, hogy a distinkciók kifinomultsága segítségével belevilágítson a lehetőségek távlataiba. A primér korlátozott kód a natúrszex, a nyersszex, a nemi düh, a szekundér korlátozott kód a szükségesre redukált, leegyszerűsödött háziszex. Az automatizálódott háztartási erotika felépítése tekintetében hasonlít a nemi dühre, csak annak szenvedélyessége hiányzik belőle. A nemi dühöt vadabb, emezt pedig korcsabb mivoltával jellemezve különböztethetjük meg őket egymástól. A szekundér korlátozottság, mely tiltások, gátlások mellett a megszokás és unalom terméke, nem azonos a választékos, egyéni ízléssel, ami épp az egyszerű, durva, nyers ingerek kerülése és a kifinomult, bonyolult, levezetett, félreeső keresése. A kényszerkultúra tilalmai és a köznapi élet nyomása a nyers természetnek csinálnak utat, a „szükséges rosszra" redukálva a szexualitást, s minden további bonyodalmat, alkalmi és differenciált megnyilvánulást szükségtelen rossznak, perverziónak tekintve. A köznapi élet nyomása nem evolúciós nyomás, a leépülés felé hajt, nem a kiépülés, felfegyverzés irányába. Nem növekedésre késztet: prédául vet a nagyobb társadalmi egységek és az őket kontrollálók szükségleteinek.

A natúrszex gyorsít, egyszerűsit, a kultúrszex lassít, bonyolít, a háziszex naturális kultúrszex, második természet, mely egyszerűsít ugyan, de ez ezúttal nem a szükségszerűség, hanem az önkény munkája. A korlátozott kódnak két fajtája is van, melyek mintegy bekerítik, kétfelől ostromolják az embert. A naturális korlátozottság képviseli a szexualitás eredeti formáját, a kulturális korlátozottság pedig megerőszakolja az erotikát. Ebben szükségszerűség is rejlik, az életösztön számítása is benne van: a kultúra azért akarja megerőszakolni a szexualitást, mert úgy érzi, hogy a szexualitás megerőszakolja a kultúrát. A társadalom azért akarja korlátozni, visszaszorítani a szexualitást, mert úgy érzi, a szexualitás fosztogatja a realitásprincípium idő- és energia tartalékait.

E pont, természet és kultúra határa, a szexuális jelenségek színtere feloldhatatlanul problematikus: a kultúra elítéli a szexualitást, mert megerőszakolja az emberi szabadságot nyers reflexeivel. Ugyanakkor a szexuális kultúrát vagy erotikát, amely telíti az iménti reakciókat jelentéssel és szabadsággal, elítéli, lehengerli és tiltja a köznapi kultúra.

A kultúra féltékeny a szexuális kultúrára. A szexualitás szférájában a korlátozott kombinatorika örvend korlátlan elterjedésnek. Ez magában még nem lenne meglepő, hiszen a durva általában elterjedtebb és életképesebb, mint a kifinomult. A kifinomult veszélyezetettebb, mint a primitív. De általában a veszélyeztetett és ezért ritkaságértékű a nagyobb presztízsű. Ezuttal ez nem így van. A szexualitás specifikuma a kidolgozott kód stigmatizáltsága. (Ha általános kultúraelméleti analógiákat keresünk, nem maradunk feltétlenül ilyenek nélkül. Az

általános kultúrát is jellemzi az, hogy a középszerű nemcsak az alantast, hanem a kifinomultat is hajlamos stigmatizálni. A zsenialitás éppoly stigmatizált mint az elavult; a relatíve elavult az abszolút elavultat és a felfedezőt, az autentikusan újat egyaránt stigmatizálja; ha általánoson az absztrakt általánost, közös minimumot, a sokaságon végigfutó komponenst és nem az abszolútat, a sokaságban szétszórt értékeket összefoglaló, új létszintre átvezető konkrétumot, a konkrét általánost értjük, akkor a középszerű az általános; a középszerűség hatalma maga a hatalom.)

A korlátozott kód az elterjedt s a kidolgozott a stigmatizált, a korlátozott kód natúrájával szemben egy másik korlátozott kód képviseli a kultúrát. A természeti erotika történésjellegű aktív tehetetlensége és a kultúrerotika szklerotikus élőhalottsága egyformán igyekeznek elsöpörni illetve tiltani és visszaszorítani a kidolgozott kód kísérletező, kreatív, felfedező késztetéseit. Ez utóbbit pedig az ostromállapot, az önigazoló, védekező mentalitás hajszolja – Sade-tól Klossowskiékig, a hatvanas és hetvenes évekbeli újrafelfedezőiig – purisztikus végletekbe. A purisztikus, teljes erotikát szubjektíve felsőbbrendűségi érzés, objektíve pedig stigmatizáció jellemzi. A szexuális szféra kettészakad, a teljes erotika, a kidolgozott kód megveti a korlátozottat, a megduplázódott korlátozott kód pedig kiszorítja a kidolgozottat az életből (a fantáziába).

A nyers natúrszexet már vizsgáltuk, most arra kell egy pillantást vetnünk, hogyan szerveződik a szklerotikus háztartási szex. A cenzúrát olyan felügyeleti szervként ismerjük, amely valamely kód üzeneteit vizsgálja át, szelektálja, hogy a felforgató tartalmakat kitiltsa a széles körű kommunikációból. A cenzúra ily módon a széles körű és a zárt kommunikációs rendszerek közötti gátként funkcionál. A szexuális kultúra cenzúrája mélyebbre nyúl. Preventív cenzúra ez, de mélyebb értelemben, mint a folklór – Jakobson és Bogatürjov által leírt – preventív cenzúrája. A folklór preventív cenzúrája azt jelenti, hogy a továbbhagyományozás kiszűri a tradált közleményekből azt, amivel a továbbhagyományozók nem értenek egyet vagy amit nem értenek. Ami nem tetszik, az kiesik az üzenetből; kiesik, de benne volt. A múlt elveszett üzenetei a tiltott tartalmak hősi temetői; mindazonáltal ezek elhangzottak, megvoltak. Voltak olyan üzenetek, amelyekben szóhoz jutottak. A szexualitás cenzúrája mélyebbre nyúl, a nyelvbe fojt bele bizonyos lehetőségeket, melyeket nem enged üzenetté válni. A kódot cenzúrázzák, nem az üzenetet, a nyelv vállalja a lemondást, nem az üzenet. Míg a szellemi élet általában szembeállítja a nyelvvel a cenzúrát, a szexuális kultúra a nyelv restriktív szubkódjaként teszi belsővé. A kultúra célja nem az, hogy miután meggyóntak bizonyos aktivitásokat, megdorgáljuk a tetteseket, azután megbocsássunk, hanem az, hogy amivel maguk a tettesek sem értenek egyet, azt ne is tegyék meg, amit pedig megtesznek, vállalják. A probléma abban áll, hogy az ember tettei igényt tartanak a cselekvő személy egyetértésére, a szexuális szférában pedig ez az egyetértés gyakran hiányzik.Vajon ilyen esetekben az ember természete és kultúrája konfliktusaiban, melyik felet hibáztassuk? Ha a kultúra asszimiláló képessége beteg, feldolgozó képessége korlátozott, vállalkozó készsége sérült, akkor vezetnek a tilalmak és korlátozások a szexualitás korlátozott kódjához. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a kultúrával szembeszegülő minden impulzust automatikusan felszabadítónak, emancipatórikusnak kellene tekintenünk. Pusztító ösztönök is lázadhatnak a kultúra, nemcsak szklerotikus kultúrák az ösztönök ellen. Eme distinkció figyelmen kívül hagyása ítélte bukásra azt a generációs kulturális forradalmat, amelynek kezdetét az *Eper és vér*, rossz végét a *Félelem és reszketés Las Vegasban* ábrázolja.

A szexuális kultúrát, a szexualitás kulturáltságát az önmérséklettel azonosítva, s az önmérsékletet a reagálás ritkításán és egyszerűsítésén mérve végül oda jutunk, hogy a kiküszöbölhetetlen genitális egyesülésen kívül az ölelést és a szűzies csókot tarthatjuk megengedhetőnek. Így érhető el a kultúrált szexualitás, az óhatatlan szűzietlenség maximális szűziessége. Mindez azonban ellentmond a kódjai differenciálására törekvő kultúra logikájának, mely arra tör, hogy minél több releváns egységet és sokat mondó kapcsolatot dolgozzon ki.

A tiltott régiók és érzékenységi formák lázadásától várták a XX. század hatvanas éveiben a szexuális kultúra forradalmát, ám nem új érzékenység született, csak másik érzéketlenség. A natúrszex barbársága és a háziszex korcs mivolta elleni lázadásból újabb suta termék született, a pornószex. Mindazt, amit a háziszex megpróbált kiküszöbölni, a pornószex mániákusan és kényszeresen ismételni kezdte, újra néhány reagálásra redukált kódot teremtve, ám ezúttal e néhány reagálás az volt, amitől a háziszex legjobban szorongott.

A tiltott régiók lázadásából születik az ellenkorlátozott kód, a fordított korlátozott kód, mely szintén nem hajlamos felfedezni a testi élet gazdagságát, s nem képes egyéníteni a nemi aktusokat. A háziszex mániákusan néhány elviselhető aktusformára redukál, a pornószex pedig hasonló mániával redukál arra a néhány érintkezésmódra, melyeket a háziszex szorongással kerül vagy szégyenkezve letagad. A pornószex a kidolgozott kód legobszcénabbnak érzett elemeit ragadja ki, s ezeket azután az értelmetlen és uniformizált, automatizált utánzó viselkedés kényszeres monotóniájával realizálja. Akárcsak a háziszex, ez is szekundér natúrszex-szé merevül, így ennek most már két terméketlen formája áll szemben mind az eredeti natúrszex-szel, mind az egyéniesüléssel és felszabadulással.

Az ellenkorlátozott kód elsőrendű problémája, hogy nem kevésbé szegényes, mint a háziszex. A folyamat előrelátható. Az orogenitális aktust anogenitális és genitális érintkezés követi, s ezzel a fantázia és tevékenység kimerül. A legigénytelenebb prostitúció kényelmi reagálásai válnak kulturális normává, midőn az egyik legvirágzóbb kultúripari ágazattá növekvő pornográfia átveszi a regénytől a felnövekvő generációk szexualitásának kódolását.

A pornográfia nem ismer tilalmat, csak unalmat. A „legizgalmasabbra" akarja korlátozni a szexualitást. Ezzel két veszedelmet vesz magára. Az első az, hogy a „legizgalmasabb" közkeletűvé, előreláthatóvá, végül új imperatívusszá válik. Az aktus kötelező elemeként elveszti érdekességét, köznapivá válik. Minden felfedezés és egyéni variáns elnyomójaként a konvencionális szexuális teljesítmény „lezavarandó" tartozékaként járul hozzá a tömegember kultúripari szexualitásának homogenizálásához. Miután a pornográfia által kódolt szexualitás, a „legobszcénabbra" redukáló kényszerek automatizálódásának és banalizálódásának eredményeként elveszti varázsát, valamilyen másodlagos, próbára tevő, beavató funkciót vesz fel az újnomád csoportkultúra szervezőjeként, az egyéni ambíciók és érzékenységek lefaragójaként és fegyelmezőjeként az ember, első sorban a nők betörését szolgálva.

A szűzi korlátozottsággal szembeállított obszcén korlátoltság mellett a pornográf ellenkorlátozott kód másik problémája a problémamentesség fikciója. A tilalmakkal nem a problémafeldolgozást, hanem a problémákat a szőnyeg alá söprő tehermentesítést állítja szembe. Nem megoldja, hanem tagadja a problémát. Korábban az élvezeteket tiltják a szorongások, most a szorongásokat az élvezetek. A szorongást azonban nem szünteti meg a tilalom, a szorongás él, s a reagálás kivitelezésébe beleviszi tüneteit. A tilalmakkal küzdő tragikus erotikát a problémákat tagadó erőszakos és hebehurgya, aktivista kegyetlenség váltja fel. A tömegszex nem a Bataille által kijelölt útra lépett, aki szerint nem a tilalom

felfüggesztésére, hanem az áthágás megszervezésére van szükség. Az áthágás megszervezése pedig nem pszichotechnológiai vagy szociáltechnológiai intézkedések, hanem drámai konfliktusok dolga, nem adható reá recept. A tilalom felfüggesztése, a tilalom tilalma teszi a szexualitást tét nélküli disznólkodássá. A tilalmakra is, sőt a tilalmakba vetett hitre is szükség van, mert ezek őrzik, tartják a kultúra vonzáskörében az áthágást. Tilalom és áthágás egyaránt az ambivalens viszony tárgyai, s mint ilyenek fegyelmezik egymást. A tilalmakkal és kérdésekkel együtt összeomlik az erotika hagyományos szentsége, amely ha rettenetes szentség volt is, ha démoni vonásai voltak is, nem süllyedt le a mai felszabadult erotika kaszárnyastílusú bornírtságába vagy üzemi sivárságába. A lázadás korrumpálódott, az elnyomott szükségletek felszabadulása helyére lopta a tőke a mesterkélt szükségletek manipulációs diktatúráját. A szexualitás tőkés gyarmatosításának a felszabadulás önfélreértése az eredménye, mely a „disznólkodjunk!" imperatívuszát tartja az új kultúra nagy vivmányának. A konzumhedonizmus (Peter Gorsen: Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie. Reinbek bei Hamburg. 1972. 53. p.) az erotika mélységével való szembenézést továbbra is kísérő félelmek kivédésére a blőd és felszínes játékosságot intézményesíti az új erotika alapszínezeteként, melynek komolytalan és igénytelen automatizmusaiba végül csak a kegyetlenség felszabadításával tudják visszavinni a jelenlét és valóság érzését, amelyet az új erotikus kötelességek konvencionálissá szürkült obszcén rituáléi elveszítettek.

A „felvilágosult", „modernizált", „felszabadított", „kijózanodott", „demitizált" – a fejleményeket igazoló jelszavak nem hiányoznak – szexualitás elveszti titokzatos és intim jellegét. Az erotikus felvilágosodás, mely a fellegekben járó szerelmi romantikának hadat üzenő felszabadulást ígért, az erotikát tisztán technikai problémának tekintette. Az értelem és érték problémáitól eltávolodott, a szubjektivitás igényeit, növekedési, beteljesedési és értelemkeresési impulzusait nem akceptáló kor szexológiája univerzálisan érvényes kezelési utasítást vél adhatni az emberi szexgéphez. Hovatovább az autók is csak a karosszériában különböznek, a különböző márkájú televíziókban is ugyanaz a képcső van, a globális konyha leegyszerűsítve bekebelezi a nemzeti konyhákat, a nemzeti vagy egyéni ízek eltűnnek. Miért ne születne, az iménti fejleményekkel összhangban, egy új, globális szexualitás? A szexuális kultúra pornográf rekódolásának valószínűleg ez az értelme, s ez azért választja a prostitúciós lumpenszexet eszményül, mert ez alkalmas egy legalacsonyabb, egyszerű közös nevezőül szolgálni, melyből a globális szex kiindulhat. A pornográfia obszén korlátozott kódja látszik, az angol nyelv testnyelvi megfelelőjeként, a szexualitás világnyelveként világuralomra jutni. A tökéletesen manipulálhatónak, egyszerű technikai problémának tekintett szexualitás kezelési utasításait az ellenkorlátozott kód hordozza. Nincs probléma, nyúlj a közepébe, kezdd a végén, üzeni a befogadónak.

13.10. A tekintet „vonala" a kódhierarchiában

Az erotikus élmény leírásakor erotikus szervként kell tekintetbe venni a szemet illetve a tekintetet; szem és tekintet viszonya egyébként hasonló pénisz és fallosz viszonyához, azzal a különbséggel, hogy a kettősség ezúttal mindkét nem esetében megtalálható. A tekintet, mely éppúgy „érint", mint a kéz, új „hangot" vezet be az erotika zenéjébe, új vonalat a kódrend-

szert leíró „kottába". A tekintet nemcsak érint, az érintés tárgya is lehet. Két tekintet találkozik, kutatják egymást. Ez nem ugyanaz, mintha megcsodáljuk valakinek a „szép szemét".

A pornófilm nem erotikus műfaj, csak maszturbációs eszköz, ha nem hagy időt és nem ad módot a néző tekintetének a meztelen test esztétikai elsajátítására. Ha ellenben időt ad erre, akkor olyan funkciók kiterjesztése az időben, amit már a képzőművészet előző évszázadai is műveltek, a görög falfestményektől és vázaképektől Michelangeloig, vagy tőle Rubensig stb.

A szimbolika ősi és modern formáira egyaránt jellemző, hogy a befogadó szem a női, az aktív kéz ellenben a férfi nemiség metaforájául alkalmas. Ezt azonban korrigálja az a tény, hogy a kéz nemcsak izgat, érez is, körülvenni is képes, a szem pedig aktív tekintetként vesz birtokba. A feminista pornográfiában a fallosz szerepét felvevő mutatóujj és a szintén fallikus szerepet játszó klitorisz találkozásának aktusában megkettőződik a fallikus nő aktív ambíciója. A korábbi libertinus avantgarde a fallikus nő jogaiért harcolt, az újabb az anális férfi – befogadói – jogaiért. Az utóbbiban az anus lép fel a misztikus „harmadik szem" örököseként.

A pornófilm vizsgálatakor nem elég leírni, hogyan érintik egymást a szereplők, döntőbb probléma, hogy mit tesz velük a néző tekintete. A pornófilmben (és általában minden filmi erotikában) a néző tekintete veszi birtokba az erotikus tárgyakat, a nézői tekintet a centrális végrehajtó szerv, a pénisztől emancipált kvázi-fallikus operátor, így a pornófilm hozza a maga vizuális szférájában gyakorolt különböző nemű aktivitások egyenlősítését a hatvanas évek mozijainak sötétjében.

Bár a tekintetet külön médiumnak tekintjük, a leíráskor nem érdemes illetve csak ritka esetben szükséges akcióit „lekottázni". Miért? Mert a tekintet mindenütt jelenvalósága túlbonyolítaná az ábrázolást. Sok szereplő esetén az alakok tekintete követhetetlen, a nézőé pedig magától értetődően igyekszik átfogni az összlátványt és annak szereplőit. A pornográf tekintet nemcsak a testet fogja át és „rakja össze", hanem a képen látható összérintkezés együttesével érintkezik, az összviszonnyal létesít viszonyt. Önálló jelölésének akkor van értelme, ha magában a nemi eseménysorban saját „ideje van". Mit jelent ez: „ideje van a tekintetnek"? A köznapi nyelvben „szemezésnek" nevezett interakció sor, a tekintetek „tapogatózása" pl. ilyen stádium. Vagy ilyen aktussor az is, ha a szerető megkéri az imádott személyt, hogy nézhesse őt (mint Jávor Pál Karádyt a *Halálos tavasz*ban). Ilyen stádium az is, ha a szobrász mintázza a dekoratív pózba dermedt Sara Montielt a *Pecado de amor* című filmben.

A testek a nézőknek tárulnak fel, és feltárulkozásuk módja, az erotikus póz, vezeti a néző fantáziáját. A régebbi filmekben ürügy kell a feltárulkozáshoz, az *Ekszt*á*zis* esetében a fürdés, az *És Isten megteremtette a nőt*ben a napozás, az újabbakban felvállalják a meztelenkedés erotikus motivációját, bizonyos értelemben azonban ez is ürügy, hiszen a képzelt alaknak feltárulkozó képzelt személy akciója ürügyén a nézőnek tárulkozik fel a sztár.

A szem teszi az első lépést, választja meg, jelöli ki a tárgyat, és bizonyos értelemben ő teszi meg az utolsó lépést is, amennyiben a részösztönök résztárgyait összefogja személylyé, sok valamit egy valakivé értelmez át, ezt a valakit elhelyezi egy rangsorban, méghozzá nemcsak a tények, hanem az értékek világában is. Van szerető, megvető vagy közönyös tekintet. Gyönyörködő és imádó vagy elutasító tekintet. Ha a tekintetnek ilyen mérvű hatalmát tudatosítjuk, megérthetjük az obszcén tekintet fogalmát: az obszcén tekintet a részösztönök szolgálatába szegődik, nem „rakja össze" a személyt.

A reá irányuló tekintet variánsaihoz hasonlóan a tekintet tárgyának is megvannak a maga variánsai. A hagyományos meztelenség a mazochista meztelenség, melynek jellemzője a szégyen, a félelem az anyagtól, a test anyagi-természeti aspektusaitól, ezeknek ellenőrizhetetlenségétől, s a félelem a teljes megnyilatkozástól. A meztelenség ugyanis nemcsak a testnyelvet szólaltatja meg (nemcsak a pózokat és gesztusokat beszélteti), ezúttal a test anyagi léte is beszél. De az a meztelenség, amelyet szégyenkezve és mégis hősiesen tárnak fel alkalomadtán, ugyanaz a meztelenség, amely képes a dicsőséggé válásra, ha túllépi a szégyent a nagylelkű adományozás aktusában, amelyet pl. Rekha mutat be a *Tavaszünnep* című filmben. A meztelenség akkor válik drámaivá, ha sikerül érzékeltetni ambivalenciáját. A szégyen mozzanata motiválja az eltakarást, a dicsőség lehetősége a feltárás ösztönét. A kettő együttesében mindig meg kell maradni a titok mozzanatának, a feltáratlan maradékának. A meztelenség művészete más értelemben is takarékos: meg akarja őrizni a privilégikus ajándék jellegét. Előbb a sötét éjszakába és sötét fátylakba takarózó, menekülő Rekhát látjuk, utóbb a fekete fátylait majd aranyláncait, kincseit is levetkőző szépséget. Vetkőzése dupla szenzáció, mert nemcsak terheit, gátlásait, szerepeit veti le, hanem kincseit is, de a kincsek levetése még nagyobb kincsek átadása, hozzáférhetővé tétele.Az önátadás ekszтázisában Rekha a nőiség olyan mély szépségét jeleníti meg, melynek számára még a diszítés is takarás. A fiatal fuvolás, aki előbb magányosan játszott az éjszakában, leoldja a felkínálkozó Rekha aranyláncait. Rekha lassan forog, körbe-körbe, hogy segítse a fiatalembert ékei lebontásában. Hol a férfi mellé térdelve nézünk fel rá, amint fönénk magasodik dús kincseivel terhelten, hol azt látjuk, amint a férfit elárasztja, eltakarja, befogadja a nő leomló hajzuhataga. A láncok, melyeket a vetkőztető szerelmes leteker a nőről, ráfonódnak saját testére, s míg forgolódnak, a vetkőztetés átváltozik összeláncolódássá, s a két test végül csak egyként tud mozdulni. Rekha szelíd mosollyal, nagy szemekkel néz. Szűzies kurtizánt játszik, aki tudatában van a szépség hatalmának, de ez nem a szexidolumok ostoba nyugati gőgjét eredményezi, hanem a szépségnek mint az istenek ajándékának kijáró, tovább ajándékozó szelidséget, a nagylelkűség gyönyörét.

A mazochista meztelenség, melyről eddig beszéltünk, óvatos és tartózkodó. Modernebb a szadista meztelenség, mely jogait követeli és birtokba akarja venni a világot. Ez a meztelenség jelenik meg a nácik testkultuszában vagy a hatvanas évek kaliforniai meztelenség kultuszában. Mindkettő nyilvánossá teszi, megfosztja intimitásától a testet, az utóbbi a szeretkezést is. A szadista meztelenség férfi és nő, öregség és fiatalság, esztétikum és etikum, öltözöttség és öltözetlenség megkülönböztetése ellen lázad, a differenciálatlanság jogát követeli. A fényhez, levegőhöz, nyilvánossághoz és a korlátlan éritkezés jogához ragaszkodó, porondot és visszhangot követelő meztelenség azonban nem-személlyé nyilvánít, absztrakt szex-munkást kreál az alkalmi partnerből. A paradox eredmény az, hogy míg a mazochista meztelenség erotizált, a szadista meztelenség dezerotizál.

A mai meztelenség banális, a régi szép és iszonyatos. A mazochista meztelenség távolít, sőt részben takar, pózai sem nyitottak, zártsága kedvez az átfogó, totalizáló szépesztétikának. A kéz megragad, a tekintet átfog. A feldaraboló érzékek – és a tekintet kivételével csak az ölelés, az *Orlac kezei* végén látható felnyalábolás nem ilyen – eltávolítanak a szépesztétikától, hogy növeljék az aktus inkarnációs erejét. A mazochista meztelenség a tekintet győzelme, a szadista a tárgyé. A szadista meztelenség maga is szadizmust vált ki, nem az esztétikai ítéletet szólítja, s nemcsak a libidót kavarja fel, hanem a vágynál mélyebb szorongásokat. Az

újabb pornográfiában, s végül a játékfilmben is versenyre kelnek a nemi szervvel a kínzó, szúró és vágó eszközök. Az új jelenség megértése érdekében újfent két meztelenséget kell megkülönböztetnünk:

1./ A meztelenség a ruha alatt: szép és rút.

2./ A meztelenség a bőr alatt: félelmes és szánalmas, undorító és iszonyatos.

A modernség még az első meztelenséggel szemben is habozik, a posztmodern a másikat is ki akarja hámozni. Az erotika „folytatása más eszközökkel" a kegyetlenség, vagy a kegyetlenség fékezése, halasztó kibontakozása az erotika? A posztmodernben az erotika nem alternatíva, csak fokozat. Ezt nemcsak a pornográfia előtérbe került bestiális, aljas, alantas és undorító formái, és nemcsak az ezekre való utalások artfilmi offenzívája jelzi, hanem az erotikus thriller is, melyben az erotika bestializálódik, vagy a slasher, melyben a bestialitás erotizálódik.

Tekintet és meztelenség viszonyában az önkéntesség vagy az erőszak is dominálhat. Van a tekintetet kielégítő, de sértő meztelenség is. A szadista meztelenség egyrészt a test részleteit hangsúlyozza, a részösztönöket szólítja meg, s cenzurális korlátozásként utasítja el a szépesztétikát, másrészt túllépi az exhibicionizmus mindenkori kultúra által tolerált küszöbértékeit.

Van a meztelenséget sértő illetve nem sértő tekintet. A szadista tekintet megalázza a kikényszerített meztelenséget. A meztelenség szadista, ha nem érzi szükségét, hogy félrevonuljon szükségét végezni, s ezzel szimbolikusan a társat és a közsséget nyilvánítja kloakává, ám ugyanez az aktus a szadista tekintet hatalmi körébe kerül át, ha pl. a rabnak nem teszik lehetővé, hogy félrevonuljon szükségét végezni.

Az exhibicionizmus nem a szem, hanem a tekintet ellen irányuló támadás, míg a voyeurizmus esetén a tekintet lopja meg más szervek (és személyek) erotikáját. Mindkét aktus ellentmondásos és ezáltal rejtélyes. A film számára mindkettő alapító aktus, lévén a film testi realitások megörökítése, bemutatása és ezáltal köztulajdonba vétele. A vászon vagy képernyő az exhibicionizmus, a nézőtér a voyeurizmus közege. Az exhibicionizmust illetve voyeurizmust bűnként, perverzióként minősítette a kultúra, de nehéz eldönteni, kinek a perverziója. A voyeurizmus hagyományosan a férfi aktusa, de a kihívó, meztelenkedő, pózoló, önmutogató nő váltja ki. Az exhibicionizmus nőies tulajdonság, de a nő látványára vadászó férfi „bűneként" is értelmezhető. A voyeur elrejtőzik, hogy tisztán tekintetté váljék, ennyiben aktusa az abszolút szubjektivitás felé viszi. Az exhibicionista ezzel szemben objektiválja magát, testként kínálja fel és mutatja be létét, az inkarnációt az önelidegenülés ágálásává fokozza, miáltal tette az önmegalázási, önveszélyeztetési, végső soron az öngyilkossági ösztön művének is tekinthető. A voyeur áldozatra vadászik, de nem bántja áldozatát, az exhibicionista a megalázó tekintet áldozatául kínálja magát, de ezzel megtámadja, obszcén aktus áldozatává teszi a lehetséges partnert. Az exhibicionizmus tehát támadás, ám akkor a voyeurizmus úgy értelmezhető, mint visszavonulás a tett közegéből, kerülési magatartás, kvázi-incesztuózus bálvány kreálása, lelki önkasztráció.

Exhibicionizmus és voeyeurizmus szerepe eltérő a két nem kultúrájában. Az exhibicionista férfi nem erotikus objektum, az exhibicionista nő igen. Ez háború és szerelem illetve férfi és nő hagyományos strukturális homológiájából következik. Ha kiélezetten akarnánk fogalmazni, azt is mondhatnánk: csak a nő meztelen! A férfi izom és csont, hús és bőr, struk-

túra és funkció, munkás és katona, a férfitest célokra utal és specializált eszközként áll azok szolgálatába. Az *Eksztázis* című film meztelen Heddy Kieslere előbb azt játssza el, hogy erotikusan ki van fosztva az akaratlan és vétlen, de azért szemtelen voyeur által, és nem azt, hogy izgató és nagy hatalmú erotikus csodafegyverekkel van felszerelve. Előbb azt fejezi ki, hogy veszített és kifosztották, s ezért bosszút akar állni: 1./ a bukás, a szégyen, a kifosztottság a meztelenség első arca, 2./ a lázadás, a bosszú, a harag, a hisztéria a meztelenség második arca, de harmadik arca is van. 3./ Mivel a meztelenség az élet logikájának kifejezése, a férfi életbarát gesztusára feltámad a természet és vele a női befogadás, mintha a férfi által vágyott nőnek a férfi vágyát és a vágyó férfit elfogadó megnyugvása a megelevenedő tájba, a vitális világ életének sodrásába fogadna be. A meztelenség harmadik arca, az intimitás születése egyben az egész kozmosz feltámadása Machaty filmjében.A nő fenomén és élet, szépségbe öltözött, nem adta fel a test sokoldalú kiképzésének eredeti ideálját (mely a férfi esetében izomkolosszussá való „testépítéssé" torzul), de a szépség valójában vetkőztet, a szépség a lényeg áttetszése a jelenségen, az életé a szerepeken, a nőtest okokra utal, nem célokra. A nyilvánosság banalitása által megtámadott meztelenség eltűnése egyúttal a nő eltűnése. A meztelenség erotizált vagy dezerotizált. A modernségben a nő erotizált, a férfi dezerotizált, a koedukáció korában az új nő dezerotizált, s szembeállítják az erotizált régi nővel, akit a filmek elkésett kivételként mutatnak be (pl. *Grease*). A reneszánszban vagy a görögségben a férfitest erotikáját is ismerik. A modernség kezdete a férfitest elrablása, a posztmodern kezdete a nőtesté, a nő megfosztása korábbi erotikus szenzációsságától. A képzőművészetben előbb a férfitest válik szenvedő krisztustestté, korcs, véres katonatestté, elnagyolt és specializált munkástestté vagy nyomorulttá, beteggé (*Elefántember*). A posztmodernben a nőtestre is ez a sors vár (*Mártírok*).

Természeti szükségszerűségek és társadalmi szükségszerűségek kihívásainak elfogadásából ered a személyes szabadság, mint nem puszta kompromisszum, nem is egyensúlyteremtő és stabilizáló szintézis vagy szkeptikus illetve erőfitogtató osztozkodás, hanem mint drámai túllendülés. Ilyen az erotika. A természeti funkció szubsztancializmusa, a humanizálatlan ösztön alkalmatlansága az új, bonyolult és gyorsan változó kulturális viszonyok között primitívségre ítéli a nyers erotikát. A társadalmi szerep formalizmusa, az elidegenedett rituálék uralma, a szokás – a szexuális szokás is! – szintén veszélyezteti az erotikát, nem kevésbé mint a felettes én normatívái. Az erotika két egyoldalúsággal szemben lép fel harmadik erőként, az invenció, a fantazma, az egyediség bonyodalmassága, a kockázatos kísérlet eredményeként. A szex biológiai érték, az erotika szimbolikus érték. A szex ösztönszabályozta, az erotika fantazmaszabályozta jelenség. A természeti törvényen és a társadalmi szokáson is túllép az individuális fantazma és annak képzeletvilággá, vággyá kiépült származékai. A fantazmatikus örökség megértéséből fakad a személyre szóló meztelenség eszméje. A tekintet háromszor hierarchizál, szelektál, egyszer természeti, másszor kulturális, harmadszor személyes alapon. A tekintet kulturájának mércéje, hogy melyik szinten akad el vagy meddig jut tovább. Az ember visszaveszi létét az összességtől és kiválasztottnak ajándékozza, s épp ezzel és épp ő konstituálja annak kiválasztottságát. Ez a férfi számára is lehetővé teszi a társadalom által megtámadott meztelenség visszanyerését.

13.11. Az erotikus sor

(Az élmény és tevékenység összstruktúrája)

Az impulzusszex az erotikus élmény és tevékenység kibontakozásának minden fázisát elviselhetetlenné fokozza, hogy felszámolja. Minden fázis egy következő fázisnak adja tovább, annak szükségletei számára dolgozza fel a pszichikus energiát, érzékenységet, készséget, akaratot és tetterőt. Az erotikus képzelgés egy ideig felvillanyozó lehet, ám ha nem jut tovább a cselekvéshez, mint az erotikus sor minden egyéb tagja, mérgezővé válik, merő önkínzássá. Ha ezzel szemben tovább tud lépni a lélek, a képzetek kidolgozottsága előnyt jelent a cselekvésben, mely érzelmi és fantáziakultúrával felszerelve több lesz, mint az eme stádiumok érlelődésén át nem haladt cselekvés, mely utóbbi nem lehet több, mint puszta vakpróbálkozás. A sor tagjainak szükségük van egymásra. Mind sorban kiéli lehetőségeit, hogy közben helyet csináljon valami másnak, s eszközöket bocsásson rendelkezésére. Minden fenomén egy következő felé vezet, mely a helyére lép, hogy az előzmény feloldódjék benne. Egymásutánjukban valósul meg a szexualitás, így egymás általi leváltásuk végül a megvalósult, célját elért szexualitás kialvásához vezet. A stádiumok belső mozgósításának, kiélésének teljessége biztosítja leváltásuk megnyugtató teljességét, miáltal a folyamat biztosan halad a vég felé, s az előbbi stádiumok nem perelik vissza az utóbbiaktól a lelki energiákat, libidinális töltéseket. A sor tagjai meredek, gyors vagy lankás, lassú átmenetekben fokozzák az élményt. Ennek felel meg az is, hogy az egyik élménytagnak a másikba való átmenete milyen lassú és fokozatos vagy gyors és radikális. Hosszan fokozódik az izgalom és lassan nyugszik meg az alany, vagy drámaian ugrik a csúcsra az ingerületi állapot és hasonló meredeken zuhan belőle a nyugalomba a kielégülés. A *Les folies d'Elodie* című film, hősnője megrója az általa beavatott kamaszt a túl gyors reagálásért, meredek izgalomgörbéért, majd egész éjszakát áldoz teste felébresztésére, s reggel férfiként bocsátja ki a világba. Csúcs híján a nyugpont sem következik be, a relatív örömöt relatív nyugalom követi, az erotikus képzetek kínzó hatása zavarja az életösztönhöz való megtérés munkáját. Ha végtelen szexről beszélünk, ez a beteljesületlen nyugtalanságot is jelentheti, s bizonyára szerepe is van az utóbbinak az erotikus kultúra kidolgozásában. Sade pl. börtönbe kerül, s így a realizációs nehézségek radikalizálják az erotikus fantáziát. Az erotikának ily módon megkülönböztethetjük egy fellobbanó s kilobbanó, és egy krónikusan izzó formáját. A kettő különbsége műfaji problémának is tekinthető, hiszen tanulhatnak egymás készségeiből. A krónikus formától tanultak egyénítik az impulzusszexet, s a kibővített, variábilis, végtelen szex is eltanulhatja, átveheti az impulzusszextől a feloldó csúcsélményt. Végtelensége ugyanis csak az élménykibővítő variációs készség értelmében értendő, s nem empirikus bevégezhetetlenségként, mely esetben végtelen szexből reménytelen és eredménytelen, frigid erotikává keresztelhetnénk át. Ilyesformán írják le a perverziókat, melyeket eredménytelenségük tesz bevégezhetetlenné és kényszeressé. Az erotikát önkioltó módon kódolja a természet, hogy a beteljesülés általi önkioltás révén helyet adjon más érdekeknek. Eme önkioltó képesség zavara azonos az orgazmusképtelenséggel, s nem összetévesztendő a végtelen és teljes szex-szel, amennyiben ezen az erotikus élményt kibővítő készséget értjük, az erotika művészetét.

A sor a kéj csúcspontja, az orgazmusélmény felé vezet, melyben kialszik a szexualitás. Az erotikus ingerületi állapotokat és tevékenységsorokat aszexuális periódusok követik. Mi-

nél kielégítőbb az erotikus periódus, annál kevésbé zavarják erotikus eltérítő mozzanatok a más dolgoknak szentelt figyelmet az aszexuális periódusban. Az erotikus periódus csúcs és kialvás felé tart, ébredés és kialvás között mozog, s e drámai periódusok eredménye az eksztázis által tagolt, ritmizált, központozott élet, melyben a libidó tovább adja a derűs elevenséget, élénkséget, ruganyosságot és felvillanyozottságot az egyéb tevékenységeknek, a realitásösztönnek. Az erotikus élet nagy kilengések sora a nullafok és a robbanás között, az általa központozott gondoskodás és realitásvizsgálat (az életösztön világa) pedig részesül eme felvillanyozó impulzusokból, amelyek tetterőként jelentkeznek, mint az erotika öröksége a mindennapiságban. Az erotika kialvása tehát az egyéb érdekek ébredése, melyek mind profitálnak az erotika sikereiből.

Ha leírjuk a szexuális élmény és tevékenység egymásra épülő stádiumait, az erotikus szekvenciát, a leírásban a stádiumok nevei közötti dőlt vonalakkal jelezzük, hogy ezek egymás helyére lépnek, fokozatosan kiszorítják egymást, az új elvonja a régitől az energiák mind nagyobb részét, s hasonlóképpen az időt. A Freud nyomán alkalmazott energetikai terminológiának azonban nem kell lényegi jelentőséget tulajdonítani. Az egyik elvonja a másiktól a lelki energiát, a lelki energiamegszállás átmegy az egyikből a másikba, mondhatjuk, de energia helyett beszélhetünk a figyelem, az érdeklődés, az életlendület áthelyeződéséről is. Vagy, és ez lenne a legpontosabb, a hermeneutikai lényegegységek vagy szubjektivitás-ontológiai egzisztenciálék átmeneteiről és leváltásairól. Az energetikai terminológia pusztán annyiban kényelmes, amennyiben egy szcientista korszak publikuma számára érthetőbb, kevesebb magyarázatot követel e kód, s egyszerűbb kifejtést tesz lehetővé, mint a kifinomultabb fenomenológiai-ontológiai és hermeneutikai terminológiák. Az erotikus szekvencia különböző absztrakciós szinteken leírható, pl. a teleologikus aktivitás, a haszontermelő szükségletkielégítés, a racionális környezetfelhasználás, a munka szintjén, a munka logikájába integrálva a szex és erotika aktivitásait. Így a következő stádiumokat különböztethetjük meg: szexuális szükséglet / szexmunka / kéjfogyasztás (kielégülés) / kielégült nyugalom . Egyszerűbben: hiány / munka / fogyasztás / szünet. Vagy egy centrum köré szervezve az ábrázolást: ingerület / csúcspont / nyugalom.

Az erotikus élmény kiindulópontja egy szükségállapot, a kielégítetlen szükséglet kínja. A hiányt jelző szenvedés maga is érzések során megy át a puszta nyugtalanságtól a kínig. Az emóciók sora a puszta testi szükségállapotnak átélt, öntudatos szükségletté, tárgykereső emocionális nyugtalansággá való konkretizálódását teljesíti. A puszta szükségállapottól a mind konkrétabb, öntudatosabb és szenvedélyesebb emóciók felé haladó erotika feltüzeli a fantáziát. A puszta kín átalakul a fantázia gyönyörévé, a negatív emócióktól mind több figyelmet, erőt, energiát von el a pozitív fantázia. A szexuális képzelet a kielégülésekkel való képzeletbeli kísérletezés, képzeletben előlegezett tevékenység. A puszta képzelgésnél azonban több a vágy: az emocionálisan telített képek által vezetett szenvedélyes tárgykeresés. A képzelet célja a képzet, a vágyé azonban a valóság. A vágyteljesülés a tevékenység világába visz át. A cselekvés, a szexualitás cselekvő kiélése, kéjhez vezet, a cselekvés által éri el az erotikus élmény a csúcspontot vagy beteljesülést. A kielégülést leválasztó élmények követik, undor, csömör. Minden ilyen, valamely kellemes élménykör taszítóvá válásának pillanatában fellépő élményt leválasztási élménynek tekintünk, mely mind a magzati állapot végső stádiumát tükrözi, melyben az ősboldogság taszítóvá, mérgezetté válik, s ennyiben minden leválasztási élmény egy-egy újjászületési aktus megindítója.

A leválasztó élményt követi a mély nyugalom, melyből nem a szexualitásba térnek vissza, hanem az erotikamentes élet felfrissült aktivitásaiba.

A legfontosabb stádium, a cselekvésé, maga is tovább tagolható. A vizuális kapcsolatfelvétel és jelzésváltások szakaszát követi az álszenten erotikamentes társas kontaktus ideje, majd a kétértelmű gesztusokkal telített kacérkodás, végül a szenvedélyes udvarlás. Az utóbbi győzi meg a nőt a hagyományos erotikában, akinek megengedő, felhatalmazó jelzésére átmegy a kapcsolat a becézés szakaszába. Ezt követi a nemi aktus, melynek „happy endje" az orgazmus.

A fent jelzett stádiumok egyikének-másikának kimaradásával szexuális élet- és élménystílusokat jellemezhetünk. Írjuk fel a fenti sort: 1. nyugtalanság, / 2. képzelet, / 3. vágy, / 4. cselekvés, / 5. csömör, / 6. nyugalom. Most tegyük fel a kérdést: Hogyan használja fel és mennyiben használja ki adott esetben ezt a sort az élet? A nemi düh a 2. és 3. leépítése, a frigiditás – melyben a vágy közvetlenül, a cselekvés megkerülésével megy át undorba – a 4. stádium zavara, a romantikus szerelem úgy irtja ki az 5. egységet, ahogy a 3-at támadta meg a frigiditás.

Ha az erotikus sor valamely tagja gyorsan és teljesen átalakul a rákövetkezővé, úgy temperamentumosan és sikerrel lefut a reagálás. Amennyiben a vágy, melyben célra talált az emóció és képzet, cselekvéssé válik, gyorsan megvalósulhat; ha nem törekszik cselekvéssé válni, szétszóródhat, s az ember sok mindenre vágyik, de egyikre sem eléggé, hogy cselekedjék is érte, vagy a krónikus vágy felfokozódik, olyannyira, hogy a tárgy iránt teljesíthetetlen követeléseket támaszt.

Mondtuk, hogy a végtelen szex „műfajt" jelent, nem a vég nélküli monoton szexuális aktivitást, hanem a végtelen szexuális képzelet permanens nyitottságát és produktivitását, erotikus kreativitást, mely az impulzusszextől bármikor kölcsönözhet egy záróaktust, szemantikailag azonban ez nem kerekíti le őt, és nem viszi vissza a kezdethez, a következő aktus egy erotikus regény új fejezete lesz, s nem szűzien naturalisztikus ismétlése az előzőnek. Most eme végtelen szex forrásait kell felfednünk. Legkényelmesebben Freud energetikai terminológiájával modellálható a történés. Ha az erotikus sor egy-egy fázisa nem adja át teljes megszállását a következőnek, ha az iménti aktivitások kísérik a következőket, az egyszerű és problémamentes erotikát valami más váltja le, olyasmi, amit a költők megénekelnek, s aminek leírásához az ő szavaikat kell felidéznünk és igénybe vennünk. A képzetté vált nyugtalanságot tovább kíséri egy adag oldatlan nyugtalanság, mely új képzeteket szül. Az objektumvágy nem emészti fel a képzelet egész energiáját, s ezért a képzet legyőzi az objektumot, akár úgy, hogy elviselhetetlennek ítéli, akár úgy, hogy mindvégig a képzetek burkában őrzi, egy erotikus álommá avatva az objektum valóságát, melyből nem engedi felébredni, kijózanodni az imádót. Az ember mindig többet érez, mint amit képzel, s többet képzel, mint amit megtehet; a cselekvéssé vált képzeteket kísérik a cselekvésé nem váltak, s az aktivitás nem emészti fel a vágyat; így az aktus sem hozza meg az elintézettség és túllépés érzését. A tárgy nem válik kiismert és kihasznált tárggyá, feladat és rejtély marad. Minden elhagyott fázis visszahív és elsietettnek tűnik minden aktivitás. Ha a cselekvés nem emészti fel a nyugtalanságot, képzetet és vágyat, a vágy sem tud a kéjben a nemi düh agresszív egoizmusával reagálni, s a nemi düh felidézett erői sem fognak undorrá vagy közönnyé transzformálódni. Így előttünk áll végül a költői szerelem, az elmúlt korokban megénekelt végtelen vágy és kioltha tatlan fantázia. Az impulzusszex szerencsés és prózai kimenetelét felváltja az esztétikus, himnikus vagy

tragikus imádat. Ez annál inkább így lesz, minél kisebb energia kvantumot vesz át az újabb, s minél többet tart meg a régi stádium. Minden stádiumban maghasadás következik be: az egyik mag transzformálódik, a másik más transzformációs lehetőségek tanújaként hív vissza, hogy újrakezdésre szólítson. A szexualitás átstrukturálódik, már nemcsak egyetlen lefolyásmódot ismer, a pillanatnyi robbanást. Megismerkedik a végtelenné lett vággyal és kioldhatatlan fantáziával. A prolongált hiperszenzibilitás nagyobb beteljesedéseket ígér a nyugalomvágynak, a nyugalomvágy pedig a hiperszenzibilitást óvja az elfásulástól, melylyel a külső vég nélküliség, a mechanikus lezárhatatlanság fenyeget.

Hasonlóan elemezhető az erotikus cselekvés az első érintéstől és csóktól a koituszig. Ha az előző tagok visszatartanak kisebb-nagyobb megszállásokat, úgy nem alszanak ki, az ember az egészet szereti és nem a soron következő „darabját". Ha nem adnak át minden érdeklődést, úgy ezzel ellopnak valamit a „végcél" tömény erotikájából. Az eredmény az erotikus sor korábbi tagjainak emancipációja és a végcél egyeduralmának felszámolása. Az erotikus alany nem a két lábon járó nemi szerv absztrakciója.

Az erotikus eseménysor kibontakozásának korábbi stádiumai úgy jelentek meg a fentiekben, mint amelyek, életben maradásuk érdekében, energiakvantumokat tartanak vissza, melyeknek így a radikalizálódó folyamat egyenes vonalú ellenállhatatlansága látja kárát. E stádiumok azonban csak akkor válnak versenyképessé az erotikus „végcéllal", a nemi aktus végkéjével, ha nemcsak visszatartanak, többre vállalkoznak, ideiglenesen elvonni, visszanyerni is képesek a későbbiektől olyan energiákat (figyelmet, értékelést, élményintenzitást, lelki nyomatékot), amelyeket ezek átvettek tőlük, sűrítettek és intenziváltak. Így a visszaáramlás során a régi érzék új lehetőségekre tesz szert, magasabb erotikus létszintre kerül, intenzívebb létmódra ébred. A libidó visszaáramlása genitalizálja a korábbi régiókat és élményeket, ami ezúttal a genitális élmény izgalmi fokának áttételét és a genitális szimbolika diffúzióját, semleges régiókba való befészkelődését jelenti.

A libidó visszaáramlását Simmel elemezte a legmeggyőzőbben. Az erotikus sor eredeti célja, mutatott rá, a fiziológiai élvezet. A kezdetben a végponton jelentkező élvezeti értékből azonban, az erotika kidolgozottságának megfelelően, egyre többet vesznek át az előtagok: az élvezet átterjed a sor korábbi mozzanataira. Másként: az élvező készség átterjed a genitáliákról a metonimikusan vagy metaforikusan genitalizált régiókba. Minél messzebbre vándorol az élvezet az inerciális régióba, az ily módon jelentőségteljessé vált tagok és reagálások annál komplexebb, messzebb mutató jelentésekre tesznek szert. Minél jelentékenyebb súlyra tesznek szert eredetileg észrevétlen vagy elhanyagolt mozzanatok (egy hajtincs stb.), annál szenzációsabbá válik maga az egész, s most már minden részlet az összesség ünnepi vagy akár balsejtelmes pompájában nyer új értelmet. Az inerciális regresszió nagy szerepet játszik a tárgy átesztétizálásában. A *Jules és Jim* hősei (és nézői) számára esztétikai élmény Jeanne Moreau tarkója, melyet hegyi országúton keringve szemlélünk egy biciklis kirándulás során.

Simmel a női kacérságot ábrázolja az erotika ilyetén forradalmasítójaként, ami kétségtelenül a legproduktívabb erotika-felhalmozó erő. De nem az egyetlen: az objektív tilalmak (szülői, vallási tilalom stb.) és a szűzi szemérem is azonos irányban hat. A szorongó, halogató szemérem vagy a számító, halogató kacérság felelős az erotika diffúziójáért, s a végkéj előkéjekre váltásáért. A szerető nem teszi hozzáférhetővé genitáliáit, de peszeudo-genitális kárpótlásként felkínálja száját. Vagy: egy biedermeier szűz a kisujját. A régi magyar ko-

média méltóságos asszonya csókra nyújtja kézfejét. A bárhölgy ezzel szemben: tenyerét. A genitáliák közegéből kivont aktivitás a pregenitális részösztönök erogén zónáit riadóztatja, ahol hasonló félelmekkel vagy számításokkal találkozva az erotika a pszeudo-genitáliák felkínálásában lel kiutat, további szublimációs követelményekkel, hárításokkal és haladékokkal szembesülve pedig az egész test genitalizálásához vezet. A libidó áthelyezése mind kevésbé genitális-asszociatív témákra nem a hódolat „megtisztulásához" vezet, ellenkezőleg, a genitális asszociációk új helyeken való lecsapódásához. A kézcsókok korában a hisztérikus úriasszony sikoltozva sikálta kezét, miután a hódoló, ahogy a nő panaszolta, „kezet nyalt". A hisztérika a maga testét genitalizálja, kivetítve elfojtott vágyait, a szűzi szemérem vagy a kacérság által sakkban tartott szerető képzelete a szűzi vagy kegyetlen személy testének egészével művel valami hasonlót. A felizgatott hódoló szemében végül az imádott minden porcikája kifejezi mindazt, amit a szorongó vagy kacér nő rejt vagy tagad. A könyörtelen társadalom vagy a könyörtelen szerető drákói intézkedései képesek végül az erotikát leválasztani a szeretett személyről, s a környezetet, a kozmoszt erotizálni.

A *Jules és Jim* hősnőjének birtokolhatatlan erotikus avantgardizmusa ugyanazt teljesíti, amit a viktoriánus nő szüzessége: akadály az egyszerű beteljesedés és a megnyugtató elintézés számára, mely ösztönzi a libidó visszaáramlását. A hatvanas évek művészfilmjében és az őket vég nélkül utánzó „szerzői" művészgiccsben gyakori egy újtípusú frigiditás, melyben a beteljesedésre való képtelenség élénk szexuális tevékenységgel párosul. Mindent szabad, de minden hiába. A csalódás olyan szintet érhet el, ahol a libidó visszaáramlása megtér az erotikus léttől a puszta léthez, egy kószálás többet jelent, mint egy nemi aktus, a foszló vakolat érintése érdekesebb, mint a szerető testének érintése (*Az éjszaka*). A *Soch* című indiai filmben a filmrendezőnő szerelmes sztárjába, de csak addig, amíg az nem szabad, így tilos a viszony. A férfi egy nőt már tönkretett, aki lemondott érte karrierjéről, s a szerelmes rendezőnő sorsa is a hagyományos feleségszerep lenne. Ezért a „lánykérés" pillanatában veszi bőröndjét és eltűnik: csak a visszaáramlás által telített részben légies, részben baráti viszonyokba rejtve működött a szerelem. Hasonlóan reagál Monica Vitti *Az éjszaká*ban.

A nyers impulzusszex vázolt kifosztásának eredménye az elemek egyenlősödése, egyforma megszállása, az egész erotikus szekvencia és az egész test egyenletes erotikus izzása, s a folyamatos erotikus izzás. Minél távolibb dimenzióban, ártatlanabb előzmény-világokban inszcenálnak, a vázolt áthelyeződések folyományaképpen, erotikus csúcspontokat, annál kevésbé oltja ki az erotikát a genitális kielégülés. Az erotika kinövi magát, emancipálódik a genitalitás fel- és kilobbanó periodicitásának, a szexualitás természettörvényeinek hatalma alól. Kérdés azonban, hogy ez a periodicitás nem csak a férfi-erotika jellemzője-e?

A XX. század végén a férfiak megirigylik a női erotika hagyományos nárcizmusát. A „szépnem" nárcisztikus önélvezetre berendezett esztétikai létformáját a libidó visszaáramlásával magyarázhatjuk, melynek célja ezúttal nem a partner, hanem az önlét inerciális régiója és végül totalitása. Az erotika esztétizálódik s az esztétikummal legitimált erotikus exhibicionizmus, a feltárás és kisugárzás önélvezete mellett, a hatékonyságot, a keltett izgalmat is élvezi. Az élvezet eme megkettőződése sem elég: hozzájárul a kisugárzás által provokált ajánlatok semmibe vevésének vagy elutasításának szadista élvezete. Az élet összfolyamata válik, mindennapi léte egész felületén, erotikussá. A kimenetelről a folyamat egészére áthelyezett érdek az önlét mint provokatív vizuális látványosság hatékonysága permanens visszaigazolása által biztosított.

A visszaáramlást előbb a magas erotika, utóbb a női erotika jellegzetességeként taglaltuk. E permanens esztétikai kielégülés, melyet a puszta létezés spontán hatékonysága biztosít, a kultúra állandó jóvátételi törlesztése a kasztrációs komplexusért. Kasztrációs komplexuson pedig ebben az összefüggésben azt értjük, hogy a nő nem él át nemi szervében olyan hajcsárt, mint a férfi, mert bárha felébresztett klitorális érzékenysége követelheti a periodikus végkéjt, ez nincs összekapcsolva olyan ürítési mechanizmusokkal, a végkéjt természeti szükségszerűséggé, biológiai végzetté tevő, a szervezetet eltávolításuk híján permanensen irritáló materiális szubsztanciákkal, amelyek műve lehetetlenné teszi az izgalom „altatását", az erotika hibernálását, s az egyedet a másik nemnek végül tetszőleges példányához űzi, az erotikát állandóan fenyegetve a nyers impulzusszexhez való regrediálással. Az ejakulációs mechanizmussal nem terhelt nő (akinek ürítési folyamata, a menstruáció, nem kapcsolódik orgazmushoz) szabadabban áll szemben a szex-szel, s a női nárcizmus permanens kéje, mely a lét és hatás öröme, még tovább fokozza a sűrített, pontszerű végkéjtől való függést. Mindennek következtében a nő a nyugalomnak csak egy részét alakítja át nyugtalansággá. Az egyensúlyi állapotnak és az egyensúlyvesztésnek ugyanis különböző együttműködési formái vannak, pl. a perifériális izgalmaknak egy centrális egyensúlyi állapot körül való elrendezése. A nő nyugalmát nem is a képzet és a vágy, hanem a férfi erotikus tevékenysége, a nemi praxis alakítja nyugtalansággá. Nyugtalansága tehát tanult és másodlagos. Ha az áttanulás által, az intenzív nemi praxis révén, a középkorú nő el is érheti a férfi vágyával analóg erotikus kínokat, ebben nem a női szervezet szükségszerűsége, hanem a kulturális áttanulás a ludas. Brigitte Bardot a *Le repos de guerrier* című Vadim filmben rabja egy szerelmi viszonynak, de ez nem szexuális rabság, nem a nemi aktus ismétlési kényszere, sokkal inkább lélekvadászat, a megfoghatatlan férfi rabul ejtésének vágya. Szó volt már Olinka révületéről, amit sajátos melankolikus ekstázisnak is tekinthetünk (pl. az un. „szláv melankóliának"), de még nagyobb részben, sokkal inkább a most megbeszélt fundamentális nyugalom kifejezésének, mely minden izgalom kísérete és kerete.

A nő soha sem képtelen a nemi aktusra, de soha sem válik – belső ingerek által ösztönözve – szexuális rabszolgává. Ha külső kényszer teszi szexuális rabszolgává, akkor sem rabja a szexnek, csak a külső kényszerítésnek. Mindig izgatható, de soha sem kénytelen reagálni. Képes visszatartani izgalmát. Csipkerózsika meséjének ez az erotikus értelme: a téli álomra visszahúzódni képes női nemi szerv szendergése a szeméremdomb bozótja mögött. Az ébredésnek a kivételezett „hercegtől", „hőstől" való függése. Ez a szendergés adta a hatalmat a másik nem fölött. A női erotika dinamikája, számtalan ábrázolása szerint, eleve fordított irányú a természeti ösztön-reagálás, szükséglet-kielégülés sorrendhez képest, míg a férfi szexualitást a nő vonakodása és a választásaiban megjelenő szelekciós rendszer alakítja át az erotika művészetévé, ha csak a nő úgy nem dönt, hogy aláveti magát a férfiszexualitás naturalizmusának. (A XX. század végi női emancipáció jogot formál a naturális impulzusszex utánzására. A lányok bárba mennek s visító ovációval figyelik a vetkőző férfiakat. Ami most történik, a visszaáramlás visszaáramlása, az erotikus sor végső tagjainak hangsúlyozása. A váltást a nőkultúra a férfierotika vulgáris formái obszcén kaszárnyanyelvének átvételével szignalizálja.) A nemek ingadozása saját történeti tradícióik értékelése kapcsán, sőt differenciálódásuk természeti alapjaival szembeni ambivalenciájuk is érthető. A férfiúi szexualitás és a női erotika eredeti szembenállásából fakadnak a nemek viszonyának katasztrófái és veszélyei. A kiindulóponton a férfi viszi csődbe az erotikát (és vele a szexualitást), amennyiben, az

impulzusszex szegényességét meghaladni nem tudván, felizgatni sem képes a nőt, nemhogy megnyugtatni. A későbbiekben a nő viszi csődbe a viszonyt, amennyiben ébredése nem halad elég messzire, s a képzelet és cselekvés készségeinek elsajátítása híján egy konformista, automatizált impulzusszex igényeit képviseli a koitusz során. Az előjátékot felgazdagítja, de ugyanezt képtelen megtenni a koitusszal is, melynek során passzív és béna áldozati vagy kényelmes és renyhe fogyasztói magatartást ölt.

A vámpírfilmben előbb kacér kis kendő hangsúlyozza a nő nyakát (Tod Browning: *Dracula*), később, a Hammer filmekben a nyak duzzadt és nyitott izgalmi szervvé válik, obszcén, véres nyílás tátong rajta. A hajdan szolidan titokzatos „erogén zóna" mind többet tár fel és mind több változatot képez. Ha a figyelem, érdeklődés, szenvedély és tevékenység megcéloz egy tagot, ez legyezőszerűen szétnyílik, lehetőségei megsokszorozódnak, s az addig egyszerű közeg bonyolulttá válik, megsokszorozódik. A figyelem vagy az energiakvantumok eltolása útján ily módon egyre több tagot iktat be a fejlődés az erotikus sorba, mind több feszültség és oldódás helyeződik át ennek egyre korábbi stádiumába. Feltűnően érzékeny a fejlődési lehetőségeket illetően a cselekvés stádiuma: ebben lép fel a legtöbb új rituálé. Akár az un. „petting" rituáléi, akár az ennél tágabb fogalmat jelentő becézés, akár a leendő partner becserkészését szolgáló társadalmi rituálék. A cselekvés szakasza előtti szemkontaktusnak vagy a szemkontaktus felvétele előtti titkos megfigyelésnek és szemérmes csodálatnak is nagy szerepe volt a nyugati kultúra történetében. A szerelmi költészetnek e legutóbbi, a nemi aktustól legtávolibb szakasz volt a melegágya. A költő akkor énekelte meg legszenvedélyesebben szerelmét, amikor az még mit sem tudott az őt megcélzó érzésről, a hódoló pedig úgyszólván még ránézni sem mert. Mindezek a nemi aktust megelőző, a biológiai alapstruktúrára ráépülő kiegészülések évezredeken át halmozódtak, míg a XX. században az egész rendszer összeomlott. Ekkor a szeretkezés terén jelentkezik a halasztó szétnyílás. A szexualitás két formája áll szemben egymással. Az előbbit hosszú udvarlás utáni szemérmes, rövid nemi aktus jellemzi, a másikat rövid udvarlás utáni komplikált, kiterjesztett, differenciált, kísérletező aktus. Mintha az előbbiben a fantázia, a szemlélet, a rituális-esztétikai imádat tehermentesítené a cselekvést, s az utóbbiban ezzel szemben magában a nemi aktusban kellene felépíteni mindazokat a jelentéseket, melyeket nem hozott létre jóelőre a kultúra. A hosszú udvarlás plusz rövid aktus modell az inerciális dimenzió áterotizálását állította középpontba, a fordított modell a nemi aktus áterotizáló átdolgozását. Mit jelent a nemi aktus áterotizálása? Nem elég erotikus? A szexualitás, a nemek reflexes ösztönviszonya, az erotika művészete és a szerelem etikai plusza egymást követő „rétegekként" épülnek egymásra, s a ráépülő a hordozóval, a felépítmény az alappal az egyirányú feltételezettség viszonyában van.

A primér naturális izgalomból a szekundér erotikus közegekbe áthelyeződő élmény, a visszaáramlás a csúcs- és végpontról a mind kiterjedtebb előkészületek világába átalakítja az erotikát. A tevékenység nagyobb részének átkerülése az erotikusan utólag megszállt régiókba, a nem ösztönszerű, beavatási mesterektől, tapasztaltabb szeretőktől tanult vagy egyéni fantáziával teremtett akciókba, az erotika megfordításához vezet. A folyamat iránya megváltozik. Az állati nemiség a talpáról a feje tetejére állva válik emberi erotikává.

Az erotika választ, halaszt, felfedezi a szépet, telhetetlenné válik és megfordítja a természeti folyamatot. A szexben a szükséglet számára létezik a szignál, az erotikában a jel teremti a szükségletet. A szexualitásban a nemi szükséglet és nemi szignál együttese nemi cselekvést

vált ki. Az erotikában a természeti nemi szignál, az eredetileg nem nemi jellegű, de utólag nemi értékké átértelmezett természeti szignál vagy a kulturális nemi rituálé szükségletet kelt és nemi cselekvést vált ki. A nemi képek és manipulációk a másodlagos szükségleten át vezetnek a kibővített, differenciált cselekvéssorok felé. A szex pusztán hormonálisan, az erotika esztétikai-kulturális mechanizmusok által hangolt. Az erotikus vágy, a puszta szexuális étvággyal szemben, a kritériumrendszerek kidolgozása által közvetített keresés. Az erotika a tárgyhoz teremt szükségletet: az erotika születésével megjelenik az esztétikai dimenzió alapvető dinamikája, hiszen éppen az esztétikum sajátossága, hogy olyan új információt, sőt információtermelő kódot hoz létre az alkotó érzékenység, melynek születése pillanatában nincs befogadói megfelelője, így a tárgynak, a műnek kell megteremtenie, előhívnia a reá irányuló szükségletet, elcsábítani a befogadót. Az erotika úgy viszonyul a szexualitáshoz, mint a művészet a giccshez.

A nemesi társadalomban a ruha kincs volt, a személyiséghez tartozott és egy életre szólt. A fogyasztói társadalomban cifrán de önkényesen és egyenlősítő módon öltöző vagy kiöltözés címén vetkőző nő egy személyben kínálat és a kínált áru reklámképe. *A férfi aki szerette a nőket* hőse minden nőt megkíván, többet, mint ahánnyal szerelmet lehetne megélni, azaz a szeme kívánja őket, nem is a lelke, de még csak nem is a nemi szerve. Az erotikus paradicsom ugyanúgy a rossz vég felé vezet, mint a *Jules és Jim* emancipációs paradicsoma. A *Caroline Chérie* idején még a kettő egy volt és csupa jót ígért.

Megpillantás és beteljesedés, megkívánás és élvezés eltávolodik egymástól, kapcsolatuk zavart szenved. A hátráltató erők sora lép fel melyek széttolják a kettőt, vággyá növelik a kívánságot és finnyássá vagy perverzzé bonyolítják a vágyat. A nő választási feltételeket kezd halmozni, melyek a férfi szempontjából teljesülési feltételekként jelennek meg. A libidó visszaáramlása, az érdeklődés áthelyezése a célról az eszközre, a dezinstrumentalizálódás, az átszemantizálás és az inkarnáció jelenségeihez vezet. A test egésze érzéki szenzációvá, s az érzékiség jelentőségteljessé, a végtelen interpretáció (imádat) tárgyává válik. A szűzi és kacér és egyéb fent jelzett hátráltató erők teremtik azt a teret, melyben a férfivágy megkonstruálja a szépség vízióját, a női nárcizmus képzeletbeli kiegészítését, a női kényesség kóstolgató és ítélkező attitűdje pedig megszervezi az új erotikus gyakorlatot, mely a részletre figyel és egyenlősíti a részleteket.

Átszemantizálódás és inkarnáció, átszellemülés és eltestiesülés egysége s egymást gerjesztő előrehaladásuk nem más, mint az átesztétizálódás. Az erotika felfedezi a szépséget, kidolgozza a szépség különböző típusait, előbb a szabályost majd az elbűvölően jelentőségteljest.

Az erotika, az orgazmus halasztása által, a testi interakciót teszi jelentéshordozó nyelvi fenoménné, a szerelem, a testi erotika halasztása által, az egész életet. Az, amit az energia visszaáramlásaként jellemeztünk, a libidinális energia átcsoportosítása genitálisan irreleváns, távoli előkéj-dimenziókba, mind korábbi tagokra teszi át a hangsúlyt a szexuális eposz nagy szintagmatikájában. Ezért mondhatja végül Stendhal, hogy az első kézfogás a legnagyobb boldogság. Természet és kultúra erotikának nevezett párbeszédében a kultúra diadalai azon mérhetők, milyen messze tudunk előrehaladni a libidó mind szublimáltabb előkéj-dimenziókba való áthelyezésében. Ha ennek során szerepet játszhat is a lemondás, nem a végkéjtől való megfosztást, hanem az előkéj növelését, a rendszer egészének áterotizálását szolgálja

Az udvarlás megnehezítése, a személyiség állandó értékelése, értékének és teljesítményeinek folyamatos felülvizsgálata, gazdasági és kultúrteljesítmények követelése jelzik előre a kacérságdrámában a nemi aktus sorsát. A nemi aktus megnehezítése, különleges szerelmi feltételekhez és teljesítményekhez kötése, lezárásának az előkészítés minőségéhez kötése a kezdet minőségének tükrévé teszik a véget, s az előzmények honorálásává a következményeket. Minden fázisában az előzőekben befektetett munka térül meg. A nemi aktust meghosszabbító rögzülések, regressziók, ismétlési kényszerek, vagy ha a pszichoanalitikai terminológiáról az esztétikaira váltunk, azt is mondhatjuk, hátráltató mozzanatok, trópusok, figurák, a szerelem előzményei az erotikában. A differenciáció két szinten jelentkezik: a nemi aktus illetve a partnerviszony egésze szintjén. Egyiket is, másikat is „meghosszabbíthatjuk". Az erotika a tettel teszi azt, amit a szerelem az idő egészével. Az erotika a külső léttel, amit a szerelem a végső létszubsztanciával. Az erotika meglét és környezet érintkezésével, a szerelem meglét és lét érintkezésével.

A libidó visszaáramlását vizsgálva mind súlytalanabb, szublimáltabb jelenségekkel találkozunk. Az akarat világából a képzetébe tolódik át a hangsúly. Nem azért mintha az akarat válna súlytalanabbá, hanem mert a képzet válik súlyossá; egyre több elintéződik a képzet világában, mely tehermentesíti az akaratot. A libidó visszaáramlása vagy az erotika diffúziója a reflextől halad, a tetteken át, a jelek felé. A reflex még tiszta történés, a kéj csúcspontján a cselekvő kultúra megtért a történő természethez. A visszaáramlás ilyesformán a történés kéjétől a tett öröméhez vezet (mely a történés előkéjét is tartalmazza), majd a tettől puszta elképzeléséhez, képzeletbeli előlegezéséhez. Ahogy a történést tettre, a jóvátehetetlent uralhatóra, úgy a döntés eredményeként adott, másokat kizáró tettet a döntést megelőző, alternativitásukban egyidejűleg is élvezhető, szemiotikusan tárolt lehetőségek sokaságára s a szemléletükben lelt gyönyörre váltja az aktus humanizálódása, melynek másik oldala az erotika kiterjesztése. A materiális erósz kéje problémamentes tényszerű adottság. Az aktushoz vezető úton ez az erósz jelentéssel telítődik, a feltárulkozás, a megértő elfogadás, az érzelem- és értelemcsere örömeivel telítődik. Végül az erotikának olyan formái is megjelennek, amelyekben olyan fokot ért el az imádott lény jelentésekkel felruházása, amelyek megakadályozzák a testi realizációt. Előbb a szerelmes vers az imádott nő megszerzésének eszköze, később az imádott nő a szerelmes vers megszerzésének eszköze. A *Jules és Jim* hősei megírják élményeiket, lefordítják a maguk nyelvére egymás műveit, közben megfeledkezve a mellettük ülő nőről, az élmény tárgyáról. A *Két walesi lány*ban a megélt szerelem kudarcából lesz a szerelem kudarcát elbeszélő mű sikere. A testi erósz kéjétől, a testi erósz jelentéstelítésének kéjein át, végül eljutottunk a tisztán szemantikai erószhoz, a szavak, képek, jelek öröméhez. A szenvedély lebontja szó és tett, képzelet és valóság határait. Minél több érték kikristályosításának eszköze a szerető, annál nagyobb a „realitásvizsgálat" rizikója: megzavarhatja a róla alkotott koncepciót. A költők által megénekelt éteri szűzek és hatalmas asszonyok legfőbb ajándéka nem az egyes orgazmusok ekstázisa, hanem az élet egészéé: az ekstázis mint nem-prózai létmód, s nem mint a prózai létmód ünnepi szünete. Az eredmény akkor is óriási, ha a szerető nem igazolja a belé vetített értékeket, hát még ha igazolja. Ez esetben a végtelen jelentőségteljesség nem a szavak tulajdona többé, maga az élet válik „költészetté", „műalkotássá". Az erotika a nemi aktus előtagjaira viszi át a libidót, a szerelem innen is tovább viszi.

Az erotika visszaáramlása a koitális csúcspontról az előkéj-dimenziókba, a vágy és a tettek között nyíló résben felszaporítja a képeket, képzeteket és szavakat. Az eredeti, a visz-

szaáramlás által később modifikált erotikus sor lényege azonban a regresszió, a természeti folyamat felé regrediáló kultúrfolyamat megtérése a reflexhez, a formalizált viszonyoké a testi érintéshez. Az erotika céljai a szexualitás végcélja által adott keretben bontakoznak ki, az izgalommal növekvő eltestiesedés médiumában, a genitáliák főszerepe, hatalomátvétele felé haladva. Ha ily módon a szellemtől az ösztön, az érzelemtől az indulat felé halad az aktus, úgy a libidó a regresszió talaja, de fordítva, a regresszió is tekinthető a libidó talajának. Az eltestiesülés libidinális nívója és annak szenvedélyes késztetéssé fokozódása a szülést szolgálja, míg a libidinálisnál is ősibb mentalitású gyomorember ölni hajlandó gyomra megtöltése céljából. A *Mondo cannibale* filmekben a libidinális kulturlényeket archaikus gyomorlények fenyegetik. Hasonlóan működnek a zombifilmek: már az *Élőhalottak éjszakájá*ban vagy a *Holtak hajnalá*ban azt látjuk, hogy egymást szerető, összetartozó embereket választanak szét, változtatnak át destruktív gyomorlényekké a zombik. Egy libidinális azaz regresszív folyamat keretei között, melyben a kulturális aktivitás a természeti aktivitásokhoz tér meg, a libidó megfordulása és visszaáramlása azt jelenti, hogy az érdeklődés és szenvedély a tiszta kultúraktivitások felé fordul. A kultúra szempontjából az, amit eddig – az erotika vágyökonómiájának keretében értelmezve – visszaáramlásnak neveztünk, úgy jelenik meg, mint a szublimációs folyamat nagy evolúciós lökése, melyben az örömszerzés képessége a genitáliák (és még primitívebb mélységekbe alátekintve: a gyomor) monopóliumából az összes érzékek képességévé válik. Az erotikus kéjnyerés regresszív folyamatának megfordítása átruházza az általa felébresztett testi örömkészséget a kultúrára. Az eredmény a kultúra szempontjából tekintve az öröm progressziója és diffúziója.

A köznapok hátráltató mozzanataitól kiharcolt erotika mozgását követtük, amennyiben, a hátráltató erők hatékonysága mértékében, sikerült megszállnia az élet eredetileg semleges dimenzióit. Most fordítva kövessük az áramlatot, felső folyása felé haladva, forrását keresve. Honnan jön? Aligha lesz a genitális aktus a végső energiaforrás. A korábbi tagok nem megfordíthatatlanul történésszerűek. A végső történés, mellyel szemben a cselekvés tehetetlen – sok más, a cselekvés iránt türelmesebb és neki engedelmeskedni hajlandó történéssel szemben – a halál. Az abszolút történés megfordíthatatlan katasztrófa. Tőle haladunk a cselekvésbarátabb történések felé. A fizikai szükségszerűségeknek majd a biológiai reflexek meghatározottságainak kevésbé alávetett viselkedések, melyek felé a libidó visszaáramlik, levetik a „végzetszerű" tulajdonságokat: nő a viselkedések szabadságfoka, váratlansága és a kommunikációk valószínűtlensége. A szabadabb közegekben nagyobb a szemantikai elem és a kontemplatív élvezet jelentősége. A görögök kapcsolatba hozták a filozófiát az erósszal, e kapcsolat azonban erósz és destrudó kapcsolatának belekalkulálásával nyeri el mélyebb értelmét. A legsúlyosabb tett az ölés, a legsúlyosabb esemény a megöletés. Az első után nem ember többé az ember, hanem a szellem tagadója, más faj, mészáros. A második után nem létező többé. A legsúlyosabb tett, az ölés, és a legsúlytalanabb tett, a belső tett, a gondolat között van a tett, mely nem öl, hanem ölel, igenel, elfogad, békén hagy, mint a gondolat, bár még nem gondolat, „csak" szeretet.

A libidó visszaáramlásának esztétikai látképét egy antropológiai körképen belül helyezhetjük el. Az őseredeti, teljes elintézés, az életösztön számára legbiztonságosabb elintézés, a megsemmisítés és bekebelezés a kiindulópont, a legprimitívebb reakció, az élet affirmatív színre lépése. Ez az élő anyag őskéje, mely más anyagot magáévá téve gyarapszik. A démoni-parazita kiindulópont ellenpólusa a szellem, mely már csak az információ által gya-

rapszik, azt véve el a dolgoktól, ami által nem fogynak és károsulnak. A gyomor öl, a szív ölel, a szellem átfog (ami több is, kevesebb is mint az ölelés). Az agresszió csúcspontja a destrukció, az ölés végkéje, a gonosz orgazmusa. A libidó végkéje, a szexuális orgazmus meghagyó kéj, de továbbra sem békén hagyó. A szellemi örömök a szellem szuverenitását a tárgy szuverenitásából eredeztetik. Ha az erotikus sort elhelyezzük a lelki energia manifesztációinak sorában, a destrukció, agresszió, szerelem, szeretet, szemlélet (szemlélődés, kontempláció) sorhoz jutunk. Csak a vágy fordítja meg – a haladék, a visszaáramlás közegében – az őseredeti destrudót. A szexualitás a destrudó pusztító tetteit a nemzés megtartó és gyarapító tetteire váltja. Az ehhez szükséges döntő testi aktus elérése érdekében rituálék, szimbólumok és szemlélődő jellegű esztétikai aktusok kidolgozásához folyamodik, melyek a visszaáramlás során új, önálló kéjekké válnak, mely átalakulással előkészítenek egy távolibb és átfogóbb átalakulást. Az erósz szelleme előkészíti a szellem erószát, az erotika élvezete az erotika esztétikai eszközeinek élvezetét, majd ezek önállósulását. A szexualitás a visszaáramlás által meghatározott transzformációk sorában összebékít a külvilággal, melynek definíciója most már nem esik egybe az ellenség fogalmával. A holt táplálék mint elsődleges örömforrás mellett felkínálja az élő örömforrást. Mivel az utóbbi a tetszés tárgya is, a testi erósz előkészíti a szellemi erószt, a puszta szemlélet örömének lehetőségét. A puszta ölés és az ölelés közötti lépés csak előkészít egy nagyobb lépést, a szemlélődő gyönyör lehetőségét, mint a lét egészével való egyesülés módját.

E folyamat kisiklásai visszavezetnek a destrudó felszabadulásához. A pornográfiának nem az a baja, hogy „mindent" megmutat, hanem hogy szűkös primitívséggel fogja fel a „mindent". A pornófilmet a hasonló irodalomhoz képest is leépülés jellemzi, mely az oro-ano-genitális háromszögbe zárja az erotikát. A hatvanas-hetvenes évek erotikus felvilágosodásának kudarcából vonja le a következtetéseket a nyolcvanas évektől előtérbe került erotikus thriller. Az *Elemi ösztön* című film hősnője az új nőtípus, mint puszta nemiszervhordozó prototípusa. Amikor ez a nő a film nagyjelenetében kivillantja egyetlen „kincsét", új mitológia születik, a harmadik szemé, mely nem a homlokon van, hanem a lábak között, s a nő birtokolja, a férfiak pedig megdermednek, sóbálvánnyá válnak tőle. A nemi szerv kivillan a szoknya s a kés az ágy alól. Nemcsak a medúzafő gyilkos tekintetének örököse, az áldozatot figyelő ragadozóként lapuló szervnek újra vannak fogai, mint a történelem előtti vaginának, a kezdetek-kezdete előtt, a mítoszok embertelen ősidejében. Az erotikus varázs leosztása nemcsak azért értékes kultúrvívmány, mert az egész testet felruházza varázzsal, azért is, mert egyúttal megszabadítja a nemi szervet e paralizáló, gyilkos túlfeszültség kompromittáló konnotációitól. A mítoszok káosza a vonzás és taszítás szétválasztása előtti idő. Az ősvonzás tehát taszító, ijesztő, rút és rettenetes. Az őskötöttség rabság. A szülés sem vált el a megevéstől. A szépség a függést teremtő varázs pacifikáló szétterítése: kiengesztelődés.

14. SZENVEDÉLY

14.1. A szenvedély és a hátráltató momentumok

A nyers szexualitás az én egoizmusán alapul; az erotika ezzel szemben egész fejlődése során szakadatlanul növeli a „te" jelentőségét. A nyers erotika te-sorozat képzése, te-variánsok váltakoztatása az én mellett, vagy az én keringése a te-szimbólum, az iménti sorozattal egyenértékűnek tekintett te-bálvány körül. A magas erotika az identikus te középpontban tartását egy végtelenített metamorfózis-sor bevezetésére használja, melyet a te erotikus kreativitása segítségével tartanak életben. A nyers szex a nemi szerv szükségleteinek rabja, az erotika a másik nem rabja, a teljes halmazé, vagy a fétis rabja, melyet a halmaz teljessége reprezentánsának tekint. Az erotika művészete megőrzi az előző stádiumok hozadékát, de egy erotikus felvilágosodás uralma alá helyezi őket. Előbb te1, te2, te3 stb. az én kommutativ partnereiként jelentek meg, utóbb én+te stabil kapcsolata jelenik meg variáns1, variáns2. stb. váltakozásának bázisaként. Nem a partnerek váltakoznak nyitott sorban, hanem a pár felfedező erotikus vállalkozásai alkotnak nyitott sort. A szenvedély a varázsló rabja, az erotika művészetének zsenijéé. Vagy gondolati képletünket a köznapi esetekre alkalmazva: a „több" rabja, a különleges találkozás által nyílt új perspektíváké. A „több" birtokosa konkurál a többiekkel, és győzelmet arat fölöttük.

Az erotikát előbb szexuális ámokfutásként ismertük meg, utóbb szexuális bálványimádásként. A bálványimádó annak nyomába szegődik, akinek képe lelkileg mindent megmozgat benne. A bálványimádás annyiban még nem igazi rabság, amennyiben önkéntes rabság, rabul szegődés. Hűbéri viszony, nem rabszolgaság. A totálissá váló erotika azonban totalitárius uralommá válik. Ebben az esetben szoktak szexuális rabságról beszélni, ha az embert rabul ejti valaki, aki testileg is mindent megmozgat benne. A beteljesületlen szexuális bálványimádás szenvedélyes onániával párosulhat, a szexuális rabság pedig kiválthat kristályosodási folyamatot, bálványozást, imádatot, de nem szükségszerűen s kötelezően, az áldozat olyan egyén szexuális rabja is lehet, akinek rútságát vagy aljasságát belátja.

A szenvedély a szexuális ámokfutáshoz, az erotikus nomadizáláshoz képest új szint, lelki letelepedés, de kényszerlakhelyre internálva, hol a lélek és az öröm nem szabad. A szenvedély szólhat egy fikciónak, illúziónak, x-nek, absztrakt kiváltóként ható nemi reprezentánsnak, fajjelleg-sűrítménynek, vagy szólhat az erotika művészete varázslójának, aki úgy játssza el a bűvölet művét, mint a virtuóz a bravúrdarabot a zongorán. Az a kristályosodás, ami merő képzethalmozás volt, s az illuzórikus szerelemképzés projektív mechanizmusaiban nyilvánult meg, és az én vágya által táplált formákban teljesen belül, az én fennhatósága alatt, spontánul zajlott, most a te fennhatósága alá kerül. A te aktivitása uralkodik az én benyomásai, élményei fölött.

A bálvány az ideál vulgáris képe. Az ideált férfi és nő összemérhetetlensége, lelki közvetíthetetlensége és a nő passzív-menekülő természete alapozták meg. Ez az ideál azonban eredetileg merő absztrakció, álom a szeretőről, az imádat kiváltóinak rendszere, a másik

nem megfejtetlen titkának jelzésszerű képe. Az imádatot annyiban van esély konkretizálni az imagináció segítségével, amilyen mély távolságot sikerül nyitni az eltávolított nemek között, s amennyire differenciálni és stratifikálni sikerül ezt a távolságot, melyet menny- vagy pokoljárásként, bejárandó régiók és megoldandó feladatok, meghódítandó terek és teljesítendő próbák rendszereként szervez meg a kacérság és vágy.

Az ideál felszabadítja a képzeletet, a képzelet felszabadítja, radikalizálja az érzéseket. A képzeletet puszta hiányérzés aktiválta, a képzelettől azonban érzések sokaságát kapjuk vissza. A képek kristályosodása, az asszociatív robbanás az érzések differenciálását szolgálja, melyből új érzékenység születik, mely már több mint puszta sóvárság. A fokozás az ideál hatásköréből az imaginációéba helyeződik át. Ha a szerető az érzéseit követheti, már nem az ideálokat követi (Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 60. p.). Már nincs arra ítélve, akire mindenki más, a fajjelleg, a tökéletes test reprezentánsa körüli tolongásra. Nem kell mindenkit végigpróbálnia, és nem kell azzal próbálkozni, akivel mindenki próbálkozni akar; várja valaki, aki legtöbbet vált ki belőle.

Az „utolsó kegy" elhalasztása teremti meg a mozgásteret: „Az ideálfigurát leváltja a szerelmi szemantika temporalizálása." (uo. 63. p.). Ekkor alakul át az imádat szenvedéllyé. A szenvedély, az imádattal ellentétben, feltételezi az imádat tárgyának beavatkozását, s e beavatkozás kvázi-művészi jellegét, világteremtő erejét, érzékenység szervező képességét. A bálvány csak kiváltani tudja a szenvedélyt, az erotika művészete uralkodik rajta. A bálvány esetében az imádó én gerjeszti magában s a másik talán nem is tud róla, az erotika művészete esetében a másik gerjeszti, kontrollálja és képes a végsőkig fokozni. A bálvány esetében a szenvedély még nem valódi, csak a szenvedély nosztalgiája és mimézise, előjátszása a magányos én erotikus melankóliájának színpadán.

A szenvedély kiinduló feltétele a te kitüntetettsége. Felfokozási feltételei: a haladék, a gátlás; a feszültségteremtő temporalizáció, a feladatokkal és jutalmakkal kitöltött feszültségtér; az előrehaladás dramaturgiailag jól szervezett, nagy elbeszélésként megélhető rendje s a hódítás hierarchizált térként megnyíló mozgástere, a te mint lépésről-lépésre, lépcsőzetesen feltáruló kincstár és kínzókamra, menny és pokol, s az előrehaladás mint az én önelvesztése (maga alá süllyedése, szétesése vagy maga fölé emelkedése, megváltása) a feltáruló birodalomban: a szenvedély erotikus nirvánája. A beteljesedés feltétele a partner kezében összpontosuló hatalom és aktivitás. A szenvedélyes szerelem feltétele nem a reprezentatív tökély vagy a nemesség és gazdagság. A szenvedélyes szerelem túléli a szépség és erény defektjeit (uo. 63. p.). A partner tulajdonságain való orientációt feladják és helyébe lép a szerelmén való orientáció (uo. 62. p.). A tárgy vonzása a kiinduló impulzus, de a történés sodrása a kiinduló impulzust megsokszorozó hajtó- és kötőerő. A szerelmi történet megélése és végigélése a tét. A „művészi" komponens felszabadít a tárgyi, természeti és társadalmi adottságok uralma alól. A determinációk uralma helyére a te uralma lép. A fétis uralma csak látszólag volt a te uralma, valójában a te ugyanúgy alá volt vetve az általa megtestesített erőnek, mint az én. A bálvány plasztikai tulajdonságaiban kiindulópontul szolgált az esztétikum. A szenvedély érájában az esztétikum a végigcsinálás minősége, nem előfeltétel. A szenvedély esztétikuma narratív és zenei: az, amit egymásból kiváltunk. Az új esztétikum logikája magyarázza, miért nem terhelik a szeretőket immár az immanens perfekció követelményei. Már nem elég a bálvány, a fétis, az ideál imádására, a saját érzelmek glorifikálására és a távoli partner idealizálására szolgáló kód. Azért nem, mert másutt elégül ki a perfekciós igény. A faji bálvány

megtestesítése mintegy szobrászi munka, mely az ember meglétéből csinál szobrot. Szobrászi munka ez, ha a fantázia könnyű anyagából vési is ki az örök képet. A szerelem művészete ezzel szemben zeneszerzői vagy virtuózi munka, mely a partner testén és érzéseinek skáláján játssza el az erőt és tökélyt, elevenséget és harmóniát. Vagy a lét és a többlét szomját. Vagy a lét vágyát és a semmi iszonyatát.

A szenvedélyt a halasztás váltja ki, a te relatív transzcendenciája teremti meg mozgásterét, a tárgynak az ént tárggyá tevő stratégiai hatalma tölti ki e mozgásteret szándékoltan szervezett értelemmel. Te-centrikus manipulatív jellegéből következik, hogy az egyoldalúság űzi a végsőkig. Eme egyoldalúság alapján szisztematizálja az erotikus zsenialitás a szerelem művészetét. A nemi aktusról adott képünkben a csábító zongorázott a test régióin; a szenvedély esetében a szenvedély tárgya zongorázik a lélek régióin. A szenvedély viharainak vannak leírható törvényei, melyek arra tanítanak, hogy a szenvedélyben a tárgy az alany és az alany a tárgy: a szenvedély alanya a szenvedély tárgyának rabjává válik. Nino Oxilia *Rapsodia Satanica* című filmjében az öreg hölgy megirigyli Faustot. Vissza akarja nyerni ifjúságát, aminek az a feltétele, hogy eltörje Ámor szobrát, a szerelemről való örök lemondás jeléül. Lyda Borelli perfekt szenvedélytárgyként lép fel: szenvedélyt kelt, de nem érez szenvedélyt, s a szívtelenség által bekerül egy földi paradicsomba, mely csupa tánc, viháncolás, öröm és kacérság. Egy könnyed világ, mely nem ismeri a szenvedést és az időt. Egy odaadás nélküli világ, melyben nincs tétje az életnek. „Ámor nem lő ki egyszerre két nyilat." – ismétli Luhmann a régiek erotikus szkepticizmusának tanítását: éppen a szenvedély irracionalitása teszi szükségessé a kifinomult manipulációt, mert semmi garancia, hogy Ámor nyila egy időben eltalálja a két embert, s szenvedélyük egymásra irányul. Az ember védtelen a saját szenvedélyével szemben, de rafináltan befolyásolhatja másokét (uo. 76. p.). Az erotikus nomadizáció novellisztikus szelleme a csábító szemszögéből nézve látja megvalósulni az erotika értelmét, a szenvedélydráma számára az elcsábítottban tetőződik az élmény. Az a diadalmas, ez a tragikus, veszedelmes erotika képét nyújtja. Az a halmaz, a kincs dicsőségét, ez a mélység mámorát. Az a külvilág, ez a belvilág felforgatását. A szenvedély kölcsönössége más műfajokba visz át a szenvedélydrámából, az erotikus tragédiába (pl. *Az érzékek birodalma*) vagy a tragikus románcba (pl. *All That Heaven Allows*).

Az embernél hiányzik az ösztrusz, a nemi késztetés időszakossága, mely a külső megjelenés és a viselkedés feltűnő módosulásával jár. Az emberi szexualitásnak a később felbukkanó „végtelen szex"-szel még nem azonos permanens késztetettsége, a kímélési idő hiánya, frusztrálja az életösztönt. E hiányosság a halasztás, a nehezítés szükségességének általános biológiai alapja, mely nem csupán az egyik nem biológiájában gyökerezik. A halasztás kettős haszna nyilvánvaló: 1./ a permanencia hátrányainak kivédése, az életösztön, a realitásvizsgálat és létharc védelme a szexualitástól, melynek ellensúly nélküli hatalma katasztrofális következményekkel járhat, s a faj életösztönét jelentő szexualitást az egyénnek nem életösztönével, sokkal inkább halálösztönével mutatja szoros kapcsolatban. 2./ A halasztás másik haszna a megfelelő partner kivárása, kiválasztása és késztetésének felfokozása, a hosszú távú kötöttség lehetőségének megteremtése. Ez a halasztásnak az egyik nem, a nő biológiájában gyökerező etológiai komponense.

A szenvedély = dráma. A „hátráltató motívum" fogalmával dramaturgiai illetve elbeszéléstechnikai eszmét alkalmaztunk a szexualitás leírására. Mivel a biológiai alkalmazkodás nem biztosít szexuális kímélési időt, a szexualitás maga teremti meg ezt; az emberi szexua-

litás önmagába építi be a nehézségeket, haladékokat, gátlásokat, hátráltató motívumokat, ám itt nem a kialvás teremti a szexualitásmentes időt, hanem a nehézségek a lángolást. A gátlások hasznát megint a szexualitás fölözi le, nem a kímélendő élet. A szexualitás új nívóra lép.

Az élet civilizatórikus védelme a szexualitástól a szerelem dramatizálásához vezet. A tradicionálisan főszerepet kapó dramatizáló tényezők a család, a társadalmi helyzet követelményei, a gazdasági érdekek, a rangkülönbségek korlátai, a kulturális konfliktusok, s a szülők hatalmi ösztöne és féltékenysége (ödipális drámák). Mindezek a dramatizáló momentumok a nők húzódozása előtt és attól függetlenül is elkülönítik és kitágítják a szenvedély mozgásterét. Minél erősebbek e gazdasági, kulturális, etnikai és familiáris hátráltatók, annál jobban megkímélik a nőt. Annál inkább társ lehet a nő a szenvedélyben, melynek vizsgálatát nem kell felvállalnia, hisz tehermentesítik a kedvezőtlen viszonyok; így nem neki magának kell, a szerelmi viszonyon belül megtestesítenie egy kedvezőtlen erőt. A viktoriánus feleség sokallja a férj szenvedélyét, a modern nő kevesli. A *Jules és Jim* feleség-szerepében Jeanne Moreau elégedetlen Oscar Werner férji passzivitásával. Racionálisan motivált és irracionálisan motivált párválasztás konfliktusában, az élet megtervezése és a szerelem megálmodása konfliktusában, a társadalmi kötelmek elleni lázadás során, szerelem és gazdaság szétválásának tanúi vagyunk. A szerelem elválik a munkától, a család mindennapi életétől és a társasélettől, a háztartási üzemtől és a szalonélettől. E harcok növelik a pár érzelmi szolidaritását s a velük járó hátráltató hatások esztétikai tereket nyitnak a képzelet számára.

A *Kaméliás hölgy*ben a fia karrierjét félti az apa a szerelemtől, a *Kóristalányok* című korai Marilyn Monroe filmben már csak az anya sznobizmusától tartanak a szeretők. A család prózai indítékok terhével ruházza fel a párválasztást, míg a szerelem ellenválasztása a lehető legkevésbé prózai, mondhatni legirracionálisabb választást keresi, hogy a szerelmet tisztán kidifferenciálja a prózából. A szociokultúrális kontrollból fakadó valószínűtlenségi küszöböket, elbátortalanodási határokat a szenvedély kísértésekként tapasztalja. A szerető távolsága fokozza a szenvedélyt. A legszebb kínai szerelmi novellákban a szeretett lányról vagy feleségről kiderül, hogy rókatündér. A *Kínai kísértettörténet*ben a szeretett lányról kiderül, hogy rég halott. A szenvedély történetében nagy szerepet játszanak az egzotikus, idegenszerű szeretők. A szerelem úgy fokozódik tragikussá a drámában vagy úgy győz a regényben, mint a családdal, renddel, osztállyal, szociális kontrollal a titokzatos, távoli, idegen partnerért folytatott harc. A nagy szerelem, a szenvedély lázadása, az ismeretlen kód előnyben részesítése az egyértelmű üzenettel szemben. Az erotika még teljességgel a testiben modellálja azt a határátlépő, distinkcióhódító, információgyarapító aktivitást, amelyet majd a szerelem is folytat, radikalizál, kitágítva az emberi egzisztencia egészére. A vágy a legnagyobb differencia meglépése által akarja erősíteni az identitást. A valószínűtlenségi küszöbök átlépésével nő a rendszerszervező képesség, a szabadságfok, az alkalmazkodó képesség, a kommunikációképes témák száma, a megértés és megértetés képessége, „nő az evolúció valószínűsége" (uo. 21. p.). Az „evolúció valószínűségének" a kockázat növelése az ára, ezért ébresztik néha a nagyszerűség érzését az őrült, irracionális viszonyok (*Leave Her To Heaven*). Az élet a kockázatot kerüli, az elbeszélés a kockázatmentes stagnálást.

*A kaméliás hölgy*ben az apa tilalma öli meg a szerelmet és a Garbo-hősnőt, a *La violetera* című filmben a szeretők szenvedélye az apa halálának oka. A *Tánc és szerelem* című argentin filmben a második generációs apa esetében már nem sikeres az elválasztó hatalom, amellyel az első generációs apa még rendelkezett. Család és szerelem hatalmi harca változó

képet mutat, előbb a szerelem, utóbb a nyers szex hatalma olyan túlhatalom, mint régen a családé. Az új szerelmet éppen ez a kontrollálatlanság fenyegeti a nyers szexualitássá való lecsúszással. A kínai vagy indiai filmben azért erősebbek ma a szerelemkoncepciók, mert a család szociális és kulturális funkciói kevésbé sérültek. Deleuze és Guattari a családot, a legnagyobb kultúraátadót, a legerősebb s legátfogóbb kultúrakódolót, már csak a kényszerkultúra ágenseként, az elnyomás közvetítőjeként tudják felfogni. De nemcsak az elnyomó kényszerkultúra támaszt nehézségeket; a család által közvetített nehézségeket részben maga a kultúra támasztja. A szenvedélyhez halasztás kell, mert a szenvedélynek mozgástérre van szüksége. De mi az az erő, mely tiltakozik? Az eredendő szűzi szemérem? A szexualitás mint „halálos bűn" stigmatizáltsága? A következményektől, az irreverzibilitástól, a véletlen viszony sorssá válásától való félelem? A gond és a szorgalom intézkedései, az életstratégiák racionalitása? A műveltség? A felső rétegek s a magasabb végzettségűek esetében – mint ezt a születő szexológia első híres vizsgálatai kimutatták – később kezdődik s korlátozottabb a házasság előtti nemi élet. A művelt rétegek nemi életét, a késleltetett kezdet mellett, a szexuális aktus megnyújtására és az ingerek változatosságára való törekvés jellemezte. Az alsó rétegek ezzel szemben korán kezdték a nemi életet, mely nem ismert gazdag variációkat, az egyszerű impulzusszex képét öltötte.

A túlelnyomás ugyanúgy barbarizálja az erotikát, mint a túlfelszabadítás, az obszcén dekadencia válogatás nélkülisége. Ha az élet hátráltatja az erotika kibontakozását és beteljesedését, az összehúzódik, a nyers szexualitásra redukálódik, leegyszerűsödik s az agresszióval társulva intenziválódik. Az erotikus nomadizáció képlete még ezt a modellt őrzi a kibontakozó erotikában. A donjuanizmus csábítói az erotika újgazdagjai. Ha ezzel szemben a szexualitás támaszt önmagának nehézségeket, úgy fellángol és megsokszorozódik a szenvedély. Ezért vetődik fel a kérdés, miből fakad valójában a szenvedély, a nyomorból vagy az unalomból? Bizonyos, hogy nem a gazdasági értelemben vett hiányból fakad. Az ínség és nyomor is ismeri a szenvedélyt, de a gyűlöletét, nem a szeretetét, a destrukcióét és agresszióét, nem a libidóét. A szerelmi szenvedélyek az anyagi jóléttel lépnek fel, de ott érik el fehér izzásukat, ahol az anyagi ellátottság erotikus ellátatlansággal párosul. A létprobléma megoldottsága párosul az értelemprobléma megoldatlanságával, mely utóbbit az unalom szignalizálja, mely kitölti a kitölteni nem tudott, felszabadított időtereket. A gazdasági nyomor felszabadítja az impulzusszexet, az alsó osztályokban inkább a gyomrot kínozza a hiány. Ha a szenvedély elméletét a hiány elméletére akarjuk alapozni, a specifikus hiányt kell keresnünk, mely nem gazdasági természetű. A jóléttel nő a nárcizmus, az önreflexív én önmagával való túlzott foglalkozása, nagyobb sérülékenysége, mely károsítja a kapcsolatteremtő képességeket. A gond, a létharc csökkenő nyomása mellett nő az unalom és élményvágy, mely megváltó jelleggel ruházza fel a vágyakban a nagyobb kultúra által megnehezített, bonyolított, többet követelő és ezáltal is rosszabb prognózisú szexualitást. A gazdasági érdek és az őt képviselő család hátráltató szerepét kiegészíti a műveltségé. A szexualitással kapcsolatos félelmek és várakozások egyaránt halmozódnak, s az irodalom megszervezi a várakozások cseréjét, a szexuális fantáziák piacát, amely az előző korok által nem ismert nyomás alá helyezi a gyakorlati szexualitást.

Az összes áttekintett hátráltató motívumok összefoglalója a nő, ami nem meglepő, hiszen eredeti magvuk is a petesejt-stratégia volt; a nőtípusokat akár aszerint is megrajzolhatnánk, hogy egyikük vagy másikuk melyik hátráltató motívum kidolgozását, szubjektiválását és

elmélyítését vállalja. Míg a középkorban a rendi különbségek garantálták az imádott asszony elérhetetlenségét, a XVII. században, legalábbis az asszony esetén, hisz a szüzet még a család védi, nemi hozzáférhetősége a nő döntési hatáskörébe kerül (uo. 59. p.). Az egyik fél az előrehaladáson és kibontakozáson munkálkodik, de leértékeli a partnert, ha az túl gyorsan enged, a másik fél fékezi az előbbit, de boldog, ha saját játékszabályait meg nem sértve végül jogosan engedhet. A görögöknél, midőn a férfi-nő viszony prózai meggondolásoknak engedelmeskedik, a homoszexuális viszonyban reprodukálódik magakéretés és halogatás szenvedélygeneráló dinamikája. A szerető üldöző, a szeretett menekülő, s a hosszas üldözés a lélek bizonyítéka. Nem a szeretőtől kapjuk a lelket, a szerető csak vizsgáló készülék, ugyanis meg akar bizonyosodni, hogy hozunk-e magunkkal lelket korábbi viszonyainkból, s ha igen, úgy odaadja cserében testét. A görögök a szeretőt üldözésre, a szeretettet menekülésre bíztatják. A szerető érzését próbára kell tenni, azt megállapítandó, hogy állhatatos, azaz lelki-e (Platón: A lakoma. In. Platón Összes Művei. Bp. 1984. I. köt. 961. p.). A szeretőnek bizonyítania kell, hogy a libidó több, mint a destrudó, azaz nemcsak szép testet akar zsákmányolni, a szeretett nem puszta áldozat. A szeretőnek előzetes erkölcsi, kulturális áldozatokat kell hoznia jövendő nemi áldozata számára. Többek-e ezek mint megcsaló csalétkek? A vágyakozó, udvarló fél nevelőként lép fel, így igazolja, hogy vágya nem csupán testi vágy. Ezzel azonban még egyszer objektummá teszi a szexuális objektumot, a nevelés objektumává. Azt állítja, hogy ő metszi bele a szerveket a nyers lélek szervetlen testébe, s ezzel partnerét nyersanyaggá nyilvánítja. A destrudó libidinális meghaladása a görögöknél korántsem megnyugtató. Még isteneik sem jutnak el még az erotikának legmagasabb formáiig sem, nemhogy a szerelem felfedezéséig.

14.2. Vágy és szenvedély

A perfekció, az esztétikai hatalom már a távolról kerülgető vizuális kontaktusfelvétel és a közel engedés előzetes döntései, a végső döntéstől még távoli rostálások szakaszában hatékony. Nem lesz vágy az elszálló bűvöletből, ha nem köt le tartósan a tárgy. A vágy ugyanis a konkrét tárgy tartós kívánása. A vágynak nem nő kell, hanem ez és ez a nő. A vágy erősíti a személlyel, de gyengíti a testével való kapcsolatot. A „szerelem művészete", a kurtizán erotikus zsenialitása szexuális praktikákkal kelti, halmozza fel a vágyat, a szenvedélynek erre nincs szüksége. A szenvedélyes vágy függetlenül a koitális tapasztalattól. Ezáltal a vágy a kívánság paradigmájából a reményébe kerül át.

Az első tekintet lehetőséget jelez, de semmit sem ígér. Ez a tekintet nem megsemmisít, de köt, megbilincsel. Az ígéretes tekintet hatékonyabb, mint az ígérő, kioltja az összes többi, többet ígérő tekintetek hatalmát. Túlérzékennyé tesz az egyik irányban, immunissá az összes többiben. Mert többet nem-ígér mint amit a többiek ígérni képesek. Nem-ígérni azt jelenti, sejtetni, de fel nem kínálni. Az ígéretes nem-ígérő el nem ígért ígéret készletet jelez. Többet tart vissza, mint amit a többiek kínálnak: nagyobb erotikus és érzelmi tőkéről tanúskodik. Olyan tőkét jelez, mely az üzenet befogadója szegénységének indirekt kifejezése. Olyan ígéret lehetőségéről tanúskodik, melyek fényében nemcsak a hiány, a nyomor, hanem az összes eddigi beteljesedések is ürességnek bizonyulnak. A primér nyomor könnyebben elégül ki a puszta impulzusszexben. Szekundérnyomorról beszélünk, ha kiderül, hogy az,

amit gazdagságnak hittünk, szegénység. Az abszolút és relatív elnyomorodást egyetlen nyomorkategóriában foglalja össze egy új perspektíva kifejezése. A vágy a konkrét hiányból, s nem a vadságból, barbárságból fakad. E konkrét tárgy hiányában ugyanott tart, mint a teljes hiány esetén. A vágy elutasítja a pótkielégüléseket, s poklokat jár; magasra teszi a mércét és vállalja a rizikót, zuhanást, bukást, katasztrófát. A vágyat, mint a kielégülési feltételek bonyolítását és nehezítését, regressziók kísérik. A vágy a megismerés állapotaként, az érzékenység mesterséges felgerjesztéseként szervezi meg a kielégületlenség állapotát. Az aktus rangját, a vágy mélységét hangsúlyozza, hogy az erotikus filmekben gyertyafénynél vagy lobogó kandalló előtt szeretkeznek a partnerek. A vágy mint megismerés a mágikus hő közegében bontakozik ki. A vágy kialvásakor minden részlet, mely a „forró" közegben végtelen jelentőségteljességre tett szert, visszahull a differenciálatlan egészbe. A vágy tehát a fokozott láthatóság állapota, melyben, a mágikus hő közegében, a partner minden mások számára ismeretlen részlete beleég a tudatba. Ez a különleges láthatóság összefügg a halasztás képességével, a vágy lázas állapotának prolongálásával. Ezt tudták a nagy bestiák, akik képesek megőrizni a reményteljes megtagadás közegében a permanens csillogást, de a melankolikus és mazochista férfiak is, akik féltek a beteljesedéstől, mert a negatív metamorfózist vagy a semmit látják benne. Gide a stendhali kristályosodással szembeállított kristálybomlásról beszél a Pénzhamisítókban.

Vak tehát a vágy és szenvedély vagy fokozottan látó? Ott is, ahol vak, különleges tudatállapotként, rendkívüli felvevő és interpretáló készségként, hiperszenzibilitásként, az egyedet legnagyobb lehetőségei jegyében szemlélve, a nem, az élet vizsgálati eszközeként tekintve, olyat ünnepel benne, amit másokban talán fokozottan, „nagyobb adagban" találna meg. A szerelmi illúzióképzés sem hazugság, hanem nyomelemekre való reagálás. A vágy kis ingerekre is nagyon erősen képes reagálni. A vágy ily módon készség arra, hogy maximumot hozzunk ki egy szituációból.

Miután a halasztás tért nyitott az erotikának, kell egy kód, amely megszervezi. Ez a kód egyik oldalról a női szemérem és szorongás vagy számítás (vagy együttesük), másik oldalról a férfivágy. A halasztás terét a lehetőségek vizionárius belelátása vagy csábító kivetítése szervezi meg (a vágy és a kacérság). A vágynak a kacérság táplálékára, a kacérságnak a vágy termőtalajára van szüksége.

A partner tükrözi a vágy vízióját, mely színjátékosan vagy reálisan, esztétikailag vagy etikailag testet ölt benne. Az inkarnáció az én inkarnációjaként szellem és lélek, lélek és test, eleven test és materiális kozmosz kapcsolatfelvétele, a jövő felé való, a szándékokban feloldódva eltesttelenedő rohanás visszahívása a jelenbe, s ezzel a lét eszközkarakterének felszámolása. Az inkarnáció a te inkarnációjaként, az értékek inkarnációja, az én érvényvízióinak és realitásérzékelésének egyesítése a kitüntetett tárgyban, a vágytárgy mint a „jó" inkarnációja. A testi élet elmélyülése, a léleknek a létben való lehorgonyzása, a személy inkarnációja a nyers erotika számára is elérhető, az értékek inkarnációjának közege ezzel szemben a szenvedély. A *Pecado de amor* első jelenete acsargó, csalódással és gyűlölettel teli, elvadult leányt szembesít a szelíd apácát játszó Sara Montiellel, aki mesélni kezd, megvallja, hogy az ő élete is a szenvedélyek drámája volt. A szenvedély feltételez bizonyos nagyságot, akár a jóban (*Gilda*), akár a rosszban (*A sanghaji asszony*). Az olyan ember, aki nem élte meg a szenvedélyes élet teljességét, méghozzá jóban és rosszban is, Sara Montiel mitológiája szerint legfeljebb banálisan kenetes lehet, de nem szent, nem érheti el azt a szelíd

és a maga eltávolodottságában egyúttal világfeletti és mégis boldog erkölcsi tartást és érzelmi mélységet, ami a *Pecado de amor*ban a Túllépés Nagyasszonyára, Sara Montiel szép arcára van írva. Ebben a filmben a fiatal Terence Hill játssza a szerencsétlen, sikertelen, gyámoltalan imádót, akit Sara Montiel kedves könyörtelenséggel lefejt magáról. A szenvedély tárgyát megelevenítő szakaszban van Sara Montielben valami fűszeres gátlástalanság és vulgaritás is, melyet érzékeny játékosság emel meg és készít elő a másik életre, a lelki tartalékok jeleként, az átváltozó képesség garanciájaként.

A halasztás táplálja a vágy szenzibilitását és a titkosítás szabadítja fel a szenvedély aktivitását. „Ha elrejted a szenvedélyt, annál erősebb lesz." – mondja Sade hőse, Clairvil (Juliette. In. De Sade Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1975. 72. p.). A halasztás feltárja annak lehetőségét, amit a titkosítás felszabadít, megvalósulásra ösztönöz. A *Leave Her To Heaven* hősnőjeként a szuggesztív Gene Tierney a szenvedély jogát követelve távolodik el a civilizációtól, hagyja el a közös világot és vonul fel a hegyekbe, tiltakozik a tanúk ellen és pusztít el végül mindenkit, aki megzavarja a szenvedély kiélését. Gene Tierney azonban korántsem egy korai Sharon Stone, a film nem válik mai értelemben vett erotikus thrillerré, mert a szenvedély pusztító őrületté fokozódik ugyan, de a pusztítás nem aljas, gyilkos ösztön vagy sivár, prózai érdekszámítás műve. A titkosítás védi a szenvedélyt a konvencionális kódokkal való mindennemű alkutól, a szentesítés hátrányaitól. A felszabadító mozzanat, paradox módon, a bűntudatból fakad. A tiltottság, a titkosság, az inkognitó egymást erősítik. A szenvedély nem a kijelölt, közös úton jár. Ha a házasság kötelességgé vált, s kényelmi intézménnyé lett, beépült a tényvilág mindennapiságába, akkor az irodalom és film a házasságtörésből él. Kedvez a titkosításnak, hogy a szenvedély fél, retteg önmagától, szégyelli magát. Ha mindezt nem teszi, úgy csak elterjedt rossz szokás, legitimált emberi gyengeség. Csak a szorongás és szégyen vezetnek a szerelmi hőstettek felé, ha a szenvedély nem önelégült fogyasztói módon viszonyul önmagához, s nem az emberi gyengeségek közösségi védelmére tart igényt és apellál, hanem igazolni akarja önmagát. A titkosítást a szenvedély ambivalenciája vagy bűntudata igényli, de végül teljes kiélése látja hasznát.

A szenvedély titkosító hajlamából következtethetünk rá, hogy a vágy szorongással keveredik. A vágy nem tiszta vágy, minél nagyobb vágy, annál nagyobb része szorongás. Vágy és szorongás viszonyában kétszeres az átcsapás. Az első átcsapás abban áll, hogy olyan dolgokra, melyekről az ember kezdetben fél, megtanul vágyni. Ezen a nyomon a „gonosz", az „idegenség", a „magány", a „háború" energiái alakulnak át kötődési mennyiségekké. A második átcsapás abban áll, hogy az ember olyan mértékben kezd vágyni, ami most már a vágytól, a szenvedély erejétől való szorongásokhoz vezet. Mi lakik bennem? Mi lakik ebben a történésben, aminek énszinton mivolta kezd kétségessé válni?

A vágy a lét súlypontját és szervező közegét a partnerbe helyezi át. Az eredmény a partnerre irányuló rendkívüli receptív érzékenység, a partner fokozott láthatósága, képének szervezettsége és világossága, a partner aurája, glóriája, glamúrja. Egyúttal a tőle elvonatkoztatott, róla leválasztott én szétesése. Vele több vagyok, nélküle kevesebb vagyok, mint önmagam. A hagyományos kulturális munkamegosztás szerint a férfi volt a vágyó és a vágy nem rizikómentes: a legújabb időkig, míg a női- és férfiszerepek össze nem keveredtek, a perverziókat a specifikusan maszkulin erotikus veszélyeztetettség kategóriáinak tartották.

Nézzük a vágyat mint vágybetegséget, a szenvedélyt mint őrületet. A betegség mint gyengeség és az őrület mint erő, az újabb centrumok gyengesége és a régebbiek újult ereje együtt

hajtanak a szenvedély kockázata vagy kriminalizálódási hajlama felé. Az impulzusszex elleni lázadás lassít, differenciál és eltéréseket nemz. A differenciációnak nincs határa, s a kultúra ingadozik, nem tudni, meddig mehetünk el. Hogyan festi meg a költészet a szenvedélyes vágy képét? Mindenek előtt szétesésként. A vegetatív izgalom lerontja a magasabb kontrollcentrumok teljesítményét. A széttépettség, a feldarabolás, a dezintegráció a szerelmi és a samanisztikus szimbolika közös sajátosságai. Amikor a szenvedély, a „méreg" hatása gyengül, Trisztán „hirtelen újra felfedezi a világot" (Denis de Rougemont: A szerelem és a nyugati világ. Bp. 1998. 25.p.). A szenvedély tárgyának a szenvedély alanyának szenvedélye válik szenvedélyévé – ezért rabtartó. Gene Tierney, mint a *Leave Her To Heaven* nagyszerű fúriája, azt akarja megakadályozni, hogy a nálánál jámborabb férj „hirtelen újra felfedezze a világot". A szenvedély tárgya a világviszonyt monopolizáló ellenvilág szerepéhez ragaszkodik.

14.3. A vágyember és a költői szenvedély

A vágyban élés és a vágyteljesüléstől való félelem életmóddá szervezi az erotikát mint költészetet, az erotikus fantázia poétikáját. Az imaginárius a szenvedély tápláléka és a szenvedély az imaginárius beteljesítője. A képzelet becézi az imaginárius reprezentációt és nem a valóságos ember a valós partnert. Mivel az imaginárius realizáció eleve a visszavonás közegében történik, itt mindent lehet, de mindent olyan eltűnő módon, ami megfosztja problematikus részétől. Trisztán előbb kardot helyez maga és Izolda közé, utóbb egy másik Izoldát. De a valódi Izolda képe vajon nem erősebb elválasztó-e, mint a pótkielégülések? Ma már közhelynek érezheti az olvasó a megállapítást, hogy a szerelmesek „korántsem a másik jelenlétére vágynak, sokkal inkább hiányára." (uo. 27. p.). Mind az erotika művészete számára, mind a szerelem felfedezésének előfeltételét jelentő költői létállapotban nem a szerelem tárgya a fontos, még csak nem is az öröm, hanem maga a lobogás, ami megelőzi a tárgyat és az általa adott örömöt. A lovag szerelmét csak a szüzesség váltja ki, de az is elég neki, ha szerelme csak tőle szűz. A XII. században a szerelem követeli a szüzességet, a polgári korban a társadalom követeli (uo. 147. p.). A tilalom és a varázsital együtt nemzették a lehetetlen, azaz szenvedélyes szerelmet; a polgári korban maga a tilalom a varázsital.

A lélek felfedezése csak akkor lehetséges, ha hadat üzenünk a testnek. Az erotika művészetét úgy ábrázoltuk, mint a beteljesedés elhalasztása nyomán nyíló közegek sokaságára bomló testi érzékiség szinte tetszés szerint differenciálható gazdagságának felfedezését. Azok számára, akik érzékeltek és vártak, úgy nyílik ki az érzéki lét gazdagsága, mint a pávatollak pompája. Az erotikus érzék megpillantja ezt a gazdagságot, az erotikus készség pedig felébreszti az érintéssel. Eljön azonban az emberi érzékenység önfelfedezésében egy pillanat, amikor ezt az egész kombinatorikát tiltani kell, vagy lázadni ellene, hogy az emberiség felfedezzen egy másikat, rájöjjön, hogy a lélek is tele van belső halott objektumokkal, melyeket ébreszteni kell az empatikus kontaktussal, beleérzéssel és kommunikációval, bűvölettel és részvéttel. Ahogyan az erotikát, az erotikus test absztrakcióját egy meghódítandó, hangjegyekkel telerakandó vonalrendszerként ábrázoltuk, ugyanúgy a lélek is tekinthető egy ilyen ébresztendő, teleírandó rendszerként.

Az imaginárius szenvedély, melynek burjánzó képzet- és érzelemmunkája a külső beteljesülés végleges elhalasztásával fenyeget, a szerelem felfedezésében fog kamatozni. A testi

teljesülés végleges elhalasztásának kísértése arra utal, hogy van még valami, egy további teljesülés, amit a testi beteljesedés előkészíthet, de el is gáncsolhat, vagy eltakarhat. Van egy további út, nyílik egy másik útszakasz, amely számára az erotikus beteljesedéssel végződő kapcsolat ugyanolyan rövidzárlat, amilyen a genitális impulzusszex az erotikus beteljesedés, a szerelem művészete számára. A végleges elhalasztás a beteljesedés ellen forduló imaginárius szenvedély felfedezése, és nem a kényszerkultúráé. A vágy az érzék olyan kifinomodását érheti meg, amelynek bűvölete, elragadottsága, kéjei számára fenyegetést is jelenthet a beteljesedés, s az első szó úgy jelenik meg, mint az iménti magasságokból való zuhanás a társadalmi konvenciók világába és a vele járó kompromisszumokba. A lemondás tehát eredetileg kísértés, a szenvedély végsőkig fokozásának eszköze, s nem a puritanizmus vagy a racionalizmus számlájára írandó. A túlteljesülés halálos szerelemhez, szerelmi halálhoz vezet, az erotika művészetéhez vezető első halasztás további fokozása, a túlhalasztás, a végleges halasztás az „örök szerelemhez". Az „örök szerelem" koncepciójában csak az van, ami nem lett, mert ami lett, az csak volt. Vajda János verseiben pl. a beteljesületlenség áthelyezi a Gina-szerelmet a „létből" az „érvénybe". Ez azért szükséges, mert ezzel sikerül kimenteni azt nemcsak a múló időből, hanem legfőbb veszélyeztetőjétől, az empirikus Gina véletlenségétől is megmenteni. Miközben a költő azt gyászolja, „ami nem lett", éppen ezáltal menti ki a „lett"-ből a „lehetett volna" létteljességét.

A görögök nem fedezték fel a szerelmet, csak az erotika művészetét, mert a test ellen indítandó háborútól visszariadtak (amely háborúnak megnyerése a szeretet, elveszítése a szerelem – tehát egyáltalán nem azért van rá szükség, hogy megnyerjük, vannak olyan viszonyok, amelyekben meg kell nyerni, s olyanok, amelyekben el kell veszíteni). A görögök nem üzentek hadat a szexualitásnak csak áthelyezték egy „problematikusabb" viszonyba (az azonos neműek viszonyába), ahol nem lehet a természeti szexualitás eredeti követelményei szerint „végigcsinálni", ezért újra ki kell találni. De itt még csak a két test specifikus hátráltató relációja a transzformációs eszköz, nem a lélek saját céljainak radikalizációja. Az erotika megtámadására és a testnek való hadüzenetre nem az emberi érzékiség kasztrálásának, ellenkezőleg, beteljesítésének és új erőkkel kiegészítő, benépesítő megszállásának lett volna szüksége. A hadüzenetre az emberi egzisztencia beteljesítéséhez lett volna szükség. Ennek híján a görögség minden szépsége a naivitáson belül marad.

14.4. A reális szenvedély

A vágyat az imént a költészet analógiájára írtuk le, testi teljesülését korábban a zene analógiájával jellemeztük. A reális szenvedélyben zenévé válik a testi lét, és megértjük, hogy Herakleitosz miért tekintette játéknak a lét lényegét, vagy miért játékként írta le a létezés képességét a folytonos keletkezésre, s miért nehéz másként megragadni a kezdet tökéletességében való létezés permanenciáját.

Első szinten a vágyakozás és kacérkodás, a képalkotó, festő szenvedély töltik ki a nemek között nyíló időtereket. A vágy a partnert festi ki, a kacérság önmagát. A beteljesületlenség és a beteljesülés is nemzhet szenvedélyt. Nézzük a második szintet, a beteljesedés táplálta szenvedélyt. Ha a szeretők elérik egymást, már nem egymást taszítják el, legfeljebb a végkéjt, s ekkor lép fel az erotikus játékszenvedély, a variációk szenvedélyes kutatása, az erotika

beteljesedésének második formája. Ezt ábrázoltuk a zenével analóg erotikus mozgásformaként vagy létmódként. Ezt szokták az erotika művészetének nevezni. A csábító a virtuóz, s az elcsábított a hangversenyzongora. Az elcsábított a hangjegyfüzet, s a csábító ihlete írja belé a soha nem hallott és személyre szóló dallamot.

Ha e személyre szóló dallamot az eredmény, a hatás felől közelítjük meg, ez a hatás egészen más természetű lesz, mint a távoli fenomén által kiváltott ábrándos erotikus rajongás. A szenvedély fogalmával a köznapi életben két különböző dolgot szoktak jelölni, a fetisizációt és a szexuális rabságot. Az első a szenvedélyes illúzióképzés (vagy lehetőséglátás) mint egy monopolisztikus vágyobjektumhoz kapcsolódó kristályosodási folyamat, a második a különleges személyes szerelmi feltételek teljesülése alapján kialakuló szenvedélyes kötődés egy kitüntetett nemi partnerhez. A kettő egybe is eshet, külön is válhat. A beteljesülés egy erre alkalmas és hajlandó partner esetén a variációk végtelen kereséséhez vezet, melynek csak egy különleges lezárásfeltétel megtalálása vethet véget. Az erotikus játékszenvedély a partnerek egymásra találása a kísérletezésben. A végtelen kísérletezéshez vezető beteljesülésben kell lennie valami beteljesületlennek: mindezt egy új, nagyobb beteljesülés reménye mozgatja. Az erotikus játékszenvedély a második beteljesülés lehetőségét érzi a partnerben, ez váltja ki végtelen találékonyságát. Az erotikus játékszenvedély még mindig egy vizionált lehetőségtől függ, mint maga a vágy, a játékszenvedély beteljesülése, amit az imént a második beteljesülésnek nevezünk magát a beteljesültet teszi a beteljesítő játékszerévé. Az *Emmanuelle* filmek hitelesen ábrázolják a játékszenvedélyt, hiteltelenül a beteljesítő lezárásfeltétel felfedezését. Az utóbbiban a kor nem is tud igazán hinni, ezért csúszik le az *Emmanuelle* filmek erotikus mitológiája a sorozatképző erotika szintjére. Emmanuelle ugyanolyan magányos, mint az Antonioni filmek Monica Vittije, csak annyi a különbség, hogy az új kultúra nem kritizálja, hanem reklámozza ezt a magányt.

Az erotikus játékszenvedély, a végtelen szex, a ki nem lépés, a le nem zárás szenvedélye az erotikus gyűjtőszenvedély rokona. A különbség az, hogy a variánsok nem egyedek, leváltott szeretők, hanem két egyed fog össze a viselkedési variánsok kidolgozása céljából. De mindkét eset a vadászösztön munkája, míg a szenvedély másik nagy típusa leterített vad akar lenni. Az előbbi a destrudó, az utóbbi a thanatosz erőiből táplálkozik, ama sötét ősösztönök szublimálatlan, átalakítatlan, megőrzött kvantumaival szövetkezik a libidó céljainak elérése érdekében.

A nagy szenvedély, a költészet és az elbeszélések kitüntetett témája, olyan beteljesedés, mely az erotika előző stádiumait is tartalmazza, belőlük táplálkozik és tovább fejleszti őket. A szenvedély egyik oldala, amit az őrület metaforájával szoktak jellemezni, a konnotációs lavina, a szemantikai maghasadási reakció, a szeretett személy felruházása minden értékkel és jelentőséggel. Azaz: minden érték benne testesül meg, s így az én nélküle semmi. A szenvedély másik oldala a saját eltárgyiasulással való cinkosság, melynek áldozata rabbá válik, s végül egy darab tehetetlen hússá a vele játszó szerető kezében. A fetisizált szerető az, mondtuk az előbb, aki nélkül az én semmi. Most azt kell mondanunk, hogy a szenvedély rabságában, úgy látszik, vele sem kevésbé veszedelmes a szerelem, mint nélküle: a szerető birtokában az én még inkább semmi mint nélküle.

14.5. A szenvedély „kára” és a kár „haszna”

A szenvedélyben a kéj oka és következménye is szenvedés, de ebben a bonthatatlan kapcsolatban a szenvedés is kéjjé válik, a kéjtárgyhoz való kapcsolat végzetszerűségének jeleként. A kéj is magában hordja büntetését és a kín is a jutalmát, s ennek megállapítása a szenvedély vizsgálata esetén ontológiai és nem etikai megállapítás. A kéj vágóhíd és oltár, a szenvedély mágikus, barbár szerelemvallás, melytől nem véd meg a magas intellektus és kifinomult morál. A szenvedély irodalma a „szenvedély keresztjéről” is beszél, a szenvedély alanyának a szenvedély tárgya a „keresztje”, de ez a mártír maga feszíti keresztre magát.

Nem triviális-e szenvedély és szenvedés kapcsolatának megállapítása? Egyrészt arra utal, hogy a Sokat felváltó Egy rabjává válik a lélek, másrészt arra, hogy a szenvedély intenzitása egy fokon szükségszerűen eléri a szenvedést (a „mágikus hő” előbb melegít, aztán perzsel, végül sebezve pusztít és éleget), a kéjek, örömök, gyönyörök, sőt már képzetük is eléri a gyönyör esetén a kínzó rabság, a gyönyör képzete esetén az önkínzás fokát, ami azt is előrejelzi, hogy ha a gyönyör átcsaphat szenvedésbe, akkor a szenvedésnek is lehet gyönyöre, a szenvedélytárgytól való függés, a gyönyör kínja, a kínok beteljesülésével, az élet eme kínoknak való felajánlásával, a kín gyönyörévé válhat. Szenvedély és szenvedés kapcsolatának megállapítása a freudi halálösztön felé mutat, melynek bevezetése híján sem a nagy korok szerelemmitológiája, sem a filmtörténet szerelemkoncepciói nem állnak össze áttekinthető és értelmes egységgé.

Ezzel függ össze a szenvedély vámpírizmusa, amelyet nemcsak a triviális filmekből ismerünk, Dante is utal rá Az új élet első szonettjében. A *Niagara* című filmben előbb a szenvedély tárgya falja fel – átvitt értelemben – az alanyt, utóbb az alany a tárgyat: a nő tönkreteszi a férfit, a férfi megöli a nőt. A szenvedély tárgya rendszerint mesterkélt, nárcisztikus fétisként képvisel pusztító erőt (*Halálos tavasz*), melytől néha maga is megretten (*Halálos csók*), máskor a naturális erő ártatlan természetességével hat (*Valamit visz a víz*). Ám ahogy a vámpír vámpírizál, a szenvedélydrámában is átveheti a szenvedély alanya a tárgy pusztító hatalmát (*Niagara*). Hathaway és Marilyn Monroe filmje tünetszinten közelíti meg, a mindennapi élet zavaraként, a banális sors kisiklásaként, amit Dante a szenvedély mint az értékek keresése lényegeként kutat:

Urunk, azaz Ámor-isten nevében
minden tisztaszívű és hű szerelmest,
akit panaszom érint valamelyest,
imé, köszöntök, s válaszuk remélem.
Midőn a sűrü éjszaka az égen
minden csillagot legfénylőbbre gerjeszt,
Ámor úgy állt elém, hogy ijedelmes
emlékét még ma is remegve félem.
Vidámnak láttam őt, kezébe hozta
szivem, karjában ott aludt madonnám,
tetőtől talpig szép selyembe fogva.
Majd felkölté őt, s a szivem lobogva
Enni adá, s ő ette borzadozván,
S aztán még láttam, hogy tűnt el zokogva.

(Ford. Jékely Zoltán. In. Dante: Összes művei. Bp. 1962. 11.p.). Az új élet első képében (9.p.) a Hölgy szinte nem is földi lény, a másodikban (10.p.) meztelen, s Ámor isten parancsára a költő szivét fogyasztja. Ezt „vonakodva" teszi meg, mert a szenvedély soha sem teljesen énszinton jelenség. A költőt nem Hölgye vámpírizmusa, hanem távozása következtében fogja el a szorongás. Az álom a Hölgyet is ambivalensként ábrázolja: kieszi ugyan az ember szívét, de közben vidámsága szomorúságra válik. A költő is ambivalens, mert nem a rémtett, hanem a Szép Rém távozása fáj (11.p.).

Mindent egy lapra tenni: sem a kéjökonómiának, sem a praktikus élet racionalitásának nem felel meg. A mindennapi józan ész és a tudós életbölcsesség egyaránt katasztrófának tekinti a szenvedélyt. Következményeit a költészetben a jég vagy a hamu, a felperzselt föld képei jelzik. Pl a Húsz év mulva Vajda Jánosnál:

Mint a Montblanc csúcsán a jég,
Minek nem árt se nap, se szél,
Csöndes szívem; többé nem ég;
Nem bántja újabb szenvedély.

Körültem csillagmiriád
Versenyt kacérkodik, ragyog,
Fejemre szórja sugarát;
Azért még föl nem olvadok.

De néha csöndes éjszakán
Elálmodozva, egyedül –
Mult ifjuság tündér taván
Hattyúi képed felmerül.

És ekkor még szivem kigyúl,
Mint hosszu téli éjjelen
Montblanc örök hava, ha túl
A fölkelő nap megjelen.

(Összes művei II. Kisebb költemények 1861 – 1897. 40.p.). A szenvedély kioltja a kacérság iránti érzéket, a csábító bájak nem hatnak többé, a szenvedély által érintett lélek érzéketlenné válik a sorozatképző erotika kínálata iránt. Ez nem a nemi élet megszűnését jelenti, hanem gyakorlatának a legalacsonyabb szinten való bonyolítását, s a lelki és szellemi beteljesülésről való lemondást, illetve ezeknek a kézeletbe, a költészetbe való transzponálását. A lezüllött, elrútult Gina örökszép mivolta kultuszának tárgya az ifjú Gina varázsának költeménybe transzponált lényege, mint a múlhatatlan érvény egykori megpillantása, ismételhetetlen és tartóztathatatlan látogatása, a csak költőileg marasztalható eljövetel szenzációja. A szenvedély az a jéghegy, amely befoltozhatatlan rést vág a mindennapi élet Titanicján. A szenvedély lovagja azt éli, ami nem lett, és nem azt, ami van. Az életet egyrészt az örök tél, másrészt a vitális dimenzióktól eltávolodott magaslati levegő jellemzi. Mindegy, hogy a szenvedély tárgya a hibás, mint a Húsz én mulva esetén, vagy a

szenvedély alanya, mint Ronny Yu *A kard hősnője* című filmjében, az eredmény ugyanaz a magaslati jégvilágba való bezártság. Ronny Yu filmjében a tizévente egyszer virágzó vörös virág képviseli azt az át ugyan nem melegítő, de a meglét értelmét őrző mozzanatot, amit Vajdánál a kelő nap. A *Szibériáda* című kitűnő filmeposzban ugyancsak az égő hó képe a szenvedély szimbóluma.

A szenvedély azt jelenti, hogy az ember olyasmiket tesz, ami független az akarattól és megértéstől, nem ellenőrzi az akarat, és nem magyarázza az értelem. Az őrület és rabság terminológiája, mellyel a költők és szeretők jellemzik a szenvedélyt, arra utal, hogy nincs fölötte hatalma a szociális kontrollnak (Luhmann: Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 31. p.). A nemesi kód egyébként értékeli a mértéktartást, amely a szerelemben hibának minősül (uo. 83.). Az aktivitás passzivitásnak, a szabadság kényszernek álcázása, a szabadosságok intézményesítése, vállalva az ezzel járó összes kockázatokat, helyet teremt az intuitív kreáció, a viselkedés kísérleti és alkotó jellege számára. Az őrület és betegség vállalása csinál helyet az ideális kód által nem engedélyezett viselkedési variánsoknak: „egyetlen egészség van, de sokféle betegség és a közvetítésükkel alakuló individuális sorsok." (uo. 128.p.).

A szenvedély a racionális társadalmi viszony bomlasztója. Felfüggeszti a társadalmi kapcsokat, megtámadja a törvényt, a zavartalan együttélést biztosító feltételeket. Olyan sokszálú és intenzív kapcsolatot teremt két ember között, ami összeütközik a hígabb, felületesebb kapcsolatokkal, mert olyat hoz ki az emberből, amit azok nem látnak előre és nem viselnek el. A társadalom nem viseli el a szenvedély által bevezetett szenzibilitást és a neki megfelelő szabadságfokot. A XVII. században mégis a szenvedély mellett dönt a kultúra. Nem veszi át ugyan kódját, de tisztelettel visszavonul és helyet csinál neki. A szenvedélyt olyasvalamiként tisztelik, mint ami úgy áll szemben a józan ésszel, a köznapi racionalitással, mint a művészet a tudománnyal. A vadság szenvedélyesebb, mint a kultúra, a szenvedély mégsem a vadság megnyilvánulása. A vadság a kifejlett agressziót hívja a kifejletlen libidó segítségéül, a XVII. században azonban magát a libidót szisztematizálják szenvedélyként. A szerelmi szenvedély tisztelete egy ismeretlen kód akceptálása, melyet az emóció vezet be, s a tudat még nem tud integrálni és minősíteni. A tudat, mely érzi az új kód szervezettségét, csak paradoxiákkal tudja leírni azt: hódító önalávetés, áhított szenvedés, látó vakság, édes mártírium (uo. 83. p.). Az ismeretlen kódot, bár észlelik kényszerítő erejét, magától értetődőségét, még nem tudják felfogni a törvénylátó értés, csak az empatikus érzés tárgyaként, ismeretlen játszmaként, melyet az irracionális gazdagsággal való rögtönző kontaktus nemz, s utólag kellene, ha lehet, kinyerni szabályait. Előbb vagyunk képesek esztétikailag felfogni őt, mint etikailag. A törvény visszavonul, óvatos távolságból szemléli a szenvedélyt, kiváró taktikához folyamodik. Preminger *Laurá*jának nyomozója előbb perverznek tűnik, amiért beleszeret egy halottba. Valójában az érvény felfedezője, mert megérinti az egyszeri és pótolhatatlan varázs, érintettsége számára pedig a szépség érvénye megtestesülését jelenti az eltűnt nő, akitől, – mert az érvény így működik – akár még nem élne, akár már nem élne, az élet értelme függ, ezért a „lenni kell" státuszát tulajdonítjuk neki. A törvény rájött, hogy nem tudja kontrollálni a szenvedélyt, mert az szembeszegül vele s a tilalmak izzítják, lázítják, minden támadás energiáját asszimilálja. Ezért kell a kultúrának felfedeznie a szerelmet, mely igent mond a szenvedélyre, és úgy harmonizálja. Miután az erotika csúcsra futott a szenvedélyben, olyan veszedelmes, koncentrált erővé vált, amivel a törvény nem bír többé. Ezért egy nagyot kell lépnie, a szubjektivitás, intimitás és szenzibilitás új szervezettségi formáját és létnívóját kell

majd felfedeznie a kultúrának és ez lesz majd a szerelem. Ehhez előfeltételeket pedig maga a szenvedély teremti meg.

A szerelem szenvedélye, melyet a XVII. század fedez fel, kristályosodási pontja lesz a XVIII. század felfedezésének, a szabadság szenvedélyének. Nem véletlen, hogy mindkét szenvedélyt ugyanaz a nemzet adja a világnak. A kettő közötti út nem más, mint a intimviszonyban kikísérletezett mentalitás átvitele az általános társadalmi viszonyba. A szubjektivitás XVII. századi forradalma nélkül nem lett volna lehetséges a társadalom XVIII. századi forradalma. A szovjet kommunizmus bukása szükségszerű, amennyiben elnyomta a szubjektivitást, ahelyett hogy annak új forradalmára számított volna és ezt ösztönözte volna. Így az ember a régi burzsoá „értékek" rabja maradt, azoktól várta a többiekkel szembeállítva elképzelt személyes boldogulását, s végül helyreállította a „szabad piac" hazug nevén bevezetett általános csalás, lopás és rablás társadalmát, mely nemcsak társadalmi forma, egy kései vallás is, a korlátlan aljasság korlátlan hatékonyságának hite. A lázadásnak legfeljebb taktikája van, a forradalomnak stratégiája. Az erotika taktikáit a nagy szenvedély teszi stratégiává. Szabadság és szerelem eme viszonyát pedig a XIX. század tudatosítja (pl. Petőfi). Szabadság és szerelem relációját szerelem és halál régebben tudatosult relációja közvetíti szerelem és forradalom viszonyával. A XVIII. században a társadalomszervezés thanatális regressziója találkozik a lélek thanatális regressziójával. Petőfi a népek tengerének ábrázolója, mely „tenger" feloldja az elidegenedést, az oldó hatásának – vagyis az igazságosságnak és egyenlőségnek – való ellenállás esetén azonban megtudhatjuk, „mily szörnyű a nép". A költő zseniális pontossággal dolgozza ki a thalasszális regressziót és a neki való ellenállás által fenyegető thanatosz mélyebb perspektíváját. A szerelem az életösztön thanatosza, a szabadság a szerelem thanatosza, a thanatosz azonban nem kifoszt, hanem felemel az értékbe, melynek az áldozat szól. Eleget rágódtunk Sade és Kant viszonyán, most Sade és Robespierre viszonyát kell tisztázni. Sade-ban most nem az ösztönök Kantját, hanem a lélek Robespierre-jét látjuk.

A szenvedély fogalma kísérleti tereppé nyilvánítja a szexuális érzést és viselkedést, szenzibilitást és aktivitást a viszonyok egyénítése számára. A szociális érdekekkel és szerepekkel szemben a kapcsolat testi oldalára apellálnak, mert a megrészegült érzékek által lekötött szerető szolidáris az énnel mindenfajta szociális kontrollal való konfliktusaiban. A szerelem ilyesformán kockázatos társasutazás a kódok által feltérképezett szociális világ határain túl és az emberi egzisztencia világvégére.

A szenvedély kicsapongásai az identitás elvesztésében kulminálnak. A szenvedély nemcsak a társadalmi kapocs szétesése, az én, az önlét, az egzisztencia eresztékeit is megtámadja. A kicsapongó elveszti a fejét, sem a társadalom, sem a partner, sem önmaga érdekeire és értékeire nincs tekintettel. „Az ember – elmélkedik Sainville – midőn a természet ölét el sem hagyta, máris korrumpálódik, mert olyan szenvedélyekkel születik, melyek kihatásai az iszonyat borzongását keltik, ha meg nem fékezi őket a civilizáció." (Aline…In. De Sade Ausgewählte Werke 3. 47. p.). Nemcsak a törvénnyel kerülnek szembe az egyén törekvései, egymással is szembe kerülnek. A szenvedélyek mint öncéllá vált részerők egymásnak is ellenfelei az egyén időfelhasználásáért való harcban. Ezért van szüksége az embernek, sőt, hogy magát katasztrófába ne vigye, az ember szenvedélyének is, észre, másrészt azután ez az ész is szenvedéllyé válhat, a többi rovására is tevékenykedő részerővé. Az önvizsgálat és önismeret előfeltétele a szenvedély, amely felkavarja a lappangó erőket, előrejelzi a kataszt-

rófákat, már felmutatja a sorsot, amikor az még csak reverzibilis tendencia. Ahhoz, hogy eme erőket megszervezhessük, szükséges, hogy mindegyik elég erős legyen, azaz megmutassa magát, színre lépjen, megfogható legyen. A szenvedélyes élet ezért erény. A szenvedélyek széttépik az embert, de a nagy szenvedély összefogja őt. A mozgatóerők konfliktusainak megnyilatkozása a fejlődés hajtóereje. Az élet nem eleve harmonizált mozgatóerők munkájára épül, ellenkezőleg, a konfliktusok dolgoztatják a mozgatóerőket, s késztetik őket a határozott arculatteremtésre. Az élet versenyezteti a mozgatóerőket; nemcsak a természeti fajok vagy a társadalmi egyedek és osztályok, az egyénen belüli mozgatóerők részéről is gyilkos küzdelmet feltételez a végső harmónia. Ez a végső harmónia pedig ily módon nem minden diszharmónia kioltása és legyőzése, hanem dolgoztatásuk, a diszharmóniák produktív harmóniája. Mit tár fel a szenvedély? Egymás ellen dolgozó erők káoszát, amelyek el is pusztíthatják egymást s az élet boldogságának mozgatóerőivé is válhatnak. Ez az európai kultúra szenvedélykoncepciója, mely tiszteli a nagy szenvedélyt, de nem akármilyen szenvedélyt.

A szenvedély a magasabb centrumok szétszórtsága, intellektuális és morális bomlása, de nem azért, mert elpusztultak, hanem mert az ember egy másik embernek veti alá őket, azt illeszti helyükre, azt kezeli a maga magasabb centrumaként. Azért nem az én akarata vezérli a szeretőt, mert a másik én, a te, az imádott akarata vezérli őt. Ezért gonosz és ostoba, ha a kontaktus zavart szenved, s ilyen még a saját elkószált, hűtlen „magasabb centrumával" szemben is, első sorban rajta kell bosszút állnia a cserbenhagyásért, melynek eredménye maga a bosszú. A szenvedély a partnerrel szemben a tehetetlenség, a mazochizmus, a társadalommal szemben pedig a gátlástalanság, a szadizmus kicsapongásaiban vétkes, mert – átadva a partnernek a magasabb kontroll felelősségét – archaikus és infantilis viselkedésmódokat szabadít fel. Még rosszabb a helyzet, ha a szenvedély szimmetrikus azaz becsületes, igazságos szerelem keretében jelenik meg, azaz egyformán szenvedélyesen éreznek a partnerek. Ekkor a szenvedély úgy jelenik meg, mintha kölcsönösen lefejezték volna egymást, megfosztották volna egymást magasabb centrumaiktól. A tragikus románc úgy is felfogható, mint a dupla szenvedély thanatális következményeinek orgiázása.

A szenvedély világa te-közepű (te-centrikus) világ. A szenvedély mint szenvedélyes nemi kötődés te-centrikus kiszolgáltatottság. Az érzékenység szédítő új világba kerül át. A világra való első ráébredés, melynek az én a közepeként éli át magát, elhomályosítja egy szubjektív elővilág képét, melynek a mindenható másik, az anya volt a közepe. A szenvedély világa ez utóbbi karikatúrája. Az én-közepű világban a nemi partner zsákmányként jelet meg, a te-közepű világban az ént fenyegeti a zsákmányszerep. Az önmagának elég embernek a világhoz való szabad viszonyát a te-közepű világban felváltja a szükséglet általi rabság. Az én-közepű világban az egyén mint autonóm egység önmaga ura; a te-közepű világban az önuralom korlátja és határa a másik.

„Ami ezen az éjszakán történt, nem volt helyes, és én szégyellem magam érte, sajnálom." – mondja a *Zeher* című indiai film rendőre a gengszterek szeretőjének, hátat fordít a vonzó nőnek és autóba ül, de az autó fuldokolva berreg, nem akar indulni. A rendőr hátranéz a nőre. Vágás. Máris a falnak döntve csókolja a lehulló ruhájú csábítónőt. Mindez egy elromlott házasság válságát követi. A rendőri karrierjét a házasságért feladó feleség elvétette magzatát, mert úgy érezte, a családi otthon börtön, melyben a férj őt rabnak, gyermeküket börtönőrnek szánja. Erre a férj kidobja őt, az asszony rendőri karriert csinál, és végül férje főnöke lesz. A feleség dolgozó nő, aki keménységet erőltet magára, de szíve mélyén őrzi a női érzékeny-

séget, keményen lép fel, de van szíve. A szerető a fordítottja: eljátssza a védtelen, gyenge nőt, valójában hidegen számító, gyilkos bestia. Ahol melodráma látszik lenni, ott a thriller a mélyebb igazság, a melodráma pedig a próza mélyebb igazságaként szerénykedik. Az erotika mélysége azonban az érzelmek mélységével ellentett módon reagál: a hideg, aljas és kegyetlen szeretővel játszódó jelenetek az erotikusak. Végül a házasok megtérnek egymáshoz, s az asszony abban a pillanatban lövi sziven a szeretőt, amikor az szétloccsantaná a férj koponyáját. „Csak az egónkra figyeltünk, ez megkeményített bennünket." – vonja le a végre könnyezni is tudó feleség a tanulságokat.

A *Zeher*ben a nagy melodráma nagy hazugságnak bizonyult, mégsem fölösleges. A szerető azt hazudja, hogy gyermeket vár tőle, s ráadásul még rákos is, hogy – a kórházi költségekre hivatkozva – kicsalja a rendőrtől a maffia elkobzott pénzét. A rendőr végül mindent megtesz a bestiáért, rajta tanulja a társ érdekét az én fölé rendelni, mert azt hiszi, tőle kapja meg, amit az ambíciózus feleségtől nem kaphatott. Figyelemre méltó, hogy az indiai filmben milyen finoman veszik át a fallikus nő és az anális férfi nyugaton obszcén formákban jelentkező bioszociális trendjét. A férfi mindvégig gyámoltalanul szomorú, segélykérő arcú, s egyetlen ember van csak, aki mellette áll, jóban és rosszban, erényeiben és hibáiban egyaránt elfogadva őt: a barátja. A feleség menti meg az életét, de a barátja a becsületét. Az összes hagyományos feleségfunkciókat a barát veszi át, míg a feleség a barátfunkciókban remekel. A rendőrnek „rejtett kincse" van a páncélszekrényben, melynek elvesztése körül folyik az intrika – ez a rendőri „szüzesség".

A *Love Me Or Leave Me* című filmben James Cagney, a sikerember megismerkedik a Doris Day által játszott kallódó kislánnyal. A szépség rendszere megrendíti a siker rendszerét, a kulturális principium a szociálist, a női a férfiast. A szenvedély felfogható, mint két rendszer érintkezése, amelyek egyike megrendíti a másik stabilitását a magasabb orientációs princípiumok ígéretével. A szenvedélyre való fogékonyság arra utal, hogy a veszélyeztetett rendszernek problémája volt. Ezt a problémát talán sem a környezet, sem ő maga nem vette észre, a mindennapiság felszínén talán mindeddig sikerült megőrizni a sikeres adaptív viselkedés látszatát. A szenvedély nem a monstrumok sorsa, ha monstrummá is tehet. A szenvedély pillanata ennyiben az igazság pillanata. A szenvedély embere, aki az elveszett eredendő identitással elégedetlen volt, a partnerben kiadósabb, erősebb, szebb identitást vél felfedezni. Vagy egyszerűen korszerűbbet, adaptívabbat, melyet saját identitásának kudarca felértékel (ezért képesek rút és ostoba, de sikeres emberek valódi szenvedélyt ébreszteni; szó sincs róla, hogy párjukat a puszta érdek kapcsolná hozzájuk). A szenvedély embere elveti magában a teremtett identitást, hogy a partnerben felfedezze a teremtőt. Elvet egy programot és felfedez egy programozó programot. A családi szocializáció tévútjai, az orientáció eredeti érték- és viselkedésmintáinak korszerűtlensége kiszolgáltat a nagy szenvedélynek, mely azok gyors leépítése és felbomlasztása, a személyiség gyors átprogramozási kísérlete. A felnőttkorban semmi más nem képes olyan rövid idő alatt s olyan nagy mértékben fejleszteni a személyiséget, mint a szerelem (Buda Béla: Szexuális viselkedés. Bp. én. 15.p.).

Sade libertinusai éppen nevelhetősége miatt nézik le a szenvedélyt s állítják szembe vele, eszményükként, az agyszex racionalista kombinatorikáját, a szexmatematikát az erotika művészetével, a „boldog apátiát" (Juliette. In De Sade Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main 1972. 42. p.) a szenzibilitással, a „lélek megkeményedéséből" fakadó bűnöket a szenvedélyből fakadó bűnökkel.

A szenvedély a partnernek a szenvedélyt elszenvedő én részéről kontrollálhatatlan kontrollja. Ez lehet a partner magasabb szervezettsége, túlcsorduló gazdagsága általi önkénytelen kontroll, de lehet az alacsonyabb szervezettséggel párosuló ravaszság és agresszivitás taktikai és parazita kontrollja is. Ez esetben az élősködik a szeretőn, akin a szerető élősködni vél. A partner inkognitóba rejtőzik, s nem adja ki, tárja fel magát, míg az ént manipulálja. A közönyös vagy ravasz partner, aki csak játszik áldozatával, csak az illúzióképzés erőit ébreszti fel, s nem ad módot a megismerésre, csak a fejlődés reményét ébreszti fel, s nem kínál új életet. A film noir hősök szerelmei hasonló szorongásokat ébresztenek a hősben és a szorongás hasonló élvezetét a nézőben, akár a manipuláció gonoszsága felelős a „kontrollálhatatlan kontrollért" (*Az asszony és az ördög*, *Gyilkos vagyok*, *A sanghaji asszony*), akár egyszerűen a szerető nagyszerűsége (*Laura*). Mindkét esetben megéljük a szenvedély fenségét. Gyakori, hogy a szerető nem gonosz, csupán arról van szó, hogy míg partnerét túlkontrollálja, magát alulkontrollálja. Ugyanaz az erotikus varázs, mely a partnert pozitívan, „tulajdonosát" negatívan befolyásolja (*Halálos tavasz*, *A hazajáró lélek*). Ha ilyen esetben a varázs „tulajdonosa" a partnerért és a partner helyett tud szorongni, megmenti mindkettőjüket (*Halálos csók*).

A modern társadalmi állapot túlkontrollált és nem személyre szabott. A posztmodern ezt az állapotot nem módosítja, csak globálisan kiterjeszti. Azért engedi meg fokozott mértékben kiélni az erotikus szenvedélyeket, hogy egyrészt a nyilvánosság körébe vonva őket átvehesse kódolásukat, s szolgáltatásokként bevonja őket a gazdaságba, ahogyan a prostituciót is azért legalizálják, hogy megadóztathassák a prostituáltakat. Másrészt, és ez még döntőbb, az álfelszabadítással az új hatalom elhomályosítja a globális alternatívátlanság áldozata, az ipari és hivatalnoki hadseregekbe befogott, felcserélhető és egyformára idomított futószalagember szubsztanciális megtámadottságát és kínját vagy elkorcsosulását. Az ember nem azt a munkát végzi, amire született, nem is végezheti, ilyen nincs többé, mert az új rendszer nem ismeri egy élet munkáját, a sors folytonosságát, az önépítés logikáját. Az ember nem azzal él, akire vágyott, nem is élhet azzal, hisz az embereket nem a családi-lelki beltenyészetek összemérhetetlen titkos világai nevelik, hanem a média és a kortárscsoport kegyetlen erővel egyenlősítő hatalmai. Nincs többé egy valaki aki ránk vár, mert mind egyforma, s mind ránk vár, amennyiben magunk is hajlandóak vagyunk mindazokra a fizikai és morális plasztikai műtétekre, amelyek előállítják belőlünk azt, akire ezek mind várnak. Az ember azért menekül a cinikus hedonizmus kultúrájában prekódolt szenvedélyhez, s azért valósítja meg a szenvedélyt tudatkioltó szexuális rabságként, azért redukálódik életellenes kicsapongásra szenvedélye, mert egész élete személyiségellenes. A szenvedélyben pedig a partner még egyszer megteszi vele, amit odakinn tett vele a nagy társadalom. Ez nem is lehet másként, mert a kiürült ember másra nem alkalmas. A sci-fiben az ember szó szerint agymosott, felesége pedig titkos ügynök, akit a hatalom delegál ellenőrzésére (*Emlékmás*). Nézzük a polgári szenvedélydrámát. A polgár erotikus sorsának első fejezete az idealizált szűz iránti rajongó vágy. Belőle lesz a kedves, korrekt, de prózai és fantáziátlan feleség, akinek anyaszerepével járó morális idealizálása, mint Freud jelzi, aktiválja az incesztuskorlátot, s kioltja a szenvedélyt. Ezen a ponton lép fel az akaratot legyőző szenvedély tárgya, a bestia, a soha be nem váltott ígéretek, be nem teljesült vágyak jelölője, akinek áldozata mindig kap annyi erotikus ingert, hogy izgalomban maradjon, de annyit nem, hogy elérhesse a békét és autonómiát. A szenvedély a kapitalizmusban akarat és kötelesség kudarca, a posztkapitalizmusban pedig az akaratnak és kötelességnek való felmondás. Az autentikus polgári kultúrában azonban

mindez csak kiindulópont, amely nem írja elő a végkifejletet. A szenvedély forrpontjáról vagy szublimba való átcsapásáról beszélünk, ha az akarat kudarcából az akarat, a szeretet és a szellem szenvedélyévé alakul. Willi Forst: *Operett* című filmjében pl. a bestia felnő az általa ébresztett szenvedélyhez, s végül a feleség szelíd szeretete és a „jó bestia" szenvedélye összefognak a Willi Forst által játszott Jauner megmentésére. A disszonáns kiindulópont így végül a szerelmi áldozatok versengéséhez vezet, s a szerelmi áldozatok olyan partnert szolgálnak, aki a maga részéről szintén áldozat, nagy műve áldozata.

A beteg szenvedély, a kártékony szenvedély, a szenvedélybetegség csak a lélek szétesését hozza, az újraszerveződést nem. E devalváló, romboló szenvedélybetegséggel szemben maga a szenvedély inkább nagy műtéthez lenne hasonlítható. A vele járó kínok azonban kiszámíthatatlanok. Egy nagy műtétbe is bele lehet halni. A nagy szenvedély és a beteg szenvedély kockázata egyforma, mert a beteg szenvedély ellen is fel lehet lázadni, s a nagy szenvedélyben is megroppanni.

14.6. A bűnös szenvedély

Más az, amit „halálos szerelemnek" szokás nevezni, és más, amit „gyilkos szerelemnek". Az utóbbi csak negatív következményekkel járó szenvedélyes kötődés: bűnös szenvedély. A *Leave Her To Heaven* hősét, a sikeres bestseller írót tétova, szétesett szerencsétlenné teszi Gene Tierney szerelme. Ebben a különös, korát megelőző melodrámában a férfiszenvedély gyermekké vagy költővé tesz, a női szenvedély őrjöngő bacchánsnővé. A szenvedély gátlás alá helyezi a létfenntartó ösztönök kontrollcentrumait, amit a filmek azzal jeleznek, hogy a szenvedély nemcsak költővé vagy gyermekké tehet, gyakran állattá vagy démonná tesz (a vámpírfilmek ebben az értelemben szenvedélydrámák). A szóban forgó filmben a férfi gyermekké, a nő démonná lesz.

Eredetileg a férfi szenvedélye a nő által feladatokkal kitöltött feszültségtér. A nő megkapása után átfordulhat a viszony női szenvedélydrámába, mely birtoklási követelésekkel kitöltött feszültségtér. Ez a *Leave Her To Heaven* formája. A mennyiségi erotika sorjázva számlálja, vég nélkül kutatja a másik nemet, az erotika művészete mint végtelen erotika hasonlóan kutatja a nemi aktust, a két személy testi viszonyának lehetőségeit, míg a szenvedély a másik nem végtelenségét egy egyede végtelenségében keresi, s ez nem feltétlen párosul a végtelen erotikával, a nemi aktus kísérleti jellegével. A szenvedély 1./ nélkülözhetővé teszi a többi partnerjelöltet, 2./ nélkülözhetővé teszi akár a nemi kísérletezést, az aktus keresett autenticitását is. A szenvedélyes kötődést nem fékezi, ha a partner alkalmatlan, hűtlen vagy ellenáll. A *Leave Her To Heaven* szenvedélydrámájának az első pillantás a legszenvedélyesebb pillanata, melyben a partner olyan végtelen ígéret, amely beválthatatlan, az elsöprő bűvöletet nem követi egymás megértése, nem sikerül bensőségességre átváltani. A *Leave Her To Heaven* szenvedélye nem a nemi aktusra irányul. A férfi részéről költői ideálkeresés, a nő részéről a birtoklás szenvedélye.

Az alkony naplemente utáni sápadó ezüstjében sziluetté válva áll a férfi és a nő. A szenvedély radikálisan egyszerűsít, a végső határokat rajzolva ki. Gene Tierney olyan színésznő, aki esztétikusan és mágikusan szuggesztív lényét különös rítusként celebrálja, mintha elfeledett vallás papnőjeként helyezné magát az élet törvényei fölé. Ez az erős, különleges és

gátlástalan személyiség különleges filmcselekményekben érvényesül, mint a *Laura* vagy a *Mrs. Muir*, illetve a most tárgyalt film. Ezúttal különös temetés a szenvedélydráma kezdete: a férfi nagy szemekkel néz, míg a lovát hegycsúcsokon ugrató nő száguldva szórja szét apja porát, akihez előbb a film hősét hasonlította. Szűkszavú utalások jelzik, hogy Ellen (Gene Tierney) valamilyen lelki módon elcsábította, birtokba vette az apát, ezért kívánt az anya egy adoptívlányt, szelíd mostohatestvért, aki Gene Tierney szerelmének áldozatát a film végén megajándékozza a gyógyító szerelemmel. Az alternatív nő, Ruth (Jeanne Crain), a szelíd adoptívtestvér kertészkedik, virágot ültet, míg Ellen ügyetlen, nagy, félénk vadpulykákra vadászik, melyek sorsa Dick (Cornel Wilde), sorsának előképe. Amikor Ellen bejelenti eljegyzésüket, Dick a legmeglepettebb, nem tudott Ellen szándékáról, aki szenvedélyes csókkal kárpótol a megrázkódtatásért. A Back of the Moon őstájára vezet Ellen szenvedélye, a nő szerelme: egyre feljebb, távolabb, kifelé az emberi világból. A férfi szeretne visszatérni az életbe, a nő nem kívánja összebékíteni az életet és a szenvedélyt. A férfi folytatni akarja az írást és eltartani, ápolni Dannyt, beteg testvérét. A nő csak egyet akar, egy érzést, egy viszonyt, mely nem tűr konkurenciát.

A férfi szenvedélyének történeteként induló film a nő szenvedélyének történeteként folytatódik. Ellen szerelme kitaszítottá teszi azokat, akiket szeret, magyarázza az anyja. A szenvedélytárgy őrültté tesz, s ha nem tud megbolondítani, maga őrül bele. A szenvedély visszaáramlik a tárgyra, ha alanya kiegyezik a társadalommal. A szenvedély alanya a veszélyeztetettebb vagy a tárgya? Ha általában a férfit mint alanyt veszélyezteti a női tárgy, itt miért a férfi tárgyat a női alany? A nő átveszi a birtokos szerepét és ezzel a féltékenység is az ő sorsává válik. Danny fölösleges, túl sokan vannak a világ végén, Ellen sokallja, ketten lenni annyi, mint egyedül lenni az abszolút uralt tárggyal. A szenvedély alanyát tárgya szokta megölni, lezülleszteni vagy más módon tönkretenni. Ezúttal a szenvedély alanya teszi tönkre tárgyát, mert az alany szenvedélyének elsődleges tárgya önmaga szenvedélye, a tárgy csak a bacchánsnői őrjöngés alkalma. Mindez, bár ijesztő, mégsem taszító, mert Gene Tierney őrjöngése a nagy igény egzaltációja.

Ellen, aki már apját is abszolút uralt tárggyá tette, végül fúriává válik, mert nem tudja magával vinni Dicket abba a világon túliságba, mely célja és életeleme. A szenvedély hadüzenet a világnak, a szépség és varázs abszolút hatalma korlátainak el nem viselése. Ellen nem pusztán kiváltja, hanem szenvedélyesen követeli a szenvedélyt, olyat akar, ami nincs, és erőltetni akarja, aminek magától kell eljönnie. A lehetséges és a lehetetlen határait nem a követelőzés lépi át. A követelőzés, az igényekre, jogokra való hivatkozás éppen a modern fogyasztó jellemzője, aki elől visszavonul a lehetőség. Épp a modern fogyasztó él a kauzalitás csapdájában, ő az, aki megmerevíti és nem megváltoztatja a világ ontológiai szerkezetét.

A fúria gyilkossá válik, hagyja megfulladni a „fölösleges" Dannyt. A szerelmi szenvedély magát áldozza fel másnak, a kriminalizálódó szenvedély másokat önmagának: ez az átmenet az erotikus thriller felé, a királydrámák hatalmi szenvedélyének rokona. Dick elveszett emberré válik azokban a magasságokban, ahová Ellen elragadta őt, nem tud írni többé, és szeretni sem, most a férfi a titok, a rejtvény és a nő nem fér hozzá, a nő kínlódik, kizárva a férfi világából, miután elvesztette, mert túl sokat akart tőle. Ellen megszabadult Danny személyétől, de vetélytárs jelentkezik, az asszony gyermeket vár. Még meg sem szülte, de már féltékenyen gyűlöli saját gyermekét. Ellen „mindent" akar: de nem mindent átélni, ami emberi, nem mindent elfogadni és megoldani, ami az élet problémája, hanem valakinek min-

dene lenni, abban az értelemben, hogy monopolizálja érzéseit. A „minden" perverz formát ölt: mindennek távol tartása és nem meghóditása, elutasítása és nem felfedezése formáját. Ellen balesetet inszcenál, leveti magát a lépcsőn, megöli születésre váró gyermekét. Dick testvére után tehát Dick fiát is sikerült kiküszöbölni életükből: Ellen újra elégedett és ragyogó.

Végül, miután nem nyerheti vissza Dicket, magát is megöli, de úgy, hogy Ruthra háruljon a gyilkosság gyanúja. Még egy személyt el akar venni Dicktől, aki közéjük állt, akit Dick most már többre tart: a vigasztalót. Dick erre magára vállalja a bűnt és ő vonul börtönbe Ruth helyett. Ruth fenn várja Dicket az erdeti házban, a Back of the Moon reá szállott ígérete őreként. A végeredmény tehát a szerelem egzaltációja a puszta szenvedélyé helyett. De leszállt az alkony, mire a börtönből szabadult Dick, a hegyi tavon átkelve, partra evez, ahol végre ketten maradnak, de nem azzal, aki ezt ki akarta erőszakolni. A film szenvedély és szerelem laza kapcsolatára épít. Dicket az első nőhöz a szerelem nélküli szenvedély, a másodikhoz a szenvedély nélküli, gyengéd szerelem fűzi. Az imádat iszonyattal, a gyengéd szeretet szomorúsággal párosul. Az egyik nő maga a betegség, a másik az ápolónő. Hasonló a viszony a *Rebeccá*ban a Lawrence Olivier által játszott férj és első illetve második asszonya között.

A szenvedély nagy erejű, tartós, tárgyias lelki izgalom, mely nem feltétlenül azonos az erotikus szenvedéllyel vagy a szenvedélyes szerelemmel. A szenvedély tematikája nemcsak az erotikus és érzelmes műfajokban játszik szerepet. A *Las Vegas végállomás*ban pl. a nő nem tudja felvenni a versenyt az alkohollal. Ez megfordítja a szerelmesfilmi alaphelyzetet, melyben az alkohol csak pótkielégülés, ha az ember elveszti a szenvedély tárgyát (*Devdas*). A szenvedélyről, sőt a bűnös szenvedélyről beszélve is a klasszikusokat vizsgáltuk. Mai filmekről akkor kell majd beszélnünk, ha a bűnös szenvedély vizsgálatától tovább lépünk a szenvedélyes bűnök vizsgálatához, a libidó szenvedélyeitől a destrudó szenvedélyeihez.

14.7. A szenvedély bukása

Luhmann szerelem-szemantikájában két ellentéte is van a szenvedélynek, a romantikus szublimáció és a kiábrándult józanság. Luhmann a szenvedély végességét hangsúlyozza: a határtalan szenvedély határa az idő; a szerelem gyorsabban múlik, mint a szépség; azért is halogatni kell a beteljesedést, mert az már a vég (uo. 89. p.). Az erotikusan felvilágosulatlan szerelmi fetisizáció érájában a szerelem a hőstörténet jutalma. A problémák és megoldások megelőzik a szerelmet, mely a teljesítmény jutalma. A szenvedély világában a „probléma, megoldás, szerelmi jutalom" sor helyére a szerelmi probléma, szerelmi megoldás, szerelmi jutalom sor lép. A szenvedélynek egyszerűen tagolt drámai struktúrája van. A remények, ígéretek az előlegező bűvölet, a vizionált lehetőségek szenvedélyét követi a kísérletezés, a felfedezés szenvedélye. A következő lépés a csúcspont, amelyben az erotikus zsenialitás felfedezi a betemetett vágyakat, alapkomplexumokat, s azoknál fogva szólaltatja meg az érzékeket. A reményt és a kalandot követi a rabság. De miután a rab megtudta titkait az erotikus zsenialitástól, most már ismeri magát, s ez az önfelszabadítás kiindulópontja is lehet. Az imádat tárgya az, akibe mindent belelát az én; a szenvedély tárgya az, aki mindent kihoz az énből. De ha nincs kihozni való, ha csődöt mond a találékonyság, akkor a szokás és ismétlés a szenvedély végét jelenti. Új szenvedély következik, vagy a szenvedélyes partnertől morális

partnerhez menekülés, vagy a szenvedély „felmagasztosulása": a puszta szenvedély szenvedélyes szerelemmé váló átalakulása.

Mély érzelem és elsöprő szenvedély differenciálódása támadja meg a szenvedélyt. Ezen bukik meg a szenvedély, mely fogva marad libidó és életösztön ellentétében, melynek keretében az életet kizsákmányolják a kéjek, s a kéjpartner ezért disszonáns, ambivalens élménykomplexum tárgya. A szentimentalizmusban az érzelem az érzékenység, míg a vad szenvedély az érzéketlenség szinonimája; az utóbbi dekadens nemesi, az előbbi új szenzibilitást kifejező polgári tulajdonság. Az erotika kidolgozása, az erotika művészetévé való átalakítása feltételezte 1./ a kiválasztott, előnyben részesített partnert, 2./ a halasztást, az időterek nyitását egy történet számára, 2./ a libidó visszaáramlását, mely megakadályozza az érdeklődésnek a genitáliákon való monopolisztikus lekötését és gyors levezetését. Az eredmény a test egészének erotikus ébresztése volt. Az erotika művészete végtelen horizontokat látszott nyitni, melyeket a vágyak kitapintására és teljesítésére, sőt új vágyak keltésére irányuló erotikus intuíció ígért kitölteni. 3./ Az én élete centrumába került te döntő láncszemet keresett, mellyel örökre rabul ejthetné az ént, az én titkát, legérzékenyebb pontját akarta meghódítani. Ennek eredménye volt az erotikus rabság, mely, mint minden rabság, rabszolgalázadással fenyeget. A rabszolga visszahódítja titkait a megfejtőtől. A rabszolgaság tehát csak a megfejtési folyamat során biztosított. Ez az egyik fontos lassító, fékező mozzanat, melynek engedelmeskedve a „sámán", a „mágus", a „varázsló", a „bestia" vagy az „analitikus" fékezi a folyamatot, hátráltatja a beteljesedést.

A végtelen szex erotikus Odüsszeiájának bájrém-szigetekkel megrakott ocsmány tengere a perverzitás, ami itt a kielégítő lezárási feltételek, a különleges szerelmi feltételek, egyéni beteljesülési feltételek keresését kísérő rizikómagatartásokat jelenti. Ha folytatni akarjuk az iménti képet, akkor a végtelenítés másik formája a „hazai part" lenne, a szublimált végtelenítés, ami azt jelentené, hogy a közvetlen szexuális érdekek kielégült elnyugvásával (vagy lemondásával) párosult általános érdek az egész személyiséget leköti. Az emberiség tapasztalata azt mutatja, hogy a kielégületlen lemondás talán kevésbé bölcs és kifinomult, de még nagyobb energia kvantumot bocsát a szeretet rendelkezésére, mint a kielégült beteljesedés. A szeretet szenvedélye ennyiben ki is zsákmányolhatja a szerelem szenvedélyét.

A szerelemmisztika az erotikus empirizmus, a szerelmi idealizmus az erotikus materializmus bírálatából indul ki. A szerelemmisztika nem a prűdség lázongása a kéjek ellen, nem az örömöktől akar megfosztani. Az alacsony erotikát azért bírálta a magas, mert nem ad eleget, s a szerelem is ezért bírálja az erotikát. Az erotikus szenvedély végtelenné akarja tenni az erotikus mámort, s addig él, amíg ez sikerül. Ha nem sikerül, csalódik, lehűl, menekül. A szerelem szintet vált, vállalja a szublimációt, hogy fenntarthassa a végtelenséget. Úgy érzi, a test fárad, hervad, kimerül. Úgy érzi, a test nem tart lépést a fantáziával. A szerelem azzal legitimálja magát, hogy az erotika csak a test zongoráját látta, a lélekét nem, az adott, kész zongorát, a bárki számára hozzáférhetőt, s nem azt, amely végtelenül nő, amelynek a zene teremti a billentyűzetét, s ezért nem ismer korlátot és határt.

14.8. A gyógyító szenvedély

Fontos-e a beteljesedés? Az-e a beteljesedés, amit általában így neveznek? A fizikai beteljesedés-e a beteljesedés emberi formája? Átszellemülhet-e a beteljesedés? Leválthatja-e a láthatót egy láthatatlan teljesülés? A XX. század eleji mozimelodrámának ezek visszatérő, alapvető kérdései. A szenvedély átszellemülésével a fizikai beteljesedés sem válik ugyan fölöslegessé, de nélkülözhetővé lesz, mert az átszellemülés biztosítja a végtelen folytatást. A végtelen szexben, az erotika művészetében átszemantizálódik a testi tevékenység, míg a szenvedély az erotikát lefokozza a végtelen szemantika kiinduló lökésévé. Erre utal a *Now, Voyager* híres mondata: „Minek a Hold után nyúlni, ha elérjük a csillagokat?"

A *Now, Yoyager* hősnőjével való ismerkedésünk a „bűnös kéz" képével indul, mely elrejti a tiltott dohányzás maradványait, előbb a csikkeket, majd a kormos, piszkos papírzsebkendőt. Ezt követően a lábakat látjuk, lassan alászállni a lépcsőn, a többiek létnívójára. Lassan rakja össze a képsor az embert, aki nem tudja összerakni, összeszedni magát. Az érzékeny és szenvedélyes Bette Davis ezúttal felülmúlhatatlanul szerencsétlen és elveszett. Őt a szenvedély váltja ki abból az állapotból, melybe olyan filmekben mint az *Örök szolgaság* vagy a *Leave Her To Heaven*, a szenvedély sodor. Ezúttal a klinika van olyan távol a világtól, mint a szerelmesek erdei háza a *Leave Her To Heaven* hegyei között. A szenvedély a kozmosz előszobája? Nem, a melodrámában még többről van szó: a kozmosz a szenvedélyé!

A *Paheli* című indiai film menyasszonytáncában arra bíztatják ifjú barátnői az arát, hogy ne engedjen könnyen, ezáltal fokozza a szenvedélyt. A szenvedélyt fokozó menekülő szépség kölönös változata a *Now, Voyager* esetében a nem taktikai, hanem mélyebb okokból menekülő nő. Bette Davis (= Charlotte) előbb a rút kiskacsa típus emlékét eleveníti fel: kérdés, hogy azért menekül, mert csúnya, vagy azért csúnya, mert menekül.

A gyógyulás első szakasza a kivonulás a világból, második a bevonulás, mint nagy utazás. Az átváltozott Bette Davis megjelenésekor gyönyörködő döbbenettel szegeződik a magára talált nőre Paul Henreid tekintete. Charlotte még félénk és zavart, űzött vadként óvatos és bizonytalanul rebbenékeny, de ettől még szebb, Bette Davis egyszerre tud hódító és menekülő szépségként megjelenni. A sebzettség kifinomultan távolivá tesz. A világba belépő nő szemei nagy kalap árnyékában csillognak ki a titokzatos homályból. A szépség, a szépség gőgje nélkül, olyan fenséges, mint a mögötte sötéten hullámzó és hirtelen felcsillanó tenger. A *Now, Voyager* azért nagy melodráma, mert az átváltozásban is tudja őrizni a problémákat, nem operálja ki a jelenből a múltat. „Ma volt pár pillanat, amikor szinte elevennek éreztem magam. Köszönöm magának." – mondja Bette Davis az udvarlónak.

Rio de Janeiroba érkezünk. Ezúttal már a megelevenedett Bette Davis vezet be, bennünket is és udvarlóját is, az ismeretlenbe. A háttérvetítéssel megjelenített város álomszerűsége is fokozza a hatást. A kis kartonruhájában megfiatalodott nő előtt elleng a Copacabana, aztán az alulnézetben feltűnő, tárt karú Krisztus szobor ölel át bennünket, vele együtt.

A kegyetlen kultúra, az elnyomó nevelés áldozatának jót tesz a lázító kín. A *Now, Voyager* bevezeti hősnője fejlődésébe a jótékony traumákat. A kis bűn (dohányzás) és a jótékony trauma (baleset) ezúttal pozitív szimbólumok. Kisebb autóbaleset után a riói szerelmesek is, akárcsak a *Leave Her To Heaven* erdei házba félrevonuló hősei, kunyhóban kötnek ki, ahol Bette Davis eléri a világtól való távolságot, ami a másik film erőszakos hősnőjének nem sikerült. Előbb a tűz melegíti őket, később, a tűz kialvása után, egymást melegítik, egymás

tüzeként égnek. A parti kirándulást bonyolító baleset révén, a baj kegyelméből, hála a katasztrófának, lekésik a hajót és öt napot kapnak a sorstól, s ez az öt nap ezúttal teljesen elég, megfelel a Végtelen Sansz fogalmának.

– Hiszel a halhatatlanságban?

– És te?

– Azt hiszem, ez a boldogság, amit most érzek, a halhatatlanság rokona.

A riói öböl esti fényei fölött hangzik el a beszélgetés.

„Mindenkinek joga van megismerni a saját hibáit, hogy maga oldja meg a problémáit." – mondja a *Now, Voyager* pszichiátere (Claude Rains). A film még többet mond: mindenkinek joga van elkövetni a saját hibáit, hogy megtalálja magát. Paul Henreid mindig két cigarettát vesz a szájába, kettőre gyújt rá, egyet Davisnek adva át. A szenvedély feltételez legalább ennyi felelőtlenséget, tilalomszegést, kis vétket, titkos bűnt. Megváltozott Bette Davis lép partra New Yorkban: a szenvedély beteljesedése belsővé tette a külső átváltozást. Az udvarló a gyógyító szenvedély, az anya a birtokló, terrorizáló szenvedély alakja, az új Charlotte azonban megfordíthatatlanul a társaság királynője. Az anya megtámadja az átváltozást, nekifog a viszaváltoztatás művének, Charlotte azonban ellenáll. Az anya kitagadással fenyeget. „Nem félek anya!" – csattan fel Charlotte, aztán döbbenten néz maga elé és felragyogó arccal ismétli: „Nem félek, anya." Csak dacos szófordulatnak szánta, s ki kellett mondani, hogy felismerje, tényleg nem fél. A beteljesedés egy hete vagy egy órája is elég: megvolt a lényeg, nincs ok a szorongásra, eltűnt az életfélelem. Végül dúsgazdag bostoni arisztokrata kezd udvarolni hősnőnknek, akinek sikerével ezúttal végre anyja is elégedett. Charlotte azonban nem a bostoni úr rózsáit, hanem a postán érkező kaméliákat viseli mellén.

Egyszer egy bostoni társas rendezvényen újra összejönnek a szerelmesek. A hivatalos társalgás egy-egy fennhangon elmondott semmitmondó fordulata váltakozik az elbűvölt tekintetek váltásával, a rajongás szerelmes suttogásával: „Rettenetesen szeretlek!" A józan ész a házasság pártján van, de Charlotte elbizonytalanodik, az ember nemcsak a térben, az időben sem oszthatja, darabolhatja fel magát. Charlotte tehát szakít az arisztokratával. „Találsz majd magadhoz valót, aki jobban illik hozzád, mint én, köszönöm, hogy azt hitted, én vagyok az."

Charlotte, anyja halála után, a megrázkódtatást kiheverni tér vissza a szanatóriumba, ahol találkozik a kis Tinával, a tiltott szerelem, a nős ember, és annak felesége, a rossz anya szerencsétlen gyermekével. A dekoratív hölggyé lett csúnyalány most új átalakuláson esik át, egyszerűbb szépséggé változik, átalakul anyatípussá. Befogadja szerelme gyermekét, akiben egykori magára ismer, akinek sorsa, szintén egy anyarém mellett, azonos a magáéval. Első találkozásuk alkalmával a kislány ellenségesen kérdi:

– Miért bámult rám?

– Valakire emlékeztettél.

– Kire?

– Önmagamra.

Charlotte, aki gyógyulni jött a szanatóriumba, váratlanul a gyógyító szerepében találja magát, s végül az orvos, a zseniális pszichiáter válik szinte féltékennyé betegére:

– Azt hittem, idegösszeomlása van?

– Úgy döntöttem, hogy nincs.

Charlotte végül befogadja Tinát, s a hősnő átváltozását most a sivár bostoni palota átváltozása követi. Tűz ég a kandallóban, ahova egykor, a puritán anya idején, tilos volt begyújta-

ni. Vidám fiatal társaság veszi birtokba a termeket. Charlotte épp Tinát öleli, amikor a kislány apja belép. „Daddy, igazán szeretsz?" – néz fel apjára a kislány. Paul Henreid, aki a lépcsőn lépked lefelé, meghatottan válaszol. „Szeretlek!" – mondja a kislánynak, s közben a gyermeket ölelő Charlotte tekintetével találkozik az övé, szeretetet, illetve szerelmet vallva egyszerre két nőnek. „Még mindig szeretsz! Ez erősebb, mint mi ketten együttvéve!" – mondja a férfi a nőnek, de a nő többet tud, azt is tudja, hogy túl kell lépni, ez egy teszt: lemondani. Át kell lépni egy más szerepbe, más létnívóra, utolsó közös rágyújtás a nyáréjszaka nyitott ablakában, kilépés az ég alá az utolsó jelenet. Most halljuk a film utolsó szavait, minek nekünk a Hold, ha mind a mieink a csillagok? A kamera átfordul a fákra, a kertre és a csillagokra emeli tekintetünket. Freudnál az az egészséges ember, aki tud szeretni és dolgozni. A melodrámában a szerelem a munka feltétele és a munka a Megtatált Társ által aktivált libidó áttétele a világ egészére. Nem elég többé egy értéket zsákmányolni, ha egész értékrendet zsákmányolhatunk. A szenvedélyes élet megízlelésének már nem elég egy szenvedély. A végigszeretés túllép a testen, az erotikán és az időn. Mindezt jelenti itt a csillagpásztori funkció.

A gyógyulás mitológiájában nem a szenvedély kínoz meg, nem a szenvedélyből fakad a szenvedés. Irving Rapper filmje a fordítottját hangsúlyozza, a szenvedésből fakad a szenvedély, mely a különös problematikájú, nehezített sorsú emberek különleges érzelmi kompetenciája, a nehezített élet bonyodalmaiból fakadó terápiás értékű lázadás. Itt már nem a kísérletező nemi aktusról van szó, mint az erotika művészete esetében, hanem a személyiség és az élet kísérleti jellegéről.

15. A FREUDI „SZERELMI FELTÉTELEK PSZICHOLÓGIÁJA” ÉS A SZEXUÁLESZTÉTIKA

15.1. A szerelmi feltételek erotikus paradigmatikája

Az érzéketlen, hideg, közönyös nő az, mondta Stekel, aki még nem találta meg a kielégülés neki megfelelő feltételét (id. Karen Horney: Die Psychologie der Frau. München. 1977. 73. p.). A frigiditás, teszi hozzá Horney, meghatározott de többnyire tudattalan feltételek mellett feladható. Három ilyen feltételt hoz fel példaként: a tiltott viszonyt, a szadomazochista szexet és az érzelmek kikapcsolását (72-73. p.). Hozzáteszi, hogy a tudatos én számára elfogadhatatlan vagy egyáltalában nem realizálható feltételekhez is kötődhet a kielégülés (73. p.). Amit a következőkben, a hagyományt követve, szerelmi feltételekként tárgyalunk, valójában az érzéki kielégülés feltételei. Az erotika művészetének magasiskolája a nehezen kielégíthető személyek problémája, akik különösen messzire helyezik, különösen bonyolult procedúrához kötik a végkéjt és befejezést. Ez feltehetőleg sajátos színezetű végkéjt jelent. Egyúttal azt is jelenti, hogy a kielégülés elérésének feltétele valamilyen közös kaland, amely kivezet a mindennapi élet közös világából. Kétszer használtuk a „közös” szót: egyik esetben a párt jelentette, másik esetben a társadalmat, s az egyik közösséget, az intimközösséget, a sajátos feltételcsoport, melyet kutatunk, szembeállította az egyéb világgal. Láttuk, hogy a szenvedélyt akadályok táplálják, melyeket a társadalom állít a szerelmesek elé. Ha már nem a társadalom, hanem az én állítja őket, akkor jelenik meg a különleges igények, szerelmi feltételek problémája. A nő mint „hátráltató motívum” által támasztott feltételek a közelengedés feltételei, morális és esztétikai, primitívebb esetben – és a szexualitás soha sem távolodik el teljesen a természet „primitívségétől” – marciális feltételek (erő, erőszakosság, sikeresség). Most azt látjuk, hogy nemcsak a közelengedésnek vannak feltételei, hanem a végső odaadásnak, mely a kielégülésben nyilvánul meg, újabb feltételcsoport az előzménye. Nemcsak a nő halaszthatja el a beteljesedést, ez a koitusz el nem halasztása esetén is elmaradhat. A közelengedés feltételeit a nő kontrollálja, a beteljesedés feltételei a férfi és a nő esetén egyaránt működő szelekciós kritériumok. Egyikük sem éri el a kívánatos végeredményt mindenkivel, akivel hajlandó koitálni.

Tekintsük át eddigi utunkat: a nyers szex (a nemi düh és a genitális erotika), az erotikus gyűjtőszenvedély (ámokfutás, nomadizáció), az erotikus fetisizáció (idealizáló imádat) vizsgálatát követte az un. „végtelen szex”, a partnernél való elidőzés, az erotika differenciáló, ébresztő formája. A szenvedély két oldala: a teljes érzéki ébredés (az erotika mint nagy utazás az ismeretlenbe) és valamely sajátos, más partnerekkel teljesületlenül maradt szerelmi feltétel teljesülése (mint a bolyongások utolsó partja vagy az úticél). Egyik esetben mintegy nyitott, kimeríthetetlen, másik esetben zárt, végső csúcspontot és nyugalmat ígérő műalkotás analógiáját idézi a szenvedély tárgya. A második formáció segítségével vezet vissza az erotika művészete ugyanoda, ahova a nyers impulzusszex is elért, s ahova az erotika hosszú kerülőutak után tér vissza, a genitális kielégüléshez, mely minden esetre a különleges feltételek között egy más formáció függvényévé válhat. A gyűjtőszenvedély partnercserélgetése, a

fetisisztikus kristályosodás képzetburjánzása vagy az erotikus kombinatorika végtelenségének találékony szerelmi játékai mind előre hajtó motívumok. A szerelem művészete csúcspontjaként jelenik meg, marasztaló momentumként, a különleges szerelmi feltétel. Ezért nevezzük az ennek teljesülésén alapuló szenvedélyt szexuális rabságnak.

A szerelmi feltételek három nívója:

1./ Az erotikus feltételek (az erotikus stimuláció valemely specifikus helye vagy módja).

2./ Szűkebb értelemben, de továbbra sem szó szerinti szerelmi feltételek: specifikus viszonyok és helyzetek, mint a kielégülés feltételei. Pl. a partner szépsége (esztétikai feltételek), nemessége (az etikai feltétel értelmében), kulturális, intellektuális nívója vagy meghatározott szociális karaktere.

3./ A szó szoros értelmében vett szerelmi feltételek, a szerelemnek mint a puszta erotikán túlmenő jelenségnek beteljesülési feltételei:

a./ az elmélyülő átlelkesülés és

b./ a hosszú távú felvállalás.

A két utóbbi együttese az életre szóló társul választás, az élet mint a kettő közös vállalkozása vagy kalandja. A 3. feltételcsoportra nem adhatók receptek, a kötődést az életrajz egésze magyarázza: a partnerek választ jelentenek egymás öszproblematikájára.

A szerelmi feltételeknek nemcsak nívói vannak, soraik is szerepet játszanak. Vannak a partnert kiválasztó, kijelölő feltételek, de vannak a viszonyt elmélyítő, sokszoros kötést biztosító feltételek is. Mivel a rendszer ilyen bonyolult, külön problémaként merül fel kihasználtságának vagy ki nem használtságának szerelmi ökonómiája. A klasszikus melodrámában a jó partner egyszerre tud angyal és démon, isten és ördög, úr és szolga, állat és nemes lélek lenni. A *Paheli* című filmben Rani Mukherji olyan a férfi egész személyiségét átalakító hatalomra tesz szert férje fölött, ami nem veszi el a bűbájos alázat varázsát sem. A szexuális rabság csak a szerelmi feltételek legalsó rendje, egészen másról van szó a szerelmi románc klasszikusaiban, Tay Garnett *One Way Passage* című filmjében pl. a szeretők halálközelisége a minden konvenció alól felszabadÍtó szerelmi feltétel.

A normalitás Freudnál egy uralt teljesség s az önuralom lelki szerveket, rétegeket összefogó kemény felszíne az, amelynek mentén a lélek önkifejezése a környezet uralásaként érvényesül. A normalitás ilymódon vágy és kötelesség kompromisszuma, mely egyrészt fázisadekvát reagálás, a képességek összefogása a soron levő fejlődési foknak megfelelő legmagasabb szinten, ahol az egyén mindenkori érési foka lehetőségei szerint foglalja össze az emberiség érési foka vívmányait; másrészt hatékony, sikeres reagálás, környezetadekvát megnyilvánulás, mely nemcsak az egyéni lét egészében helyezi el az érzékenységeket és képességeket, hanem az összlét egészében, ahol az ember helyet csinál magának. Ha az énszinton gyönyört örömnek s az éndiszton gyönyört kéjnek neveznénk, a sikeres tevékenység funkcióörömét és a regresszív, archaikus, infantilis kielégüléseket tükröző kéjt szembeállítva azt mondhatnánk, hogy az egészséges felnőtt kevesebb (de nem kisebb) kéjjel is be tudja érni, hogy több örömöt tudjon elérni. Ha Freud sokra tartja a mértékletességet és önmegtartóztatást, erre nem valamiféle kötelezőnek vélt puritanizmus készteti, hanem kéjökonómiai megfontolások: az életösztönt feláldozó kéj hosszú távon kínná válik, s a várni képes kéjvágy nagyobb kéjeket vár ki: a kevesebb kéj nagyobb kéj, míg a halmozott inflálódik. Minél sikeresebben szövődik bele a világba a freudi egészséges felnőtt – aki tud szeretni és dolgozni, azaz akinek egészsé-

gét a két freudi kritérium méri: a kéj öröme és a funkcióöröm – annál inkább tehermentesíti a kéjt az öröm, s annál jobban fogja tudni kivárni a kielégülés feltételeinek felhalmozódását a kéj. A kéjek túlértékelése, az élménytársadalom kéjkultusza a freudi szellem felől tekintve úgy jelenik meg, mint a tevékeny élet kudarcát szignalizáló pótkielégülés. Minél kevesebbet ér el az ember az aktív, tevékeny élet örömében, annál jobban süpped az infantilis örömökbe. A posztmodern szuperállam biztonsági érdeke a passzív, receptív kéjember. Ám, ha a kéjt az ember ellen fordítják is, ha az emberi szabadságot újabban kéjbe fojtják is, ez nem a kéj mint emberi érzék, csak a kéj korrupciója ellen szól. Az érzékek zongoráján nincs hamis hang, csak hamis zongorista van. A parazita hatalom játszik az egységesített sokaság zongoráján és nem a sokszínű, szabad individualitás a saját létének zongoráján. Ezért pótolja a személyességet, szabadságot, eredetiséget a szeszély, a vesszőparipa, a perverzió.

Az aberrációk, perverziók Freudnál a normális szexualitás fejlődési szakaszainak feleletlevenítései. A jelenidő nem igazolja őket, de igazolja az idők teljessége. Valahol helyük van, ha nem is a jelenben. Hozzátartoznak a teljesség kibontakozásához, s ha le is ülepedtek a múltban, ez nem jelenti, hogy nincsenek, a nyilvánvaló, működő erők hordozóiként jelen, hisz a múlt mint a par excellence megszüntethetetlen létkomponens nem az, ami nincs jelen, hanem az, ami minél inkább elmúlt, annál tudattalanabbul van jelen. A múlt velünk élő erői, lappangó létlehetőségei, alkalmi megnyilvánulásokként felszínre törő érzékenységi formái a fázisadekvát reagálásokhoz képest elhajlások. A múlt tárából merített, archaikus kötődéseket kifejező reagálások nem a jövő, hanem a múlt felé vezető mozgások. Freud első sorban krónikusan megoldatlan konfliktusok kifejezését látta bennük, melyek nem engednek tovább lépni, s önmagával való harcra ítélik az embert, ami kudarccal fenyegeti a világgal való harcát. Kérdés azonban, hogy, ha a múlt felé irányuló mozgás győzelme perverzió, nem fordított perverzió-e a jövő felé irányuló mozgás egyeduralma is? A jövőről való leszakadás lefejezi az embert, a múltról való leszakadás kasztrálja, amaz animálissá teszi, emez harci eszközzé, számítógéppé, robottá.

Mindaz, amit meghaladott az ember, hordozza őt és összeköti a világgal. A különleges szerelmi feltételek onto- illetve filogenetikus mélységekből származnak. Gyakran állapították meg, hogy nincs olyan perverzió vagy infantilis szexuálteória, amely szerint ne élne egy állatfaj. Nincs olyan perverzió, amely valahol a természetben ne lenne normális. Az onto- és filogenetikus emlékek a jelen hordozói, s minél kevésbé képes beolvasztani őket az aktuális reagálás gazdagsága, annál inkább fenyegetnek az archaikus formáikban való színrelépéssel.

Az 1., 2., 3., 4., 5. számok jelentsenek időszakaszokat, fejlődési fázisokat, az a, b, c, d, e betűk pedig a nekik megfelelő tevékenységeket és örömöket, fázisadekvát kielégülési feltételeket Ha pl. az 1. a szoptatás időszakát jelenti, akkor az „a" az orális aktivitás és gyönyör. Az l. időpontban egy „a" egységünk van, mint korszerű, adekvát megnyilvánulás. A 2. időpontban, melynek a „b" megnyilatkozás felel meg uralkodó örömformaként, az „a" egység tartalékba kerül: b(a). A 3. stádiumban új érzék, képesség, aktivitás és öröm veszi át a vezető szerepet, s az előbbiek felhívható lehetőségekként vagy örökségként élnek ennek vezénylete alatt: c(b,a). A frissebben lesüllyedt egységek elválasztják a régebben lesüllyedteket az új, aktuális reagálási lehetőségektől. Az utóbbi képletben c a jelen, b a múlt, az a pedig már régmúlt. Eme eltolódás vagy lesüllyedés során a régi egységek többszörösen arculatot váltanak. Az egykor örömöt kifejező egységek a lesüllyedés során közönyössé, minősítetlenné,

jelöletlenné, vagy negatívan jelöltté, rúttá, groteszkké, undorítóvá, borzalmassá válhatnak. A csecsemőként viselkedő öregember legjobb esetben szánalmat kelt, de nem a csecsemőnek kijáró bűvöletet. Vannak olyan leépült egyének is, akik úgy „viselkednek" mintha intrauterin állapotban leledzenének, őket azonban elrejtik a világ szeme elől. Minél több egység nyomul közéjük, annál kevésbé fordítható le az uralkodó érzék logikájára az esetleg felelevenített, lappangó készség vagy tartalékos megnyilvánulás. Nézzünk egy késői stádiumot, a hetediket, melyben „g" képviseli az újat: g(f,e,d,c,b,a). Az „a" egység a „b"-nek ismerős, de a „g"-nek aligha. Ám ha az „a" valamiként felszínre tör, a „b"-t is magával hozhatja, átalakítva a „g" által dominált felszínt.

Ha az egyes időszakaszokat vizsgáljuk, úgy azt látjuk, hogy a mindenkori felszíni aktivitás mögött a múlt milyen mélységei, rétegei, bugyrai tárulnak és sorakoznak fel. Egy ideális kezdetnél még csak vadonatúj jelenléttel van dolgunk: 1.(a). Az 1. időpont kifejleszti az „a" reagálást. A 2. időpontban a lét két rétegű: 2.(b,a)… és így tovább. A fejlődés minden szakaszában a motívumok nagy tömege süllyed le. Ezek egy része visszahívható, aktualizálható készenléti állapotban marad, más része elfeledett vagy tiltott („csúnya", „illetlen", „barbár", „undorító" stb.). Azokat a reagálásokat, amelyeket a 2. szakasz átvett az 1.-től, az „a" szakasz „b"-konform örökségét, megkülönböztetjük a minél későbbi szakaszban vagyunk, annál heterogénebb lesüllyedt résztől. Minden szakasz gazdagabb, mint az előbbi, mert minden korábbi szakasztól átvesz egy konform örökséget. Az orális stádium későbbi szakaszokkal konform öröksége pl. a kézcsók. Nem konform az érettebb stádiumokkal, ha az ember minden tárgyat a szájába vesz, megízlel, szopogat. Bennünket most nem a felszínen maradt, nyilvánvalóan átörökölt reagálások érdekelnek, hanem a tudat által át nem vettek: ezeket nevezzük lesüllyedt egységeknek, melyek formát váltva, bujócskázva juthatnak csak vissza a jelenbe. A régi szakaszokban a tudatos cselekvés felszínén jelentkező lehetőségek, később, miután leváltotta őket egy felnőttebb, szociálisabb, korszerűbb reagálás, lesüllyednek, tartalékos állományba kerülnek, új cselekvésmódok komponenseiként hasznosulnak, vagy feltámadásra várnak. Közvetlenül vagy közvetve, metaforikusan adnak magukról jelt álmokban és fantáziákban, s csak kudarcok, válságok, katasztrófák által kiváltott aberrációkként kerülnek újra felszínre. Ami az 1. időpontban természetes volt, az 5. szakaszban talán már természetellenesnek minősül: régi és új nem ismernek magukra egymásban mert már három világ s négy metamorfózis választja el őket egymástól. Ami 1-ben szép és természetes, az 7-ben ijesztően természetellenes lehet, ha mégis visszatér, megütközést kelt: az aberrációk a szexualitás normális fejlődési szakaszainak felelevenítései, de egy más szakaszban, minél távolibb szakaszban, annál sokkolóbbak. Ha pl. egy felnőtt nő szopja az ujját, megütközést kelt. Ugyanezzel 18 évvel korábban nem okozott botránkozást.

Az izgalom a kielégülés közvetítésével éri el a nyugalmat, a kielégülés pedig a kielégülési feltételek mozgósításával elérhető. Az izgalom, szerencsés esetben, x feltétel mozgósításával eléri a nyugalmat. Ha nem éri el, úgy y feltételt is mozgósítani kell. Az erotikus szintagmatika az izgalomtól a kielégülésig vezető sor variánsait öleli fel. Az erotikus paradigma azokat a sorokat jelenti, amelyekből az izgalom és nyugalom között közvetítő egységeket kiválasztják a szeretők. Láttuk, hogy ezek a sorok könnyen hozzáférhető és távoli, szokatlan egységekből állnak. Az egyszerű kielégülés a legújabb fázis és a régi fázisok általa adaptált, permanensen aktualizált és modernizált egységeiből él, ezek segítségével tartja ébren a csak jelzésszerűen, hétmérföldes csizmában befutott emberi érzékenységet. Amennyiben ez nem hatékony,

száll alá az elfeledett, eltemetett rétegek régi élményei és praktikái alvilágába. A genitális impulzusszex által ki nem elégíthető szükségletek a pregenitális erotikákból merítenek. Mindeme bonyodalmak azonban merőben feleslegesek a köznapi élet szükségletei számára. Jól izgatható s gyorsan kielégíthető egyének köznapi életében a genitális impulzusszex ellen sem lehet kifogás. E köznapi szexben a megragadás és behatolás a szükséges, megkerülhetetlen minimum, az orális „cifrázás" (csók) már luxusnak minősül. A köznapi erotika számára érthetetlen körülményeskedés a teljes szex, nem más, mint perverzió, az a hosszú kerülőút, ami azért teljes, mert a paradigmatikát szintagmatizálja, azaz a lehetőségek teljessége aktiválását tekinti lezárási feltételnek. Ez a köznapi szex számára azért is szükségképpen ijesztő, mert mint láttuk, a fázisadekvát praxisokkal a lerakódott, tartalékos praxisok távolibb, archaikusabb formái nem problémamentesen illeszkednek.

Legyen most a szükséglet „SZ" és a kielégülés „K". A szükséglet és a kielégülés között közvetítő feltételek, érzékenységek, praktikák sorát most úgy számozzuk, hogy a számok a jelentől való távolodást, előbb a szép, utóbb a megszokott élményeket és praktikákat, majd a közönyös, a rút, az undorító, a rettenetes, a kísértetiesen idegen s végül az iszonyatos élményeket, a lélek mind ősibb régióiba való alászállást, a leülepedett élménylehetőségek mind radikálisabb felkavarását jelentsék. Az x1,x2,x3,x4,x5… sor jelenti tehát a mind távolesőbb, félreesőbb, szokatlanabb szexuális praktikákat. Ha összegyűjtenénk a mondjuk x1-től x17-ig az erotikus valóságérzék valamely fejlődésfokán fázisadekvátnak bizonyuló érzék megnyilvánulásait és az általa adaptált praktikákat, akkor kulturánkban esetleg az x18-nál kezdődnének a perverziók. Ez a határ az egyik kultúrában lehet x5-nél, a másikban x177-nél.

Van ráadásul egy szükségszerű momentum, mely technikailag megkerülhetetlen, a behatolás, a fallosz bevezetése a vaginába. Ezt nevezzük x0-nak. Ha ezzel elérhető a kielégülés, minden egyéb fölösleges. Így jutunk a legegyszerűbb erotikus szintagmához: „SZ,x0,K". Ha így nem elégül ki a pár vagy egyik tagja, akkor x0 elé új feltételt iktatnak be: „SZ,x1,x0,K" Ha ez sem segít, folyik tovább a kutatás, melynek két oldala van, új és új testrégiók, érzékenységek ébresztése, s új és új emlékek, a múlt már-már hozzáférhetetlennek tűnt rétegei felidézése, felszínre hozása. Hiszen, ha az oralitás adaptált és közkeletű formái nem segítenek, a kutatás radikalizálódik, s mondjuk nem a másik fél száját veszik szájba, hanem más részeit. Vagy, ami már régen szétvált, újra összekeverik a táplálkozás és a libidó megjelenési formáit, s pl. esznek egymás szájából. Vagy táplálkozás és libidó összekeverését a táplálékcsatorna két végének összekeverésével radikalizálják, mint Sade és Pasolini. De mindig érvényes a „járt utat a járatlanért el ne hagyd" szabálya, a törvény, hogy a kielégüléshez szükséges dimenzióknál tovább fölösleges alászállni, s a szükséges egységeken túli egységeket beiktatni „SZ" és „K" közé értelmetlen. Ez az értelmetlen reagálás napjainkban gyakori, s a felszíni látszat szerint pl. a pornófilm-nézők kíváncsi utánzó magatartásából fakad, de mélyebb kulturális változások tünete. A szexualitás kulturális konstrukciójának szétesése természeti alapjait is megtámadja.

Én és te viszonyát érzéki közegekre bontottuk. E közegekről megállapítottuk, hogy hierarchikus rendszert alkotnak. A hierarchiában felfelé haladva találjuk a társadalom által elismert, felnőtt praktikákat, lefelé haladva pedig olyanokat, melyek az onto- és filogenezis mélységeibe világítanak vissza. Amennyiben a mindenki által igénybe vett, járt utak nem vezetnek az éntől a te felé, a szükséglettől a kielégülés felé, a járt utat el kell hagyni a járatlanért. A működő közeg tovább küld, vezeti az impulzusokat. Ha olyan lelkekkel, élményekkel, szükségletekkel kerül szembe egy közeg, melyeket nem tud közvetíteni, akkor válság

következik, melynek eredményeként más közeg lép akcióba, s veszi át az aktivitást, melynek közvetítésével az előző közeg csődöt mondott. Amennyiben a gyengéd becézés nem segít, talán felizgatja a partnert a kemény megragadás. Közben nívót váltottunk, alászálltunk egy gyengédtelen, ősibb dimenzióba. Amennyiben a genitális érzék éretlen vagy bizonytalan, a nemi szerv nem eléggé érzi a nemi szervet, besegít az ősibb – a filogenezisben is korábban létrejött és az ontogenezisben is előbb ébredő – orális érzék, s az orális apparátus előértékeli, „előkóstolja" a nemi szervet a nemi szerv számára, a fiatalabb érzék számára, melynek az ősibb segítségéül siet, átadni élményét. Ha a közeg nem vezet a partnerhez, akkor új közeghez vezet. A libidóáram megszakadása egy közegben, a közeg defektje, áram alá helyez egy más közeget. A szereplőknek addig kell új közegeket keresni, a libidónak addig kell nívót váltania, amíg létrejön a találkozás. Minél nehezebben jön létre a találkozás, annál több nívóváltás vezet mind mélyebb, archaikusabb, az emberi egzisztencián belül nem sejtett mélységeket és távolságokat feltáró dimenziókba. Hány nívót kell bejárni, milyen mélységeket kell felkavarni, amíg létrejöhet egy találkozás? Ha e mélységekkel találkozunk olyan filmekben, mint *Az érzékek birodalma* vagy *A zongoratanárnő*, annak is tanúi leszünk, hogy sok néző visszariad, s előnyben részesíti az egyszerű, problémamentes találkozások kevésbé nívókimerítő történeteit.

Az „égi" szerelem új keletű egységekkel közvetít: „SZ,x1,x2,x3,K", a „földi szerelem" nagy ugrásokat tesz:"SZ,x1,x5,x0,K" tehát egy csók után rögtön az aktus „végére jár". A „pokoli" szerelem archaikus dimenziók egységeit szaporítja úgy, ahogy az égi szerelem a kultúra által elismert egységeket: „SZ,x39,x144,x1015,x0,K". Az égi szerelem a fent jelzett erotikus, expliciten szexuális megnyilatkozások mellett kvázi-neutrális egységeket is bevezet, udvariassági gesztusokat, a kifinomult tekintetnyelv megnyilvánulásait, intellektuális aktusokat stb. Ezeket is jelezhetjük (kvázi-neutrális = kvn), melyez az explicit szexuálisokhoz hasonló sorokat alkothatnak: kvn1, kvn2 stb. Az égi szerelemben dominálhatnak az utóbbi egységtípusok, akár ezekre is redukálható, de minden esetre felhasználja őket az explicit erotikus egységek széttolására: SZ,kvn1,kvn2, kvn3,x1,kvn4…stb. Az égi szerelem tiszta formája esetén ezek a szublim egységek nem az x0 felé vezetnek, hanem azt fölöslegessé téve hozzák létre a gyengéd melankólia vagy intellektuális szerelem valamilyen variánsainak szelíd vagy átszellemült kielégülését. Az égi szerelem az első kézfogás és az első csók közé is számtalan érintést, apró szertartást iktat, a pokoli szerelem mindezek iránt elvesztette az érdeklődését s – Sade regényeihez lehet folyamodni példákért – a kegyetlenség és piszok dimenzióiba száll alá. A szexuális lehetőségek teljes listája híján az egyén képzeletére kell hagyni, hogy a magasabb számok közé mint akar odaképzelni. Ehelyütt csak a rendszer általános törvényszerűségeinek absztrakt jellemzésére van szükségünk a gondolati továbbhaladáshoz.

Minél bonyolultabb az én (É) és a te (T) egymáshoz jutása, mindez minél több cselt feltételez (mint a *Dekameron*ban, a *Canterbury mesék*ben vagy az *Ezeregyéjszaká*ban), annál egyszerűbb a szükséglet (Sz) és a kielégülés (K) viszonya. Én és te viszonyát akciók közvetítik (a), s a feszültségteremtő funkció a bonyodalom akcióira helyeződik át, a nemi x-sortól a szerelmi intrika akcióinak sora (a) örökli.

É, a1, a2, a3, a4 (Sz: x0), T

Az „Sz: x0" az egyszerű szükséglet képlete. Ha az egymáshoz jutás egyszerű és problémamentes, a kultúra nem bonyolítja azt, akkor, mint pl. a *Salo* közösségében, az erotika teremti meg a bonyodalmat:

É, a1, a2 (Sz: x1, x2, x3, x4, x5, x0) T

Az olyan filmekben, mint az *Emmanuelle* vagy az *O története* az Ő és az Az beiktatása én és te közé a korspecifikus szerelmi feltétel:

É (ő, az) T

Ebben az esetben az ő1, ő2 stb. mind saját szerelmi feltétel sort hozhat magával. Az „az" Ferreri filmjeiben végül feleslegessé teszi a te és az ő funkcióit. Mivel a sci-fiben az ember elidegenedik, a gép pedig emberivé válik a te és az az funkciója kezd összekeveredni (*Cherry 2000*).

Én és te egymást kereséséből kiküszöbölhető a testi dimenzió:

É, kvn1, kvn2, kvn3, kvn4, T

Ebben az esetben barátságról vagy szublim szerelemről beszélünk. A *Now, Voyager* című filmben a x-sor beteljesedése a feltétele az x-sor leválthatóságának és a kvn-sor ébredésének. A magát csúnyának tartó nőt a nemi siker meggyőzi szépségéről, ami felébreszti jóságát. Máskor a kvn-sor beteljesedése az x-sor beteljesedési feltétele, a rossz tapasztalatokkal bíró, csalódott embert a partnerjelölt emberi reakcióinak sora csábítja végül, hogy újra megkíséreljen a szerelmet. Ilyan csalódott férfi a *Szűts Mara házasságá*ban Páger, a *Lány a hídon*ban pedig ilyen csalódott nő Vanessa Paradis.

A sámán sincs mindig készen a hetedik mennyországba vezető nagy utazásra. Várakozással, szexuális önmegtartóztatással, koplalás és aszkézis, alkohol és dohányzás segítségével kell elérnie a vállalkozásához szükséges specifikus érzékenység, a „mágikus hő" állapotát. Ha a várakozástól függ, hogy a partnerek mit látnak egymásban, és meddig jutnak el a lehetőségek kiaknázásában, akkor ez arra utal, hogy szemantikai nyomelemek formájában minden mindenkiben benne van. Néha egyszerű kapcsolatok formájában, mint könnyen desifrírozható szépség, néha azonban nagyon bonyolult kapcsolatokba ágyazva, amelyeknek desifrírozása is hosszú folyamat; a nagyobb szépség kevésbé közvetlenül megnyilvánuló hatása ugyanakkor mélyebb és tartósabb hatás. A szépség ugyanúgy működik, mint a kéj: vannak bonyolultabb formái, melyek távolibb összefüggések kiaknázásán, heterogénebb tényezők beemelésén alapulnak. Bette Davis jellegzetes szépsége pl. a legkegyetlenebb tragédiák (*20 ezer év a Sing Singben*) vagy a legbonyodalmasabb intrikák (*Satan Met a Lady*) során izzik át a konvencionális értelemben nem dekoratív felszínen. Az átlagember felületes döntése a külsődleges reklámszépség s a divatos szépségszignálok alapján történik, s mindez csak a rövid út, mely elvezet az impulzusszexhez, a köznapi élet egyéb érdekeit nem zavaró minimális erotikához. Az erotika művészete az egyéni és bonyolult szépségek észrevételével kezdődik, mint az egyéni és bonyolult aktivitás lehetőségének észlelésével. A reklámszépség divatszignáljai a szexualitás gyors és problémamentes kiélését segítő illúzióképzést szolgálják, míg az erotika művészetében az illúzióképzés a szépség nyomelemeinek kifejlesztésére hív fel. Az erotika művészetének, mind a látás, mind a kiélés gazdagításához szüksége van a betemetett rétegek feltárására. Az erotika művészetének átvilágító eszköze a várakozás, mely a várt egységekről közvetítő egységekre helyezi át az érdeklődést. Ennek során nyomul be, az aktuális, közkézen forgó és a hozzájuk adaptált jeleken túl, a múlt jelei rétegrendszerébe, sorra feltámasztva a múltakat. Ha feltételezzük, hogy a ma fegyverzete alatt ott van betemetve a tegnapé, s amannak mélyében a tegnapelőtté, úgy kimondhatjuk a törvényt: egy egység várakozás annyi, mint egy egység merülés. Több várakozás több lesüllyedt egységet világít át és mobilizál.

A tudathoz közelebb eső egységet jobban ellenőrzi a kultúra, ezért felhasználható a szociális kontroll rendelkezésére álló csalétekként: a szerelmi intrika képes az egyszerű, életközeli szükségletek és kielégülések szubsztanciátlan, mimetikus prezentációjára. Ez azt jelenti, hogy x1 vagy x2 mögül számtalan egység elsikkasztható, ha ezt szociális érdekek illetve gazdasági számítások kívánják. Az egyszerű szépség hazugság, a bonyolult szépség igazság: minél fejlettebb az érzék, s minél inkább átfogja az egészet, a keletkezés és fejlődés időbeli teljességét, annál inkább helyére kerül minden, s ami a felületes szemlélő számára zavaró volt, elnyeri mélyebb értelmét. Ami hibának tűnt, már abban is látni a mélyebb bölcsesség munkáját. A régi prédikátorok, akiknek feladata a teremtés egészének szemlélete volt, mindig figyelmeztettek a nagy szépség, jóság és igazság zavarba hozó, bonyolult mivoltára. Az emberi egzisztencia bonyolult és drámai mivoltának tudatában érezték szükségesnek a bűnösség hangsúlyozását és ostorozását. Ez a drámaibb emberkép nemcsak nagyszabásúbb, szebb is, mint a fogyasztónak hízelgő, megnyugtató, „politikailag korrekt" posztmodern new-age-világkép giccsemberéé. A mélyre látó és a teljeset látó olyan vonásokat és létvonatkozásokat lát szépnek, amitől mások eltekintenek vagy akár elborzadnak. A szerető annál gyönyörűbbnek látja az imádottat, minél több létvonatkozását látja gyönyörűnek, minél több mélyréteget emel be a gyönyör tárgyában méltatásába. A *La reina del Chantecler* című film hőse belehal egy frivol nő szerelmébe, de közben a szépség mágiájának olyan mélységeivel ismerkedik meg, amelyet csak egy gyönyörű, dekadens másodvirágzás korának kivételes történelmi pillanata nyújthatott kettejükben egymásnak. Az esztétikai gyönyörködés ugyanúgy működik, mint az erotikus gyönyör, mindkettő esetében a befogadó és feldolgozó, asszimiláló képesség tágulásától függ az átütő erő. Az áterotizált dimenzió, a kellemes, tetszetős, vonzó fenoméneken túllépve, csatolja a közönyös, majd a taszító dimenziókat. De a magasabb asszimilálja az alacsonyabbat, a bűvölet a taszítót, melynek energiáját ily módon a vonzó alakítja a maga képére. Ez a reaktiváció, az áterotizált archaikus élmények újra relevánssá válása. Az erotika szemantikai telítődésének és a kreatív, komponáló magatartás kibontakozásának feltétele annak az érzéknek, nyitott kíváncsiságnak és rajongó lelkesültségnek az – egyszerű tudatos döntés útján meg nem szerezhető – adottsága, mely minden tulajdonságot és reagálást elfogad, tartalmasnak, megfejtésre érdemesnek, a saját lehetséges reagálások kiindulópontjának, sőt katapultjának tekint. Ha a Sara Montiel filmek szerelmeit elemezzük, a férfi kielégülési feltételévé válik maga a spanyol világbirodalom, melynek hagyatéka annyival fenségesebb az angolénál, mint a spanyolénál is mondjuk Nofretéte királynő kora.

A reklámszépség esetén az idealizáció maszkírozás, eltakarás, a nyomok eltüntetése, mely így voltaképpen a stilizált semmi segítségével idealizál. Ez a szépség arra épül, ami nincs. Az űr stilizációja, az üresség dicsősége, a butaság és primitívség fetisizációja. A gazdag szépség élménye is idealizáció, de valóságosan adott nyomelemeket világít meg az éles érzékkel, s valóságos titkokat hoz felszínre a nagy befogadó képességű bűvölet erejével. A faszcináció nagyítójával dolgozik. A várakozás, halasztás és közvetítés nagy kulturális apparátusait úgy ismertük meg, mint az idealizáló kristályosítás közvetítőit. Az idealizációt pedig a nyomelemek vagy kibontakozási lehetőségek érzékének tekintettük, s nem a tévedéssel, hazugsággal vagy előítélettel azonosítottuk. Az utóbbi azonosítás annak a szakasznak a teoretikusait jellemzi, amelyben minden fejlődés a technikai civilizáció tulajdona s a kultúra visszafejlődik, ezért nem is értik már az utóbbi mozgásformáit. Az idealizáció mint a lesüllyedt reaktiválása

a szépérzék kitágításaként jelenik meg, mely első fokon a semleges pozitívvá, másodfokon a negatív pozitívvá való átsorolása.

A lesüllyedt reaktiválását azonban nemcsak a mélységeket átvilágító és az érzéket a teljességre tágító várakozás, a párkapcsolat kulturális bonyolításának és nehezítésének rendszere motiválhatja. A szintén a betemetett rétegek reaktiválásához vezető ellentett irányú út a genitalitás inflációja. Az erotikus infláció ugyanúgy frusztrál, mint az erotikus tőkeképzés. A jóllakottság és a koplalás, az elsietés és az elhalasztás, az unalom és az extrém érzékenység ugyanoda vezet, de csak azért, mert az unalomnak nosztalgiája van, szeretné megélni az extrém érzékenység kéjeit.

A XX. században a nő lemond a kulturális hátráltató mozzanatokat összefoglaló szerepéről. Ezt különböző módokon kísérli meg. Előbb szigorú, puritán dolgozó nőként lép fel, aki nem díszíti testét, problémamentes bajtársiassággal magához enged, a nemiséget, elfoglalt emberként a nemi szervre korlátozza, az erotikát demitizálja és deszakralizálja (végső soron deszemantizálja). A női nemiség inflációját játssza el Annie Girardot a *Rocco és fivérei* című filmben. Később egy másik nőtípus kerül előtérbe, mely a racionális emancipációval szemben az erotikus emancipációt hangsúlyozza. Ez a nő egész testét genitalizálja, állandó erotikus nyugtalanságot kelt, életformájává válik a provokatív exhibicionizmus, s nemi életének modelljévé a nomadizáló spermium-stratégia. Míg az előbbi könnyen magához engedi a férfit, az utóbbi még többet tesz, ostromolja a jelölteket s váltogatja partnereit. Jeanne Moreau mindkét szélsőséget eljátssza a *Jules és Jim*ben. Mindkét új nőstratégia a test inflációját hozza, mert a viszony felfedező, átvilágító képessége akkor fejlődik ki, amikor a hozzájutásért való harc folyamatát sikerül komplikálni, s a lépéseket finomítani. Ne gondoljunk valami végtelen, kijózanító huzavonára; leírták, hogy az egy személlyel kidolgozott hozzájutási fázis a következővel már jelzésszerűen is reprodukálható, a másik nemhez így egy stafétaszerű folyamatban is el lehet jutni. Nem az időhúzás a lényeg, hanem a kulturális közvetítés, melynek kifinomodása azt is jelenti, hogy végül akár pillanatok alatt lebonyolítható kifinomult rezdülések elegendőek, ám ezek nem maradhatnak ki, másként hiányoznak a viszony minőséggaranciái.

Az új nőtípusok, akár a puritán dolgozó nő, akár a nomadizáló szexspecialista, a genitálcentrikusan racionalizált nemi aktust megfosztják e kifinomult „körítéstől", épp azért, mert fölösleges, elavult körítésnek tekintik mindazt, ami valójában átvilágító és ébresztő gépezetként gondoskodott a végső élmény minőségéről. A „perverziók", azaz a vázolt rendszer mélyrétegeiből felhozott fázisinadekvát reagálások egyik oka olyan aktus keresése, amely ugyanolyan halogatás, félelmek, alkuk, tárgyalások alapja lehet, mint régen a koitusz. Ez az a jelenség, amit a pszichoanalitikusok a „szüzesség áthelyeződése" címszó alatt tárgyaltak. Minden újra kezdődik, miután a koitusz könnyen hozzáférhető, prózai élménnyé lett, harc indul az anális koituszért, nem mintha az – mint a pornófilmek ígérik – sokkal nagyobb kéjeket ígérne, mint a másik, hanem mert, amíg az előbbinél távolibb lehetőség privilégiumát élvezi, olyan konnotációkat képes ébreszteni, amit az előző már nem. Miután a pornográfia ezt is elnyűvi, tovább folyik a keresés, mely ily módon mind zordabb dimenziók felé vezet (pl. az anális erotika a koituszról az exkrementumra helyezi át érdeklődését, melyet a partner most ugyanolyan féltve és szégyenkezve rejt, mint korábban nemi szervét.) Bertolucci *A XX. század* című filmje a jelzett tendenciákat az istállóban végződő nemi élet képében foglalja össze, mely nemi végzet magával viszi az egész életet.

A nemi aktus halasztása semleges régiókat is genitalizált, a túl könnyű hozzáférhetés a genitáliákat is semlegesíti. A szüzesség mindkét esetben áthelyeződik, de mintegy ellentétes irányban tolódik el. Az első esetben a szüzesség megsokszorozódik és minden egyes testrészért meg kell küzdeni, mind elveszítheti szüzességét. A nemi aktus halogatása a szüzesség áthelyeződéséhez vezetett, de a test inflációjával ellentétben, az inerciális dimenzióba. A halogatás esetén a nő kézfejéért, csuklójáért, tenyeréért is meg kell küzdeni, nem csupán a genitáliákért. Hallatlan botrány lehet a nő kivillanó bokájának látványa, melyet egyfajta csoportszexként élnek meg a botránkozó és izgatott tanúk. Ha viszont a genitáliákkal kezdik, akkor a további ébresztési törekvések ősibb relvanciarégiók és praktikák felé vezetnek.

Égi és földi szerelemről vagy prózai és pokoli erotikáról beszélve tapasztaltuk a vertikalitás és a hierarchia jelentőségét az erotika önértelmezésében. Lent és fent, természet és kultúra, múlt és jövő, fel nem fedezett és eltemetett lehetőségek állnak szemben egymással, jelkészleteket kínálnak, és együtt határozzák meg a választás és kivitelezés, az erotikus műfaj és a keretében kibontakozó szerelmi történet tartalmi sajátosságait. A szüzesség genitálinflációs áthelyeződése lefelé visz, a kényessé, kínossá, undorítóvá vagy borzalmassá lett, korábban erotikavesztett dimenziók újra erotizálásához vezet. Olyan jelenségek magyarázatához van szükségünk eme egész gondolati apparátus kiépítésére, mint a posztmodern kultúra radikális exkrementofíliája vagy a hetvenes-nyolcvanas évek vidám és apologetikus szexfilmjének leváltása az erotikus thriller által. A várakozás, ha reményteljes, felfelé visz, s a semleges áterotizálódásához vezet, míg a reménytelen várakozás, az unalomhoz és érzékinflációhoz hasonlóan, lefelé. Ez utóbbit nevezzük a palackba zárt szellem komplexusának. Van olyan várakozás, mely élesíti ugyan az érzéket, de torzítja is. Az érzékelt és érdekelt várakoztató az érzék nevelője, az érzéketlen és érdektelen várakoztató az érzék rombolója. A slasher egyes obszcén bestiáit egyáltalán nem sajnálja a mozinéző, amikor sorra kerülnek (pl. *A halál angyala 2*.).

Az implicit módon ható lesüllyedt vágyakat, mint a polgári korszak nagy gondolkodói állandóan hangsúlyozták, explicit módon ható kötelességek ellentételezik. Kötelesség és vágy birkózásából, tömegeik érintkezési, súrlódási vidékén jön létre az önuralom és uralom, a kötelességek számára elviselhető vágyak és a vágyak számára elviselhető kötelességek kiválogatódásából. Ha a vágyakat kis betűkkel, az őket ellentételező kötelességeket nagyokkal jelöljük, akkor egy első stádium „a” praxisa a 2. stádiumban lesüllyed egy „b” praxis alvilágává, de eme alvilág sakkban tartásához szükség van egy „A” praxis túlvilágára is. Egy 3. stádiumban a fázisadekvát „c” praxisnak kétrétegű alvilága lesz „a” alsó és „b” felső pokolkörrel, és ha még nem is hét, de két mennyországa, melyeket nagy A és nagy B alkot. A múlt lesüllyedt és sakkban tartott erői örvénymozgásának felel meg a jövő ígérkező és kínálkozó erőinek tornyosulása. A vágyakkal remények állnak szemben, a szorongásokkal az érvény felemelő és megnyugtató birodalmait állították szembe a lélek alvilágával és a lét korrumpáló vagy romboló hatalmaival küzdő, lázadó generációk. Ilymódon egyre több készlet tárul szemünk elé, melyekből szükséglet és kielégítés közvetítésének civilizatórikus és kulturális komplikálása során le- vagy felhívni lehet vagy kell egységeket. Ha lefelé haladunk, előbb gyengéd tisztelletteljes intimreakciók kínálkoznak, később gyengédtelen, agresszív testi megnyilatkozások. Előbb szépesztétikai, utóbb rútesztétikai, fokozottan testi („állati”) élmények. A másik irányban haladva a gyengéd tisztelletteljes reagálások már nem társulnak explicit testies erotikával. A művelt udvarias ember illetve a rajongó lovag szociális, kulturális, morális interakciói előzik meg az erotikus interakci-

ókat. Ha még jobban távolodunk felfelé, akkor a kifejezett szociális interakciókat megelőzheti a távolhatás, az esztétikus vizualitás, a távolról imádó hódolat, vagy elhalaszthatja a viszony testi konkretizációját az érzéki de pusztán képi távolhatásnál is szublimáltabb reakciók világa, a megértés, a szellemi élet. Az ellentételező aktivitások világa nemcsak kötelességként fogható fel, ahogyan a polgárok látták. A nemes számára mindez a közvetítés örömöt és dicsőséget jelentett. Felbukkanásuk férfi és nő között s bonyolító beiktatásuk a pár történetének kezdeti szakaszán ünneppé tette a létet s minden pillanatnak drámai szüzességet kölcsönzött. Don Quijote ezt a hősi örömökben bővelkedő viszonyt siratja a polgári próza győzelme idején. A vágyakkal tehát szemben állnak a jelen, a tevékeny élet funkcióörömei is, s a jövő csábításai, a „kísértés a jóra", a nagyobb és átszellemültebb életteljesség ígéretei, az érvény örömei. Az alulról felhívható egységeket állatinak és ördöginek, a felülről lehívhatókat lovaginak és angyalinak minősíti a tradíció. A régebbi generációkat az izgatta, hogy mennyi magasabb egységet hívhatnak le a párkapcsolat felstilizálása, megerősítése, tartósítása érdekében. Újabban az alacsonyabb egységek felhívása kerül előtérbe az elviselhetetlenné vált prózaiság felpezsdítése érdekében. Az érvény, a rajongás, sőt a vitalizáló, szocializáló és pszichohigiénés, katartikus teljesítményeket jelző funkcióöröm tagadása a fogyasztói kéjt, a genitális örömszerzést mint „puszta szórakozást" hangsúlyozza csak, ami egymagában nem elég erős, ha a felső dimenziók energiáit elvonja a nyers libidó. Megállíthatatlannak látszó folyamat vezet az erotika „lumpenizálódásához", a „pária"- vagy „csandra"-szexhez (sokan panaszkodnak rá, s különbözőképpen nevezik). Minél jobban kifosztja a nyers vágy a szellemibb örömöket, annál jobban kifosztja a nyers vágyat a thanatosz.

Láttuk: ha a gyakorlat nem jut el a kibontakozó, célkövető tevékenység egy szakaszából a következőbe, vagy a fejlődés az egyik stádiumából a másik, magasabb stádiumba, akkor a fantázia alászáll, elfelejtett, archaikus szakaszokba, és a gyakorlat is követi. De ellentétes folyamatokat is megfigyelhetünk: a fantázia olyan örömöket tár fel és hív le a lehetőségek világából, amelyek kárpótlást is nyújtanak az el nem ért testi örömért, és előlegezik is azt, s ha a testi öröm elérését nem is teszik feleslegessé, akár fontosabbá is válhatnak, mint ő. Freud ez utóbbi folyamat jelentőségét hangsúlyozta mind a személyiség, mind a kultúra fejlődését illetően.

Nemcsak kötelességet és vágyat állíthatjuk szembe egymással, a vágyakat sakkban tartó vagy nevelő kötelességeket fedezve fel a kultúrában. Magukat a vágyakat is differenciálhatjuk, s ekkor a szublim és regresszív vágyak pólusai között helyezzük el szükséglet és kielégülés drámáját.

B3
B2
B1
A3
A2
A1
Szükséglet.....Kielégülés
X1
X2
X3
Y1
Y2
Y2

A vázolt rendszer, egészen absztraktul jelölve a viszonyokat, így néz ki. A B egységek az intellektuális szeretet egységei, az A egységek a lovagi rajongásé, az X egységek a gyengéd testi megnyilatkozásoké, az Y egységek pedig a gyengédtelen testiesség szférájába tartoznak. A szükséglet és kielégülés közötti közvetítés fentről hív le vagy alulról hív fel egységeket. A kérdés: hány nívót kell bevonni és mely nívón találkoznak végül a partnerek? A másik kérdés: alulról hívják fel vagy felülről hívják le az egységeket? A második inkább a viszony megszilárdítását, az első a kéj elmélyítését szolgálja, de a kettő között kölcsönhatások vannak. Az alsók dominanciája esetén a szellemi rituálék is megtelnek obszcén jelzésekkel, míg a felsők kielégítő előmunkálatai és keretaktivitása esetén az alsók is felemelkednek a szépség közegébe. A történelemben nem ismeretlen az alsó régiók lázadása a felsők ellen. Sade libertinusainak célja a „szent" viszonyok megtámadása. Az incesztus bűnét a hozzátartozókra irányuló destrukcióval fokozzák, az incesztust anya-, apa- és gyermekgyilkossággal kombinálják (Sodom…In De Sade: Ausgewählte Werke 1. Frankfurt am Main. 1973. 193-194. p.). A libertinusok az alsók felhívására, a preciőzök a felsők lehívására alapították erotikájukat. A posztmodern magaskultúra az alsó dimenziókban hisz inkább. Új erotikus esztétika bontakozik ki, amely a vágyat nem a szép vágyaként, s a szépséget nem a vágyak nagy integratív erejű átfogó kategóriájaként tekinti. Ez az új erotikus ízlés az ősmocsár, az egyetemes életfolyam, az élet szívó és gyúró erejébe való integráció törekvéseként fogja fel a vágyat. Nem a szépérzéket tágítja mindent befogadóvá, hanem a kín és undor iránti tolerancia csap át mazochista vágyba. Az önmegvetés, az emberinfláció nyereségeként tekinti a felszabadulást a korábbi feszültségek alól, s a nagyobb morális elengedettséget, amelyet nem a morál individualizálódásával és rögtönző képességével, hanem az immoralitás elengedettségével azonosít. Az örömöt szeretné megszabadítani a kötelességtől, ahogyan a puritánok a kötelességet emelték ki az örömmel szemben. Ez is a palackba zárt szellem történetéhez tartozik: a morális felszabadulás és egyéniesülés addig késlekedik, amíg az immoralitás felszabadulása vállalja át végül az individualitás felszabadítását.

Az *Intim vallomások* című Patrice Leconte filmben a „pénztárcák doktora" egy félreértés által a lélek doktorának szerepébe kerül. A magányos, gyámoltalan, tétova férfi, akit elhagyott felesége (mert szemérmes és tehetetlen mivoltában nyilván nem találta annak kötődési feltételeit), találkozik a boldogtalan, de harcos lelkű nővel, akit férje különleges szerelmi feltételei kínoznak. Patrice Leconte filmjében bőven van dolgunk erotikus orgazmus feltételekkel: a férj más karjában, illetve WC-n akarja látni feleségét.

Tétova lábak bájtalan cipőben, szétesés vezet a pszichológushoz, de az asszony épp szétesettsége következtében a szomszéd adótanácsadóhoz nyit be helyette, és így többet talál, mint amit keres, pszichoanalízis helyett szerelmet. Érzékeny kézikamera követi az asszony nyugtalan mozdulatait, az átigazítások részvételjessé teszik a követést, átruházva a nézőre a szereplők izgalomfeltételeit.

Az elsődleges szerelmi feltétel ezúttal a meghallgatás, az odafigyelés és időhagyás, nem valami szexuális különösség, hanem olyasmi, amit minden emberi viszony természetes tulajdonságának hinnénk, de eltűnt a világból, ezért valójában szerelmek sincsenek, csak banális szexuális és harci viszonyok. Az anyja is autóval ölte meg apját, ő is autóval tette nyomorékká férjét, meséli a nő. A szerelmi és boldogságfeltételek ellentétei a katasztrófafeltételek, a csődfeltételek, és a kettő között zajlik az átlagélet. A szerelmi feltételek egyúttal a banalitás meghaladásának feltételei: kitörési feltételek. Letörésből lesz a kitörés, bukásból a keresés. A

különleges szerelmi feltételek személyes problémák jelei, bonyolított sorsképletek kifejezései, a pszichoanalízis szerint sérülések következményei, de a kultúra növekedésével sérüléssé vagy problémává válik, ami egyszerűbb viszonyok között nem kapna hangsúlyt. Alacsonnyá válik a katasztrófaküszöb, s ettől fog radikálisan egyéniesülni a sors. Az adószakértő különös szerelmi feltétele a különös szerelmi feltételektől kínzott nő. A szerelmi feltételek nemzette kereső magatartás az erotikán túli életdimenziókat is mozgósítja.

Láttuk a szerlmi élet pszichológiájában, hogy a pozitív beteljesedésnek (kielégülés, megnyugvás) negatív feltételei is lehetnek (félrelépés, tiltott partner vagy tevékenység). A klaszszikus filmelbeszélés nagy hangsúlyt ad az érdekemberek és érdekcselekvések racionalitásának és szkepszisének olyan cselekményekben, amelyeket végső soron az érdekeknek helyet adó értékek határoznak meg (pl. Humphrey Bogart vagy Robert Mitchum filmjeiben). Ahogy az eddigiekben eljártunk, úgy írhatjuk le érdek (é) és érték (É) viszonyát is. A leírásben é1, é2 stb. az egyre anyagiasabb érdekeket, É1, É2 stb. pedig az egyre magasabb értékeket jelentené. A két sor elemei harcolnak egymással a cselekvés vezetéséért. „Ne hogy a kúra szörnyűbb legyen, mint a betegség!" – mondja a borbély a *La Mancha lovagjá*ban: ha a vágytól és szenvedélytől elszakadt kötelesség akarja gyógyítani a kötelességtől elszakadt szenvedélyt, az eredmény kártékony, mint a *Now, Voyager* esetében a rettenetes anya, a szigorú és érzéketlen nevelő. Kötelesség és vágy merev szembekerülése a kultúrában a társadalom erőszakos beavatkozásai felé vezet. Ha kötelesség és vágy konfliktusait a gyengéd, illetve akár a gyengédtelen testiesség, az intellektuális szeretet vagy a szenvedélyes testi függés „egységei" közvetítik, közelibb a megoldás. Kétfajta – intellektuális és testi – szenvedély kommunikációja megkönnyíti a szerelmi jelöltek találkozását, melyet a differenciák kötelesség és szenvedély konfliktusává éleződése nehezít. A hagyományos kultúrában a gyengéd testi megnyilatkozások fognak össze a kötelességgel és a gyengédtelenek formájában fejeződik ki a vágy. Ez arra utal, hogy a hagyományos szexuáletika a primitív vágy ellen lép fel, s ez a fellépés eredményezi a vágykultúra differenciálódását, inkább a vágy drámai elmélyítését, mint kioltását. A XX. század, az előző századok kultúrmunkáját leépítve, újra felfedezi a primitív vágyat. Az *Ellenséges vágyak* című filmben kötelesség és vágy merev szembekerülése arra utal, hogy nemcsak a vágy, a kötelesség is beteg. A *Devdas*ban a kötelesség legyőzi a szenvedélyt, s ennek következtében az alacsonyabb szenvedély is a magasabbat: a kötelesség győzelmének szüksége van bizonyos magasabb, s ezeknek is bizonyos alacsonyabb szenvedélyekre (a *Devdas* hősnőjének érzelmi kifinomodottsága és testi varázsa, lemeztelenítése és kiöltöztetése egyaránt fontos).

A kerettörténetbe illesztett *La Mancha lovagjá*ban a hős íróban jelenik meg a kallódó csavargó, a zseniben a bolond és a kallódó bolondban a hős lovag. A film erény és vágy, kötelesség és szenvedély, test és szellem egységei kölcsönös közvetítését és egymásra számítását hangsúlyozza, mint a nagy kor, a teljes emberség, a szenvedélyes élet és a kreatív kultúra feltételét. A *La Mancha lovagja* a sötét pincebörtönben senyvedő kritikai értelmiségi szavaiban találja meg a kék egek és tágas terek lovagját, és a Sophia Loren által játszott cinikus prostituáltban ébreszti fel a lovagi tekintet a Szív Örök Hölgyét. Én és te, én és önmaga (lehetőségei, autentikus léte), ember és világ, valóság és lehetőség, egyén és történelem, ember és sorsa, determinált elevenség és szabad szubjektum, létező és lét viszonya csupa olyan „utazás" – a *New, Voyager* értelmében – , ami a lehívandó és felhívandó egységek viszonyrendszere azonos törvényszerűségeinek engedelmeskedik. Hosszan halad lefelé az író – Cervantes – a

pincebörtön mélyére: a lét mint szerető „mély torka" a sötét lyuk, és a legnagyobb mélységeket megjártak öröksége a legnagyobb emelkedés, az a katarzis, amely a jövő garanciája, míg a világot kisajátítók a jelen ismétlési kényszerére vannak ítélve. A börtön az érték és érdek, szellem és test találkozásának helye, ahol a társadalom feletti szellemnek találkoznia kell a társadalom alatti erőkkel, hogy megszervezze őket: két ellenzéknek kell találkoznia, a szellem jobboldalának a szenvedély baloldalával, a tradíciónak a nyers erővel, a szónak a tettel, a szellem erejének a népharag erőszakával.

A *La Mancha lovagja* pincebörtönében – ami a „valóság" – a szellem gyón a testnek, a költő a népnek, az egyén a tömegnek, s elfogadja annak bíráskodását: a szellem csak annyit ér, amennyire képes megnyerni és mozgósítani az „anyagot". Itt az „ők" egyetemességének beiktatása az „én" és az „önmaga" közé az önkeresés receptje. A nárcizmus átszellemült, alkotó beteljesedése a feltétele, hogy az ember a „te" számára is adhasson valamit. A múlt a magasság, ahonnan lehozzák az értékeket, s a jelen az a pokol, ahonnan felemelik az erőket az előbbiekkel, az értékekkel való találkozás által. A film nyitódala a kalandfeltételeket gyűjti össze mintegy az élet, a világ szerelmi feltétel készletévé. A dal végére nagyvilággá nyílik a lét a börtönfal helyén.

Sancho fogadót lát, Don Quijote kastélyt: a pokolkörök utalnak a mennykörökre, a szenvedélyek a kötelességekre, az indulatok a vágyakra, a vágyak a reményekre, a földi szerelem az égi szerelemre stb. Don Quijote a szenvedélyt az erény nevén szólítja, s a szólítás tárja fel a szenvedélyben az érték felé ágaskodó, értelmet kereső létet, az érték fejlődési stádiumát, minden dolgok szenvedésének az egyetlen közös megváltás folyamatában eleve adott rangját. Aldonza kezdetben menekül Don Quijote dicsőítő dala elől, de dühödt, dacos, komor arca végül elbűvölt és átszellemült szépségbe öltözik, ám a dal, amikor a fogadó csőcseléke ismétli, gúnydallá válik, Dulcinea pedig újra dühöng. „Ő is csak egy férfi, ő is csak azt akarja, amit a többi!" – kiáltja a vízhordó Aldonza, de már a mellén őrzi Don Quijote hódolatteljes levelét, bár nem tud olvasni. Tudattalan sejtelme van a „tudatfelettiről", a definiálni nem tudott, de érzett értékek vonzásáról, a beteljesedés különböző nívóiról, és az alkotó illetve átszellemült formák banális érdekszámításaink által nem sejtett versenyképességéről a primitívebbekkel, mely előbbiek, az utóbbiakkal ellentétben, képesek az egész élet átformálására. Don Quijote lenn őrködik az ablak alatt, Aldonza pedig a tükörbe néz, ott keresi Dulcineát. A nyomor kiáltása az égre: ez – a puszta szavakon túl – a teremtő, átlényegülő nagyság. A csavargóban a lovag több, mint az igazi lovag.

Lehet-e a „pótkielégülés" végül kielégítőbb, mint a kielégülés? Ha így van, akkor is az előbbi hajtóereje és energiabázisa az utóbbi. A kötelességnek a vágy, a vágynak a szenvedély, a szenvedélynek az indulat adja az erejét, melyet leváltott. Dulcinea haragja nélkül nincs megváltás.

A rajongó lovagi és a melankolikus polgári vágy a várakozás érzékfinomító hatására épül. Mire a testre sor kerül, annyi kulturális egységet hívnak le a szertartások, szimbólumok és a szellem birodalmából, ami a testet radikálisan átszemantizálja. Ezt a hatalmas szemantikai gazdagságot akarja aztán a szenvedély az inkarnáció segítségével lehorgonyozni a valóságba és a jelenbe, s ezért ő is az érzéki és anyagi élet mélyére nyúl és ő is alapvetően felkavarja azt. Nyárspolgári szempontból a lovagi szerelem éppúgy perverznek tűnhet, mint a fekete erotika, mely az alsó dimenziókba helyezi érdeklődése centrumát. A lovagi és polgári vágy a várakozás és rajongás tereiben szemantizálja át az erotikát, míg a posztmodern nyugtalanság, amely

nem vágy, hanem a vágy vágya, a szintaktikai dimenziót, a kombinatorikus dühöt radikalizálja, s azért bányászik ki új és új variánsokat, mert szeretne egy olyat találni, aminek jelentőséget tulajdoníthat, hogy megkezdje vele az elveszett szemantikai dimenzió visszanyerését. Mind a vággyal, mind a vágy vágyával összefügg a kielégülési feltételek mind nagyobb aktivált halmaza, a kielégülés növekvő távolsága. Az eme előrehaladás során tapasztaltak legfeltűnőbbje az erotika világának elsötétülése, az a fejlődés, amit művészettörténetileg, pontosabban a művészettörténeti kategóriát az erotika kultúrtörténetére adaptálva a szadobarokk kifejezés jellemez legpontosabban. Az élet stratégiája a minimális eszközzel elérendő maximális eredményre irányul. A jól izgatható, gyorsan és erősen élvező személyt nyugodtan egészségesnek minősíthetjük, ha ellentétének minősítése nem is ilyen világos (ebben az esetben ugyanis nem eleve egyértelmű, hogy élvezetképtelennek vagy differenciáltabb élvezetformák vizionálójának kell-e tekintenünk őt). Annál betegebb vagy bonyolultabb esetről van szó, minél több különös szerelmi feltételre van szükség, minél távolibb lehetőségeket kell előhívni a rendszerből a szükséglet és kielégülés között közvetítő folyamat szereplőiként. A beteg és a bonyolult közötti megkülönböztetés egyik lehetősége az, ha feltételezzük, hogy a bonyolult számára a fel- és lehívandó lehetőségek egyaránt fontosak. Az *Intim vallomások* című filmben a nő keres fel pszichoanalitikust és a férfi az, aki „normálisnak" tűnik, megfelelően ellátja adószakértői feladatait; a nő számol be különös szerelmi feltételekről, melyek a férfit megbotránkoztatják, de a férfi a gyermekjátékok világába visszahúzódó tehetetlen ember, a nő ösztönzi a kommunikációt, ő „hívja le" a szavakat, melyek végül kihívják a döntést, felhívják a tetteket, a férfit olyasféle újrakezdésre késztetik, amilyet a *Dark Passage* végén látunk. A folyamatba behívott lehetőségek a kölcsönös kipróbálást, megismerést, a szereplők átvilágítását szolgálják, s mindkét irányú lehetőségek egyaránt aktiválódnak, így a gazdagság megduplázódik, míg a beteg esetében a regresszió, az archaikus dimenziókba való alászállás a differenciáció monopolisztikus meghatározója. A beteget tehát megkülönböztethetjük a bonyolulttól, amennyiben a./ a behívás egyoldalú; az „alsó körök" lehetőségeit felhívó mozgás dominanciája lefelé húz, a múlt, az infantilis élmény és a természet felé; b./ nem a távoli lehetőségek behívása, hanem a közeliek, kézenfekvőek defektje a probléma. A bonyolultság ezzel szemben nem a kézenfekvőek helyett, hanem mellettük hív be új lehetőségeket. Míg a normális nemi élet az egyszerű kielégüléssel kioltja a vágyat és visszaadja az embert a mindennapi életnek, a kielégületlen vágy vagy a vágy vágya előbb feleleveníti az infantilis erotika részösztöneit és archaikus izgalmait, majd végül felidézi és beveti a destruktivitást. A destruktivitás paradigmatikája bukkan fel egyszerre az erotika mélydimenziójaként. Eme egész folyamatot az a film vezeti le először radikálisan, amely annak idején a pornográfia esztétikai rehabilitációját jelentette, *Az érzékek birodalma*.

Az akadályoztatás egyre kifinomultabbá teszi a vágyat, amennyiben lassítja, de nem paralizálja a hódítást. Csak annyiban eredményez a fekete erotika köreibe alávezető pokoljárást, ha nincs előrehaladás. Akkor a parciális ösztönök nem a teljes erósz szolgálatában aktiválódnak, ellenkezőleg, elsöprik a magasabb stádiumok érzelmi és képzeleti ökonómiáját. A vágy vágya kevésbé alternatív, tehát nemcsak realtíve, hanem abszolút perverz, mint olyan élményvágy, amely közönyös az iránnyal szemben. Az erotika befogadóképessége kétirányú, a szellemmel és az anyaggal, a kultúrával és a természettel szembeni nyitottság a kettős mértéke. Minél több egységet hívnak fel, annál gazdagabb és kockázatosabb az erotika, minél több egységet hívnak le, annál átszellemültebb. Szemantizáció és inkarnáció egységéről

beszéltünk. E kettős kötöttség, ha az emocionalitás szintjén tanulmányozzuk, harmónia és intenzitás egységeként jelentkezik. Intenzitás és harmónia összefüggése, az erők felszabadítása és befogása a formák életébe, a praxis kettős szükségletéről tanúskodik: hajtóerőkre is szüksége van és formáló erők nélkül sem boldogul. A köznapi praxisban azonban az intenzitás hektikává, a rend pedig rabsággá válik. Amilyen nehéz megvalósítani eme ellentétek egységét, olyan nehéz szabadulni konfliktusuktól, mert ha csak a harmóniára ügyelnek, s le akarnak mondani az intenzitásról, az eredmény az intenzitás önállósulása és a felső rétegek teljes kontrollvesztése az alsók fölött. Intenzitás és harmónia csak harmonizációjuk által találkozik, ha ez nem sikerül, győz a tiszta intenzitás és elsöpri a harmóniát. Ekkor győz a vágyökonómia nehézkedési törvénye: egyre mélyebb egységeket hívnak fel a kielégülésben akadályoztatott vagy a nehezen kielégülő korok. Ekkor bizonyosodik be, hogy a thanatosz az erósz saját mélye, s a teljes erotika tartalmazza a fekete erotikát. Nő a sokkoló és provokáló, ijesztő és undorító elemek szerepe, a kínzás és önkínzás. Az erotika egészében regrediál ősibb kódokhoz, a terjeszkedés, elnyomás és hatalom vagy a visszavonulás, önleépítés kódjához; a szadista beolvasztás vagy mazochista felolvadás kódjához. A pusztító megkeményedés vagy a rothadó, szétesõ puhaság alternatívái kerülnek előtérbe. Az előbbit láthatjuk pl. a *Crazies* című filmben, az utóbbit Cronenberg *Pillangó úrfi*jában. A thanatosz visszaadja magát a sárnak és táplálja az idegen életet; a destrudó a környezetet változtatja sárrá és szemétté, s közben kiszívja, kiüríti, hogy táplálja vele a maga életét.

A túlzott akadályoztatás a promiszkuitív túlfelszabadításhoz hasonlóan hat, mindkettő pervertál, a fekete erotika irányába visz, az előbbi az én, az utóbbi a te iránti undor közvetítésével ébreszti fel a gyermekkor idejétmúlt, nem fázisadekvát impulzusait. A túlelnyomás a másik nem iránti gyűlölet és bosszú, a túlfelszabadítás a monoton és alternatívátlan, silány nemi élmények sokaságának lényegi egyformasága azaz lényegtelensége keltette undor közvetítésével aktiválja a fekete erotika kiútkeresését. Az első a viktoriánus, a második a posztmodern perverzió sajátossága. Az előbbi magasabb rendű, mert az elátkozottság glóriája ékesíti, míg a másikat az elaljasodás sivársága jellemzi. Ez műfajilag az előbbi kifejezését a melodráma, az utóbbiét a thriller majd a slasher felé viszi.

A felhívható lehetőségek az inkarnációt, a lehívható lehetőségek a szemantizációt szolgálják. A felhívható lehetőségek a testi kielégülést elsődlegesen szolgáló feltételek, míg a lehívható tényezők ennek egyéni, lelki, szellemi színezetet adnak, s képessé tesznek kisebb ingerből is nagyobb hatásokat kinyerni. Ha érdeklődésünket a felhívható lehetőségekre, tehát a testi szerelem egységeire korlátozzuk, mindenek előtt azt kell látnunk, hogy az élet (a természet és a társadalom) a szükséglet és kielégülés közötti közvetítés legegyszerűbb formáit részesíti előnyben, s leépíti, amit lehet. A problémamentes szex a lehető legkevesebb és legegyszerűbb egység segítségével akarja elérni a végkéjt. Amíg eléri, addig nem is törődik a végkéj minőségproblémáival, feltéve, hogy a minőségromlás nem ér el olyan határt, melyen túl nem adja meg a feszültségoldást. Szükséglet és kielégülés közötti minimális közvetítés ellentéte a maximális, nehezített vagy teljes szex, mely lehetőség szerint az egész rendszert mozgósítja. A perverz rendszer ezzel szemben úgy ragaszkodik, szintén az egész rendszer elhanyagolásával, a legtávolabbi, archaikus értelemben legmélyebb, felhívható lehetőségekhez, mint a köznapi a legközelebbiekbez. A banális szex így a távoli, míg a perverz a közeli egységek elsorvadásával jár. A fő probléma mégsem ez. A perverz szex alapproblémája az, hogy az alászállásban van egy határ, amelyen túl a szeretet nem ismer az

erotikára vagy az erotika nem ismer rá önmagára. Amelyen túl az erotika nem a szerelem célját, a találkozást, egységet és összeolvadást modellálja. Vagy ha ezt modellálja, azt nem az erotika módján teszi, hanem a zsákmányoló és táplálkozó ösztön módján. Az erotika elveszíti lába alól a talajt, azaz lemond saját modelljeiről, ideáljairól, archetípusairól.

A felhívható lehetőségek a specifikusan szexuális kielégülést szolgálják, a lehívható lehetőségek a szexuális kielégülésen túl, hozzá kapcsolva, a személyiség, a lelki, társadalmi és életszubsztancia komplex, totális kielégülését ígérik és törekszenek ráépíteni a nyers vitális vagy pusztán szexuális kielégülésre.

A felhívható lehetőségeken belül két csoportot különböztettünk meg: x1, x2, x3…stb. és y1, y2, y3…stb. Ezzel azt jeleztük, hogy a mélységekbe való alászállásban van valahol egy határ. Maga az erósz a lény eltestiesítése, testi mivoltában való megragadása. Az erósz is kétrétegű, amit a németben materieller Körper és lebendiger Leib különbsége fejez ki, a fizikai anyag és az élő anyag különbsége, ugyanaz a test, egyszer a lélekkel, élménnyel és érzékenységgel, egyszer pedig az atomokkal és molekulákkal való testvériségében szemlélve, egyszer mint önformáló rendszer, egyszer pedig mint a természeti katasztrófák, történések tárgya. A rendszer mélyéből táplálkozó erotika fekete erotikává válik, a szabad szellemet és az érző lelket determinált sárlényként modellálja újra, majd, még tovább haladva, démonikus erőként jeleníti meg, előbb a „holt" anyag tehetetlenségét, utóbb a mélyén rejlő romboló erőket fedezve fel. A *She* című Robert Day filmben két barlang képviseli a nőt, az első barlang falát nedvek és szirmok teszik elevenné, a második barlang élettelen kő, melyben hideg tűz lángol. Az első az ígéret képe, a második a túl messzire ment szeretők elé táruló mélye az anyagi lét sivár kegyetlenségének.

Freud és Melanie Klein segítségével modellálva a mitikus és érzéki képzelet és praktikák mélyrétegeit, azt mondhatnánk, hogy a legősibb stádium csak a felfalást, megölést ismeri. Ez az élet alapstratégiája. A második stádiumban – az orálist a pszichoanalízisben követő anális stádiumban – a bepiszkolás praktikája jelenik meg, mint a környezet birtokba vevő megbélyegzése, az én és a világ összekapcsolása. A primitív embernek életfogytiglan ez a két lehetősége van az önkifejezésre: a rombolás és piszkolás. Ez határozza meg a nagyvárosok képét a polgári kultúra összeomlása után. Az átszellemülés ellenreakciói az iménti stádiumok visszajelzett kártételét követő jóvátételi törekvésekből fakadnak: a fetisizáló imádat, majd a gyengéd szeretet. Az áttekinthető rend, a tiszta forma akarata, majd a „formákról" a „lélekre" átvitt intenció további szublimációja. A fetisizáló imádat még csak a nárcizmus megfordítása, míg a gyengéd szeretet valóban partnerorientált. Az elhagyott stádiumok alásüllyednek a mindenkori új által eltakarva, így a gyengéd szeretet mélyén ott a fetisizáló imádat, a bepiszkolás és a széttépő, gyilkos életakarat is, s a szeretet kisiklásai és eltorzulásai nem is magyarázhatók másként, csak ezek együtthatásából.

A rombolás és piszkolás nem egyszerű antinómia keretében hívja ki és ösztönzi az átszellemülést. A rombolásnak és piszkolásnak szublimált változata is van: a birtoklás. E.G.Ulmer *Naked Dawn* című westernjében a testi és a társadalmi szenny, a nyomor és a birtoklás, a züllött igény, az aljas vágy világából hívják vissza a messziről jött ember – egyfajta züllött vadnyugati Don Quijote – szép szavai az ifjú farmer, Manuel feleségét, Mariát. E.G.Ulmer a film kapcsán a középkor misztériumjátékaira és Paul Claudelre hivatkozott a Cahiers du cinemában, s arra hívta fel a figyelmet, hogy nála nem a fekete a gonosz, és nem a fehér a jó. A két egymáshoz képest fordított hierarchia elemeinek értékelése nem egyszer s mindenkorra bebetonozott.

Az erotika megéli, a testi viszonyokban modellálja ugyanazt a struktúrát, amit a világ népei a lét általános szerkezeteként is megélnek és elmesélnek vallási „hiedelmeikben". A „pokolra szálló" szeretők egyre távolabbi lehetőségeket hívnak fel az alsó régiókból, ami azt jelenti, hogy nő a sokkoló, ijesztő és undorító, provokáló elemek szerepe. Mind nagyobb szerepet kap a kihívás, a cselekvő lény önlegyőzése és a partner legyőzése; a kínzás és önkínzás, a békétlenség; az elviselhető határainak kitolása irányában gyarapított szenzibilitás kicsapongásai (*O története, Emmanuelle, Az érzékek birodalma, Salo*). A nemi aktus valamilyen ítélet végrehajtásra emlékeztet, vagy a boncolás képét idézi fel. Az erotika kódja teljes egészében regrediál egy ősibb kódhoz, (amely kezdetben monisztikusan uralja a szemiotikát, amíg a szeretet felfedezése felé vezető erotika relatív önállósulása pluralisztikussá nem tette): a hatalom kódjához. Ez azonban csak a fekete erotika jelenségeinek felét magyarázza. Ahogyan létezik jó és rossz egymást kiegyenlítő szabályozása, úgy ennek előzményeként rossz és rossz egymást kiegyenlítő szabályozási rendszerével is foglalkoznunk kell. A hatalom kódja a destrudó. Ez azonban csak a fekete erotika egyik oldala. A destrudó jelenségeit mindig kísérik a thanatosz élményei. A mindent elsöprő életvágy ugyanis olyan pokolba vezet, amely óhatatlanul felidézi a halálvágyat. A bekebelező és térhódító élet diadalútját a csend és béke nosztalgiája kíséri. Amikor a győzelmes élet megtanul lenni, létmódja, a hatalom feszültsége és nyugtalansága azt sugallja, hogy talán nem lenni jobb. Ezért testvére a hatalom kódjának a halálösztön. A destrudó kódjában a semmi az én fegyvere a te ellen. A thanatosz is a semmi kódja, de benne a semmi a te ajándéka az én számára. Ezért teljességgel más egy olyan kéjgyilkos film mint a *Peeping Tom* illetve egy olyan „szerelmesfilm", mint *Az érzékek birodalma*.

A perverzió vagy a betegség nem azon mérhető, hogy milyen mélyre szállnak alá a rendszerben, és mit pakolnak ki az emberben óhatatlanul benne rejlő lehetőségekből. Mert nem az az ember problémája hogy kipakolják-e, hanem hogy benne rejlik-e? A betegséget nem az minősíti, hogy volna benne valamilyen egység vagy mélystruktúra, ami az egészségesben nincs meg, hanem az, hogy hiányzik belőle vagy károsult egy magas- vagy ellenstruktúra, ami az egészségesben megvan. Bármilyen egység előhívható, ha bele tudják dolgozni az összrendszerbe, ha hatását kiegyenlítik és kontrollálják a többi részrendszerek, ha a pokoli szerelem egységei mellett a földi és égi szerelem egységei is hatékonyak. A *My Darling Clementine* című filmben a fekete inges, elátkozott hős váltja ki a nő szerelmét: Cihuahua (Linda Darnell) életébe kerül Doc Holliday (Victor Mature) iránti szerelme.

Hans Giese hangsúlyozta, hogy ugyanaz a faktum, mely egyik esetben perverzió, a másik esetben pusztán a szexuális élet „rizikója". Az erotikus lehetőségek teljes paradigmáját megsejtve azt is látnunk kell, hogy vannak egyéni lehetőségek, melyek az adott különös sors világ- és partnerviszonyát fejezik ki, saját műfaját konstituálják, s az egyéni sorssal sújtott vagy megáldott lény addig próbálgat és keres, amíg ezt a lehetőséget és az ebben vele osztozó partnert megtalálja. Az erotikus lehetőségek paradigmáját tekintve a távol eső lehetőségek, rizikófaktorok és egyéni különösségek az ezekben osztozó partner kikeresésének eszközei. A szépséggel versengő kritériumként jelenik meg az alkalmasság: megfelel-e a partner az egyéni kielégülési feltételeknek? A szexuális ízlés egymásnak teremtettsége ajánlkozik az egyesülés eszményének mértékeként. Mindez erotikus nívón előmodellezi a teljes személyiségek egymásnak teremtettségét, a szerelmet. A *Psycho* esetében Norman Bates azért nem találhat ilyen neki termett lényt, mert kielégülési feltétele nem a sajátja, hanem a morális fe-

lettes énre ráült destruktív szuperéné, az énideált terrorizáló szervetlen, belső idegenségként parancsnokló felettes éné, az introjektált Rettenetes Anyáé. A perverzió olyan lehetőség, amelynek nincs módja megnyilatkozni teherbíróképes viszonyban, s eme kielégületlenségében fő problémává válik, mely szembe kerül más lehetőségekkel, szétveti a rendszer egészét, önállósul és kizárólagos kielégülési feltétellé válik. A rendszer kielégületlen része szétvetette a rendszert, s ezért kontrollálatlanul tevékenykedik. Nem a maga energiájával hat, hanem a szétvetett rendszer kisajátított energiájával. Nem egy kielégülési lehetőség örömét akarja elérni, hanem az összes többi elveszett kielégülési, örömszerzési lehetőség érzelmi bevételét is egymaga szeretné pótolni. A rendszer, a kiegyenlítő, ellensúlyozó szellemi lehetőségek összeomlása következtében, azok specifikus örömei híján, a perverziót nem jellemzi az érzéki ingerekkel szembeni szuverenitás. A normális számára az érzéki inger jel, a perverz számára szignál. A teljes rendszer birtoka és mozgósítása esetén a félreeső inger az egyénítés és az intimitás elmélyítéséhez vezethet, a rendszer szétesése esetén, monopolisztikus ingerként, deperszonalizációhoz vezet: nem a személy fontos, hanem az inger. A személy érdekessége a szignálra redukálódik, s a partnerek sűrű váltogatása, ismeretlen és alkalmi jellege, a partner másnyelvűsége, részegsége, kábítószer fogyasztása, kényszerítése vagy megölése támogatja a deperszonalizálást.

Az erotikát a tevékenység oldaláról vizsgáltuk: mit tesznek egymással, mit váltanak ki egymásból, mit engednek meg egymásnak a partnerek? Tárgyi oldalról is vizsgálnunk kell: kit választ a vágy? Azt választja-e a tett, akit a vágy? A különleges feltételek keresésének megfelelője a tárgyi oldalon a különleges partnerek keresése. Elképzelhető – gondoljunk Maugham vagy Graham Greene egyes írásaira – hogy az egyéni feltételeknek megfelelő partner csak idegen kultúrában akad. A távoli feltétel a különleges viselkedési variáns vagy a távoli, más osztálybeli vagy egzotikus partner a bonyolító halasztásfeltételek két variánsa. Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* című filmben a vad törzsből származó Tumak a sivatag túloldalán, a fehér nép lányában leli meg a vágy felemelő, új életet ígérő tárgyát. A *Trader Horn* hőse, épp ellenkezőleg, a fehér asszonytól elfordulva, s Afrika belsejéhez megtérve rázkódik meg a boldogságtól. A *Mondo cannibale* filmekben ezzel szemben az utóbbi „megtérés" a fekete erotikát a tiszta destrudó felé vezeti. Hasonló a helyzet az olasz zombifilmekben a *Paura* idején.

Próbáljuk meg vázolni a választás törvényeit. Láttuk, hogy a fetisisztikus vágy átvilágító vagy szemantikai reaktiváló hatása képes átértékelni a közönyös vagy negatív vonásokat. A reménytelen imádó pl. tudja, hogy bálványát soha nem fogja csókolhatni, ezért egész testét mohón habzsolja a szemével, minden befogadó erejét megfeszítve bámulja őt, sokkal többet látva meg benne, mint a szerencsés, aki csókolja. Az orális reagálások örökségét átvette a tekintet, mely az egész lényt bekapja és elnyeli, s ezt permanensen teszi. A *Leave Her To Heaven* című filmben ilyen rabul ejtő tekintettel bűvöli meg Gene Tierney a férfit, akit halott apjával azonosít, s ez a tekintet jelöli ki a pusztító szerelem áldozatát. De van az imádónak más lehetősége is: megőrzi az orális aktivitást, de kitér eredeti céljától: a szublimált kitérő semleges dimenziók felé tesz lépést, mely hozzáférhető és az egész helyett élvezhető. A régi magyar filmben látható úriasszony a reménytelen imádónak, ha semmit sem engedett, a kézcsókot, mint a társas lét semlegesített érintkezési formáját, engedélyezte. Ez alkalmat adott rá, hogy a csókoló és a csókolt ugyanazon aktust ellentett módon értelmezze, az egyik a lelkét is belecsókolja, a másik pedig lélektelen udvariassági gesztusként vegye tudomásul. Ám a

„tilos a csók" komplexum radikálisabb erotikus megoldásokat is tartogat a fantáziában. Ha tilos az imádott szája, a szerető elképzeli, hogy alantasabbnak vélt részeit csókolja. A lábcsók pl. a tradícióban az alázat kifejezése. Ha a kapcsolat létrejön, a csókolt vagy nem csókolt testrészek bonyolult szabályozása segítségével hierarchizálják, pozícionálják egymást a szeretők. A csók elutasítása esetén alacsonyabb értékű testrészt vagy – ez a másik kitérő – alacsonyabb értékű partnert csókol helyette a szerető. Ha az imádott mélyebb rombolást végzett, halmozódik a kitérés, s alacsonyabb értékű szerető alacsonyabb értékű része hozza a sérült erotika számára az izgalom kielégülés felé vezető felfokozását.

Nemcsak a tevékenységi variánsok, a szexobjektumok típusai is hierarchizálódva várnak. A félénkség és lámpaláz tart vissza a magasabbaktól és a csalódások visznek az alacsonyabbak felé. A partnerválasztásnak is megvannak a maga mélységei, pokoli körei, s mindig van még további lépés, új ajánlat, új arc. Most a partnerek, az arcok várakoznak: ki hány csalódás után kerül sorra.

Nézzük a várakozó szexobjektumok rendszerét. A választást szociokulturális és természeti mutatók határozzák meg. A hipergámia, a szexkarrierizmus, a szerelmi feltörekvés a magasabb státuszú partnert részesíti előnyben. A partner magasabb státusza növeli az elfogadó, feldolgozó képességet. Vele messzebb hajlandó a vágyó elmenni, mert a partner ezúttal nemcsak erotikus előnyöket szignalizál, egyúttal más életstandard jelentését hordozza. A szexobjektumokat, a gazdagság és sikeresség mellett, továbbra is meghatározzák természeti vonásaik is. Sőt, a gazdagság és sikeresség is felfogható egy természeti vonás – az agresszivitás, a hatalmi ösztön – szociokulturális kifejezéseként. A szerető autója vagy villája csak egy újfajta faroktoll vagy agancs. A szociális hierarchia is oldható a természetiben, s a szociális hierarchián belül is tovább hat a természeti, hisz két bankár sem egyforma, s a gépíró kisasszonynak nem mindegy, kit választ. A vágyak korrupciója azt jelenti, hogy a szociális hierarchiában való felemelkedés kedvéért az ember hajlandó alászállni a testi hierarchiában, s kevésbé vonzó személyek kevésbé attraktív vágyait is kielégíteni. A vágyak korrupciója azonban a szociális kielégülésért hajlandó lemondani a testiről. Másként működik a félénkség, lámpaláz, előnytelen megjelenés és halmozódott kudarcok nyomán bekövetkező alászállás akár a szociális, akár a testi hierarchiában.

A klasszikus komédia kedvelt tárgya összefügg a vágyak korrupciójával, bár nem közvetlenül azonos vele. A milliomos nem tudhatja, hogy ő-e a vágy tárgya vagy a vagyona, társadalmi helyzete? Ezért olyan esetben sem lehet biztos a szerelemben, amely nem a vágykorrupció esete (*A meseautó*). Ilyen esetben az is lehetne szerelmi bizonyíték, hogy a gépírónő nem enged meg többet a bankárnak, mint a szegény udvarlónak, azaz a bankár vagyona nem módosítja a lány elfogadó képességét.

Minden siker feljebb, minden kudarc alább sorolja az egyént. Az előbbi, a nárcisztikus bevételek halmozódása az önértékelés ugrópontjaihoz, nagy önátértékelésekhez vezet. Az utóbbi, a nárcisztikus sérülések halmozódása, megváltoztathatja a nemi ízlést. Ízlésvilágok körvonalazódnak: a siker szadizmusa és a kudarc mazochizmusa. A partnerek közötti nagy nívókülönbségek eme egyensúlyproblémák kifejezői lehetnek. Tehát azt is szem előtt kell tartanunk, hogy a szükséglet és kielégülés közötti eszközválasztásokat milyen siker- vagy kudarctömegek határozzák meg. Feltételezhető, hogy a magasabb vagy azonos státuszúaktól kapott sérülések késztetnek alacsonyabb státuszú partnerválasztásra; továbbá a „szépektől" kapott sérülések késztetnek esztétikailag szerényebb választásra. A választási stratégia módo-

sulása során bekövetkező „alászállás" előbb megelégszik a nemi stilizáció kevésbé attraktív formáival vagy hiányával, később pedig a testi hibákat is elfogadja. A posztmodern midcult film szereplői egymás nyomorúságaiban ismernek magukra. Ezúttal nem a hipergámia perspektívái teszik, hanem a sebzettség szabadítja fel a szexuális potenciákat vagy a kalandkereső hajlamot (pl. *Magánalku – The Human Contract*).

Az alacsonyabb státuszú (akár szociálisan, akár biológiailag – szépség és egészség tekintetében – alacsonyabb a rangja) az alkalmi partnerrel azonos módon hat. Az alkalmi partner „előnye" az állandóval szemben, hogy lehetővé teszi a fokozott rizikóvállalást, s a személyiség olyan önmaga számára sem elfogadható oldalainak kiélését, amelyet az állandó partner előtt óvakodik megvallani. A *Szex telefonhívásra* című film félénk könyvelője számára ismeretlen világ nyílik egy szexklub anonim és alkalmi kapcsolatai által. Mindez a vázolt rendszerben, a testi illetve fokozása, a fekete erotika paradigmatikáját tekintve, a merítési differenciák problematikájaként jelentkezik. Az állandó partnerviszony merítése gyakran egészen csekély, míg alkalmi partnerek távolabbi lehetőségekkel való kísérletezést is vállalnak, mélyebbre merülve el az archaikus és infantilis élménylehetőségeket idéző szerelmi játékokban. Állandó partnerrel, minél magasabb a partner lelki és szellemi értékbesorolása, annál gyakoribb a szégyenlős, óvatos és kímélő nemi aktus, mely gyengéd becézésre és gyors lezárásra redukálódik, s óvakodik a kísérletezéstől. Alkalmi partnerrel ezzel szemben bekövetkezik a különleges feltételek felidézése, az aktus ennek megfelelő elnyújtása. A „szégyentelen" szex kedvez a variabilitásnak. Ugyanez a mechanizmus segíti a hipergámia lehetőségeinek kibontakozását. A kitérésnek, elhajlásnak kedvező feltételek halmozódhatnak. A szociális periféria felidézi a lelki perifériát: minél alantasabb partnerrel minél alkalmibb viszony, annál felszabadítóbb, felkavaróbb lehet, ha a saját miliőben kielégületlenül maradt szerelmi feltételek várnak beteljesülésre. Ugyanez a feltételrendszer és mechanizmus kedvez a testi periféria jelenségeinek érvényesülése számára, értve ezen a kedvezőtlen testi adottságú személyek erotikus sikereit.

15.2. A szerelmi élet pszichológiája mint a szerelem-mítosz poétikája

Az, amit fent az égi illetve a földi szerelem (a lehívott illetve felhívott szerelmi beteljesedési feltételek) paradigmáiként jellemeztünk, párhuzamba állítható azzal, amit Freud a gyengéd illetve érzéki összetevő ellenérdekeltségeként jellemez. A tiltott vagy alantas partnerrel való viszonyaikat, állapítja meg Freud, a szeretők a legnagyobb érzelmi befektetéssel bonyolítják, míg a szeretett, tisztelt és csodált partnerrel nem jutnak el olyan messzire. Két rendszert vázoltunk, a testi illetve a lelki beteljesedés rendszerét, két közegrendszert, melyek alternatívája számos közeggel, sűrűn vagy néhány közeggel lazán kötheti a partnereket. Az érzékek néhány hangú fuvolaként csak gyermekdalok bonyolultsági fokán, vagy hangversenyzongoraként, a legmagasabb bonyolultsági fokon játszhatják ez a szerelem „zenéjét". A test húrjain való végighaladás eredménye az orgazmus, a lélek húrjainak ébresztése a boldogsághoz vezet. Az előbbi egyszeri kaland, az utóbbi életre szóló kötöttség. A kettő csak bizonyos ideig ellenérdekelt, amíg önfelfedezési folyamatuk zajlik. Később válik világossá, hogyan mélyíti el a lelki intimitást a testi vagy megfordítva. A végső ellentmondás pedig soha nem teljesen

feloldható, mert az erotika végső magva egy vándorösztön, míg a szerelemé a letelepedés ösztöne. A *Magánalku* hősnője férjével megértő, toleráns, óvó és gondozó kapcsolatban van, szeretőjével kockázatvállaló, izgató és egyben romboló viszonyban. Az erotika számára végső soron mindig fontosabb az izgalom, mint a nyugalom, míg a szerelem fordítva reagál. Megkapaszkodás és elrugaszkodás primitív alapimpulzusainak ellentett arányú keverékeivel van dolgunk.

Az égi és földi szerelem kétfelé húzó feltételrendszere, az egymással homlokegyenest ellentétes irányban húzó beteljesedési feltételek a horrorban, thrillerben és melodrámában mindenek előtt a kétarcú férfit hozzák zavarba, akinek két arcát vagy oldalát más-más nőtípusok szólítják meg, pl. a Mitchum által játszott kallódó embert Ann és Kathie az *Out of the Past* című Jacques Tourneur filmben.. A férfi a „jót" akarja teherbe ejteni, de a „rosszal" akar koitálni. (Kevésbé kiélezetten, s nem a hagyományos szerelemmitológia morális terminológiájával fogalmazva: a lehívott feltételek jegyében akar nősülni és a felhívott feltételek jegyében koitálni.) Az angyalt akarja anyává tenni és az ördögöt szeretővé. Az ördöggel akar szeretkezni és az angyallal nemzeni. Az angyallal tervezi meg életét, melyet aztán kisiklat az ördögi bestia. A szűz és az anya (ugyanazon nő két arca vagy létstádiuma) mellett tudná leélni az életét, ám betör a jelen pillanatba a pillanat asszonya, az élősdi démon. Végső soron azt mondhatjuk: a férfiak a film végén tiszta és hű nőt veszik el, de a cselekmény derekén a tisztátalan, hűtelen nővel élik meg a legnagyobb nemi szenzációkat. A szerelemnek, a házassággal ellentétben, nem követelménye a szerelmi tapasztalatlanság (Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 144. p.). Az anya „szüzessége" (azaz a kurtizánfunkció és anyafunkció szétválasztása) a magzat érdeke, a fertőzésveszélyektől való védelem értelmében, s a kisgyerek érdeke, akinek a „szűz" anya idején nem kell osztoznia a szeretőkkel. A „szűzanya" egész teste és egész ideje az övé. A térben és időben kiterjedő feminin szubsztancia így párolódik egész létében anyasággá: a nő teste teljesen feloldódik a tejben, a melegben, az érintésben a gyermektest táplálékaként, ideje, léte pedig gondoskodásban, gyengéd becézésben, tanítgatásban, a lélek táplálékává válva. Mivel a nő szerelmi funkciói mind ebben az irányban mutatnak, ő a felső régiók lehívható kultúrkincsének heroinájaként jelenik meg a szerelemmitológiában. Ez olyannyira így van, hogy a „szűzanya" típusával együtt a hagyományos értelemben vett család is eltűnik, s ez az oka, hogy férfit és nőt most már csak az egyre radikalizálódó és a kényszeres radikalizációban egyben inflálódó erotika kicsapongásai kötik össze: ezért szükségszerű, hogy egyre több feltételt hívjanak elő, minden határt átlépve, az alsó régiókból.

Mivel a nőt a hagyományos kultúra a lehívható kincs heroinájaként ábrázolta, a férfit pedig a felhívható, kétesebb kultúrstátuszu „kincs" kitermelésének ösztönzőjeként, a férfi és a nő találkozása nagyon megnehezült, s a férfi, testi léte egész mélységében, a mélységeket felforgató módon, azzal a nővel találkozott, aki szintén az alsó dimenziók kitermelésében volt érdekelt, a kurtizán típussal vagy a „ledérrel". Ezért kapott a szenvedély végső soron negatív konnotációkat a kultúrától. S ezért kellett egy másodlagos vagy ellenszenvedélyt kitermelni, a kötelességet, mint az önlegyőzés szenvedélyét. Gondolatmenetünk során minduntalan bebizonyosodik, hogy a kötelesség is szenvedély, ha az ellenszenvedély értelmében is, s szó sincs arról, hogy valamilyen felügyeleti hatóság vagy morális csendőrség előírásainak az emberi érzékenységet kerékbe törő személyiségidegen rendszabályaiként született volna a kötelesség fogalma.

A vázolt tényállásnak megfelel két ellentétes női önstilizáció, az izgalmat ígérő kurtizáné, s a meghittséget, boldogságot, nyugalmat és békét ígérő szűzé-anyáé. Egy szex- és egy szerelemmitológia, egy kéj- és egy boldogságmitológia ikonográfiája. A kettőt mindenek előtt a növényi és állati stilizációs formakincs segítségül hívása különbözteti meg. Az egyik az ég felé indázik, a másik a földre nehezedik. Az egyik a tátongó test kapuit, átjáróit, funkcióit, a rajta áthömpölygő élettel való korrupt kapcsolatait hangsúlyozza, a másik a zártságot,a formát, az autonómiát, a finnyás egyszeriséget. A kozmomorf jelentéseket a távolabbi fenoménccsoport fejezi ki, míg a testiséget a közelebbi. A növényvilág távolabb van tőlünk, nem bennünk dolgozik, létünk alsó emeleteként, számunkra így már csak kép. A virágzó nő, a termő fa (vagy termő föld) azért is a szűzi-anyai jelentések kifejezője, mert a növényvilág az állati élet ártatlan táplálója, az áldozat a tápláléklánc alján. A „ledér" a „kurva", a „kurtizán" állati mintákat hoz be a szerelmi szimbolikába, a zsákmányra éhes hús drámai erotikáját.

Az égi szerető elvárja az erények gyakorlását, az alantas szerelmi objektum esetében a szerető feltétlenül feloldódhat vágyaiban, mert nem veszélyezteti a partner ítélete és ízlése, morálja és esztétikája. Az előbbi szelektív reagálást kíván, csak az utóbbi teszi lehetővé a szelektálatlan önkifejezést. A korrupt elfogadás nem a szeretet tette, csak alku, amennyiben a hasonlóan teljes önkiélést vásárolja meg vele a partner cinkosként. E korrupt közegben vagy az én jelenik meg a kegyetlen szerető szexuális rabszolgájaként, vagy az állati szerető mint az én szexuális rabszolgája. A korrupt szerelem a szolgaság világa.

Néha a film sem tagadja meg a csodálatot a bestiától és a néző is beleszerethet – pl. Ava Gardner játszik ilyen nőt a *The Killers* című filmben vagy Lana Turner a *The Postman Always Rings Twice* Tay Garnett jegyezte változatában. Máskor a csábítónő csinos ugyan, de aljas, durva, szinte állati típus (*White Heat*). Mondtuk, hogy az égi szerelemnek két ellentéte van, a földi és pokoli, így az angyalnak (akinek földi tükörképe az ég felé kígyózó virág), szintén két ellentéte van, az állat és a démon, az állati és az ördögi szerető. A modernségben az égi szerelem eltávolodott, visszahúzodott a fikcióba, majd onnan is kiszorult, az alantas szerelmi objektum viszont differenciálódott. Az utóbbiról ma többet lehet elmondani, mint Freud idején. Az állati szerető bepiszkol, ő a lélek- és testkísérő a közelebbi alvilágban, a sár világában, míg a széttépő, feldaraboló, minden érték feladását és a személyiségnek nemcsak bepiszkolódását, hanem teljes széthullását követelő pokoli szerelem feldaraboló démona az ördögi szerető. Az alantas szerelmi objektum sérti az ízlést vagy az erkölcsöt: undorító vagy gonosz. A vele való kapcsolat a korok során át önvádat, önmardosást vált ki a férfiból, csak Baudelaire óta kezdik őt átértékelni, lassan beilleszteni valamilyen teljes ébredés logikájába, olyan tényezők lehasított, önállósított kifejezéseként, amelyeknek egy minden mélységet és magasságot felkavaró szintézisben is helye lehet. Sade esetében még csak az alsó régiókat fenékig kimerítő dacos alászállásról van szó: a szerelmi élet nem fenékig tejfel. Baudelaire esetén fordított gyanú merül fel: talán mégis „fenékig tejfel" (lehetne)?

A démon a múlt századvég nagy élménye volt, a mostani ezredvégé inkább a disznó (gondoljunk a Malacpúder című regényre vagy a mai költészet, regény és film – a még pionírteljesítménynek számító *Sálo* óta közkeletűvé vált –, már gyakran szóvá tett átfogó exkrementofíliájára). A szerelmi objektum tehát az (elveszett) angyal vagy a (posztmodern) disznó, a forma vagy az anyag, a lélek és szellem vagy a zsigeri élet szimbolikájának keretében jeleníti meg magát. Ez az önstilizáció két nagy stratégiája. Maga a szerelmi objektum önmegjelenítése jogosít fel egyik vagy másik keretben való interpretációjára, melynek egé-

szen más egységek fel- vagy lehívása felel meg. A „disznó"-kód feljogosít, hogy csak fel-, s ne lehívott egységekkel közvetítsünk. Feljogosít továbbá, hogy ne tartsuk be a fokozatosságot, radikális erotikus egységekkel kezdjük a viszony bonyolítását, ne fokozatosan mélyítsük el a testiséget. Feljogosít a leganyagibb szinten bonyolított közvetítésre, hogy a rituálék, a szeretők empatikus teljesítményei és ezeket tovább fokozó „csodálatos" beleérzései, a parapszichológiai kódok majd a szerelmi hőstettek, a morális „kicsapongások" helyett a nyers agresszivitást mozgósítsuk az erósz eszközrendszereként. Ebből láthatjuk, hogy a bűvölet világa az alantasabb kényszerítő eszközökről való lemondás során keletkezik ellensúlyként.

Az angyal elválaszt az anyagtól, a prestrukturális masszától, a rendezetlen, szerkezettelen, nyers világtól, mely az önmagát gyúró és kavaró káosz képeként jelenik meg a mítoszokban. Az anyag szerkezettelensége persze csak relatív, a mítosz mégis igazságot fejez ki: azt az arculatot, mellyel a magasabb szervezettségű, labilisabb létformákra tekint az alacsonyabb létformák végtelensége, fenyegető, üres tekintetű túlerőként. Az angyal nemcsak az anyagtól választ el, a tárggyal is összeköt (anyagon értve a nyers világot, tárgyon az uralt eszközöket és feltételeket). Az angyal megerősíti a feladatok világával, a hasznos élettel való kötelékünket. Elválaszt az okoktól, a zsigeri élet nyomásától, és összeköt a célokkal. A szerepéletet állítja szembe a zsigeri élettel, kulturális kódokat a természetiekkel. De az ember, bár ez váltja meg őt a káosztól, menekül is a teleológia elől, mely csak a jövőben lát nyugpontot, s a jövő felé vezető feszültségekkel választ el a jelentől. A bestia összeköt az anyaggal és elválaszt a hasznos élettől. Elválaszt a céloktól és összeköt az okokkal, azaz kiszolgáltat a determinációknak, kaotikus sodró erők örvényébe vet. Ez a szereposztás a mindkettőjüknek kijáró szorongásokat is magyarázza. A szigorú szűz az a horog, amellyel fogva ejt és befog, rabbá tesz és alávet a társadalom. A szerelem a csavargás, a vándorlás, a szabadság vége, s amennyiben ez az arculata dominál, a hős a westernek végén nem tudja vállalni, s minden vágya és gyengédsége ellenére ellovagol. A bestia ezzel szemben a csatornafedél, mely alatt ott fortyog a szenny, a könnyelműség, a felszínesség, a felelőtlenség, a piszkosság és hűtlenség, a demoralizáló és fertőző kapcsolatok egyetemes hajszálcsövessége. Két szeretőtípus körvonalazódik. Az angyal elválaszt a zsigeri élet kényszerítő parancsaitól és összeköt a szerepélet csábító ajánlataival. Elválaszt az okok világától és összeköt a célok világával. Bevezet a meghittség világába. A „disznó" ezzel szemben elválaszt a céloktól és összeköt az okokkal. A meghittség rovására is az izgalmat részesíti előnyben. A „szív" világa egyszer a lélek, a szellem, az arc, az agy, a nyelv logikájával szövetkezik, egyszer pedig az emésztés, a belek, a fojtó karmok és tépő fogak logikájával. A „szív" kétféle sznobizmusa ez, a hatalom imádata vagy a kultúráé.

Az angyal a Dante Beatricéje és Dickens szüzei közötti időben sikerminta lehetett. Mészáros Ignác Kártigámja még teljességgel angyal, míg Jókai férfiait angyali és ördögi nők egyaránt vonzzák. A háborúból érkező nemest angyal, a tőzsdéről érkező bankárt női ördög várja az ágyban (Kertész: *Sodom und Gomorrha*). A *Leave Her To Heaven* történetében előbb a besta a sikeres, utóbb a szűz. A „végső megoldást" jelentő nőnek a klasszikus komédiában is gyakran ki kell várnia egy másik nő siker- és bukástörténetét (*Platinum Blonde, Lila akác*). Az okok nyersebb determinációval hatnak, mint a célok. A céltípusú nő ezért gyakran félreérti helyzetét, nem ismeri fel és méltatja eléggé saját hatalmát, úgy érzi, a férfi számára az oktípusú nő jelent többet. A mai tolongásban és versenyben a szűz hátrányos helyzetben érzi magát a bestiával szemben, nem észlelve, hogy az utóbbi elementárisabb hatása egyben pri-

mitívebb, az indulat hatása múlékony. A szenzációhajhász média is hozzájárul az igénytelen intenzitások kulturális dominanciájához. Ennek következménye, hogy egyre nő azok száma, akik fel sem ismerik mélyebb vágyaikat, csak a felületes és gyakran csupán szuggerált kívánságaiknak élnek, ami a céltípusú partner számára kedvezőtlen lelki miliőt jelent és akár annak „kihalásához" is vezethet, ami a tartós kapcsolatok „kihalását" is maga után vonja.

Szerelmi és erotikus ösztönzések váltakozó erejű hatását vizsgáljuk. A váltakozás idealizált és frivol objektum antinómiája által meghatározott első módjára szükségképpen épül rá egy második váltakozási mód, a frivol objektumok váltakozása. Az idealizált objektum intenzív szellemi végtelenjével a frivol objektumok extenzív testi végtelenje áll szemben, a belső végtelennel szemben a külső, a kötöttség végtelen erejével és igényével elvileg végtelen számú kötöttség. Az ismétlési kényszerrel a váltási kényszer. E váltási kényszer szükségszerűségét fejezi ki az, hogy a frivol objektumnak nincs végső típusa. Angyal csak egy van, ellentéte azonban nem hozható egyetlen alakra, az állat vonzását nemcsak az angyal vonzása támadja meg, hanem az ördög vonzása is, a frivol objektumok nemcsak az idealizáltnak, egymásnak is ellenségei. A frivolitás differenciálódása, mely a XIX. század végén a kifinomodást jelentette, a XX. század végén az elvadulás képét ölti. A *Hellraiser*-filmek hősei, a nyers, állatias ingerek csáberejének engedve végül a démon fogságába süllyednek alá.

A köznapi szerelemkoncepciók rendszerint testi és lelki szerelemről beszéltek. A testi szerelem imázsa általában rosszabb volt, mert a lélek kreatív impulzuskötegként, teremtő lendületként, míg a test követelő, éhes anyagként jelenítette meg magát. A lélek a testet csapdának és árulónak tekintette, mert visszahúzza őt, korlátozza, fékezi törekvéseit, s ő maga a korlátozót akarta korlátozni, amikor fegyelmezni szerette volna a testet. Lélek és test eredendő rossz viszonyából a szerető teste jelentette a kiutat, amennyiben ez a test egy „szép kép" teste volt. A „szép kép" a testet csábítja el a lélek számára, a szűz képeként, s a lelket ejti a test csapdájába, a bestia képeként. Mindkettő kapuőr, de az egyik a lefelé, a másik a felfelé vezető átjáró őre. A *Párduc* című filmnek az lenne az erotikus problémája, hogy a test nem tud átlelkesülni és a lélek megtestesülni, a test intenzív élete és vitális varázsa nem találkozik a kultúrával, Visconti és Claudia Cardinale azonban ezt nem tudják vagy nem akarják megmutatni. Fordított probléma a *Szerelemre hangolva* témája: a vágyott személyt nem tudjuk testként megközelíteni, a megközelítés képtelensége számára puszta kép marad, így azonban a vágy a gyászhoz hasonlító melankolikus érzéssé válik.

Érzékiség és szellem, test és lélek vázolt differenciálódása magát a szerelmet sodorja veszélybe vagy teszi eleve – létét illetően – kétségessé. Ha ilyen egyszerű dualizmus keretében jelenik meg a szerelem szó, értéke feltételes, pontatlan. Hol puszta erotikát jelent, hol erotikátlan szeretetet. Ha azonban az erotikátlan szellemi szeretet áll szemben a szenvedélyes érzékiséggel, akkor a szülői szeretet vagy a baráti szeretet, a barátság kódja pontosabban, tisztábban testesíti meg a testtelen ellenprincípiumot, mint a szenvedélyes szerelem. (Másrészt, ha egyesíteni szeretnénk érzelmet és szenvedélyt, gyengédséget és kéjt, ha valamilyen integratív teljes kód a kultúrideál, akkor ezt a szerető teheti meg és nem a szülő vagy a barát.) Az állat a szerelmen innen van, az angyal túl a szerelmen. A keresett, vágyott szerelmet végül duplán hibázzák el a szerelemkoncepciók. E dualizmus keretében más elégíti ki a lelket, az érzelmet, és más a testet, a szenvedélyt.

A klasszikus gengszterfilmek sokszor tovább bonyolítják a vázolt helyzetet, melyekben a tapasztalt, viharos múltú nő az, aki képes a védelmező és boldogító szerelemre, míg a for-

ma szerint „tiszta szűz" önző és banális (*High Sierra*). Szerencsés esetben, a kétarcú nőben, egybeeesik a két típus (pl. a Rita Hayworth által alakított Elsa Bannister *A sanghaji asszony* esetében negatív, míg ugyanez a típus a *Gilda* hősnőjeként a két arculat teljességét egyesíti magában.)

Az állat és az angyal, az ösztön és a szellem, a kéj és az érzelem, a frivol kód és az ideális kód egyaránt fontos a teljes szerelemkép kialakítása számára. A frivol kód a morális kontrolltól, az érzelmes kód az értelmi kontrolltól differenciálja a szerelmet. A frivol kódnak és az érzelmi kódnak azért kell egymás ellen dolgoznia (kontrollálni az alternatív szerv kontrollját), mert a frivol túlgyőzelme puszta erotikát csinál a szerelemből, az erotikus purizmus győzelméhez vezet, az erotika művészetéhez, míg az érzelmi kontroll egyeduralma a szeretethez vagy barátsághoz vezet és nem a szerelemhez. Így pontosan e két kód küzdelme és megegyezésük lehetetlensége vezetne a szerelem kidifferencializálódásához, a szenvedélyes szerelem születéséhez, mely a legszerencsétlenebb kultúra, a nyugati kultúra szülötte, ahol nem jöttek létre a „tiszta megoldások", mint pl. a „szerelem művészete" keleten. Ugyancsak keleten egyébként a két ellentétes pólus egységesülése, dinamikus, az antinómiát nem kioltó, de attraktív egységbe fogó szintézise is meggyőző, pl. a rókatündér figurájában. A rókatündér egyesíti az állati (természeti) és démoni (túlvilági) vonásokat, s ezt a megduplázott negativitást látja igazi, beteljesedett pozitivitásnak, nem a köznapi próza alakjait. A kínai fantasy filmekben a kísértetiesen szép szűzlány a „farkasokkal táncoló" (*Kínai kísértettörténet*).

A kéj a kötelesség ellen lázad, az érzelem a számító értelem ellen lázad, a kéj az autoritárius intézmények, társadalmi felügyeleti szervek kontrollja ellen lázad, az érzelem a piac, a létharc kegyetlensége ellen lázad. A hatalmi kontroll és a gazdasági kontroll szélsőségei között jelennek meg a kéjes szenvedély és a gyengéd érzelem, mint bomlasztók és közvetítők. A nagyobb hatalmakkal szemben szövetségesek is lehetnek, ám a kéjes szenvedély magában véve nagyobb hatalom, mint a gyengéd érzelem, ezért az utóbbi izolálódik legjobban, ez a rendszer legmagányosabb része, s a folyamat lehetséges fordulópontja. A kéj megkerüli a lelkiismeretet, az érzelem békülni akar vele. Az érzelem hozza az alsó és felső, felhívott és lehívott egzisztenciálék egyesítésének igényét, a részösztönök örömein túllépő teljességigényt. Ezért centrálisabb a „szűzanya"-típus szerepe a kultúrában, mint a bestiáé, s egyúttal ezért elhanyagolhatatlan a bestia; akármilyen negatívan minősítik egyes kultúrák, nem szabadulhatnak tőle.

Az egyéni érvényesülés, mely mindenki más ellenében történik, nem ismer kötelességet, csak érdeket. A kötelesség eme általános dzsungeltörvényen belül olyan közösségeket teremt, amelyek tagjai érdekeiket közösen védelmezik, közérdekekről gondoskodnak. A párkapcsolat is elemi társas érdeket alapít, melyet kötelességek váltanak valóra. A kötelesség a mindennel szembenálló ellenséges egységet, a gonosz létharc gonosz alapsejtjét, a rákos sejtet, a vírust, mely maga alatt vágja a fát, megsemmisíti saját létfeltételeit, nagyobb és – legalább belsőleg – barátságosabb egységek sejtjévé teszi. A kötelesség csak addig komor arculatú, míg a gonoszt saját eszközeivel kell pacifikálni, míg a szenvedély nem vált érzővé és értővé, és a kötelesség nem vált szenvedéllyé. Mihelyt ez utóbbi átalakulás bekövetkezett, a kötelesség kötőanyaga a szeretet kötőanyagává, a parancs érzéssé változik.

Az, hogy a bestiával mint a szenvedély figurájával a kötelesség és az érzelem szüzeit állíthatjuk szembe, az erős szüzet és a gyenge szüzet, s kötelesség és érzelem integrációja

az anyafigurában, annyira kitágítja e figura asszimiláló képességét, hogy semmi meglepő nincs benne, hogy minden szenvedélyt is befogad. Az, ami a „szüzanya" szűzoldalában nem vegyül az ellenpólussal, anyaoldalában magához hasonlítja annak erőit, maga alá rendeli a lét összes energiaforrásait. Gyengéd és érzéki összetevő a közelebbi vizsgálat számára nem oly idegenek, mint az első pillantás mutatta; inkább az a kérdés, melyiknek van nagyobb asszimiláló ereje, melyik képes a másik erőit is befogni a saját szekerébe.

A korapolgári korszak nagysága és produktivitása a kellemességtől függetlenített jó követésének tartja a kötelességet. Ez azonban csak a kiindulópont. Az élvezettől független kötelesség kemény próbája az élvezettől független kötelesség élvezetének nyit utat. A kötelesség a külső és belső rabságot egyaránt elutasító szabadság eszméje, az eredmény pedig a szabadság élvezete. Az érzéki összetevő a szigorú kötelesség, a merőben külső, kikényszerített, idegen törvény ellen lázad, a gyengéd összetevő a nyers számítás ellen lázad. De a gyengéd összetevő felfedezi a kötelesség szenvedélyét is, és megértő a kéj szenvedélye iránt is. A kötelesség szenvedélyének felfedezése nélkül soha nem tudnánk egyesíteni a végső csúcsokat és szakadékokat, a jellem pólusait. Soha nem tudnának kommunikálni egymással végső kéjek és kínok. Az én mint gazdasági és társadalmi, illetve testi és természeti egység maga is két egymással ellentétes érdeket képvisel, az életösztön létfenntartó érdekét és a libidó kéjnyerő érdekét. Az énnek egyszerre kétféle önzése áll szemben a gyengédséggel, a számítás és a kéjvágy. A gyengédség, a „szív" mindkettőt kordában tartja és mindkettőt kiszolgálja, mindkettővel számol. Amazok agresszív ragadozóként mennek neki a tárgynak, emez úgy lép fel, mint óvatos, kifinomult érzék. Brigitte Lin alakításai átfogják a női esztétikum, etikum, sőt mágia teljes spektrumát, a szélsőséges kegyetlenségtől a gyengédségig (*Swordsman 2–3.*). Elbűvölő és rettenetes alakot teremt, aki szűzi és anyai, sőt férfi és női minőségeket is képes egyesíteni, mely komplexumnak a szépség által feltételezett gyengédség és a nagysághoz tartozó hűség még borzalmas összetevőit is megváltó része.

A mítoszok, mennyei és pokoli körökre osztva a világot, melyek a felemelkedés vagy bukás stádiumait rajzolják elénk, mindig számoltak a fejlődés és nevelhetőség eszméjével. Minél magasabb „mennyei" körökbe emelkedik a gyengéd, vagy minél mélyebb „pokoli" körökbe száll alá az érzéki összetevő, látszólag annál idegenebbül állnak szemben egymással. Valójában nem így van. Néhány olyan alapvető drámai szituáció és reagálás, ha tetszik: „tragikus helyzet" leírható, amelyek éppen szélsőséges differenciálódásukban vonatkoztatják egymásra és kapcsolják össze e magasságokat és mélységeket. A nagylelkűség drámája a másik zavarba ejtő mélységeinek elfogadásában áll. Két ember szereti egymást, s ha az egyik bepillant a másik gyengeségeinek vagy bűneinek mélységeibe, az elfogadó-, feldolgozó képesség konfliktusai előtt áll. De az is lehetséges, hogy olyan nagy az ereje és szeretete, hogy nem kerül sor konfliktusra. Ám ha a szeretet ilyen módon konfliktusmentesen el tudja fogadni az egészet, vállalja a másik konfliktusait, mindannyit ráterheli az együttérzés és elfogadás, az eredmény így mégsem konfliktusmentesség. Az elfogadás, az érzékenység, az empátia és tolerancia a másik poklaival néz szembe, a bűnbánat drámája a magáéval. Az utóbbi drámában a saját poklok bűneit, a saját lélek archaikus aspektusait, a „múlt bűneit" vagy a szeretettekkel szembeni bűnöket, árulásokat, későn felismert önzést, a szeretet önzését vagy hűtlenségeit próbálják jóvátenni a gyengéd összetevő fellángolásai, a szeretet kicsapongásai, a kötelesség szenvedélye. Ez csak két mesetípus, melyeket az anyamelodrámák (*Mildred Pierce*) vagy a szenvedélydrámák (*Országúton*) kínálnak. A két összetevő szélsőségei, a csú-

csok és mélységek egymásra utalása bizonyára még sok sorsmintában kifejeződik, melyek kutatása itt nem célunk.

Amikor az ember önmagáért harcol, ha ezen nemcsak állati ösztöneit érti, úgy szabadságáért harcol, a determinációk által diktált létforma visszaszorítására, s a szabadság választási, döntési, tevékenykedési, alakítási, teremtési lehetőségeinek bővítésére törekszik. A sors is neveli az embert s a szabadság is. A nyers érzéki összetevő szintjén kibontakozó szerelem az érzékek háborúja. A „héja nász az avaron" testi megújulás ebben a háborúban, az erkölcsöt és ízlést sértő partnerrel való összecsapás, mely az izgalom tetőfokára visz ugyan, de a megismert kéj maga is gonosz és undorító. A gyengéd ideál szublimálja a szenvedélyt; a szublimáció átmenet az alulról diktált létformából a felülről diktáltba, az idegendiktáltból az öndiktáltba (a körülményeknek, determinációknak engedő sodródásból a felelősségvállalásba). A *Trapéz* című filmben a férfiakat kihasználó nyers érdekérvényesítést és a Burt Lancester által játszott trapézművésszel kialakuló „héja-nászt" is túllépi Lollobrigida az utolsó jelenetben, amelyet nem is szemlélhetünk közelképben: a szeretők mintegy eltűnnek a közös világból.

A két pólus, gyengéd és érzéki összetevő differenciálódásának nagy kérdése, hogy – különösen a film noir esetében – miért orozza el az erotika specialistája a gyengéden szeretett személytől a szenvedélyt. Hogy annak, akinek életét szeretné adni az ember, miért nem tudja odaadni szenvedélyei teljességét is? A kérdésre nincs válasz, csak válaszok vannak, ami arra utal, hogy egyik sem kielégítő. Ha volna válaszunk, nem szakadna el és kerülne szembe egymással gyengédség és érzékiség, érzelem és szenvedély. Ha volna válasz, ez maga volna az emberi és intim boldogság végleges képlete. Ha nincs is ilyen válasz, válaszok azért vannak, melyek lehetővé teszik a két tényező konfliktusainak kezelését.

A szerelmesek gátlásosak, félénkek, minél magasabbra helyezik egymást, annál kevésbé mernek kockázatot vállalni. A gyengéd szeretők féltik, óvják egymást az egész világtól, önmaguktól is. Két kristályosodás van, nemcsak az, amiről Stendhal beszél. A szerető csillogó szépségének érvényesüléséhez szükség van egy sötét alapra, s ez nem más, mint azok az elfogadhatatlan sötét mélységek, amelyeket az imádó magával hurcol, s amelyek fekete kristályai differenciálódásának mértékében fejlenek ki a szerelmi vízió csillámképei. Minél szebbnek látja az ember szerelmét, annál rútabbnak látja önmagát. A szerelmes szeplőtelen világot szeretne kínálni szerelmének, mint a szülő a gyermeknek. Valamilyen fantasztikus villámhárító szeretne lenni, amely levezeti, elhárítja a kegyetlen és szennyes világ veszélyeit: odáig, ahova szerelmét helyezte, mindennek már nem szabadna elérni. Maga is le szeretné győzni magában mindazt, amit szerelméhez méltatlannak talál, a lehetőségek teljességét sem a szeretetthez, sem önmagához nem engedi közel. A lehetőségek teljessége démonikus kategória, mert tartalmazza az állatit és a démonikust, az alantast és rosszat is. Az alantas, aljas, tiltott szerelmi objektumok azonban nem a lehetőségek teljességét állítják szembe a szeplőtelen és védtelen szerelmi miliővel, csak az ebből kispórolt lehetőségeket: másik félvilágot. Ez ad egy nagy lehetőséget a szerelmi empátiának, feldolgozó, befogadó képességnek, szolidaritásnak, azt a lehetőséget, hogy végül is ő valósítsa meg a teljességet, s lehetőleg ne későn tegyen erre kísérletet, miután a szeretett személy elveszett a démonok és állatok félvilágában.

A szerelmesek túl közel vannak egymáshoz. Ez a differencia-deficit érzéki indifferenciával fenyeget. Ennek csak legfelszínesebb megnyilatkozása, bár nem kevéssé veszedelmes, a megszokás dezerotizáló hatása. Ehhez járul, hogy épp az egymást szeretők mondanak le ama kis trükkökről, melyeket a hideg fejű csábító alkalmaz, pl. a *Mississipi szirénjé*ben a nő, aki-

hez feljön szeretője, s bár már levetkőzött, a férfi érkeztének hírére újra felöltözik, távolságot, feladatot, nehézséget, új vetkőzési lehetőséget inszcenálva. Ha szeretné a férfit, az iránta való kárhozatos szenvedély áldozatát, talán még e kis ravaszkodást is méltatlannak találná.

A szerelmesek ismerik és elfogadták egymást, méghozzá jóelőre, véglegesen, egyszer s mindenkorra. Mindent előre elfogadva végül is az a probléma, hogy mindegy, mi az, amit el kell fogadni, s az a veszély, hogy végül oda sem figyelnek. Hiteleznek egymásnak minden bizalmat, de amit nyernek biztonságérzésben, azért az odafigyelés intenzitásának csökkenésével kell megfizetni. A feltétlen elfogadással eltűnik az a rizikó, ami kalandossá teszi a szerelmet. Az erotikának szüksége van a vadonra, az ismeretlen földre tett rizikós utazás kalandjára. Az erotika a fel nem fedezett világokból, az ember térképének fehér foltjaiból él.

A szerelmesek hasonulnak egymáshoz, felveszik egymás tulajdonságait, nem érzékelik sem az érdekek, sem az érzések, sem a testek határait. A másik érintése azonban ily módon már nem olyan, mint egy idegen érintése, s nem is azt adja, nem az idegenség, a világ iránti elfogadás érzését, a hódítás érzését. A partner érintése sokkal inkább hasonlít az önérintés, mint az idegen általi érintés élményéhez. Ez azonban ismét csak árt az erotikának. Nem lehet szabadulni otthon és idegen oppozíciójától. A szerelem magával hozza a haza, az anyaföld, az otthon konnotációs rendszerét, míg az erotikus partner meghódított, ideiglenesen megszállt idegen tartomány marad, s az erotika megszüntethetetlenül ostromállapot. Az otthonnak biztonságra, kiszámíthatóságra, ismétlésre, örök visszatérésre, ritmusra van szüksége. Az otthonteremtés érdeke ellenétes az idegenség, kaland és egzotikum érdekeivel.

Nem arról van szó, hogy miután kifárad az erotika, kárpótlásul szeretetet kell magunkból kitermelni valamilyen pótlólagos, másodlagos kötőanyagként. Pontosan fordítva van, úgy tűnik, hogy a szeretet ősibb és erősebb érzés, mint az erotika, s ezért hogy ha egy erotikus partner képes felébreszteni ezt az egészen a végső régiókból, a gyűlöletnél is korábbi erőkoncentrátum fundamentális rétegéből feltörő erőt, ez agyonnyomja az erotikát. Ha megjelenik a szeretet, az erotikának nincs sok sansza, a szeretet elszív előle minden táplálékot, erőt, energiát.

Az első szeretett személy, a szülő, nem szexuális partner, az utolsó szeretett személy, a gyermek, szintén nem az. A szülő az, akitől a létet kapják és a világot öröklik, a gyermek, akinek mindezt tovább adják; mindenük mástól van és más a címzettje, tulajdonképpen nem is ők, nem a szerelmi partnerek a címzettek, s egymásnak nem ezt a „mindent", csak magukat adhatják. Az, hogy a szülő és a gyermek nem szexuális partnerek, nem mínusz hanem plusz: a szexualitás a mínusz, a másodlagos, a kívülség világának része.

Egy nővel kezdődik a világ. Ez a kozmosz a gyermek számára, eleven kozmosz, átölelő, körülvevő, személyesen neki szóló. Ez a nő nem külön lény, nem idegen, a gyermek benne lebeg, őt eszi, belé öltözik. Az őseredeti alanyi lényegegység birtokláselőtti létmódjával nem versenghet semmilyen szerelmi hőstett és áldozat. Ez az, amit a pozitív abszurdnak nevezhetnénk, az, hogy valakihez ilyen közel is lehet lenni. Az emberi életnek egyetlen feltétlen értelme és igazolása van, ami nem kívülről jön és így nem függ múlandó értékrendektől, az, hogy valaki megszülte őt, hogy valakihez ilyen közel volt, hogy valaki annyira szerette, magával egész testével, sejtjeivel szerette, nem pusztán valamilyen tanult reakció módján, valaki a vérével táplálva szerette. Az ősszeretet képe árnyékba borít minden szexualitást. Ezért van szüksége a szexualitásnak a kéjre, mely inkább a fájdalom terrorizáló, kényszerítő, leteperő módján működik, nem a szeretet elringató, kényeztető, éltető, gyógyító módján. A kéj kirabolja és utánozza a kínokat, mert nem lenne versenyképes a szeretet gyönyöreivel. A

szeretet gyönyöreinek pedig nem kell hangsúlyozniuk azt, amit adnak, mert a szeretet nem csalétek mint a kéj, nem mézesmadzag, nem illúzió hanem az eredeti lényegegység létmódja. Ezért, a kéj kiabáló, részegítő erőszakos reklámegzisztenciájával szemben valami jótékony észrevétlenség jellemzi; nem is látható mindaddig, amíg megvan, csak ha elveszett, marad utána betölthetetlen űr: a hely a kívülség világának.

Mármost minél többet ad a szerető abból, amit az anya adott, minél sikeresebben szünteti meg a szeretet a kívülség törvényét, annál inkább felidézi a szeretetobjektum az anyához kapcsolódó tiszteletet és gyengédséget. Csak távolodni lehet tőle, mint az anyától, akivel kezdetben egy az ember, de csak belül egy, a születés előtt, és egész élete távolodás, és minden távolodás új születés, második születés, a világ számára. Az őseredeti egységet birtokláselőttinek nevezzük abban az értelemben, hogy a birtoklás hozzá képest külsődleges viszony, mely különbséget feltételez, idegenség meghódítását. De birtoklásképtelennek is nevezhetjük abban az értelemben, hogy a külvilágban az a legtilalmasabb személy, akivel belülről azonosak vagyunk. A régebbi kultúrák ezt intelligensebben, gazdagabb képzelettel hangsúlyozták: a tilalom nemcsak a szexuális érintkezés tilalma, bizonyos beszédfordulatokat sem alkalmazhatunk vele szemben (pl. amelyek tiszteletlenek), s még csak nem is gondolhatunk rá akárhogyan. A többi emberekkel való viszonyunkat percről-percre módosíthatjuk, minden nyitott, minden kreáció lehetséges. A vele való viszony módosíthatatlan és kötött. Merev, szinte azt mondhatnánk, halott. Ez a lény a külvilágban nem azé, akivel belsőleg, amíg az testében élt, egyek voltak. A külvilágban az anya másé, az apáé. Ezért véli Freud, hogy a gyengéden szeretett személy, az „égi" szerető örökli az incesztus tilalom lelki komponenseit. Nem tudjuk, mennyi szépséget, jóságot, nagyságot és nemességet visel el az erotika, de van egy végső koncentrátuma mindennek, ami sok neki. Ez a végső oka a nő kétarcúságának: a feltétlen bizalom tárgya, a szent, és a tékozló, öngyilkos fetisizáció tárgya, a démon differenciálódásának. Az egyik az anya megfelelője, a másik az antianya. Éva és Lilith alakjaihoz később csatlakozik, Szűzmária alakjában, az anyaideál, mintha még a fantázia is lassan, óvatosan, merné csak becserkészni alakját. A gyengéd szerelem az anya-gyermek viszony lelki berendezkedési formáit teszi dominánssá a férfi-nő viszonyban. Az otthonteremtő nő specializációja kihívja maga ellen az idegenséget, kalandot, egzotikumot képviselő nő provokációját. Azt is mondhatjuk, hogy a „ledér" típusú nő azoknak a károknak a reparálásán dolgozik, amelyeket az anyával kapcsolatos abszurd viszony okoz a későbbi nőkhöz való viszonyban. A megalázás és lealacsonyodás szerelmi feltétele biztosítja a szerelmi objektum távolságát az incesztuózus objektumtól.

A „kommunista" rezsim filmjei azért olyan impotensek, mert túlságosan kötik az „új ember" és az „új erkölcs" rögeszméit az anya és a szűz képéhez. Nem tudják megformálni a nő harmadik arcát, a szeretőt. Nem sikerül emancipálni a szeretőt az anyától. Vass Éva és Bara Margit nőalakjaiban van nemesség, de nincs pikantéria. A hetvenes évektől a nyugatimádó és a „bennszülötteket" megvető új filmes generáció az emberi nemesség képét is szisztematikusan felszámolja.

Ha a szerető versenyképessé válik az anyával, átmennek rá az anyával kapcsolatos gátlások. Az anyáról való lemondás drámájának emlékei sújtják a szerelmet az erotikusan nem hatékony gyengédség örökségével. Az elmondottak megvilágításában ma is plauzibilisnek látszik Freud elmélete, aki az incesztustilalomból vezeti le a gyengéd szerelem kisebb érzéki hatékonyságát.

A szeretet sors és végzet kérdése: a szeretetobjektumok egymás anyagából készültek, közös gének kötik őket, nem menekülhetnek maguktól egymásban (vagy egymástól magukban). A szeretet ezért önállósulási harc az azonosság talaján; ezért is „kénytelen" megcsalni az ember a szeretett személyt. A nemi szerelem ezzel szemben azonosulási harc a különbség talaján. A szeretet kiindulópontját alkotó azonosság magyarázza a különbség tombolását, a differencia lázadásait, a kétségbeesett önállósulási törekvéseket, a harcot a kalandért és szabadságért. A férfi, akinek viselkedésére túlságosan rányomja bélyegét az anyai örökséget jelentő gyengéd összetevő, veszít erotikus attraktivitásából. Ezt a férfiak gyakran nem értik, s a gyengéd férfi csodálkozik sikertelenségén, holott, úgy érzi, többet nyújt, mint a sikeresebb hódítók. A gyengéd összetevő elhatalmasodását karaktertípusként is értelmezhetjük. Ebben az esetben az „anyjafia" típus jellemzője ez a genitalitást károsító gyengédség-túladagolás. A kifinomult, nárcisztikus művészlélek kisfiúsan odabújik a nőkhöz, az infantilis gyengédség gátlástalanságával becézi őket, akik ezt, mint Hevesi András regényeiben, gyengeségnek tartják, nem méltányolják. A gyengédség-komplexus a szublimált rajongást fölérendeli a genitális aktusnak és elvész a pregenitális kísérletezésben, nem jut el a magát is, a partnert is kielégítő végkéjhez. Az erotikának egyformán kell táplálkoznia az agresszivitásból és a gyengédségből. Az anya által túlpacifikált fiú szexualitása számára terápiás érték a nemi objektum egzotikumának növelése: az incesztuózus objektumra nem emlékeztető tárgyakat keres. A bestia segít visszaszerezni az elveszett, elsáncolt energiaforrásokat, az alantas szerelmi objektum bontakoztatja ki a teljes potenciát. Minél erősebb anyakötődés gátolja a szerelmeket, annál nagyobb szükség van felszabadító hatására, s a bestia kulturális képe is annál kidolgozottabb és variábilisebb.

A gyermek nem látja a szülő hibáit, csak megoldhatatlan, paradox helyzeteket él át, melyekkel szemben képtelen védekezni, mert a helyzet minden komponense a másik fél kezében van. A szeretővel szemben az ember már nincs ilyen kiszolgáltatott helyzetben, s ha ilyenbe kerülne, ezt maga idézi fel s építi ki, mesterségesen. Az erotika számára ártalmas szeplőtelenséget és tiszteletre méltóságot apró testi hibák és emberi gyengeségek teszik emberibbé. Ezért beszél Stendhal olyan meghatott szeretettel a „kedves" arcát még vonzóbbá tevő himlőhelyekről. Az egyéni bűbáj, mely oldja a görcsöket, a Freud által az incesztustilalom címszava alá sorolt, s fenti gondolatmenetünkben bontani próbált örökséget, a görcsoldó erotikus varázs az elbűvölő és bátorító szépséggé vált hibák és szabálytalanságok rendszere, amelyeknek felszabadító, megváltó hatása van a szerelemben. Minél elvarázsoltabb az imádó, annál nagyobb gyengeségekre van szüksége a szerető részéről, hogy megszabaduljon a múlt varázslata alól. Ez a Hitchcock-filmek egyik alaptémája: ezért olyan kedvesen ügyefogyott a *Rebecca* hősnője, ezért szeret a gazdag playboy a *Marnie*-ban hisztérikus és frigid bűnözőnőt.

A férfiak problémája, hogy olyan párt jelölt ki számukra a természet, aki felidézi az anya képét. Mivel a nő is először az anyát idealizálja, s az eredeti egységet vele éli át, a nők partnerjelölteit nem fenyegeti az erotikus hatékonyságot megzavaró morális és esztétikai túlidealizáció, a misztikus tisztelet és gyengédség öröksége. Az anya nem a világból jön, a lét és a világ jön az anyából. Az apa a világból jön, kívülről hatol be anya és gyermek kapcsolatába, harmadikként lép fel, megzavarva a páros rendszer kozmomorf harmóniáit. A férfi a messziről jött ember, a vándor, az idegen. A férfi használt cikk, second hand áru a szerelemben, bűnös, aki a nőtől várja a megtisztulást (Kertész: *Daughters Courageous*,

Four Daughters). A nő normális szerelmi objektuma eleve esztétikátlanabb, s így nem kell segítségül hívnia, az önfelszabadítás érdekében, az antiesztétikát. Mindez nem jelenti, hogy az apát nem idealizálja az infantilis világkép, de az idealizáció természete ebben az esetben más, az ideál nem misztikus, hanem szociális ősképen dolgozik. Mivel a nő előbb az anyát, később az apát idealizálja, az objektumváltás megkíméli a monopolisztikus ősobjektum elsöprő szuggesztiójától. Jerry Lewis és Dean Martin közös filmjeiben Lewis áldozat a szerelemben, Martin pedig tettes, de mindketten infantilisek. Lewis csecsemő, Martin kamasz, csak a nők érettek. A férfi intenzívebben keresi az anyát (a szeretőben) és intenzívebben menekül előle; a nő esetében a két ősobjektum fékezi egymás hatását. A nő a férfit általában alacsonyabb morális és esztétikai rangú szeretetobjektumnak tartja: egyik sem hasonlít az anyára, ahogy az apa sem, már az apa is egy leválasztás-fázisbeli második ideál. A férj több antiincesztuózus hatóanyagot tartalmaz, mint a feleség. A nő már a férjválasztással lereagálja, amit a férfi csak a szeretőválasztással.

Bár a lány-apa viszonyban is szerepet játszik az incesztuskorlát, s a férfi párjelölt alkalomadtán felvesz apai konnotációkat, ezek nem zavarják meg a viszonyt annyira, ami menekülésre késztetne. A nő anyai örökösége ugyanis ütközik a férfiszereppel, infantilizálja az udvarlót, s használhatatlanná teszi a gyermeki világba regrediált férfit a felnőtt nő számára. Mivel a nőnek nem kell a szerelemben a férfi módján felnőttségét, agresszivitását, harci képességeit bizonyítania, szerepe jobban elviseli a regressziókat, melyektől ugyanakkor kevésbé fenyegetett, s mindenek előtt nem ama végső regressziótól, melyet anya és szerető azonosítása vált ki.

A *Magánalku* című filmben úgy üldözi a szerepét betölteni nem tudó anya képe a film hősét, mint a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban a gyilkosság képe. A férfi kapcsolatát az teszi tönkre, hogy olyat szeretne pótolni és követel a szeretőktől, amit az anyától nem kapott meg. Itt az alkalmatlan anya a lélek gyilkosa. A posztmodernben a férfiakat is utoléri az a távolság az anyától, ami a korábbi kultúrákban csak a nőket jellemezte. Ezzel a férfi nemi függése jelentősen csökken. Olyan szuverenitás jellemzi a szerelmi élethez való viszonyában, ami korábban a nők jellemzője volt. (A nőknél ez a szuverenitás abban nyilvánult meg, hogy kevésbé kényszeresek az erotikus vágyaik. Nem kell ösztöntani vitákba bocsátkoznunk és azon tépelődni, hogy mennyiben természeti ösztönök (Instinkt) vagy kulturális innovációk (Trieb) ezek, hogy megállapíthassuk, az anyai ösztön és a szexuális ösztön kölcsönös kiegyenlítő hatása szerepet játszhatott a női kedély eme szabadságában és harmóniájában, s az anyai ösztön leépülése kiszolgáltatja a nőt a szexualitás ellensúlytól megfosztott követeléseinek; így jelenik meg a „second hand"-partner női változata, s az erotikus nomadizáció, mint vadonatúj női stratégia.) Az előző érákban a nő fejlődésében mutathattunk ki antiincesztuózus hatóanyagokat, melyeket most a férfi lelki sorsának komponenseként is megtalálunk. A posztmodern kultúra antiincesztuózus hatóanyaga, hogy az anyatest biológiai ideál marad, de az anyalélek már nem kultúrideál. Az anya lelkileg inkább egy másik apa. Az anyalélek úgy viszonyul az anyatesthez, mint korábban az apa az anyához. A lánynak most már két apja van: az anya és az apa. Ezzel a férfiak problémája csökken, a nőké azonban nő. A férfiak csak a pacifikáló vonzerőt gyakorló ősképet vesztik szemük elől, a nők viszont magát a pacifikáló erőt nem tudják kitől átvenni, megtanulni; vonzóképességük látja kárát. A nyers genitalitás vonzerején túlmenő bűvölet kiépítésének művészete, a szerelmi romantika fenntartása az asszonyok művészete volt. Ennek áthagyományozása az apai anyával megszakad.

Gyengéd és érzéki összetevő, idealizált és frivol objektum harcát, szeretet és erotika harcának a szerelmi élet konfliktusait meghatározó lelki mélystruktúráját az anyai nő és az idegenszerű nő konfliktusaként jellemeztük. Felmerül azonban, elemzésünk végéhez közeledve, a gyanú, hogy mindezek a konfliktuózus élmények csak különböző anyaaspektusokat tükröznek. Szűz és szajha konfliktusa, a kettejük által meghatározott széttépő feszültségtér vajon nem a preödipális, distanciálatlan s az ödipális tiltott, leválasztott anyaélmény különbségeit tükrözi-e? Vajon a szajha, a bestia, a démon nem az elavult anyaaspektusok lelki lerakodóhelye-e? Wundtnál a démoni a szent és a tisztátalan eredeti egysége. Szétválásuk után a szent az, amit az én piszkolna be, míg a tisztátalan az, ami az ént piszkolná be. Ennek felel meg a kétféle szerelmi objektum: akit az ember magától félt, mert bepiszkolná, és akitől magát félti, aki bepiszkolással fenyegeti őt. Ha az ambivalens ősszentséget leváltja a pozitív aspektusokat kinyerő és koncentráló újszentség, akkor az előbbi lesüllyed emez alá alvilágként. A felezett szentség elvetett része üldözi a kultiváltat. Ha az ambivalens vágyat leváltja a rajongó vágy, az ambivalens vágy tárgya társul a rajongó vágy tárgya mellé az utálat titokzatos tárgyaként. Mindkét fronton megjelennek az ördögi, démoni, állati, csábító kísértetek. Vajon a bestiával való viszony nem csupán a radikális regresszió kifejezése-e amelyben a személyesség és autonómia lelki vívmányainak megalapozása előtti régiókba, saját lelke pincevilágába száll alá az ember a cinkos partner által? Az elavult kellemességek elévültségének, az új stádium ellenállásának kifejezése az undor, ha pedig az elavult kellemességeket sikerül visszaváltoztatni örömmé, eme visszanyerés kifejezése az intenzív kéj.

A szűz és anya típusu nő eredetileg életadó és fenntartó, de – mindenek előtt az amerikai puritán mitológiában – frigid rombolónővé válik (a filmben Bette Davis testesít meg nagy erővel ilyen alakokat – pl. *Mrs Skeffington*). A frigid rombolónő típus további degenerálódásai: *All About Eve, What Ever Happened to Baby Jane?* A kurva eredetileg veszélyes figura, de neki is van egy fordított előjelű leszármazottja, a megértő ápolónő, aki tisztában van a bennünk rejlő kétértelmű és veszedelmes vonásokkal, a test és a lélek korlátaival, s türelmesen és megértően viszonyul hozzájuk (mint *Az angol beteg* ápolónője). Soha nem lehetne ilyen megértő a férfisors visszásságaival, ha nem lennének neki is „férfias" tapasztalatai (*Az angol beteg* esetében a háború). Megindul a két pólus kommunikációja, mintha mindkettő arra készülne, hogy átolvadjon az ellentétesbe. A szajha anya, akiből hiányoznak a szűzi anya modern nőkben is jelenvaló maradvány minőségei, önzően üldözi örömeit (*Psycho*). A szűzi anya, akiben csöpp sincs a szajhából, nem kevésbé kegyetlen rabtartója fiának (*Madarak*). A két aspektus egysége teszi naggyá pl. a *Mamma Róma* anyafiguráját.

Egyesíthető-e a két kód, a gyengéd és a frivol modell? S ha egyesíthetőek, melyik legyen az egyesítés talaja? Ha, mint mondtuk, mindketten anyaaspektusok, ez az ősibb egyesítési módként a gyengéd modell integratív főszerepének lehetőségére utal. Az anya felvehet „kurva"-vonásokat, mint az ókori nagy anyaistennők. A modern világ azonban az ellentett utat választja, a populáris mitológia elbúcsúzik a szüzektől s a frivol objektum kap mind nagyobb szerepet. A modern világban a kurva vesz fel anyavonásokat. A filmtörténetben kidolgozott nagy egyesítési kísérlet a „jó rosszlány" képlete. A jó rosszlány szimbolikájának alapkérdése, hogy egyesíthető-e a házasság intézménye az erősebb érzéki hatást keltő nővel? A válasz nem egyértelmű, az érzések ingadoznak. Olyan filmekben mint Tournieur: *Out of the Past* című műve, vagy Siodmak: *Killers* című remekműve, a két típus radikálisan differenciálódik. E filmek olyan erős érzéki hatással ruházzák fel a bestiát, ami lehetetlenné teszi

a megmentő szűz missziójának beteljesülését. Így nincs más hátra, bele kell halni a szenvedélybe. Olyan filmekben, mint a *Gilda* vagy a *To Have and Have Not*, hatásosan egymásra vetülnek tulajdonságaik. Ezért van eufórikus hatása a film utolsó pillanatának, amikor *Gilda* kijelenti: „Hazamegyünk." Léttörténeti pillanatnak nevezhetnénk azt, ami a mozi sötétjében történt itt a negyvenes évek nagyvárosi éjszakáiban: Éva és Lilith ellentmondásának vége. Egy ellenmondást, mely évezredeken át kínozta a lelkeket, Rita Hayworth egy szava, mosolya legyőzöttnek nyilvánít. A posztmodern képzelet azonban nem tud továbbhaladni ezen a nyomon, ismét csak Lilith figurájában hisz, Évát nem tudja megeleveníteni, nem szólva a kettő egyesítéséről. Mintha a szellemileg kifáradt és lelkileg kiürült világ minden maradék energiája a gazdaságban összpontosulna, a mitológia a kisigényt propagálja. De nemcsak Éva vész el, még Lilith pozíciója is gyengül: a film noir nőmitológiájától örökölt titokzatos, csábító démonban a *Kék bársony* leleplezi a szerencsétlen páriát.

Az eddigiekben az alantas szerelmi objektum mint kielégülési feltétel lelki és kulturális összetevőit vizsgáltuk. A „megkárosított harmadik" feltétele, a Freud által tárgyalt másik variáns, a nők esetében játszik nagyobb szerepet. Az alantas szerelmi objektum: mindenkié, a közösségé, a megkárosított harmadik játszmájában szerzett partner ezzel szemben másé. Az alantas objektumhoz üzleti kapcsolat fűz, melyet a vásárlás aktusa közvetít, a lopott szerelem objektumához az eltulajdonítás, csalás és intrika illegális viszonya közvetít. Az alantas szerelmi objektum olyan tárgy, amit az ember rendszeresen elveszít, mások kezén lát. A tiltott szerelmi objektum olyan tárgy, amit az ember rendszeresen megszerez, eltulajdonít. Az elsőhöz kapcsoló szenvedélyt vereségsorozatként éljük át, az utóbbit nyereségsorozatként. Amazt depresszív, emezt mániás érzelmi attitűdök kísérik. Az alantas szerelmi objektum mint ledér nő a komédiákban feleségszereppel álcázza üzelmeit: a kurva becsületesen aljas, a ledér úrinő becstelenül. Az alantas és tiltott objektum tulajdonságai tiltott alantas objektumban halmozódhatnak. Ha a klasszikus komédia moralizáló rendszerén kívül akarjuk e halmozódást magyarázni, arra kell gondolnunk, hogy a félrelépő feleség erotikusan érett nő, aki olyan testi kísérletezésre kész, amelyre a szűz még vagy egyáltalán nem. A nemesség és a vagyonos nagyvárosi nagypolgárság kultúrájában, melyekben az anyafunkciót dadákra, nevelőnőkre hárítják át, a „szűz-anya" komplexum nem teljesül be, a nősors feleződik s a leadott anyaszerep helyére a férfiértékek (kalandozás stb.) kipróbálása nyomul be. Most azonban nem ezt a variánst vizsgáljuk. Az imént tárgyalt alantas szerelem ideáltipikus vonásai után most a tiltott szerelem hasonló vonásait kellene felvázolni. A *Hazajáró lélek* című filmben Karády nemcsak feleségként a férjét, egyúttal anyaként a gyermekét is megcsalja, amikor titkos randevúkra indul. A poén ezután az, hogy végül azt a férfit is megcsalja, akivel megcsalta őket.

A tiltott objektum fő vonzereje nem az állati vagy démonikus jelleg. Az alantas szerelmi objektum esetén az egész férfitársadalommal, a megkárosított harmadik feltétele esetén a megcsalt feleséggel, a szerető feleségével kell osztozni. A *Magánalku* hősnője egy másik nőre váró férfival kezd kacérkodni. Miután a másik nő is megérkezik, a két nőnek jó képet kell vágni egymáshoz. Később kiderül, hogy a kacér nőnek férje van. A két nőnek sikerül jó képet vágni egymáshoz, a film hőse ezt nem képes megtenni a férj esetében.

A csábítónő egy másik asszonnyal osztozik szerelmén, akit valójában ki akar fosztani és szeretne legyőzni, egyúttal saját férje eszén is túljárva és legyőzve azt is. Két áldozat megrövidítéséből származnak e szerelem lopott kéjei. Az alantas szerelemben a partneré a

bűnösség és tisztátalanság, és ez vonzza az ént. A tiltott szerelemben az én a másét veszi el (mondjuk a barátnő férjét) és ezzel ő vállalja fel a bűnösséget. A klasszikus elbeszélés a profi csábítónőket leértékeli, a *Lila akác* című film hőse pl. az őt üldöző csábos asszonnyal szemben a pikáns módon szűzies cselédlányba szeret bele.

A férj, definíciója szerint, felcserélhetetlen tárgy. A vele szemben bevezetett feltételes tárgy lehetővé teszi olyan testi és lelki kockázatok vállalását, amelyeket az asszony a férjjel nem merne vállalni. Marilyn Monroe, a *Niagara* című film félrelépő asszonyaként, egyszerre immorális és esztétikus jelenség. A film alternatív nőalakja, a „rendes feleség" nem kis csodálattal szemléli őt. Az illegális viszonyt a kultúra eleve szemérmetlennek minősítette, s éppen ezzel tette lehetővé, hogy az eme viszonyt realizáló lény megvalósítsa létezése frivol lehetőségeit, mindazt, amit nem vállal fel életre szólóan, csak kísérletnek tekint. Ha legalizálják a szerelmi háromszögeket, akkor csak megkettőzik a házasságot, s megint lezárul a tiltott impulzusok kiélését lehetővé tevő kísérleti zónába vezető út. De nemcsak az olyan impulzus küld illegális partnerhez, ami vállalhatatlan, kínos vagy félelmes. Azok az impulzusok is, amelyeknek nincs más „bűnük" csak az, hogy kimaradtak, nem sikerült a legális viszonyban kiélni őket. Ha a nő az „imádó" típushoz megy hozzá, a tiltott viszonyban keresi az „idomárt", ha az idomárhoz megy, a tiltott viszony teszi lehetővé, hogy megkóstolja az imádó szerelmét. Korapolgári szerelmekben az idomár a nemes és az imádó a polgár, s amennyiben az imádó a tiltott viszony tárgya, megúszhatják a neutralizáló beteljesedést, hiszen az imádó vég nélkül kínozható.

Férjtípus és szeretőtípus differenciálódása kedvez a tiltott szerelem fenoménjének. A férfi szemantizáció és inkarnáció konfliktusát testesíti meg „alantas" és „magasztos" szerelmi objektum differenciálásával, a nő esztétikai és morális, biológiai és szociális, irracionális és racionális motívumok alternatíváival differenciálja a szerető- illetve férjtípust. A nő a „jót" akarja nevelő (gyermekeit felnevelni segítő) apának és a „rosszat" nemző apának. Az egyik becézze, a másik megerőszakolja. Az egyik képpé tegye és képként imádja, a másik hússá alázza. A férfiak a szépet, jót, okosat, szűziest, tisztát veszik el s a triviális nővel koitálnak, a nők a szociálisan sikeres, szorgalmas, gondoskodó, megértő, türelmes, igénytelen, tűrőképes férfihoz mennek hozzá s az erotikusan sikeres, önző és agresszív férfival akarnak koitálni („jó géneket" akarnak, de az élet kegyetlen logikája értelmében, mert az ösztön nem ismer más logikát). A női ösztönt konfliktus elé állítja, hogy a biológiai és szociális sikerkritériumok nem egyeznek. Ha a nő az ösztönére hallgat, jó géneket kap, de a fizikailag erős hím nem biztos, hogy szociálisan is erős. Úgy látszik, mindkét fél, úgy a férfi, mint a nő, monogám típusokkal szeretne együtt élni és promiszkuus típusokkal szeretkezni. Az együttélés erkölcse konfliktusra lép az erotika művészetével.

Miért ígér a tiltott viszony intenzívebb kéjeket, mint a legális? A nők presztízsharcait szolgálja a szerencsétlen elcsábított? Egy másik nő legyőzése a cél? Lévi-Strauss a házassági rendszereket elemezte a „nők cseréjeként". Az illegális szerelmek rendszerét kézenfekvő volna ellenrendszerként elemezni, a „férfiak" cseréje szisztémájaként. A *China Seas* című filmben a csavargónő veszi át a férfit az otthon és haza szimbólumától, a proletárnő a polgárnőtől, hasonlóan a *Red Dust* című alkotáshoz. A győztes típust mindkét esetben Jean Harlow játssza, olyan erővel, mellyel szemben semmi esélye a későbbi változatban Ava Gardner személyének. A bűn közege kell a szenvedélyek felszabadításához? Vagy csak az élet kötelességeitől és gondjától mentes homogén szerelmi közeg körülhatárolását szolgálja a viszonyt az egyéb élettől izoláló

tilalomszegés? Mindez nem tűnik érdektelen szempontnak, de nem is világít bele a viszony valódi mélységeibe. A megkárosított harmadik egy másik nő, akitől az én elveszi a férfit. Vajon nem az anya szimbóluma-e ez a megkárosított nő, s így a tiltott szerelem élvezete nem bosszú-e azért, amiért gyermekkorban le kellett mondani előbb a szeretet ősobjektumáról, az anyáról az apa javára, utóbb az ősszeretet szekundér objektumáról, az apáról az anya javára? Amennyiben a csábítónő megtámad egy házasságot, úgy legyőz egy anya-emlékeztetőt és szerez egy apaemlékeztetőt. Nem szokták meggondolni, hogy a nő fejlődésében megkettőződik az őslemondás. Amennyiben a felnőtt nő az anyaemlékeztetőt legyőzve megszerzi az apaemlékeztetőt, úgy annak megfelelőjét szerzi meg, akinek javára egykor lemondott az anyáról. Az anya „tulajdonosát" megszerezve azonban kvázi az anyát is birtokolhatja. Ha elfogadjuk Freud hipotézisét, mely szerint a férfivágy ízléstilalommal dacol, míg a női vágy morális tilalommal, ez azt jelentené, hogy a férfi nem tud kielégülni a kvázi-incesztuózus objektummal, a nő viszont azzal tud jobban kielégülni. A nő általában magánál idősebbet választ: ez is arra utal, hogy a férjválasztást is meghatározza az apának ha nem is a konkrét képe, de valamilyen ősképe. Ezt egészítené ki, az analógia ösztönerejű beteljesítéseként, a tiltottság követelménye. A férfiak gyakrabban csalják meg a szeretett személyt, a nőknek viszont, ha megcsalják, ez kevesebb lelkifurdalást okoz. A nőknél gyakori a racionális férjválasztás és az irracionális szeretőválasztás kombinációja, ami könnyűvé teszi a félrelépést számukra.

Az *Aaja Nachle* című indiai filmben nonkonvencionális lázadónő érkezik haza Amerikából az indiai kisvárosba, aki harcot indít, hogy a műemlék színházat ne rombolják le egy felépítendő bevásárlóközpont kedvéért. Ennek érdekében nagy showt szervez, ősi szerelmi történetet adva elő. A történet lényege a kezdetben botrányosnak és erkölcstelennek tartott szabad szellemű asszony átértékelése. Az előadás rendezése a drámaterápia, maga az előadás pedig a meseterápia csodáit produkálja: házasságok jönnek rendbe, szerelmek teljesülnek be. A bátorság és boldogság is lehet járványos természetű. A nonkonvencionális, kockázatos, kalandos, kísérleti viszony nagyobb mélységekbe világít bele, mint a banális, konvencionális viszonyok és jellemek. Ezért indul hangsúlyozottan duplán nonkoncencionálisan a *Dark Passage*, a szökött fegyenc és a lázadó nő találkozásával. Az *Intim vallomások*ban a tiltott viszony mindenek előtt intenzívebb kommunikációt hoz a film szereplői számára, s csak ez ígéri, a cselekményt transzcendáló élményhorizont ígéreteként, az intenzívebb kéjeket. Ugyancsak az *Intim vallomások*ban a kommunikatív partnert szimplán testi partnerre cserélő könyvtárosnő nevetségessé válik.

Nem gondoljuk, hogy a feministákat annyira bosszantó „péniszirígység" nagyobb szerepet játszik a nő sorsában, mint a férfi fejlődésében a specifikusan női lehetőségek iránti nyugtalan kíváncsiság. Az egyiket vagy a másikat gondolatmenetünk más-más pontján hangsúlyozzuk. Most egy olyan gondolati pontra érkeztünk, ahol sikerrel lenne alkalmazható a péniszirígység teorémája. Az „ellátott" férfi és a „hiányos" nő infantilis teóriája érthetővé teheti a tiltottság szerelmi feltételét ellenállhatatlan és fékezhetetlen szenvedély forrásaként mobilizáló ledér szalonbestia viselkedését, aki oly nagy szerepet játszott a régi bulvárdrámában és a klasszikus filmkomédiában. A hiányos nő kompenzációs eszköze a „plusz" pénisz, vagyis a szerető. Titkon ezzel áll bosszút és javítja pozícióját, amennyiben a pénisz hiányát az alávetettséggel s a függéssel azonosítja. Ezáltal válik egyenlővé a férjjel: tart valahol egy megtestesült „saját péniszt", a szeretőt (*Hűtlen asszonyok*). Máskor ugyanez a motívum megállapodni sem engedi a nőt (*Jules és Jim*).

Befejezésül még egyszer hangsúlyozzuk, átvettük a pszichoanalízis terminológiáját, s szerelmi feltételekről beszéltünk, valójában azonban ezek az erotikus kielégülés feltételei. Az igazi szerelmi feltételek egy más dimenzióban jelennek meg, túl az orgazmusfeltételeken. Az erotikus s a szerelmi feltételek is találkozási feltételek. Az erotikus feltételek mottója: az én testi vágyaimat vagy valamilyen komplementerüket érezd. Keressük meg azt a közeget, amely megfelel kettőnk érzékenységének, ahol egybe forrhatunk, egyúttal megkülönböztetve magunkat, elkülönülve az egyéb emberiségtől. A szerelmi feltételek mottója: az én kísérteteimet, szorongásaimat érezd. Az erotikus feltételek az adottságok elfogadására és kiaknázására irányulnak. Az igazi szerelmi feltételek ott születnek meg, ahol az adottság elégtelen. A szerelmi feltételek üdvreceptek, megváltásfeltételek, melyek az adottságok és determinációk ellen lázadnak. A szerelem abszurd. Soha nem fogja elfogadni azt, hogy akivel neki mindig csak félig-meddig sikerült egyesülni, végül teljesen egyesülni fog a férgekkel és a földdel, s lesz „por és hamu”.

16. SZEMINÁRIUM:
A KÜLÖNLEGES SZERELMI FELTÉTELEK POÉTIKÁJA

(Michael Haneke: A zongoratanárnő)

16.1. A „szenny" vonzereje

A „szenny" a filmművészet ifjúkorában vált esztétikai és kritikai kategóriává. A XX. század elején „szennyfilmnek" nevezték az obszcén és borzalmas jeleneteket tartalmazó filmeket. Amennyiben esztétikailag tudatosabb a szennyfilm szó használati szabálya, a giccsfilm testvérfogalmaként jelenik meg. Giccsnek nevezik az érzelmekre apelláló, könnyfacsaró, szennyfilmnek az ösztönökre apelláló, érzéki szenzációérzéseket, izgalmakat keltő filmtípusokat. A modern magas kultúra története azonban a cenzurális késztetések tömegkultúrán is túltevő visszavonulása. A „fentebb stíl", a „szépesztétika" még a prózai élményektől is irtózik, a naturalizmus már az undorító és rettenetes élményeknek is szabad utat ad. A szűrés azonban továbbra is működik, csak a XX. század hatvanas éveitől látszik ledőlni minden korlát, s az addigi szűrés és mérlegelés helyett most épp ellenkezőleg verseny indul, az iszonyatos és obszcén élmények új és új izgalomküszöbeinek áthágási versenye. A magas kultúra mely megvetette a „hatásvadászatot", kerülte a látványosságokat és szenzációkat, váratlanul a negativitást – az elidegenedés panaszát és a kritika jogát – használja fel a szenzációk bevezetésére. A pozitív szenzacionizmust, a kellemes szenzációkat továbbra is giccsesnek érzik, a negatív szenzációkat azonban elfogadják. A hatvanas évek esztétái vivódnak a felvetődő kérdésekkel: kegyetlenség-e a kegyetlenség ábrázolása, a terror bemutatása terrorizálja-e az olvasót, s különösképpen a filmnézőt? Voyeurista perverzió-e a perverziók ábrázolása? A művészek közben folytatják a problematikus élmények előrehaladó feltérképezését, úgy érezve, a fő dolog, mely biztosítja az esztétikum erkölcsi tisztaságát, az, hogy igaz-e az ábrázolás, és nem az, hogy kellemes vagy akár csak elviselhető-e az igazság. Még csak az sem lehet probléma hogy sérti-e a lelket vagy bepiszkolja-e az ártatlan naivitást – amennyiben igaz. Az igazságot ugyanis nem hajlandók feláldozni többé a lelki kényelemnek vagy a befogadók és kultúrájuk iránti hízelgésnek. Inkább vesszen a világ, ha csak hazugságok árán fenntartható!

Az obszcén és borzalmas élmények a XX. század elején a tömegfilm kultúra csatornáin folynak le, ezért lép közbe a Hays-kódex, melynek célja a gyártók önvédelme: a gyártók igyekeznek a művészeket korlátozni, ne hogy végül a társadalom, a közvélemény vagy legalábbis az uralkodó vélemény korlátozza a filmgyártást. A harmincas évek második fele esztétikailag nem versenyképes az első évek szenzációival: a filmnek nem használt az önmegtartóztatás. Az első évek nagy mítoszteremtő horror- és gengszterfilmjei vagy az olyan remekművek, mint a *Golddiggers of 1933* nem találnak versenytársat a későbbiekben. A horrorműfaj pl. lecsúszik a korábbi remekművek paródiáiba vagy pedig olyan formákat vesz fel, melyek a miszteriózus thriller felé mutatnak, ami – bár ha egy új műfaj kezdeti önmegvalósítása is – az iménti műfaj részéről önfeladás. A XX. század második felében, miután a hatvanas évektől a pornográfia, a nyolcvanas évektől a terrorfilm elment a legvégsőkig a „szenny" feltárásában,

a művészfilm és a tömegfilm versengeni kezdenek, a művészfilm sem akar lemondani az új ingerekről, s nem is kell megtennie már, mert a pszichoanalízis közkinccsé válása és Sade reneszánsza után a kultúra nem ismeri többé el a kimondhatatlant. A tömegkultúra számára nem ezek az élmények a legfontosabbak, s ahol megjelennek, ott is a hőskultusz által korlátozott, a mítosznak ellenségképet, a hősmunkának feladatot szolgáltató funkcióban szerepelnek. A szenny, mint a hősmunka munkatárgya, a tömegkultúrában mellékszereplő marad, csak az elitkultúrába átkerülve válhat középponti témává, a hőskultúrával szembeforduló dezillúzió teszi őt főszereplővé. Az elitkultúra kétszeresen hátrányos helyzetbe kerül: egyrészt a tömegkultúra utánzójaként, késlekedő követőjeként lép fel az eddig az ábrázolásból kizárt életterületeken, másrészt nem tudja ellensúlyozni a sértő témákat és kínzó élményeket. Míg a tömegkultúrában a vágy- és reménykultúra harcol a szorongáskultúrával, az elitkultúrában giccsnek számít, ami nem elég depresszív.

A XX. század második fele, miután a magas művészet rehabilitálja a század elején a tömegkultúrából a Hays kódex által kiszorított, később pedig a hőskultusz által sakkban tartott élményeket, az intellektuális szemlélet tárgyaként fedezi fel újra a szennyet, mely a legmegvetettebből a legelőkelőbb témává válik. Kibontakozik a szennyábrázolás amerikai és európai útja. Az amerikai film, ahol korábban a legnagyobbak voltak a gátlások, most a legnagyobb igyekezettel kultiválja a szennyet, neofita buzgósággal tocsog benne, nem fél az ízléstelenné válástól. Mintha ebben valamiféle hősiességet látna, mintha a „haladó ember" vagy a „forradalmár" szklerotikus toposzát vélné így megújíthatni, a szenny ízlésforradalmával. A *Ken Park* című film nézője pl. nem tudja világosan elkülöníteni, hol a határ a film ábrázolta élmények alantassága, s a filmi ábrázolásmód keltette undorélmények között. Nem világos, hogy a film az ábrázolt élet alantasságát vádolja, vagy cinikusan kacsint ránk: „ilyen az élet", „ez az ember". Az utóbbi is egy álláspont, a kettő közötti tétova vagy sunyi oszcilláció azonban ellenszenves. Haneke filmje esetén a határ világos. A *Ken Park* esetében a pornográf jelenetek a film jelenetei, a Haneke filmben ezzel szemben eltávolítva, filmbeli filmekben jelenik meg a pornográfia és a destrukció. Haneke azt érzi közvetlenül ábrázolhatónak, ami nem kelthet spontán izgalmat, nem hozza izgalomba az ösztönös kéjvágyat vagy agresszivitást. A nemi ingereket csak közvetett formában veszi igénybe, a kamera függőbeszédeként, a hányadékot azonban direkt beállításban filmezi. A női testből csak egy megalázó pillanatban, s nem dekoratívan tálalt formában – meggyötört és megalázott nőtest féltett részeként felvillanó keblet jelenít meg, ábrázolástechnikailag Fellini *Édes élet*ére emlékeztető módon, ahol a vetkőzési jelenet szintén sokkal inkább kínos, mint pikáns. A hosszú beállítások, tartózkodó plánok is a visszafogottság s az objektív előadás, a lemondóan hideg, de nem kegyetlenül rideg, a leleplezés értelmében sem szenzációhajhász „filmszem" megnyilatkozásai. A hősnő közelbe hozott arca maga is tartózkodó. A kínos vagy kegyetlen jelenetek a kamerára nem hatnak közelítő vonzerővel, sem a montázsra dramatizáló csábítással. A Haneke film klasszicista tisztasága azonban nem cenzurális szándékú, ellenkezőleg, azt szolgálja, hogy egy rosszérzés kifejezése elmehessen a végsőkig, s ebben a voyeurista élvezkedés se korlátozza. Antonioni *Az éjszaka* című filmje bemutatásakor azért volt szükség egy posztneorealista újklasszicizmusra, hogy az édesélet-tematika ne váljék öncélú szenzációvá. Haneke idején az édesélet ellentéte fenyeget az öncélú szenzációvá válással, a probléma azonban, az ábrázolásmód megválasztását illetően, ugyanaz. A szélsőségeket legyőző mértéktartás képletéből mindenek előtt

a derűt kell kihagyni: nyugodt fegyelmezettséggel és méltósággal kell megállapítanunk, hogy elvesztettünk minden fegyelmezettséget és méltóságot. Az önuralomra való minden mégoly hősies törekvés legfeljebb a mániás elhárítás vitustáncaihoz vezet, amelyek ideig-óráig tartják fel az „elfojtott visszatérését". A gazdasági és politikai elitek felszabadítják, idealizálják az agresszivitást, s a drasztikus tömegsportként újjászervezett, fogyasztói és versenymentalitású szexualitásra is a mohó agresszivitás nyomja rá bélyegét, így a szellem már nemcsak azért érzi magát perverznek, mert ösztönök ostromolják, s nem tudja átadni magát, a lét tanújaként és az értelem keresőjeként, feladatának, hanem mindenek előtt a társadalom gúnyolja a kultúrát, az élet a szellemet, a gyakorlati ügyesség, a „földön járó" üzletszerűség minősíti az öncélú, azaz független szellemet kártékonynak, mint korábban tette ezt a „proletár" osztályérdekek fikciója, a taktika ethosza, a káderek parancskultúrája. A szellem újra defenzívában van, most a szabad, korlátlan és versengő ösztönkiélés joga minősíti őt perverznek. A bolsevikok csak osztályigazságot, a fasiszták csak faji igazságot, a neokapitalista nyárspolgárok csak üzleti igazságot ismernek: az igazság az érdek kifejezési formája úgy az egyik, mint a másik esetben, ezért nem képes alkura, a taktikázó számítás lényegileg antikommunikatív. Az alkotó értelmiségi mindhárom rendszerben felesleges ember. Az előbbi két rendszerben patetikus ellenálló, disszidens, a harmadik rendszerben ezt a rangját is elveszíti, s vele az önbecsülést. *A zongoratanárnő* két főhőse ehhez a helyzethez alkalmazkodik, ellentett módon, lázadóként illetve haszonélvezőként.

Mit művelhet a „szellemi lélek" egy olyan kultúrában, amelynek csak a „gyakorlati lélekre" van szüksége? Szolzsenyicin beszél a krematóriumok füstjéről, melyben egész nemzedékek életműve égett el, más krematóriumokban maga a nemzedék égett; ma viszont végül odáig jutottunk – vajon nem erről szól-e Haneke filmje? – hogy magunk vagyunk a krematórium, melyben lassú tűzön égnek el terveink, szellemünk, erkölcsünk, ízlésünk, együttérzésünk és jóakaratunk. Erre mondta József Attila, hogy kifinomul a kín. A neokapitalizmus létrejönni sem engedi azt, amit aztán költségesen kellene elpusztítania: önmagunkat.

16.2. Interpretációk konfliktusa

Az ELTE Bölcsészettudományi karán a film bemutatása idején tartott kollégium keretében Haneke művéről készült dolgozatok váratlan módon polarizálódtak. Az írások egyharmadának – meglepően nagy hányadának – Walter a „pozitiv" hőse. A Walter alakját idealizáló dolgozatok szerint a film témája egy romlatlan fiatalember és egy „perverz" , „őrült" nő rosszul sikerült szerelme, a „tiszta férfiúság" találkozása a perverz rombolónővel. A Haneke film eszerint talán a palackba zárt szellem története lenne: az első ezer évben az elfojtott vágy a világ minden kincsét ígéri szabadítójának, a második ezer évben már csak az első ezer év szenvedéseit szeretné neki megmutatni. Az idejében ki nem élt vágy kísértetiessé válik. Segít-e vajon rajtunk a kiélési verseny? Bennünket szabadít-e fel az ösztönfelszabaditás vagy egy olyan „mást", kiben aztán nem ismerünk magunkra? A filmek tekintélyes része az utóbbi időkben épp a kiélés veszélyeiről, a vele kapcsolatos csalódásokról szól (pl. az „orgia utáni" csalódottság olyan filmjei, mint a *Félelem és reszketés Las Vegasban*, az Araki filmek vagy a *Vad éjszakák*). Az anyja által elnyomott lány, a társadalom által elnyomott bérrabszolga szingli vagy a mácsó által elnyomott szexrabszolganő sztereotípiáiban megfogalmazott

dolgozatok az elfojtást, a tilalmat vádolják, holott a mai társadalomban erről már alig van szó, s ezért, ha a film erről szólna, nem rendíthetne meg. Az elfojtást vádló interpretációk gondolatmenete azonban továbbfejleszthető: feltételezhetjük pl., hogy azt a szerepet, amit a régi társadalomban a tilalmak töltöttek be, a maiban a nárcizmus pótolja, szintén nehezítve a vágy megvalósulását, s a nehezítés által a nyers impulzusszexet önreflexív erotikává alakítva. Többet szabad, de nem lettünk boldogabbak. Legalább az ingerült és mohó boldogtalanság lenne produktív! De a produktivitás is veszélyben van. A szublimáció nem tesz alkotóvá, mint ahogyan a deszublimáció sem elégít ki. A szublimáció éppúgy nem vezet szellemi kielégüléshez, mint ahogy a deszublimáció sem testihez. A „természethez" sem találunk vissza és a „mű", az „alkotás" is veszendőbe megy.

A másik dolgozattípus Erikát választja hőséül, s alakját úgy értékeli mint heroikus vagy legalább tragikomikus – reménytelen – kísérletet a teljes önfeltárásra, megmutatkozásra, egzisztenciális kommunikációra egy olyan korban és társadalomban, amely elfeledte ezt a fogalmat, s amelyben a kommunikációt már csak mint az érdekérvényesítő befolyás, a manipuláció eszközét ismerik és használják. Az egzisztenciális kommunikáció fogalmához egy elmélyültebb, még a turbókapitalizmus kibontakozása előtti korban is hozzá tartozott a meghiúsulás gondolata. Goethe vagy Thomas Mann emberei elindulnak megkeresni apjuk szamarát és egész országot találnak helyette, a modern tömegtársadalom emberei országot keresnek és jó lenne, ha legalább apjuk szamarát találnák, de ha csak apjuk szamarát keresnék, azt sem találnák meg. A meghiusulás mint a lét lényegének megtapasztalási módja, a meghiúsultban való részesedés útja, az érzékenység csele, korántsem Jaspers koncepciójának specialitása, megvan pl. Goethe Orfikus ősigéiben is, az embert az istenekhez, a részt az egészhez mérő stigmaként. A mai kultúra és lélek azonban nem találja többé a primér kár szekundér hasznát.

Nézzük a „jó Walter" sztorit, mely szerint van a filmben egy a hosszú magány és sivár robot éveiben eltorzult magányos nő, megsavanyodott szingli, aki a karmai közé került fiatalembert, ideális rajongót, XVIII. századi irodalomból idetévedt eszményi szerelmest perverz vágyai kiélésére próbálja felhasználni. A mai férfi felelne meg a régi szentimentális szüzeknek, a modern nő pedig az egykori cinikus nemes úrnak, aki az érzékeny polgárszűzet alantas vágyai kiélése eszközéül használva becstelenítette meg. Ez az olvasat azzal vádolja Erikát, hogy nem tud különbséget tenni szeretet, szerelem és perverzió között, diktálni akarja a nemi aktusokat, önnön magányát tanulmányozni a fiatalember tükrében, magányos múltja ismétlési kényszereinek áldozva fel a közös jövőt.

A „perverz szingli" élmény javított kiadását Alice Miller-sztorinak nevezhetnénk. A filmben egymást erősíti két szál: az Anna-történet, az anyai ambíciók által terrorizált gyomorideges növendék története felfogható úgy, mint Erika és anyja múltjának megfelelője a jelenben. Erika bestiálisan megsebzi Anna kezét, ami irigység és féltékenység műve is, egyúttal azonban mentségéül is szolgálhat az Erika-sors és Anna-sors párhuzama, feltéve, hogy a tanárnő a merénylettel megmenti a lányt saját sorsától, mely növendékét is fenyegeti. Az interpretációk nagy része érinti ezt az összefüggést, az anyai terror fogságában vergődő zongorista lány problémáját, melyet túl komolyan véve a film – s Elfriede Jelinek regénye – sem lenne több mint egy bestsellerré lett elméleti mű, Alice Miller A tehetséges gyermek drámája című könyvének illusztrációja. A magyar video-kiadás kazettáján olvasható ajánlás is ezt az értelmezést képviseli: „Erika Kohut professzor, a bécsi konzervatórum kiváló

zongoratanára és Schubert specialistája. Brilliáns, sokat követelő, mosolytalan diáknyúzó szörnyeteg, aki megalázza érzékenyebb lelkű tanítványait – ugyanakkor egy fedél alatt él idős anyjával, aki viszont őt tartja lelki terror alatt. Egy nap színre lép egy ifjú, Walter névre hallgató diák, akivel Erika rendhagyó kapcsolatba keveredik. Kiderül, hogy Erika zenei életének sivár fegyelme, diákjaihoz és anyjához fűződő kapcsolatának szadomazochizmusa elsőrangú pszichopatává tették." Az idézett értelmezés változatai a „hideg szingli" újkeletű sztereotípiájának megerősítésére felújítják a „gonosz vénlány" ómódi-groteszk sztereotípiáját. Ez az élmény nem egy dolgozatban visszhangzik. A film szereplői valóban a kölcsönös tükrözések és egymásban keresett öntükrözések termelte labirintusok foglyai. Az anya által felügyelt és kritizált Erikának nem adatik meg, hogy meg- és kiélje saját léte valóságát, élete egy kép, az anyai álmok kiállító terme, élethazugságok sznobgalériája. Az anya, az Alice Miller sztori igényeinek megfelelően, saját ambícióit tükrözteti a lányában. Az általa képviselt alapjában optimista és akarnok generáció azt akarja látni a partnerben, ez esetben a gyermekben, ami belőle magából hiányzik. Életkoncepciója „nagy álom", „nagy narratíva" szolgálatába állítja az életet és a gyermeket. Az anya a lányt, a gyermek a szeretőt használja öntükrözésre, Erika azonban nem a saját ambíciók, hanem a rákényszerített ambíciók okozta szenvedések tükröztetésére használja a partnert. Az öntükrözés története összekapcsolódik a terror történetével. Az anya az Alice Miller-féle „fekete pedagógia" terrorját képviseli, míg Erika Walterrel szemben lép fel, egy anarchisztikus erotika nevében, szexterroristaként. Az általa inszcenált szerelmi jelenetek lényege a kínzás és kínlódás, nincs közük kellemességhez vagy örömhöz. Ez az erotika még csak nem is panasz, hanem vád és provokáció: vádolja a múltat és a meghitt viszonyokat, s provokálja a közviszonyokat. Az anyai otthon dologház és börtön, a felnőtt világ hülye óvoda, mintha megfordulna az idő, s az ember, a gyermekkort, melytől megfosztották, utólag pótolná. Az anya a XX. század első, a lánya a második felét képviseli: az előbbi illúzióiért kell az utóbbinak fizetnie. Nincs dialektika, feloldás és meghaladás, csak bosszú. Nincs választás csak ellenválasztás.

Alice Miller könyve az anyalánya (az anyától nem emancipálódott lány) végtelen panaszládája. Az örök lány nem tud világot alapítani, az anyai élet gyermeki lakója, foglya. Az Alice Miller elméleti-lélektani művében foglalt „sztori" mint szülővádló gyermeki szenvedéstörténet, felidéző teljesítményét és befolyásoló célzatát tekintve egyfajta átszellemült ödipális tett, permanens, életfogytiglani szülőgyilkosság, mely talán hoz némi megkönnyebbülést, de kevesebb tanulságot. Alice Miller gondolatmenetének kétségtelen igazságmozzanata, hogy gyermek és szülő nem egyformán érettek, ezért a szülőnek kell védenie a gyermeket, önmagától is, nemcsak a világtól. Alice Miller igazságának határa, hogy ez a viszony megfordul: a szülő meghal, s ettől kezdve a gyermek részéről lenne a felelősség egyoldalú áthárítása, könnyű diadal, a „gyászmunka" szabotálása. Előbb a szülő kellene, hogy a gyermek ügyvédje legyen, később a gyermek a szülő ügyvédje. A gyermek ugyanis nemcsak a szülőtől nem tudja megvédeni magát, magától sem a szülőt, ő is kárt tesz a szülőben. A gyermekre vetített szülői ambíció, Alice Miller vádjának fő tárgya sem egyértelműen negatív. Thomas Mann Dr. Faustus című regényében Zeitblom kissé úgy viszonyul a zeneszerzőhöz, mint *A zongoratanárnő*ben az anya a lányához: „fenntartás nélküli becsvágy élt bennem az ő nevében." (Bp. 1967. 102-103.). Freud is beszél róla, hogy az anya fenntartás nélküli hite és bizalma, gyermekére ruházott ambíciója milyen emelője lehet egy alkotói karriernek. Freud vagy Thomas Mann még bizonyos meghatott tisztelettel szemléltek egy olyan anya-viszonyt,

amit Alice Miller vád alá helyez. Elfriede Jelinek regénye is az anyalánya végtelen panaszlistájává válhatott volna, ha nem figyel a másik oldalra: a regényhősnő nemcsak áldozat, egyúttal cinikus anyafüggő: „a mamával mindent alaposan kitárgyalnak, csak Klemmer menjen már el." (66). A regény és a film is az elméletileg Alice Miller által feltárt ösvényen halad, de tovább kell lépniük, hiszen a gyermekkor gyűlölete is csak az örök gyermek bosszúja. Aki túllépett a szülőkön, az megértő és megbocsátó, amin túl van az ember, azt rehabilitálja, hogy talán végül, a halál pillanatában, az egész életet privilégiumnak tekintse és mindenestől igenelhesse (feltéve, ha nem érzi úgy, hogy az élet mindenestől elmaradt, nem került rá sor).

A regényben mind Walternek, mind Erikának inkább negatív vonásai hangsúlyozódnak; a regény udvarlója épp olyan kisszerű, sivár csábító, amilyen középszerű zenehivatalnok az irodalmi Erika. Az esettség vagy romlottság különböző stádiumait képviselik, egy kedvetlenséget, perspektívátlanságot, reménytelenséget és rosszkedvet sóvár élményfacsarássá és kitörő rosszindulattá sűrítő és érlelő társadalom hidegséghez, az emberi együttérzés és a pusztán muzeális emlékként konzervált kultúra ihlető és felidéző erejének kialvásához különböző mértékben alkalmazkodott nemzedékek eltérő reagálásait ütköztetve. A regény szarkasztikus színezete a pornográf burleszk felé is továbbfejleszthető volna, Haneke filmje azonban, váratlanul, hiszen a rendező filmjeitől idegen a pátosz, mégis szert tesz valamiféle antipatetikus neotragikum hangulatára. Ez a film első problémája: a történet, s főleg hősének átértékelődése a megfilmesítés során. A kérdés azért fontos, mert az erős irodalmi művekből ritkán készül jelentős film. Épp a vállalkozás sikerét kell megmagyaráznunk. Haneke filmje tovább viszi a regény gondolatmenetét, nem pusztán illusztrálja azt. Pontosabban, s ez még nagyobb szó, a gondolatmenet viszi tovább magát, él, működik, fejlődik, vitázik magával a filmben. Azokat a filmeket érdemes hosszasabban elemezni, amelyek nem csinált dolgok, amelyeket nem skatulyáz be egy konstruáló szándék, nem győz le egy „szerzői mondanivaló", amelyeket nem csináltak, hanem melyek kultúrtörténeti szükségszerűséggel megtörténtek, és úgy érezhetjük, el kellett jönniük. A jó rendező sem az irodalmi alapanyagot, sem a színészt nem nyomja el, hanem felszabadítja. Haneke egyrészt erős színészegyéniségekre bízza a szerepeket, másrészt nem instruálja őket téziseket illusztráló, tanulságokat sugalló, színjátszó önmegtagadásra. Ennyiben a személyiség valóságos vonásait felszabadítani igyekvő Antonioni nyomán halad. A színészek ezáltal sokkal több kulturális és személyes információt visznek bele az elbeszélő és megjelenítő apparátusba, mintha, amit szintén meg tudtak volna tenni, nem magukat adják, hanem kisszerűbb alakokat játszanak el. Így Benoit Magimel inkább elbűvölően könnyed csábítót, Isabelle Huppert pedig „nehéz embert", kínlódó, vergődő, de nem kisszerű típust játszik el. Az egyiknek mulatságos játékosságát élvezzük, a másiknak pedig hiszünk, annyira tiszteletre méltó. Mit lát a néző? Pl. azt, hogy mennyivel szebb egy érdekes nő a konvencionális szépségeknél, egy ideges, problémás, hervadó nő, a vihogó babáknál. Mennyivel izgalmasabb egy egyénien szürke nő az egyformán cifráknál, egy kikészítetlen a maszkoknál, valaki, aki – bármilyen visszás módon – önmaga, azoknál, akik egymás másai, a személy a tucatárunál. Mennyivel érdekesebb a probléma a problémátlanságnál. A színészek emberi és színészi arányai is a film részévé válnak: Benoit Magimel tehetséges, Isabelle Huppert viszont nagyszabású egyéniség. Mindez azért van hasznára a filmnek, mert ily módon valódi értékek társadalmi recepciójának csődjét ábrázolja, s a társadalmi-kulturális katasztrófát nem mentegeti az emberek kisszerűsége, akik kapcsán megfigyeljük. Mindenképpen győz a miliő üres hidegsége: a regényben agyonnyomja a kisszerűt,

a filmben agyonüti a jelentékenyet. A film, már pusztán a jelentékeny színészegyéniség képletével beáradó hatalmas információmennyiség által is másképp kezd viselkedni, mint a regény. És nem is ez az egyetlen plusz, mely a filmben módosítja a regényhősnő esztétikai, dramatikai és morális státuszát. Ha esetleg még ma is igaz lenne, hogy az író az írás által magában gyűri le a „sötét hatalmakat", s saját és kortársai léte negatív lehetőségei fölött törvénykezve lép át a szakadékokon, melyekbe hőseinek épp ezért kell belehullania, hogy őt és olvasóját túllendítse a katarzis, akkor az irodalom eme létterápiás és létbírói funkciójához kontrollanalízisként és feljebbviteli bíróságként viszonyul a filmváltozat, s csak ezáltal lehet maga is műalkotás. Így a filmben, Erika sorsában átélhetjük, hogy mi lenne az alkotóból, ha nem kezdene el alkotni, nem tenné meg az ugrást az alkotáshoz. Az írónő maga is beszélt a regény önéletrajzi vonatkozásairól, ezt Haneke is szóba hozza egyik interjújában. Elfriede Jelínek mínusz irodalom egyenlő Erikával. Azaz Jelinek nem egyenlő Erikával, mert nem lehet „kivonni" belőle az irodalmat – mégis, Elfriede Jelniek is fölöttébb magányos jelenségnek tűnik, amilyen Thomas Bernhard is volt, egyikük viszonya sem szívélyes és oldott a környező kultúrával. A kritika ugyanúgy nem ismerte fel Elfriede Jelinek jelentőségét, mint nálunk Kertész Imréét, a Nobel-díj mindkét esetben magyarázkodások sorát indította el. Az írónő feladata és sansza, bármennyi életrajzi tapasztalat folyik bele művébe, hogy eltolja magától hősnőjét, s lehető messziről nézze azt is, ami benne a magáé. A regényt megfilmesítő rendező perspektívája ezzel szemben ráhelyezi a hősnő képére nemcsak a színésznő, hanem még előbb az írónő képét is, ezzel rehabilitálva a hősnő olyan vonásait, amelyekkel ezt az írónő még nem tehette. Mivel a film Erikája, Isabelle Huppert vonzó, erős egyéniségén túl, Elfriede Jelinekre is visszautal, a film hősnője, a regényével ellentétben, nagyszabású és vonzó, ezért jelleme torzulásai és problémái közvetlenebbül érintenek. A regény Erikájának kínos kalandjait nem vesszük úgy szívünkre, s szenvedése megérdemeltebbnek tűnik.

Erika dühödten ostorozza tanítványait, amiért „szépen", „kellemesen" játsszák Schubertet. A mindennapiság, a társadalmi üzem, a „létező kapitalizmus" kollektív menekülés a valóság elől, mely valóságot csak Schubert vagy Schumann birtokolja, ők is csak az őrület és meghiúsulás, kitaszítottság, integrálatlanság, az alkotó élet banalitással való összemérhetetlensége és a személyiség összeférhetetlensége által érik el. Elfriede Jelinek regényének témája és formája ugyanaz a kipakolás, mely Thomas Bernhard egyik novellájának tárgya. Az „Igen" című Bernhard-műben olvassuk: „… már úgy érkeztem a Moritz-házba, hogy kitálalok Moritznak, aki ezidőtájt alighanem valóban a legközelebb állt hozzám, egészen hirtelen és a legkíméletlenebb módon kitárom neki létezésem immár nemcsak beteges, de teljes egészében kórossá torzult belső felét, létezésemét, melyet Moritz addig persze csak felszínesen, méghozzá őt korántsem irritáló, tehát semmiképp sem nyugtalanítóan érintő felszínéről ismert, és így azután Moritzot már csupán kísérletem közvetlen brutalitásával is megijesztettem és megrémítettem, attól ugyanis, hogy aznap délután egyik pillanatról a másikra tökéletesen fölfedtem és lelepleztem mindazt, amit Moritzcal való évtizedes ismeretségem és barátságom során végig eltitkoltam előtte, sőt tulajdonképpen egész idő alatt egyre agyafúrtabban, egyre kiszámítottabban titkoltam és szüntelenül, önmagammal szemben is kérlelhetetlenül, lepleztem előtte, mert nem akartam, hogy Moritz akár csak egy résnyire is bepillantson létezésembe, ettől a kitárulkozástól Moritz mélységesen megrémült, hanem ez az ő rémülete sem akadályozhatta leleplező mechanizmusomat, mely aznap délután, természetesen az időjárás hatására is, egyszerre nagy lendülettel beindult, a legcsekélyebb mértékben sem, ezen a dél-

után, mint akinek végképp nincs választása, szellemi rejtekemből ezen a délután alattomban lecsapva Moritzra, fokról fokra fölfedtem Moritz előtt magammal kapcsolatosan mindent, ami egyáltalán fölfedhető, lelepleztem mindent, ami csak leleplezhető…" (Igen. In. Az erdőhatáron. Bp. 1987. 183-184. p.). Ugyanez, az önátadás merénylete a Jelinek-regény tárgya. A zongoratanárnő az önmegmutatás kudarcáról s a partner visszarettenéséről szól, a kudarcos, elviselhetetlen és meghallgathatatlan önmegmutatás azonban elfordul Moritztól, s egy nem adott partner, egy lehetséges olvasó által képviselt eljövendő emberiséghez fordul, irodalommá válik, s ezen a síkon, az elbeszélés síkján, mintha mindaz „átmenne" ami az elbeszélt síkon nem „megy át". „Amiről nem lehet beszélni, arról írni kell." – mondja a regény egyik kulcsmondata. Erika a szerelemtől várja, amit Bernhard a barátságtól vár és mind Bernhard, mind Jelinek az irodalomtól kap meg. *A zongoratanárnő* alapstruktúrája készen van a Bernhard novellában, nemcsak a gyónás elszántsága, a partner sérelme is: „…így vágtam át az erdő nyomasztó sűrűjén, s vettetem rá magam Moritzra, mint valami életmentő áldozatra, mert azt már a Moritz-ház felé menet elhatároztam, hogy mindaddig folytatom önmagam leleplezését, ekképpen tehát Moritz valóban megengedhetetlen sértegetését, amíg el nem érem a megkönnyebbülésnek azt a fokát, amely már elviselhetőnek mondható, amíg tehát fel nem fedek és le nem leplezek Moritz előtt évekig leplezett létezésemből annyit, amennyi csak lehetséges." (184). Ez a jelhalmaz az a kulturális földrengés, léttörténeti katasztrófa, ahol a Jelinek-regény és a Haneke-film lehetővé válik.

A zongoratanárnő egy kipakolás története, egyúttal a kipakolás problémásságának kipakolása. A kipakolás mint kulturális gesztus megidézésével Jelinek és Haneke ismét mozgásba hoznak egy sor Bataille és Foucault által megbolygatott, de azóta ismét befagyasztott témát és problémát. Amikor Walter a film közepén konvencionális szerelmi vallomást várna, Erika kipakolja, előhúzza az ágy alól a „titkos vágyak" ládáját, „Pandóra szelencéjét": ugyanaz a reagálás, amit a zongoránál, a tanórán is tapasztaltunk, türelmetlen vágy, átugrani a kötelező kellemességeket és hazugságokat, és elidőzni a sokkoló igazságoknál. A tanárnőt, a zenészt a szépség és a kultúra hazugságai feszélyezik, a nőt és szeretőt a nemi és szerelmi szerepekbe beépített énvédő mechanizmusok. „Ő sosem hozná magát olyan helyzetbe, amelyben gyengének vagy alávetettnek tűnhet." – olvassuk a regényben Erikáról (71). De az én annál biztosabban leveti magáról a védelmét szolgáló felettes apparátusokat, minél nyomasztóbban elővigyázatosak és kiterjedtek a kulturális protézisek. Az anya fojtogató szereteténél nem kisebb probléma a fojtogató önvédelem. A regény hősnője néha megbokrosodik, s úgy vetné le mindezt, mint a betörő lovast a vad ló, s az elitkultúrában, ellentétben pl. egy westernnel, mindkettő, lovas és ló is önmaga. A film hősnője tudatos lázadóvá válik. Isabelle Huppert szép, elszánt arca a regény filmi átértelmezését meghatározó élmény. Mintha Pandora szelencéje maga volna az individualitás, s mintha ezen a módon, amit Erika kíván és kínál, még nem „nyitottak volna ki" nőt. Nemcsak zárt és nyílt műalkotás van, az élet művészete is ismer hasonló alternatívákat, van zárt és nyílt szerető is, s mindkét esetben a zárt konszolidáltat, konvencionálist, a nyitott ijesztőt és provokatívat, forrongót és nehezen megfejthetőt jelent. Miközben Walter visszaborzad Erikától, a néző számára kívánatossá válik az Isabelle Huppert és Elfriede Jelinek emberi minőségeivel beoltott tanárnő. Ha a meghiúsulás, az ember és világ közötti törésvonal, az újragondolás helye, akkor a pornográf thriller felé húzó, Waltert sokkírozó, szado-mazo kellékekben megtestesült – virtuális – „szerelmi rémtettek" is, a szerelmi pokoljárásra invitáló gesztusok, a hagyományos irodalmi nőkép öngyilkosságát a meg-

nyilatkozás és tisztázás gesztusaiként képviselve, egyszeriben posztmelodramatikus „szerelmi hőstettekké" válhatnak. Az antipatetikus művészfilmben a meghiúsulás kétértelműségén, a bukás maradék dicsőségén keresztül kezd versengeni az antimelodrámával a melodráma, s küzdelmük a vizsgált filmben döntetlenre áll. Ez már Fassbinder filmjeiben is így volt. A Haneke-interjúkban is ismételten szóba kerül a melodráma műfaja, melyhez ez a műve a többinél közelebb áll. A Jelinek ifjúkori élményvilágában, a konzervatóriumi időkben mozgó Erika-jelenség a filmben azt a nem értéktelen ellenálló attitűdöt próbálgatja, melynek lényege, hogy a differenciákat kiélezve tudatosító támadás jobb, mint az alkalmazkodás, magyarázkodás és védekezés. Így van ez mind a köz-, mind a magánélet terén. Azt a figurát, akit Jelinek teremtett, Haneke perspektívájából nézve kétszeresen komplettizálja egy férfi-nő viszony, a Haneke által összekapcsolt Jelinek-élmény és Isabelle Huppert-élmény. A regényben két torz lény, a próza monstrumai vívódnak magukkal és vívnak egymással, a filmben ugyanez a két figura majdnem hősé válik, csak az a bajuk, hogy az egyik, a nő, melodráma-, a másik a férfi komédia-hőssé. Ezáltal a „majdnem" által is zártabbá válik a mű, mint Haneke előző filmjei. A műfajfilm ellenségének ez a filmje a regénynél jobban közelíti regény és film közös anyagát a műfaji művészet kristályszerkezetéhez, konkrétan a melodrámához, melynek formáját azért idézi fel, hogy játsszon vele, mint Dürrenmatt Ígérete a krimiével vagy pl. Truffaut *Bársonyos bőr* című filmje szintén a melodrámával. Haneke és a műfaj vitája magával ragadja Elfriede Jelinek anyagát, melyben ez a vita nem érzékelhető. Az embernek olyan érzése van, mint pl. Hejfic *A kutyás hölgy* című filmje kapcsán, amely szó szerint hű Csehovhoz, és mégis teljesen más. Nincs izgalmasabb kulturális felkavaró erő, mint a formálisan tökéletes identitás radikális mássága. A film utókor a regényhez képest, ezért vitázik benne a regényről, a posztmodern és a műfajfilm vitája közvetítésével, az avantgarde és a tradíció. Haneke megoldása nemcsak a konvencionális zenészmelodrámákkal kontrasztálja az anyagot, hanem a klasszikusokkal is, mindenek előtt Thomas Mann Doktor Faustusával.

A film száz éve próbál művészetté válni, miközben a többi művészetek filmmé válnak, a színházban a drámaírót legyőzi a rendező, az irodalomban a filmszerű remake-elv győz a posztmodern intertextualitás „üveggyöngyjátékában". A filmet üldözi a mítosz, mely végül a többi művészeteket is a film által kínált új bázisról ostromolja. A film is Pandóra szelencéje, palackba zárt szellem, doktor Pretorius befőttesüvegje, melyben homunkuluszok táncolnak: a jövőnk. Ezért nehéz olyat csinálni a filmvásznon, ami ne utalna vissza egyszerűbb gesztusokra, elementáris és triviális szenzációkra. Erika úgy veszi elő a ládáját az ágy alól, mint a *Mad Max* című filmben az „őrült" Max, aki az idill összeomlása, a feleség és gyermek elvesztése után veszi elő a ládát, s a szadizmus, a gyilkolás kellékeit pakolja ki belőle. Nincs visszaút az ártalmatlan és otthonos világhoz, a jámbor emberhez, a jóindulatú hatalmak felvigyázása védelmében szendergő derekassághoz. Erika kipakoló elszántsága és kíváncsisága szintén az anya felvigyázó világából való kitörési kísérlet, pechje pedig az, hogy a sima Walter is csak az anyai világ egy nívóját képviseli, zenészként ugyanolyan önelégülten rágcsálva a dallamokat, mint az anya, háziasszonyként, a kekszet.

Mi felel meg a filmben a nézők polarizált reagálásának? Walter is elmondja a véleményét Erika világáról (mocsok és őrület), Erika is a magáét Walter felületességéről. Hol áll a vitában Haneke? Mivel nem az a feladata hogy levonja a következtetéseket és összefoglalja a tanulságokat, előadása célja nem a hazavihető tanulság, a tanítható tézis vagy a változat-

lanul továbbadható, biztosított mondanivaló, azt kell figyelnünk, hogy Haneke gesztusai Erikáéval vagy Walterével rokonulnak. Elfriede Jelinek és Haneke gesztusa azonos Erika gesztusával: kíméletlen, provokatív és botrányos kipakolás. (Mindketten vád alatt állnak, a nyárspolgári kritika az egyiket szexmániával, a másikat erőszakmániával vádolja. Sikereiket sokan fanyalogva fogadják, ahogy a sajtó mondja: a közvélemény „megosztott".) Amit művelnek, a kipakolásnak nem hivalkodó vagy élveteg módja, csak tárgyszerűen könyörtelen. A film tehát azt teszi, amit Erika, az elbeszélés azt műveli, amit egyik szereplője, aki ezáltal válik, az alternatív figurával szemben, az elbeszélés központba állított és féltett gyermekévé. Mivel a regény egyformán negatív kommentárokkal kíséri Erika, Walter és az anya megjelenítését, sőt, a megjelenítést – Thomas Bernard nyomán haladva, az általa felszabadított úton lépve tovább – a negatív kommentárok dominanciájában oldja, Erika figurájának jelentőségnövekedése a film specialitása.

A Haneke-film előnye, hogy a rendező mintha nemcsak a műfajfilm sémáival küzdene, a magas kultúra sémái sem elégítik ki. A köztudat kényelmi reagálásait képviselő, passzív értelemrögzítésen átesett, giccses közhellyé egyszerűsített tapasztalatok újra mozgásba hozhatók, aktív értelmük visszanyerhető. Az értelemrögzítések kioltó hatása az elitkultúrában is érvényesül, melynek elismert termékeit a követő, az irányzat és az utókor az új ízlés megfélemlítésére próbálja használni. *A zongoratanárnő* narratív anyagának giccses közhelye a perverz nő és a tiszta fiatalember története. Eme masscult közhelyre midcult közhelyek épülnek. Tézismondatokat és tanulságokat kereső iskolai buzgalmunk a műalkotásokat rendszerint az utóbbi közhelytípusokra korlátozza, mintha a művészet feladata a közelmúlt uralkodó eszméinek illusztrálása lenne. A tömegkultúrát támadó kritika a proletár közhelyeket ostorozza, az elitkultúrát ünneplő kritika pedig a középosztályi közhelyeket mantrázza. A művek közben mindkét szférában gyakran kitörnek sematizmus és ellensematizmus sivár harcából, sokkal inkább, mint a kritika. Egyik sem, sem a tömegkultúra kritikája, sem a művészfilm apológiája nem ragadja meg, ami mindkét szféra műalkotásaiban lelkesítő, továbbvivő, alkalomadtán felforgató. Egyik sem ragadja meg a „szíven ütőt", a felforgatót, lelket lázítót és kultúrát, sőt társadalmat mobilizálót. A kritika a passzív értelemrögzítések szemétdombján – udvariasabb metaforával: second hand butikjában – turkál, a kultúra kinccsé nyilvánított, bevett igazságait keresi. Ilyen lerágott csont, középosztályi „üzenet" a szexuális forradalom és felszabadulás közhelyrendszere: Erika az elnyomó kényszerkultúra áldozata, akinek későn felszabadult ösztönöit eltorzította az elnyomás (mondhatnánk az egykori Sexpol-Bewegung közhelyrendszereinek öröksége alapján). Ehhez kapcsolódik, kissé modernizáló kiegészítésként az anyai elnyomás által infantilis és nárcisztikus pozíciókban blokkolt, sérült, fejlődésgátolt perverznő története, amit Alice Miller-sztorikánt emlegettünk. Látható, hogy az anyag kezelésében a freudista, freudomarxista vagy szelfpszichológiai közhelyrendszerek, mint midcult-sémák, ha nem „bolondítaná meg" őket egy alkotó beavatkozás, csak az eredeti masscult-séma újracsomagolását szolgálnák, melyet a videó kiadás ajánlószövege fogalmazott meg, talán nem is helytelenül, ebben sejtve meg a lehető legszélesebb közönséget vonzó „mondanivaló" vagy „tanulság" kínálatot. Mindez benne is van az anyagban és nem is hamis, a közhelyek ugyanis nem lényegileg hazugságok, sokkal inkább izolált és elkényelmesedett igazságok, melyeket a véleménydiktátorok kiszakítottak az igazság kutatásának folyamatából, és így a további felfedezések fölöslegessé nyilvánítását sugallják általuk, azaz a megismerés továbbhaladása tiltó és elfojtó eszközeiként vetik be őket. A progresszív műveket ártalmatlanító, kasztráló in-

terpretációk, melyek a művek valóságos impulzusaira és intencióira támaszkodnak, gyakran az újítások befogadását segítik a hivatalos kultúra és a legszélesebb közvélemény által, s a markáns különvéleményt békítik a közvéleménnyel. A műveknek nemcsak kasztráló interpretációjuk, kasztráló öninterpretációjuk is van, mint pl. a *Caligari*ban, melyben a prefasiszta iszonyatról kiderül, hogy csak egy őrült lázálma. Hasonló ártalmatlanító öninterpretáció Don Siegel *Invasion ot the Body Snatchers* című filmjében a végső fordulat, amelyben – a Caligari-trükk fordítottjaként – végül elhiszik a hősnek, hogy nem őrült, hogy a rémvilág valóság, s ezzel megmentik Amerikát (és függvényeként persze az egész – régi – világot). Miután senki sem hitte, hogy a szörnyűség valóság, a világ már nem emberi, s az utolsó embereket gyógyítják ki „betegségükből" a nem-emberek, egyszerre – happy end! – hitelt kap a kényszerzubbony fenyegette igazság! Az egyik film azáltal, pontosabban annak árán mutathatja fel az iszonyat valóságát, hogy illúzióvá nyilvánítja, a másik azáltal, hogy azt az illúziót kelti, miszerint megvannak az eszközeink az iszonyat valóságának legyőzésére.

A zongoratanárnő is „használható", kezelhető olyan módon, hogy Erikát perverznek, őrültnek nyilvánítva megállapítjuk, a hősnő hibázott, ő a kisiklott ember és nem környezete a kisiklott világ. Ebben az esetben úgy tűnik, van mihez tartani magunkat, van egészséges norma, mely nem perverzebb, mint a perverziók. Van norma, amely nem a gonosz műve. Ellentett esetben az lenne a kérdés, hogy nem sokkal szörnyűbb-e a perverziók világösszeesküvése, maga a világ, mint a „magányos bűn", mely az iszonyatosan értelmetlen és hidegen üzleti és üzemszerű világot alkotó hamis játék törvényeinek üzen hadat? A neorealizmus idején vagy a hatvanas évek művészi korszakában a filmes természetesnek érezte, hogy felveszi a kesztyűt és kiáll vitázni, megküzdeni századával. A posztmodern művészet ehhez képest többnyire túlságosan „kulináris" ínyencálláspontot képvisel, az önmagát kóstolgató szöveg önélvezetét, ami eléggé hasonlít arra, amit a kítűnő Popper Leó az „önmagát szagoló lehellet művészetének" nevezett. Végül is mit tehet a mű? Csak ne hogy leckemondó legyen, aki ismeri a hivatalos véleményt, a szakértői álláspontot, a fanatizált evidenciákat és az általuk ígért patentmegoldást! Korántsem feladata fellázadni a kasztráló interpretációk – a kultúra és maga a műalkotás önvédő mechanizmusai – ellen, meg kell engedni játékukat, tiszteletben tartani mozgásterüket, hiszen a régi igazságok vagy részigazságok sem hazugságok, s túlságosan magabiztos lekezelésük, hazugsággá nyilvánításuk csak újabb hazugságot szül, új gőgöt, ideológiai és ízlésdiktatúrát. Hagyni kell kibontakozni a hazug igazságok vagy igaz hazugságok játékát, és próbálni odáig követni őket, ahol egymást hajszolják bele a túllépésbe. Ez a termékeny mozgás indul meg *A zongoratanárnő*ben.

A regény Erikája színes ruhákat vásárol, melyekre anyja sajnálja a pénzt, amit inkább az új lakásra szánna. Erika könnyebben győzhet anyja ellenállásai, mint a magáéi felett: maga sem meri felvenni a ruhákat, csak éjszaka nézegeti őket, egy lehetséges, másik Erika burkait, bábokat, melyekben nincs lepke. Erika sem gondol és érez egész másként, benne van az anya minden impulzusa, ahogy a film sem érezhet egész másként, mint nézői és kora, magában is fel kel ismernie és el kell ismernie ezeket az impulzusokat, ez bármiféle feldolgozási folyamat lehetőségének feltétele. A lázadást az táplálja, ami ellen lázad, amennyiben ez benne él. Ha valaki kívül támad valami ellen, miközben ugyanez belülről támadja, ez magyarázza a szenvedélyt. A művészet sokszor csak azon az áron mer bemutatni egy szenvedélyt, hogy bűnné vagy őrületté minősíti. Ilyen esetben a külsődleges leértékelés szolgálja az elemzéshez való jog megszerzését, az ábrázolás jogát kiváltó óva-

tossági rendszabály és nem az ábrázolás célja az ítélet. A téma feldolgozása rendszerint olyan eredményeket hoz, melyek az előadást legitimáló előfeltevésekkel nem esnek egybe. Gide éppen azt kifogásolja Proust kapcsán, hogy míg a homoszexuális élményeket heteroszexuális mezbe öltözteti, a kifejezett homoszexualitást negatív értékhangsúlyokkal látja el. Kérdés azonban, hogy akár a legnagyobbakra is nem kényszerít-e rá a korszellem megalkuvásokat, nincs-e a felfedező érték és a kommunikatív érték, a kreativitás és az akceptálhatóság és érthetőség minden kommunikációban konfliktusban? A problémát megkettőzi, hogy az ábrázolásnak nemcsak a korillúziókkal kell megterhelni magát az elfogadhatóság érdekében, hanem a személyes illúziókkal is. Nemcsak arról van szó, hogy az ember gyáva, ez ma már kevésbé probléma, a régiekhez képest sokkal többet szabad. Sokkal nagyobb probléma, hogy az ember nem biztos magában, s a többiek szemével is látja magát, nem tudja, hogy ő bolondabb vagy azok? Joseph L. Mankiewicz *Dragonwyck* című filmjében az arisztokrata (Vincent Price) megrója a feleségül vett farmerlányt (Gene Tierney), amiért a ház szolgáinak szemével nézi magát és tekintettel van véleményükre. Az arisztokrata azonban az előjogokat és a kizsákmányolást akarja konzerválni, míg bérlői az egyenlőségért, testvériségért és szabadságért harcolnak, így a *Psycho*-hős egyik elődjévé váló nagybirtokos csak akkor kerülhetné el a tragédiát, ha megtanulna szolgaszemmel nézni. Érthetőbbé válik talán a probléma, mely Erika problémája is, de a róla szóló filmé is, hogy nemcsak Erika zord lázadásának van varázsa, hanem a „szőkék és kékszeműek" – a meghasonlott művésszel szembeállított problémamentes nyárspolgár – önelégült egészségének is: a filmbeli Walter inkább hasonlit e „szőke-kékszemű" típus Thomas Mann-i változatára, mint a regény Walterére. Mankiewicz filmje ugyanezt az igazságot képviseli, de fordított módon. A *Dragonwyck* is azért erős és mély melodráma, mert a derekas farmerek nyakas korlátoltságát is látja, melyet a Walter Huston által játszott puritán apafigura képvisel. A bérlők, akik életében nem voltak hajlandók kalapot emelni az arisztokrata előtt, miután lelövik, kalapot emelnek a haldokló előtt.

A Haneke-film hősnőjét a szeretőhöz való viszonyában női Tonio Krögernek, a zongorához való viszonyában női Adrian Leverkühnnek látjuk. A Tonio Kröger és *A zongoratanárnő* közös témája a rendkívüli szerelme az átlagos iránt, a szellemé az élet iránt. A Mann elbeszélés kiindulópontja a művészlélek Tonio és a könnyelmű társaslény Hans Hansen barátsága. Ellentétek, melyek nem egyformán vonzzák egymást, és nem is egyesülhetnek: a sikerember és a felfedező. Tonio gyorsan megérti, hogy a kapcsolat, mely neki mély és szükségszerű, a másiknak véletlen, s ezért annak érzése is felületes: „Aki jobban szeret, az alul marad és szenvedni kénytelen…" (Thomas Mann elbeszélései. Bp. 1961. 269. p.). Tonio Kröger és Hans Hansen viszonyának paródiája előbb született meg, mint maga a kidolgozott nagyforma. E.T.A. Hoffmann Murr kandúrja, a művész háziállata és egyben karikatúrája, mély baráti szenvedéllyel viseltet a konformista Ponto kutya iránt, aki a szenvedélyt felületes kacérkodással viszonozza. A nyárspolgári kutyalélek megpróbálja az életre csábítani a szellem rabját, a nagy Csizmás Kandúr leszármazottját: „nincs benned semmi nagyvilági okosság!" – dorgálja Ponto Murrt, akit, rangos kutyákkal találkozva, rögtön elfeled, nem köszönt az utcán. Tonio hajlandó vállalni az egyoldalúságot és a szenvedést, mely szenvedést *A zongoratanárnő* hősnője kihív és keres: ha már a „szeretet projektuma" elavult, az ember legalább szenvedni akar a másiktól, ami még mindig annak módja, hogy súlyt kapjon a viszony, s az emberek fontossá váljanak egymás számára.

Inge, Tonio ideálja, Hans Hansen női variánsa, s az ideálok egymáséi lesznek. A boldog és boldoguló társas lény a hozzá illőt szereti, a magányos lény a maga ellentétét. *A zongoratanárnő* szerelmi szála Tonio és Inge szerelmének fordított reprodukciója: ezúttal a nő az elátkozott szellem és a férfi a boldog anyag. Ami Jelinek és Haneke anyagában Schubert, az Mannéban Storm Immensee-je. Tonio a tanárokkal áll hadilábon, Erika a diákokkal. A XIX. század végén és a XX. elején – a „ködlovagok" korában – a nyárspolgár ellen lázad egynéhány avantgarde nemzedék, míg a XX. század végén és a XXI. elején az önálló érzés és gondolkodás, a lázadó szellem maradékai fuldokolnak az új nyárspolgáriság világoffenzívájában.

Az irodalom cölibátusa, a zene cölibátusa, mind a mitikus hőscölibátus átszellemült változatai, melyek kizárják a szerelmi idillt és a „házi boldogságot". Mindez nincs olyan messze a mítosztól, mint az elitművészek és kritikusok gondolják: Conan az egyik szerelmét maga veti tűzre, a másikat csatában veszti el. Tonio Kröger egyszer megpillantja ifjúkori szerelme mását: „aggodalmas és szorongó örömmel, amilyenben hosszú halott éveken át nem volt része." (Mann. uo. 317.). (E jelenet midcult-variánsát láthatjuk Tornatore *Cinema Paradiso*jában.) Hosszú halott évek után fogja el a kísértés *A zongoratanárnő* Erikáját is. A különböző szeretne az egymáshoz hasonlókhoz hasonlítani, az összetartozókhoz tartozni, „jóravaló, vidám és egyszerűen szabályszerű" emberré válni, „egyetértésben Istennel és a világgal" (320.). Thomas Mann hőse a fiatal párt szemléli: „és egyszerre Tonio Kröger szívét megrázta a honvágy." (319.).

Fontane Tóparti kastélya is elveszettként ábrázolja a derekas és korlátolt világot, amely iránt még vágyat érezhet a szellem. A vágy, régen és ma, a giccsemberre vágyik. Nézzük Tonio vívódását: „Ha az embernek olyan kék szeme lenne, gondolta, és olyan szép rendben és boldog közösségben élne mindenkivel a világon, mint te! Hogy te mindig olyan jóravaló és általánosan becsült módon tudod elfoglalni magad!" (Elbeszélései. uo. 271.). A Doktor Faustusban a szerelem vagy a koncertterem bravúrteljesítményeit nyújtók a „mozgatható bábok", nem a szabad szellemek világához tartoznak. A nosztalgiával szemlélt faszcinációt mind több gyanú terheli: „az esztétikumról van szó, a bájról, a szabad kellemről, amely igazából a mozgatható bábúnak és az Istennek van fenntartva, azaz az öntudat nélkülinek vagy a végtelen tudatnak: a zérus és a végtelen között minden reflexió megöli a kellemet." (Doktor Faustus. 388.). Leverkühn művében „a disszonancia a magasztos, fenséges, komoly dolgokat, a szellem világát fejezi ki, a harmonikus, tonális zenei anyag ezzel szemben a pokolnak, vagyis ebben az összefüggésben a banális közhelyek világának van fenntartva." (468.). Erika megveti az egymáshoz hasonlók önazonosságát, az igazodók lelki békéjét és magabiztosságát, mely hangosabb és üresebb mint régen, és mégis, a megvetőt is elfogja a „honvágy". Tonio is érzi, hogy ideálja nem pillant bele „a dolgok mélyébe odáig, ahol bonyolultakká és szomorúkká válnak…" (Elbeszélései. 278). A Tonio Krögerben is kis megvetés kíséri a vágyat, *A zongoratanárnő*ben a nagy megvetés sem oltja ki. Mert már Erika sem Tonio Kröger vagy Adrian Leverkühn: a közönségesség már nem boldog, csak nyugtalanul futóbolond, az „átok" pedig már nem a „megismerés átka". Jelinek és Haneke műveiben Walter szőkébb és kékszeműbb, mint Mann-nál. Végső fellépése a Jelinek regényben a Tonio Kröger-beli Inge figurájára emlékeztet; megint a szokásos vihogó, flörtölő társaságban látjuk: „Walter Klemmer is teli szájjal nevet, és a haját rázza. A nap teljesen beragyogja őt." (Jelinek. 230.).

Zsenialitás és középszerűség, autenticitás és banalitás szerelme *A zongoratanárnő*vel új stádiumba lép. Thomas Mann fiatalkorának nyárspolgára – akit a Buddenbrook ház végén már levált egy új generáció – még idealizálható, megbecsüléssel ábrázolható, Rousseau vagy Goethe nyomán, akik neki szánják a nőt, nem az érzelmi zsenialitás képviselőjének. Még Mankiewicz említett melodrámájában is hasonló a helyzet. Az érzelmi zsenialitást a XIX. század végének dekadenciáéja támadja meg, a „népi" derekasságot a XX. század kapitalizmusa. Kierkegaard után az érzelmi zsenialitás érzéki zsenialitássá egyszerűsödik, ha tetszik, elvadul, a modern nyárspolgár pedig elveszíti a régi puritán életforma korlátolt szépségét és erkölcsi derekasságát. Ezzel hovatovább levezettük Erika és Walter nemcsak egymást ki nem elégítő, magukban is elégtelen figuráit.

Haneke, Thomas Mannhoz képest, megkettőzi a problémát: nála a „szőke-kékszemű" ugyanolyan nyugtalanul vágyik a művész sámánisztikus neurózisára, ahogy a művészt is elcsábítja a szőke-kékszemű életművészete. A két típus elfogulatlan ábrázolása a filmet is kétlelkűvé teszi, így az összes „kasztráló interpretációk" relatív jogosultságot nyernek, messzemenően találnak megfejtésüket alátámasztó jeleket, sőt ítéleteket, a filmben és a regényben. A szereplők által előadott, egymással ellentétes kasztráló öninterpretációk azonban, melyekből a befogadók által produkált kasztráló interpretációk élnek, a művet éppen az egyoldalú tézisdrámává változástól óvják.

Az őrület műve a normasértés vagy a zsenialitásé? Életművészet-e a norma műve vagy debilitás? A kérdések addig érdekesek, míg nem eldöntöttek. Kettős csábítás vagy meghasonlás tartja ébren a problémafeldolgozást. Az eredmény az önmagával vitatkozó műalkotás, melynek esztétikai iskolapéldája Balzac szokott lenni, amint tiszteli és csodálja a nemeseket, ábrázolásukból mégis kiérezhető menthetetlen dekadenciájuk. A szeretettel kezelt téma illúziótlan látása elvezet a – „keserű" – igazsághoz. A filmtörténetből hozott példáink fordítottak: az ábrázolás jogcímeként elítélnek vagy őrületté nyilvánítanak egy jelenséget, melyet az ábrázolás végeredményében rehabilitál, miközben a vele kapcsolatos elhárító érzéseket vagy túl egyszerű ítéleteket elbizonytalanítja. A Haneke-filmben mindkét mechanizmus egyesül, a film elítéli a nagy figyelemmel és megbecsüléssel tanulmányozott Erikát, amit bonyolít, hogy Erika pakol ki és tanulmányozza, s végül ítéli el magát, sőt ítéletvégrehajtó is, nemcsak bírája önmagának, a film tehát azonosul hőse törekvéseivel. Ez a balzaci út, a szeretett személy életképtelenségének, a szeretett világ elrontott, bukott mivoltának megállapítása. A másik mechanizmus is érvényesül a filmben, az Erika iránti averzív és feszengő reagálásokat érző néző élménye is a műben megalapozott, tartalmilag motivált: a film „perverz" lelkibetegként ábrázolja Erikát, elismeri, hogy „nem normális", ugyanakkor a hősnő betegségének tanulmányozása meggyőz, hogy még mindig különb, mint az egészségesek, mert az erények és a tehetség, a szellemi nyugtalanság és lelki szabadság válnak tehertételekké egy olyan társadalomban, melyben csak az igénytelen felületesség életképes, és csak az aprópénzre váltott értékeknek van helye.

Az anarchista és a nyárspolgári olvasat sakkban tartják egymást. Erika problémásnak találtatik, és problémás mivoltában fogadtatik el; Walter egészségesnek találtatik, és egészséges mivoltában értékelődik le. Nem hőse kínjait és zavarosságát tagadja a film, hanem azok jogát az ítélkezésre, akik betartják mindazokat a szabályokat, amelyeket Erika megsért. A mai kritikus ezért nagyon Foucault-inak nevezhetné a filmet, de ugyanúgy nevezhetnénk tolsztojinak is, mert az orosz írónak egy „szexőrültről" szóló elbeszélése

e szavakkal zárul: „…ha Jevgenyij Irtyenev elmebeteg volt, akkor minden ember az és a legnagyobb mértékben elmebetegek éppen azok, akik másokban fedezik fel az elmebetegség jeleit, amelyeket önmagukban nem ismernek fel." (Lev Tolsztoj: Az ördög. In. Regények és elbeszélések. Bp. 1956. 2. köt. 331.p.). Vivőanyag és hatóanyag ütköznek a műalkotásban, fedőélmények alatt dolgoznak az alapélmények, az előfeltevéseket és előítéleteket korrigálja az anyag munkája. A műé a végső szó, nem a szerzők szubjektív kiindulópontjáé. A művészi igazság az érzékenység győzelme az ideológiák felett, az empátiáé az ítélkezés felett, a kockázatos szellemi szabadságé a normalitás őrülete, a vonalasság kényszerneurózisa fölött. Erika perverz őrült, de jobban szeretjük, mint Waltert, s ez felveti a kérdést, milyen silány normalitás ellen lázad az őrület vagy milyen silány szerelemkoncepció ellen a perverzió. *A zongoratanárnő* azért is szert tesz egy klasszicista nemességre, mert ez az álláspont termékenyebb, mint a „perverzió" fogalmának posztmodern eltörlése. A hősnő perverz őrült, de a mű azért tesz hősévé perverz őrültet, s ez azért tud a mű hősévé válni, mert a nyárspolgári automatizmusok kegyetlen biztonságával használt jelzők idézőjelbe kerülnek, értelmük a problematizáció sorsára jutva bizonytalanodik el. Mivel Erika sem menthető fel vagy mosható tisztára, s továbbra is a Waltert idealizáló élményt igazolja a szüzsé alapjául szolgáló konstrukció (amit Alice Miller-sztoriként aposztrofáltunk), azt kell állítanunk, hogy *A zongoratanárnő* dekonstruálja önmagát, a konkretizáló realizáció során szembefordul alapszerkezetével, saját alapeszméje ellen dolgozik, elcsábítják az ellenérvek. A dekonstrukciós műveleteket, melyeket a bukott művészi ambícióktól motivált önpótkielégítő kritika akar alkalmazni a műalkotásra, a műalkotás már régen elvégezte önmagán. Méghozzá minden mű spontán öndekonstrukciós aktivitásként jelenik meg, alapvető kettőssége, tanítása és titka belső oppozíciójában. Mivel minden műben megvan ez a kettősség, ami rokon álommunka és álomgondolat, ősélmény és racionalizáció freudi ellentétével, azt állíthatjuk, hogy minden műalkotás dekonstruálja önmagát. *A zongoratanárnő*ben nem egyik eszmerendszer dekonstruálja a másikat, egy győztes egy vesztest, egy új egy régit, egy helyes a helytelent, hanem kettő egymást: Erika nem az egészséges nyárspolgárok ideálja alapján elítélendő őrült, de a nyárspolgárok sem az Erika, mint ideális szexuálforradalmár eszménye alapján megítélhetők. Az eredmény a filmet az ilyen-olyan eszmerendszereken túlvivő eszmelendület.

Mindez nem azt jelenti, hogy a film nem foglal állást: egyértelműen Erika a hőse és övé a figyelmünk, szimpátiánk. De a film megfordítja a művészsors-problematikát. Sartre könyvében, melyben Flaubert személyisége és életműve egzisztenciális pszichoanalízisére tesz kísérletet, a művész őrületei, defektjei teremtő erővé válnak: „aki veszít, nyer" alapon. *A zongoratanárnő*ben, bár a hősnő tehetségét, intellektuális fölényét sugallja Isabelle Huppert nagy egyénisége, Erika bukása mégis teljes. A középszerű nyárspolgár, Walter legyőzi őt, az utókor sem korrigálhatja az ítéletet, mert nincsenek már az örökkévalóság ítéletére váró műalkotások, éppúgy nincsenek, ahogyan tartós önvédelmet, önújratermelést, mindenek előtt kultúrájuk újratermelését megszervező társadalmi osztályok vagy sok nemzedéken át tartó polgári vagyonok sem. Nemcsak a tanítványok vagy tanártársai nézik félő tisztelettel, a néző is az élet féltett gyermekének érzi a film hősnőjét, Erika megnyer bennünket, de Sartre képlete megfordult: aki nyer, az veszít. Erika társadalmi és emberi bukásából nem lesz művészi győzelem, Walter szerelmi és társadalmi győzelméből azonban még mindig lehet kulturális bukás, győzelme leértékeli őt.

Nem a győztes a sikeres, nem az erős egyéniség kerekedik felül, mert a kor hőse a showman, nem az alkotó. A showman virtuóz harsogására az alkotó ösztönök elnémulása válaszol. Az önfeladás, a kaméleoni játékosság, a gerinctelen alkalmazkodóképesség, a pillanat örömeinek learatása a jobb életrecept, Walter tud élni, övé az élet, amelyben az igényes, konok, dühös és szabad – mert láncait feszegető és reszelő, és nem csupán csörgető – Erikának a film végére nem marad helye. Erikának az ábrázolt világban, Walternek az ábrázolás aprioriját jelentő értékvilágban nem marad helye, anyagi győzelmét nem tudja erkölcsi győzelemként is érvényesíteni.

Faust a teremtés pillanatát szólítja: szép vagy, ne menj, maradj! Egy eszme élete a teremtés pillanatának kibővítése, létmódja a teremtés ismétlése. A jó eszmék is elnyomó szervekké válnak, ha pusztán képviselik, és már nem gondolják tovább őket; az eszme módosulásaiban él. Az oktatási nagyüzem és az ismeretterjesztés halott eszméken rágódik, a fanatizmus, a dogmatizmus, az érvényesülési vágy, a dominanciatörekvések, a tudományos üzemi érdekek elé befogott eszmék sorkatonái és zsoldosai megszűnnek a kezdeményt, a gondolati lendületet az állandó problematizáció által életben tartani. Mit lehet tenni, hogy az igazságok ne váljanak hazugságokká, a jelek ne merevüljenek dolgokká? A művészet a jelek elleni lázadással válaszol. A műalkotás ma már maga is, kezdettől kell, hogy védekezzék az eszmék, felfedezések egyoldalúvá válásra és megmerevedésre való hajlama ellen. A tudományos üzemben nagyobb az elbizonytalanodás és megfélemedés, az eszmealkotást és a kritikai értelmiséget nagyobb mértékben sikerült kiküszöbölni, a művészetnek még van avantgarde-ja, ezért az esztétikum immunrendszere még működőképesebb, mint a tudományé, melyben az eszmealkotást a puszta leírás és leltározás vagy a pártoskodó ideológiai tollharcok szorítják ki.

Haneke az „ismeretlen kódot" keresi, mely beengedi és nem kizárja, megidézi és nem elhárítja az új információkat. Még mindig azt keressük, amit Dante, új életet, el nem használt kódokat, melyek feltárnának egy vadonatúj világot. Amikor Erika kipakolja az ágy alól ládáját, nem arra utal-e, hogy az örömnél mélyebb a kín, vagy van valami a kényelmes kellemességnél mélyebb, intenzívebb, talán sötét, de mély öröm? Nem kockázatvállalásra és felfedezésre hív-e fel? A kényelmi reagálásoknál és a receptív élet kellemességeinél, az önmagát és a világot pusztán elfogyasztó, kihasználó kényelmességnél intenzívebb szenzációkra utal, s azért teszi ezt a szado-mazo kellékek naiv, triviális szimbolikája által, mert a konszolidáció középosztályi ideológiájából kell kitörnie. A jó takarítás nemcsak a láthatót, a rejtőzködő piszkot és romlást is kitakarítja. A kételyek és kétségbeesés életet kitakarító munkáján túl nyílik a használt élet ízetlenségén túllépő lehetséges, mélyebb öröm, és a személyre szóló életlehetőségeket megidéző találkozás. A szerelmes vagy legalábbis a szerelem lehetőségét mérlegelő, az érzést próbára tenni igyekvő nő a szerető lábainál ül, és várakozón néz fel rá, félénken és egyúttal nyíltan. Mintha a partnereknek fel kellene vállalniuk egymás létének terhét. Az ismeretlen kód a személyesség, mint az új információ betörési pontja, a szellemi ősrobbanás hatékony maradéka, melyet a hasonló személyesség aktivál, s melyek találkozásán kívül nincs más, csak a banális világ unott bábszínháza.

Honnan szerezzük azt a kódot, amely segít kinyerni az életből a lényeges, eredeti információt, annak a perspektívának a birtokát, ami speciálisan az enyém, a tiéd, a világba való egyszeri belevetettség privilégiuma, a konkrétum? Ennek kinyerésére olyan művek tanítanak, melyek úgy viszonyulnak a többi műhöz, ahogyan nekünk kellene viszonyulni az élethez, amennyiben szeretnénk el nem veszíteni a személyes alkalmat, az élet valódi ízét.

Az ágy alól előkerült dobozban egy előző nemzedék, Szindbád (vagy Huszárik) idején illatos levélkék, préselt virágok, vagy mézeskalács szívek lennének. Ábrándjainkban kell felfogni és megközelíteni egymást, vagy ez nem elég, s legmélyebb szorongásaink igénylik a szenvedélyes szolidarizációt? Ma még a legtriviálisabb filmek is az utóbbira utalnak, pl. a *Titanic*, melyben a szerelem két fuldokló ember lovagias harca egymás felszínen tartásáért. A *Silver Fox* című Corey Jüen filmben a férfi csak azután kaphatja meg a szeretett nőt, miután azt zombiként is képes volt igenelni. Ha Erika doboza az ismert, a kellemes, a megnyugtató vagy kéjesen felizgató, a problémákat mámorba fojtó kódok megtámadását is kifejezi – a film nem Haneke doboza-e, ahogy a regény jelek doboza? Haneke tehát úgy viszonyul Jelinekhez, a megértés, a meghallgatás, az elfogadás módján, ahogyan Walternek kellett volna viszonyulnia Erikához? Az elfogadás és felfogás pedig nem konzerválás vagy ismétlés: mindig felpörgeti, ahogy a köznyelv mondja, „megbolondítja" azt, amit elfogad. Az elfogadás mindig többet fogad el, mint amiről tud, és ezzel bátorítja az elfogadottat.

Azt, hogy Erika miért nem „rózsaszínű" szerelemre vágyik, miért valami sötét, kemény, kegyetlen szerelemre, a zene kapcsán állandóan és részletesen jelzi és fejtegeti. Miért kínzó eszközöket pakol ki? Az embert nem az teszi boldoggá, ha kényezteti magát? A szadomazochista szerelmi rituálé arra hív fel: idomíts a szerelem cirkuszában! Nézz szembe a szenvedélyek vadállataival! Győzd le bennem, amit magamnak nem sikerült legyőznöm! Mindennek azonban sokkal mélyebb olvasata is van, azt is mondhatjuk, Erika szerelme a sámánisztikus rituálé homályos emlékezete, melyben csontig vetkőzik a test, hogy új létmód ruháját ölthesse. A szado-mazo kellékek lesüllyedt kultúrjavak, értelmüket vesztett sámánisztikus kellékek. Egy üzenet már elvesztette értelmét, de még jajveszékel, a beteljesületlenség szimptómájaként. Erika tehát mélyebb vetkőzésre hív, mint amit a köznapi szerelmek nyújtanak. Ez a mélyebb oldás és a tőle remélt mélyebb kötés nem lenne lehetséges, ha a libidónak nem lenne mélystruktúrája a destrudó.

A láda és a zongora jelölik ki Erika létének pólusait. Egyik a formák összefonódását másik az anyag meghasonlását fejezi ki. A zongora a libidó, a láda az agresszió, a zongora a kombináció, a láda a szelekció, az a bűvölet, ez a gyanú, az az igenlés, ez a tagadás. A láda titkait feledve, s csak a pódium reflektorfényében ünnepelve a létezést, nem fulladna-e a zongora „igenje" pontosan abba a könnyelmű és giccses kritikátlanságba, amit Erika Walter zenéje kapcsán felró? A zongora a másik láda nélkül kellemesség-láda, a másik láda a zongora nélkül a perverziók ládája. „Igenek" és „nemek" eme egymást igénylő, egymást kereső, viszonyukat rendezni törekvő játszmája már Thomas Mann Doktor Faustusa is. A láda az ágy alatt a sötét vágyak doboza, de a zongora is vágydoboz. Magában véve minden vágy betegség, mert mind elfojtaná mindet, konkurencia harcot folytatnak egymással, melyet kölcsönös megrágalmazásuk is szolgál. Meg kell küzdeniük egymással, mint Erikának Walterrel, s csak nagy küzdelemtől várható nagy megoldás (tömegfilmben ez lenne a boldogság, a művészfilm azonban óvatosabb, nemcsak boldogságnak nem nevezheti a megoldást, nem is ígérheti meg, hogy elérhető vagy hogy létezik, nem vállalhat garanciát és nem adhat receptet).

16.3. Jaj, csúnya anyu!

(Hová tetted az aput?)

A nyitókép belépés a fényből a sötétségbe, a szakmai kompetencia és a társadalmi szerepek, a mechanikus kötelességteljesítés és hideg képmutatás világából az igazságba. A kamera a sötétben várja a belépő Erikát, akárcsak az anya. A sötét az anya világa, a múlt, a prolongált gyermekkor, a felügyelet és számonkérés, az életkori emancipálatlanság, az új nemzedék emancipálatlansága. Az anyarabság, viszonyrabság, affirmáció-túltengés és negáció-hiány, mint az idomító kényszerkultúra sajátságai *A zongoratanárnő*ben az anyafigura kapcsán jelentkeznek, míg E.T.A. Hoffmann művészregényében a hercegi udvar miliőjévé tágulnak. Kreisler is elmondja panaszát, az eseménytelen ifjúságról: „az ifjúságom olyan volt, akár a virágtalan, kopár, száraz pusztaság, sivár egyhangúságától elernyedt szellemem s kedélyem!" (Murr kandúr. Bp. 1967. 97.p.). A telefon az üldöző anyarém eltéphetetlen köldökzsinórja. „Ne hívj ötpercenként, mert kislánynak néznek." – kéri egyszer Erika az anyját. Összegubancolódott fejlődésgátlások felhalmozódása fenyeget minden életet, amennyiben természetes, hogy előbb a kislány menekül az önlét kihívása és terhe elől, vissza az anyai világba, később megfordul a viszony, s az öregedés és magány elől menekülő anya akarja rögzíteni a felnőtt utód gyermeteg függését. A sötét szoba a világba behatoló, előrevezető életút ellentéte, akárcsak az anyai ágy melege. A fényből a sötétbe való belépés mintegy visszaút az anyába. De mivel a kamera is benn várja a film szereplőjét a sötétben, az anyában való rabság válik egy rabvilág kifejezésévé, hiszen az anya sem zsarnokoskodhatna így, komikus figurává válna, ha nem hasonlítana rá maga a világ, ha kreatív kaland lenne az élet.

A kamaszlányt a kortárscsoport és a másik ember, a szerelem szocializációs katarzisa által ajándékozott partner választják le, oldva eredeti anyafüggésének teherré vált örökségét. A csábítás eszköze a szép ruha, melyet a hazatérő Erikától az anya elkoboz. Nem érti, hogy Erika szellemi szintjén miért lenne szükség csábító öltözködésre. A regény a jelent a jövőnek, az örömöt a gondnak feláldozó életfélelmet hangsúlyozza, mely témát a film is érinti a fogmosás közben elhangzó párbeszéd során. A ruha elkobzása és eltépése Erika megfosztása szexualitásától, törekvéseinek a karrierizmusra való redukálása, s a női önmegvalósítás lehetőségétől – mint a zenészi karriert prognosztizáló anya által leminősített értéktelenebb úttól – való elzárása. A nők fúriákként tombolnak, egymásnak esve; közben a televízióban is a mindennapiság globális polgárháborúja zajlik, dühödt nőt látunk sebesült férfi fölött. Két nő, az anya és az antianya áll szemben egymással, s az antianya az anya rabja. Erika nem lehet anya, mert az anyában van, az anya lakásában, az anya ágyában, az anya asztalánál stb. Nincs otthona, nem hazatér, óvatosan sompolyog be, ahogyan egy komikus rajzfilmi állatka lépdel a vadászati szezon kezdetén. A lakás az anya terrénuma, lánya pedig a nagy anya, a vad anya mindennapi érzelmi tápláléka. A szeretet kannibalizmusa ritualizálja önmagát a kettős önsajnálat küzdelmében.

A gyűlölködő verekedés sajnálkozó gyengédségbe, a gyűlölet szeretetkitörésbe csap át, végül a megtépett anya vigasztalja bántalmazóját. Még mindig ő az ügyesebb, aki tőkét képes kovácsolni vereségéből. Aki jobban sajnálja magát, és kevésbé érti a másikat, végül a másikkal is képes megsajnáltatni magát. A kis összeütközés megmagyarázza, miért az anya igényeit fejezi ki kettejük közös élete. Dulakodás és összebújás ingája a két nő kapcsolata. A film elején az anyával, végén a szeretővel való verekedést látunk, az anyát Erika veri

meg, a szerető Erikát. Közben az anya és a szerető is egymásnak esnek, megvívják harcukat, amelyben szintén az anya a vesztes, mert a szerető képviseli a kinti világot, s a zárkózottak (bezártak) a gyengébbek. A konfliktus minden viszonylatban megjelenik, a kirobbanó meghasonlás, a közvetíthetetlen érdekellentét, a megegyezés képtelensége, a beleérzés és szolidaritás hiánya a legintimebb viszonyokat is áthatja. A szeretet is csak gyűlöletként hatékony, a mozdulás a legmélyebb jóindulatot is rosszindulattá, rombolássá változtatja. A jó csak addig jó, amíg nem aktivizálódik. A jóakarat kétségtelen, senki sem gonosz, nincs gonoszság, de a megvalósulások létmódja a kisiklás. E világ ontológiai alapkategóriája nem a teremtés, hanem a kisiklás. A világ mint valamilyen őseredeti baleset indíciuma. Az istenek helyére nyomul a pech kategóriája. Ez magyarázza, nemcsak itt, Haneke minden filmjében így van, hogy kommunikáció sincs. Az érintkezés létmódja a katasztrófa, a baleset, fájdalmas melléfogás, kínos ügyetlenkedés. A katasztrófafilmek három évtizede ömlő lavináját e ponton kezdjük érteni: az emberi lényeg mint katasztrófa számára a katasztrófa projekciója könnyebbség.

Az anyával való verekedés átcsap szeretetkitörésbe, s Erika a szeretővel való viszonytól is ezt várná, ott azonban nem következik be ez a változás. Az egyik esetben a gyűlölet a szeretet szakasza, stádiuma, a másik esetben a szeretet ágálása a szorongás és gyűlölet, a közvetíthetetlen idegenség kezdeti megnyilvánulása. Az eredendő kapcsolat, az anyaviszony, melyben az elemi szeretet, időnként és időlegesen, elementáris gyűlöletbe csap át, miután ez a legszorosabb viszony is fullasztó tehernek bizonyult, nem ad teret a világba vezető komolyabb kapcsolódási törekvéseknek és szimpátiaérzéseknek. Az ember nem prognosztizál magának többé semmi jót: az érzelmek fagypontján él, ez a kultúra jégkorszaka.

Az anya befolyásolhatatlan és makacs, végül Erika enged. Az anya csak mondja, mondja tovább, Erika maszkarca pedig mártírarc, nem a harcos maszkja, hanem az önlemondásé. A legközelebbi hozzátartozó csak a bilincs, amely rákattan ebben a levegőtlen börtönvilágban, alternatívátlan, zárt miliőben, a biztonság és kényelem csapdájában, az ember életére. A társadalom éretlen függőségekbe kényszerít, behálóz és agymos, diktál és programoz, az inkompetenssé nyilvánító dorgálás, az éretlennek tekintő nevelés, az önkéntes önkorlátozást követelő zsaroló szuggesztió nyomul a beavató élmények helyére. A beavató élmények is feltételezik a fájdalom elviselését és a lemondás képességének elsajátítását, de mindezt a szabadságra való képesség, az aktivitás áraként, míg itt éppen a szabad aktivitásról kell lemondani a biztonságért és kényelemért. Erika annyira fegyelmezett és jólnevelt, idomított és kitanított, amennyire be nem avatott. Az élet titkaiba beavatott ember ellentéte az új ember, a betanított ember, akinek problematikáját a sci-fiben a robotok fejezik ki. Az ember azért olyan sanyarú életű, savanyú maszk, mert a társadalomnak nevezett megagép funkcionális összefüggéseinek gyenge pontja, megérett a leváltásra.

Erika vásárlása nem valódi cselekvés, a cselekvés elvalótlanodik, nem több, mint a puszta álmodozás. Nem öltözik, a szekrényben gyűjti a ruhákat. A szürke puritánnő a retikülben rejtegeti a cifrább újruhát. A fogyasztói csábítások, hízelgő, becéző tárgyak üzleti világa és a kényelmi társadalom felnőni nem engedő infantilizmussal sújt, melynek tedd ide, tedd oda tehetetlenségén az anya egy nem egyidejű, régi nemzedék aktívabb és puritánabb embereként élősködik. Később egy koncerten figyelhetjük meg, amint önelégülten rágcsálva trónol az öreg hölgy a társaság és a világ képzelt középpontjaként. Az anya naivan önelégült azonossága húzza alá Erika fagyos merevségbe gubózó feszélyezettségét, szégyenkező és kínlódó azonossághiányát.

Ha a terrort szeretetnek nevezik, minek neveznék vajon, ha ismernék, ha fellépne ebben a világban, a szeretetet? A nagyobb lakás, amelyért le kellene mondani a ruhákról, a „jó élet" szimbóluma, mely soha sem elég jó, mindig van jobb élet. Az ember a jó élet mint életcél áldozata. Hasonlóan működik a karrier. „Senki sem múlhat felül, kislányom!" – duruzsolja az anya. Az *Imitation of Life* című Douglas Sirk-melodráma anyafigurája a maga karrierjéhez viszonyul úgy, ahogy a Haneke-film anyaalakja a lányáéhoz. A karrier, a siker mindkét filmben parazita módon viszonyul az élethez. Az eredmény a Sirk-filmben a látszatélet egy kulisszavilágban, érzelmi ínség az öncélú sikerkényszer és a hivalkodó fogyasztás díszletei között. A Haneke-filmben már a látszatélet pótkielégülései sem működnek. Sirk filmjében orvosolható panaszok törnek ki a vádakban, Haneke művében már csak perverziók ritualizálják a kimondhatatlanul összegubancolódott konfliktusok áldozatainak panaszát. Ott, a sikeres generáció gondja, az anyaság mínusza a probléma, itt az anyaság plusza válik problémává. A Sirk-film halmozza a nőket, négy nő alkot steril közeget, mely kiveti magából az apai és szeretői funkciókat.

A populáris melodráma klasszikusának egy másik művében, a *Written on the Wind* című Sirk-filmben két fiatal férfi harcol az anyaszerű Lauren Bacall szerelméért, miközben felnőni képtelen szerető húga megöli apjukat, és sem a jófiú, sem a rosszfiú nem válik új apaszimbólummá. Itt születik az apátlan társadalom. Az apakép bomlása és bukása első fokon, mielőtt az anyaszerep is hasonló sorsra jutna, erősíti az anyaképet. A zsarnoki atyák előbb az amerikai kultúrában tűntek el, de a fürdővízzel az apát is kiöntötték, a Sirk-filmekben a gyermekek terrorizálják a szülőket, az újabb amerikai filmekben pedig végül a szülők válnak onanista kamasztípusokká (*Amerikai szépség, Amerikai pite 1.*), s a gyermekek a szexuálisan tapasztaltabbak vagy a realitásérzékkel jobban felszerelt, vén lelkű szkeptikusok (*Pleasantville*). A bomlás első fázisában, az összkultúrálisan kivégzett, eliminált apaimágó kudarca idején, az anyát éri minden szemrehányás. Ezt a stádiumot nevezhetnénk az Alice Miller-komplexus idejének. Az apa eltűnése és az anya nyomorító túlsúlya a *Psycho* témája, de még Bertolucci *La Luna* című filmjének is ez a tárgya. *A zongoratanárnő* is az eltűnt, eltávozott, elveszett apa s a domináns anya világában indul. Az apátlan világban az anya apa és anya egy személyben. Annie Girardot az öregség által elférfiasított nőt játszik el, aki az öregség által elnőiesített férfira hasonlít. Itt már csak hallunk a forgalomból kivont, őrült apáról, akit Bertolucci *A megalkuvó* című filmjében még meg is látogatunk. A Jelinek-regény akkor beszél kafkai módon K-hölgyekről, amikor a Kohut-hölgyek nem hajlandóak észrevenni, hogy az apát verik az elmegyógyintézetben. A használat után eldobott családfőt elnyeli a Nyugat kegyes díszletekbe csomagolt sunyi kis gulágjainak egyike (Jelinek. 78-79.). Az őrültként majd halottként emlegetett apa a szétesettség és passzivitás képviselője, üres hely, halott funkció, míg az anya, túlzott, terhes jelenlétével, egy ellenprincípiumot képvisel: a rendetlenség és passzivitás őrületének ellentéte a rendcsináló aktivitás őrülete. Az apa mint a „család szégyene", a tékozló fiú archetípusát leváltó tékozló apa valaha felszabadító eszme volt: az ő charme-os figurájára épült Kertész *Daughters Courageous* című filmje. Az örökifjú apa képe a fiatalság eszméjét rehabilitálta, s vele a lázadás szellemét. Haneke *Furcsa játék* című filmjében az apa bocsánatot kér a halál pillanatában: nem teljesítette feladatát, nem tudta megvédeni övéit. A társadalom lebomlott apaképe a kudarc kifejezése. Az apátlan társadalom új szereposztásainak körülményei között a nők válnak kváziapává, *A zongoratanárnő*ben az anya és az ellene lázadó lány kezdenek versengni a széttépett apafunkciókért. A férfiak eltűnnek és a

nők a férfiak. Ez azonban nem elégíti ki őket. A gyenge, szétestett, eltűnő apaság világában felnőtt Erika erős férfiről álmodik. A női fejlődés hiányzó apai támogatását, mint feminizáló impulzust, a kompenzatórikus vágyképek orgiázása pótolja, a férfi mint agresszív despota képe, a hisztérikus anyazsarnok, a maszkulin anyarém élményén átszűrt férfikép, erotikus izgatószerré lecsúszva. Az erotikus álmodozás, mint az apakép rekonstruálásának és az apai támogatás bepótlásának eszköze nehezíti, megterheli a párválasztást. Mintha az álmok férfia szakadatlanul büntetne, mert nem sikerült nővé válni, mintha ez a perverz álmodozás a katartikus bepótlás lehetőségében reménykedne. Mintha Erika az ősasszonnyá visszaváltoztató apaimágót keresné, aki lemészárolná Erikában azt, ami nem engedi önmagává s nővé lenni, oldaná a szerepparadoxonokban megnyilatkozó túlvállalást, a fagyos pózba dermedt életet az anyai álmok talapzatán, az anya leányáról alkotott elképzeléseinek emlékműveként. A lakásban két nő küzd egymással, mert a nőiesség önmagával birkózik. Nem a férfival küzd a nő a győzelemért, hanem saját elférfiasodásával, tét nélkül, csömörtől hajtva. A hagyományos férfi-nő viszony is küzdelem volt, melyben a nőnek több sansza volt a mainál, mert a nőiesség nem győzte le magában azt az erőt, amellyel le tudta győzni és rabul ejteni a férfit.

A „harmadik nem" fogalma, mely a különösen kor – amerikai eredetű – harcos feminizmusában a korábban ellentétes nemi jegyek szabad kombinálhatóságát, férfi és női vonások halmozását, a biológiai nem korlátai alól felszabadult, önkényes választás tárgyaként egyéniesült nem eszményét fejezi ki, a pesszimista európai filmekben – s ez valószínűleg egyáltalában nem szándékos oppozíció, pusztán a „vén" kontinens érzékenységének műve – mind inkább ellentétébe fordul, a nemi vonások kioltják egymást, a „harmadik nem" eszménye a „nulladik nem", a „nemtelen nem" valóságában testesül meg. A nemi téren is megvalósul az általános kultúrtendencia, a Thomas Bernhard-féle „kioltás". Minden érzékenység elhajlás és kisiklás, a társadalmi gépezet fogaskerekeinek csorbulása, ezért a személyességet „zajként", zavarként kiszűrő rendszer számára legfontosabb társadalmasító az érzéketlenség termelése, a „kioltás". A nemiség jelenik meg, mint az a hely, ahol az ember a „bőrén érzi" az álélet ki nem elégítő mivoltát, s itt lepleződik le a szeretetáradat mint ínség, és a kínálat mint hiány. Erika anyja túlságosan is apa, s maga Erika is, a házon kívül, ennek az anyának a tükrözője, tanítványaival szemben maga is ingerült zsarnok, kínzó szellem, a teljesítmények türelmetlen bírája, könyörtelen idomár, emancipálódni nem engedő hatalom, kinek keze alatt ugyanolyan köldökzsinórrá válik a zongora, mint az anyavilágban a telefon. Erika ugyanúgy megtámadja a pornó-shopban rajtakapott tanítvány nemiségét, mint az anya Erikáét. A nemi életében akadályoztatott nő a nemi életek akadályozójaként lép fel. Később az udvarlóval, Walterrel szemben is megőrzi a szigorúan anyai, sőt atyai tanítói pozíciót. A tanítóival szigorított férfianyai felvigyázó szerv fiatal nő által kivitelezett paradoxiája a nemi életet is vizsgáztatássá torzítja. Walter zenei teljesítményét a tanárnő ugyanolyan kíméletlenül bírálja, mint a kielégítetlen nő a partner nemi teljesítményét. Ez Haneke filmjében több, mint a fogyasztói öntudatú nő teljesítmény- és versenyszellemű szexualitása. A követelés megsokszorozódik, mert a kielégületlenség is több dimenziós, nem csupán nyersen testi, szellemi is. A makrancos nőt betörő nevelői apaképet, a férfi mint testi hatalom ideálját kiegészíti Schubert mítosza, a lét értelmének forrása, tanítója vagy őre, az érzékeny apai szellem vágya; még az eszmény sem tud egy alakban megtestesülni, s Erika azt követelné Waltertől, hogy megértő szellem is legyen, s egyúttal nagy mácsó. Ezért nem jó neki soha, ahogyan Walter Schubertet játssza.

Erika ily módon a konzervatóriumban játssza el anyja múltját, azt a pedagógiai rémtörténetet, mely őt magát olyanná tette, amilyen. Ennyiben Erika fellépése a világ színpadán, a nyilvánosság reflektorfényében az anya múltjának képe; ilyen lehetett a mai öreg hölgy is ereje teljében.

Az álélet a pótlékok sűrítménye. Az anya mint apapótlék férfinővé válik, de azzá válik Erika is, mint férjpótlék. Furcsa párként látjuk a két nőt, Erikát egy ágyban az anyával, mint szeretett ellenséggel. Erika a pénzkereső és családfenntartó, férjszerű képződmény, kit az anya, mint unatkozó háziasszony, féltékeny mohósággal és elszámoltató türelmetlenséggel vár haza és köt magához. Számtalan problémafilm alaphelyzete, melyben a fáradtan hazatérő, dolgozó férjet az unatkozó feleség kiélező és dramatizáló, hisztérikus élményéhsége fogadja, hogy még egyszer kifacsarja, akit a társadalom aznap már kifacsart. A nő, akinek az anyja az apja, egyúttal ennek az apai anyának a felesége. A harmadik nem karikatúrája a görög tragédia incesztus tematikájának tragikomikus torzképével ötvöződik. Erika, mint anyja férje, egyben a saját apja is. A furcsa pár helyzete végül sután kezdeményszerű pszeudo-incesztushoz vezet, melyben Erika női Ödipuszként veti rá magát a saját anyjára, aki rossz értelemben jelent számára mindent. A szerelmi költészetben a szerető dicsőségét fejezi ki a funkcióhalmozás: „lányom, anyám, húgom, szeretőm, hitvesem…" Itt azonban az új életet szabadon nem bocsátó, fel nem szabadító, vissza nem vonuló régi élet a funkcióhalmozó, s ez a múlthoz kötő, regresszív funkciómonopólium határozza meg a helyzet perverzitását. Itt az anyját megerőszakoló női Ödipusz a valójában szenvedő, azaz megerőszakolt. Egy ágyban a monopolisztikus partnerrel, a gyűlölködő szeretet tárgyával: a kölcsönös zaklatás kínjainak kiéleződése. Az anya morálisan zaklatja a lányát, a lánya immorálisan az anyát. Egyik zaklatás a másik szemrehányó tükrözése. Két sárkányasszony küzd egymással, s az ödipális problematika felszámolja önmagát, visszavezet a puszta öntükrözésre redukált emberi viszonyok sivárságába: az önmagát emésztő, kommunikációképtelenné lett, befelé fordult feminitás keserű erjedése robban a kontrollvesztés pillanatainak tombolásában. A destrukció vagy az erotika tombolása egyenértékű, tartalmuk azonos.

Anyaság, apaság, gyermekség, hitvestársi szerep, mind önmagukat megtámadó és leépítő formában keverednek. Mintha a film emberei suta pinokkiókként utánoznák az igazi embereket és az igazi életet. Mintha az *Invasion of the Body Snatchers* vagy a *Dawn of the Dead* átváltozottjai megkívánnák az elveszett világot, s utánozni próbálnák azt, akik voltak vagy lehettek volna. Erika maszkarca, szenvtelensége, érzelmi élettelensége nemcsak védekezés, egyúttal egy hiánybetegség kifejezése. A művészi teljesítmény oltárán feláldozott élet, a romantikus áldozatkoncepció öröksége, groteszk perverzitássá válik, amint a „jutalom" vagy az eredmény elmarad. „Egyáltalán: férfi-e egy művész?" – teszi fel a kérdést Tonio Kröger (Thomas Mann elbeszélései. 290.). Haneke a Thomas Mann által exponált kérdést variálja: egyáltalán: nő-e egy művész? A szellemi intelligencia diadalmaskodik, az érzelmi elkorcsosul, a szellemileg felnőtt ember egyúttal érzelmi csecsemő.. „Láttam a szőrödet." – kiált fel Erika hisztérikus ajzottsággal. Kétszeresen nem egyidejű önmagával, viselkedése kétszeresen nem felel meg életkorának. A nagyvilági küldöttként és profi szakemberként, családfenntartó szellemként vénséges vén, vagy ha úgy tetszik túlfelnőtt, túlalkalmazkodott Erika egyszeriben kisgyermekként viselkedik. Női Ödipuszként túl van az erkölcs világán, felnőtt csecsemőként pedig minden jón és rosszon innen. Tehát nemcsak férfinő, hanem egyben felnőtt csecsemő. Perverzitása naiv infantilizmus, gyermeki ártatlanság, felfedező kísérle-

tezés. A kisgyermek az, aki mindenre kíváncsi és nem ismer undort. Jelinek regényében olvassuk: „Minden gyermek ösztönösen igyekszik a mocsok és a gané felé, hacsak vissza nem rángatják." (10.). Ez magyarázza az exkrementális szemiotika jelentőségét *A zongoratanárnő* szexjeleneteiben. Az anyához való viszony a testhez való gyermeki viszony kifejezése, s a női Ödipusz története nem válhat patetikusan tragikussá, kínosan komikussá fajul. Az ember minőségei nemcsak be nem teljesednek, még csak ki sem siklanak „rendesen", nincs mód szembenézni sem a lehetőségekkel sem a tévedésekkel. Ezért nincs mód sem fejleszteni a minőségeket, sem korrigálni a kisiklásokat. Így válnak egyenrangúvá az alternatívák a léthiányban. Ami nem létezik igazán, ami nem tud lenni, annak ellentéte sem létteljesebb. A szubjektivitás logikája ugyanis nem boldogul beavató kihívások, radikális alternatívák híján.

16.4. Faustus doktorkisasszony

Az anya számára a taps, siker és dicsőség a fontos, Erika számára az „igazi" Schubert meghallása. Erika – a maga szigorú és igényes önképe szerint – több mint előadó, nem a sziporkázó virtuozitás, hanem az igazság, pontosság, személyesség és szabadság vágya nyilvánul meg a jelekkel, a kultúrával kapcsolatos izgatott türelmetlenségében, mely a társadalommal és az érvényesüléssel kapcsolatos közönnyel párosul. Ha víziója van, és így lényegileg több mint előadó, akkor miért nem alkotó? Jelinek és Haneke Erikája a néma női Leverkühn, aki megérintett, de nem megtermékenyített a nagyság által. Miért lett a zenészmelodráma antimelodráma, és miért váltja le a szokásos hőst, a zeneszerzőt a zenetanár? Azért, mert a show korában az alkotók is csak előadók, az alkotás is csak idézés, ízlelés, alkalmi felelevenítése ismert hatáselemeknek, mert a kultúrát uraló érzés szerint már minden megvan, s ezért csak arra kell figyelni, hogy mi az aktuális trend, a divatos inger. Csak résen kell lenni, és aki ennél többet akar, többre képes, akinek leckemondó ébersége és sikerorientált versenyszelleme kimondatlan valóságok által paralizált, az hallgat. Az ismétlés és alkalmazkodás érdekét paralizálja a felfedezés érdeke, a felfedezőt azonban paralizálja az ismétlést, kölcsönös tükrözést elváró kollektivizmus. A művész és a mű eszméjének bukása után, a show korában, mindenki előadó, közvetítő, felhasználó, fogyasztó, élvező. A kor bravúrra vágyik, a felfedezés nem elég elegáns. Leverkühn tanára, a modernizmus apostola dadog, mert a tökély nem a felfedező, hanem az alkalmazott kultúra jellemzője (Doktor Faustus. 65). A kimondatlan kimondása válságjelenség, a show kora pedig tekintélyekre vágyik. Leverkühn tanárának dadogása jelzi előre Walter tanárnőjének elnémulását. A tökéletlen nagyságot legyőzi az aljas tökély.

A fenti interpretáció az eredmény, akár az extrém elitkultúra, Thomas Mann (vagy Hermann Hesse Üveggyöngyjátéka), akár az extrém populáris melodráma művészmitológiája felől nézzük a filmet. Más az eredmény, ha a művészet patetikus vagy az ember humanisztikus értelmezésének tradíciójával szakító újabb filmek (pl. David Lynch) felől próbáljuk megközelíteni Haneke művét. Miért hallgat Erika? Mert az érzékenység és nagyság hallgat a kicsinység korában, a szellem hallgat a piacon? Vagy azért hallgat, mert az üresség tolja fel magát világbírává? Erika nem a zenével, hanem a zenéről beszél. Meg van győződve róla, hogy pontosan tudja, hogyan kell zenélni. De nem ez-e a sznob fogalmának lényege? Nem az-e a sznob, aki nem új zenével mutat irányt a zenének, hanem korlátozó és parancsoló

előítéletekkel ül rá a zenére? A Haneke filmje által megjelenített világban a zeneszerző csak előadó (mert az idézetek, hivatkozások alkalmazott kultúrájában élünk), és az előadó csak kritikus (mert a reflexió, az elidegenítés, a hideg távolságtartás kultúrája ez). A jólértesült másodlagosság és a hideg elidegenítés a dekonstrukció által egyesül, ami ebben az időben már több, mint gondolati irányzat, korjellemző emberi mentalitásnak tekinthető. Az elit az averzió és a depresszió képviselete által helyezi magát mások fölé, elavultnak nyilvánítja a nagyformát, a rendszeralkotást, az újítást, sorra mindent, amiből korábban levezették az értéket. A nagy vállalkozások kötelezettségétől tehermentesítő, sőt lehetőségüket és értelmüket tagadó koncepciók számítanak előkelőnek. Ez is az oka lehet, hogy most, a régi populáris melodrámákkal szemben, nem is a zeneszerző és nem is az előadó a zenészmelodráma főszereplője, hanem a kritikus tanár és frigid nő. Az új generáció szigorúan fontoskodó, rosszkedvű nevelője a kultúra mint hűtőszekrény képviselője, a kellemesség és öröm üldözője, aki mégis sóvárog az izgalomra, de csak a negatív izgalom fér össze ízlésével. Mindezzel megfordul a zenészmelodráma szerephierarchiája. Az egyik leghatásosabb klaszszikus populáris melodrámában, az *Es war eine rauschende Ballnacht* című filmben a szívtelen és cinikus bajkeverő szerepe jut a kritikusnak, akitől két nő – Zarah Leander és Rökk Marika – védi meg a zenészt. Az *Es war eine rauschende Ballnacht*ban Csajkovszkij halálos párbajba keveredne a kritikussal, amelyre azért nem kerül sor, mert a kritikus nemcsak a zene hóhéra, hanem gyáva szélhámos is. Haneke filmjében már a zenész is csak kritikus, és egyúttal a nő is ő.

Már Thomas Mann érzékeli, hogy a művészet mind nehezebben valósul meg műalkotásban, melynek lehetőségét a „frázist tagadó, díszítést szétzúzó imperatívusz" támadja meg (Doktor Faustus. 303.). Thomas Bernhard Fagyának festője, Strauch, csak „teljes sötétben" tudott festeni: ez is a konvenció előli menekülés. E.T.A Hoffmann Murr kandúrja idején a művészkép válik disszonánssá, a termékeny művészt sem lehet többé idealizálni, legfeljebb műve haladja meg őt, nem ő az ideál. A szellem visszavonulása, mely a Murr kandúrban megindul, *A zongoratanárnő*ben tetőzik, az új kor a halálon túli vagy virtuális kielégüléstől is megfosztja a lelket, mely Thomas Mann hőseinek még ugyanúgy kijár, mint E.T.A. Hoffmann idején. A mi hősünknek már nem jár ki az autentikus kultúra megvalósítása, csak a nem-autentikus gyűlölete jut osztályrészéül. Ahogyan E.T.A Hoffmann idején a művész énideálja, most a mű ideálja omlik össze. A példaszerű életből a gyülöletteljes deviancia marad, a példaképszerű műből a hallgatás. Az új művészlélek, Erika, nem a zsenialitásért fizet a pokollal, mint Thomas Mann Tonio Krögere vagy Leverkühnje, hanem a zsenialitás helyett, annak pótlékaként jár ki az alantasság és banalitás ellen berzenkedőnek a – földi – pokol. De legalább ez a pokol még mindig azonos a Thomas Mann által vázolttal: „mérhetetlen szenvedés"… „gyalázatos megcsúfoltatás" (Doktor Faustus. 310). A Doktor Faustus vége a Kilencedik szimfónia visszavonása, *A zongoratanárnő*é Schubert elvesztése. A veszteség egyik esetben sem „csak" szellemi. Ott egy kisfiút vesznek el a férfitól a sorshatalmak, a tisztaság, a tökély képét, a jövő garanciáját, itt Erikától egy nemi szervet. Doktor Faustus alkot, Erika reprodukál, ápol, őriz, ítél, Walter pedig csak szimulál. A szimuláció a zene és az erotika közötti áthallások során, melyeken a film kultúraképe alapul, a megerőszakolás értelmét veszi fel. A hódító, vonalas Walter, önnön fallosza, mint pénisz nélküli fallosz fegyverhordozója, mint emberi szubsztancia nélküli szerephordozó, az, aki semmiből sem akar kimaradni, mindenben megmártózik, meghentereg, hogy rohanjon tovább. A Doktor Faustusban jövőtlen,

sötét de nagy beteljesedés a konklúzió, *A zongoratanárnő*ben az üresség, melyet nem sikerült kitölteni. Erika már kezdetben sem alkot és útja végén már nem is őriz, ápol, reprodukál. Elmegy a nagy koncertre, de nem zenél, nem jut túl az előcsarnokon, nem adja elő Schubertjét. A Doktor Faustus a kultúrától búcsúzik, *A zongoratanárnő*ben már a kultusz is összeomlik. Ott a nagy egészek esnek szét, itt már az elementumok.

Kérdés, miért jár ki figyelmünk a néma női Leverkühnnek, a film miért az ő története? A *Trainspotting* pl. egy miliő történetévé válik, mely feloldja a csoportban a történetet kommentáló formális főszereplőt. Erika figurája nem esik át hasonló leértékelődésen, inkább rokona *A kis véreskezű* hősének, akinek külső bukása szintén nem jár egyértelmű leértékelődéssel, bár nem magára emel kezet, mint Erika, hanem másra. A mai filmekben a válság, az önelvesztés nagyobb rangot ad, mint a jól formált, szilárd identitás. Heidegger negatív hőséből, a névtelen általános alanyból Foucault óta pozitív hős csinálnak, aki azonban nem a Walter-típusú redukált és zárt személyiség akar lenni, hanem a meg nem állapodottság, a definiálatlanság biztosítása a válság által. A mű helyére lép a diszharmonikus, kettős én, melynek mélyléte elválik felszíni lététől, s amely beépíti a kettő közötti áthidalhatatlan distanciát. Erika létmódja a Deleuze és Guattari Anti-Ödipuszában leírt „skizó", mely nem teremt művet, hanem magát a szubjektumot realizálja mint információ generáló differenciát, menekülést tényszerű önmaga elől, és lehetséges önmaga végtelen keresését, minden új megoldás és kapcsolat elvetését, és csak további lehetőségek feltételeként való felhasználását. Az önmagát újratermelő valószínűtlenség nem a műélvezet boldogságában, hanem az élet ajzottságának boldogtalanságában realizálódik. Érdekes művek helyett érdekes emberek jönnek? E sok boldogtalanság célja talán az utópia visszahívása a nyelvből a létbe? Ez is lehetne az eredmény, ha Erika nonkonformitása nem volna ugyanolyan szerep, mint Walter konformitása. Eltűnt az „ismeretlen kód", csak túlságosan is nyilvánvaló mimézise pótolja.

Erika a felvételi vizsgán külön ül, félrevonulva gubbaszt, szemben a tanári karral. Társai óvatosan kezelik őt, tisztelettel tűrik gorombaságát, sztárallürjét, elitárius anarchizmusát. Megértően tisztelik hívságokat meg nem értő türelmetlenségét. Erika úgy viselkedik, mint Schubert szellemi hitvese vagy a zene papnője. Walter viselkedése ehhez alkalmazkodik: Erikát megkapni annyi, mint a zene királyává koronáztatni, a zene anyjával hálni, zenévé válni általa, elvenni Erikát Schuberttől, a zene atyjától, s ha nem is a valóságban, legalább az ágyban Schubertté válni a freudiánus-totemisztikus atyagyilkosság útján.

A minták túllépésének nincs mintája. Erikának mint művészképzőnek ilyen mintát kellene tanítania. Erika érzékenysége nem az autentikusra ismer rá: „ez az!", hanem a nem-autentikusra: „ez sem az!" és „az sem az!". A szadizmusról azt mondják, absztraktság, az élet konkrétságának el nem viselése. Erika szadizmusa azonban a konkrétság eltűnése, a másodkézből való élet üressége, a kényelmes kultúra, a mindent ellepő sémák ellen lázad egy olyan világban, ahol a banalitással csak ellenbanalitás áll szemben. Erika szigorúsága több, mint az ódivatú puritánnő öncélú pedantériája. A szigorú tanárnő szadizmusának lényege egy szépségkoncepció. Thomas Mann művészsors-kisregényében fordul elő az „ingerlékeny ízlés" kifejezés, melylyel az író Tonio Krögert jellemzi (Elbeszélései. 285.). Ez a mentalitás növi ki magát ijesztően torz szadobarokká Thomas Bernhard Fagyában. Strauch, a festő rég nem fest már, képeit is megsemmisítette, a lét melletti hitvallás már csak a létezők gyalázásaként lehetséges.

Erika kommunikációs rendszere egyirányú: tanít. Nem képtelen a befogadásra, de csak a kulturális bálványok, nagy holtak információját fogadja be, a társakét elutasítja. A holt

kultúra terjesztése az élő kultúra tagadása, ha a holt az élő és az élő a halott. Erika szerelmi története is az elutasítás és kizárás gesztusaival kezdődik. Érzéketlen bezárkózása az érzéketlen világ üres ágálása elleni tiltakozás.

Erika nem félénk. Tartózkodása nem menekülés, hanem támadás. Az első találkozást a találkozás ellentétévé minősíti, becsapja Walter orra előtt a liftet, aki a lifttel versengve, emelkedő kerengés formájában követi Erikát felfelé, optimista csúcskultusz tengelyévé nyilvánítva a nőt. A nő, amikor a férfi érzelmi vagy világnézeti közelférkőzéssel próbálkozik, görbe mosollyal hárít, elutasítva a lelki csapdákat. Erika tartózkodása jéghideg védelmi rendszer, minden kifejezésről lemondó visszafogottság, minden érzékenység általános frigiditása. A visszafogottsággal, a kifejezés lehetőségével, a lehetséges kifejezések őszinteségével kapcsolatos fenntartások a klasszikusok tiszteletével párosulnak, mintha a klasszikusok egyszer s mindenkorra elintéztek volna minden kifejezést. A történelem kezdetén kivonultak a világból a csodák, a modernség kezdetén hasonlóan hagyta el az életet a kaland, a posztmodern pedig végül most úgy jelenik meg, mint az az idő, amikor a kifejezés, az autenticitás, az eredeti létélmény is kivonult a kultúrából. A kifejezést, miután ideje elmúlt, nem lehet művelni, a régi kifejezéseket kell felidézni és kommentálni. Erika dühödten veri a billentyűket, s a zenét túlharsogják magyarázatai. A kommentálás feltételei olyan attitűdök, melyeket fosztóképzőkkel ellátott szavakkal jelezhetünk. Az eltávolító negativitás lesz az autenticitás kritériuma. Distanciára van szükség és nem azonosulásra, hideg tanulmányozásra és nem odaadásra, gyanúra és nem lelkesedésre, szorongásra és nem rajongásra.

A régi filmkultúrában – amíg a film évezredes kultúrtendenciák folytatója és összefoglalója – a férfi élezi ki és a nő oldja a konfliktusokat. A férfinem a meghasonlott és kétlelkű. Csavargó, akit a nő hazavár, sebzett harcos, akit a nő gyógyít, rossz múltú bűnös, akinek a nő megbocsát. A XX. század második felében ez egyszerre megfordul. Már Antonioni filmjeiben a férfi a naivabb és a nő a meghasonlott, a férfiban semlegesednek a nőben kiélezett konfliktusok (*Kaland, Éjszaka, Napfogyatkozás, Vörös sivatag*). Már itt megindul az a folyamat, amely Haneke filmjében a kiélezés groteszk formáit éri el: női Hamlet áll szemben a férfi Opheliával. Erika azért sem akarja, hogy Walter Schubertet játsszék, mert sokkal inkább testesíti meg Schubertet ő, a nő, mint Walter, a férfi. A kreatív nagyság ősképének, a vágy elveszett tárgyának áttételes megelevenülése már csak belül megy végbe, nem kívül, az ember már csak önmagának partnere, a világból azért veszett ki a szolidaritás, mert a társ idealizálhatóságával együtt minden partnerség ellehetetlenült. A társ mindig csak visz, sohasem hoz, fosztogató és nem ajándék, parazita és nem életforrás, a viszonyok megtámadnak, meghamisítanak és kifosztanak, s az ember sem elég türelmes, hogy esetleg fejlődési pályára állíthatná a defektes viszonyokat. A régi filmkultúrában a nő az emócióra programozott, a férfi sztoikus harcos és műszerlelkű profi. Az imaginárius szféra szimbolikus átalakulásaiban ezért a nő mint perfekcionista profi és városi harcos figurája képviseli az emancipációt. Egy önfélreértő emancipációt, mely alapvetően kegyetlen, pusztító világ urává akar emancipálni és nem egy emancipált világ teremtésében látja az emancipáció lehetőségét. A tökély a hideg pontosság műve, melynek ára az én és a szenvedély zárójelbe tétele. Nem a világ létét kell zárójelbe tenni, hanem az én létét: a jelek dolgozzanak egymáson, a problémák oldják meg egymást! A fegyverré emancipálódó nő a fallikus nő. Ha az igazság torzulásainkra vonatkozó, nehezen elviselhető, kegyetlen igazság, akkor az én nárcizmusa és a dominancia ösztöne az igazság kutatásának, megközelítésének legfőbb akadálya. Az önszeretet és szellemi kénye-

lem posványából kell kitörni a szadomazochizmus segítségével, mely szadomazochizmus ugyanakkor kedvez a dominancia ösztönének, s elnyomóvá „szabadítja fel" az elnyomottat, nem felszabadítóvá.

Nemcsak az alkalmazkodás tökélye kíván hidegséget, a naivval szembeállított intellektuális attitűdnek is ez az eszménye. A szellemi felnőttség jele lenne az önnön érdekei és szenvedélyei fölé emelkedés. Az ember ne legyen elfogult, determinációk reflexe, ösztönök és szokások rabja, hiszen akkor megnyilatkozása is csak szociálpszichológiailag értékelhető tünet lenne, s nem az igazságkutatás terméke. A szerkezetre, az egészre figyeljen, követeli Erika tanítványától, ne elégedjék meg a perfekt frázisokkal. Figyelje önmagát, s csípje fülön a leckemondó hajlamokat, a konvencionális reagálásokat. Ne korlátozza őt a megértés, egyetértés és elfogadottság vágya. A progresszív kommunikatív integritást ne korlátozzák a korrupt kommunikációs közösség előírásai. Erika dühödt nonkonvencionalizmusa Leverkühn és Tonio Kröger rokonává teszi őt, szintén menekülni vágyik az „általános emberi" közhelytömeg (akárcsak az anya) fogságából. Erika eme autenticitásvágyát Walter nem osztja. Az újabb nemzedéket képviselő Walter számára a nonkonvencionalizmus is csak egy konvenció rendszer, egyik játszma a sok között. Walter igyekszik kitapogatni Erika értékrendjét és szája íze szerint beszélni, ágálni, Walter számára azonban az értékrendek csak partitúrák, melyeket egyenlő perfekcióval lehet és kell előadni: a kultúra egyszerre csábtánc és imponáló rituálé. A lét csak szédület, melyet az előadás tökélye idéz fel. Erika esszencializmusa romantikus, nem véletlen, hogy Schubert az ideál, míg Walter konstruktivizmusa a korszerűbb, uralkodó mentalitás, az együttélés és túlélés garanciája. Erika defenzívába szorult romantikus esszencializmusa ezért védekezik a mérnöki szigorúság különös hangsúlyozásával. Különösen allergiás az érzelgős pátoszra és annak artisztikus továbbfejlesztésére, a virtuozitásra. Tökélyt akar, de utálja a virtuozitást. Elérhetőt akar-e? Vagy hamisítás minden megvalósulás? Erika egzaktságra vágyó érzelmi ember, Walter a fordítottja, a művészetre vágyó mérnök. Erikának intellektuális fegyelme póz, Walternak nagy érzései azok. A két főszereplő egymást is megtámadja, és mindkettőben önnön lényege is megtámadott. Erika csonkítja, pusztítja a szenvedélyt, mely túl nagy benne, Walter pedig buzgón játssza meg a személyiségéből hiányzó lelki viharokat és szellemi mélységeket. Elfriede Jelinek, akit a „nemi front" haditudósítójaként jellemezett az aligha jó indulat, más frontról is tudósít, Haneke, a „polgárháborús trilógia" szerzője pedig nyilván nem sértődik meg, pozitívumnak tekinti a haditudósítói terminológiát, a harcias fronthasonlatot. Az az érzésünk, ha a filmben megjelenő dupla front, két nem és két nemzedék harcát szemléljük, hogy minden szenvedély addig élt, amíg elfojtották és elnyomták, az elfojtás szüksége a szenvedély erejének tanúsága, a túlcsorduló és lendülő élet erejének önkínzó megnyilatkozása, míg mindenféle felszabadulás, rehabilitáció és szentesítés csak azért válik lehetségessé, mert már nem él, amit felszabadítottak. Ami szabad, az halott. Még csak az sem, ez is túl patetikus fogalmazás lenne, nem az „orgia utáni" világ szája íze szerint való. Nem halott, csak döglött. Árnyakat szabadítanak fel mindig, miközben mindazt, ami ma élne, most születik, megint elnyomják. A felülről felszabadított kultúra, a felsőbbség által ajándékozott szabadság azért olyan nagylelkű, mert már nincs mit felszabadítani: mindig azt az erőt szabadítják fel, ami nincs, és azt az értéket ismerik el, ami önmaga karikatúrájává vált. Talán csak a tiltottra lehet vágyni, és talán csak az a szentség, szent és nem profán, amit nem imádnak, hanem gyűlölnek.

Erika gyakran fordít hátat tanítványainak és a nézőknek, nekünk. A „konok elfordulás" eme gesztusát a Doktor Faustusból is ismerjük. Erika áll a zúgó város felett, amelyből semmit sem látunk, szűrt fényben, étvágytalanul tartja kezében szerény szendvicsét. Thomas Mann Leverkühnje szellemi lényegében érzi támadva magát, amikor így, elfordulva, az ablakhoz lép (Doktor Faustus. 389.). Világfeletti művészetvallása a könyörtelen szigorúság és pontosság segítségével akarja megmenteni a szépséget. Walter számunkra akarja elfogadhatóvá tenni a szépséget, Erika banális önmagunkat elfogadhatatlanná tevő szépséget vizionál. Nincs hűség, csak különböző irányú túllépések, életlendületek. Erika is megerőszakolja a zenét, de Walter csak a zenét erőszakolja meg önmagával, Erika önmagát is a zenével. Erika számára a zene az igazság, Walter számára inger, mutatvány és teljesítmény. A polgár a kellemességre redukálja a szépséget és a fogyasztásra a műélvezetet, a vele szembeforduló avantgarde ízlés ezért a kellemetlenségre redukálja a szépség lényegét. Az egyik hízeleg, a másik ócsárol. Aranyoz az egyik, sároz a másik. Mindenki a maga módján erőszakolja meg a zenét, mely Walter számára az önkényeztetés szolgálója, Erika számára valami éles és kemény szerszám, önmagába vert kés, nagy műtét eszköze, megtisztító, gyógyító műtété, mely számára a jelenvaló világ csak gyulladt féregnyúlvány. Erika romantikus idealizmusa számára az ittlét csak a lét terhe, beteg, burjánzó része. A művészet mint szamurájkard vagy sebészkés olyan eszme, amelyet a modern művészet még képviselt, a posztmodern azonban nem tud elfogadni és átélni. A modern igazság ugyanis olyan betörési pont, amely a régi kódokkal megfejthetetlen, olyan üzenet, amelynek ki kell tenyésztenie a befogadókban a kódját. A modern mű olyan újító erő, teremtő szellem foglalata, melynek magának kell megteremtenie a befogadókat, akik majd megértik őt. A posztmodern igazság tanúsága ezzel szemben a globális hatékonyság. Ez a kor Michelangelot is átfesti, kimossa, ragyogó színeket adva neki, eltüntetve a sietős turisták által úgysem látott árnyalatokat. A műalkotásnak a világpiacon kell helytállnia, a művészi tevékenység olyan közvetítő apparátusok szankcióitól függ, melyek megkövetelik, hogy a valóság uralkodó társadalmi képének tökéletesítőjeként lépjen fel. A mai ember, a globális újnomád azt követeli, hogy mindenütt ugyanaz a valóság folytatódjék. A végét járó élettakaró, az ökokatasztrófák és az épp Haneke filmjeiben állandóan jelzett, globális mindennapiséggá váló permanens polgárháború új feltételei magyarázzák a mindenek felett való biztonságkeresést. A permanens forradalmat hirdető maoista generáció, felnőve és megöregedve, permanens és globális polgárháborúként valósította meg eszményét. Döntővé válik az elfogadottság, a regularitás, a valamely csapat menedékébe való behúzódás. A műalkotás sem robbantgathatja szabadon a világképeket, mint tehette Fassbinder idején. A posztmodern az episztémék feloldása a rituálékban. A defenzív episztémé menedéke a hallgatás, az elnémulás, Erika ezért nem lehet alkotó, de előadó sem lehet, mert ebben a rituálékkal való oppozíció akadályozza. A rítus sokkal rögzítettebb, mint a mű, mert a művet az anyagi hordozó őrzi, míg a rítust csak a szokás merevsége.

Walter magát Erikára kényszerítő tanítvány is, nemcsak udvarló. Faust famulusa is imádó, ha nem is ilyen közvetlenül erotikus értelemben, amint az egy alpáribb, anyagiasabb, mohóbb, türelmetlenebb és ingerfüggőbb világban elkerülhetetlenné válik. Faust kisasszony egyedül marad, nincs ördöge. Ha csak nem a nemi szerv az ördög, de akkor sem a mácsóé, amellyel nem tud mit kezdeni, legfeljebb önmagáé, mellyel aggodalmasan tárgyal, küzd és alkuszik. A lényegi idegenség belső, a külső legfeljebb ennek árnya, alkalmi kivetülése. A melodrámában a szerelembe halnak bele, a művészfilm azonban csak a melodráma szatírjá-

téka lehet, melyben a partner csak alkalom, hogy az ember önmagába haljon bele. Az ördög végül még csak nem is a test ördöge, hanem az önviszony ördöge, aki a partnert fölösleges harmadikká degradálja, az önpartnerség működési zavarává. A lényeges párbeszéd belső, a felületes szeretőnek ezért csak vádló vagy kioktató, türelmetlen szavak jutnak.

Minden egyéb lét békésen magába süpped és feltétlenül azonos önmagával, csak a szellem szorul rá, hogy zavartalanul működhessék, önmaga igenlésére, miáltal a zavartalan működés feltételévé válik a kétely és meghasonlás, a zavar. A test ugyanúgy nem kérdezi, hogy akar-e az ember menstruálni, ahogyan a lélek sem kérdezi, hogy akar-e a személyiség vágyni. Tolsztoj Az ördög című szexőrület-elbeszélésének hőse küzd a vágy ellen, mely „megmutatta neki, hogy – nem szabad." (Regények és elbeszélések. 2. köt. 311.).A célokhoz kötődő szellem tervét zavarja az okokhoz kötődő test, a tudat értékeit a tudattalan szenvedélyei. A szellem nemcsak a test durva mert kényszerítő érzékiségétől érzi magát veszélyeztetve, a lélek finom érzékiségét is kísértésnek érzi. A szellem ezért az életnek és a léleknek is ellenlábasa. A cselekvés szabadságára vágyik a történések rabságával szemben, a tervezés és kivitelezés szabadságára: ezért Erika a sötéten őrjöngő mámoros zenét éppúgy elutasítja, mint a könnyelmű bravúrok önélvezetét képviselő táncos zenei akrobatikát. Nem is mágikus rítusként és nem is gondtalan szabadidő tevékenységként űzi a zenét. Nem is vallás a zene a számára, és nem is szórakozás, a tiszta zene ugyanaz a szubjektivitás, mint a tiszta matematika az objektivitás számára. A modernitás különböző formákban megfogalmazódó, különböző követelményekként, az alkotás önkéntes önnehezítéseiként megfogalmazott eszményei: az érzelmek determinánsaitól leválasztott szellemi szabadságot képviselő egzaktan eredeti kombinatorika, később a szemantika alól felszabadított szintaktikai szellem vágya. Előbb az érzelmektől féltik a jelentés szabadságát, később már a jelentéstől az észt. „Nincsenek érzelmeim, Walter, és ha lesznek is, az intellektusom irányít." – vallja Erika reménykedve. A biztosan szabad szellemi középpontba való visszavonulás azonban, bármi legyen ez a középpont, csak az elfojtott visszatérésének, a palackba zárt valami – nem a szellem, hanem az élet – bosszújának provokálója. Az intellektus összeomlását, az intellektust elsöprő erők orgiázását az intellektus rémuralma magyarázza. Erika zeneeszményének szigorú puritanizmusa és hangsúlyozott racionalitása az ember felezése. Különösen ellentmondásos ez épp a zenében, mely a csábítás legnagyobb szimbóluma az Odüsszeiától az *Invasion of the Body Snatchers* című Don Siegel filmig. Az embert felező, az élet és lélek káosza vagy anarchiája ellen tiltakozó – modern – szellem maga is felezett, mert a szellemet csak fegyelemként határozza meg, nem szenvedélyként, csak kombinatorikus intelligenciaként, kalkuláló ravaszságként, és nem ihletként. Az előző nemzedék Schubert-zenéje (ahogyan pl. Willi Forst *Leise flehen meine Lieder* című filmjében megjelenik), olyan, mintha egy szeretett személy fülébe dúdoló csábítási eszköz volna, mely persze jóra csábít, még a Mario és a varázsló gonosz csábításának ellensúlyaképp, az új Schubert, Erika bálványa úgy szólal meg, mintha százezrek számára akarnánk, monumentális hangfalakkal kihangosítani. Erika wagnerizált vagy walkürizált, érces hangú, katonás léptű Schubertje mintha élőhalottak ébresztését, életbe való visszahívását szolgálná.

Erika mint női Leverkühn a „magas" kultúra problematikájának kifejezője. A kispolgár a környezetet, a miliőt, az államot, a közvéleményt eszményíti, ragaszkodik az illúzióhoz, hogy a világ otthon, melyet bölcs felügyelők, jóságos szellemek, zseniális tervezők és szervezők, előrelátó, felelős és együttérző elmék, evilági vagy túlvilági gondozók tartanak rendben. Az

arisztokrata és a nagypolgár önmagát idealizálja úgy, ahogy a kisember a világot. A művészi arisztokratizmus az elitárius arisztokratizmus esztétista változata. A művész kegyetlen és sivár helynek látja a világot, de ajánl helyette egy helyet (a szellemet, a nyelvet), melyet továbbra is idealizál. A modern művész önkritikája nem volt olyan fejlett, mint kritikai érzéke, ezért esztétikai szigora nem mentes a hübrisztől, mely végül az esztétikai modernség összeomlásához vezetett. A demitizálás is önmitizálás volt, a dezillúzió is új illúziókon alapult. A giccs ideálja a bemutatott szép világban testesült meg, a sznobizmus ideálja a rossz világra ráolvasó művész intellektuális mágiájában, s a művészet mint világbíró sok türelmetlenséggel, gőggel és önimádattal inszcenált utolsó ítéletében. Manapság a társadalom általános hidegségéről, empátia és szolidaritás fagypontjáról beszélnek. Mindenki a más hidegségére mutogat, míg Thomas Mann Leverkühnje önmaga hidegségét panaszolta fel a kétely percében (Doktor Faustus. 164.). A zseni megvallja a „melegség, a szimpátia és a szeretet hiányát", a „robusztus naivitás" hiányát (166-167.). A természetben érvényesülő üvegház-hatás fordítottja a kultúra jégkorszaka, melynek struktúráit többé semmiféle határ, fedél és közvetítés nem védi a társadalom, a gazdaság, a spekuláció kihatásaitól. A lehűlés előrehaladása pontosan dokumentált. Adrian Leverkühn pl. sokkal „hidegebb" mint Tonio Kröger. Erika is hidegebb mint Leverkühn. A szellem győzelme Thomas Mann Doktor Faustusában az élet veresége, így öncsonkításnak bizonyul az önmegvalósítás, melyről ennek ellenére még évtizedekig fontoskodva fognak szónokolni. A zongorázó kisfiú már a Buddenbrook ház végén a valóság, az előtte álló élet feladata elől menekül a kultúra csúcsaira. Brecht és Marcuse a klasszikus művészetet és a polgári magaskultúrát is eszképista kultuszként fogták fel, ahogyan Arnheim vagy Adorno a tömegkultúrát. Thomas Mann azonban még úgy gondolta – akit ezért Brecht szintén „kuliná ris" szerzőnek tekint – , hogy a valóság elől való menekülés tárja fel, ha elég kegyetlen önmagához, a mélyebb valóságokat. Ehhez azonban az kell, hogy az ember a maga erényeiben lássa a kudarcot, és ne mások kudarcából kovácsoljon erényt. Erika már az önidealizáló elitáris szellem visszavonuló változatát képviseli: Schubertet még tudja idealizálni, önmagát már nem. Ma már a demitizálás és dezillúzió másodlagos mítoszai és illúziói is betegek. Erika hanyatlása és bukása, Adrian Leverkühn bukásához képest, kétszeresen szükségszerű. Szükséges mindazon okokból, melyek – mint a hideg félemberség és az absztrakt magány, alkotás és kommunikáció konfliktusa, érzékiség és szellem meghasonlása – Leverkühn bukását magyarázzák, s azért is, mert az aszketikus szellemkultusz is iparággá válik, a rendszer befogadja és a maga javára fordítja, mint minden lázadást, ez a hatvannyolcas generáció óta nem titok, s már az akkori lázadók számára is többé-kevésbé világos volt, csak azt nem látták, milyen nagy üzlet lesz mindenből, semmi sem maradt, amiből ne válnék nagy üzlet, s a turbókapitalizmus elnyomó eszközeit a lázadások termelik. A művészetből, mely Thomas Mann idején az élet – reménytelen – szeretete volt, mára a lehetetlenné vált művészet reménytelen szeretete maradt.

Erika vége egyben a „modern projektum" vége, a szerzetesi esztétika és a matematikai szellem, a szellemi aszkézis kudarca. Haneke női Leverkühnjét ugyanazok a visszaütő erők támadják meg, mint Thomas Mann Leverkühnjét. Ha az emberi nem tudja integrálni az angyalit és az ördögit, akkor két ellenfele támad. Ha az apollói és a dionüzoszi harcában az apollói szókratikussá merevedik, akkor a harc nem a kommunikáció felé vezet, s a dionüzoszi szellem az elevenség tombolásából életellenes tombolássá válik. Végül két démónia marad, a steril absztraktum démóniája és a sáré, mocsáré. A kultúra két arca csak a halál két arca: a merevség és a szétesés.

16.5. Fusson, akinek nincs bora

(Fekete zongora, fekete erotika)

A zongorára lecsapó ujjak felélesztik a gyönyör hangjait. A kísérő verbális kommentár elutasítja a kellemes zsongítást és kemény ingert, hideg ekszẗázist követel. A szigorú stílus, a kemény fegyelem követelménye kettős szorongásból, dupla kísértés által ostromolt érzékenység sarokba szorítottságából fakad: mintha a hangokat két kísértés is szólítaná, egyszerre akarván limonádévá hígulni és démóniává sűrűsödni. Nem baj, közli Erika, ha hamis hangok (kínok, bűnök) is belecsúsznak, a fontos az egész megértése és megelevenítése. Nem hízelegni kell, nem a kellemesre szűkíteni az élményt, hanem az érzékenység egészét kell megszólaltatni. Az érzékenység a XVIII. században a kifinomultságot, a finomabb ingerek relevanciáját és a durvábbak legátlását jelentette. A XX. század végén, midőn a finomságot képmutatásnak, manírnak érzik,az érzékenység az érzés intenzitásának felszabadítását követeli. Mindig egy korábbi megszállással szembeni ellenmegszállás érzi magát az érzékenység vagy a felszabadulás képviselőjének, holott a gyengédség nélküli szenvedély parancsa ugyanolyan manír, mint a szenvedélytelen gyengédség parancsa. Minden egyoldalúság jogosult és produktív, amíg az uralkodó ellentett egyoldalúság megtámadását szolgálja, mely jogosultságát elveszíti, ha ellentett divattá vagy paranccsá intézményesül és kollektivizálódik. Mivel *Az ismeretlen kód* című filmben a melodrámán nevetnek az azt szinkronizáló színészek, talán feltételezhető, hogy Haneke ezúttal is a Walter pózává silányult szentimentális nosztalgiák ellen lázadó Erikával érez együtt. A zongora az érezni, ébredni akaró érzékenység, a zene a benne alvó lehetséges szenzációk kifejezése, míg a hang, Erika kommentárja a partnert ostorozza, amiért mechanikus és erőtlen, nem tudja felébreszteni az alvó valamit. Mit? Örömöt? Vagy valami nagyobb szenzációt, ami fontosabb, mint az öröm? A zongora az ébredni vágyó szenzibilitás lehetőségeit írja ki billentyűzetével, míg a hang számon kéri a kultúrát, a szenzibilitást, a kreativitást, elégtelenné nyilvánítva a kezet, kudarccá a találkozást. Mindennek meg kell szólalnia, magas és mély hangoknak, harmóniáknak és diszharmóniáknak, birtokba kell venni a billentyűzet (a lehetőségek, az érzékenység) teljességét. Az egészre, a teljességre, a lényegre figyelés a félreütések kockázatával jár, melyeket csak a figyelmet beszűkítő, részletekben elvesző bíbelődés kicsinyes óvatossága kerülhet el. A hangokkal vitatkozó szó, a hangokat ostorozó szó, esztétikum és kritika viszonyát eleveníti meg. Ez a kritikus éberség, mivel Erika is zenész, a művészet önkritikája mint önkeresésének útja, mely tévúttá válik, ha megreked a hárító racionalizációban, a bíráskodó kritikában. Az éledni akaró esztétikum életlendülete két ellentétes irányba törekszik, egyrészt átintellektualizálódik, másrészt átszexualizálódik, mert a szexuális érzékenység problematikájába transzponálva kiélezhető az általános esztétikai problematika egész életet érintő relevanciája. Az általános esztétika által tematizált szenzibilitásprobléma súlyát a szexuálesztétika teszi kockázatossága teljességében, „húsba vágó” mivolta súlyában érzékelhetővé.

Az anya Erikát teszi tárggyá, Erika a tanítványokat teszi tárggyá, csak a zongorát veszi emberszámba: míg a tanítványokból élettelen bútordarabot csinál, a zongorát alannyá teszi, lelket, szellemet fakaszt belőle. Az emberek támadnak vagy védekeznek, elzárkóznak vagy ostromolják egymást, a gesztusok kisiklanak, a szavak is csak akkor tárgyszerűek, ha a zenéről van szó. Sem a nyelv, sem a testnyelv nem működik, csak a zene él. Az álélet az emberközi viszonyokban zajlik, a szubsztanciális élet a tárgyi viszonyban, a zongoratest és

az embertest, a billentyűk és az ujjak találkozási pontján. Nézzük e találkozásokat. Tanítvány ujjai verik a felülnézet által hanyatt fektetett, kiterített zongora billentyűzetét. Az érintkezések hangsorokban realizálódnak, az ujjak által izgatott zongora megelevenült élményeiként. Mindezt felháborodott női hang kíséri, mely által mintha a zongora közölné kielégületlenségét. A zongora a test, a zene a gyönyör, a hang pedig az öntudat, mely kifejezi elégedetlenségét, leminősíti a gyönyört. A felháborodott, elégedetlen hang, a felcsattanó türelmetlenség minden pillanatban utasítja az ujjakat, korrigálja a partner szándékát, pontosabban a maga – társa által kielégítendő – befogadói igénye, élménykereső szándéka kivitelezésére utasítja a partnert, mint a magába zárult onanista szingli, aki már a partnert is csak élőgépként, önkielégítési eszközként tudja tekinteni, s kontrollvágyába, uralmi ösztönébe gabalyodva nem tudja magát átadni a találkozás spontaneitásának. A frigid parancsnokság elbizonytalanítja a partnert, a zene kisiklik és széthull. Kezdje újra, utasít a hang fagyosan. Váltakoznak a kezek, melyekre letekintünk, más-más emberekhez tartoznak, váltakoznak a partnerek, végül a hang képviselője, a fogalmi parancsnokság szószólója, a kritikai tudat szóvivője az utolsót is lesöpri a zongoráról, s maga veszi birtokba a billentyűzetet. A hang és a kéz együvé tartoznak. A zongora, a találkozás szimbólumából az öntükrözés szimbólumává válik. A zene, melyben találkozni kellett és összeolvadni lehetett volna, egyszeriben szétválaszt. A konvenciók elleni lázadás, társtalanul maradva, szemünk előtt pervertálódik.

Az expresszionizmus korabeli zongoraművész, Orlac kezei túl aktívak, azt is megteszik, amit nem kellene, Erica ezzel szemben restségük miatt ostorozza az idegen kezeket, melyek vendégek a zongorán. Végül Erika kezei is túl aktívnak bizonyulnak, már az első fürdőszoba jelenetben olyan aktivitásokra vetemednek, mint az expresszionista horrorban történt. A zongorista kezei egyszerre az egész valóságon zongorázni akarnak, az ember nem az élet középkorian alázatos vagy modernül érzékeny interpretátora akar lenni, hanem teremtője, de ebben a pillanatban rombolni kezd. És mégis a zenére mondják, hogy közvetlenül a lét önteremtő erejének középpontjából merít, ezért érzi a néző pl. Willi Forst *Leise flehen meine Lieder* című filmjében a kettős mésalliance abszurditását: Schubert földre szállt isten, akinek az Esterházy hercegnő a rangon aluli partner, míg földi, társadalmi szemmel nézve a zenetanár Schubert a rangon aluli szerelmes.

Erika előbb megszólja, megítéli és elutasítja a zongorán váltakozó kezeket, végül maga ül a zongorához, melyből dühödt elszántsággal, komor kegyetlenséggel hívja elő a pontos érintések által kiválasztott, megfelelő hangokat. A heteroesztétikus élményt autoesztétikus élménnyel váltja le, majd exhibicionista és voyeurista esztétikum formákba lépünk tovább, midőn Erika Walter, majd Walter Erika előtt játszik. A *Szűts Mara házassága* című magyar film erotikus nagyjelenete a zongoránál zajlik s hatása az együttműködő kezek kiváltotta hangok egymást hajszolva megelevenítő mámoros táncából fakadó találkozás élmény boldogsága, melyben a gyötrődő melodrámahősök egyszeriben megsejtik a nagyvonalú élet, maguk és egymás elfogadása, a felemelkedés és túlhaladás boldogságának lehetőségét. *A zongoratanárnő* zongorája nem ilyen találkozás színhelye. A zene első pillanattól a szexualitás metaforájaként lépett fel, s a férfi és nő egymásnak mutogatott izgalma, egymás elé tárt zongorajátéka szexuális program és ígéret. A két program azonban kezdettől fogva elvéti egymást, nem találkozik: Erika a mélység, a pontosság, a kemény és kegyetlen, akár rettenetes igazság kihozását követeli, Erika zongorája is Pandóra szelencéje, mint a doboz az ágy alatt, s mindkettő a nő testére és személyiségére utal. De míg a görög mítoszban nem szabad kinyitni a szelencét,

s a felnyitásért kell bűnhődni, a mai emberiség immár több mint egy évszázada meg van róla győződve, hogy csak azt kell gyászolni „ami nem lett, s az él örökké, ami volt". A bűn most már a ki nem nyitás. Csak a zárt – s ennyiben problémás, romlott, beteg – személyiség érdekes, csak neki van titka, de a titok arra való, hogy megfejtsük. Erika zongorajátéka kipakolás, míg Walteré díszcsomagolás. Walter játéka a tökély, tetszetősség, a bravúros kellemesség eszményét képviseli, Erikáé a provokációt.

A hang tehetetlen, érzéketlen mivoltukért rója meg a kezeket. Az érintési tilalom, a kéztilalom ellentéte az érintés és aktivitás mélyén rejtőző tehetetlenség megbírálása. A bírálat azt jelzi, hogy a kéz nem vette birtokba a zongorát, az érintés felületes, nem valóságos, s nem a dallamot hozza elő, csak annak hamis mását. A lehetséges dallam a fogalmakban megtestesülve fordul szembe a valóságos dallammal, hogy ostorozza, elutasítsa azt, kétségbe vonja autenticitását. Mindig, mindvégig az autenticitásról van szó. Az új auteticitáskeresés egyben bosszú is a régin, s azért szexualizálódik át így, mert a heideggeri „Dasein"-nek, mint kritikusai megállapították, nem volt neme, nemi identitása. A kéztilalom és a tekintet-tabu a tudattalan történelmi és kulturális megtermelésének és felhalmozásának eszközei. Ne nézz rá, ne nyúlj hozzá! Őrizd a szent titkokat. Ne bolygasd. De ha már rájuk nézel, illeted őket, akkor ne kesztyűs kézzel tedd, ne óvatoskodj és ne válogass. A rátekintés és hozzányúlás rendkívüli állapotai és a tilalmak feltételezik egymást, egymás minőségéről gondoskodnak. Ezért követeli Erika, ez a zárkózott puritánnő, a radikális játékot, az elhatározott odanyúlást és éber, kíméletlen végigcsinálást.

Az érintési tilalmak helyére lép, az eksztatikus deszublimációs időkben megvont új határként, a játszmák fordított szelekciója, bizonyos korábban előírt játszmák tilalma. Walter mindent játszhat a zongorán, kivéve Schubertet: mert nem a játék az odaadás aktusa, csak egy bizonyos végső – őrületközeli?, halálközeli? – játszma, méghozzá olyan, amiről senki sem gondolná, hogy pontosan ez az. Mindent szabad játszani a zongorán, de ha mindent szabad, akkor a lelket legbensőségesebb szubjektivitásában érintőt, Schubertet tilos. Ha mindent szabad, ha az ember minden ingernek kíváncsian és egyben tartózkodón, kísérletezve, de nem azonosulva átadja magát, akkor meg kell állni az én kápolnájának vagy kriptájának küszöbén. Ha az ember mindent kipróbál, akkor kell, hogy legyen egy része, aki mindezen kívül marad, sőt érintetlen marad tőle, s aki nem adja magát, míg meg nem győzik, hogy itt a teljes kommunikáció s a feltétlen találkozás elkötelező pillanata. Ilyen pillanat azonban csak a triviális melodrámákban van, ahol annyira elkerülhetetlen, amilyen valószínűtlen egy művészfilmben. Haneke olyan filmet, pl. olyan Faust-variánst is csinálhatna, ahol megvalósul ez a pillanat: – „Maradj! Ne menj!" – mondják a szereplők, aztán a rendező visszapergeti a jelenetet, s a cselekményt az iménti, pozitív megoldás ellentétével folytatja: bocsánat, eltévedtünk, egy másik filmben időztünk, térjünk vissza az igazsághoz. A *Furcsa játék*ban láthatnuk hasonló visszavont képsort, a hirtelen fordulatot, nagy akciót, győzelmes leszámolás irreális pillanatát.

16.6. Antipólus

Az anya és Erika, a főcím előtt összecsapó nagy ellenfelek sokkal inkább azonosak, mint különbözőek, furcsa pár, zárt életközösség, szétválni, önállósulni nem tudó lények, akik a regényben alig várják, hogy a férfitól szabadulva, meghitt feszültségeiknek átadva magukat,

apró élményeken kérődzve, hazataláljanak otthonukba, a nap végén. Viszonyuk kínos mivoltában is meghitt, véd minden kockázatosabb viszonytól, ezért nem fejlődő. Walter felléptével polarizálódik a drámai tér és indul be a dráma. Az irreális anyai álmok csak egy statikus világ fennálló összefüggéseit szépítik és stabilizálják; bármely aktivitáskísérletnek, helyzetváltoztatásnak, kezdeményezésnek és beavatkozásnak csak az idegen fellépése ad értelmet. Ettől kezdve van tétje a tetteknek. A vegetálás, pótcselekvés és álkonfliktus fedezékéből ugrasztja ki a szinglit a szerető. A fejlődés által a szülőnek és gyermeknek adott feladat egyből kettővé válni, míg a szeretők feladata a fordítottja, ők kettőből eggyé válni akarnak. A szülői fogságban élő gyermek számára a szerető a szabadság szimbóluma. A szeretővel való viszony pillanatra sem meghitt és szeretetteljes, nem is lehet az, mert a szeretet börtönéből kiszabadulni vágyó nő, a fojtogató szeretet áldozata felszabadító erotikára, felrázó kihívásra vágyik. Az erotika a csalogató messzeség, a foglyul nem ejtő kaland, egymás magányának és idegenségének tiszteletben tartása. Mivel a szeretetteljes egység az anyával való viszonyban kínteljessé vált, Erika korántsem bizonyos, hogy a szeretők hagyományos célját, a szerelmi összeolvadást, akarja-e igazán.

A románcok és melodrámák szerelemmitológiájában az első találkozás a megrendítő bűvölet pillanata. *A zongoratanárnő*ben a két nem viszonyának első gesztusa a hárítás. A hölgyek a lépcsőházban közelgő fiatalembert kizárják a liftből, az odalépő előtt behúzzák a liftajtót. A két merev nő rideg impertinenciával minősíti zaklatásnak a közös lifthasználat szándékát, melyre a fiatalember közeledése utal. A hagyományos férfi-nő viszony szerepmegosztása, a nő mint menekülő lény magakéretése, játékos szadizmusa és formális elutasítása a nemi játszma kezdeti szakaszának, kacérság és udvarlás küzdelmének része. Ezúttal többről, merevebb hárításról van szó, mintha nem a kacér magakelletés, hanem az incesztustilalom játszmájának tanúi volnánk. A nő és az új nemzedék nemi kapcsolatát a kultúra másként ítéli meg, mint a férfi és a fiatalok kombinálását, mert az apa nem eredet, forrás, mint az anya. A túl fiatal nőt szerető férfi csak megszállja, a feltűnően fiatalabbat szerető nő elnyeli, megsemmisíti a jövőt, mint a titánok, akik a megszülendő magzatot bekebelezik, bevarrják húsukba, nem adják ki az önlétnek, autonómiának, ahogyan ez Erika és az anyasárkány mint a szeretet elnyelő terrorja, mint elnyelő össötét és ősmély viszonyában is történt. A fiatalember egy ilyen viszonyban nemcsak áldozat, egyúttal a blaszfémia bűnében vétkes, hisz – az egy generációval előbbi nőt áhítva – saját nemzője helyére lép. Elveszíti önmagával való egyidejűségét, hogy az atyák idejét tegye magáévá. A nő, akinek életkora az imádó életkorának duplája, kvázianyaként irtózik a kalandtól. Amíg a társadalom tiltotta a szóban forgó viszonytípust, a filmek mellette érveltek, a nőt szülte újjá a férfi szerelme, és az élet önmagát újjáteremtő ereje legyőzte a fizikai időt (Douglas Sirk: *All that Heaven Allows*). Miután a társadalom engedélyezi a viszonyt, a fantázia a benne rejlő nehézségeket kezdi kutatni. Erika számára a szituáció valóban alternatívátlanul torz: vagy anyjával alkot kvázi-incesztuózus egységet, elutasítva a fiatalembert, vagy a fiatalemberrel megy bele a viszonyba, mely szintén egy tragikus incesztus mimézise, melyben ezúttal ő a fiúszeretőt tartó kvázi-anya. Hősnőnk mindkét lehetőséget kipróbálja. Miután kizárták a férfit a liftből, Walter a két emelkedő nőt követve fut fel a lépcsőn, a furcsa pár gépesített mennybemenetele úgy is szolgál, mint mágikus világtengely, mely körül a fiatalember kisbolygóként kereng. A mácsó szerelemkoncepciójában a bőr a sámándob és a nő a szárnyas ló, aki a hetedik mennyországba visz. A mácsó posztkoitális depresszió is csak egy prekoitális mániás má-

mor ellenreakciója. Kétszer, ellentett irányban szakad el a partner, a nő valóságától, duplán nem akar tudni róla. Ezért imádat és gyűlölet a szerelem, és ezért hiányzik belőle a feloldó szeretet, a szélsőségek közvetlen csapnak át egymásba.

Az előadó maga is az előadott szerzemény értelmezője, Erika azonban az előadásmódokat is értelmezi, nemcsak előadó, hanem esztéta is, nemcsak a „szépség" művelője, hanem e mesterség teoretikusa is, a „szépség" tanára. A „szépség" tanárába beleszeret a szépfiú. Ez érthető, mert a tanár nem a megszokott kellemes szépséget tanítja, hanem egy más, mélyebb, zord szépséget. A kellemes férfiszépség e pillanatban nagyságra vágyik, nagyobb szépségre, erőre, melynek titkát a nő birtokolja. A széplányos fiú tanuljon nagyságot és erőt, sztoicizmust és illúziótlanságot a nagy nőtől vagy a férfias nő kecset, bájt, kellemet, könnyedséget a férfitól? Ha a tanár viszontszeretné tanítványát, akkor nem vizet prédikálna és bort inna, hanem fordítva, bort prédikálna és vizet inna: a mélység tanára beleszeretne a felszínbe. Felszín és mély hőseink találkozásakor konfliktust okozó problematikája a Doktor Faustus elején is fellép. Leverkühn apja lepkéket, kagylókat mutat a gyermekeknek, s a természeti szépről elmélkedik: „szépségének oka is nyilván az, hogy kívül van és nem belül." (Doktor Faustus. 23.). A szépség a menekülés és álcázás eszköze, s csapdaként is szolgál, nemcsak csábítás. Az utóbbi, a csábító szépség, a tetszetősség a mélyben dolgozó emésztő erőket eltakaró felhám, reklámtest. Ezért keres a magasabb szellem, az igazság és teljesség vágya egy másik szépséget, félelmes szépséget, borzalmas szépséget, fantasztikus szépséget, rút szépséget. „Mennyi minden érintkezik itt, méreg és szépség, méreg és varázslat, de boszorkányos bűbáj és liturgia is." (uo. 23.). *A zongoratanárnő*ben a giccs nem a társadalom lesüllyedt, pauperizált régiójának lelke, hanem a lesüllyedt társadalom, kultúra és kor lelke. Ezért nincs a süllyedéssel dacoló elefántcsonttorony, csak ingatag ferdetorony, süllyedő torony vagy lerombolandó torony, a gőg tornya.

Fellép a lábatlankodó csodáló, az okvetetlenkedő zenesznob. Waltert előbb nagyon izgatja, amit Erika tud és képvisel, utóbb megriad attól, ami Erika. Izgatja a produktum, de megriad az árától. Izgatja a nő – összeférhetetlenségként és egyensúlyhiányként megjelenő – bölcsessége, mely szélesebb perspektívát, nagyobb érzékenységet képvisel, mint az ő kiművelt, de alkalmi és légből kapott frázisai. A többi zenetanár Erikához képest inkább hivatalnok, csak Erikában van valami a művész hagyományos titokzatosságából és idegenségéből. Erika nagyobb biztonsággal, mert distanciával kezeli az élet billentyűzetének mások által is igénybe vett, de kritikátlanabbul és mechanikusabban képviselt kombinációit és hangjait, s Walter ezt csodálja, nem tudva még, hogy ennek ára a szokatlan hangok és kombinációk köréből való megtérés, egy idegen, a szokottnál tágabb – „abnormális" – élményspektrum. Erika zenéje vád és gyónás, Walter zenéje kacérkodás és csábítás. Walter zenéje csak kíváncsian kísérletezik mindazzal, amit az igazi zene megvall, feltár, hogy meghaladja. Walter tehát azt keresi, amit az igazi zene meghaladni szeretne, ami elől, ha talán nem is menekül, de minden esetre azért megy vele szembe, mert szabadulni akar tőle. Walter tehát játszik a problematikával, mely azért lehet játékszer számára, mert nem kínozza őt. Mindannak játékos vágya siklik el a mélységek fölött, amit az igazi zene le akar győzni és ezért kénytelen belebocsátkozni. Walter a zenét kasztrálja, Erika önmagát. Erika a zenét szolgálja, Walter zenéje Waltert szolgálja. Erika gyanakvó kételkedéssel, ellenkező berzenkedéssel hallgatja Walter zenéjét.

Walter rajongása nemcsak a tanárnőnek szól, a nőt is megcélozza. A gyermeteg fiatalember epekedő szerelmesként, rajongó trubadúrként szegődik az asszonyi nő szolgálatába.

A tanár-diák viszony keretei között Erika a férfi zenei elhivatottságában nem bízik („Nem hiszem, hogy komolyan érdekli a zene. Magát csak a siker érdekli.”); a férfi-nő viszony síkján Erika bizalmatlansága saját nőiességének szól. Bizalmatlan ingerültséggel szemléli a férfi szerelmét, amelyet nem tud a maga minőségeihez, varázsához kapcsolni, nem ismer a maga nőiségére a férfi bűvöletében, gyönyörében. Olyan zord zsarnokot testesít meg a zeneszobákban, kinek ízlésdiktatúrája feltétlen parancs szigorú törvényeként fogja fel a szépséget. A giccses szépség csak csábít, hízeleg, de ellenképe, mely parancsol és lemondásra késztet, ez az imperatív és kasztráló, hideg szépség nem a szépség szklerózisa-e? Valódi értékek, aszkézis által megközelíthető szentség vagy hőstettekben megtestesülő lovagi kötelesség mimézise ez az elkésett szépség, mely a vallás vagy az etika mögött, nem előttük jár. Erika őrülete esztétikusabb, mint tanai, őrületében mutatja meg, amit nem tud kimondani, tanítani. Őrülete aktívabb struktúrákat generál a nézőben, mint esztétikai tanai Walterben.

A szigorú Erika a férfijogok meghódítását választotta, nem a férfiak meghódítását, nem vetve fel a kérdést, hogy jó jogok-e ezek, melyekben osztozni akar. Férfieszközökkel győzte le a férfiakat, s elismerve egyenrangú férfiként, hogy követelhetne lovagi szolgálatokat, vagy hihetne ezek őszinteségében, ha maga a lovag? Ezért fogadja az udvarlást kínos zavarral, nyugtalan feszélyezettséggel. Walter udvarlása megsérti a megállapodást, melyet Erika a társadalommal kötött, mert a hagyományos női szerep lehetséges hordozóját szólítja meg a tanárnőben. Walter kézcsókja, mely zavarba hozza Erikát, sérti a tanárt, a szakembert, a férfijogokra szert tett nőt, egyúttal csábít is a „nagy nő” szerepére.

Erika feszengése nemcsak a maga és a neki Walter rajongása által kiutalt női szerep össze nem illését jelzi, egyúttal a hagyományos női szerep belső ellentmondása is taszítja őt. Első nemi kontaktusuk vége jelzésszerűen előlegezi egész szerelmük végét: a kielégült fiatalember, aki megkapta, amit akar, lerázza magáról a misztifikációt, egyszerre vidáman közönyös és önző. Walter misztifikáló rajongása derűsen önző közönnyé változik a birtoklás pillanatában. A hagyományos nőkultusz ára, a mácsószex másik oldala a birtoklásban bekövetkező varázstalanodás. A hagyományos férfi-nő viszony duplán szadista: maga megvonásával a nő kínozza a férfit, s ennek a stádiumnak a terméke az imádat, az a szellemi szekrétum, melyet a vágyott, de nem birtokolt tárgy vált ki. Ha sikerül ezt a szellemi szekrétumot valósra, anyagira váltani, úgy eltűnik az imádat, forrása kiapad. A kacérság a férfi kínzása a nő által, a beteljesedés a nő mint az imádat tárgya, az imádat bálványa szimbolikus lemészárlása a férfi által. A tradicionális mácsószax imádat és mészárlás egysége, az imádat tárgyának végül bűnhődni kell. A nő olyan szerepet játszik a szerelemben, mint az agrárkultuszok időszaki királyai. Ha a férfi megkapta az imádat tárgyát, most már magát imádja.

Waltert vihogó fiatal nők között látjuk: a férfi sokkal műveli az egyet, ugyanazt, a szabályosat, az előírásost és elvártat, a keveset, míg Erika eggyel (a film elején önmagával) műveli a sokat, valamilyen nonkonvencionális, határsértő, szokásokon túllépő, azaz perverz erotikát, mely nem redukálódik a szép szavak által előkészített konvencionális koituszra, nem a természet egyszerű rendje szerint jár el. Walternek zenéje is megnyugtató reflex, Erikának erotikája is nyugtalanító kompozíció. Erika, Walter természetileg és társadalmilag is szabálykövető, jól kódolt, előírt és lehatárolt viselkedésprogramjával szemben, valami ijesztő, pokoli végtelen szexről, és ezzel párosult megváltó, örök szerelemről álmodik, amit természetesen ma már nem lehet ilyen romantikus szavakkal megnevezni, a lényeg mégis azonos, hosszú expedíció, egymás ismeretlen kontinensének feltárására. Erika az élmények,

érzelmek teljes billentyűzetén akar játszani, az erotikus pokol és a szerelmi menny felé is meghaladva a szokásos hangokat. Erika koncepciójában menny- és pokoljárás összefügg, s egyik garantálja a másik mélységeit, a szembenézés mélysége a megoldás magasságait, míg Walter koncepciójában menny- és pokoljárás kizárják egymást, eleve választani kell, s az üdv és a kárhozat embereinek szembenállása a lét, harca a világ. Walter úgy szeretné magáévá tenni a zenét is, ahogy a mácsó a nőket, Erika úgy szeretne egyesülni Walterrel is, új, teljes és személyes igazságot követelő kockázatvállalással, ahogyan a még soha nem hallott hangokat megszólaltató alkotóművész a zenével. A szex az anyagi emberlény, a fajpéldány reprodukciós eszközeként keletkezett, de a szerelemben a szellemi emberlényeg produkciós eszközévé vált. Erika perverzitása ezért szerelemkeresés, míg Walter szerelmi ágálása, konvencionális romantikus pózolása csak a nyers szex párkereső és becserkésző rituáléja. Minden fordítva van. Az értékek bűnként jelennek meg, és a bűnök értékként.

A regény sunyi, alamuszi Walter Klemmerével szemben a film férfihőse valóban vonzó. Benoit Magimel személyi varázsa ugyanúgy megemeli a férfifigurát, mint Isabelle Huppert a nőit. A vihogó lányok körében fellépő háremúr vonzereje iránt a nézők sem érzéketlenek. Walter a tökéletesen társadalmasult egészséges sikerember, aki minden fronton helytáll, míg Erika, aki mindent feltesz a zenére és mindent feláldoz érte, még a választott pályán is csak vergődik. A műszaki egyetemen tanuló fiatalember egyúttal virtuóz zongorista, estélyek és fogadások bálkirálya és izmos jégkorongozó. A tudomány, a művészet, a sport és a szerelem csarnokainak bajnoka. A szuperhős, a tömegfilmi koreszmény művészfilmbe tévedt változata azonban csak komikus figura lehet. A bravúrzongorista az élet minden területén perfekcionista, mindig tudja mit kell tenni és mondani, s könnyed eleganciával felel meg az elvárásoknak. Ő az, akit az amerikaiak szuperhősnek neveztek, a humanisták „reneszánsz embernek", a marxista dogmatika pedig, a maga nyakatekert nehézkességével „mindenoldalú embernek" titulálta. Mindenki erre vágyik, s íme egyszeriben milyen sivár ez a vonalasság, az egész élet, mint parancsteljesítés, megfelelés, leckemondás. A sokoldalú ember, a szocializáció perfekcionistája, Faust kisasszonnyal kontrasztálva, lecsúszik férfinaivává. Erika félelmes és szánalmas, Walter pedig banális, unalmas. A minden igényt kielégítő sokoldalú ember az egydimenziós, a mélység nélküli felszín bajnoka, a közhelyek sűrítménye, mindenből egy kicsi. Sok kis erény vajon sokra megy-e? Ábrahám mester, E.T.A.Hoffmann zenész-regényének tanár figurája, a romantikus nevelési eszmény képviselője, dühösen bírálja a harmonikus sokoldalúság eszményének naivitását: „Ej, – válaszolta a mester – , mi más véleményem lehetne erről a nézetről, ha nem az, hogy bárgyú és sületlen? Elképzelhető, sőt könnyen lehet, hogy egy olyan gyermek fejét, akinek körülbelül a majmokéhoz fogható értelmi képessége és jó emlékező tehetsége van, rendszeresen megtömjük egy rakás dologgal, amit aztán kitálal az emberek elé; csakhogy ebből a gyerekből akkor hiányoznia kell minden természetes tehetségnek, különben benne élő jobb szelleme ellenszegülne ennek az áldatlan eljárásnak. De hát ki nevezne is tudósnak a szó igazi értelmében egy ilyen együgyű, a tudás minden falatjával kövérre hizlalt ifjút?" (Murr kandúr. 84.). Ábrahám mester pontosan jellemzi a típust, melyet Walter is képvisel.

Walter Klemmer és az anya, bár konkurensekként lépnek fel egymással szemben, s Erikáért küzdő világok harca látszik megtestesülni bennük, valójában mindkettő giccsember, mindkettő eszközzé teszi a zenét, mindkettő javak és örömök megszerzésének zálogaként hajhássza a sikert. A plátói zenét az élet szolgálatába állító antimetafizikusok joggal érzik

magukat az egészség szószólóinak, s Erikát perverznek. Walter és az anya egyaránt a normát képviselik, habár ennek eltérő rangú változatait. Az anya kizárja Waltert (a liftből), Walter előbb kizárja az anyát (Erika szobájából), később bezárja (saját szobájába). Walter és az anya versengenek, dicsőségszomjuk is karikatúra, más korban talán erény lehetett, nem ilyen kicsinyes és nevetséges. Walter, miután a jégpályán is láttuk, a koncertteremben már csak szép idegen, átfutó vendég. Erika zavaros titkaival szemben Walternek a jégpálya a titka, az a végső tér és színhely, ahol lényege lelepleződik, ezt ismerjük meg világából utoljára.

16.7. Norma(sértés)

(A deviancia mint szociológiai illetve esztétikai kategória konfliktusa)

Az anya alakja, ha akarjuk, jobban lenne romantizálható, mint a szeretőé: az anya az örök konvenciók koldusa, a szerető a divatos konvenciók spekulánsa, hullámlovasa, hazardőre, showman, a pozőr értelmében. Az anya valami *Mildred Pierce*-stílű régimódi nagy melodrámában vél élni, azt hiszi feláldozza magát lányának és szolgálja őt, s lányától is áldozatokat követel, távoli célokért, nagyságért, dicsőségért, Walter élete ezzel szemben a pillanathoz való tökéletes alkalmazkodás, az új kultúra modellje a tökéletes reflexek világa, pillanatnyi áramlatok meglovaglása, a koncert ideálja is a meccs. Nincs más, csak giccs és ellengiccs, az anya a régimódi rózsaszínű giccs mártírja, a szerető a modern, lila giccs bajnoka. Az anya és Walter is a sikeren mérik a nagyságot, nincs más mértékük, csupán csak sikerkritériumaik térnek el, az anya álmodozó, Walter számító képet alkot a sikerről. Az anya sziszifuszi munkától várja a sors kegyét, Walter ügyes kalkulációktól. Csak az elvtelenség kalkulálhat mindig jól, s maradhat minden körülmények között felszínen. Ezért Walteren kívül mindenki vesztes. Az éberség elvtelenség, a többiek álmodozók. Az elvtelen éberség az álmokat is kizsákmányolja, színpadra állítja, velük sem habozik zsonglőrködni.

A teremtés tökéletlen, csak a pózolás éri el a tökélyt. Az autenticitás vágya nyomorék, csak a konvenciók tündökölnek. Az utóbbiak vannak túlsúlyban: a siker és a kellemesség, a hízelgés és a fontoskodás, a giccs és a blöff. A konfliktus abból fakad, hogy a konvenció nem pusztán a gyakorlat csontváza, melyre ráépülhet az egyéniség, mint mindennel, vele is lehet élni vagy visszaélni. A regény Waltere, a használt életet élő giccsember, mintegy képzelt mozi nézőteréről figyeli saját románcát: „Klemmer hátradől a moziszéken, majszolgatja a jégbombont, és nagy tetszéssel nézi önmagát is a vásznon, ahol az életnagyságot meghaladó méretben pereg a fiatal férfi és az idősebb nő bonyolult története." (Jelinek. 155.). E ponton már a regény is úgy működik, mint egy elhasznált kódokat, hamisítást, a kultúra hamisítása közvetítésével elkövetett élethamisítást leleplező Haneke-film. A szimuláció világában, az autenticitást, személyességet és eredetiséget irtó monopolisztikus konvenció világában a szabálykövetés a személyiség elnyomását szolgálja. Az anya is, a szerető is a passzív, receptív ember változatai, s a megvetett és megdicsőült konvenciók képviselői két oldalról nyomorgatják a talajtalan autenticitásvágyat. Ezért lehet minden tökély a konvenciók birtoka és nyomorult az eredetiség és nagyság iránti elkötelezettség. Melyik a torzabb? Már csak ez a kérdés. A kellemességbe, divatosságba vagy technikai tökélybe csomagolt primitívség, vagy az abnormalitásban, őrületben, perverzitásban vegetáló autenticitásvágy? A megfelelés debilitásával áll szemben a lázadozás őrülete. Melyik baj a nagyobb baj? Az, amelyik

normaként tud fellépni. A szétesett nagyság rothadásként jelenik meg, csak a cinikus kicsinység diadalmaskodik és ragyog. Az anya kicsinysége romantikus, nem cinikus, így csak Walter diadalmaskodhat, a többiek vesztesek. Walteré a virágzás, az anya joga a csendes vegetálás, csak Erika pusztulásra ítélt? Vagyis az, amit az autenticitás – elévült – programjaként jellemeztünk (mindaz, amit a már csak interpretációk és kommentárok által felidézhető kultúra, Schubert jelent, az élet mint a mostoha feltételekből is megvilágosodást kicsikaró „téli utazás"): az élmények és gesztusok hamisítatlansága, az élet eredeti egyszerisége, az önfelfedező világfelfedezés, ember és világ egymást provokáló feltárulkozása mint az élet kalandja; az ember tevékeny ébersége mint a teljesség megnyilatkozása a jelenlétben, miután az ember a lét tanúja, az anyag mint kozmikus katasztrófa magához térése a szellemben, és nem csupán egy más életformák ellenében a világba belevetett életforma inváziójának éhségek és gyűlöletek által dresszírozott harcosa.

Ki a normális? A valószínű vagy a valószínűtlen ember? Aki kevéssel, megszokottal, mindig ugyanazzal, a hasonlókkal szövetségben, mindent elér, mert elérhetőre törekszik, vagy aki mindig elégedetlen? Az egyszerűsítő a normális, vagy a bonyolító? A túlsúlynak, az átlagnak, a lefelé homogenizáló erőnek van módja fellépni normaként. Nem a produktívabb, kreatívabb egyszeribb, eredetibb és aktívabb szolgáltatja a normát, ellenkezőleg, a kényelmes és renyhe, a fantáziátlan és élősdi teszi azt. Az élősdi, a barbár, a pusztító, a hamisító, a passzív erő a szankcionáló hatalom. Az igénytelenségek és érzéketlenségek győzelme után az elszigetelt és ostromlott igény pervertálódik. A norma nem személyhez illő, és nem is fejlődésbiztosító létforma terve. A látszatélet által elnyomott valóságkeresők, a szabálykövetők által megerőszakolt szabálykeresők végül feltűnőbben torzulnak, mint elnyomóik. Debil normalitás áll szemben őrült autenticitással: a debil a sikeresebb, az őrült lehetne a produktívabb, ha nem maradna egyedül. A jobbik minősül rosszabbnak, az emberibb embertelenebbnek. Az *Es war eine rauschende Ballnacht* Csajkovszkija elindul a dicsőség felé, mert ketten állnak mellette, a nő, aki érzi, és a tanár, aki érti zenéjét.

Thomas Bernhard, mintha csak azért iktatná az „őrült művész" és maga közé az előbbi által faszcinált, mégis tartózkodó elbeszélőt, hogy felszabadítsa saját „őrületét", érzékenységét. Elfriede Jelinek ezzel szemben olyan szürkébb hősnőt mintáz, aki inkább hasonlít Thomas Bernhard Fagyának diákjához, mint őrült művészéhez: a Zongoratanárnő-regényben ily módon maga az írónő vállalja fel a vitriolos panaszáradatot. Haneke, újabb fordulattal, ismét megemeli a hősnőt, egyesítve őt az írónő és a színésznő nagyságának reflexeivel.

Ingerült és lepusztult, őrjöngő lázadók állnak szemben a makulátlan együgyűekkel. Vajon mit csinálnak ezek az egymást még szerencsétlenebbé tevő szerencsétlenek, magukrra vagy egymásra maradva, magukkal és egymással? Már Kosztolányi hősei rettenetes szorongást éreznek, félnek a társuk „titkától" (Kosztolányi: Április elseje). A titka teszi érdekessé az embert, vagy talán éppen ellenkezőleg, titka még a pózainál, manírjainál is butább és aljasabb? Mi szörnyűbb, az izolációt és oppozíciót, magányt tükröző torzulás vagy az egymást tükröző banalitás? A szörnyeteg a szörnyűbb vagy a normalitás? Ez a kérdés a kor művészfilmjeinek egyik alaptémája (Cronenberg: *Pók*, Neil Jordan: *A kis véreskezű*). Az őrület és perverzió mint formális fogalom egyik értelmezője, tartalommal kitöltője a kor művészfilmjében a gyilkosság kriminalisztikai fogalma, másik magyarázója a trópus poétikai fogalma. Neil Jordan és Cronenberg filmje az előbbi analógia által bevilágított utat járja, Haneke filmje az utóbbit. Az említett filmekben azért fokozzák a normaszegést a gyilkosságig, s *A zongoratanárnő*

azért járhat más utat (ebben inkább a Tonio Kröger vagy a Doktor Faustus követőjeként), mert a nyelvben a normarombolás és a normateremtés, vagy az életben a megsemmisítés és a teremtés, a rombolás és az alkotás egyaránt a puszta reprodukció ellentéte, s a reproduktív társadalom és a receptív ember számára összetéveszthető és egyaránt félelmetes. A mai művész- és midcult-filmekben is gyakori gyilkosok, amennyiben profi öntudattal lépnek fel, mint Tarantino bérgyilkosai (*Ponyvaregény*) vagy bankrablója (*Alkonyattól pirkadatig*) egy fokkal gátlástalanabbak és ugyanakkor kevésbé képmutatók az életet legális eszközökkel elnyomó haszonélvezőknél. Ha egyébként a két kategória áldozatai azonosak, úgy a gyilkos csak vállalja a bűnösséget, melyet az alattomosabb módon dolgozó (pl. haszonszerzés fejében környezetszennyező vagy az élet tettleges kioltása helyett az életfeltételektől megfosztó) gyilkosok törvényes módon álcáznak. Az egyik gyilkosságot termel, a másik termelve, elosztva gyilkol, az eredmény azonos. A gyilkos szakmája csak egy sor más szakma gyilkos igazságát fejezi ki, a nagy konszerneknek dolgozó vegyészmérnöktől a saját zsebre dolgozó bankárig. Más a helyzet Neil Jordan gyilkosa esetén. Nála a gyilkosság naivitás, az én naiv módon tükrözi benne a kioltók rémtettét, viszonozza, amit napról-napra tesznek a lélekkel. A megtámadott, vegetálásra késztetett, kirabolt és megalázott életnek naiv lázadását, megtámadott értékek torzult lázadását képviselő destruktivitás olyan individuális lázadás, melynek a totális gonoszként, győztes általánosságként, normaként fellépő destruktivitás a tárgya. *A kis véreskezű* esetében az életjogot monopolizáló alantasság és érzéketlenség, a parazita önzés, a szolidaritást nem ismerő gőg és megvetés, a kezdő lépéseit tevő életet eltaposó és megalázó előnyszerzés a lázadó harag tárgya. Ezért bíztatja a gyilkossá, őrültté és rabbá lett emberroncsot az élet alkonyán az égi jelenés: nem veszett el minden egészen, valahol minden érintetlen maradt, s inkább benne, a lázadóban, mint a privilégiumok élvezőiben, akiket tőle akar megvédeni a társadalom. A többiek az élet értelmét és elevenségét mészárolják le minden percben és módon, míg ez a szerencsétlen kis ember csak egy mészárost, kioltót, parazitát. A gondolatmenet *A kis véreskezű* szintjén nem áll meg. Cronenberg *Pók*jában láthatjuk, hogy a lázadó gyilkos nem tehet igazságot. A kioltó, cserben hagyó, hűtlen anya képe ugyanis, mely a rémtettet kiváltja, csak egy anyaaspektus, ezért nem menthető fel a gyilkos, mert a jó anya és a rossz anya azonos. A gyilkos egyszerre ártatlan és fel nem menthető, mert a lázadó rémtett szubsztancializálta a gonoszt, mely valójában csak funkció és mozzanat.

E.T.A. Hoffmann zenészhősét is, Erikához hasonlóan, üldözi a téboly rögeszméje(Murr kandúr. 170.). A Murr kandúr zsenijének minden tombolása mögött áttűnő lényege a „gyengéd lélek a szatírálarc mögött" (uo. 77.). E.T.A. Hoffmann zenészregényének értékrendje a „szent őrületet" megkülönbözteti a klinikai őrülettől, de ha az előbbivel párosul, az utóbbit is kész, az alkotás áraként, elfogadni. Kreisler nevelője megvédi a művészt a nyárspolgári őrületkoncepcióval szemben: „Nézzétek, Kreisler nem a ti színeiteket viseli, nem érti a ti beszédmódotokat, a szék, amit odatesztek neki, hogy üljön le köztetek, túl kicsi neki, túl szűk, nem tarthatjátok őt olyannak, mint ti vagytok, és ez bosszant titeket. Ő nem ismeri el azoknak a megállapodásoknak az örökkévaló érvényét, amelyeket ti kötöttetek az élet alakulásáról, sőt, úgy véli, a benneteket megzavaró gonosz elvakultságtól még csak meg se látjátok az igazi életet…" (uo. 257.). A romantikus irónia regényközegében az vádolja meg a művészt s nyilvánítja lelkibeteggé – Hedviga princessa – , akiben legalább annyi van a klinikai őrültből, mint a művészben a szent megszállottságból. A romantikus művészt, akárcsak a romantika örököse, a populáris mozimelodráma művészét, kiválasztottak meg-

értése kíséri. Annak, amit *A zongoratanárnő*ben egy nő produkál, a bizarr viselkedésnek, a türelmetlen nonkonformizmusnak, támadó, keserű gúnynak és ördögi csúfondárosságnak, melyben a Murr kandúr zseniális zenésze jócskán túl is tesz Erikán, a romantikus regényben még a szeretett nő volt a gyógyszere. *A zongoratanárnő*ben kettős a nőkép transzformációja. A nő nem segít a zsenin: „Schubert és a nők. Vékony kis fejezet a művészet pornófüzetében. Schubert sem alkotóként, sem virtuózként nem felelt meg a tömeg által elképzelt zseniképnek." (Jelinek. 151.). Nemcsak nem segít a zsenin a nő, maga is megkapja a – sámánbetegség modern analogonjaként értendő – zsenibetegséget, s most, miután az egykori segítő is beteg, nincs többé mentőangyal, így a zsenibetegség is megbetegszik, öngyógyító formája, a produktivitás eltűnik, lehetetlenné válik az izolációban.

Nemcsak az őrület, a démoni elem is a romantikus regény öröksége a modern művészképben. Már E.T.A. Hoffmann jón-rosszon túli figuraként ábrázolja a katasztrófákból születő értékrendek pionírját: „Ti, jó emberek és rossz muzsikusok!" – hangzik a „jó" nyárspolgári fogalmát relativizáló irónia sóhaja (Murr kandúr.170.). Thomas Mann a Tonio Krögerben ezt a motívumot fejleszti tovább: „igazán jó művek csak a gonosz élet nyomása alatt születhetnek" (Elbeszélései. 285.).A hal nem tudja, hogy vízben él, csak a szárazra vetett halnak van koncepciója a ficánkoló boldogságról. A művészet „nem hivatás hanem átok." (uo. 290.). A gonosz teremtő funkciója a Doktor Faustusban is visszatér: „Isten igazi mentsége a teremtés siralmas elfajulásával kapcsolatban Istennek az a képessége, hogy a rosszból jót hozzon létre." (131.). A gonosz mint az anyag erjedése felébreszti a megváltó forma vágyát. A forma az anyag menekülése önmaga elől, az önmeghaladásra vágyó öngyűlölet produktív „őrülete", „ek-sztázisa". Ezért nem a konszolidált kiegyenlítettség, hanem a felszabadított potencialitás a nagyforma kritériuma. A démoni elem is, akárcsak a terméketlenné vált őrület, visszhangzik *A zongoratanárnő*ben: ezért támadja majd meg Erika Annát, tanítványát, megfosztva kezétől a zongorista lányt.

*A zongoratanárnő*höz, regényhez és filmhez képest E.T.A. Hoffmann és Thomas Mann között még meglepő a folytonosság. Az új művészsors sajátossága, mint az Jelinek és Haneke művében megjelenik, kettős transzformáció: a norma az egészséges robusztusságot vetkezte le, a normasértés pedig a „szent őrület" produktivitását.

16.8. Az őrület nagysága és bukása

Vajon korszerűtlen avítt álláspontot képviselnek-e azok a nézők, akik a „perverz szingli" vagy az „őrült nő" és a „normális" yuppie történetében gondolkodnak? Korántsem. Ha a filmhez nem is, a korpillanathoz jól illeszkedik élményük, szinkronban vannak a világtendenciákkal. Az Erika-allergiás szemináriumi megnyilatkozások között volt egy nem számos, de erős párt, mely egy egészségeszmény megsértőjeként, negatív hősnőként fogta fel az Isabelle Huppert által teremtett alakot. Ez a rossz tanár története, aki nem a kultúra felhalmozott, példaszerű értékeit, hanem lelke zűrzavarát adja át: a kultúrát megfertőző kultúraközvetítő története. Volt, aki úgy érezte, a film is vádolja Erikát, s olyan is, aki, Erikával együtt, a filmet is vádolta.

Korábbi korok a szexualitás egészét bűnnek tekintették, amelyet ugyan meg kellett gyónni, de részleteit kevésbé írták elő. A polgári korban elkülönítik legális és problematikus for-

máit, olyan jelenségeket is betegséggé nyilvánítva, melyek a lovagi vagy az udvari szerelem korában a szerelmi kultusz részei voltak. Erikának előbb ingerült rosszkedve tűnik fel, utóbb kerül előtérbe szexuális viselkedésének szabálytalansága, végül elveszíti a hivatást, munkát, szellemet és kommunikációt is képviselő zenét. Utolsó megnyilvánulása skizoid autodestrukció, mely azonban valaha a test és lélek küzdelmének kifejezése, s a szentek gesztusa volt, elitárius gesztus. *A zongoratanárnő* bemutatásakor még él a nézők emlékezetében Altman *Démoni csapda* című filmje, melyben a közveszélyes őrültnek bélyegzett, kényszerkezelésre ítélt figura bizonyul ártatlan nonkonformistának, s az, akit megvéd tőle a társadalom, a kegyetlenül számító bűnös. Az őrületet gyarmatosítja a gyógyszeripar: a politika akarta gyarmatosítani a Szovjetúnióban, de az akció végül a gyógyszeriparnak sikerült. A pszichoanalízis a rosszérzések által jelzett problémák kommunikatív megoldására törekedett, a szocioanalízis társadalmi megoldásokban gondolkodott, a mai pszichiátria a problématudat kémiai kioltását tökéletesíti. Az eltérővel ma nem kommunikálnak, hanem lenyugtatják. A nem eléggé „azonost" bíróságok ítélik kényszerkezelésre.

*A zongoratanárnő*ben a zenének csak őrületként van módja életté válni. Nem az élet válik zenévé, hanem a zene életté, s ezen az áron. Az őrület, írja Foucault, a kultúra viszonya önmaga fordított igazságához, ahhoz, amit kizár és csak eltakarva tár fel. A XX. században az irodalom örökli az elmebetegségtől az őrület funkcióját, a nem domesztikálható, instrumentálisan nem operacionalizálható létélmény látnoki erejét (Foucault: Az őrület, a mű hiánya. In. A fantasztikus könyvtár. Bp.1998. 29.p.). A modern Európában az irodalom, visszaadva amit az őrülttől mint szókimondótól valaha kapott, leépíti intézményesítettségét, peremszerű diskurzussá válik, leveti hasznos funkcióit, nem tudomány, vallás vagy szórakoztatás, nem oktatás, nevelés vagy pihenés, hanem anarchikus, marginális beszéd, mely minden más diskurzust megtámad és roncsol (Foucault: Őrület és társadalom. In. Nyelv a végtelenhez. Bp.1999. 261.p.). Laing, Cooper, T.S.Szasz, Deleuze, Guattari és Foucault úgy látták, hogy az élet fogja rehabilitálni a kódokhoz való viszonyokat, melyekkel szemben az új irodalom még csak védőbeszéd. Ami a zárt társadalom mércéje szerint betegség, vélték, a dinamikus és mobilis társadalom normális működéséhez tartozik. A „neuró" vagy a „skizó" új létforma és nem a régi betegsége, gondolták. A „skizó" – Deleuze és Guattari elméletében – a modern ember jellegzetes szubjektivációs módja. Az összhang hiánya és a diszfunkcionalitás nem a belső ellentmondások kiéleződése általi halálos ítéletet jelentik, ellenkezőleg, táplálják a „társadalmi gépet". „Artaud beszédünk alapját jelenti majd, nem pedig, mint ma, az alapok megrendülését, a neurózisok társadalmunk konstitutív formái lesznek, nem pedig rendellenességek." (Foucault: A fantasztikus könyvtár. 28.). Artaud példája arra utal, hogy a bonyolultabb kódot érzi a köztudat primitívebbnek, míg a neurózis példája az önmaga munkáját nehezítő, bonyolító, funkcióit ezzel differenciáló „gépet" összemossa az önmaga működését akadályozó „géppel". Foucault ezzel fordítva reprodukálja a nyárspolgári előítéletet: a nyárspolgár azt mondja, a zseni mind őrült, Foucault azt mondja, a neurotikus mind zseni, a jövő embere. A pszichoanalízisben a „mondás", a „beszéd" a kiút, s ez mutat a nagy kultúra, a kultúra lehetséges új nagyformája pszichológiája felé: aki más, de nem tud új nyelvet teremteni, csak a régit rombolni, nem előre menekül, az klinikai eset, aki egérutat, menekülési utat talál, előre menekülve, az a „szent őrült". Akár őrület és szent őrület, akár őrület és lelki betegség (klinikai eset) megkülönböztetését választjuk, a kreativitás, az egyszeri és eredeti létviszony rehabilitálása a cél. A nemesi kultúra, úgy tűnik, megértőbb volt a „szent őrülettel" szemben,

mint a későpolgári társadalom biopolitikája. A romantikus regényben még így elmélkednek az „őrült zenész" védelmében: „gyerekes dolog lenne kerülni egy férfit, csupán azért, mert nem tartozik azok közé, akik olyan egyformák, mint a pénzverdéből kikerült tallérok, hanem eredeti – persze néha-néha bizarr – egyéniségnek mutatkozik." (Murr kandúr. 146.). A bizarr rehabilitálási kísérlete a kultúra érett szakaszának műve, melyet – egy globális barbarizáció, lefelé homogenizáció tüneteként – visszavonás követ. A mai kultúra jellemzője az, amit talán a normasértés defektjének vagy az őrület degenerálódásának lenne célszerű nevezni. Ez sem történelmileg egyedülálló valami, a kisikló paradigmaváltások pszichológiai kísérőjének látszik. Ez a Foma Gorgyejev című korai Gorkij-regény témája. Foma, akit végül majd elnyel az őrültekháza, jobb mint mások, állapítja meg a prostituált, aki, mint már Dosztojevszkijnél, szintén jobb, mint mások.

Foma érzi, hogy az absztrakt gazdagság hajhászásának alternatívátlansága megtámad minden konkrétumot, bomlasztja ember és világ minőségeit, de, minthogy nincs alternatíva, – az alternatíva az artikuláció feltétele – Foma szavakat sem talál, a korai Gorkij regényében a „mozgalom" sem megoldás, ezt is mint a mániás-depressziós kapitalizmussal szemben álló, hasonlóan veszedelmes paranoiát ábrázolja a regény. Az érzékenység elégedetlen a barbárok és kalmárok céljaival és módszereivel, de az autenticitásnak nincs élettere, a könyvekbe van száműzve, melyeket a gyakorlat emberei megvetnek, s mohó olvasójuk sem tudja velük összhangba hozni életét. Az autenticitás palackba zárt szellem, mely nem tudni, mit csinálna, ha kiszabadulna. A kiúttalan út, a lehetetlen lázadás útja az orgia, a tombolás, az őrület.

A mai világ lényege a katasztrofális világjavitás kegyetlenségéből való megtérés a kapitalista racionalitáshoz, mely alternatívátlanságában mértéktelenné, irracionálissá válik, elveszti a korrektív ellensúlyokat és fékeket. Deleuze a társadalom, Foucault a személyiség szerkezetében észlelte a túlcsorduló lendületet és produktív önkorrekciót, de mindkettő gondolkodása az olajválság előtti időkben gyökerezik. Még az ökokatasztrófa sem bontakozott ki, nem láttuk világosan az uralkodó társadalmi formák költségességét. Az ő idejükben a szent őrület a közönséges őrületet is rehabilitálni látszott, ma fordítva van. A szellem elveszti „őrült" pátoszát, az egykori disszidens megfelelője ma a szellemi hajléktalan, aki nem kap munkát vagy munkájáért pénzt. A mai uralkodó személyiségtípus nem a műalkotás nyitott informativitásában, hanem a reklám zártságában és redundanciájában talál megerősítő kifejezést. Ma nem azért hallgat a művész, mert az egész élet válik beszédessé, hanem mert hallgass a neve. A művészet előbb azért veszítette el múzeumi izolációját, az „abszolút szellem" elkülönülését, mert az élet lépett a helyére, áthatva kreatív impulzusokkal, később azonban ezt az átszellemült életet ugyanúgy izolálta a társadalom immunrendszere, mint korábban a zsenialitást. Korábban a zsenit azért nyilvánították őrültté, hogy elhallgattassák, a XXI. századi új nyárspolgáriság taktikát vált: elfogadja a devianciát, a „normális őrületet", a „szelepszokásokat", hogy a társadalmi rendszert és a kultúrát korrigáló zsenialitást vesse csak el. Minden hatalom a közdebilitás rendszerének tökéletesítésén dolgozik, melyben a világ jól kormányozható engedelmességének garanciáját látják. Roncsolni, bomlasztani szabad bármit, csak újra kitalálni és kezdeni tilos a világot. Foucaulték még azért keverték a felülmúlást és alulteljesítést, mert olyan kreatív helyzetben gondolkodtak, melyben a puszta bomlasztás és kérdőjelezés is az alkotás malmára hajtaná a vizet. A restrukturációs víziót bíró világban minden destrukturáció a restrukturáció szakaszának tűnik. A mai világ ezzel szemben csak a destrukturációban hisz, és csak a restrukturáció kényelmetlenségétől, kihívásától fél.

16.9. Flört (helyett kínos vallomás)

Előbb az anya rabjaként jelenik meg a zogoratanárnő, utóbb, a főcím alatt, kezek váltakoznak a zongorán, tanítványok a zongoránál. Erika előbb játékukat kommentálja lesújtóan, utóbb, átvéve a zongorát, játék közben kommentálja a zenét, mint Kretzschmar a Doktor Faustusban. A zene fogalommá válik, és ezzel vége, egy fogalmi kultúra keresi a zenét, de éppen ezáltal lép túl a zene önmagán. Erika az abszolút szellem, de az abszolút szellem már nem konkrét, élményteli, alkotó szellem, csak kommentár. Ebből fakad agresszivitása, mely nemcsak gőg, hanem csalódott harag is. Erika olyan Kretzschmar, aki nem találja a maga doktor Faustusát, és olyan doktor Faustus, aki már csak Kretzschmar lehet, tanító, mert a zene kora utáni zenész, mert a zene már csak felidézés, emlékezet, a zene mimézise.

A zongoraórát a liftjelenet követi, melyben a két nő kizárja a férfit az emelkedő térből, s felszállnak a gépesített megvetés pályáján, de a férfi, látszólag alázatos, valójában játékos kerengésével, megelőzi őket. A férfi megjelenését követően látjuk Erikát zongorázni az estélyen. Előadása titkos tudás bemutatásának minősül, nem hangverseny pódiumon, hanem szűk körű elitközönségnek mutatja be tudását. A zongorajátékot, Erika „titkának" feltárulását követi a fiatalember váltása: a bolondos udvariaskodás köreiből az udvarlás köreibe lépünk, Walter továbbra is Erika körül kering. A csábításra a nő a hárításnak nem erotikus, hanem agresszív formájával reagál, gorombaságokat vág az éles tekintettel szemmel tartott férfi fejéhez, nem lesütött szemmel előadott kétértelműségekkel tüzeli, a hagyományos nő módján, a férfit. Nem úgy reagálja le a helyzetet, mint a férfi által ostromlott nő, hanem úgy, mintha maga is férfi volna, ki a másikkal harcol a szeretett személyért, önmagáért.

A film Waltere, a regény tanítványfigurájával ellentétben, sikerember, sztárszemélyiség, nem a szükség hajtja a magányos nő, a vélt könnyű préda felé. A gyanakvó megfigyelés, a hitetlen, megrovó tekintet, a vitriolos kétely, mintha valami ocsmányságon akarná rajtakapni a férfit, ezzel magát minősíti le, hisz nem úgy kezeli a férfit, mint aki szép asszonynak udvarol, inkább mintha hullagyalázásra készülne. A férfi vágyát perverzitássá minősítve magát fosztja meg nőiségétől, akár szörnnyé, akár férfivá, akár anyává (pszeudo-incesztust kivédő kvázi-anyává) minősíti magát, amint, a tradicionális csábító menekülés, a női stratégia helyett, odacsap, belemar és rendreutasít.

A zongoraórán ének helyett fogalmi értelmezés kísérte a zenét, s ha az énekben a fogalmi nyelvet integrálja a zene, itt fordítva történt. Az estélyen a zenét követi az interpretáció, Erika az előadást követően beszél Schumann őrületéről. Kétféleképpen tárja fel magát, mindkettőt, a megmutatkozás zenei majd fogalmi aktusát is kegyetlenül, agresszívan, elszántan kivitelezve. Előbb a zenei tökéllyel szembesít, aztán a zenész tökéletlenségével. A nő kihívóan tekint fel a férfire: olvasta-e, amit Adorno írt Schumann E-dur fantáziájáról? Ez még nem a tébolyult Schumann, hanem az utolsó pillanat, még a határon, amikor még tudatosan készülünk a magunk teljes elvesztésére. Az udvarlásra a vágy tárgya előbb goromba hárítással, majd, ami a hárításnak is csúcspontja, az első kipakolással válaszol, a fenyegető őrület káoszát mutatja fel, nem kevesebb elszántsággal, mint előbb a zene fegyelmét és tökélyét. Douglas Sirk filmjeiben a szépség jelenik meg megtámadottként: az elmúlás első jelei, a hervadás érintése megsokszorozzák, felületes csábruhából, a vitalitás reklámtestéből tragikussá mélyítik, átszellemítik a szépséget. Itt, amint Erika a férfi felé emeli, feltárva arcát, a szellem testbe zártságának kínja, és az élet múló időbe zártságának kínja, a kín dacos felmutatása az

elsődleges, a romlás és kín vállalása és felmutatása az esztétikai szenzáció. Nem a női báj mélyül el a múlás által érintve, hanem az elmúlás maga válik, kalandként, vonzóvá. Valamiféle női titanizmus vulkántorkába tekint bele a szépfiú és életművész. A fenyegető őrület, a kipakolt diszharmónia, a diskurzussá szerveződő torzulás egyelőre romantikus és hősies, az őrületben való rokonság, az őrült zsenikkel rokonító szellemi kapcsolat felmutatása, a nyárspolgári józanság ellentéteként s a megvilágosodás zálogaként. A nagy megvilágosodás záloga a sötétség sürgető küszöbe. Az összeszedettség végső erőfeszítésére a szétesés fenyegetése késztet. Az őrület perspektívája rangot ad, Schumann mellé emel. Erika első kipakolása ezért a gőg műve, nem az alázaté. Olyan módon közli a nyárspolgárral, kevesebb vagyok náladnál, ami azt is jelentheti: sokkal több. Az őrülettől, szétesléstől, haláltól üldözött szorongatottsága patetikusabb, mint a test kéjvágyától üldözötté. A megvallott fenyegetés, mely Erikát Schumannal, a tanárt a tantárggyal rokonítja, a heideggeri halál-felé-való létezés variánsa, az őrület-felé-való-létezés.

Erika az utolsó pillanatról beszél, bejelöli a határt, végsőként. A végső határt a jelenbe belekalkuláló szituációt olyan határszituációként jelöli meg, melyben csak a határsértés által lehet lépni, sértve a „sejtelem nélküli" élet naiv érzékenységét. Ezzel megjelöli a lehetséges partnerség természetét. Az őrület-felé-irányított-létté átminősített halál-felé-való-létet az, hogy mindezt egy nő közli a férfivel a nemi közeledés stádiumában, azonosítja a szerelem-felé-léttel mint a halál-felé és őrület-felé tartó lét szintézisformájával. A szexualitás képviseli az őrületet, az obszcén deszublimáció ugyanúgy fenyegeti a zenét, mint a szentlegendákhoz minden műfajok közül a legközelebb rokonuló zenészlegendákban az őrület és halál. A férfi tétje egy prózai kívánság, köznapi nemi aktus, amely a walteri zenéhez hasonlóan csak újabb sikerélményt jelent, az igazi tét – őrület és halál – Erikánál van, ebből fakad öntudata és agresszivitása.

Erika Walter zenéjét hallgatja, okker háttérből emelkedik ki az illően elegáns, fekete árny. Az anya óvatosan oldalt pillant, Erika érzéseit kutatva, aki merev, kifejezéstelen, heroikusan antipatetikus és emóciótlan. Az anya reakciója az emberi, s Erika merevsége a hideg női Leverkühné, aki pontosan tudja, mit érez ebben a szituációban az ember, a megkísértett nő, aki azonos vele, de akivel nem azonosul, akit intelektuális distanciája messzeségéből, kívülről szemlél. Az intellektuális fölény, a minden konkrét sorsvállalást meghaladó, minősítő reflexió szabadsága nagyobb rabság, mint a helyzetet, a megfelelő érzéseket és a választással és azonosulással járó sorsot vállaló emberiesség. Az életet is felfalja az életszemlélet, ahogy a zenét az interpretáció.

Leverkühn, miután leírja a zenei hatáskeltés klasszikus retorikáját, kétségbeesetten kérdi: „Miért kell ezen nevetnem, drága barátom?" (Doktor Faustus.168.). Így nevetnek *Az ismeretlen kód* színészei az ismert kódon, az általuk szinkronizált thriller hatáselemein. A szentesített fogásokkal és számító hatásokkal azonosulni képtelen Leverkühn panaszkodik: „És énnekem, alávaló gazembernek, nevethetnékem támad…" (168.). Még mindannak csábítását is érzékeli, amivel már nem azonosulhat: „közben talán könnybe lábad a szemem, de a nevetési inger mindennél hatalmasabb…" (168.). Erika olyan gyanúval viszonyul a szerelmi „kódokhoz", mint Haneke (és Leverkühn) az esztétikaiakhoz. Senki sem menekülhet a felvilágosodás történelem utáni hűtőszekrényéből, akkor sem, ha tudjuk, hogy a hidegség a kódot megülő, nem kevésbé formalizált metakóddá kristályosodik. A szenvedélyre ráépülő másik szenvedély a hidegség szenvedélye, a gyanú, a tartózkodás.

Az erotikában lehetetlenné válik az orgazmus, a művészetben pedig a katarzis. A felvilágosodás naivitásának rabjai vagyunk, továbbra is valami abszolútumot, közvetlenséget, szó szerinti igazságot követelve, nem fogadva el a mű feltételességét, konstruáltságát. Goethe még tudta, hogy minden dolog mulandó és minden mulandó csak hasonlat. A legfélelmesebb, legfontosabb, legvégső dolgokat egyáltalán nem lehet „komolyan mondani" (Doktor Faustus. 235.). A „kódok" túlélték az „elidegenítési effektus" (a brechti Verfremdungs-Effekt) támadásait. Ezért válik Haneke életműve a „kóddal" folytatott szenvedélyes vitává. Leverkühn zenéje nem a régi értelemben vett zene, hanem a zene mimézise, képe, emléke, visszhangja, hősies önfelszámolása, zajos hallgatás. Ma már a film tanul hallgatni. A láthatatlanság értelmében válni némává. Ezért nem mozdul a kamera, amikor már nincs látnivaló, vagy ezért fordul el a látnivalótól.

16.10. Váratlan fordulat

(Implicit és explicit szexualitás)

Az Erika merev arcán záruló koncertet ismét zongoraóra követi, melynek zenéje tovább kíséri az utcára kilépő tanárnőt. Megint két tűz közé kerül, míg még üldözi a zene, közben letámadja az utcáról szembejövő alak, Anna anyja, a tanárnőre leső szülő. Rögtönzött szülői értekezlet vágja el a zene szálait. A zenés filmek tekintélyes részében nagy premierre vagy zárókoncertre készülnek. Az anyai rajtaütés ezt a motívumot hozza be *A zongoratanárnő* kompozíciójába: felléphet-e Anna a zárókoncerten. (A készülő előadás gyakran nemzedékváltás alkalma, itt ugrik be a fiatal tehetség a sztárallürökkel vert elkényeztetett nagyasszony helyébe, akinek ideje lejárt.) Játszhat-e Anna a zárókoncerten? Itt is ez a kérdés. A jelenet ismét alkalom Erika kíméletlenségének bemutatására, s ismét tükre annak a kíméletlen zenészsorsnak, a zenei karriert hajszoló ember sorsának, a választottság drukkjától szenvedő hivatottsági érzés feszültségének és kínjának, ami később, ha a zene befogadta az embert, ellentétébe fordul. Előbb az élet fenyegeti a zenét, utóbb a zene az életet. Erikát a zene kísérte és üldözte az iménti jelenetben. Azután látjuk Annát, aki a zenészsorsot üldözi. A síró, gyenge Anna az anyasárkány és a tanársárkány között: a kép Erika új szorongására válaszol. Walter Erika elkötelezettségét fenyegeti. Walter zenéje Erika és a zene közé nyomul. Walter csábítása visszaadja a jelenlétnek, melynek tiszta, abszolút formáját a zene képviselte, a nemi jelleget, mellyel a magánál-nem-lét feszültsége jelentkezik, a kéj fantomának vagy a szerelem illúzióinak hajhászása, kiszolgáltatottság a vágy tárgyának. Csak a nem nélküli jelenlét abszolút lét, a nemmel vert lét a jelenvalóság minőségének elszivárgása. A csábító tekintet szemmel verése által nemmel vert sebzett lény küzd a jelenlét életéért. E küzdelem frontvonalába kerül a szerencsétlen Anna. A házikoncerten megtapasztalt kísértés keményíti Erikát, aki a fellépést illetően némi reményt nyújt Annának, ígéretet azonban nem ad. Az anya is leányára támad: „A tanárnőnek igaza van! Teljes elkötelezettség! Anélkül nincs siker!" Anna, mondtuk, a nemiség ellen vívott szellemi szabadságharc frontvonalába került. Az anya végül ráförmed: „Töröld meg az orrod, hogy nézel ki!" A takonytematika, mint a szétmaszatolódott, tartás nélküli lényegében, tehetetlen zselészerűségében, alaktalan szubsztanciájában lelepleződött ember szenvedésének és megaláztatásának képe később, a felvételi vizsgán is visszatér. A zenébe, a tiszta hangok, absztrakt, steril szépség-struktúrák,

érték-matematika világába nem elég elszántan emelkedő és rugaszkodó ember szétfolyó, ragacsos, elesett létformába csúszik le. A világkörüli útjáról visszatért Csajkovszkijt az *Es war eine rauschende Ballnacht*ban megöli a kolera; a zene nem ismer visszautat, s a halandó test végül csak levethető teher, mely nélkül is folytatódik a hangok diadalútja: a film csúcspontja a szerelemtől, végpontja a testtől való búcsúzás.

Erika elhagyja a tantermet, nekiindul, de feltartják. A cselekmény továbblépését képviselő motívumot előbb egy hátráltató, késleltető, utóbb egy eltérítő, álcázó motívum közvetítése előzi meg. A kétszeres közvetítés jelzi az új motívum fontosságát. Erikát a kollégák lakásán tartandó házikoncertre indulni látjuk, amint makacskodó, erőszakoskodó anyjával vitázik. A harc azért folyik, hogy a féltő anya ne menjen lánya elé. A házikoncert, a zene, a magasztos és hivatásszerű tevékenység, az élvezetként és szabadidő tevékenységként is ismételten felbukkanó hivatás, mint az egész életet igénybe vevő megszállottság, irónikus módon, Erika titkos útjának álcájául szolgál. A koncert ugyanis nem tart három óráig, s az anya ellenőrzése alól a nemes ürügy révén kiszabadult Erika az anya előtt be nem vallható útra indul. Erika és az anya éppúgy nem egyidejűek, mint a humanista Serenus Zeitblom és a bizarr Adrian Leverkühn Thomas Mann regényében. Az anya is minduntalan félti Erikát, mint Zeitblom Leverkühnt. A féltő a féltett személynek az élethez való érzelmi és erkölcsi kapcsai lazulását észleli, az életidegenséget és magányt. A titkos út épp annyira aposztrofálható „aljasként", mint az ürügy „nemesként", „magasztosként". A helyzetet a régimódi morális és esztétikai „obskurantizmust" trónfosztó etológiai „felvilágosodás" korában időszerűtlen, korszerűtlen alternatívák dramatizálják (puritanizmus és hiúság, nemi „tisztaság" és kihágás stb.), az anya világának alternatívái, melyekkel Erika nem azonosul, ám újakat sem tud velük szembeállítani. Nem hisz bennük, de más hite sincs, ezért tanulmányozza döbbent hidegen az életet és önmagát. A régi nemzedék mindig kissé olyan, mintha egy műfajfilmből tévedt volna át az újabb nemzedék elitfilmjébe, de az újabb nemzedék sem boldog a maga elitfilmjében, ezért mutat az Erikáról szóló film „műfajtalankodása" Erika „fajtalankodása" felé.

Leverkühn is ürügyül használja a Salome grazi bemutatóját, hogy Pozsonyban felkeresse a prostituáltat, kinek érintése „az arcán ég" (Doktor Faustus.193.). A házi koncert zenéje, Schubert Esz-dúr triója kíséri Erikát a bevásárlóközpontba. A zene követi a lakást elhagyó nőt, kíséretül szegődik, mintha a kószálás, a séta az iménti koncert függvénye, hangulatának továbbcsengése lenne, bár valójában, alibifunkcója révén, fordított a helyzet. A szexshopba bevonuló, elszántan menetelő Erika „kísérőzenéje" ironikus funkcióra tesz szert, vagy, amennyiben a zene Erika ideális énje, az önmegalázás erotikájának hódoló Erika tette önironikus csengést ad a zenének. A kultúra csarnokaiból az áruvá vált hús piacára tévedt zene az izgatott szív lüktetésébe szövi a lélek sikoltásait. Hősnőnk elszántan lépeget, mint a műtétre igyekvő beteg, mint harcos a csatába, vagy kivégzésre az elítélt. Vagy mint a profi gyilkos, de önmaga profi gyilkosa. A zenész mártírarccal veszi tudomásul, hogy nem csak zenész. Erika, aki az estélyen kacérkodás helyett támadott, ismét férfijogokat vesz igénybe, férfitérbe hatol be. A vágy alanyaként és nem tárgyaként vonul be az üzletbe majd a kabinba, s nem a nyers szex szerelemmé szublimálójaként, hanem mint aki a zene nehéz kultúrmunkával felépített szükségszerűségéből és tisztaságából, a megtisztult szellem magaslati dimenziójából ledönti és meghurcolja az életet az esetleges indulatok, a hátba támadó izgalmak közegében. Erika filmet választ, pénzt dob az automatába, mire Schubert zenéje elhallgat. A háborúban

hallgatnak a múzsák és a szex háború? Az Erika által tanulmányozott szexualitás éppen olyan hideg és érzelemmentes, mint Leverkühn zenéje.

A romantikus zene és a modern szexualitás vitázik egymással. Olyan ez, mint a középkori irodalomban a test és a lélek vitája, de eredménye nem eldöntött a régi módon. A film hősnőjét két, más-más módon, de egyaránt erős hívás ostromolja. A Lévi-Strauss által elemzett indián mítoszban a kemény fa és a puha fa hívó kiáltása szólítja a hőst, s mivel ő a puha fa, vagyis az engedő, ernyedt, rothadásra kész anyag szólítására válaszol, az emberi nem halandóvá válik. Hasonló szerepet játszik *A zongoratanárnő*ben a romolhatatlan érvényt, a forma szükségszerűségét, a formaadás perfekcióját képviselő zene és a rothadással rokonszenvező, a múlás eksztázisában élő hús vitája. A probléma felállításának módja azonban megzavarja a válasz egyértelműségét. A halhatatlansággal és a formával való viszonyt ezúttal az látszik zavarni, hogy a hősnő nem akar válaszolni a „rothadt fa", a halandó hús, a szükséglet kiáltására. Míg Leverkühn törekvése arra irányul, hogy belefoglalja a zenébe a disszonanciákat, közelítve egymáshoz az élet és a zene igazságait, Erika az élettel szemben, vele oppozícióban rendezi be a zenei szépség fellegvárát. Ez a Freud és Foucault közötti gondolatmenetek öröksége: a „puha fa" azért lett „rothadt fa", mert nem gondozták. Leverkühn a zenét közelíti az élethez, de az élettől továbbra is undorodik, ezért az életet nem közelítheti a zenéhez. Csak a zene rútságaként viseli el az élet rútságát. Erika is kíváncsi undorral szemléli az élet jeleit, melyektől távol tartja a zenét. De míg korábban azt tekintették giccsnek, ami nem „tükrözi" az életet, Erika az egész életet giccsnek tekinti, s a zenétől azt követeli, hogy szigorúbb legyen, mint az élet. A régi „giccsember" az életénél „puhább" közegbe menekül az életből, de Erika is menekül, az életnél keményebb közeg fellegvárába. Ezáltal az élőhalál hideg, vámpíri jellegére tesz szert az új művészet. Egy mély film, mely engedi élni anyagát, nemcsak a kor témáit variálja, nem is csak az előző generációval vitázik. Ezért utalhatunk középkori vagy történelem előtti motívumokra, melyeket minden mélység revitalizál.

A pornójeleneteket a kép-a-képben, film-a-filmben szerkezeti distanciája távolítja, a megjelenő szexualitás nem a szex képe, hanem a szex képének a képe, nem a nézőt izgató szép, hanem a film hősét izgató rút vágykép. Az eredmény a cselekményhez képest további, távolabbi síkba eltolt, keretezett élmény. Nem az általunk szemlélt, hanem a film hősnője által szemlélt film tartalma, mint más Haneke-filmekben a destruktivitás ábrázolásának esetén. A *Furcsa játék*ban nem látjuk a kisfiú lelövését, csak a gúzsba kötött, nyomorékká vert szülők néma dermedtségét a tett után. Mintegy megáll az idő, s hosszú ideig áll. A tehetetlenség vákuumába kerülünk. A szerelem és a halál pillanatai olyan végső dolgok, melyek ábrázolási kísérlete, direkt bemutatásának ambíciója dilettantizmussal fenyeget, nemcsak az élmény megidézése könnyelmű blaszfémia, a megidézés módja is leleplezi a hamisítást. Haneke visszatér az alapítók idejében szokásos megoldásokhoz, amikor, pl. a *Scarface* című filmben – akkor cenzurális okokból – nem volt az ölés közvetlenül bemutatható, de az indirekt ábrázolás a halál metafizikájába emelte át a filmet (Hawks eldőlt tekebábui, egy fütyörésző alak, közelgő árny stb.). A különbség, hogy míg az alapítók idején, a halál indirekt ábrázolása a szexualitás direktebb ábrázolásával párosult, a szexualitás kapcsán nem érezték ezt a „szent borzadályt", Haneke egyenlősíti a két élményt, melyek kezelését most nem a cenzúra, hanem komolyan vételük nehezíti. Az élményeket a dilettantizmus és a show iránti undor kezdi cenzúrázni, s a cenzúra célja nem a be nem mutatás, a megkerülés, hanem a felületes bemutatás általi szokásos megkerülés elkerülése.

Négy képernyőn futnak a választható pornófilmek: a filmképet kitöltő nagy nőarccal szemben a filmkép-beli filmképek mozaikja. A felfokozott, intim közelbe hozott arccal, mint a szellem testével szemben az eltávolított testek kalimpáló, vonagló rovaréletét látjuk. Az arc fegyelmezett figyelmével és idegenkedő kíváncsiságával szemben a mulatságosan idegenszerű összekulcsolódások, egymásra kuporodó vagy egymást keretező testek akrobatikája a kis képernyők ketreceiben: a szerelem állatkertje, képernyők rácsai mögött. Elektronikus képek buborékjaiba zárt furcsaságok, undorító csodák idézik a gyönyörök – Bosch vagy Pieter Bruegel furcsálló szemével látott – kertjét.

Továbbra is érintkezéseket látunk, mint a zongora billentyűin mozgó ujjak esetében, a két aktus ebben a tekintetben természetazonos, a zenének ezért is hallgatnia kell, most a testnyelv válik az ösztön matematikájává vagy dodekafónikus testzenévé. Az ujjak és a billentyűk érintkezései hús-zenévé válnak, szűrődnek, míg az egymást erotikusan izgató testrészek érintkezéseiben a szagérzék lép a hallóérzék helyére. A zenei képsorokban ujjak táncolnak a billentyűkön, s ez a felületi érintkezés, ez az érintett fölött elsuhanó tánc zenévé válik, mely a taktikis aktivitás, az ujjak tánca eredményeként ömlik ki a hangdimenzióba, a szexképeken ezzel szemben nemi szekrétumban materializálódó összekapcsolódást és befogadást látunk, mely így az iménti hangok megfelelője, egy másfajta érintkezés esendőbben materializálódott „eredménye". A párhuzam azonban teljes, ezért nem tűri a zene a szexet vagy a szex a zenét. A zene melankolikusan álmodozik, míg a szex fújtat, csorog és csikorog. Nemcsak az eredmény megfoghatatlan az egyik, sután anyagi a másik esetben, az aktus is más, a zenei aktus valószínűtlen mozdulatokkal vezet a szükségszerű végkifejlet felé, az erotikus aktusnak pedig indítása szükségszerű és folytatása véletlen. A pornográf aktust az automatába bedobott pénzérme indítja, melyre a gépezet indulása, majd az általa megjelenített testek indulata az automatikusan lefutó reflexes reagálás naturális ellenállhatatlanságával, gépies lefutásával, mechanikus láncolatszerűségével és pulzálásával válaszol, amely azonban nem áll össze valami teljességgé, önmagát igazoló formaalakulattá, az érvény képévé. Gyámoltalanul esetleges, meztelenül elesett, dühödt csupaszságában nemcsak levetkőzött, egyben szánalmasan kivetkőzött, a szűkösség és lealacsonyodás képe. Az Erika arcával szembesített szeretkezők törpenépként, arctalan testekként jelennek meg, Erika pedig az arcára redukálódik. Arctalan testeket figyel a testtelen arc. A testek törpevilága James Whale *Frankenstein menyasszonya* című filmjének mesterséges lényeire, a dunsztosüvegben tartott emberekre, elhibázott teremtés aprónépére emlékeztet. Ami az Erika által szemlélt képeken mechanikus vergődéssé és nyeldeklő dulakodássá primitivizálja az érintkezés képét, az a képernyő előtt, a pornófilmet figyelő Erika élményében még radikálisabb primitivizmussá materializálódik a papírkorásból kikotort használt papírzsebkendő szaglászásaként, mely egyrészt az ember alatti nemiség, az állati szexualitás szintjére viszi le a képsort, emberi kutyaszexként, amiben a kemoreceptorok nagyobb szerepet játszanak, a szaglás jelzésrendszere középponti jelentőségű, másrészt mindez az életszagú kalandot kereső szellem absztrakt sóvárságának a képe is.

A kemoreceptorok nem a felfogotton kívül maradó, a tárgyat eltaszító távolérzékelés eszközei (ami már félúton van a tárgy jelen-nem-létében való felfogása, a képzelet és gondolkodás, s ezzel egyúttal a nagyobb egészek, formaösszefüggések, rendszerek felfogása felé). E materiális érzékek a bekebelezés, a kémiai kölcsönhatás formái, melyekben a megnyílás még inkább testi, mint szellemi. A kemoreceprotok egymásra utalnak, a szaglás felidézi az

ízlelést. Erika a négy pornófilm közül a fellatiot választja. Választásának két filmtörténeti előzménye a *Mély torok*, az első világsikerű, nagy forgalmazó hálózatokba kijutott pornókomédia és *A nagy nyelés* című ősfilm, melyben a kamerát nyeli el egy tátongó száj, a kamerát, mely egyébként maga is nyelőgép, a világ ingereit története során mind kevésbé válogatósan, s mind telhetetlenebbül bekebelező obszcén gép. Az obszcenitás elve mint gép. A fordulatot hozó gép, mely nem a voyeurista vágyáramokat elégíti ki az exhibicionista képáramokkal, hanem fordítva, a képáramokat elégíti ki a mesterségesen generált vágyáramokkal. A szexfilm az életről szól, úgy jelenítve meg a posztkultúra tömegemberét mint a közösségi ingerek lefolyócsatornáját. A pornófilm, mely látszólag cselekménytelen, valójában az élet meséje: az ember szép sorban mindent le kell, hogy nyeljen, Erika pedig idegenkedve tanulmányozza a lehangoló és undorító perspektívát, a tagok (a test tagjai, a társadalom tagjai), mint egymásra rászoruló csonkaságok összeszerelését, obszcenitás-géppé montírozását, berzenkedő kíváncsisággal vizsgálja mindannak testi vonzását, ami a lelket taszítja, mindannak anyagi függelmi viszonyát, ami ellen lázad a szabad individualitás finnyássága. A vitalitás promiszkuus ragacsának túllihegő ritualizációját, mint menekülést önmagunk elől.

Hősnőnk bőrkesztyűvel védett keze a szemétkosárban turkál. Nem érintené az idegen dolgot, az obszcén tárgyat, de belefúrja orrát. Elnyeli az érinthetetlen páriadimenzió. A jelenetet a szexshopba való belépés előtti motívum, a kószálást megzavaró ütközés készíti elő. A zene sodrában vonuló nőt meglöki, kibillenti pályájáról egy sietős járókelő. A jelenre ébredő Erika ösztönös tisztálkodó mozdulatokkal vonul tovább, mintha mocskot söpörne le az érintkezés, az ütközés helyén. A belépés előtt ily módon Erika gesztusa a másik embert mocsokká, tisztátalansággá nyilvánítja, s így a másik hiánya, a reá való rászorulás és a tőle való szükségleti függés, az erotikus kíváncsiság és a testi kielégületlenség a mocsok vágyaként azonosítja izgalmát, éli át a szerelemvágyat. A partner hiánya s a hiány érzete mint a függés és kiszolgáltatottság frusztrációja, a mocsokfüggés szenvedélybetegségeként sújtja őt.

A finnyás érintési iszony példája a regényből: „…amikor Erikába egyik konzervatóriumbeli társnéja belekarolna, ő görcsbe rándul a túlzott követeléstől." (Jelinek. 74-75.) Az érintési iszony és érintkezési fóbia is megtalálható Thomas Mann Doktor Faustusában: Leverkühn „viszolygott az emberek túlságos közelségétől, egymás gőzkörének összekeveredésétől, egymás érintésétől." (277.). A szexualitás mindkét esetben sokkterápia, a világfélelem és emberiszony elleni lázadó védekezés, másodlagos védelem, mely az önvédő mechanizmusok túlfunkciója ellen lázad. Mi védhet meg a rémuralommá merevült önvédelemtől?

Erikát Walter megjelenése, a reá való kíváncsiság problematikája, a válságba került magányos ember nyugtalansága viszi a szexshopba. A zene kíséri ide, ahol elhallgat a zene, mert az a kérdés, hogy mit győz le és mit tart sakkban a teremtés, az alkotás, a szellemi aktivitás. Mivel minden teremtés túllépés és meghaladás, az a kérdés, hogy mi az, ami űzi, taszítja, mi oltja az emberbe a meghaladás vágyát. *A zongoratanárnő*ben a szexshop és a hangversenyterem, a nyers szex és a nem nélküli szellem az alternatívát meghatározó pólusok. Az *Es war eine rauschende Ballnacht*ban a szegények szerelme vagy a zenészi dicsőség az alternatíva, de itt egyértelműen le kell mondani az egyértelműen szép és nagy szerelemről, mert Csajkovszkij karrierjét szerelme csak gazdag ember feleségeként támogathatja. A tradicionális melodrámában nem az egyaránt ízetlen absztrakt pólusok – nyers szex és dezerotizált szellem – végleges szétválása az eredmény, ellenkezőleg, a testek szétválnak az életben, de a lelkek erotikusan egyesülnek a zenében.

Az idegen érintés lesöprése és a papírzsebkendő motívum kapcsolata egy másik eljövendő összefüggés kontextusában is értékesül. Ezért még időznünk kell a motívumnál, nem léphetünk tovább. Láttuk, hogy miután Erika kényszeresen és finnyásan, eredendő idegenkedéssel, egész lényét az érintési tilalom tárgyává „szentelve" söpörte le az érintés nyomát, ezzel magát az érintést mint olyat nyilvánítva piszkossá, pár perccel később az idegen piszokba temeti arcát. Ez az ellentmondás kísért majd a Walterrel való első nemi érintkezés során, amikor megtiltja, hogy Walter érintse őt, ő azonban megragadja Walter tiltott részét, a konvencionális érintési tilalom tárgyát. Nem akarja közel engedni magához a szexualitást, tanulmányozni akarja és nem átadni neki magát. A szexuális tevékenység Erika számára a szexualitás legyőzésének, a tőle való szabadulásnak a módja. Az *Es war eine rauschende Ballnacht*ban Zarah Leander szerelmi hőstette a lemondás a szeretett férfiról azért, hogy titkos támogatóként eltarthassa őt. A populáris melodráma szerelmi hőstette helyébe *A zongoratanárnő*ben a szexhőstett lép, ami egyfajta lelki és erkölcsi öngyilkosság, olyan élmény és tevékenység elébe menés, amely a személyiségtől idegen, undorító, veszélyes és félelmetes. Így válik Erika valamiféle szex-szamurájjá, ami kezdettől fogva, amint akcióba lép, önmegtagadásként vagy önfelkoncolásként mutatja be a szexualitást. A film már ezen a ponton a végső képsor felé mutat.

Szerelmi és szexobjektum, szeretetobjektum és szerelmi objektum, alantas és magasztos szerelmi objektum: sokféleképpen megfogalmazták az alternatívát, amelyet itt a megfoghatatlan zene és a megragadott papírzsebkendő alternatívája konkretizál. A zene és a szag. A szférák zenéje és az elnyelő anyag. Amikor az utóbbi győz, az előbbi hallgat. A szeretkező párok nyögését halljuk, de nem a hetvenes évek optimista szexkultúrájának dallammá, zenévé váló, elbűvölt és végtelen kéjsikolyait, hanem a nagyon fáradságos és kevéssé boldogító kényszercselekedet fújtató, nyögő mellékzörejét. Képernyőre száműzetnek a vágyak, melyek sem a – populáris melodrámával együtt eltűnt – gyengéden szeretett partnerre nem irányulhatnak, sem szabadulni nem lehet tőlük. A kétféle, idealizált illetve dezidealizált szerelmi objektum ellentmondásának problémáját a régi melodrámákban szokásos egyszerű ellentétnél bonyolultabbá vált formában ragadja meg a film. Mert a zene szublimáltságához képest minden szerelem csak a dezidealizált oldalra kerülhet, így Walter is. Másrészt azonban Walter szerelmi ideáljait Erika épp azért sérti meg, mert neki az elérhetetlen Schubert és zenéje az ideálja, s Walter csak alantas szerelmi objektum lehet. Az elérhetetlen de az egész életet mozgató, s neki a törekvés struktúráját és az alkotás potenciáját kölcsönző ideál számára a jelen, a közvetlenség csak saklakanyag és zörej, mert a teljesség formája az időben bontakozik ki, s ott is csak a leélt élet törekvéseinek virtuális meghosszabbításában (ezért csak halottat lehet szeretni „igazán", s ezért taposták el életében a zenészlegenda minden változatában Schubertet és a többieket is). Az *Es war eine rauschende Ballnacht*ban Csajkovszkij első koncertjén a közönség fecseg, zajong, a világhírű zenészt hazatérésekor pedig kolera fogadja Moszkvában: a nagyság számára a jelen mindig csak kolera. A realitás az ideális világ exkrementuma. Az érték az, ami lehetett volna, s az értékes az a töredék, ami meglett belőle. Ez a zenészlegendák értékelmélete.

Ugyanaz a kíméletlen és elszánt tárgyilagosság ül Erika arcán, mint amikor a zeneműveket interpretálja, vagy mint amikor felvetett fejjel, türelmetlen szigorral ostorozza tanítványait. Most ugyanez az arc szagol bele a zsebkendőbe. Mi lakik a zenében? Ezt firtatta a tanító a zeneakadémiai jelenetekben. Mi lakik a testben? Most ez a kérdés? A testi élet aktusai, az

interpretáció tárgyaként, tanácstalanná teszik az értelmezőt, míg a szellemi élet „tárgyai" végtelenné az értelmező munkát: a két helyzet egyaránt elbátortalanító. A tudatot éppúgy meg kell fejteni, mint a tudattalant, a szellem és a nyelv éppen olyan rejtély mint az ösztön és a test. Erika nem az állati izgalom ajzott arcával szagol bele a vendégmunkás-ondóba. Nem is bacchánsnői eksztázissal. A szexshop rejtélye visszautal a hangversenyteremére: a tudat önmagának is titok. Hogyan fejthetné meg az ellenfeleiként fellépő ösztönöket, ha az eszmék rejtélye ugyanolyan kínzó, s talán még több kimondatlan vonatkozással terhelt?

A szexshop-kirándulást Schubert keretezi: előtte az Esz-dúr trió, utána a Téli utazás. Ahogyan a nyers szex keretben jelent meg a képen belül, úgy az egész kaland keretben foglaltatik a filmen belül, a zene keretében, s a zenén belül is az Erika számára legfontosabb szerző zenéje keretében. A mechanikusan vad és lélektelenül problémamentes kollektivista (promiszkuus) szexualitás képét distanciáló, beleélő készségünket elvonó, s a durvább ingert eltávolító Téli utazás Adrian Levekühn nevelődésében is szerepet játszik: „Schubert alkonyi fényben derengő, halál érintette lángelméjét pedig ott kereste fel legszívesebben, ahol valamely csak ködösen meghatározott, ámde elháríthatatlan, végzetes magányosságot fejez ki magasztosan, mint például a Schmidt von Lübeck szövegére szerzett „Magányos hegy vidéke küld" kezdetű grandiózus és félelmetes elvonultságról tanúskodó vallomást, vagy azt a másikat, a „Téli utazás"-ból, amely így kezdődik:

Azt az utat mért nem járom
ahol más is vándorol…

ámde igazi tetőfokát a szívet tépő strófával éri el:

Mért futok onnan, hol élnek
Boldogan az emberek…

E szavakat az utánuk következő két sorral:

Milyen őrült szenvedélyek
Űznek el a pusztaságba engemet?

gyakorta hallottam Adrian szájából, amint a melodikus dikciót jelezve, suttogta maga elé; s eközben, feledhetetlen rémületemre, szemét elfutotta a könny." (Doktor Faustus. 99.). Erika szemét már nem futja el a könny, problematikája azonban azonos. Az „őrült szenvedélyek" azt jelzik, hogy amennyire az ember mások fölé emelkedik, annyira alájuk is zuhan, nincs egyirányú csak kétirányú meghaladás, ez a „másság" ára. Az élménykomponensek milyen együttállása hívja le az írói fantáziába Schubert képzetét? Szomory Dezső Párizsi regény című művében pl. akkor szólal meg Schubert zenéje amikor a magány és izoláció élménye, bár a panasz tárgya marad, a vágy tárgyává is válik egyúttal. Amikor az ember felismeri, hogy, bár kínozta a magány, magányosan autentikusabb volt (mint Sartre írja háborús naplójában). Amikor az ember megtapasztalja a lehúzó, kompromittáló vágyteljesülés lehetőségét, vagy még azt sem, elég ha ennek árnyéka, egy félreértés folytán, életére vetődik, amikor a padlásszobában novellákat író fiatal emigráns, az irodalom vőlegénye, egy nő kísérője szerepébe kerül, a Párizsban kallódó idegen a „rút vénasszony" vágytárgyává válik, s kitartottjának látszik. Lehet vágyni a teljesületlenség negatív tökélyére, a kitaszítottság szabadságára, a negatív idill békéjére, a képekkel kitöltött hiányra, ha a pozitív beteljesülés, találkozás és befogadottság alantas és nevetséges. A rút egészség vágyik a szép betegségre,

a nyomorult teljesség a hősies hiányra. „Így hangzott el bennem, mint egy nagy belső zongorán, e percben, az üvegajtóban, ahol álltam, így hangzott el bennem távoli zúgással, Schubert Abschiedjének melankóliája. Mert keserű dilettantizmusom a legrútabb dolgokban is a művészit pengette abban a sok titkokban, amik élnek bennem. S mert Isten is folyton azt jelzi az embernek, hogy milyen szép lehetne minden, ha nem volna minden olyan rút. Boldogok, akik búcsúznak, gondoltam, akik mehetnek a maguk útján, külön-külön, akik mehetnek!" (A párizsi regény. Bp. 1957. 181.p.). Szomory az operába való kiöltözött bevonulást állítja szembe az ember lelkében dúdolt dal melankóliájával, s az utóbbi képviseli az egérutat. Pár oldallal később megjelenik a fiatal író első novelláskötete: az egérút halk szavú, de még nem szükségképpen néma.

A *Kánikula* című filmben mindenki megenged magának apró „disznóságokat". Lehasítja őket, elkülöníti egyéb életétől, zárójelbe teszi, így mindez senkit sem zavar. Ez a szimpla kihágás világa, melyre a megvetés és megértés, megítélés és megbocsátás együttesével lehet reagálni. Kritikával a társadalom és türelemmel áldozatai iránt. A *Kánikula* nem sokkolja a nézőt. Talán meg is nyugtatja, ráébresztve, hogy a kritikai türelem birtokában van. *A zongoratanárnő* sokkol. Mi az, ami az utóbbiban megrázza és feszélyezi a nézőket? A dupla kihágás. A problematika közös a Doktor Faustuséval: „egy szent életét élte" – mondja Mann Leverkühnről (277.), „beteg, perverz" – írják a szemináriumi dolgozatok Jelinek és Haneke hősnőjéről. Mind Mann Leverkühnje, mind a női Leverkühn polarizált jellem, nincs benne „lélek", csak „szellem" és „ösztön" (Doktor Faustus. 185-186.). Leverkühn operája, mely a Felsült szerelmesekből készült, arra törekszik, hogy hősét „komolynak, 'józannak', szellemileg jelentékenynek mutassa be, s valóban egy megszégyenítő szenvedély áldozatának." (272.). Leverkühn szüzessége előbb a tisztaság ethoszából, utóbb a tisztátalanság pátoszából ered. Előbb tisztább, utóbb piszkosabb másoknál. Előbb a triviális világot nem engedi magához, utóbb magától félti az egészséges világot (277.). Azért lett piszkosabb, mert tisztább volt másoknál, a szűzi tapasztalatlanság nem kontrollálta az ismeretlen szexualitást. Azért kap fertőzést, mert minden szexualitást fertőzőnek érez, így nem válogathat. Mann koncepciójában a dupla kilengés a művész-sors, a tragédia és gyász, bukás és vezeklés által felfokozott érzékenységből táplálkozik: „Mert hiszen a művész köztudomásúan mindig kileng mind a két irányban, normális körülmények közt is a végletekben mozog." – mondja az ördög (Doktor Faustus. 290.). Ugyanezt a kettős kihágást képviseli Tonio Kröger sorsa: „mivel szíve halott volt és szeretet nélkül való, a hús kalandjaiba bonyolódott… fagyos szellemiség és emésztő érzéki tűz között talajtalanul ide-oda hányódva…" (Elbeszélései. 284.). A probléma nem a XX. század specifikuma: E.T.A. Hoffmann Kreislere sem szerethet úgy, mint a többi emberek, szellemibb is és testiesebb egyúttal: egyik kilengés ára a másik, ahogyan Victor Hugo „szörnyeiben" is a hétköznapinál érzékenyebb lélek lakik.

Ha Leverkühn esetében megkettőződik a kihágás, a magasságok és a mélységek felé is kilengve, Erika esetében azt látjuk, hogy a magasságok eltűnnek, visszavonulnak a múltba: a művészeti remeklés, majd maga a műalkotás is úgy vonul vissza a művészettörténetben a múltba, mint a vallástörténetben a csodák. Minél szárnyaszegettebb az emelkedés, a felfelé való „kihágás", annál mélyebbre leng ki a lefelé irányuló mozgás. Már ezt a törvényt is kommentálja Mann: „A szellem gőgje traumát szenvedett: összetalálkozott a lélek nélküli ösztönnel." (Doktor Faustus. 186-187.).

A szellemi kihágás ellenkilengése, az anyagi kihágás a Doktor Faustusban is erotikus természetű. A sátáni szövetség nem diabolikus hanem erotikus aktus: „enyelegtem vele… így történt vala" – vallja Leverkühn – „mérget adott nekem a szerelemben" (620.). Mann művészetkoncepciójában azonban végül a diabolikus kilengés ad lendületet a szellemi meghaladásnak. Mann regényében „az ördög segítsége nélküli művészet" vált lehetetlenné, *A zongoratanárnő*ben a művészeten már az ördög sem segít.

Az élet istállóbűzének (és melegének) empirikus igazságával küzd a zene lényegigazsága. Erika fuldokolva belesóhajt a zsebkendőbe, s közben újra felcsendül, megszólal a konzervatóriumba, a következő órára visszaszólító Schubert zene, mely e pillanatban a jövő visszhangja a jelenben, felszólítás és várakozás, a másik parancs, a test parancsával szemben. Így visz vissza a pornográf síkról a Téli utazás megszólalása.

Walter, aki az estélyen udvarolni kezdett, a Téli utazás próbáján bukkan fel újra, mely jelenet így nemcsak a pornográfia motivikájának szublim keretezését szolgálja, egyúttal tovább viszi a hősnőt konfliktussal fenyegető téma kibontakozását. A szexshop-jelenetet követő Téli utazást úgy zavarja meg az „ajtóstól a házba" berontó Walter udvarias szemérmetlensége, ártatlan arcú rámenőssége, ahogyan a közéjük iktatódó pornókaland megzavarja a Schubert dallamok zenevilágát. Két Schubert mű közé furakodik a pornókaland és a második Schubert mű dalai közé Walter. Ilyen ártatlan műnaivitással szemtelenek a *Furcsa játék* elegáns ifjú gyilkosai, akikről szintén lepereg minden szemrehányás.

16.11. A felvételi vizsga és következményei

A felvételi vizsgán és az azt követő fürdőszoba jelenetben ellentett módon jelenik meg a film hősnője, az előbbiben a sorsok bírájaként, melyet követően a fürdőszobai eseménysor önbíráskodásként is hathat. Az előbbi képsor Erikájának fölényes szerepe ellentétébe fordul az utóbbiban.

A felvételi vizsgán egy bőgő nő perdül ki a szobából, orrából dől a takony: a szellem kínja és szégyene közvetlenül materializálódik. A Thomas Mann-i téma („a szellem gőgje traumát szenvedett") posztmodern poentírozása. Az „ég" vagy a „szellem" felé törő vágyat gúnyolja a test „földhöz ragadt" elesettsége. Belódul az arc a képbe, az orrán hintázó takonnyal. A magasra törés kudarcát követő teljes összeomlás állapotában, amikor nem számít a külszín, a vígasztalhatatlan ellöki magától gyámolítóját. Kell ide ez a kontrasztfigura, hogy aláhúzza a rendíthetetlenül nyomuló Walter peckes magabiztosságát. A vágy szenved, csak a közöny brilliáns. Belódul a képbe a boldogtalan arc, csak egy pillanatot szentelhetünk neki, a téma Walter térhódító diadalmaskodása. Az éltanuló hidegen de pontosan játszik, kiszámított hatáskereséssel utánozza az áhítatot és a meghatódást. Megnyeri a bizottságot, csak Erika hallat kritikus hangokat, de nem elég elszántan elutasító, csupán goromba. „Na hogy ment?" – kérdi – természetesen egy fiatal lány – a kilépő Waltert. „Tökéletesen." – feleli az, de észbe kapva korrigálja magát. „Nem, de komolyan, szerintem nem volt rossz!"

A fürdőszoba jelenet következik. Ezen a ponton a néző nem, csak Erika tudja, hogy Walter felvételt nyert, Erika tanítványaként. Egy Walterre ítélt Erikát látunk. Az imént a leendő tanítvány által üldözött mester immár a valóságos tanítvány foglya: fejtetőre állt mester és tanítványa viszonya. Keményebb, erőteljesebb generációk jönnek, megfordulnak a viszonyok.

Ami Erika generációjában még csak a lélek fegyelme és a szellem szigora, az új érában külső erővé, a cselekedetek rámenősségévé válik. A szellem tevékenységre, térfoglalásra való képtelensége volt a régi hiánybetegség, az új probléma más, a cselekedetek számára a lélek csak köntös, a szellem csak a benyomáskeltés eszköze.

Erika, a fürdőszoba jelenetet megelőző két cselekményegységben kegyetlen volt Walterrel és Annával, a szexshopban pedig, szemben a mesteri szuverenitást és tanítói fölényt hangsúlyozó korábbi elutasító magatartásával, elismerte a vágyat, melyet az agresszivitás, a mester fölénye és a tanár gőgje, nem tart sakkban eléggé. A felvételi vizsgán elutasította Waltert, de nem hatékonyan, ezzel teret engedve a tagadott vágynak. Ezt követően mászik be a fürdőkádba, de nem fürdeni. Terpesztett lábbal a kád szélére ül, s zsilettel hajt végre magán skizofrén műtétet. A vágy által keresztezett gorombaság az öndestruktivitás formájába vonul vissza.

A széttárrt combjai között figyelmesen tevékenykedő, maga fölé görnyedő nőalak mindenek előtt a maszturbáció képzetét kelti, melyet további képzetek fednek le, a zongorázásé, a műtété és a büntető aktusé. A maszturbálás képzetét a szellem felől a zene, az anyagi élet irányából a bántalmazás, a rémtett képzete interpretálja. Figyelmesen dolgozik, mint korábban a zongorán. Kegyetlenül intézkedik, mint ahogyan a tanítványokat terrorizálta. A szexualitás szempontjából nemcsak a zenei, a destruktív analógia is szublimatórikus, mert olyan nemi manipulációt látunk, amely egyúttal önmagának megbüntetése, ítélet végrehajtás. A rémtett legyőzi a kéj aktusát, helyette áll, pótolja azt, egyszerre tagadása és felfokozása. A kísértés rémképpé fokozása egyben beteljesítése is, mert a kéj végpontja a fájdalom. Ha a kéj szégyenletes, ha elérésének módja illegális vagy természetellenes, akkor szükségképpen fájdalomba csap át, s a bekövetkező, az életbe visszavezető szégyenérzet a fájdalom további fokozására késztet.

Miután a vágy legyőzte az agresszivitást, a kíváncsiság az undort, megvetést és világfélelmet, minthogy Erika elfogadta Waltert tanítványaként, Erika le akarja győzni vagy legalább büntetni a szellemét fenyegető vágyat. Ennek felel meg az aktus kasztrációs szimbolika felé mutató jelentése. A műtét célja a szellemet fenyegető másik érzékenység kioperálása vagy legalább megtámadása, megsértése, megfélemlítése. Valami van Erikában, ami igent mond Walterre, és Walter közvetítésével önnön testi érzékenységére és vágyaira, a női szexualitásra, mely nyílni és érezni akar. A műtét által Erika nemet mond arra az erőre, amely szembeszegül akaratával és ízlésével, s igent mond a felé nyúlkáló, asszimiláló világra, az egymásra irányuló igények, egymáshoz alkalmazkodott szerepek összefonódásának világára. A műtét azonban sebet ejt, a seb pedig az égő, érzékeny test funkciózavarának kifejezése, azaz éppen a beteljesületlen és követelő nemiség, az izgalom képe. A műtét eredménye felfokozza azt, amit eltávolítani akart. A terrorizáló nemiség a test heteronómiájának kifejezése, a szellem autonómiájának megtámadása. Csak a kontrollált forma illik a polgári otthonba és ambíciózus életformába, a testet legjobb volna, ha lehetne, rosszindulatú daganatként, mely nem maga burjánzik, hanem a vágyai, távolítani el. A kontrollált formát Erika műtétje kasztrált formává minősíti. A formaakarat hidegségként jelenik meg, és ami hideg, az halott. A Doktor Faustusban a sátán közelségét jelzi a hidegség.

Kívánja Waltert a test? Kíváncsi rá a lélek? A szellem egyedül marad? A szellem lényege talán éppen ez, izoláció és distancia? Magány? A szellem a távolságból és idegenségből él? Csak a magány emelkedetten és oldottan boldog, átszellemülten megérkezett, a lényeg

beteljesedett nyugalmában oldott? A test és lélek azonban szenvedni akar? A szellem lenni akar, léttel bírni, fennállni, sőt, fenn állni, megtámadhatatlanságában felmagasztosulni, stabilitásként fogva fel a létet, míg test és lélek élni akar, szenvedésként, reagálásként, érzékeny odaadásként képzelve el az életet? A test a stigma, a szellem által viselt bélyeg. Egyúttal a stigmatizált lélek feladata, hogy harcba küldjön a szellemért, s a test esendőségére figyelmeztetve felébressze, a megbélyegzett test önszeretetével szemben, a szellem vágyát. Thomas Mann regényében még az „ész csele" a testi izgalmak szellem általi felhasználása, ahogyan ott az Isten is felhasználja a gonosz hatalmát.

Mivel a hagyományos kultúrában a nő a test és az élet érdekeinek gondozását vállalja fel, míg a férfi a szellem gondozását, a nő az azonosság (ezzel a szelídség és gyengédség), a férfi a meghasonlás és a szenvedély, a szenvedélyes vágy megtestesítője az elbeszélésekben. Minthogy Erika a vágy alanya és nem tárgya, a test és a természet visszavágyó kitaszítottja, ezúttal a férfi a testi és földi paradicsom lakója, férfinaiva. Erika vérontással végződő műtétje egy férfias nemi aktus mimézisének is felfogható, a vágyat kioltó, megkönnyebbítő ejakuláció miméziseként. Az orvosi szimbolikának, a sűrű vérű agresszort megnyugtató „érvágásnak" ez a másik oldala. A férfiak nőket utánzó sebei a rituális önmegsebzés eredményei, a Bettelheim által vizsgált „szimbolikus sebek" a természet misztériumai előtti tisztelet, és a férfi irigységének, a női nemiség teremtő ereje iránti nosztalgiájának tanúságai, az érző, vérző, befogadó és foganó lét kultuszának kifejezései a vele lehetetlen (nélkülözhetetlen és egyúttal beteljesíthetetlen) viszonyba került nem, a maszkulin harcielv, a socius rabja által. Erika tehát kasztrálja önmagát, bünteti a vágyat, de ily módon egyúttal férfiasan viselkedik, azért kasztrálhatja magát szimbolikusan, mert szimbolikusan már férfi. Tette végül is az elveszett nőiség önkínzó vágyának, az érzékenység vágyának kifejezése. Az, ami egyrészről büntetésnek látszott, másrészről vágyteljesülésnek mutatkozik. Az, ami a kádban ülve, a manipuláció eredményét követő vérzésként az ejakulációt idézte, a kasztrálás képzetének közvetítésével, egy másik asszociációs rendszerben, a menstruáció női termékenységszimbolikájához vezet. Az anya valóban menstruáció jeleként értelmezi az Erika lábszárán csorgó vért, s figyelmezteti, jobban figyeljen női funkcióira. Az anya figyelmeztetése szintén a szimbolikus kasztráció eredményét erősíti, a nőiesség önkeresését, a férfias hidegség vágyát a női érzékenységre. Erika teste megnyílik, feltárul a kád szélén, s a feltárulás és nyílás értelme radikalizálódik a műtét következményei által. Csak az élettelen anyag zárt forma, az élet nyílt forma, csak az élettelen tökéletes, és csak a lélektelenség és érzéketlenség boldog. A sebzettség, a fájdalom válik a maszkírozott, kultúrpáncélt öltött zenehivatalnok, kultúrhérosz leleményévé, vívmányává. Alá kell szállni a testi pokolba, mert a megalázott testtel való konfrontáció ajándéka az, amit a szellem gőgje elveszített: a lélek érzékenysége.

A kádjelenetet mindeddig Erika és Walter viszonylatában értelmeztük. A műtét alatt azonban halljuk az anyát, aki a gondoskodó szenvedély naiv erőszakosságával szólongatja lányát. A jelenetet anya és lánya viszonylatában is értelmezni kell.

Az érzékenység kezelésének női módja a zongorázás asszociációját mozgósítja, férfias módja a trancsírozását. A női nemiség testi megoldásait rejtett, eltűnő mivoltukért tisztelték, s kagylóhoz, virághoz vagy fészekhez hasonlították, míg a fallikus – „gyorstüzelő" – apparátust fegyverként értelmezték. A kádjelenet felfogható, mint a maszturbálás férfias módjának karikatúrája, mely groteszk ejakulációval végződik. Az eredményt, mely priméren a nemiség elleni tiltakozás kifejezése, a frigid nő mint „kasztrált nő" frigidi-

tásának önmegerősítése, a kasztrációs szimbolika nyomán tovább haladva a menstrációs és termékenység szimbolika aktiválásaként is felfoghatjuk, mint a „fallikus nő" vágyát az ősasszonyi nőiségre. De ugyanez az eredmény a maszkulin-agresszív erotika jelentésvonalán tovább haladva is értelmezhető. Az utóbbi esetben arra figyelhetünk fel, hogy a nyomok sietős eltakarítása a krimit vagy a thrillert idézi: a nyomok eltakarítását gyilkosság után. Közelebbről az egész jelenetsor a *Psycho*ra utal, a fürdőkád-jelenetre, az első gyilkosságra és az ezt követő sietős de pontos, alapos takarításra.

A *Psycho* analógiája az Alice Miller sztorit erősíti, a lenni nem hagyó, a világnak át nem adó anya és a megszületni nem tudó, a lelki köldökzsinórok által fojtogatott gyermek történetét. A *Psycho* esetében a gyermek fiú, s a nőknek megy neki a benne rejlő, őt megszálló anyalélek, *A zongoratanárnő*ben a gyermek lány, aki a totális partnertrancsírozást parciális öntrancsírozássá enyhíti, magában gyilkolva a férfiak lehetséges partnerét. A sebzés úgy is felfogható, mint a nevelés szimbóluma. Az öntrancsírozás, mely az anya lelki csonkító munkáját materializálja, az anya életen át tartó, fegyelmező nevelő hatalmának kritikai képe. A seb arra utal, amit az anyai élet elélt a lánya elől, a női sorstól való megfosztottságra. Erika a *Psycho* két figurája – Norman Bates és Marion Crane – egy személyben. A saját anyja nevében mészárolja le magában a nőt, vágja ki szimbolikusan nőiségét, e pillanatban ő a saját anyja, aki, gyermekében megtestesülve, kiirtja belőle a lehetséges anyát, hogy megerősítse a maga anyai pozícióját. Ezt a jelentést erősíti az anya kotnyelessége, kritikus szigora, örök támadása, szüntelen jelenléte, mely az ajtón át is hallatja sürgető hatalmát, a legyőzhetetlen, mert gyengéd terror parancsait. A jelenet egyébként úgy végződik mint a *Furcsa játék* első gyilkossága, Erika ugyanúgy kikapcsolja a televíziót mint a *Furcsa játék* anyafigurája a gyermekgyilkosság után. Egy intertextuális logika, mely a szorongások nyelve, félelmeink rendje, a foganás, a terhesség, a gyermekszülés lehetősége elleni támadásként értelmezi a jelenetet. Egyik rendszerben a férfiasságtól, másik esetben a nőiességtől való önmegfosztásra utalhat a jelenet, ami együtt jelenti a nemiségtől való megfosztottságot, most már az „egésztől". A férfinő kudarcát, aki mindkettő akarna lenni és egyik sem lesz végül.

Mindkét filmben – Hitchcock és Haneke művében is – a gyermekét a szeretőknek át nem adó anya a rabtartó (míg az eredeti Ödipusz drámában a gyermek önmegvalósítási vágya nyomul az apa helyére és veszi birtokba az anyát). Ami az Ödipusz drámában az agresszív gyermeki vágy, a világhódító ifjúi vágy túlgyőzelme, az az „apátlan társadalom" feltételei között az apaimágót is bekebelező anyaimágó győzelme. Mind a *Psycho*ban mind *A zongoratanárnő*ben elvileg, a lényeget vagy lehetőséget, de nem az elnyomorodott valóságot tekintve, a nő képviseli a nyíló, odaadó elvet, melyet le kell mészárolni, hogy a fennálló helyzetet ne veszélyeztessék új emberi viszonyok. *A zongoratanárnő*ben, melyben koherens nővilág áll szemben a világgal, ez a trancsírozás a nőiség önmegtámadásaként jelenik meg. Erika megtámadja magában a nőt, mely az anyában – mint az apa helyettesítőjében, családfőben, Erika monopolista birtokosában, monopolisztikus objektumban – is már eleve megtámadott. A *Psycho*ban és *A zongoratanárnő*ben is eltűnt – már a cselekmény indulásakor – az apa, így az anya az általános elnyomó szülő, anya és apa egy személyben. Helyreáll az ősállapot, amelyben anya és gyermek kettősségének egysége a lét, az apa és a világ még nem nyomult kettőjük közé. A szerető a közös ellenfél: a *Psycho*ban az anya közvetlenül a szeretőket veszélyezteti; ebből is van valami *A zongoratanárnő*ben, amennyiben az Erikában benne rejlő, őt megszállva tartó anyai démónia alázza meg a tanítványokat és a szeretőt, akikkel tanári, kvázianyai viszonyra

lép. A szellemvágy, mely nem tud alkotó szellemmé aktivizálódni, szerepvággyá korcsosul: Erika annyira tanár végül, hogy az ágyban sem tud lemondani a tanárszerepről.

A *Psycho* ödipális egyesülés az anyával, az apa halálán túl. Egyúttal végleges egyesülés az anyával, melynek nemcsak az apa, egyúttal az anya halálán is túl kell lennie. Ezáltal azonban nem az anya rendelődik alá a gyermek sorsának, hanem ő támad fel a gyermekben; mégpedig nem a gyermek részeként, felettes énként, mint az apa Freud interpretációjában, hanem az ösztönén démonaként. A *Psycho* a bacchánsnővé váló fiú története, a Nagy Anya, az anyarém árnyékában. *A zongoratanárnő*ben az anya legyőzte az apát, a helyére lépett, ezért ő képviseli a felettes ént. Itt az apa esett szét úgy, mint a *Psycho*ban a fiú. Az anyával és a benne rejlő, s általa képviselt apával való egyesülés, az anyát leteperő Erika kétségbeesett gesztusa nevetséges, suta és sikertelen, viszont az anya uralma, mely ellen a szexualitás kiútkeresése csak szimbolikusan lázad, mert Walter is az anya lelki rokona, nem rendül meg, a lázadás nem felszabadító, mert Erika is anyja szemével látja saját szexualitását, melyről elrettentő képet ad az anya ízlésvilágát csak egy szinttel magasabbra emelő szeretőnek. Norman Bates végleg megkapja az anyát, s cserében le kell mondania a nőkről, Erikát megkapja a kudarcos apát zseniális gyermekre váltani vágyó anyja, s az anyai ágyban az apa helyén alvó lány elveszti a férfihódító nővarázst.

A zsilett férfiszerszám. A vágó eszköz a foganó és befogadó érzékenység tagadása. Ha Erikában győz a férfi, akkor leválaszthatja magát Walterről, legyőzheti a vágyként és kíváncsiságként foganó függés fenyegetését. Az anyai rabság a férfifóbia gyógyszere, a férfi iránti vágy az anyarabságot kúrálja. Az alkotás rabsága az emberi viszonyok rabságából való menekülést szolgálja, a viszonyok pedig az alkotás rabságából adnak kimenőt. Minden szabadság csak egy másik rabság, nincs felmentés és fellélegzés, mert a mű a mások műve, az alkotás a recepció tárgya és nem az aktivitásé. Agnés Merlet: *Artemisia* című filmjének hősnője este a klastromi cellában széttárja combjait, különös pózokban fetrengve tükörben tanulmányozza magát. A képsor előbb valamilyen magányos kicsapongás megelevenítésének látszik, míg rá nem jövünk, hogy a lány zseni, s akttanulmányt készít, lerajzolja magát. A későbbiekben is az a problémája, hogy a prűd korban nehéz testekhez jutnia. A kosztümös múltfilmben még létezik a mű kiútja, az izgalom nem terméketlen és önemésztő, a művészet szabadságharca vetül rá a nő szabadságharcára, dupla lázadás.

A „műtét" után újra frivol helyen, szexlapok pultja fölött jelenik meg Erika, rajtaütve egyik tanítványán, akitől számon kéri azt a frivolitást, amit az imént maga művelt. Számon kérheti, mert ez jelleme kettősségére utal, nem tud szabadulni attól, ami ellen küzd magában, s ha a világban is küzd ellene, ez csak a belső küzdelem erősítését szolgálja. A tanítványok korrupt igenléssel, az ösztönök iránti cinkossággal fantáziálnak arról a szexualitásról, amelyet Erika gyűlölettel szemlél, s reménytelen kétségbeeséssel tagad. „Sajnálom." – mondja utóbb a leleplezett tanítvány. „Mit sajnálsz? Azt sajnálod, hogy disznó vagy, vagy a barátaid disznók, vagy hogy minden nő mocsok, mert téged is azzá tesznek, vagy csak azt, hogy rajtakaptak?" Erika felháborodása jogtalan, amennyiben őt is megszólítja a pornográfia, ugyanakkor jogos, amennyiben a tanítvány obszcén szavai leminősítik azt, amit ugyanakkor elfogadnak. A bukott angyal dorgálja tehát a malacot. A helyzet bonyolultabb, mert a világ romlottabb, mint akár a Doktor Faustusban, ahol csak a túl nagyra törő és túl aszketikus szellem büntetése a szexualitás megbetegedése: az élet bosszúja az életellenes szellem fölött. Mint láttuk, most már minden perverz, s csak egyik perverzió jelent a másikból kimenőt.

16.12. Mester és tanítvány

Az eddigiekben a férfi üldözőként, hódolóként jelent meg. Két zeneóra követi egymást; a shopban rajtakapott fiú megalázását követően lép be a férfi. A tanárnő a fiúnak mondta el azt, amit a férfinak nem képes elmondani. A fiúnak azért tesz szemrehányást, mert a szexualitás túlságosan érdekli, a férfinak azért, mert nem érdekli eléggé a zene. A szexualitás nem tud eléggé zenévé válni, nyers impulzusszexként jelenik meg, nem az élet művészeteként, nem is az erotika művészeteként, sem az érzések beteljesedéseként. „Magát nem érdekli komolyan a zene." – támad ismét Erika. Mintha azt mondaná: „Magát nem érdekli komolyan a zene képviselője, megtestesülése, a zongoratanárnő." Azaz: „maga nem érdeklődik irántam elég komolyan." Vagy: „A maga érzései nem mélyek." A tanulmányait is félretette, megszakította Erikáért, érvel erre a férfi. Nem arra válaszol, amit Erika mond, arra felel, amit a nő gondol.

A férfi otthagyta érte az egyetemet, a tanítvány áldozatokat hozott a mesterért, de, mint pillanatokon belül kiderül, esze ágában sincs tanulni. Udvarolni kezd a tanárnőnek, szemtelen rámenősséggel bíztatja, mondja le aznapi óráit. Sikerült tartós viszonyra lépnie Erikával, de azonnal felrúgja a játék szabályait, melyen belül a függelmi viszony érvényes. Az udvarló egyszerre hódítóként lép fel: a filmbeli Walter erősebb egyéniség, mint a regényben. Van benne valami Pasolini *Teorémá*jának csábítójából, lesöpri a problémákat, nem lát rá okot, nehézségeket támasztani önmagunknak. Aggodalomnak és gátlásnak nincs helye.

Erika ismét hátat fordít a kamerának, az ablak négyszögében áll, a már megszokott módon. Az ablak nem az utcára néz és nem is az égre, a tekintet lomboknak és falaknak ütközik. A látvány a világ bármely városát képviselhetné. Itt szokott rágódni zsemléjén, melyet nincs ideje megenni, mert Walter megzavarja. Ez is az antimelodramatikus, a romantikus melodramatikus hagyományt demítizáló szerelemkoncepció része: a szexuális vágy nem megelevenít, hanem elveszi az életre irányuló maradék étvágyat.

A tanárnő elutasítja a csábítóként fellépő tanítványt, titkon azonban azt teszi, amit a férfi javasolt, lemondja óráit és követi őt. Tehát elmegy vele, ahogy az javasolta, de olyan módon teszi, amiben nincs benne a tett felvállalása, azaz végül is nem megy, hanem sodródik, nem megteszi, hanem megesik vele, a férfi után lopózik, vígjátéki detektív módján követi. A konzervatóriumból a sportpályára visz a férfi útja, a széplelkek világából a harcosokéba. Jégtáncos lányokat söpörnek le a pályát elárasztó férfiak. A lehengerlő, elsöprő férfiasság látványa előlegezi a cselekmény végkimenetelét. Walter akkor van álarcban, amikor arca meztelen és emberi, s akkor veti le emberies álarcát, amikor felveszi a harcos páncélzatát, maszkarcát, a pályán. Az arc a hazugsága s az álarc az igazsága, a merev álarc fejezi ki, amit az ügyes arc fürgén eltakar. Vihogó lányok reagálnak a mellettük megálló Walter szavaira. Erika arca gúnyos, megvető, mint aki rajtakap egy hazug ördögöt, amint lecsatolja angyalszárnyait és megmutatja igazi lényegét. Mintha egy sci-fiben lehántja emberbőrét a rovar. Ezután a tapasztalat után visszatekintve a konzervatóriumi játszma is meccsnek hat, Walter a konzervatóriumban is győzni akar, s a jégpályán mutatja meg igazi arcát. A férfi, a pálya bajnoka, akire minden nő mosolyog, ezeknek csak pár vidám szót vet oda, nagyobb célt tűzött ki, mely jobb mulatság és férfiasabb munka, az ellenséget vagy ellenprincípiumot akarja meghódítani és megtörni: a szellemet.

Miután láttuk, hogy Erika Walter vonzáskörébe került, s ezzel egyúttal egy számára idegen és ismeretlen világba lépett át, ismét házikoncert következne, de a jégpályáról nincs

visszatérés a zene meghitt világába, a közös zenélés ezúttal hazugság. „Mindig öröm szerelmeseknek falazni." – mondja a zenész barátnő, s Erika a házikoncert helyett az autósmoziban jelenik meg. Jellegtelen, barátságtalan büfében várja a publikum szétoszlását. Újabb erotikus attrocitás következik, az autóban szeretkező pár meglesése (voyeurizmus), és a nyilvános ürítkezés (exhibicionizmus) kettős, halmozott perverzitása – s mindez ismét fagyos, hideg mártírarccal párosul.

A film cselekménye itt jelöli be egyértelműen a korábban (a papír-zsebkendő által jelzésszerűen bevezetett) szélsőségeket, a legtárgytalanabb pólussal (a zenével) szembeállítva a leganyagiasabbat, a lélektelen anyagiság pólusát, az exkrementum banalitását. Teljessé válik a tematikus feszültség és az élmények íve, a zenétől az exkrementumig. A szférák zenéjétől ível az élményspektrum a tiszta tényig, a lebegő megfoghatatlanságtól a teljes bizonyosságig. A tiszta tény a piszok. Az abszolút szellem elveszett, szétfoszlott, mítosznak bizonyult, de megtaláltuk helyette az abszolút anyagot, ezen az oldalon, a köznapi próza és a közönséges banalitás oldalán van, mégis van abszolútság, de nem őt birtokolják, ő birtokol.

A fürdőszoba-jelenet mindenek előtt fizikai önkínzás, míg az autósmozi-jelenet az önmegalázás színezetét viszi be az önkínzásba, lelki önkínzásként. A maga alá vizelő tanárnő önnön magányos aktusát szembesíti a szemlélt pár szenvedélyes interakciójával. Megalázza, bünteti magát magányáért? De nemcsak a magányos szexuális izgalom, mint frusztrált izgalom és a nőiség kudarca érdemel büntetést. Maga a szexualitás is elítélt furcsaság, a merev arcú Erika annak is bírája, ennyiben magányos aktusa a pár közös aktusának demitizált lényegét tükrözi kritikailag. Az autóban szeretkező pár sem átszellemülten vagy legalább vidáman boldog (mint hasonló helyzetben még a *Turks Fruit* hősei is, pedig már Verhoeven filmje sem régimódi szerelmi idill, amilyet pl. a *Megtalált évek* vidéki képsoraiban látunk). A lélekhez most már úgy viszonyul a test, mint a testhez az exkrementum, az ölelkező testek elveszik a testet a saját lelkétől és bekebelezik, beölelik, begyúrják az anyag poklába, mint a *Hellraiser*-filmekben, melyek a pokoli testgyurma élményét a korfantázia közkincsévé tették. Az exkrementális analógia a testiség inflálódására utal.

A nemi izgalmat a lélek öngyilkosságaként, megsemmisülésként jellemzi az aktus, amelyben a hősnő önnön combjai között válik élettelen anyaggá, hulladékká. Élettelen anyagként ömlik ki magából, hogy feligya a föld: a nemzés jelentését is hordozó, attól még az élménytársadalomban sem függetlenülő, átkaroló és egyesülő szexuális aktussal szembesítve ez a magányos kiömlés, a földet önmagával megöntöző elengedettség, halálszimbólumként értelmezhető. A szexualitásban a lélektől visszakövetelő természeti hatalmak sajtolják a testet? A szoknyáját felemelő, guggoló nőnek az alteste nyílik meg, s alsó dimenziókkal létesít kapcsolatot, a röggel. Felissza őt a por és hamu. Elhantolja vágyait. Sír, de az alteste, nem a szeme. Az altest síró gödör, a föld pedig sírgödör. Ezek néznek egymással szembe, így alakul át a harmadik nem története a harmadik szem történetévé. Ez tesz pontot a vitákra, melyek Bataille műve, A szem története kapcsán – Jelinek és Haneke ifjúkorában – folytak.

Miközben a tanárnő az autóban zajló szerelmes dulakodást figyeli, halljuk vizelete csobogását. Azok ölelkeznek és ő ejakulál, mintha részesedni akarna az egyesülni és magukat elengedni tudók kéjében. A hókirálynő, a frigid jégcsap olvadása? A záróizmok elengedése, a felengedés, a feloldódás, a kinyílás, a zárkózott és magányos élet eláradó és egyesülésre kész megnyilatkozása a létezők kölcsönös átjárhatóságának és keveredésének obszcén boldogságát modellálja. A csobogó vizelet köldökzsinórként köti össze a természet gyermekét

a földdel. Ezáltal azonban Erika, a hagyományos szimbolikával ellentétben, nem az anyaföld átlelkesült megtestesülése, megéledett átszellemülése, csak annak hazavágyó gyermeke. A felolvadni nem tudó élet, az oldódni nem tudó személyiség részéről mindez csak az elérhetetlen vágycél orgiasztikus mimézise.

A magányos aktus alanya magányát megőrizve kapcsolódik bele a partnerek szeretkezésébe, valamiféle indirekt csoportszex formájában. Az autóban a férfi magáévá teszi a nőt, Erika pedig magáévá teszi, tekintetével megtámadva és megerőszakolva, a párt. Ismét férfimódon reagál, s ennek felel meg a csobogó, nagy ejakuláció, mint a kielégülés formája. Miért vágyik a tanárnő a kielégülés férfiformájára? Ürítésként és nem befogadásként képzeli el a kielégülést: ki akarja lövellni magából az állatot, a természetet? Megtisztulni akar? A kielégülés mint feszültségcsökkenés vágya lázadás az emberen uralkodó hús, a testiség mint stigma, az élet mint seb, a nemiség mint az életet megszálló Alien-szörny, a nemi izgalom mint megszállottság ellen. Ez ellentéte az odaadás és befogadás, az egyesülésben és egységben lelt permanens – foganó és nevelő – boldogság szerelemkoncepciójának a „szépségben való nemzés" koncepciójának. A nemi aktus ilyesformán leginkább ördögűzésként értelmezhető, s a csúcspont felé haladva a halálra ítélt megszálló gonosz lélek vagy vitális démon dühös őrjöngését fejezi ki.

Egzorcizmus az aktus lényege, és megtisztulás a célja? A nemi izgalom megszállottságának legyőzése a cél, mint a lélek visszaútja elveszett, magán kívül került, a vágy tárgyának túszaként szenvedő, önmagához? Vagy ellenkezőleg: a cél megjelölni a világot a maga ürülékével, állati módon birtokba véve, a meghódított szemétdomb tulajdonaként, a szenvelgő szellem korlátozásaitól szabadult, végre sikeresen barbarizálódott győztes területriumaként? A szellem embere csak érti, az anyag embere azonban birtokolja a világot. Mi az igazi győzelem, az elsajátítás vagy a kisajátítás?

A nedv-nyelv, a szagnyelv, mely majd a tornatermi öltözőben zajló jelenetben válik íz-nyelvvé, a kemoreceptorok ősnyelve, a megtérés az anyaghoz, az anyag himnusza, az emberi szubsztancia önkioltása, mint a nyugtalanság, a feszültség, a tragikus egzisztencia fölötti győzelem, mindazonáltal nem teljes, hisz Erika azért játssza túl, mert csak játssza. Azért játssza el mindezt éppen a szociális öngyilkosság, a nyilvános perverzió és a morális önmegalázás aktusában, mert a kép, mely még így is faszcinálja őt, a szellemet, az elutasításon átszűrt kritikai kép.

16.13. „Héja nász"

Az autósmozi-kaland, Erika újabb letérése az anyai akarat által képviselt „helyes" útról, mint Marion Crane letérése a főútvonalról a *Psycho*ban, kiváltja az anya agresszióját. A magára maradt öreg hölgy nekiesik a ruhásszekrénynek, Erika ruháit pusztítja, majd hazatérő lányát felpofozva, bejelenti az apa halálát. Az apáét, akit Erika már korábban képzeletben kivégzett. Mindkét kivégzés kétértelmű. Amikor Erika jelenti be Walternek az apa halálát, ez úgy hat, mintha megfosztották volna az apától (mindenek előtt az apai funkciót is birtokló monopolisztikus objektum, az anya). Amikor az anya bejelentése végzi ki az apát, ez Erikát vádolja, mintha Erika elcsatangolása és férfias pszeudo-ejakulációja implikálná az apagyilkosságot, melyet nem követ az atyai erkölcs introjektálása, hanem amellyel egyértelmű, vagy

amelyet maga után von a férfias szexuális stílus introjekciója. Az ödipális motivika felbukkanásával gyorsul és sűrűsödik a motívumok pergése.

A konvencionális zenészfilm „meséje", a készülés a „nagy koncertre" mindvégig jelen van, a cselekmény összefoglaló kereteként; a „nagy koncert" eszméje úgy próbálja a filmet és cselekményét sínre tenni és a kibontakozás felé vezetni, ahogy a „nagy szerelem" eszméjével szeretné megszervezni Walter Erika devianciáit, nem fogadva el, hogy a problémák jelzik a valóságot, azokból kell kiindulni, és nem egy kívánatos és a problémáktól függetlenül kitűzött eszményi eredmény anticipációjából. Hiszen az utóbbi esetben válik maga a cselekvés is puszta hazugsággá, színjátékká, s puszta képpé a valóság (s nem a képek valósággá, mint az igazi megvalósulásban). Látjuk, amint kiteszik a jubileumi koncert plakátját, az épületben pedig a próba előkészületei zajlanak. A próbán ismét felhangzanak a már ismert hangzatok, mindenek előtt a Téli utazás dallamai, a felkészülés új fázisának képviseletében, hogy majd a „nagy koncerten" elhagyjuk őket, Erikával együtt adva fel a zenét és vonulva ki az életből, világból, zenéből, megfordítva a zenészfilmek diadalmas csúcspont felé haladó felépítésének törvényét. Itt a szexualitás úgy szorítja ki a zenét a filmből, ahogy azután, ennek vonzataként, a destrukció a szexualitást. A szexualitás lerombolja a zenét, majd a tiszta rombolás a szexualitást. A szexualitás jelenik meg első rombolóként, a destruktivitás már csak a rombolás önmaga feletti bosszújaként, a rombolás rombolásaként.

A próbán a képkivágat Waltert két kuncogó nővel hozza össze, szembeállítva az izolált Erikával. Walter arcán önelégült kifejezés jelenik meg, észlelve, hogy sikere van, s Erikára pillant, bemérve sikere tanújaként. Később Anna körül sündörög a színpadon. Így kettő plusz egy nővel lép jelzésszerűen erotizált kapcsolatba, mire Erika kirohan a koncertteremből, a ruhatárban kószál, majd a pultra ül. Statikus beállítás következik, Erika a pulton, hátulnézetben. A film hősnője olyan ponton van, ahol még az is sérti, ha a férfi hozzá közeledik, de már az is, ha máshoz. A leállt cselekmény a belső vihar tanúja, s a mozdulatlan kamera, a statikus beállítás, a külvilág csendje késztet a nőben zajló bosszúszomjas féltékenység gondolatmenetének vagy legalább érzelmi struktúrájának rekapitulálására.

Hirtelen döntés, gyors, pontos cselekvés, pontos mint a zene, mely végig szól, idehallik a hangversenyteremből. A következő merénylet, Erika rémtette, az áthalló zene aláfestésével, a hangversenyt aláfestő zenévé alázva megy végbe. Eddig a zenét szolgálta az „akció", most az akció rendeli alá magának a kulisszává sápadó zenét. A távolból mégis szól, mintegy visszahívásként, szólongatásnak is értelmezhető módon Erika másik életének tartalma, a zene, ha el is veszítve erejét. Az „akció" pedig ebben a kontextusban úgy jelenik meg, mint röntgenkép a szépség alvilágáról, mindarról, amin a szépség tudósa, a zenetanárnő felülkerekedni próbál, a zűrzavarról és bánatról, megaláztatásról és kegyetlenségről, melyből a zene csak leszűri az élet értelmét, mely korántsem azonos az élettel magával. Mindez azonban úgy is értelmezhető, mint a klasszikus zene pornográf hangkulisszává való lecsúszása. Nem őrzi meg öncélúságát, alkalmazott zenévé válik, mert az élet érdekei ma elementárisabbak, földhöz ragadtabbak, kíméletlenebbek.

*A zongoratanárnő*ben a gaztett vagy rémtett hideg vállalása felel meg Leverkühn áttételesebb bűnösségének, itt barbár képmutatás az ottani bűnvallomásnak: „a Sátánnal vagyok házas" (Doktor Faustus. 618.). Erika üvegcserepeket rak Anna kabátzsebébe, könyörtelen nyugalommal intézkedik, átgondoltan kivitelezi a maga kis „tökéletes bűntényét". Élőkkel nem tud azonosulni, csak a nagy holtakkal, mint aki nem közöttünk él, az örökkévalóságból tévedt,

rendkívüli nagykövetként, kulturális attaséként, megvetett körünkbe, fölényes idegen, ördögi angyal. Csak abban az értelemben őrült, ahogy a nyárspolgárok használják a szót, valójában tudja, hogy közénk tartozik, ezért szükséglete, hogy büntesse, megalázza magát is, kit épp úgy nem visel el, mint a többieket, mert a test és a lélek is gyenge, nem követik a szellem röptét.

Ez már nem az a testtel a szellemért harcoló Erika, aki a film elején a maga vérét ontotta: a magány a maga vérét ontja, míg a szerelem, mint az azonos neműek háborúja a másik nemért, vagy mint a nemek háborúja egymással, a mások vérén él. Erika ezen a ponton a magány szemiotikája és a szerelem szimbolikája határán jelenik meg. Az igazi őrület, ahogyan a régiek, Catullustól Dantén át Baudelaire-ig tudták már és mondták is, nem a zene, nem a magány, nem a szellem aszkézise ennek összes torzító következményeivel sem, hanem a heteronómiával sújtó, széttépő szenvedély.

A sikeres merénylet botrányát Erika menekülése követi. Nem bírom látni a vért! De nem a vér elől menekül, ellenkezőleg, saját kéjére váltja a másiknak okozott szenvedést, a mások vérét váltja a saját vizeletére, felrohan a WC-be és újra nagy pszeudo-ejakuláció, csobogás, mint a harcosi, férfias kielégülés hangi reprezentációja jelzi az eredményt. Az imént vér folyt, most vizelet, de az utóbbinak az előbbi az oka. Még csorog a vizelet, amikor Walter, aki mindent megértett, felfogta a történtek értelmét, követi őt és rátalál. A hangverseny közben egy emelettel alább, tehát valahol a mélyben, folytatódik, folyik tovább, s a zene ismét hangkulisszaként követi az eseményeket.

A koncert szünetében sikolyt hallunk, csak tisztes távolságból figyeljük a véres kezét tehetetlenül feltartó szerencsétlen lányt, aki megkínzatása előtt még meg is aláztatott. A késedelmeskedő Annát hasmenés tartotta távol a színpadtól, amiért Erikától újabb szidást kapott. A test így kétszer is, előtte és utána is szembeszegül a zenével, nem akar zenévé válni, kifejezi hajlamát a szétesésre, elkenődésre. Ha mások támadják meg, mint Erika tette, legalább hősiesség vegyül a szenvedő szánalmasságába, de Anna már akkor szétesett, amikor Erika noszogatta és mellette állt.

Az, hogy Erika végül a WC-ben adja az első csókot, itt lép tanítványával testi viszonyba, döntően hozzájárul a hősnő szeretetlen vagy illúziótlan szerelemkoncepciójának vizuális konkretizálásához. A WC steril fehérsége, kórházi műtőre emlékeztető tisztasága az ellentétét, a piszkot jelöli, olyan jelként, mely a tagadás által jelöl, takarja és tagadja, fel nem számolja, de újrakereszteli a tárgy természetes negatív jelentését. A tisztaság a piszok jeleként kulturális utópia kifejezése: a tisztaság hivatott elnyelni, semlegesíteni, megsemmisíteni a piszkot. A steril tisztaság csillogása az extrém piszok jele. A hivalkodó tisztaság a tiszta (azaz teljes, homogén) piszok, mint szubsztancia formája. Ahol csak a piszok marad, csak a tisztaság juthat szóhoz. A WC mint a sterilitás csillogó revüje, úgy viszonyul a piszokhoz, mint a zene az emberi élethez. A *Trainspotting* mocskos WC-jének ellentéte *A zongoratanárnő* WC-je, mint a megátalkodott tagadás, a makacs látszatkeltés színhelye. A WC a posztmodern filmben olyan centrális jelentőségre tesz szert, mint a régi melodrámában a templom és a szentély (*Tavaszi zápor, Mária nővér*). A világ új tengelye, mely nem egy felettes, hanem egy alattas dimenzió „mélyebb" igazságával köt össze.

A csillogó-villogó steril fehérség az idegen piszok lerakodóhelye. A ragyogó tisztaság túlkompenzált és halmozott kollektív piszokra utal, s ez a szerelem színhelye, mert a szerelem is az anyagiság örvénye, melyben az összekapaszkodott idegen testek – egymás mocsarában – az összekapcsolódó vágyak deltájában, elmerülnek, vegyülnek.

E pillanatban a WC-fülke, melybe bezárkózott, Erika eddigi szerzetesi életének kifejezése, a szellemnek ajándékozott élet elzárkózásáé, mely a kívánttal ellentétes eredményre vezetett. A szélsőségé, melyet ellentéte üldöz. A hangversenyteremben a test válik szellemmé, a kis cellában, ahonnan Walternek elő kell hoznia Erikát, a testi funkcióra való redukálódás zajlik. Az összekapaszkodó testek szédült csókja következik a WC-ben. A *Trainspotting* WC-je gúnyolja az illúziókat, s *A zongoratanárnő*é sem a bennük való hitet, csak az általuk őrzött látszatot tartja fenn, nem az illúziókat, csak képüket, melyre annál jobban kell vigyázni, minél kevésbé hisz bennük az ember. A műtőt idéző steril térhez a szülőszoba jelentése is asszociálható. Ez a társadalom, mely harcosan emancipálta a kéjt a nemzéstől, végül ürüléket szül. Az urophil kéj ejakulátuma egyszerre helyettesíti a normális nemi aktust és annak normális következményét, ám a kéj magányos és a termék halott anyag. A jelenet végén Walter komikusan, groteszkül elégedett, míg Erika merev és levert, dühödt és kemény marad: az öröm gyanúsabb, mint a kín, mert hazugabb. Az öröm tagadja a magányt, melynek a kín tudatában van. A társas magány hazugságát szegezi szembe a teljes magány igazságával. A társas magány tagadja önmagát, a társulás azonban formális.

A WC nem a szerelmi románcok színhelye, hanem a dezilluzionált nemi dühre redukált erotikáé. A jelenet során Erika azt az igazságot keresi, amit már a helyszín is kifejez, a férfi azonban olyan illúziókat kerget, próbál fenntartani és hangoztat, melyeket már a helyszín is cáfol. A férfi sután, hiteltelenül és oda nem illően ismételgeti, „Erika, szeretlek!", míg a nő feszülten figyel, és távolságtartóan kísérletezik. Ha most engedne a férfinak, ha átengedné magát, akkor egy tömegfilm szerelemkoncepciója, a „megváltó szerelem" toposza lehetne az eredmény. A tanárnő visszaváltozna „normális nővé", az intellektuel megízlelné a naiv és természetes önazonosság örömét, a „makrancos hölgy" megszelídülne stb. A frigid nő feloldódna a gyönyörben, a nyers szexualitást pedig átszellemítené a hálás szerelem. Erika azonban ellenségesen figyeli a partnert, és idegenkedve tanulmányozza a helyzetet. Nem mindegy, hogy mit akar: testté lenni vagy, ellenkezőleg, tanulmányozni a testté lételt. Kéjt akar vagy szellemi kéjt?

Az első reagálás, a teljességgel történésjellegű, viharos és görcsös, rohamszerű csók után, miután Erika lefejti magáról a férfit, indul a tulajdonképpeni akció. Erika a férfi vallomásait durván letorkolja, aktivitását pedig letiltja. A jelenet valamiképpen a korábbi fürdőszoba jelenet ellentéte, amit értelmezhettünk a nemiség megtámadásaként, a kultúra kasztrációs törekvéseként, míg itt a kasztráció ellentétes, Erikát a kézre, partnerét a nemi szervre redukálja; magából a legtudatosabb, a férfiból a legtudattalanabb „szerszámot" kívánja megtartani Erika, s az abszolút tudatot vagy hatalmat akarja összekapcsolni az abszolút tudattalansággal és tehetetlenséggel. Nemcsak magát csonkítja most, hanem a férfit is, de mindkettőjüket ellentett módon.

Erika és anyja együtt alkotják az „apátlan társadalom" sejtjét, a feminin családot. Az új matriarchátusban a férfi nem a tisztelet, megbecsülés tárgya, csak nemi szerve megkerülhetetlen, de felhasználása, hasznosítása pusztán technikai probléma. Ezért Erika csak a megkerülhetetlent érinti, mégpedig olyan módon, amibe a férfinak nem lehet beleszólása. Megérinti a férfi megkerülhetetlen részét, közben a férfi mindennemű érintését vagy megnyilatkozását elutasítva.

Szex és hatalom összefüggését, az erotika mint a hatalomgyakorlás problémáját kiélezi a technokrata esztétika, sőt metafizika, a technozófia, a technika hitének és istenítésének

világképe, melynek híve kétségbe esik az esendő elevenség, az emberi gyengeség vagy az individuális eltérések érintésekor. Agykontroll, testkontroll, a megjelenés kontrollja, a viszonykontroll, uralkodás a viszonyokon és a viszonyok által, semmi sem maradhat ki a játszmából, tilos, ami természetadta és spontán. Az eredetit tekintik rútnak, s szépnek azt, ami összeigazított és egységesített. A szakember s a szakma veszi át a földön Isten jogait, ő az istenek földi helytartója, nem a pap. Az érzelemnyilvánítás szégyen, a másik ember érzelmeit azonban szenvedéllyé kell korbácsolni, hogy könnyebben és teljesebben manipulálhassuk őt. A szenvedély új koncepciója a sóvár izgalmat tekinti a lélek testnyílásának, melyen át behatolva a szolgáltató belülről terrorizálhatja, az önelvesztés állapotába helyezheti őt. Az én szexuális izgalma éppannyira fenyeget a széteséssel, amennyire a partner izgalma lehetővé teszi a hatalomgyakorlást. Az én szabadsága a másik rabsága. Erika részéről az erotikus hübrisz aktusa a partnernek az izgalom állapotában tartott nemi szervre való redukálása. Az erotika pedig azért hübrisz, mert elveszti kapcsolatát a gyengédséggel, a lélek genezisével, s csak az életösztön létharca logikájának engedelmeskedik, mint hatalmi törekvés. Erika erotikus önkínzásai és önmegalázásai a csábítás és a vágy támadásaira válaszoltak. Miután a vágyat megnyilvánító csókkal reagált, lefejti a férfit, s reá hárítja át, reá akarja terhelni, az egyoldalú izgatás, az egyirányú interakció, a hierarchikus viszony védelmében, a vágyat. A csábítás megtapasztalása, az elcsábultság bűnbeesés-érzése önkínzáshoz vezet, míg a partner kínzása és elcsábítása felment és megtisztít, mert oldja a kiszolgáltatottság félelmeit. A vágy az én trónfosztása, a kínzás a partneré. A partnert azonban a partner saját vágyával kínozza az önnön vágyát ezzel sakkban tartó énvédő nő.

A nő dolgozik és a férfi az, akit megdolgoznak, akivel megtörténik az eset, ő az aktus tárgya. A nő az akció alanya, a férfi az aktív fél által magáévá tett test. Férfi és nő helyet cseréltek. Erika, aki előbb eltulajdonította az ejakulációs funkciót, ezzel kifosztva a férfinemet, amit az anya aztán apagyilkossággá minősített, most teljes egészében eltulajdonítja az aktív szerepet, s a WC-ben megerőszakolja a férfit. A férfi passzív – hagyományosan női – szerepre való kényszerítését indokolja, hogy az imént, a hangverseny teremben, ő volt az, aki kacérkodott és kellette magát.

Erika Anna elleni merényletét követi Walter rajtaütése, Walter a destrukció által kielégített Erikát ér utol ebben a miliőben, mely hófehér alvilágként vagy sterilizált piszokként meghatározott, ez magyarázza a nő további viselkedését. A nemi szervre redukált Waltert izgató Erika, kívül maradva a helyzeten, Walterre hárítja át azt az ösztönök és izgalmak játékszerévé tevő eltestiesülést, melyet már maga is elkezdett átélni. Mélyebbre szeretné lenyomni a szeretőt, mint ahová az húzta le őt. Megalázni és bepiszkolni szeretné az őt az általa ébresztett vággyal megalázó és bepiszkoló, szellemi szabadságában fenyegető csábítót. Ugyanakkor mindez kétségbeesett vallomás, ugyanis Walter e ponton már megtette az „egész" Erikával azt, amit Erika ebben a pillanatban a férfi nemi szervével tesz. Erika védekezik, mert egész lénye nemi szervvé válóban van, ezt tanúsította kegyetlen, destruktív nyomulása, Anna letarolása, s a zene lealázása, lefokozása, Erika életének hátterébe kerülése. Eddig a szexualitás volt a zene által elnyomott, zavart értelmű fantomvilág, most a zene fantomizálódik. Erika kegyetlensége és dühe mindenek előtt kompromittáló: az érzelmileg éretlen nő perverz játéka a félbehagyott manuális izgatás, majd a megszakított fellatio, melyeket nemcsak a felfüggesztés tesz kegyetlenné, az érzelmi részvétel hangsúlyos hiánya, az intim testi érintkezést kísérő lelki távolságtartás, az idegenné nyilvánított testtel való fizika-

ilag intim viszony hidegsége az önlealacsonyítás jelentésével is ellátja az aktust. Az érzelmileg nyomorék nő szexuális játszadozása egyúttal mindenfajta kacérságot kompromittáló mellékjelentést is hordoz: Erika végül is itt azzal az általános női fölénnyel él, mely már a természetben is a nősténynek szolgáltatja ki a kielégítetlen hímet, a nőstény vonakodásával késztetve a hímet teljesítményre. Megint a nemek háborújánál vagyunk: a nőstény kacérságának szexterrorizmusa sújtja a vágy ajzotta hímet, mellyel szemben az már a természetben is a nőstény megerőszakolásának törekvésével védekezik. A nőstények elutasító és vonakodó kacérsága a hímet brutalizálja. Mivel a „két vállra fektetendő" nőstényt a hím brutalitása fenyegeti, a nőstény előzetes bosszút áll a kacérság kegyetlen eszköztára segítségével. A férfi többször hangoztatja – „Erika, ez fáj!" – a nő azonban könyörtelen.

Az aktus befejezése előtt Erika feltárja a mosdó ajtaját. Most nemcsak a tanárnőt, már a tanítványt is fenyegeti a nyilvánosság, mellyel előbb az autós moziban találkoztunk. A magányos exhibicionistát a társadalom fenyegeti, a társas exhibicionizmus a társadalmat állítja új, támadó, hódító viselkedésnormák térhódításának problémája elé. Ma már, mint a „valóságshow" műfaja tanúsítja, az egész társadalom egy ágyban akar aludni, együtt zuhanyozni és egy WC-n ülni. Erika az utolsó individualista kéjenc, magányos exhibicionista, aki részéről ez még deviancia és nem új konformizmus, az új közösségiség alázata és meghittsége. A boldogság elrejtőzik, csak a probléma igényli a nyilvánosságot, a megoldatlan konfliktus akar gyónni, keres orvost, tanácsot vagy legalább cinkostársat. A posztmodern szex nyilvánossá válik, de csak gyengeségként fogadják el és akceptálják, nem lázadásként, ami a modern szex funkciója volt. A posztmodern szex az alázat iskolája. A modern páriát megnyugtatja, hogy saját testének is szolgája, ha így van, akkor bizonyára a globális tőke szolgaseregébe való besoroztatás is a természet rendjének megnyilatkozása.

Az élet vergődés, mert a pólusok között nincs középút, szintézis, a problémákra nincs megoldás. A lázadás a szolga lázadozása marad, s a páriа nem talál a szerénységben lelki békét. Mivel a globális tőke kitépi a közösségből és társadalomból a végleg leosztott szerepek világának győzteseit, úr és szolga dialektikája kiszorul a társadalomból, s lecsúszik a személyiség skizoid dunsztosüvegében zajló erjedés szimptomatikájává. A kompromittáló perverz kegyetlenségnek és destruktivitásnak pozitív értelme az énvédelem: az ájult csók és az azt megelőző rémtett után Erika szeretné visszaszerezni az élete feletti tudatos kontrollt, amit csak az élete kontrollját veszélyeztető alak feletti manipulatív kontroll segítségével érez visszanyerhetőnek. Egy fordított *O történeté*be kerültünk, melynek hősnője úgy terrorizálja a partnert, ahogyan az eredeti *O történeté*ben felajánlja magát a partnerek kénye-kedvének. Az *O történeté*ben önmaga eltárgyiasítása, áldozatként való felajánlása az üdvkeresés gesztusa, az oldódás, a szerelmi nirvána útja, míg itt önmagát akarja visszaszerezni a félig-meddig már szerelmi zsákmánnyá vált nő, a partner extrém eltárgyiasítása által. Tanulmányozni akarja a szenvedély hatalmát, hogy visszanyerhesse a lélek önmaga feletti hatalmát. Ki szeretné kristályosítani széthulló énjét. A kádjelenetben, az autósmoziban majd a vérontás után a WC-be berontva maga folyt szét, vált váladékká, most azonban, harcot indítva önmagáért, Walterre akarja áthárítani az alázatosan önelengedő, megalkuvó és megnyugvó exkrementalizációt. Megalázásra szeretné visszaváltani az elhatalmasodó önmegvetést és önmegalázást.

Erika végül kielégíti Waltert, aki a kielégülés pillanatában lerázza magáról az átélt konfliktusok emlékét, megtagad minden értelmezést és problémafeldolgozást. Erika kielégítette őt, ő nem Erikát, még csak kívánságot sem tudott ébreszteni a nőben a testi egyesülésre. Az

aszimmetria nem okoz neki problémát, legközelebb jobb lesz, ígéri, s elvágtat. Mindvégig úgy tűnt, Erika az, aki legázolja és terrorizálja őt, végül azonban a helyzet ellentétébe fordul, Walter az, aki megkapta, amit akart, s Erika maradt „üres kézzel". Az aktus elején Erika, végén Walter érzelmi éretlensége mutatkozik meg. A dupla aszimmetriából nem lesz szimmetria, mindenki ott hagyja cserben a másikat, ahol a másik mellette áll és ad neki valamit. Mindenki akkor hagyja cserben a másikat, ha kap valamit tőle.

Erika férfiszerepet öltött a WC-jelenetben, s úgy maszturbálta Waltert, mint az erotikáról rendkívül kiábrándult, önmegalázó képet adó AIDS-filmben teszik, annak is egyik legkeserűbb jelenetében, amelyben a homoszexuálisok egy híd alatt maszturbálnak (*Vad éjszakák*). A kielégített Walter virgonc mámora azonban arra utal, hogy megkapta, amit várt, s az Erikával való „hagyományos" közösüléstől sem várt többet, mint amit ettől az aktustól is megkapott. A „normális" nemi aktus minden romantikája és melodramatikája is csak egy olyan maszturbálás köntöse lett volna, melyhez élő szexbabát használ fel az igényt mímelő igénytelen megkívánás, mely nem a nőt kívánja, csak a kielégülést.

A WC-jelenetet újabb zongoraóra követi. Felülnézetben látjuk a billentyűzetet, rajta Walter kezét, s ismét Erika elégedetlen kommentárjait hallgatjuk. E nézőszög azonban a Walter mellett ülő Erika combjainak látványát egyesíti a billentyűzettel, a kezek mintha Erikán játszanának. Az Erika combjai fölött dolgozó kezek azt a benyomást is kelthetik, mintha Erika iménti munkájáért járó viszonzást látnánk. Ha így értelmezzük a jelenetet, akkor sem jutunk „előbbre", egy szerelmi történet kibontakozása felé, az utat elzárják Erika haragos kommentárjai. A manuális pótkielégítés kölcsönössé válása sem azonos a szenvedélyes szerelmi egyesüléssel.

16.14. A levél

A WC szerelmi áttörés és metamorfózis színhelye, az ott történteket azonban Erika a következő zongoraórán következmények nélküli esetlegességgé minősíti. Továbbra is a könyörtelen, hideg, szigorú és távolságtartó tanárnő szerepét játssza, amivel értésére adja a tanítványnak, hogy nem változott viszonyuk. Erika teljesen lehasítja a szexualitást az egyéb viszonyokról, így teszi következmények nélkülivé. A szexualitást az ösztönén természetvédelmi és kiránduló helyévé nyilvánítja, ahonnan haza lehet térni az „igazi én" változhatatlan életébe. A WC mint miliő olyan keret, amely segítségével Erika, az itt zajló egyéb történésekkel együtt, lelki funkciótól mentes életfunkcióvá minősíti a szexualitást. A szexualitás következmények nélkülivé tétele és izolálása nemcsak az élet zavartalanságát, a merev viszonyok rendjét, a szerepek előírásszerű korrigálhatatlanságának biztosítását szolgálja, a szexualitásnak is érdeke, ha az ember olyan vágyakat akar kiélni, amelyek nemcsak a mások, a maga eszményeinek, értékeinek és ambícióinak sem felelnek meg.

Az óra a tanárnő ideges köhögési rohamával végződik. „Köhögsz, mert sarokba vagy szorítva." – olvassa rá Walter. Erika tiltakozik: „Nekem nincsenek érzelmeim, és különben sem szoríthatnák sarokba az intelligenciámat." Ezzel Erika ismét kijelöli a kor, az uraklkodó kultúra és ízlés fő ellenségét, jelzi, hogy az általa képviselt embereszménynek zárójelbe kell tennie a tiszta érzékiség és a tiszta intelligencia közötti valamit: az érzelmet, vagyis pontosan azt, amit a régi zenészmelodráma csúcsra futtatott és idealizált, s érzékiség és intelligencia

közvetítőjének tekintett. Erika önjellemzése megerősíti az őrület és betegség motívumai által körvonalazott analógiát, a női Leverkühn koncepcióját. Az érzelmek iránti gyűlölet a csalódottság műve egy hideg világban. Az érzelemellenes elkötelezettség azt jellemzi, akinek nem volt része hiteles érzelmekben: az Erikát sújtó anyaszeretet az anya önző indulatainak takarója. Erika nem hisz az érzelmekben, sőt, gyűlöli őket, de az érzelmektől nem olyan könnyű szabadulni: ha az ember a benne dolgozó érzelemkezdeményekkel harcba száll, az árnyalt érzelmek nyers indulatokká csúsznak le. A zenész, akinek nincsenek érzelmei, a tiszta intelligencia zenei eszményének képviselője, ugyanakkor rendkívül indulatos, az érzelmeken tehát az odaadó, gyengéd érzelmeket, a figyelmes érzékenységet érti, melyek visszavonásával, letiltásával a tiszta intelligencia, a kegyetlen és tartózkodó racionalitás felszabadítja a könyörtelen és ellenséges indulatokat. A zenész, akinek nincsenek érzelmei: zenegép.

Az érzelmek ellen lázadó Erika egyéb viszonyaiban konformista tekintélytisztelő. Tanárként úgy lép fel, mint szigorú, kegyetlen és elnyomó hatalom. Zenei eszményét alternatívákat nem tűrő epés ízlésdiktátorként képviseli. Hidegen és kegyetlenül kritizálja az érzelmet, a lelkesedést, a romantikát, a meghatottságot, odaadást és gyengédséget, ahelyett, hogy eszébe jutna azt a világot támadni meg és kritizálni, amely mindezeket a kifinomultabb és pozitívabb reagálásokat nem tűri vagy meghamisítja. Joggal bírálja az érzelmeket, amennyiben már legfeljebb hazugságokként élnek, de nem torzulásaikat, hanem lényegüket támadja, ezzel az emberi lényeg komplettségét tagadja meg, ezért jelenik meg az Isabelle Huppert által megelevenített figura első pillanattól fogva tört szárnyú madárként, mint az a sirály, amely *A negyedik ember* című Verhoeven filmben a Haneke film zenészéhez hasonló sorsú író lábai elé esik.

Verhoeven filmjében az író lelkében összekeveredik hit és vágy, nő és férfi iránti vágy, az alkotás vágya és az ösztönkiélés vágya, s egy Erikáénál korábbi generáció képviselőjeként, Erika reflexiókultuszával szemben, mindezt a reflektálatlan spontaneitás cinizmusával véli lehetségesnek együtt megélni. *A negyedik ember* írója hithű katolikus, de csak hiszi, hogy hisz, nem azt érzi, amit érezni vél: amikor a feszület elé lép az imént megkívánt ifjú lakatost látja Krisztus helyén, a vallásos rajongás rituáléja a homoszexuális vágy álarcának bizonyul, s amikor a kétlelkűség feszültségében élő író elméje elborul, Jézustól, aki nem Jézus, Máriához menekül (aki szintén nem Mária, bármely nő megtestesítheti), s Máriának magát ajánlja fel, az előbb imádott szenvedő Krisztus ellentéteként, a Nagy Anya által megvédelmezett Kisjézusként. A rajongás csak infantilizációként fenntartható a homogén kiábrándultságban, a tárgyilagos cinizmus társadalmában. Erika a Verhoeven-hős (még Doktor Faustus-i) művészsorsát a sztoikusan vállalt hideg tárgyilagosság segítségével igyekszik kikerülni. Erika fagyossága a „hatvannyolcas" stílusú „vad éjszakákból", a második világháború után egymást követő „vad" generációk életstratégiáiból való kiábrándulás következménye, eredményük azonban azonos.

A tanárnő túl tudós, túl intellektuel, túl kontrollált, kiszámított, nem hagy helyet az életben a spontaneitásnak, s vele sem a játékosságnak és szerencsének, sem a fantáziának. Ez a biztosra menő mérnöki beállítottság, a lélek mérnöke szellemi matematikája nem ad teret az alkotásnak. A zenész tudós tanító, de nem alkotó. Olyan teherré vált a kultúra, mely elzárja önmagát az élettől, a kultúra befogadása és terjesztése, értelmezése és tanítása nem hagy teret az alkotásnak. A zene kezdettől fogva és teljességében steril, halott, üzemi világként lép fel. Hidegen cseng, kiúttalan sivársággal vesz körül. Pedig pontos és kultú-

rált, de valami hiányzik, még az előadásból is, s van benne valami kegyetlen. Kegyetlen pontosság. A zene is a pontos, hideg kalkuláció és a gyors, kíméletlen kivitelezés szellemét képviseli: a korszellemet.

Kettős játék indul: a zongoraórán viszontlátott ingerült és megvető tanárnő az óra végén levelet ad át. A film elején Erika letilt egy partitúrát (az A-dúr szonátát), most pedig fölajánl egy másik partitúrát: a levelet. A két gesztus egymást magyarázza: a levél annak ellentétét tartalmazza, amit a szonáta jelent. Erika a zongora, a levél a partitúra, és Walter az előadó művész, a zene pedig a kéj, a testbeszéd fogalom analógiájára értendő testzene. Erika kéje úgy viszonyul Schubert zenéjéhez, mint Thomas Mann-nál az Apokalipszis- és a Faust-zene, Leverkühn művei, a klasszikus zenéhez. „Egyedül kell elolvasnia." – utasítja a nő a férfit. A levél, ebben a pillanatban úgy tűnik, olyan kívánságokat tartalmaz, melyek nem viselik el az emberarcot, a szembenézést: felvállalhatatlan kívánságokat. Felvállalhatatlan kívánságok törnek a teljesülésre, terrorizálják a kívánót, melyek teljesülése csak azon az áron lehetséges, ha nem marad az, aki volt, vagy ketté szakad a „lelke", s két életet él. A jelenlétet el nem viselő kívánságok azonban szimbolikus kívánságok is lehetnek. A jel valami másra utal, nem önmagára: lehet, hogy az, amit Erika keres, túl van mindazon, amit a lázadó, az élettel való elégedetlenséget dramatizáló kifejezés jelez. A vágykép mást jelez, mint amit jelöl, mást mutat fel és állít elénk, mint amire utal. Elveszett és elérhetetlen összefüggéseket dolgoz ki, lehetetlen értékeket fokoz fel és túloz el, feladatul állítva az értelmezést, mindig túllépni a mindenkori túllépést, és tovább keresni a kép lehetséges korrelátumát.

A vágyképen dolgozni kell, mert kifejezése megsebzi és meghamisítja a vágyat. A szerető csak a partnerrel tisztázhatja, segítségével diagnosztizálhatja a vágy baját. A levél áthelyezi a szexualitást, az ihlet és a rögtönzés, a találkozás által kínban és örömben nemzett, minden pillanatában kockázattal járó és meglepetéseket hozó új élet köréből a kalkulált, előírt program realizálásának biztonságosabb, de kevésbé életszerű játszmájába. Ugyanabba a mérnöki közegbe, amelybe Erika a zenét is telepíti. Ezzel függ össze, hogy a levél használati utasításnak vagy megrendelésnek is tekinthető. Használati utasításként megadja az Erika-gép kezelési szabályait. Ezzel elzárja a szerelem útját, melyet a régiek felfedezésként tekintettek: a szerelemben az ember olyat tud meg partnerétől magáról, amit maga sem tudott. Erika, a használati utasítással önképére redukálja a szerelem alanyát, miáltal a szerelem nem lehet többé szülő, teremtő szerelem. A tudatra redukálja a szerelmet, intellektuális szex, „fejszex" hideg kalkulációira. A vágy szükségképpen és rendszeresen félreérti magát, maga sem tudja minden pillanatban, hogy nem arra vágyik, aminek képét maga elé állítja, kifesti és cifrázza.

A levél mint megrendelés a szingli-szex szerelemkoncepciójának kifejezése. A vásárlói, fogyasztói öntudattal fellépő szinli-szex bíráló szemmel nézi a szolgáltatót, előírja a termék fajtajellegét és minőségi kritériumait, s ha eltérést észlel, úgy tekinti, becsapták. A szolgáltatónak tekintett partner nem térhet el a magabiztosan kinyilvánított igénytől. A szexualitást túlbeszélő képeslapok, s az érzelemtől és fantáziától a szexualitás programozását átvevő új intézmények, a pornográfia és a szexológia szintén az előírt, pontosan kódolt nemi aktusok ambíciózus, korrekt kivitelezése felé szorítanak. Az ember nem a maga vágyaira figyel, nem akar kimaradni semmiből, mások vágyait utánozza, a ritualizálódott szexualitás nem az önkeresés, hanem az utánzás formája.

A levél egyelőre kibontatlan marad, így hever a zongorán, ami felveti a kérdést, nem lenne-e jobb ki sem bontani. A regényben hosszabban követhető nyomon a levél címzettjének

ingadozása, előbb örül neki, aztán a holt levél helyett inkább az élő Erikával foglalkozna. A film hősét kezdettől fogva kevésbé érdekli a levél, mely így a nő alternatívájaként, az élőt fenyegető absztrakt másaként jelenik meg, a palackba zárt Erika létformájaként, s így a palack erotikája és az élet erotikája küzdenek a nőért.

A kegyetlen zongoraóra elbátortalanítja Waltert, a levél azonban, olvasatlanul is, visszaadja bátorságát. Korábban Erika követte Waltert a sportpályára, most Walter követi a hazatérő Erikát, hogy rajtaüssön a lépcsőházban. Az ostromló Waltert szemtől-szemben látjuk, a védekező Erikából csak az ostrom hevében kibillent kalapot, melyet keze idegesen igazgat. A zongora kalapos királynője trónfosztás előtt. Greta Garbo palotáját a *Walewska grófnő*ben így árasztják el a kozák hadak. Az Erikán biztonsággal uralkodó anyasárkány a párral, a másodmagával belépő Erikával szemben tehetetlennek bizonyul, papírsárkánnyá válik. A lépcsőházban egyértelmű Erika ellenállása: „Ha még látni akar, tűnjön el!" – ismét a szeszélyes bestiát látjuk, aki nyújt valamicskét, aztán visszatáncol. Az anya megjelenésekor vált stílust az anya leánya, mintha a férfi az anyával szembeni bosszú eszköze, az anyai uralom megdöntését szolgáló csodafegyver lenne. Walter jelenlétében Erika megalázó, pimasz és parancsoló az anyával, ami persze nem a szabad ember, hanem a lázongó rabszolga attitűdje, az önállótlanság, a lázadó függelem tünete. Továbbra is az anya leánya játssza el és játssza túl, az anyának, a férfi szeretőjét. A konzervatórium ablakában felvágottas zsemléjén rágódó Erika olyan, mint egy alászállni nem tudó, menny és föld között fennakadt angyal, kettős kitaszítottságra és kudarcra ítélve. Nem azt a Bécset látjuk melyet Willi Forst mutatna be, nem is úgy jelenik meg a képeslapok vagy a honvágy városa mint München Douglas Sirk zenész-melodrámájában (*Interlude*). Jellegtelen, akármilyen Bécset látunk. Az alászállás csak valahová szállhat alá, nem akárhová, s a probléma, a lét bűne territorizálja a létet. A puszta formavilág fantom lebegését a piszok territorizálja. A piszok hozza összefüggésbe a platónikust a nemazonos, a differens dinamikájával. Az anya evidenciáinak világa (akárcsak Walteré) az egységet képviseli, az önelégült önazonosságot, mely ugyanúgy be van zárva a komikus közhelybe, mint Erika az absztrakt ideálba. Az ideál nagyobb erővel követeli a lét valóságát, mint a közhely, mely azt hiszi, mindig is birtokolta (mert erősíti és visszhangozza őt minden más közhely). Ezért vágyik Erika a piszokra, ahogy a honkereső (pl. a *Red River*ben a rögöt kézbe vevő, csodáló, morzsoló, s érte még a nőt is feláldozó John Wayne) a földre, a termő rothadásra, az életadó sárra.

Erika szobájához nincs kulcs, nem lehet bezárni az ajtót. Azaz: Erikának nincs szobája, amely a titokhoz való jogot jelentené. Az ellenőrzés elleni lázadás a titok termelése. Az ellenőrzés: sterilizálás, kasztrálás. A titok nem lehet steril. A testi lét nem-steril aspektusa a piszok, a léleké a botrány. A nyilvánosra és közösre redukált ember elveszti az önkeresés mozgásterét, puszta levonat. Erika a szerepen inneni és túli személyes realitáshoz való jogát nyilvánítja ki, amikor –egy társ segítségével – barikádot emel. A titok értelmetlen megfejtő nélkül, de kiváltságos megfejtőt kíván, s ezzel kiváltságos – intim – viszonyt feltételez. Az önállóság a titokhoz való jogot jelenti, a titok pedig magában foglalja a kihágást. A kihágás a határvonás rítusa, olyan viselkedés produkálása, amely az egyén viselkedési rendszerét visszavezethetetlenné teszi arra a viselkedésrendszerre, amelyből jön, s amelytől emancipálódnia kell. Minden kaland, mint egy eredeti viselkedésrendszerre visszavezethetetlen és tőle emancipáló viselkedésmód, tartalmazza a kihágás momentumát. Ezzel lép ki a kaland alanya egy zárt és kontrollált, kész világból egy nyitott valóságba, melynek új élményanyagából kell megteremtenie a maga világát.

A látogató erőt ad Erikának. A látogatás első eseménye, vendégfogadó és vendég első közös tette a kalandhoz vagy kihágáshoz való jog kinyilvánítása: szekrényt tolnak az anya által ostromlott ajtó elé. Az elbarikádozott pár kizárja magát az anya világából, vagy kizárja az anyát és a régi világot, hogy új világot alapítson. Az eredménytől függ, hogyan ítélhetjük meg vállalkozásukat.

Az első „áttörés" vagy „találkozás" (szenvedélyes erotikus interakcióban való egyesülés) színhelye, a WC, már eleve a „kihágás" jelentésmozzanatát hangsúlyozza. A színhely által kihágásnak minősített cselekedet eme jelentését erősítette meg Erika, amikor a szokásos cselekvésprogramot módosítva, félbeszakította a csókot és letiltotta a férfi aktivitását. Most ismét félbeszakított csókot látunk, melyet követően a nő a testi aktivitás helyett szellemi aktivitásra utasítja a férfi. „Először olvasd el." – utal ismét a levélre. A lezárt szoba a lezárt borítékra utal. A boríték tartalmazza azt az alternatív programot, amely a szerelem szokásos narratíváját, a közeledési funkciók elvárható és szerencsés vég, jó vég (s vele a kialvás) felé vezető, megélendő meséjét módosítja. Erikának nem szerelem kell, hanem bizonyos fajta, meghatározott szerelem. Nem „a" szerelem egyáltalán, hanem „mérték utáni" szerelem. A „mérték utáni" kifejezés értelme azonban megbolondul: amikor leírtuk, arra gondoltunk, hogy Erika programozza a nemi aktust, előzetes elképzeléséhez akarja igazítani a férfi elvárt cselekedeteit, azaz a D.H. Lawrence értelmében vett „fejszex"-et űzni. Ezzel azonban arra hívja fel a férfit, hogy együtt költsék ki a „fejében" eltemetett, születésre vágyó, lenni akaró vágyképeket, melyek nem azonosak a társadalmasult szerelemkép elvárásaival. A „mérték utáni" ebben az értelemben egyszerre mértéktelent jelent, mint ami utána van a közös mértéknek, sértve, meghaladva, túllépve azt. Így a kihágás nemcsak a nem egyidejű, az öröklött viszonyokból való kitörést szolgálja most már, hanem általában a konfekcionált viszonyokból akar szabadulni. A „mérték utáni" két értelme, azonban továbbra is keveredik, mert a mértéktelent a levél olyan imperatívan kodifikálja, ahogy a közös mértéket szokták, előírásként. Az egyénit Erika éppen olyan kész programnak képzeli, használati utasításokban és előírás rendszerekben összefoglalható, tényszerűen megmerevült törvények összegének, mint az idegen parancsolatokat. Erika megrendelőként lép fel, rendelést ad le, úgy rendeli meg az elnyomó hatalmat, s végzetet, a saját terrorizálását, a mysterium tremendumot, mint gyorsétteremben egy ebédet.

Walter nem érti Erikát. „Itt vagyok, te is itt vagy, nincs szükség levélre." Walter azonban csak hiszi, hogy rögtönzi a szerelmet, reagálásai sokkal előreláthatóbbak, mint Erika merev és elhatározott előírásai. A spontaneitást merevebb és általánosabb előírások rögzítik, mint Erika rögeszméit. Elvileg Walternek van most igaza, igazságának azonban nincs személyes tartalma. Némi tisztelettel nézi a levelet, mert még nem tudja, mi van benne. Füttyent. „Jó vastag." Erika: „Előbb olvasd el!" Walter (csalódottan): „Ezért zárkóztunk be?"

A WC-ben történt fordulat látszólag közelebb hozta a film hőseit, s ezzel lehetségessé tette a kommunikációt. A levél mint a kommunikáció kísérlete kisiklik, empirikusan megkapja ugyan a címzett, lényegileg mégsem ér célba, mert a címzettből hiányzik a levél által megszólított lényeg. Ez az igazi fordulat, mely szerepcseréhez vezet. Erika, aki megmutatja magát, pozíciót cserél Walterrel, akinek nincs mit megmutatnia. A helyzet iróniája, hogy a „nincs mit megmutatnom" és a „rendben vagyok", „O.K. vagyok", normális vagyok, egybeesik. Erika Walterrel szemben foglal helyet, felveti fejét, feltárja arcát, várakozik, jöjjön, aminek jönnie kell. Felkínálkozik a kedvező vagy kedvezőtlen ítélet számára. Legyen bot-

rány vagy legyen találkozás, egy dolog nem lehet, konvencionális szerelem, használt szerelem, konfekcionált szerelem.

A levél a bántalmaztatás és a megaláztatás képeit sorolja és írja elő szerelmük megvalósítandó (rém)álmaként. Walter felnéz: „Ezt vegyem komolyan?" Az eminens zongorista és szerető, a tökéletes leckemondó zavarba jön. A realitás ellentmondásos mivoltára kellene egyéni választ adnia, s erre nem készült. Itt nem boldogul az evidenciák birtokosa, nem segít a perfektált kultúra, mely rendelkezésre bocsátja minden helyzet kulcsát, mit kell tenni vagy mondani, most tanácstalan, aki csak olyan átlaghelyzetekre készült, amelyekben a szereplők behelyettesíthetőek. A virtuóz csak a közhelyek virtuóza, s ahol a rögtönzést cserben hagyná a közhely, ott kezdődnék a felfedezés és alkotás, de ez az a pont, ahol a virtuóz visszaborzad. Az „O.K."-ember számára megfejthetetlen, ami nem „O.K." Az „O.K."-világ a tökéletes bináris világ, melyben csak két lehetőség van, az „O.K" (okay) vagy a „K.O." (knock out).

Erikában ebben a pillanatban van valami hősies. Előállított egy olyan pillanatot, amelyben semmi sem számít, semmire sem kell tekintettel lenni, nem kötelez múlt és konvenció. Sóváran várja a hatást: a választ várja arra a kérdésre, hogy van-e válasz? Van-e kommunikáció, megfejthető-e a szfinx rejtvénye, van-e közös kaland? Lehetséges-e a valóság elfogadása, vagy ellenkezőleg, a szerelmi illúziók a menekülést szolgálják a valóság elől? Walter magyarázatot követel, Erika hallgatása pedig a válasz. Az, amit az ember a partnertől követel, nem a megfejtés, a magyarázat, hanem hogy megmutassa magát, a megfejtés tárgyaként. Magyarázatot a konvencionális társas viszonyok feltételei között követelnek, a párbajra készülő szalonoroszlánok, ha valamelyikük megsértette a konvenciókat. Erika e pillanatban egyszerűen fenomén, magát megmutató, kiállító és feltáró, s a fenomén az, ami nem magyarázatot, hanem adekvát reagálást követel – választ létére, önmagára – attól, aki szemben áll vele, s akinek feltárta magát. Ez van, ha szeretni akarsz, ezt szeretheted, a szeretet az elfogadás teljessége, s csak tőled tudhatom meg, amit magam sem tudok magamról, mert csak a válasz csal ki további, mélyebbre húzódott titkokat abból, amit a szecessziós időkben a „lélek csigaházának" neveztek. De ez még nem minden, csak a válasz próbálja ki a felmutatottat, csak a válasz által aktív viszonyba belevonva ismerszik meg az önismeret helyessége vagy helytelensége. Most világosodik meg a szubjektív tartalmak létértéke, az önismeret hipotetikus tartalmainak egzisztenciamódja. Erika csak Waltertől tudhatja meg, ha megpróbálnák megvalósítani, hogy mennyiben azonos vagy nem azonos azzal, akit meggyónt, bevallott.

Erika gyónásvágya Walter Terézanyu-komplexusát aktivizálja. Walter attól fél, amitől a Terézanyu regényben, és elmosódottabban a belőle készült filmben a nő, amikor a férfiak belé akarnak kapaszkodni, támaszkodni reá és kiönteni lelküket (*Állítsátok meg Terézanyut*). Ott a nő, itt a férfi tiltakozik a „lelki szemétláda" szerepe ellen. Elfriede Jelinek regényében a hősnőnek volt Terézanyu-komplexusa: „Ő most mindent jobban kíván, mint hogy belekapaszkodjanak." – olvassuk a regény Erikájáról (Jelinek. 112.).

Erika gyónása partnert keres az erotikához, mint kihágáshoz. Közös vállalkozáshoz, bizonytalan kimenetelű, veszélyes kalandhoz keres partnert, ezért tárja fel az individuum „belsejét", mint ismeretlen ország belsejét, vad törzsekkel, halott városokkal stb. Walter azonban visszariad attól a szerelemtől, amely önmaga törvénye: a westernekben a letelepítendő revolverhőst jellemzik az öntörvényűséggel, mely ezúttal Erika jellemzője. Az öntörvényűség,

a köztörvénnyel ellentétben, mindig félelmes és erőszakos. Érthető a férfi zavara: most egyszerre a nő jelenik meg belső, lelki tájak csavargónőjeként. A szubjektivitás nomádja. Az egzotikus kalandfilmben az utazás válik szerelemmé (*Salamon király kincse*), a melodrámában a szerelem utazássá (*Intermezzo*).

Nem ugyanaz az aktus-e felbontani a levelet, mint Erika korábbi tette, amikor feltárta a WC ajtaját? Ez a kérdés a gyónásvágy kultúrkritikájának problematikáját exponálja. Az új társadalom feladja a magánszférát, megteremti a szexualitás nyilvánosságát, amire azért van szüksége, mert hovatovább az az ember érzése, hogy csak ami a nyilvánosság, méghozzá a nagy nyilvánosság, kiváltképpen a kamerák előtt történik, az van. Nem a szavak szorulnak igazságkritériumra, hanem a tettek: a cselekedetek képfüggőek, a képektől, a közvetítő, feltáró megkettőzéstől kapják vissza önmagában korcs, bizonytalan, megítélhetetlen létüket, létteljességként. Ami a kamerák előtt történik, ezáltal össztársadalmilag elfogadásra kerül, joga van a létezésre, bármi legyen az. Ez Walter és Erika álláspontjának különbségére is rávilágít. Egy ilyen Walter mindent elfogadna, amit Erika levelében talál, ha előbb mások elfogadnák helyette és számára, nem azért rémül meg, mert a tartalmakat ítéli meg, hanem azért, mert nyilvános elfogadottságukra nincs garancia. Nem a tartalmaktól rémül meg, hanem precedens nélküli mivoltuktól. Az ember magát már nem tudja róla meggyőzni, hogy van, létezik. Mohón utánozza a létezőket, a többieket, akik mind egymást utánozzák. A létkritérium a számosság hasonlósága vagy a hasonlóság számossága, az ismétlődés. Erika rendszeridegen, idejétmúlt létkritériuma az elhajlás vagy önállóság, a jól integrált, rendszerkonform Walteré az egybeesés vagy önállótlanság. Walter számára az igazán létező, ami egy másik lét képe, Erika létkritériuma a differencia vagy a képtelenség. Erika igazolása az, hogy ez a létmaximum csak egy – legközelebbi, erre kiválasztott – embernek megmutatható, Walter azonban csak azt érzi valóságnak, ami mindenkinek kimutatható. Az intimitás mint a legkisebb nyilvánosság vagy a legnagyobb nyilvánosság a létszerűbb?

Foucault megkülönbözteti a termelési technikákat, a jelrendszer-technikákat, a hatalmi technikákat és az „önmagaság" technikáit (Az önmagaság technikái. In. Nyelv a végtelenhez. 346. p.). Az önmagaság-technika azt jelenti, hogy az ember nem a természetet, a jelrendszerekben adott kultúrát, a társadalmi viszonyokat, hanem önmagát változtatja meg, magán végez műveleteket, nem a természeti, kulturális vagy társadalmi környezet adottságain. A gyónás vajon nem ezt az önviszonyt forradalmasítja-e? Nem a másikhoz való viszony önviszonnyá nyilvánítását szolgálja-e? Az önmagunkkal, lelkünkkel való törődés, mondja Foucault, az ókorban azonos a filozofálással, a középkorban a gyónással azonos; az előbbi az önkeresés, az utóbbi az önlemondás eszményén alapul (349.). Az önviszony egyik formája önzéssel, másik önpusztítással vádolható. A szerelemmitológiában az önmaga-kitágítás által szabadul meg az önmagunkkal való törődés az önzés autizmusától: te törődj velem, én meg veled! Ezzel a szerelemmitológia egyesíti a görög neveléskoncepciót a keresztény átszellemülési vággyal. Az önfejlesztés és önélvezet eszményét a megváltással mindattól, ami az egyre bonyolultabb énben gyanús, terhes vagy nyugtalanító önmaga számára. Az ókori és középkori koncepció nem zárja ki egymást, mindkettő lényege az alantas és durva kielégüléseken túli örömök és értékek, a pillanatnyin túli beteljesülések vágya. Nem a puszta önkiszolgálás, hanem az önteremtés. A különbség az, hogy a görög dekadencia számára ez nem olyan titáni harc árának tűnik, mint az Európába „betévedt" fiatal népek türelmetlen fejlődésvágya fogja látni. Az én hajlamos a megmerevedésre, meg-

keményedésre és ennek következményeképpen a magába omlásra. Az „önmagával való törődés" primitív formája a világgal parazita viszonyra lép, ami azonban önparazitizmushoz vezet: a környezetét kizsákmányoló, passzív kielégüléseket sajtoló receptív ember önmaga fejlődési lehetőségeivel is élősdi viszonyra lép. A gyónás nem a bűn jóvátétele, mert nem forgathatja vissza az időt, de a lényegileg önveszélyes én minduntalan bekövetkező kisiklásának minduntalan megkísérelt jóvátétele. A gyónás felkínálkozás a tekintetnek és ítéletnek: a másik dönti el, hogy bűnné nyilvánítja-e a meggyóntat vagy érénnyé, hogy büntetendő vagy tolerálható gyengeséggé nyilvánítja-e a vágyat, esetleg ajánlkozik-e cinkosnak, vallomással felelve a gyónásra. Foucault azt hiszi, hogy az ókori ember megvalósítja, a középkori megtagadja magát, de „önmaga" mindkét esetben mást jelent, hol azt, aki lehetek, hol azt, aki nem akarok lenni már: jövendő vagy múlt magamat. A szerelemmitológiában pedig azért helyezi a szerető múltbeli önmagát a szerelem áldozati oltárára, a másik fél elé, hogy az szülje meg jövendő-magát, jobb „önmagát" kapjon vissza tőle.

Megértés-e a szerelem? Szerelmi aktus-e a gyónás? A kacérság nem kívánja, hogy az érzéki viszonyt megterhelje az individuális valóság bonyolult problematikája. A nyers szex, a megkönnyebbülést szolgáló alkalmi nemi aktus számára ez a problematika csak teher. Az egyéniesült, személyes erotikának azonban már többre van szüksége, mint egy tetszőleges és esetleg tetszetős nemiszerv-hordozóra: az erotikának drámai struktúrája van, s hosszú utazásra invitál a máslét ezeregyéjszakai titokvilágába. A következő kérdés, mely, elfogadva az erotika utazáskoncepcióját, felmerül, hogy az utazás felefelé vagy lefelé vezet, pokolra szállás vagy mennybemenetel? A mazochista alászállásra invitál, feltárja belsejét, megnyílása a pokol kapujának feltárulkozása. Nem a test vagy a szexualitás a bűn, hanem a szellemnek a nagyobb, elementárisabb erők általi paralizálása, a szellem gyengesége. Ennek primitív kifejezése csak a szellemnek a testre mutogató vádbeszéde. A függés, a rabság a bűn, a lélek függése a testtől és a test függése a másik testtől. Mindez azonban csak egyoldalú és tehetetlen függésként bűn, egy viszony kitöltetlen helyeként. Ami ilyesformán bűn, a kibontakozó kommunikatív viszonyok keretében már a lehetőségek tömege, erényes készségek kihívása. A régi melodrámákban a szégyenletes szenvedélybetegség egyszeriben átalakul szerelemmé, ha a szenvedély választ képes ébreszteni a másik lélekben, lelket ébreszteni a másik testben (pl. Sternberg: *The Devil is a Woman*).

A szadista a partnert löki poklok mélyeibe, a mazochista magát helyezi oda, s így nyújt kezet a partnernek, nem tudva, hogy kínzó ördögének vagy megmentőjének nyújt kezet, előre elfogadva, ami jön. A mazochista olyan vágyakat, szexuális nyomort tár fel, amit maga sem igenel, nem várhatja a partnertől sem, hogy igenelje. A mazochizmus vallási rituálé: „A penitencia nem szavakban történik – néma színházi rituálé." (Foucault. uo. 364.). Az izolációból, az önmagába való visszavetettségből, az erényes készségek kibontakozni nem tudó, azaz zavaros, kaotikus bűnös állapotából való kiútkeresés eszközei „ a szenvedés láttatása, a szégyen kinyilvánítása, a megalázottság nyilvános vállalása és szerénység tanúsítása." (364.). A test, a magába zárt, antikommunikatív, interakcióra váltani nem tudott tényszerűség mártíriuma vezet vissza az életbe. Minél teljesebb a kommunikatív önmegsemmisítés, annál inkább magában hordozza a megnyilatkozás a büntetést, annál kevésbé lehet szükség további bűnhődésre. Az ember kijátssza magából azt, ami terheli, játékká, gesztussá szelídítve, a penitencia színpadán, a titkot, a gonoszt. A mazochista drámai gyónása feltételezi az elítéltetést, s nem az ítéletet akarja megúszni, csak a végrehajtást, azért akar elítéltetni, hogy azután

megmenttessék. Az ítéletre is szüksége van, de az ítéletmondást követően kegyelmet remél. Nem felmentést akar, hanem könyörületet. Bonyolult rituáléjától ugyanazt a hatást várja, amit a gyermek ér el a sírás segítségével. Azért akarja idealizálni és bírájává tenni a másikat, hogy legyen, aki megítéli, de csak azért, hogy önmagánál kegyesebb bírája felemelje magához, s megváltsa a maga önmaga számára is elfogadhatatlan része rabságából. A mazochista fantázia ugyanazt a játszmát játssza, mint a western, melyben gyakran szintén az önbíráskodás a legveszedelmesebb és kegyetlenebb, s tipikus happy end a lemondás az önbíráskodásról. A mazochizmusban azonban, a westernnel ellentétben, egybeesik az önbíráskodó és az áldozat. A törvény a westernben objektív, a mazochizmus azonban többre, jobb törvényre, megértésre, kegyelemre vágyik.

A mazochizmus azért idézi fel és állítja színpadra a félelmeket, mert feloldásukat reméli. A mazochista olyan, mint a vesztes állat, aki legérzékenyebb részét kínálja fel a győztesnek, és akinek ez a gesztusa az őrjöngő agresszor destruktív impulzusát azonnali hatállyal kikapcsolja. Az állatvilágban működő tévedhetetlen békítő impulzus kisiklott, hatástalan emberi reprodukciója a mazochista rituáléja. Az alávetési rituálé, mely a partner felmagasztalását, s a maga megalázását kombinálja, lényegileg reménykedő könyörgés: bízom benned, légy az anyám, ne zsákmányoló ragadozóként, hanem adoptívszülőként viszonyulj hozzám, a szeretőhöz. A női szexualitásnak olyan erotikus póz – hanyatt fekvő feltárulkozás – a hagyományos alaphelyzete, mely óhatatlanul kommunikálja ezt az ösztönösen leválaszthatatlan üzenetet. Miután Erika ezt az üzenetet, a tradicionális nőiség agresszivitást és konkurenciaviszonyt tagadó és hatástalanító gesztusát, tanítóként és főnökként levetkezte magáról, mazochista rituáléja úgy is felfogható, mint a hagyományos nőstratégia iménti tagadásának tagadása, az agressziót legyőző feminitás helyreállítási kísérlete.

A mazochista vágy önfeltárása kiélezetten vet fel egy általánosabb problémát, mely nemcsak a mazochizmus problémája. Meg akar-e valósulni a vágy? Ismeri-e magát a vágy, vagy csak vakpróbálkozás, kifejezéstelen kifejezés, mely nem annyira megvalósulásra, sokkal inkább és előbb fordításra és magyarázatra, megfejtésre vár? Az elrejtés, elhallgatás, elfojtás és megtagadás megőrzi az impulzust, a kifejezés megváltoztatja, túllépi. A kifejezésbe a vágyak egy része belehal, más része a megvalósítási kísérletekbe hal bele. Van-e egyáltalán megvalósuló, megvalósítható vágy, vagy a vágy menekülés a megvalósítás elől és a lehetetlen akarása? A kifejezés a közös – újraköltő, átalakító – munkának ajánlja fel a vágyat. A vágy, akár szóban jelenik meg, akár képben, akár lefordítja a képet szóra, akár nem, már azért is megvalósíthatatlan, mert a jel végtelen, soha sem kielégítően egyértelműsíthető, olyan helyettesítő, melynek a helyettesítetthez vezető útja nem egyértelmű: a helyettesített nem direkt úton elérhető, minden út tévút, de olyan tévutak, melyek együttesen mégis a helyettesítettre utalnak. A jel végtelen, a cselekedet véges. A jel a lényegre, mint a lehetőségek teljességére utal, a megvalósítás redukcionizmusa viszont alku a sorssal. Nem a jelnek kell cselekedetté, hanem a cselekedetnek jellé válnia, hogy a vágy közelebb kerüljön a teljesüléshez. A jel, a kép, a szó direkt megvalósítása blaszfémia. Az ember száz képzelt sorssal kacérkodik, s egybe belekényszeríteni őt súlyos kockázat és nagy veszély. Ezért küldi vissza a nő a cselekvő Waltert az olvasó Walterhez, a csóktól a levélhez. A szerelem – ha nem nyers szexet, triviális nemi reakciót akarunk érteni e szón – kisebb részben játszódik a valóságban és nagyobb részben a képzeletben, s sok képzelt utat végigjárva, utak végéig elmenve lehet csak megkísérelni azt a valóságos

utat megtalálni, amelyre rálökve, amelyre elhurcolva az embert, nem fogja úgy érezni, hogy becsapják a vágyat vagy tévedett a vágy. A direkt szituáció indirektté nyilvánítása, a spontaneitás tagadása, a cselekvés elhalasztása, a vágy és a tett közé beiktatott levél nem egyszerűen a frigid nő perverziója. A vágy stratégiája, az éretlen vágy alanyának a megvalósulástól való jogosult védelme.

16.15. A láda

A levél felnyitását követi, fokozásként, a doboz felnyitása. Erika lecsúszik a földre, Walter lábaihoz, és előhúzza ágya alól a dobozt (szelencét, ládát). Fel-felnézve, lassan, szertartásosan pakol ki. A rabság, a bántalmazás, a megaláztatás kellékeit veszi elő, és mutatja fel az idegennek. Azt a kontrollt, teljes ellenőrzést és parancsuralmat ajánlja fel az erős férfinak, amit a gyenge anyától elvitat. Az öregedő, gyengülő zsarnokot erős zsarnokra cseréli a rabvágyak kirakodóvására. Erotikus kínzóeszközeit éppen úgy nem használhatta, mint a színes ruhákat, hisz nincs saját tere, nincs kulcs az ajtaján. A cifra ruhák és a „szado-mazo" kelléktár ellentétes irányban viszik el az Erikáról alkotott képet, a ruhatár és a kelléktár is nárcisztikus kellékek, de az egyik a felfuvalkodott, öntúlbecsülő, a másik az önmegvető én kelléktára (s az utóbbi is csak fordított önimádat). A szélsőségek között vergődő nő személyisége sámánisztukusan struktúrálódik, míg a férfi a sokoldalú – „reneszánsz" , „hatalmi" – ember polgári karikatúrája. A szimpla ember a tények ura, maga is hatalmi tény, immanenciasík lehető teljes ellenőrzésre törekvő lakója, míg a megtört, meghasonlott, dupla ember kettőssége más létsíkra utal. A sámánnő világvégi utazásra hív, sőt, túl az ismert, közös világ végén. Felemelkedik s ismét elfoglalja iménti helyét, a férfival szemben. Mérlegeli a hatást. Szembenéz vele.

„Most utálsz , mi? – kérdi Erika szinte undorral, megvetés érződik ki hangjából megvetője iránt. Biztosítja a férfit, hogy szándéka komoly, vallomása igaz. Évek óta várt, közli, emberére. Újabb feltáró, kinyitó aktus következik, a nő a szekrényhez lép, hogy bemutassa ruhatárát. „Mostantól te parancsolsz, te mondod meg, mit vegyek fel." Ezzel Erika a populáris nőmitológia felé utaló vallomást tesz. A populáris szerelemmitológiában jellemzi a nőket korlátlan átváltozó potenciál. Az *Anne of the Indies* gyilkos, piszkos, karibi kalóznője felvesz egy párizsi ruhát, és jobban áll neki, mint a párizsi nőnek.

A nő önmegalázása a férfit az önistenítésre szólítja fel, Erika megalázkodó önboncolása, lelkének feltrancsírozása szerelmi oltárrá nyilvánítja a helyzetet, a férfi lábainál. Walter peckesen ül, a konformista fölény, a leckemondásként elképzelt élet biztonságosságának igénye, a kockázatmentes nyárspolgáriság lelki kényelmének önélvezete elzárja a szerelem élvezeteinek lehetőségeit. A nő megalázkodása őt is megalázza, Erika gesztusát nem a szerelmi istenítés, hanem sértés aktusaként értelmezi. Az éretlen férfiúság az érett nőtől várta emancipációját, a tanítványt a mester szerelme nyilváníthatta volna felnőtté; a szexuális magány párianőjének sebzett vágya azonban a partnert is páriává nyilvánítással fenyegeti. Walter férfiasságát sérti, hogy „csak" egy „ilyen" nő jut neki. „Te beteg vagy, orvoshoz kell menned." – Walter konklúziója. Erika azonban, aki, mint hallottuk, évek óta várt „erre", ha vigasztaló és felemelő szeretőt nem talál, akkor a másik lehetséges választ akarja kierőszakolni a helyzetből. A férfi elé térdel. „Ha akarod, megüthetsz." Feltárja a dobozát, mint egy titkos

szervet, mely intimebb, mint a médiakultúrában nyilvánosság elé lépett és ezáltal prózaivá vált nemi szerv. Kirakja titkos fantáziáit. Azt várja, amit egy apacslány, s úgy is jelenik meg a férfi lábainál. A férfi ebben a formában sem megy bele a játszmába. „Az ilyen mocsokhoz csak kesztyűvel nyúlok." Erika térdel, a férfi feláll. „Undorodom tőled." Elmegy. A *Lány a hídon* című filmben a férfi veszi elő és tárja fel a késekkel teli ládát, melytől a lány előbb megriad, aztán átadja magát mindennek, ami a ládából jön és jöhet, ráadásul ott a férfi feje is egy ilyen veszélyekkel és fenyegetésekkel teli „láda", kimeríthetetlen ezeregyéjszakai láda, melynek szelleme minduntalan új, nehezebb, kockázatosabb mutatványt eszel ki. Walter pszichiáterhez, orvoshoz utasítja Erikát, a *Lány a hídon* hősnője azonban onnan jön, túl van az orvoson és pszichiáteren.

A jelenet átváltozás: a zene gőgös úrnője szexrabszolgaként kínálja fel magát. A nagyság és szépség földi helytartója, az ízlés bírája, a zene követe feltárja „belsejét", mely rút, aljas, alantas, rokkant, beteg. Hazugság tehát a szépség, vagy a giccses szépség elvetése és az igaz, a mély, a rettenetes szépség keresése az imént áldozati aktusnak minősített rituálé indítéka? Erikát mindeddig a fölény, a megvetés és a parancsolgatás jellemezte, de miután megkívánja Waltert, illetve rajta keresztül az általa képviselt életművészetet, az életet mint az érvénytől és igazságtól nem zavartatott, könnyed játszmát, a szellemi fölény bünteti magát az alacsonyabb iránti vágyért. „Schubert csúnya volt. Maga, ezzel a külsővel, észre sem veszi a szakadékot." – mondta korábban Erika a férfinak. A magát Walter lábai elé vető Erika mintha azt hinné, hogy Walter a szakadékok fölött eltáncoló pogány isten. Isteníteni akarja az élet elevenségét, s istent kreálna egy kis parazitából, örömökön legyeskedő passzív-receptív kisemberből. Amikor Erika végül Walter lábaihoz veti magát, ezt bizonyos értelemben lelkileg már rég megtette, tehát a testi történés csak egy megelőző lelki történés, a vágy, a kísértés általi függésbe kerülés ritualizált kifejezése. Amikor Walter belöki az anyát szobájába és rázárja az ajtót, Erika eddigi rabtartója válik rabbá; de Erikával is ez történik, ő is a vágy rabságába döntötte az őt megkívánó, szeszélyei által kínzott Waltert: Erika most mint Walter rabtartója válik rabbá.

Az önkép megfertőzi a mások rólunk alkotott képét. Walter átveszi a padlón fetrengő Erika önmegvetését és megveti Erikát, holott Erika ezzel a szellem kritikai fölényének pozíciójából ad elő, játszik el egy ítéletet az emberről, s Erika mint a rítus szerzője nagy fölényét feltételezi, hogy Erika mint a rítus színésze, előadója, szertartásmestere, el tudja és meri játszani a megítélt és elítélt lényt. Az igazi Erika nem az, aki torzképet állít az élet színpadára, hanem a másik Erika, a titkos szerző, rendező és színész, akinek a pillanatba belevetett, tényszerű Erika csak egyik álma Erikáról. Walter azonban csak az előadást látja, nem fér hozzá szerzőjéhez. Walter képviseli a filmben azokat a nézőket, akik azt hiszik, hogy egy bolond nőről szóló filmet látnak. Erika önmegalázása tehát szellemi fölényt feltételez mint bátor tett, Walter azonban nem rendelkezik ezzel a szellemi fölénnyel. Erika önmegvetését Walternek is a maga önmegvetésként kellene reprodukálnia, Walter azonban Erika megvetéseként, Erika megvetésére jogot formálva veszi át. Walter a zene királynője adoptívfiaként értelmezte szeretői pozícióját, s ezt felemelkedésnek képzelte, sznobként, a szellem szerelmi karrieristájaként spekulált. Erika azonban, s erre épp az önmegalázás bátorságából következtetünk, nemcsak a – zenei – menny királynője hanem a – testi – pokolé is, az alvilág királynője is, ahogy az erős szexfilmek, a *Turks Fruit* című Verhoeven filmtől *Az érzékek birodalmá*ig, következetesen Persephoné-funkcióval ruházzák fel a hősnőt.

De nemcsak Walter félreértése teszi lehetetlenné a találkozást. Nemcsak a szerelem elhibázását látjuk e percben, hanem mély paradoxiáját, a kölcsönös szerelem lehetetlenségét is tanúsítja a kudarc. Valóban akarják egymást a film hősei, s ugyanazt akarják egymástól, s épp abban a pillanatban válik lehetetlenné a viszony, amikor már a nő is akarja a férfitól azt, amit eddig csak a férfi akart a nőtől. A férfit addig vonzotta a nő, amíg a nő volt a győztes és a férfi a vesztes. Amikor a férfi vonzása hatni kezd, s a nő úgy dönt, enged a vonzásnak, az odaadás által vesztessé válik, így, a férfi vonzásának kibontakozása arányában, csökken a nő vonzása. A szerelemben a taszítás, tiltás, ellenkezés, ellenállás és megvetés vonz, és a vonzalom taszít? Walter szeretni akarta Erikát, de a levél és a láda megnyílása után nem tudja többé szeretni. Csak a zártat lehet szeretni, a megnyílás taszít? Mi az, ami ennyire elviselhetetlen? A magát megmutató Erika miért ijesztő? Az emberek nincsenek felkészülve az ismeretlenre, az újra, az egyénire, egyáltalán, a problémára. A betanított, idomított ember sima és kellemes, s a partnertől is megkívánja, hogy az legyen, ne mutasson fel problémát. A kényelmes szerelem megköveteli, hogy az ember zárójelbe tegye önmagát és a partnerét. A társadalom szociális egyenruhába, kulturális konvenciókba öltözött munkahelyi robotok, embergyári instrumentumok és emberfarmi nemi szervek érintkezésére redukálja az emberi érintkezést. Ez azonban még csak a kor konvencionális szerelemképe ellen szól, melyet vállalva kivitelezhetővé válna az érintkezés és kellemessé tehető a helyzet.

Súlyosabb nehézség, hogy két szerelem nem viseli el egymást. A szerelem azt jelenti, hogy az ember megtalálta azt, akit a szerelem szolgálataival és rituáléival akar körülvenni, megtalálta azt, akinek személye körül kikristályosíthatja ideálját, akibe belevetítheti eszményeit, akiben az ideált megragadható realitássá akarja bűvölni, akiben magáénak tudhatja mindazt, amit igenel és így az ő igenje, elfogadása által igazolva érezheti a maga létét. A feltétlenül elfogadott lét igenje, rokonszenve az önelfogadás feltétele, az érzéki, anyagi, evilági kulcs a megváltáshoz. Minderre pedig a hiányos önelfogadásnak vagy a határozott önelutasításnak van szüksége. A megváltatlanság vagy elfogadhatatlanság keres megváltót vagy elfogadót. Walter szeretni akar, azaz a zene királynője Walter számára a világban való szellemi honfoglalás lehetősége. Erika szeretni akarja Waltert, mint a világban való testi honfoglalás letéteményesét. Mind a kettő szerető, imádó akar lenni, mindkettőnek szüksége van valakire, akit maga fölé emelhet, akinek áldozatul vetheti magát, s aki – ha ennek ellenére nem bánt, hanem felemel – ezzel megváltotta őt. Walter azonban belerúg a lábainál heverő Erikába, ahogyan, szimbolikusan Erika is ezt tette az imádó Walterrel. Mindkettő imádó akar lenni és undorodik mindkettő a maga imádójától, egyik sem szeretve lenni, mindkettő szeretni akar, mert mindkettő bizonytalan, beteljesületlen, támaszra van mindkettőnek szüksége, mindkettő valamiféle adoptívszülőt keres a szeretőben. Tonio Kröger is csak azt tudja szeretni, aki nem szereti viszont, a nyárspolgári libát, nem az ideges intellektuel nőt: „…ők ketten más-más nyelvet beszéltek; és Tonio mégis boldog volt. Mert a boldogság, mondotta önmagának, nem abban van, hogy az embert szeretik, az csak undorral vegyes kielégülése a hiúságnak. Boldogság az, ha az ember szeret…” (Elbeszélései. 282.).

Erika mint imádó úgy térdel a férfi előtt, ahogyan a lovagi szerelem a férfi számára írja elő. Épp akkor, amikor aláveti magát a férfi kényének, kegyének, rabolja meg őt férfiszerepétől. A férfi megdöbben, hiszen a kultúra neki tulajdonítja a vágy alanyiságát, s a nőnek a vágytárgy szerepét. A nő is vágy? És mi a vágy? Mire vágyik? Hatalomra, monopolisztikus objektumra, melyben a szubjektum megkapaszkodnék? Azért tárgyiasítja el a szubjektum a

szerelmi objektumot vagy fétistárgyat, hogy segítségével magát tárgyiasíthassa el a neki való odaadásban, és így véget vethessen a vágy szorongó menekülésének? A vágy az áldozattá válás vágya a bálványnak való önalávetés felszabadító, a szubjektumlét minden kínzó bizonytalansága alól mentesítő kegyelmében esni szét? A szerelmi nirvánát célozza meg a vágy?

A vágy biztonságvágy, a feltétlenség vágya? Lázadás az individuáció kínjai és magánya ellen, s a megkönnyebbülés keresése? A hideg fölény frigiditása lázad önmaga ellen a vágyban? Mit mond Erika rituáléja? Mindenek előtt fölényes, autonóm életének kritikai képét adja az alázat rituáléjában. „Túl autonóm vagyok" – mondja, részben szellemi elégtétellel, részben a lelki kielégületlenséget megvallva, a magyar sikerregény, az Állítsátok meg Terézanyut hősnője. Az inkább egy attitűd önigazolását kidolgozó bestsellerrel szemben a felfedező regény írói módszere és gyakran tárgya is az én önmegkérdőjelezése. A regény mesél a rituálékról, melyeket a film megelevenít, a „túlautonómia" egzorcizációs rituáléit. A védett vágyik a védtelenségre, a fölényes az alázatra, a maszkírozott a leleplezésre, a harcos, a sebzetté, szeretővé, áldozattá, függővé válásra. A nemi háború városi harcosa a háború végére, de nem fegyverszünetre, hanem teljes vereségre. Ez a szerelem békeszimbóluma, nem a győzelem. Mit fejez ki a Walter lábai elé hulló intellektuális apacslány gesztusa, melyet megfelelő partner híján nem tud kibontani? Kényszeríts legalább te az odaadásra, ha már én nem tudom átadni magam! Nem tudok ajándékozni, szolgálni, segíts rajtam, győzz le, rabolj ki, gyötörj meg! Semmit sem tudok adni, be vagyok zárva magamba, a személyiség kiúttalan labirintussá vált, ami nem gazdagságának, hanem szegénységének kifejezése. A neurózis nem titokzatos és mély, hanem sivár és monoton. A „halálos szerelem" populáris mitológiája már nem a tragikum, csak a naivitás kifejezése korunkban, de, ennek ellenére, az intellektuel is vágyik a csak az odaadásban megélhető teljességre, a személyiség gazdagságának megélésére, mely nem valósítható meg a visszavételben, a kuporgatásban csak az önátadásban. A személyiség létmódja más, mint a gazdasági tőkefelhalmozásé, az anyagi gazdagságé. A személyiségben csak az él, személyiségként csak az valósul meg, amit szétszórnak, felhasználnak, pazarolnak, elajándékoznak. A személyiség önmegvalósítása önkockáztatás, önveszélyeztetés, önfelszámolás. Ami értékes, az önveszélyes. Csak az üres, a parazita van biztonságban, biztonsága azonban nem sokat ér, mert az ürességönmagát is unja. Nem rabság-e a szeretet? Lehet-e a szeretetről a kor jogérzékét kielégítő képet adni? A szeretet teljessége, a végigszeretés nem egyenlősítés és emancipáció, nem feloldás és igazságtétel, hanem legfeljebb a terror – nem megfordítása, hanem kifordítása – bekebelezése, introjekciója, mint önfeladás és önfeledés, áldozathozatal. Titáni önszéttépés és sámánisztikus önkicsontozás. Mindezt azonban csak a naiv mítosz ábrázolhatja egyértelműen pozitív és teljességgel megvalósítható ideálként, míg az intellektuel a vágyaktól való szorongásokon át látja a vágyakat, a tőle való félelmeken át a vágyteljesülést. Az intellektuel tudja, hogy a teljesülés többnyire csak szimuláció, nem kis részben kényelemből, mert a valódi teljesülés ára sem csekély. Ezért azt a kérdést is felveti: a teljesületlenség kínja vagy a teljesülés kínja a jobb rossz?

Az áldozathozatal, az önemésztő önmegvalósítás, a nagylelkű szeretet eksztázisa a melodrámában a szerelmi hőstettben, mint a melodramatika alapmotívumában fejeződik ki. A művészfilmben a szerelmi hőstett eltűnik, lehetetlenné válik, az egész romantikus szerelemmitológiával egyetemben, és valami olyat keresnek, ami a szerelemmitológia helyébe lépő szadomazochisztikus erotikus mitológiában pótolná azt. Ez pedig a megváltatlanság bevallása, mint önrágalmazás és önmegalázás. Az önbevallás perverz hőstette, amiben in-

direkt módon minden esetre benne foglaltatik a hagyományos szerelmi hőstett reménye. A szétesett, elesett ember nem hős lovag, nem tud a partneren segíteni, csak mintegy áldozati tűzként égeti magát a partner iránti szerelem oltárán, erre jó a szociális és kulturális öngyilkosság, amit Erika művel. De ebben valamiféle remény is foglaltatik, a maga fölé már csak az önmegalázás által felemelni tudott partner felmagasztalásának lehetősége. A szerető azért kell, hogy ennyire megalázza magát, mert a banális partnert nem emelheti magasba, csak magát lealázva inszcenálhatja némileg hiteles és átélhető módon amannak fölényes pozíciója illúzióját. Ezután feltétlenül felkínálja magát az ily módon teremtett hamis istennek: Tégy velem, amit akarsz!

„Üss!" – ez azt jelenti: mindent tehetsz, mindent szabad neked. De az a viszony, amelyet az imádó ezáltal kínál, annak mintája, amire ő maga is vágyik. Ő szeretne ilyen mondatot hallani: feltétlenül tied vagyok, azt tehetsz velem, amit akarsz. És nem azért szeretné ezt hallani, hogy azután belerúgjon a partnerbe, mint ezt a regény Waltere sokkal kiadósabban, hosszasabban, alaposabban és alattomosabban, sunyibban és kicsinyesebben teszi (arra is figyelve, hogy számon kérhető nyomok ne maradjanak), mint a filmé. Nem, Erika azért szeretné ezt a helyzetet átélni, hogy felkarolja a lába előtt fetrengőt, felemelje magához és megváltsa alantas helyzetéből. Szép és szörnyeteg mesekörében a nőnek jut az a funkció, amit Erika, magát próbálva bele a szörnyeteg pozíciójába, a férfinak kínál fel. Walternek nem jut eszébe, hogy Erika azt a helyzetet ábrázolja a levél és a láda segítségével, amelytől szabadulni akar, a békakirályfit is csak azért kell falhoz csapni a mesében, hogy visszaváltozzék igazi királyfivá, és a mese számos változatában nem falhoz csapni kell, hanem megsimogatni vagy megcsókolni. A „falhoz csapni", a „megsimogatni" és a „megcsókolni" csak a megváltás lépései ebben a szimbolikában, melyek egymásnak adnak értelmet: mert csupán megcsókolni a korrupt szeretet kifejezése, mely leszáll hozzá, de nem segít rajta, míg pusztán a „falhoz csapni" a megértés és a segítség megtagadása, s a megváltó szerelem mitológiájának felmondása a fogyasztói erotika nevében.

Az *O történet*ében vagy az *Emannuelle* filmekben valamilyen idősebb nevelő tanítja a nőt az odaadásra. Mindezekben az erotikus tanmesékben a passzív odaadás bátorsága, a hódítás és birtoklás ellentéte az érzés, az átélés feltétele. Az anyaggá válás ekszтázisával adják magukat a beavatandók a megkínzó, megalázó szerető kezére, aki a kulturális ambíciók és szociális szerepek gőgös pojácáit hússá változtatja, azaz szenvedő érzékeny anyaggá, teljes jelenlétté. Amit ezekben a regényekben illetve filmekben érett férfiak követelnek az éretlen nőtől, hogy hagyják magukat tárggyá tenni, mert a szerelem csak az anyagiság mártíriumán keresztül valósulhat meg, azt itt az idősebb, érettebb nő követeli a fiatal férfitől: ezáltal megfordul a probléma, ugyanis az előbbiekben a tárggyá tevő követeli az áldozatot, hogy hagyja magát bántalmazni, itt viszont az áldozat követeli a reménybeli erőszaktételt. *A zongoratanárnő* másképp fordítja meg az *O története* és az *Emmanuelle* konstellációját, mint *Az érzékek birodalma*. *Az érzékek birodalmá*ban a férfi vállalja a tárgy és a nő a kínzó szerepét, és itt sokkal messzebb mennek el, mint az előző filmekben. *A zongoratanárnő* az *O története* engedelmességi és odaadási eszméjét egyesíti *Az érzékek birodalma* végigcsinálási, végsőkig elmenési eszményével. A végigcsinálás kettőt jelent: először a testiség minden aspektusának válogatás nélküli felvállalását. Ezt jelzi az idegen anyagokat kibocsátó és befogadó test, a világanyagba elmerülő, alázatosan befogott és felfűzött, nyitott test szimbolikája, mely a középkori festészettől és a reneszánsz irodalom-

tól sem idegen. A test által kibocsátott vagy a testet érintő idegen anyagok ugyanazt jelzik, mint Sartre Undor című regényének elején az a jelenet, melyben Roquentin szeretne felvenni a sáros földről egy piszkos, foszló papírdarabot: azaz szeretne nem borzadni a világ mindenféle dolgainak, idegen anyagainak érintésétől, a világban lét émelyítő determináltságától. Szeretné, ha minden vonzaná őt, ha undor és taszítás sem korlátozná szabadságát. A világanyag egészével egyesülni, már életében, nem úgy, ahogy a halálban az anyag fogadja be őt, hanem fordítva, hogy ő fogadjon be, tudattal, mindent, a testi lét teljességét, ezt az eksztázist keresi Roquentin, és Erika is erre vágyik. Erika alul-fölül anyagokat fogad be és ad ki magából a film cselekménye során: átjárja őt a világ és ő a világot. Mindenen keresztül akar menni, kilépni az izolációból, sterilitásból és absztrakcióból. Az érzékiség eredeti teljessége, mint lét- és világéhség, nem ismer szemetet, hulladékot, csak érzéki anyagokat, létaspektusokat. A szeretett személy érzéki igenlése felszenteli az anyagi lét egészét. Az elfogadás teljessége mindenek előtt az ő teljes elfogadása, nem a tűrés vagy elviselés, hanem a rajongás, a csodálat értelmében. A puszta tolerancia e ponton valami szánalmasan nyárspolgári kenetességnek tűnik. A szerelem az érzéki gazdagság ünnepe legyen, ezt szeretné a szellemi gazdagság. Megfordítani az öregedő élet rendjét, mely hosszú visszavonulás a gyermekkor érzéki gazdagságából egy kiszáradt, aszott világba. A világ eredeti, gyermeki gazdagságának egyetlen emléke a felnőtt életben a szerető.

A tárggyá teendő kéri a reményebeli tárggyá tevőt, hogy legyen szíves vállalkozni a szadista aktusra. *A zongoratanárnő* az *O története* nőszerepét beoltja *Az érzékek birodalma* férfiszerepében tapasztalt továbbfejlesztéssel, s azt követeli a partnertől, hogy ne álljon meg, és ne riadjon vissza ott, ahol a libidó, melynek ismeretlen mélyeibe szállnak alá, átmegy a destrudó nagyobb és ősibb mélységeibe. A halál az önátadás felsőfoka – az önátadás felsőfoka: halál. A vágy szétesni vágyik, hogy a szeretett személy tartsa őt össze. A szerelem egyetlen egy ilyen külső összetartó erőben gondolkodik, az erotika sokban. Erika, aki el akarja dobni magát a kéj kínjában, hogy visszakapja magát kínzója szerelmében, egy személyre teszi föl, egybe fekteti be érzelmi tőkéjét, lelke sorsát vagy szerencséjét.

A fordulat lényege a férfi kiábrándulása, mely lehetővé teszi Erika vágyainak megvalósulását, s felveti a vágy megvalósulásának egész problematikáját, melynek lényege, hogy a szó szerinti megvalósulás kisiklás, s a megvalósulás, melyet nem érez az ember kisiklásnak, csak vágy és cselekvés párbeszédében történhet, két egymást közvetítő párbeszéd párbeszédében, mert vágy és cselekvés párbeszéde vágy és tárgya párbeszédét is feltételezi. A férfi egy hagyományos és konvencionális nőképre, átlagos vagy általános nőre vágyott és nem a konkrét nőre. A konkrét teljesség, az absztrakció ígéreteihez képest, riasztó és elátkozott, a fetisiszta vágy nem, csak a szerelem viseli el. Erika vágya, a férfiéval szemben, éppen azért önproblematizáló vágy, mert arra vágyik, hogy a vágy tárgya a maga konkrét teljességében fogadja el őt. De a vágytárgyról ő is absztrakt képet alkot, átlagférfitől várja, akiben éppen a konkrét teljesség nincs meg, a konkrétság igénye és képessége hiányos és sovány, hogy elfogadja és feldolgozza őt a maga konkrétságában. A tragédia nyújt kezet a komédiának, s tőle vár happy endet. A mazochista vágy a teljes elfogadtatásra vágyik, ezért nyilatkozik meg a maga legsötétebb és elesettebb valójában, hogy ne fantomnak nyújtson kezet a partner, hanem a személyiség teljességének. A tragédián nem segíthet a komédia, csak egy másik tragédia? Ezt nem veszi be a vágy: a fuldokló sem a másik fuldoklótól várja, hogy kihúzza, hanem a jól felszerelt vízimentőtől.

16.16. Egy fordított világban

(A nő behatolása a férfivilágba. A szertár-jelenet)

A nő szerelmi ajánlatára a férfi morális felháborodással és esztétikai undorral válaszolt, majd távozott. Walter elrohan, Erika pedig elfoglalja helyét, anyja mellett, a közös ágyban. Az elhülyült Leverkühnért is eljön anyja, „hogy megtévedt gyermekét visszavigye gyermekkorába." (Doktor Faustus. 622.). Előbb mintha semmi sem változott volna, kiterítve fekszenek, mint egy dupla ravatalon. Az anya panaszos: „Istenem, ezért áldoztam fel mindent, íme a hála!" Erika egyszerre ráveti magát anyjára, ami a meghatott bűntudat gyermeki szorongással kifejezett hálája is lehetne, a szerelmi kudarcot követő visszavonulás, menekülés, vissza az anyához, az anyába, a gyermekkorba, de több ennél, úgy veti rá magát az anyára, mint erotikus póttárgyra. Birkóznak, mint amikor verekedtek, a film elején; az anya megpróbálja lefejteni magáról a támadó zaklatót. Az elhagyott test ráveti magát egy akármilyen testre, de az öreg test, mely túl van minden testiségen, védekezik. Nemcsak az öreg test, a test rokoni mivolta is tagadása az Erika által keresett testiségnek, nem felelhet meg a megváltó idegenség, a beavató kaland rendeltetésének. A szerelemben az azonos taszít és az idegen vonz, s az áthidalt távolságokból lesz a meghódított messzeség, mely igazolja és méri a csáberő mértékét.

A dulakodás elcsendesül, az anya ismét karriertanácsokat ad, Erika azonban felpattan és újra támad, váratlanul, mint egy triviális tömegfilmi zombi. A nemi agresszió infantilis komikummal párosul („Láttam a szőrödet!"), végül Erika ismét kislányosan bújik anyjához, elszenderülve.

A társulási kísérlet során alkalmatlannak bizonyult nő, a kudarc által önmagába visszavetve, ahogy imént a szeretőnek, most anyjának mutatja be nyomorát, de sem ott, sem itt nem kap megfelelő választ. Mindkét fél elutasítja, hogy problémákkal terheljék, mindkettő az Erikába belelátott sztárzongorista dicsőségére spekulál, s azon szeretne élősködni. Mintha mindkettő az *Intermezzo* szeplőtelen, áldozatos Ingrid Bergmanját látná Elisabeth Huppert helyén.

A vallomással bekövetkezett fordulat, egy új élet új útjait járva bontakozik ki a következőkben. Erika úgy követi Waltert, mint a tojásból kibújt fióka követi vélt anyját. Miután az anya nem segített és nem is segíthetett, Erika Walter adoptívgyermekévé infantilizálódik. A vágy, az imádat tárgya nem az, akit előlegezett a vágykép, hanem az, akinek a kielégületlen személy meggyónta a vágyat. Nem az, akinek léte maga a kész teljesülés, hanem az, akit azért üldöz a vágy, hogy átírja, újjáteremtse. A valódi szükségletet cserben hagyja a valóságos tárgy, fantomokra fanyalodik a vágy. Ezért áll szemben két vágy, mint két Pygmalion. Erika egy fantom-Walter szobrásza, ahogy Walter is egy fantom-Erikát üldözött, s mert mindkettő Pygmalion, egyik sem formálhatja és elevenítheti meg szerelme szobrát.

Az elutasítottság állapota aktivizál. Az eltaszított, elutasított nem kerül vissza a magány állapotába, a társas állapot részese marad, de alávetettként, fogolyként. A gyónás maga is már egyúttal vezeklés, és következménye is további vezeklés. A tökéletes azaz végigcsinált szerelem Erika szempontjából, szerelemkoncepciója szerint, egybeesik a tökéletes azaz végigvitt vezekléssel. A beteljesülés nem lehet más, mint áldozattá válás. A kipakolás következtében Erika imádottból, rabtartóból, imádóvá, rabbá válik. A szellem tanítójából az élet tanítványává.

Az új élet kapuja a jégpálya. Erika, aki előfordult már itt, de ajkát biggyesztő látogatóként állt meg a kerítésnél, ezúttal alázatos vezeklőként tér meg az idegen, ismeretlen és jeges térbe. Melyek a jégpálya, mint a koncertterem ellenmiliője által képviselt létstílus jegyei? 1. Könnyedén és lendülettel siklani a felszínen. 2. Lekaszálni az akadályt, ellökni az utunkba kerülőt, útvonalunkat keresztezőt. 3. Maszkot viselni. 4. Elvenni a zsákmányt, megszerezni a tárgyat a másiktól. 5. Tökéletesen beletagolódni egy csapatba, amit a maszkírozott arcvesztés is jelez. Egy kollektív test önállótlan tagjaként ágálni. 6. Mindezt egy másik csapat legyőzése érdekében. A hangversenyteremben az akció olvad fel a hangzatban és jelentésben, a jégpályán minden az akcióban oldódik, melynek célja a győzelem. Erika valóban új világba lép át.

Erika a folyosón várja a jégpályáról lesikló harcost, aki azonban nem lép hozzá, a többiekkel tart. A harcos férfiak és vihogó fiatal nők birodalmában vagyunk. Walter társai röhögnek az ide nem illő, ezgaltált nőszemélyen. Walter is átalakult, nemcsak Erika: a férfi, óriásként, kolosszusként jelenik meg a sportszerelésben. Komplementer világba léptünk, melyben Erika üldözi a férfit és Walter támaszt feltételeket. Erika kívánságai és ostroma nővé teszik Waltert, csábító és elutasító nődémont ültetnek be a férfitestbe, midőn szexfétissé, áhított erotikus csemegévé nyilvánítják őt. Az ostromlott szűz szerepébe utalt Walter feladata a bosszú: elégtételt venni a szimbolikus szüzesség elvételéért. A nőférfi (a női szerepbe utalt férfi) a férfinő büntetőjeként lép fel. Az új erotikában a férfiakra vár a romlás virágainak szerepe.

Erika bocsánatot kér a levélért, mely megsértette Walter érzéseit, meggyalázta a fiatalember „szerelmi álmait". „Nem írok többet ilyeneket, az lesz, amit te akarsz." Letérdepel, hogy szolgálja, erotikus rabnőként kielégítse azt a testet, amelyet a WC-jelenetben megkínzott. Miután Walter ellöki, hátrahanyatlik, elterül a kőpadlón, most már egész testét ajánlva fel befogadóként. Ismételten feltérdel, lázasan igyekezve bontogatja a férfi nadrágját, hogy befejezze a WC-jelenet során félbehagyott fellatiot. Az ízlés és kultúra öngyilkossága ismét a szociális öngyilkossággal kacérkodik: „Engem nem érdekel, ha meglátnak."

Erika olyan elfogadásra vágyik, amelyre maga sem képes, a test és a lélek sem versenyképes a vággyal. A szertár szűk terében hanyatt dőlt nő az orogenitális nemi erőszak objektumaként kínálja fel magát, aminek az ellenkező Walter végül nem tud ellenállni. Végül ismét Erika az, aki nem tudja végigcsinálni azt, amire ő csábította a férfit. Heves undorreflex szegül ellene a vágynak, a nő ledobja magáról a férfit, s okádva borul a kőpadlóra. „Ne nézd ezt!" – könyörög. Az undort kívánságra cserélni vágyó nő erőlteti a szexcseléd, a felmosórongy mazochista szerepét, mely ismét nem úgy működik, ahogyan elvárta. Nem sikerül találkozni a testi pokol bugyrait kiforgató aktus elfogadó, befogadó, elviselő képességet kihívó egzaltációjában. Erika éppúgy nem tudja elfogadni a tökéletesen eltestiesült Waltert, az anyagi-testi mocsár, a vitalitás istállómelege tüneményét, mint Walter azt az Erikát, aki férfiúi ejakulációjára egy még nagyobb ejakulációval válaszol. Valójában az következett be, amit Erika akart, legmegalázóbb létaspektusában mutatni be magát, abban a pillanatban, amikor a hangversenytermekből érkezett intellektuel nő, a természeti-testi világ elfogadása tekintetében naiv és szűz mivoltában rosszul spekulálva, Waltert akarta a férfi legalacsonyabbnak érzett életfunkcióiban is elfogadni és ünnepelni, a maga hasonló létaspektusa tört ki váratlanul és fegyelmetlenül (mert a természet fegyelmetlen és túláradó). Az alázatos edény funkcióját vállaló nő lázadó reflexe olyan ellenfunkciót produkál, amely a világot

minősíti köpőcsészévé, alantas edénnyé (s benne, mint részét, a férfit). Az eredmény eme szociális és kulturális szempontból extrémen határszituációs létaspektusoknak nem kölcsönös elfogadása, ellenkezőleg, elutasítása. Ismét csak fogadkozhatnak, ezúttal Erika fogadkozik, ígér nem létező jövőt, mint első alkalommal Walter, aki bizonygatta, legközelebb jobb lesz. Nem sikerült a gyengeségek cseréje, amelyet a fantázia az erények cseréjénél magasabb fokú, mélyebb, messzebb menő szerelemkoncepcióként tűzött, ijesztően kalandos, félelmes de egyben nemes célként, a személyiség elé. A vágy a szellem vágya a testre, a természettől elszakadt létforma vágya a megtérésre. A testi pokol maga a tisztító tűz a szellem számára. Tiszta vagyok, mint egy ma született csecsemő – kiabálja Erika a borzalmas aktus után. Erika még harcol, nem adta föl az első sikertelen kísérletek után, Walter azonban, akinek célja fordított, aki, a jégpálya testi embereként átszellemülést várt a szerelemtől, undorodik. A testi ember nem tűri, hogy tükröt tartson elé a szerelem.

A vágy falszifikálódott, absztrakt vágy volt, nem igazi vágy, azaz nem a tárgy vágya, hanem csak a vágy vágya. Az igazi vágy megrészegül a vágyott minden létaspektusától, mindegyiket a vágyott újabb létbizonyítékának tekintve. A vágy attól a perspektívától részegül meg, hogy a kép tartalma talán nem marad puszta képtartalom, hogy a kép megtestesül léttartalomként, a kép alászáll a jelenvalóságba, melyben minden új inger, minden további inger mélyebben köti valóságként. Az undor a vágy visszalépése, kihátrálása a lét világából a képekébe. Az undorküszöb az a pont, ahol a képek által nevelt vágy létbefogadó és feldolgozó képessége véget ér.

„Édes…" – Erika keresi a szörnyű aktus után a szerelem szavait. Walter nem tesz hasonlóképpen: „Bűzlesz, mint a dög." A tisztaság bűzlik, nem a szabadon bujálkodó gátlástalanság. A férfi kidobja a nőt, aki eltántorog a jégen, fehér, síkos felületen imbolyog. Walter előbb a sértődés majd az undor szavait hallatja. A nemi aktust a nő undora szakítja meg, mire a férfi mintegy revansként válaszol az undor verbális retorikájával. „Undorodsz…még egy nő sem undorodott tőlem!" A férfi, aki a maga nemi reakcióját – belülről – szépként élte át, ennek érzékeny, azaz felfokozott tükröztetésével, amit a nő produkált válaszul, nem tud szembenézni. Az, ami belülnézetből szép, a tükröztető által kínált kívülnézet perspektívájából undorítónak tűnik. Erika azt tükrözi, amit ő élt át Walterből, a nő undora által sértett férfi pedig maga is – verbális, rituális, szerepjátszó, tehát nem Erikáéhoz hasonlóan hiteles – undorral válaszol, Erika számlájára írva azt a testiséget, amelynek Erika csak keresője és tükrözője. Az Erikától undorodó Walter a magától való undor elől menekül ily módon az Erika iránti undorba.

Anna Karenina mindent akar adni egy felületes fiatalembernek, aki sokkal kevesebbet akart kapni tőle, mint amit valóban kap. Bovaryné kívánságai felületesebbek, s magukban véve is könnyelműek, illuzórikusak, ő már nem a „mindent" akarja, csak regényességet. Erika a nagyralátó, meghiúsult kalandkereső nők között nem az utolsó helyet foglalja el. Bovaryné kérdése: megélhető-e a regény? Erika Bovarynénak is rokona, amennyiben kínvágya értelmezhető úgy, mint létvágy, történésvágy. „Erika egy időtlen, kortalan, borostyánba dermedt bogár. Nincs története, és nem történik vele semmi." – mondja a regény (Jelinek. 129.). A történet nélküli ember naturális történetpótléka a szex, ezért túlajzott, egészen a destruktivitásig. A történet szellemi kategória, az egész emberé, s a tömeglét izolációjába belevetett ember a természetből és a testből akarja kiaknázni, amit a – leépülő – szellem már nem ad meg neki. Bovaryné is Erika, de Erika több is mint Bovaryné, s épp ez a több a női Leverkühn. Erika kérdése: megvalósítható-e a zene, lehet-e az élet olyan szigorú, pontos,

teljes és kompromisszummentes, a variációkat a beteljesedésig hajszoló, mint a zene? Az új Bovaryné-sztoriban – melyre a néző azért asszociál, mert Isabelle Huppert ezt a szerepet is eljátszotta – az anya tölti be az unott és terhes, megcsalt férj szerepét. A szerető itt is az erotika könnyű műfaja, akitől hiába várnánk nagyformát, szimfóniát.

Mi az oka, hogy Erika nem Schubertet keres a kalandhoz, mint ahogy, ha élne, Schubert sem Erikánál keresné a zenét? Ezen a ponton rokonul a film Pasolini *Teorémá*jával. Az életre csábító jelenség a trivialitás angyalarcát viseli. A férfi rámenős és megzavarhatatlan, naivan önazonos, kételyt nem tűrő, értékeiben rendületlenül biztos, szavak és tettek, értékek és tények viszonyából nem csinál gondot magának. Megfelel a saját mértékének és nem hozható rossz viszonyba önmagával. Nem ismeri a nárcisztikus szégyent és feszélyt, mely Erikát kínozza.

Két ember keresi az utat egymás felé. Mi köti össze Erikát Walterrel? Az égi és a pokoli szerelem. Ez azt jelenti, hogy a szerelem két lehetőségrendszerből hívja elő az összekötő, közvetítő aktusokat. Az eszmények és a titkok, a vágyak és a szorongások, a tiszta örömök és a sötét kéjek, ellentett rendszerek. A szerelem, mely meg akarja valósítani a testtelen zenét és fel akarja ébreszteni a szendergő testet, ezzel egyrészt túl sokat és teljesíthetetlenül távolit kíván Waltertől, másrészt viszont ijesztő dolgokat. Erika Walter segítségével akar alászállni, landolni az érzéki világban. Erika azt hiszi, az a nemi háború harci kérdése, hogy Walter teszi őt testté vagy ő Waltert lélekké, s hogy szerencsés esetben mindebből csere lehet, s így két személy megkettőződése lehet a szerelem. Úgy tűnik, az a kérdés, hogy Walter lesz művész vagy Erika normális ember, s ha ez lenne a kérdés, akkor a kettő nem zárná ki feltétlenül egymást. A probléma inkább az, hogy Walter valamiféle köztes lény, ahogy az egész mai világ is egy köztes világ, mely nem éri el az eget, az eszmét, de nem birtokolja a földet sem. Sem nem naiv, sem nem szublimált, mindkettőt elhibázza, a legrosszabb katyvasz, ami a kettő romlott maradványaiból összehabarható. A nő égi és pokoli szerelmével szemben Walter a földi szerelem egyszerű és kipróbált eszméjét képviseli, a banalitás szellemét. Gyorsan fölénybe kerül Erikával, a magasra törő és ennek érdekében hazugság nélkül a mélységekkel szembenézni akaró kétarcú nővel szemben. A banalitás vált virtuózzá, az igazság és teljesség akarata torzóvá lesz, csak az akarattalan és gondolattalan majomutánzás tökéletes, mert ő élvezi az elismerést és a minden oldalú támogatást. A világ a tökéletesedett, nemesített giccs otthona, mely virtuóz banalitás általános normává vált, nemesi oklevelet kapott. A banalitás befogadott minden szelídített extravaganciát, domesztikált minden lázadást, fel tud lépni puritánként és avantgarde-ként, tudósként és előkelőként.

16.17. Csúcspont (=terror)

(A beteljesülés önfélreértése)

Erika ujra anyja ágyába száműzve, a holnap számára felravatalozva látható, amikor Walter becsenget, hogy végrehajtsa az ítéletet, amire Erika ítélte magát, neki csak a hóhér szerepét szánva, mert ha nincs szerelmi megváltás (szerelmi hőstettek és csodatételek, mint a triviális melodrámákban), akkor csak erotikus hóhérainkra várhatunk. Az erotika – „önmagában és önmagáért" – szimbolikus felkoncolás.

Az ítéletet kétségtelenül Erika hozta, de az Erika által elképzelt „szado-mazo" rituálé feladata nem az volt, hogy megvalósítson valamit, hanem hogy szimbolikus játék segítségével

tudatosítsa azt, ami már megvalósult, a vágy terrorját. A vágyó nem ura a helyzetnek, mellyel épp ezért nem érthet egyet, s melyből nem szabadulhat. A vágyót éppúgy nem kérdik, hogy akar e vágyni, mint a létezőt, hogy akar-e lenni. A jelzésszerű fizikai terror a vágy terrorjának kifejezési formája; nem a fizikai terror igenlése, hanem a vágy terrorjának kétségbe vonása, vád alá helyezése: Leverkühn óta az a szellem problémája, hogy túl nagy undort és világfélelmet kell leküzdenie az erotikának, túl nagy kéj fenyeget túl nagy magányt.

A mazochizmus mindenek előtt a teljes kommunikáció, a feltétlen megnyilatkozás vágyával függ össze. Ez egyfajta utópia, mely – a görcsös és kényszeres, vonalas képmutatás ellentéteképp – a teljességet kínálja fel a partnernek, az egyébként leplezett, tagadott minőségekkel egyetemben. A teljes megnyilatkozás már önkínzás, s a kínzó csak az önkínzás segítője, az önkínzás célja pedig a vezeklés és megtisztulás. Mivel az önkínzónak elég érve és kételye van magával szemben, a segítő feladata nem a hóhérolás. A segítő funkciója, hogy a másság ősiszonyának cáfolataként lépjen fel. A világfélelem az öntudatra is árnyékot vet, a mazochista azért idegenedik el önmagától, mert magában is tapasztalja a mást, az idegent. A segítő feladata meggyőzni őt, hogy a másság iszonyata a világfélelem tévképzete, hogy kívülről csak jó jöhet. Terápiás funkciója lehet, hogy a másiszonyat legyőzésének kezdeti szakaszában a világon túlra kell eltolni a másból jövő jót, a mást mint jó-forrást, hogy elfogadhatóvá váljék. A valóságban az én harcol alanyiságáért, mert mindenki más tárggyá akarja tenni őt. A mazochista vágyba foglalt utópia lényege, hogy az én teszi tárggyá magát a másik számára, aki azonban váratlanul alannyá emeli őt; az én önmaga vádlója, a másik azonban védőjeként lép fel e játszmában, amely védőszerep nem vigasztalót, nem kegyes hazugot jelent. A másik gesztusa a személyiség ellentmondásosságában kell, hogy az ént megváltsa vagy felemelje. Az elfogadás nem értékes, ha kritikátlan. A feltétlenség nem ér semmit, ha vakszeretet. A szeretetnek köze kell, hogy legyen tárgyához. „Imádlak, te gyalázatos!" – valami ilyen értelmű gesztus segítene Erikán.

Walter rátör a kirúgott nőre, akitől mindazonáltal fantáziája még nem szakadt el: ezzel Walter esztétikáját és morálját legyőzi Erika fantáziája. A fantáziátlan Waltert „megfertőzi" Erika fantáziája. A fantázia csábít, az esztétika és morál azonban – váratlan módon – ítél, büntet és terrorizál. Erika egzorcizációként éli át a szerelmet, Walter azonban tiltakozik, nem kell neki Erika ördöge, ne terhelje rá az ördögét, általa mindeddig nem ismert zavarba hozó és kínzó izgalmakat. A „kipakolás" Waltert sem hagyta érintetlenül, békén szendergő, de benne is meglevő démont szólított meg. Walter a forrásban, Erikában akarja megsemmisíteni az önkínzó, önemésztő, társadalmi és kulturális öngyilkosságot jelentő szexualitást. A „halálos szerelem" triviális toposzának kiábrándult megfelelője a szerelem mint szociális öngyilkosság képzete.

Walter pofoz, boxol és megrugdal. „Ezt akartad?" Erika a fantázia játékaiban és rituáléiban él, számára a cselekvés is csak jel, mely nem éri el a hatékonyság, az anyagi elintézés radikális szintjét; Walter ezzel szemben csak az egydimenziós közvetlenséget, az eldöntött egyértelműséget, az „elintézést", a „végrehajtást" ismeri. Walter a „pálya" embere, szerelemkoncepciója is meccskoncepció. A cselekvést góllövésnek tekinti. Erika maszkszerűsége fékezésre, visszatartásra utal, míg Walter brutalitása az impulzusok kiengedése. A visszatartás, a fizikai reagálás elhalasztása vagy felfüggesztése teremti a kultúra terét, melyet az impulzusok idejekorán való és válogatás nélküli kieresztése felszámol, megtagad. A Makrancos Kata-komédiákban sokat beszélnek, s kevesebbet cselekszenek. Walterral azonban nem

lehet beszélni, a kommunikáció csődöt vall, előbb untatják, majd sértik a szavak, melyek nem is férhetnek hozzá, mert túl direkt módon közelít hozzájuk, nem rendelkezik a megfejtés hajlamával és készségeivel. A Makrancos Kata-komédiákban a destrudók alakítják egymást – humorisztikus és lovagias harcban – libidóvá, *A zongoratanárnő*ben a libidók alakítják egymást destrudóvá. Sok mindent lehet mondani, még többet gondolni, annál is többet képzelni, az akció korának embere azonban nem ismeri az elgondolhatóság és kivitelezhetőség között nyíló távolságokat. Amit el tud képzelni, meg is kell tennie. A kényszercselekvés valaminek a kényszerű megtevése, a cselekvéskényszer minden impulzus kényszerű megtevése, a korlátlan és gátlástalan kiélésben élés. A kényszercselekvés individuális betegség, a cselekvéskényszer korbetegség.

A regény ironikusan ábrázolja a mazochista nő érzését: „nem ezt akartam!" A regényben ez a konvencionális vágy paradoxiáját élezi ki, mely a trubadúrtól brutalitást vár, a brutális mácsótól pedig gyengédséget, sehogy sem jó, minden megoldás az ellentétét teszi vonzóvá: „Miközben vérző szája elé tartja a kezét, azt az új véleményt fogalmazza meg magának, hogy ő mint nő, sok melegséget és odafigyelést igényel." (Jelinek. 219.). Ugyanez az érzés, „nem ezt akartam!", a filmben tragikus színezetet nyer.

A sziget című Kim Ki-duk filmben a férfi kétségbeesettebben, durvábban rugdossa a nőt, mint Haneke filmjében, de azért, mert hiába lázad, hiába tiltakozik, hiába harcol a nő és önmaga ellen, az érzés legyőzi őt: a szerelem. Ezért néz fel a nő diadalmasan a férfi lábai alól, aki végül, miután megverte majd magáévá tette, a mellén zokog. Valami ilyet várt volna Erika is? A nyugati férfi azonban nem érez, csak lehetséges érzésekkel kacérkodik, kísérletezik.

Erika véresen fekszik a padlón, megrázkódva az undortól. A férfi a test szegénységétől, kiszolgáltatottságától és odaadásától, mint önkiszolgáltatástól undorodik meg, a nő pedig a mindezt elhárító férfias hatalomgyakorlástól. Erika gyengeségeket tárt fel, Walter erőt. A várakozással ellentétben a néző végül a magát hergelő, brutális Waltertől undorodik, nem a megvert, véres, maszatos Erikától.

A brutális Walter előbb groteszk, még nevetségessé is válik. Erika orrából dől a vér, Walter vízért megy, azt hinnénk, Erikát készül ápolni, ám csak felhajtja a vizet, s újult erővel támad a nőre. Közismert vígjátéki poén válik e ponton tragikomikus motívummá.

Erika vérző orrához emeli hálóingét, s akaratlan, észrevétlen felfedi mellét. Walter gúnyosan kioktatja, ne képzelje, hogy szánalmas bájai hatnak reá. Walter utcai ruhában van, Erika hálóingben, ez is hangsúlyozza az utóbbi védtelenségét. Ebben az összefüggésben a nő neme és kora is a védtelenség aspektusaiként társulnak a meztelenséghez. Az *Édes élet*ben a levetkőző szépség veszíti el az exhibicionista aktusban varázsát, *A zongoratanárnő*ben a morálisan és esztétikailag elbukott s testileg is sérült nő nyeri vissza varázsát. Az akaratlanul feltárt kebel, a sebzett véres arccal kontrasztált megható tökélyében, visszanyer valamit a feminitás mágiájából. A szépséget nem csökkenti, hanem fokozza, hogy az idő által megjelölt; mindig még nincs a csúcson, még éretlen és nyers, vagy már a csúcson túl van, és mindkét megjelenési formája megható. Walter csak a makulátlant becsüli, de semmi sem makulátlan, ez jogosítja fel a túlkövetelő rombolót, hogy mindent megtámadhasson, szétverje a világot.

Erika közös és szimbolikus játszmában gondolkodott, Walter magányos és aszimbólikus játszmát realizál. A rombolás szimbolikus impotencia. A szolidarizáció szolidizáció, szolíddá teszi az élet fenyegető torzulásait és rémeit, nem tagadja, de kezelhetővé teszi

a problémákat. A szolidizáció feltételezi a szimbolizációt, mégpedig annak teljességét, fantázia segítségével látni át a problémákat, és így teremtve meg az együttműködés terét elmérgesedésük megakadályozására.

A kísértés megkérdőjelezte a konvenciókat, a terror helyreállítja őket. A terror a banalitás, a konformitás műve. A szellem mindig az áldozat oldalán van, a mások vére, melyet az ennek ontására valamely szabály nevében feljogosított csapol, a szellem vére, mert a szellem mindig túllép valamely szabályt.

A brutalitás győztesként hagyja el a pályát, de egyedül marad. A kezemet és a fejemet ne! – kéri Erika. A munkaeszközeit védelmezi. Véresen kuporog a padlón. A férfi végül megkívánja, vagy azért esett neki, mert mindvégig kívánta. „Nem hagyhatsz így elmenni." Miközben magáévá teszi, újra becézi és csókolja a nőt. Most azonban már nem tudni, hogy az erotika egy pusztító aktus-e, melynek része az átmeneti gyengédség, vagy olyan gyengédség, melynek következménye az általa kiszolgáltatott „harcos" önvédelme vagy elhárító, énvédő mechanizmusaként aktivált destruktivitás. Erika már nem tud válaszolni Walter gesztusaira, a terror bedöngölte önmagába, olyan, mint aki már semmit sem érez, nem hogy kéjt, még fájdalmat sem. Így azonban a „tiszta" erőszak gyakorlóból nemi megerőszakolóvá „szelídült" Walter is magára marad. „Most már nem hagyhatsz magamra. Szeress, légy szíves!" Walter is kínlódik, a nem válaszoló testen, egyedül. A meggyalázó rimánkodik: legalább egy kicsit adj magadból.

A régi zenészmelodrámákban a zenész úgy a teremtés jegyese, ahogyan a szent ember magának a teremtőnek a jegyese. A szerelem kudarca vezeti be a nagy alkotás szakaszát (*Es war eine rauschende Ballnacht*). *A zongoratanárnő*ben nem így van. A Doktor Faustus, *A zongoratanárnő*vel szemben, még a melodramatikus szisztémához közelít. „Szőrcsuhára vágytam, szöges övre." (165.). E.T.A. Hoffmann regényében a kínzás tesz látóvá, ez az, ami Chiarát, a zseniális cigánylányt „a magasabb tudás állapotába ejtette." (Murr kandúr. 189.). *A zongoratanárnő* drámai struktúrája két megváltás lehetőségét jelzi előre: az Erika üzenetére adott jó válasz esetén a boldogság, rossz válasz esetén az alkotás állapota következhetne be. Ahogy – ismét egy triviális melodrámát idézve – a *Szibériai rapszódia* zongoraművésze elveszti kezét, erre zeneszerzővé emelkedik. Kezével együtt elveszti szerelmét is, akit azonban az alkotóvá való átalakulás, műve jövendő interpretátoraként, visszaad. Az ezredforduló kultúrájában egyik megoldás sem következhet be, boldogság és alkotás nem alternatívák, mint Freudnál, hanem együtt antikválódnak. Sem az alkotásnak, sem a boldogságnak nincs helye a világban, melyben a középszerűség és a szimuláció szövetsége perfektálódott. Mindenkitől elvárják, hogy ne legyen „bunkó", de azt is, hogy ne legyen „okostojás".

16.18. Nagyítás

(A „perverzió" mint a „normális szex" paródiája)

Mivel a fogyasztói és élménytársadalmak egyre többféle szexuális viselkedésváltozatot fogadnak el, az üzletszerű türelem által veszélyeztetett erotika prózai műtétjellegre tesz szert, elveszti a kihágás rendkívüli állapotának ünnepiességét. Erikának azért is keresnie kell a „kihágás" reprodukálásának lehetőségeit, mert mint művészlélek nem elégedhet meg a sebészi vagy netán vágóhidi erotikával. Ez a sámán- vagy bacchánsnő önvédelme is, aki

nem akar lecsúszni a nyárspolgári világ prózai szex-szimulátorává. A film hősnőjének perverz vágya a szemérmetlen korban próbálva visszanyerni valamit az átkozottságból és szentségből, szégyenből és gyönyörből, kockázatból és kalandból, bonyolítva modellálja, kipótolja a szexualitás elveszett tiltottságának problematizáló és egyben felértékelő mellékhatásait. Erika, aki kezdetben a színekért és a metamorfózisokért harcol anyjával, később hasonló harcot vív a férfival is. Az anya a legegyszerűbb öltözködést írja neki elő, a férfi a legegyszerűbb erotikát.

A film egésze mégis a „normális" szex legvalószínűbb lefolyásának paródiája, mely a kegyetlen kibontakozás során morbid szatírává fokozza a paródiát. „Normális", hogy a vágy szakaszában a férfi lép fel a vágy által letaglózott félként, és a nő a vágyót kínzó, a beteljesedést halasztó, a férfit próbára tevő félként. Erika kezdetben úgy kínozza a férfit, mint egy érzelmileg éretlen bakfis az első szerelmi kísérletek partnerjelöltjeit. Kezdetben a nő empátiátlan, később a férfi; minden szakaszban az empátiátlan, akinek e szakaszban nagyobb a hatalma a másik felett. Az erő empátiátlan és az empátia erőtlen. „Normális" az is, hogy a fizikai beteljesedés után a nő tartóztatná a férfit és tartósítaná a viszonyt, míg a csábító odébb állna. A férfi a meg nem kapott nő iránt választja ki a szerelmi illúziókat, a nő pedig annak ajándékozza illúzióit is, akinek odaadta magát. Erika, úgy látszik, hiába „modern" és „emancipált" nő, s hiába választja el a szerelmi kalandot a nemzéstől, mégis úgy reagál, ahogyan a szociobiológia előírja, mintha a rajta ragadó potenciális utód felneveléséhez kellene tartós viszonyt és megtartani tudott partnert biztosítani. „Előtte" Erika úgy viselkedik, mint akinek semmi sem elég jó, „utána" viszont úgy, mint aki mindent elfogad, nem válogat és nem támaszt igényeket.

A szociobiológiai asszonysors-dráma morbid paródiájára ráépül a csábítási melodrámáké. Erika odadobja magát Walternek, aki úgy csábítja el őt Schuberttől (mint apától), és az anyától (mint kvázi-férjtől), mint Anna Kareninát a férjtől a nyalka tiszt. Ez a lehetséges párhuzam is arra utal, a filmet olyan régi melodrámákkal hozva összefüggésbe, mint pl. a *Waterloo Bridge*, hogy a „normális", a megszokott, a statisztikai átlag magával hoz sok naiv destruktivitást. Helyreáll a régi melodrámák érzelmi alapkonstellációja, melyekben a férfi a vágy ködlovagja, és az asszony a szeretet mártírja.

16.19. Csalódás

Erika másnap, a koncert reggelén, már csak kést vesz magához, így indul a nagy előadásra, mely a melodrámákban az alkotói beteljesedést és társadalmi sikert, a revü és musical filmekben ráadásul a személyes boldogságot hozza. A zene már nem számít, nem Erika tanítja Waltert zenélni, Walter fosztja meg Erikát a zenétől. Erika most már a maga territóriumán produkálja azt az ácsorgást és várakozást, amit korábban a partner territóriumán, a jégpályán.

Walter áldozata a koncert előtt szembesül saját áldozatával, Annával. Az egyik tanítvány őt mészárolta, a másikat ő. A kis Anna rebbenékeny és tiszteletteljes. Erőszakos anya gardírozza ismét. Továbbra is Erika régi énje, múltjának képe ő. Erika – Annában – a maga ifjúi személyiségével szembesül, s az ifjúi személyiség az áldozat, az érett személyiség a mészáros szerepében jelenik meg. A *Nyolc és fél* hőse művész, mert sikerül feltámasztania gyermeki énjét, Erikában meghal a zene, mert saját ifjúi énje megfelelőjének mészárosa,

s így, ezzel egyúttal arra predesztinált, hogy nagyobb mészárosok áldozata legyen belőle. A fejlődés, a felnövés, a beilleszkedés, mint permanens önmészárlás kínálja fel az embert a nagyobb mészárosoknak. A melodráma a film noir óta átalakul bűnügyi filmmé, majd, a nyolcvanas években, erotikus thrillerré. De az átalakulást végig nem csináló intellektuális melodrámákról beszélve is thrilleri, sőt horrori hasonlatokhoz kell folyamodnunk, mert a mai melodrámának nem a patetikus áldozat a döntő vonása, hanem az ennek meghiúsulási pontján fenyegető iszonyat. Vannak kísérletek, pl. Atom Egoyan filmje, a *Felicia utazása*, vagy Lars von Trier filmje, a *Hullámtörés*, melyek megpróbálják visszavinni az intellektuális melodrámába a nagylelkűséget, az emberi kultúra renovációjának ígéreteként. Ezáltal olyan minőségek ütik fel fejüket a művészfilm kultúrában, melyeket a tömegfilmből kiszorított a „thrill", s melyek művészfilmi térhódítása azért érdekes, mert korábban a leggiccsesebb, „könnyfacsaró" formák sajátjának tekintették őket.

A verés, a szenvedés, a szerelmi rabság Erika felől tekintve döntően szimbolikus, Walter kegyetlenkedése csak kifejezi azt a szabadsághiányt és autonómia korlátozást, ami már vágyként sem jelentett Erika számára kisebb szégyent és kínt. Az erotikus thrillerek mészárlása felé mutató kegyetlenkedés, a vérontás csak keményen fogalmazza meg a kapcsolat veszélyességét, a viszony súlyát. Antonioni idején az intellektuális melodrámában elég volt a figyelmetlenség, a szórakozottság, hogy jóvátehetetlen sebeket okozzon, s nyilvánvalóvá tegye a kapcsolat folytathatatlanságát; ma vér folyik. Az intellektuális lényeg mégis a régi még. Erika csalódása nem a verés, nem a negatív jelentésekkel terhelt viszony fájdalma, hanem az, hogy ami számára ilyen súlyos – és ebben a tekintetben a súly a lényeg és nem pozitív vagy negatív színezete – , mindez a partner számára oly keveset jelent. A szörnyűséget is elviseli, s még mindig tudna akár szeretni is, csak a banalitást nem viseli el.

Az este minden megvalósult, megmutatkozott. Erika másnap szembesülni kíván az eredménnyel. Nem a bűnös keresi fel a tett színhelyét, hanem az áldozat a bűnöst. Egy szerelmi bűnügy ezt a fejtetőre állított bűnügyi dramaturgiát is lehetővé teszi (akárcsak a kísértethistóriák). Az eredmény azonban nem szörnyű. A tanulság az, hogy van, ami rosszabb minden szörnyűségnél, a felületes fotóbolondok, formalista sikeremberek ajzott üressége. Erikának nincs ellenfele, minek akkor a kés? Erikának nem maradt más ellenfele csak önmaga. Nem lehet mondani, hogy rosszul végződött egy szerelem, nem lehet keresni az okot, hol rontották el. Annyi történt, hogy nem történt semmi.

Betódul a nép a koncertterembe, kiürül az előcsarnok, mint korábban az autósmoziban történt, már a komolyzene sem jelent többet, mint akármilyen buta film. Walterék késve érkeznek, mint az olyan futóbolondok, akik mindenütt ott akarnak lenni. „Tiszteletem tanárnő!" – röhög rá Erikára a felnőtté vált tanítvány.

A táskába csúsztatott kés rejtélyének megoldása következik. A nézői várakozások gyilkosságot vagy legalább gyilkossági kísérletet vetítenek elő. Erika nem a bukott, hanem a csalódott nő melodrámájának örököse. A meggyalázott nővé fokozott csalódott nő bosszúmelodrámája kísért. Haneke azonban – miután *Az ismeretlen kód*ban kinevettette – kevésbé enged a műfajfilmi kísértésnek mint Truffaut (*Bársonyos bőr*) vagy mint a Sirk-melodrámákra visszautaló Fassbinder. A melodramatikus megoldás felidézése nem használható fel ezúttal a művészfilm lezárására.

A melodramatikus megoldás, ha mellékszálba eltolva is, még a Doktor Faustusban is működik, ahol ugyanaz a biszexuális férfi, könnyelmű bravúrzenész használja ki és hagyja

el Inest és Leverkühnt, miáltal lehetővé válik, hogy a kultúra csúcsán már nem működő melodráma a perifériáról visszaüssön. Ines megöli Rudit, aki elcsábította és elhagyta, s ezzel morfinistává tette őt, de ezt akkor teszi, amikor Rudi elhagyja Leverkühnt, egyúttal elcsábítva a férfi menyasszonyát, a reményt és csalódást képviselő nőt, akinek különös szépsége ígéretét nem váltja valóra különös mélység. Ines akkor öli meg Rudit, amikor dramatikailag ez a tett Leverkühn részéről lenne aktuális, mert Rudi úgy hagyja el Leverkühnt, mint Walter Erikát. Leverkühn valóban azt is gondolja, hogy ő ölte meg Rudit, holott csak magát pusztítja el, mégis igaza van, hiszen az a túl bonyolult rendszer, amit élete jelent, ön- és közveszélyes. Elfriede Jelinek regényszövege kiemeli a végső helyzet ingatag mivoltát: „A lány még nem tudja, hogy gyilkosságot fog-e elkövetni, vagy inkább csókok között a férfi lábai elé veti magát. Később fogja meghozni a döntést, hogy leszúrja-e?" (227.).

A cselekmény eljut az erotikus thriller határáig, de nem lépi át ezt a határt. Az erotikus thrillerhez két olyan ember kell, mint Walter, aki feltétlenül hisz álláspontja igazában és tettei jogosságában. Vagy két banalitás egyaránt elvakult fanatikusainak kell szemben állniuk, vagy pedig farkasnak és báránynak: ha Erika pszichopata gyilkos volna, Walter pedig az a jámbor ember, akinek mutatja magát, nem volna akadálya az erotikus thriller megoldásainak.

Van a záró helyzetben egy szublimáltan horrorisztikus momentum: a Walternak szánt kés Erika ellen fordul. Ahogy ellene fordult az egész szerelem, melybe nehezen bocsátkozott bele, de aztán annál szenvedélyesebben. Az egyedül maradt Erika magába döfi a kést. A melodrámában – pl. a *Bársonyos bőr* melodramatikus lezárásában – a csalódott szenvedély gyilkos alanya halállal bünteti a hűtelent. *A zongoratanárnő* hősnője végül önmagát bünteti, mert nem tudott szerelmet ébreszteni. Ha eljátssza a Walter által megálmodott tanárnő-tanítvány románcot, talán tudott volna szerelmet kelteni, de olyat, amely csupa csalás, hazugság és illúzió, és ezért végül hasonló csődhöz vezet. Ilyen a hazugságok természete? Ha nem kooperálunk a hazug világgal az elején jutunk csődbe, ha kooperálunk, a végén. Mindenképp katasztrófa az eredmény, csak az a kérdés, kívánjuk-e halasztani vagy jobb túlesni rajta.

A film többszörösen becsap. Előbb azt hisszük, a csalódott nő Walterrel akar végezni, később úgy tűnik, szíven szúrja magát. Ne a fejét és a kezét üsse, kéri Erika a bántalmazót. Szellemét és teljesítményét félti, de azt is mondhatjuk, a terror a „szívét" találja el. Így a szíven szúrás gesztusa is, mint minden, amit Erika tesz, első sorban szimbolikus aktus. Amikor magára emeli a kést, pillanatra azt hihetjük, hogy a női Ödipusz nem a szemét hanem a szívét vájja ki. Ödipusz nem akar látni, nem kíváncsi a világra, miután szembenézett a következményekkel; Erika nem akar érezni, mert bármilyen erősen is igyekezett hideg és intelligens lenni, még mindig nem eléggé volt az. Másoknak ez igyekezet nélkül sokkal jobban megy, ezért palástolják, Erikával ellentétben, formális szívélyességgel. Logikus, hogy a néző első pillanatban a szíven szúrásra gondol: a nemi szervre irányuló, a kasztrációs szimbolikát felidéző kezdeti öndestrukciót a szociokulturális öndestrukció aktusai követik, exhibicionista kicsapongások. A parciális szervi öndestrukciót és a totális, szociális öndestrukciót a totális testi öndestrukció követheti logikusan, a sors beteljesedéseképp. De beteljesedésben nem gondolkodhatunk, a negatív beteljesedés is túl szép lenne, túl melodramatikus.

A kést magába döfő Erika a szamurájhalál toposzát idézi. Kegyetlen, eltorzult arccal, rút erővel fordítja maga ellen a gyilkos fegyvert. A vicsorgóvá elrajzolt arc valóban, mint egy régi szamurájfilm vagy japán metszet, az önérzetet védő végső hősiességgé stilizálja, japán

módra, az öndestrukciót. De a szamurájfilmi hőshalál nagysága éppúgy nem adatik meg a művészfilm hősnek, mint a melodramatikus szerelmi halál dicsősége.

Mivel a döfés nem Waltert találja, az elsődleges célt, eltérülő, mellé futó mivoltában indokolt, hogy a második célt is elvétse, eltér, felcsúszik, vállát találja el. Erika szadomazochista kicsapongásai mindvégig szimbolikusak, az öndestrukció is szimbolikus. Végül is az egész szerelem felfogható szimbolikus öndestrukcióként: Walter is csak egy kés, melyet Erika magába döf, az önmegalázás, az önkivégzés eszköze. Erika minden nap így hal meg. Nárcisztikus kínra utal a kombinét elöntő vérfolt címerpajzsa. Tette csak azt húzza alá, amit mindvégig éreztünk, hogy az ember hiába exponálja magát, nem értik, félreértik. Nincs kiút a szégyenből: az igazságnak, mert szomorú, sivár és kegyetlen, mások előtt kell szégyellnie magát, a hazugságnak, a társadalom hazugságai majmolójának ezzel szemben szintén szégyellnie kell magát: önmaga előtt. A kivilágított homlokzat a film utolsó képe, a kép, amelyből az ismét sebzett Erika kilép. Maradnak az autók, a zörej. Az épületben befulladt a zene. A zene, mely a klasszikusok idején sem volt vidám dolog, már csak visszhangzik a filmben, már nem alkotják, csak méltatják, kommentálják. Maradnak az autók, mint Cronenberg filmjében (*Crash*). Búgva söpörnek a homlokzat előtt, Walter problémamentes magabiztosságával és ellenállhatatlanságával.

Erika totálban vonul a homlokzat alatt. Autók és kőhomlokzat közé ékelve, dezantropomorf estében. Oldalt kivonul a képből. Az utolsó beállítás témája az eltűnés, Strauch is eltűnik a Fagy végén.

16.20. A bizarr vágy poétikája

A kívánság egyértelmű, ellentmondásmentesen cselekedetre váltható, egyértelműen vezeti a cselekedetet, mely megoldja a kívánság által tudatosított problémát. Minél primitívebb a szexualitás, annál pontosabban tudja, mit akar, annál kevésbé variálható vagy eltéríthető. A vágy kétértelmű és kétértelműsége nem korrigálható, nem váltható be egyértelműségekre. A vágy ezért elsődlegesen hermeneutikai aktivitás: csak a nemi düh célszerű és hatékony, ő tudja legpontosabban, mit akar.

A szerelem az én trónfosztása és a te trónra emelése. Korántsem a nemi szervek viszonyára redukálható, mint a nemi düh. A szerelem az ént nyilvánítja hiánnyá és a te ennek a hiánynak a betöltője. Az én a kitöltetlen hely vagy a meghatározatlan tárgyiasság és csak a te a válasz és konkretizáció. Ezért akar az én mint vágy eltemetkezni a partnerben: elültetni magát egy termékenyebb közegben. A szerelem mint az öngyilkossági ösztön műve az újjászületés vágyából fakad, s az emberlét metamorfózisokra való képességét akarja kihasználni. Az én a saját világa közepéből a másik világának perifériájára kerül és innen küzdi magát a közép felé. A lovagkor óta ez a szerelmi rituálék lényege. A te a rokon és az én az idegen, a másikban otthonosabb, mint magában. Az „új élet" perspektívája az egész életperspektíva megkettőződése egy átfogóbbnak érzett új perspektíva által. Az én úgy vonul vissza a másikba mint a műalkotás a mítoszba és vallásba, a beszéd a nyelvbe vagy a nyelv az eredeti bevéső dések, meghatározó alapesemények ősírásába.

A vágyvállalás mint hiánybevallás eleve bukás, az én bukása, trónfosztása, ledöntése a piedesztálról. Az egész eddigi élet célja az volt, hogy az én szilárd középponttá válják, s most

hirtelen ezt a középpontot besorolják, pontosabban ő sorolja be magát, egy új középpont köré elrendezett tágasabb világba.

A könyörgő és vágyvalló trubadúr az önlét elégtelenségét idézi a máslét törvényszéke elé. A trubadúr erotika a partner idealizálására helyezi a főhangsúlyt, a modern erotika az én dezidealizálására, a személy magában való elégtelenségének bűnvallására. Az előbbiből költészet lesz, az utóbbiból pszichoanalízis, ami voltaképpen ősibb, mint a költészet nyelve: az álmok és a tünetek nyelveként. A régi szisztéma a szerelmet hangsúlyozza, az új az erotikát. A vágy megvallása a vágy vádlása, a vágy bűnvallása felé vezet: Erika tárgyalás elé idézi, vád alá helyezi saját intim erotikáját. Nyilvánosságra hozza titkos vágyait, s a partner, a társ már nyilvánosság. Az intimitás közölhetetlen, mert közlése csak a másoktól kapott nyelven, a mások nyelvén lehetséges, tehát vád alá helyezve. Ha a második már a többihez tartozik és nem az elsőhöz, ha kettő az már gyakorlatilag mindenki, kis csoport, minimális tömeg, akkor nincs is szerelmi intimitás. Kettő az már nyilvánosság, nem intimitás, egy pedig, aki ily módon az igazi intimszférát alkotná, nem intimitás, hanem szubjektivitás. A szubjektivitás az egyetlen intimitás. De a szubjektivitás, magában véve, külső léttámaszték nélkül, magába omlik, talajt veszt, berobban, fantomizálódik. Szellemi és lelki táplálék nélkül maradva maga pótolja a tárgyat, a társat, kívülről szemléli magát, objektivizálódik, csak a másiktól kaphatná vissza a magában lemészárolt intimitást, erről szólnak a klasszikus melodrámák (*Megtalált évek, Mrs. Muir*).

A szubjektivitás nem tud megkapaszkodni a világban, nincs kiterjedése, tere, nem tudja magát territorializálni, csak a másik szubjektivitás által, attól visszakapva, általa elfogadva, Ezért van szüksége az ítéletre, amelyet reménykedve és szorongva figyel. A másvalaki kapuja nem a nemi szerv, hanem a tekintet. Az utóbbit nehezebb meghódítani, mint az előbbit. A nemi szerv egy testet fogad be egy másik testbe, a tekintet fogad be az emberi nembe, vagy taszít ki belőle. A nemi szervből kéj nyerhető, de csak a tekintet tesz boldoggá. A nemi szerv csak vendégül lát, csak a tekintet fogad be teljesen és véglegesen.

Erika érdeklődése alapvetően hermeneutikai, olyan rituális tükröztetést keres az erotikában, melyben – a partner segítségével – el nem kötelező módon állíthatók színpadra a vágyak, a rítus által a fantázia és a szimbolika zárójelébe téve élhetők ki az impulzusok, megélhetők a nem választott életek, hogy a választott életet az el nem döntő és fel nem vállaló átélés előzetes értelemválogató, tisztázó munkája megtisztítsa, felmentse. Erika egy bizonyos értelemben örök utat akar járni, a katarzis útját, amennyiben a veszélyekkel való szembenézés lehetővé tenné a választékosságot, vagy a sors korrekcióját, a veszélyekkel való szellemi megharcolást; a kor azonban másképp alkalmazza a rítust. Erika számára a rítus a vaskos realitás alternatívája, a kor számára éppen ellenkezőleg, a rítus a jelentés alternatívája. A kor művészete azért válik rítussá, mert a rítust vaskosabbnak érzi, mint a jelentést. A játékot tekinti az élet alternatívájának, és nem a szellemet. A rítus és játék a kor emberét azért vonzza, mert a rítusban anyagként, hatalomként, természeti eseményként és közösségi intézményként viselkedő formát lát, többet, súlyosabbat, kötelezőbbet, mint a puszta szellemi koncepció. Erika az élet vaskos kényszerűségeit akarja felemelni a rítus mobilisabb közegébe, a többiek a szellem túl lepárolt, túl mozgékony, öncélúnak érzett műveleteit szeretnék pótolni egy megfoghatóbb életalternatívával, a közös tevékenység cinkosságérzetével. Erika rítusai ezért kiszámíthatatlanok és zavarba ejtőek vagy szíven ütőek, míg Walter Klemmer rítusai tökéletesen biztonságosak és kiszámíthatók, olajozott szokásrendszerek összes garan-

ciával ellátva. Az életből a tettek és történések szorítják ki a rítust, az, hogy a szellemtelen kultúrában élők mindent túl gyorsan megtesznek, mert életüket nem kényes szerszámnak, hanem olcsó nyersanyagnak tekintik; a szellemből ezzel szemben a rítus csinál kultuszt, szokásrendszert, a fanatizmus és dogmatizmus már magukat a szellemi műveleteket ritualizálja, maga a szellem válik szertartássá, késznek tekintett gondolatkincs puszta prezentálásává. A történés kiszorítja az életből a rítust, mely a szellemet foglalja le, s a ritualizált szellemi kényszercselekvés kiszorítja a szellemi életből a felfedező munkát, a művészetből a jelentést. Ez a törvénye a hanyatlásnak és barbarizációnak, ezért válik a hermeneutikai aktivitásként illetve szexuális szokásként tekintett szerelem konfliktusa, a szerelemkoncepciók összeütközése végül a történés, a destrukció eldöntő és elsöprő megnyilatkozásának alkalmává. Erika szellemen orientált játéka a melodráma, Walter anyagorientált játszmája a koitusz. A melodráma-hősnőnek a koitusz okoz nehézséget, a koitusz hőse a melodrámában nem ismeri ki magát. Műfajproblémáik vannak egymással. A művészfilmben az emberek egymásra nem találását a műfaji tradíciók egymásra nem találása képviseli.

Erika elutasítja a csókot és a normális közösülést. Walter azért is erőszakolja meg őt végül, mert másként nem tud hozzá közel kerülni, csak ezzel a végső erőfeszítéssel, mely egyúttal az eltávolodást is magában foglalja. Walter a flört szabályos nemi aktusban való konkretizálására és az ezáltal jelentett megnyugtató befejezettségre törekszik, míg az új és új akadályokat állító, a természetes impulzust mellékvágányokra térítő Erika úgy reagál, mintha a leghosszabb és nem a legrövidebb utat keresné a lezárásig, s csak akkor érezné elviselhetőnek a lezárást, ha az egyéb testi és lelki létvonatkozások feltárultak, a szeretők végigküzdötték viszonyukat és feltárták magukat egymásnak vagy egymás segítségével önmaguknak. Azaz Erika számára egy megfejtés végpontja a lezárás, míg Walter számára a bármiféle probléma vitatása, tagadása a legrövidebb úton elért megnyugvás. Walter számára izgalmi, ingerületi csúcs a lezárás, Erika számára a szervezettség csúcsa lenne. Waltert oda vezeti vissza, ahonnan elindult, Erika új életet vár tőle. Az drive-redukciót, ez sors-produkciót.

16.21. A perverzió poétikája

A nézőt – Walterhez hasonlóan – zavarba hozza, hogy az, amit a nyelvben költészetnek nevezünk, a váratlan kapcsolatok inszcenálása és az elfogadott, bevált megoldásoktól való eltérés, a halasztás, a helyettesítések és közvetítések általi célba érés, a vállalkozás nehezítése és bonyolítása az erotikában perverziónak minősül. „A betegségek tudománya minden tudomány legpoétikusabbja.” – mondja a Fagy festője (Thomas Bernhard: Fagy. Bp. én. /Modern könyvtár 261./ 330. p.). Az egész film azzal hoz zavarba, hogy ugyanaz a struktúrája annak, amit Schubert és Schumann tesz a hangokkal, és annak, amit Erika tesz Walterral. A párhuzam egészen a végsőkig megy, hiszen a költészet jellemzője az is, hogy az új jelentések kinyerése érdekében nemcsak a konvencionális nyelvi formákat használja, hanem a konvencionális használatban eltűnő nyelvi anyagot is jelentéssel ruházza fel. Az erotikában ilyen módon ruház fel relevanciával Erika olyan anyagokat, szagokat és érintéseket, melyeken a normális erotikus rituálé átsiklik, melyek fölött a szépségre és kielégülésre irányuló szerelem hétmérföldes csizmában lép át. A sietség is idealizál: Gulliver az óriásnők arcán rút kráterekнek látja az óriásszemmel nem látható pórusokat, mert nem siklik át, nem óriásszemmel nézi őket.

Az ember előbb sértést, sérülést, devianciát, életrendjét és létstílusát zavaró hatást érez, s később tisztázza, hogy jobb vagy rosszabb, aktívabb vagy passzívabb, differenciáltabb vagy durvább renddel ütközött. Szervezettségi plusz vagy mínusz vonzáskörébe került? Distinkciókat adó vagy elvonó kultúra befolyása alatt áll? S ha a befolyás hoz, és nem visz, vajon új distinkciót vagy többet, distinkciókat termelő, alkotó érzékenységet hoz? Foucault szerint az ezoterika a tilalmas beszéd (a nyelvi hibák, a blaszfém szavak és a tiltott indirekt kifejezése után következő) legteljesebb formája, a kihágás maximuma. Az ezoterika a „tűrhetetlen jelek veszélyes felidéző potenciálja"; – ez azonban az erotika definíciója is lehetne, pontosabban a fekete erotikáé. Foucault az őrületet jellemzi úgy, ahogyan a Hanekefilm az őrült vagy fekete erotikát. Az ezoterika „önmagába burkolózó beszéd, amely mást is mond a kimondott szavak alatt, valami mást, aminek egyetlen lehetséges formája önmaga." (Az őrület, a mű hiánya. In. A fantasztikus könyvtár. Bp. 1998. 32.p.). Nevezhetnénk a kimondatlan mondási kísérletének mely sokkal inkább előmondás, mint első mondás, mert önmagát keresi, Foucault is többször nekimegy a jelenség kimondásának, a kereső beszéd lényegének többszörös megfogalmazási kísérlete maga is kereső beszéd. Az őrület „az önmagukat implikáló beszédmódok területe, amelyek beszédükben kimondják magát a nyelvet, amelyen megszólalnak." (32.). A beszéd a nyelvet mondja ki, nyelvkísérlet kísérleti kimondásának felfedező értelmezését bízva az olvasóra vagy hallgatóra, lehetséges nyelvet, mely újfajta beszédek lehetőségének feltétele. Ez a beszéd meghökkentő és elbizonytalanító, de ihlető is, nemcsak romboló: tartalma „bizonyos űr, amelyben végtelenül sokféle értelem megjelenésének lehetősége nyitott." (32.). Az orosz formalisták ugyanígy jellemezték a költői nyelvet, szervezett, produktív devianciaként, Az önmagát átprogramozó beszéd új nyelvet alkot, a maga új kódját megszervező költői beszéd ezt a szervező erőt ruházza át a befogadóra. „Egyetlen kultúra sem tudja közvetlenül elfogadni a szónak ezt a sötét és lényegi felszabadulását önmagában, nem fogadhatja el ellenőrizhetetlen menekülését az egyre homályosabb tájak felé." (31.). Mindig csak a tegnapi zsenialitás rehabilitálható, s csak a tegnapiban választható szét kreáció és destrukció, a mai zsenialitás azonban mind inkább az egyre hatékonyabb társadalomszervezés megelőző csapásainak áldozatává válik. A tesztek csak az azonos erőteljesebben konform példányait választják ki, a különbözőt, egyénit, eredetit, kísérleti példányt a debillel azonos módon selejtezik. Ma értük el, hogy csírázása pillanatában elítélhető legyen minden egyszeriség.

Foucault irodalomeszménye nem a nyelv segítségével konstruálja a beszédet, hanem a beszéd segítségével a nyelvet, nem az élményt és tapasztalatot veti alá a nyelvnek, hanem a nyelvet az élménynek és tapasztalatnak. Kibeszélhetjük magunkat a világból? Ma a válasz negatívabb, mint valaha. Sklovszkij még hitt a kibeszélésben és a zsenialitással azonosította, Foucault is hitt benne, de már csak azzal a feltétellel ábrázolhatta, hogy az őrülettel azonosította. Az irodalom, véli Foucault, nem a világról, hanem önmagáról szól. Sklovszkij idejéhez a „nagy várakozások korához" (Pausztovszkij) képest Foucault idején is sokszoros a visszavonás: az irodalom nem az autentikus lét alkímiája (Heidegger is túl sokat akart?), nem a szellem aranycsinálása, mert ez új emberkoncepciót, léttant, világképet feltételezne. Foucault mindezt kockázatosnak tartaná. A mű hiánya nála az a fehér folt, mely elutasítja a régi beszéd állításait, de csak új érzékenységet állít helyükre, nem új állításokat. Nem „mátrixos", nem a gyűlölt „logosz" új változatát állítja a régi helyére. Foucault számára az őrület vonzóbb, mint a mű, mert a mű új logosszal fenyeget, míg az őrület maga a minden ideológiával szem-

beni szabadság. „Az önmagát elfedő, hallgatag beszédként leírt őrület nem tárja föl, nem is beszéli el egy mű születését… kijelöli az üres formát, ahonnan ez a mű származik, azaz a helyet, ahonnan a mű állandóan hiányzik, ahol soha nem találjuk, mivel ott soha nem is volt. A homályos vidék e rejtekén tárul fel a mű és az őrület ikerszerű összebékíthetetlensége, itt van mindkettőjük lehetőségének és egymás kölcsönös kizárásának vakfoltja." (33.). Sklovszkij és Foucault között visszavonulunk a nyelvbe, az ideál nem az új sejtelmek nyelve, hanem az új nyelv sejtelme. Erika idején már ez is túl sok: ahogy előbb az új világ reménye kompromittálódott, úgy adja fel utóbb az új nyelv reményét is az értelmiség. A világmegváltás vagy világmegváltoztatás nevetségessé válása után egyszerre a nyelv teremtése, a lélek önuralma után a nyelv önuralma is irreális igénynek mutatkozik. Már nem az önmagát elfedő hallgatag beszéd csendjének érzékenységét tárja fel a mű hiánya, hogy a mű eltűnésekor az élet váljék gesztussá. Az intenció nem a műre, hanem az életre irányul, de ugyanúgy nem sikerül gesztussá válnia, mint korábban a műnek: mindig az omlik össze, ahova visszavonulnak a remények, s amit ezért az ember legjobban akar. A film végére maradó gesztus, az önrombolás gesztusa, mely azt a helyet tárja fel, ahol már nem jön létre a nyelv, mely most úgy alszik ki, mint korábban a mű. Nem az élet elevenedett meg és az alkotó attitűd vált közkinccsé a privilegizált mű, a klasszicitás kultuszának felszámolásával és a show győzelmével. Ha a szerelmében csalódott Erika hazatérne, s leülne, mint egy régi melodrámában, zenét szerezni, bármilyen kulturált idényzenét is csinálna, ez az eklektikus és kultúrált tetszőlegesség nem lehetne olyan viszonyban Erika társadalmával, mint Schubert műve az egykori világgal. A zeneszerző Erika hatékonyabban számolná fel a mű vagy a nyelv eszméjét, mint a hallgató, mint a hallgatásnál is többet tevő, az alkotás ellentétét tevő, romboló Erika, a női Leverkühnből a végső pillanatban a művészet űzött szamurájává átvedlő eltorzult arcú nő. Megússza végül a legrosszabbat, nem válik közlővé, hirdetővé, mondóvá, azaz semmitmondóvá, nem válik hivatalossá vagy nevetségessé.

Rónay György írja naplójába 1949. május 13-án: „Vannak percek, amikor arra gondolok, milyen jó volna hetekig nem látni embert, nem beszélni senkivel a családomon kívül. Valószínű, hogy mások meg velem vannak így; elképeszt és lever sokszor az emberi egyéniségek, tettek, szavak, modor untig ugyanúgy ismétlődő gépiessége, ez a meghökkentő sivárság, a változatok hiánya; mintha hétről hétre, napról napra ugyanazok a bábok mozognának ugyanazokkal a beidegzett gesztusokkal ugyanabban a rájukcsontosodott szerepben; mindent előre tudunk róluk, soha nem ér részükről meglepetés. Talán csak úgy tehetjük egymás számára elviselhetővé egymást, ha egy kicsit kiugrunk a kerékvágásunkból, ha a magunk gépiességét a gondolataink, érzéseink, problémáink folytonos újdonságával, változatosságával pótoljuk s ellensúlyozzuk. Hányszor támad föl bennem újabban a kérdés: miért vagyok itt vagy ott, miféle megszokás kapcsol össze némely emberekkel, akikkel már semmi újat nem tudunk mondani egymásnak." (Rónay György: Napló. Bp. 1989. 1.köt. 274.p.). Néhány nagy generációt mennyire nyomasztott az autenticitás hiánya! A filmtörténetben a neorealisták generációs élménye, a morális felháborodás tárgya a társadalmi igazságtalanság. Ehhez járul hozzá az autenticitásprobléma, s az utóbbi formálja ki a hatvanas évek művészi korszakát, azt az intellektuális filmet, mely a művésziséget – mai szóval – hivatásos nyomasztásként határozza meg. A Haneke-film az autenticitásvágy hanyatlását követi, sorsát a neokapitalizmusban. A film elején az autenticitásvágy még ingerültség és otthontalanság, a nem autentikus dühös megvetése. Később azt ábrázolja a film,

amint a mindennapi élet pszichopatológiája körébe csúszik le az autenticitásvágy, midőn megnyilatkozása az elvétés, a kisiklás, a perverzió: akaratlan, szándékolatlan önkisiklás, ösztönös katasztrófa-inszcenálás, szimbolikus öngyilkosság.

16.22. Állatlélek és Hamlet-lélek

A szigorú maszkot magára öltő, távolságtartó nő nem lélek-, hanem tudatszimbólum. Intelligenciája legyőzhetetlenségét hirdeti, ami nemcsak mástól, önmagától való távolságtartást is feltételez, nemcsak messziről akar nézni mindent, hanem kívülről látni. A sztálinisták csak beszéltek róla, hogy a művészek a lélek mérnökei, de nem tudták megvalósítani eszményüket; minden a turbókapitalizmusban vált valósággá, amiről a diktatúrák idején álmodoztak, többek között a művészet, mint a totális önkontroll eszköze. Az ember gyanúval szemléli önmagát, mindenek előtt spontán, érzelmi impulzusait. Tételezd fel a legroszszabbat! A jó mögött rossz rejlik! A magasztos mögött alantas! Tarts távolságot a giccses hazugságoktól. Ne menekülj az ölelésbe! Valld be az igazat, vállald a vágyak mögött rejlő prózai kívánságokat! Ez a bonyolult érzelemvilágok mélyén rejtőző és igazságukat képező egyszerű állati szükségletekkel való szembenézni akarás a WC-jelenet lényege, ezért tartja távol „szerelem közben" a szigorúan szemlélődő asszony a férfit. Maga a nemi élet válik demítizáló szextanulmánnyá. A „felvilágosult" ember génekben és hormonokban, testi reflexekben és szexuális szokásokban gondolkodik, és a nemi életet úgy éli át mint alkalmazott szexológiát. Az életet eltoló, eltávolító, nagyító alá helyező, elidegenítő tudat görcse oldhatatlan bizalmatlanságot és idegenséget nemz, melynek a szubjektum-objektum viszony a struktúrája, és az eszközviszony a lényege. Ne menekülj az ölelésbe! Az ölelés megvalósíthatatlan viszonyt „utánoz": egyesülést. Az ölelkezők közé benyomul a szubjektum-objektum viszony, és összefonódott mivoltukban is széttépi őket. A WC-jelenet színhelye is az itt megnyilatkozó kiábrándult attitűd lényegét húzza alá: az emberek pusztán önkielégítési eszközül használják egymást, nem a partner elégíti ki a szinglit, hanem ő – a partner által – magát. Ezt a helyzetet „tanulmányozza" Erika, ezzel akar szembenézni. Az a „kéj", amit keres, a tudás sötét gyönyöre, a deszakralizációt tovább vivő dezantropomorfizáció már nem tiltott, de keserű gyümölcse.

A felettes én az életet át nem ható, de őrző értékek tudata. Alattas énnek nevezzük ezzel szemben a felettes én értékeit tagadó, azok illuzórikus mivoltát állító, az ösztönök igazságát valló hitrendszert. A felettes én szembefordult az ösztönökkel, hogy szublimálja és civilizálja őket, a tudat azonban kettészakadt, szembe került önmagával, az alattas én úgy érzi, a felettes én is indirekt módon az ösztönöket szolgálta, s maga ezért direkt módon áll pártjukra, nem látva más utat. Erika története egy a kései kultúrára jellemző intellektuel remény története, az alattas énbe vetett remény története. Az alattas én azt állítja, hogy a felettes én összes állításai egyetlen igazság tagadását szolgálják, mert ez az Egyetlen Igazság sivár: „az ember egy önző állat". A kegyetlen igazságot, véli az alattas én, jobban féken tartja a kegyetlen kiábrándultság világos tudata, mint a szép hazugságok illuzórikus álomvilága. Erika rituáléi nem az elállatiasodottságot akarják előmozdítani, de állandóan azt akarják leleplezni, feltárni. Walter nem akar állatnak látszani, de közben állattá válik. Erika állatnak akar látszani, s az állatra rávilágítani kettejük viszonyában, s annyi eredmény elkönyvelhető számára, hogy

nem tettessé válik, hanem áldozattá. Úgy látszik a felettes énnel takarózó alattas én alantasabb, mint az önmagával illúziótlanul szembenéző. Erika szembenéz a maga szerencsétlenségével, alantasságával és nyomorával, amit a szembenézés leválaszt róla, Walter mindezt a cinikus fölény könnyedségével igenli: ennyi az ember, nem több. Walter így végleg azonosul azzal, amiről Erika a végponton leválik. Erikának alattas énje, Walternek felettes énje válik valamiféle commedia dell'arte produkcióvá.

Aki a felettes énbe kapaszkodik, azt az alantas én nyeli el, aki az alantas ént célozza meg, az a felettes én kielégítetlen életnosztalgiájának rabja, de mindketten „én-nélküli" emberek. Erika szenvtelensége ugyanannak az önsterilizáló tisztaság- és tökélyvágynak a kifejezője, amelyet Erika zenéje is megcéloz. A szélsőséges átszellemültség válik ama életellenes princípiummá, ami a régiek mitológiájában az alvilág volt. Egy felvilág áll szemben az élettel, melyet ugyanolyan fenyegetően őriz az anya, mint a régi őrködő rémek az alvilágot (a mai fantasy filmekben is ezt teszik sárkányok vagy más rémek, gyakorlatilag fantasztikus kutyafigurák). A felvilág definiálható úgy, ahogy Sartre ábrázolta az alvilágot (a pokol: a többiek), s az alvilág, a tradicionális pokol: a lélek „belseje". Az előbbi börtönszerű, az utóbbi kísérteties. Felvilág és alvilág egyformán ijesztő, s az immanenciasík, a kettőből keveredett katyvasz, a legsivárabb.

Erika mint a legszublimáltabb erők képviselője, egyúttal a legdeszublimáltabb erőket is képviseli. A végtelen harmóniák akaratát üldözik a végtelen diszharmóniák. A szellemi végtelenséget a testi végtelenség, az egyik kimeríthetetlenséget a másik, és a testi végtelenség a végtelen szexben nyilvánul meg, amit a franciák a hatvanas évektől rehabilitáltak, elfogadtak, bármilyen félelmetes, Bécsben azonban, bár itt is áttört, alulról támad, valóságként, és nem felülről, avantgarde eszményként, pontosan ez Erika problémája, hogy itt nem a szellem fogadja el és érzi meg, hanem a szellemtelen világban magára hagyott, én-nélküli test követeli pótkielégülésként, és ezért szellem-ellenes, szellemtelen követelményként jelenik meg. A probléma a *Kánikula* című filmben válik variációk sorában ismételve hangsúlyossá: szellemtelen erotika az, ami áttör minden gátat, a kultúrát felfüggesztve hat, és nem a kultúra egészébe befogadott, átszellemült, azaz jelentésekkel telítődő mivoltában járul hozzá az ember önmegértéséhez. A *Kánikula* puffadt, verejtékes testei monstrumok, melyek nem tudni, hova hurcolják és mire késztetik a következő pillanatban a lelket. Ez csak azért nem tragédia, mert e testekben nem is lakik lélek, csak kicsinyesen önző számítás. Így a puffadt monstrumot hol irracionális indulatok hurcolják az egyik, hol racionális számítások a másik irányba.

A német kultúra nagyjainak gondolatmenetét folytatják a maiak. A régiek állat-lélek és Hamlet-lélek konfliktusáról beszéltek. A klasszikus és a modern tragédia különbsége pedig az, hogy régen mint ember az emberrel állt szemben egymással állat-lélek és Hamlet-lélek, a szellemhez és az üzenethez hű, nemes királyfi és a „vérnősző barom", ma pedig ez az én két oldala. Állat-lélek és Hamlet-lélek egysége a modern tapasztalat, mégpedig a dupla ember tapasztalata. Ez az értelme a dupla és a szimpla ember szembeállításának, s ezért kell Walternek egydimenziós embernek lennie. A szimpla ember ugyanis harmonikus állat-lélek, aki ezért akadálytalanul és könnyedén játszhatja a Hamlet-lelket, míg az, akiben a Hamlet-lélek valóban megvan, színre szólítja, hogy rajtakapja és kontrollálja, az állat-lelket. Ezért az állat-lélek jelenik meg Hamlet-lélekként, és megfordítva. A kettősség a tragédia struktúrája, a tragédia tragédiája pedig az, hogy nemcsak az igazságkeresés szólítja színpadra az állat-lelket, hanem a nosztalgia is, a felettes én nosztalgiája a természet iránt. Az előző évezredek

terméke az önuralom és a produktivitás, a szellem trónra emelése, az ösztönök fölé rendelése. A szellem utópiája a kései uralma az eredendő fölött, a magasabb létréteg uralma az alacsonyabb fölött. Az elnyomott „rabszolga" az elnyomóban él, s bosszúja a „rossz közérzet a kultúrában". Ez a rossz közérzet emeli a kultúrembert a barbár fölé, s a barbár az, aki jól érzi magát a bőrében, olyannyira, hogy sokkal kultúráltabbnak tűnik végül a kultúrembernél. Erika öngyalázó rituáléja a szellem gyónása az élet előtt, a szellem honvágya, alávetni magát az általa alávetett életnek. A későkapitalizmusban a lélek veti alá magát a húsnak, a lélek kokettál a hússal, ahogyan a kommunista diktatúrákban az intellektuel kokettált a tömeggel: a kettő ugyanaz. A költő is ezért kokettált a természettel a német klasszikában és romantikában, s még ez, a legelső volt ennek a naturalisztikus impulzusnak a legnemesebb formája.

A jellemzett kettősség a végletek felé taszítja a kettétört jellem polarizált erőit. A szélsőségek a poszkulturális pszichikum, a polgár utáni kapitalizmust fenntartó nyugati lélek mélystruktúráját alkotják. Pártpolitikai reflexeik másodlagosak, felszínesek. A jelenség áthatja a mindennapi érzést és cselekvést, korántsem csak a társadalom militáns kisebbségeit jellemzi. A zenei forma szükségszerűsége és szigorúsága és a formátlan anyag befogadó, elnyelő mocsara egyaránt vonzó, s az utóbbi vonzásával szembeni védekezés fokozza a végsőkig az előbbi absztrakt aszketizmusát. Az absztrakt aszketizmus elől a szexshopba sodró vágy a továbbiakban új és új végletekbe vezet.

16.23. A teljes skála: Er(ot)ika értelme

A modern ember világképében az, ami Dante idején a mindenség struktúrájaként jelent meg, a belső, a lélek, a szubjektivitás struktúrájaként tér vissza, a felettes én paradicsomaként, az én purgatóriumaként és a tudattalan poklaként. A széttépett embert a maga végletei tépik szét, s minden véglet a másikba dönti, ez az ingamozgás azonban feltár valamit, éppen azt, amit teljes skálának nevezhetnénk. Az élet nem ül le egy védett és biztosított középdimenzióban, nem hagyja korlátozni magát. A pokol és a paradicsom egymást tárják fel, egymás mélyeibe és magasságaiba űznek, a pokol sem büntetés és a paradicsom sem menedék.

Ennek a dinamikának a keretében jelenik meg a végigcsinálás szenvedélye, mely a visszatartottság, a tartózkodás, a válogatás, az önmegtartóztatás ellentéte. Pontosabban, maga a tartózkodás, a frigiditás vagy a kasztráció, melyet a film elején a fürdőszobai jelenet szimbolizál, lök át a másik végletbe, teremti így a maga ellentétét. Semmiből sem lehet kimaradni, az élet minden velejárója sorban megnyilatkozik, végzetként, ha menekülnek előle és tagadják, s uralható sorsként, ha elébe mennek. A testnek és a léleknek meg kell ismernie önmagát, a szerelem ezért az idegen kontinensen útra kelő conquistador felfedező háborújára hasonlít. A kalandfilm szerelemkoncepciója is ezért fogalmazódik meg sosem járt országokban elveszett aranyvárosokat kereső expedícióként, kis csapat útjaként melynek szerkezete rendszerint egy szerelmi háromszögnek felel meg, vagy részstruktúraként tartalmazza azt.

A gyermek számára az egész világ a gyönyör tárgya és az egész test gyönyörforrás; a későbbiekben a munka szolgálatába állított, eszközzé fegyelmezett test uralása feltételezi a gyönyörfunkció specializált örömszerv természetvédelmi területére való száműzését. A régi kultúrákban az ünnep visszaállítja a gyermeki érzékenységet és örömkoncepciót, mely az ünnep rendezett anarchiájának és intézményesített eksztatikus létformájának lényege.

A kései világban az anarchia individualizálódik: titkos kihágásként. A lényeg azonban változatlan, elveszett létdimenziók és örömforrások visszahódítása, megrágalmazott szenzációk visszanyerése. A világ teste és az ember teste között éppúgy eltűnnek a határok, mint az embertesten belül az erogén és neutrális „zónák" határai. Ezen az alapon világosul meg a teljes szex vagy a teljes skála gondolata, a szerelmi kaland, mint végtelen progresszió koncepciója, amiképpen pl. Bataille A szem története című írásában megjelenik, ahol a nemi szerv is megismerő eszköz, mint a szem, és a szem is erogén zóna mint a nemi szerv. A test az erogén zónák sokaságára bomlik, melyek ugyanolyan teljességet képviselnek, mint a dantei kozmosz. Ugyanúgy kell bejárni őket, s ha a lét lépcsőjének egyik fokát kihagynánk, nem juthatnánk tovább a következőkbe sem. Csak a feldolgozott anyagok és kidolgozott kódok meghódított szférái teszik lehetővé a továbblépést. Erika meg akar fürödni a mélységekben, végigjárni a szellemet elborzasztó stációkat, s a legrosszabbon akar először túlesni, a pokol fenekén kezdeni, hogy aztán már csak egyre emelkedettebb világokba lábalhasson át. Ez a levélben mint szerelme programadó nyilatkozatában megnyilvánuló anális szimbolika lényege, mely épp a zene magasságaiból lebukó esztétikai szellem perspektívájából fakadó szükségszerű látszatból indul ki: a szükségszerű rendeket vizionáló szellem számára a test mint romlékony lét valami (k)anális tény. Erika mocsokban tisztára mosdani akaró vállalkozása lehetetlennek bizonyul, mert régen a nők voltak frigidek, ma azonban a férfiak azok, így ellentett okból megint nincs út egymáshoz. Az érzékek birodalma hordozza a szellem birodalmát, de ha „bugyrainak" mélybe alámagasodó negatív katedrálisa nem kidolgozott, akkor katasztrófával, összeomlással, elnyeléssel fenyegeti a szellemet. Ezért érzi Erika a kényszert, hogy alászálljon, s áttekintse és elrendezze viszonyát a hordozó dimenziókkal, ehhez azonban nem talál partnert. Így az érzékek rendetlensége nyeli el a szellem rendjét, a szándék azonban nem erre irányult. Nooteboom egyik írásában a hagyományos japán teaszertartás pontosan és szigorúan reprodukált rituáléja képviseli az átszellemülés, a formaadás végletét, amely ugyanolyan elbírhatatlan, túlélhetetlen információt hordoz, az élet ellen lázadó szellem tiszta formájának ellenállásaként, mint *A zongoratanárnő*ben a naturális pólus elszabadulása (Cees Nooteboom:Szertartások). *A zongoratanárnő*ben a természet jelenik meg, mint egy kontollálhatatlanná vált, felmelegedett atomerőmű, Nooteboom regényében a szellem. Erika történetében a férfi a teáscsésze és a szex a teaszertartás. Az érzékek és a szellem nemcsak elnyomhatják, fel is szabadíthatnák és ki is egyensúlyozhatnák egymást: Goethe kora pl. még egy ilyen felszabadult és kiegyensúlyozott viszony lehetőségét látta, és ez volt a döntő élménye. A romantika is azt siratta, amiben a Goethe-kor még reménykedett. Erika „perverziójának" még mindig ugyanez az értelme.

Erika aktusai a nemiséggel kapcsolatos, de nem nemi aktusok: az önkínzás és az önmegalázás aktusai. Az érzéki skála magas hangjai a szentimentális egzaltációk, középhangjai a „normális" szexuális élmények, mély hangjai a destrukció és agresszió. A perverziók az alsó és középső régió keveredési, átmeneti és kommunikációs formái. A három szféra, a lélek három „erogén zónája" súlyos kérdéseket vet fel. Vajon a szerelem csak cifra köntöse az uralás, a kizsákmányolás, a súlyos és fájdalmas hússá változtató, a lélek szabadságától megfosztó érzéki manipuláció csábításának? Mennyire cinkosa a szerelem a hatalomnak? A szerető beolvadni akar, az agresszor beolvasztani. Az oldódni szeretne, ez széttépni és feloldani akar. A perverz a határon habozik, – vajon miért? Szeretni is gyáva és uralni is fél, csak játszik

a lehetőségekkel? Vagy a fantáziában és a rituálében akarja végrehajtani a veszélyes kísérleteket, hogy az életben csak a fantáziában kipróbált legjobb megoldással éljen? Az első a tulajdonképpeni perverz, a második az, akit a nyárspolgár tart perverznek.

16.24. Az „utolsó pillanat" eszméje

Az embernek azért „túl nagy" az énje, mert „túl kicsi", azért olyan hangsúlyos és érzékeny, mert üres. A „lett"-ben a fájdalom is örömmé válik, a „nem lett"-ben az öröm is fájdalommá. Azért olyan nagy probléma az én önmagának, mert nem találja önmagát. A felettes én és a tudattalan felfalják a centrumot, a szellemi ént, melynek helyét az instrumentális én foglalja el. A viselkedések összehangolása a környezettel (a fizikai és humán környezettel) az instrumentális én funkciója. Az őrület az énvédő mechanizmusok ellen lázad. Az én mint a világ (és a saját létteljesség) ambíciózus felhasználója bezár az eszközlétbe és ezzel együtt a harci viszonyként szervezett szubjektum-objektum viszonyba. Ez a feszültségterhes riadóállapot eszközlét és jelenlét ellentmondásából fakad: a jelen képzelt célok eszköze, a törekvő én magán kívül van és nem magánál. Az oldódás vágya az ilyen módon szervezett létforma, az „üldözött menekülés", a szakadatlan törekvés végének vágya, a magánvaló nyugalmának érzelmi utópiája. Van-e jó vég, vagy ez a legnagyobb hazugság? Az ember utolérheti-e önmagát vagy a jelenlétet? Ez tömegfilm és művészfilm vitájának sarkpontja. A tömegfilm kalandszubsztanciája haláljárás, melynek célja az újjászületés. Ősi rítusok lényegi közösségi teljesítménye szellemült át a privát fikció teljesítményévé. A tömegfilmi haláljárással szemben a művészfilm gyakorta szerveződik hasonló, de szolidabb formában őrületjárássá (nem testi, csupán lelki szétesésben gondolkodva). A tömegfilm testi, a művészfilm lelki problémaként fogja föl a semmiközeli életet, mint a megújulás és az alkotás forrását, s a banalitás mint semmifeledés legyőzését. Mindkét rendszerben szerepet játszanak a szerelemkoncepciók: a szerelem idézi fel a halált vagy az őrületet. Az „én nélküli" ember énje seb, mely védelemre, ápolásra, gondozásra szorul, míg az erős én harcot, próbatételt, kihívást kíván. Az énvédelem túlfejlett rendszereivel a szerelem fordul szembe, mint az összeomlás fenyegetése, az énfeladás kísértése, az énen túli függelmek bosszúja. A tömegfilmben még ma is előfordul a szerelmi halál toposza, a művészfilmben pedig, miután szkeptikusan lemond e toposzról, a szerelmi őrületet is kijózanító nagyító alá veszik, s erotikus őrületként, erotikus devianciaként fogják fel. A régi szisztémában a számító létformától tér el a rajongó létforma, és ezt nevezik szerelmi szenvedélynek, az új szisztémában a nemi aktus pettingtől mielőbb a koitusz felé haladó célra törő lebonyolításától tér el a „végtelen szex", az öncélú erotikus játékok „elnyújtása" (*Az érzékek birodalma, Isteni komédia*). Mindkét esetben a „mindennapi élet" esztétikai-poétikai minőségproblémájával találkozunk. A szerelmi rendszerben a nők vállalták a férfi (pontosabban már a biológiában a nőstény vállalta a hím) életfogytiglani lekötése érdekében a beteljesedés szerelmi próbákhoz kötött rendszere által generált értéknövelő stratégia képviseletét. A modern nő lemond erről, a szexualitást a hím módjára szemléli, kéjbegyűjtő és partnerhalmozó vadászjátszmaként. Ezért a késleltető, bonyolító (poétikai) komponensek a leépülő szerelmi melodrámából, a szerelmi felépítményből a fokozottan igénybe vett erotikus alapszerkezetbe helyeződnek át. Így jön létre a mai erotika, mely egyrészt illúziótlan, másrészt túlhangsúlyozott. Magyarul: alapvetően depresszív és csak en-

nek önkorrekciójaként, másodlagosan mániás. A mánia másodlagossága viszi győzelemre a szimulációt, melynek közegében nem vágynak, csak a vágyra vágynak. Ez az erotikatípus a férfit kevésbé lepi és terheli meg, mert a férfierotika a korábbiakban egy kiválasztott, idealizált személlyel szemben ugyan rajongó lehetett, a többiekkel szemben azonban cinikus volt. A szerelmi élet egészének cinikus átdolgozása, modernizálása a férfierotika esetében kevésbé ütközik a maszkulin archetípussal, mint a nő esetében a femininnel. A nő esetében ezért a szerelem deromantizált és túlerotizált formája nemcsak individuális öngyilkosság képét öltheti, hanem ezt megelőzően a feminitás mártíriumának is tűnik. Az *Es war eine rauschende Ballnacht* című Csajkovszkij melodráma hősnője megvalósítja a hagyományos gyengéd és rajongó feminitás teljességét, hogy életét áldozza a zseni szolgálatának, *A zongoratanárnő* hősnője a feminitást áldozza fel.

A tanárnő egyszer kihívóan és ellenségesen fordul a körülötte legyeskedő fiatalemberhez: „Ismeri, amit Adorno írt Schumannról?" Nem ismeri. Schumann C-dur fantáziájáról van szó, mely a végső határt jelöli: a szerző tudja, hogy elveszti az eszét, s egy pillanatra megkapaszkodik a műben, mint a téboly és halál hátráltató, feltartó eszközében. „Ez az utolsó pillanat, amikor tudatosan készülünk önmagunk elvesztésére." Ez a végső határ, a könyörtelen igazság megpillantásának helye és alkalma, az összefoglalás, a teljessé és teljesen igazzá válás lehetősége. Nincs idő már az illúziókra. Thomas Mann Doktor Faustusának ördögi szerződése, a haldokló élet fellángolására, az életért és alkotásért harcoló fertőzött agy különleges izgalmára és összeszedettségére spekulál. A szerelemnek nincs szüksége Leverkühn szifiliszére sem, Dante, Petrarca, sőt Catullus óta már magában véve is maga a lelki szétesés, az őrülethatár, ugyanaz a végső határ, mint a szervi elmebaj jelentkezése. A végső határon telepített egzisztenciamód lényege az élményt és tapasztalatot különlegesen sűrítő teljesítmény. A végső határon sűrítő eszközként – tehát költőileg – telepíti az egzisztenciát a személyes tragédia. A költőileg telepített egzisztenciából azonban csak villámfény lesz, nem a „jó élet" új kódja. Norman Mailer Aki jógáét tanulmányozott című elbeszélésének író hőse nem írja regényét, helyette pornófilmet néz, de Stephen King és Stanley Kubrick *Shining*-jának hősével ellentétben ő még tudja, hogy nem ír. Erika tudja, hogy nem is ír és nem is él, s ez a tudás az élet és az írás, alkotás kristályosodási pontja is lehetne, ha ebben a társadalomban nem volna mindez fölösleges, sőt lehetetlen. A bevett művészettől idegen az alkotás és a bevett, elfogadott életformától az elevenség. A művészet és az élet kreativitása egyaránt tiltott.

16.25. Kihágás és sámánizmus

a./ A kihágás

A film hősnője két szintér között mozog: a munkahely a szellem szolgálata, az otthon az érzelemé, két rabság, Schuberté illetve az anyáé. Közben vannak titkos útjai, amelyek feltárnak egy harmadik színhelyet, a „nagyváros rejtelmeit". Az előző színhelyek imperatív hatalmaival, a szellemi szükségszerűséggel vagy az érzelmi kötelességgel szemben a harmadik színhely kísértése a megszegés, a kihágás. A harmadik színhely kódja a perverzió és a pornográfia. A kaland mint erotikus kaland két rabság ellen lázad. A zenéből kiveszett az alkotás, a mindennapi életből a szenvedély, a zene mint kulturális kötelezettségek, s a család

mint szociális kötelezettségek rendszere korlátozza az egyén önmagára találását a számára privilégiumként megnyilatkozó egyszeriségben, a jelenlét intenzitásában, az önmagára találást a létezésre való rátalálásban. Marad a tiltakozás gesztusa, annak is kiüresedett formája, puszta vergődés. Az otthon rabsága és a munkahely rabsága egybeesik itt a társadalom illetve a kultúra rabságával,mindkettő a szigorú kötelességek világa. Ellentétük a kaland elő nem írt felelőtlensége, a tehermentesítés anarchiája, maga is csak menekülés. A kötelességek rendszere, mely előregyártott, előírt életbe zár be, maga is csak menekülés a valóság elől, az erotikára korlátozott anarchisztikus kaland pedig az uralkodó menekülésforma ellen lázadó alternatív menekülésforma, menekülés a menekülés elől.

A kötelességet az előítélet írja elő, önző családi előítéletek vagy szakmai közmegegyezés. De a kitörés módjai is előírtak. Hiába áll szemben a morális paranccsal az orgia anarchizmusa, az utóbbi sem kevésbé kódolt, ez sem a test és lélek szabad használata, s nem a létezéshez való nyitott, kísérleti viszony, csupán kimenő a szigorú polgári kódból a kevésbé szigorú nagyvárosi lumpen kódba, ellenkultúrális kacérkodás. A szellem rabsága kacérkodik az ösztön rabságával. Ahogyan az első két színtéren a kötelességeknek nevezett előítéletek, a felettes én előítéletei kódolnak, úgy a harmadik színtéren a szabadosságok előítélet rendszerei. Az előbbieket az iskolában táplálják be, az utóbbiakat a tömegkultúra (vagy a sokféleképpen piacosított, szintén kultúriparrá befogott bohémkultúra) színterein, konkrétan itt a szexshop videó-kabinjaiban. Az egyén a parancsolatok rendszerei között vergődik,a szellem (az iskolában) a lélek (a családban) és a test (a szexshopban) egyaránt a banális használat foglya. Az orgia is kódolt, használt, értékesített, a képi bemutatás által elfogadott, befogott és felszentelt. A felszentelés egyetlen módja e társadalomban a kasztráció, a sematizáció, az utánzás, az árnyéklét. Nincs kiút, mindent visszavezetnek a meglevőre, a használtra, a lázadás minden formáját is rég aprópénzre váltották, azok kereskednek vele, akik ellen lázadnánk, ez is az ő üzletük. Amikor Erika szembeszegezi az udvarló kifáradt és elhalványult sablonjaival, a second hand szerelmi kód hidegen reprodukált hazugságaival, a kihívás elé állító szenvedélyt, amikor fel akarja idézni a megtestesült igazságot, lázadni szeretne a nőtestet megtámadó kultúra absztrakciója ellen, mely az egyediség ellen visel háborút, az új Pandóra szelencéjéből nem a szenvedély viharát szabadítja rá a világra csak egy másik konvenció rendszert, a lumpenszex kellékeit rakosgatva ki a szőnyegre. Ezért Walter csalódásával is azonosulhatunk, nemcsak Erika gyámoltalan lázadásával. Ugyanakkor érteni is lehet őt, mert a magában véve suta kezdemény csak a partner által nőheti ki magát meggyőző létformává. Erika problémája mégsem helyezhető azonos nívóra Walterével: a becsapott igazságkeresés boldogtalan, az önbecsapó hazugságkultusz boldog és harmonikus.

Kérdés, hogy ha a dolog és ellentéte is taszít, az érzékenység a kódra is allergiás és az ellenkódban sem hisz igazán, nem a kettős kudarc-e a maradék siker, mint megnyíló menekülési út? Nem szabadít-e fel ez a kudarc az egymással való oppozícióban is egymáshoz alkalmazkodó igazodási kényszerektől? A dialektika nagy narratívájával szemben nem a kudarc szemiotikája-e ama „kis irodalom" lényege, amely mellett Deleuze és Guattari Kafka-tanulmánya érvel? Utunk végén ismét felmerül, továbbra is nyitott a kérdés, vajon a perverz nő áldozatául esett normális fiatalember, vagy a banális világ áldozatául esett lázadó ember történetét láttuk? Camus és Bataille között áthelyeződött a hangsúly a lázadás „forradalmi" fogalmáról a „kihágás" vagy „határsértés" már nem nagy, hanem kis

narratívára utaló „karnevalisztikus" fogalmára. A világkép határai nem a világ határai, a kettő különbsége az, amiről hallgatni kell, mert nem felel meg a világ önképének. A valóság társadalmi képe szűkebb, mint a gyakorlat tere, a nyilvános gyakorlat színpada mögött pedig ott van a titkos gyakorlatok kulisszák mögötti világa. A cselekvés represszívebb és progresszívebb, aljasabb és lázadóbb is, mint a szavak. A társadalom legdebilisebb része a világkép. Aki a színpadon ágál, nem akarja tudni, mit tesz, elég neki az előnyszerzés, aki tudni akarja, mit tesz, veszélyezteti a sikert.

A követelés az elutasítás jele és az elutasítás a követelésé. A banális ember azt tagadja, amit művel, és azt képviseli szenvedélyesen, amit nem tesz. Másokon hajtja be az értékeket, melyeket maga megkerül. A világkép így nem a gyakorlati világ kifejezője, ellenkezőleg, palástolója. A tiltás túlságosan is erős impulzus követelőzésére utal, kísértésről vall, a követelés pedig gyenge impulzus tanúsága, melyet erőltetni kell, nem megy magától. Ilyesformán csak a tilalomszegő olvassa rá az igazságot a világképre. A tilalomszegés felvállalása azt gyónja meg, ami az egész kultúra bűne: hogy a határ csak a hazugság határtalanságának jele. A banális ember nem tagadja a határt, a tilalomhatárokat elismeri, de valamiféle határmenti forgalom formájában rendezi a velük való viszonyát. Úgy kerülgeti a határokat, hogy ne legyen rajtakapható a sértés. Egyszerre akarja elkerülni a határt és a határtalant. a banalitás mikropolitikája másféle határokat sért meg, mint a lázadás, a rendszer működésébe belekalkulált, hallgatólagosan elfogadott, kollektívan kikísérletezett, normalizált határsértések cinkosságában vesz részt, elutasítva a határsértés tudatát. A lázadó ember ezzel szemben nem rendszerbeli céljai kivitelezése érdekében sért határt, a határsértés, a rendszertúllépő létkorrekció a tudatos célja. A határsértés az ő esetében a „Mi az ember?" kérdésére keresi a választ: szellemi munka. A lázadás nem a rendszert táplálja a „túlival", hanem a „túlit" a megkérdőjelezett rendszerelemek dekomponálásával. A reprezentatív határsértés botrányos gesztusa felmutatja: minden hazugság. A banalitás mikropolitikáját hallgatólagos tisztelet, cinkos elismerés övezi, a felmutatást botrány és gyűlölet kíséri.

Foucault két érzékenységet jellemez: az egyik „a pozitív jelenségeket veszi célba", azt visszhangozza, „ahogy egy társadalom affirmálja önnön rendszerét, értékeit, hiedelmeit" (Foucault: Őrület és társadalom. In. Nyelv a végtelenhez. Bp. 1999. 251. p.); a másik „a társadalom negatív struktúráit" tárja fel: „mi az, amit egy társadalom kivet magából, mi az, amit kizár, miben áll a tilalmak rendszere" (252.)? Milyen a lehetetlenségek játéka? *A zongoratanárnő* két főszereplője viszonyában szembesíti a két attitűdöt, melyeket a „boldogtalan tudat" és a boldog tudat játékának nevezhetnénk. A boldog tudatot a kód boldogítja, a boldogtalan tudatot az ellenkód sem. Miután a rendszer nemcsak a trivialitást, végül az avantgardot is szolgálatába állította, a szellem egyetlen menedéke a kudarc, a negatív dicsőség dicstelensége, az alantas fensége, a csődvallás hitvallása. A tilalomszegő még mindig lázadó, de csak perspektívátlanul dühöngve, mint a vitriolos Erika a film elején. Hiszen nemcsak a határon inneni valóságos, hanem a határon túli lehetséges birodalomnak is menekültje, az utóbbiban sem kér mikropolitikai menedékjogot.

A határsértés nem is az eredeti kód, nem is az alternatív kód, nem az eredeti ellentéte vagy leváltója, mégis önálló kód. A határsértés olyan kód, melyben az egyik kielégülés eltűnése jelzi csak a másik vágytárgyat, nem az utóbbi önmagát. Elvetésekbe rejtőzik a keresés, negatív képünk van a parancsokká nem konkretizálható lehetőségekről, előhívhatatlan negatív

képben birtokoljuk csak az igeneltet, melyről mindig csak az elvetett jeleivel szólunk. Azaz csak a negatívról van pozitív képünk, a pozitívról csak negatív. A határsértés eszménye olyan szerepet kezd játszani az elitkultúrában, mint a populáris kultúrában a honfoglalás eszméje: „…egyedülálló tapasztalat körvonalazódik: a határsértésé. Egyszer talán éppoly döntő jelentőségre tesz szert kultúránkban, éppoly mélyre ereszti gyökerét talajában, mint nemrégiben az ellentmondás tapasztalata a dialektikus gondolkodásban." (Foucault: Előszó a határsértéshez. In. Nyelv a végtelenhez. 74.). Foucault a határsértés értelmét a Blanchot-féle „kétségesítés" teljesítményével azonosítja: „A kétségesítés nem az a gondolkodási erőfeszítés, amely arra irányul, hogy tagadja a létezőket vagy az értékeket, hanem az a gesztus, amely visszavezeti mindegyiküket a maga határaira…" (76.). A határsértés nem lehet „felszabadító ideológia" vagy „új gondolkodás", mert az ekként való propagálása vagy elfogadása reterritorializációs ideológiává változtatná, emocionálisan megszállt új haza kihasításává, új szabállyá, kóddá, trenddé, divattá, határrá, melyet utánzók és fanatikusok rémuralma száll meg. Lehet hogy már Jézus is a reterritorializáció veszélyeit látta, ezért mondta, hogy királysága nem e világról való? (János. 18. 36.). Állítás és tagadás közt ez a nem harmadik, hanem egérút, a menekülési út, mely felveti, amit sem az állítás, sem a tagadás: a kérdéseket. A világra rászögezett régi és új társadalmi maszk között ez az érzék ideje, az új betörése, a lét hozzánk engedése, két jól cenzúrált, infantilis bábszínházi előadás közötti hús-vér pillanat. Ez a nevelhetetlen és befolyásolhatatlan pillanat, az önként vállalt kockázat ideje, a visszanyert kaland, azzal a fanyarsággal, ahogy Gide jellemzi A tékozló fiú megtérésében vagy a tékozló apa megtérésének történetében, melankolikus humorral Kertész Mihály (*Daughters Courageous*). A tékozló Gide-féle megtérése is kudarc, de éppen ezért lehet az eredménye érzékenység és nem alternatív érzéketlenség.

A határsértés kódja a nagy narratíva alternatívájaként bontakozik ki, ezért nem lehet „forradalmi" vagy másféle „világmegváltó" pátosza. Önvédelmének formái a visszavonulás taktikája és a kudarc stratégiája. Első kérdésünk: Miért a szexualitásba vonul vissza a határsértés? Vajon nem a határsértés önvizsgálata-e ez, kedvezőtlen időkben? Az erotikában határain zajlik a test élete, a szexualitás maga a határ kutatása: azaz transz. Az erotika addig tart, amíg az idegenség: az erotika nomadizáció, míg a szeretet lenne az új honfoglalás. *A zongoratanárnő* mindkettőt kudarcában ábrázolja: az identitás szenvedését az anyai viszonylatban, a differencia kínját a szeretői viszonyban. Második kérdésünk: miért válik a „kétségesítés" új kóddá, amitől Erikát a kudarc, Adrtian Leverkühn örököse, az „örömtelen kéj" (Doktor Faustus. 414.) menti meg? Éppen azért, mert, a szexualitásra redukált határsértés gyámoltalanságát felhasználva, a szexuális fogyasztás marketing stratégiájaként veszi vissza magába a rendszer a „kétségesítést". Ezért épülhet be, mint a *Kánikula* című film kicsapongóinak sívár látványa mutatja, az elcsökevényesedett határsértés az alternatívátlan banalitás mikropolitikájába.

„Tiszta vagyok mint egy csecsemő." – állítja Erika egzaltáltan, miután elkövette az ízlés öngyilkosságát, olyat téve, amitől undorodott. Erika célja elfogadni az elfogadhatatlant, a mindent befogadó szépség győzelmére vágyik, arra, amit a régiek tragikus szépségnek neveztek, s aminek az újabb kor még nem tudta megtalálni kevésbé patetikus nevét, mely lehetővé tenné beillesztését az új élet rendszerébe. Két szépségfogalom áll szemben egymással, a szelektív és a totalizáló szépség. A totalizáló szépség vágya ugyanaz, amit korábban a teljes skála vágyaként jellemeztünk. Az első a cenzúrától várja a szépséget, a második a min-

dent befogadó, a teljességgel szembe nézni akaró elbíró képességtől. A két szépséget mint ember és ember közötti kétféle közvetítést foghatjuk fel. Az én el akar jutni a másvalakihez. Az eljutás könnyű módja a felhasználás (azon a módon, ahogy, mint jeleztük, Erika Walter számára csak zsákmány és kielégítési eszköz). Az eljutás nehezebb módja a megértés, átélés, teljes elfogadás. A nehezebb út a problematizáció, a haladékok és kerülő utak technikáját alkalmazza. Erika nem képes csókolózni, ellöki a csókolót. De egy művészfilm sem képes „csókolózni", dramaturgiája és ikonológiája egyaránt megbélyegzi e szerelmi konvenciót, mely a tömegfilmben a happy end rituáléja. Valami mást kell kitalálni helyette. Ez Erika és Haneke közös problémája. Az egyszerű, banális reflexekkel és rituálékkal elégedetlenül mindkettő olyan újabb léttechnikákat és megismerési lehetőségeket keres, amelyek többet és többet tárnak fel, idéznek meg, elvesztett vagy sosem látott létaspektusokat. Maga a kultúra is a haladékok, közvetítések, kiegészítések, problematizációk rendszere. A szerelmi kultúra új nívója formálódik talán, mely erotikusan akarja verifikálni a szerelmi álmokat, a régi melodrámák szerelmi illúzióképzés alapjára állított eksztázistechnikájával szemben az igazság eksztázisának lehetőségét kutatva. A szokásos udvarias óvatoskodást és kegyes hazugságokat illúziókat, miután nem érzi a partner valósága megidézése és megközelítése lehetőségét bennük, az új szerető kockázatos erotikus verifikációs eljárásokra váltja. A technika korának szelleméből is táplálkozik a kísérletező-gondolkozó erotika. A meghiúsult konvencionális közvetítők, a kacérság és a hódolat kopott formulái helyett új és új rituálékat konstruál a fantázia. A krízis embere a természet ijesztő mélységei felé fordul, ha meghiúsult a kultúrája. A szerelem szimbolikus tombolás, melynek veszélyei tagadhatatlanok: egy ponton túl, a mind archaikusabb ösztönmélységekből felhívott közvetítő reagálások keresése során, egy merülésen túl a szimbolikus tombolás valódi tombolásba mehet át. *A zongoratanárnő*ben a magasabb, autentikus kultúra nagyobb mélységi merülést bír ki, de az általa felszínre hozott kincsek, az alacsonyabb kultúra kezére kerülve démonokká, rémekké válnak. Az alacsonyabb kultúra (= Walter) ugyanis nem elégül ki a szimbolikus tombolásban, számára csak a valódi tombolás hozza el a megnyugvást.

b./ A sámánizmus

Erika a zenében él, a testet kellene rehabilitálnia, eljutni a zenétől a testhez. Nem a férfitől fél, hanem a testtől, a testiséget tanulmányozza, mint külvárosi egzotikumot, vagy mint etnológus a vad törzseket, más világból való lény, aki alászáll, mint az angyal Babylonban. Fél a testtől, annak legtaszítóbb vonatkozásai kerülnek élménye középpontjába, s a szerető feladata annak bizonyítása lenne, hogy a test mindenestől lélek, a lélek médiuma és nem ellenprincípiuma, úgy viszonyul a lélekhez, mint a jelentéshez a jel, és nem mint a jelet elnyelő zörej. A jelenlétbe alászállni vágyó, gyökeret verni vágyó szellem ambivalens vágytárgya a test. A lélek akkor születhet újra testként, ha a test is hajlandó újjászületni lélekként. Az ébredő öntudat a lélekhez keresi hozzá a testet, a másvalakival találkozó lélek a testhez keresi hozzá az idegen testben „rejtőzködő" lelket. A szerelem a két vállalkozás egymást feltételező sikere: a lélek alászáll a testbe, a test pedig átlelkesül. A lélek alászállása a kéj, a test átlelkesülése pedig az öröm. Hagyományos szimbolikára visszavezetve az a pokoljárás, ez a mennyjárás, sámánisztikus aktusok. A szerelem rítusai és mítoszai fejezik ki azt a felismerést, hogy a kettőnek egy aktusban kellene végbemenni. Az alászállás az erotika aktusa, a felemelkedés a szereteté, s az alászállás és a felemelkedés

lépcsőinek tükörviszonyában az egyik mélységei a másik magasságait garantálják. Erotika és szeretet egysége a szerelem: alászálló felszállás és felszálló alászállás. Ez Erika vállalkozása. A walteri vállalkozás egyszerűbb: számára a szerelem az erotika legitimációs retorikája, árutest, reklámcsomagolás. Igazságot és létet keres az egyik, drive-redukciót a másik. Erika egy nagy kalandban, végigcsinálásban, az emberi egzisztencia kipakolásában gondolkodik, Walter, aki körül mindig rajzanak a megkülönböztethetetlen, vihogó lányok, sok kis kalandban. Erika regényként fogja fel a szerelmet, mint a régi nők, akik belehaltak, mint a Fanny hagyományai idején. Ez a regény természetesen ma másként fest, mint akkor, a polgár utáni kapitalizmusban másként, mint a polgárság lelki és szellemi virágzása, kulturális forradalma idején. Akkor az új érzékenységek forradalma zajlott, most az új érzéketlenségé. Akkor a rejtőzködő lelket kellett felszínre hozni a testből, ma a halott lelket ássa ki belőle a csalódott szerető. Nietzsche mondta, Isten halott, a Kioltás című regényt író Thomas Bernhard megmutatja, a lélek halott: nem kevésbé eldöntő, korfordító felismerés, melyre azért reagáltak annak idején annyira hisztérikusan, mert mindenki érezte, hogy így van, ám még úgy gondolták, ez a „kis lemondás" megéri a cserében kapott kényelmeket.

16.26. A seb hermeneutikája

Mit generál az utolsó beállítás a nézőben, és hogyan teszi ezt?

1./ A szúrás = szakítás önmagammal. – Erika hirtelen döfi magába a kést, egy röpke jelenetben, távolról látjuk, Haneke nem bontja közelképekre az eseményt, melynek következményeit sem mutatja meg. Előzménye nem konkrét okban izolálható, következményeit nem látjuk. A film nem magyarázkodik, a néző próbálja megfejteni a történteket. Ez nem puszta lazaság, nem a néző dolgoztatása a szerző helyett, amennyiben az addig látottak eléggé szervezettek. A szúrás mindenek előtt a végső elidegenedés kifejezése: az ember úgy kezeli önmagát, saját testét, érzéketlen, idegen testként, mint kórboncnok a hullát.

2./ A szúrás = a „több önmagánál" honfoglalása. – A szúrás empirikusan akarja igazolni: „ez" nem én vagyok, ez csak egy „az". Az önmegsebzés a maga fölé való emelkedés sztoikus vágyának kifejezése: még van valaki az emberben, aki több, s akinek nem fáj az én fájdalma. Amennyiben a kettő ítélő és ítéletvégrehajtó viszonyában van, a végrehajtás az én átköltözési kísérlete a „másikba", aki több. De nem az alkotás vagy az erkölcsi beteljesedés értelmében több, csak a rezignált tudás értelmében. Erika a film közepén is magának megy (zsilettel), és a film végén is (késsel). Az autodestruktív aktus a film közepén úgy néz ki, mintha nemi szervétől akarna megszabadulni, a film végén mintha szívétől. A nemi szerv az érzéki izgalom testi szimbóluma, a szív az érzelmi izgalomé. A tanárnő egyszer a nemiséget akarja kioperálni magából, másszor az érzékenységet. Ott a nyugalom a cél, itt a közöny. Az előbbi cél még kétértelmű, mert a test nyugalma, az alkotó szublimáció által, a szellem izgalmára cserélhető. Az utóbbi esetben viszont mindkét izgalom csődbevallása vágyik a közönyre, s a közöny a lélektől és szellemtől egyaránt elhagyott lény eltompulása.

3./ A szúrás = öntükrözés. – Az epés, depressziós nő mint tanár szakmai tevékenysége is szurkálódás volt. Olyan nőt ismertünk meg, akire azt mondják: „besavanyodott", „megkeseredett". Emberi viszonyaiban „savanyú", önviszonyában „keserű". Ez a mentalitás vé-

gül bosszút áll önmagán. Az, ami előbb szublim módon fordult a tanítványok ellen, most deszublimáltan fordul önmaga ellen.

4./ A szúrás = a fallikus nő autoerotikus aktusa. – Ha nem sikerül befogni a destrukciót a szerelemvágy hajtóerejeként (ami Walter feladata volt), a szerelemvágy válik a destrukció kazánjává. A kiélésében akadályoztatott erotika autoerotikaként, a kiélésében akadályoztatott destrukció autodestrukcióként tevékenykedik. Erika önsebzése így kettős – negatív – beteljesedés, melyben az autoerotika autodestrukcióként teljesül. A végső öndestruktív aktusban maga teszi meg, aminek megtételét a férfitól várta: destruktívan hatol magába, miután a férfi libidinális behatolása nem avatta nővé. A beavatás egyrészt azért nem sikerült, mert a megkeseredett nő már túl volt azon a határon, amelyen innen a libidó még asszimilálni képes a destrudó energiáit, így már a kéj is csak a nélkülözés kínjainak és az egymásra nem találás botrányának kifejezése, a megelőző szenvedések és magány tükre lehet. Másrészt az is sikertelenségre ítélte a beavatást, hogy a férfi sem igazi férfi, talán mert – férfihisztérikaként – csak megpróbálta eljátszani a férfiszerepet, de végülis nőszerepet játszott el, a primadonnát, azt a szerepet, melynek eljátszását Erikától várta volna. Amikor Erika sikeresen játssza a tanárnőt, Walter gyermekké válik, amikor Erika kisiklik, Walter primadonna, de soha sem férfi. Erika így szükségképp magányos Walter társaságában. A szúrás a fallikus nő végső autoerotikus vállalkozása, önmaga általi magáévá tétele a behatoló eszköz által.

5./ A szúrás = inkarnáció. – Szellemi vagy szerelmi aktus a szúrás? Ha szerelmi aktusnak tekintjük, akkor a túlságosan tétova, meghasonlott és túlkontrollált nemi viszonyban elveszített érzéki-testi jelenlét visszaszerzésére tett kísérlet. Két beteljesületlenség tanúi voltunk: az alkotás (szublimáció) és a nemiség (a deszublimáció) is kudarcba fulladt. Az öndestrukció szublimáció is, mert megszabadít az ösztönök követeléseitől, a kéjtől és a vágytól, de deszublimáció is, amelynek célja az erotika segítségével elérni nem tudott életteljes testi jelenvalóság visszanyerése és radikalizálása. A kéj fájdalma és a fájdalom kéje rokonsága teszi lehetővé a nem talált életöröm önkínzással való pótlását.

6./ A szúrás mint szellemi aktus = ítélet és végrehajtás. – A pszichoanalízis alkalmazása az esztétikában új feladatokat ad, nemcsak az esztétikának, a pszichoanalízisnek is: nem elég többé a trauma fogalma, mely nem a végső magyarázó elv többé, legfeljebb a kezdő. Foucault és Deleuze idején az őrület fogalma, ma a bűn fogalma viszi tovább az esztétika gondolatmenetét. A globalizmus hajnalán idealizált teremtő rendetlenségből minden eddiginél fullasztóbb és terméketlenebb rend lett. Egymást nemző bűnök és kudarcok tornyosulása zárja el a perspektívákat mind a társadalom, mind a személyiség szintjén. Mi minden nem sikerült Erikának? A kapcsolatteremtés (Walterrel), a viszontszeretés (az anyával), a zene megszerettetése (a tanítványokkal), a recepció átmenete produkcióba, a kultúra közvetítésének átmeneta a kultúra alkotásába. A kudarc teljes, de az ember nem tudja pontosan, mi a bűne, hol rontotta el, legfeljebb annyit érez, hogy ő is bűnös mindabban, amit vele szemben vétettek. Ezért az „ismeretlen kód" még optimista, strukturalista fogalmát megrendíti az „ismeretlen bűn" fogalma. Az „ismeretlen kód" mint cél helyett az „ismeretlen bűn" mint ok kerül mind az általunk látott film, mind az általa láttatott élet centrumába. A bűnt, mert ismeretlen, csak a büntetés éri el.

A *Fehér szalag*ban egy sor bűntettet látunk, melyekhez nem találunk tettest, de van a filmben egy hideg gyermekcsapat, mindig a bűnök színhelyén, mintha ebben a világban, melynek hatalmai az első világháborúhoz vezetnek, a gyermekcsapat képe képviselné azokat,

akik felnőve a második világháborúért lesznek felelősek. A *Fehér szalag* tanítója régimódian játssza Schubertet, nem Erika eszménye szerint, nem katonásan, hidegen, és meleg szívű, szemérmetes szerelmét is megtalálja, akinek társaságában elhagyja a hivatalos kultúrát – szabóműhelyre cserélve a tanügyet – miközben körülötte már folyik, – egyelőre titkos bűnök obszcén orgiázásaként – a hidegség felhalmozódása, melynek ténykedését majd két háború teszi „hivatalossá". A *Fehér szalag* múltfilm, melyben erkölcs és esztétikum kialvásnak még van alternatívája. Az elbeszélő hang a szabóvá lett tanító hangja. A tanítónak szabóvá kell lennie, hogy legyen tanítani valója: életbölcsesség, életet óvó bölcsesség. *A zongoratanárnő* alternatívákat nem nyújtó világában nincs ilyen azonosulási lehetőségünk.

A *Fehér szalag*ban a gyermekvilág sem egységes. Míg a lelkész lánya megöli apja madarát, a legkisebb fiú madarat ad ajándékba apjának. Ilyen alternatívák *A zongoratanárnő*ben nincsenek. *A zongoratanárnő*ben a konzerváló nyárspolgári konformizmus és a pusztán romboló nonkonformizmus egyazon terméketlenség két oldala: az avantgarde maradványa már csak tótágast álló nyárspolgáriság, mely nem érzi jól magát a saját bőrében. A *Fehér szalag* világa kegyetlenebb, a rosszakarat drasztikusabb barbársággal nyilvánul meg benne, de a jóakarat is létezik.

Egyre több a kérdés, egyre kevesebb a válasz: a *Fehér szalag*ban nem tudjuk, ki a bűnös, *A zongoratanárnő*ben nem tudjuk, mi a bűnünk, de Erika fölényét fejezi ki a többiekkel szemben, hogy nem világos, ismeretlen bűnének is bírája és önbíráskodó ítéletvégrehajtója, új értelmet adva ezzel az önbíráskodás fogalmának. A *Fehér szalag*ban kétértelmű a bűnös ismeretlensége: mind bűnösök vagyunk, és minden bűnös egyben áldozat. *A zongoratanárnő*ben a bűn ismeretlensége annak következménye, hogy a bűn nem egy bűntettben áll, hanem defektjeink szövedéke, melynek kártétele a társadalmi lét entrópiájában, ember és ember szakadatlan távolodásában, s az ezt takaró hazugságmennyiség állandó növekedésében nyilvánul meg. *A zongoratanárnő*ben csak Erika tud bűnösségéről, a többi embernek nemcsak hogy nincs bűntudata, feszélyezi is őket az, akinek van, sőt végül undorodnak tőle. Sartre „émelygésének" fordítottja: az új társadalom embere nem a maga bűnétől undorodik, hanem a bűnétől undorodótól. A bűnfeledésben élő kényelmes társadalmat feszélyezi a tudat nyugtalansága. A *Fehér szalag*ban a cselekmény végére tisztázódik a kollektív bűnösség, a rosszakarat univerzalitásának mint új világállapotnak előbb földalatti (tudatalatti) szerveződése, majd új történelmi korként való felszínre lépése. *A zongoratanárnő* a kényelmes bűnfeledés társadalmát ábrázolja, melyben egyetlen ember érzékeli, hogy semmi sincs rendben, s egyúttal tehetetlenségét. Erika nemcsak azt érzékeli, hogy egyedül marad, azzal is szembesül, hogy „belül" is üres. A többiek képlete: ambíció fedezet nélkül. Erika nemesebb: igényt képvisel, nem szélhámos ambíciót – de ő is fedezet nélkül.

17. AZ ORGAZMUS ESZTÉTIKÁJA

17.1. Az erotika látképe

A „szerelmi feltételek" a Freud nyomán haladó diszkurzusban mindenek előtt orgazmusfeltételek, amelyek a párt szexuálisan összetartják. A narratív film tanulmányozása során szükségképpen számos új „emelete", nívója bukkant fel az izgalomnak és beteljesedésnek, ami nem korlátozza az orgazmus fundamentális mivoltát, de azt az eredeti elementárisból bonyolultabb kontextusba helyezi. Az orgazmus szexológiai problémája több szempontból releváns részben általános esztétikai, részben filmelméleti gondolatmenetünk számára:

1./ Mi az orgazmus viszonya az eksztázis antropológiai, vallásfenomenológiai és esztétikai problematikájához?

2./ Mi az orgazmus viszonya a katarzis terapeutikai eredetű esztétikai fogalmához?

3./ Hogyan ábrázolja a filmi elbeszélés a szexuális orgazmust…

4./ …aminél azonban sokkal fontosabb, hogy vajon a filmi elbeszélés illetve a filmműfajok egyes formái nem mutatnak-e fel a szexuális élményéhez hasonló szakaszokat illetve izgalomgörbét?

A szexuálesztétikai kérdésfeltevés elvileg a szexológiára is visszahathat, átemelve a problémát az etológiai redukcionizmus fennhatósága alól a szellemmel, szemantikával, szépséggel és életértelemmel is érintkező szférába, tekintetbe véve, hogy az orgazmus nem egyszerű, naturális élettény, hanem olyan differenciált kulturális jelenség, melynek még egyazon kulturában is számtalan formája van (pl. oldó orgazmus, mely az egót erősíti vagy a kötő orgazmus, mely a partnerkapcsolat szilárdságát).

A szexuálesztétika két nagy forrásból táplálkozik; vizsgálja az esztétikai viszony közvetítésével megjelenített erotikát illetve szerelmet (a szerelmi élet a művészetben), és vizsgálja magának a szerelmi életnek az esztétikai minőségeit (az esztétikum a szerelmi életben). A művészet és a szerelem tanulmányozásának közös témakörei nyilvánvalóak. Ilyen a szépérzék, a látszat, a fikció és illúzió problémája, melynek mindkét szférában nagy szerepe van. S ilyen a kéj, öröm, gyönyör problémája. Ha az esztétikum tanulmányozása felveti a „szöveg öröme" problémáját, akkor a szexuálesztétika is találkozik az öröm szövege problematikájával; a szerelem ugyanis mindenek előtt egy kibontakozó, csúcspont felé haladó történet, s a hagyományos narratív struktúrák sokkal inkább rokonulnak a szerelem időbeliségével, mint az életegész időiségének strukturáltságával. A klasszikus elbeszélés korában a populáris film mitológiája azért tudott olyan világosan és harmonikusan szembefordulni a realitásképpel, mert a libidó időiségét vette alapul.

A koituszt kell elhelyeznünk az erotika térképén. A családregényen belül jelenik meg a szerelmi regény (vagy, ha tetszik dráma, komédia, anekdota, vicc: szerelme válogatja, melyik műfajhoz hasonlíthatjuk). Újabban e szerelmi dramatika önállósul, nem épül bele a családregény generációk feletti struktúráiba, s minél inkább így van, maga a szerelem is annál inkább „kisformává" válik. Joggal beszéltek az egzisztencializmus korának esztétái „epizódikus

létről"; a kultúrkritika azóta elhallgatott, mert kiderült, hogy a single és az újnomád világának pontosan ez az epizódikus lét felel meg.

A szerelmi dráma egységeiről már volt szó: egy szerelmi történetben egymást követik a nyugtalanság, a képzelet, a vágy, a cselekvés, a kielégülés, a csömör, undor, közöny és nyugalom. A csömör, undor és közöny nem szükségszerű egységek, a puszta szex és a szerelem megkülönböztetését teszi lehetővé felbukkanásuk. Státuszuk sem egészen világos, kérdés, hogy a csömör nem a nyugalom helyett következik-e be a ki nem elégítő szerelmi kapcsolatokban? A szerelmi regény nagy szintagmatikájának elemzése során láttuk, hogy a nemiség időbeli lefolyásának és lényegileg hozzátartozó összetevőinek eidetikus fenomenológiai, vagy irodalmi, művészeti ábrázolásainak hermeneutikai megközelítése nagyjából azonos eredményekre vezet. A teljes kép vázolása a szexuálesztétikában válik lehetségessé, mely e két szempontot együtt alkalmazza. Ezért mindegy, hogy Freud energetikai terminológiáját használjuk-e, melyet a szexualitás kényelmes modellálását szolgáló szimbolikus nyelvként alkalmazunk vagy a tudatalakok illetve egzisztenciálék fenomenológiai módszerét követjük. Éppúgy alkalmazható lenne egy szükségletantropológiai vagy hozzá közel álló motivációs pszichológiai terminológia is.

A szerelmi dráma nagy szintagmatikáját elemezve megállapítottuk, hogy a nyugtalanság energiája nagy részben átalakul vággyá, a vágyenergia cselekvéssé, de a vágy mellett is maradhat egy adag nyugtalanság, melyet az adott, megtalált vágykép nem dolgoz fel (az ember nem tudja pontosan, hogy valóban arra vágyik-e, amit elképzel, vagy arra van-e szüksége, amire vágyik); a cselekvés nem feltétlenül felel meg a vágynak, ezért marad egy sor vágy, mely tovább él, nem engedi a cselekvésnek való teljes odaadást. Hasonlóan tovább: a kéj nem oldja a cselekvésenergiákat, nem vezet el a teljes nyugalomhoz, a kielégülés mellett marad egy adag nyugtalanság. Minél nagyobb energiakvantumot vesz át az előző egységtől a következő, vagy minél teljesebben átalakul az egyik a másikká, s nem kíséri így az utóbbit az előző maradéka, annál szenvedélyesebben, ellenállhatatlanabbul fut le a szerelmi dráma, s annál nagyobb nyugtalanság mennyiséget sikerül a végére átalakítani nyugalommá. A transzformációs kudarcokból ezzel szemben megmagyarázhatók a nemi élet némely különösségei. Ha a teljes kéjt nem sikerül átalakítani – amennyiben az idealizálatlan szex ezen a vágányon halad – csömörré, akkor a fellépő csömör mellett dolgozik tovább a kéj, ami rútesztétikai obszcenitásokhoz és szadomazochista megnyilatkozásokhoz vezet.

A nagy élményszintagmatikából nemcsak egyes „perverziók" megmagyarázhatók, a szexuális élménystílusok rendszerezésére is módot ad. Az impulzusszex a képzeletet és vágyat építi le, a nyugtalanságtól közvetlenül teszi meg az ugrást a cselekvésbe. A puritán kényszerkultúra a cselekvéskultúrát építi le, ennek variánsait minősíti sorra perverziónak, s a korcs kiélés a nyugalom fázisát is megtámadja (tehát a cselekvés és a nyugalom összetevője károsodik). A romantikus szerelem nem ismeri a csömör szakaszát, a viharos kéj és a boldog nyugalom közvetlenül határosak. A lovagi, a romantikus és szentimentális szerelem megsokszorozza a képzelet és vágy tevékenységformáit (ábránd, rajongás, melankólia). A „gáláns" szerelem a vágy és a cselekvés közé bonyolult, közeledési rituálékat, rituális szerelmi játékokat iktat be. Ezzel megkettőzi a szerelmi játékok világát, mielőtt sorra kerülne a becézés és izgatás értelmében vett szerelmi játék, a bonyolult rituálék átszemantizálják a közvetítési tereket. A fogyasztói társadalom masszázsszalonnak képzeli a szerelmet, a gáláns szerelem első sorban színház volt. A paraszti és polgári szerelemben a rokonság, a közvetítők játszot-

tak nagy szerepet, nem annyira az esztétikai rituálék, mint inkább a gazdasági megfontolások függvényében racionalizált szociális aktusok, tárgyalások, mérlegelések: a családi üzemek egyesítési alkui előzték meg az erotikus üzemmódot.

A szerelmi drámán belül jelenik meg, alegységként, az erotikus játék. Szintagmarendszerünkben a döntő tag, az ugrópont a cselekvés szakasza. Ezen a ponton megy át a szemantizáció inkarnációba, a szerelem erotikába, a vágy a valóságba. Vagy amennyiben csak erotikával illetve szex-szel számolunk, itt éri el célját, a nemi aktust. A cselekvés szakaszát is két részre bonthatjuk, a petting és a koitusz szakaszára. A petting mint becézés, izgatás azonban kétértelmű, mert egyrészt van a szexuális életnek egy sor rituáléja, mely kimerül a becéző izgatásban, de ez a koitusznak is része, hiszen ennek során jutnak a partnerek a szükséges izgalmi állapotba és ennek eszközei segítségével tartják fenn azt. A petting nem feltétlenül vezet koituszhoz, de a koitusz a petting segítségével éri el az ingerületi állapotot és a plátót. (Ha nem így van, akkor az erőszak aktusa vagy a szexuális egyesülés fejében járó honorárium átadása lép a petting helyére, ez esetben azonban az aktust perverznek vagy lelketlenül sivárnak, prózaian banálisnak, mindenképpen kevéssé hatékonynak tekinti a kultúra.) A koitusz az erotikus játék ama szakasza, ahol úgy megy át a játék valóságba, ahogyan a képzelet a pettingben átment a játék fizikai valóságába. Az inkarnáció két szakasza a puszta képzelet megtestesülése a játék fizikai valóságában és a játékot és vele minden feltételességet maga mögött hagyó feltétlen reagálás természeti történésszerűsége. A nemi dráma kezdetén a nemlét képei veszik igénybe a szeretők teljes létét, akik a nemi dráma végén az anyagiság „képtelen" örvényébe zuhannak.

A cselekvés szakaszában veszi át a test a főszerepet, s a második cselekvésszakaszban, a koituszban veszik át ezt a szerepet a genitáliák. A prekoitális pettingerotika tehát úgy jellemezhető, mint a pregenitális erotika szakasza, az előkéj szakasza, szemben a genitális végkéj érájával. Szex és erotika, nemzés és kéjnyerés elválása a specializálatlan előkéj szerepét erősíti és formáit differenciálja.

Az előkéj-erotika, specializálatlansága következtében, nem alkalmas a nemiség és az élet szembeállítására. Az előkéj számtalan testi funkcióra rárakódik, megjelenik az érzékelés,a táplálkozás, emésztés, exkréció és izommunka megnyilvánulásaiban. Az előkéjben nem válik el és kerül szembe egymással libidó és életösztön, az előkéjt hordozó tevékenységekre és történésekre épít a tevékenység funkcióöröme, s az élet örömének másik formája, a meglét élvezete, a nyugalom gyönyöre. Az előkéj-erotika infantilis és határtalan, az életkezdettől jelen van és átszövi az életet, nem jellemzi a végkéj-erotika periodicitása, nincs saját szerve, s a megnyugtató lezárást sem ismeri (Michael Balint: Die Urformen der Liebe und die Technik der Psychoanalyse. Frankfurt am Main – Berlin – Wien. 1981. 82. p.). Az előkéj-erotika nyitott és variábilis, míg a végkéj szervi és funkcionális specializációja kötött programot hoz magával – erekció, frikció, szekréció, ejakuláció eseménysorát (uo. 83. p.). – , miáltal el is megy az aktus a cselekvéstől a történés felé, olyan cselekvésként, mely kibontakozása, sikeressége mértékében válik történéssé (ami regresszív jellegének kétségtelen bizonyítéka).

Férfi és nő a koituszban kerülnek szembe egymással, amikor a férfi behatol s a nő befogad. A petting idején nincs rá ok feltételezni, hogy mást éreznek, hogy egymásra lefordíthatatlan érzék- és értékvilágokba vannak bezárva. Az előkéj erotikája ezért játékos és jókedvű, míg a végkéj erotikája tragikus. Minél inkább haladunk a vég(kéj) felé, annál kevesebb a tudatosság és a szabadság (uo. 82.p.). *Az érzékek birodalmá*t nem kell úgy értelmezni, mint a

posztmodern pervertálódás tünetét, úgy is koherens képet ad, ha a végkéj erotika tragikuma metaforájának tekintjük. Ha tragikumról beszélünk, akkor e ponton felvetődik a katartikus élmény és a terápiás gesztusok problémája.

Az erotikus cselekvést két szakaszra bontottuk, 1./ az előkéj-praxist követi 2./ a kéjpraxis. Láttuk, hogy az előkéj-praxis nem tartalmazza a kéjpraxist, az utóbbi viszont sűrítve alkalmazza az előbbi tapasztalatait, rövidítve ismétli praktikáit, a koitusz első szakaszaként. A hódítási munka, mely az esztétikai és társas rituálékkal kezdődött, az előkéj-praktikákkal zárul.

A cselekvésszekvencia két-három részre bomlik. Nyilvánvaló alapösszetevői a petting és a koitusz. Ez a két alapelem, de elő- és utóbecézésről (elő- és utójátékról) is szoktak beszélni. Ez is egyfajta kristályosodási folyamat, ezúttal nem a képzeleté és vágyé, hanem a cselekvésé: a nemi düh meghaladása azon mérhető, hogyan rakódik le az aktusra az előzetes, illetve később az utólagos becézés. Ha az aktus testi kivitelezésének feltételei, a férfi merevedése és a nő nedvesedése már az előzetes teleceptikus ingerekre bekövetkeznek, a petting az erotika luxusától megfosztott szex szempontjából, felesleges. A koitusz a feltétlen rész, az előbecézés pedig a feltételes rész erősebb oldala. Az utóbecézés mintegy terápiás hatású; felvetődik azonban a kérdés, hogy az utójáték nem azt bizonyítja-e, hogy nem következett be az izgalom nyugalommá való teljes átalakítása? Nem az követeli-e az utóbecézést, aki részéről a nemi aktus nem volt sikeres? Az utójátéknak megnyugtató funkciója lehet, ha maga az orgazmus nem nyugtatott meg, vigasztaló funkciója lehet, ha az orgazmus nem következett be, a csúcspont elmaradt. Ha az előbecézés „üzenete" nem puszta szerelmi retorika volt, azaz a csábítás trükkje, akkor gondolatmenete a koitusz után is érvényes és folytatható. Az utójáték kontextuálisan ott lép fel, ahol a nyers szex esetén az undor, csömör, unalom, közöny vagy menekülés szokott jelentkezni. Az utóbecézés feladata meggyőzni a partnert vagy az ént, hogy az aktus nemcsak a nemi szervnek, hanem az egész személynek szóló érdeklődést fejezett ki. Ha a nyers szex hajlamos a koituszra redukálódni, a koitusz és petting előbb szimpla majd dupla kapcsolata, a szex kulturális kifejlődési formája. Az előpetting a szexnek erotikává, az utópetting az erotikának szerelemmé való továbbfejlesztésében játszik szerepet. Az utópetting, amennyiben nem puszta „házi feladat" (melyet a magát prédának érző nő megnyugtatására kell alkalmazni), amennyiben belső indítékoknak engedelmeskedik, s nem csupán az undor vagy unalom előzését szolgálja (azaz jelenlétét bizonyítja), úgy a hála kifejezése a különösen jól sikerült szeretkezés után. Újfajta izgalmat fejez ki, azt, amit a mély nyugalom megtapasztalása vált ki, s ami tartalmazza a visszaemlékezést a szerető önzetlenségére, odaadására. A *Szenvedélyes bűnök* című Ken Russell film hősnője a férfiak legtitkosabb kívánságait teljesíti, meszszebb megy el mint ameddig a szerelmesek merészkednek a szexben, de az aktus végén üzletasszonyi arcot ölt, nem ad helyet az utójátéknak. Specializált szolgáltatóként jeleznie kell, hogy nincs helye életében az aktusokra ráépülő emberi viszonyoknak.

A becézés vagy ingerlés alapozza meg a koitusz reakcióciklusát. A koituszt négy stádiumra szokták bontani: az ingerületi stádium a nyugalom és izgalom közötti átmenet, az izgalomszint emelkedése. A kiinduló nyugalom természetesen relatív: valójában a vágy izgalmának átalakítása folyik eme szakaszban testi izgalommá, a nemi aktus bevégzési feltételeivé. Az ingerületi azaz izgalomnövekedési fázist követi a plató, a magas ingerületi nívó stabilizálódása. Az orgazmus stádiuma az ingerület csúcsra futó újabb megugrása közvetítésével éri el a nyugalom helyreálltát. Az izgalomgörbe meredekké válik, s emelkedése és zuhanása közvetlen közelébe kerül egymásnak.

A pettingfázisban a fizikai cselekvések dominanciája jellemző az előző szakaszokhoz képest, melyeket a vizuális ingerek dominanciája, majd a szociális rituálék jellemeztek. A második cselekvésszakaszt egyrészt a fizikai cselekvés radikalizálódása, másrészt a történésjellegű reakciók elhatalmasodása jellemzi. A küzdelem képe nemcsak a két szerető cselekedeteinek összecsapását fejezi ki. A cselekvés és a történés küzdelmét figyelhetjük meg. Ennek célja azonban nem a történés visszaszorítása, s a cselekvés homogén közegének megteremtése, mint a természettel való harcban; a cselekvés célja a történés (szív és faggyúmirigyek fokozott tevékenysége, simaizmok kontrakciója stb.) előrehajtása, mert a csúcspont csak a cselekvésenergiák történésenergiákká való átalakítása útján érhető el. A történés szűri le az izgalmat nyugalommá, s a cselekvés történésként való beteljesülése az elérhető nyugalom mértéke.

Az orgazmus része a partner orgazmusa. A szerető, a partner orgazmusában való részesedéseképpen emocionális orgazmust él át, mely kevesebb, mint a fizikai, de több mint az elképzelt orgazmus. „Adni fontosabb mint kapni. – mondja egy amerikai lány – Ennélfogva, ha választani kell a saját orgazmusom illetve a partneremé között, az övét választom." (Shere Hite: Hite Report. Das sexuelle Erleben der Frau. München. 1977. 115. p.) Egy másik lány az orgazmust kifejezetten a maszturbációval azonosítja, mert a partnesszex csúcspontjának a másik orgazmusát tekinti. A páros szexben „az ő orgazmusa a csúcspont számomra." (115. p.). A másik fél orgazmusa az orgazmus fokozásának eszköze; amennyiben az orgazmusreakció még nem indult meg, beindításának eszköze. (Ehhez azonban szükséges előfeltétel, hogy mindkét fél eljusson a plátóig, s viszonyukat ne a nemi düh magába zárt, hárító szintjén telepítsék.) Az orgazmusreakcióba szinkronizáló tényezőként épül be a másik fél orgazmusának felizgató hatása, mely annál izgatóbb, minél többet tett érte a szemlélő. „A legszebb élményem az volt – mondja egy leszbikusnő – amikor egy orgazmust átélő asszonyt a karomban tartottam és hallgattam a nyögését." (uo. 157.p.). Az orgazmusszinkronizáció, a két orgazmus kölcsönös ingerkiváltó hatása (a másik élményének élménye, a másik izgalma keltette izgalom) egymásba kapcsolódik, s ezek pozitív visszacsatolási folyamata visz a kettős csúcs felé. Ez a szinkronizációs mechanizmus teszi lehetővé, hogy a szeretők, ahogy mondani szokták, egyszerre érjenek a csúcsra.

A csúcspont minőségétől függ a lezárás lehetősége. A csúcspontot a férfi részéről egyértelműen jelzi az ejakulációs reakció (bár a kielégülés minőségét nem fejezi ki). Újabban a nők részéről is szeretnek ejakulációs reflexnyomokat kimutatni. Ha Sade regényeiben a szexuális kicsapongások egy sorának leírását ez a mondat fejezi be: „nem volt magömlése", ez a kínzások és kicsapongások újabb sorának bevezetése (Sodom… Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1973. 200. p.). Mindez kifejezési dimenzióként is értelmezhető, melynek tartalmi dimenzióját vizsgálva valami az egzorcizmuséhoz hasonló összefüggést találunk. A csúcsponton nemcsak a „testből" távozik el az ejakulátum, a „lélekből" is eltávozik valami. Mégpedig nem is egyszerű, nagyon összetett, ami eltávozik. Kiürül mindenek előtt a feszültség. Eltávoznak továbbá az erotika „ördögi kísértetei", a lelket kínzó és nyugodni nem hagyó, s a személyiséget egyéb teendőiben zavaró erotikus fantazmák. Ha az élet izgalomgörbe nélküli lapály vagy eleve émelyítő, mechanikus feszültségek árama, ha hiányzik belőle a bűvölet és gyengédség elcsábító és tagoló ereje (a koitusz nyelvén: a petting eszköztára), akkor a lapályból csak a durvaság kitörése, később a rémtettek emel-

kednek ki, az életet gyilkos vagy önpusztító aktusok tagolják, strukturálják, formálják tendenciával bíró egésszé (az előbbire példa Russ Meyer *Motorpsycho*ja, az utóbbira az *Ok nélkül lázadó* című James Dean film.)

17.2. Peripeteia

Láttuk, mi függ a csúcspont minőségétől. Mitől függ mostmár a csúcspont minősége? (Ezúttal az aktusbeli előfeltételek érdekelnek. Nem foglalkozunk vele, hogyan függ az orgazmus a kultúra szexellenes vagy szexbarát mivoltától, pl. az egyénbe beoltott feszélyezettségtől és szégyentől vagy cinikus obszcenitástól, a nemi ellátottságtól, a partner megvonásától vagy a gyermekkori élményektől stb.) Az orgazmus minősége az előzetes stimulációk irradiációjától függ, az érzékek feltárásának és megérinttetésének, a stimulusok általi ébresztésének, megszólításának és átdolgozásának teljességétől. Az egész testi ébredés és felajzottság teszi lehetővé a feszültségeknek minden részrendszer felkavarása és kifárasztása, ébresztése és integrálása általi összefoglalt levezetését a végkéjben. Csak ebben az esetben nyugtatja meg, szereli le, pacifikálja a genitális kielégülés az összes pregenitális részösztönöket. Az orgazmus minősége attól is függ, hogy átélt-e a szeretkező a másik nemre jellemző szenzációkat a szeretkezés során. A férfi is kapott-e benyomást a befogadás, és a nő a behatolás kéjéből. (Ennek lehetősége pl. a csók, ahol mindkét fél képes átélni a másik nem genitális alapaktivitásának analogonjaként értelmezhető orális tevékenység- illetve eseményformákat, aktív behatolást a nő és passzív befogadást a férfi). Minél kevésbé marad a folyamat végére a másik nemnek „titka", annál tökéletesebb lehet az orgazmus-szinkronizáció.

Az orgazmus egy bármilyen kitágult mivoltában is megfoghatatlan, tartóztathatatlan pillanat, melyben gyors egymásutánban, megkülönböztethetetlen ellenállhatatlansággal száguldanak el a „tagok": a tett átcsap történésbe és a történés megtörténtségbe. Minden egyéb eme telített és megfoghatatlan pillanat, eme lavinaszerű eseménysor puszta előkészítése; minden ezért volt. Az összeölelkező szeretők mikrokozmoszként zárják ki a makrokozmoszt, melynek hátat fordítanak. Hasonlóan zárja, szakítja ki magát az időfolyamatból a marasztani kívánt, de maraszthatatlan pillanat, mely megfelel a peripeteia, az átcsapás vagy fordulat dramaturgiai kategóriájának. Az orgazmus ily módon – tartalmilag – maga a megfoghatatlanság, a megtestesült seholsem és semmikor.

Az orgazmus a felidézett, sürített történést a cselekvés uralma alá vonja. Ha így értelmezzük, igazat adhatunk Pagliának, aki szerint „az orgazmus a Nyugat találmányainak egyike." (Die Masken der Sexualität. München, 1995. 18. p.). A keleti elbeszélések feszültsége csekély, érvel Paglia, e művek kevésbé orientálódnak a vég, a lezárás eszményén. A Nyugat célja minden erőt felkavarni és mozgósítani, hogy valamennyit ellenőrzés alá vonjuk. A természetben erők vannak, melyek az egyensúly értelmében vett lét fenntartásán munkálkodnak, amikor jogukért küzdenek. A társadalom létrehozza ezzel szemben a hatalom akarását, mely szembefordul a természettel, sőt, a természettel való minden szembeforduló egymással is szemben áll. Csak itt válik a hatalom, a kontroll öncéllá, kielégíthetetlen éhség és lezárhatatlan fokozás tárgyává. Paglia alighanem a csúcs agykontrolljára, az agyszex orgazmuskultuszára gondol. Nem a szexuális csúcspontot találta ki a Nyugat, hanem az orgazmuscentrikus szexmunkát. A Nyugat populáris szexológiák izgatószerként

is szolgáló tömegén orientált orgazmusfogyasztója a kéj mérnöke. Az *Intim vallomások* hősnője, amíg keresi az orgazmust, boldogtalan és szerencsétlen. Menekülő lénnyé átváltozása után éri utol őt a boldogság. Az *Om Shanti Om* című filmben egy új nemzedék éri el a beteljesedést, amit a korábbitól megtagadott az élet: ez pedig azért lehet így, mert az új nemzedék drámája a korábbinak folytatása. A *Lány a hídon* hősnőjét villámcsapásként éri utol az orgazmus. Az *Aaja Nachle* című filmben a szerelmi halál az orgazmus magasabb formája. A fogyasztói társadalom okkupációja előtti kultúrák nem orgazmuscentrikusak, amennyiben a szerető egyszerűen a másik embert akarja és nem a saját orgazmusát. Az orgazmus a testek (lelkek, személyek) vonzásának melléktermék volt. Valóban csak az eurocentrizmus orgazmuscentrizmus. Az amerikanizmus mindennek olyan trivializációja, melynek során a szex kéje mind kevésbé versenyképes a destrukcióéval. A *Tiszta románc* című filmben csak a két főhős, a gengszterrománctól örökölt menekülő pár éri el a szexuális orgazmust, a többi szereplő a destrukció orgazmusára van ítélve.

17.3. Az orgazmus jelentése

A szexológiák ingerületi görbéje messzemenően egyezik a dramaturgiák drámai feszültség görbéjével. Mintha a drámai szerkezetet a koitusz alapstruktúrájának kivonatolásával teremtette volna a képzelet. Ez a megfigyelés a koitusz természetére is visszavilágít, melynek szerkezete egy felidézett tragédia elhárításának felel meg. Előbb olyanok a szeretők, mintha egymás ellen harcolnának, mint a közelharcot folytató katonák vagy zsákmányoló ragadozók, később azonban az egymás elleni harc képe a közös győzelem képébe megy át.

Az orgazmusgörbe a feszültség növekvő mennyiségét, stagnálását vagy csökkenését jelzi. A meredek emelkedés a csúcs felé, a feszültség tovább nem fokozható maximuma felé, melyet a kettős (testi és lelki) leválasztási és kiürítési élmény (az őssejt osztódásában rejlő újrakezdés élményszerű modellálása) határoz meg: ez a peripétikus átbillenés lényege.

Az orgazmusgörbe nem jelzi az izgalom pozitív vagy negatív természetét, öröm és kín, fájdalom és kéj különbségeit nem lehet belerajzolni, mert az izgalom mindvégig öröm és kín, kéj és fájdalom között oszcillál. Ha a pozitív vagy negatív pólusokhoz való közeledést akarjuk jelezni, akkor jeleznünk kell, hogy az izgalom előrehaladásával mindkét irányban nő a kilengés, s csak ha a kétféle kilengés megfelel egymásnak, áll helyre a nyugalom. A „lefelé" ezúttal a kínt jelenti. Ha a lefelé irányuló kilengést nem kompenzálja a felső pólus megközelítése, akkor a perverziók nyugalmat nem hozó krónikus ingerülete az eredmény. A perverziót a nemi dühre redukálódás perspektívája és a krónikus olthatatlan jelleg együttesen jellemzi. Ha a kilengés redukciója csak a pozitív pólust keresi, hiányozni fog az aktus radikalizálódó ellenállhatatlansága, s a puszta kellemesség szintjén való stagnálás és végül az unalomba fulladás fenyegeti. Az első szélsőség a perspektíváktól, a második a forrásoktól vágja el magát. A puszta kellemesség a szerelemben ugyanaz, ami a giccs a műalkotások világában. Genezisük is hasonló, a kényelmesség, a problémakerülés, óvakodás a lét mélységei és ellentmondásai felkavarásától.

Az orgazmusban a mennyjárás a pokoljárás eszköze, és a pokoljárás a mennyjárásé, a két kilengés be van építve egymásba, azaz az élmény olyan régi struktúrát regenerál, amelyben a lét alapvető kettészakadása és önmagát figyelő megosztottsága még nem következett

be. Látogatás ez egy olyan világállapotban amelyben „menny" és „pokol" szétválása még nem jellemző, mert egyazon intenzitás két oldalaként feltételezik egymást. Egy „őstörés" előtti világ és létforma felidézése. Nincs még én és te, nincs meg még természet és kultúra kettőssége sem. Szorongás és gyönyör mélységei feltételezik egymást. Ezért van szüksége a szexnek az aszkézis szorongásfelhalmozó munkájára, mert csak ez idézi fel és világítja át az eljövendő gyönyört. A beteljesedés pillanatának akkor kell bekövetkeznie, amikor a fogadó készség készen áll rá.

Az orgazmus az életciklus összstruktúráját modellálja. A nyugalmi állapot a gyermekkor, az ingerületi állapot az ifjúkor, a plátó a felnőttkor megfelelője. Az élet csúcspontjáról, csúcsáról is szoktak beszélni. Az öregkor, a hanyatlás, a visszatérés a nyugpontra. A koituszélmény modellkaraktere kettős. Egyrészt elemi viszony: a két személy viszonyában modellálja az összes többi, bonyolultabb viszonyokat. Kifejezi, ölelés és küzdelem együttesében, minden emberi viszony alapvető ambivalenciáját, a viszonyuló önmagával folytatott küzdelmét, hogy a viszony előnyeiért megfizesse testi és lelki árát. A viszonyulásért folytatott harcot, az elementáris viszonyulást, mely még éppannyira természeti-testi, mint amennyire társadalmi-kulturális, a koituszélmény az életciklus sűrített rituális képében modellálja.

17.4. Thalassza

Ptusko *Szadko*ja ugyanúgy az utazás motívumára épül, mint számtalan más fantasztikus és kalandfilm, melyekben az utazás eredménye vagy végállomása egy nő szerelme. A szexualitásban mindenki elérheti, amit a hőskultuszban Herkules (és más népvezérek), sőt többet, mert a partner nemcsak a nép, hanem a mindenség reprezentánsa, az „egy = minden" összefoglaló erejű képlet megtestesítőjeként. Mindegy, hogy az utazást tekintjük szexuálszimbólumnak, vagy a szexualitást utazásszimbólumnak, mert ezek egyaránt a lét mélye keresésének kalandos és kockázatos vállalkozásai, melyek a szellem elanyagiasítása segítségével tetőzik be az anyag szellemkeresése kalandját: a léttörténetet. A *Szadko* esetében a nők sora nemcsak a feminitás alaptípusait fejezi ki: a feminitás teljessége szétszórt alkotóelemeinek megnyilvánulásaiként és az erotikus élmény komponenseiként is értelmezhetők. A földi nőt követi a halasszony, majd a madárasszony, kitől Szadko megtér a földi nőhöz. A hősnek az utóbbival való viszonya a hal- illetve madárasszonyok megismerése következtében válik távolságtartóból intimmé. A földi nő komoly, becsületes, nemes szépség, a halasszony a mélységekbe merülő vakmerőségre csábít, míg a madárasszony iszonyatos kéje kioltja a tudatot és megrabol az emberségtől. Ha azonban sikerül legyőzni, pontosabban túllépni a madárasszony gonoszságát és a halasszony báját is, úgy minőségeik a Várakozó, a nemes szépség minőségébe integrálódnak. Ptusko filmjében a thalasszális motívum a közép, amely összeköti a többit egymással. A motívumok rendszere általában nem olyan teljes, mint a *Szadko*ban. A *Körhinta* című film pl. a repülésbe foglalja bele az oldódást, mert a szerelmet nem akarja problematizálni, hogy jobban problematizálhassa a társadalmat. Így azonban a szerelem csak tünet, csak a társadalom „vizsgáló" eszköze, és a film a „szocreál" keretei között marad.

Az orgazmusélmény tudatot, figyelmet, identitást, ént feloldó hatásáról szoktak beszélni. Az élménybeszámolók az akarat bénulásáról, az „oldódás hullámairól" a „totális felszaba-

dulásról", az „abszolút csend" élményéről szólnak. A szeretők egymással való összeolvadása a kozmosszal, a természettel vagy a léttel való összeolvadás kifejezése. Az orgazmus „visszatérés az őseredeti feloldottság állapotába, melyet Ferenczi az óceánnal azonosít. Az orgazmus nem más, mint legyőzetés, önfeladás vagy áttörés. A természet nem tiszteli az emberi identitást. Ez az oka, hogy oly sok férfi elfordul vagy elmenekül partnerétől a nemi aktus után: megérezték démonikus megsemmisítő erejét." (Camille Paglia: Die Masken der Sexualität. München. 1995. 16. p.). A hímnek több szexmunkát kell végeznie, mert azt az oldó hatást, amit a hím szexmunka teljesít a nősténnyel szemben, a nősténynek már testi felépítése teljesítette. A hal kibocsátja ivarsejtjeit s a megtermékenyítés a vízben történik. A szárazföldi állatok spermiumait a nőstény nedves belsejébe – a test által „utánzott" tóba, „mimetikus" tengerbe – való bejuttatás óvja a kiszáradástól. A tengeri állatok esetében maga a tenger vállalja fel, amit a szárazföldön a nőstény végez el. A tengerben a nőstény és a tenger együtt teljesítik, amit a szárazföldön a nőstény. Ezért, tehermentesítve, a tengerben a nőstény szabadabb: előfordul, hogy a hím a már eltávozott nőstény petéire üríti spermiumait és így rámarad az utódgondozás.

A nőstény befogadja a hímet, a hím gesztusokkal és kultúrtárgyakkal veszi körül a nőstényt. A régebbi nemzedékek megkülönböztették a befogadottság férfiorgazmusát és a befogadás női orgazmusát, az újabb női nemzedékek csak az előbbiben hisznek, s annak jogát követelik a maguk számára, és e tekintetben hangsúlyozzák alkalmasságukat. A férfi és női orgazmus analógiáit szaporítják, a férfiét tekintve a modellnek. Ez a megfordítottja annak a törekvésnek, ami korábban a férfiakat jellemezte, akik egy rituális és kultúrtestet hoztak létre, a szentimentális szerelemvallás oltáraként szakítva ki az életből egy viszonylag zárt cselekvésteret, hogy ebbe befogadhassák a nőt. Mindkét nem láthatólag időnként nagy offenzívákat indít a másik élménylehetőségeinek elsajátítására. A férfiak nagy offenzívája a XVIII. századi szentimentalizmus volt, hogy befogadó érzékenységként szervezzék meg létüket a nő számára. A nők nagy offenzívája a XX. századi nekivetkőzés és promiszkuitás. Ez persze csak az európai és az USA kultúra dekadenciájának sajátossága. Indiában, Kínában vagy legújabban Afrikában is másféle nőoffenzívát tapasztalhatunk. Az *Aaja Nachle* hősnője pl. egy egész várost átformáló erőt és határozottságot mutat, mely azonban nem telített a gyűlölködő ressentiment nyugati hősnőinek (*Kill Bill* stb) antiesztétikájával, s sokkal inkább továbbfejleszti, semmint hogy feladná a hagyományos női minőségeket. Ellenkezőleg, épp ő az, aki ellenfelei (a férfiak, a politika, az üzletember, a korrupció és az előítéletek, valamint az elhülyült fogasztói magatartás ellenében) megmenti a tradíciókat.

A vágy az idő végén keresi, amit az ember az idő előtt birtokolt, a múlást nem ismerve, az idők kezdetén. Az űzi őt előre, amitől csak távolodik; azt szeretné megtalálni az idők végén, amit elvesztett, amikor kereső, szerző útjára indult. A végcél az eredet. Ami az okok világában, a cselekvés előtti világban ős-ok, az a célok világában a végcél. Ezért tesz a szeretkező hihetetlen erőfeszítéseket, hogy cselekvése történéssé változzék. Ős-ok és végcél egységélménye idézi fel okság és teleológia, lét és tudat egységének érzését. Ferenczi szerint a kéj visszafelé teszi meg a szellem, a lélek és az élet útját, az elkülönüléseket, önállósulásokat, funkcióvállalásokat levetve tér meg az eredeti feloldottság valamilyen megfelelőjébe. Az erotikus eksztázis fordítva pergeti le a létformák rendjét, hogy mélyfúrásszerű mimézisévé válhassék a kezdet tökéletességének. Ferenczi kéjhermeneutikájának mélysége csak az Eliade kutatásai által teremtett új szellemi feltételek között méltatható kellőképpen. Az or-

vosi képzettségű pszichiáterek nem is méltatták soha eléggé, igazi gondolati forradalmat az irodalomtudományba majd az esztétikába átkerülve indított. A női szervezet tökélyre törve kooperál a partnernek az eredet, a kezdet utáni vágyával. A nemi aktus megfordítja a szülést: a vagina nem kiad, ürít, hanem befogad. A nemi aktus mint regresszió a kezdethez, mint a növekvő feladatterheléseken és csökkenő örömökön át a halálhoz vezető élet rossz prognózisú folyamatának megfordítása, találja meg a végzet fordítottjaként értendő, feloldó pillanatba sűrített ellenvégzet kifejezését a kéjben. A férfinek az anyai funkció utánzására irányuló rituális tevékenységei nem járhatnának sikerrel, ha nem lenne testi alapjuk. A nemi aktus nemcsak a szülést fordítja meg az őseredeti otthonosságba visszafogadó megnyílásként. Az orális kielégülést is megfordítja, fordított szereposztást állítva elő a nemek viszonyában: a vagina ezúttal a száj, a fallosz pedig az anyamell megfelelője. Így a koituszban mindkét fél egy ősgondoskodási formát nyújt a másiknak. Mindkét fél ősösztönei gyermekké fogadó gesztussal fordulnak a másik fél ősösztöneihez. Az erotika egész genezisét a visszatartásra,a meghosszabbításra, a kitérőkre, a feltartó hátráltató mozzanatokra épülő lényegében aszketikus jellegű törekvésekből vezettük le. A visszatartás, nehezítés célja a megfordítás. A kéj állapotában a világ másként működik, áttetsző a kezdet felé, melynek létformáit e térből és időből kiemelt, izolált, sűrített pillanatban reprodukálja. A kéj időtartama az idő irreverzibilitásának defektje. Egy korábbi fejezetben a libidó visszaáramlásáról beszéltünk, ami az erotikus következményekről az erotikus előzményekre helyezte át az élményhangsúlyt, kiszabadítva a palackba zárt szellemet, a nemi aktusba bezárt erotikát, s reprodukálva az infantilis lét eredeti totális örömtelítettségét.

A tantra jóga alapeszméje a megfordítás: nemcsak a magömlés visszatartása az eszményük, a „mag" visszatéréséről, megfordított útjáról is beszélnek. Eliade számtalanszor ábrázolja a megfordítás aktusát, mint a profán és a szent (levezetett és eredeti, profán létezésben elkeveredett és „szent" azaz létközeli) állapotok közötti ugrás lehetőségét. A profán sajátsága a mozgás, a szenté a mozdulatlanság, az előbbié a rendetlen légzés, az utóbbié a lélegzet visszatartása és ritmizálása, amazé a szórakozottság és szétszórtság, emezé a koncentráció stb. A vallásfenomenológiai párhuzam az erotikát meggyőzően mutatja be az ösztönös-profán jelenvalóság ellentéteként. A tökéletes lezárásélmény értelme megtérés az egyetemességhez, „túl"-hoz, halálhoz.

Ferenczi veszi fel ismét azt a mély kéjhermeneutikai gondolatmenetet, melyhez Platon óta nem hangzott el komoly hozzászólás. A Menónban a preegzisztenciában szemlélt tiszta létre való visszaemlékezés a tudás. A lakomában csak Erósz emlékezik az emberi természet egy korábbi világkorban átélt „eredeti teljességére" (Werner Jaeger: Paideia. Berlin – New York. 1973. 772. p.). Az erotika másként definiálja az egyedet, mint az etika; az etika autonómnak, az erotika radikálisan heteronómnak tekinti: „Miután pedig az egységes természet kettéhasadt, mind a két felet a másikhoz húzta a vágy, átkarolták egymást és összefonódtak, egyesülésre áhítozva, és végül belehaltak az éhségbe, és a teljes tétlenségbe, mert semmit sem akartak egymás nélkül csinálni." (Platón: A lakoma. In. Platón Összes Művei. I. köt. Bp. 1984. 971. p.). Werner Jaeger interpretációja szerint itt a filozófus által felidézett komikus szerző, a Platón által felidézett Aristophanes groteszk, parodisztikus víziójáról van szó (Paideia. 771. p.).. Az „ősember" eredetileg golyóformájú, négylábú lény, akiben eget ostromló erő lakik. A formátlanság, a kaotikus őserők korlátlanságának birtoklója okot ad az isteneknek a nyugtalanságra, akik félelemből, féltékenységből kettéhasítják. „Kettő lett

az egyből, s most szüntelenül keresi ki-ki a másik felét." (A lakoma, 971. p.). A relatív összeolvadás értelme a lehetetlen kiegészülés. „Az Erósz a lényeg totalitásának metafizikus vágyából született az emberben, melynek teljesülését az individuum természete örökre megtagadta." (Paideia. 772. p.). A vágy puszta töredékként jellemzi az embert. Az individuum mint olyan a lényegi nyomorék. Magában véve szörny. Az individualitás lényege szerint kiűzetettség. Van-e ebben a kegyetlen és segélytelen állapotban valami korrigálható, kínjában valami jóvátehető? A szeretők vágynak egymásra, s nem tudnak lenni egymás nélkül, de nem tudnák megmagyarázni, mit is akarnak egymástól. A szerelmes többet akar, mint a puszta testi összefonódást, mely messzemenően kielégítetlenül hagyhatja, de hogy mi elégítené ki és oldaná fel „nem tudja megmondani, csak az életrejtély megoldásának homályos sejtelmeként birtokolja." (Paideia. 772. p.). Az erotika egész beteljesedett valósága csak egy őskép tökéletlen leképezése. A görög erotikának ez a mély gondolata azt is megmagyarázza, hogy miért nem lehet megállni a görög erotikánál, miért egy végtelen, nyugtalan, lezárhatatlan folyamat a szerelem története. „A külsődleges teljesség, mely az egymáshoz illő testi felek összeillesztése által helyreáll, csak groteszk-komikus képe ama kimondhatatlan lelki harmóniának és teljességnek, melyet a költő itt az Erósz igazi céljaként tár fel." (Paideia. 772. p.).

A görögök a „hiányzó résszel" való egyesülésként ábrázolják az erotikus összeolvadás kéjét. Ferenczi még többet, a hiányzó egésszel való egyesülést látja benne. Nála a partner nem a hiányzó rész, hanem a hiányzó egész modellje. A Ferenczi által vizionált élmény a férfié, aki a nőben többet megtalál az anyából, míg a Platón által vizionált élmény mai kultúrabeli megfelelője inkább a kevésbé szexfüggő nő élménye, aki kiegészítőt lát férfipartnerében, de nem az eredeti átfogó befogadottság felidézőjét látja benne. Érthető, hogy a görög homoszexuálisok sem tudták megtestesíteni egymás számára az anyai befogadást, az intrauterin oldottság és védettség „thalasszális" modelljét, így inkább az élmény későbbi eredetű „rétegeit" hangsúlyozták. „Mikor pedig rátalál valaki a maga másik felére – akár a fiúszerető, akár a többiek – csodálatos mámorba ragadja őket a barátság, az összetartozás érzése és a szerelem, s nem akarnak elválni egymástól egy pillanatra sem. Ezek azok, akik egész életüket együtt élik végig, s nem tudnák megmondani, mit kívánnak egymástól. Mert senki sem képzeli, hogy a szerelmi élvezet az, aminek a kedvéért úgy örülnek, hogy az egyik a másikkal együtt lehet, s oly nagy buzgalommal törekednek erre. Nyilvánvaló, hogy másra vágyik a lelkük, amit nem tud kimondani, csak sejti, mire vágyik, s talányként lappang benne." (A lakoma. 972. p.).

17.5. Ekstázis és orgazmus

A szeretkezés egyik oldala a tortúra: a szerető lemezteleníti és prédaként kínálja fel testét az érzékeket külön-külön megszólító, a testet ezáltal mintegy feldaraboló, kiforgató és alávető erotikus részösztönök támadásának. A tortúra része egyfajta felfalatás (a mitikus szörny által): a férfi nemi szervét a nőé, s a nőtest egészét a férfi körülbecéző tevékenysége keríti és kebelezi be. Nemcsak a szadomazochista erotika ejt „szerelmi sebeket", ezek a „normális" erotikához is hozzá tartoznak, ahogyan a beavatási technikákhoz is hozzátartoznak, az aszkézis, a koplalás, a testi megerőltetés mellett, a csonkítások, operációk, kínzások és mérgezések. Az alacsonyabb beavatás torturális kínelemével szemben a sá-

máni beavatásban döntőbb az eksztázis. Az alacsonyabb beavatásban a próbák a döntőek, a magasabban a végeredmény. Az eksztatikus elem, Eliade szerint, a sámáni beavatás megkülönböztetője (Mircea Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen. Frankfurt am Main. 1988. 25. p.). A sámán a szertartás folyamán megéli teste széttépetését, kicsontozását; az élet az érzékenység végső magvára redukálódik, mely az újjászületés kiindulópontja. Hasonló redukcióélményről számolnak be az orgazmusukról beszélő megkérdezettek. Addig folytatja az izgatást, mondja egy megkérdezett, „míg végül egy eksztatikus, tíz centiméteres női nemi szervre redukálódom." (Hite Report. Das sexuelle Erleben der Frau. München. 1977. 129. p.).

A szexualitás, amennyiben működik, alapvetően nem-egyidejű. A mai szexuális kultúra szerkezete – kiváltképpen a szexualitás csúcspontján és középpontjában – nem a mai, hanem az ősi kultúra átfogó mintázatának felel meg. Amint a sámánizmus kipusztult a kultúra önálló praxisaként és intézményeként, úgy vált a szerelem, a szeretkezés a sámánizmus maradványainak lerakodóhelyévé. Olyan funkciókat, melyeket a szellem teljesített, ma már csak a test teljesít. Olyan funkciók, melyeket a közösség gondozott, kiszorulnak az intimitás fogalmi élet számára megközelíthetetlen lelki perifériájára. Az átfogóan varázstalanított kultúra minden veszteséget természet és kultúra érintkezési felületén, az erotikában akar pótolni, azon a helyen, ahol az ösztönszegény lény maradék spontaneitását még nem győzte le teljesen a számító racionalitás. Ez vezet végül a mai orgazmuskultuszhoz, eme eksztázismaradvány, élménykövület hisztérikus túlbecsüléséhez.

Az, ami az orgazmus csúcspontján széttépetésként és felfalatásként jelenik meg, a másik oldalról, a testet ily módon becserkésző, feltáró és megszálló szerető hódító részösztöneinek szexmunkája felől tekintve hosszú utazás, létrégiók bejárása, a teremtett és teremtő természet létlehetőségeinek megnyilatkozásra késztetése, melynek során az „utas" mintegy sámánként lép fel, szeretőjét sámándobként vagy a sámán lovaként véve igénybe. Az eksztázis, írja Eliade „veszélyes misztikus utazás" (Mythen, Träume und Mysterien. Salzburg. 1961.139. p.), melyben a lélek túllép a test korlátain. A sámán eksztatikus utazásra indul, megkeresni a beteg lelket, a démonok elrabolta részt, mely elszakadt a testtől és eltévedt a világok között; új tartózkodási helyükre kísérni a holtak lelkét (s a vallásfenomenológusok közléseit kiegészíthetjük a pszichoanalitikusokéval: átkísérni hasonlóképpen a belső halott objektumokat, amennyiben a múltban a helyük, s akadályozzák a fázisadekvát, érett reagálások kiépítését); kivallatni a magasabb lényeket, és megszerezni az emberfeletti tudás elérhető részét (Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. 179. p.). Az utazás célja a létteljesség: találkozni a léttel és a semmivel. A nemi aktus célja is, mint a legerősebb szexuális mitológiát és a legszebb nőkultuszt kidolgozó franciák tudósítanak róla, a „kis halál".

Teljes eltestiesülés és teljes átlelkesülés egymást előrehajtó szélsőségeinek konfliktusában láttuk az erotikát előre (a szerelem felé) hajtó mozgatóerőt. Szemantizáció és inkarnáció konfliktusát a sámánizmusban is megtaláljuk. A sámán lelke, a sámánizmus ideológiája szerint, elhagyja testét. A sámán különleges teljesítményeinek épp az a forrása, hogy szert tesz a lélek tulajdonságaira: repül, láthatatlanná válik, messzire lát (élet és halál, evilág és túlvilág határain túl), jósol, állattá változik és távolról gyakorolja – akár az ölésig elmenő – hatalmát (Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. 180. p.). A szeretkezés széttépő munkája során a szerető is egyre testibbé válik, hogy az orgazmusban lángra lobbanva hirtelen elégjen mindeme testiség, s ő maga mögött hagyja az elkülönülések és determinációk

nehézkes világát. Ez is egy szabadulásélmény. Az, amit a felső régió egységei „lehívásaként" jellemeztünk, a sámánizmus számára a lenti lény „felhívása" a misztikus dimenziókba. Erósz A lakoma Szókratésze szerint az emberek és istenek közötti közvetítő. Ez azonban jellegzetes sámánisztikus funkció (A lakoma. Platón Összes Művei I. Bp. 1984. 988. p.). Az orgazmusélményt gyakran jellemzik emelkedésként, repülésként, lebegésként. A sámán legjellemzőbb vállalkozása a felszállás az égbe, a mágikus repülés. A régi sámánok, mondják, még testi értelemben repültek, a maiak már csak lelkileg „szárnyalnak". A repülés a röghöz kötő testi determinációk, természeti bilincsek széttörése, a korlátoktól való szabadulás, a transzcendencia és szabadság elérésének olyan szimbóluma, amely a sámánisztikus vallásból a világ mesekincsébe is átment. A lelket a test zárja be a determinációk világának fogságába, ahonnan az aszkézis, a tortúra, a test gyengítői és felőrlői szabadítják ki, s a testi feltételezettségtől való távolodást, új világok feltárását kifejező utazás távolítják el tőle.

Láttuk, hogy a szerelmi szintagmatika „lehívott" és „felhívott" egységek kombinációjából jön létre. Hasonlóan működik a sámánisztikus eksztázis. Az iniciáció két része az alvilági tartózkodás (a titkok kinyilatkoztatása) és a mennyei tartózkodás, az égisten áldása (Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. 180. p.). Az utazásszimbolika a horizontális aspektusban, a menny- és pokoljárás a vertikális aspektusban hangsúlyozza a teljesség tendenciáját, melyet elérve a parciális érzékekre szakadt, széttépett infantilis ember, a másikkal való egyesülés conquistadori és sámáni szexmunkája közvetítésével egységgé válik. Csak a teljesség biztosítja az egységet.

A XX. század harmincas éveinek élménye a mennyjárás (a *Gold Diggers* filmekben), melyet a *Shining* csak azért idéz fel, hogy átfordítsa pokoljárásba és legvégül a pokolból gyászolja az egykori mennyei perspektívákat. A századvégen a pokoljárás dominál, de a keleti film az utóbbinak is képes pozitív hangsúlyt adni. A *Jiang Hu – A kard hősnője (A kard mágiája)* című Ronnie Yu filmben a szerelem ugyan pokoljárás, de a „hő" felszabadít, a világ fölé emeli a próbára tett személyiséget. A szerelem itt is, más hongkongi vagy kinai filmekben is (pl. *Kínai kísértettörténet*), a lélek atommag hasadása, a gyönyör szenvedéseinek láncreakciója. Csodás virág nyílik a hó és jég birodalmában, ember nem járta csúcsokon, mely gyógyít és jóvá tesz, örök életet és fiatalságot ad. A kitüntetett időkben, ritkán nyíló virág őre idefenn, a világon túl várja elveszett szerelmét. Az ő története a film. A történet a gyermekkorban kezdődik: női Maugli, farkasok gyermeke menti meg a falkától a kisfiút, aki kiskecskéjét védelmezve került veszélybe. A kislány farkasszelidítő hangszert birtokol, melynek varázslata hallatán a gonosz már nem gonosz, az éhes nem éhes, a vad nem vad, a fiú pedig álomba szenderül. Itt úgy dönti el a gyermekkori találkozás az életet, ahogyan az *Om Shanti Om*ban az előző élet a következőt. A találkozás színhelye a kerettörténet hideg magaslati jég- és sziklavilágának ellentéte, meleg őserdő, melyben zaftosan csöpög minden falevél és az idegent otthonná varázsoló tűz melegít középen.

Hőseink felnőttként találkoznak ismét. Brigitte Lint, a „farkasasszonyt" a világuralomra törő „Ikrek" gyilkos szektája fogadta örökbe az állatoktól, hogy tökéletes fegyverré képezze ki őt. Erotikus barlangfestmények alatt, hegyi tóban, vízesés függönye mögött mossa le a fürdőző Brigitte Lin a vért a csaták mészárlásai után. A gyilkos fegyverré lett egykori kislány a hátul összenőtt testű, egymásra ítélt és egymással szembenézni képtelen sziámi ikrek rabja. Egyúttal az ambivalencia rabja: az ikrek férfi fele szereti, női fele gyűlöli őt. A férfi félember a vad hősnőbe, a női félember a férfi félemberbe szerelmes. Az is tragikus, hogy a szektave-

zér csak félember, és az is, hogy a félembernek nem kell a másik fele, akire ítéltetett, büntetésként éli meg azt, akire a körülmények ítélik, a vágy a távoli vágya, a közeli negatív vágya pedig az undor. A legközelebbi egyben elérhetetlen, és ezért sem kielégítő: a női félember empátiája áhítja a félférfit, de a félférfi vágya magasabbra és távolabbra tör.

A farkasasszony vagy női Maugli a szeretetre képes autonómia heroinája a gyűlölködő heteronómia világában. Az ikrek egymás szervei, népük pedig az ikrek szerve, a hatalom szerve, primitív részösztönöket megtestesítő részemberek: fanatikusok. A heroina az, aki kinő a mindenkori világ alantasságából. A női Maugli a tűz és jég gyermeke, jégben indul a kerettörténet, mint a gyász története, tűzben tetőzik a szerelmi történet, mint az odaadás és áldozat egzaltációja. A felnőtt farkasasszonyt égő város tüzében látjuk, csatában öldökölve: ha gyűlöl, mások égnek, ha szeret, ő ég. Két ellenséges nép vezetőiként, csatában szeretnek egymásba az egykori gyermekek. „Az ellenséghez tartozol, meg kell hogy öljelek." – mondja a nő. A férfi eldobja kardját: „Tedd, ha meg kell tenned!" A nő erre szintén megbékél, mire azonban őt sebzi meg szerelmi konkurense, a hős népéhez tartozó harcos leány. A seb vált meg a kegyetlen kötelességtől és visz vissza az erdőmélyi tóhoz, a tisztulás színhelyéhez. A sebzett szép-idegen mentése alkalom eltávolodni népektől és csatáktól: a férfi kiszívja a mérget a nő sebéből. A gyengeség örömét megismerő harcosnő lábadozik a tóparton, hangszere zenéje összefonódik a víz csobogásával. A vízesés csillogó függönye mögött csókolják egymást, ahogyan az indiai filmek táncosai is a megindult ég záporában fonódnak össze. „Mit teszel majd, mit csinálsz velem, ha egyszer fehér lesz a hajam?" – kérdi a nő a szerelem után. Megkeresi neki az örök ifjúság mágikus virágát, ígéri a lovag. A szerelmes nőt, aki el akarja hagyni népét választottjáért, tűzpróba és vesszőfutás árán engedi el, szabadítja fel a klán. A szerelmes nő úgy jár tűzön, ahogy Jézus a vízen.

Esküdjön meg, hogy mindig bízni fog benne, kérte a nő a férfit a tónál, hol beteljesedett szerelmük. Valóban eljön a férfi számára bizalom próbája, mely megfelel a nő tűzpróbájának. Az Ikrek felveszik a hősnő formáját és megölik a Mestert. A nép a hősünk által a szerelem beteljesülésekor Holdfénynek elnevezett farkasasszonyt vádolja a gyilkossággal. A hős, aki szemének hisz és nem a nőnek, elveszti szerelmét. Az elhagyott, elárult nő szemünk előtt változik át az utolsó csatában Ősz Ősanyává, majd a tartóztathatatlan, visszanyerhetetlen nőtől való búcsúra ítélő cselekmény visszavezet a világ fölé, a Várakozó Vezeklőhöz. A csúcson közben valóban kinyílt az örök fiatalság virága, az időn kívüliség virága, az időiségből kigyógyító gyógynövény. Vagyis: a csúcson járt, a csúcsra jutott csak abból tudhatja, hogy ott járt, ha Várakozóvá válik általa. Nemcsak tűz és jég, öregség és fiatalság, rokonság és idegenség egységéről van már szó, hanem minden különbségek egységéről, vagyis a transz az összes ellentétek transzcendálása értelmében vett világon kívüli helyként jelöli ki az egymás számára birtokolhatatlan partnerek pillanatokra mégis megélt egységét. A *Jiang Hu* hősének mulasztását a *Blood – Az utolsó vámpír* segítségével érthetjük meg, melyben a démonok szintén emberi alakban tevékenykednek. „Felismerhetők-e?" – kérdi a kislány. „Igen – feleli Saya – csak a szemükbe kell nézni, látni, ha nincs lelkük." Ezt nem tudja, erre nem jön rá idejében a Ronnie Yu film hőse.

A *The Innocent Blood* vámpírlányának lakását ezernyi gyertya varázsolja oltárrá, amikor felébred benne a vágy, hogy férfit zsákmányolni induljon a városba. Szemei kemenceként világítanak, amikor lecsap áldozatára. A mágikus hőt csaknem annyit emlegetik a szeretők, mint a sámánizmus ideológusai. A gyönyör nyugalmát akvatikus szimbolika fejezi ki, a kéj

csúcspontját a sámánisztikus hőszimbolika valamilyen leszármazottja. A sámáni beavatás része a szélsőséges hideg és meleg elviselése. Az aszkézis célja a „tapas", a pszichikus hőség, a mágikus hő nemzése. A sámán rendelkezik a tűz uralásának képességével, izzó szénen jár vagy izzó szenet nyel (Eliade: Mythen, Träume und Mysterien. 136. p.). Amikor Anada elérte a nirvánát, egyszeriben lángokban állt (Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. 200. p.). A költők égő vágyról, a köznapi szeretők égő nemi szervről beszélnek. Ma a nők érzékletesebben jellemzik a nemi ingereket, az alábbiakhoz hasonlóan érzékeny férfivallomásokat nem találtunk. Az orgazmus előtt, vallja Shere Hite egyik megkérdezettje, a kliotorisz „mintha szikrákat hányna" (Shere Hite: Hite Report. Das sexuelle Erleben der Frau. München. 1977. 129. p.). Mások „égő fájdalomkéjről", „rendkívüli forróságról", a „hihetetlen hőség explóziójáról" beszélnek (uo.). Előbb a klitorisz izzik fel, meséli valaki, aztán forró áram ömlik át a vaginán (129. p.). Más a klitorisz és a vagina közötti zóna felforrósodásáról beszél (129. p.). „Az orgazmus a meleg teljesen elárasztó érzése." (140. p.). „Édes hőség az egész testben." (122. p.). A kéj fokozódása „egy jótékony izzás, mely a combom belső oldalán vonul végig." (140. p.). A hőérzéssel együtt jelentkezik a lázas remegés szimptomatikája. A klitorisz „vibrál", a test „pulzál", a vagina „rángatózik" (138. p.). A tűzpróba a bizonyítéka, hogy az ember érzéki léte megváltoztatható. Ennek eredményeként részt vehet a szellemek létmódjában (Eliade: Mythen, Träume und Mysterien. 140. p.). A külvilág hatásösszefüggéseibe beleszőtt tárgyi lét szabadságolása egyúttal az emberi lét túllépése, azaz a lét „eredeti tökéletességében való helyreállítása." (uo. 140. p.). Az erotikus vágy a meglevő létnívót tűrhetetlenné, az elért létmódot nyomorúsággá nyilvánítja. Az eksztázis kiégeti a szeretőt a régi világból, hogy a régi ember hamujából támadjon fel egy új élet számára. A *Szenvedélyes bűnök* kétéletű, az éjszakai életben China Blue néven ismert Joanna Crane-je nagy orgazmusokkal ajándékozza meg a férfiakat, melyeknek azonban, mint a szexmunkás szolgáltatásainak, nincs távolabbi következményük. A film hősével megélt kölcsönös orgazmus után mindkettőjük számára lehetetlenné válik a régi élet. A vágy tortúra, a koitusz pedig elnyeletés, melyből a szerelmi beavatott megváltozott érzékkel születik újjá. A beavatási procedúrák eredményeként a jelölt a valóság olyan dimenzióját érzékeli, mely a be nem avatottak számára hozzáférhetetlen. A szeretők csodálatos megérzései – a szerelmi „csodák" – az érzékenység szerelmi felfokozásának lehetőségeit hangsúlyozzák. Az orgazmusélmény mintha elhagyná a valóságot, a feltételezettségek, függések racionális világát. Mintha a tér és idő racionális törvényei visszahátrálnának, s nem határoznák meg eme élményt a többi élmény módján. „A zajokat csak távolról hallom, az idő megáll." (Hite Report. 119. p.). „Érzem a testem minden részét…nincs múlt és jövő." (uo. 120. p.). „A testem puhává s folyékonnyá válik, és tökéletes harmóniában van a világmindenséggel." (120. p.). Az ember a centrumban érzi magét és elveszti súlyát (120. p.).

17.6. Thanatosz

A nők gyakran félnek tőle, hogy az orgazmus idején nem elég attraktívak. A *Szenvedélyes bűnök* hőse által végül elhagyott frigid feleség fél az orgazmustól, mert azt hiszi, ha „így" látja őt a férj, elveszti annak megbecsülését. A nárcisztikus nők, akik szép képekként inszcenálták létüket, félnek az igazság vagy az inkarnáció pillanatától. „Mégis félek, hogy állattá válto-

zom és őt ez teljesen megzavarja." (Hite Report. 136. p.). „Igen, ha megfigyel, miközben nem tudok uralkodni magamon, ez kínos, és nélkülözi az emberi méltóságot." (136. p.). Az előkéj szépesztétikájából a kéj rútesztétikájába való átlépés megviselheti a felkészítetlen szeretőket. A felkészítést pedig éppen az előkéj minősége, a szenzibilitás befogadó képességét növelő egész testi ébresztő hatása jelentené. A hetvenes-nyolcvanas évek optimista szexfilm-kultúrája is szerepet játszott az orgazmussal kapcsolatos kulturális gátlások kezelésében.

Az izgalomfelidéző előkéjjel szemben a nyugalomnemző végkéjt a halál nevével nevezik meg. Az őskezdet, mely felé az ekstázis visszavezet, a semmivel határos, a kibontakozás ellenben, mely felé a fejlődés visz, a minden, a táguló érzék, halmozott tapasztalat egyre tágabb összefüggések felé nyitott világában való honfoglalásként jelenik meg. A kéj a legegyszerűbb alapélmények prestrukturális, predistinktív világába meríti el a tudatot, míg az öröm a magasabb szervezettségi állapotok, bonyolultabb, finomabb strukturális vívmányok nagyobb szabadságát tapasztalja meg. A kéj a múltak kezdetéig ragad el, az öröm a jövő lépcsőin vezet felfelé (jellemzésére mindig a fényszimbolikát használják: kivezet a sötétségből a fénybe). Az öröm története a nyugalmas örömökkel kezdődik, a recepció örömeivel. Az életöröm kezdetben a védett, nyugodt, ellátott, boldog élet öröme, mely csak a gondtalan recepcióról gondoskodik. Nincs szüksége igazolásra és harcra, létjoga eredendő és megkérdőjelezhetetlen. Magasabb öröm a hódítás öröme, mely már nem a lét, hanem a több lét öröme, a több életé. Ennek leszármazott formái a támadó agresszió és az eszközöket és kódokat birtokló és alkalmazó funkcióöröm. Minden új örömhöz képest, mely új réteggel fedi be a nyers erők magmáját, az előző öröm már tartalék, melyet a kéj, a regresszió, az ősibb viszonyulásmódok felelevenítő felkeresése mozgósít. Az előrelépéssel feltalált örömökkel szemben minden régi öröm, melyre a visszalépéssel találunk rá, a kéjkészlethez csapódik. A kéj alapforrása pedig a nyugalom öröme, a halálöröm, nemlétöröm, nyugalom, nirvána. A végkéj periódusában, hangsúlyozza Bálint Mihály, értett csírasejtek vannak a szervezetben (uo. 85. p.). Ebben az értelemben a végkéj által mindkét partner szül, kiválasztja a jövendő élet összetevőjét, melyet a férfi az orgazmus „szülési" aktusával távolít el, a nő azonban majd csak a szülés orgazmusával. A végkéjjel az ember leköszön, átadja a világot az új életnek, ki körül még egy ideig működnie kell gondoskodó árnyékként, de az új világ, amelyről gondoskodik, már nem az övé.

Az ekstázis regresszió. De a regresszió hova regrediál? A kezdet tökéletességéhez vagy a kezdet rettenetességéhez? Az anyában szendergő élet nyugalmához, az ellátott boldogság paradicsomi békéjéhez vagy a halott anyag nyugalmához, a lét halotti csendjéhez? A kezdet tökéletessége vagy a kezdet rettenetessége a mitikus gondolkodás nagy alternatívája. Eliade a tökély, Ricoeur az iszonyat képét hangsúlyozza. A kettő azonban nem ellentétes egymással. Az a kérdés, hogy mit nevez kezdetnek az idők mindenkori adott átvilágítása. A kezdet a kezdeti világ vagy a világ kezdete? Az „előtt" békéje vagy az „után"-nak való nekiindulás? A pretraumatikus, születés előtti állapot vagy maga a traumatikus születés?

Az orgazmus érzelmi színezete attól függ, hogy a megtapasztalt regresszív kéjt integrálni tudják-e a progresszív örömbe. A múltakat nyitó kéjt a jövőket nyitó örömbe. Vergilius pokoljáró, titkokat kinyilatkoztató kéjeit Beatrice megtisztító, nemző, életadó örömeibe? A megismerés kéjeit a feledés örömébe? Másrészt attól függ, hogy a regresszív összetevőnek mekkora a merítése, a thalasszálisig jut el, a kezdet tökéletességéig, vagy a thanatálisig, a kezdet rettenetességéig. Az oldódásig vagy a megsemmisülés élményéig? Az alap vagy az

alaptalan élményéig? A munka és harc világából a múltak élményeibe alámerítő regresszió az elveszett életörömök körein át zuhan a végső öröm felé, melyet már, bár megélünk, nem lehet életörömnek nevezni, viszont egyenlő joggal nevezhető a halál örömének vagy a lét örömének. Mert az életfogalomnak a halálfogalom is ellentéte, és az élettelen lét fogalma is.

Amorális és antihumánus-e a csúcspont? Ha a *Szadko* madárasszonya képviseli, akkor igen. Van-e etikai orgazmus, és ha van, úgy az etikai orgazmus vajon a szenvedés csúcspontja-e, az erotikus orgazmus megkerülése? Vagy a szenvedés orgazmusa mélyebben erotikus, mint a kellemességek? Továbbá: vajon van-e valami, ami a szenvedés orgazmusánál is mélyebb? A halál szükségszerűsége nyugtalaníthat, szorongást, sőt iszonyatot kelthet, de a halál lehetőségében van valami megnyugtató és kielégítő. A halál az ember tartozása azok iránt, akik szerették őt, akiket szeretetük kiszolgáltatott neki, és akiknek ezért hozzájárult halálához. A szeretett ember a szerető ember idejének vámpírja, még akkor is, ha nem épp önzésével öli őt.

Takeshi Kitano *Bábok* című filmjében a család azt kívánja, hogy Matsumoto feleségül vegye a vezérigazgató lányát. A korábban eljegyzett Sawako erre öngyilkosságot követ el, de életben marad. Matsumoto félbeszakítja a rítust, távozik az esküvőről és kidobja az autóból a társadalomba visszahívó mobiltelefont. Az elborult elméjű lány halott lepkére mered, elvesztette emlékezetét, gyermek, sőt báb, akinek Matsumoto osztozik sorsában.

Sawakot elbűvöli egy kis gyermekjáték, amely piros golyót lebegtet. Piros golyó táncol a sárga holdkorong alatt. A teljes értelmetlenség azonos a létre ébredéssel, a régiek nyelvén a csodával, mégpedig ezúttal a csoda mint életforma permanenciájával, azaz a világkép korlátai és parancsai vágyott és félt összeomlásával. A lány bűvölten lebegteti a színes gömböt, a fiú pedig türelmesen vár, amíg egy autó szétlapítja a kis játékszert és majdnem a lányt is. Most a golyó hulláját szemléljük, mint előbb a lepkéét. Sawako kedvesen buta arccal mosolyog egy autóbusz színes fényeire, miközben a sofőr dühösen dudál, mert a lány elállja az útját. A sietős világban a gyönyör, a lét öröme akadály, csak a bekalkulált, fizetett, specializált, „munkahely teremtő" szórakozásoknak van helyük a maguk rezervátumaiban. A bolond lány kissé kacsázva csoszog a fiú után: Chaplin csavargójából két csavargó lett, akiknek számára nincs happy end, pontosabban már csak a legrosszabb bekövetkezte képviselheti a megoldást, a felszabadulás maradékát.

A film második epizódja proletár találkát mutat be egy városi park padján. „Mindig várni fogok rád, minden szombaton itt várlak, hozok ebédet!" – kiáltja a proletárlány a gengszterkarrier felé induló munkásfiú után. Harminc évvel később jelenik meg végül a parkban Hiro, a yakuza vezér, s a nő még mindig ott ül az ebéddel, és messziről ugyanolyan, csak közelről látni rajta az elmúlt idő nyomait. A kemény szívű eltávozóból szívbeteg megtérővé lett öreg gengszter leül a várakozó nőhöz, de az nem ismeri fel, ő pedig nem meri felfedni magát.

A harmadik epizód a rajongó története, aki kiszúrja szemét, hogy a régi módon „lássa" a baleset által eltorzított arcú sztárt. Hogy továbbra is „lássa" a félarcú lány egész arcát. A lelki kötelék súlyosabb, mint a társadalmi kötelesség: az epizódokat Sawako és Matsumo, az egymáshoz kötött koldusok vonulása köti össze. Végül nemcsak az összekötött koldusok vonulnak együtt, a félarcú lány is vezeti a vak férfit. Mindkét párt nyíló rózsák tengerében látjuk. Az orgazmusszimbolika átszellemülésének terméke, az etikai orgazmus azonos a thanatális orgazmussal. A thanatális transz a természetes orgazmus megkerülésével is elérhető. Ebben az esetben a szentek praktikáihoz hasonlít.

„A barátja már nem jön el?" – kérdi a yakuza a várakozó nőt, aki végül őt kínálja meg az ebéddel. „Maga jön el helyette." Megeszik a két ebédet. Ez a film csúcspontja: három összejött pár, mégpedig a világtörvény ellenében, katasztrófák közvetítésével egymásra talált emberek; a folytatás azonban azt jelzi, hogy nincs helyük a világban, a csúcspont esztétikai-etikai transz, nem vitális orgazmus. Az előbbi, az utóbbival szemben, nem az élet puszta szünete, hanem létnívó váltás, ami egyúttal kiszakadást jelent a realitások világából. Csak a vitális orgazmus békíthető össze a realitáselvvel. Az ősz haldokló vörösének pompájában egyesül minden: csak a halál egyesít. A vakot vértócsában látjuk az autósztrádán, a kiöregedett gengsztert, akinek emberi érzése a kifáradás és gyengeség jele, lelövik. A haldokló természet növekvő pompája kíséri az elbeszélésben a szerelmek csúcspontjaként elhelyezett halált, mely itt a régi filmek csókja vagy az újabbak koitusza helyén jelenik meg. Az örök menyasszony újra hiába vár az ebéddel, a félarcú lány is egyedül ül a tengernél, mindketten a semmi partján, kifáradt az összekötözött pár is. A szerelmesfilm új formája a „semmi partján ülő szívek" története. Hófehér világban botorkál Sawako és Matsumoto. Benéznek a kék éjből a sárga fénybe, a kocsmába, ahol egykor eljegyzésük zajlott. A lány a fiúra mosolyog, és sírva fakad. Valahol minden megvolt és beteljesedett az elveszettségben, és a kiürült agy is mindent tud valahol. A lány felmutatja az eljegyzési ajándékot, a kis nyakláncot: nem volt pénzük gyűrűre, s a kötelék szimbóluma előlegezte a kötelet, mellyel a fiú később a tétován botorkáló lányt magához kötötte. Az élet elvette, de a halálközeli állapot visszaadja a lényeget. Az emlék áttör a feledésen, sőt, a feledésben is él. A lány a fiú vállára simul, kis tűznél ülnek a hóban, de onnan is elűzik a csavargókat. Futnak az éjszakában, szakadékba hullnak, lógnak a semmiben, fennakadva a kelő nap sugaraiban.

Hogyan függ össze a „kis halál" és a „nagy halál"? Orgazmus mínusz katarzis = „szerelem művészete" mínusz szerelem. A csereügyletként megjelenő szexualitásból hiányzik a katarzis, és ezzel az életet változtató erő, a szerelem művészete viszont a „civil" szexből hiányzik. De hiába ért a prostituált a test manipulálásához, a hatás ezúttal is következmények nélküli. A nagy kurtizánok talán egyesítették a kettőt, ezért lehettek egyúttal nagy szerelmi melodrámák hősnői? Rekha asszonyi mindenhatóságot és mindentudást játszik el a *Tavaszünnep*ben, Rekha maga a megtestesült Kámaszútra, mely a hasonló tárgyú nyugati könyvekkel szemben szentkönyv és nem banálisan obszcén. Katarzis mínusz orgazmus = olyan kínélmény, amely pótolhatja az orgazmust, mert a katarzis thanatális aspektusa mélyebb a thalasszális aspektusnál (a regresszió a kezdet előttihez mélyebb a kezdethez való regressziónál).

17.7. Ekstázis és katarzis

A szerelmi ekstázis eltestiesülési élményében a lélek mintha súlyokat adna le a testnek, hogy felszabaduljon. Az ekstázisban rejlő felszabadulás, megvilágosodás vagy kinyilatkoztatás élmény nem a nevelődési élmények rokona, ellenkezőleg, azok fordítottja. Nem a tanítás beavatása az együttélés törvényeibe, ellenkezőleg, mintha az istenek titkaiba nyerne lopott betekintést. Nem az a kérdés, hogy az ekstázisélmény hány „bit" információt hoz, mondhatni inkább az a kérdés, hogy hány „bit" információt visz. Több értelemben is beszéltünk redukcióról, regresszióról, visszaáramlásról. Amit Ferenczi az élet útjáról, s annak ekstázisbeli megfordításáról mond, a szellemről is elmondható. A szellem története a dis-

tinkciók, differenciák, elhatárolások, megkülönböztetések felhalmozása, melyeket az eksztázis leépít, ideiglenesen felfüggeszt, épp ezzel téve meg visszafelé a lélek és szellem útját. A differenciafelhalmozás koncentrálja a figyelmet, az indifferencia dekoncentrál.

A katarzis a distinkcióhalmozást modellálja, az eksztázis a distinkcióvesztést. A katartikus csúcspont az ideális jövőt mint az idők teljességét, az idő sűrített végpontját, az eksztatikus csúcspont az ideális vagy sűrített múltat képviseli. Az eksztázis a legintenzívebb, létteljesebb pontot keresi a kezdetben, a katarzis a legtapasztalatteljesebb pontot a végen. Az a múltak kezdetéig száll vissza lélekben, ez előre a jövők végezetéig. Mindkettő egy intenzív élményben szubsztancializálja az időbeli lét teljességét, a történeti életutat, de fordított irányban haladva keresik az életet és szellemet tápláló forrásokat. A katarzis a végső érettség elérhető képét előlegezi, míg az eksztázis az eredeti élményfrissességet, a nyers létélményt, az érzékenység ősrobbanását, a lét tanújaként szolgáló lét születését idézi fel. A katarzis a különbségek hatékony rendszerezésének eszményét követi, az eksztázis a teljes egységet akarja. Az a katasztrófák tanulságait építi ki érettséggé, ez megfordítja a katasztrófákat, melyek így a naiv ősboldogságba vezető átjáróul szolgálnak. A kéjélmény a visszafelé haladó módon, gyorsan lepergetett katasztrófák módján strukturált. Az üdvélmény reverzibilitás élmény. A csoda, az üdv, a megváltás megfordított katasztrófa, a szétesző, kilobbanó, fáradó létezés egész katasztrófájának megfordítása, nem egyszerűen valami nyugtató eszköz, nem puszta feszültség- illetve szorongásoldás, nem is egyszerűen megmenekülés, hanem jóvátétel, „visszacsinálás". Vajon a természet egyszerűen egy gyilkológép? Egészében nem több mint egy katasztrófa romhalmaza, mely még nem nyugodott meg a nagy robbanás után? Az eksztázis reverzibilitás-szenvedélye a gyilkológép euklideszi geometriájával szembe akarja és tudja állítani a maga rendszerét, valamilyen ellengeometriát, mely nem engedi egyetlen igazságnak lenni az arisztotelészi természet kegyetlenségét.

A szerető teste démon, mely széttép, örvény, mely elnyel, tenger vagy magma mely felold, hetedik mennyország, mely magasba emel és kinyilatkoztatja a titkokat, és újjászülő anyaföld. Mindennek eredménye új érzék, alternatív tudatforma, lelki más-állapot. A vallás testnek és léleknek, az egziszencia totalitásának, a művészet a szellemnek ígér új létmódot és létnívót, melyet végleges megváltásként vagy tartós szellemi felemelkedésként képzel el. Az erotikus élmény az emberi egzisztencia totalitásának ígéri ezt, de csak a „csúcson", a beteljesedés pillanatában. A katarzis önmeghaladás, létnívó váltás, a szervezettségplusz által nyert új kompetencia. Az eksztázis szervezettségvesztés árán éri el a létélmény eredeti intenzitásának megtapasztalását. A létezést újragondolásra késztető katarzisok sora hozott el a jelenig és építette ki a szellemet, melyet az eksztázis egy lendülettel és egy pillanatra visz vissza a kezdethez. A katarzisban az erő készségekkel gyarapodik, az eksztázisban az erő leveti a készségeket. Az eksztázisban újra láthatóvá válnak ama célok, amelyeket az újabb, közvetítő célok lefedtek. A lét gyönyörét elfedték a sikerek és teljesítmények örömei.

A kezdethez az ébredés megfordítása, az éberség csökkenése visz, a véghez az ébredés. Az éberség, az önmegfigyelő kritikus tudat kegyetlensége kihelyez a külsődlegesség világába, ahol az ember izolált harcosként áll szemben az egyéb léttel. A féléberség, a képek önállósulása, az emberből kifejtett és ezért otthonos világaiknak a kívülség világával való szembenállása már bizonyos értelemben lelki megváltás. A katarzisok sora az ébredés története. Ez a szellem hagyományos története, ezt nevezik, a mitikus fényszimbolika meg-

idézésével, felvilágosodásnak. A „fény" (a tudat, a felvilágosodás) történetével szemben a kábulatnak, mámornak, rajongásnak, merengő ábrándnak, meditációnak, álomnak, hangulatnak, emóciónak nincs története. Ez az „örök visszatérés" birodalma. Amazt csinálja, emebben részesedik az ember.

A nagy szerelmi történetek, a szerelem beteljesedésének elbeszélései nem a naturális orgazmusban tetőznek, a kulturális orgazmus pedig nem kevesebb vagy cenzúráltabb, hanem több a naturálisnál. A teljes – egyrészt átszellemült másrészt ugyanakkor el nem anyagiatlanodott – orgazmusélmény olyan eksztázis, amelyet katartikus élmények kereteznek, a teljes lelki-szellemi kiürülést teljes testi-lelki megmutatkozás hajtja előre. A keresett orgazmusélmény tehát eksztázis és katarzis ellentéteinek egysége, ezért megrendítőbben drámai, mint más eksztázisok, és kényszítőbben érzéki, mint más katarzisok. Ez az élményperspektíva azt is magyarázza, miért foglal el a szerelmi tematika olyan kitüntetett helyet a világművészetek történetében.

A katarzis az el nem értet reprezentálja a jelenben, az eksztázis az elveszettet. Az orgazmus az identitásba foglalja a magán kívül létet, olyan testi izgalomként aktualizálva azt, amelyet az elveszett és/vagy el nem ért lét és érték szellemi aktualizációja lát el értelemmel (a bűntudat és/vagy a remény): ettől válik a puszta naturális izgalmi csúcsélmény emberi viszonnyá. A pornófilmben ezért üvölt, a szexfilmben ezért énekel a beteljesülés ambivalens sikolya. Orgazmus nélkül lefejezett a nemi aktus, hiányzik a csúcsa, katarzis nélkül viszont az orgazmus lefejezett, következmények nélküli üresjárat.

A XX. század elején az összeszedettség, a tudatosság, a kontroll az érték, s csak a szerelemben engedik meg a mámort, eksztázist, regressziót, a rajongás féléber állapotát, melynek részegsége a distinkciók elvesztése mértékében mélyül el. A XX. század végén alternatív tudatállapotokat, új érzékenységeket hajszolnak, melyeket drogok vagy vulgarizált misztikus tanok és csoportnárcisztikus szektás vallásos hisztéria által szeretnének elérni, a szerelmet viszont – a nemi depolarizáció világában – a korábbinál prózaibban látják.

Machaty *Eksztázis* című filmjében, híres vetkőző jelenete ellenére, az eksztázis nem az orgazmus, hanem a munka eksztázisa. A szocialista realizmus a karnevalisztikus eksztázist az ünnepről a munkára akarja átruházni, módosítva ezzel a Bahtyin által leírt tradicionális kultúra koncepcióit. Ilyen eksztatikus szintre sikerül emelni a munka örömét a *Vidám vásár* aratási jelenetében. Másik lehetőség a közösség egyesülése mint eksztázistechnika, az egyén visszaolvadása: közösségterápia (*Az aranycsillag lovagja* végén vagy a *Karneváli éjszaká*ban). Az utóbbi lehetőséggel a bahtyini eksztázis is beépül a szocialista realista koncepcióba. További eksztázisforma a harcé (a Téli palota megrohamozása Eizenstein *Október*ében, az újgazdagok villájának ostroma Alexandrov *Vidám fickók*ban). A harc eksztázisát végül a kínai film viszi csúcsra a hongkongi akciófilmben és a shanghaji nemzeti eposzban. Az autókat és csontokat törő amerikai filmekben a harc eksztázisa kizárólag a destrukcióé, míg a kínai filmekben a kollektív libidót is csúcspontra viszi, ezzel megkettőzve a hatást. A szexfilm is elválaszthatja egymástól az orgazmust és az eksztázist. A klasszikus narratívában a revűbetétek úgy követik és jutalmazzák a cselekmény harcainak és eredményeinek egy-egy szakaszát, mint a szexmunkát az orgazmusok. Míg a klasszikus narratíva gyakran metarforikus értelemben beszél csak orgazmusról, a szexfilm, éppen autentikusabb pillanataibban, szabályos orgazmus nélkül is kijön. Olinka erotikája, eltérően a szexfilm átlagától, nem orgazmuscentrikus. Nála a révület állandósága pótolja a közönséges orgazmusélményt. Míg az orgazmusélmény

a hegymászáshoz hasonlítható, mely egy felfelé vezető út, egy csúcs és egy lefelé vezető út hármasságában tagolódik, Olinka elvarázsoltsága inkább repülés, lebegés, eloldottság a banális élet talajától. A mai nyugati ember azért fogadja el könnyebben a harcot az élet csúcspontjaként, a vitalitás csúcsélményeként, mert a harc a banalitás fokozásaként, felgyorsított és sűrített változatának tekinthető, nem kíván érzületi és világnézeti váltást. A posztmodern fogyasztó a sóhajtozással kezdődő, éneklő jajgatással a csúcspont felé haladó, a platón sikoltozó majd a csúcson ősüvöltést hallató pornó-orgazmusokat is át tudja élni, míg Olinka elnyújtott transzaival éppúgy nem tud mit kezdeni, mint a keleti filmek tánc és dalbetétekben kifejeződő karnevalisztikus transzélményeivel (melyek jó része a Duna televízióban bemutatott, rövidített indiai filmekből is hiányzott).

Az esztétikai és etikai élmények által feltételezett kulturális orgazmus magába dolgozza az egyéb eksztázisok vívmányait. Bolváry Géza *Zwei Herzen im ¾ Takt (Szívek szimfóniája)* című filmjében a zeneszerző legjobb műve, a készülő operett nagy keringője, az őt ihlető nővel együtt elvész. A történet: hajsza az elveszett nő után, az elveszett dallam megtalálása, visszanyerése érdekében. A valcer nem jön megrendelésre és nem lehet a kottatárból elővenni, ahogyan a gyermeteg szinigazgató (Szőke Szakall) javasolja. A csúcsélmény saját törvényei szerint jön és megy, nem az én (a zeneszerző) vagy a felettes én (a szinigazgató) akarata szerint. Az öröm nem az akarat diadala, minél nagyobb öröm, annál kevésbé.

A *Zwei Herzen im ¾ Takt* címzenéje, a filmkép kivilágosodását megelőző nyitányként, halogató, lassú nyivákolás, cincogó merengés, mely hirtelen felcsap és így előlegezi az orgazmusgörbét. A témát emocionálisan exponáló nyitány után következik a téma múltba vetített ideáltipikus kidolgozása. Schubert komponál, virágos ablakból hallik a bontakozó melódia, az utca népe felfigyel, ablakok elevenednek meg, egyre több zeneszerszám kapcsolódik be kíséretként, egyre több „erőt" mozgósít és egyesít az izgalom, intenzitás és harmónia egymást csúcsra vivő egységeként.

A történet a jelenben folytatódik. Az orgazmus kevésbé függ az éntől, sokkal inkább a találkozás adománya, azaz a te függvénye. A zeneszerző harminc meghívott vendége helyett egy meg nem hívott jön el, dörzsölt „balettpatkányok" helyett rajongó kamaszlány. A beteljesedési feltételek a láncreakció viszonyában vannak: a megszületni nem akaró keringő az operett, a mű beteljesedési feltétele, míg az operett a közönség örömé. Az első számú beteljesedési feltétel azonban a váratlan, a véletlen, a valószínűtlen. Ketten ülnek le a nagy társaság számára terített asztalhoz: újabb beteljesedési feltétel a nyilvánosság lecserélése intimitásra. Az el nem jött világ távol maradása az elbűvölt emberek áhítatos vacsorájának feltétele. Közben a leányt hozó kocsis triviális gúnydalt énekel az istállóban: orgazmusfeltétel az is, hogy a magasztosban az alacsony, a szépben a rút is megőrződjék, mint a primitív élet erőinek áttetszése a kultúrán. Orgazmusfeltétel, hogy a kultúranyerés ne legyen vitalitásvesztés. Az ártatlanság gátlástalansága is szükséges a kívánt eredményhez. Bolváry vállalkozó szellemű hősnőjében mindkettő megvan. A férfi túl van az élet csúcsán, a nő innen, ez is erősíti az ellentétek pikáns egységét: a nő szánja a hóban suhan, a férfi a kandallóhoz vezet. A kandallótűz a csók háttere, melyet követően a nő vonja a férfit a zongorához, még kezét is a billentyűkhöz vezeti. Kis tétovázás, pár hang után megformálódik a dallam, melynek ereje lódítva ajzza a nőtestet. Előbb a férfi énekli a keringőt, aztán a lány, átvéve a vezetést, mert a férfi a következő pillanatban már feledné a dallamot: „Hogy is volt?" Végül összehangolódva, együtt énekelnek, s most csap fel az izgalom és

teljesül a harmónia. A film vége a kezdetet idézi: az elveszett lány hozza el a színpadra az elveszett dalt, amelyről már lemondott a világ. A nő hangja előbb meztelen hangzik fel, s ismét sorban kapcsolódnak be a hangszerek, majd kigyúlnak a színpad fényei.

17.8. Orgazmus és terápia

Linda Lovelace hősnője olyan mint a *Madame Claude* mosdatlan, nyúzott, rosszkedvű kamaszlánya, aki a francia filmben szemünk előtt válik luxusnővé. Linda Lovelace azonban nem luxusnővé válik, hanem valami annál többé: boldoggá és boldogítóvá. A *Deep Throat* groteszk komikuma váratlanul visszaadja a transz ősi értelmét, nemcsak a személyes, hanem az emberi szituáció túllépése értelmében. A transz képe egyrészt az extrém munka látványa, mely a magát nem kímélő erőfeszítésig, ha tetszik az önkínzó igyekezetig fokozódik, másrészt az alapjában nem dekoratív arc kínos kéjben és kéjes erőfeszítésben, magafeledésben megszépült átszellemültsége.

Az orgazmusterápia az orgazmusképesség gyógyításra szoruló mivoltát jelenti, az orgazmus mint terápia az orgazmus képességét a gyógyításra, a kisiklott élet és leépült személyiség rendbehozására. A gyógyult = gyógyító. Hogyan? Linda Lovelace, miután felfedezi, hogy a „torkában van a klitorisza" impotens férfiak gyógyítójává válik. Jókai orvosi beavatkozásként ábrázolja a teljes orgazmust, melynek irodalmunkban legjobb, legérzékletesebb képét adja 1890-ben, Nincsen ördög című regényében. Jókai hőse úgy beszél, mint egy pszichoanalitikus: „Ez nem bűvészet, hanem ésszerű, mechanikus elősegítése az élő organizmus működésének." (Nincsen ördög. Jókai müvei. Centenáriumi kiadás. Bp. 1931. 83.köt. 124.p.). „Aki ezt a felséges gépezetet nem ismeri, az a betegnek nem orvosa, hanem hóhéra." (uo. 125.p.) Nézzük a Jókai-féle terápiás orgazmus stádiumait:

1./ „Az arca halálsápadt volt és fényes, a szemei lázasan ragyogtak; kék karikától körülfogva, felnyitott szája sebesen lihegett." (123.) Az izgalom jelei, az izgalom bizonyos stádiumán túl, a betegség szimptómáival rokonulnak. Előbb tehát a test önszabályozása rendül meg, majd…

2./ …a lélek önszabályozása: a szemérem. „Mikor engem meglátott Diodora, odadobta elém az egyik kezét, nem törődve vele, hogy hálóöltönyének a szalagja kibomlott s az ujj a válláról lecsúszott." (123.) Ez a motívum fokozva ismételhető: „Eközben a takaró lehullott róla, s ő azt észre nem látszott venni." (124.)

3./ A mágikus hő, a szerelmi láz motívuma következik: „Megfogtam a kezét: az forró volt és száraz; az érverés rendetlen volt. Aztán a kezemet a fejére tettem, a hüvelykujjammal a feje lágyát megnyomva.

– Ott! Ott a pokol! Lihegé hörgő hangon." (123.)

4./A démonikus erő ébredéséhez társul az animálisé:

„– Megengedi a grófnő, hogy gyógyszeremet alkalmazzam?

– Ne mondjon grófnőnek. Kutya vagyok. Mondja: „te dög"! Tegyen velem, amit tud." (123.)

5./ A manuális birtokbavétel és manipuláció minősíti a testet mint erotikus tárgyat, az erotikus zsenialitás démoni zongoráját. „A legelső kéznyomásoknál meglátszott az eredmény: a fájdalom enyhülése. Az a kéjes nyögés, azok a hosszú sóhajtások, az a delejes megrándulás tanúsítá, hogy ama rejtélyes zűrzavar a vénák, lymphák és nervusok rendszerében, a

gangliákban tünedezik; egy erős összenyomására a bicepsnek tele marokkal, vagy amikor a hüvelykujj a rhomboideust ugratta, kiszakadt ajkán a szó: „hah, ez jól esett!" Majd reszketni, dideregni kezdett, a test forrósága elmúlt. A bőr nem volt olyan száraz többé, transpirálni kezdett. A fogai összevacogtak és amellett önkénytelen nevetett. Végre háromszor egymás után hosszú mély lélegzetet tudott venni, fohászszerű kilégzéssel megkönnyebbülten suttogva: úgy érzem, mintha forró olajtenger alul merülnék fel." (124.)

6./ Az önkénytelen reagálások csúcspontja nem elég a teljességhez. A csúcs nem befejezés. „Én aztán azt mondtam neki, hogy még csak félig van meg a gyógymód. Ezt végig kell kezelni, mert különben visszatér a baj." (124.)

7./ Az izgatást követi a nyugtatás:

„– Hát legyen ön angyal!

Én folytattam a gyógyítást.

És láttam betegemet fokról-fokra elcsillapodni, már a musculus risorius is mozgásba jött: arcán megjelent a kéjérzet öntudatlan mosolygása, a levator labii felemelte ajkát, míg a zigomaticus major elernyedt, s felnyílt ajkai közül gyöngysor foga kivillant. A halvány arc lassan kipirult. A vér rendes forgása visszatért. Később a mosolyt követte a könny. A lezáruló szempillák alatt ragyogni kezdett két könnycsepp…Végre elaludt." (125.).

A gyógyító orgazmusnál nem kevésbé gyakori, sőt, újabban gyakoribb témája az ábrázolásnak az orgazmus elmaradása vagy kisiklása. A *Lorna* hősnőjét a nemi aktus elmaradása kínozza, a *Supervixens* hősnőjét a nemi aktus ki nem elégítő mivolta. Az előbbiben a mulya férfi, az utóbbiban a kielégíthetetlen nő problémájáról van szó. A természet egy modellt ismer, a kultúra ezt problematikussá teszi, az egyedek feladatává téve, hogy számtalan modellt dolgozzanak ki problémáik megoldására. A biológiában egyszerű elemkedő-zuhanó görbét a kultúra variálni kezdi. Lehetséges kimenetel a csúcsot követő nyugodt visszatérés a közönséges élet nívójára, de a csúcs egy ellenvilághoz, a banális nívót fordított irányban meghaladó mély nyugalomhoz is vezethet. A boldog közöny is létezik, nemcsak a kiábrándult közöny. Az egész életet átható beteljesedésben az eksztázist megelőzheti és pótolhatja a mély nyugalom. Ezért nevezhetjük a *Goodbye Mr. Chips* című film hősét boldog embernek. Az izgalom nyugalma, a mély nyugalomhoz vezető vitális eksztázis elvész, de a nyugalom izgalma, az egész élet mint csendes eksztázis, az odaadás öröme, az élet egész felületén eloszló gyönyör megmarad. Az izgalomgörbe lefejezése, a csúcs hiánya esetén a negatív izgalom permanenciája az első eredmény: a Russ Meyer hősnő dühöngése. Az izgalomgörbe lefejezése kétféle további eredménnyel járhat: múlt század eleji megnyilatkozások szerint vezethet a vitális orgazmust pótló esztétikai vagy etikai orgazmusokhoz, létszintváltó transzélményekhez, míg a posztmodernben a kielégületlen emberek nyomora a destrukció felszabadítását szolgálja. A kielégületlen nemi düh nem tud csillapodni, és átcsap – engedtessék meg ezen a ponton Lukács Györgyöt variálni – „nembeli dühbe", ami talán azonos a régiek mizantrópiájával, ám ma ennek elfajult, barbarizálódott formáival szembesülünk. Az elmaradt teljes orgazmust jelzi a posztkoitális depresszió, az elmaradt katarzist az erkölcsi letargia, a kettő együtt pedig a negatív készültség, a lehetséges partnerek és az emberi világ leértékelésének forrása. Mindez a „posztmodern hidegség" genezisséhez tartozik. A kulturális orgazmus bonyolultságából következnek a vele járó bizonytalanságok. Vannak, akik az interjuanyagokban több plátóról beszélnek, s beszámolnak róla, hogy bár az egyik plátóról, egy kifáradási periódus után, átjutnak a másikra, de a plátóról

nem jutnak el az orgazmushoz. A különböző plátók feszültségtöltése sem egyforma, ezért a plátóváltó egy pillanatra azt hiheti, orgazmust élt meg, melynek beteljesedése azonban, mint a várt következmények hiányán mérhető, mégsem következik be. A kultúra terméke az orgazmussal kapcsolatos bizonytalanság. Ezt a művészettörténet és vallástörténet is tükrözi, az előbbi a katarzis, az utóbbi az eksztázis kiküszöbölésével. Az artfilm kifejezetten kerüli a markírozott csúcspontokat, melyekhez a populáris film továbbra is ragaszkodik.

17.9. A női orgazmus „rejtélye"

A *Samenrausch auf Hellas* című filmben a létrán álló szobalány így hatalmazza fel a mögötte megálló, őt megérintő sofőrt: „Tedd meg, ha nem tudod meg nem tenni!" – mire a férfi arca elmerül a nő idomai mélyén. A férfi kérelmező, a nő megengedő. A férfi lenn van, a nő fenn a magasban. A férfit elölnézetből ismerjük, a nőt hátulnézetből. A férfi aktivitása szexcentrikus, a nőé nem az. A nő jóval később, a létráról leszállva aktivizálódik. Olinka inkább papnő, Cicciolina inkább mint egy motort szerelő vagy túráztató bajnok jelenik meg, míg Linda Lovelace gondozó- vagy ápolónő. A nevet szerzett pornósztárok korántsem puszta „szexobjektumok". A pornósztárokat megelőzte a szexidolumok kora (Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, Brigitte Bardot), ezeket pedig az „isteni sztárok", akiknek érájában két esztétikai és morális tradíció kölcsönhatása formálta a női nagyságot, a viktoriánus és a szcessziós nőé. A hagyományos női diszkurzus szerelembarát, de erotikaellenes. Türelem és nyugodtság kifejezése ez, vagy merő elnyomottság és képmutatás? Hiba lenne elsietett választ adni, és a mai központokból leosztott, számos még élő helyi kultúrát elnyomó hatalomra törő kultúrát még a múlt kultúráinak is mértékévé tenni. A nők hagyományos hallgatása hozzájárult a női orgazmus tagadásához. „A maszturbációs bűntudat feloldása után se várjunk a nők „töredelmes" vallomására." – írja Lux Elvira (Szexuálpszichológia. Bp. 1981. 163. p.). Ez arra utal, hogy a női hallgatás – akár feszélyezettség, akár képmutatás, akár csekélyebb erotikus érintettség kifejezése – nálunk még tartja magát, amikor a nyugati kultúrát szem előtt tartó Foucault már régen a szexualitás túlbeszélését tekintette problémának. A koituszt vizsgálva a női hallgatás megkettőződéséről beszélhetünk, amennyiben a nők koitális viselkedése reagálásszegényebb, mint a férfiaké. Ezzel is átadják magukat, lemondva az esemény irányításáról. A testnyelvet is hallgatásra ítélik. Minél tartózkodóbb szfinx a nem is szeretkező, csupán magát szeretni hagyó nő, annál meglepőbb átváltozása a végső pillanatban, melyet a „nagy sikoly" fejez ki, ami viszont az addig aktívabb férfira nem jellemző. Mintha a végső pillanatban ébredne fel a nő, amikor a férfi fuldokolva elalél. A csúcson szerepet cserélnek: a nő élete most kezdődik, amikor a férfié véget ér.

A természetnek, mely a hímre bízza a megtermékenyítést, nincs szüksége női orgazmusra. Az állati életben, írja Buda Béla „a női orgazmusnak megfelelő reakciót nem ismerünk." (Buda Béla: A szexualitás lélektana. Bp. 1997. 53. p.). A természet halálra ítél bennünket. Ha az életet elveszi tőlünk, ne csodálkozzunk, hogy más dolgoktól is hajlamos megfosztani bennünket. A természet szempontjából a női orgazmus egyenesen ártalmas, rizikófaktor, veszélyforrás. Nemcsak hogy nem szolgálja a faj, kifejezetten kártékonyan érinti a lehetséges utód érdekét. Mintha a természet elvárná a nősténytől, hogy miután felvállalta az utód kihordozását, annak szükségleteit, s ne a saját orgazmusait szolgálja. Amennyiben a nő nem

él át orgazmusokat, könnyebben koncentrál a kárpótló „anyai örömökre". A természet, a faj újratermelésének érdeke, hogy a férfi, akinek az ondót a vaginába kell juttatnia, „belül" teljesebb kielégülést éljen meg, mint „kívül". A nő klitorális orgazmusa olyan izommozgásokkal jár együtt, melyek kifelé lökik és nem befelé szivattyúzzák az ondót; a női nemi szerveknek a férfi merevedésének megfelelő dagadása segít az odót befelé továbbítani, míg az orgazmus lelohasztó hatása kedvez a nemi szekrétum kibocsátásának.

Nemcsak a természet tiltakozik, némely kultúrában maga a nő is feszélyezett. A női koitális helyzet a nyílás, odaadás és alávetettség kifejezése, a vesztes pozitúrája. Az aktivitás énkomponense, az aktív önérzet, az életösztön, a hatalom akarása tiltakozik e helyzet ellen. A hím nemcsak a maga, a gyermek nevében is birtokba veszi a nőstényt, aki többé nem a magáé, termőfölddé nyilvánítják, a „vető" férfi és az „arató" utód nevében. Mindezt meg lehet haladni, korrigálni lehet, fel lehet lázadni ellene, vagy elfogadni. Egyet nem lehet, figyelmen kívül hagyni, s megtagadni mint az élmény kiinduló komponensét. A kultúra szinte bármit csinálhat a természetből, de csak amennyiben számol vele. Az önérzet vagy a szégyen az orgazmus felé vezető út mazochista komponenseit bizonyos kultúrákban nem engedi realizálni. Ezzel az archaikus élmények mobilizálása, az emocionális merítési összefüggés thanatális komponenseiről is le kell mondani, s ezt követően, ha egyáltalán, legalábbis csak bizonyos fajta orgazmus elérhető.

A hím- és nőstényorgazmust megkülönböztetendő előbb különbséget kell tennünk egy szublimált lelki és egy vegetatív testi orgazmus között. Az előbbi lelki feszültségtől akar szabadulni, az utóbbi testi feszültségtől. Az előbbi a szorongás vagy a szorongási készültség, hajlam orgazmusa, csak az utóbbi a kéjvágyé. Az előbbi erőt vágyik felvenni, az utóbbi leadni vágyik a kínzó erőt. Az előbbi társulási aktusként éli meg a kéjt, az utóbbi zsákmányként. A természeti összefüggés követelményei a nőstény esetén nem a fiziológiai csúcsot hangsúlyozzák. A nőstényt elsődlegesen nem az orgazmus türelmetlen vágya, hanem a hím erőfölényének és agresszivitásának látványa ösztönzi. A hím a nősténybe akar befogadtatni, a nőstény az erős hím világába. A hím erőt gyűjt az aktushoz, a nőstény „elgyengül" és „enged". A nőstény a gyengeség orgazmusának következtében engedi magához a hímet. Az emberi nőstény esetén a gyengeség eme lelki orgazmusa a szépirodalomban a gyenge szűz képében illetve a szerelmes nő „elgyengülésében" dokumentált. A gyengeség lelki orgazmusát a hím testi ingerei alakítják át testi izgalommá, a hím testi izgalmát a gyenge nősténnyel való érintkezés alakítja át a hímet végül rabbá tevő lelki gyengeséggé: gyengédséggé és hálává.

A gyengeség orgazmusának szüksége van az erő tanúbizonyságára, a partner aktivitásának bizonyos – „férfias" – minőségeire. Ezek hiánya magyarázza a *Lorna* elején a hősnő orgazmusképtelenségét. A derék, szerelmes férj, aki mindent elfogad Lornától, semmit sem kap tőle. Miért? Mert a férfi nem ura Lorna érzékeinek, nem tudja kielégíteni őt. A magát birtokban érző biztonságérzete megtámadja a birtokbavétel képességét, mely harc kérdése. Az erotikában ugyanolyan szerepet játszik a „kezdet tökéletessége", mint a mítoszokban. Az erotika addig működik, amíg kezdetként sikerül inszcenálni, az erotikában nincs sem ismétlés, sem folytatás. Ezért nincs birtoklás sem. Ez a *Lorna* egyik problémája: az erotika intézményesíthetetlensége. Másik problémája, hogy Russ Meyer filmjeiben a gyengédség is megtámadja a magáévá tétel képességét, mint az erotikus férfihatalom megnyilatkozását. A szükséges destruktív összetevő híján, amely a szenvedélyes kötődés kimaradhatatlan mozza-

nata, a férj elveszti Lorna megbecsülését. A férji gyengédségről levált és vele szembekerült hím-erőt a szökött rab képviseli, akinek megjelenésétől fogva a *Dark Passage* kiábrándult, kegyetlen, visszájára fordult változataként tekinthetjük Russ Meyer filmjét.

A nők hallgatása a legutóbbi időkig jellemezte kultúránkat. Az új nemzedék kezd beszélni, s a megnyílt nők érzékenyebben beszélnek az orgazmusélményről. Ez a nyugati kultúrában olyannyira így volt, hogy ennek következtében az orgazmus női élménynek tűnt, mint az inkább testi ejakulációs férfireagálás inkább lelki női megfelelője. A férfi kielégülést a magömléssel szokták azonosítani, mellyel szemben a női kielégülés megfoghatatlan ekszтázisélménynek látszik. „A férfiaknál a kielégülés rendszerint a magömlés pillanatában következik be." – olvassuk Buda Béla könyvében. „A női kielégülés – az ún. orgazmus…" – figyelünk fel a terminológiára a továbbiakban (A szexualitás lélektana. Bp. 1997. 53. p.). A női orgazmussal kapcsolatos diszkurzus expanziója azt jelzi, hogy „szorít a cipő": maga a jelenség nem olyan egyértelmű, mint az ejakuláció kéjhozama. Az egyértelműség hiánya nem a tagadhatóságot jelenti, csak az ellenőrizhetetlenséget. A férfi – legalábbis testi – kielégülése empirikusan verifikálható, míg a nőihez misztikus titokzatosság tapad. Ez is az oka és forrása a női orgazmus-diszkurzusnak, mely az újkori köznapi gondolkodás legeredetibb és kifinomultabb hermeneutikájává kezd összeállni. Végül a férfiak is átvették az új nőgenerációk orgazmus-diszkurzusát, s ezzel megindult a nemek versengése, ki „hányféle" és „milyen erős" (milyen fokú) orgazmust képes átélni.

Ejakulációs kéjt keressünk a női vagy katartikus pszichodrámát a férfiorgazmusban? Ha a problémát az endorfin nevű kémiai szubsztancia hatására redukáljuk, továbbra is kérdés marad, mi váltja ki az idegrendszer „önkábító" vagy „önjutalmazó" reakcióját? A gyengeség izgalma vagy az erőé? Szimbolikus beürülés, visszafolyás az őstengerbe vagy tápláló anyaföldde válás egy beültetett mag körül? Milyen öninterpretációs mitológia közvetít az altest mechanikus ingerlése és az endorfin kiválasztása között? Az emberi test és lélek orvostudományi és szexuáltechnológiai gyarmatosítása tovább bonyolítja a problémát. Egy valódi helyzet okozza a mámort, vagy gyógyszeres úton váltjuk ki, s a kemikáliák hozzák magukkal, ha nem is a valódi helyzetet már, de annak képét? Az eredmény nem egyforma, a puszta örömszerzés a kellemesség és az ekszтázisok között ingadozik. A szeretők felizgatják az egész testet, majd az izgalmat a nemi szervre koncentrálják. Mindezt megelőzi a szexuális rítusok és szerelemmitológiák generálta „kulturális izgalom". Az izgalom útja tehát a mítosztól és kultusztól halad a genitáliák felé. A legérzékenyebb rész végsőkig fokozza a koncentrált izgalmat, melynek irradiációja nyomán a test követi a nemi szerv ingerületét. A végkéj jelzi, hogy a felébredt testet követte az önátadás orgiája. Az ürítési reakció testi oldala a nemi váladék eltávolítása, ez azonban csak kifejezési oldala az éntől való szabadulásnak, az én ekszтatikus kiürítésének. Az ürítési reakció feminin megfelelője első sorban lelki reakciónak tűnik, bár senki sem vitatja, hogy megvan a klitorisz merevedése, a vagina kilökő reakciói, s a nemi aktus egésze is felfogható úgy, mint a minduntalan behatoló pénisz ismételt „kiürítése", mely az ejakulátum ürítését éppúgy „utánozza", mint ahogyan előlegezi az újszülött „ürítését".

Az „én kiürítése" fogalom is további értelmezésre és differenciációra szorul. A *Szenvedélyes bűnök* című filmben China Blue (Kathleen Turner) a férfiakat őrjöngő orgazmusokra csábítja, ami azt szemlélteti, hogy egy bizonyos fokon az én kiürítése az emberén kiürítése, s a test átadása egy tomboló vadállatnak. Ez azután annál jobban tombol, minél inkább megáll

a folyamat ezen a szinten, s nem lép tovább egy következő nívóra, épp arra, amit „az én kiürítésének" neveztünk, ami meghozza a nyugalmat, a thanatális békét.

A női kielégülés előfeltételei bonyolultabbak, mint a férfi esetén. A női orgazmus a legtöbb szerző szerint nagyobb befektetést igényel. A kellő előkészítés nélküli nemi aktus a nő számára „kellemetlenné, fájdalmassá vagy undorítóvá válhat." (Lux: Szexuálpszichológia. 67. p.). A mai világra jellemző a megélénkült érintkezés, amely még nem bomlasztotta fel a kultúrák különbségét. Már évtizedek óta jellemző a nyugati férfiaknak a keleti nők iránti növekvő vonzalma, ami nemcsak a szexturizmusban nyilvánul meg, mind többen vesznek feleségül keleti nőt. Ennek nemcsak a keleti nő érzékenysége, hajlékonysága, szerénysége, szolidsága, kedvessége az oka, hanem az is, hogy könnyen ér el nagy orgazmusokat. Mindennek eredménye a kettős benyomás: a keleti nő rendkívüli kifinomultsága és rendkívüli szenvedélye. Ellentmond-e ez a fenti megállapításnak? Nem, mert amit a szorongás orgazmusának neveztünk, s ami Nyugaton leépült, az Keleten még megvan, s ez végzi el a félmunkát. Nyugaton azt is a becéző előkészítésnek, a férfi szexmunkának kell elvégeznie, amit Keleten a nő kulturális férfiképe végez el, tehát a képek viszonyában megtestesült felhalmozott kulturális szexmunka. A felhalmozott munka, vagyis az archetipikus aura kiváltó hatásának jelentőségével magyarázható az is, hogy a keleti nő esetén nagyobb a jelentősége a nemi státusznak, mint a konkrét személynek. A keleti nő döntő szelektivitása ezért nem a férfi egyediségére irányul, hanem az egyedi férfi tulajdonságaira, nem az a döntő számára, hogy kihez megy hozzá, hanem az, hogy kifinomult manipulációval mit lehet az illetőből kihozni. Ezért nem értjük meg néha a keleti nő sokkolóan igénytelen választásait és a méltatlannak tűnő személy iránti türelmét és hűségét. A nő számára elégtelen a nyers nemi düh, de a nő egy előzetes, sűrített szimbolikus aktivitással képes pótolni a hiányokat, és kulturális ingerként élni meg azt, ami a férfi részéről természeti feszültséglevezetés. A fiatal lány elsődlegesen attól fél, hogy nem kap férjet (vagy állandó partnert), s nem az aktusok képe tölti be fantáziáját, hanem a társ, a páros élet képe. A kenyai lány sem azért ment fel Nairobiba prostituáltnak, hogy „kiélje ösztöneit", hanem hogy hozományt gyűjtsön. A nő esetében az, amit a szorongás orgazmusának neveztünk, valósít meg, felgyorsítva, egy kristályosodási munkát, ami a férfi vágymunka megfelelője. Szorongásról beszélni ez esetben azt jelenti, hogy az egzisztencializmus kezdeményezéseinek nyomvonalán haladunk, és az emberi autenticitás feltételének tekintjük az érzékenységnek a praktikus értelemmel bírón túlmenő érzékenységet. Tehát nem valamilyen depresszív defektről van szó, hanem a fokozott veszélyeztetettség közvetett hasznáról.

A férfit a nő hiányának érzete készteti a pettingre, a nőben a petting ébreszti a férfi hiányának érzetét. A nemi düh hiánya új reagálásmódok számára teszi nyitottá a női szexualitást, ami evolúciós nyomást gyakorol a férfiak viselkedésére. A nő esetében a lelket feloldó és megnyugtató petting az előfeltétele a hasonló természetű vitális mechanizmusoknak, a testi oldódást kifejező orgazmusnak. A kulturális orgazmus az előfeltétele a biológiainak. A férfiaknál fordítva van: a biológiai orgazmus hordozza a kulturálist. Ezzel a nő testi reakciójának már két előfeltételét jeleztük. Az elsőt a szorongás orgazmusának neveztük, azt állítva, hogy a tradicionális nő lelki szexmunkát végez, jóelőre és magányosan, s ez a hím imponáló és territoriális reagálásainak felel meg, ezeknek kulturális transzformációit szankcionálja. A nőstény énfeladása az aktus előzménye, a hímé az aktus következménye. Feltételezzük, hogy az, amit Freud péniszirigységnek nevezett, legalább annyira az izmok, a

csontok, a hatalomplusz „irigylésre". A nő kéjraktárként stilizálja magát, míg a férfi fegyverraktárként, s mindezt az erotikus, szerelmi csereakció érdekében. A szorongás orgazmusa azután szükségessé teszi azt, amit kulturális orgazmusnak neveztünk, s aminek előfeltétele a petting, melynek során az imponáló férfi meggyőzi a nőt, hogy csak az egyéb világnak van oka szorongni tőle, e nőnek nem. E két lépcsőn át vezet az út a vitális orgazmushoz, mely ily módon jól előkészítve sorozatképződésre is képes, maga is többlépcsőssé válhat.

Az, hogy a nő az ingerületi fázisból a plátóra juson, több befektetést igényel (ami lehet a férfi befektetése Nyugaton, vagy a nőé illetve a kultúráé Keleten); ennek megfelelően a plátó is másként működik. A nő izgalmi görbéje kevésbé meredek, lassabban emelkedik és lassabban hanyatlik. A nő izgalmi görbéjében nem ismerünk rá a nemi düh meredek és egyszeri izgalmi kilengésére. Míg a férfiaknál a feszültség gyorsabban fut a csúcsra – kevésbé tolerálják a plátó feszültségét –, és a csúcsélményt gyors feszültséghanyatlás követi, melynek eredményeként a férfi nemcsak megnyugszik, egy időre reakcióképtelenné is válik, a nők megőrzik a csúcson igényüket és képességüket. A férfiorgazmust a természet időszakos, akut impotenciával „bünteti", míg a női orgazmust fokozott potenciával jutalmazza. A férfiorgazmus struktúrája meglepően hasonlít bizonyos egzotikus útifilmek, fantasztikus kalandfilmek, sci-fik cselekményére (*The Lost World, Utazás a Föld középpontja felé, She, Elveszettek legendája* stb.). A férfiorgazmus lankás tájon való haladás után fennsíkra jut, melyen át meredek csúcsot ér el, mely még meredekebb szakadékba vezet. Mondhatni: az orgazmusnak öngyilkosságkaraktere van. A nőnél a fennsíkról elérhető csúcsot újabb csúcsok követik. Az ideális női orgazmusgörbe ilyesformán egy stegoszaurusz körvonalaira emlékeztet. A férfit az orgazmus katapultírozza a plátóról, a nőt nem. Ennek következtében a férfinál csak egy preorgazmikus, míg a nőnél egy pre- és egy posztorgazmikus plátóról beszélhetünk. Ez azt jelentené, hogy a férfi a teljes feszültséget elégeti az orgazmusban, míg a nőnek ehhez több orgazmusra van szüksége? Vagy azt jelenti, hogy a nőnek nincs elégetni való feszültsége, csupán az izgatás termeli meg az elégetendő feszültséget, ami ismételhető módon megtörténhet? A nőt nem a férfiélményre jellemző halálugrás viszi vissza a mindennapi életbe, hanem ismét szelíd lankák, melyek a női élményt az erotikába is szelídebben vezették be mint a férfit, akinek gyengédségét is belső nyugtalanság és tombolás hajtotta, amikor a nő fokozatos és lassú átmeneteihez alkalmazkodott. A tradicionális nő egyáltalán nem abba az életbe tér meg a csúcsról, ahová a férfi. Más magasságokat jár be és ezért más mélységekbe tér meg: a férfi a harc, a nő az otthon világába, az utóbbi pedig, az előbbihez képest úgy is felfogható, mint egyfajta plátó. A *Csend* anyaalakja, gyors és szeleburdi szeretkezései által elfoglalva, alkalmatlanná válik az anyaszerepre, alkalmatlanabbá, mint a szerepet átvevő nővér a maga kevésbé férfias, kevésbé harcias és hódító, inkább defenzív autoerotikájával. A sietős teljesítménytársadalomban egyszerűen az időfelhasználás ökonómiai problémája, hogy nincs idő a feminin élmény finomabb átmeneteire. Ez erotikusan fiúsítja a nőket, akik partnerré válnak a férfi számára a naturális impulzusszexben. A szeretők azért „bánnak el" egymással, azért jelentenek katasztrófát egymás számára, azért nem tudják beépíteni egymást teljes életükbe, mert élet és szexualitás nőies kibékítő mechanizmusai összeomlottak a fiúsított kultúrában. A fiúsítás gondját megkettőzi továbbá, hogy ugyanez a kultúra, fogyasztói, szolgáltató társadalommá válva, infantilizálja az embert: a fiusított antianyák egyúttal örök kamaszok. Ez magyarázza pl. a Ken Rusell film hősnőjét, aki úgy viselkedik, mint a klasszikus kamasz hím, aki a vérébe ömlő friss tesztoszteron mennyiség hatására minden

kontrollt elveszítve, válogatás nélkül, fokozott kockázatvállaló kedvvel megy neki a másik nemnek (*Szenvedélyes bűnök*).

Freudnál a klitorális dominancia a női szexualitás éretlen, fallikus-nárcisztikus szakaszához kapcsolódik, egy olyan szakaszhoz, amikor a férfiszimbolika a domináns. A feministák félreértik a pszichoanalízist, amennyiben ebben az elnyomó férfiszexualitás igazolását látják, holott a fejlődés különböző szakaszaiban hol a férfi, hol a női szexualitás hat szuggesztívan a másik nemre. Gondoljunk arra, hogy egy időben a kisfiúkat öt éves koruk előtt szoknyában járatták. A szoknyától a rövid nadrágon át jutottak el az első hosszúnadrágig. A lányos fiú vagy a fiús lány fejlődése egy-egy ilyen szuggesztív szakaszban rögzült.

Az európai tapasztalatokat tükröző szexológiák nem állnak szemben olyan mereven Freuddal, mint az Amerikából jövő irányzatok. Lehet, hogy az újabb, modernebb vagy posztmodernebb tapasztalatokat tükröző leírások a mai helyzet pontos leírásai, de nem az emberi lehetőségeké. Kinsey, Masters és Johnson az orgazmust a klitorális orgazmussal azonosítják. Lux Elvira leírása szerint ezzel szemben az orgazmus klitorálisan indul, a hüvelyben éri el csúcspontját, melyet irradiáció követ (uo.174. p.). Kinsey, Masters és Johnson, s még inkább az újabb, néha nagyon agresszív női szerzők a legkegyetlenebb turbókapitalizmus különösségeit oktrojálják specifikusan emberi normaként.

A klitorális orgazmus meredekebb reakciógörbéje a férfiorgazmuséhoz hasonlít, e téren nem találjuk a női orgazmus specifikumát. A klitorális orgazmus, a beszámolók szerint, ismétlési kényszerbe fut ki és nem megnyugvásba. A hüvelyi orgazmus lankásabb görbéje hozza létre élet és szexualitás ama békésebb kapcsolatát, amelyet fent jellemezni próbáltunk. A női szexualitás, a klitorális-vaginális oppozíció segítségével, az állati szexualitás periodicitásának még azokat a maradványait is leveti, amelyek a férfi esetében még megvannak. A női szexualitás ugyanis a klitorisz segítségével bármikor bekapcsolható, a vagina segítségével pedig kikapcsolható. Freud nem szakít a természet és a tradicionális kultúrák logikájával, mely szerint a klitorisz mintha tévedésből megmaradt, visszafejlődött, korcs fallosz lenne, melyet a vakbél módján hurcol magával a szervezet, s mely, miután már természettörténetileg nyugodni tért, s a vaginális orgazmus élményébe olvadó valamilyen mellékvibrátorként továbbította izgalmát a végkielégülésbe, a nyugodt nemet ért vegyi mérgezések sorozata következtében fallikusan aktiválódik. A korábbi kultúrákban a férfi kapcsolta be és ki a női szexualitást. A nemi életnek a fogyasztói társadalom igényeihez való hozzáigazítása során a nő a bekapcsoló eszközt saját „kezébe vette", a kikapcsoló eszközt azonban megtagadta, megvádolta, kezelését elfeledte és végül, úgy tűnik, defektessé is tette. Erre a defekt-termelésre és defekt-felhalmozásra pedig az új civilizációnak van szüksége, amely agresszív nomádokban, harcosokban, janicsárokban gondolkodik. A nőt éppen ez a kikapcsoló eszköz, s a lassan felépített orgazmus hosszú távú pacifikáló hatása tette a szelíd nemmé. A *Néha a csajok is úgy vannak vele* című film az új kikapcsoló eszköz találásának vágyát fejezi ki. A régi kikapcsoló eszközök iránti nosztalgia is megjelenik az egymástól elszakadt nemek világában, a magány társadalmában. A *Néha a csajok is úgy vannak vele* óriás hüvelykujjal bíró női vándora a magányos utak csavargója, mint a régi kalandfilmek férfiai, s azok revolverének megfelelő fallikus kellékkel is el van látva.

A feminista és leszbikus szerzők szerint a női orgazmus a klitorisz teljesítménye. A pornófilm hősnők valóban a klitorisz és a klitorális orgazmus fallikus ismérveit hangsúlyozva élik ki péniszirígységüket (a merevedés és ejakuláció női megfelelőit hangsúlyozva).

A „felszabadított" nők így a kétféle orgazmus helyett kapnak felet, ami annak eredménye, hogy a klitorális orgazmust is túlságosan egy férfieszményen orientálják, aktív sajátságait túlhangsúlyozva, s a receptívekről megfeledkezve, fegyvernek és nem receptív antennának értve a klitoriszt. A mai helyzet az, hogy a klitorális orgazmus mimetikus férfiorgazmus, a vaginálist pedig megtagadták, miközben a férfinem felfedezte a férfiban is a férfiorgazmus ellenkezőjét, a prosztatális orgazmust, a befogadás orgazmusát, a belülről érintettség és odaadás mazochista kéjét. A párhuzamot igazolni látszik, hogy az „orgasztikus mandzsetta", a hüvely izgalomperiódusban bekövetkező szűkülése, nem a nők privilégiuma. Miután a végbélzáró izomgyűrű hasonlóan reagál az izgalomban, e visszatartó mozgás elődjének minősülhet az anális erotika egész periódusa. Úgy tűnik, a férfiaknál a végbél csinálja végig mindazt a plátófázisban és a csúcson, amit a nőknél a hüvely. Másrészt a férfiaknál mindez csak olyan mellékvibrációként adott, tudattalan formában, mint a hagyományos nőkultúrában a klitorisz részvétele az aktusban. A lényeg az, hogy mindkét nem átélhet olyan orgazmust, melyet a másik nem esetében fejleszt ki a természet. A homoszexuális pornográfiában az anális stimuláció eredményeként figyelhető meg az arcokon az a révület, amelyet Olinka transzaként írtunk le. Mindez a további kérdések kiindulópontjául kínálkozik. S ezekkel a kérdésekkel jelentkezik csak az a felködlő perspektíva, amiért egyáltalán érdemes belemenni ebbe az egész vitába. Talán mindkét nem az ellentett nem orgazmusával éri el a thanatális orgazmust? (Hiszen, mondhatnánk, ezzel végzi ki, függeszti fel, tagadja meg saját nemiségét.) Vagy a stimulációs orgazmus thalasszális, míg a nyitás és befogadás receptív orgazmusa thanatális? Hiszen az utóbbi lényege az önátadás az idegenszerűségnek és a megszűnés kéje? (Stimulációs orgazmusnak nevezzük a befogadottság kéjét, melynek gyakorító, támadó, követelő jellege pontosan úgy működik, mint az otthonából kizárt visszafogadást követelő izgágasága. A stimulációs orgazmus nagy problémája, hogy az aktivitás dühét kell a receptivitás kéjévé transzformálni. Ennek ellentéte, az ájult odaadás orgazmusa, a feltétlen receptivitás kéje, tisztán elméletileg tekintve, sokkal harmonikusabb, homogénebb jelenségnek tűnik.)

17.10. A férfiorgazmus „rejtélye"

„Ott voltál, ahol én?" – kérdi a *Két amerikai* hősnője a férfit. Ez is jelzi, milyen rejtély az egyik nem orgazmusa a másik számára. A nők gyakran vádolják a férfit: „Csak a testem kell neked!" – de ha a férfiak nem a nő testére vágynának, hanem arra, ami a testen túl van, azaz amit nem a test, hanem a viselkedés fejez ki, ha arra várnának hogy ne a nő puszta teste, hanem viselkedése, aktivitása elégítse ki őket, akkor – a keleti háremeken és a bordélyházakon kívül – nem lenne kielégített férfi. A sarkított fogalmazás azért szükséges, mert a nemek önképe és a másik nemről alkotott képe vitatkoznak egymással, ezt a vitát kell megfejtenünk, s ez a vita maga kedvez a sarkított fogalmazásnak. A férfi hajlamos az erotikára redukálni a szerelmet, a nő pedig erre legkézenfekvőbben az ökonómiára való redukcióval válaszol. Vagy a férfi az erotikára redukálja a szerelmet, amennyiben a nő az ökonómiára redukálta? Le Sage, A sánta ördög című regénye Cupidót azonosítja Asmodi ördöggel. A szemlélő a pénzvágyat látja összefonódni a kéjvággyal a házak leemelt tetői alatt. A szexet a férfi képviseli mint vággyal vert nem, mely szükséglet a szolgáltató részéről zsarolhatóvá

teszi a „vevőt". A pénztárca telni akar, a nemi szerv ürülni, s a „sánta ördög" városában a nő is pénztárca. E nő- és szerelemkép az arab mesékben éppúgy megvan, mint a középkori novellisztikában, s a reneszánsz novellagyűjteményektől a korapolgári regényig terjed (LeSage, Defoe). Az erotikára illetve az ökonómiára redukált szerelem kétféle számítás, a természeté és a társadalomé, amely egymást „bünteti". Moll Flanders, Roxána vagy akár Zola Nanája nem rabja a szenvedélynek, amely rabjává teszi a férfiakat. Flaubert Bovarynéja sem a vágy rabja, csak a vágy vágyának sznobja. A nő nem vágyik, s a vágy helyén lép fel a nőkultúrában a számítás, a kalkuláció. Nem a kíntól kell szabadulnia, ezért haszonra tör. Aki nem vágyik, az számít. Ha a nő azután egy másodlagos értelemben vágyni kezd, ez nála is korlátozza a racionális számítást. Az addig alapvetően prózainak ítélt nem átpoetizálódik, hiszen a vágy képeket nemző krónikus beteljesületlensége a poézis eredete. A nő vágytalan de vágyik a vágyra: nem a férfi péniszére, hanem a vágyára: a férfi vágyának tárgya akar lenni, szerettetni akar. Vagyis: mindenképpen a férfi aktivitására vágyik, s ez első rendűen gazdasági aktivitás (mint az egykori állati harci, védelmi aktivitás leszármazottja), de átváltható a vágy gáláns táncára, mely a nő létét ünnepli, fennállását permanensen honorálja. A gazdaságilag nagyon aktív férfitől jólétet, életszínvonalat kap a nő, az erotikusan nagyon aktív partnertől kéjt, orgazmust. Az előbbinek szellemképző, az utóbbinak testképző aktivitásokba kell beruháznia. A két előkészület rendszerint nem összeegyeztethető, az ember nem lehet egyszerre bankigazgató és izomépítő, ebből származtatja a női lélek, legalábbis a női tudattalan a két férfira való jogát, mely a klasszikus komédia egyik legkedveltebb témája főleg a XX. század elején, a komédia aranykorában. A glamúrkomédia boldogságkoncepciója, a szerelmi utópia férfiideálja abban áll, hogy bárcsak esnék egybe a kettő, a sofőr és a bankigazgató (*A meseautó*).

A férfiak azért tették fel a kérdést, hogy létezik-e női orgazmus, mert az orgazmust az ejakulációval azonosították, s a nőnél nem találtak hasonló, biológiailag markírozott csúcspontot. De a fordított kérdést is fel kell tennünk. Az a kérdés, hogy van-e markáns női szükséglet és aktivitás, maga után vonja ugyanezen probléma másik oldalaként a szükségképpen felvetődő kérdést: van- e egyáltalában férfiorgazmus? Ha a nő ilyen, amiként hagyományosan megjeleníti magát, hogyan elégülhetnek ki a férfiak?

A „szerelmi regénynek" a taktilis hozzáférhetést megelőző szakaszát vizuális távszexként jellemeztük. (Korábbi szakaszok is vizsgálhatók, melyben az ember még csak „hallomásból", köznapi elbeszélésekből, regényekből, filmekből, ismeri a szerelmet vagy megfigyeli másokét.) A vizuális stádium jellemzője a nemi image kidolgozása. A döntő kultúrjelenség ebben a szakaszban a „szépnem" esztéticitásának megalapozása. A nő öncélú szépségként is megjelenik, de nemi ingerületet is provokál. Az általa keltett nemi ingerületet ebben a szakaszban a célfosztott sokoldalúság jellemzi: mindenkit izgat, de nem konkrét céllal (ellentétben a férfival, aki a beteljesedés reményében udvarol e stádiumban minden nőnek). A vizuális stádiumot a kacérság szakaszának tekinthetjük, mégpedig olyan szakaszának, melyben a nő a másik nem egészével kacérkodik. Kathleen Turner járása *A szenvedélyes bűnök* című filmben agreszívan esztétikus diadalmenet, mely általánosságban fejezi ki a másik nem fölötti uralmi igényt. A *Tiszta románc* hősnője úgy lép fel, mint aki számára nemiségének kirakata az élet egésze. Előbb elcsábítja a férfit, azután nézi meg és később szeret bele. A vizuális stádium kirakatába állított nő válogatás nélkül izgat. Innen lép tovább a közeledési rituálék szakaszába, ahol már erőteljesen korlátoznia kell ingerszóró aktivitásait. Az előző

szakaszban döntően kép volt, az utóbbiban döntően rituális tánc az erotikája, de míg a képet mindenki élvezheti, nem táncol körül akárkit.

A vizuális stádium vizsgálatának tanúsága szerint van női aktivitás, de alapvetően autoerotikus. A vizuális stádiumban a nő azért oly sikeresen aktív és provokatív, mert a férfira gyakorolt felizgató hatás a nő saját testével való szenvedélyes foglalkozás mellékterméke. Mit nem tud a férfi? Felizgatni. Reá magára irányuló aktív testi vágyat kelteni. Megszervezni, megszerezni, felébreszteni ezt abban, akiben nem eleve adott. Felizgatóként létezni. Létformaként valósítani meg és állítani ki a felizgató hatást. Ez az, amiről a férfinem évszázadok óta lemondott. Ha a biológiai lét nem végzi el a férfi egyed helyett ezt a munkát, elvégzetlenül marad. (Egyes szexualitásra specializált egyedek ugyan gyakorolják e művészetet, de ők nem reprezentálják a nem egészének alapstratégiáját.) Az *Intim vallomások*ban végül a reprezentatív hím válik nevetségessé, és a kezdetben sikertelennek látszó vágyalany a nő vágyainak tárgyává. Miért mondott le a férfi e művészetről? Azért, mert sikere, hatalma gyakorolta a patriarchátusban a felizgató hatást? Azaz a nő szorongását izgatta és nem a vágyát? A nő gyengeségére hatott és nem erotikus játékszert megkívánó étvágyára? Annyi bizonyos, hogy a férfi a vágyó és nem a vágyott szerepét vállalta és dolgozta ki. Ez abból következett, amit korábban spermium-stratégiának neveztünk, s ami egymagában túlságosan hátrányos helyzetet jelentett volna, ha a fajfenntartási funkciók leadásával keletkezett szabad energiát nem fordította volna hatalomépítésre. Ha a hatalom volt neki a legfontosabb, akkor nem fordulhatott önmaga felé, a világ, a környezet kötötte le figyelmét, energiáját.

A férfi tehát nem gyakorolja a vágykeltés művészetét, holott éppen neki lenne rá szüksége, mert a nő nem hozza magával a vágyat. A nő gyakorolja a vágykeltés művészetét, holott a férfi enélkül is vágyik. Ha azt mondtuk, hogy a férfi nem tud felizgatni, ez korlátozott értelemben, a vizuális stádiumra jellemző felizgató jellegű esztétikai tevékenységre vonatkozik. A férfi eme stádiumban lomha, passzív és receptív, nem fejleszti magas és művészi fokra a stádiumspecifikus lehetőségek kihasználását. Önkiélése e stádiumban merőben introverzív jellegű, míg a nő itt gátlástalanul extrovertált. Mondhatni, a férfi e stádiumban nem potens, abban az értelemben, ahogy a nő most szenvedélyesen ápolja teste minden porcikáját, s differenciálja a velük kapcsolatban vagy általuk gyakorolható tevékenységeket. Színpadra állítja teste valóságos vagy szuggerált minőségeit, esztétikailag előizgatja a lehetséges partnereket és mindenkit ilyennek tekint. A férfi csak a becserkésző, a testközelbe hozó aktivitásokban érdekelt, s mielőbb áttérne a manuális, klitorális vagy vaginális izgatásra. Izgató eszközei konkrét munkaeszközök, szexuális fegyverek (kéz, nemi szerv), míg a nő vizuális stádiumbeli izgató eszköze teste, léte differenciálatlan egésze. A férfi nem képes erre a totális átesztétizálódás közvetítette átfogó átszexualizálódásra. Ha megpróbálja, ez visszafelé sül el, a női nem utánzójaként, lányos divatbábként jelenik meg. A férfi csak az aktív, cselekvő szakaszban izgat sikeresen, a nő a passzív, receptív szakaszban válogatás nélküli módon hiperaktív. A nő vizuális előaktivitása vágykeltő munka, a férfi taktilis aktivitása vágyteljesítő szexmunka. A nő a felizgató szakaszban aktív és produktív, nem a kielégítő szakaszban és közegekben. A nő aktivitását az ígéretbe fekteti be, míg a megvalósítás során a szálak a férfi kezében összpontosulnak. A nő esztétikai szerelemkoncepciói a történet elején kristályosodnak, a férfi voluntáris szerelemkoncepciói a történet végén. A nő magában kristályosítja ki szerelem- és boldogságképét, ajánlatként, a

férfi mindezt a nőben kristályosítja ki, követelésként. Ezért is nehéz a nemek találkozása, mert amit az egyik ígér mindkettőjüknek, azt a másiknak kellene megvalósítania.

A vázolt, történetileg megalapozott determinációk nem felfüggeszthetők. Nincs menekvés: a *Viridiana* apácája pl. szigorúan puritán, visszafogja gesztusait és takarja bájait, ám ott van a falon a hasonmása, a férfi elveszett szerelmeként. Hiába takarja testét az egyik nő, a másik, a többiek megmutatják, amit az előbbi eltakar, így a takarás még izgatóbb, mint a felmutatás. Ha a Buñuel film szűze kevésbé steril és elzárkózó, a férfi sem akasztaná föl magát. A vizuális, rituális stádiumban, melyben a női aktivitás dominál, merőben feudális viszonyok uralkodnak. A férfi hűbéresi szerepet játszik, ha nem jobbágyit. A férfinak már ebben az előkészítő szakaszban van egy olyan elvárt specialitása, aminek késői megfelelője a nemi szekrétumban materializálódik. A hódoló, az imádó a távszex játékszabálya szerint szakadatlan köteles a lehető legnagyobb érzelemmennyiségek kiválasztására és kibocsátására. Szakadatlanul kell bizonyítania, hogy bőven választ ki érzelmeket. A férfi a női önkép és nemkép (= a nem képe) „színpadra állított" esztétikumát fogyasztja, a nő pedig a férfi fogyasztói kéjeit fogyasztja. A férfinak tehát a lehető legerőteljesebb receptív kéjt kell szignalizálnia: az elbűvölt szemlélődés gyönyörét (ahogyan majd a végfázisban a nőnek kell segítenie a receptív kéj szignalizálásával a nemi aktus csúcsravitelét). A régi melodrámákban az első pillantást húzzák alá: a férfi úgy mered a nőre, mint a csodalátó az égi jelenésre (*Halálos tavasz*). A Sara Montiel filmek hősei mindvégig így tekintenek a nőre, amíg egyikük – mindegy, hogy a nő vagy a férfi – eme nem e világra való elragadtatás következményeibe belehal (pl. *Carmen la de ronda, El último cuplé*). A *Mi último tango*ban Sara Montiel elveszti szeme világát, ami csak aláhúzza, hogy a nő a másik oldalon van, nem a tekintet, hanem a tekintet tárgya oldalán. Így a tiszta tekintet és a tiszta tárgy még jobban differenciálódik. Aki nem látta Sara Montiel filmjeit, hiába nézi, nem fogja látni a *Viridianát* sem, mert nem tud eleget tekintet és tárgy egymást teremtő hatalmának drámájáról. John Huston *Moulin Rouge* című filmjében a női lét a szépségben teljesül be a Gábor Zsazsa játszotta énekesnőben, mint színpaddal keretezett fenoménben, mely oly messzi, még csak nem is a vágy, inkább az ábránd tárgya, a férfilétet pedig a testiség zsarnoksága sújtja: a festő mint festő is a képek világára ítélt, de a sikerületlen test is elválasztja a másik nemtől, amely így puszta képpé válik. A Sara Montiel filmek hősnője valamilyen tragédiából menekül a képstádiumba, s ha elhagyja a képstádiumot, új tragédia várja.

A hagyományos filmelbeszélés koncepciójára jellemző, hogy a világban elmerült férfi nem tud a nőben elmerülni. Ezt még a szexfilm klasszikusa, Russ Meyer is átveszi. „Miért vagyok olyan gyáva, miért nem merem neki elmondani, mi az, amit rosszul csinál?" – kérdi magát a feleség Russ Meyer *Lornájában*. A szökött fegyenc megerőszakolja Lornát, aki előbb elkeseredetten védekezik, utóbb visszaölel és a szexuális függés képét nyújtja, amint az aktus után követi és szolgálja a férfit, mintha a tradicionális hímszerep drasztikus kivitelezése pótolhatná az erotika művészetét, az ősember Don Juant. Lorna az aktus előtt passzív, utána aktív: símul, becéz stb. A Russ Meyer filmekben szakadatlan nő a feminin aktivitás, de részben a komédia (*Vixen*), részben a thriller felé mutat (*Faster Pussycat! Kill! Kill! Kill!, Supervixens*). Russ Meyer hatalmas idomú, fékezhetetlen szenvedélyű női – mind a sztárokat, mind a szerepeket tekintve – szokás és erkölcs felett álló szexherkulesek. Túl vannak minden szabályon, de ezzel nem cáfolják azokat, mert fékezhetetlen erejük ír felül minden szabályt. A szexherkulesnők a tombolás hősnői. Meyer nem dönti el, hogy ez életkor, kivéte-

les pilanat vagy embertípus jellegzetessége-e, de a hősnők derűs felszabadultságából a néző arra következtethet, hogy ez a tombolás olyan erők műve, melyek az asszonyi kötelességteljesítés vidám és szenvedélyes beteljesítésének alapjai is lehetnek. A *Vixen* hősnője előbb elcsábítja a feleségtől a férjet, de utóbb a férjtől is a feleséget, ezzel egyrészt kárpótolva azt, másrészt átadva neki azt az erotikus tudást, melynek híján korábban vereséget szenvedett. A férjjel való egyesüléskor gyors, a feleség elcsábításakor lassú orgazmust inszcenál Meyer: a részletek az utóbbiban kapnak kiemelt jelentőséget.

Az orgazmust a nők problematizálták, a nők építették ki az orgazmusról szóló diszkurzust, mely az aktív felet, a férfit vádolja, amiért nem elég aktív, vagy aktivitása önző és nem elég figyelmes. A nő, aki semmiféle ingerlést nem nyújt az előjáték során, vádolja a férfit, amiért nem nyújt elegendő ingerlést. A nő, aki semmit sem tesz a férfi orgazmusáért, vádolja a férfit, amiért nem tesz eleget a nő orgazmusáért. A férfi, akiért semmit sem tesz a passzív nő, nem vádolja őt. A férfi részéről a probléma fel nem vetésében láthatunk problémát, s ilymódon az orgazmusvita rejtélye megelőzi az orgazmus rejtélyét. A kialakult helyzetért részben a nemek kulturális szereposztása felelős. A férfi megijed az aktív nőtől, úgy érzi, az megfosztja az aktív, azaz uralkodó fél erotikus szerepétől; a férfi attól fél, hogy az aktív nő őt teszi magáévá, míg a passzív nő esetén átélheti a nő magáévá tevésének gyönyörét. A férfi tehát kéjmennyiségekről mond le hatalommennyiségek fejében. A nő a hagyományos erotikus szereposztásban a fordított utat választja.

Az erotikus beteljesedés, a receptivitás tárggyá válást jelent. A thalasszális orgazmus a teleológia beteljesíthetetlen végtelenségébe száműzött lélek visszafogadása a test vagy a jelenlét burkába egy másik test, a partner testének felajánlkozása által. A thanatális orgazmus ellenben a saját test jelenlétté, érző anyaggá válása, mely felkínálkozik a teleológia foglyának, a teleológiába bezárt dühöngőnek, őrültnek, a szellem perverzitásainak. A férfi azonban, főként a Nyugat férfiaként, legalábbis szégyelli az eltárgyiasulást, ha csak nem retteg tőle. Az *O története* a nővel járatja végig a tárgyiasulás, vagyis a beteljesedett receptivitás kéjei számára való felkínálkozás útját, míg az Oshima filmben, *Az érzékek birodalmá*ban a férfi teszi meg ezt az utat.

A Nyugat ezzel szemben belenyugodott az egyoldalúságba, intézményesítette a férfi receptív és a nőnek az aktivitást illető impotenciáját. A férfi mer szeretni, de nem mer szeretve lenni akarni, a nő csak passzív lenni, azaz szeretve lenni szeret. A nő számára a nemi aktus nem teljesítmény, saját orgazmusát is a férfi teljesítményeként éli meg (Lux Elvira: Szexuálpszichológia. 117. p.). A közkeletű álláspont szerint, melyet a férfiak is vallanak, a férfinak kell eljuttatnia magát (ha „önző mácsó") illetve (ha nem az) a nőt (is) az orgazmushoz. A férfivágynak öningerlő, öngerjesztő, öntevékeny természete van, mely tehermentesíti a nőt. A szexualitás kutatója is óv a férfiak túlzott ingerlésétől: „Az egészséges szexualitású férfinél a mechanikus ingerek az előjáték során csak korlátozott mértékben szükségesek és kellemesek." (uo. 160). Miért? – kérdezhetjük. Mert mindent elvégzett a női esztétikum a vizuális stádiumban? Vagy mert a kultúra a férfi szexualitását a nemi dühre redukálja? A két válasz együtt is igaz lehet. A férfit kellőképpen ingerli egyrészt maga a spermium-stratégia, a hímlét öngerjesztő erotikája, másrészt a női lét esztétikuma, a nő puszta megléte. A nőnek viszont pluszingerületre van szüksége, csak a férfi szexmunkája által jut el a nemi aktus elkezdéséhez majd bevégzéséhez szükséges testi-lelki feltételekhez: „Az előjáték mechanikus ingereire tehát főleg a nőknek van szükségük, hogy 'behozhassák' a férfi libidógörbéjéhez

viszonyított lemaradásukat." (uo. 160. p.). Lehet, hogy a kultúrák sora intézményesítette a férfi hajlamát a nemi düh szintjén való stagnálásra vagy ide vezető regresszióra és a nő hajlamát a frigiditásra, lehet, hogy ez a szereposztás kulturális normává vált, s ha így történt, ez azt bizonyítja, hogy sem a természetnek, sem a kultúrának nincs szüksége az ember boldogságára. Az egymást kiegyensúlyozó torzulások rendszere, a szerencsétlenségek komplementaritása azonban nem szükségszerű, a nemek viszonyában a beteljesülés lehetősége is benne rejlik. Ha a nő csak a férfi lelkét dolgozza át és szenzibilizálja nárcisztikus kéjshowjával, melyet a vizuális stádiumban inszcenál, de testével nem teszi meg ugyanezt, akkor a férfi elefánt marad a porcelánboltban. Pontosan ezt panaszolják fel a nők, akik semmit nem tesznek annak érdekében, hogy a férfi szenzibilizálódjék. Ha mégis vannak felébredt, szenzibilizált férfiak, ez egy más nőkategória, a kurtizán intézményes vagy álcázott kulturális jelenlétének köszönhető. Ha a férfi végérvényesen szex-szubjektum marad, a nőre pedig a szexobjektum szerepét osztja le a kultúra, úgy a nő csábítóerejének nem fog megfelelni hasonló erejű kötőerő (mert mindig beváltatlan ígéret marad), az átgázoló férfi pedig csak thanatális orgazmust tud adni a nőnek, szadomazochista kéjeket, míg a thalasszális orgazmus a nő számára ismeretlen marad.

„A természet túlszárnyal minden társadalmi fasizmust. – írja Camille Paglia – A szexuális viszonyokat megszüntethetetlen instabilitás jellemzi, melyet el kell viselnünk." (Die Masken der Sexualität. München. 1995. 26. p.). A nemi aktus a férfit kifacsarja, a nőt megduplázza. „A foganás alapmechanizmusa a férfinemtől aktivitást, a nőtől ezzel szemben csak felvenni kész passzivitást követel." (uo. 27. p.). A természeti „csere" alapelve: mindent semmiért. Ennek ellenében szervezik meg a társadalmat alapító férfiak a „nők cseréjét". A szexualitás mint természeti „csere": „a férfi energia felszívása a női teljesség által." (uo. 27. p.) A szerelem eszméje a nő vámpírizmusától való férfiszorongásokat enyhítő mítoszként születik. „A nő latens vámpírizmusa nem társadalmilag feltételezett tévmagatartás, hanem anyai funkciójának következménye, melyre fárasztó gondossággal szerelte fel őt a természet." (uo. 27. p.). Posztmodern nőktől gyakran hallani szexuális érdekeikkel kapcsolatos olyan okfejtéseket, amelyeket a női nem írásba nem foglal. A mai harmincasok generációja, amelyet a szemérem már nem kötelez erre, a nemi aktusban továbbra is a passzív fél szerepét játssza. E nők férjüket nem világosítják fel, szeretőjüket vagy barátjukat azonban néha igen. Ha ő maga passzív marad, vallja meg a posztmodern nő, a másik fél sokkal jobban igyekszik. Az aktivitás kiterjedése és felfokozódása a könyörgés testnyelvi monológja, míg a passzivitás a zsarnokság hallgatása. A női nem tehát kiharcolta a szociális aktivitás jogát, a szexualitás területén azonban, jogait védő, öntudatos fogyasztónőként, nem enged passzív-élvező magatartásából. Ezt az „öntudatos fogyasztónőt" látjuk a *Rossini* című filmben, amint a férfit combjai satujába fogva üvölti: „Az orgazmusomat akarom!" Tradicionális passzivitása jogát is őrzi ez a típus (a nemi aktusban) és az aktivitás jogát is követeli (a partnerek halmozásában és váltogatásában). A szexmunka azonos a kielégítéssel, míg a szexfogyasztás a kielégülést jelenti. A szexmunka része a partnermegismerés, a partner szerelmi feltételeire való ráérzés, a lélek felfedezése a testben, s kommunikatív megközelítése a becézésben. A szeretkezés testnyelvi beszélgetés, gyóntatás, sőt, pszichoanalízis. A nő, a szexmunka alanyaként, mindezt elutasítja. Ezzel az erotikus intelligencia kiépítéséről is lemond. A szexmunkát nem vállaló fél ellustul, eltunyul. Az ilyen egyoldalú úr-szolga-viszonyok nem tarthatóak fenn végtelenül, mert két szakaszuk van. A reménykedő szakaszban a kielégítetlen félre a másik puszta testi

jelenléte is hat, s annak passzivitására az erőfeszítések megkettőzésével válaszol. E szakaszban nem az a probléma, hogy a férfi nem érhet el komplex, totális orgazmust, de erőfeszítései megsokszorozásával szinkronizációs orgazmusokra tehet szert. A cserbenhagyásra egy ideig valóban erőfeszítései megsokszorozásával válaszol, mert a vágy érintési, kutatási, aktivitási, kérdezési kényszert is jelent. A probléma inkább az, hogy a férfi a válaszolni képtelen nőt megunja, leválasztási reakció indul be, az arctalan néma szfinx-szel szemben (akit a férfi egyre inkább tuskónak, krumplis-zsáknak lát, mint Hitchcock a *Frenzy* című filmben) lelki ellenanyagok termelődnek. A vázolt egyirányú kommunikáció csak rövid távú viszonyokra alkalmas. A nő a televíziós készülék fordítottja: a tömegkommunikáció csak köpi, ontja az információt, a női tömegember csak nyeli, veszi, viszi. Úr és szolga negatív dialektikája azt jelenti, hogy nem a szolga válik úrrá, hanem az úr veszíti el hatalmát, uraságát. Ezzel levezettük a nemek közötti mai rossz viszonyt, a szerelemmítoszok összeomlását követő második katasztrófát, a női erotikus varázs kulturális csődjét, ami a nőket koituszra felhívó nyers genitális ingerek sugárzására készteti. Ezzel egyúttal lemondanak tartós hatásgyakorlásukról és rezignáltan belemennek az alkalmi szexbe.

A posztmodern nő koitális érdekökonómiájának költség-haszon számításairól mondottakban olyan általánosabb összefüggések foglaltatnak, amelyeket Sade teoretikus szintre akar emelni, s amit Paglia az imént a természet latens fasizmusaként jellemzett összefüggésekhez sorolhatna. Sade a szeretők köznapi megfigyelését általánosítja és dramatizálja, mely szerint minél többet kap az ember, annál kevesebbet ad. Aki szeret, mondja Sade, örömet akar adni, ami akadályozza az örömszerzésben (Juliette. Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1972. 85. p.). Az örömért való szeretkezéshez, akárcsak a pénzért adott szerelemhez, érzéketlenség szükséges. A libertinus kéjökonómia első parancsolata: „óvni a szívet a szerelemtől" (85. p.). Ebben nehéz lenne fel nem ismerni a posztmodern kéjökonómia első parancsolatát. A gyengédség, fejtegetik Sade hősei másutt, nem növeli az érzékek örömét (Aline… Ausgewählte Werke 3. 29. p.). Az ember boldog lehet olyan partner szerelme által, akit maga nem tesz boldoggá. A boldogság ez esetben persze nem intenzitás és harmónia egységét, hanem az intenzitás maximalizálását jelenti, Sade ennyiben a hektikus teljesítménytársadalom pionírja. Éppen a legintenzívebb érzéki ingereknek nincs szükségük kölcsönösségre. A háremurak, kik urak a kéjben, „egyedül élvezik a kéj csúcspontját" (uo. 30. p.). Sade egzotikus fejedelme megbünteti a kéjt nyilvánító nőt, mert „a nő, aki épp annnyi kéjt érez, mint a férfi, az mással foglalkozik, nem a férfi kéjérzetével." (uo. 30. p.). A kéj csúcspontjára törekvő magához akar ragadni minden kéjt és féltékeny a másikéra. Az örömök summáját fosztogató nő, a kéjt akaró, azaz zsarnoki férfi érzése szerint a férfi kéjeit fosztogatja. Sade elitárius változatában foglalja össze a polgári racionalizmus kéjökonómiáját, amely a XX. században vált általánossá. E kéjökonómia lényege a kölcsönösségben való hit hiánya és a gazdasági racionalitáshoz vagy a fiskálisszellemhez folyamodó féltékeny érdek és jogvédelem. Egyik nem a másik nem adószedőjeként lép fel, végül a kéjek uzsorásaként és zsarolóként. Nincs kölcsönösség, mert az ember a másikat részesíti előnyben vagy magát. Élvez és kényszerít, felhasznál és kihasznál vagy szolgál és lemond. Ha pedig így van, akkor az erotika sem lehet meg kegyetlenség és önzés nélkül. A gyengéd szerelem a másik kéjét, a kegyetlen erotika a saját kéjét szolgálja. Amaz végső soron öngyilkos, emez pedig ugyancsak legvégső soron, vagyis végső lényege szerint, gyilkos szenvedély. A magában való kéjökonómia kiábrándító tanulsága, hogy a libidó mélyén vagy a destrukció vagy a thanatosz dolgozik, a kioltás vagy a

kialvás vágya. Az ember a másikat kényezteti vagy magát. A másikat teszi az önkényeztetés vagy magát a másik kényeztetése eszközévé. Az állatok példájával illusztrálja a regényhős tanítója, a természet „szexuálfasizmusának" lényegét: „Nézd mily parancsoló módon párosodnak nőstényeikkel. Mily csekély a vágyuk megosztani, amit éreznek; nézd a közönyüket, mely megmutatkozik a szükséglet kihúnytán…" (Aline… Ausgewählte Werke 3. 31. p.). A Sodoma 120 napjában Etienne és Duclos egymást izgatják. A csúcsponthoz közeledve Etienne passzivitásba esik: „Midőn aztán érzékeim megzavartak, már nem feleltem meg feladatomnak." (Sodom… Ausgewählte Werke 1. 103. p.). A partner „pillanatra lemondott élvezetéről, hogy egészen az enyémnek szentelje magát." (uo. 103. p.). A kielégített felet azután a partner szólítja fel tényked̈ése folytatására „melynek megszakítására késztetett élvezetem." (103. p.). Az élvezet: passzivitás. A munka abszolút ellentéte a kéj. Az élvezet görcs, bénulás, tehetetlenség. Ez az úr végső lényege a szolgával szemben, akinek az aktivitás és képesség a létmódja. A kielégítés mint szexmunka: ismereteket feltételező tervszerű aktivitás. Ezért kell végül a reflexeknek átvenniük az aktivitást, hogy mindketten egyszerre kielégülhessenek, ám ez megint csak az előzetes előkészítés vagyis a szexmunka minősége mértékében lehetséges. Az egész aktivitásnak a férfira való átruházása csak olyan kultúrákban lehetséges, melyek elvileg és gyakorlatilag is megelégednek e nyers impulzusszexszel. A *Viridiana* hősnője elutasítja az imádó urat, aminek következményeképp végül a megerőszakoló koldus támadását kell megérnie.

Az egyensúly soha nem lehet teljes, és nem is szükséges a teljes egyensúly. A nő részéről kevesebb aktivitás megfelel, s nem az aktivitás mennyisége, hanem a beleérzésen alapuló minőség a lényeg, hogy a pár lelkileg együtt maradjon az aktus során, közös csúcs felé haladva. A nő túlaktivizálódása ugyanis a férfit viszi passzivitásba (mint Keleten, melynek háremviszonyait a Sade-i negatív utópiák karikírozzák). A csábításon alapuló gyengéd zsarnokság női modelljével Sade egy annak rejtett lényegét kifejező nyílt zsarnokság férfimodelljét állítja szembe; a posztmodern erotika pedig ennek a kettőnek egyesüléséből áll elő.

A szexualitáson belül, a Paglia által ábrázolt naturális szexuálfasizmussal szemben, kiegyenlítő mechanizmusok is érvényesülnek. A természet kegyetlen, de korrigálja saját kegyetlenségét. Csak a társadalom által lefejezett, paralizált, defektessé tett természet katasztrofális. Láttuk, hogy a nő a vizuális stádiumban aktív, és később anyaként; a férfi a kettő között. Láttuk azt is, hogy a nő befogadja a férfit a testébe, amiért a hálás férfi is – ösztönösen – megpróbál a nő számára valamilyen thalasszális élményt inszcenálni. A férfiak mozdulatokból, rítusokból szőnek egy gubót, egy virtuális anyaméhet a szeretett nő köré. A férfiviselkedés rituális thalasszalizációja kárpótolja a nőt, akit a férfi nem tud testébe befogadni. A *Devdas* hőse, miután a nyugati tartózkodást, hidegséget és merevséget elsajátítva, a tradícióktól elszakadva, a mély és szenvedélyes érzéseket szégyellve tér vissza tanulmányaiból, elkésik a virtuális anyaméh inszcenálásával. Ezért nem teheti a nőt testi értelemben anyává, nem tudja előtáncolni a szeretet „gubóját". A *Blood – Az utolsó vámpír* című filmben nincs már férfi, aki igenlő és védelmező módon, az imádat és a harc, a bevétel és a kiadás, a lelkes kiáradás és a mohó sóvárság gesztusaival körültáncolná Giannát, ezért ő teszi ezt barátnőjével. Az anya eredeti szolgáltatásainak mimézise a nő részéről testi, a férfi részéről viselkedési. Ez magyarázza a szexuális akciók egyirányúságát. Nincs szükség valami alapvető szexuális reformra, minden úgy van a legjobban, ahogy volt és van, nem tudják de – jól – teszik. Mindez legalábbis azokban a kultúrákban elmodható, ahol a szexualitást

az önszabályozásra, spontaneitásra és fantáziára bízzák, nem mozgalmakra és utópiákra. A férfi kevesebbet vár a nő viselkedésétől, mert többet kap a testétől. A kevesebb azonban nem a semmit jelenti. Ha pedig belenyugszik abba, hogy semmit sem kap, s vállalja a magányos aktivitást, megszólal a feminista inkább publicisták mint teoretikusok vádló kórusa, mely szerint tárggyá teszi a nőt.

A férfiak attitűdje is változik. Minél aktívabbként és agresszívabbként jeleníti meg magát a nő, a férfi annál kevesebb ösztönzést érez arra, hogy magát is az aktív agresszivitás által különböztesse meg. Ha a nő nagyhatalomként jeleníti meg önmagát, a férfiban olyan jelentéseket ébreszt melyek a kisfiú anyaképét idézik. A férfi passzív receptivitásként éli át magát az új szerelmekben, s minden aktivitást a nőre hárít. A sikerorientált nő nem testesíti meg a tradicionális, poláris nőképet, mely ébren tartotta a férfi aktivitását. Ezért megkétszerezett aktivitással kell az ösztönző, ihlető erő csökkenését kipótolnia. Az ő esetében nem elegendő az az egyoldalú férfiúi vagy korlátozott női aktivitás, ami a tradicionális nő esetében megfelelt. A nemi aktusok üzleti mérlegelés tárgyává válnak. A nemi aktust nem az orgazmusreakció zárja le, a korlátozott orgazmust verbális aktus követi, szexuálpolitikai tárgyalás sorozat, melyben mindkét fél munkaadónak tekinti a másikat s a nemi osztályharc szakszervezeti funkcionáriusaként magát. Vagy: a másik produkciójaként, műveként az aktust, magát pedig műkritikusnak. A szeretők az aktusok után kimerítő tárgyalások során mérlegelik, vajon arányosak voltak-e erőfeszítéseik, megtalálták-e számításukat, nem csapta-e be egyikük a másikat. A károk ezen az úton nem reparálhatók, mert – kianalizált hiányosságként szóba hozva – prózai technikai problémaként önállósulnak. Az elszámolási szenvedély így legfeljebb kölcsönös vádaskodáshoz vezet, nem a kapcsolat javulásához. Minden beavatkozás a kárt mélyíti el, mert mindkét fél a maga kéjéért harcol és nem a másikéért.

A közkeletű szexuális kultúra a férfiak esetében azonosítja a magömlést a kielégüléssel és a kielégülést az orgazmussal. A hímvessző makkjának mechanikus ingerlésére, a reakcióciklus beindulásával, „minden esetben" bekövetkezik, „a magömléssel egyidejűleg" az orgazmus (Buda Béla: A szexualitás lélektana Bp. 1997. 82. p.). Feltűnő, hogy a szex- és pornófilmekben a férfiak milyen tehetetlenek, fantáziátlanok. A hetvenes évek filmjeiben még a nők nagy sikolyával versengtek a férfiaknak az előbbibe belefonódó kiáltásai. Ez a kéjkórus, amely összefonódott a melodikusan rohanó vidám zenével, a kilencvenes évektől már nem jellemző. Korábban a nő kéje szólaltatja meg a némaságra vagy néhány nyögésre kárhoztatott, fel nem vállalt férfiékjt, a későbbiekben fordul a kocka s a férfi hallgatása szorítja vissza a magányos női kéjmegnyilvánításokat. A nemi aktusokat ezzel szemben, a korai filmekkel ellentétben, megszakítják, mert a nézők látni kívánják a magömlést, melyet a csúcsponttal azonosítanak. A férfinézők igényei által formált műfaj a megkönnyebbülés és nem a csúcspont ábrázolására tör. Az ejakulátum hatalmi megnyilvánulásként jelöli be a megszerzett nőt. A kéj orgazmusát nem tudják elénk állítani, s kárpótlásul a szerzés, a hatalom orgazmusát élik ki, mely a kilencvenes években az erőszak orgiává fokozódik. A pornó- és szexfilmben mindez tünetszerűen van jelen, míg a játékfilmben az ironikus kiértékelés tárgyaként látjuk viszont. A *Tiszta románc* orgiasztikus csúcspontja az a jelenet, amelyben a rendőrök, gengszterek és vagyonőrök tömegesen kiirtják egymást, a szexuális beteljesedés ezzel szemben a feszültség leeresztése, a nyugalom. A férfiak szerencsétlensége, hogy egy naturális álfeltétel, az ejakuláció, elejét veszi a valóságos, személyes kielégülési feltételek kutatásának. A férfi számára, úgy tűnik, mind a természet, mind a kultúra egy uniformizáló álfeltétel csapdáját

állítja. A férfiak elérik az ejakulációt, s többé-kevésbé ki is elégülnek. Ennek következtében idegen tőlük az orgazmusproblematika, annak firtatása, hogy e kielégülés milyen mérvű volt, s nevezhető-e orgazmusnak. Az orgazmus fő jele, fejtegeti egy nő, „hogy megszűnök mozogni." (Shere Hite: Hite Report. Das sexuelle Erleben der Frau. München. 1977. 135. p.) A férfi azonban nem szűnhet meg mozogni, mert a szexmunkát ráhárítja a természet és a kultúra.

Próbáljuk meg e nehezen megközelíthető szubjektív élményt eredményei felől vizsgálni. Ha „gyümölcseikből" akarjuk megismerni az orgazmusokat, a férfiak ilyetén élményeiről nagyon rossz lehet a benyomásunk. A kielégített nők beszámolóiban az orgazmust további érzéki szenzációk követik. „Néha még öt perccel az orgazmus után is remegek." (uo. 133. p.). „A halálhoz hasonló merevségbe esem." (135. p.). A férfiak nem vallanak hasonló szenzációkról. A posztkoitális szenzációknak vajon a férfinem természetéből következő maszkulin megfelelője a posztkoitális depresszió, vagy ez csak a női szexmunka korlátait tükrözi? A nemi aktus előtt a férfi úgy érzi, szerezni fog valamit, a nőt, a nő úgy érzi, veszíteni fog valamit, önmagát. Utána a férfi úgy érzi, veszített, a nő úgy érzi, szerzett valamit. A nő előtte, a férfi utána nyugtalan, frusztrált. A nő előzetes szorongásait és a férfi utólagos menekülését és depresszióját sokszor leírták, mindezek a szex és erotika normális kísérői; a szerelem szó bevezetését és magasabb stádium jeleként való akceptálhatóságát indokolja, hogy ez nincs minden esetben így. Néha a nő már „előre" nagylelkű és a férfi „utána" is boldog.

„Nem érdekel, meddig tart; tessék, dörzsölje a klitoriszomat, amíg elérem az orgazmust." – mondja a türelmetlen és kielégületlen nő, aki elégedetlen az önző vagy ügyetlen férfival (uo. 112.). A nők azt panaszolják, hogy amennyiben nem „kapnak" orgazmust, amennyiben a férfi ezt nem „nyújtja", a szeretkezés depressziót von maga után. Másrészt arról panaszkodnak, hogy a férfiak a magömlés után depresszíven visszahúzódnak, s nem dolgoznak a nő orgazmusán. Nem gondolnak rá, hogy a férfi talán a rossz élményből menekül ki sietve, mert orgazmus nélkül „ment el" (a szexfilmek terminológiája szerint), s ezért szedi a sátorfáját s menne, távozna mielőbb a szó közvetlen értelmében is. Sok férfi véli, hogy semmi baj az orgazmusaival, ám nem tanúsítanak partnernőik iránt melegséget, hálát, viszonyuk nem mutat fel nyugalmat, stabilitást, harmóniát, erős, megbízható, boldog kötődést. A férfiak a legritkább esetben reagálnak az aktus után „ernyedt boldogsággal" és „repeső gyöngédséggel". A depresszió, a közöny, az elfordulás és az alvásba menekülés nemcsak a férfiak durvaságával és önzésével magyarázható, oka lehet az is, amit az ejakuláció és az orgazmus különbségeként próbálunk megragadni: az ejakulációval járó megkönnyebbülés az orgazmus oldódása, beteljesülési élménye híján. Ez segítene azt is megmagyarázni, hogy a férfiak mindig motiváltak, mindig új nőt keresnek, nem alszik ki univerzális érdekeltségük. Csak az ejakuláció és orgazmus különbségére gondolhatunk, látva, hogy van néhány férfi, akit titokzatosan köt egy-egy nő, akitől nyilvánvalóan olyasmit kapnak, amit a többi, akivel az ejakulációt vagy akár a különféle archaikus részösztönöket aktualizáló „perverz" kielégülések változatos fajtáit kétségtelenül elérték, nem nyújtott. Ez persze olyan érzelmi rabság is lehet, amely nem elsőrendűen szexuális, néha azonban az erős, tartós és kizárólagos kötődéseket nyilvánvaló beteljesült erotika lengi körül. Feltehetőleg eme esetekben jutottunk el a férfiorgazmushoz, itt kereshetnénk, ha e párok nem hallgatnának, mulatva a világon. A teljes orgazmus thanatális mélységet is tartalmaz, ami egyfajta „teljes leszerelést" feltételez, a nemek szexháborújának végét, s a férfi mint agresszív nem önfeladását. Érthető, hogy egy növekvő mértékben agresszív világban a férfiak ettől óvakodnak, s az orgazmus minőségét

a hódítás mennyiségével akarják pótolni. Az utóbbi megoldásnak kedvez az új nőtípusok könnyebb hozzáférhetősége.

A thalasszális ösztön el akar rejtőzni és feloldódni a másikban, akit még az anyaméh ősparadicsomának mintájára képzel el, míg a thanatális ösztön már nem ezen a mintán orientálódik, hanem egy mindenki számára egyazon arculatot mutató oldódáson, melyet a halál, a semmi vagy a tiszta lét stb. fogalmakkal próbálnak körülírni. Ezért az igazi találkozást az biztosítaná, ha a férfi és nő is elérné a thanatális mélységet, és ez az ösztönük egymásra irányulna. Az *El ultimo cuple* című film tragikus sorsú énekesnője, Maria Luhan, a férfias imádót elutasítja, s a másik férfit választja, a gyermeteg lelkű torreádort, aki halálösztönét a bikákkal éli ki, thalasszális ösztönét a nő felé, de thanatális ösztönét az állattal való harc felé fordítja, s nem a nőbe, hanem a bikába hal bele. A tömegfilm csak bejelöli a mélységeket, melyeket a művészfilm fejt ki, de a tömegfilm gyakran nagyobb mélységeket jelöl be, mint amit a művészfilm kifejt.

Újabban mintha a thanatális orgazmustól való félelem a nők részéről jelenne meg, míg a férfiak kísérletezni kezdenének vele. A klitorális orgazmus mint kizárólagos kielégülési lehetőség hangsúlyozása az új nőgenerációk részéről, s a „vaginális" nőtípus ideológiává merevített megvetése a thalasszális orgazmusigények ideológiai idealizációja. A nő azt kívánja, hogy körülvegyék, beköltöztessék a becézés burkába, „foglalkozzanak vele". Ezzel egy infantilis férfiigényt, a férfiaknak az anyáról a szeretőre átruházott igényét adaptálja a nőnem. „Nem tudok az orgazmusomra figyelni, ha valaki állandóan bedugdos valamit a vaginámba, aztán kirángatja." – panaszkodik egy „klitorális" nő (Hite Report. 171. p.). Amennyiben a férfi is az orgazmusára figyelő, azt pontozó fogyasztónő útjára lép, úgy a nemi orgazmustól és a nőtől elfordulva más ekszтázisfeltételeket kezd keresni, feláldozva a thalasszális orgazmust a thanatális transznak (*Meztelen ebéd, Karambol, Las Vegas végállomás*).

A férfiaknál ejakuláció és orgazmus különbsége csapja be, vezeti félre a nemi életet, a nőknél klitorális és vaginális orgazmus különbsége. A két viszonylat között látható némi analógia, ami arra csábít, hogy esetleg mindkét esetben megpróbáljunk kis illetve nagy orgazmus különbségéről beszélni. Vagy ha úgy tetszik: kielégülés és orgazmus különbségéről. A nők beszámolói szerint a felületesebb klitorális orgazmus az intenzívebb, míg a férfiaknál a puszta ejakulációs kielégülés a felületes. Úgy látszik, mindkét esetben az a felületes rész, amelyből hiányzik a thanatális élményréteg. A meglepő különbség azonban az, hogy a nők beszámolója erősebbnek, a férfiaké gyengébbnek ítéli az élmény eme rétegét. A klitorális orgazmus a „totális csúcspont", míg a vaginális hozza a „végtelen nyugalom" és a „gyengédség érzését" (Hite Report. 178. p.). A végtelen nyugalom és gyengédség szimbóluma a filmtörténetben *A kék hold völgye* cselekményének színhelye, melyet még a *Blood – Az utolsó vámpír* cselekményének tükörvilága is idéz. *A kék hold völgye* esetében ez a hely vagy létállapot a nő szépségének és fiatalságának feltétele. *A kék hold völgyé*ben mindezt elveszítve a nő szétesik, a *Blood – Az utolsó vámpír* esetében a völgyön kívül gyilkológéppé válik.A vaginális orgazmust thanatális élmények jellemzik: a „kitöltöttség" vágya, „intenzív és fájdalmas vágyakozás", a vágy felvenni, körülvenni, befogadni, belülről megérintve lenni, kitárulni és kitágulni, átadni az én belső tereit (uo. 173. p.). Hosszú távú hatásai a thanatálisra csábító thalasszális orgazmusnak vannak, melyben az én belehal a másikba, s teljesen felkínálja, kiszolgáltatja magát: tengerként, sírként, anyaföldként, befogadó, termékenyülő és termő közegként, mely már nem a maga életét szolgálja. „Ha a férfi fontos szerepet játszik az életemben, szeretném,

ha a péniszét a nyakamig feltolná és belém mászhatna teljesen." (uo. 179. p.).A klitorális orgazmusban, akárcsak a puszta ejakulációs kielégülésben, ehhez képest mindig marad valami feloldatlan és ambivalens: „Eláraszt a megkönnyebbülés, de a megbánás is." (uo. 181. p.). A maszturbáció, mondja egy nő, gyorsabb és technikailag tökéletesebb eljárás, de a közösülés gazdagabb, mélyebb és tartósabb hatású (uo.167. p.). A maszturbációs orgazmus „gyorsabb és testileg intenzívebb, de utána bizonyos üresség és magányosság következik." (uo. 168. p.). A vaginális kielégülés lenne a jobb út, ha nem lenne különösen érzékeny, nehézkes, ha nem lenne ez a hosszabb út. „Szex minden lehetséges világok legjobbikában? Akkor a klitoriszom a vaginámban volna, hogy a közösüléskor elélvezhessek." (uo. 204. p.). A klitorális érzékenység ambivalens, a vaginális pedig labilis és feltételes. Az „elélvezés" igényét a nők a férfiaktól veszik, s funkcióhalmozó versenymentalitásukban nem veszik észre, hogy ez az „elélvezés" a férfiakat sem tette boldoggá, s a férfinem a nők titokzatos és megfoghatatlan vaginális orgazmusának thanatális kéjeit irígyli és kutatja.

A „labilitás" fogalmát használtuk az imént, s ezért nem árt hangsúlyozni e fogalom specifikus státuszát az emberi természet esetében. A természet nem gondoskodik eléggé az emberi szexualitás sikeres bonyolításáról, melynek vezetését átveszi a kultúra, ezzel kiszolgáltatva azt természet és kultúra, kultúra és civilizáció, valamint a különböző kultúrák konfliktusainak. Nem minden társadalom rizikótársadalom, de a természet felől tekintve minden kultúra az ösztönzés és szabályozás rizikós, labilis rendszere. A kultúra konfliktus- és rizikópotenciáljából azonban nagy előnyök is fakadnak. Az, hogy nagyon labilis, azt is jelenti, hogy rendkívül rugalmas az emberi szexualitás: az egyik partner lustaságát, frigiditását vagy kulturálatlanságát a másik empátiája, tapasztalata és kreativitása jóvá teheti. Eme jóvátételi mechanizmusok feltárása érdekében vezettük be a szinkronizációs orgazmus fogalmát.

Az orgazmus végső bizonyítéka a hűség. Ez a hűség azonban csak a kielégült szenvedély hűsége, ami még mindig túl közel van a szexuális rabság fogalmához. Az ember más lett a beteljesedés élményében, akár egy házasság elkötelezettségére is vállalkozik, s gyermekre is vágyik, mint az átélt közös boldogság emlékszobrára. A szerelmi történet főszereplője azonban mindebben mindvégig ő. A régiek többre becsülték az olyan szerelmeket, amelyekben a másik fél a főszereplő, s egyáltalán nem tartották nemcsak házasságfeltételnek, de szerelmi feltételnek sem az orgazmust. A szexuálesztétikának nem feladata, hogy a kortársak orgazmuskultuszába „szexpol"-mozgalmárként vagy biopolitikusként beavatkozzék, de feladata, hogy az eltérő, idegen, egykori kultúrákat is megértse.

17.11. Orgazmusdiszkusszió és kéjhermeneutika

Akinek nem volt orgazmusa, gyakran nem tudja, hogy volt-e neki vagy sem. Sokakat, akik eddig azt hitték, kielégítő nemi életet élnek, egyszerre elbizonytalanít az orgazmusdiszkusszió. Aki átélte az orgazmust, annak számára ez egyértelmű, ám ő sem feltétlenül veszi észre, ha egykor orgazmusokhoz vezető szexuális tevékenysége utóbb köznapi kielégüléseket nyújt csupán. Nem akkor észleli, hogy nincs orgazmusa, amikor az eltűnik, hanem akkor észleli, hogy eltűnt, amikor visszatér. Az orgazmusképes kapcsolat sem mindenkor egyformán orgazmusképes, sőt, nem is igényli mindenkor az orgazmust. Beszéltünk róla, hogy a szerelem sem feltétlenül igényli az orgazmust. Az orgazmus a teljesítménycentrikus

versenytársadalom fétisévé válik, s az orgazmusterrort ma első sorban a női nem képviseli. A női orgazmusdiszkusszió vezette be azt az agresszív kéjelszámolási rendszert, melynek hatására az addig ejakulációban vagy hódításban gondolkodó férfiak is figyelni, pontozni kezdték kielégüléseiket, s bírálni a szolgáltatóként felfogott partner teljesítményét. Ami a figyelem tárgyává válik, az óhatatlanul egyúttal a kétely tárgya lett. Az ember nemcsak a másikkal van gondban, akit vád alá helyez, (mert nem adott orgazmust, vagy „igazi" orgazmust, vagy „elég nagy" orgazmust,) magával is gondban van, mert kérdéssé válik, hogy az átélt szexuális kielégülés orgazmus volt-e egyáltalán. Az emberek gyanúval szemlélik egymást, s rettegnek, hogy nem jártak jól. Vagy még inkább attól rettegnek, hogy partnerük jól járt.

Minél jobban figyelik az orgazmust, annál inkább eltűnik. De ha nem tűnik el, akkor is kérdés, hogy hol van, mennyiben jelentkezik. Segítség lenne, ha mérni tudnánk, de csak azután azonosíthatjuk megmérendő testi mechanizmusait, miután valaki orgazmussá nyilvánította, s azután is kérdés marad, hogy az orgazmust mértük-e vagy olyan kísérőjelenségét, mely merőben más lelki izgalmakat is kísérhet. Az izgalom mérhető, ám a mért testi állapotok és változások vérmérséklettől és testi állapottól függően mást-mást jelezhetnek. Az, amit mérni tudunk, legfeljebb egy izgalomszint, az orgazmus azonban ekszẗázisélmény, amely az éntől való szabaduláshoz, olyan megnyugváshoz vezet, amelyből lelki újrakezdés fakad. Maga a kéj is hermeneutikai probléma, beteljesedése még inkább. A kéj messzemenően függ attól a hittől, hogy az ember kéjt él át. A kéj gyönyörbe való átmenete – egyfajta belső megtisztulási folyamat – pedig függ az átélt élmény és a partner megítélésétől, s az átélő helyeslésétől; a gyönyör fel nem lépte esetén a kéj undorba vagy közönybe torkollik, melyek az ambivalens élmény ébresztette elhárító mechanizmusnak tekinthetők. Ha a kéj csak pillanatnyi izgalom, úgy antiklimax követi, míg pozitív interpretációk közbelépése esetén az izgalom kéje a nyugalom gyönyörében még egyszer beteljesül. Az első beteljesülés megfelelője a mitológiában az utazás a világ végére, égbe és pokolba, sámáni repülés, paradicsomba repítő varázsszőnyeg stb. A második beteljesülés megfelelője a hazai part, az otthon képe, mint végállomás, valami olyan jó meghittség képe, amibe belehalni is jó. Az olasz történelmi-mitológiai filmekben Herkulest vagy Odüsszeuszt a világ végén nagy varázslónők várják, a hazai parton szűzies és paraszti hitvesek. Ha hivatalosan királynők is, a XX. század fogalmai szerint leginkább egy jómódú otthont teremtő, gondoskodó „kuláklányhoz" hasonlítanak.

A magasabb agyfunkciók lebénítása, a realitásvizsgáló én kikapcsolása, a lelki izgalomnak a képi benyomások emléknyomait megszálló visszaáradása kemikáliák által is elérhető. Az agy kémiai vagy elektromos izgatásával elérhető kéj teljes, de tárgytalan. A kábítószer hívei – pl. a *Trainspotting* című filmben – azt állítják, hogy hatékonyabb, teljesebb gyönyört jelent, mint az orgazmus. A *Trainspotting* ironikusan tálalt szexjeleneteit látva ez nem a kábítószer értékét, hanem a szexuális kultúra visszafejlődését igazolja. Egy kultúra csődjét mutatja be, amely nem tudja összehangolni a férfi és a nő, receptivitás és aktivitás, thalasszális és thanatális orgazmus értékeit. A tömegtársadalom a pótkielégülések útjára lép: mindenki ellátható tablettákkal, ennél többet a társadalmainkra rátelepült, kultúráinkat felszámoló világelit nem ígérhet. Ez utóbbiak legfeljebb maguknak, a tömeg számára nem fognak kiképezni a római cézárokat, francia királyokat vagy keleti kényurakat megillető khöz hasonló magas kultúrájú kurtizánokat. A szerelem és házasság elévülését hirdető posztmodern technozófia és biopolitika luxusbordély és tabletta alternatívájában látja a jövőt.

Az ember átélhet kéjt, kielégülhet, megnyugodhat, elvezetheti a feszültségeket – a szexuális örömszerzés, kéjélmény, feszültséglevezetés, megnyugvás hozzátartozik az orgazmushoz, de együttesük sem teszi ki azt. Az orgazmus szexuális úton elért eksztázis, amely olyan halálközeli élményre hasonlít, amelyből visszatértek. Egy reverzibilis halál. Az egyetlen olyan örömélmény, mely versenyképes a kín intenzitásával. A regressziónak az abszolút kezdetig, lét és nemlét határáig kell elérnie, hogy az orgazmusélmény teljes legyen. Ha az élményt rétegekre bontjuk, s a kellemes izgalmat, kéjes izgalmat, gyönyört mélyebb érzések követik, ezek elsője egy oldódásélmény (thalasszális orgazmus), majd egy széthullás vagy tágulásélmény, valamilyen azonosulás egy táguló világegyetemmel (thanatális orgazmus). A thalasszális orgazmus az élet-tudat, természet-kultúra átmenetet modellálja megfordítva, a thanatális orgazmus az anyag-élet, semmi-lét átmenetet állítja a reverzibilis élményidő színpadára. A thalasszális orgazmus az életfolyamhoz, a thanatális orgazmus az egyetemes anyagfolyamhoz való hozzátartozás megrázkódtatásszerű feltárulása. A teljes orgazmus kétlépcsős mimézise egy bennefoglaltságnak, hozzátartozásnak, egy szerződésnek, melyet a szabadságra törő individuális szellem felmondhatni vélt.

Az etnológia és vallásfenomenológia nagyobb segítséget adhat az eksztázis tanulmányozásához, mint a kísérleti pszichológia vagy a fiziológia. Az orgazmus feltétele, hogy a szerető teljesen átadja magát – még csak nem is a kéjnek, hanem egyszerűen szerelmének. Az önátadás, önlemondás eme feltétlensége természetszerűleg határos az iszonyattal. Van tiszta thanatális orgazmus is, mely a kínt, kínzást, kínhalált, haldoklást kíséri. Ehhez képest az imént leírt szerelmi önátadás maga is csak metafora. A primitívebb filmek a kínzó oldalán keresik a destrudó orgazmusát (*Fűrész*), a mélyebbek az áldozat oldalán keresik a thanatoszét (*Mártírok*). A klasszikus *Karmelita beszélgetések* thanatális orgazmus és üdv viszonyát feszegeti. A *Viridiana* hősnője csak kacérkodik azzal a teljesen delibidinalizált thanatális orgazmussal, mely által a *Karmelita beszélgetések* hasonló sorsú hősnője visszapereli az üdv lehetőségét a modern ember számára. A delibidinalizált thanatális orgazmus megvalósítja az üdv paradoxonát: a végső csúcsot azonosítja a végső szakadékkal, a csúcs olyan mélységét tárva fel, amely felszámolja mysterium tremendum és mysterium fascinans különbségét.

18. SZEMINÁRIUM:
THALASSZÁLIS ORGAZMUS
(Charles Walters – Busby Berkeley: Easy To Love)

A klasszikus elbeszélés korában Hollywoodban egy virágzó sikerműfaj, a gengszterfilm fogadja be és formálja a maga képére a sportjátékfilm egyik műfaját, a boxfilmet, Spanyolországban a szerelmi melodráma a torreádor és a bikaviadal tematikáját. A negyvenes években a sport egy formája a revüfilmbe és nem a harcifilmbe hatol be, és a nő, nem a férfi révén. A következőkben Esther Williams *Easy To Love* című filmjét vizsgáljuk.

A film Frank (Van Johnson), a munkáltató illetve producer és Edith (Esther Williams), a dolgozó illetve sztár szerelmi komédiája. A Vadnay László forgatókönyvéből készült film a kultúripari és nemi kizsákmányolás kombinációjával indítja a cselekményt. A férfi magányos és boldogtalan, mert túl jól akar járni, nem hajlandó osztozni a hatalmon és hasznon. A nőt terméknek, árucikknek tekinti, s az árunak eladója és nem vásárlója szerepéhez ragaszkodik, mert a vásásrló a lehetséges becsapott. A hősnő csábos pózai mögötti valóság a kizsákmányolt munkáslány szerzetesi aszkézise. „Tudja maga egyáltalán, hogy napi tizenhat órát dolgozom magának? Először vizisí, aztán úszás, utána a turistákra kell mosolyogni, végül gépírni – legközelebb már főznöm is kell magára!" – lázong a nő. Edith titkon szerelmes kizsákmányolójába, Frank azonban nem reagál. „Miért akar egy lány egy kis flört után minden áron férjhez menni?" – kérdi egyszer Frank. Fölösleges a házasság, mert a sokoldalú kihasználás már munkaadó és munkaerő viszonylatában teljesült. A hasznosság, a gyakorlatiasság diadala kiküszöböli a szerelmet, ami Frank érzése szerint veszélyeztetné az egyoldalú függést, mely szinte Frankenstein és teremtménye viszonyára emlékeztet. Esther Williams más filmjeiben is beleérző bájmosollyal mentegetőzve menekül a szerelmes férfiak elől, s egy komikus figurát kezd váratlanul életörömre tanítani, a legrászorultabbat, mert az a legszerencsétlenebb, aki – mint Frank – nem tud szerencsétlenségéről.

A nő az oldott elemben mindenható vagy mindentudó, a férfi a száraz elemben mindent hatalmában tartó. A nőé a művészet, a férfié az üzlet. Az élet az üzleté, a művészeté az álélet, élet és művészet nem egyesül életművészetté. A nő művészete a képpé és ezáltal élménnyé, örömmé válni tudás, a férfi tudománya pedig a kép eladása, s nem a készség, segíteni a képek által ígért szépség realizációját. A Frank által teremtett szórakozópark és vizicirkusz az ígéret és látszat világa. Az ember az ígéretet fizeti meg, nem a beváltását. Olyan verseny folyik a jelentésekért, amit a tárgy csak zavar, mert a megtalált tárgynál meg kell állni, a vágytárgy elérése olyan életutat nyit, amely merőleges a mindig új illúziók által motivált versenypálya tolongására.

Az első revüszám fárasztó egész napi munka után vár Edithre. A revüsztár számára munka, ami a filmbeli (és mozibeli) nézők számára élvezet. A lány azt az örömöt mutatja be, amelyről le kell mondania, hogy bemutathassa, azt a boldogságot és kéjt, amelynek nem alanya, hanem szimbóluma. A művészet (vagy általánosabban: a szépség) az inkom-

petens életben sansztalan kompetencia kitérési lehetősége olyan köztes szférába, ami érzéki valótlanságnak nevezhető. A revükép színhelye mesterséges dzsungel, trópusi esőerdőt utánzó cipruskert. Edith és partnere, Harry, a *Tarzan*-filmek szerelmespárját utánozva jelenik meg a lombkoronák között, a zöld boltozat magasából vetik bele magukat a nedves mélységekbe. A vízből kiemelkedő fák törzseinél zenészek állnak, mintha a fák dala szólítana, a természet zenélne.

A nő visz a vízbe és ő uralkodik benne. A parton a férfiak vannak előnyben, a vízben a nő. A nőuralom az életfolyam uralma, a férfiuralom az elkülönült dolgokká merevült létezőké. A vízbe ugró nő valójában magával azonosul és a vele való azonosulásra hív fel. Harry Edith után veti magát és a nő mozdulatai által diktált módon úszik. Nő és tó azonosulása következtében a férfi és a nő, a tóban úszva, mintegy a nőben reagálnak egymásra. A vízben lebegő Esther Williams kissé megelőzve vezeti partnerét, mintha Edith karjainak feladata lenne szétválasztani az elemeket és helyet csinálni bennük az embernek. Arcán a mosoly egyszerre szende és élveteg. Úgy simul a hullámok közé, mint puha ágyba, és úgy fordul a vízben, mintha szeretkezne vele.

Férfi és nő oldódásának eredménye a nedves elemnek a szépség elemévé válása, a víz kivirágzása. Lebegő színes virágtakarók között nyíló viziutak ruganyos kozmoszában járunk. Az izzó színű, lebegő virágágyak között fehér hattyúk úsznak, tarka papagályok ülnek az orchideák befonta ágakon, s mindez Esther Williams nedvesen csillogó, arany és gyémánt testét veszi körül, az oldott elbűvöltség mosolyával csábító tanítót, kinek mozdulatai egyszerűsítve visszhangzanak az őt követő férfi reakcióiban.

Esther Williams háton fekve úszik, hátrafelé, társa hason csúszik és lebeg, előre, a nő combjai közé. Az embertestek úgy hatolnak a vízen nyíló virágszigetek színes foltjai közötti sötét járatok homályában, ahogy a férfi lódult a nő felé. A túl nyersen erotikus reagálás már nem erotikus, hanem obszcén, Esther Williams ezért hátat fordít, kifordulva az egyesülési aktust utánzó helyzetből, s most úszása az üldözött képét idézi, de lassan menekül, s nem is előre, hanem körben, a menekülést hívogató csábítással kombinálva. Közben mozgósító mosollyal pillant vissza az üldözőre.

Föléjük hajló fatörzs girbe-gurba kapuján úsznak át, melyen cifra madarak üldögélnek, mind színesebb virágtengerek mélyére vezetnek a víziutak, a férfi és nő mozdulatai pedig mind jobban összehangolódnak. A nő viselkedése az egyik férfival szemben a parton, és mozdulatai a másikkal szemben a vízben azonos értelműek: mindkét esetben lázadozás és símulás váltakozása. A szárazon a férfi dolgoztatja a nőt, a vízben a nő a férfit, a vízi partner, Harry ezért előbb kezd reagálni mint a szárazföldi Frank. Harry egyszerre átveszi a kezdeményezést, hol kezét, hol lábát érintve lódítja a nőt, pörgeti, mire az hozzásímul és átöleli. Az úszók alámerülnek és rikító színű virágmező közepén bukkannak fel, súlyukat vesztve kifekszenek a virágzásban, melynek örvénye lassan pergeti őket. A kényes, édes mosolyú Esther Willliams úgy fekszik bele a férfiak karjaiba a lágy elemben, mintha nyújtózkodna, egy csecsemő ártatlanságával, vagy egy istennő földi dolgokon túlemelkedő tudásával. Csupa virág közegben talál egymásra férfi és nő, de a partra lépő lány megtagadja a csókot, melyet a vízben megengedett.

Joe Pasternak produkciói cifra és bolondos filmek, amelyek gátlástalan cirkusza és humora nem károsítja a romantikát. Esther Williams élveteg, kicsit feslett világ nagyromantikus lelke és középpontja, a sok modoros szépséggel szembeállított szelíd és temperamentumos

szende: vidéki lány. „Női hal férfit horgászik, hihetetlen, de igaz!" – henceg barátnőjének, amikor lánykérésnek hiszi a New Yorkba szóló meghívást, holott Frank dolgozni, eladni viszi a lányt, fényképpé dermedve látjuk viszont őt New Yorkban. A reklámügynököknek eladott, kamerák számára kikészített, rikító vörös ruhában pózoló vágytárgy a vágyak áldozata lett. A vonzerő ára a robot, a boldogság nem esik egybe képével, végül, az egész napi munka után a sztár úgy szökik el lakosztályából, mint iskoláslány a nevelőintézetből.

A szökés éjszakáján új udvarló lép be Edith életébe. Frank nem vette észre a szerelmet, ezért váltakoznak a férfiak a nő mellett. A nő első alternatívája a Tarzan-típus, a szerelmes atléta és a menedzser. A kissé buta izompacsirta és a kihasználó, vérszívó üzletember. A vízi férfi és a parti férfi. New Yorkban megkettőződik az alternatíva, s már két másik udvarló ostromolja a főnökét ostromló lányt: a vízi Tarzan és a népszerű slágerénekes. Mivel Edit Harryt nem veszi komolyan, a női lelket próbára tevő alternatíva a kihasználó prózai férfi és a romantikát tökéletesen eljátszó, a szerelmet profi módon az élet színpadára állító csábító típus.

New York olyan nőparadicsom a film közepén, amilyen virágparadicsom volt Florida a film elején. Freddy, a táncdalénekes előbb a zongorára felülő dekoratív hölgykoszorúnak énekel vidám, könnyed és behízelgő dalt, mire a zongora megperdül, forogni kezd – mint korábban Florida vízében Esther Williams – s a kamera előtt elvonuló lányarcok ismétlik a dal egy-egy sorát. Miután Esther Williams belép a bárba, a női csoportkép szétesik, az iménti nők kalandra hívó, kacér mosolyát Esther Williams sugárzó, nem pusztán kalandra, hanem életre csábító mosolya váltja fel. Az egyetlen nő elvon a sokaktól minden fényt. A reflektorfény izolálja Don Juant és szíve új hölgyét: a férfi romantikus dalba kezd, a szerelmi melankólia rajongásával látszólag kínálja és ígéri, valójában inkább siratja elmúlt korok nagy, komoly pátoszát, melyet ma már csak eljátszani lehet.

A nőcsábász két egymást követő dalt énekel, az elsőt a Sok Nőnek, a másodikat az Egyetlennek. A könnyed dal során sok női arc vonul el előttünk, a panaszosan elbűvölt vallomás dalával szemben egyetlen arc ismétlődik. Egyik esetben a szépség kínálkozó színes piac, a másik esetben elnyelő mélység. Az elnyelő mélység magába mélyed, a varázslat visszahat a varázslóra. Esther Williams spiccesen símul a csábítóhoz az átmulatott éjszaka után. Ez az a pillanat, amikor a nőt saját elbűvölő erejének felismerése bűvöli el, valójában önmagától részeg, a férfi csak a nő tükre.

Floridában Esther Williams tánca veszi birtokba a tengert, New Yorkban egy akváriumba van zárva a sellőtánc. Ez nem csupán hátrány, előny is, a filmbeli színház nézői, akárcsak a filmszínház nézői, betekintést nyerhetnek a mélybe. A színpadon felállított akváriumban vízalatti sellőtáncot járó Esther Williams kimosolyog ránk a mélyből. A test feletti és az elemek feletti uralom egymást feltételező kettős győzelmének könnyed győzelemnek kell lennie, másként nincs vonzása, értéke, mert túl nagy lenne az ára, és nem lenne benne elég szabadság. A játékosság jelzi, hogy a mélység is az ember otthona és az erőpróba is öröm. Esther Williams rab halacskaként merül fel és alá az akváriumban, de a rabságot szabadsággá változtatja az elérhető tér kihasználása, az, hogy hősnőnk perfekciója többet hoz ki belőle, mint mások akár a tengerből.

Az egyik férfinak Esther Williams udvarol, a másik kettő neki. A kizsákmányoló egyik konkurense a kidolgozott izmok embere, a másik a kidolgozott hangé. A testépítő és a szavak építője. A rajongó és a csábító. Valójában mindkettő reménytelen udvarló, álhős, akik nem képesek megrendíteni a komikus figura pozícióját. A Herkulesből és a Don Juanból, a szoká-

sos szerelmi történetek hőseiből lesz itt álhős, és a komikusból, aki a szerelmi történetekben álhős szokott lenni, a női vágy tárgya. Freddy, az énekes nagy karriert kínál New Yorkban, Harry, az úszóbajnok (az olajkirály fia) nagy gazdagságot Texasban, a nő mégis visszatér a kizsákmányoló Frank cipruskertjébe, Floridába. A szerelem lényege a rosszul járás: együtt lenni és maradni tudni annyi, mint rosszul járni merni és ennek örülni tudni. Miután mindez világossá vált, kedves, bolondos vízibohóc jelenetet ad elő Esther Williams, melyben foghíjas, vörös orrú, csetlő-boltló figuraként lép fel a floridai gyermekek mulattatására.

A fehérre meszelt bohócarc szeme sír, a szája nevet. A kis bohóc kívül jó képet tud mutatni akkor is, ha belül fáj. Mozgása is kétértelmű: 1./ mindent belead a nagy igyekezetbe, 2./ az eredmény mégis apró katasztrófák sora, 3./ de a hős kis bohóc minden katasztrófából tovább úszik, repül és bukfencezik, 4./ legyőzhetetlenül. Szinte ugyanerre az arcra ismerünk rá később Fellini *Országúton* és *Cabiria éjszakái* című filmjeiben, melyek mintha európai és művészfilmi kommentárok volnának Esther Williams bohócszámához. Amerikai és tömegfilmi kommentárja Doris Day *Jumbo* című filmje. Filmek sora utal vissza Esther Williams megható arcára. Ezt az érzést erősíti Fellini *Bohócok* című filmje, melyben a komikum szintén kifordított tragikum, az örök vereségek együttese pedig győzelem. A zuhanó Esther Williams apró esernyőt használ ejtőernyőként, amely nem fékezi a zuhanást a krokodiltóba. A féktelen erők reménytelen fékje nem segít, a buzgó kis bohócot fogait csattogtató hatalmas műkrokodikl üldözi körbe-körbe, ellentétébe fordítva a korábbi szerelmi vízidudttet, melyet idillként éltünk meg a film elején. Esther Williams torzan vigyorgó, szomorú kis bohócot játszik, a szerelem bolondját, aki egy majom társaságában menekül a medencében a rém elől, mely ebben a pillanatban talán az egész hímnem vagy minden szenvedély képviselője. A partra lépő bohócarcú lány elutasítja Harryt, az olajmezők örökösét: „Beleszerettem valakibe. Egy másik férfiba. Annyira sajnálom, de szeretek valakit." – mondja a könnyes mosolyú kis női Chaplin, aki minden jó ajánlatot következetesen elutasít a rosszért.

Az Edith nyomán Floridába érkező Freddy új arcával ismerkedünk meg: Don Juan ezúttal öreg hölgyek körében adja elő dalát, akik az élet szeretetét és a szeretet életét dicsőítő dalba bekapcsolódva az összképben mindent visszanyernek, amit külön-külön elveszítettek. Hatalmas eső csorog az ablakon. A New Yorkból idáig követett nővel való randevúra készülő énekes dalára öreg hölgyek lépnek elő, csoportosulnak a zongoránál. A minden bajt, rémet, hanyatlást és elmúlást látszattá nyilvánítva elűző szerelem-mágia víziója egy figyelmes és lovagias világ, melyben az öregség csak látszat, míg később, a slasher korában, egy elvadult világban, a fiatalság szépsége válik puszta látszattá, felszínes dekorativitássá, a rémek táplálékává vagy felkoncolandó játékszerévé. Az esős éjszaka és a múló idő depresszív sugallatai ellenére zavartalanul intonált szerelmes melódia Freddy köré vonja, majd táncra perdíti a hölgyeket. A vidáman szomorkás dalra Freddy karjában táncot ropó sovány kis vénasszony, szinte táncra éledő hulla képe komikusan megrendítővé teszi a nagy vidámságot. A Freddy által megpörgetett öregasszony szédülten tántorog ki a boldogság emlékezetének táncából, de magához térve úgy fut Freddy után, mint egy kamaszlány, csak Esther Williams megjelenésekor áll félre. Edith, azaz Esther Williams levonul a lépcsőn, bekapcsolódik a dalba, melyet mégsem ő, hanem az öreg hölgyek totálba foglalt képe zár le. A bohócjelenet témája a csúf felszentelődése széppé, a szépség áttetszése a csúfságon, a széplányoknál szebb csúnyalány különös varázsa. Az új revüjelenet a fiatalság áttetszése az öregségen. Esther Williams besétál, hangja belefonódik az öregek dalába, majd azoké beleolvad az övébe, ezúttal, az

élettel ellentétben, a fiatalság követi az öregséget, az öregség csak napszak vagy valami meteorológiai jelenség, futó eső.

Kibontakoztott a konfliktusrendszer. Két férfi harcol a nő szerelméért, egy férfi a nő (és a maga) szerelme ellen. A nő a két ostromlót használja fel a menekülő féltékennyé tételére. Újabb vizirevü attrakció következik, felvirágozott csónakok lebegnek, melyek egyikében a címadó dalt (Cole Porter: Easy To Love) énekli a Don Juan Edithnek, mint virágkoszorús vízikirálynőnek, a Tó Asszonyának. Közben beesteledik, Freddy már a parton énekel, Edith pedig már nem csónakban lebeg, hanem a vízbe merül, lassú tempóval perdül, elmélyült tintaszínt öltő hullámok fogadják maguk közé. Az ígéret mindig patetikus, a beváltás hartárán azonban a komikum kísért. A film elején Frank lánykérésnek tűnő akciója értékelődött le, a film végén Freddyé. Frank New Yorba vitte, Freddy Párizsba hívja a lányt. Edith ezúttal már kissé gyanakvó.

– Nászútra gondolsz?

– Többé-kevésbé?

– És ezt hogy gondolod Freddy? Inkább többé vagy inkább kevésbé?

A cselekménynek és az Esther Williams jelenséget feltálaló víziónak is csúcspontjára értünk. Vízsugarak kapusorának gótikus katedrálisában suhan Esther Williams. Ünnepelt győztesként, háromszorosan imádott nőként és tömegesen imádott sztárként emeli magasba fél karját. Uralt mélységek fölött suhanva üdvözli a parti tömeget és a közéjük vegyült szerelmi konkurenseket. Sorra csatlakoznak be mögé a vízi-tánckar tagjai. A csapat minden gyarapodására felcsattan a zene, fröcsköl a hab, és mire összeáll a kar, kibontakozik a melódia, mely ellenállhatatlanul rohan a nő nyomában és rajongva ünnepeli őt.

A piros trikóban suhanó Esther Williams mögött száll, mosolya körül csapkod kis piros sála. Ő ránk mosolyog, a zene, mintha csak lelkünk válasza lenne a nő mosolyára, újra felujjong, a kar arcvonalat képez és a felkavart víz nagytotálja, egy légifelvétel perspektívájában, absztrakt formációt alkot. Míg a légifelvétel a felkavart tenger nyugtalanságát tárja elénk, a partvonalon a lábukat a vízbe lógató fürdőző szépségek az Esther Williams által előidézett nagy viharra és örvényre utaló kis viharokat, talpalatnyi örvényeket kavarnak. A lubickoló nőlábak elevenné teszik a partokat, minden él, az elevenség átfogja a létet.

Edith beáll a sorba, majd az arcvonal elé kanyarodva újra átveszi a vezetést. Ég és víz közé ékelődik a tánckar, a szépség pedig fúrófejként nyitja ki a világot. Amerre elhalad Esther Williams, vízoszlopok törnek fel a nyomában, víztornyok elajkulálnak az ég felé, amerre a csapongó nő felszínt simogató szeszélye kanyarog. A végső revüszám feladata a beteljesedés csúcsélményének megformálása. Borzongva újjong a zene és szikrázva fröcsköl a víz; a simogató rohanás nyomán nagy ejakulációk kötik össze az eget és földet. A motívum a korábbi *Bathing Beauty* című filmben is megjelenik, ha lehet, még hatásosabban: a *Bathing Beauty* vízoszlopai ezúttal lángoszlopokat zárnak magukba.

A vízitáncosok gúlát képeznek, melynek csúcsa Esther Williams. Előbb a horizontot hódította meg, most a vertikális dimenziót. Alulnézetből akrobatikus embertornyok, felülnézetben mértani alakulatok egységébe forrnak a résztvevők. Előbb akadályokat átugorva lendülnek magasba a tánckar tagjai, hogy Esther Williams túlszárnyalhassa őket, amikor – a repülőgépről leeresztett trapézba kapaszkodva – a felszín többiek általi pillanatnyi elhagyásait nagy elszállássá fokozza. Edith elszáll, hogy magasabbról ugorva mélyebbre merüljön, majd újra kedvesen mosolyog felénk a csillámló vízalagutak fényözönében: vízsugarak góti-

kájában közeleg, kék ég, fekete és sárga zászlók sorai és fehér vízsugarak között tárva felénk karját. Erre középen óriás vízoszlop tör fel, mely elé kis vízsugarak sora von eltávolító rácsot, messzire tolva a nagy izgalmat a kisebbek világától. A zászlók tengerében pózoló Esther Williams, akár egy címerkép, harsány üdvígéreteket szignalizál.

Vége az előadásnak. A tenger királynője ismét szomorúan ballag a parton a diadal után, de amikor véletlenül leüti őt a perdülő, szeles barátnője vállán átvetett vízisí, három férfi rohan ápolni, de most Frank a leggyorsabb, aki végül szerelmet vall.

A fenség tagadása az erkölcsnek, a szépség tagadása az egészségnek szóló hadüzenet. Az emberiség emlékezete ellenanyagokat keres, így jön létre a tömegkultúra virágkorában a zseniális giccs, a giccs-remekmű. A giccsérzést az kelti, ha az élmény csak a thalasszálisig merül, és nem vallja be a thanatális forrásokat és mozgatóerőket. A zseniális giccs igaz és elbűvölő mozzanatát képviseli egy teljesebb igazságnak. Igazságtartalma abban áll, hogy a boldogság megtérés a thanatálisból a thalasszálisba. Az élet alapjai és forrásai csak akkor hagynak élni, ha sikerül ez a megtérés, azaz ha a kultúrából nem veszett ki a mágia öröksége, a bűvölet.

19. SZEMINÁRIUM:
THANATÁLIS ORGAZMUS
La fille sur le pont (Lány a hídon)

Erotikus futóbolond-e Adele (Vanessa Paradis)? Szemtől szemben ülünk vele, hosszú, provokatívan statikus jelenetben vall, dupla kudarc képviselőjeként, mint meghiúsult nő és mint meghiúsult ember, mert nemcsak a női szerep körvonalai homályosultak el, az embernek a kozmoszban betöltött szerepe is kérdés. Adele épp az erotikus nő ellentéte, a kacérság, csáberő és női önbizalom nélküli szexuális infláció áldozata, kölyök, akinek nővé válása maghiúsult, bárkivel szeretkezik, de nincs szerelme, még szeretője sem, nem tud kötődni, megtartani, zsákmánnyá lecsúszott magányos vadász, akinek izgalma sem kéj, csak szorongás az unalomtól. Az élet általános motiválatlansága tesz szexfutóbolonddá, de ez az erotikamentes szex csak a kudarc rekordja. A lány közelképét látjuk, amint értelmetlen életéről beszél a pszichológusnak. „De mire vár, Adele?" A lány kisírt szemmel felel: „Hogy történjék valami!"

Az élettől való megválás kísérletének eredménye a férfival való találkozás. Adele a hídon áll, ugrásra készen, amikor megszólítja egy sötét alak. A kallódó nőnek elege van az életből, a lecsúszott késdobáló pedig öngyilkosjelöltet keres új produkciójához: két olcsó élet fekteti bele maradék lelki tőkéjét egymásba, az értéknövekedés reményében. Lehet-e két kiúttalanság kiút egymás számára? Lehet-e két végpont egyesülése kezdőpont? Gabor (Daniel Auteuil) magyarázkodik: „Toborzok. Nőket. Öngyilkos jelölteket." Megokolja: „Negyvenen túl már kockázatos a késdobálás." Végül ajánlatot tesz: „Ha valóban öngyilkos akar lenni, adhatok egy lehetőséget." Az apatikus, motiválatlan, hideg világban induló filmet kezdettől fogva török zene kíséri, a kiábrándult kárvallottak csődjét ezzel Az illatos kert és az általa képviselt Kelet távolabbi szózatai (Káma-Szútra stb.) szólongatják. A török zene kalauzol át a meghiúsulás szimptomatikájának dokumentarizmusából a melodráma felé, jelezve a szerencsétlenségben a szenvedélyt, a hátrányban a fölényt, a kevesebb formájában stagnáló többet. A török, akárcsak az arab vagy az indiai zene a mai nyugati fülnek első sorban nem egzotikumot jelent, hanem az indázó dallam végtelen nyitottságát a nyers ritmus monotóniájának zártságával szemben.

A nő, aki csak új csábítást hall ki az ajánlatból, új prédaleső férfit sejt az idegenben, aki negyed óra után távozik a hátsó ajtón, mint a többiek, a mélybe veti magát, de a férfi követi, együtt fuldokolnak. Mentőautóban látjuk viszont őket. „Maga húzta ki?" – kérdi a mentős a férfit. „Sötét volt, ki tudja, ki kit húzott ki a vízből." – feleli Gabor. Ez az első utalás a filmben, mely az interakcióban elfoglalt alanyi pozíció elbizonytalanodására utal. A termékeny viszony az alanyt a tárggyal egyértelműen szembeállító instrumentális viszony ellentéte. A további poén pedig az lesz, hogy a teljes dezinstrumentalizáció boldogsága feltételezi az extrém instrumentalizáció kegyetlenségét.

A férfi-nő viszony is ellentétébe fordult, Adele szkeptikus, fásult, kiüresedett: a férfi vágyik a reményre. A remény horizontja az élet, a vágyé a konkrét nő. Gabor nem csábító, nem

a konkrét nőre vágyik, csak az életigenlő reményt próbálja élesztgetni magában és a lányban. Jók vagyunk-e valamire? Jó-e valamire az élet? Van-e értelme nekirugaszkodni, van-e perspektívája az aktivitásnak? Elképzelhető-e az élet egésze, mint sikeres aktus? A lány a halálról is úgy beszél, mint egy rosszul sikerült nemi aktusról: „Tudhattam volna, hogy nekem ez se sikerül!"

A kórházból megszöktetett Adele előbb igent mond Gabor ajánlatára, de a késekkel teli láda látványa elbizonytalanítja. „Jó, ha tudja, hogy nem a késdobáló számít, hanem a célpont." – magyarázza a férfi. „Valami azt súgja, hogy magának különleges képességei vannak." A tettes nem a maga, hanem az áldozat, a tárgy különleges képességeire akarja építeni a tett sikerét. A film a passzív fél részesedését tekinti döntőnek, az aktív potencia fölé rendel egy passzív potenciát.

Már a hídon is rosszképűnek tűnt a sötétből előbukkanó férfi. Az első késdobáló kísérlet során, valami alagsorban, a lányt megrémíti a sötét férfiarc, melynek hirtelen elszántsága olyan vad, mintha a gyűlölet táplálná. Adele rémülten vergődik, egy kés átfúrja kabátját. „Mert görcsös volt!" – támad rá a férfi. Az aktív fél kudarcának felelőse a passzív fél, a tett kisiklásának oka az áldozat kooperációjának hiánya, mintha a tárgy lenne a cselekvő tettének tudattalan alanya, és a tettes a tárgy ihlető jelzéseinek tárgya. Mintha ez minden művészet képlete volna, ez a befogadó lényegű közlés, passzív lényegű aktivitás, és mintha a művészet lényege egyúttal azonos volna a szerelem lényegével – legalábbis kommunikációelméleti értelemben. Alany és tárgy, férfi és nő viszonyai után közlés és befogadás viszonya is kérdéssé válik.

Adele menthetetlennek tűnik: minden férfinek enged, és minden találkozás eredménye új csalódás. Szeleburdi kezdet és ízetlen vég, csábos kezdet és depresszív vég túl közel vannak egymáshoz. A visszaeső promiszkuusnő az első útjába eső utassal szeretkezni kezd a vonat WC-jében. Gabor előbb mintegy kváziapaként próbál beavatkozni a könnyelmű viszonyokba, utóbb rezignál és feladja felügyelő szándékát. „Még nem szoktam meg, hogy nemet mondjak, még nem tanultam meg uralkodni magamon." – gyón a lány a szétfolyó, rohanó világ háttere előtt, a vonatablakban. A férfi rámosolyog: azt látja benne, akit ki lehet hozni belőle. A kváziapai „kultúrkritika", egy elvadult nemzedék reflexekben élő naivitásának pedagógiai szándékú felügyelete kezdettől vegyül a túl távoli, mert túl fiatal nő iránti féltékenység motívumával. De, túl a csúcson, Gabor a nevelő szerepét választja, nem gondol a szerető szerepére. Adele mindenkivel összefekszik, de Gaborban ő sem a csábítót látja. A szexre csábítók és az életre csábító szerepe elválik a film elején. A szexre csábító szolgáltatása az örömnek álcázott üröm, az életre csábító pedig a lány potenciális gyilkosának látszik. A melodrámában nincs általános emberi sors, hanem ember az embernek sorsa: amikor két tekintet vagy két élet összefonódik, még nem tudják, mit hozhatnak ki egymásból, sem azt, hogy ki tudják-e majd hozni, amit kihozhatnának. A nő nem is látja az ígéretet, csak a férfi látja, de a nő a kulcs, rá terhel többet az ígéret beváltása.

A női átvedlés-filmek szokásos szekvenciája következik, bevásárlás, beöltözés, kikészítés, de ezúttal az átváltozás nem dekoratív bájrémmé, idólummá, szexmonstrummá tesz, hanem könnyed, vidám, kislányosan hamvas lénnyé. Nem a lányt ruházza fel asszonyi erővel, hanem a gyermeket a lányéval. A *Lány a hídon* átváltozási képsora az újrakezdést, újjászületést, a promiszkuitív naiva lelki szüzességét hangsúlyozza. A fiatal Bette Davis volt ilyen egyszerűen, vidáman, nem modorosan és nem is kurvásan sugárzó (*20 000 év a Sing-Singben*), mint a megújulva előlépő Vanessa Paradis.

Keleti zene szól, kíséri a cirkuszfilmek két szenzációjának elsőjét. Az első szenzáció a bevonulás a cirkuszba, mint valami különös evilági másvilágba, a második szenzáció a szereplők bevonulása a porondra, az evilági csodák színhelyére. Az első bevonulás a cirkuszfilmek feslett romantikájának groteszk figurái közé vezet. Ember, állat, bohóc és szuperhős együttese, emberalatti és emberfeletti, pokoli és paradicsomi vegyület a cirkusz. A cirkuszfilmeknek éppúgy van kapuőre, mint a mennynek. „Nem érdekel a késdobálás! – szárazon elutasítják Gabort. Ő azonban nem közönséges késdobáló, mert vakon csinálja – közli erre a kétségbeesettség lélekjelenléte és a kiúttalanság ötletessége által vezérelt hősünk, hátratekintve az épp új idegennel kacérkodó – olcsó – lányra.

Vakon? Az más! Felébreszti a vérszomjas világ érdeklődését. Alkalmazzák őket. Befogadott a cirkusz, amelyben egy a menny és pokol, művészet és mágia, csoda és csalás. A cirkuszban az idők is egyek, itt nemcsak az óra, az idő is körbejár. Első fellépésük előtt, miután Gabor feltette a sikerre az életet, nem a maga életét, hanem a lányét, tanúi vagyunk Gabor találkozásának múltjával. Adele, a találkozás tanújaként, kettejük egymásra találása előtt, szembesül Gabor „régi nőjével". A *Trapéz* című filmből kölcsönzött műlovarnőként bukkan fel Irene, Gabor régi szerelme. Miért néz fel Irene olyan epedő melankóliával a rút emberre? „Mindenhol kerestelek!" Egyszer Madridba utazott, mert azt beszélték, ott lép fel a férfi. Idegenek, hasonmások után futott a világ városaiban, mint majd a *Lány a hídon* végén Gabor fog Adele után. „Aztán gyógyszert szedtem. Kétszer megházasodtam." Egyre közelibb plánokban csillog a múlt éledő aurájában megelevenedett nőalak. „Úgy hiányzott a kezed! Olyan jól ismert engem." Érett, beteljesedett, okos érzékeny szépséget látunk, kit a jelmez felmagasztaló keretbe állít. De a cifra szépség kábán ellép, visszavonul, megpillanmtva az éretlen kis puritánnőt, a férfi új partnerét. A távozó Irene felől látjuk hősnőnket, aki a másik nő kontrasztjában jelentéktelennek tűnik. Mi az az erő, mely legyőzi a beteljesedett, kidolgozott vonzerőt? Irene egy nő a csúcson. Miért erősebb a nyers Adele? Mi rejlik benne, ami több mint a dekorativitás, a báj, a szépség és a tudás, a kultúra és az érzékenység, mindaz, amit Irene olyan vonzóan képvisel? Irene-t egykor ágyúból lőtték ki, és Gabor megmentette az életét (a motívum a *Jumbo* című filmből származik, amelyben azonban az ágyú nem sül el, ezért az veszi el a nőt, aki ki akarta lőni). Gabor tehát már a második nőt menti. „Akkor ugyanolyan mint én?" – kérdi Adele. „Nem mint maga!" – tiltakozik Gabor, aki kezdettől tagadja Adele felcserélhetőségét,.

A szép páva erősebben hat a kis puritánnőre, mint a férfire. Ezúttal mintha Adele érezne féltékenységet, melyet közönyös kérdésekbe fagyaszt. Adele többi viszonyának erotikamentes szexével Adele és Gabor viszonyában a szexmentes erotikát állítja szembe a film. Ha azonban az erotika megelőzheti a szexet, akkor a szerelem is megelőzheti az erotikát. Ezt jelzi az első pillanat vagy az első pillantás szerepe a szerelmi melodrámák dramaturgiájában.

Fény gyúl, előbb a zene csattan fel, aztán a taps. Ketten állnak a reflektorfényben. Csupa fénypont a háttér, mintha maga a csillagos kozmosz lenne a tapétájuk. Hasonlóan tapétázzák kozmikussá a produkció keretét a berlini Wintergarten fényei Dupont *Varieté* című filmjében Putty Lia és Emil Jannings körül.

A férfi a lányra mered, beméri és beigazítja arcát. Gabor behúzza a lányt eltakaró, függönyként szolgáló fehér lepedőt, miközben megszólal a produkciót kísérő tragikus sanzon. Gabor mozdulata ötször ismétlődik, öt beállításban jelenik meg gyors egymásutánban a lány eltűnése a fehér lepel alatt, miközben a sanzon gyászol és ünnepel: a

mély, érett asszonyi nőiség üzenete a beteljesedettség múltjainak örökségeként szólal meg, de úgy is, mintha a jövőből jönne, amely még a lányé lehet. Totál következik: a fehér lepedő mögött eltűnő lány láthatatlan jelenvalóságként szembesül a férfivel. „Rajta!" – súgja a nő a fénylő lepel mögött, a nagy fehérség mélyén, – most egyszerre ő a kihívó. A férfi ellenfényben lép felénk. „Rajta!" – Repül és becsapódik a kés. Hátul, a színfalak mögött, félmeztelen sziporkázik, meghatott, könnyesen csillogó szemmel, dermedten áll a Múlt Cifra Asszonya, az egykori partner, Irene. Adele arca, miután az első becsapódást túlélte, várakozó. Fellini *Bohócok*ját, és távolabbi élményeket, pl. a *Freaks* című filmet idéző arc, fontoskodó jelmez által keretezett törpenő mered rájuk. Irene előre hajol, mintegy az élmény súlya alatt görnyed. Megrendült, vágyó és résztvevő drukkal jelenvaló, hozzátartozó a produkcióban a régi nő, aki a lepel alatt vonagló új nővel együtt rezzen, mintha Gabor még mindig rá dobálná a késeket. Repülnek a tőrök, a férfi elszánt arccal dolgozik. Vérszomjas és élvező, meghatott és rajongó arcok a nézőtéren. E pillanatban a különböző motivációknál fontosabb a megrendülés. A motivációk talán szétválasztanak, de a megrendülés egyesít.

Öreg bohócot látunk, azt, akitől mindez már messze van, de fáradt arcát átszellemíti a visszaemlékezés megvilágosodása. Gabor három tőrt hajít el, gyorsan, keményen, az öregember a halál felől néz vissza, mintha elmúlt izgalmak feledett emlékét élesztené a váratlan, fényes, véres élmény. Repülnek a tőrök, a majdnem-ölés, a szándékosan elvétett ölés becsapódásai által rajzolva körül a lány testét a fehér lepel alatt. Nemcsak a halál kihívása, a gonosztett kihívása is a teremtés. A törpenő megfeszült teste szinte magasabb lesz, Adele testét egyre jobban burkolja, s mind szorosabban burkolva egyre jobban feltárja a fehér lepedő, mely alatt vergődik és liheg. A tőrök mintegy a semmiből vésik ki, az ürességből formálják ki a nőtest tervét, vázlatát.

A szemlélőként a háttérbe tolt, de értő szemlélőként ugyanakkor kiemelkedő régi asszony, a Ragyogó Cifra Páva nagyot nyel, mintha mélyről merülne fel, a múlt és a lét mélyéről. Irene fellélegzik, az izgalom átcsap gyönyörbe, melyet előbb érzékel, aki korábban élte meg, mint az, aki most. A lány még izgatottan liheg, amikor az asszony arcán már mosoly ömlik szét. Mi csalja elő a különös üdvmosolyt? Hogy ez egyáltalán lehetséges? Hogy ez valaha az ő élménye volt, vele esett meg? Hogy ez még ma is létezik? Még az sem szükséges, hogy az ember megélje élete boldogságát, már az is boldoggá teszi, ha a boldogság lehetőségének tanúja, ha megéli a beteljesedés látványát, ezáltal is részesedik a beteljesedni képes lét privilégiumában.

A férfi totálban áll, az oldalnézet hangsúlyozza a legyőzendő távolságot. Gabor szeme a lányra szegeződik, karja a távolság áthidalását szolgáló tőrt emeli, s amikor a férfi elhajítani készül az utolsó kést, ebben a pillanatban csatlakozik a lány, az új nő mosolya a régi nő, az asszony mosolyához, mintha most válna lányból asszonnyá. A Szép Páva, a túldiszített asszony, aki első perctől fogva tudta, mi zajlik, már előbb kielégült, fellélegzett és felragyogott, még mielőtt a hősnő is oldódott volna, de végül az utóbbi is mosolyban alél el a fehér rejtettségben, előbb rettegő rejtettségben, utóbb rejtett élvezésben.

A kamera előbb a közönségen, a nők mámoros arcain pásztáz két rántással, majd a falhoz szögezett, tőrökkel körülrajzolt test szürreális látványán időzik. Adele egyszerre a hófehér burok szűze, Hófehérke, és a véres tőrök által szaggatott, a véres találkozás, az áldozati funkció által felébresztett, életre hívott, sorsa elé állított, felkínálkozása és feltárulása által a világ,

az élet, a sors nyíló horizontjával szembesülő, a múlt sebző és fogva tartó tüskebozótjából szabaduló Csipkerózsika.

Vége. A férfi tapaszt illeszt egy vérző karcolásra. „Érzett már olyat, hogy nagyon fél, és mégis élvezi?" – kérdi a nő.

– Igen.

– Mikor?

– Ma este – feleli Gabor morcosan.

Gabor ismét sötéten áll, mint aki szégyelli magát, találkozásukat a fehér lepel alatti intimitásban, ahol a férfi ott sem volt, csak a lányt megsebző kés képviselte.

Monacoban vagyunk. A késdobáló a kaszinóba küldi a lányt, talán ki van tiltva a kaszinóból, de lehet, hogy azért küldi maga helyett, mert a lányban érzi a szerencse vagy a mágia hatalmát megtestesülni. Vagy új próba ez, meggyőződni, hogy ahol egyikük ott van, jelen van valamiképp a másik is. Gabor egy bárpultnál ül, de úgy érez és reagál, mintha jelen lenne odabenn. Ő mozgatja a lányt vagy a lány őt? A jelenet ismét hangsúlyozza szinkronitásukat, melynek titkát ők sem ismerik. Emlékezzünk Gabor megjegyzésére: nem tudni, hogy ki kit húzott ki a vízből. A *Bogáncs* című magyar cirkuszfilmben, mely a kádári diktatúra konszolidálódása előtt készült, abban az időben, amikor a következő időszak ideológikus és nárcisztikus filmjeit megelőző zavaros világban születhetett néhány olcsó és szerény, de emberies hagyományos műfajfilm is, Fejér István filmjében a már nem biztos kezű, öregedő artista, aki lecsúszik cirkuszi segédmunkássá, megmenti a vadorzó hurok foglyául esett kutyát és új számot tanul be vele, végül azt mondja a gratulálóknak: nem tudni, ki kit szabadított ki a hurokból. Ugyanebben a filmben Vass Évát szögezi körül kardokkal Kállai Ferenc, már a régi magyar cirkuszfilm jelzi libidó és destrudó szövetségét, s az asszonyi áldozat thanatális pátoszát, melyet Patrice Leconte filmje műfajtörténeti csúcsra visz.

A távolságokat legyőző titokzatossággal együttműködő játékosok nyernek: ha figyelnek egymásra, amíg kontaktusban vannak, mindig nyernek. Olaszországba utaznak, ahol újabb produkció következik, ismét tőrök veszik körül a már magabiztosan mosolygó áldozatot, akire újabb tapasz kerül utána. A sikert újabb szerencsejáték követi, mert a mutatvány is, de az élet is az. A nő boldogan néz Gaborra a játékasztal fölött. „Nem szólnának neki, hogy ne nézzen így rám?" – fordul a férfi közvetlenül a mozinézőhöz. Később tombolán nyernek egy sportkocsit: mindent meg kell próbálni, permanens szerencsejátékra hívni ki a sorsot. A tombola éjszakáján megint olyan fénykerettel áll előttünk a szerelmét be nem valló szerelmespár, mintha egyedül volnának a csillagokkal. Később szivárvánnyal keretezve állnak a városi életen kívül, valahol a semmiben. Patrice Leconte érezni merni tanítja a nézőt, s a boldogság- és reményszimbólumokat rehabilitálni bíztatja a filmkultúrát. Érezni merni annyi, mint kinőni az élet puszta szkeptikus nézőjének szerepéből, s a szerencsét próbáló mesehős szerepébe kerülni át a nézőtérré vált világból. Az élet nem megfizetett ingerek, hanem megfizethetetlen sanszok készlete. A repülő tőrök, mint egy kínai filmben, a sanszok árát jelzik.

Adele minden férfit megkíván, utast, artistát, pincért a vendéglőben, mert mind kedvesebb, szépszavúbb, mint hősünk, aki többet követel, mint ígér, aki kritizál mert teremt, nemcsak elhasznál. Kérdés, hogy aki mindenkit megkíván, az kíván-e egyáltalán, vagy csak keresi a vágyat, kívánja a nem talált kívánást? Munkáltató és munkás, tanító és tanítvány, apa és lánya viszonyában vannak a lehetséges szeretők, de ez így együtt vajon nem a „mindenem" szkeptikusan elfojtott szerepének áttűnése-e a kiábrándultság közegén, szenvedély parazsa

a banalitás hamuja alatt? Valami, amiben tulakjdonképpen egyikük sem mer hinni, mert túl valószínűtlen a jelenvaló világ kontrasztjában.

Gabor helyteleníti Adele promiszkuitását, de kettejük viszonyából hiányzik az explicit szexualitás. Mintha Gabor tanult volna a Dupont-féle *Varieté* hősének tragédiájából: „Sohase kezdj a célponttal!" – ez a szabály, amelyet hangoztat. A teremtés szigorúbb, többet követel, és kockázatosabb is, mint a puszta felhasználás. Adele futó szeretkezései, igénytelen kicsapongásai lázadozásnak is tekinthetők. De mi ellen lázad? Gabor túlságosan rátelepszik életére, vagy nem eléggé?

Elválnak, a nő egy pincérrel szeretkezik, a férfi pedig az állomásra indul. A pincér az italos pultra dobja fel a lányt (amint korábban az artista a zongorára, az utas a WC-kagylóra), de Adele ezúttal megszakítja az aktust és Gabor után rohan. A természetnek kevesebb vonzerőre van szüksége, mert kevesebbet kell legyőznie, kevesebb taszító erőt ismer, mint a kultúra. A pultjelenetet nézve ébredünk rá, hogy a lány eddig csak ezt az igénytelen ingert ismerte, s arra is, hogy azt, amiben az emberi szexualitás több az állatinál, a késdobáló jelenetek fejezték ki, nem a szexuális aktusok. Gabor, amikor a lány utóléri, a halállal játszik, a vasúti sínre áll, az előtte levő váltóra bízva, hogy eltéríti-e a vonatot, vagy nem. Eltéríti: haladékot kapnak, ami új sanszot jelent.

– Most tudja, hogy mihez lenne kedvem? – kérdi a lány.

– Amihez nekem?

– Most! Rögtön! Akárhol!

Vonat zakatol, zajos izgalommal kísérve az elhagyott épület felé haladó pár egyetértő lépteit. Elnyeli őket a homály, eltűnnek a mélyben, földalatti autógarázs beeső fénycsíkok szaggatta sötétjében. „Most, rögtön, akárhol…" – mondta a lány, közben tagadólag ingatva fejét, mintha ezzel az egész jelenvaló és elmúlt világot tagadná, a tagadás gesztusával erősítve az igenlő ajánlatot. Máris szól a tragikus sanzon. Adele a deszkafalhoz áll, mint háborús filmben a kivégzésre várók. A nőt elölről, a férfit hátulról megvilágítva látjuk. A nő lehúnyja szemét, a férfi rászegezi tekintetét.

Adele a deszkafalnak dől, lassan tárul, emelkedik karja, a mindent és semmit, és csak a mindenen és semmin át a férfit ölelve. Ezúttal a nő csábít, hív és tárulkozik. Egyúttal úgy emeli karját, mint egy női Krisztus, élő feszület, üdvözült arcú erotikus szent, vagy mintha repülni készülne, vagy ő vonzaná a késeket.

Adele emeli karját, lesüti szemét, oldalt hajtja fejét, majd a másik irányba hanyatlik, lassan, miközben ránk emeli várakozó és odaadó tekintetét. Karja már a magasban, az előző pillanatban még női Krisztus, most a magasságokat szólító Ízisz papnő vagy maga az eget a földdel összekötő mítikus lián, amint hanyatlóan csavarodik a jövendő, máris induló és éppen kínálkozása által kiváltott történés elé. Teste minden becsapódásra nagyot lódul, és magába mélyedt, mámoros arccal, lihegve várja a következőt.

Vanessa Paradis arca karjára simul, teste ostorként csapkod, mintha nem a késes idomítanák őt, hanem ő a késeket. Mintha a szépség, a jóság, az ajándékozás, a mindent adás obszcén szentsége idomítaná az ösztönök állatseregletét. Az új tőrre várakozó test vergődését a becsapódás pillanata messziről jött erők megérkezését jelző eksztatikus rándulássá fokozza. Más görbületű térvilágba kerültünk át a köznapi térből. A deszkafalnak dőlt Adele most mintha feküdne. A kilencven fokban megfordult képen, tőrökkel körülvéve, mintha asztalhoz szegezve adná át magát valami frankensteini műtétnek.

Végül a férfi csukott szemmel dobálja tőreit, ami nemcsak a kockázat növelése, a libidót mozgató destrudó növekvő felszabadulása, hanem kettejük növekvő közelségének majd egységének kifejezése is. Utóbb már csak állnak és lihegnek. Vonatzakatolás hallik valahonnan, mely a megállott idő falán dörömbölve hív vissza a rohanó világba. A lány arcán gyengéd mosoly, a férfi továbbra is sötéten áll, szája sarka megvonaglik, de nem tud mosolyogni.

Luxushajón látjuk viszont, forgó kerékre feszítve, a nőt; ismét repülnek a kések. Az új aktus felidézi az előzők képeit. A férfi előbb közölte, hogy mindig valami újat kell kitalálni, ami még nem volt. Az előttünk álló végtelenség azért valóban végtelen, mert mindenben jelen van minden előző, az új a régi folytatása, arra épül, ezért lehet alapja, mint a belefoglalt régiek, maga is a további folytatásnak. A lány korábbi élményei azért jelentéktelenek, mert nem tudtak kitörni a triviális ismétlődés jelentéktelenségéből. Adele lihegő, mosolygó túlélő a fényben. Ünneplő semmittevők lelkesednek, unatkozó hisztérikák borzongnak és rajongnak, akik csak nézői mindennek, ami fontos az életben. A hajón lebzselő ifjú milliomos megkívánja a lányt, nem sejtve, hogy Gabor megtestesült, ébrenlétbe átmentett álmába szerelmes. Adele odébbáll az arisztokratával, Gabor pedig új nővel kísérletezik, de beleáll kés Adele utódjának combjába.

Később a férfi Isztambulban kallódik, mely mintha mindig várta volna. Adele Görögországban lebzsel, Gabor Törökországban ténfereg, így beszélgetnek egymással, szakadatlan lelki kapcsolatban. „Nem láthattam előre, hogy így végződik, ráadásul ilyen gyorsan.” – magyarázza Adele a távollevőnek, újra magányosan, értelmetlen kaland hajótöröttjeként. Adele folytatja:

– Rájöttem, hogy minden újra kezdődik, úgy lesz, mint azelőtt.

– Mi előtt?

– Maga előtt.

Ismét a kallódás, a lét inflációja, a lélek szétesése. „Itt van?” – kérdi a nő, egy másik országban, a sötétben borzongva. Hogy vele van-e? Hogy vele marad-e?

A film elején látott hídjelenet új értelmet kap Isztambulban. Gabor éjjeli menedékhelyen vallja meg egy töröknek, aki egy szavát sem érti, hogy ő is ugrani készült a Szajna hídjáról, véget akart vetni életének, amikor megmentette a halálra szánt lányt. Mesél a „bánatos szemű lányról”. Később Adele hasonmása után fut, autó üti el, a piacon árulja késeit, vége. Mankóval tántorog, hídra igyekszik. Meghalni jött? Egyszerre a lány is ott áll. A lányért jött ide? Találkára érkeztek? Találkára jönni vagy halni jönni ebben a pillanatban egy és ugyanaz, a végzet, a sors gesztusa. Ezúttal Gabor készül ugrani és Adele hívja vissza, a szimmetria teljes, a viszony szükségszerű, mindketten megkapták a főszerepet a másik életében. Ezúttal a nő érint, ölel és vesz birtokba. „Maga remeg!” Egy remegő, féllábú, késtelen késdobálót szed fel a hídon.

– Megyünk?

– Hová?

– Bárhová. Mindenhol lesz pár dobálni való kés.

Görcsös ölelés. A filmképsor mint gyakorító ige: egyazon ölelés ismételt képeit halmozza.

– Ha nem én ugrom, akkor maga. Ez nem mehet így tovább.

– Mi nem mehet?

– Hogy ne legyünk együtt!

A lány szexualitását első látható megnyilatkozása a WC-hez kapcsolja, a férfinak alacsony indulatokkal kell küzdenie, amelyek minduntalan visszaveszik a lányt. Bataille a be-

szennyezés által akarja visszavinni a szexbe az erotikát, a létezésbe a jelenlétet, a létezőbe a létet, a formába az anyagot, a kellemességbe a katartikus jelentőséget. A *Lány a hídon* ezt nem a beszennyezés, hanem a kockáztatás, a megtámadás, a veszélyeztetés által teszi. Az imádó a szerető vérét ontja, a vér azonban nem szenny, hanem az élet áldozati bora. Itt minden szerelmi aktus keresztre feszítés, mely a modern beszennyezésénél ősibb rituálékat idéz. Ha a *Lány a hídon*ban a beszennyezés nem is az erotika lényege, de minden esetre stádiuma (közösülés a WC-ben, ugrás a Szajnába). Patrice Leconte filmjében a nő vállalja a beszennyezést, a férfi a destrukciót. Ha Adele a Szajnába ugrik, nem a lány piszkolódik be, hanem a folyam szimbolikus megtisztulása, rituális felszentelődése az eredmény. A nem piszkoló szenny a nem bántó destrukció tárgya. A késdobáló olyan sorozatgyilkos, aki legyőzte önmagában a benne lakó szörnyet. A kések nem a lány gyilkosai, hanem auratikus dicsőítői. Az imádat veszi körül a szépséget a gyilkok aurájával. Patrice Leconte filmjében a thalasszális kéj mint a legyőzött undor terméke a szépség, a thanatális kéj mint legyőzött iszony terméke a fenség. A *Lány a hídon* az esztétikai fenség minőségében akarja megragadni a tragikus kéjt. A Szajnába ugró lány meghív az oldódásba. A férfi tette azonban koncentrációt igényel, nem oldódást. A férfi aktív szubjektumként testesíti meg a thanatoszt, az alanyi thanatosz azonban csak destrukció. A thanatosz közlője nem válhat a lét szubjektumává, lét és semmi érintkezésének színhelyévé, ehhez a thanatosz befogadójává kell válnia. Ezért marad a férfi aktusában mindvégig valami feloldatlan elátkozottság, ami csak a legutolsó pillanatban oldódik, miután mindent elvesztett és feladott, s a híd korlátján átmászva néz szembe a mélységgel, az örvénnyel, amelynek ekkor már csak körei a thalassza és a thanatosz. Ebben a pillanatban, a vesztes-lenni-tudás pillanatában éri el Gabor a magát-odaadni-tudás állapotát. A *Lány a hídon* aktusvíziója a rítussá felfokozott, esztétikai életformává radikalizálódott vallomáskényszer megnyilatkozása, melyet a kifejezés mint odaadás sikere visz át az esztétikaiból a vallási stádiumba. Nem a ráció, hanem a szentség mozgósul: a film elején a pszichológus nem tud segíteni (ahogy az *Intim vallomások*ban sem), a cselekmény során azonban a hősnő prostituált, papnő és művésznő egységévé válik. Végül társsá: ezúttal az esztétikai és a vallási stádium együtt emelnek be és visznek tovább az etikai stádiumba.

A posztmodern szexualitás olyan mint a használtruha-vásár: szexturkáló. Adele a banális szex-szuka kultúravesztett módján próbálja fel a férfiakat, az élet csupa kínálat, de a kéjkínálat örömszegény. Félelmes aktusra van szükség, amely teljesen más, mint a többi, hogy Adele, a félelem által, felfedezze magában a lányt a kamaszfiútól megkülönböztető női ellenállást, a menekülő lényt, a szépséget, mint tárgyát a vágynak, mely az elérhetetlent akarja elérni. Adele ellenáll, vonakodik, menekül, fél, retteg, bár nem szakít – egyszerre olyan, mint a régi nők, felveti fejét és azt mondja, gyerünk, essünk túl rajta, a férfi pedig sötéten bűntudatos, mégsem tud ellenállni saját impulzusának, ahogy a nő sem a férfiének. A libidó a beteljesedés csúcsán megtér a halálösztönhöz, a thanatoszhoz, mert a csúcs a teljes átadás, túllépés önmagán, a határolt létező keretébe zárt, végességgel sújtott lét csapdáján és nyomorán. Akár egy másik embernek adja át magát az alany egy nemi aktusban, akár egy közösségnek abban, amit aztán hőstettnek neveznek, akár az emberiségnek mint szellemi közösségnek az alkotásban, az egyesülés libidinális ösztönei a csúcsponton átcsapnak a thanatális erő mozgósításába, mely eddig az ananke prózájában szendergett. Két szolgaság, két „kereszt" egyesül boldogsággá, két én-halál mi-feltámadássá, a háttérben egyetlen örvénnyé lett thalassza és thanatosz egyesülésének kegyelméből.

20. A PUSZTA EROTIKA CSŐDJE ÉS A SZERELEM EREDETE

20.1. Erotika és szerelem konkurenciaharca

Nem igaz, hogy a szerelem az erotika meghaladása. Nem a róla való lemondás vagy a vele szembeszegülő ellenválasztás. Az erotika a szerelem kifejezési oldala. A szex a természeti oldal, a szerelem a kulturális, az erotika pedig érintkezésük, kommunikációjuk, az egyik eltestiesülése, a másik átlelkesülése, egyiknek a másik általi kifejezéssé válása, az érintkezés lehetősége a teljes létezés kifejezéssé válása szenzációs értelmében. Az erotikában a lélek minden kötődése és rezdülése testi érzékletté válik, s ezáltal minden testi érzéklet jelentőségteljessé: a test eljátssza a lélek drámáját, a test nélkül a lélek palackba zárt szellem, száműzve a létezésből. Ezt kiindulópontul le kell szögezni, mielőtt rátérnénk jelen problémánkra. Mi ez a probléma, amelynek megközelítése is óvatossági rendszabályokat igényel? A probléma az erotika korlátoltsága, negativitása. Az elmúlt kb. négy évtizedben az emberiség az erotikát ítélte meg kézzelfoghatóbb valaminek, s a szerelemkoncepciókat nem tudta többé nemhogy továbbfejleszteni, de a korábbiakat sem hitellel képviselni. Az előző két évezred ezzel szemben az erotikát szemlélte hasonló bizalmatlansággal. Vannak naiv generációs és kulturális fanatizmusok, melyek hisznek a nyugati kultúra, illetve a legújabb generációk attitűdjeinek magasabbrendűségében, s feltétlenül érvényesíteni akarják ezt a „felszabadító" „igazságot" minden idők és népek ellenében. A szenvedélyek, programok és pártok a mindennapi élethez tartoznak, nem a gondolathoz, amely csak addig gondolat, amíg az érem másik oldalát is gondolni tudja. Az elfojtás, sőt a szublimáció ellen is harcot hirdető „ösztönfelszabadítás" korában kísérletet kell tennünk az erotika korlátainak gondolására. Mi az oka, hogy az erotikus kielégülések depressziót, melankóliát, magányt és agresszivitást hagyhatnak maguk után? Az orgazmus nagyon erős hatás, mely szexuális rabságot is eredményezhet, mégsem jelent elkötelezettséget, nem tartalmaz biztosítékokat. Kitüntető és kiválasztó érzés, de nem bírtokolja a véglegesség garanciáit, nem testesít meg tartós érvényt, nem teszi értékessé a viszonyt, melyben elértük, nélkülözheti a személyes lényegek igenlő kötöttségét. Az orgazmus kozmikus és nem személyes érzés. Az orgazmus a szexuális rabszolgaság csapdájába ejthet, de nem a szeretet „csapdájába". Nemcsak arról van szó, hogy a szexuális rabság később, az orgazmusok kihúnytán, átcsaphat megvetésbe és gyűlöletbe. Maga az orgazmus is párosulhat megvetéssel és gyűlölettel. Vagy önmegvetéssel és öngyűlölettel. China Blue arcán aktus közben a partner iránti, aktus után önmaga iránti megvetést és/vagy gyűlöletet látunk (*Szenvedélyes bűnök*).

Koronként más-más alapminőségek kopnak ki a szerelmi regényből vagy kerülnek perifériára. Az emberiség nagy része a nemi düh illetve a genitális impulzusszex szintjén bonyolítja nemi életét, s – úgy tűnik – erre a széles alapra épül erotika és szerelem konkurenciaharca. A nemi düh szintjére ráépülnek közös anyagi érdekek, háztartás és család, s mindebből kimaradhat az erotika. Sőt, a nemi düh és a ráépülő érdekek a szerelem valamilyen szerény változatának is

alapjául szolgálhatnak, ismét az erotika kihagyásával. A polgári korban e csonka formák kerültek az érdeklődés és a művészi ábrázolás középpontjába, a teljes formát, a belé vetett hit múltán, kiutasították a giccsbe. Maguk a szerelemkoncepciók kerültek a „giccsműfaj" gyanújába.

A szerelem nem olyasmi, amiért le kell mondani az erotikáról, sokkal inkább követel a purista erotika – Sade óta – a szerelemről való lemondást. Az erotika, melynek kudarcát vizsgáljuk, nem az erotika a maga helyén, természetes és kulturális összefüggéseiben (amit „szerelmi regénynek" neveztünk). Ez egy összefüggéseiből kiragadott, túlterhelt erotika, melynek csődje állítja csak helyre mindazokat a kulturális összefüggéseket, melyekről megfeledkezett. Ez az erotika nem más, mint a hiányzó bizalomra épített társasság: a kicsapongások rendszere. Ahogy nyers szexről beszéltünk, úgy beszélhetünk puszta erotikáról is, ami azt jelenti, hogy a kifejezési oldal üresen jár, az erotikát technikai problémának tekintik. Az üres erotika végtelenül jár, nem ismer csúcs- és nyugpontokat, nem talál megnyugvást, mert nem eredményes. Végtelenség mellett „rossz végtelenségről" is beszélnek: a végtelenség utópiája a rossz végtelenség valóságához vezetett, ami nem más, mint az erotika inflációja, a szexualitás barbarizálódása. Az inflálódott erotika nem eredményes, mert túlságosan ügyel a haszonra. Félreértés lenne azonban az erotika kiirtásától vagy korlátozásától várni az üdvöt, mely csak azért marad el, mert az erotika korlátoz és irt ki mindent, ami reá épülhetne, s olyan hebehurgya önzéssel reagál, aminek következtében nem is épülhetnek tartós, kiaknázható viszonyok, mert az ember már az egykori rajongási fázis helyén agresszíven reagál és csalódottan odébb áll, mielőtt bármit építhetne. A posztmodern szex az útonállás, kirablás, megdézsmálás képét ölti, mert csak olyan elementáris reflexekben bízik, amelyek magukban elégtelenek. A végeredmény pedig az, hogy ha a szerelemkoncepciókat, elvetve az „idealista ködöt", „emocionális füstöt" az empirikusan verifikálható kéjcsere örömpiacára akarjuk redukálni, ha csak a reflex-szerűben bízunk, maga a libidó is szétfoszlik, s csak az agresszió marad szemünk előtt, mint a biztosan materiális impulzusok racionálisan kalkulálható játszmája.

A szükségletek feletti viktoriánus lelkületű diktatúra helyébe a szükségletek diktatúrája lépett. A tömegember egyet kíván, hogy szükségleteinek hízelegjenek. A szabadságot a szükségletek megsokszorozásának, versenyének, fogyasztásnak tekinti, s a felszabadulás mint engedélyezés nem elég neki, a szabadságot a kultúrkritika, a felettes én, a kritikai reflexió tilalmának szeretné látni, olyan szabadságot valósít meg, melyet védelmeznie kell a gondolat szabadságától, mely nem tűri az érvek fontolását és a gondolat ítéletét. A korrupt álfelszabadulás a szükségletek eldurvulását eredményezi, melyek ész nélkül felszabadítva, egymás ellen is létharcot folytatnak. Nemcsak mindenki a maga szükségletéért, az egyénen „belül" is minden szükséglet a maga jogáért. Nemcsak mind egymás ellen! Szükségleteink, szenvedélyeink is mind egymás ellen! Ennek eredménye a mai marketingember, az árucikkek, szolgáltatások agresszív kínálkozása és a fogyasztók agresszív követelőzése.

20.2. A sorozatképző erotika kudarca

A nemi ösztön a faj életösztöne, konfliktusban az egyed életösztönével. Ha az egyedet a nagyobb egységekbe való beolvadás vágya mozgatja, úgy magán kívül van, nem beszámítható. A nemi düh s az anonim genitális erotika számára természetes a partnerek váltogatása. Az így lehetővé vált túl könnyű, túl egyszerű nemi életet az a veszély fenyegeti, hogy biológiailag

indokolatlan gyakoriságra tesz szert. Biológiailag indokolatlan a kéznél levő örök akárkivel állandóan kopulálni, különösen olyan faj esetében, mely a minden más fajjal való technikai fölénye következtében túlnépesedésre van ítélve. Az egyén életökonómiája szempontjából az impulzusszex túl könnyű útja indokolatlan gyakorisággal jelentkező erő- és időfecsérlés lenne. Ez a szexuális forma a könnyen hozzáférhető kéjből pótkielégülési formát csinál, mely mindenkor lehetővé teszi a feladatok elől való kitérést, a távlatok és ambíciók rizikómentes és automatizált önjutalmazásba való fojtását. Végül ez az olcsóság és automatizáltság magát a szexet is megtámadja: kiirtja, vagy létrejönni sem engedi az erotikát. A tömegszex (mint elhibázott szexuális proletárforradalom) összetéveszti a nemi életnek az erotika ellenségei illetve maga az erotika általi nehezítését.

A sorozatképző erotika (szexuális nomadizáció, erotikus gyűjtőszenvedély) sorozatokként tudja csak megközelíteni az életértékeket, melyeknek váltakozva kerül hatása alá, különböző helyeken lelve fel őket. Az emberi nemet különböző típusok testesítik meg, az emberideál is pluralisztikus: a nem keresi magát, kísérletezik, alternatívákat képez. Az egyedet megfoghatja az erő kifejezése, de a kifinomultság is. Vonzó lehet a bonyolult intelligencia vagy az általa meg nem zavart naiv testiség: egymással ellentétes értékek. Az egyed felváltva kerülhet a faj létakaratát kifejező alternatív feljődésimpulzusok vonzáskörébe. Ellentétes értékeket igenel, vagy legalábbis nem tudja szintetizálni őket. Mindent választ, azaz nem tud választani.

Nem mindegy, hogy a bármely egyedben jelen levő absztrakt nemi általános vagy egy konkrét nemi ideál a vonzerő. De a konkrét nemi ideál is jelentkezhet sűrítve vagy szétszórva. Az átesztétizált erósz, a nemi ízlés születése – mint esztétikai stádium – az egyedek sorozatában vagy különbségében keresi az ideált, az emberi élet teljességének képét. Már nem bármely, de valamilyen szempontból vonzó, érdekes, kívánatos, tetszetős egyedben feltalál valamit az ideálból, melyben megkapaszkodva rávetíti az egészet. Az első lépésben valamilyen vonzó tulajdonság kiemeli az egyedet környezetéből, s kijelöli őt, mint másoknál kívánatosabb személyt. A varázs addig hat, amíg a probléma, melynek megoldását a vonzó tulajdonság kifejezi, kulcsproblémának látszik. A második lépésben a kapcsolódási pontul szolgáló tulajdonsággal szemben a hiányzó tulajdonságok leválasztó momentumai kerülnek középpontba, melyeket az ember másoknál megtalál. A sorozatképző szenvedély játszmájában a választott típus a szám, melyre a játékos tesz, s az élettelje sség a főnyeremény. De a játékos rájön, hogy másnap már nem azt a számot húzzák, amellyel megütötte a főnyereményt. Sőt, rájön, hogy előző nap sem azt a számot húzták, amikor azt, hitte, ő a nyertes. A kezdeti idealizációt csalódás követi, mely elkerülhetetlen, ha a kezdeti idealizáció sürgető szükségletek által megvilágított típusjegyeken alapult és nem individualizált teljességen. A sorozatképző szenvedély fárad: minden elmúlt csalódás csökkenti minden eljövendő idealizáció hőfokát. Az idealizáció az Egy keresése, a valóságos teljességé, a megelevenedett ideálé, s nem a közös vonások elvonása, mellyel csak az impulzusszex minimumához jutnánk.

A nyers impulzusszexre minden nemi szerv ellenállhatatlan vonzást gyakorol: az azonos rabja. A sorozatképző gyűjtőerotikára minden sajátos típust megtestesítő egyed ellenállhatatlan vonzást gyakorol: a különbség rabja. De az első nem jut el a tulajdonképpeni azonossághoz, a faj értékeinek összehasonlításához, még csak vizionálásához sem, nemhogy a kifejlesztésükben való részvételhez, melyet ízlésítéleteken alapuló választások közvetítenek. A második nem jut el a különbség beteljesítéséhez, mely nem más, mint az ismételhetetlen egyéniség varázsának fogsága. A sorozatképző erotikában az elevenség egyes oldalai el-

csábítják a személyiség egy-egy oldalát, felébresztik alternatív létlehetőségeit, de egyetlen ilyen lehetséges sors sem válik kényszerítővé, csupán elszigetelt kalandok markírozzák a lehetséges sorsokat, egyik sem válik igazi sorssá, azaz egész életté. A másik nem szenzációs kaleidoszkópikus játék figuráinak készleteként jelenik meg, s így maga az erotikus érzékenység, a másik nemhez viszonyuló személyiség élményvilága sem több ennél, maga is mozaik. Bizonyos korokban mindez élet- és emberideállá is válhat, pl. a single nárcizmusának ez felel meg, a sorstalan és folytathatatlan epizódokból álló el nem kötelezett létforma.

A nemi düh nem ismeri az ízlésítéleteket, a gyűjtőszenvedély ismeri és szépségekben dúskál, mégis ugyanoda jut. Az alternatív szépségek végtelenjét járó erotikus ámokfutás feltételezi a partner iránti árulást. A szex cserbenhagyásos gázolás, a valóságos záróaktus nem a beteljesült kéj, hanem az ezt követő agresszív leválasztás. Ha nem is ismerik be ennek kéjét, az igazi végpont a destrukció orgazmusa. Az előrelátható árulás, a túllépés, a kegyetlen végpont, a sorozatokba való besorolás nem engedi létrejönni az elmélyült intimitást. Az ember azért sem enged ilyet kikristályosodni, mert ezzel a maga dolgát nehezítené. E szexualitásnak a partner létének, lényegének és szükségleteinek cinikus interpretációja felel meg.

A nagy szám megtámadja az idealizációt, esetté teszi az egyedet. A szerető nagy sorok alkotóelemeként jelenik meg, amelyek előrejelezhetővé teszik, kollektív monotóniákban oldják megnyilatkozásait. A sorozatképző szexualitás kommutatiív mozgásformájában az „én" mellett képződő „te"-sor váltakozó képviselői egy idő után hasonlítani kezdenek egymásra, a sor önmagába zárul, ismétléssé lesz, a partnerek nem tudnak újat nyújtani. Minden már ismert, már megtörtént. A partnerek egymás tükörképei, mind ugyanarra mondja hogy „ezt ne" vagy „ne hagyd abba", „még, még!". A nemi düh problémája az volt, hogy mindenki megfelelt, de egyéni ösztönsors és kidolgozott szexuális kultúra híján mind ugyanazt nyújtotta, tehát egyik sem felelt meg. A sorozatképző erotika még mindig ugyanebben a csapdában vergődik. Annyi a különbség, hogy – a nyers nemi düh minimális programján túl – egy kulturális minimumot is megvalósít, egy egyénietlen, közkeletű szexuális kultúra sztereotípiáit, melyeket csak új és új kosztümbe öltöztetnek az erős típusjegyek segítségével megragadott arcok. Semmi sem felel meg jobban a fogyasztói társadalom igényeinek, mint a nomadizáló gyűjtőszenvedély. Az ízlésítéletek a feszültséglevezetési kielégülési ráció áruesztétikai stilizációját szolgálják. A személyiségek dekoratív típusosságát az absztrakt nemiséget fogyasztani segítő, s a fogyasztást támogató, felturbózó marginális differenciák készleteként veszi igénybe a kéjökonómia. Ezért van az erotikus mobilitás eme formáját támogató tömegtársadalomban mind nagyobb jelentősége a piackonform megjelenésnek, s kisebb a valódi személyességnek.

Mindez visszautal a különleges szerelmi feltételek problematikájára, melyek nemcsak a perverzió irányában fejlődhetnek ki – amennyiben kényszeresként automatizálódnak s kioltják a személyiség egésze iránti érdeket – hanem a banális automatizációtól is megmenthetnek, amely nem kevésbé szürke és monoton világba helyez, mint a perverziók, s nyugodtan nevezhető közkeletű, általános perverzitásnak.

Amennyiben a sorozatképző erotika partnerviszonyaiban megvan az igények összhangja, a felek között egyezség van, olyan sztenderd minimumot nyújtanak, aminek előnye, hogy a gyakran változtatott viszonyokban mellőzni lehet az összetanulást. A partnerek váltogatása esetén elvileg mindig újra kellene kezdeni a megismerést és tanulást, amit csak az előzőeknél alkalmazott sémák átvitele útján spórolhatunk meg. Az erotikus élet zökkenőmentes olajo-

zottságáról azonban ily módon a kisigény gondoskodik. Később, amikor ráébrednek erotikusaink, hogy mindenkitől ugyanazt az unalmat kapják, még mindig nem ismerik be, hogy alkalmat sem adtak másra, s eredetileg pontosan ezt keresték. A sorozatképzés radikalizációjával a sztenderd minimum is veszélybe kerül. Olyan archaikus helyzetbe kerül a szexualitás, ami ahhoz a természeti szituációhoz hasonlít, amikor mindezt a közvetítő és ajzó funkciót a hímerőszak pótolta. De a posztmodern élménykonzum társadalmában a nőstényerőszak látszik átvenni a vezető szerepet. A hímerőszak a vonakodó nőstény leteperő kényszerítésében állt. A nőstényerőszak az erotikusan releváns, a genitáliákra utaló vagy hozzájuk tartozó látványok nyilvánossá tételében nyilvánul meg, olyan agresszív női exhibicionizmusban, mely a magukat nyilvánosan nősténnyé nyilvánító csábító nők által felpiszkált hímeket kényszeres erotikus reagálások csapdájába ejti. Amikor a *Faster Pussycat. Kill! Kill! Kill!* című Russ Meyer filmben a három sztriptíz táncosnő ámokfotóként kezd gyilkolni, ez csak aláhúzza azt, hogy Russ Meyer legtöbb nőalakja erotikus ámokfutó, ha nem is fegyverrel, de neme fegyvereivel „terítve le", „fektetve ki" a férfiakat.

20.3. A fetisizáció csődje

A görög erósz a tökéletesség vágyának a partner nevelése és nem váltogatása által akar eleget tenni. Az erósz nem egyszerűen a technikai perfekció értelmében vett kiegészítésre tör, hanem az empirikus lényeg emberi lényegben való szűkölködésének felszámolására. „Így az erósz fogalom a jóra való emberi törekvés foglalatává válik." (Werner Jaeger: Paideia. Berlin – New York. 1973. 777. p.). A középkorban felfedezik, hogy nincs szükség a partner „átnevelésére": a rajongás olyannak látja, amilyennek akarja. Ezzel új mozgástér nyílik, melyben sok minden lehetséges: mindez azt is jelentheti, hogy az erotikus szenvedély bolondot csinál az emberből, de azt is, hogy új érzékenységre tesz szert általa, melyben nyomelemeik által is méltatni tudja az emberi erényeket és lehetőségeket. Amennyiben olyan értékeket imád a partnerben, melynek magvai megvannak benne, a rajongás pozitív prognózisai teljesedésnek indulnak. Talán nem a nevelés a partner igazi szeretője (a helyes, teremtő szeretet adekvát eszköze), hanem a szeretet az igazi nevelője.

A poláris erőket megcélzó vizsgálat teszi nyilvánvalóvá a fétis jelentőségét. Az impulzusszexet a közös ok, az elvont nemi szükséglet vezérli. Az elégséges ok képe kiváltóként működik, mely mindenkit egy szintre helyez. A másik pólus az őskép, a faji életteljesség, a nemi ideál képe. Az erotika mindig ekörül forog, csak megközelítésmódjai különbözőek. Előbb sorozatban oldva közelíti meg az ideált mint ősképet, később kísérletet tesz a sorozattal szembeállított tömény kikristályosítására. Az általános legprimitívebb formájában a mindben közös mozzanat, gazdagabb formájában az összesből összerakható „kincs", mely hosszú utazást és hódító munkát feltételez, s nem minden további nélkül adott bárkinek. Az örök hódítás dicsőítése azonban még mindig nem szolgálhat a meghódított általános képével. A nemi szervek halmozását, az egyedek halmozását, a vonzó típusok halmozását új igény fellépése követi. Az ízlésítélet és a választás felfedezi a szépséget. De minden szépség más szépségekre utal. A választás képessége a legjobb választásról álmodik, sűríteni akar. Már nem elégszik meg az értékek választásával, sűrített, felhalmozott, egyesített értékeket akar választani.

A bálvány azonban nem individualitássá, hanem sikermintává sűríti az erőket. A bálványimádó érzése azt célozza meg, akit a többi bálványimádóké. Ez a bálványimádás lapos empirizmusa: bizonyítékra van szüksége, melyet a mások imádata szolgáltat. A bálványt imádó a mások imádatát imádja másodkézből való imádatával. Az *Édes élet* szembeállítja az Anita Ekberg által játszott amerikai sztárt, mint nemi bálványt, a film végén a főszereplőre rámosolygó kis halászleánnyal. Az utóbbi alakot nagyítja fel a *Nyolc és fél* a Claudia Cardinale által alakított nőtípusban. A populáris műfajokban is gyakori a kettő szembeállítása, a *Heimweh nach St.Pauli* című filmben Freddy Quinn a tengerész sorsot választja a rocksztár karrier helyett, s egyúttal Jayne Mansfield helyett a hamburgi virágárus leányt.

A szerelmest az egyedek tolongása a sikeres példány körül uniformis helyzetekbe sodorja, melyekben nincs tere kiélni individualitását. A bálvány az, aki nem lehet az övé, aki mindenkié. A bálványimádó egyed túllépte a sorozatképzést és mindent egy helyen szeretne megkapni, bálványa azonban még a sorozatképzés szintjén áll. A sorozatképzés ízlésítéleteiben szerepet játszó idealizáció kinőtt a sorozatképzésből, s a sorozatképzést gátló korlátozó princípiumként lépett fel az ízlésítélet. Az ember elfordul a sortól, az ideált keresi, de az ideál új sorozatképző mechanizmus kiindulópontja, mint az a szexkultikus imádattárgy, akinél sorban állnak. A sorozatképző erotika megmaradt,csak az én leadta sorozatképző erejét. Az imádat tárgya felől kezd romlani az erotika minősége, ő az, aki nem értékeli partnereit, s nem sok időt és figyelmet szán rájuk, amitől ezek szenvedélye még jobban izzik. Itt indul be a boldogtalan szenvedély mechanizmusa, melyben az egyik érdektelensége tüzeli a másik érdekét. Az imádat tárgya leértékeli a szeretőket s a szerelmet, s ő is átveszi végül tőlük a maga iránti imádatot, ő is az imádat közös tárgyát imádja, önmagát. Ezzel fejeződik be a bálvány fejlődése, most vált tökéletessé: a kölcsönösség s a viszonzás képességeinek kihúnytával. E dicstelen szerepet az alantas szerelmi objektum csinálja végig kedvvel és ambícióval; a bálvány az alantas szerelmi objektum megdicsőülése. Gyakran kedves népi alakok kerülnek a bálvány szerepébe, akik nem érzik jól magukat ebben a szerepben, s gyakran fel is lázadnak ellene: Jean Harlow (*Bombshell*) vagy Jayne Mansfield (*The Girl Can't Help It*).

A fetisizáció nagy szerepet játszik az erotika és a szerelem fejlődésében, melyeknek szükségük van az akadályokra. Kezdetben a társadalmi különbségek szolgáltatják a leghatékonyabb akadályokat, melyek erejének csökkenésével, a tömegtársadalomban, mind nagyobb szükség van a fetisizációra. A korapolgári regényben, drámában még az elérhetetlen nemes az indulat átszemantizálásának eszköze, a késő polgári társadalomban már a fétis, a bestia, a bálvány. A nemi düh nyers, erőszakoló indulat, a gyűjtőszenvedély valójában vadászszenvedély. A fetisisztikus idealizáció ezekkel szemben úgy jelenik meg, mint az ösztön önleszerelése, nagy agresszivitásmennyiségek leadása: a szerelmes magát kínálja prédaként. A fetisizáció az a civilizatórikus ösztöntranszformációt szolgáló élménykör, melyben kibontakozik a nagy szenvedélydráma. Addig legfeljebb a vadászösztön mohóságának vagy az éhínség kínjainak mása a szerelmi szenvedély: az agresszív gyűjtő és fogyasztó szenvedélyek szerelmi adaptációi még messze vannak a szerelmi szenvedély specifikumának kidolgozásától. A szenvedélydrámában maga ellen fordul a szenvedély, magát kezdi marni, őrölni, fogyasztani áldozata. A korlátozott idealizáció vonzó típusok imaginárius múzeumán vezet végig, a korlátlan idealizáció egy megnevezhetetlen és leképezhetetlen szerelemisten lábaihoz idéz. A korlátozott idealizáció megfigyel és kiélvez, a korlátlan nem meri felemelni tekintetét. Minél több értéket imád benne, annál kevesebbet láthat belőle. A korlátozott idealizáció a partnereket

facsarja ki és veti alá, a korlátlan idealizáció az ént. A korlátozott az ént teszi hódító zsarnokká, a korlátlan a te kezébe adja az abszolút hatalmat. Az kívánatossá stilizál, ez imádnivalóvá, az érdekessé, ez végtelenül értékessé (és ezzel az ént semmivé). Ebből az érési fázisból pedig akkor lép tovább a szenvedély nevelődése, hogy ha megtalálja saját külön tárgyát, s nem a közös bálványra, hanem az ismételhetetlen egyszeriségre tud így tekinteni, mint *Az ifjú Mr. Lincoln* vagy a *My Darling Clementine* hősei egy-egy szerény vidéki lányra.

A fetisisztikus idealizáció csak az udvarlás szakaszában hatékony, az együttélés során nem tartható fenn. A bálvány nem viseli el az életet, vagy a bálvány rombolja szét az életet, vagy az élet a bálványt. Minél magasabbra emelik a bálványt, annál nagyobb az olyan visszahatások valószínűsége, amit a folklórban a bűnbak vagy a rituális királygyilkosság képvisel. A bálvány testi megismerése a szerető összeomlásához is vezethet (a hollywoodi sztárok pszichiáterei számolnak be a túlbecsült személyiségek partnereinek impotenciájáról), vagy a bálvány összeomlásához vezet: a posztkoitális depressziót vagy a gyengéd közönyt – a kialvás köznapibb formáit – leváltja a gyűlölet orgazmusa. A bálvány összeomlásának traumáját képviselik azok a jelenetek, amelyekben az örökifjú szépség hirtelen szétfoszlik, az idő legyőzőjét utoléri az idő (*A kék hold völgye, She*).

20.4. A kéjfantom sorsa

Lenni tudni annyi, mint önmagát ismételni tudni. A fikció nem tud belépni a létbe, a múló esemény pedig nem tud bennmaradni. Az előbbi megkísérletlenül hagyja a lét vállalkozását, az utóbbi sikertelen kísérlet. A szóma csak illúzió, ha lenni annyi, mint időt nyerni. A korlátozott idő csak a létre utaló nemlét, a faj tartósabb struktúráinak, mélyebb létbe gyökerezettségének törzsén termő múló fenomén, pusztán jelzése egy rajta túl tenyésző létnek. Az erotika modellje a nemzés. A szómák színjátéka valami olyat utánoz, amely a gaméták szintjén reális: az egyesülést.

Az, amit a költők a legnagyobb érzésként ünnepeltek, a szerelem, a legprimitívebb érzék mechanikus ingereivel függ össze: tapintás, dörzsölés. De ennek is van szimbolikus aspektusa. A sámánisztikus eksztázistechnikákhoz is hozzátartozott a bőr dörzsölése, egészen addig, amíg egy „második bőr" képződött. A bőr dörzsölése mintegy kaput akar nyitni, átjárhatóvá tenni, az egymásba való átáramlás, az összenövés útját keresve.

Az orgazmus geneziséhez hozzátartozik az egyesülési vágy hiszterizálása, melyet az egyesülés kudarcának tapasztalata közvetít. A szex a nyugalmat akarja, nincs más célja, mint az izgalom kínjától való szabadulás. Az erotika ezzel szemben az orgazmust akarja, az izgalom kínjának kéjjé fokozott változatát. Az erotika a szexualitás természetes céljának elhanyagolásából születik; a nemzéscentrikus szexualitás helyébe lép az orgazmuscentrikus szexualitás. Az erotika nem a gyermeket akarja, nem is a partnert akarja, hanem az általa elérhető orgazmustól függ. A kéj függést nemz magzat helyett, tehát kábítószerként hat. A *Tiszta románc* hőse két zsákmánnyal menekül, egy csinos nővel és egy bőrönd kokainnal. A hosszú futásnak és harcnak akkor van vége, amikor sikerül, a nőt megtartva, a bőröndöt gyerekkel leváltani.

Az erotika mind a célszerűség, mind az öncélúság szempontjából tökéletlen. A célszerűség számára értéktelenné teszi, hogy a nemzés céljáról lemond. Az „élet komoly érdekei" számá-

ra ettől kezdve csak mellékszereplő, s az a vád éri, hogy „puszta szórakozás". Az öncélúság szempontjából is tökéletlen, mert a céloktól való distancializációját – s ezzel önállósulását, az egyéb életérdekektől való emancipációját, átszellemülését és átesztétizálódását – nem tudja végigcsinálni, mert a nemzés elutasított célja helyén új cél üti fel fejét, az orgazmus.

Az orgazmus azonban fantomcél. Azon a helyen jelenik meg, ahol a szeretők összeolvadásról, egyesülésről beszélnek, e csúcsponton azonban nem az egység valósul meg, csak a különbség tudata homályosul el. Nem a különbséget győzik le, csak a tudatát, nem az egységet valósítják meg, csak szubjektív illúzióját. Az orgazmus mint fantomcél nem megőrizhető eredmény. Az orgazmus olyan, mint a mesék elátkozott aranya, mely homokká válik a tenyérben. Minden jelentését addig hordozza, amíg meg nem valósult, ezért megvalósulása csak kilobbanás, kiégés. Ha nem is csalódnak a szeretők, mert átélték a csúcspontot, üres kézzel távoznak, mert semmit sem vihetnek belőle magukkal. Azaz, „puszta élmény", mely nem rendelkezik azzal a „nevelő hatással", melyet a görögök bűntudattal belehazudtak vagy jóhiszeműen beleképzeltek.

Az orgazmus a kéj felfokozása. A kéj mint az orgazmus alapanyaga a szubjektív bizonyosság közege. E bizonyosságban mindenki részesedik, a fokozása során bekövetkező átváltozás azonban, kiváltságos élményként, rejtély marad. Az orgazmus a kitüntetett szubjektivitás interszubjektíve ellenőrizhetetlen titka (vagy hazugsága). Ha kommunikálni kívánnák, két nyelv van, melyek egyike sem fejti ki, csak jelzi fennállását, az elnémulás vagy az őssikoly. Ha a csúcspontra ért szerető nem akar sikoltani és nem tud elnémulni, akkor egy önkénytelen, rövid, görcsös felkacagás az orgazmus szimptómája. Nőknél, több lépcsős, ismételt orgazmusok esetén, a feloldódás után, kitörő zokogásban is meg szokott nyilvánulni a feszültség oldódása. A szégyenlős felkacagás a csúcson és a szenvedélyes zokogás utána mind az orgazmusélmény ambivalenciájára utal. A csúcspont az önelidegenedés csúcspontja is, a visszatalálás pedig megrendült, talán bűnbánó. A klasszikus elbeszélés egész érája, s a glamúrfilm erotikájának korlátja, hogy nem mer szembenézni az orgazmus ambivalenciájával, s a „jó véget" túlharmonizálja.

További kommunikációs probléma a viszony definiálása az eksztázis után. A virtuális egységből kell visszatérni a reális különbségbe. Ez két stratégiát valószínűsít: vagy a reális különbséget minősítjük hamis látszatnak vagy az iménti egységet. Két lehetőség van, intenzív „tiéd vagyok"-jelek sugárzása, az elveszett összeolvadás testnyelvi mimézise, fenntartásának rituális igyekezete vagy annak sugárzása, hogy nem történt semmi, pillanatra elvesztettük a fejünket. Ebben az esetben az iménti gyengeség, az előző percekben tetőző illúziók és tévreagálások bajtársiasan elnéző megértését kell kommunikálni, s azt is, hogy a saját magányába megtért egyesíthetetlen és kommunikálhatatlan individualitás nemcsak a maga illúzióitól nem hagyja megrendíteni magát, de mások esetében is tolerálja e gyengeségeket, miáltal partnerének is segítséget nyújthat legyőzésükhöz. A két stratégia tökéletesen ellentétes és egyaránt értelmes.

A nemzés megtagadása lejtőre viszi az erotikát. A nemzés nem célja a „küzdésnek", de a puszta „küzdés" sem célja az erotikának, mely nem tud szabadulni a „csúcs", a „beteljesedés" eszméitől. Az orgazmus egyrészt fantom, puszta élmény, amelynek megfoghatatlansága nem arányos az általa megkövetelt megfeszített fizikai erőfeszítésekkel és az azokat megelőző drámai intrikákkal, másrészt az orgazmust az erotika a maga ellenfeleként éli át, mint ami dezerotizáló, aniterotikus hatóanyagot visz bele az erotikus drámába. Az orgazmus

az isteni hang, mely kiűz az erotika paradicsomából. Ambivalens végcél, mely nemcsak a csúcsot jelenti, hanem a kilobbanást, a kioltást is. Az erotika úgy fél tőle, mint valami kábítószer tartalmú lövedéktől, mely kioltja a boldog vadállat tudatát, aki azután már csak a mindennapok ketrecében tér újra magához, mint King Kong, miután megjárta a trópusi sziget csúcsait. Az életbe való visszatérést és a kéj fenntartását csak a kéj csúcsra futásának elodázásával lehet elodázni. Ezért a csúcsot az erotika a kéj elherdálásának érzi. A kéj közeg lehet, az orgazmusban azonban elveszti ezt a lakható időtereket nyújtó képességét. A térszerű kéj az orgazmusban pontszerű kéjjé válik. A meghódítható birtokolhatatlanná. Pontosan a csúcs az, ahol az uralható kicsúszik az ember kezéből és most már őt uralja.

Az erotika el akarja odázni az ébredést, a mindennapi életbe való visszatérést, de a beteljesedés csak pillanat, ezért az ébredést csak a beteljesedés elodázásával lehet elodázni. Ezzel újabb érzékeny pontra érkeztünk, ahol az erotika borotvaélen táncol. Az elodázás ugyanis egyrészt kifejezheti a kétes státuszú végcélról az eszközökre átvitt figyelem produktív teljesítményét, a lét és az aktus egészének homogén szenzációvá válását, ez a felfokozás azonban csak a pillanat kitágítása, mely szintén nem tartóztatható korlátlanul, mert a varázs elmúltán a szadista agyszex kísérletezésévé válik, vagyis perverzióvá. A nemzés elutasítása bosszút állt, fantomvilágba helyezett, ami nem fogadja be az életet és amit nem fogad be az élet. A reális cél helyébe lépő fantomcélt frusztrálja a visszatérés a mindennapi életbe. Ezért jelenik meg Sylvia Kristel az *Emmanuelle* filmekben az örökké idegen, parttalan kéjtengerek kissé melankolikus utasaként. Az orgazmus elhalasztása is bosszút áll: démonizálja az erotikát. Erre lehet példa az Anthony Perkins által játszott alak a *Szenvedélyes bűnök* című filmben.

A reális célt legyőzte egy fantomcél, a nemzést az orgazmus. A fantomcél azonban nem tudja tartani magát, mert nem úgy működik, mint a nemzés, amelynek új életet eredményező, megfordíthatatlan sorsot alkotó valóságos következményei vannak. Az orgazmus eszköz, melynek győzelme a többi eszközök lázadásához vezet, ők is követelik a maguk jogait. Pasolini három filmje, *Az élet trilógiája* a genitális kéj dicsőítése. A továbbiakban, a *Salo* című filmben azt látjuk, hogy a genitális kéj nem tudja tartani remélt pozícióját. A genitális kéj felszabadulása a pregenitális kéjek lázadásához vezet. Ha a kéj öncél, akkor nemcsak a genitális kéj az. A pregenitális kéjek széthordják az orgazmust, amelyet már nem őriz a nemzés összetartó hatalma. Ha az orgazmusból elvesszük a nemzést (a nemzés lehetőségét), akkor a pregenitális kéjek maghasadása az eredmény, mert most már nem összefoglaló nemzőkéjként jelenik meg, csak mint egy szín a kéjek palettáján. Amikor a nemzés eszköze, a genitális kéj céllá válik, ez a visszavonás vagy visszaáramlás, a végcélról az eszközre áthelyezett nyomaték tovább lendül más eszközökre. A genitális orgazmus lebénítja a nemzést, a pregenitális kéjek pedig a genitális orgazmust. A nemzés közelebb vitt a partnerhez, hogy közös életet kezdjenek, a nemzést a kéjek ismétlése érdekében elhalasztó erotika ezzel szemben egyre újabb kéjek kitermelésének lehetőségeként, a kéjek bányájaként territorializálja a partnert.

Az izgalom annak jele, hogy valami megoldatlan: a genitális impulzusszex gyorsan igyekszik szabadulni tőle, az erotika azonban fenntartja. Az erotika mozgástere az izgalom fenntartása és a megkönnyebbülés elodázása. Az izgalom a partner jelenlétében jelzi a partner hiányát. Az ember átölel egy testet, de „őt" öleli-e, a szeretett személyt? Hol van közben ez az „ő"? Hol marad, hová rejtőzik, míg összeolvadást játszanak, míg egy játékkal kábítják egymást? Az izgalom fokozását szolgáló cinkos szövetség egy „van is, nincs is" természetű

paradoxiára utal. A partner mint az izgalom elviselhetetlenné fokozásának eszköze, saját lényegi hiányának, elérhetetlenségének legkonkrétabb jelzése. Ezt a problematikát dolgozza ki pittoreszk módon *A ház a tónál*, melyben a szerelmesek azonos térben vannak, de különböző időkben.

Nem kell-e széttépni egymást, hogy egymás által beolvadhassunk a nagyobb egészekbe? Minél tökéletesebben sikerül mindezt ritualizálni, emocionálisan modellálni, annál kisebb a valódi széttépés veszélye. A sikertelen orgazmus viszont szükségszerűen váltja vissza a libidinális megoldásokat a destruktív megoldások ősibb kifejezési formáira. Az *Apocalypse Now* hőse a másvalaki, a partner háborús inflációjának világában él. A *Sierra Madre kincse* című filmben, melyben csak alkalmi nők vannak, és a szexpréda is megfoghatatlan ringással suhan el a film elején, az aktus, mely felé a cselekmény vezet, az ölés, s az arany helyén is a szél által szétfújt homokot látunk.

Mi az orgazmus emancipációjának tanulsága? Az erotikát felszabadították, de az erotika nem szabadság. Nem a szabadságot szabadították fel, hanem a nemi rabságot. Az életbe és az anyagba való visszaolvadási vágy elszakadt a termékenységtől: ez nem azt jelenti-e, hogy a libidó egyre nagyobb mennyiségekben válik tiszta halálösztönné? Az ember nem az új életben, a folytatásban akar felolvadni, hanem a régi életben, a súlyos, tehetetlen, örök anyagban. Az erotika kitépi magát a nagyobb összefüggésekből. Baudelaire nőalakjai, mondja Paglia, apokaliptikus kurvák, szennyezett világ felett uralkodó városi istennők, akik minden szaporodási funkciótól megfosztva, már csak a hierarchikus princípiumot őrzik (Camille Paglia: Die Masken der Sexualität. München. 1984. 519-520. p.). Ilyen nőalakot látunk a *Nagy zabálás*ban is. Ezt a nőalakot játssza el, különösen pikánsan és attraktívan, Salma Hayek az *Alkonyattól pirkadatig* című filmben. Ennek köznapibb változatait láthatjuk korunk számtalan filmjében (*Született gyilkosok, Ponyvaregény* stb.).

Mivel olvad össze végül a beolvadási vágy által űzött szerető? A természet hatalma, véli Paglia, együttérzés nélküli vámpírok kezébe van letéve (uo. 518. p.). Az orgazmus megvalósítja az összeolvadást az élettel, a nemmel, a kozmosszal, de a konkrét partnert közben felcserélhető eszközzé teszi. Nem az a szerelem specifikuma, hogy csak benne érhetik el az orgazmust, sőt, Freud szerint benne erre kevesebb az esély. A szerelem vívmánya ez ügyben legfeljebb annyi, hogy a pillanatnyi kéj pozitívumai tartós gyönyörré kumulálódhatnak benne.

A thalasszális orgazmus a jó anya sűrített emocionális képlete, a thanatális orgazmus a rettenetes anyáé. A thalasszális orgazmus a megszemélyesült anyáé, a thanatális a személytelen anyatermészeté. Az orgazmus thalasszális aspektusa azt jelzi, hogy az egyed az ősörömöt, az anyával való összeolvadás kezdeti teljességét, ellátottságát, békéjét és biztonságát szeretné felidézni a szeretővel. A thanatális aspektus azt jelzi, hogy az anyával való összeolvadás a kezdet, az ismételhetetlen, melyet a megfordíthatatlan elmúlás minden pillanatban újra elvesz, míg a vég, a kozmosszal való összeolvadás (amit pl. a *2001 Ürodüsszeia* végén látunk) minden pillanatban közelebb ugrik; de a kettő egymásnak fordított tükörképe. Az orgazmus a fajhoz, az életfolyamhoz való kapcsolódási pontként tekinti a szeretőt, s a nemi aktust olyan halálként, amelyből, a gyermek személyében, a faj születik újjá. Ez az élmény a nemzéstől emancipált erotikában illuzórikussá válik: ami a nemzésben igazság, az az erotikában kábulat, illúzió, szórakozás.

20.5. Fantomizáció, paradoxizáció, szenvedély

Az erotikus szenvedély az emberlény biológiai ösztöngyengesége által feltételezett protézisfunkció. A biológiában nincsenek szenvedélyek, csak kényszeresen lefutó, öröklött kiváltó mintákhoz kötött, általános és ezért problémamentes viselkedésszekvenciák. Az élet kódja megadja a férfiszenvedélynek a kényszerítő erőt, a vágy kényszerítő hatalmát, de a korrekt, biztonságos, szükségszerű lebonyolítást nem biztosítja. A nő ebben a tekintetben harmonikusabb, amennyiben a kényszerítő erőt is nélkülözik késztetései. A szenvedély a rendkívül labilis és képlékeny emberi szexualitás korlátait kompenzáló fejlemény, Az emberi szexualitás, mely a nőnél erejéből veszít, a férfi esetében sem sértetlen, a kielégülési feltételek pontos rögzítése terén károsodik. Az eme problémák korrigálását szolgáló lelki-kulturális struktúrák előnye, hogy mind a férfi, mind a női szexualitás formálhatóvá válik, nem rögzítettek többé az állat módján. Az erotikus kódok a nemi kötőerők felkorbácsolását, a szerelmi kódok pedig konszolidálásukat szolgálják. Az előbbiek mintegy a szükséges energia kitermelését, az utóbbiak pedig felhasználását, szolgálatba állítását. Az állatnál bizonyos konstans erőmennyiség eleve szexuális erőként jelenik meg, míg az ember egy nem eleve szexuális erőmennyiség bizonyos részét dolgozza fel, a halasztás és az alternativitás segítségével, szexuális erővé. Ha mindezt nem gondoljuk meg, talánnyá válik, miért olyan bonyodalmas és gyakran tragikus az ember esetén egy elvileg egyszerű szükséglet, mely a nőstényeket és hímeket egymáshoz utalja. Egy szükséglet, amely elvileg olyan egyszerű, problémamentes és prózai, mint a táplálék szükséglete, sőt egyszerűbb, hiszen az ember megenni nem tudja önmagát, de kielégíteni igen. Az embernek kétféle anyagra van szüksége: hasonló szerkezetűre (nemiség) és különböző szerkezetűre (táplálkozás). A táplálékszükséglet kielégítéséről a munka gondoskodik, a nemi szükséglet kielégítéséről a szerelmi regény. Az éhség még tökéletesen biológiai mechanizmusok keretében termeli újra önmagát, a nemi éhség megtermelésében kulturális mechanizmusok is részt vesznek. A szenvedély ereje tehát a választó- és halasztó képességgel, az alternativitással, a finnyássággal és az aszketikus feszültségek tűrőképességével mérhető. Míg a nyers nemi indulat egyrészt kevésbé feszültségtűrő és könnyebben kielégíthető, a szenvedélyt az alany oldaláról a különleges kielégülési feltételekhez kötöttség, a tárgy oldaláról pedig a ritkaságérték, a finnyás szelektivitás által kijelölt tárgy növekvő távolsága jellemzi. A szenvedély ily módon a nemi kielégülés feltételeinek különleges bonyolítása és beszűkítése, mindinkább egyénivé és kizárólagossá válása. Az erotika eme sorsszerűként megjelenő vonzerőket még csak felemás módon állítja elő, mintegy a hidegséggel fűti a forróságot, az elérhetetlenséggel a törekvést, a paradoxizáció és nem a harmonizáció a stratégiája, mert erőket, szenvedélyeket kell halmoznia az ösztönszegény lény szexuális késztetése érdekében. A szenvedély mint protézisfunkció a biológiai értelemben hiányos emberi mozgatóerők öngeneráló pótlásaként jelenik meg a nemek viszonyában. Ily módon a nő is bepótolhatja, a szenvedélyek kulturálisan kreált és örökített kódjai által azt, amiről a férfi szívesen lemondana, a szükséglet kevésbé szabad, parancsolóbb jellegét. A bepótlás heroináit különösen szellemesen jeleníti meg a vámpírfilm, melyben a bájos szexvámpírnők esetében egybeesik az éhség és szexuális éhség, a táplálkozási és nemi aktus (John Landis: *Innocent Blood*, Jimmy Sangster: *Lust For A Vampire*).

Minden törekvés célja az öröm és boldogság, melynek legteljesebb formájaként ábrázolja kultúránk tradíciója a szerelmi beteljesülést. Nemcsak Freud, már Schopenhauer is nagy moz-

gatóként ábrázolja a libidót, mint az emberi törekvések hajtóerejét és végcélját. Ugyanakkor Schopenhauer megállapítja, hogy a szexualitás, minden törekvés végcélja, egyben zavaró tényezőként keresztezi az összes többi törekvések érdekeit. A konkrét céloknak hajtóerőket rendelkezésére bocsátó végcél az összes konkrét célok teljesülését zavarja és veszélyezteti.

Az erotikus szenvedély, miközben saját, az élet szolgálatában álló céljait elhanyagolja, veszélyeztetni és feláldozni hajlamos az élet egyéb céljait. Schopenhauer egyrészt azt fejtegeti, hogy a szerelmi szenvedély az életösztön után a legerősebb mozgatóerő, másutt megállapítja, hogy a szenvedélyes szerelem az életszeretetet is legyőzi. Az erotika olyan erőt koncentrál, szabadít fel és izolál a többi életerőktől, amely összezavarja az élet logikáját. A szerető feláldozza szenvedélyéért társadalmi helyzetét, jólétét, kényelmét (*Krisztina királynő*). A szenvedély konfliktusra lép az ember munkájával, teljesítményével, a szerető elhanyagolja kötelességeit, elveszti ambícióit, anyagilag és szellemileg igénytelenné válik, a javak szerzése is közönyösen hagyja s érdeklődése is beszűkül (*Elvira Madigan*). A szenvedély demoralizál, nemcsak a közösséggel kerülnek szembe a szeretők, egymástól sincsenek biztonságban, a szerető intrikál, csal és hazudik, hogy megkapja a szeretett személyt, szenvedélye vakságában magát és a szeretettet is hajlamos becsapni, csak célját, a birtoklás kéjét elérje (*Angyalarc*). A szenvedély kriminalizál, nem riad vissza a törvénysértéstől és erőszaktételtől (*The Postman Always Rings Twice*). Nemcsak az ember erkölcsét, szellemét és lelki nyugalmát veszélyezteti, testi épségét sem hagyja sértetlenül. A boldogtalan szeretőnek nincs étvágya, a boldog megfeledkezik a táplálkozásról. A szenvedély monopolisztikus szükséglete a többi szükségletek elhanyagolásához vezet. A szerelmi költészet a szenvedélyt bűnnek, őrületnek és betegségnek nevezi. Bűnnek is, rabságnak is nevezik: olyan bűn, amely önmagát bünteti. Mert e bűn az őrület műve, magában hordja mentségét. Az, hogy a szerelem néha öngyilkossággal végződik, nem meglepő, hiszen egyébként is szellemi, erkölcsi, morális, társadalmi öngyilkosságként ábrázolják. Ilyen morális öngyilkosságot követ el Jauner Willy Forst *Operett* című filmjében.

Életösztön és libidó konfliktusa olyan tény, amit elmélyít nemzés és erotika konfliktusa. A kéj most már nemcsak az egyén, a faj életösztönével is ellentétbe kerül. Ha a szerelem a faj életösztönének áldozta fel az egyénét, mi az oka, hogy a fajfenntartásról lemondó erotika továbbra is legyűri az egyén életösztönét? Az erotika a libidó paradoxizációja, mely az élet örömeért feláldozza az életet. A libidó végül a kéjt is feláldozza, tehát azt is, amiért előbb mindent feláldozott, s ez arra utal, hogy az egész dráma mélyén az örömszerzésnél mélyebb indítékok rejlenek. Az örömelv nem képes megmagyarázni önmagát: mind a faj életösztöneként, mind az örömelvként felfogott libidó mélyebb mozgatóerőt vesz igénybe, felébreszt valamilyen alvó óriást, mely nélkül tehetetlen lenne, de amely megsemmisítéssel fenyegeti.

Az erotikus szenvedély rabságként jeleníti meg azt a kölcsönös függést, amit a szerelem felszabadulásként, megváltásként él át. Az erotikus szenvedély az erotika szerelemvágyának kifejezése, a szerelem előérzete az erotikában. Az erotikus szeretők szeretnék a kéjt valami magasabbra, szellemibbre átváltani, valami magasabb beteljesedés részének tekinteni, hogy a magzatot ne csak kilobbanó kéjre cseréljék. De a szenvedély is kilobbanó valami. A szenvedélyökonómia nem megszünteti és feloldja, csupán krónikussá teszi a kéjökonómia fantomizációs és paradoxizációs tendenciáit. A szenvedély a kéj által bevezetett fantomizációt az egész szerelmi regényre kiterjesztve, a nemzés kéjre váltását követően az orgazmus jelenvaló kéjét is jövő kéjekre cseréli. A nemzésről a kéjre tolódik el a hangsúly, a

materiális empíriáról a pszichikusra, s végül a megélt kéjről – a libidó általános visszaáramlási törvényének megfelelően – az ígért kéjre, a törekvésre, a rabságra. Egy soha el nem ért fantasztikus végkéj ruházza fel a szenvedély rabja számára a rabságban megélt legközönyösebb és prózaibb ingereket is az előlegező részesedés mámoros érzésével. Ayesha évezredek óta várja ezt a végkéjt, s ezért hamvad el, oldódik semmivé a film csúcspontján (*She*). Az erotikus szenvedélydrámák tárgya pontosan ez az őrület, betegség, mámor és mánia: az ember mindent feláldoz, nem tudni miért. A szenvedély feltételezi az össze nem illést, a paradox viszonyt, amely állandóan túlígér és minden pillanatban becsap és kifoszt. A szenvedély az összetartozás egyoldalú követelése, mely azért lángol és lobog, mert ellenállással találkozik, s az egyik fél mindent, ami a másikból hiányzik, a maga lelkesedésével akar pótolni. A partner azonban egész élet helyett perceket, boldogság helyett kéjeket, s végül kéjek helyett kínokat kínál. A szenvedély csúcspontja nem a kéj csúcspontja. A szenvedély csúcspontra ér, amikor már nem a tényleges boldogság, s még csak nem is a tényleges kéj a fontos. Egyre távolibb a végcél, s mindinkább elhomályosul. Egyre közvetettebb eszközök hordoznak mind titokzatosabb és absztraktabb ígéreteket. „Minek a Hold felé nyúlni, ha az ember eléri a csillagokat?" – mondják a *Now, Voyager* végén. Minél messzibb a kéj, annál nagyobb kéjt ígér a messzeség, a reális minimalizmus és a fantasztikus maximalizmus között nyíló olló. A libidó visszaáramlása a kéj helyett végül a végtelen kéjeket ígérő végtelen kínokat élvezi. Mindez a cél-eszköz viszony megfordulásának logikus következménye. A *Now, Voyager* drámai poénját fokozza tovább Cronenberg *Karambol* című filmje, melyben a sztárkultusz, konkrétan Jayne Mansfieldé, halottkultuszként jelenik meg.

Az erotikus szenvedélyben az egykor a nemzésért vállalt veszélyek mind megmaradnak, a nemzés haszna nélkül. Az ember nem tudja eldönteni, hogy az erotika isteni vagy állati; az emberi dolgok között tudja legkevésbé elhelyezni. Az erotikáról való beszéd egyrészről az összeolvadás patetikus retorikája, másrészről a vakaródzás vagy ürítkezés obszcén metaforái között ingadozik. Az idealisztikus egységvágy, a végtelenség képvilága az összeolvadás nyelvét beszéli. A materialista szkepszis a bőrfelületek össszedörzsölésének tartja az erotikát. Mit tesz a két érintkező test? Az érintés rítusával megváltják egymást a testiség „piszkos materiális" oldalától, vagy a felszentelés és feloldás helyett türelmesen elfogadva, igénytelenül igazolják azt? Mi az erotikus érintés teljesítménye? Formává nyilvánítja az anyagot vagy anyaggá a formát? Összeolvadni a sejtek tudnak vagy a lelkek, de nem a testek. A primitív vitalitás reagálási mintáira redukált páriaerotika viszont elárulja, elhanyagolja a szóma „lakóját", akárhogy nevezzük ezt (lélek, szellem, én, szelf, személyiség). A kielégülés nem az izolált genitalitás vagy egyéb részösztönök belügye, amennyiben ezek mind az egész ember szervei. Az erotika naiv idealizmusa túl sokat ígér, nyers materializmusa túl keveset, s mindkettővel magát károsítja a sznob- illetve a páriaerotika.

20.6. Az erotika fenomenológiai abszurditása

Az erotika mint a nemzéstől emancipált szexualitás a célracionalitás helyébe a kéjracionalitást állítja, egy érzés a célja. A hasznos célok teljesülését jutalmazó funkcióörömmel szemben a kéj zavarba hozza az értelmére való rákérdezést. A magát a nemzés funkciójától megfosztó szexualitás segítségül hív más értelmeket, de azokat is cserben hagyja. A szeretők összesimulnak,

de nem lesznek egyek, harapnak, de nem eszik meg egymást, tépnek, de nem tépnek szét. Az erotika kifejezési formái a létfenntartási ösztön eszköztárából származnak: kvázi-birkózás, kvázi-fojtogatás, kvázi-felfalás. Szublimált küzdelem és szublimált kannibalizmus. A szeretkezés során a territoriális agresszió reagálásmódjaival veszik birtokba a másik testet, amely ez esetben maga alakul át a terület védelmezőjéből magává a védelmezett területté. A győztes váladékaival, szagával jelöli meg és veszi birtokba a meghódított testi tért. „Milyen jó illata van ennek a szobának?" – szaglász körül a züllött dzsentrifiú (Páger Antal) a pesti kokottnál. „Hja fiam, a pénznek szaga van." – feleli a kokott (Mezey Mária). De a továbbiakban az *Egy lány elindul* cselekményének célja a „pénz szagának" visszaváltása az „asszony illatára", ami két lépcsős vállalkozás: előbb az úrilány vedlik át kokottá, utóbb a kokott vedlik át polgári jelenséggé. Székely István filmjében a nők a győztesek, ők alakítják át mind a férfit, mind egymást.

Az erotikus reagálások a létfenntartó ösztönt fosztogató újraértelmezés termékei, csupa végig nem csinált agressziós és destrukciós aktus, csupa kezdeti szakasz. Az erotikus cselekedetek harci és fogyasztói reagálások kezdeti szakaszai, olyan aktivitások, melyek a fenntartott és ismételt intenzitás, a kezdethez való ismételt regresszió módján maradtak félbe. Kegyetlen és hasznos cselekedetek, melyeket az erotika lefejez, kegyetlen és hasznos csúcspontjaiktól, a megoldás küszöbéről visszatér, ismételten visszahátrál az előző szakaszokhoz, míg az ismételt nekirugaszkodás és ismételt célfosztás odáig fokozza az élményt, hogy a destruktív és fogyasztói csúcspont helyén lefut egy tisztán belső reagálás, a hasznos gonoszság orgazmusa helyén a haszontalan kéj orgazmusa.

A cselekvésnek akkor van bevégzett értelme, ha több vagy kevesebb lesz általa a világban, ha megváltoztatta a világot. Ha ez nem történik meg, akkor a cselekvés szimbolikus, nem materiális természetű. A szemiózist úgy határozták meg mint a cselekvés kezdeti szakaszát, annyit, amennyi tárgy hiányában is lefuthat, s a jelenlétet ily módon benépesítheti a távollét előlegezett, felidézett tényezőivel, szélesebb világhoz téve az embert alkalmazkodó képessé, meghaladva a puszta környezetet. A közvetlen valóság világából a lehetőségek, a rítusok és a fantázia világába való kilépés a keletkező lét összfolyamatának partnerévé teszi azt a lényt, aki addig a tények közé volt bezárva, a múlt ismétlődéseinek fogságában. A befejezés redukció, a befejezetlenség végtelenné tesz. Az erotika fantomcéljai beavató funkciók, melyek kiemelnek a tényvilágból, s beavatnak, jelöltként bevezetnek a feladat, a lehetőség, a teremtés világába. Ezért foszt meg az erotika a szilárd talajtól, míg a szexualitás még a földön járt és biztosan meghozta a fáradozás gyümölcseit. A befejezetlenség fenomenológiája összhangban van a kéjfantomról mondottakkal. A kéj a szülési fájdalmak kéje, melyek egy új világ szülését kísérik, melybe csak az embernek van belépője. Ez a belépő abban áll, hogy nyitva hagy, nem csinál végig egy természetes reakciót. Belép a felfüggesztések rendszerébe, melyet érzések töltenek ki, és a szellem szervez meg. Előbb a gyakorlati célokat cseréli kéjre, utóbb a kéjt is eltolja, felfüggeszti. A kész, adott világhoz adaptálódott reflexeken túllépve mintegy befurakodik az istenek és a teremtő, isteni tettek közé és itt csinál helyet magának, ahol még semmi sem kész, nem adott, nem dőlt el. Az erotikát generáló eltolások további távlatokat nyitnak. Az *Egy lány elindul* úrilánya előbb kokottá válva csábítja a dzsentrit, hogy utóbb mindketten polgárrá válhassanak: új, polgárosult világ szülőanyja, s épp a szerető erotikus fenoménjeként válik azzá. Az induló történet a szexmunka erotikus tanfolyamát ígéri a dzsentrinek, de – miután a férfi beleszeret a nőbe – a szerelem a munka, a dolgos, eredményes, sikeres élet tanfolyamává válik.

Az erotika mint a célracionalitáson élősködő kéjracionalitás nem ad újat a létharchoz képest. Ha az erotika az életért folytatott háború, a kétségbeesés által nemzett kreativitás eszköztárát fosztogatja, melyhez képest nem tud újat adni, akkor degenerálódott destrukciónak is tekinthető.

Az evolúciós nyomás barbarizál és kollektivizál. A létharc nem kedvez a halogatásnak és bonyolításnak. A realitáselv felold a viszonyok összességében, alárendel a csoportnak, kinek tagjai fel akarják ismerni egymásban a közös építőelemeket. A háborúnak ellenállás- és ellentmondásmentes közösségépítő elemekre, jó illeszkedésre van szüksége. Az erotika individualizál, át nem tetszővé tesz, sötét ernyővé. Az erotika fő üldözője a csoport, mint az érdekartikulációt közösségi létérdekként képviselő s az egyént fegyelmező erő. A csoport fedezi fel, hogy az erotika az ön- és fajfenntartás mellett a konkrét socius létérdekét is sérti. A csoport erotikaellenessége bizonyítja, hogy a hatalom és destrukció kódja a primér, ez volt itt eredetileg és övé volt a világ. Eme kód nevében üldözi a közösség, hívatlan és zavaró jövevényként, az erotikát. A hatalmi kód az erotikában veszélyes versenytársat lát, s perverzióvá minősíti. Az erotika szempontjából ezzel szemben az egyéb érdekeknek alárendelt nemzéscentrikus impulzusszex sietős szerénysége minősül perverziónak. Az erotika anarchizmusa sem békül a társadalommal, s a csoport is rossz szemmel nézi az erotikát. Ez utóbbi legjobban akkor igazolódik, ha erotikabarát csoportideológiák jutnak uralomra, s megfigyeljük, milyen elkorcsosulás az ára az erotika részéről a hivatalos igenlésnek, közös megszervezésnek és nyilvános egységesítésnek.

A szex az önfenntartással, az erotika az ön- és fajfenntartással is konfliktusban van. Az élvezés, az örömelv, mely eredetileg az önfenntartástól csábít el a fajfenntartáshoz, az erotika emancipációjával a fajfenntartással is szembekerül: fenntartás és élvezés ellentétes érdekei izolálják az erotikát, mely cserben hagyja a biológiai faj és az emberi társadalom érdekét. Elvon a munkától és nem szolgálja a szaporodást. A lázas ölelkezés, a testek értelmetlen, terméketlen, irracionális egymáshoz dörzsölése, a szenvedélyes tevékenység, mely át sem alakítás és békén sem hagyás: passzív lényegű hiperaktivitás. A létfenntartó ösztön szempontjából: sok hűhó semmiért. Az erotika biológiailag egyesülésként, szociálisan munkaként eredménytelen. Az evolúciós nyomás termékeny egyszerűsítéseket követel, az egyszerűsítés előny, az erotika azonban nem egyszerűsít. Az ön- és fajfenntartás, a munka és szaporodás céljai számára az erotika testi lelki és szellemi erőket elvonó élősdi hatalom, fölösleges bonyodalom, perverzió. A hasznos zárómozzanatoktól megfosztott cselekedetek az önmaga üzembe helyezésén hasztalan fáradozva váratlan vészreakciókba kitérő deviáns struktúra képét nyújtják. Az erotikus cselekedet az elfogulatlan szemlélő számára semmit sem szülő szülésként, semmit sem fogyasztó fogyasztásként, győzni nem tudó birkózásként, megnyerhetetlen háborúként jelenik meg. Ezért tapasztalható megítélésében olyan ingadozás, aminek *Az élet trilógiája* és a *Salo* esetében tanúi voltunk.

A tevékenykedő erotikát megfigyelve a közeledésvágy szenvedélyes tevékenysége tárul elénk, ám e közeledésvágy rögtönző és kapkodó cselekedetei szemmel láthatólag nélkülözik a világos célképzeteket. A szakadatlan újrakezdés, közeledés és távolodás váltakozása hívja fel a figyelmet a vágy teljesíthetetlenségére. A szeretkezők intenzíven nyomulnak előre, a testek offenzívája a mozdulatok áradása a zárt tér, a nem nyíló kapu ostromának képzetét kelti. Egymás felé törekedve egymás céljának látszanak, egymáshoz érve egymás akadályának tűnnek. Mert találkozva, ölelkezve is az iménti nyomuló mozdulatokat folytatják, melyek

most már nem a közeledés hanem az ütközés, a vergődés eseményének alkotóelemei. Most úgy néz ki a két szerető, mint a mesebeli kecskék a pallón, akik kitérni sem tudnak, s átengedni sem tudják egymást a túlpartra. Vagy mint az üvegablakon verdeső éjszakai lepkék, akiket megtéveszt a számukra érzékelhetetlen, környezetidegen fenomén.

A szeretkezés tevékenykedése úgy fest, mintha végső erőfeszítéssel dolgoznának valamin, de egymáson dolgoznak, a partner a munkadarab, a munka pedig eredménytelen, mert tárgya nem válik nyersanyagból termékké. Az erotika aktívan tevékenykedik a test egész felületén, szobrász és építőmester, de amit előállíthatna, az már megvan. Az erotika világát törvényen kívül helyező szégyen abból is fakad, hogy a leírt tevékenységi forma az élettevékenység szerkezetétől idegen, s ezért az egész rendszer taszítja. Tevékenységvilágunk idegenkedve elkülöníti, leválasztja magáról az erotikát. A szégyen az élettevékenység immunreakciója. Az erotika integrálhatatlansága a hatékony hasznos rendszerekbe (ölés, nemzés, természet átalakítása) másrészt arra utal, hogy az erotikában valami készül, új létlehetőségekre való utalások jelennek meg benne, félkész állapotban. A szerető intenzíven dolgozik szerelme testén, de a szexmunka nem eredményes fizikai munka, mert nem alakítja át a tárgyat, csak letapogatja. A szexmunka fizikaiként működő szellemi munka, hiszen a szellemi munka dolgozik egy előlegező fantomdimenzióban, melyben a testtelen letapogatás feltételessége térképezi fel a lehetőségeket és nem bocsátkoznak bele a reális megvalósítás kockázataiba és leszűkítő végzetességébe. Az erotikus tevékenykedés a világot átalakító munka kritériumai szempontjából eredménytelen. A céljához nem érő cselekvés, a túlpartot soha el nem érő átkelés lehetetlenségéből fakad a szellemi jelentés. A parciális ösztön tevékenysége az erogén zónákból kiinduló olyan mozgás, amelynek célja a visszatérés. Az izgalom az izgató tárgyra utal, de nem tud vele célracionális eszközviszonyt létesíteni, ezért visszavonul, megtér a tárgytól.

Előbb a kéz tapogatja le a tárgyat, aztán az egész test kézzé válik és megpróbálja letapogatni a másik testet, mintha a genitális impulzusszexénél jobb „kaput" keresne, mintha az egész testet nyitni, kapuvá tenni vágyna. Mindezt az erotikus végcél, a teljesíthetetlen összeolvadási mitológia magyarázza. Egy ponton e törekvés rezignál, feladja a „jobb kapu" keresését és megtér a genitális impulzusszex „kapujához". Igen, kudarcot vallott, de csak annyiban, amennyiben nem vette észre, hogy egy más dimenzióban a kaput mégis megtalálta, amennyiben az, ami tapogatásnak látszott, a testnek a kézzel vagy az egész testtel való „olvasása" volt. A „vakolvasás" látóvá tette az egész testet, s a másik test egész felületén szellemkapu nyílt. Ami a gyakorlati dimenzióban értelmetlen erőlködésnek tűnik, az egy szellemi kódba átvetítve hirtelen új értelemlehetőségeket nyilvánít mag. Térjünk vissza az utasok, a partra szálló, a hídon átkelő erotikusok képzetéhez. Az utas különböző határátkelőhelyeken próbálkozik, s a fizikai átkelés értelmében minden érintkezés kudarc, egybeolvasva azonban szellemi vallomás, s ebben az értelemben mégis átkelés.

A kéz az élő anyagot gyúrja, mely rugalmasan ellenáll. Mi az értelme ennek? Az erotika alapvetően taktilis természetű: a tapintás orgiája. A tapintószerv anyagi létet tulajdonít azoknak a tárgyaknak, amelyeket a tekintet formaként, fenoménként azonosított be. Az egymást tapintók a partner anyagi jelenvalóságáról bizonyosodnak meg. Miután a szem kiválasztott egy tetszetős objektumot, a tapintás lefordítja a saját nyelvére a benyomást, materializálja az objektumot. A szem képpé, jelenéssé tesz, dematerializál, a kézrátétel, a tapintás pedig rematerializálja a szemvilág messzi tárgyait. A materializáció azonban felületes; mélyebb

formája a munka, mely az objektumot szétszedi, elemeire bontja, melyekből más objektumok is építhetők. Csak a munka hatol a materiális világ mélyére. A gyermekek kíváncsisága még az élő testnek nekimenve is a munka kíméletlen mélyrehatolásával akar eljárni. Az erotika nem hatol az elemekig, mert nem felhasználni, magához hasonlítani akarja az anyagot, hanem ő akar hasonulni, otthonra találni benne. Az erotikus érintés elfogadó, ezért olyan, mintha ő akarná odahelyezni a tárgyat, ahol már amúgyis van, s egyberakni, ami már egyben van. Újraalkotni ugyanúgy. Kézrátétellel gyógyítani azt, ami úgyis egészséges. Vagy kézrátétellel magába szívni az objektum jelenvalóságát, részesedni jelenlétéből, mely sérthetetlen, mert az erotikus kéz csak antenna, nem munkaszerszám. A kézrátétel felszámolja az objektumviszony elidegenítő, alávető elkülönböződését. Az erotikus tapintás nem állít szembe a tárggyal, mint feladattal. Kiemeli a tárgyat az alany vagy az alanyt a tárgy segítségével az összeütközések, meghasonlások világából, s mindezt nem az elanyagtalanítás, hanem az anyagiság megerősítése útján teszi.

A meg nem változtató és alá nem rendelő kapcsolatfelvétel nem más, mint csatlakozás a vizslatott titokkal felruházott, szubjektummal felruházott objektumhoz, megkapaszkodás. Ugyanakkor ez a személy nem az anya, akivel az ember eredetileg problémamentesen azonos. Az anya az a személy, akiben meg lehet kapaszkodni, a szeretők azonban mindketten azt szeretnék, ha a másik lenne a megkapaszkodás objektuma, akiben otthonná válik a világ. Ezért a megkapaszkodó elbizonytalanodik, s elengedi vonzalma társsá avatni nem tudott tárgyát, majd a szorongást legyőzi a távolodás által is fokozott vágy, s a kapaszkodó ösztön újra kezdi az akciót. A szorongás küzd a csatlakozási vággyal, a szabadulás és autonómia törekvése a függés nosztalgiájával. Sehogyan sem jó, az előnyök azonban szinte kimeríthetetlenek. E boldogtalan és megoldhatatlan viszonynak számtalan gyönyör a hozománya. A priméren a megbizonyosodást szolgáló érintés megkapaszkodás is, de rontás is, az életenergiák, a lét, az idő önző elsajátítása, az erők leszívása, s gyógyítás is, mely az érintésben kölcsönös, az együttlét, az összetartozás által megsokszorozott erők műve.

Az erotika ugyanott van a végén, ahol az elején: 1+1=1+1. A szexualitás, a nemzés eszközrendszereként, tovább visz: 1+1=1+1+1. A nemzés ugyanolyan produktív mint a munka, melyben, egyesítve a munkaerőt és a munkafeltételeket, szintén új érték jön létre. Az erotikában csak akkor pillantjuk meg az újat, ha bevezetjük a szellem fogalmát, s feltételezzük, hogy a radikális elanyagiasítás a szemanzitáció radikalizálását szolgálja. Ezzel azonban az esztétikai produktivitás alapstruktúráját vettük igénybe magyarázó elvként. Az erotika létének megragadása feltételezi az esztétika szellemének megidézését. Az erotika nem teremt, mint a munka vagy a természet. Az, amit tesz, első fokon regeneráció, egy leromlott struktúra, egy zárt rendszer szétesésének megfékezése. Az erotikus élmény a lelki szétesést orvosolja. A platóni képlethez jutottunk: egyesülnek a csonka felek. De a képletet radikálisabb gyógyhatás kifejezésének tartjuk, mint Platón tette: fél plusz fél az ez esetben annyi, mint két egész. ½ + ½ = 1 + 1. A klasszikus filmelbeszélés olyan temperamentumos alkotásai, mint az *Egy lány elindul*, pontosan ezt a képletet képviselik. Az erotika a bőr kultusza, a felület kultusza, a felszíné, a külterületeken való végtelen bolyongás, körbejárás. Ezt soha sem lépheti túl, a túllépés érdekében vagy a felszínt felnyitó destrukcióvá kell válnia és sebezni, ölni, vagy a felszínen a faljáró könnyedségével átlépő szellemmé kell változnia. Két áthatolhatatlan, elérhetetlen pontból lesz két egymást befelé invitáló belső végtelen, két világ. Tény+tény=világ+világ. Semmi+semmi= minden+minden. Az erotika olyan átalakulásokat

indít meg, amelyek nem elégednek meg azzal a végességgel, ami hozzátartozik az erotikus kaland természetéhez. Az erotika nem meríti ki az általa vizionált lehetőségeket. Ezért hagy elégedetlenséget, nyugtalanságot, beteljesületlenséget maga után.

20.7. A szerelem és a szelektivitás nívói

Megismertük a puszta indulatot és a szenvedélyt. A szenvedélyek világában találkozunk a csábító, halmozó gyűjtőszenvedéllyel, a fetisisztikus imádattal és a nagy kalanddal. Mindennek nem feltétlenül van köze a szerelemhez, bár a szerelmi történetekként ismert ábrázolások nagyobb részét kimerítik az eddig tárgyalt jelenségek. Az *Emmanuelle* filmek a nagy kaland kereséséről szólnak, nem a szerelemről. A *La Marge* hőse a kalandba hal bele és nem a szerelembe. Borowczyk filmje (*La Bête*) a halálos szerelem hagyományos fogalma versenytársaként formálja meg a halálos kaland eszméjét. A *Lorna* a kalandot pusztítóként, a szerelmet gyógyítóként ábrázolja, a *Vixen*ben ezzel szemben megjelenik, Erica Gavin személyében, a gyógyító kaland.

Következő problémánk az, vajon ráépül-e valami az erotikára olyan módon, ahogyan az erotika a szexualitásra? A korábbi századokban a szerelmet túlbeszélték, ott is szerelemről beszéltek, ahol csak erotikáról vagy még arról sem volt szó. Freud óta fordul a kocka, a pszichoanalízis a korábbiakban túlbeszélt szerelmet nem tudja definiálni, csak a szex és az erotika megértése és kezelése terén sikeres. Freudig a szerelem túlbeszélt és az erotika elnyomott, az utóbbi évszázadban előbb az erotika kerül a figyelem középpontjába a pszichoanalízis, utóbb a naturális szexualitás az etológia szaktudományos körökön túlmenő sikerei révén. Az érdeklődés közben tovább távolodik a szerelem kérdéskomplexumától. Nyugodtan beszélhetünk a szerelem trónfosztásáról vagy a lélek szerelem-feledéséről, ami a korábbi szerelemkoncepciók szerint azonos lenne a kultúra lélekfeledésével. Az erotika léte soha nem válhat olyan módon kétségessé, mint a szerelemé. A kéj önmagát jelölő szubjektív bizonyosság. A szerelem összetett jelenség, mely kitüntetett érzés és kitüntetett tárgy kapcsolatának tekinti magát, ám az érzés gyakran hamisnak mutatkozik, s a tárgy méltatlannak bizonyul. A kéj bizonyosság, a szerelem hipotézis. Az erotikáról is lehet vitázni, de csak jogosságát, helyességét, értékét lehet vitatni, nem létét. Két irányban is megtámadható, fölösleges luxusként a szex, és öncélú érzékiségként a morál felől. Mindez azonban csak erejét bizonyítja: a maga módján mindkettőt képes legyőzni, egyszer a természetet, máskor a morált. Az erotika biztos bűnként, a szerelem bizonytalan erényként jelenik meg. A biztos bűnnek ahhoz is van ereje, hogy a bizonytalan erényt a szolgálatába állítsa. A *Budai cukrászdá*ban az idősödő férfi ifjúság iránti nosztalgiája tűnik szerelemnek. A szerelem azonban nem pusztán illúzió, a valóságérzéket is mozgósítania kell, a szerelemben a libidó nem a valóságérzék becsapása, a szerelem a szeretett személy valóságának szól. A kéjökonómia kizsákmányolja a szerelemkoncepciókat, a szerelem szó gyakran a puszta erotikus mámornak ad előkelőbb nevet, máskor még ennyi fedezete sincs, csak az érzések feltüzelését szolgálja a szexuális vállalkozások kezdeti szakaszában, vagy a partner rábeszélésére, befolyásolására bocsátja rendelkezésünkre a kis hitelű de nagy presztízsű képek készletét, a szerelmi retorikát. A XX. században egyre többekben merül fel a gyanú: a szerelem talán csak a szex és erotika mitikus kifejezési oldala. Talán a szex a

valóság, az erotika a nyelv, a szerelem pedig a mítosz, az erotika primér szemiotikai rendszerére épülő szekundér modelláló rendszer?

De egy másik gondolatmenet is lehetséges, mely – ha kevésbé népszerű is – mindvégig tartja magát. Emancipációs hullámokban is gondolkodhatunk. Ahogyan az erotika emancipálódott a szex uralma alól, úgy emancipálódhatik a szerelem, mint újabb, magasabb érzékenység, az erotika reduktív uralma alól. Az erotika emancipációs harca a nemzés ellen végül a nemzés eszközeivel, a tőle kölcsönzött érzékek radikalizálásával győzte le a nemzést. A szerelemkoncepciók azért vesztették el a talajt a XX. században, mert nem tudták követni ezt a stratégiát. A szerelemkoncepciók emancipációs harca a puszta erotika elsöprő hatalmaival szemben csak akkor lehet sikeres, ha egyrészt van egyáltalán mögöttük valami, másrészt az erotika eszközeit is igénybe tudják venni az erotika diktatúrájának felszámolásához. A szerelemkoncepciókat az a gyanú vitte csődbe az elmúlt évszázadban, mely szerint a szerelem kasztráló érzés. Ezt a látszatot keltette a viktoriánus időktől örökölt szerelemkoncepciók prűdsége. Ha a szerelem nem hozzáad az erotikához, hanem elvesz belőle, valóban érthetővé válik a csonkítás, a vitalitás megtámadása és elszegényítése elleni lázadozás.

A puszta szex, a nemi indulat célja a faj létének konzerválása. Ez a különbségek iránti közönyösség szintje, a minőség iránti közöny szintje, a nemi szervet kielégítő nemi szerv szintje. Az obszcén nyelv ezzel a jelenségkörrel azonosítja magát a szexualitást. Ez az obszcenitás szintje, az a szint, amit az obszcenitás tekint minden erotika, szerelem rejtett, titkos, alantas lényegét meghatározó vitális normának. Schopenhauer e nívót úgy ábrázolja, mint a meghatározott egyéniségre való tekintet nélkül a jövő felé törő életakarat világát. Ez a vak akarat világa (akarat mínusz képzet, vitális sors mínusz egyéniség), mely minden új életet igénytelenül visszaolvaszt a faji életszubsztanciába: az alternatívátlan azonosság világa. Az obszcén életakarat minden lehetőséget megragad, mert a létkonzerválást abszolút előnyben részesíti a minőségkonzerválással szemben, ezért a létet akár a minőségromlás árán is sokszorozza, gyarapítja. Nem néz másra, csak a nemre, a nemi szervre, ne hogy valami netán elriassza. Ezért kerül a nemi düh – a lehetséges partner nemi részeinek látványa által – beszámíthatatlan állapotba, mely a morális, ökonómiai vagy akár vitális kockázatot szignalizáló vészjelzések elhallgattatását szolgálja. Ebben a beszámíthatatlan állapotban az undor is fokozza, a kétségbeesés erejével ruházza fel az erős, gyors megkívánást. Kívánság és cselekvés között nincs helye kontrollmechanizmusoknak, melyeket a nemi düh le is bénít. A pornófilm az absztrakt életakarat vitális absztrakcióit közvetíti.

A faj mennyiségi konzerválásáról gondoskodó genitálcentrikus impulzusszexnek a minőség és az egyéniség iránti közönyét meghaladva lépünk be a faj minőségének konzerválására is alkalmas szelektív szexualitás alternatív döntéseinek világába. Még mindig a telhetetlenség szenvedélye az, aminek keretében a finnyásság kezdetei is megjelennek. Még mindig a nemi szerv kiváltó hatása a legerősebb, s eme a természet szempontjából magától értetődő hatás rejtélyes kiegészítése a rejtély: az a kívánság, hogy e nemi szervhez többször, ismételt alkalmakkor, ugyanaz a személy tartozzék. Ezzel a cél most már az ő biztos teherbe ejtése, nem pusztán az, hogy az ivarsejtek találkozhassanak a másik neméivel. Megjelenik a beazonosított nemi tárggyal való szexuális érintkezés ismétlési kényszere, amit az biztosít, hogy a tárgy tetszik, vonz. A vonzás egyik oldala az, hogy ismételten ugyanaz a személy tartozzék a nemi szervhez, amit a vonzás másik oldala magyaráz, az, hogy egészséges, komplett példányt kívánnak, akinek minden más szerve is megvan és láthatóan, érzékelhetően

mind kielégítően vagy sikeresen működik. A szexfilm, mint a vágy legendája, a kitüntetett példányra építi a cselekmény kristályosodását. Ez azonban még csak a cselekmény kristályosodása, nem a szerelemé, amelyről Stendhal beszél.

A vak ösztön a mennyiségre irányuló indulat, melyet a minőségre irányuló szenvedély követ, fejleszt tovább. Az ízlésítélet szelektivitása közvetítette erotika, mely a faj minőségének gondozását szolgálja, a típusértékekre irányul. A nemi ösztön a puszta élet akarata, az erotikus szenvedély a meghatározott minőségű és típusú élet akarata. A szerető belépő egy meghatározott létnívóra, melynek csalogató varázsát fejezi ki az erotikus bűvölet. A nemi düh, a nyers genitális erotika és az igénytelen csábítás nem ismerik a finnyásságot, ízléstelenek. A nem válogató csábító csak halmozó, csak a válogató csábító gyűjtő. A gyűjtő ugyanis megkülönböztethető formációkat gyűjt, mert csak ezek együttese áll össze a gyűjtemény gazdag teljességévé. A monoton ismétlés nem gazdagság, az azonos bármilyen mennyiségű elraktározása nem gyűjtemény. A markáns típusok begyűjtésére irányuló csábítás az alternatív választásokban haladó, kibontakozó erotikus szenvedély ugrópontja.

A faj minőségét újratermelő ízlés a jó géneket jelöli ki (egészség, erő, szépség, sikeresség) adott, általános, evidens kritériumok alapján. A minőségbiztosító ízlés konzervatív, biztosra megy, a faj akaratát teljesíti, leszűri a devianciákat, nem megy bele kockázatos kísérletezésbe. A reprodukció minőségbiztosítása helyet ad az alternatíváknak, de a bevált őstípusok készletére redukálja az alternatívákat. Az ízlést kényszerítő képek vezetik.

A gyűjtő gyűjteményének értéke a típusok nívójától függ. A gyűjteményre irányuló szenvedély ugyanakkor korlátozza is a minőséget, hiszen a markáns sikerült típusoknak mégis túlléphetőnek kell lenniük. Másként nem lehetnének egy világ részei, mely a kölcsönös kiegészítések mozaikszerű szerveződésének engedelmeskedő konstituensekké fokozza le őket. Az igazán kiugró példány értékét azonban az bizonyítja, hogy rabjává válunk. (A fetisizmus egy kiugró példány rabjává tesz, de a példány kötő ereje nem végleges, a fétisek hatalma megdönthető, felcserélhetők más fétisekre. A fétist mint az ízlésdiktatúra bálványát, mindig fenyegeti a lázadás és megdöntés.) A kiugró példány a fajtól kapja kényszerítő erejét, melynek nyilvánvaló fejlődéstendenciáit fejezi ki sűrítve: a nyilvánvalóság és a kényszerítő erő követelményei az általános lehengerlő erőt részesítik előnyben a kiválasztottakhoz szóló rejtőzködő szépség privilégikus varázsával szemben. Ezért a kiugró példány ízlésterrorjában mindig van valami közönségesség, mely az önmegerőszakolás árán erőszakolja meg a befogadói érzéket. Az általánosan hatékony, mindenkit izgató minőségjegyekkel lebélyegzett példány nem lehet kifinomult szépség. A rúttal épp olyan markánsan áll szemben, mint a magasabb szépséggel. Most értjük csak meg, amit a vallásfenomenológiában nem sikerült érthetővé tenni, a rejtőzködő isten magasabbrendűségét.

A *L'été les petites coulottes s'envolent*/*Ein Sommer voller Leidenschaft* című filmben Olinka a minőséget korlátozó gyűjtőszex világából lép át a nyár végére a gyűjtést korlátozó minőségi szex világába. Ez akkor válik lehetővé, amikor a csábítót mint erotikus akcióhőst ellentétes alakra, gyengéd és érzékeny lélekre, művészre, zenészre váltja. A sorozatképző erotika minden epizódja más partnert igényel, akik egy utazás állomásaiként sorakoznak, füzérszerű szerelmi történetet alkotva. E történet hőse egy idő után felfedezi, hogy az utazás nem előre halad, csak körben jár. A különbségek felületesek, a lényeg ismétlődik, nem halad, felszínes marad, mert az epizodikus viszonyok nem adnak sanszot a komoly kutatásra, felfedezésre, igényes viszonyok kiépítésére. Ezért fordul az ember a bálványhoz, de míg a

hódító, a csábító a partnereket fokozta le epizóddá, a bálvány az énnel teszi ezt. Az imádó a bálványban egy helyen vizionálja a teljességet, de a bálvány a teljességnek csak képét nyújtja s a kép ígéretét nem tudja teljes életre váltani, mert lényege szerint nem más, mint a sugárzásra, a kép megtestesítésére specializált önimádó. Az erotika ezért a bálványimádást, a fétisnek hozott áldozatokat is túllépi, s csúcspontján eléri a nagy kalandot. Az erotika terén elért végső beteljesedés, a nagy kaland: hosszú távú kaland, mely megtalálja a partnert a rejtett, messzemenő, kockázatos és ritka emberi lehetőségek felfedezéséhez és kiaknázásához. Azt, amit nagy kalandnak nevezünk, a szerelmi epika leggyakrabban nagy szerelemként ábrázolja. Erre jogot formálhat, mert a nagy kaland valóban túlteljesíti mind az ámokfutó csábítást, mind a bálványimádást. Principiálisan azonban csak egyesíti előnyeiket, de nem hoz hozzájuk képest semmi újat.

A tipizáló ízlésítéletek és a fetisisztikus imádat erős, eleven, díszes egyedeket keresnek. A hibátlan „azonosabb" a többivel, mint azok egymással, a hibák elhajlások. A fetisisztikus szenvedély nem feltétlenül az egészségnek és szépségnek ajánlja fel magát (*Vixen*), lehet, hogy a hatalomnak mint kegyetlen erőnek (*Lorna*), de mindig annak, ami érzése szerint legjobban képviseli a faj életfolyamát, s az adott érzékenység interpretációjában a reprezentatív értékeket jelenti. A szenvedély mint fetisisztikus imádat lényege, hogy az ember felfedezi magában a különöst és felajánlja az általánosnak. Az imádat idealizációja az azonosra, a faj reprezentánsára irányul, a különleges szerelmi feltételek ezzel szemben arra várnak és azt kívánják, hogy az azonos reprezentánsa a különbözőt igazolja az egyénben. A szerelmes a másiktól várja a faj megtestesítését és az általa való befogadtatást. Az ötvenes évek filmjeiben még létezik az a munkamegosztás, melyben az egyik szerető a faj erejét testesíti meg, a másik az individuum gyengeségét és megváltatlanságát. A sztárkultuszt éppen ez a munkamegosztás vitte csúcspontra. Miután a hatvanas évektől a fétisfunkciót egyik fél sem vállalja, mert mindkettő túl intellektuális, vagy sérült, esendő, jön létre az a helyzet, amelyben – mint Ferreri *I love you* című filmjében – egy babába szeret bele a férfi, mely baba egyébként a sztárkultusz nagy korának nőit idézi. Az imádat tárgyának absztraktságát és az imádói viszony lényegi groteszkségét hangsúlyozza Ferrerinél, hogy csak egy fejről van szó. A férfi és a nő az örök nőre illetve az örök férfire vágynak: az egyéni eltérések kiűzetéséből a faj alaptulajdonságainak paradicsomába hív vissza a nosztalgikus vágy. A továbbiakban nem ez a logika fejlődik tovább, új logika születik, amely minden létet teljes értékűnek tekint. Meg fog indulni egy új érzékenység keresése, melyben a különbözők ismerik el és váltják meg egymást. A különbség az azonos által elvarázsolandóból önálló, nagyobb varázs megnyilatkozásává fog átminősülni, az azonos pedig le fog értékelődni leveendő maszkká. Az azonos, az ideál akarata azt akarta, hogy az azonos (= az imádott) a különbözőt akarja az egyénben (= az imádottban). Az egyén azért vágyott a közös vágyak tárgyára, a közös értékek foglalatára, hogy annak elfogadása által igazolja különbségeit. Ebből azonban – pl. a *Niagara* című Hathaway-filmben – kínzó és labilis szenvedélyek születtek, ezért kell kiutat találni a különbségek kölcsönös igazolásában mely nagyobb intimitást teremt. Viszontszerelemről hallottunk, viszontimádatról nem; aki fetisizálja az embert, azt ő maga nem fetisizálhatja. A nagy kalandnak, mely kölcsönhatásra épül, túl kell lépnie a fetisizáción. Az imádat szellemét a szobrászat esztétikumához hasonlítottuk. A szobrot megcsodáljuk, körüljárjuk, áldozatot helyezünk el a lábához, de nem léphetünk be idejébe, ő is a mi időnkön kívül marad. A zenei metafora mint a bonyolultabb, dramatikus, végtelenre törő erotika metaforája, másféle

viszonyra utalt: a szeretők ismeretlen hangokat csalogatnak ki egymásból, remélve, hogy ezek végül ismeretlen harmóniákba olvadnak. A nyárspolgár számára a diszharmóniák annak jelei, hogy túl messze mentek a szeretők; a szeretőket arra figyelmeztetik a diszharmóniák, hogy nem mentek elég messzire. A fetisisztikus imádat a magában felfedezett különöst mint megváltást váró problémát, választ váró kérdést ajánlja fel az általánosnak melyet evidens és reprezentatív képletben vél megpillantani, s melyet a mások hasonló viszonya is igazol. A nagy kalandban ezzel szemben nem a megváltó általános, hanem a megváltandó különös kerül a középpontba, az én válik titokzatos képletté, a szerelmi titkok és rituálék centrumává. Az én a kristályosodási pont, a különleges szerelmi feltételek lerakodóhelye. A különleges szerelmi feltételek pedig világon kívüli találkozási pontokat jelölnek ki, melyekből ki lehet mozgatni helyéből a világot. A szenvedélyes kalandban a szeretők, akik addig az azonos általi megváltásban gondolkodtak, az eltérések megerősítésére vágynak. A szenvedélyes kaland, mint testi kutatás a jellemek világában, olyanoknak kedvez, akiket az ideáltipikus és fetisisztikus formákon orientálódó erotika elhanyagolna. A szenvedélyes kaland nem a legszebbet vagy a legerősebbet, hanem a legkülönösebbet, legváratlanabbat, legmesszebb vezetőt keresi. A nagy kalandban nem a szabályos szépség a partner, mert a különlegest keresik egymásban: a világ végét és nem a közepét célozza meg a szerelmi utazás. Az én titkaihoz kell alászállni, s a titkok kutatásában a kölcsönösség is lehetővé válik. Ebbe a régióba nyomult be a gondolkodás a „komplexus" formulájával.

A szenvedélyes kaland alanya le nem győzhető távolságokkal találkozhat, ami véget vet a kalandnak, de nem cáfolja szépségét. A *Platinum Blonde* esetében pl. Jean Harlow képviseli a kalandot. A *Trapéz* című filmben a szenvedélyes kaland átváltozik nagy szerelemmé. A nagy kaland, akárcsak a fetisisztikus szenvedély, ragaszkodik a kitüntetett partnerhez, de a faj, a kozmikus erők, a létszférák kitüntetett reprezentánsaként, test- és lélekvezetőként, kivel a lét ismeretlen köreibe alászállhat. A fetisisztikus szenvedély, melyet a szenvedélydrámából ismerünk, ha nem pusztít el, akkor kilobban, mert az adottságok megismerésére és kitermelésére vállalkozik, nem alkotásra. Megsejti az egyénit, de azonosságokból, adottságokból épültnek tartja, nem történetnek, sorsnak, melyet találkozások formálnak. Az erotika mint szenvedély keresni kezdi az egyén titkait, komplexumait, de naturalisztikus adottságokként, archaikus részösztönökként fogja fel őket. Mély, titkos és teljes, kimeríthetetlen kapcsolatot keres, de csak egymás után maga mögött hagyott állomásokként járja be az egyén minőségeit, a meghatározó múltak pokolköreit mint alászálló utas. A *Blood – Az utolsó vámpír* hősnőjének titkos szenvedélyfeltétele a vér: egykori emberi szerelme fölfalásában talált vámpíri identitására. A szenvedélyfeltételek mindig őriznek valamit a természet kegyetlenségéből, nem teljesen tisztára moshatók, ezért vezetett a szexfilm virágkora végül az erőszak felé. A természet kegyetlensége azonban nem elítélhető. A *Raja Hindustani* című filmben, mely az előkelő Bombay-i lány és a vidéki taxisofőr szerelméről szól, a szerelmeseket elválasztó családi intrikák ajzzák fel a férfi agresszivitását, mely nagy apamelodráma akciófilmivé fokozott csúcspontjához vezet: csecsemőt a hátára kötve küzd a bérgyilkosok fegyveres bandájával. A szenvedély mindig naturalisztikus marad, kitermelhető értékek természeti kincseit tartalmazó bányának tekinti a létet. A görögök úgy gondolták, hogy a szenvedélynek szüksége van a mértékre. A mérték azonban nem az intenzitás csökkenése, hanem a másik testével és lelkével való kizsákmányoló rablógazdálkodás meghaladása. Platónnál két Erósz van, egy „szép" és egy „féktelen" (A lakoma. In. Platón Összes Művei I. Bp. 1984. 960. p.). Van egy

kirobbanó és kilobbanó szerelmi késztetés, és van egy folytatható, kiépíthető, mely szerelmi regénnyé válik. A mérték nem az intenzitás csökkenése, hanem a létezésre, folytatásra, kiépítésre alkalmas erők növekedése. Aminek van mértéke, az folytatható, a mérték által épül be az élet egészébe, már nemcsak szünet. A régiek az erotika nyitott végtelenjét a szerelem zárt teljességében helyezték el, a szerelmet tették meg az erotika mértékévé. Olyan korban, amikor a „nyitott társadalom" vagy a „nyitott műalkotás" az értékek, következetes, ha a szerelem iránt is bizalmatlanok a kortársak, s az erotikába vetik reményeiket.

20.8. Túllépés a fajtenyésztésen

Az állati érzék jó géneket vizionál a nemi partnerben. Annak, hogy mi a „jó" az állat esetében biológiai kritériumai vannak. A „jó" kész és változatlan, problémamentes és nem is problematizálható. Az állatfaj öntenyésztését negatív visszacsatolás vezényli, melybe a külső katasztrófák viszik be a szelekciós kritériumokat módosító új elemet. A XVII-XVIII. században a szerelmet még ritkaságértékű de általánosan értékelt, evidens módon előnyös tulajdonságok motiválják (gazdagság, ifjúság, szépség, erény). A romantikus szerelemben az autonóm, nem extern módon előprogramozott szabályozás eszménye nyit az általános hozzáférhetőség felé. Ezzel a romantika nemcsak a közvetlenül hasznos, ezen túl a távlatilag hasznosítható tulajdonságokat is bevonja az emberi minőségek sorsát meghatározó kombinatorikába. „A művészetben is ábrázolásra méltóvá válnak a csúnya, köznapi és a művészet számára semmi módon eleve nem meghatározott tárgyak." (Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 37. p.). Az emberi öntenyésztést pozitív visszacsatolás vezényli, az ember mint önteremtő lény maga módosítja a szelekciós kritériumokat. A modern kultúrában a véletlen variánsokat minden ízlés maga ítéli meg, nem egy egyensúlybiztosítást igénylő állandó környezet nagy összefüggései határolják le a lehetőségeket. Az ítélet fóruma attól függ, hogy milyen szinten jelenik meg a kultúra döntésképes alanya, egy etnikum, egy réteg, csoport vagy az egyén szintjén.

Az erotika a jó géneket keresi, de a szenvedély már az erotika csúcspontján megzavarja az élet logikáját. Megzavarja, de újat nem tud adni helyette. Ezt csak a szerelem teszi meg. A szexualitás a múlthoz alkalmazkodik, a szerelem jövőt állít szembe a múlttal. Schopenhauer egyénített nemi ösztönként jellemzi a szerelmet, melyben az élethez való akarat meghatározott személyben álmodja meg az új emberiséget. Az erotika célja a „jó gén", az erős, élénk, szép egyed. A romantikus szerelemkoncepciók, írja Luhmann, „individualizálják a partnerválasztást az emberfaj kombinatorikus kitenyésztése számára, és csak ez a funkció mutatja meg az elragadtatások, fájdalmak, szorongások és szükségek mélyebb értelmét..." (uo. 189. p.). A szerelem célja a sosemvolt, az egyszeri, az a személy, akit ez a férfi csak ezzel a nővel nemzhet és senki mással. Az erotika célja az, ami a fajnak legjobban megfelel. A szerelem felülbírálhatja a faj „akaratát". A szerelem akarata összhangban lehet a faj akaratával, de az összhang nem szükségszerű. A szerelemben a faj akarata mellett a kultúráé, a közös kultúra mellett az egyéni kulturáé is kifejeződik, az élet akarata mellett a szellem akarata, a történelem akarata mellett az üdvtörténeté. Az egyszeriség minősége nemcsak a szerelem célja, a szerelem oka is. Tay Garnett *One Way Passage* című filmje a sosemvolt és soselesz valószínűtlenségét a pillanat megfoghatatlansága és a mulandóság botránya segítségével fo-

kozza. Az egyszeri olyan megfoghatatlan, az egyszer volt olyan valószínűtlen, mintha egyszer sem lett volna. A természet ismétlődéseinek világába az ember a szerelem, a kitüntetett személyt kitüntetett módon kezelő viszony segítségével viszi bele az ismételhetetlent. Ettől kezdve nem a szerelem illuzórikusságát jelenti, ellenkezőleg, szerelmi bizonyíték, ha a külső szemlélő nem érti, „mi tetszik rajta"?

A szerelem is „jó géneket" keres, de nem az adott, hanem az általa kitalált, költött, vizionált kritériumok alapján. A szexuális vágy eredeti célja a faj reprodukálása vagy tenyésztése, a szerelem őscélja a faj költése, teremtése. A szerelemnek nem feltétele, hogy a partner kicsi legyen vagy nagy, sovány vagy kövér. Nem feltétele hogy a nő melle nagy legyen vagy a férfi melle szőrös. Nem bizonyos tulajdonságok szükségesek, hanem a tulajdonságok bizonyos összhangja, melyet a személyes viselkedés és létstílus szintjén a személy maga szintetizál.

A faj mennyiségi és minőségi reprodukciója mellett megjelenik az emberlét kitalálása, komponálása, a vele való kísérletezés, s végül ezt az egészet a kollektív életfolyam szintjéről az egyéni időfolyam szintjére transzponálja az individualizáció. Az erotika leválik az őt eredetileg létrehozó fajtenyésztési következményekről, s ilyen értelemben a szerelem is üresen járhat. A biológiailag célfosztott erotika vagy szerelem esetében a partner által meglátott, a partnerben vizionált lehetséges lények képe visszaolvad a partner képébe, s az eddig általa, őt felhasználva keresett ideált végül vele azonosítják. A benne lelt ideált nem az élet csíráztatja ki benne külön lényként, új emberként, hanem a szellem, szépsége értelmeként. Az egymásra találó szeretők új módon éreznek és cselekednek, s ezzel máris megszületett az új emberlét, nem kell az utódra várni. Ha több vonzó partner játszik szerepet, az a kérdés, ki tudja megszülni a hősnek nemcsak személyes boldogságát, egyúttal hivatása beteljesülését is (pl. Willi Forst *Operett* vagy *Wiener Mädeln* című filmjeiben). A végső lépés a dekoratív fétistől a gyengéd szeretőhöz vezető lépés, a feltűnőtől a kevésbé feltűnőhöz való továbblépés, mintha az előbbi „nemzené", de az utóbbi „szülné meg" a kreatív identitást. A *Leise flehen meine Lieder* különösen nagy szeretettel dolgozza ki az utóbbi típus jellemzőit.

A szexnek bármi megfelel, az erotika válogatni kezd, a szerelem egyet és csak egyet keres. Ha ez a megtalált „egy" nem ad megfelelő választ, a szerelmes belehal (*Halálos tavasz*). Ha ez a megtalált „egy" vész el, úgy szerelmese nem keres tovább, nem vár az élettől más szerelmet, mert a szerelem már megvolt (*Szállnak a darvak*). Az erotika a szépet keresi (a jóság szépségét, a gonoszság szépségét, a gyengeség és kifinomultság szépségét, az erő és hatalom szépségét, az anyag szépségét, a szellem szépségét , a tiszta szűz szépségét, a profi bestia szépségét stb.), varázslatos típusokat tár fel, a szerelem nyelvezete viszont a nagybetűs Egyetlenről beszél, akinek sem szabványszépségnek, sem szexspecialistának nem kell lennie. Vagy fogalmazzunk erősebben: lehet hogy csúnya és frigid? Lehet, s mégis beleszeretnek, mert az, hogy csúnya és frigid, nem egy valóság, nem egy reális tulajdonság, hanem valamely – a szerelem által jelzett – pozitív tulajdonság, mag, lehetőség ki nem csírázott állapota. Ebben az értelemben mondják, hogy a szerelem a lélekbe és a jövőbe lát. A szerelem a jósnők szakmájába tartozik, mert a jövőből jön, valamilyen lehetséges jövő jelzéseibe szeretnek bele. Buñuel *Tristana* című filmjében a szeretett nő megcsúnyul, elveszíti fél lábát, a férfi puszta vágya azonban ezután alakul át szerelemmé, mert azt a „magot" vagy „csírát" látja továbbra is a nőben, amit korábban pontosan az ő önző vágya ölt meg benne. A *Bábok* című filmben az énekesnő megcsúnyulása egy olyan világ fenoménje, amely kívül marad a szerelem világán. A szerelem túllát a banalitás tényein és nem csalatja meg magát a bután ro-

hanó világ gonosz véletleneinek stupiditásától. Terence Fisher *Frankenstein Created Woman* című filmjében a „csúnya" félarcú nő sokkal szerethetőbb, mint a Frankenstein beavatkozása által tökéletes szépséggé varázsolt bosszúangyal. A csúnya és frigid figura lehet a jövő típusa, akinek az adott világ még nem hozta össze szépségfeltételeit. A csúnyaságnak mint a szépség bábegzisztenciájának státuszát gyakran jelzi a filmekben a szemüveges csúnyalány típus átváltozása, amilyet pl. Ruby Keeler játszik a *Gold Diggers of 1933* című filmben, revűsztárrá felemelkedő titkárnőként.

A fajtnyésztésen való túllépés felfedezi azt, ami a szépségnél is fontosabb, s amiben benne rejlik minden a megszokottat meghaladó jövendő szépség. A szépség csak kód: csak az egyszeriség abszolútság. Az erotika első pillanata általánosítás; a szerelem első pillanata egyediesítés. A szexuális sóvárság és az erotikus imádat számára a legkevésbé eltérő az ideál, a szex és az erotika nem tudja meghaladni a természeti monotóniákat, az azonos rendszerét. A szerelem az előzőek fordítottja: az eltérést nem devianciának tekinti, tárgya a különleges. A fajtenyésztés állandó zsűrizést jelent, sikerfüggő, teljesítménycentrikus. A lények lényegét ezzel az egyformára redukálja. A szerelem értékkritériumai nem versenykritériumok. A verseny alapja az összehasonlítás; a szerelem felfedezi az összehasonlíthatatlant. Az összehasonlítás által választjuk ki a széria legjobbjait, a csúcsot, az élgárdát. A szerelem az antiszeriálisra irányuló érzék, mely hátat fordít a „pályának", a tolongásnak, az öldöklő harcnak.

Az erotika a nagy kalandtól önismeretet követelő ént kezdi egyéníteni, a szerelem a partnert is egyéníti. Az erotika indítékai pozitivitás-jelzések, melyek a szerelemnek is indítékai lehetnek, a szerelem azonban túllendül rajtuk, nem a kéjek, örömök, gyönyörök állnak középpontjában, csúcspontján mindezeket váratlanul szorongásra váltja. A szorongás eredetileg az én gyengeségét és a világ túlerőinek kaotikus hatalmát, a sors hatalmát szignalizáló meghatározatlan tárgyú félelem. A szerelem a szorongást mint általános én-féltést a partnerre viszi át, a partnert félti a világtól és az éntől. Az orgazmusban szorongások válnak kéjjé, a szerelemben kéjek, örömök, gyönyörök szorongássá. A *Turks Fruit* erotikus filmként indul és szerelmesfilmként végződik. A kettő közötti váltó a hősnő halálos betegsége. A promiszkuitív komédiát a tragédia emeli át a szerelemmitológiába. A szerelem indítékai között megtaláljuk az összes erotikus igényeket, ám a szerelem mint szorongás valami teljesen új hatalommá szerveződik. A szerelemből fakadt újfajta szorongás lényege az egyéniségismeret, a társért való szorongás és az ebből fakadt prevenció, gondoskodás. Az, hogy a szerelem egyéníti a partnert, azt jelenti, hogy felismeri egyszeriségét és ismételhetetlenségét, aggódik érte és neki él. Az erotika selejtez, mert mindig van még jobb. A szerelem szakít az erotika szelekciós logikájával és a válogatással az őrzést állítja szembe, mert felismeri hogy a partner egy „ez", amely (aki) „itt és most" fordul elő, azaz „soha máskor" és „sehol máshol". A banális világban csak a veszteség ébreszt rá a pótolhatatlanságra. A *Ház a tónál* című filmben az teszi lehetővé a pótolhatatlanság megélését, hogy a film által megálmodott különleges feltételek között az elvesztés megelőzi a megtalálást. Az erotika szelekciós filozófiájával a szerelem alternatív életfilozófiát állít szembe: mindenki szeretetre méltó, de csak egyet lehet végigszeretni. A szerelem döntő feltétele az egy egyetlensége.

Az én egyszeriként és minden más létre átválthatatlanként éli meg magát, de a maga mélyébe pillantó önvizsgálat által csak közös tendenciákat, az általános építőköveiként beazonosított erőket tud felfedezni. Az önvizsgálat komplexusokat, parciális ösztönöket talál. A partnert az ember előbb önmaga árnyaként, másaként éli át, de amikor felismeri benne az

átválthatatlan, megfejthetetlen egészet, aki végtelenül kérdezhető, de nem redukálható semmiféle kimerítő és végleges válaszra, ezzel magához való viszonya is megváltozik. Az egésznek a másik egyszeri egészhez való viszonyában nem az általános építőköveit pillantjuk meg, hanem az egyszeri teljességet, a személyek kreatív dialógusát, a fejlődő teremtést.

A szerelemben főszereplővé válik a szorongás. A szerelemben elveszíti főszerepét a kéj. Ha a szerelem tecentrikus egyediség-érzésként közelíthető meg, akkor nem lehet döntő része az én-centrikus kéj, tehát elképzelhető, hogy az ember olyat szeret, akitől nem kap kéjt. A világirodalom nagy szerelmi történetei különös figyelmet szentelnek az ilyen eseteknek. *A királyasszony lovagja* hőse egy szűzi csókot kap és életét adja érte. A kéj egyrészt éncentrikus érzés, másrészt a partnertől függ, az egyén ki van szolgáltatva általa a másiknak, a sors szeszélyének, a viszonyok véletleneinek. A kéj csak a másik kéjeként uralható, biztosítható, az én kéjeként a másik uralmának kifejezése. A kéj követelésként szerencsétlen, csak ajándékként biztosíthatja a boldogságát, tehát csak a másikét biztosíthatja, csak arról gondoskodhat. A boldog kéj tehát gondoskodó kéj, a másik kéjének öröme. A kéj a korábban szinkronizációs orgazmusnak nevezett jelenség közvetítésével veszíti el démóniáját és naturalizmusát.

A *Magnificent Obsession* című Sirk melodrámában a szenvedélyek korából kell átlépni a mély érzelmekébe, amit a szenvedélyek kártétele, a gyász és bűntudat ösztönöz. A szenvedélyt a fiatal férfi, az érzelmi mélységet az érett nő képviseli. A szenvedélyt a sebző, az érzelmet a sebzett. A szenvedélyé a világ, az érzelemé a lehetséges világ. Ha a szenvedély hőse „igazán szeret", akkor az önpusztítás által óvja meg szerelmét a szenvedély pusztító mivoltától (*The Tarnished Angels*). A szentimentalizmus és romantika számára nem a szenvedély erőssége, hanem az érzelem mélysége a döntő. A „lángoló", „tomboló" szenvedély helyére a „mély" érzelem lép, a mennyiség helyére a minőség. A szenvedély inkább a beszámíthatatlan részt, a testet, az irracionális életet hangsúlyozza, az érzelem a lélek jelentéstelítettségét, a szemantizációt. A test csak ok-okozati viszonyokat sző a másikkal, akit a lélek képes átfogni és átfogóan felvenni, elsajátítva az annak világát, érzékenységét kitevő distinkciókat.

A fajtenyésztésen túllépve a kéjcentrikus érzésmódon is túllépünk, s egy mámoros érzésmóddal találkozunk. Ez a mámoros rajongás uralja az egész klasszikus szerelemmitológiát, mely nem az aktuális kéjtől, hanem a személyiség egészétől való részegség (amibe természetesen a kéj is beletartozik vagy belefér, de már nem rajta múlik a kötődés). A kéj és szenvedély fogalmai fölé kerekedik az érzelem fogalma. Mély érzelemről, nagy érzelemről beszélnek. Az érzelem vágya és akarata, az érzelem öröme, az érzelem iránti érzelem átveszi és az egész életre kiterjeszti a kéj eksztatikus önreferencialitását. A melodrámákban hol a gazdasági racionalitást, hol a kéjracionalitást győzi le a „nagy" érzelem irracionalitása, melyet a cselekmény csúcspontjának fordulata hoz meg egyfajta privát megváltásként (pl. Bette Davis katarzisában a *Jezebel* című film végén). A szerelmi kód a mély érzelem fogalma által válik önmagát kereső és igazoló erővé: „a szerelmet csak a szerelem motiválhatja: a szerelem szerelemre vonatkozik, szerelmet keres, olyan mértékben nő, amilyen mértékben szerelemre talál és önmagát szerelemként beteljesítheti." (Luhmann: Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 36. p.). A kéj az erotikában önmagát keresi és igazolja, de ezzel csak a pillanatot tölti ki és váltja meg, nem az életet. A szerelem a kéj önértékét az egész élet önmegváltó erejévé szeretné fokozni. A *Ben Wade és a farmer* című filmben a marciális aktus, a bandával megharcoló magányos hős erőpróbája is szerelmi aktus, mely megindítja az eget, meghozza

a szárazságban az esőt. A *Now, Voyager* vagy a *Casablanca* című filmekben az egész életet áthatja az az emelkedettség, amit a primitívebb erotika a szeretkezés csúcspontján tapasztal meg. A kéj önigazoló ereje vetül ki a szeretők szerelmi gyönyörében, akik eme önigazoló gyönyör oldalait, összetevőit testesítik meg egymás számára, midőn egymásban saját érzékenységük beteljesedésére ismernek rá.

A kéj nem gyermekeket nemz, hanem a szenvedély öncélúságát, mely tomboló érzésből megbízható érzéssé konszolidálódik, a mély és tartós érzelem öncélúságává, a mély és tartós érzelemként felébredt lét öncélúságává. Az érzelem a szenvedély hátországa, mely továbbra is szenvedélyként nyilvánul meg, mintegy hadba szólítva, ha ellenállással találkozik, de ha nem találkozik ellenállással, akkor mélységre váltja az intenzitást s nem tűnik el, mint a puszta szenvedély. A *Krisztina királynő*ben ezt a létformává konszolidálódott ébredést akkor sem veheti el többé a világ, ha elveszi a szeretőt.

A párnak a szerelem önreflexivitásaként jelentkező kölcsönös empátiája az egymás előnyös lehetőségeinek kinagyítását és kitenyésztését szolgáló közeg. A vágygépek ezáltal válnának szerelemgépekké, amit azonban az Anti-Ödipusz schizo-analízise éppúgy nem ismer, ahogyan még maga az igazi pszichoanalízis sem tudta megragadni a szerelmet. A pár autonóm közeget képez az egyesülő személyekben rejlő értéklehetőségek kölcsönös táptalajjá válásából, mégpedig olyat, amely nemcsak az adott értékrendnek megfelelő, általa előrelátott erényképzésről gondoskodik, hanem értékrendek kiképzésére is alkalmas metaértékeket képes vizionálni. A *Letört bimbók*, tragikus vége és rendkívüli szemérmessége ellenére is, szerelmesfilm és nem a fetisisztikus szenvedély története. A gyenge szépséget gyengéden védelmező kínai környezete magaskulturális történelemsürítmény és egyben utópikus miliő. A lány elrablása az apa által a film ítélete a jelen társadalom idők teljességéből kiszakadó újbarbársága fölött. Az egymásra átfogóan reagáló egészek kreativitása pontosan az egészben reagálás által képes kitörni a kötelmekből. Ezzel értékesül a szenvedély vállalkozása, mely minden meglevő értéktől független joggá nyilvánította az eksztatikus kilépést az előfeltételek, a köznapiság és a kódok világából. A kéj majd a szerelem önreferencialitása a meglétre irányítja a feladatoktól és tárgyaktól visszavett figyelmet, mely akkor irányul kifelé, ha a szétesés, a válság szükségállapota tereli el az érdeklődést, mely nem foghatja át nyugalmasan a működő egészt, a válságos pontra kell koncentrálnia. Ezért a teljesség önadottsága csak kellemes lehet. Az *Elfújta a szél*ben a társadalom és kultúra egymást feltételező, egymásra számító összetevői szembekerültek egymással: Észak és Dél, földbirtokos és burzsoá, férfi és nő, intimitás és nyilvánosság, gyengéd és szenvedélyes érzelmek stb. – ezért nem lehetséges a beteljesedés. A film egész társadalmi formát érintő prognózisa éppen olyan negatív, mint a *Letört bimbók* esetében. Csak az egész az igaz; csak az egész a kellemes; csak az igaz nem kellemetlen. (Lukács esztétikájában a kellemesség negatív fogalom, de az a „puszta kellemesség", mely a mi terminológiánkban megfelel a regresszív részösztönök pótkielégüléseinek. Ez az igazság híján való kellemesség, hedonista élvezet, mint igaztalanság-esemény émellyé, undorrá válik.) A közös érzékenységgé egyesülő szeretők új szervezettségi formát váltanak ki egymásból, mely mások számára is lehetséges létforma. Az érvény az, aminek birtoklása mértékében létezik az, ami van. Az érvény független a megléttől, mert az, ami megvan, bizonyára lehetne intenzívebb és tartósabb, s sok minden, ami nincs, nem azért nincs, mert nem képes a létezésre, hanem mert az adott létforma nem elég létteljes ahhoz, hogy képes

legyen eme értékek megvalósítására. A *Tiszta románc* című film arról szól, hogy két kallódó ember, egymásra találva, bizonyos legyőzhetetlenségre tesz szert. Az új létmód érvénye mint emberi lehetőség a szeretők történeteként testesül meg és fejlődik ki. A felfedezett értékek jövőt formáló vagy legalább lehetőséget kinyilvánító szublimált érvényében illetve az életformában és szerelmi történetben elanyagiasult megtestesülés mellett az érzelem növuma végül utódban is megtestesülhet, nemcsak örök létlehetőségben, hanem múló valóságban is meg akarják találni őt a szeretők. A szerelem kiindulópontja a lehetőség valósága, az a nyomelem, amely valamely jövendő lehetőséget képvisel a jelen valóságban. Míg a *Letört bimbók* vagy az *Elfújta a szél* esetében „minden egész eltörött", a *Pekingi testőr* című filmben minden eltörött képes új egésszé egyesülni a szerelem mágikus aurájában és az egyszeriségek valószínűtlen találkozásának légies beteljesedésében. A nő a „burzsoá" hongkongi értékeket képviseli, a férfi a „népi Kína" erényeit, s mindezek egyesülése nem külsődleges és formális, nem a politikai tézisdráma feszélyező ideologémája, hanem a szenvedélyes rajongásnak a ki nem mondhatóan mély és sebezhető érzelmek mélyére visszavezető drámájában válik a szerelmi halál teljesítményévé.

A XVIII. század az erotika, a XIX. század a szerelem százada, a XX. század, túl a szerelmen, szexuális forradalomban gondolkodik (mely az elképzelés szerint visszaverné a szerelmi ellenforradalmakat). Az individualizmus százada a szerelem százada: minél nagyobb az individualizmus, annál mélyebb a magány. Az elveszett közösségeket a párral, mint intenzív intimközösséggel akarják pótolni. A globalizmus a család helyére lépő munkahelyi, szervezeti kötöttségek és a cégfilozófiának alávetett ember újkollektivizmusa, akinek magánélete, ideje fölötti önrendelkezése megszűnik, s akitől, mint Orwell megjósolta, azt is megkövetelik, hogy álmában se tudja mindezt nem szeretni. Ez az ember nem magányos, túlságosan is rá van kapcsolva az ideológiai, kommunikációs, érzületi és érdekhálókra, ezért messzemenően csökkent privát társtűrő képessége. A gyors kiaknázásra és túllépésre van specializálva, vele is ezt teszik, ő is csak ezt tudja tenni. A világ egyetlen sakktábla, ahol a paraszt a munkaerő, a nagyléptékű bábok a menedzserek, de senki sem kötődhet, mert ha nem mozog elég hajlékonyan, kiütik. A társ a gyors alkalmazkodás ugyanolyan korlátjává válik, mint bármilyen territoriális kötöttség. A legfőbb érték a gyors, tökéletes, teljes átállás és újrakezdés képessége, ettől függ az életképesség a munkavilágban, s ezt gyakorolják be, a szálak eltépését és az állandó nulláról indulást az intim világban is. Az ember túl magányos és nem elég magányos. Túl magányos, mert sérült mivoltában képtelen a kapcsolatépítésre, másrészt nem elég magányos, mert maga és a társ között, az ily módon lényegében elveszett, ellentétébe fordult intim viszonyban is szervezetek, szolgáltatók, terápiás csoportok, elmeorvosok és gyógyszerek közvetítését veszi igénybe. A *Szent szív* című Ozpetek film menedzsernője, megundorodva a spekuláció gyilkos racionalitásától, a jóvátételt üdvleosztó jótékonykodásként és a jótékonyságot is csak újabb nagyvállalkozásként tudja elképzelni. A racionális számítás vállalatának konkurenseként kezdi kiépíteni a „szív" irracionális vállalatát. Mivel ez a kegyetlen világ felszámolta a mély és tartós érzelmeken alapuló társulási formákat, s az individualitást leváltotta a habókos szeszély, a szerelmi szenvedélyt a számítás szenvedélyét egyszerűen, naivan megfordító altruista szenvedély pervertálódása pótolja. A film hősnője, az altruista mámor révületében, meztelenre vetkőzik az utcán, szétosztva intim ruhadarabjait, mert azt szeretné, hogy semmije se maradjon.

20.9. Az egyediségismeret összetevőjének értelmezése

Tartalom-e az egyetlenség vagy csak forma? Kétségtelen, hogy a tér egy részéből az idő egy kontinuumában az egyedi létező, konkrétan egy-egy ember, minden más létet örökre kiszorít: a helyére lép majd más, de ezt a helyet, amelyet a tér ki- és az idő lebomlásában elfoglalt, utólag sem veheti és vitathatja el tőle semmi más. Ez a hely végleg az övé, s az a hely, amit halálával elveszít, már a téridő kibontakozásának egy más állomása. A sokszor idézett Tay Garnett film (*One Way Passage*) utolsó beállítása jelzi, hogy ha végül „hűlt helye" is a szeretőknek, ha minden elmúlt is, van egy darab lét, az időben adott egy létkontinuum, az idők összessége kiküszöbölhetetlen elemeként, mely az övék, s melynek „kitöltőiként" érvényük és befolyásuk, bár megfoghatatlan, mégis örökkévaló. Bármennyire is igaz ez, mégis probléma marad eme formális egydiség tartalmi autenticitása, hisz lehetnek az ilyen tényszerű egyediségek mind közös elemekből „összerakva", cserélgethetik elemeiket és hasonulhatnak egymáshoz. Kérdés tehát, hogy találunk-e eme rekeszekben, a téridő bankszéfjeiben „kincseket", vagy mindben ugyanaz van, a leértékelődött túlkínálat szürke tömegének részeként? S ha feltételezzük a tartalmi egyediséget, mint ami nem egyszerűen hasonló tulajdonságok hasonlótlanra cserélése, hanem a tulajdonságok labilitásának sansza a kísérletező, egyénítő megváltoztatásra, a hely és a pillanat szelleméből fakadó kreatív aktivitásra, akkor is kérdés marad az eredmény megítélése. Mi a jobb, az esetleges vagy az állandó, a közös vagy az eltérő? Mire lenne jó az eltérés, amiben a posztmodern már nem is hisz, amikor paradox módon nemcsak az értékeket veti el, mint tagadhatót, hogy tagadhatatlan történetekre cserélje őket, hanem az egyediséget is elveti, hogy az „általános tendenciák rendező pályaudvarának" tekintse (s nem veszi észre, hogy ez a két alapelv egymással is ellentétes). A Tay Garnett filmhez visszatérve: nem elég, hogy itt voltak a szeretők, az a kérdés, mi volt ittlétük módja, az együttlét milyen minősége, azaz milyen történet módján voltak itt? Az érvény ugyanis nem a nyers adottság, hanem a történet hozadéka.

A promiszkuitív renaturalizáció ezredvégi kicsapongásait és a harci műfajoknak a szerelemmitológiát elnyomó előretörését megelőzően, a klasszikus elbeszélés és a glamúrfilmi szerelemkoncepciók korában a slágerek is az egyedi rátalálást dicsőítették: pl. „Megkerestelek. – Megtaláltalak. – Köszönöm, hogy boldog lettem – végre általad…" Mi az egyszeriség, a leglabilisebb valami, vagy minden érvény forrása? A szerelemmitológia az egyszeriség kultuszát állítja szembe a lényegileg az általánoshoz kötött, még az egyszerit is – a szerelmi titkok paradigmatikájaként – csak az általánosból összerakni képes erotikával. A szerelmi boldogság, hiába szakít a biológiai nemzéssel, a nemzéshez mint lelki nemzéshez kötött marad, tehát csak szublimálja a nemzés fogalmát, hogy ezzel felülbírálja a közösségi élet sikerkritériumait. Mivel az életalapjaikat élősdi módon kizsákmányoló és elpusztító társadalmak eltorzítják az élet stratégiáit, a kiválogatódás is hamisan működik, a rossz kumulációja értelmében. Az, ami rövid távon siker, hosszú távon öngyilkosság. A társadalom, mely az előbbiért vállalja az utóbbit, az emberiség betegsége. A növekedési pálya, melyen a sikert megítélik, a rákos sejtek burjánzásának sebessége. Az életszubsztancia katasztrofális állapota ugyanannak a mozgásformának biológiai leképezése, melyet a társadalom sikerhite választott magának. Ma egy olyan átmeneti korban élünk, amikor az evolúció fogalmát aláásta a kontrateleológia, a haladás kártékony és katasztrofikus mellékhatásának élménye, a versenyfogalommal azonban nem képes a társadalom szakítani. A fejlődésbe vetett hit bukása a ver-

senyhit erősödésével párosul, mert a nyugati társadalom kényszerpályán van. Ez az oka, hogy miközben bírálják a civilizatórikus autizmust és paranoiát, az eurocentrizmust, az amerikanizmust, a történelemben soha még nem tapasztalt vaskalapos együgyűség erőszakosságával, a naivitás ártatlanságával és a barbárság hatékonyságával terelik be az emberiséget ebbe az istállóba, mely teljes egészében egy ketyegő bomba. A türelemnek álcázott fanatizmus eme kollektív öngyilkosság sikerreceptje: az euroamerikai civilizáció fanatikusai elhitették magukkal, hogy ők képviselik a türelmet, s minden más civilizáció a türelmetlenséget, ezért lehet, a türelem és szabadság nevében felszámolni a sokszínű világot. Egy ártatlanul gonosz, fanatikusan naiv és minden kiutat és alternatívát elhárító módon ostoba, monopolisztikus és univerzális játszmában szükségképpen a legkegyetlenebb és legostobább a sikeres. Ez a siker azonban sem örömöt, sem beteljesedést nem ígér. Ami a létfenntartást illetően siker, az individuum önmegélését és önértékelését, s főleg a megélt létminőséget és ebből merített önelfogadást illetően kudarc lehet. A külső győzelmek nem biztosítják az érzelem gazdagságát vagy a szellem mélységét. A boldogulás sanszainak megragadása ilyen körülmények között nem biztosítja a lélek ébredését és a kultúra elsajátítását. A feltételek a destruktivitás és nem a kifinomodás felé visznek. A globalizáció jelenlegi formái depacifikálnak. Az életösztön, a józan realitásvizsgálat és alkalmazkodás ma nem segít élni. Másrészről a kegyetlen és esztelen feltételekhez való adaptációt megtagadó vagy reá képtelen egyén az élet számára ugyan zsákutca lehet, de a kultúra számára új utat nyitva olyat élhet át és tudhat meg a világról és létezésről, amit előtte senki. A *Che* című film első része megfelel Jézus bevonulásának Jeruzsálembe, míg második része Jézus keresztre feszítését idézi. A forradalmár elbukik, ha nincs forradalmi helyzet. Az életösztön drágán fizeti meg a nem-autentikus miliőben fellépő autenticitási törekvéseket, a szerelem azonban nem, mert itt az autentikus törekvések egymás számára képezhetnek miliőt. A szerelem maga állítja elő maga számára a „forradalmi helyzetet". Az érvény kérdése nem taktika, és nem stratégia. Ha csak két ember volt, aki szépen élt és szerette egymást, szebben, mint a többi, akkor az ő szempontjukból az egész egyéb emberiség lavinája csak azért zúdult a végső katasztrófa felé, hogy ők ketten kiválhassanak. A legnagyobb sikerek nem a legszebb sikerek, az utóbbiak titokban maradnak, az autenticitás láthatósága korlátozott, nincs szüksége reklámra, mert nem hódító, erőszakos létmód.

A szenvedélyes kaland, bármilyen hosszú távú, még nem szerelem. A kalandban is megjelenik a különleges és egyéni, de úgy, mint élmény, melynek előfeltétele a cinkos bábáskodása, a partner kooperáló képessége, ami lehetővé teszi, hogy túlmenjenek minden határon (pl. *Kilenc és fél hét*). Az erotika messzemenő egyénítésre képes, de azt olvassa ki a titkok és körök mélyrétegeiből, amit a faj pakolt be az egyénbe: a múltat, a sorsot. A szerelem tárgya az, amit az egyén ajánlhat fel a fajnak, lehetőségben, alternatívában, újban. A szerelem tárgya nem az egyén mély gyökerezettsége az életben, fajban, anyagban, hanem átszellemültsége, egyszerisége, magánya. A szerelemnek semmi megnevezhető és identifikálható nem elég: a másneműi példány nemi identitása semmi, a válogatott példány, a minőségi típus nem sok. Az individualitásra irányuló hiperszelektivitás célja a pótolhatatlan, ismételhetetlen, egyszeri példány, a sorsszerű egyetlen, a csak „nekem címzett".

A szerelem több, mint a kaland. A szerelem tartalmazza a kalandot, de a kaland nem a szerelmet. Az ismert valóság kódolt viselkedést feltételez, az ismeretlen lét önkódoló viselkedést. A kaland olyan ismeretlen vagy kiismerhetetlen tárggyal, helyzettel, miliővel való találkozás, amely önkódoló viselkedésre késztet. Az erotikus kaland mint a szerelem

művészete és a szerelem kalandja ennek a késztetésnek különböző szintjei. A „másvalaki abszolút mássága" a legnagyobb kaland, de amennyiben a nemekben már biológiai szinten mindig marad valami közvetíthetetlen „rejtély" vagy „ellenállás", a nyers szex szintjén való kapcsolatfelvétel is csak nyers kaland. A magas kulturának a nyers szex-szel való találkozása pusztítóan nagy kaland lehet, az egyediség-önismeret tragédiája, pl. Van Helsing és Vampiria találkozása Terence Fisher *Draculá*jában vagy Toulouse Lautrec és a prostituált találkozása Huston *Moulin Rouge* című filmjében. A *Raja Hindustani* című film egyik hatásosan erotikus táncjelenetében utcai táncosnő próbálja elcsábítani a sofőrt az úrilánytól, de nem jár sikerrel. A film hőse a vad ösztönnek, a nyers kalandnak ugyanúgy ellenáll, mint a „magas" kultúra vad ösztönnél sokkal pusztítóbb jogi manipulációinak; eltépi a válókeresetet: hétszer körüljártuk a tüzet és örök hőséget esküdtünk az istenek színe előtt, ezért ha akár utáljuk vagy gyűlöljük is egymást, akkor sincs válás.

A szerelem akkor kezdődik, amikor egy emberegész megszólít egy másik emberegészt, s a megszólítás a végtelen interpretációs erőfeszítést ígérő bűvölet munkája. Az szólít meg ily módon, aki rávilágít – az egész határait kijelölő másik egészként – az ember addig talán érzékelt de nem tudott beteljesületlenségére. Az ember, amíg él és fejlődik, úgy adott önmagának, mint állandó nekirugaszkodás, mely megtagadja és elidegeníti mindazt, amit elért. Mindaz, amit elért, aminek segítségével beazonosítható, címkézhető, megnevezhető, az mind olyasmi, ami ő volt, de amire soha sem redukálható az életlendület, amely megtörhet, de ha meg is törik, akkor is a letörés neve lesz, s nem az emberi jelenség lényegének kifejezése az a címke, amit immár a letört egyed véglegesen megkaphat. Az ember önidentifikálásának eszköze nem egy szubsztancializált tulajdonság, hanem a nekirugaszkodásokat vezénylő és el nem ért értékeket kijelölő önkép. Az ember, aki magára tekint, és önmagát vizsgálja, mást pillant meg, nem önmagát, csak elmúlt önmagát. Ha szerelmes, fordított ellenmondás határozza meg létét: másra tekint, és magát pillantja meg benne, hiányzó részét, eljövendő lényét, jobb lehetőségeit, új önmagát. Letört, leértékelt, gleichschaltolt, inflálódott lények persze ezt a kapcsolatformát – mely egyes kultúráknak és generációknak megért minden áldozatot – nem ismerhetik. Az egyediség-ismeret mint tudástípus katartikus bűvölet, nem a szentesített műveltséganyagok tárolása és halmozása. Az egész, a teljes, a totális nem a daraboló, besoroló, az okokra és az elementárisra visszavezető tudományos kalkulációk tárgya, hanem a fantáziateljes érzékelésé. A fantáziateljes érzékelés pedig nem más, mint a hit a maga eredeti értelmében, mint a részleteiben ismeretlennel, de alapvető tendenciáiban érzékelhetővel való szellemi bánásmód, mely képes bizonyosságokat szolgáltatni, csak technikai indoklásukra nem képes.

Az egyén a kozmosz egészére adott válasz, a szerető az egyén egészére válaszol hasonló módon a maga kozmoszra adott válaszával. A komplexust nem betegségnek tekintjük a pszichoanalízis módján, hanem a makrokozmosz egyedi perspektívából való leképezésének egy mikrokozmosz által. Az individuális komplexus a létezéshez való hozzájutás egyéni és egyszeri módja, mely tipizálható, de a tipizálás csak felületesen közelíti meg, s a másik, autentikusabb megközelítési mód, a végtelen interpretáció, természeténél fogva nem merítheti ki. Az ilyen komplexumok kommunikációja az eleve értés, a néma cinkosság és a spontán válasz helyessége, melyet valamiféle prestabilizált harmónia garantál. A *Turks Fruit* című filmben végül az is összeköti a szeretőket, ami korábban elválasztotta őket. A szétválasztó motívumok összekötő motívumokká válnak. Ez a „szerelmi csodák" melodramatikus kultúrájának

paradox csúcspontja. Már Hitchcock *Notorious* című filmjében is a harmónia fokozásának eszköze a paradoxizáció. A paradoxizáció nem csökkenti, hanem dramatikussá mélyíti és fokozza a harmóniát. A harmónia megtámadása fokozásának eszközévé válik.

Az egyén komplexusa reagálás a kozmikus komplexusra, az egyén léthelyzete által kijelölt, meghatározott, ide befutó teljes információra. Az egyén az összlét értelmezése, a kozmosz interpretációja. A világ minden egyénben egyszeri módon válik értelemmé, s eme értelem üzenete egyszer hangzik el a világmindenségben és történelemben. A *Pekingi testőr*ben a hongkongi nő azáltal ébred rá léte beteljesületlenségére és a beteljesedés korábban nem sejtett lehetőségeire, hogy megismerkedik a kommunista Kínából érkezett testőrrel, aki paradox módon szinte középkori lovagi erényeket hoz a burzsoá Hongkong blazirt és korrupt világába. A felkavaró élmény olyan kérdés, amely már maga a válasz: elég, hogy két ember katarzist jelent egymás számára, az eredmény máris nagyobb, mint ami a kor szexfilmjeiben az ágyban történhet. Mindarra, ami az egyik ilyen élettörténetként kibontakozó komplexumban kérdés marad, más komplexumok tartalmazzák a válaszokat, vagy legalább kialakításuk feltételeit. Az alkalmazkodás, mely nem a teljességek dialógusának, hanem az átlagosra való visszanyesésüknek kedvez, igazság és érdek állandó konfliktusával, az egyéni létpozíció kiaknázásáról való messzemenő lemondással jár. De amit a harmadik, a negyedik és a többiek elnyomnak az emberben, azt a másik, a második (a másvalaki, a párja) még felszabadíthatja. A sokak viszonya csak részleges és felületes lehet, két teljesség azonban még elviseli és meg is kívánja egymás teljességét.

A másvalaki a szerelmi bűvölet ráismerésében ezért mindenek előtt úgy jelenik meg, mint ikonikus-képzeletszerű válasz az individualitás alapproblémáira. Az egyéni léthelyzet fénytörésében szintetizált kozmosz információját csak egy másik hasonló szintézis teljességéből lehet méltatni. A létezés teljességének két egymást értő és kiegészítő olvasatának kommunikációja teszi lehetővé az önkényes és véletlen szubjektivitáson való túllépést egyesíteni a szubjektivitás megőrzésével. Ez az öntúllépés általi önmegőrzés lenne az önmegvalósítás, de a szerelemben a másik gondoskodik önmegvalósításunkról vagy a másik önmegvalósításáról gondoskodunk.

A kozmikus komplexumra adott egyéni válaszok összecsendülése érvényt kinyilvánító emocionális evidencia. Külön-külön neurotikus komplexumnak minősülnének, összecsendülve, egymást kiaknázva, új tulajdonságok nyomelemeit kikristályosító közegként használva azonban alkotó erőnek fognak mutatkozni. A neurózis olyan érzékenység, amely nem találta meg a rokonérzékenységgel való kapcsolódási pontot, olyan különösség, amely egyedül maradt, olyan kísérlet, amely nem tudta meg, mire vállalkozott. Jel, amelyből nem lett üzenet, értelemkezdemény, melyből nem lett értelem. Kiválás, szakítás, újítás, melyből nem lett új közösség. Privilégium, mellyel nem tudtak élni (az én vagy a környezete).

A halandó egyed, mint múló jel, két időtlenséget reprezentál, egyet indexikálisan, egyet szimbolikusan. Az első a faji élet egyénfeletti örökkévalósága, a másik a szellemi érvény időtlensége. Tovább adott gének illetve tovább adott érzések és gondolatok, ambíciók és ideálok. A mulandó egyediség két halhatatlanságban részesedik, az élet egyénfeletti tartósságában és a szellem időtlenségében. A nemi düh szenvedélyes átolvadási kísérlete vagy a szellemi érvény átszellemült szenvedélye által csatlakozik e kétféle halhatatlansághoz. A két örökkévalóság sikeres érintkezése a kitüntetett pillanatban zajlik, az egyszeriségek formateremtő találkozásaként. A természeti és szellemi tartósságigények találkozása vállalkozás, a különleges formateremtő tett, a kreatív kaland értelmében. Egyszóval: alapítás.

Az egyediségnek szüksége van az érvényre, máskülönben káoszként, nyersanyagként, formátlan monstruozitásként éli meg önmagát. Az „örök szerelem" fogalma a végtelen érvénnyel megtalált kontaktus kifejezése. Az „örök szerelem" nem az ismétlés végtelenségét fejezi ki és nem is a görcsös formális kitartást. Nem a kiürült viszonyok felszámolásához való gyávaságot, hanem azt az értést, hogy a jellemek együttállása kirajzol egy érvényigényt, amelyet nem merítettek ki és kimeríthetetlennek éreznek. Az érvénynek szüksége van az egyediségre. Az egyedit el nem érve mindvégig a régi értékek világában mozgunk. Csak az egyedit, a legnehezebben elérhetőt, a legkönnyebben elhibázhatót, a minden figyelmetlen, felületes és előre gyártott, rutinos reagálás által eleve elhibázottat megtalálva érhetjük el az új értékek megragadásának lehetőségét. Az egyedit és az örökkévaló érvényt egyszerre érjük vagy nem érjük el; ezen kívül van a jó vagy rossz átlag. Vagy elérik és megvilágítják egymást, s feltárják a bennük rejlő lehetőségeket az egyediségek, vagy gyári emberek mozognak egy előre gyártott világban, azaz nem színház, hanem bábszínház a világ.

A szerelem az érvénnyel való érintkezés módja. Mint ilyennek érvényessége kétségtelen, csak megléte, jelenléte, adottsága, realitása kérdéses. Az a kérdés, hogy a lenni tudást, a létezésre való képességet, a lehetséges létteljességet mennyire engedi vagy nem engedi lenni az uralkodó és garázdálkodó monopolisztikus lenni nem tudás, létmegrontás és kioltás (jogosulatlan módon elévültnek nyilvánított szóval: kizsákmányolás). A kérdés, hogy menynyire engedélyezi a létteljességet a csonkaság, a kudarc összefonódása, a kisigény kényelmi reagálásainak szövetsége, az egymást igazoló korlátok, sérülések, defektek és barbarizmusok meglétének helyzeti energiája, a bármilyen torz tények túlereje a bármilyen sokat ígérő nem-tényekkel szemben. A *Pillangó úrfi* hősének öngyilkossága tiltakozás, amiért a korrupt posztmodern kultúrában az érvény nyelve lecsúszott az érdekérvényesítés retorikájává. A mai cinikus, szkeptikus és pragmatikus gondolkodásban a nem-tény-nevek (érték, lényeg, eszme, princípium) elavultak, antikválódottak, stigmatizáltak. Az érvény vonzóereje felülbírálja az életösztön haszonökonómiáját és a nemi ösztön kéjökonómiáját is, azok azonban erősebb lehengerlő, sodró, kényszerítő, determináló hatással bírnak. A szerelem semmire sem kötelezhet, mert ha kötelez, akkor már nem szerelem, csak nehéz feladat; a vele szemben álló erők viszont a szükség és az ösztön kényszerítő erejével bírnak. A szerető nemcsak azért lehet öngyilkos, mert a gonosz szülők (mint pl. az Ármány és szerelemben) nem engedélyezik szerelmét, azért is, mert saját ösztönei is megtámadják, keresztezik és kijátsszák az érzelem érdekét. Nemcsak az a kérdés, hogy a partner föl tudja-e dolgozni az én „félrelépéseit", az is, hogy ő maga hogyan tudja feldolgozni őket. Szerelme részéről a türelem, a feldolgozó képesség az erény, a félrelépő részéről a feldolgozó, a maga gyengeségeit elfogadó és megindokló képesség, az alkalmi és egymással is ellentétes indítékokkal szembeni túlzott tolerancia az erény hiánya, amennyiben ily módon az eredmény minden perspektíva cserben hagyása lenne a gyorsan undorba átcsapó alkalmi kéjekért. A tolerancia kifelé nehezen megszerezhető erény, befelé viszont olyan bűn, amitől nehéz szabadulni. Ahol nem kellene, túl sok van belőle, ahol kellene, ott túl kevés. Az eredmény az önkizsákmányoló, önemésztő, pusztán fogyasztói lét igazolása lenne, a hosszú távú, kreatív lenni tudással szemben. A *Meztelen ebéd* hőse egy tilalommentes világ érvényt és mértéket nem ismerő korrupciójából menekülne, de nincs hová, mert a valóság korrupciójával már csak a fantázia korrupciója áll szemben, s a túllépést nem ismerő világban kielégületlen marad az érvényigény. A posztmodern single az erotika vitalizáló hatásaiért olyan promiszkuitást vállal, amit a szerelem folytonosság- és

érvényigénye nem visel el. Korábban a szeretők „félrelépései" a szerelem konfliktusait jelentették. A posztmodern single elérte, hogy mindezt ne tekintsék többé „félrelépésnek", ám ettől nem a kaland lett kellemesebb, ellenkezőleg, prózaibbá, hivatalossá vált, ám ugyanakkor szentesítése által megszűnt az alapviszony, a tartós érvény jegyével bíró viszony, melyet az új helyzet nem sért, hanem kiépülni sem enged. Ha nincs félrelépés, akkor kitüntetett viszony sincs. A posztmodern single joga az erotikában, a sorozatban, a partnerváltásokban hinni és bízni, ám panaszai értelmetlenek, ha azt hiányolja közben, amit a sorozat nem nyújthat, csak az „Egyetlen" szerelemkoncepciója ígérte. Már a *Jules és Jim* című filmben megkínozzák a szerelmeseket az általuk meghirdetett erotikus „szabadságjogok". A *Le repos du guerrier* című film alkoholista öngyilkosjelöltje addig hirdeti erotikus szabadságjogait, amíg harcol a szerelem ellen, amelyet a Brigitte Bardot által játszott Genevieve iránt érez. A féltékenységtől a posztmodern pár sem szabadult, csak kinyilvánítása jogától. A bűntudattól sem szabadultak, csak elfojtották. A régi bűntudatnak, ha nem is tudta megvédeni a szerelmet, volt annyi haszna, hogy fékezte a promiszkuitást, s ezzel a tömegszex érzelmi és egészségügyi kockázatait is korlátozta. Az eredmény valamilyen fájdalmas, de tartható egyensúly volt, melyben az erotikus önkiélés a különlegesen ellenállhatatlan csábításokra korlátozódott, s ezáltal nem vágta el minden folytonosság lehetőségét.

20.10. Nemzet és szerelem

A „szerelem" szót illetve élményt a filmekben – vizuálisan, narratívan és verbálisan is – az otthon és a haza kontextusa ruházza fel világnézeti mélységgel, metafizikai relevanciával. „Hazamegyünk." – ez a *Gildá*ban Rita Hayworth végszava. Odüsszeusz célja a hazai part, s egyúttal Pénelopé (Camerini: *Ulisse*). A Camerini által alkotott viszonylag nemesebb adaptáció a távollevő – elveszett – Egy és a jelenlevő sokaság oppozíciójával indít, ami közel hozza a korhoz a történetet: a kiépülő fogyasztói társadalom leértékeli a szerelem szenvedését és előnyben részesíti a kéj orgiázását. A nemesen hideg Pénelopé (Silvana Mangano) a távoli Egy, a valószínűtlen folytatás, az elveszett autenticitás ígéretét próbálja kiolvasni az ég felhőiből és az áldozati állatok véréből. Máskor a hős hazatérése a hazán belüli meghitt helyet, ismerős tájat nyer vissza. A westerni hazatérés legtöbbször, az otthon szó szerinti, közvetlen értelmében, a feleséghez és családi házhoz való megtérés a harc után (*Ben Vade és a farmer, Shane*) Ha a harcos nem jön össze a nővel, akkor a letelepedésre szólító otthont is elhagyja (*Volt egyszer egy Vadnyugat*). Amíg a múlt nincs teljesen lezárva, a jövő sem kezdődhet el, s ekkor még egyszer vissza kell térni a múlt színhelyére (*My Darling Clementine*).

Petőfinél az alföldi lélek szólítja a hegyvidéket: „tán csodállak, ámde nem szeretlek". Hogy lehet az attraktívabb tájról hazavágynunk a kevésbé attraktív tájra, a „szebb" vidékről a „kevésbé szép" vidékre? A szerelem esztétikájában sem a felszíni szépség bizonyult a szerethetőség döntő feltételének. Az *Elfújta a szél* az 1 + 1 = 1 szerelmesfilmi képletét, az emberek egymástól kapott identitásának eszméjét a nemzet születésére, s ember és táj viszonyára is alkalmazza. A románok dák eredeteszméje vagy nálunk a finnugor és a keleti eredet alternatív eszméi, a lovagfilmben a szászok és normannok oppozíciója mind arról tanúskodik, hogy a mitológia a találkozás és egyesülés aktusaként emlékezik a nemzet születésére. Az egyesülés közös teret alkot a konfliktus teréből.

A haza nemcsak a térbeliség kérdése, idői aspektusai is vannak. Nagy és negatív változások, különösen kultúravesztés idején (a szokások eldurvulása, a szókincs és a műveltség elszegényedése, a tudás szakbarbár beszűkülése, a társadalmi különbségek könyörtelen növekedése, az ellentétek éleződése és az ezáltal generált türelmetlenség és gyűlölet az elmúlt kisiklott húsz évet pontosan ilyen kornak mutatja), a régi nemzedék nem ismeri fel többé a „helyben" a „hazát". A rendszerváltás „elitjének" a „haza" iránti szolidaritást nem mutató korruptsága a Nyugat „indiánrezervátumává" tette az egész „hazát". Hasonló folyamatok mindkét világháború után beindultak, de a rendszerváltás utáni csalódás a korábbiaknál szélesebb rétegeket korrumpált. Ez az „elfujta a szél"- vagy „hová lettél drága völgyünk"-komplexus, mely már egy évszázada mélyül, ismét feleleveníti a „békeidők" nosztalgiáját. Mindebből a visszanyerési törekvés sajátos formája fakad, az 1 + 1 = 1 az időgazdálkodás képleteként is megjelenik, mint a kultúra önmagához való visszatalálásának képlete, az idők teljességének követelése, ami ebben az esetben egyszerűen azt jelenti, hogy a jelen újra hazává válik. Az idők teljességének a csalódások által a múltba való áthelyezésében számos illuzórikus elem hat, de hatásuk pozitív, mely ugyanazt a mechanizmust képviseli, amelyet már többször kimutattunk a szerelemmitológiában: ha megvolt, akkor lehetséges, akkor a követelés jogos tárgya, sőt, amennyiben már megvolt, szégyenünk mértéke. Az idők teljességének a sosemvoltba való áthelyezése ezzel szemben elbizonytalanít, nem ad érzelmileg evidens választ a kérdésre: lehetséges-e egyáltalán? Az evilágon lehetséges-e? A valóságban lehetséges-e vagy csak a fantáziában? Ezért nemcsak a kritikai múltismeret fontos, nem kevésbé fontos a múlttisztelet, mely nélkül nincs sem önbecsülés, sem rendeltetés-tudat, történelmi szerep-igény. A nemzeti büszkeség azonban nem azonos az etnikai felsőbbrendűségi érzéssel. A jelenlegi válság, a viselkedés eldurvulása sem azonos az elaljasodással. Az eldurvulás a körülmények kegyetlenségéből fakad, az elaljasodás ezzel szemben abból, ha egy nép, társadalmi csoport vagy egyén magasabb rendűnek tartja magát a többinél és ezért mindent megenged magának. Az eldurvulás az áldozatokat jellemzi (akár egyéneket, akár népeket) az elaljasodás a győzteseket. Ez különösen tudatos a legjobb italowesternekben, pl. Corbucci filmjeiben (*Django, Il grande Silenzio, Vamos a matar compagñeros*).

20.11. Szeretet és szerelem

Az erotika múltismeret, kipakolás, a szerelem lehetőségismeret, ideaismeret. Az erotika a saját múlt ősszenzációinak mélyére vezet, a sötétség mélyére, a kezdetek felé. A szerelem mint egyéniségismeret, a másvalakiben fedezi fel az ideált, a jövő nyomelemeit, a beteljesülési lehetőségeket. Az erotika az élet kifejezése a szellemben, a szerelem a szellem kifejezése az életben. Az erotikában az embert saját ösztönei taszítják, lökik, ösztönzik, a szerelemben a másik értékei vonzzák. Az erő a mozgás okaként taszít előre, elsodor, visszavisz a világ friss régióiba, ahol elementáris erejűek a léttendenciák. Az érvény vonz, a világ újraalapítására szólít fel. Az erő késztet, rabbá tesz, az érvény önkésztetésre késztet, felszabadít. Az erotikában az ember önmagát keresi, s a másik kíséri őt pokla köreiben, a szerelemben a másikat keresi, s a másnál-lét, másban-oldódás köreinek szimbóluma a szerelem mitológiájában a menny és a fény. Az erotika éncentrikus interszubjektivitásából a szerelem tecentrikus interszubjektivitásába való átmenet folyamatos és ingadozó. Az *Elfúj-*

ta a szél Scarlett O'Harája (Vivien Leigh) Ashley (Leslie Howard) iránt érzi a szenvedélyt, melyet a férfi nem tud viszonozni, visszariadva a nő elementáris vitalitásától. Mivel a nőt a természeti erők ellenállhatatlanságával sodorják önző indulatai, a film egész első részében ismétlődik az értékek cserben hagyásának gesztusa. Ezért utalja egymásra a sors a bestiát és a cinikust (Rhett Butler = Clark Gable), akik ezáltal a háború utáni világ, a burzsoá mentalitás előzményei a régi Dél otthonosabb, koherensebb és folytonosabb világában. Scarlett érzése szerelem, amennyiben csak egy kell neki, a többivel csak ennek bosszantására vagy felajzására kacérkodik, ez a szenvedély mégsem felel meg egy igényesebb szerelemkoncepciónak, amennyiben önző, gyermeteg, akaratos követelés, mely nem érzékeli a partner érzéseit és problémáit, és nem tud mélyebb kommunikációba bocsátkozni vele. Ezt a különbséget fejezték ki a régiek szerelem és „igaz szerelem" megkülönböztetésével. Az „igaz szerelem" nem önmagát szétverő indulat. Ashley azt a Melanie-t (Olivia de Havilland) választja, akivel az értékek kommunikációjának csodálattal, tisztelettel és gyengédséggel teljes viszonyában van.

Meghódítani sokakat lehet, hódolni is többnek lehet, a bálványimádástól sem idegenek a bálványtól bálványig vezető megtérések. Láttuk, a szerelem ott jelenik meg, ahol már csak egy kell és senki más. Ha a neki rendeltetett várja őt a tévelygések és tévedések útjainak végén, akkor nem a többiről mond le érte, hanem a többi lenne lemondás, mással lenni áldozat és kompromisszum, s az erotika kifogyhatatlan követelései ennélfogva az undorító minőségének keretében jelennek meg, akkor is, ha nem kívülről szemlélik őket, hanem alkalmilag kínzó módon csábítanak. A szelekció törvényéhez tartozik, hogy ha jobbat találunk, a csekélyebb értékű inger közönyös vagy undorító. A válságokat és konfliktusokat az okozza, hogy az undorító nem közönyös, és a csekélyebb értékű ingernek is megvan a maga vonzása. Az undorító azonban olyan vonzás, amely a kielégülésben taszítássá válik, tehát nem kötöttség. Olyan kontaktus, amely nem épül be, olyan erő, amely nem válik életépítő, teremtő erővé. Bette Davis az a bátor sztár és nagy színésznő, aki az erotikus attraktivitás végül undorítóba fulladó változatait is el merte játszani.

A szerelem abszolút szelekció: számára az egy a minden és a sok a semmi. Az abszolút szelekció nem áll meg az én-te viszonynál. (Éppen a további út lehetősége ad reményt rá, hogy a sok érdeke nem keresztezi rendszeresen és nem ássa alá az egy érdekét.) Az abszolút szelekció csak a „te" előtt áll meg, végül az ént is kiszelektálja, elveti, aláveti. Az én szerelmi szolgasága nem azonos az erotikus rabsággal, mely a saját kéjek szolgálata, függés egy személytől, aki mindenki másnál nagyobb kéjeket ad, s nem annak szolgálata, akinek mindenki másnál többet, azaz mindent akar adni az egyén.

Az erotika is valódi értékeket túloz el. A fajreprodukció vagy a fajtenyésztés számára vonzó tulajdonságok alapján kapcsolódik, s az egészséget, elevenséget, fiatalságot egy elvakított illumináció segítségével minden értékek foglalatának látja. Óvakodik a szépség egyénítésétől, a konkrétum felfogásától, mert nem a konkrétum hívja és szólítja őt, hanem az életfolyam invitálja, hogy merüljön bele. Az erotika az értékfelismerés absztrakt naturalizmusának hiányait pótolja ki a fantomképzéssel. A szerelem nem gyorsan kilobbanó hiú rajongás, bármennyit beszélnek is a szeleburdi rajongók szerelemről. A szerelem nem is a széplélek kenetteljes élethazugsága, bármennyi üres prédikációvá hígult szerelemkoncepció van forgalomban. Míg az erotika igazság és hamisság között ingadozik, a szerelem valódi hiperszenzibilitás, s csak ahol ezt észleljük, van jogunk szerelemről beszélni. A szerelem

olyat lát meg a partnerben, amit senki más, de nem azért, mert belevetíti, hanem mert az életjelenségek véletlenségein keresztül rálát az individuális ideára, a személyes lehetőségek teljességére, az egyed megbízatására, rendeltetésére, amit nem biztos, hogy teljesít és segítség nélkül nem is teljesítheti, mert épp a partner és a partner bele vetett hite, s az ezen alapuló teljes kommunikáció és kreatív kooperáció kell hozzá. Az egyed mint az élet akaratának, a faji minőségeknek kifejezése is vonzó lehet, az individuális idea azonban többet jelent, olyan idealitás felfedezését, amelyre a személy nemcsak utal, hanem maradéktalanul megtestesíti annak valamely fejlődési és kifejezési stádiumát. A faji idea vadít, az individuális idea szelídít, mert az életfolyam vonzása eksztatikus beolvadási kényszert vált ki, míg az individuális idea a csírázó gyenge kezdeménynek kijáró óvatosságot ébreszti fel. Az erotikában a te az én gyógyszere, a szerelemben az én akar gyógyszer lenni a te számára. A *Turks Fruit* azért mély szerelmi történet, mert egyáltalán nem idealizálja a szeretőt, azaz nem „kész" szerelmi ideálként tálalja: az eredeti regény írója (Jan Wolkers), a film rendezője (Verhoeven), a film nézője és a főszereplő Erik (Rutger Hauer) együtt keresik Olgában (Monique Van De Ven) azt az ideát, amiinek lassú áttetszése az „anyagon" a szerelem története.

Az erotika az éncentrikus kéjt tecentrikus bűvöletté változtatja, a szerelem a befogadó bűvöletet teremtő gondoskodássá alakítja. Az erotika mint végtelen interpretáció a szerelemben a partnerek közös alkotásává válik. Az erotika olvassa, a szerelem írja az élet könyvét. Erotika és szerelem viszonya első sorban fejlődésprobléma. A pszichoanalízis megállt a szexualitás fejlődésproblémáinál, a szexualitás infantilis részerőinek genitális szintézisénél. Az erotikára rá nem építeni a szerelmet azt jelenti, hogy az infantilis regressziók elzárják a szerelmi progresszió útját.

20.12. Gyengédség és gyengeség

A szerelemben a szemantizáció és az inkarnáció egyaránt erős és érdekelt, s az inkarnációra ráépül az értelem- és érvénylátás, míg a szeretetben csak az utóbbiak aktívak. Az erotikában a test típusa, állapota akadály lehet, a szeretetben nem. A *Szent szív* hősnője megsajnál és becézni kezd egy őrült csövest, aki, a korábbi jelenetek tanúsága szerint nem erotikus, inkább taszító hatással van rá. A test olyan problémái, amelyek az erotikát kioltanák, a szeretetet felfokozhatják. Egy anya a gyermeke egyetlenségét szereti, nem szépségét, okosságát vagy egészségét. Az egyetlenség mint abszolút különbözés és határtalan szembeállítás: a jelentés végtelensége. A tiszta inkarnáció a szex, a tiszta szemantizáció a szeretet pólusát jellemzi. A kettő elszakadása egymástól: a szerelemben pervertálódást indít, de épp ezért a szerelmen való túllépés oka is lehet. A film noirban a szemantizáció tárgya meg akar menteni, az inkarnáció tárgya azonban tönkretesz. A *Farkasember* című Waggner-filmben a szemantizáció alanya gyengéden szereti, míg az inkarnáció alanya széttépi a partnereket. Az erotika olyan inkarnáció, mely keresi a szemantizációt, a szerelem szemantizáció, mely nem mond le az inkarnációról, ezért a szerelem és a nyers erotika mindig vívnak egymással, míg a tiszta szeretet lemond a maga harcáról, s vele a jelenlét intenzív teljességéről, és már csak a partneréről gondoskodik. A gondoskodás öröme lemond minden egyéb örömről. Ha ez a lemondás a szerelmen túl történik, szelíd boldogság, ha a szerelmen innen történik, őrület (*Szent szív*).

Az inkarnációtól a szemantizáció, az éntől a másvalaki és a felfedezéstől a teremtés felé való eltolódás a szerelmi történetek lényege. Az önkifejezés helyett a másikról való gondoskodás kerül a középpontba, ha ahogy az erotikában a kéjt orgazmussá, úgy itt a szeretetet szerelmi hőstetté fokozzák. A hőstett fogalma a háborús epika terméke, s kockázatos, költséges önzetlen tettet jelent. A szerelmi epika a szerelmi hőstettet úgy vezeti be, mint a hőstett eltulajdonítását a háborútól; a háborús hőstett a közösségért függeszti fel az egyéni érdek szolgálatát, a szerelmi epika a te, a partner, a konkrét másvalaki kedvéért. Erotikus hőstettek nincsenek, legfeljebb erotikus rémtettekről tudunk. Nincs is szükség erotikus hőstettekre, mert csak a szerelemnek kell létét igazolnia, neki kell bizonyítania, hogy nem csak az erotika fedőneve, nemcsak egy elavult romantikus retorika felidézése a csábítás szolgálatában. Szerelmi hőstett pl. ha a férfi életét adja, de nem hajlandó kompromittálni a szeretett leányt (*20 000 Years in Sing Sing, Frankenstein Created Woman*). Szerelmi hőstett a lemondás a karrierről a szerelemért (ahogyan Gina Lollobrigida teszi a *Trapéz* záróképsorában). Vagy a nő lemondása a szerelemről a férfi karrierje kedvéért (*A kaméliás hölgy, Tánc és szerelem*). Szerelmi hőstett a férfi lemondása a szerelemről, féltve a szeretett személyt a nélkülözésektől, melyeket hivatásával vállalt (*Hová lettél drága völgyünk*). Amikor az *Elfújta a szél* első részének végén Scarlett O'Hara, az elpusztult Tara fölött állva, a lángoló éjszakában megfogadja, hogy helyreállítja elveszett világát, újjáteremti a birtokot, s nincs az a kegyetlenség vagy becstelenség, amire ezért ne lenne hajlandó, ezzel elsajátított valamit a háborútól, de nem a hőstettet, hanem a rémtettet: az új világban a szeretet hőstetteit leváltják a szeretet rémtettei, amelyek lecsúsznak, devalválódnak, átalakulnak az önzés rémtetteivé, ezért a szerelmi történet sem teljesedhet be, még a lemondás által igazolt szerelem módján sem, ahogy a *Hová lettél drága völgyünk* proletár világában még megtörténhetett. Az utóbbiban az úri kérő már szintén cinikus csibész, s csak a proletárlány őrzi az emberi nemesség értékeit, a nagy korok erényeit. Sem az *Elfújta a szél*, sem a *Hová lettél drága völgyünk* nem beteljesedésében ábrázolja főhősei szerelmét. Lekésett volna a film a szerelemről? Egybeesik-e a film születése a szerelem halálával? A technika és a tömeg világa, mely az egyiknek alapja, halálos méreg-e a másik számára? Miért beteljesületlenségében vagy tragikus következményeiben szeretik ábrázolni a szerelmet? Miért erősebbek ezek az ábrázolások, mint a boldogság képei? Miért szeretik a boldogság beteljesülésének két víziója közé beiktatni a banalitás hosszú mártíriumát (*Megtalált évek*)? A szerelem megfoghatatlanabb, mint a szex, a házasság vagy a család. A szerelem nem egzaktan beszabályozható szociális intézmény vagy birtokba vehető tárgyi adottság. Az értékek módján adott, nincs helye a világban, csak a világfelettinek a világban való formáló részesedéseként jelenvaló. Nem a kultúrának a szociálissal egyesült, hanem attól elkülönült és azt felülbíráló részéhez tartozik. Ezért igazolódhat a szerelem beteljesületlenségében, és ezért lehet a testi beteljesületlenség a lelki beteljesülés formája.

A szerelem a felfokozás során, a szerelmi hőstettek által – minél messzebb mennek, ezek annál inkább – elveszti erotikus specifikumát. A szerelem a szeretőhöz egyre inkább úgy viszonyul, mint a ma született csecsemőhöz. A szerelemben a lét elveszíti valószínűségét, az élet elveszti beszabályozott, megkopott automatizmusát. A szerető minden új vonása úgy lep meg, mint az emberlét új szeretetre méltó tulajdonságának felfedezése, új érv az élet mellett, a lét értelmének új indoklása. Az ilyen indokok felfedezésének szakadatlan folyamata azt az ősszeretetet ébreszti fel a szeretetet átérző lélekben, amit az anyában az újszülött. A hőstett

egy vadonatúj, egyszeri létezésre reagáló, el nem várható, elő nem írható, precedens nélküli, alkotó tett. A hőstettre nincs szabály, a hőstett átveszi a szabályoktól a szabályozás munkáját. A szerelmi hőstettekben a szerelem végtelenné válik, ami a partnerben is hasonló végtelenséget nemz. Janet Leigh szerelmi hőstette egy pillanat alatt új embert teremt a James Stewart által játszott figurából a *The Naked Spur* című Anthony Mann western végén. A férfi lovaggá válik, amikor megérti, hogy a nő gazemberként is elfogadja, mert szerelme az eszmét látja az anyagban, a torzságban az eltorzult jót, a bűnben a bukott erényt, a gazemberben az elveszett, sérült lovagot. A szerelem számára az idő termékeny kihívás, mert az idő munkájával, a bajokkal, nehézségekkel jön el az alkalom a szerelmi hőstettek mindennapivá válására. (Az eltömegesedéssel járó emberinfláció eltakarja azt a tényt, hogy az emberi lét kibontakozása melodramatikus minőségek felé vezet és végső soron tragikus minőségekbe torkollik.) E ponton az „érzéki zsenialitás" Kierkegaard-i fogalma mintájára, be kell vezetnünk a szerelmi zsenialitás fogalmát. Már az is szerelmi zsenialitást igényel, hogy az annak idején megszeretett szépséget lássuk az idő összes elváltozásaiban, s nem az illúzióképzés, hanem az összes átalakulásokat egy sorsszerű egész részeként felfogó erős és világos látás értelmében. Az erotika, mint minden életjelenség, csökken, fogy, de az erotika szellemi jelenség is, ezért nem fogy el, nem merül ki úgy, mint az élet. A valódi fordulatot azonban nem az erotika hozza, hanem a szerelem, amely végtelenül nő, legalábbis erre, szellemi természeténél fogva, képes. Nő, mint ahogy a tudás növekedésének sincs korlátja, vagy gyarapodik, folytatódik, kifejlik mint egy történet, az értésé, igenlésé, a felfogott értékek szolgálatáé, a gondoskodásé. A *Casablanca* elején hiányzik Rickből a szerelmi zsenialitás, amíg végül Ilsa szerelmi hőstette – mely ugyanaz, mint a *The Naked Spur* hősnőjéé: a feltétlen elfogadás – felébreszti benne a szunnyadó érzékenységet, s a tudás és értés közvetítésével a szerelmi hőstettre is képessé válik, mellyel a film zárul.

A turbókapitalizmust alapító szülőgeneráció által felnevelt generációk a nyers erotikát választották. Ez indirekt bizonyítékként utal arra, hogy a szerelem szeretetkomponensének eredete a szülői, gyermeki, családi szeretet, amelynek nosztalgiája itatja át szeretettel az erotikát. A nyers anyagiasság, a kegyetlen karrierizmus és a promiszkuitív erotika olyan emberek adottságai, akiknek nincs „hová lettél drága völgyünk"-komplexusa, nem kapták meg az emberi arculatú életre képesítő eredeti figyelmet és gondoskodást. A *Blood – Az utolsó vámpír* hősnője sem kapta meg mindezt az anyától, de cserében jó apával, sőt jó pótapával is ellátja őt a sors, ezért lesz belőle „jó vámpír", aki öl, de a világot halálra ítélőket ítéli halálra, azért kegyetlenebb a kegyetleneknél, hogy felszámolja a világot sújtó kegyetlenséget (a „jó vámpír" definíciója így a forradalmáré is lehetne). A *Blood – Az utolsó vámpír* cselekménye a „drága völgy" emléke körül forog, melynek eredeti tapasztalata, ősélménye megalapozza a történetet, mely történet lényege, hogy a vámpírlány nemcsak barátnőjét, végül az egész emberiséget mintegy anyailag adoptálja. A gyermek iránti szülői szeretet annak a szeretetnek a továbbadása, amit a szülő kapott gyermekként. A szerelem ezzel szemben ingadozik: az erotika azt keresi és modellálja, azt akarja megkapni a partnertől – bensőségben és feltétlenségben – amit a szülőtől kapott, a szerelem szeretetrésze viszont az ellenszolgáltatást nem igénylő gondoskodás tárgyaként adoptálja a partnert. A szerelem egyik konfliktusa ez: a szerető ingadozhat, nem tudván eldönteni, hogy a gyermekkori ősélmények melyik pólusával azonosítva definiálja szeretői szerepét, a szülő vagy a gyermek képével. Másik konfliktusa az, hogy melyik nemmel, a saját neme vagy a másik nem szülőfigurájával azonosul. Harma-

dik konfliktusa, hogy azt tekinti-e mértéknek, amit az anyatest adott vagy a későbbieket, amit az interakciókban és kommunikációkban élt meg.

A családi intimitás eredeti bevéséseinek döntő szerepét épp a szeretett személy felcserélhetetlensége igazolja. A szülő és gyermek valóban felcserélhetetlenek egymás számára. A szerető felcserélhetetlensége nemcsak a családi ősintimitás nosztalgiájának szuggesztiója, egyben a szerelmi élményben kreált előmimézise is annak a felcserélhetetlenségnek, amely belőle fakad, s ez a mimetikus felcserélhetetlenség a garanciája annak, hogy a születendő gyermek fizikai felcserélhetetlenségének konzekvenciáit is vállalni tudják. A partnereit az első részben könnyedén cserélgető, férjét gyászolni nem tudó Scarlett O'Hara végül gyermekét is elveszíti (*Elfújta a szél*).

Scarlett O'Hara szerelme Ashley iránt nárcisztikus követelőzés, a „szeretett" férfi a nő nárcisztikus tápláléka, míg Rhett Butler szerelme Scarlett iránt felébreszti az elveszett lovagot a leendő burzsoában. Ashley ostromlása Scarlett által groteszk, míg a Scarlett elnyerésére irányuló törekvés Rhett részéről nem az. A szimbiotikus ősszeretet eredeti és mérvadó, s az erotikus szeretet másodlagos mivoltának egyik bizonyítéka, hogy a férfi szeret bele a nőbe, és nem a nő a férfibe. Az ösztöngyenge ember eredendő megnyilatkozásait a kultúra mindig átdolgozhatja, ám eredendően és hosszú távon a férfi a nőbe vetítette, a nő azonban önmagában dolgozta ki – „szépnemként" – a nemi bűvölet esztétikáját. A férfiben a nő látványa csodálatot és gyengédséget ébreszt, mint a nőben a gyermeké. Érzelmileg evidens szükségszerűség ez, mert a nő teste gyermekibb minőségekkel bír (puhább, simább, kevésbé markáns, kisebb, esztétikusabb) mint a férfié. A férfi szerelme lobbanékonyabb, a nő szerelmének meggyőző munkára van szüksége, szerelmi bizonyítékokat igényel, másodlagos, utólagos, a férfi szerelmébe szeret bele. Amennyiben hiányzik ez a késleltetés a nő oldalán, úgy a következmények rendszerint negatívak (*Leave Her To Heaven, Elfújta a szél*). Ha a tekintetek első pillanatban vallanak is, azért a férfi ostromol (*Halálos tavasz*), ha pedig a nő az aktívabb, mert a férfi csak a tekintet néma vallomását engedheti meg magának, úgy a klasszikus elbeszélés olyan helyzetet teremt, amelyben végül a férfi fog menekülni (*Raja Hindustani*). A nő mint foganó és szülő lény a szülői szeretetet eleve kevésbé alakítja át erotikává. A spermiumstratégia a férfigyengédséget a megkapottról új nőkre viszi át, míg a petesejtstratégia a női gyengédséget az abszolút vadonatúj létezés, a gyermek számára tartogatja. A szerelem a maga értelmező munkájával képes a szeretett személynél marasztalni az értelmező kapacitást, s a nő is képes a gyermek helyett a férfira átirányítani; másrészt szükség esetén a férfi is képes áthelyezni a gyengédséget és idealizációt a nőről a gyermekre, mint ezt a John Ford-i nagy apaidill, a *Three Godfathers* esetén láttuk; a gyengédség vonzalmainak jelzett működése minden esetre megvilágítja eredetét, a tárgy gyengeségétől és kifinomultságától való függését. A szerelemnek szüksége van rá, hogy felfedezze az erősben a gyengét, a szépben a csúnyát, az érvényben a múlandót. Ez a másik oldala annak a képességének, mellyel az esendőben is meglátja az ideált. Az ideálban is látnia kell az esendőt, amely rászorul gondoskodására. Csak e kettős mozgás által válik a tárgy konkréttá. Rhett Butler látja Scarlett O'Hara hibáit; a szerelmi partnerek nemcsak egymás erényeinek jutalmai, egymás bűneinek büntetései is.

Az erotika egyrészt a szimbiotikus ősszeretet mimézise, s ebben a tekintetben az erotikus szeretet reménytelen és pontatlan, mert nem tükrözi az eredeti szeretet igazságát, nem alapozzák meg közös gének, csak az érvény hipotetikus közössége, másrészt az erotika mégis a szülői-gyermeki szeretet „javított kiadását" alapozza meg, mert amaz távolodás, míg erre vég

nélküli közeledés alapítható. Az ősszeretet bukásra ítélt, tragikus szeretet. A gének egysége ugyan megvan, ez azonban csak naturális kötöttség, mely nem számíthat az intellektuális egységre. Az ősszeretetet a természet bontja le, hogy ne akadályozza a későbbi, szabad, kulturális és szellemi kötöttségeket. Az *Elfújta a szél* végén az őrült apa gyermekének gyermekévé vált, többé nem segítség, Scarlettre marad Tara gondja. A szülői-gyermeki szeretetben infantilis ember áll szemben a felnőttel, majd felnőtt a szenilissel, így ez a szeretet mindig elhibázott, félreértésekkel terhelt vagy tolakodó és könyörtelen gondoskodássá, a szeretett terrorizálásává változik. A *Mildred Pierce* című filmben a lány szörnyeteg, a *Psycho*ban az anya. A szerelem szeretetkomponensének elvileg több módja van a természetadta komponensek érzékenységgel és ésszel való kontrollálására, mint a családi szeretetnek, mert a szerelemben a szex a természetadta és a szeretet a szellemi rész, míg a szülői-gyermeki szeretetben maga a szeretet egészében természetadta, alapjában naturális. A szerelem a szeretet és erotika kommunikációja, ahogyan az erotika a szex és szerelem kommunikációja volt a benne rejlő megismerés és átszellemülés révén. Csak a nyers szex és a szeretet homogén erők. Az erotika a szex érdekszférája, a szerelem pedig a szeretet homogenitása felé húz. Ám az erotika mindig meg is haladja a szexet, melynek érdekei sérülnek benne, s a szerelem sem tökéletes szolgája a szeretetnek, mely mindig veszélyben van az erotika közegében.

20.13. A szeretet eredete

Az erotika tárgya az örök visszatérés, a szereteté az örökre elveszett, a szerelemé az örökre elérhetetlen, mert kimeríthetetlen titok, a másvalaki egzisztenciája. Titok, mert nemcsak a saját kategóriáim választanak el tőle, mint minden ismerettárgytól, hanem a saját kategóriái is, melyeknek a sajátjaimhoz való viszonya szintén titok. Titok továbbá, mert változik, s ha elérném is, kicsúszna a kezem közül. Végül azért is titok, mert rejtőzködik, félve a tekintettől és az ítélettől: menekülő tárgy. A szerelem erotikus szeretet, mely az erotika tárgyában felfedezi a szerettárgy sajátosságait. A szeretet eredeti tárgya örökre elveszett, de ha a szerelem elsajátítja a szeretet örökségét, úgy megpillantja tárgyában a mindennapi elveszettet, kinek mindennapi visszanyerésére az örökre elveszett gyásza a felhívható tartalék erő. Az erotikát a pokoljárás, a szeretetet a mennybemenetel mitologikus ősképeinek lelki adaptációjával jellemeztük: amaz az okok, szükségszerűségek, determinációk világával szembesül, ez a lehetőségek auráját érzékeli amazok körül. Az erotikába behatoló szerelemérzés megfékezi a pusztító erőket, s a thalasszális hajtóerők feltáplálására használja fel a destrukció és agresszió energiatöltésének kifosztását. A *Caught* című Ophüls filmben gyógyító közösségként jelenik meg a szerelem, s aki nem jut el idáig, az úgy jelenik meg, mint az örök infantilis romboló, a buta gyerek, aki kibelezi a babáját, amellyel nem tud játszani. A szerelem a szeretetet használja fel arra, hogy az ösztönt pacifikálja, s az ölés és kizsákmányolás (eredetileg: zsákmányolás) kényszeréből a tárgyat fenntartó és szolgáló ösztönné változtassa. A szeretet teszi a kiélező világviszony mozgatóit a harmonizáló világviszony feltáplálóivá. Amit a pusztító erők megfékezésének neveztünk az a destruktív érdekek és puszta testi erők építő szellemi erőkké való átalakítása, és az utóbbiak hosszú kiképzési folyamatának kezdete.

A nem szeretett lény léte költségességét, határoltságát és kockázatosságát nem látjuk, nem fogjuk fel; ha szeretünk, akkor kezdettől fogva a szorongás első szikrája közvetítésé-

vel viszonyulunk. A szeretettárgy eredetileg, elementárisan és szükségszerűen szorongástárgy. A szorongás inkonkrét veszélyérzet, a szeretet pedig megfordított szorongás, amely nem a másiktól szorong az ént féltve, hanem az éntől és a világtól a másikat féltve. A másiknak való örülés és a másikért való szorongás ugyanannak a viszonynak a két oldala és pólusa, s az öröm a szorongás nélkül csak fogyasztói viszony, fel- és elhasználó élvezet lenne. A *Hová lettél drága völgyünk*ben a szerelmes pap szorongásának tárgya Angaharad (Maureen O'Hara), a szeretett nő, akit magától, társadalmi helyzetétől és életformájától félt. Ha a bűvölet kipattantja a bűvölettárgy létéért való elementáris és átfogó, minden oldalú, de küszöb alatti szorongást, a pacifikatórikusan szükségszerű alapvető szorongásmennyiséget, akkor kezdhetjük írni a szeretet történetét: felszabadul egy szeretetmennyiség, melyet a realitásérték harcos mentalitása általában letilt, mert a racionális életben nincs helye. A szeretet tárgyában kell hogy legyen valami védtelen. Az *Elfújta a szél* Scarlett O'Harájából kezdettől fogva hiányzik a védtelenség, ezért alakja nem az úri, nemesi múlt felé mutat, ellenkezőleg, a burzsoá jövő kegyetlen karaktertranszformációinak előzménye. Az Ashley által választott Melanie alakjában ezzel szemben a film mindvégig gondosan hangsúlyozza a védtelenséget (ezért bízza Ashley Melanie-t az utóbbit titkon gyűlölő Scarlett védelmére). A *Rebeccá*ban az első feleség egyfajta kegyetlenebb Scarlett, a második feleség egy még védtelenebb Melanie, aki épp ezáltal teszi jóvá a korábban történteket. A nem szeretettet bábszerű, szoborszerű, képletszerű adottságnak érezzük, nem fenyegetettsége, hanem felhasználhatósága jegyében tekintjük. Nem fogjuk fel érzékenységét: a támadások és ellenállások mezőnyében fogjuk fel őt, melyben nem vagyunk érzékenyek az érzékenységre. Nem érzékeljük fenyegetettségét az elmúlástól, mert a feladatok és eszközeik terében fogjuk fel és nem a múló időben. A szeretettet az elmúlás jegyében szemléljük, felfogva időbeliségét, míg a nem szeretettet egy absztrakt szereposztás elemének, egy rend funkciójának tekintjük. Az eltárgyiasító tekintet nem engedi tárgyának, hogy túllépje magát lehetőségei felé, ellenkezőleg, besorolja a reátekintő öntúllépésének eszköztárába. Az egyediesítő, szerető tekintet elkerüli azt a címkéző besorolást, amit Sartre a tekintet rontó erejeként írt le.

De ne feledjük, hogy a szorongva féltett lény egyúttal „titok". Ez megkettőzi a szorongást, hiszen ily módon azt sem tudhatjuk, hogy őt kell jobban félteni (a világtól és akár tőlünk), vagy sokkal inkább magunkat tőle. A szorongás eme megkettőződése a Hitchcock filmek egyik fő témája. A Második Szorongás néha jogosulatlannak minősül (*Suspicion, Notorious*), néha jogosnak (*Shadow of a Doubt*). Olyan *Psycho*-variánst kellene készíteni, amelyben egyrészt Marion Crane beleszeret Norman Batesbe, másrészt sejt valamit a készülő katasztrófából. Ez a Marion nem tudná eldönteni, hogy önmagát kell-e féltenie a férfitől vagy a férfit az őt belülről fenyegető anyától. Ha ez a Marion el tudná foglalni a férfilélekben a traumatizáló anya helyét, akár gyógyulás is következhetne. Vagy miután megjelenik a gyilkos a függöny mögött és felemeli a kést, végül a férfi önmaga ellen fordíthatná a gyilkos szerszámot. Akár olyan „szerelmes" *Psycho* is elképzelhető, amely átveszi a *The Naked Spur* végét. Ilyen gesztust látunk a *Casablancá*ban, ha Rick azt mondja: „Lőj, csak szivességet teszel vele!". Az indiai *Psycho*ban a fürdőkádban meglepett szerelmes nő azt mondaná a nagy kés alatt: „Szeretlek, a tiéd vagyok, tedd meg, ha nem tehetsz másként." Ez a *The Naked Spur* pozitív végfordulatának felfokozott változatát eredményezhetné.

Az ember védtelen, természetellenes meztelenségének feltárása az erotikában az emberi erotikát eleve predesztinálja a szerelemre. Az erotika már maga tartalmazza az első lökést: a

meztelenség nem gyűlöletet és agresszivitást ébreszt, mert az emberi meztelenség nem fegyvereket tár fel, hanem – a természet mértékével mérve – hiányokat. Az, hogy a nő zsírpárnákkal kirakott teste öltözöttebb, a férfié meztelenebb, valamit kompenzál abból, amit a férfi markánsabb, darabosabb teste szeretetkiváltó hatásban veszít a nőével szemben. A nő bátran és szüntelen meztelenkedhet, s ezzel vágyat kelt, míg a férfi meztelensége kockázatosabb, mert undort is ébreszthet, nemcsak vágyat. A meztelen nőnek ezzel szemben jobban kell „tennie" magát, s többet kell megmutatnia, hogy a dekoratív, esztétikumba öltözött meztelenség mögött feltáruljon az igazi meztelenség, a préda meztelensége. Az emberi meztelenség magában véve is olyan kegyelemkérő gesztus, mint az állatoknál a sebezhető rész vagy a nemi nyílás felkínálása. A szeretők meztelenek egymás karjában, ahogy az újszülött is meztelenül jelenik meg az anyatest kapujában. A gyengeség gyengédséget nemz, a kifinomultság óvatosságot, ahogy az agresszió agresszivitást vált ki. A szerelem nem egyszerűen az ambivalencia tolerálása. A szerelem azt igenli a partnerben, amit az sem merne igenelni önmagában. Mindegy, hogy ez a védtelenség vagy a támadhatóság értelmében vett gyengeség. Ha a mélyebb értelemben vett meztelenség, önkiszolgáltatás, a szerető ítéletének való felkínálkozás által kiváltott szerelem nem hatja át az erotikát, akkor az egész fejlődésfolyamat értelmetlen, mely a nemi düh erotikává és az erotika művészetévé való átalakulásával indult, mert jobb, ha az ember támadható, kérdéses oldalait nem tárja fel a vágy kiélése által, amennyiben a szerelem nem ígéri a támadható átértékelését az előre- és visszamenő totális elfogadás, a másik ember sorsként való elfogadása egzaltációjában.

Nem cáfolják-e Russ Meyer nőinek hatalmas idomai és térfoglaló vonulásuk a mondottakat? Ez a fenségesen fenyegető meztelenség sem alakul át férfias meztelenséggé, ellenkezőleg, Russ Meyer arra épít, hogy a szűzi gyengeség az anyai erő előfoka, hogy a veszíteni és áldozni tudás a kultúrában nyereség, s éppen azt a pillanatot akarja megragadni, amikor a férfit mint a világ legyőzőjét győzik le, s a végtelen kozmosz nevében veti alá egy kulturális-naturális heroina a puszta szocialitást. Russ Meyer női szexherkulesei nem az izmokkal hatnak – az izmos sporttest dezerotizál –, testük esztétikája az anyai minőségek felfokozása. A *Supervixens* című filmben Shari Eubank Super Angel szerepében mindent visszanyer, amit Super Vixen szerepében elveszített. Csak az angyal hatalma végtelen, a bestiáé az őt végül megtörő ellenállásokat táplálja. Itt egyazon Shari Eubank játssza el mindazt, amit az *Elfújta a szél* Vivien Leigh és Olivia de Havilland között osztott fel.

Az élet maga a gyengeség, mert nagyobb erők állnak szemben vele, melyekkel szemben csak időlegesen tarthatja magát. Az ösztönsors maga a gyengeség, mely ezúttal nem az életnek az anyaggal, hanem a szellemnek az élettel szemben való védtelenségét tárja fel. A *Caught* pincérnője milliomoshoz megy hozzá, de a házasság nem sikerül, mert a gazdaság poklában elért sikerek, győzelmek nem gyógyítják a lélek pokla bonyodalmait. A férfiban egyesül a világ káosza és a léleké. Így az egyik fél képviseli a kettős káoszt, míg a másik egyedül marad. Ezért nem találja meg a pincérnő a luxusnegyedben a szerelmet. (1948-ban nem lehet kiaknázni a diszharmonikus viszonyban rejlő drámai lehetőségeket: ma lehetne kidolgozni az „álompár" rémálom-párrá válását.) A szerető a világ káoszával és a lélek poklaival való küzdésben is társ. Ezzel azonban még korántsem merítettük ki a gyengédséget nemző gyengeségek tárát. A szeretet – mint az individuális idea megragadása – lehetőségei jegyében szemléli az embert, s a lehetőségek, akár a csírasejtek vagy a csecsemők, ellátásra, ápolásra, gondozásra szorulnak. A lehetőség gyengeség. Nemcsak a kifejletlen lehetőség

kezdeti védtelensége értelmében az, hanem abban az értelemben is, hogy mindaz, aminek értéke, haszna és rangja csak egy eljövendő világban, egy ma még messzi konstellációban fogja igazolni magát, a jelenben toleranciát igénylő felesleges, sőt értelmetlen, zavaró, idegenkedést keltő eltérésként sérti a megszokott összefüggéseken iskolázódott érzékeket. A szerető tekintet nem hazugan szépít, hanem bizalmat szavaz, hitelez.

Ha a szerelem a gyengeségre fogékony és az erőben is a gyenge pontot keresi, a fenséget is a gyenge pont megtalálása által érzi szerethetőnek, bensőségességre képesnek és gyengédségre méltónak, akkor a gyengeséget erő fölötti erőként vezeti be a kulúrába. Míg a szerelem ilyen módon képes legyőzni az egyéb élet kegyetlenebb törvényét, közben az erotika benne magában is megőrzi vele szemben az alacsonyabb létréteg primitívebb kihívó, elsodró, parancsoló és próbára tevő erőit. A szerelem képes legyőzni az éltetet, az erotika azonban képes legyőzni a szerelmet. Krúdy 1897-ben írt novellájában, a Nyári románcban a szeszélyes hűtlen asszony elhódítja a férfit a szeretett szűztől. Minderre az öregember emlékezik vissza, nem kevesebb gyönyörrel, mint bűntudattal: „És ott járok még mindig a nyári alkonyatban, és most is, most is az asszonyt sóvárgón, aki játékos kedvében letépett, mint egy falevelet." (A fehérlábú Gaálné. Bp.1959. 1. köt. 74. p.).

A szeretet a legválogatósabbnak is nevezhető, mert csak egyet szeret, de azt is mondhatjuk, hogy a legkevésbé válogatós, mert a kiválasztottól semmit sem követel, feltétlenül és visszavonhatatlanul szereti, s gyengéinek, veszélyeztetettségének, védtelen és ellentmondásos vonásainak megismerése nem csökkenti, hanem növeli – mint harcos szeretetet – az érzést.

A posztmodern menedzservilágban, melyben a védtelenség a legfőbb bűn, ki kell szűrni az erotikából az ily módon tárgytalanná lett szeretetet. A partner egyrészt maszturbációs eszköz, másrészt társvállalkozó, harmadrészt pedig a szociális sikerek plakátja, reklám. A testkép ennek megfelelően módosul: előírják a szemöldök ívét, a szempillák hosszát, az ajak formáját, a comb kerületét stb. A kendőzött és átszabott testek individualitása eltűnik, a posztmodern ember titoktalan, bűntelen, bensőség nélküli, a testiséget maszkra váltó, lényegileg láthatatlan ember. A posztmodern kultúra visszavonul a képek világába, az embert hozzáigazítja a képekhez, hogy felruházza azok előnyeivel, a profi konformitás, a tökéletes megfelelés makulátlanságával. Az egyének szerepekre és funkciókra redukálását segíti a testi individualitás képi uniformizációra redukálása. A képi egzisztenciamódot utánzó, belé rejtőzködő ember nem számol többé romlással, múlással és individualitással. Nincs magánál, magán kívül van, az állandóban. Azáltal, hogy pótolható, hogy előregyártott lételemeket testesít meg, a pótolhatatlan dolgok, a nálánál nagyobb erők méltóságára vél szert tenni. Egy Brigitte Bardot elbűvölő, de amikor az ötvenes évek végétől ezerszámra nyüzsögtek a sztár másai az utcán, ez az eredeti varázsára is kedvezőtlenül hatott vissza. Ma pedig már nincs is eredeti, maguk a sztárok is személytelen divatkövetelmények megtestesítői. A köznapi ember a személytelen megfelelési kényszert tanulja tőlük. Mind az absztrakciók piacán tolong. Ez nemcsak az önproblematizáció alól tehermentesíti őket, többé a partner sem jelent lelki terhet. A partnerek szolgáltatóknak tekintik egymást, a konkurenciális kínálat piacán percről-percre helytálló harcosok. Fogyasztóként szakadatlanul figyelni kell, nem érkezik-e a mindenkori kéjszolgáltatóénál jobb ajánlat. Mindez csak addig működik, amíg sikerül összehasonlítható teljesítményekre redukálni a partnereket, s nem közvetíti többé semminemű érzék az összehasonlíthatatlant, az egyénit. Az egyéni tagadásán áll vagy bukik az egész turbókapitalizmus. Az ideológus legfőbb megbízatása e korban, hogy úgy támadja szakadatlanul a személyest,

az egyénit, mint a marxista ideológus tette a burzsoáziával. Az ember nem ad alkalmat többé a másiknak, hogy olyan legyen, amilyen. De ez volt a szerelem. Az új korban az erotikus thriller hozza a nóvumokat, a melodráma fejlődése stagnál, a komédia a groteszk biohumor által tartja magát felszínen (*Amerikai pite* stb.).

A posztmodern tömegember szépérzékének ideálja az egységesített, az előírt, a tökéletesen és gyorsan igazodó. Néha szinte fantasztikus, lehetetlen testformákat kell produkálni, szemet sértő paradoxonokat inkarnálni, mint a csontkollekcióra redukált manökenek vagy a felfújt testű szex-szimbólumok. A versenykritériumok gyakran, ellentétes irányokba feszítve, duplán abszurdizálják a normát. Mindennek értelme van az új civilizációban: nem engedik kiképezni a szépérzéket, mely kétségbe vonhatná a divat hatalmát, mely az ember szezonális újraírásában, a bevésődések szezonális direktívákká oldásában ünnepli a szabadságot. A jungi archetípusok eszméje a kor tipikus gondolkodói számára ezért nem rendelkezhet semmilyen evidenciával, a kor jungiánusai ezzel szemben, nem találva az utat az aktuális tapasztalathoz, megfosztják Jung eszméit az életben tartó dialektikától. A képek világa nem közölhet állandó értékeket, mert épp ellenkezőleg az a feladata, hogy lazítsa az ember kötődéseit, arra nevelve, hogy a képek labilis engedékenységére kell hasonlítania. Fogadj be, mindent fogadj be és mindennek az ellenkezőjét, ne állj ellen! A divatipar válik a hajlékony és feltétlen alkalmazkodásra nevelő erők egyik legfontosabbikává, ezért az ellene való lázadás a fő posztmodern blaszfémia. A piackonform megjelenés katekizmusának megsértésére nincs bocsánat. Hatalmas, jólfizetett kaszt foglalkozik a „humán erőforrás" engedetlen – természetes és egyéni vonásokat nyilvánító – részének kiszorításával és leselejtezésével.

Az erotika önkeresés és önkifejezés. Az orgazmus ezt az önkeresést valaminő nagy zuhanásélmény során nyeli be az idő örvényébe s vezeti vissza a lélek, az elevenség érzékenységeként raktározott időbeli gyökereihez. Ez a zuhanásélmény azonban paradox módon, a hormonális rendszer „kábító" hatása által megzavart érzékelés paradoxiájával: a felfelé hullás élménye. Ezt gyakran a kozmosz, a lét, minden esetre nagyobb összefüggések általi felszippantásukként fogalmazzák meg a szeretők. A szerelemben az egész élet ölti fel azt az énen túllépő strukturális dinamikát, amit az erotikában csak az orgazmus ér el. A szerelem a csúcspontnak csúcslétté való átalakítási kísérlete. A szerelem az összélet, a teljesség orgazmusstruktúrája. Az erotika a regresszió sűrített eksztázisa, a szerelem a szublimáció egész életet strukturáló eksztázisa. A te-centrum (a te mint centrum) az eksztázis struktúráját a viszony, a pár struktúrájává teszi. Az én magán kívül van, végtelen úton a te felé, kivetve magából, ahogy egykor az anyából, s az új, külső centrum által egyszer – a múltban az anya által – szültből végtelenül születővé változtatva. Az élet eredeti tervében az életegész orgazmusstruktúrája, az orgazmus szublimációja, a szeretőitől a szülői funkció felé való továbbvezetést szolgálja. A szülői funkcióra való vállalkozás legjobban annak társaságában oldható meg, aki egy egyszeri létteljesség feltárásával és odaadásával felkelti ezt a hajlamot, hogy később e szublimált eksztázis kihasználásának jogát átadja a gyermeknek. A *Lány a hídon* beteljesülésében ábrázolja ezt az egzisztenciaformát, az *Elfújta a szél* vagy a *Hová lettél drága völgyünk* meghiúsulásában karakterizálja, amennyiben az új társadalom képtelen befogadni őt. A kedvezőtlen közegnek a *Lány a hídon*ban is nyoma van, amennyiben a film hősnője, engedve tanácstalanul kallódó emberek promiszkuitív világa látszólagos gazdagságot kínáló csábításainak, a csavargás újabb köre által elcsábítva, csak a züllés teljes útját végigjárva térhet meg végül az alantas és buta korból a szenve-

délyes kötődés feltétlenségéhez. Az indiai melodrámák fő törekvése arra irányul, hogy a szenvedélyes odaadás feltétlenségének és teljességének, és csak ezen az alapon lehetővé váló szublimatív magasságoknak is helyet kényszerítsen ki az új világ érzéketlensége és kegyetlensége törvényei ellenében (*Parineeta*).

Ashley ujján Melanie gyűrűje van, derekát azonban Scarlett kendője övezi (*Elfújta a szél*). Freud szerelempszichológiájának nagy talánya, miért szeretjük, aki nem elégít ki, és miért nem elégít ki, akit szeretünk? Az első válasz, melyet Freud kérdésére anyagunkból kivallattunk, egy orgazmus fenomenológia volt: a szeretett csak a thalasszális orgazmusig kísér el. A thalasszális orgazmus köreiben egy Beatrice vezet, a thanatális dimenziók hozzáférhetőségéhez egy Vergilius kell. Most egy másik válaszra is alkalmassá vált gondolatmenetünk: az új válasz a szeretet fenomenológiájához tartozik. A szeretet ugyanis csak vendég az erotikában, s nem ott éri el legmagasabb kifejlését: legmagasabb kifejlése nem kedvez az erotika legmagasabb kifejlésének. Nem lehet a kéj orgazmusával minden lelki energiát egy ponton felhasználni, s ugyanakkor a „szeretet orgazmusával" elosztva, kiteríteni őket az egész életre. Kertész családi komédiái messzemenően dezerotizált szeretetviszonyokat ábrázolnak, melyeket nem lemondásként, hanem beteljesedésként élünk át (*Élet apával, Four Daughters, Daughters Courageous*). Ezt az eszményt magyarázhatja pl. Kertész bécsi némafilmje, a *Sodom und Gomorrha*: ez ebben tomboló frivol erotika legyőzése az ára az előbb említett filmek boldogságának, melyben a lemondások is nemcsak szépek, hanem tartósabb és szelídebb örömök garanciái.

20.14. A szeretet forrásai

A gyenge szűzet szívesen idealizálja halott szűzként a szerelmi regény. A feminista szerzők ebből a férfinak a nő iránti extrém eltárgyiasítási hajlamára következtetnek. Valójában mélyebb dologról van szó, az elveszett objektum idealizációja lélekkísérő expedíció, mely az elveszett eltűnése nyomán haladva, az elveszett személyt keresve talál annak lényegéhez, az árnyéktól a fényhez, a leképezéstől az ideához, a beszédtől a nyelvhez. A „másé lett" nő eszméjének felfokozása a „meghalt": csak ez fejezi ki az individuális valószínűtlenség extrém sérülékenységét. Ezzel a sérülékenységgel, mely korábban a nő privilégiuma volt, a mai szerelmesfilm a férfit is felruházza (*Ház a tóparton*). A szerelem a megragadhatatlanság tudatában akarja érinteni tárgyát, s előre látni, ami csak utólag látható, előlegezni a meglétben az elveszett jelentőségteljességét, ami elvileg könnyű kellene, hogy legyen, hiszen minden pillanatban végleg elvész egy pillanat. A szerelem az irreverzibilitás érzésének fokozásával védekezik az irreverzibilitás ellen, valamilyen előgyásszal tartóztatja a pillanatot, lassítja az időt. Az indiai filmek táncjeleneteiben az irreverzibilis idő sodrása ellen lázadva nyílik ki – a szerelem erejéből táplálkozva – a ciklikus idő virága. Az indiai filmben a thalasszális izgalom erősebb és kidolgozottabb, a kínaiakban a thanatális, ezért az utóbbiakban a harci jelenetek csúcspontjait markírozza a pillanatnyi kimerevítés. A szerelem „síron túli", ha már az életben jól tud szeretni, a sérülékenység és mulandóság világos érzése jegyében, s nemcsak utólag, a megbánásban. A szerelem a távolérzék próbájának kitett erotika, mely a megkapottat is az elérhetetlen távolságából látja, ezért nem feltétele az ismertség és nem határa a halál. A szerelem kultusz és nem használat, alkotás és nem fogyasztás. Ha az ember elveszíti a

szeretőt, mielőtt megkapná, akkor életében tudja az individuális idea jelentőségteljességében, a lehetőségek teljességében felfogni, látni. A teljes elvesztés az igazi kezdet: ha az élet által veszíti el és nem a halál által, úgy a rajongás konkretizálja a szeretett képét úgy, ahogy máskor csak a gyász képes. Ezért a rajongás is tud a kétségbeesés erejével szeretni. A „halálos szerelem" lényege a legnagyobb távolság elve. Ha a szeretőt a halál veszi el, az eltűnő a halál által mutatja meg „igazi énjét" és kerül méltó helyére. Ha a szeretettet az élet veszi el, úgy az őt szerető kész kifejezni a halál által ragaszkodását s a szeretett nélkülözhetetlenségét. A *Szerelemház* zongoristanőjének életösztöne nem ad több életjelet a szeretett férfi elvesztése után. *A telehold napja* című film epizódjait egy nő képe fogja össze. Az ismeretlen nőé, aki egy ismeretlen férfival ül a vendéglő asztalánál, aztán feláll és elmegy. Tangó kíséri az éjszakában, mely az igény és ígéret ünnepévé válik, melyet a tagadás ereje, a szakítás bátorsága ajándékoz az életnek. Ez a nő mindannak a nagyon finom szimbólumává válik itt, ami elment és elveszett, a szerelemtől a forradalomig és a szovjet birodalomig. Egyúttal mindazt, ami lehetett volna, de nem sikerült, változatlanul lehetőségként kínálja fel az emberiség számára a titokzatos ismeretlen nő gesztusa, a kudarc elleni lázadás melankolikus szépségével. Az el nem ért és az elveszett egyenértékűsége magyarázatul szolgál a szerelmi halál mitológiájának népszerűségéhez. Az örökre elérhetetlen ugyanolyan fontossá képes válni, mint az örökre elveszett. A távolság differenciálja a tényt és az értéket, s felnagyítja és átvilágítja mind a nemi ősképet, mind antipólusát, az individuális ideát.

„Mindenki, akit szerettünk, meghalt. Minden megváltozott." – mondja Patrice (Jean Marais) az *Örök visszatérés* elején. Mindez egy olyan gondolatmenet bevezetése, melynek az a konklúziója, hogy „Márk bácsinak" újra kellene nősülnie, mintha a szerelem nemcsak az egyénből, a világból is kihozhatná a szendergő többletet vagy az elveszett létteljességet. A szerelmesek áldozatokat is hoznak egymásért, és felül is helyezkednek környezetük elvárásain és előírásain: a szerelem mint őrület ily módon kétféle őrület egysége. „Megmérgeztek bennünket, és ez csodálatos!" A gonosz rokonoknak van igazuk: a szerelem nemcsak a józan ész mérge, hanem az együttélés rendjét is veszélyezteti. A szerelmes, aki párjával szemben felülmúlja, a társadalom felé ugyanakkor alulteljesítheti az együttélés törvényeit. Ugyanaz a tett vagy viszony egymás felé erény lehet, kifelé bűn. Mindkét fél magát vádolja: „Micsoda önző szörnyeteg vagyok!" – de vállalni a bűnösséget ezúttal ugyanúgy szerelmi áldozat, mint maga a bűnbeesés a másikért. Ezúttal a bűnbeesés is a magát teljesen átadni, mindent adni akarás szenvedélyének megnyilatkozása. A visszatérés a mindennapi életbe, a megtérés a többiekhez, a társadalomba és a normális életbe, nagyobb bűnhődés, mint a halál, mert az előbbi a szerelem ellentéte, míg az utóbbi a kifejezése. A szerelem igazi halála a banalitás, és nem a tényleges halál. Ez azonban csak azután válik világossá, miután a szeretők megpróbáltak a többiekkel és az ő módjukon élni. Az új Trisztán az autentikus személlyel nehezen jön össze, a nem autentikussal könnyen. Élni könnyű, csak az a kérdés, érdemes-e? „Tetszik neked?" – kérdi a fekete Izolda bátyja a hugához, azaz a mindennapi életbe megtérő hősszerelmest. „Igen, de a szerelem valami más." Az új Trisztán ki akar gyógyulni, újra akar kezdeni: „Feleségül veszem a hugodat és boldoggá teszem." Harcol magával, hogy kitépje szívéből a fehér Izoldát. A fekete Izolda a modern, a fehér Izolda a tradicionális nő. Amaz erotikus nő, emez szűzies. „Adnál egy cigarettát?" – kérdi a fekete Izolda. „Sajnos nincs tüzem." – feleli Jean Marais. A fehér Izolda a kezdettől fogva kissé kísértetiesen életidegen Nathalie (Madeleine Sologne). „Az igazi Nathalie árnyékának vagyok az árnyképe." – mondja a fekete Izolda.

Létezik-e a túlléphetetlen? A fizikai halál is a túlléphetetlen bizonysága, de az is lehetne bizonyság róla, ha épp az szabadít fel a közönséges élet számára, hogy ez az élet már semmit sem jelent, mert a túlléphetetlennel minden elveszett. Így a szerelmi halál életszimbólummá is válhat. A haldokló Patrice számára a fekete Izolda közvetíti a világot. Talán a fehér Izolda a „belső", a fekete Izolda a „külső"? A fekete az élethez keményedett személyiségrész, a fehér a rejtőzködő, amely vagy kifejeződik, vagy nem mer megnyilatkozni, esetleg már nem is tud kifejeződni (ami olyan filmek problémája lesz, mint pl. a *Grease*). A fekete Izolda a parton áll, a haldokló Patrice pedig a fehér Izoldát várja. Ha eljön, fehér sál lesz a ábocon. Patrice a fekete Izoldához való viszonyában már modern férfi, úgy viszonyul hozzá, mint az Alföld síkját a tengerrel azonosító Petőfi a „bércekhez": „tán csodállak ámde nem szeretlek" – mondja Petőfi. A „tán kívánt, ámde nem szeretett" modern nő, a fekete Izolda előbb letagadja a fehér zászlót, ám – mivel talán benne is rejlik egy fehér Izolda – rögtön meg is bánja kegyetlenségét, és megvallja a másik nő közeledtét. „Nem tudom megvárni!" – nyögi Patrice. A szerelem az, amiről az ember mindig lekésik, és sohasem éri el, a fehér Izolda halotthoz érkezik, betegen. A szerelem betegét látjuk a szerelem halottja fölött. „Patrice, itt vagyok!" Mellé fekszik és íme, ő is halott.

Ha a szülőt nem a gyermek gyengeségei hatnák meg, s nem látna bennük erényeket, ha nem értékelné őket többre a maga erőinél, úgy csak a legkevésbé kultúraképes gyermekeket nevelnék fel, akik már gyermekként sem többek öreg ragadozónál. Minden szeretet ősforrása a gyengeség gyengédséget nemző, megható, elbűvölő mivolta: az őspacifikáció. Ez azonban természeténél fogva nem érheti el a kölcsönösséget. A gyermekkor azért a szorongás birodalma, mert a gyermek joggal szorong minden késztől, markánstól, egyoldalútól, felnőtt erőtől. A felnőttet ezzel szemben elbűvöli a gyermek, melyet fehér lapnak lát. A gyermek benne él a szeretetben, a szülőben benne él a szeretet. A szülő nem tudja kiváltani a gyermekben, amit a gyermek a szülőben: az aktivitást, a harcos szeretetet, a teremtést. A szülő nem tudja „isteni" erényekkel felruházni a gyermeket, ezért a nevelés csupán zaklatás.

A szeretet drámája három felvonásos. Első felvonása a szülő, második a szerető, harmadik a gyermek iránti szeretet. Minden további felvonás számára lehetőség, hogy éljen az első felvonás tanulságaival, s amennyiben ez sikerülne, csökkenne a tragikum fenyegetése. Másrészről azonban minél tragikusabb egy-egy szakasz, annál több tanulságot ad át a következőnek, s így annál nagyobb fejlődésugrást tesz lehetővé. Egy-egy szakasz beteljesült tragédiája pedig már csak mások „következő szakasza" számára szolgál tanulságul.

A szerelem a szeretet történetének második felvonása. A szerelem kezdetekor a szeretet egyszer már kudarcot vallott. A szerelem a szeretet első tragédiáján alapuló újrakezdés, mely már nem csupán egyediségismeret: túl van az egyediségismeret első nagy kudarcának tapasztalatán, a gyász melankóliáján. A szerető reagálásait meghatározza, hogy már csalódott: magában vagy a szülőkben. A szülőben való csalódás dramatizálása a *Psycho*, fantasztikus felfokozása pl. a *Hullajó*. A szülővel szembeni bűntudat kifejezése pl. a *Katie Elder négy fia*. A „második felvonásba" belépő ember, az „első felvonás" örökségeképp, teli van szemrehányásokkal vagy bűntudattal: mindez azonban hajtóerő is, hiszen meg kell mutatnia, hogy abban az életben, amely már teljes egészében saját kezében van, melyért alkotójaként felelős, a társával alapított új emberi viszonyban van remény korrigálni a tévedéseket, hibákat.

Az életet a nemi düh nemzi, a szellemet a szeretet. Mit nemz a szerelem? A szerelem a szeretőből nemz szülőt. Beoltja valamivel őt, amitől szülővé válik. A szeretők egymást

szülőként, egymást permanensen újjászülőként válnak szülővé. Csak ha az előbbi megy nekik, akkor érdemes az utóbbira vállalkozniuk. Másként a gyermek nem a szerelem, csupán a nemi düh gyermeke lesz, aki nem sokra becsüli a szülőket, nem veszi át kultúrájukat. Hideg sikeremberek vagy dúlt, magányos lények gyermekei a huszadik század utolsó harmadára jellemző gyermekszörnyek, szerencsétlen vagy gonosz boszorkányok és démonfiak (*Exorcist, Omen, Carrie*). A *Négyszáz csapás* a gyermek szülőkben (és általában felnőttekben) való csalódásának kifejezése, az *All That Heaven Allows* a kegyetlen gyermekeket állítja elénk. Az *Örök visszatérés*ben a rettenetes szülők aljassága és törpe fiúk gonoszsága azt sugallja, hogy a szülői és gyermeki torzulások egymást formálják, azaz szülők és gyermekek egymást deformálják. Szülő és gyermek viszonya csupa kölcsönös csalódás és megtagadás. Néha erre van szüksége a történelemnek: ez a nyers ösztönkultúra genezisének a modellje, melyre akkor van szükség, ha el kell söpörni egy olyan kultúrát, amely nem ad többé választ az új valóságra, vagy ha olyan valóság jött létre, amely többé nem tűri a kultúra kontrollját. A dekadens civilizációban nincs helye a kultúrának, mely fékezné az életszféra számára terhessé lett lény mohó túlgyőzelmeiben rejlő bölcs öngyilkossági ösztönt, mely minden egyéb további élet – pusztuló vagy lehetséges életforma – számára ad sanszot.

Gyermek és szülő nem értik egymást, elválasztja őket másidejűségük. A szülő a gyermek számára legenda, mítosz, történelmi remény, a gyermek a szülő számára puszta hipotézis, scifi, meteorológiai jelentés. Azt, ami a szülő részéről értelmes reagálás volt a maga valóságára, melybe beleszületett, a gyermek bogarasságnak, valóságidegen vaskalaposságnak vagy merő szeszélynek fogja látni. A szülők eltűnők, a világból kikopírozódó szellemlények, mesék. A szeretők ezzel szemben az érzéki megbizonyosodás tárgyai, a világ anyagi építőkövei, a jelenlét tartóoszlopai, életfogytiglani orientációs objektumok, a közös időbeliség tartós alkotóelemei. Az erotika empirizmusa válasz az ősjátszma, a szülő-gyermek játszma kísérteties fantomizációjára.

A szeretet ősdrámája csupa félreértés: a szülő fél, hogy elveszti a gyermeket, de a gyermek, aki nem fél, veszti el a szülőt. A gyermek a halhatatlanságban él, a halál, az elmúlás gondolatát közel nem engedő világban, a tartós dolgok illúziójában, az érvény elévülhetetlenségével ruházva fel minden létet. Így csak a szülő, az elmúló látja veszélyeztetve a gyermeket az elmúlástól, míg a gyermek a világrend részének, szilárd berendezési formájának véli a szülőt. A szülő a gyermek számára az általános megtestesítője: a fajé, az életé, az időé, a történelemé, az anyagfolyamé, a cselekvésfolyamé, amiből a gyermek jön, születik, kilép.

A létre ébredt érzékenység által készen talált világ a szükségszerűség birodalmának tűnik, csupa evidencia, melyhez később mindent mérnek. Csak a gyermekkor felnőttjeit éljük át a bonthatatlan egység totalitásában, a később jövőkben már csak visszatérő tulajdonságokat látunk. Ilyen értelemben a gyermekkor felnőttjei egy alaptörténet szükségszerű szereplői, alaplények. Az a világ, amelybe az ember belenő, az őt felnevelők viszonyainak világa a lét alapkategóriáinak ősvíziója, az élet értelmének őskinyerése, az alapprogramok lerakása. S csak a gyermek jellemzője az ősbizalom nyitottsága az alapprogramok számára, a nagyon nagy egységekben való tanulás, amely a szükségszerűség érzésén alapul, s nem fér hozzá a gondolat, hogy mindez másként is lehetne, s mások is állhatnának e személyek helyén. A gyermek számára a szülő szükségszerű, a szülő számára a gyermek véletlen; a szülő az, aki már itt volt, aki ílymódon a minden későbbi élményt meghatározó alapvető bevéződések forrása. Eme feltétlen kötöttség és befogadás eredménye a létezésre szóló általános meg-

bízatás átvétele. A későbbiekben, a feltételes látás számára, soha többé nem elérhető e közelség- és konkrétságélmény. Csak a létezéssel való őstalálkozás totalitásérzékeny és csak a totalitásérzékenység számára lehetséges a tecentrikus egyediségismeret, melynek feltétele a teljes nyitottság a teljesség akceptálására. A szülő ellenszolgáltatás nélkül képes adni, a gyermek pedig feltétel nélkül befogadni. A feltétlenségek eme kölcsönösen szárnyakat adó viszonyát próbálja felidézni, megújítani a szeretők rajongása. A gyermekkor maga az ősképek világa. Az őskép az, amit a világra való első rácsodálkozás mutat fel egyediség és érvény maradéktalan egységeként, a lét szükségszerűségének alaptapasztalataként. A tecentrikus egyediségismeret ősmintája a szeretet világa, nem a szerelemé. Ennek a világnak a mítoszok általi kifejezése az „aranykor", a „kezdet tökéletessége". Kezdetben a lét konkrétságát látjuk, később már csak játszmákat és szereplőiket. A felnőtt absztrakt árnyékvilágban él, de szeretetével, mint a konkrétság emlékezetével, életben tart egy konkrét világot, melynek ízét már csak emlékezete érzékeivel érzi. A létezés alapélményében minden egy, ami a későbbi élményekben összebékíthetetlen ellenétekre bomlik. A legegyénibb még azonos a legszükségszerűbbel. Mikrokozmosz és makrokozmosz a szülőkben még egy. Az elveszett szeretteket senki sem pótolja, az elveszett egyetlent az összes többi együttese sem pótolja, nem becserélhető, senki másra, sőt semmi másra nem átváltható. Csak a természet egésze emlékeztet reá, ezért érzik a gyászolók a természet ingereiben megnyilatkozni őket. Ezért ígérik a haldoklók, hogy a lemenő nap szemével nézik majd szeretteiket a felhők függönyén át, vagy a szél kezével simogatják meg őket. Az elveszett egészet a létezés egésze sem pótolja, legfeljebb mint jel, utalás, üzenet. Az sem ő maga, csak a nyoma. A *Szent szív* című filmben tele van a fal az anya ismeretlen, egyéni nyelven bevésett üzeneteivel, melyeknek, ha van megfejtése, csak lánya élete lehet az.

A szeretet úgy jelenik meg a világban, mint az erős függése a gyengétől, a szülőé a gyermektől; amikor a szülő válik gyengévé – mint elmúló vagy még inkább mint el is múlt – a gyermek is megtanul szeretni. A szex úgy jelenik meg mint a gyengébb függése az erősebbtől, az egyedé a nemtől, a példányé a fajtól, mely begyúrja őt az ismétlődések világába. A szeretet a történelembe, a szex a természeti monotóniákba, a törvénybe integrál. A szeretet a múltból jön, a szexből jövő fakad. A szeretet egy családregény hagyatéka, melynek foglya az ember, s ha kitépi magát, rájön, hogy nem ő volt a hálóban, hanem a háló benne; amitől szabadulni vélt, azt csupán körülvette a köznapok kérge. A jellem csak betokosodott múlt, amit nem sikerül kiirtani, csak izolálni, de minél jobban izolálódott a tudattól, annál feltétlenebb spontán előfeltétele minden érzékenységnek, s annál hatékonyabb titkos szándékként manipulálja a nyilvánvaló szándékokat. A trónfosztó értékek a trónfosztott értékek indirekt kifejezései. A szex az élő anyagtól való függés rendszere, az életfolyam általi determináció, a szeretet a szellemfolyamban való honfoglalás, a történetektől való függés. A szex jól leírható materiális valóság, a szeretet pontosan leírható szellemi valóság. A szerelem lehetősége a szex és a szeretet leírásából kölcsönzött fogalmak segítségével leírható. Azt, ami a szerelemben új az erotikához képest, a szeretettől kapja. A nagy szerelmi történetek mindig szomorúak. A szerelmi költészet a sóvár, beteljesületlen vágyat énekli meg leggyakrabban, a beteljesülés csúcsait pedig csak tragédiaként tudja megformálni. A boldog szerelembe olyan fékek vannak beépítve, amelyek lehúzzák a komédiába. A beteljesült, zavartalan szerelmet olyan tudattalanság fenyegeti, mint a gyermeki boldogságot, mely nem rendelkezik a boldogság tudatával. A gyermekek soha sem érthetik a szülők fenyegető prédikációit, akik a jelen boldogság meg nem becsüléséért dorgálják őket.

20.15. Szeretet, gyász, feltámadás

A szeretet formája a kései kultúrában a gyengének a tehetetlenség, az alkalmatlannak a bukás, a bűnösnek a lelkifurdalás, szégyen és töredelmes bánat által adott erő. A Bernanos műveiből készült filmek és a hatásuk alatt álló alkotások ennek a szeretetnek a dokumentumai. Nem a benne lelt minták teszik érvényessé az individuális totalitást, ellenkezőleg, az elveszett individuális totalitástól öröklik a belőle maradt minták az érvényt, melyre a veszteség által keletkezett űr hívja fel a figyelmet. A bűntudat fogalma ezúttal nem primitíven, nem pusztán kriminalisztikai értelemben releváns empirikus bázist jelent. A bűnösség nem is pusztán erkölcsi („kihasználtam", „hazudtam neki" stb.), többről van szó, a bűnösség fogalma alternatívátlan ontológiai rangra tesz szert („itt vagyok, és ő nincs itt, birtoklom a világát, örököltem tőle a létezést, adósa vagyok"). Számtalan formája van az adósságnak: az *Imitation of Life* című filmben pl. a lány csak az anya koporsójánál tudja átérezni és megfogalmazni tartozását (szeretetét). A *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban a kisfiú vállán áll a bátyja, kötéllel a nyakán. Az összerogyó kisfiú nem tudja megmenteni őt, bátyja pedig kirugja maga alól kisöccsét, hogy véget vessen a kínlódásnak. A kisfiú felnőtt életét ez a kép vezeti: a törleszthetetlen tartozás víziója. Az örökös csak a mintákba kapaszkodhat, a bűntudat és bűnbánat ágálásában ajánlva fel magát, közegként, mely által az elmúlt lény a realitáshoz kapcsolódik. E minták az ember számára egyúttal olyan szellemi köldökzsinórt jelentenek, mely, a fizikaival ellentétben, nem szakad el, hanem életfogytiglan táplálja őt és rajta keresztül az utódokat.

A mulandóság közegének szüksége van az érvényre, másként káosz volna a jelen s az egyén nemcsak árulásként élné meg létét, hanem az értelmetlenség is kínozná. Az érvénynek a mulandóság közege kölcsönöz jelenlétet. A mulandóban testesül meg minden érték, mely úgy él tovább, mint eme őt megnyilvánító lények emléke. A tökéletlenség ily módon tökéletesíti az érvényt, hiszen lét nélkül nem lehet tökéletes, a tökély képe nem tökéletesség, csak utalás a tökély lehetőségére. *A telihold napja* című filmben a tökély akaratának, a róla való le nem mondásnak a képe a nő, aki elmegy. A le nem mondás jele, hogy lemond a férfiról, aki az övé. De ez még csak a tökély akarata, a lázadás a tökély nevében. Ugyanebben a filmben magának a tökélynek a képe a halott hercegnő, a hulla, akibe beleszeret és elrabolja az élő férfi.

A tökély a romlás, az érvény a mulandóság által válik emberformáló erővé, a tökély romlása és az érvény mulandósága ösztönzi az ember lázadását, hogy a múlóból mentse a múlhatatlant. Az örökkévaló felháborító összeomlása vagy az összeomló megdöbbentő örökkévalósága tapasztalata, az a tapasztalat, hogy nem tud lenni, aminek lennie kell, ez a tapasztalat a szeretet. Az egész világ minden kegyetlensége, veszélye és abszurditása tökéllyé párolva jelenik meg a szeretett személyben, ez pedig veszélyeztetve a világ minden közönyös és véletlen ténye és összefüggése által. Ez nemcsak a tragikus románcban (pl. *One Way Passage*) van így, napjainkban pl. *A vörös szikla* című filmben nemcsak a háború titkos oka a kifinomult, szinte nem e világra való hercegnő, egyben az ő veszélybe kerülése a harc csúcspontja a népek csatájában.

Ki volt ő? Ezt a kérdést teszik fel az itt maradottak, ha valaki elveszett. Mi volt az, ami ő maga, s mi az, amibe a körülmények rángatták bele? S az utóbbiakban is mi maradt meg belőle? A halál és a távolság differenciálja az érvényt a véletlentől és mulandótól, a lényeget a torzulásoktól, a lehetőséget a megvalósulás kisiklásaitól és kifulladásaitól. Ez jelöli

ki az irányt, amely tovább követhető. Az elveszett öröksége nem egyszerűen egy üzenet. Úgy él tovább, mint egy nyelv, mely tovább beszél. Az ember úgy szeretne kapcsolódni az új, külső objektumokhoz, a szeretőkhöz is, ahogy a benne tovább élő belső objektumokhoz, az elveszett szerettekhez kapcsolódik. Ezt a kapcsolatmódot nevezi meg az érvény szó, ha nem mechanikusan vég nélküli, hanem bonthatatlan kapcsolatot tételez az összefüggés elemei között. Az érvény az egymás nélkül elő nem forduló vagy tökéletlen összetevők kapcsolata, melyek kölcsönösen egymás beteljesedésének megalapozásául szolgálnak. Az érvény a valóságtól, sőt a lehetőségtől függetlenül érvényes, a lehetőségnél és valóságnál erősebb fogalom. Csak a soha el nem érhetőben vagy az örökre elveszettben mutatkozik meg zavartalan teljességgel.

A soha el nem érhetőben megmutatkozó érvény csak bolondít, játszik velünk, az örökre elveszettben megmutatkozó érvény azonban vezet. (Az előbbi sem haszontalan, mert ajzottságra is szükség van, nemcsak vezetettségre.) Az érvény eredeti „letöltése", a hozzájutás természetes és elsődleges módja az elveszetthez való viszony. A *Magnificent Obsession* című Sirk melodrámában egy halott kezdetben érthetetlen örökségének, egy elmúlt élet üzenetének értelmezésétől függ a jellem erkölcsi integritása és a szeretet regeneráló hatalma. Amennyiben az elveszettben nem találni vagy amennyiben az örökös nem tudja felfogni az érvényt, az életet taktikai problémának, önkényes játszmák választékának tekintik. Az érvényélmény összefügg a sorsélménnyel, a nemzedékek folyamatos szellemépítésével, amelytől a pragmatikus játszmahit emancipálódni akar. Az érvényt jobb híján fedezzük fel, miután minden közelebbi időleges struktúra összeomlott. Az érvény táptalaja a tragikus egzisztencia. A meghiúsult, elveszett, összeomlott létformákban rejlő erők a bűntudat közegében, a szeretet, hűség, nosztalgia, gyász közvetítésével válnak megsokszorozott erőkké. Tökély és romlás mélyen, belsőleg, szükségszerűen, sorsszerűen összefügg. A bűntudat akkor a leghatásosabb, jelentése úgy a legmélyebb, ha titokzatos és megfoghatatlan. Renault kapitány sorolja a bűnöket, mi mindent követhetett el hazájában Rick, amiért Casablancában kell dekkolnia, a nézőnek pedig az a konklúziója, hpgy mindenből elkövetett valamit, s talán ezek is csak fedőbűnök, a kis bűn lehet a nagyobb bűn fedőszerve, kínzó hatása ellen való védőpajzs, menekülés a nagyobbal való szembenézés elől.

Az érték jelentőségét az értékhordozó múlékonysága igazolja. A nélkülözés nyilvánítja ki az elveszett nélkülözhetetlenségét s a jóvátehetetlenség késztet az elveszett érték belső reprodukálására, önlegyőzés, morális hőstettek általi érvényesítésére, mindarra, ami bűnhődés, önbüntetés és jóvátételi kísérlet egyben. Az *All That Heaven Allows* című filmben gyermekei naiv kegyetlenséggel használják és fosztják ki az anyát, csak az özvegyasszonynál fiatalabb udvarló, aki az anyát és a szeretőt is látja benne, egyesítve ezáltal két különben alternatív érzékenységet, teszi őt végül boldoggá. A szeretet első felvonásában az infantilis lélek még nem képes mindarra, amire legjobb esetben a második felvonásban válik késszé a veszteségek, vétkek és bűntudat által megjelölt „vezeklő". A klasszikus western nagyságához hozzátartozik a főszereplő vezeklő mivolta, s nem szükséges tudnunk és többnyire nem is fejtik ki, hogy miért vezekel. A fenségesben mély egységet alkot a szép és az iszonyat: a *Red River* hősének nagy vállalkozása bekerül Texas évkönyveibe, de teljesítménye egyúttal menekülés is, a bűntudat a hajtóereje, mert már a kezdet kezdetén a szeretett nő életébe került. A *Rio Bravo*ban ezzel szemben csak a magányt és áldozatkészséget látjuk, nem firtatjuk okait. Freud az elveszett szerettek szellemiségének saját szellemünk

törvényeként való feltámadásaként ábrázolja a lelkiismeret születését. A lehetetlen falába ütköző elkésett gondoskodás magát ajánlja fel a halott szándékai kivitelezőjéül. Olyan dolgokra válik képessé, melyekre „maga" nem lenne képes: már nem a magáé. A gyakorlati szeretet azoknak az elveszett lényeknek a feltámadása bennünk, akik értünk hoztak áldozatot, s ennek jóvátételeképpen vagyunk képesek áldozatot hozni másokért. Akik értünk éltek, azokat introjektálva vagyunk képesek másokért élni. Akik rólunk gondoskodtak, feltámadnak bennünk, amennyiben másokról gondoskodunk. A gyakorlati szeretet az egykor rosszul szeretett, megfelelően viszont nem szeretett feltámadása, a szeretete megelevenítésére, továbbítására vagy szétosztására való képességként. Veronika a *Szállnak a darvak* végén szétosztja virágait, melyekkel Boriszt várta. A *Ballada a katonáról* hőse anyját látogatni indul a frontról, de számtalan körülmény és feladat feltartja, közben rátalál a szerelemre is. Emlékezetünkben marad az anya alakja az út végén, az ég és föld között, aki vár, s mintha maga az ég volna ráterhelve a „gyengébb nem" erős vállaira. Végső soron s elvileg azért is hiába kell várnia, mert a szülő-gyermek viszony nem csereviszony. Az anyák a múltban várják haza a jövőbe tévedt fiaikat.

A szex az eljövendő élettel kapcsol össze, a szeretet az elmúlt élettel. Vágyni csak előre lehet, szeretni csak holtat. Aki szeretni próbál, elveszett szerettei iránti tartozását egyenlítené ki. A szeretet kudarcában rejlő jószándék, a folytatható, helyes impulzus utólag válik láthatóvá, az elveszett szeretetben. Az elveszett szeretet emléke válik ily módon a jövendő szeretet táptalajává. Mindennek a bánathoz több köze van, mint az örömhöz. A szerelemnek az erotikus illetve ideális szerelmi objektumok megkettőződésében rejlő problematikáját komponensei konfliktusos természete, az erotikus szeretet lényegéhez tartozó fundamentális, konstitucionális kettőskötés magyarázza. A szerelem széttépi önmagát: „mind megöljük, akit szeretünk".

20.16. Szeretet, öncélúság, örökbefogadás, transzerotika

A szex a nemzést, a házasság a mindennapi életet, mindkettő a reprodukciót képviselő érdekek, míg az erotika a kéj világa. Az erotika a nemzéssel, a szeretet az erotika érdekével szakít. Az elsődleges defunkcionalizáció a faj, a másodlagos defunkcionalizáció a test reproduktív érdekképviseletének feladatai alól mentesít. A *Telihold napja* című filmben az, aki elmegy, szebb, mint aki marad, és a holt is szebb az élőnél. Az *Örök visszatérés*ben a testi beteljesedés váltja a szerelmet halálra, a test megtagadása által tovább élhetne a szerelem és a szeretők. A szerelem számára többnyire elérhetetlen végpont az a lemondás, ami a szeretet számára természetes kiindulópont.

Freudnál a gyengéd összetevő forrása az incesztustilalom, ami valami ilyesféle felszólítást ismétel: Ne nyúlj hozzá! Ne érintsd! Vedd körül! A nemi szerv érintését tiltó kéztilalom tabuját az a hagyományos eléképzelés alapozza meg, mely szerint a nemiség leszívja, elhasználja az életenergiákat, a nemi szerv olyan deszublimatórikus apparátus, amely az életfenntartó, alkotó energiákat visszaalakítja puszta fogyasztói, felhasználói kéjjé. A partnert tabuvá nyilvánító érintési tilalom képzetében egy még nagyobb, mélyebb deszublimációs veszély koncepciója rejlik. Ebben az esetben a saját test egésze jelenik meg agresszív deszublimatórikus apparátusként, mint az imént a nemi szerv. Ha érinti és nem körülveszi és szolgálja a part-

nert, ezzel használja, eszközzé teszi, aláveti és kifosztja életenergiáit, az együttélésre képes libidinózus erőket visszaalakítja támadó és fogyasztó, élősdi és ragadozó destruktív erőkké. Állj meg, ne használd el, ne ragadd meg, tartsd a távolságot, szolgáld úgy, mint faragott képet! Ez az incesztustilalom eredeti lényege: a nem elhasználó jellegű, nem élősdi kötődés felfedezése. A szeretet ebben az értelemben maga az általánosított incesztustilalom. A szeretet szubjektuma fél, hogy bepiszkolja vagy összetöri a szeretet tárgyát.

A távolság felszabadítja a tevékenységet és az intelligenciát. Ezért a barátság jobban kedvez a nyugodt szeretetnek, mint a szerelem. A *Red Line 7000* vagy a *Hatari* olyan akció- és teljesítménymitológia kifejezői, melyben a barátság egyértelműen pozitív, míg a szerelem ambivalens értelmet kap. A *Red River*ben sem a szerető, sem a gyermek nem kerül olyan közel az emberhez, mint a barát. A *Bus Stop* című filmben a megértő barátság tökéletes harmóniáját váltja le a viharos, kínzó, erőszakos szerelem. A görög homoszexualitás kulturális genezisében szerepet játszhatott, hogy a barátság erényeit akarták belevinni – a szenvedély szabadságfoka növelése érdekében – a szex naturális beidegződéseitől fenyegetett szerelembe. A barátság kooperáció, autonóm lelkek szövetsége, akik nekiesnek – nem egymásnak hanem – a tárgyaknak, a világ meghódításának, az alkotásnak, százféle örömnek. Csak a funkcióöröm plurális és végtelen. Ehhez képest naturális regresszió, önemésztő káosz, ha ketten nem együtt a világnak, hanem egymásnak esnek neki. Az Iliászban a háború rútnak látszó szépség, míg az asszony szerelme szépségnek látszó rútság. Minden baj forrása a szerelmi heteronómia, míg a háború az autonómia iskolája. Mindez annyiban van így, amennyiben a háború az ellenséggel való gyilkos birkózás frontján hasonlít a szerelemre, míg a barátság és bajtársiasság hátországában, azok viszonyában, akik nem esnek egymásnak, újfajta, életbarát mentalitások szerveződnek. A *Hús + vér* című filmben, melyben a népek konfliktusa depacifikálja a világot, ugyanez a konfliktus pacifikálja a szerelmet, amennyiben a nehéz élet megértőbbé teszi egymás iránt a nemeket. A szerelem is szert tehet a bajtársiasság erényeire (ez a klasszikus szovjet filmben általános: pl. *Háború után este hatkor, Másenyka* stb.).

A klasszikus elbeszélés érájában a házasság a problémafilm tárgya (pl. *Boldog idők*), a szerelem a glamúrfilmé (pl. *Meseautó*). A házasság gyakran komikus. pl. Nick (William Powell) és Nora (Myrna Loy) a *Thin Man* filmekben, míg a szerelem tragikus (*Halálos tavasz*): a komédia szeretői is átromantizálódnak, míg a házasságot képviselő szülők komikus mellékalakok (pl. Gózon Gyula és Berky Lili a magyar komédiában). A szerelem nemcsak a házasság prózájával kerül konfliktusba. A nemzés prózája és az erotika prózája is zavarni kezdi. A lovagi és udvari szerelem a rajongó érzés öncélúságát mindenek előtt a házasságtól differenciálta. Ez a vállalkozása azonban csak annyiban sikerülhetett, amennyiben az erotikához való viszonyt is újragondolta, s olyan erotikaformákat fedezett fel, amelyek a szerelmet szolgálták. Az erotikát szolgáló szerelmet mindig fenyegeti, hogy a csábítás retorikájára redukálódik. A szerelmet szolgáló erotikát viszont a szerelem mindig fenyegeti, ha nem megsemmisüléssel, legalább beteljesületlenséggel. A házasság reproduktív vállalkozás, a szerelemnek tehát irracionális vállalkozásnak kell lennie. A szerelem fordított világba vezeti be a szeretőket. A szerelem olyasmi az egyén számára, ami a közösség számára az ünnepek karnevalisztikus kultúrája. A lovag és szíve hölgye, az imádó és dominája közötti hűbéri kapcsolat az emberi kapcsolatok újraalapítása, a létezés újrakezdése, anyagi előfeltételektől és következményektől mentesen. A szerelem átlépés

egy fordított világba, amelyben a magát a gyengeségnek alávetni képes (azaz szolgáló) erő győzi le a nyers erőt, a szellemhez utat találó erő a nyers tombolást. A rendet szolgáló erő, a káoszt. Az erős dolga tehát, hogy imádja a gyengét. Ha egy nő erős akar lenni, ne kívánjon imádatot, mert már nem válthatja ki. Így vállalnia kell a gyenge férfit imádó női lovag szerepét. Vagy esetleg, a nyugati nő elférfiasodásának feltételei között, újjászerveződhet a heteroszexuális szerelem a görög homoszexualitás barátságmintái alapján. Jerry Lewis filmjeiben a férfi a menekülő lény és a nő az udvarló, Jancsónál (*Fényes szelek*) férfi és nő viszonya szemérmesen elvtársias.

Az udvari szerelem nemcsak az individuális és rendi reprodukció érdekeit képviselő házassággal állt szemben, a testi beteljesülés érdekével is konfliktusba került. A szerelem szükségét érezte, hogy mind a házasságtól, mind a nemi aktustól distancializálja magát. A testi szenvedély tárgya a feloldó örvény, az elnyelő múltidő. De a létezőnek két múltja van: 1./ az emlék, az adósság múltja, mely személlyé teszi és 2./ az a másik múlt, amire nem a lélek, hanem a test emlékezik, s aminek emléke nem tartozásként, hanem követelésként mozgósítja az erőket: a létharc, a természettörténet múltja. A tudat a szenvedélyben, az eksztatikus regresszióban visszafelé teszi meg a fejlődés útját, a világ előtti csendhez, a világtalan nyugalomhoz, az oldódáshoz menekülve. A tudat vágyik az oldódásra, de szorong is, bűntudata is van, mert az eksztázisban elnyeli őt a szerető, s ezáltal a szép képben megtestesült ideált szolgáló szabad rajongás tárgyát veszti az uniformis anyagban, az elnyelő testi sárban. A testi birtoklás a szerelem megcsalása a szeretővel. A szerelem megvalósulásának hitt aktus a szerelem kudarca, mert visszavisz a prózába. A szerelem gyakran borzad a nemi aktus képzetétől, nem akar bírni, megszentségteleníteni. A szerelem az erotikáról leválasztva született, mint az elérhetetlen, szeplőtelen kedves szemérmes szolgálata. Így tudta szembeállítani az ént, mint a szenvedélyek poklát a te ábrándképével, mint a szenvedélyek megtisztítójával. A test teher a szerelem számára. Kéj és kín összefüggése nem engedi, hogy a kéj tiszta öröm legyen. A kéj rabság és nem szabadság. A szülő nő megszüli a testet, kiszüli magából, leválasztja magáról, hogy ő maga ezután ne legyen más, csak gond és gondoskodás. Új fejezetet nyit, a szeretet fejezetét. Az újat természetesen mindig üldözi a régi, a leválaszthatatlan és magát bennünk szakadatlan újjászülő múlt, a lényeg nem valamilyen egyszer s mindenkorra való megváltás, hanem egy új lehetőségkészlet és viszonyrendszer, új létnívó ráépülése a régiekre. Amit a szülés nagyban végez el, kicsiben minden kielégülés megteheti, mely egyrészt szabadulás a testiségtől, a test öntúllépése, az izgalomban tetőző testiség megnyugvása, másrészt a partner új szemmel látása, már nem a vágy szemével, hanem a világ minden szerencsétlen véletlensége által támadhatóbb, egyszeribb, kedvesebb, védtelen formában. A kielégülés nemcsak posztkoitális depresszióhoz vezet, hanem egy olyan gyengéd érzéshez is, amely az erotikus objektumból köznapi objektummá visszaváltozott partner adoptálásának nevezhető. Az *All That Heaven Allows* paradox és egyúttal megható szerelem modellje: a kvázi-fiú adoptálja a kvázi-anyát. A szeretet nemi szeretetként is, erotikus szeretetként is tekinthető egyfajta örökbefogadásnak; a kielégülés utáni összesimulás és együtt maradás az örökbefogadás aktusa. Az embernek az az első gyermeke, akitől a gyermekei lesznek. A természeti népek mítoszaiban gyakori, hogy egy nagyragadozó, ahelyett hogy széttépné a hőst, adoptálja. Valóban ez a két poláris reagálás, a széttépés és az adoptálás, a destrukció és a szeretet, s erotika és szerelem azért olyan dramatikus létrégiók, mert az ősadottságok titáni harca folyik bennük.

20.17. Az agresszivitás sorsa a szerelemben

A *Shane* hősnője szenvedélyesen követeli a férfiaktól, hogy hagyják abba a harcot, amely pedig az ő otthona megvédelmezéséért folyik. A *Cimarron* nincstelen parasztasszonya, akinek nincs ereje, hogy részt vegyen a földfoglalásért folyó öldöklő harcban, leszúr egy zászlót a terméketlen homokba: „Ez az én földem, senki sem veheti el tőlem, valamire talán jó lesz!" Olaj van a homok alatt: a szegényparaszt olajbáróvá lesz, a legszegényebb a leggazdagabbá. A szépnem a béke eszméjének inkarnációja. Egy nő, aki elpirul, egy nő, aki lesüti a szemét, egy nő, aki sír. Egy nő, aki King Kong előtt a porba hull. (Ne feledjük, hogy a film végén King Kong sokkal mélyebbre hull a nő előtt, mint az elején a nő a szörny előtt.) Ezek a furcsa aktusok hozzák a döntő fordulatot a gonosz princípiumának történetében. Ez a nő váltja ki a „háborúnak vége" érzését, ő adja hírül a gonosz princípiumának trónfosztását. Új megoldások lehetőségét hozza. Nem olt ki semmit, nem foszt meg semmitől, nem gátolja le az erőket, csak befogja őket szolgaként. De nem a gonosz, hanem a szépség és jóság szolgájaként. Ezzel úr és szolga dialektikája is új szintre kerül: az uraság nem a terror hatalmát, hanem a szépség és jóság hatalmát, a kultúra éráját jelenti. A *Meseautó*ban a nagy vezérigazgató a kis titkárnő sofőrje, a gazdag nagyúr a szegény szépség szolgája, a csendőr pedig gyengéden, atyásan betakargatja a tilosban parkoló, elszenderedett Perczel Zitát.

Az erotika nem számolja fel az agresszivitást, de a kéjszerzés szolgálatába állítva, célból eszközzé változtatja. Ez már nem az agresszivitás kéje, hanem a kéj agresszivitása. A szeretet további agresszivitás mennyiséget számol fel, vagy – ami ezzel egyértelmű – további erőmennyiséget állít új, kreatív célok szolgálatába.

A szeretet mint szorongás az én jóllétét a te lététől teszi függővé és nem szolgáltatásaitól. A szorongás mint gondoskodásba kifutó érzékenység észleli a te léte és az én szolgálata közötti kapcsolatot. A szeretet mint gondoskodássá váló szorongás a hogylétről a létre átirányított figyelem, mely a lét és nemlét határait észlelő és őrző semmilátásként teljesíti feladatát. A libidó visszaáramlása a hogyléttől a léthez, a szükségletkielégítéstől a gondoskodáshoz, a kéjek örömétől a lét öröméhez: az én felől a te felé vezet, hiszen ő az eredet: az én egy te-ből, másvalakiből ered. A visszaáramlás a realitás frontjáról, az ütközési zónából az eredet felé vezet.

Mielőtt ama ontológiai törvényt kezdenénk keresni, melynek révén a szeretet fellép a létben, új létformát alapít és az egész létezés logikáját módosító formákat teremtve berobban a világba, foglaljuk össze a szeretetről tudottakat, vázoljuk fel dióhéjban a szerelem strukturális fenomenológiáját.

A szeretet oka a gyász. A szeretet a jóvátehetetlen jóvátételeként születik, tragikus szeretetként lép be a létbe. Van vidám szeretet is, amely preventív gyásznak tekinthető, mely előre teszi jóvá a bűnöket, melyeket úgy tol el a mind távolibb jövőbe, mint az erotika a kielégülést és a vele járó kihunyást. Tehát kell lennie valamilyen végbűnnek is, melyet úgy kell bevezetnünk a hibák, bűnök és tragédiák elméletébe, mint az örömök elméletébe a végkéjt.

A gyermek gondoskodásként éli meg a szülői szeretetet, a maga gyászát pedig az egykori gyermek végtelenné nyilvánított, kielégíthetetlen felettes gondoskodásként ajánlja fel. Ez a gyász fordítja át a gondoskodás bevételét a gondoskodás kiadásává. Ez tanít meg érzelmi, erkölcsi tőkeként felfogni az elmúlt, kapott gondoskodást. A fordulópont, az ugrópont valamilyen ősbűn, alapvető bűnösség. Valószínűleg ezt vizionálta a vallás, ám a víziót ellaposította

a köznapi érdekekkel kompromisszumot kötő giccsbeszéd. Ha nem akarjuk az ember szellemi örökségének döntő részét „meghaladni", szakadatlanul figyelmeztetni kell gondolkodásunkat, hogy Nietzschének igaza volt, csak gondolatai alkalmazása során tévedett. A vallás nagy vízióit soha sem érheti el és rothaszthatja meg az egyházak és a mindenkori hatalom és életmód kompromisszumaiból fakadó giccsbeszéd.

Freud apagyilkosságként, Melanie Klein anyagyilkosságként vizionálja a végbűnt. Az előbbi nagy rémtettként, az utóbbi élősdi aknamunkaként. A létező csak szimbólumokban közelíthet saját léte végső igazságaihoz, a minden egyéb tapasztalat előfeltételéül szolgáló alaptapasztalatokhoz. Ha erről beszélünk, nem remélhetjük, hogy a beszédben tárgyunk a kimondottság helyzetébe kerül. Ebből nem következik, hogy mindeme beszéd felesleges, ellenkezőleg: szakadatlanul és le nem zárható módon radikalizálni kell. A szimbólum tárgykapcsolatát a kép radikalizációja erősíti. A szöveg öröménél sokkal fontosabb a szöveg ereje. A szöveg öröme legfeljebb akkor elég, ha a külső világról beszélünk. Ha a beszélő lét önmagáról beszél, a szöveg ereje a döntő kritérium. A szöveg öröme úgy viszonyul a szöveg erejéhez, mint a thalasszális orgazmus a thanatális orgazmushoz. Barthes és Foucault a szöveg örömének kutatásához járulnak hozzá, Artaud, Blanchet és Bataille a szöveg erejének kutatásában segítenek. A nyelvet a közösség érintkezési folyamata teremti a reális szakadéka elleni védőpajzsként, hogy a létfenntartás egymásba fonódó aktivitásai a felszínen tartsák a puszta meglétet, és ennek érdekében fegyelmezzék az együttlétet. Az egyén lázadása azonban képes a védőpajzsként szervezett nyelvet megkettőzni és ugyanennek a védőpajzsnak az áttörésére fordítani, hogy feltegye a lét és az értelem kérdéseit.

Huszárik *Szindbád*ját az otthon mint belső tér emlékekkel zsúfolt melankóliája teszi hatásossá. A viktoriánus, biedermeier és szecessziós belső térről ugyanaz elmondható, amit az esztéták a művészetről mondtak: „az emberiség emlékezete". De hozzá kell tenni, hogy az emlékezet végső soron tragikus „műfaj". A gyermek örökli a szülők vagyonát, pénzét, házát, földjét, otthonát, mint az a vendég, akinek szállást adtak s kitúrja vendéglátóit házukból. A tér és az őt benépesítő apró tárgyak mind arra utalnak, aki már nincs itt. Kérdő tekintettel néznek a bitorlóra, aki mintha kirabolná és megölné azokat, akiknek helyére lép. A posztmodern ember, a pillanat embere, a nietzschei „percemberke" ezért takarítja ki a műkincseket a lakásból, divatcikkekkel pótolva őket. Az otthon többé nem az idők sűrítménye, nem a nemzedékek otthona.

A létezés bűne abban áll, hogy az utód tud az elődök nélkül lenni, nemlétükben lenni, elviselni hogy semmivé lettek. A lét bűne maga a lenni tudás. Hogy vizsgázik szeretetből, akit szerettek a halottak, ha nem halt bele halálukba? Ha cserben hagyta őket a döntő percben. A halál „orgazmusában" elárultattak, egyedül maradtak. Lenni tudni ily módon annyi, mint elárulni tudni azokat, akikből lettünk. Minden köznapi gonoszság és önzés csak eme végső titok leképezése a prózában. A megkerülhető kegyetlenség csak híradás a megkerülhetetlenről, mely kinyilvánítja az alapvető magányt. A szerelmi halál az eredetileg elmulasztott végső nagy thanatális orgazmus bepótlására tett kísérlet a románcokban. A *Jiang Hu – A kard mágiája (A kard hősnője)* című filmben a szerető elárulja a szeretett nőt, mert nem bízik eléggé a szép idegenben. Megsérti a feltétlenség törvényét, mire a szeretett nő megőszül: kvázi-anyává változik. Az anya: a nem értett értő: az anya nem gyónhat a gyermeknek, és az utóbbinak még nincs elég esze, hogy megértse az anyát. Az anya: akitől búcsúzni kell, aki elveszett formában van jelen.

A szeretet oka a gyász, ára az önpusztítás. Az infantilis szeretet első nyomait az orális destrukció és az őt kísérő bűntudat és jóvátételi törekvések gyermeki drámájában fedezhetjük fel. A csecsemő az anyához való viszonyban éli át ősidők óta, amit ma kezd átélni az emberiség a Földhöz való viszonyában, saját létalapja és feltétele kizsákmányoló elpusztítását, a források felfalását. Ez nem feltételezi a tudatosság későbbi vívmányainak belevetítését a csecsemőbe: egyszerűen az anya fájdalmának, elgyötörtségének, mint saját akciói következményének megtapasztalása. A gyermeket kitörő vitalitása készíti elő az életre, nem tehet róla, ha a munkából fáradtan hazatérő szülőt elgyötri a zaj és zaklatás. A gyermek így a szülőnek nemcsak idejét, létét is fogyasztja.A szeretet minden evolúciós ugrása a bűntudat új hullámaiból fakad. A felnövő gyermek, észlelve a szülő fogyását, hanyatlását, szeretné a fogyasztó szeretet „gonoszságát" őrző szeretetre váltani. Ez az érzés azonban a cselekvés pillanatában meghatározóbb erejű ősevidenciákkal harcol. Az ellenkező tudása sem képes kioltani a szülő halhatatlanságának illúzióját. Nem mintha nem tudnánk az ellenkezőjét, a probléma csak az, hogy amit tudunk, továbbra sem tudjuk elképzelni. A felnövő gyermek az egykori gondozók viszonylatában felnőtten is gyermek marad, s mint felnőtt gyermek reagál. Ezért nagyon nehéz levetnie a szülők iránti parazita viszonyt. A gyermek számára, még a felnőtt gyermek számára is elképzelhetetlen a szülő nélküli világ, hiszen az egész univerzum a priméren a szülőanya lényében adott lét akciórádiuszának növekedéseképpen vesz körül táguló horizontjaival. Az anya felsikolt, amikor a gyermek megharapja vagy megrúgja mellét. A szeretet első lökéseit, mozdulatait akkor éli át az ember, amikor a más fájdalma fáj. A szeretet kései, levezetett formája, amikor a másik vágyainak teljesülésére kezd vágyni. A szeretet mint lelki szervátültetés a másik fájdalmának és vágyának beültetése a magunké helyére. A bűnösségérzés mértékétől függ, hogy a magunké is megfér-e mellette vagy annak a magunké helyére kell lépnie.

A gyengédségben megpillantottuk a gyászledolgozást, a teféltésben (a te féltésében) pedig látnunk kell az öngyűlölet elemeit. A *Casablanca* elején Rick sértődött gyűlölete egyben feszengő öngyűlölet: épp a második momentum teszi lehetővé az önmeghaladást, hogy a film végén Rick ne magára, hanem Ilsára gondoljon, s ha ezt meglépte, már Ilsát is megvédheti attól, hogy csak magukra gondoljon, és ne arra az elveszett, bukott, bűnös és védtelen világra, amelyben élnek, és amelyben feladataik vannak. A *Casablanca* idején ez a kötelesség, a *Játszd újra, Sam* idején már csak a játékos nosztalgia tárgya. A zavartalan nárcizmus, mely egy apátlan-anyátlan társadalom megnyilatkozása, melyben az intim összetartozást a korcsoport képviseli és nem a különidejűségek léttávolságait komprimáló család a döntő érzelemszervező és kultúraátadó fórum, a férfiak részéről az izmok kifejlesztését, a testépítést, a nők részéről a páncélszerű szépségmaszk fegyverzetét fordítja a világ ellen. Ezzel kivédi az öngyűlöletet, megmenekül a szeretetszolgálat önkiszolgáltató ekszтázisaitól és a kemény, ellenállhatatlan sikerember önreklámozására szűkíti a kommunikációt. Ahogy Fromm a szabadság elől meneküléskén írta le a diktatúrák korát, mi most a szeretettől való rettegés és az előle való páni menekülés koraként írhatjuk le a turbókapitalizmus világdiktatúrájának szerveződését. Ez egyben az uralkodó embertípus, egy önmagába zárt, könyörtelen és hideg teremtés diktatúrája az ittmaradt, nem egyidejű, nem korszerű egyéb típusok fölött.

A végzetes szenvedély romlásba dönti az ént, a gyengéd szeretet megmenti a romlástól a partnert. A végzetes szenvedély az ént teszi a partner önző játszmáinak eszközévé, a gyengéd szeretetben az én maga teszi magát eszközzé a partner érdekében ténykedve. A te

romlása ellen küzdő szeretet hajlandó romlásba dönteni az ént. Ennek a hajlandóságnak a víziója a szerelmes férfi öngyilkos mentőakciója a *Titanic* végén. A szerelem sem az erotikus kizsákmányolással, sem a kölcsönös erotikus és egyéb szolgáltatások igazságos elosztásával és racionális cseréjével nem azonos. A szeretet gyengévé, áldozattá tesz, de éppen ez ad sanszot a folytatásra, mert pontosan ezáltal teremti meg, állítja elő az ember a saját létében a szeretetet kiváltó feltételeket. A szeretet öngyilkos természete kiválthatja a partnerben is a gyengédséget, mely most már őt teszi áldozattá. Az önvédelemben végül mindkettő gyenge, míg a másik védelmében aktív és erős. Kiválthatja, mondtuk, de nem azt mondtuk, hogy kiváltja, mert a szerelem erotikus szeretet, s az erotika egy sor sikerkritériumot hoz magával. Az erotika erős, egészséges, szép példányt követel, a szeretet gyengeséget. A kettőt olyan ősképek hozzák egymással kapcsolatba, mint a vámpírcsók, mely által a szép példány szánalmas árnyékká válik a szerető karjaiban. Látható: a fantasztikus ősképek is erotika és szerelem együttműködésének és vitájának reális félelmeit és perspektíváit fejezik ki.

A szeretet oka a gyász, alapja a létezés bűne, ára az önpusztítás, módja a teremtő gondoskodás. A gondoskodás tárgyának tartalmaznia kell valami védtelent, bukott és reménytelen elemet, másként az imádat tárgya lenne, nem a szereteté. Másként soha nem vezethetne át egy új létsíkra, melyen az ember a maga kezébe veszi a világot és a teremtés korrekciójára vállalkozik, jóvá tenni, amit az istenek elmulasztottak. A *Notorious* Ingrid Bergmanja kallódó nő, akit Cary Grant kezdetben megvetéssel figyel. Később, egymásra találva, ennek a két embernek egymás lényegére való ráismerése vezet a filmtörténet legszebb csókjelenetéhez, melyet napjainkban a *Ház a tóparton* című film idéz fel. A szellem vágya a szellem vágyát szereti a másikban, a megvalósulatlant, a rendeltetést, a szándékot, a tervet. A gyengédséget kiváltó gyengeség princípiuma nem azt jelenti, hogy a szeretet a romlást vagy netán a romlottságot szeretné. Még csak nem is a reménytelenséget, melyről tudhat, de melyben nem hihet, fogalmat alkothat róla, de nem képzetet. Láttuk, hogy az ismételhetetlen, az egyszeri radikálisan új kell hogy legyen, máskülönben csak ismétlés lenne. Mint ilyen a jövő nyomelemeit tartalmazza, s a jövő erényei a jelenben gyengeségek. A szerelem tárgya, a romlásba beleírt tökély, a szépség – mint nem pusztán kecs vagy csín, és legkevésbé sem lélektelen dekorativitás – őstípusa. A *Caught* című Ophüls film szerelmi karrierre készülő pincérnője elvégez egy szépségiskolát, az igazi szerelem azonban akkor jön el, amikor lekopik róla a szépségiskolában felszedett máz. A partnerek egy lehetőséget pillantanak meg egymásban. Ez a lehetőség az élet kódjában kifejezve egy utód, akit csak ők nemzhetnek, aki csak az ő testi kapcsolatukból születhetik, génjeikből kombinálható. S ugyanez a lehetőség az érvénykódban kifejezve egy új életforma, mely csak az ő szellemi egyesülésükből születhet, értékeikből kombinálható. E kétfajta „szülés" a szerelem egész történetében összefonódik. A sejtek cseréje és az érvényevidenciák cseréje. Az erotika a múlt megismerése és a titkok, titkos érzékenységek felvállalása, a legbelsőbb intimitás kipakolása. A szeretet nem önmegmutatás, hanem önfeláldozás. Talán már az erotika is azért pakolja ki, amit megnyilvánít, hogy feláldozza, megszabaduljon tőle. Pontosan ez a magán túllépés és maga-előtt-lét a szellem, mely a túllépésben, az elérhető jobb megvalósításában identifikálja lényegét. A szellem alantasról alkotott képe a bekebelezés: a gyomor és a pokol bekebelez és kiszív, kifacsar, kiéget. A menny és a szellem, a nap és az istenek teremtenek, az alkotó emanáció kegyelmében részesítik a semmiből világgá avatott, megtermékenyített, nem-isteni antipólust.

A szeretet célja a visszanyerés, mely a teremtés elérhető módját és mennyiségét állítja szembe a puszta fennállással, a bármilyen sikeres és korrekt reprodukcióval, melynek rejtett lényege a szétesés, sikere legfeljebb a pusztulás lassítása.

A boldog erotika nem azonos a boldog szerelemmel. A boldog erotika bevezet az érzéki beteljesülés földi paradicsomába. A boldogság azonban, mint boldogító ingerek felvétele, a boldogtalanság szünete, a kínok szakadéka fölött lebeg. Az *Emmanuelle* az archeológusnővel való kirándulás és az ennek során megélt boldogság motívuma kapcsán tárja elénk az erotika következmények nélküliségét. Az *O történeté*ben az erotika beteljesedése korántsem idilli, sokkal inkább szürreális és abszurd. A boldog szerelem ezzel szemben a boldogság titkának bírása, a boldogítás képessége, uralom a boldogság felett, nem fogyasztása, hanem teremtése a boldogságjavaknak. Csak ezáltal a teremtő képesség által különböznek a boldogságjavak a szerencsejavaktól. A paradicsomi boldogság nem differenciálódik világosan a vakszerencsétől. Csak a boldogítás vállalkozása által érzi létét az ember most már nem paradicsominak, hanem isteninek. Ezért éli meg az erotikus boldogság pillanatként a csúcsot, míg a szerelmi boldogság egész életként. A XX. századi tömegkultúra mind inkább csak rendőri funkcióként tudja elképzelni a gondoskodást, ezért nem hitelesek a szuperhősök szerelmei, s akkor hiteles a film, ha kifejezetten tematizálja a szuperhősnek az intimszférát jellemző sutaságát vagy tehetetlenségét. A *James Bond* filmek igenlik a szerelmek epizodikus voltát.

A szeretet a szeretett létébe ruházza be a szerető létét. Ahogy a szerető megmentheti a szeretettet pl. a fél veséje átadásával, úgy helyezi belé napról-napra szellemi és lelki szerveit. Mivel azonban nemcsak az elvesző vagy kieső testi vagy lelki adottságok pótlását szolgálja, hanem a lehetőségek puszta virtualitásában rejlő gyengeségek mellett is támogató és gondoskodó módon lép akcióba, görög értelemben vett bábáskodásnak tekinthető. Elsődlegesen az elveszett szülő iránti visszanyerő törekvések sajátsága a tragikum. Az elveszett szülő az, akire nem lehet ránézni, alakja szétfoszlik a direkt tekintet megbizonyosodási akaratával szemközt, mégis velünk van: nem előttünk a külvilágban, hanem mögöttünk, a szubjektivitás legmélyeként introjektálva. Az elveszett szülők vissza nem nyerhető módon vannak jelen (lásd Fellini: *Nyolc és fél*), míg a szerető visszahozható az „alvilágból". (Lásd Mario Bava: *Ercole al centro della terra*). A szeretet minden gesztusa visszanyerés, nemcsak abban az értelemben, hogy őrzi és gondozza a partner létét, szorong érte, gondot csinál belőle és gondoskodik róla, s nemcsak empirikus lényéről, hanem a lehetőségei teljessége értelmében vett egzisztenciáról, biztosítva egy időbeli történet legjobb, legteljesebb variánsa kibontakozásának feltételeit. A szeretet visszanyerés abban az értelemben is, hogy a szeretet tettei híján, ha a szeretett személynek nem is lenne vége, a szerelemnek vége lenne, s ha a szeretők egyike sem kerülne át a múltba, szerelmük oda kerülne. Ez történik pl. *A tiltott nő* című filmben. Ebben az értelemben is minden pillanat visszanyerés, a viszony feltámadása. A visszanyerési igény forrása a szeretet tragédiája. Ami eme igényből teljesíthető, azt végül a szerelem teljesíti, melyben felnőtt, autonóm emberek állnak szemben. A szerelemnek talán nem a lehetősége a lényegesebb, hanem az eszméje, mert a törvény mint a kötelesség princípiuma nem tudja szabályozni az erotikát, az erotika erősebb, mint az erkölcsi törvény. A szeretet képességének eredete a kapott szeretet, a szeretet adományának gyászából merített érzelmek erejével sanszot ad az erotikus mohóság olyan szabályozására, amit a szenvedély forrósága és nem a törvény szigora jellemez. Még egyszer hangsúlyozzuk, hogy a szeretet nem elvesz

tőle bármit, hanem hozzáad valamit az erotikához. Ahogyan az erotika „anyagi" elmélyülése a thalasszális orgazmust kiegészítette a thanatálissal, a szeretet az erotikus orgazmusokat kiegészíti egy új csúcsélménnyel, a csúcson szervezett élet élményével, amit az egész élet ekszтázisának vagy orgazmusának neveztünk. Az ekszтázistechnikák egyike sem pótolja eme lázas, emelkedett, boldog és rajongó élet hiányát, legfeljebb hiánya fájdalmát és a helyén maradó monoton ürességet és megalázó értelemnélküliséget fájdalomcsillapítja. A szeretet mintegy a thanatális orgazmust mélyíti tovább, szülési és újjászületési, nemcsak az egyént, környezetét is érintő megújulási aktussá. Ezzel függ össze transzformációs képességének sokoldalúsága: nemcsak irradiációs képesség jellemzi, nem kevésbé fontos intellektuális szeretetté vagy alkotó képességgé válása. Az irradiációs képesség a „felebarátra", a szublimatív absztrakció a világösszefüggés személyeken túli bonyolultságára, ez élet érthetősége feltételeire és élhetősége törvényeire utal. Cecil B. de Mille *Tízparancsolat*ában Mózes (C.Heston) átmegy mindeme fokokon: az egyiptomi hercegnő érzéki szerelmétől hitvestársa mélyebb szeretetéhez, népe iránti szenvedélyéhez, majd a teremtés rendje és az élet élhetősége feltételeinek megpillantásáig jut el (mely utóbbi fokon a mélyen szeretett asszonytól, sőt nemcsak családjától, végül népétől is elbúcsúzik, hogy kopár, dörgő és lángoló magasságokba, tüzes sötétségekbe távozzék.) A *Shane* magányos lovasa hasonlóan búcsúzik nőtől, baráttól, gyermektől, otthontól, családtól és hazától a film utolsó jelenetében.

20.18. Megváltó szerelem fogalma és a szeretet fenomenológiai ontológiája

A regények és filmek nem szűnnek hirdetni a megváltó szerelem eszméjét: „a regényekben és filmekben vulgarizált szenvedély egy szellemi eretnekség – amelynek elveszítettük kulcsát – maradványa és archaikus betolakodása életünkbe." (Denis De Rougemont: A szerelem és a nyugati világ. Bp. 1998. 93. p.). A pokol és menny közötti átjáró titkát a Nyugat profán mitológiájában a szerelem, kulcsát a nő őrzi. Úgy látszik, a szerelemmel a páros viszony azt a humán szellemi forradalmat folytatja, mely a szülői szeretet és gyermeki függés emberi formáinak kialakulásával kezdődött. A szeretet genezise két nagy forradalom válságain keresztül jutott el a művészetekben és populáris mitológiákban összefoglalt formákhoz. Az első nagy átalakulás lényege a destruktív és agresszív tendenciák átalakítása egy új erővé, a második a régi és új erő viszonyának, erőszak és szeretet viszonyának átalakítása, a világ fejtetőre állítása, ami természetesen csak korlátolt körben bizonyulhatott sikeresnek, s a tömegtársadalom ezt is elsöpörte. Az emberlény számára pedig ez lenne a túlélés garanciája, a pacifikációs tendenciára alapított életforma, mely ellensúlyozná eme lény felfegyverzettségét, akit túlsikeressége mértékében asszimilálnak fegyverei (ez a technozófia logikájának és a technokrácia diktatúrájának lényege). A technokrácia, az átszellemült életet feje tetejéről a talpára állítva, ismét csak az agresszivitásban hisz, és ezt gépesíti. Ma már szinte minden nap láthatjuk a filmhíradóban vagy az „ismeretterjesztő" csatornák műsorán az egy-egy nép bombázására felszálló, „tiszta kezű" gyilkosok funkcióörömét, bevetés előtt. Ebben a pillanatban pl. a líbiai diktatúra ellen „védelmezik" a népet az amerikai és francia népirtó repülőgépek és rakéták, a civil lakosságot nem kímélő véres akciók, melyek ellen hiába emeli fel szavát az egész arab világ, Törökország, Oroszország, Kína, továbbá, ha óvatosabban is, még Németország is.

Az oksági folyamban és a hozzá adaptálódott teleológiában, a szerzés és kihasználás, hódítás és felhasználás cselekedeteinek folyamában, a háború és verseny logikájában irracionális sejtek lépnek fel, idegen erők, amelyek nem az előbbiekkel egy irányban hatnak, a könyörület és szolidaritás, rokonszenv és empátia, gondoskodás és szeretet aktusai. A gond, a baj, a szükség, a fenyegetés képeivel szemben állnak a harmónia ősképei.

Az időfolyam irracionális sejtjeinek tartalma meghökkentő, figyelemre és emlékezetre, elbeszélésre méltó megnyilvánulásokban, hőstettekben fejeződik ki. A gondoskodás elhárítja az előrelátott veszélyeket és közvetíti a képzelet által előlegezett kívánatos állapotok megvalósulását. A jelek által a távollevő valóság is rendelkezésünkre áll, s a létünkbe ily módon besoroltatott közvetlen és közvetett adottságok egésze a jövő előidézése érdekében dolgoztatott eszközrendszerként jelenik meg. A lélek a múlttal, a szellem a jövővel kommunikál. Van egy pszichogenetikai alaptörvény is, mely a biogenetikai módján működik, pontosabban: feltételezhető, hogy a szubjektivitás önfelhalmozásának tapasztalása keresett analógiákat az életben a biogenetikai alaptörvény megfogalmazásakor. Mindennek az a lényege, hogy a lélek a múlt felhalmozásának és összefoglalásának látja az életet és önmagát. Az újat a szellem törvénye hozza: az élet a múltból, a szellem a jövőből él. A test és a lélek a múlt sűrítménye, a szellem a jövőé. A bio- és pszichogenetikai alaptörvény szerint az élet és a lélek jelene a múltak összefoglalása. A noogenetikai (vagy noologikai) alaptörvény a szellem mozgását fejezi ki, mely módszert csinál abból, ami az élet genezisében még nem több, mint a sikeres véletlenek utólagos kiválogatódása. Az élet vakpróbálkozás, a szellem keresés.

A noogenetikai alaptörvény a szellem önmagával kapcsolatos tapasztalatának kifejezése. A szellem mozgásának önszemléletén alapuló evidenciaélmény, mely mindenfajta idealizáció keletkezését és hatékonyságát magyarázza. Az idealizáció ugyanis csak a szellem lényegéhez tartozó előlegezés reflexív kifejezése. Minden szellem a jelen jövőnél-léte és a jövő bejelentkezése, az ideál csak az átszellemült lét által alkotott kép az átszellemültség előrehaladottabb stádiumáról. Amikor az *Egy év kilenc napja* című Mihail Romm film a szellem rehabilitálására vállalkozik a puszta politikai ideológiával illetve akarattal („népakarat" – valójában a népet sakkban tartó, terrorizáló pártakarat erőszakosságával) szemben, eltűnik a megszokott szovjet termelési film miliője, s Romm műve inkább a nyugati sci-fik stílusára kezd emlékeztetni. A szellem újjászületésének előjelei mintegy a jövő emlékei.

Noogenetikai alaptörvény legyen tehát a neve annak az összefüggésnek, mely szerint az egyed – fejlődése kitüntetett és intenzív pillanataiban – (vagy egy nagy pillanatait élő kultúra kitüntetett egyedeiben) előlegezi az emberfaj fejlődését. Az intenzív pillanat a *Herkules* filmekben külső tett, egy rendezett életű, munkás nép hadba vezetése a fosztogató, rabló, gyilkos hordák ellen, vagy harc a múlt naturális erőit összefoglaló oroszlánnal illetve a vak, néma, buta kozmosz sötétségét, az anyag erejét összefoglaló pokollal – naiv ébredésszimbólumok. A *Krisztus megállt Ebolinál* című filmben ez az intenzív pillanat az átszellemülés, mely forradalmi szeretetként, azaz lázadó szolidaritásként vonul ki az újbarbárság térfoglalásából a felvilágosodás magányába, a demagógia zajából a szellem csendjébe.

Feltételezzük továbbá, hogy a noologikai alaptörvény megfogalmazása az eksztázis és katarzis elméletét sem hagyja érintetlenül. Az eksztázis a múltakkal állítja helyre a kapcsolatot, a katarzis a jövőkkel. A biogenetikai alaptörvénynek a pszichológiai szubsztrátumban való leképeződése az eksztázis, a noologikai alaptörvénynek a pszichikus szubsztrátumban való kifejeződése a katarzis.

Az élet elveszett egyensúlyokat akar visszaszerezni, a szellem ismeretlen egyensúlyokat keres. Ezért a szellem maga képes felborítani az egyensúlyokat, és nemcsak helyreállításukban, felborításukban is örömet találni, az aktivitás, konfliktus és kihívás örömét, a problémamegoldás örömét. A szellem lázadásának mozgósító hatását nyomozza Damiano Damiani filmje, *A Lenin-vonat*, kései mű, melyben az utópia a nosztalgia tárgya, a remény a gyász tárgya lett. Damiano Damiani nosztalgiával tekint vissza a későkapitalizmusban elveszett jövőhitre.

A szellem tágabb összefüggésekkel identifikálódik, nem csak a hozzá tartozó test által kitöltött térrel. Előlegező képessége lehetővé teszi, hogy ne csupán katasztrófák közvetítésével alkalmazkodjék. A katasztrófa princípiummal szakító szellem a világban való honfoglalás új módjára képes: nemcsak a fogyasztó, elhasználó, hanem a megtartó, őrző viszonyulásra is. Képes békén hagyni a világot, képes tenni a környezetért, és képes békétlenül viszonyulni önmagához. Mivel kívánatos állapotok képe alapján cselekedhetik, s nem pusztán ösztönei követelése alapján, képes ő is követelni ösztöneitől, nemcsak azok tőle. Ez egyszerűen azt jelenti, hogy képes egész lenni, akit nem tépnek szét a parciális ösztönök. Ezért győzik le a bibliai eposzokban a fizikailag erőset a szellemileg erősek, Mózes a fáraót (*Tízparancsolat*), a keresztény a zsoldost (*Ben Hur*).

A *Red River* hőse gyilkol a földért, melyet szerelmes tekintettel, gyönyörködve tart tenyerében. Az *Elfújta a szél* Scarlett O'Harája is úgy beszél a földről, mint a *Red River* honfoglalója. Scarlett szerelmét, házasságát is az teszi tönkre, hogy a férfiakhoz is úgy viszonyul, mint a földhöz, hódítóként. Conquistadorok utóda, túl sok múlttal, túl kevés jövővel. Az agresszió bizonyos értelemben ősszeretet, a szeretet egyetlen formája, amire a szellemtelen élet képes. Az, ami a szellemtelen élet kifelé fordulásában agresszió, önmaga felé fordulásában az önszeretet előzménye, a kettő kezdetben nem különbözik. Az agresszió az „ott"-nak, a szeretet az „itt"-nek szól, amaz az ott levőt lazítja, ez az itt levőt erősíti centrumként. Az a meghódítandó tereket jelöli ki, ez téren inneni koherenciát alkot, szubjektumot szervez, mely az interszubjektivitás beteljesítő hozzájárulására vár. Az eredeti önszeretet még csak agresszió, de már ez is vívmány, mert az agresszió már meghatározható az önszeretet ősformájaként is, míg a destrukció tombolása, melytől az önpusztítás sem idegen, még nem definiálható így. A valódi haladás a szeretetnek az agressziótól való elválása, önálló erőként való megszerveződése, az erők világából kiváló, fordítva, az áttekintés, a közvetítés, a jövő, a kívánatos állapotok tudata és a kölcsönös előnyök felfedezése felől ható ellenerőként, új, második, átszellemült természetként. Az ősprincípium törzséről leválik és szembefordul vele egy ellenprincípium. Az új princípium ösztönforrásai az anyai, szülői ösztön és a mazochizmus. Az előbbit nevezhetjük az agresszióval azonos önszeretet kifelé fordulásának és ezzel a tulajdonképpeni, önálló erőként működő szeretet születésének, a második ezzel szemben az eredetileg kifelé forduló agresszió visszafordítása, az én felé. Az agresszió olyan primitív ősszeretet, mely rombolja tárgyát, a mazochizmus olyan primitív ősszeretet, mely lepattan a tárgyról. Az előbbi a maga keménysége miatt ütközik a tárggyal, az utóbbi a tárgy keménységén ütközik meg. A mazochizmus tragédiája, hogy a lény léte nem tud ajándékká, adománnyá, kiáradássá válni, interszubjektív értelemre szert tenni, de ebben az értelmetlen formában nincs miért ragaszkodni hozzá. A mazochizmus fájdalmai ugyanakkor mintegy „puhítják" a lélek kulturális páncélzatát, hiszen a seb mint nyílás vagy érzékeny pont, kifelé tekint. A hipochondriától a mazochizmusig, az önféltéstől a fájdalom kereséséig vezető út

már a világkeresés útja a világvesztésen belül. A hipochondriának nincsenek hőstettei, a mazochizmusnak vannak. Az indiai film különösen gyakran dicsőíti a női mazochizmust. A *Mazaa – Mazaa* című filmben a feleségét megcsaló férfi, miután a szexbestia üvegszilánkok közé teperte le, szilánkokkal a hátában tér haza feleségéhez. „A te hátadban vannak a szilánkok, és nekem fájnak." – mondja az üvegdarabokat kiszedegető feleség.

Ha az én a lét alapelve és a világ közepe, az eredmény hódítás. Ha a te az alapelv, az eredmény szolgálat. A lélek gyarapodása és az élet gyarapodása abszolút ellenérdekek. Az agresszió nemcsak ős-önszeretet, hanem az ősérzékenység egyáltalán. Egy x pont érzékenynyé válik, s ezáltal azzal szemben, amit érzékel, előnyre tesz szert, úgy hatalmat nyer fölötte, aláveti. Az új érzékenység ezek után, ebben a világban, csak úgy jelenhet meg mint az ősérzékenység törvényét módosító ellentörvény. A szeretet törvénye az életérdek szempontjából irracionális formák létkísérleteiben jelenik meg egy ellenséges világban. A *Conan a barbár* hőse a közös folyamatosság, a koherens és túlélőképes közösség megalapításáért harcol egy ellenséges világban. A nyers életérdek a tét, még nincs helye a szeretet törvényének. A későkapitalista pénzterrorizmus tőkejanicsárjának újra ez a jelszava: „a lét a tét". Különösen világosan fejeződnek ki az újbarbár mentalitások a televíziós vetélkedőkben. Film és televízió művészet- és kultúrtörténeti viszonya megfordítani látszik civilizáció és barbárság történeti viszonyát. A lélek születésének problémáját az emlékezet problémájaként igyekeztünk vázolni. A televízió, akárcsak a legújabb, infantilis szuperfilm-formák feladata: kisöpörni a tudatot. Nem a tudatból söpörni ki a kulturális szennyeződést, a szellemi szemetet, hanem magát a kultúrát söpörni ki a lélekből. Ezért válik a televízió uralkodó műfajává a vetélkedő, a filmé az erőszakfilmmel azonosított akciófilm. Bud Spencer és Terence Hill filmjei a keleti harcifilm sikerén élősködnek, de az utóbbiak buddhisztikus, taoisztikus és konfuciánus kulturális emlékekkel finomított mélységeit a puszta „bunyó örömére" váltják. Mindenek előtt ezek a filmek tanítottak meg szégyellni európaiságunkat, melyet a neokapitalista menedzserelit olyan agresszív felsőbbrendűségi tudattal dicsőít, miközben kirabolja és sorra csődbe viszi államainkat. Miféle mozinéző generációk jártak itt, melyeknek két öröme volt, az öklök munkája és az autók roncsolása? A posztmodern ember konzervált infantilizmusának csak követelései vannak, nincs bűntudata. Ezért az agresszív térfoglalásban és a teljesítőképességet pótló rombolásban éli át a szabadság örömét.

A teleológia nem a végzet igazi ellenfele, csak a természet céljainkkal ellentétes visszahatásainak kiváltója. A sorsfogalom nem negatívumot jelent, hiszen mondják, hogy valakinek egy nő vagy egy hivatás a sorsa. Negatívumot jelent ellenben a végzet, amely éppen a rossz sorssal való hiábavaló viaskodás eredménye. A végzet az ellenteleológia rokona, a teleológiával szembeszegülő ellenprincípium, melyet a teleológiának a világgal való ellenséges birkózása ébreszt és ruház fel erővel. A teleológia igazi ellenfele nem ez az ellenteleológia, hanem valami más, nevezzük antiteleológiának, mely nem hívja ki az ellenfél visszaütését, a világ ellencsapását, mert nem tekinti ellenfélnek. A teleológia a konfliktusok eszkalációjához vezet, az antiteleológia leépíti a konfliktusokat. Az antiteleológia ellentörvénye a másvilág, újvilág, ellenvilág alapító törvény, a ragadozó alapon szervezett létmód korrekciója. A szeretet törvénye, az antiteleleológia tartalmi oldala, mélyebb, mint az erkölcsi törvény. A formális erkölcsi törvény ott lép működésbe, ahová az előbbi spontán hatékonysága nem ér el. A teleológia a haszon keresése, az antiteleológia az önzetlen tevékenykedés világa. A teleológia célszerű, az antiteleológia öncélú objektumviszony. Az antiteleológia nem veri szét a

teleológiát, csak a hasznos cselekedetek számításait az öncélúságok szolgálatának veti alá. Így válik az egykori kizsákmányoló fenntartóvá, a lét pusztítója a lét őrévé. Az antiteleológia csak önértékeket lát, s az eszköz-cél viszony alól igyekszik minél szélesebb körben felszabadítani a világot.

Az erotika ateleologikus, a szeretet antiteleologikus, mindkettő irracionális. A szeretkezésre hagyományosan a férfi törekszik jobban, mert ő az, aki jobban belebonyolódott a prózai világ teleologikus összefüggéseibe, ő volt az, aki mindig magán kívül, túl, odébb érezte magát, s szeretett volna megtérni a zavartalan jelenlétbe. Ezt a vágyát teljesítette a szeretkezés mint ateleologikus ittlét-roham. Az erotika lebontja a prózai funkciókat, leszereli az életösztön háborúját, s a szeretet az erotika ateleologikus öncélúságára ráépíti a szeretet antiteleológiáját. Az antiteleológia fordított világa, az erotika ateleológiájával ellentétben, ismét képes racionális cselekvésre is, de ezt nem a haszon jegyében teszi.

Az antiteleológia lehetőségének feltételei már az erotikában halmozódnak. Az antiteleológia nem a teleológiát megtámadó és szétverő ellenteleológia, nem is a teleológiát lebénító ateleológia, hanem a teleológiára ráépülő és a teleológiát mint az uralom szervét uralmuk alá hajtó új reagálásmódok rendszere. A győzni tudással nem jár együtt a jelenlét, a létteljesség képessége. Ez utóbbit a teleológiai funkciók pusztítóvá válásától megóvó új jelenségsík egységei, az antiteleológia transzfunkciói hozzák. A funkcióvilágban jellemző létmód a beteljesületlen törtetés, a burjánzó szükségletek által hajszoltság, mely egy létmód szolgálatából átváltozik magává a létmóddá. A transzfunkció a funkcióvilág környezet- és önkizsákmányoló stratégiáinak racionalitása szemszögéből mindenek előtt úgy jelenik meg, mint a transz irracionalitása. Miért önelvesztés ez? Önmagunk nem a habzsoló gyomor mintájára szerveződött habzsoló szükségletek rendszereként jelenik meg, hanem magán túllépni és a dolgok mellett gyönyörködve elidőzni tudásként, mint békés jelenlét a világban, melyben kialszik a destruktív törtető éhes énje és megvalósul a lét őrének, a világ gondozójának új identitása. A transzfunkció tehát a hasznos gyakorlati funkciókon túli, és a lelkesült, alternatív tudatállapot értelmében transzot hozó megnyilvánulás. Egyrészt túllépés a közvetlen hasznosságon, másrészt, az önzetlen, szeretetből, empátiából végrehajtott tett másodlagos hasznosulása, amennyiben hasonló tetteket nemz, s újfajta kölcsönhatásokat indít, melyek eredménye egy lakhatóbb világ.

A mítoszok az ellenteleológiát, kontrateleológiát a végzet vagy a pokol képzeteiben dolgozzák ki (amennyiben a végzet a pokolra vagy a földi pokolba vezető út). A filmbeli „pokol", „kárhozat" vagy „gonosz birodalma" mindaz, ami elől menekülünk vagy ami ellen lázadunk, amit meg akarunk haladni, de ahová kudarcainkban lesüllyedünk. Mindez, ha itt landolunk, amennyiben nem haladjuk meg és teremtjük újra magunkat, az élet természetes tendenciája, az anyag tehetetlensége. A feladatok, a létharc világa, mely az előbbit szakadatlan meghaladni kísérli: a teleológia birodalma. Az iménti kárhozattal „arcunk verejtékét" tudjuk itt szembeállítani. A destrudó birodalmával áll szemben az ananke birodalma. S mindezekkel szembeállítják a mítoszok az antiteleológia (az üdv, az ég, a menny, a fény stb.) világát. Ha ezt a világot közvetlenül akarják ábrázolni (pl. *A kék hold völgyé*ben vagy a *Csodás álmok jönnek* végén), legalábbis a nyugati filmek rendszerint kudarcot vallanak. Hiteles ábrázolása az életet csendes, szerény, perifériku s (*Krisztus megállt Ebolinál*) gyakran tévedő, hibázó erőként (*Rocco és fivérei, Nyolc és fél*) átható mivoltában ragadja meg őt, vagy éppen kudarcában, mely nem az ő érvényét támadja meg, hanem a világét, amelyben nincs helye (*Csoda Milánóban*).

A kínai mesék jellegzetes szereplője, az Ég Királyának Lánya, kinek szerelme megfejthetetlen titok és ki nem érdemelt boldogság birtokába juttat egy bukott diákot, kegyvesztett hivatalnokot, átlagembert, aki mindezt semmivel sem érdemelte ki. A férfi, a túlajándékozott, érdemtelen prózai lény a nő indokolhatatlan, érthetetlen szerelmének és jóságának tárgya. Eme irracionális kapcsolat pedig a boldogság képlete, mely rendszerint olyan hirtelen vész el, ahogy jött, s jötte sem, mente sem tűr racionális indoklást. Ha meggondoljuk, hogy az Ég Királyának Lányával nagyjából azonos történetek szereplője a Rókatündér, akkor világossá válik, hogy a férfi tulajdona a funkció, ő a köznapi és külső világ birtokosaként a funkciófelelős, ezért mind a diszfunkció, mind a transzfunkció heroinájaként a nőnek kell megjelennie. A férfi képviseli a horizontális hódítást, a természet és a társadalom igazgatását, a nő a vertikális transzmobilitást, az üdv- és kárhozat igazgatását. A férfi monopóliuma a siker, a nőé a boldogság. De a diszfunkció közvetíti a transzfunkciót, ezért a tündér egy sikertelen emberhez jön el, a szerelem kulturális heroinája a relatíve kevésbé sikeresen társadalmasult férfinak mutatkozik meg. Ez a törvény már éppúgy érvényesül a Tang kori mesékben, mint ahogy még mindig érintetlen érvénnyel bír a film noir bűnügyi melodrámáiban. Mind a szemantizációt mind az inkarnációt a nő képviseli, az előbbit emeli ki az Ég Királyának Lánya, az utóbbit a Rókatündér minősítése. Az egyik a végtelenben tűnik el, a másik sírban vagy rókalyukban. Hasonló a nemek munkamegosztása a klasszikus westernben (*My Darling Clementine, Shane, Ben Vade és a farmer, The Naked Dawn, The Naked Spur* – vég nélkül sorolhatók a példák).

A természet és a társadalom fejlődésfolyamataiban a bevétel öröme játszik szerepet, a kultúra dolgozza ki a kiadás, teremtés örömét. A természet és társadalom viszonyában kristályosodik ki a teleológia, társadalom és kultúra viszonyában az antiteleológia. A fejlődés kiindulópontja a természet összetartó ereje. Az alacsonyabb formák szétesésekor kibontakozó váratlan próbatételek és kaotikus rögtönzések véletlenségeiből indul ki a magasabb formák kikombinálódása. Egy alacsonyabb szerveződési szint lazulása teszi lehetővé a magasabb szervezettségi szint születését, a hanyatlás a fejlődést, a szétesés az alkotást. Az alacsonyabb koherenciájának bomlását, a még alacsonyabb behatolását feltételezi a magasabb fellépte. A békét csak ott fedezhetik fel, ahol a háború lanyhul, ahol mindlét fél veszteségre ítélt, mert nincs jól fölszerelve vagy túl jól föl van szerelve, magába zárt és csak magára tud figyelni vagy nincs világos célja, következetes értékpreferenciái és az önlétnek lendületet adó megbízatása. A régi hasadásai, repedései az új kikísérletezésének lombikjaiként szolgálnak. A természeti és civilizatórikus önszabályozás tökéletlensége vagy tökéletes csődje kell, hogy új önszabályozás lépjen fel. Ez az új is először a természeti önszabályozástól kölcsönzött elveket adaptál a maga új szükségletei számára, csak később tanulja ki, hogy a természetellenes – szellemi – lény nem győzheti le a természetet, csak a természettel való harc legyőzése útján győzhet. Eme a természeti sikerstratégiák és a teljesen új principiumok közötti ingadozás eredménye rablás és ajándék alternatívája. A csere a két előbbi, ősibb, tisztább, poláris és alapvető princípium levezetett keverékalakulata. A csere két értelemben is az egyensúly ideálját képviseli: mint a cserepartnerek közötti egyensúly, s mint a két ősibb szisztéma, a rablás és ajándék közötti egyensúly.

A „nagy honvédő háború" és áldozatai illetve hősei mozimitológiája a nyugati tekintet számára épp kifinomultságuk, szerénységük, szabadságuk, intellektuális és morális szublimáltságuk következtében valószínűtlen szerelemkoncepciókat hozott létre, melyeket a meg-

hódított csatlósországok filmgyártása nem tudott parancsra leutánozni. A csere világában az adomány, az ajándék már nem a társadalom összetartó alapja. Korábbi, alapvetőbb szerepét feladva továbbra is a kultúra létfeltételeként jelenik meg. Egy gondolat mindenkié, nem lehet megfizetni, megfizethetetlen, mindenki saját gondolataként gondolja tovább. Egy sláger minden lejátszásáért fizetnek a rádióadók, de ha valaki az utcán dúdolja, már nem fizet a szerzőnek. Bárhogyan is megpróbálják alávetni a szellemet a gazdasági racionalitásnak, az ezt előbb-utóbb leveti magáról. A kultúra áruvá válásának végigvitele a versenykapitalizmusban a szellemi alkotás leépülésével fenyeget. A technikai és alkalmazott tudományok virágzanak, a világkép azonban leépül.

A versenykapitalizmus hidegre teszi, tartalékállományba helyezi az ajándék elvét, mely előbb a szerelemmitológiában próbált túlélni, a posztmodern azonban innen is kiirtani látszik. Az ajándék nem titkos ravasz csere, nem az a célja, hogy viszontajándékhoz vezessen. Nagyobb célt tűz ki, nem a megajándékozott megvásárlását vagy cserére csábítását. Az ajándék „te"-vé nyilvánítja az „ő"-t, az idegent. Olyanná, akinek joga van az enyémhez, akire javaimat és szolgálataimat rátukmálom, jelezve, hogy belé helyezem bizalmamat, értékeléseim világom közepébe helyezik őt, akiért kifosztom magamat, értékeim hozzávándorlása által téve meg őt az értékek értékének. A zsarnok ellentmondásos ajándékozó: amit ad, mástól vette el, rabló is, ajándékozó is, egyik fronton a háború világát építi, másikon a békét. Az alkotó emberiség hozza létre az ajándék új formáját, mely nem a rablás kiegyensúlyozását, korrekcióját és kompenzációját szolgálja. A bár korrektív de mégis egyértelmű rablásfüggőség jellemzi a csere világát is, melyet az mozgat, hogy a felek nem egyformán járnak jól, s mindenki szeretné, ha ő járna jobban. Az ajándék a fordítottja: az ajándékozó azt szeretné, ha a másik járna jobban. A létezés csak ajándékként definiálható, mind a csere, mind a rablás létszerűtlen, létidegen, a pusztítás formái. Még az ajándéknak, adománynak is vannak létidegen, kártékony vagy haszontalan formái. Az olyan adománnyal, mely a másiknak nem kell, nincs szüksége rá, nem segít rajta, – az ilyen erőszakos ajándékkal, segítéssel vagy kényeztetéssel a „tettes" csak önmagát kényezteti, reklámozza vagy nyugtatja. Ez a helyzet a jótékonykodással is. A jótékonykodó spekuláns vagy multinacionális cég vajon hány százmilliomod részét teszi jóvá annak a kárnak, amit okoz? Ezt valahol mindannyian érezzük, ezért feszélyez az olyan film, mint a *Határok nélkül*. Egyre több az ilyen giccs, amely a világparazita globális tőkét, a népeket, nemzedékeket tönkretevő rablóprést kitermelkő kultúra önmegnyugtatását, sőt öndicsőítését szolgálja. Mindeddig nem sikerült olyan társadalmat alkotni, amely ne a pusztításon alapulna. Van-e egyáltalán társadalmi jelenség, humán struktúra, amely nem a pusztításon alapul? A családot ilyen őrző sejtként tervezte meg a kultúra, ezért veri szét a turbókapitalizmus, mely nem viseli el az „irracionális sejteket". A *Parineeta* című indiai melodráma nagytőkése minduntalan az üzlet logikájára hivatkozik, miközben egy embert a halálba hajszol, egy családot kifoszt és tönkretesz, és elválasztja egymástól a szerelmeseket. A komédia létrehoz egy családot, a melodráma a család védelmét beszéli el, vagy védelme szellemi eszközeinek felhalmozását. A westernben az ember kivert kutya, amíg újra föl nem fedezi a családot, mint a nagy népvándorlás végcélját (*Asszonyok karavánja, Johnny Guitar, Rio Bravo, Rio Grande*).

A létfeledés ellenszere az önfeledés. A *Tavasz, nyár, ősz, tél, tavasz*… arról szól, milyen nagy a létfeledés csábítása, melynek sebeit csak az önfeledés iskolája gyógyítja: a film csak az utóbbit tartja a kamera tekintetére, az emberiség emlékezetére érdemesnek. Kultúránk

hagyományos formáiban a szerelem és család közegében intézményesültek az antiteleológia „hőstettei". Platonnál a szex alantas és számító formáit kell meghaladnia a szerelemnek. Az alantas szex nem támaszt feltételeket, nem tesz próbára, könnyen enged, gyávaságból enged, hogy bántalmakat kerüljön vagy anyagi érdekből enged, hogy tőkét gyűjtsön. A lakoma egyik szerelemkoncepciója az, hogy az erős szolgálja a gyengét, másik az, hogy szépséget cserélnek jóságra, kéjt kultúrára (A lakoma. Platón Összes Művei I. Bp. 1984. 961-962. p.). A görögök a pedofil „perverzión" belül fedezték fel az antiteleológiát, mely a kéjjel való kapcsolata fogságában rögtön lecsúszott cserévé. Hiszen a kéj „gyűjtése" is anyagi érdek. Erre válaszol a kereszténység ellenstratégiája mely az önkéntes szenvedéshez köti az antiteleológia kidolgozását (*Karmelita beszélgetések, Egy falusi plébános naplója*).

20.19. Szeretet és erotika kombinálhatósága

A romantikus vagy szenvedélyes szerelem úgy jelenik meg a szerelemmitológiában, mint ami egyúttal a teljes szex is, a végtelen erotika is, melyben egységet alkot gyónás és cselekvés. Romantikus szerelem és végtelen erotika egységén nem feltétlenül a testiség variabilitási potencialitásának extenzív teljessége kihasználási kötelezettségét kell érteni, hanem az erotikus varázs nyitottságát vagy diffúzióját, mellyel a szeretett személy bármely tárgya is telítődik (pl. egy elhagyott hajcsat, elejtett zsebkendő) vagy az egyéb személyek esetén irreleváns véletlen testi érintkezések (két kéz véletlen érintkezése), illetve a jelenvalóság testtelen aspektusainak érzelmi súlya. A *Szerelemház* című filmben nagyobb erotikus élmény az asszonyt látni a zongoránál, mint a lányt ölelni az ágyban. Ha a szerető teljességgel átadja és feltétlenül beleveti magát a szerelembe, akkor a cselekvés egyúttal gyónás. Végül a szó sem számít, az ember képes a másik mélységét átlátni egyetlen pillantással, mint Bacall Bogartot a *Dark Passage* című filmben. Az erotika a teljes feltárulkozás, megmutatkozás, s mindennek olyan testi és lelki orgiája, melyben maga az ember is csak a partner által előhívott önfeltárulkozásából tudja meg, hogy mindez benne lakott. A szeretet pedig mindennek, ami így feltárult, a művelés, ápolás, gondozás nyersanyagaként való akceptálása. A találkozáson alapul a művelés, melynek elmélyülése új találkozási pontokat tár fel, új frontokat nyit. Szemérmesség és érzékiség általában ellentétek, de ellentétük, hangsúlyozza Nietzsche, nem szükségszerű (Zur Genealogie der Moral. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. Bd. III. 286. p.). Nemcsak a szerelem, a művészet sem volna lehetséges, ha a legmagasabb átszellemítés és a legmagasabb átérzékítés érdekei ellentétesek volnának (uo. 288. p.). A szerelem mint az érzékiség televényéből újjászületett szellemiség, a szerelem mint a külön utakon járó érzékiség és szellemiség találkozása, egymással való beoltása vagy megtermékenyítése, ugyanazokon az alapfolyamatokon nyugszik, melyeket minden esztétikum genezise feltételez. A szemantizáció és inkarnáció harcaként és egységeként szerveződő erotika alapstruktúrája megfelel az esztétikum végső szerkezetének, mely szintén relevánssá nyilvánítja a nyelv anyagának (és a többi művészeti közeg anyagi oldalának) addig irreleváns érzéki jegyeit, hogy így gyarapítva a formakincset, megsokszorozza e forma információhordozó, közvetítő és termelő képességét. Az erotikában pontosan ezzel a kitermelő aktivitással találkoztunk, mely a testiség addig hallgató momentumait szólaltatja meg, és ezek segítségével sokszorozza meg a kombinatorikát, mely fáradozások eredménye a köznapi életben ismeretlen

mélységek önfeltárása. A testiséget, mely kezdetben csak a kéj követeléseként jelentkezett, a defunkcionalizáció önértékkel ruházza fel. A defunkcionalizáció új kifejezési ernyőket, mezőket tár fel szakadatlan, az inkarnáció, az érzéki-anyagi élet mélységeibe vágyó szellem törekvése pedig új kifejezendő, felszínre hozandó mélységeket, erőket, indítékokat. A libidót egyre csekélyebb kéjértékű régiókba áthelyező defunkcionalizáció előkészíti az emberlétet a szerelem befogadására. Mindez sokoldalúan illusztrálja, hogy az erotika nemcsak a haszonracionalitás, a kéjracionalitás szempontjából is az értékek fejtetőre állítása, s ennek során olyan új örömtömeg felfedezése, mely versenyképessé válik az eredeti céllal, a kéjjel. A libidónak a kéjtörekvések keretei között kibontakozó átcsoportosítása (a célról az eszközökre) olyan örömtömeget szabadít fel, ami – a kéjek alkalmi értékeivel szemben – állandó, felhalmozható értékként vezeti be az egésznek, a jelenlétnek szóló örömöket. Csak a test egésze tárja fel a lét egészét, csak az általános életöröm, a létteljesség élvezete jeleníti meg az öröm tárgyaként a lét és a világ egészét. A szenvedélyes vagy romantikus szerelem nem az erotikát cseréli szeretetre: szeretet és erotika egymást fokozzák benne. Az erotika feltárja a lény testi titkait, mozgatóerőit, múltbeli gyökereit, a szerelem ezzel szemben a jövőbeli részt segíti a jelenlét napvilágára. A szerelem nemcsak jóstehetséggel bír, hanem varázslótehetséggel is: előidézi, amit megjósol.

A szerelem nagylelkűvé teszi a számítót (*Trapéz*), áldozattá a ragadozót (*Petra von Kant keserű könnyei*), békülékennyé a harcost (*Jupiter's Darling*), hűségessé a csapodárt (*Maskerade*), néha azonnal megszüli az emberből a jobb embert (*La violetera*), néha nemzedékek munkájában (*Tánc és szerelem, Cover Girl*). Szemantizáció és inkarnáció kölcsönös megtermékenyítésének következményei etikaiak. Ha az etikai mélységeket megpillanjuk, még szélesebb horizont nyílik, az etika ugyanis sokkal több, mint a morális parancsok raktára: valójában a metafizika purgatóriuma. A *Lajja* című filmben csak a nők szeretnek, a nők viszonya metafizikai, a férfiaké technikai: háztartási és szülőgépként kezelik a nőket. Ez a kiváló, nagyszabású s Rekha nagyszerű színészi teljesítményét a cselekmény gyújtópontjába állító nőeposz jellegzetesen kétlelkű. Egyrészt több nősorsot vonultat fel a konzervatív hagyományok bírálata érdekében, s ennyiben liberális, másrészt kozervatív, amennyiben végül egy erdei rabló, részben Robin Hood, részben a modern terrorista, öngyilkos merénylő ötvözete képes csak legyőzni a gonoszt és feloldani a konfliktusrendszer kemény magvát. A terrorista győzi le az oligarchát, aki megerőszakolt és elevenen elégetett egy anyát, mert annak fia, megsértette a kaszthatárokat, udvarolt a leányának. A New York-i tőkés, aki gyermeke megszületése után elemészteni készül alkalmi viszonyait, „nyitott" nemi élete „pluralizmusát" veszélyeztető feleségét, végül a falusi oligarchában ismeri fel a maga ravaszabb, leplezettebb gonoszsága és kegyetlensége őseredeti, felvállalt és kifejezett változatát. A film cselekménye egy női forradalom, az asszonyok lázadása felé vezet, épp abban a pillanatban, amikor a miniszter kitüntetné az oligarchát. A konzervatív-liberális oppozíciót a forradalom oldja, mely egyesíti mindkettő értékeit. A népfelkelés a pártok értékének mértéke: ez csak az igazi népszavazás. A mai indiai filmben, akárcsak egykor Petőfinél, a szabadságból születik a szerelem.

Senki sem gondolhatja komolyan, hogy az anyagi, fizikai, természeti környezetszennyezés nem jár együtt legalább annyi szellemi, lelki, kulturális környezetszennyezéssel, belső világunk eltorzulásával (elbutulással és elaljasodással), hiszen az előbbire, az élettér gátlástalan kizsákmányolására, az utóbbi híján – ha az emberek tekintettel volnának egymásra – sor

sem kerülhetne. Az indiai elitet a gyarmati és félgyarmati sors emlékei érzékenyebbé és belátóbbá teszik, ezért a *Lajja* is váratlanul visszatér a hetvenes és nyolcvanas évek kínai és indiai filmjeinek az italowestern hatása alatt álló forradalmi romantikájához. „Most mit csinálunk?" – kérdi a *Rog* című filmben az egyik rendőr a másikat a luxusgirl hullája fölött. „Mi mást tehetnénk? Eltakarítjuk a gazdagok szemetét." Leszóltak a minisztériumból, az ügy jelentős személyeket érint, gyorsan le kell zárni a nyomozást, szól a parancs. A szupergazdagok és a médiasztárok nem viselik el, ha nem kapnak meg valamit, ha nem hever a lábaik előtt, ha nem használhatják fel és dobhatják el, ezért a sztárújságíró a Preminger *Laurá*ját napjainkba áthelyező *Rog*ban nemcsak a régi Preminger film figurája módján válik gyilkossá, hanem majdnem sorozatgyilkossá lesz, a rendőr pedig meg akarja szöktetni az új Laurát, tudva, hogy a rendőrség bizonyítékokat fog konstruálni ellene a befolyásos szupergazdagok védelmében. Az *Asambhav* című filmben, mely Svájcban játszódik, maga az indiai nagykövet árulja el az országot, adja el magát a kábítószer kereskedelem és a nemzetközi terrorizmus összefonódását képviselő csoportoknak. A szupergazdag osztály alatt ott van a hozzá törleszkedő, feltörekvő szuperkorrupt osztály, s ezek katasztrofális szerencsejátéka a globális világ. A társadalomban a legkisebb pont, aki az *Asambhav* cselekményében a legnagyobb hős, a katona, aki önzetlenül és teljes erőbevetéssel teszi a dolgát. A *Yeh Dil* című film a fiatal szerelmeseket elválasztó két család, a feltörekvő gátlástalanság és a csúcson levő gonoszság paranoid bestialitását a komikum határáig tudja fokozni. Mindkét család likvidálni akarja a másik gyermekét, s a milliárdos számára a rendőrfőnök szerez bérgyilkost. A *Rang*ban a munkásfiú családja tiltja el fiukat a szupergazdagok lányától: „Azoknak az ereiben méreg folyik vér helyett." Elbocsátják a munkást, mert munkavezetőként nem töri le a sztrájkot. „Bepereljük őket!" – mondja a felesége. „Ez kevesebbet hoz a semminél. Kikészítenek bennünket az ügyvédeikkel. Megvásárolják az ítéletet." Előbb két gazdag lány konkurál a szegény fiú szerelméért, utóbb kiderül, hogy testvérek, mind feljebb haladunk a hierarchiában, annál kegyetlenebb kalitka a társadalmi helyzet, s az egyén mozgásterének csökkenése következtében instabilabbak a viszonyok. „A pokolban éltem." – mondja a szupergazdag nagyapa. A szupergazdagot a halálközeli élmény teszi emberré. Ha ez már nem is magának a szupergazdag osztálynak a kollektív halálközeliség általi emberré válási lehetősége, mint a neorealizmustól az italowesternig, magát a filmet így is emberibbé teszi. Az indiai film azért nézi kritikusabban a kapitalizmust, azért nem olyan perverzül apologetikus, mint a nyugati, mert a ressentiment öröksége pozitív is lehet: életben tartja azt a kulturkritikát, amelyet nyugaton kiszorított a depresszióban való kéjelgés és az embermegvetés kultusza. Az indiai filmben megjelenő pozitív ressentiment kollektív élményekből táplálkozik, nemzeti szolidaritáson alapul, és nem bosszúszomjas, mert a jelen nagy sikerei nemesítik.

A *Lajja* férjalakja csak a végre fellázadó asszonyban ismeri fel a szexgépnél és szülőgépnél többet, a személyiség nagyságát, és egyáltalán: az emberi lény bonyolultságát, amelyet ez az öntelt figura még magában sem érzékelt. A szeretet feltétlen, de nem mindenki váltja ki ezt a feltétlenséget. A szeretet az őt kiváltó szeretetfeltételekre utal vissza. Ez a feltételesség több, mint a gyűlöletes vagy megvetendő vonások hiánya. Ez a többlet a különbség a szenvedélyes szeretet és az intellektuális szeretet, a szeretet mint mély érzés és a szeretet mint elv és kötelesség között: a különös feltételekre való radikális reagencia. A szeretet drámává, történéssé, végigszeretéssé válása az egyszerire való reagálást feltételezi. A szeretetfeltételekben természetesen a freudi szerelmi feltételek is szerepet játsza-

nak, ami azt jelenti, hogy a szeretők bizalma és egymás teljes elfogadása olyan szexuális praktikákat is vonzóvá tehet, amelyek más személyekkel való kapcsolatban taszítók volnának. A kéjorientált, szex-szolgáltató praktikák iparűzése során ugyanezek a tevékenységek pusztán a döntő szerelmi feltétel pótlékai. Mi a döntő? Nézzük Rekhát a *Tavaszünnep*ben. Nem az a döntő, amit tesz, a különleges szerelmi feltétel maga a nő egyénisége, a beteljesedés pedig egyszerűen az, hogy van, megjelenik.

A lovagi szerelem duplán kitért, az ideál és a fétis felé, a pregenitális ösztönök és a szellem ösztöne felé. A romantikus vagy szenvedélyes szerelem egy olyan fokára ért az átszellemült dimenziók kutatásának, a szemantizációnak, hogy nincs többé oka félni valamely olyan erős érzékiségű közeg hatalmától, amelyet nem tudna átszemantizálni. A szenvedélyes szerelmi romantika így végül ott is tovább halad, ahol a lovagi szerelem, mely kerülte a nemi szervet, megtorpant. A modern kultúra a műalkotás átszellemülését és átszexualizálódását nem egymás gátjának, hanem előre vivőjének tekinti. A XX. században a viktorianizmustól örökölt öncenzúrát az átszellemülés akadályának érzik. Pl. Bergman *A csend* vagy a *Persona* című filmjei az új, kíméletlenebb módon meggyónt erotikától várják az új, mélyebb átszellemülést.

20.20. A szerelmes tekintet: befogadás vagy közlés?

A szerelem erotikus alapjainak és előzményeinek elemzése során a libidó visszaáramlásáról, a világ fogyasztására irányuló törekvések megfordításáról beszéltünk. A szeretet elemzése során jutottunk el e törekvések végső magvához. A szeretet oly módon lázad a kozmosz törvényeinek összessége ellen, miáltal, a lázadás tettében, új törvényt, ellenösszefüggést alapít. A szeretet genezisét a reverzibilitás követeléséből, az idő megfordításának vágyából magyaráztuk. A szeretet a feltámadás elérhető módja; a szeretet, a maga gondoskodásának körében, eléri a reverzibilitást. A szeretők minden nap megismétlik, visszahozzák, feltámasztják szerelmüket. A szerelem számtalan rituáléja, s a szerelmi gondoskodás nagy része is ezt a kezdethez való megújító visszahelyezkedést szolgálja. A szerelem gondoskodása ezért haladja meg a technikailag szükséges teendők mértékét.

A kéj meg akarja állítani az időt, a szeretet megfordítja. A szeretetet nem érdeklik a külsőségek, a szerelmet érdeklik, mégsem győzi le őt a mindent legyőző és elpusztító idő. Ha a külső feltételeket vizsgálva egy időpontban bizonyos feltételcsoport szerelemhez vezet, egy másik időpontban már csak fogyó majd a harmadikban eltűnt feltételekről beszélünk, ne feledjük, hogy az eltűnt feltételek állapota a „kedves" szorongatottságát fejezi ki és nem „kedvességét" korlátozza, mert a jelen létéhez hozzátartoznak minden múltjai. Az eltűnt feltételek, a szépség vagy az élet romjai mögött hatnak a fogyó, mögöttük pedig az erejük teljében levő szerelmi feltételek. Ezért lép elő a *Mrs. Muir* című filmben a haldokló öregasszonyból a ragyogó fiatal nő. A romantikus szerelemmitológiában szerelmi feltétel, hogy a szeretett személybe vetett hit versenyre keljen a vallásos hittel, s a szeretett személy az utóbbi értékeit is megtestesítse. Ha ez nem következik be, a szerető nem hisz és szeret eléggé, nem adja át magát feltétlenül, akkor katasztrófa az eredmény: a *She* című film végén a ragyogó fiatal nőből előlép a megtört öregasszony. A szubjektum a kiinduló feltételek felől, ezek történeteként nézi az összes többi feltételfázist, s a mindenkori feltételeket nem is képes látni

másként, csak a kiinduló feltételeken keresztül. A létteljesség vagy a vadonatúj létezés (az Eliade-féle vizió: „a kezdet tökéletessége") a szerelem törzse, mert az első pillanat az, ahol gyökeret ereszt a létbe, amelyen keresztül aztán táplálkozik. Az erotika az idők mélyére lát, a szerelem az idők mélyéről lát.

Az idegen az ember jelen állapotát, képességét, erejét látja, mert az idegenek funkciók, s azt látják, amit az aktuális funkció eszközként funkcionalizálhat. A szeretet ezzel szemben az időbeli teljesség látása. Ophüls *Letter from an Unknown Woman* című filmjének hősnője összeomlik, amikor rájön, hogy a szeretett férfi nem emlékezik reá. Idegen maradt, az idegen tekintetével nézi őt, aki mindent feláldozott érte. Ezért pusztán alkalmi zsákmánynak látja. A szerelem egy szerelmi történet háttértudata alapján értelmez minden eseményt az időbeli teljesség horizontján. Az, aki együtt élt egy életet a szeretett személlyel, összes arcait együtt látja, s jelen arca csak elmúlt arcai összességén tűnik át. Ezért lát rá a szerelem a lehetőségek teljességére, amire a prózai szem képtelen. A könnyűzene a XX. század közepéig az idill és melankólia között mozgott, a későbbiekben a depacifikatórikus akarat- és indulatnyilvánítás kultuszaként szerveződött újjá. Új célja felszínre hozni a szerelmi retorika sáncai mögül az erotikus indulatot, s ahogy a nyers erotikát autentikusabbnak tartja, mint a szerelmi retorikát, úgy a nyers indulatot mint „tiszta" indulatot is autentikusabbnak tartja, mint az erotikus indulatot. Ha alászállunk abba az időrétegbe, melyben a szerelem mivoltát szerették volna artikulálni, számtalan melankolikus polgáridillel találkozunk. Az imádó elképzeli a szeretett személyt évtizedek múltán; a szerelem kezdete elképzeli az élet végét. Ennek során jelennek meg az élet teléről festett kedélyes, szomorkásan gyengéd polgáridillek, melyben a kandalló mellett üldögélő öregeket a nem öregedő szerelem szelleme őrzi, nem engedve közel a lélekhez a romlást. A szerelem úgy jelenik meg, mint a romolhatatlan rész, a létteljesség úgy jelenik meg, mint aminek az időbeli rész csak egyik oldala. A kemény, kegyetlen ötvenes évek „Szív küldi…"-műsorainak egyik legnépszerűbb dala volt a „Szép esténk lesz, ha egyszer majd megöregszünk…" A magyar polgári komédiában mindvégig jelen vannak a kedélyes öregség képei. A mai magyar filmben a szerelem aljas vággyá törpül (*Kárhozat*), aminek következtében az öregség megalázó vagy elaljasodott szenvedéstörténetek formáját ölti (*Őszi almanach, Gyerekgyilkosságok* stb.).

A szerelmes tekintet oda-vissza átlát az időkön, a fiatalban az öreget, az öregben a fiatalt, a kezdetben a véget, a végben a kezdetet és mindkettőben a végtelent, mert e szerelem epizódjai olyan értelmet adnak egymásnak, amelyet nem érint a szeretők elmúlta. A szeretők elmúlnak, szerelmük azonban nem, mert e tettek és pillanatok megadták egymásnak azt az értelmet, amivel bírtak, mert ez a történet a téridő teljességének örök része, mint egy szőnyeg mintája, melytől szebb lesz a szőnyeg vagy csúnyább. A szerelem átlát a szépség sorsának rétegein, a keletkezés erejének és az elmúlás átszellemültségének vitáját követve.

A szerelmi halálnak van egy nem is vigasztaló, inkább üdvözítő-megváltó aspektusa. Csak a magányos halál rettenetes, a szeretők bizonyos értelemben könnyűvé, vagy talán széppé teszik egymásnak a halált. A szerelmes úgy érzi, minden megvolt, a létezés, szerelme által, otthona volt. Ezt az aspektust szépen emelik ki Vajda János versei: „…csak az halt meg, ami nem lett". A *Letter from an Unknown Woman* züllött zsenije, bukott embere mégsem otthontalan a létezésben, valaki értékelte és szerette, s ha ez a valaki már nem él, ezzel a hazaváró otthon csak messzebb került, viszont a halál, mely elől a film elején menekült, a végén már nem félelmetes: talán vonzóbb, mint az élet.

20.21. A haszon szeretete és a szeretet haszna

(A szeretet és szerelem önző indítékai)

Az erotika emancipációja a szexualitás funkciójától, a nemzéstől: az önzés győzelme a faj szolgálatával szemben. Az erotika öncélúsága levált a nemzés céljáról, de nem a kéj hasznáról, mely az egyén önző haszna. Az új érzékenység, a differenciált szenzibilitás, az individualizáció és perszonalizáció kíséretében, az önmegvalósítás jelszavának pátoszával színre lépő erotikus öncélúság a köznapok prózai kéjvadászata során triviális értelmet nyer, kiábrándító arculatot mutat. Az öncél retorikája mögül kibukik az önző cél, a patetikusan bejelentett öncélúság helyében annak torzképe valósul meg. Az öncélúság az életben nem azt jelenti, hogy az ember önzetlenül szolgál egy olyan célt, amely túl van minden személyes gyakorlati hasznon, hanem azt, hogy mindent a maga végcélként tételezett hatalomgyarapodása és fogyasztói élvei eszközének tekint. A szerelem öncélúsága az erotika céljával, az orgazmussal szemben, az önzetlenség győzelme az önzés felett. A „szeretem, mert orgazmust ad" vagy a „szeretem, mert szeret" mind elférnek a szerelemben, ahogyan az erotika is maga fosztja meg magát, a végtelen erotika és a teljes szex korábban elemzett ideáljai által, az orgazmus középponti jelentőségétől, előkészítve ezáltal az érzékenységet a ráépíthető újfajta kötöttségek számára. A „szeretem, mert szeret" még mindig az előtte járó orgazmusgondolkodás visszatükrözése a testi szenvedélyeken túli emocionális kötöttségek dimenziójában. Végül a szeretet csak egyféle következtetési formát fogadhat el, a „szeretem, mert szeretem" logikáját. A „szeretem, mert szeretem" azonban nem az érzés öncélúságát, hanem tárgyának öncélúságát jelenti, azt, hogy tevékenykedésünk őt veszi körül és szolgálja. A „szeretem, mert szeretem" nem egy giccses érzés öntetszelgésébe merül, hanem minden további indoklás alól felmenti a szerelmi szolgálat buzgalmát, azaz az első pillanattal tételezett fenntartó, szolgáló, gondozó, ajándékozó függést önmaga indokának tekinti. A szerelem öncélúsága, mint te-célúság, felfüggeszti a kéj öncélúságának problematikus mellékzöngéjét, az öncélúság mint önös cél értelmét. A szerelem önreferencialitásának akceptálása a romantika vívmánya: a szeretők nem bizonyos tulajdonságokat, hasznokat vagy kéjeket keresnek egymás által, hanem a szerelmet keresik és élvezik közösen, sőt, az élvezet nagyon is átszellemülten értendő, a szó szoros értelmében nem ide való szó, mert a szenvedélyben több a szenvedés, mint az élvezet, ezért helyesebb, a lovagi gondolkodás nyomán haladva, továbbra is inkább szolgálatról beszélni (Luhmann: Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 175. p.).

A költészet évszázadokon át azon dolgozott, hogy lazítsa a szerelem és a prózai indítékok kapcsolatát. A szerelem tudománya (a felvilágosodás filozófusaitól a pszichoanalízisig és a darwinizmustól az etológiáig), a szerelmet prózai indítékokra bontja. Van-e a szerelemben valami, ami több ezeknél a prózai indítékoknál? Simmel kétli, hogy a szerelem összeállítható lenne csupa olyan indítékból, amelyek egyike sem szerelem. Létezik-e a szerelem, ha prózai indítékokra bontható? Hoz-e valami újat a szerelem a genezise során hatékony prózai indítékokon túl?

A szerelem okai prózaiak: bekövetkezik a nemi érés, hormonok áradnak a vérbe, gaméták, új élet kezdeményei várnak a szervezetben a megtermékenyítésre. A szerelem céljai önzőek: a félelem a magánytól, a partner munkaerejének haszna az élet és a társadalmi helyzet újratermelésében, a partner rangjának, presztízsének hasznosítása, az intézmények adta biztonság vágya, a konformitás ösztöne, a szentesített életprogramokban való részesedés vágya, a meg-

rövidülés félelme. Prózai célok hajtanak a partner felé: a partner egészsége, szépsége, elevensége ígéretei által táplált kéjvágy. Még azt is prózai céloknak tulajdoníthatjuk, ha a szerető nemcsak megkapni, meg is akarja tartani partnerét. Az erotikus újdonság elmúlik, a partner rangja, vagyona, szellemi tőkéje változatlan vagy nő. A tevékenységcsere nélkülözhetetlenné teszi a partnereket egymás számára: a férfi pénzt keres, a feleség táplálja és gondozza a férjet és neveli a gyerekeket. (Újabban ez fordítva is történhet.) A tevékenységcserére épül a megszokás, a közös élet ritmusa és valószínűségei adta biztonság, mely szintén életfenntartó erő. Mindez azonban anélkül is működik, hogy feltételeznünk kellene valami misztikus érzelmi minőséget, mely túl lenne a ritmus örömén, a biztonság örömén, a tevékenységcsere hasznán stb. A köznapi életben valóban sokszor a prózai indítékok sikeres cseréjét nevezik szerelemnek, melyben zsák a foltját megtalálja. „Emez üres, és szeretne megtelni, amaz túlárad és szeretne kiürülni, s mindkettő megfelelő individuumot keres, mely célja betöltésére szolgál." – mondja Nietzsche (Morgenröte. In. Werke II. Frankfurt am Main. 1976.114. p.). Ezt az ügyletet nevezik, teszi hozzá, szerelemnek. Az, amit az irodalomban szerelem szó képvisel, véli Konrad Fiedler, puszta racionalizáció: a szexuális ösztönök és a társadalmi konvenciók egyesítési kísérlete (Fiedler: Liebe, Sexualität und Tod. Berlin. 1987. 18. p.). A szerelem a biológiai okok és a szociális illetve pszihohigiénés célok prózai kontextusában jelenik meg, kétféle próza által közrefogva. Vajon az okok és célok prózaisága a komponensek prózaiságát is jelent-e ? Igazolhatjuk-e, hogy mindezeken a prózai célokon túl is van valami? Hol keressük ezt a valamit? A prózai komponensek sorában, a többivel egy szinten felbukkanó, közéjük besorakozó izolált komponensként? Vagy azt kell kutatnunk, hogyan száműzhető a szerelemből a próza, s hogyan kezdhető újra a szexualitás, minden prózán kívül, a szerelem anyagából szőve, minden ízében szerelemként? Hogyan foghatnánk hozzá eme purista szerelem megköltéséhez az egyetemes prózában? És hogyan érvényesülhetne a próza által uralt világban? Azt gondolhatnánk, hogy csak akkor igazolható a szerelem öncélúsága, akkor nem bontható prózai hasznosságokra, ha abszolút méltatlant szeret. (Ez a helyzet pl. a *The Letter from an Unknown Woman* esetében.) Tisztán a lélek mozgása lenne-e a szeretet, ha méltatlant szeretne? Hihetünk-e végre benne, ha azt látjuk, a szerelmesnek semmi haszna a viszonyból, csak kárt szenved, s esetleg a legvégső károkat, katasztrófákat vállalja, és mégis tovább szeret? De 1./ ebben az esetben is fennállnak a prózai okok. Ha nem ömlenének a vérbe a nemi hormonok, s nem pontosan ez az ember váltaná ki hatásukat, méltóbbat szerethetne. 2./ Ha abszolút méltatlant szeret, fennáll a gyanú, hogy nem szerelemről, hanem erotikus szenvedélyről van szó, melyet, ha nem a kéj rabsága, úgy valamely infantilis rögzülés motivál. 3./ A méltatlan személyt önzetlenül szerető, ha a mazochista szenvedély mámorát sem éli át, még mindig nem bizonyos, hogy megmenekült a haszonelvűségtől, ha meggondoljuk mi mindent jelenthet egy ilyen szerelem az önszeretet és önbecsülés számára, azaz milyen „nárcisztikus bevételt" hozhat. 4./ Az *Örök szolgaság*ban vagy Huston *Moulin Rouge* című filmjében a férfi testi hibája motiválja a méltatlan nőre irányuló szenvedélyt.

Az értékek hiányában fellobogó szenvedélynek is lehet számos haszna. Másrészt – és ez viheti tovább gondolatmenetünket – az értékek tárgyi „okaira", „kiváltóira" visszavezethető szenvedély is lehet önzetlen, ha nem kihasználni, felhasználni, hanem – a bábáskodás fent vázolt értelmében – támogatni törekszik eme értékeket. Az Ophüls film hősnője feláldozza nemcsak önmagát, hanem férjét és fiát is, de mindvégig abban a tudatban, hogy nem tehet másként, és abban a reményben, hogy visszaadhatja a züllött zseni ihletét, produktivitását.

Mindez nemcsak a szerelemre, hanem a „tiszta", erotikamentes szeretetre is áll, mely esetén szintén igazolhatók az „alacsonyrendű" motívumok. „Az egyik azért szalad a felebaráthoz, mert önmagát keresi, a másik pedig azért, mert szabadulni szeretne magától." – írja Nietzsche (Also sprach Zarathustra. Werke II. 598.p.). Az egyiket az üresség ösztönzi, a másikat az öngyűlölet. A szeretet is az ösztön világából ered és a haszon világában hozza gyümölcseit; céljai és okai is prózaiak, szeretet alattiak. A szeretet is önző, mint közös, barátságos élettér biztosítása. A szeretet terror, mert minden gondoskodás, mint Sartre kimutatta, szubjektivitásától megfosztott, transzcendált transzcendenciává teszi, eszközként illeszti bele tárgyát a maga uralt környezetébe; ezzel fölébe rendeli magát egy szabadságnak, mely csak magára hagyva maradna szabad. A gondoskodás és örömadás függést nemz, s még a figyelem és türelem is az ént konstituálja megengedő, felettes hatalomként. Szerelmemmel elcsábítom a szeretett személyt, hogy funkciókat adjon át nekem, ezáltal megcsonkítom őt, majd terrorizálom gondoskodásommal. Az imádó szolga zsarnoki úrrá és az imádott úr tehetetlen nyomorékká válik a fullasztó gondviselés paradox kötöttségében. Olykor a szerető személy az, aki „rosszul szeret" (*Pacsirta*), máskor a szeretett személy nem tud élni, illetve visszaél a szeretettel (*Mildred Pierce*).

A szerelemről való beszéd patetikus és érzékeny. A patetikus, emelkedett jelleg azt fejezi ki, hogy a szerelmes úgy érzi, szerelme által felülemelkedett a köznapi élet „piszkán", az önzés törvényein. A szerelem tiszta, önzetlen és jó. A szerelem érzése katartikus hatású. A szerelmes áldozatra kész, megveti a rizikóvállalás hiányát, kész felajánlani magát a szerelemnek, az értékeknek, melyeket szerelmese testesít meg számára. A szerelemről való beszéd mint érzékeny kód, az érzékenység megkettőződését fejezi ki. A normális, köznapi érzékenység a világnak az emberre való hatásait szignalizálja. A szerelemben eme hatások háttérbe szorulnak, s legalábbis az egésszel egyenrangú másik hatásrendszer lép fel, a szerető hatásai, melyeket a reájuk való különleges érzékenység tesz egyenrangúvá az egész világgal. E hiperérzékenység következtében nemcsak a világ reánk vagy a szerető reánk gyakorolt hatását észleljük, hanem a világnak a szeretőre gyakorolt hatásait is úgy érzékeljük, mintha közvetlen reánk hatna. Ez az érzékelésmód teszi lehetővé az új cselekvésmódot, mely nem az én érzései, hanem az ő érzései alapján orientálódik.

A szerelmet az önzés hozza létre, és az önzés nyer vele és általa. Lehetséges, hogy a szerelem értékek felismerése és realizálása, de az igazság, szépség és jóság, önzetlenség és tisztaság nem forrása, legfeljebb következménye a szerelemnek. A szerelemnek katartikus hatása van, de a szerelem természetes célja nem ez a katartikus hatás, hanem azok az örömök, amelyeket eredetileg az önzés vár tőle. Az ösztön számlál és az érdek számít. Az ösztön gyűjt és halmoz, az érdek pedig parazita módon kiaknáz. A két hajtóerő kettős ösztönzése eredményeként bontakozik ki az önzetlenség világa, amely nem számlál és számít, hanem rajong és pazarol. A gyengédség és gondoskodás céljai és okai is szeretet alattiak, ám a szerelemben az önzés ökonómiája egy ponton módosul; a szeretet alatti okok és célok megőrzik saját racionalitásukat, s egyúttal felszabadítanak valami racionalitáson túli erőt.

A magasabb nem teszi elévültté az alacsonyabbat, a szerelem a nyers szexet. A szerelemkoncepció puszta koncepció marad, ha nem tiszteli eléggé a prózai okokat és célokat, melyek megvetése vagy elhanyagolása a szerelmet üres szóvá teszi. A „szerelem szentesége" lehetetlenné válik a „szerelem álszentsége" által uralt kultúrában. Ezért Balázs Béla joggal hangsúlyozza annak a XX. század eleji szexuális forradalomnak a jelentőségét, mely szebb

és termékenyebb volt a hatvanas évekénél, lévén az utóbbi első sorban fogyasztói kicsapongás, másodsorban médiahecc és végső soron az új uralkodó osztály lázadó kamaszéveinek a turbókapitalizmus által igényelt gátlástalanságot felnevelő neolibertinizmusa. Balázs Béla írja 1906. november 20-án: „Úgy látom, csakugyan fő-, szinte egyetlen problémájuk az embereknek ma még a szexualitás problémája. Mit akarnak? Megtudni, hogy mi az, vagy mi hatása van egyébre, vagy valamit rendezni? Hiszen attól fujódik fel, hogy megállunk mellette. Mit bonyolítjátok? Mindenki végezze el, amire szüksége van, hogy aztán elkezdődhessék az ember. Azok futkosnak izgatottan vizsgálódva a forrás körül, hol morális, etikus, hol pszichológiai, szociológiai, fene tudja milyen szemüveggel fürkészve benne, akiknek nem lehet egyszerűen, normálisan inni belőle. Mert aki teheti, csitítja a szomját, és továbbmegy, hogy munkához lásson. Ezeknek nem olyan nagy esemény. Pusztán animális életjelenség, amely szoros kapcsolatba lép a 'szerelemmel', a lelki erotikával, de megvan anélkül is. Vagy – nem bánom – lelkivé, magas erotikává lesz, de nem mindig." (Balázs Béla: Napló. 1. köt. 1903 – 1914. Bp. 1982. 262- 263.p.). Balázs szerint a magasabb vagy szublimáltabb szükségletek beteljesítése feltételezi az alacsonyabb, vagy ha úgy tetszik elementárisabb szükségletek rendben tartását. Ez nem jelenti, hogy a magasabbak nem győzhetik le az elementárisakat, de ezt csak akkor tehetik meg, ha nem parancsra történik, a norma azonban Balázs szerint a beteljesítések kölcsönös felfokozása.

Katartikus hatásról beszéltünk, de ez a megtisztulás nem az ösztön és haszon tagadása, csak uralmuk tagadása. A szeretet mindent megtesz még egyszer, szublimáltan, prózai igények mozaikjából komponál egy képet, amely már nem a próza képe, túlmutat rajta. A gondolkodás gyakran steril képet ad szeretetről és szerelemről; a képzelet képe pontosabb. Vigyázni kell, ne hogy a gondolkodás steril képét erőltessük a képzeletre, ellenkezőleg, annak bonyolult, dramatikus képét kell megpróbálni gondolatilag artikulálni. Egymást kiegészítő vétkek fedezik fel az erényt. A szeretet mindenek előtt úgy jelenik meg, mint ami az előző, problematikus komponensek anyagában él és mozog, de kihúzza az önző komponensek méregfogát. A gondoskodás szadizmusát tárgyának gyámoltalansága provokálja. Egyik önző, prózai igény a másik kihívására válaszol, s összerendeződésükben már nem prózaiak: a tökély mozaikjának komponensei. A gondoskodás által elnyomott tárgy élősdi hasznot húz a terrorból, a gondoskodó pedig a hatalomérzet és az önimádat feltáplálásának hasznait éli át a szeretetszolgálatban. A gondoskodás szadizmusa és az odaadás mazochizmusa egymást kiegészítő vétkek, mégis szeretet az eredménye e problematikus s zavaros kötöttségeknek, ha kiegyensúlyozzák egymást. Ezen múlik: egy kiegyensúlyozó érzéken, mely a másik önzésének elfogadásával alapozza meg az önzetlenség genezisét.

Az okok és célok önzőek és prózaiak, az önzetlenség és tisztaság stb., nem oka vagy célja, legfeljebb következménye a szerelem katarzisának. A prózai indítékok egy komplexumához csatlakozik egy új minőség, mely nem a helyükre lép, nem is konkurál velük, nem a sorba tartozik, a sor hordozza, de nem sorolja be őt. Nem a többiekkel egyenrangú új komponens, hanem a komponensek viszonyában megjelenő új nagyságrend, melynek születése véget vet egymást megerősítő, mindig az előző által motivált felsorakozásuknak. Az elemekből kibontakozó alakzat szintjén új szükségletek jelennek meg, amelyek nem az elemek alakzat által teljesített szükségletei. Az elemek az alakzat szükségleteinek befolyása alá kerülnek s az alakzat egyénfelettivé válik: a pár. Az egyszerűbb, ősibb létkomponensek ily módon a leszármazott és differenciált összefüggések egyensúlyi szükségleteinek hatása alá kerül-

nek. Így bontakozik ki az, amit a visszaáramlás és a transzfunkció fogalmaival írtunk le: a létforma átrendeződése. (Hasonlóan működik a forradalom: a lázadó tömeg csak azt tudja, mit nem akar, azt nem, mit akar. Ez a történelmi pillanat bizonyítja szemiotikai természetű állításunkat, mely szerint a szöveg ereje fontosabb, mint a szöveg öröme. Fel kell lépnie egy vezéralaknak, aki markáns irányt és ideológiát ad a lázadásnak, megfogalmazva olyan értékeket, melyekkel más-más okokból a lázadó csoportok egyaránt azonosulhatnak. Egy kimagasló történelmi pillanatban valamely nagy erővel aktualizálódó értékek hipnózisában egyesülni kell olyanoknak, akik korábban radikálisan szemben álltak egymással, és később újra elválnak útjaik.)

A férfi imádata kiváltja a nőben az önzetlenséget és jóságot; a nőt megkapó férfi funkciókat ad le, elfogadja a gondoskodást és közben idegen örömöket keres, amiért lelkifurdalást érez. Megpróbál hű lenni, miközben erotikusan gyötrődik, vagy a nőnek is felajánlja a „nyílt házasságot", amit árulásnak érzett addig is, míg csak ő „nyitott", s kérdés marad, hogy a kettős árulás jóvá teszi-e az árulást. A féltékenység eltűnése sem feltétlenül vívmány. A racionalizált szerelmi viszony nem a primérvilág monopolisztikus viszonyaival, a szülő-gyermek viszony intimitásával verseng, hanem a munkavilág semlegesített, egydimenziós viszonyait tekinti példaképnek. A partner nem kiemelkedő „te", csak semleges „ő", „hozzájuk" tartozik, a többi „ő"-höz, és nem az énhez. A jól szervezett erotikus szolgáltatások deszemantizált piacán a szerelem elveszti dramatikus jellegét, s ami marad belőle, csak az erotika áruesztétikája. A helyzet ellentmondásossága következtében a szeretők egymás áldozataivá válnak, de nem a követelődzés és zsarolás, hanem az áldozathozás módján. A kétségbeesett helyzet következményei a szerelmi hőstettek, kísérletek a gordiuszi csomó elvágására: a szerető szerelmi hőstetteiben meghaladja fakticitását, túllépi azt lehetőségei felé, melyeket alávet a szeretett személy lehetőségeinek, kinek eszközévé akarja tenni magát. Amennyiben ez sikerül, nem válhat többé idegenné, sőt testté sem: két lény, akik sorsa az eltűnés, előbb egymásban tűnnek el. Ez a halál és szerelem különbsége. De nemcsak a test, az én is eltűnik e drámában, melynek célja a másik örömének öröme. „A nagy szeretet nem szeretetet akar, – többet akar." – mondja Nietzsche (Also sprach Zarathustra. Werke II. 803. p.). Célja nem a kéj, nem a birtoklás vagy átalakítás, nem az önélvezet és nem is a viszontszeretet. Végül a birtoklás mint szellemi birtoklás azaz megismerés, és az alakítás mint – görög értelemben vett – nevelés szublimált céljait is meghaladja (melynek veszedelmes naivitását és önző önimádatba való kifutását ábrázolja az Effie Briest s humorisztikus bírálatát adja Shaw Pygmalionja). Végül nem akar mást, csak a tárgynál lenni, a tárggyal élni, tárgyszerű érzés lenni. Csak a létet akarja, azt, ami megvan, semmi többet. Megérkezés a jelenléthez. A gyermek szeretetében a direkt-önző indítékok a feltűnőek, míg a szülő esetén e direkt-önzés motívumai (pl. a gyermek munkaerejének felhasználása) a kultúra kibontakozásával háttérbe szorulnak, így a szeretet reduktív, alacsonyabb indítékok magyarázó elveire visszavezető analízise az indirekt önzés bizonyítékaiba kapaszkodik, olyan indítékokat keres, melyek önzőként való értelmezése interpretáció kérdése, s már nem magától értetődő. Az eleve „önzőbb" gyermeket vizsgálva azonban az önzés válik kétértelművé, ahogy a szülő esetén az önzetlenség. A gyermeknek a szülő halálára való reagálása, az életfogytiglani gyász igazolja, hogy nemcsak azt vesztette el, aki főz vagy keres rá, s nem is csak azt, aki meghallgatja, hanem olyasvalakit, aki akkor is pótolhatatlan, ha van más valaki, aki főz, keres rá és meghallgatja. A szeretett személynek nemcsak erői és szolgáltatásai hiányoznak, hanem vétkei és gyengeségei is. Ezért válnak ér-

dektelenné – legalábbis a magyar filmben – a „szocreál" pozitív hősök: az ideál hivatalossága megtámadja a személy szerethetőségét.

Az együttélés összes praktikus hasznainak célja egyszerre, egy bizonyos ponton túl, az együttélés, s már nem praktikus előnyei az együttélés céljai. Az esemény, a folyamat, a történet, a viszony fölébe nő ösztönzőinek. A Wilhelm Meister vagy a József és testvérei hőse apja szamarát indult keresni, végül egy birodalmat talált; a szerelmes is így járt: elindult kéjt keresni és szerelmet talált. A történet legyőzi az önzést és fontosabbá válik az elvárt haszonnál, mert a történet a törekvést legyőző lét története: az öncélúság genezise. Mindezt a lét kereséseként ábrázoltuk. Az eszközség (eszközi mivolt) nem a lét, hanem a nemlét formája, a nemléttel sújtott entitás létformája, korlátok közé szorított rabegzisztencia, elhasználódás és nem kifejlés és megmutatkozás. Az eszközben nem saját lényege (lehetőségei teljessége) mutatkozik meg, hanem egy idegen lényeg lehetőségei általi megszállottság korlátozott egzisztenciamódja. Az öncélú nem azért öncélú, mert haszontalan, hanem mert őt tekintjük célnak, s nem általa kieszközölhető célokból vezetjük le értékét.

Aki elég erős, képes visszaadni a dolgok önlétét, melyet a létharc elrabolt. A végcélnál, a cselekvés fogyasztásba, a használat fel- és elhasználásba való átcsapási pontjánál következik be a fordulat: az eredményről, hatásról a ténykedésre, erről pedig – még tovább – a tárgyra helyeződik át a hangsúly. Előbb az énről a folyamatra helyeződik át a cél, később a cselekvés és az én is a cselekvés tárgyának szolgálatába áll. A libidó visszaáramlásának első hulláma az erotikát, második a szerelmet hozza létre.

A libidó visszaáramlása, a transzfunkció és antiteleológia által megfordul a cél-eszköz viszony. Az így „üdvözült" eszköz szárnyakat kap, s több lehet a haszna mint az eredetileg előrelátott. Mégsem e megsokszorozott haszon mozgatja az embert, amit bizonyít, hogy alkalomadtán feláldozza magát. A szeretők a maguk eszközzé, s a társ céllá tételében versengenek. A *Letter from an Unknown Woman* esetén megsokszorozza és nem felezi a szerelem értékét, hogy a versengés elmarad, a szerelem egyoldalú. A *Casablancá*ban, némi feszültségkeltő habozás után, beindul a szerelmi hőstettek versengése. A nagylelkűség hőstetteiben való versengés a szeretet-tragédiák következménye. A szeretet-tragédia a szeretet tanítógépe. A *Letter from an Unknown Woman* esetében a szerelem tragédiája egybeesik a szeretet tragédiájával. Itt a szerelem kínlódja ki magából azt a pátoszt, amit a burzsoá világban leépülésnek indult családi szeretet már nem nyújtott a létben való honfoglalás eredeti ajándékaként. A kiegyenlített, igazságos kellemességcsere vagy a jól megtanult kötelességteljesítés egyszerre küszöböli ki a szeretet tragédiáit és hőstetteit, meghiúsulásait és önmegújítását, önépítését. Mindenki arra vágyik, hogy önmagáért és ne szolgáltatásaiért fogadják el, s azt hiszi, akit szeret, azzal mindent megtehet, mert a szeretet fölötte áll minden kalkulációnak, minden önzést és durvaságot elfogad, mert a szeretet tudja, hogy mindez az önzés vagy könyörtelenség, a szeretet tárgyának minden bűne csak a viszontszeretet önirónia, vagy alkalmi gyengesége, kamatostól visszafizetni szándékozott hitel: mind a szeretet joga. Mindezt azonban követelni nem lehet, csak nyújtani, mert a követeléssel a másikat tesszük eszközzé, amivel megindul a kölcsönös kihasználás felpörgése, a kizsákmányolás elfajulása. Csak az önmagát eszközzé, s a másikat céllá tevő indítja be a kizsákmányoló viszonyokkal szembeni korrektív ellenáramlatot, melyben a másik is emancipálja az ő létét, ahogy ő teszi ezt a másikkal. Csak ezzel, a cél-eszköz viszony fejtetőre állításával indul meg egy új létforma kibontakozása.

Mindezt az ellentmondást, a szeretet önirónáját, az önmaga vállalásával szembeni vonakodást az magyarázza, hogy egy kegyetlen világban, melyben nem természetes jelenség és túl nagy rizikó, a szeretet és szerelem gyengeségként szégyelli önmagát, és ezért menekül önmaga elől. Mindezeket a reagálásokat, a klasszikus elbeszélés világában, mindenek előtt Bogart, Mitchum és John Wayne filmjei dolgozták ki, egy érzékeny és egyúttal erőteljes korszakban, melynek filmtörténeti vívmányai az emberi kultúra alapvető dokumentumaihoz fognak tartozni.

A szeretet analízisének előrehaladása az önző és önzetlen összetevők mind mélyebb összefonódását mutatja. A szeretetnek szüksége van az önző indítékokra. Az eredeti naivan önző, parazita viszony táplálja az összenövést, ez jelenti a szeretet életalapját. Az, hogy a szeretett személy „hasznos szolgáltatásai" nagy szerepet játszanak a szeretet genezisében, hogy a szerető nélkülük gyámoltalan vagy unatkozik, csak azt bizonyítja, hogy „tényleg" szereti, s nem a puszta kötelességteljesítés műszerszerű pontossága határozza meg viszonyukat. Mindez azt igazolja, hogy a viszony sorsszerű és nem szokásszerű, nem a nevelés által beállított, kondicionált alkalmazkodó mechanizmus, mely a szociális intézmények feltétlen hatalmát fejezi ki felcserélhető, sorstalan fenntartóik fölött. A kötelesség nem tudja az individuálist beszámítani, a szeretet azonban belőle alkotja újra a világot, ezért van szükség a szeretet tévelygéseire és kockázatára.

20.22. Túl a szerelmen

Platónt olvasva úgy találjuk, a sokak között csapongó vagy az egynek rabjává váló szenvedély mind csak az erotika nevelődésének formái. A legmagasabb erotika bármelyik egyedben mindent megtalál, amit a csapongó erotika az összességből akar összerakni, a válogatós erotika néhányban és az imádat egyetlen kitüntetett példányban talál meg. Az Erósz misztériumainak lépcsőfokai vezetnek a sokféle látható szépség „egybelátásához" (Werner Jaeger: Paideia. Berlin – New York. 1973. 781. p.) egyetlen láthatatlan magánvaló szépséggé. Mivel ennek az ideális szépségnek a meglátásához minden részleges reális szépség kiindulópont lehet, a minden szépséget látó, azaz mindent szépnek látó érzék születésével vége a rabszolgaságnak, mely egy személyhez vagy erotikus műfajhoz, tevékenységhez köt a „szenvedély bilincseivel" (uo. 781. p.). Az önmagában való szépség nem ejt rabul, csak a szépség képmásai. Az önmagában való szépség vizionálása felszabadít a rész szerint való szépség fogságából (A lakoma. In. Platón Összes Művei I. Bp. 1984. 1000. p.). A magára talált élet átszellemült élet: az „örök szépség" állandó jelenléte, áttetszése mindeneken. A bálványok, fétisek szépségkonzervjei ehhez képest egy fragmentált szépséget érnek el. Az átszellemült, átfogó szépséglátás az imádatot is lefokozza parciális ösztönné, mely nyers és részleges módon viszonyul a szépséghez.

Az erósz először egy szép test csodálatában lángol fel. „De azután látja Erósz igazi tanítványa, hogy egy test szépsége testvére a másikénak, és most már valamennyi szépségét szereti, és egy és ugyanazon szépségként ismeri meg őket, és egyetlen individuumtól való függősége lazul. Ez természetesen nem a válogatás nélküli kalandokat jelenti, hanem a magánvaló szépség iránti érzék növekedését." (Paideia. 781. p.). A szépség Platon által leírt szemléletében már „nem egy elkülönült csúcspontról, nem egyetlen pillanat eksztatikus elra-

gadtatásáról van szó." (uo. 782.). A szépség szemlélete, mely felfigyel a szépség magvaira, megteremti számukra a szeretet felnevelő klímáját. Az erósz azonban nem idomít, hanem a szeretet, csodálat, imádat, hódolat által nevel. A bűvölet a teljes befogadás, az imádat a teljes kiáradás, a kettő együtt a teljes interakció, a lét teljes feltárása és mozgósítása, ami, úgy tűnik, Platón számára az erószon kívül nem lehetséges. Az Iliászban még a háború a teljes interakció, az Odüsszeia hosszú utazása pedig kiútkeresés, egy másfajta létteljesség keresése. Arany vállalkozásának első címe Daliás idők, második címe Toldi szerelme: ez az Iliász és az Odüsszeia kettősségét idézi. Platón szeretői egymást segítik szépnek, jónak lenni: „a szép nem egyetlen fénysugár, amely a látható világ egyetlen pontjára esik, és őt átszellemíti, hanem a jó és tökéletes mindent átható törekvése." (uo. 783.).

Hogyan helyezhetjük el a Platon által felfedezett általánosított hódolatot a szimpátiaérzések és a rajtuk alapuló szociokulturális praktikák rendszerében? A nemi indulat tárgya: akárki (egy nemiszerv-hordozó). A szenvedélyes kalandvágy, a kimeríthetetlen nemi kíváncsiság tárgya a sok, a sorozat. A fetisisztikus imádat is szenvedélyes kíváncsiság, de egy kitüntetett példányra irányul, akit azonban még nem magáért szeret, hanem az összes többit, az általánosságot keresi benne, melyet egy kitüntetett ponton szeretne hozzáférhetővé tenni. Az általánosított hódolat ezzel szemben minden egyedet ilyen kitüntetett pontnak tekint: nem az egyedtől, hanem a reá tekintő pillantás minőségétől látja függni az emberfaj értékeihez való hozzáférhetést. Az erotika, kifinomodásának, érzékenységének csúcspontján, váratlan módon, az impulzusszexhez válik hasonlatossá. Ismét csak mindent akar, megint bármi jó neki, de nem azért, mert igénytelen, hanem mert mindben az „abszolútum", a „nem" , a „teljes élet" variánsát, az átszellemülés lehetőségét látja. Az erósz fejlődését szelekciós folyamatnak láttuk, melynek során a durva és válogatás nélküli indulattól a válogatós szenvedélyen át eljutott a ragaszkodó imádathoz. Hogyan lesz a beszűkülésből újra tágulás? Előbb eljut a szenvedély a soktól az egyhez, aztán felismeri, hogy a sok csupa egyből áll, minden példány kitüntetett példány. Willi Forst *Bel Ami* című filmjének szeretetre méltó s egy képzelt Párizsban nagyon is bécsies életművésze azért olyan kedves, mert – a cselédlénytól a nagyságos asszonyig és a méltóságos kisasszonyig – mindegyik szeretőjének igyekszik a maximumot nyújtani. Az egytől a sokhoz való „megtérésből" nem az következik, hogy a kifinomult erósz a csúcsponton újra futóbolonddá válik. Ellenkezőleg, az következik, hogy képes végigszeretni bármely erre méltónak mutatkozó emberpéldányt, melyet nem a biológia vagy a divat esetlegességei jelölnek ki, mint azokat a kitüntetett példányokat, akik körül a felületes szenvedély tolong. Talán azt jelenti az átszellemültség, hogy megőrződik a szenvedély, s egyúttal a szabadságfok is nő.

Az erotika kifinomodásának csúcsán tapasztalt új élmény légyege: mindenki szép. A szeretet kifinomodásakor is megfogalmazódnak hasonló gondolatok: mindenki szeretetre méltó. A szeretet eléri az individuális ideát, az egyéni lényeg, a csak eme ember által elérhető jellegzetes és egyszeri létteljesség, felcserélhetetlen minőség vizióját, de mindenkinek van lényege, mind egy lehetőséghorizont kezdetleges vagy előrehaladott kibontakozásába vezeti be a minőségére nyitott érzéket. Minél sikeresebb példány, annál perfektebben alkalmazkodott az adottságokhoz, integrálódott egy kész, zárt világba, bezárkózott a rögzült, specializált viselkedésmintákba. Minél kevésbé az általános érdeklődés és vágy középpontban álló tárgya, minél kevésbé specializálódott az uralkodó impulzustípusok közlekedési csomópontjaként, annál inkább tele van szabad, le nem kötött, új lehetőségtípusok

kikísérletezésére alkalmas minőségekkel. A természettel ellentétben a periférikus példányok a társadalomban nem leselejtezett példányok. A *Szerelemház* hősnője nem feltűnő és dekoratív nő, a férfiak észre sem veszik, amig le nem ül a zongorához, és meg nem szólal az ujjai alatt a tangó, rég nem tapasztalt szenvedéllyel. A *Letter from an Unknown Woman* dekoratív úrinőjében mindig marad valami az egykori esetlen, rajongó kis kamaszlányból, ezért lesz történetéből nagy melodráma, s nem sivár és szomorú, naturalista szenvedélydráma. A természet a középpontba állított példányok impulzusait, minőségeit akarja leszűrni a jövő számára, a társadalomban ezzel szemben azok formálják a jövőt, akiket koruk elnyom vagy észre sem vesz. Ez a törvény nemcsak a hatalmi és a műveltségi elitet, a múltat lefölöző és a jövőt formáló típusokat, a parazita és az alkotó erőket különbözteti meg, mindenütt hatékony, az egész mindennapi életet áthatja. A szépérzék terén is megnyilvánul: a kifinomult szépérzék tárgya sohasem a varázs uralkodó típusa. A rejtett, az észrevétlen szépségek meglátása a szépérzék magasiskolája. A rejtett szépségek képviselői, a mindenütt jelenvaló, piedesztálra nem emelt, divatossá nem szerveződött láthatatlan szépségek írják a szépség történetét. A láthatatlan szépségek, az elszórt, elveszett, periférikus példányok a kultúrában sokkal kevésbé a kudarc kifejezői, s a sikeres példányok sokkal kevésbé az alkotóerők megnyilvánulásai, mint ahogy azt az etológiai ismereteket túl direkten alkalmazó gondolkodás vélheti. Brian de Palma *Carrie* című filmjében mi is, a férfi partnerrel együtt, a „rút kiskacsa" típusban fedezzük fel az igazi szépséget. Más filmek, pl. *Az amerikai szépség*, a dekoratív díszpéldányban mutatják meg a taszító ürességet és rejtett kudarctömeget. A periférikus szépségek, az új lehetőségek boszorkánykonyhái, a kultúra összterében úgy viszonyulnak a sikeresekhez, a sztárokhoz, mint a pszichoanalízis lélekmodelljében a tudattalan a tudathoz. A lélek erószát felfedező Platón szövege csak akkor kerülheti el a triviális értelmezést, ha eme mozgékony többlet kohójának tekintjük a lelket, melyben mindig több lakik, mint az uralkodó szépségmaszk mintájára kigyúrt test zárt szépségében. Az uralkodó szépség már nem szép, ha megmozdul, a feljövő, alakuló, önteremtő szépség, mely kezdetben nem látszik szépnek, mozgásában ölti fel teljes varázsát. Erósz barátja, véli Platón, a lelki szépséget „előnyben részesíti akkor is, ha nem nagyon virágzó testben lakik." (Paideia. 781. p.). E megállapítás csak akkor egy új érzék felfedezése és nem a régi igénylemondása, ha feltételezzük, hogy a testi (plasztikus) szépség a kibontakozott, eredményes, uralkodó értékek vetítőernyője, míg a lelki (dinamikus) szépség potenciális és csíraformák kifejezésre találása. Az végpontot jelent, ez kiindulópontot, az szépségmaszkot, ez a szépség magmáját. Az szobrászi, ez mozgóképi természetű. Az individuális és lelki szépségek mindenütt jelenvalóságának felfedezése a látás rendkívüli érzékenysége, mely mindenütt látja a csírázó értékkezdeményeket vagy megtámadott, védelemre szoruló értékeket, hogy védelmükben és szolgálatukban bevesse erői teljességét.

Az erotika csúcspontján létrejött az általánosított hódolat, a szerelem csúcspontján rálátás nyílik az általánosított vagy intellektuális szeretet lehetőségére. Kétszer is felfedezték az általánosított szeretetet, a görögök általánosított hódolatként, a kereszténység általánosított részvétként, szolidaritásként, azok a fenségesben, az erőben, ezek a gyenge, védtelen, kifinomult vonásokat követve, a veszendő egyszeriségben ragadva meg a szeretet tárgyát.

20.23. Szerelem, házasság, család

(Kísérletek a szerelem köznapi életté szerveződésére)

A művészet nagy tárgya a szerelem, a filozófiáé a házasság, a szociológiáé a család. Hegel segítségével visszanyerhetjük a filozófia számára a családot: „durva azonban, ha a házasságot pusztán mint polgári szerződést fogják fel – olyan felfogás, amely még Kantnál is előfordul, ahol a kölcsönös akaratelhatározás az egyénekre nézve szerződést köt, s a házasságot kölcsönös szerződésszerű viszony formájává alacsonyítják le." (G. W. F. Hegel: A jogfilozófia alapvonalai. Bp. 1971. 188.p.) Kierkegaard is képes a prózai burzsoá korban visszanyerni a filozófia számára a szerelmet; ahogy Hegel a joggal támasztja alá a házasságot, úgy Kierkegaard az etikával a szerelmet. Számtalan közvetítő intézményre és praktikára van szükség, hogy a puszta érzéki kicsapongástól eljussunk az életművészetig; a kicsapongás érzékisége az esztétikumon innen van, az életművészet több mint puszta esztétikai objektiváció. Az esztétikum felől megközelített etika és jog ezek purgatóriumaként mutatja be a művészetet, és nem velük szembeállított démoni szféraként az esztétika érzékiségét. A XX. század első felének nagy témája (a pszichoanalízis fénykorában és a szexológia születésekor) az erotika, míg második felében, az etológia sikerei idején a szexualitás mechanizmusai kerülnek az érdeklődés középpontjába, s most az erotika problémái keverednek az elévült romanticizmus gyanújába, ahogy az erotika korában a szerelem fogalma. A korok korrigálják is egymást, s hiányérzet is gyötri valamennyit. Meg kell hallgatniuk minden álláspontot, hogy tisztába jöjjenek a lehetőségek teljességével.

A szexuális viszonynak magában véve eseménykaraktere van, az esemény vége eredetileg a viszony végét is jelenti. Az erósz egy kaland erejéig tart össze, ami lehet kisebb-nagyobb, egy aktust vagy felfedező aktussort jelentő kaland. Az erósz mint utazás lehet rövid week-end vagy világ körüli, ismeretlen országokat felfedező expedíció. Az erósz megőrzi a nyers szex eseménykarakterét, de kibontakoztatja az eseményt az időben. A szerelem ezzel szemben függetleníti a viszonyt az eseménytől, olyan viszonyt alapítva, melyből számtalan esemény fakadhat, de nem ezek tartják életben, s az események lendületének elültével, az újdonságok elmaradásával sem szűnik vagy károsodik a viszony. Az erósz csupán kimeríti a nemi aktussal indult történetet, míg a szerelem új történetet kezd, történetek sorához vezet tovább (szülőkről, nagyszülőkről szóló történetekhez). Az erotikában maga a szexualitás válik történetté, a szerelemben az erotika a szeretet történetének kezdete, a családtörténet előjátéka.

Az élet szempontjából a nemi varázs az összehozás, a kéj az összekapcsolás, a szerelem az együtt tartás eszköze. A szerelem váratlan időtávlatokkal látja el a viszonyt, melyekkel az erotika nem szolgálhat. Az erotikán uralkodik az idő, a szerelem ebben a tekintetben is fordulatot jelent, mint az idők fölötti uralom megszerzése. Az erotika az empíria nyomában jár, a kéj verifikációjához tapad, míg a szerelem posztulál, előlegez, alapít, bizalmat szavaz, s eme aktusok által tárja fel és veszi birtokba az erotika által el nem ért és nem ismert időtereket. Az erotika az eseményeket követi, a szerelem előttük jár. A szerelem, Luhmann szellemes megfogalmazása szerint, az az érzés, hogy az ember házasodni akar (Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 159. p.).

Az erotikában az egyén faji ősképe kifejezése; a szerelem első pillanata az, amikor valaki meglátja lehetséges partnerében az individuális ősképet. A szexualitásban a jelenség csak

anyagi hatalmak, biológiai reflexek kiváltója. Az erotika a jelenés szenzációjának és a szép kép rematerializációjának egységében tölti be csábító hatását, mely a magasabb erotikában a jelenés végtelen interpretációjának lehetőségéhez vezet. A szerelem mint az érvény megjelenítése az életet átalakító centrális jelentőségteljességet nyer ki az erotikus bűvölet által beindított interpretációs aktivitásokból. A szerelem nem megalkuszik a realitással, hanem reális hatalommá, otthonná, családdá válik. Az erotika a jelenést inkarnálja a szeretett testben, a szerelem beteljesülése az érvényt a házasságban. A szerelmi házasság az érvényt szervezi meg a lét hatalmaként. Erószt és szerelmet korlátozott illetve korlátlan erejű kötésekként különböztettük meg; a szerelem mint korlátlan kötő erő a házasság által fejezi ki korlátlanságát. A házasság, a társsal kapcsolatos kötődés kötöttségként való kinyilvánítása, a tulajdonképpeni otthonalapítás. A filozófust az érdekli, hogyan jut el az ember az életét megváltoztató döntéshez; a szociológus azt vizsgálja, hogyan működik az eredmény, mint szolgál a család a társadalom sejtjeként és modelljeként.

A házasságkötés két oldala a rítus és a megállapodás. A rítus példaszerű cselekvés, a megállapodás pedig tartós viszony lényegévé minősíti e cselekvés tartalmát. Eredetileg azaz eszmeileg az igent mondást követő csók az első csók, két test kapcsolatra lépése, e kapcsolatra lépés nyilvános része, mely a titkost is előlegezi és reprezentálja: két lélek teljes azaz testi, nem pusztán konvencionális és specializált kapcsolatra lépése. A rítus önreflexív jelenség, nem egyszerűen megtevés, hanem olyan megvalósítás, amely éppannyira bemutatás, ábrázolás is. A bemutatás felvállalás: a lényeg megnyilvánítása mint a tett lényegessé nyilvánítása, állandó erővé, mely rendelkezésre áll a jövőben. A mítosz és a teológia őseredeti gondolatrendszerében ezt fejezi ki az a meggyőződés, hogy a rítus epifánia, hierofánia, a szentség, az isteni erő megnyilatkozása, olyan erőé, amely örök visszatérésre képes. A rítus a világ első cselekedeteinek képe az új világot alapítók első cselekedeteiben. Amikor a polgárság mindezt elfelejtette, prózai érdekszövetségnek, kisvállalkozásnak tekintve a házasságot, azonnal megindult az intézmény felbomlása.

A házasságkötés családlapító aktus: ha a szerelem az az érzés, hogy az ember házasodni akar, a házasság a következmények vállalása, a nemzéstől emancipált erotika megtérése a nemzéshez, a nemzés rehabilitálása. A szerelem annak a partnernek a kívánása, akitől az ember gyereket akar. Az erotikus eksztázis a faji életfolyammal való szenvedélyes azonosulás, a szerelem egész életre kiterjedő morális eksztázisa a történelmi időhöz viszonyul hasonlóképpen. Az erotika olvasás a testben, míg a szerelem teremtés. A család az a teremtett világ, kollektív test, amivel az egymásra találók beleírták szerelmüket a létezésbe.

A házasság úgy viszonyul a szerelemhez, mint az írás a beszédhez: rögzítési eszköz, mely integrálja a szerelmet a tartós társadalmi létformák, legális intézmények rendszerébe. Egy szerelem mindazt tartalmazhatja, amitől a viszony szerelem, és mégis beteljesületlen maradhat vagy elmúlhat. A szerelem eljön, bekövetkezik, de ez nem elég, a megvalósulás után is dolgot ad, még egyszer igent kell mondani rá. Ezért kettőződik meg az egymásra találás a *Megtalált évek* című filmben. A szerelem megváltoztatja az embert, a házasság felvállalja és nyilvánosan hírül adja, a közös létezés építőelemeiként rendelkezésre bocsátja a szerelem által létünkbe bevésett változásokat.

A társadalom családokból áll, nem szerelmekből. Az embernek nem egy családja van, hanem kettő, egymás fordított tükrei: az őt teremtő és az általa teremtett család. Az, amely az ő eredete és az, amelyben ő válik kezdetté, eredetté. Az, amely számára a példaszerű lét és

az, amelyben ő válik példaszerű létté. (A modernség a példát ellenpéldává változtatja és a két családot a lázadás aktusa által állítja egymással szembe: a kapitalizmus ugyanis permanens kulturális forradalomnak érzi magát, ha ez a divatok vetésforgójává degenerálódik is a gyakorlatban.) A társadalom számára a család fontos, nem a szerelem, s a társadalom a házassággal ragadja meg és biztosítja a szerelmet a család számára. A szerelem a szülötti szerep és a szülői szerep közötti átmenet. A nevelés próbák sora mely azt vizsgálja, alkalmas-e az ember harcosnak és munkásnak, a szerelem próbák sora, mely eldönti, alkalmas-e szülőnek.

A szerelem mitológiájának két happy endje van, a csók és a házasság. A nagy happy end az első hitvesi csók a házasságkötés alkalmával. Két dolog járul a csókhoz: az ég áldása és a házassági szerződés. Az örökkévaló élmény és a szankcionált kötelesség. A házasság a szerelem bizonyosságából, az összetartozás érzéséből fakad, melyet jogi intézménnyé változtat. Ez arra utal, hogy a társadalom bizalmatlan a szubjektív bizonyossággal szemben. A kimondott és leírt szó értelmét, a szerződés érvényét nem szüntetheti meg, hogy az ember később mást érez vagy gondol. Az ösztönök széthúzó vagy a fogalmak integráló erejét kövessük? Az azonosságra vagy a különbségre, kontinuitásra vagy diszkontinuitásra alapítsuk életünket? Az embernek alternatívája van; a végső értékek antinómiáinak a csapdájából nem szabadul másként, csak a választással. A szexualitást a szerelemmel, a családot a szeretettel biztosítja a kultúra, az ösztönszegény lény viszonyai labilitását jóvá tevő kulturális protéziseket azonban nem érzi elegendőnek a civilizáció. A szexualitást a kultúrában a szerelem legitimálja, a civilizációban a házasság. Az emberivé vált szexualitás bizonytalan helyzetét fejezi ki, hogy szüksége van egy költői és egy jogi legitimációra. A társadalom számára a szerelem nem a kötelesség vállalással egyenrangú erő. A házasságkötés a döntő, elismert családalapító aktus, nem a szexuális aktus, nem a szerelem tudatosulása és nem is megvallása. A döntő aktus a szellemi szabadság aktusa kell, hogy legyen, amely minden ösztönös és emocionális determinációval szemben szabad.

A házasság jogi intézménye abban az esetben is biztosítani igyekszik a viszony fenntartását, ha a házastársi szerelem és a szülői szeretet nem teljesítene mindent. A házasság intézménye, mely a társadalom bizalmatlanságát fejezi ki az emocionális entitásokkal szemben, azt ígéri, hogy akkor is minden a régiben marad, ha a szerelem közönnyé vagy netán gyűlöletté válna. Az érzésekkel bánni lehet, mert nemcsak ellenérzések állnak velük szemben, hanem az érzésekre irányuló érzések is őrködnek felettük. Az ember egyszerre szerethet és gyűlölhet valakit, s szégyellheti vagy gyűlölheti a benne élő gyűlöletet.

A *Shane* háziasszonya beleszeret a magányos lovasba, de a szerelem titkos és néma, csak címzettje számára evidens, akit így is hőstettre sarkall: megvédi a nőt, férjét és gyermekét. Az asszony lemondása alternatívátlanul szükségszerű, önkéntes és természetes. Épp ez a kísértéstől mentes, eredendő lemondás adja a szerelem rendkívül kifinomultan etikus pátoszát. A házasság az érvénynek a léttől, a levés eseménykarakterében rejlő metamorfózisoktól való végleges függetlenítését ígérve biztosítja az alapított viszony véglegességét, aminek a viszonyulók egy sor áldozata az ára. Mindez addig lehetséges, amíg a léttől független érvénynek a lét fölötti hatalmától biztonságot, presztízst, a nemzedékek sorában jelentkező előnyöket várnak a pillanatnyi hátrányok és áldozatok fejében. Mindez két érzésszerű elkötelezettséget feltételez: a tartós kulturális minták és a törzs, a leszármazási kapcsolat iránti érzelmi azonosságon alapuló hűséget, melyek az életben illetve a szellemben gyökeret eresztő otthonérzés formái. A szerelem a múló egyediség örök értékének nemcsak érzésszerű felfogása. Az

érzés következménye az egész személyre irányuló örömteli helyeslés, a hosszú távú érzelmi kötődés és az áldozatos gondoskodás. De az egyediségismeret átélésére nemcsak a szerelem képes, mindaz, amit a szerelem érez, belátható, tudható az érzés hiányában is. Az érvényt a lét hatalmaként megszervező házasság túllépi a szerelmet, sikere nem függhet a szerelem mértékétől, sőt tényétől sem. Mindaz, amit szerelmi hőstettként ünnepel a szerelem mitológiája, megjelenhet a prózai polgári házasság hőstetteként is. A szerelmi hőstettek is tovább vezetnek, egyesülnek a házasélet hőstetteivel. A szerelmi hőstettek a szerelmi melodrámákban, a szeretet hőstettei az anyamelodrámákban jelennek meg. De a házasélet hőstetteinek is nagy szerepük van a klasszikus melodrámában, melyben gyakran a szerelemről való lemondásban nyilvánul meg az első rendű házas hőstett (pl. *Casablanca*). A kötelesség pátosza néha nagyobb, mint a szerelemé, a házasság pedig – amennyiben megbízható – észlelhetetlen örök hőstett, mely a csendes napok következetességéből áll össze. Laszlo Victor elfogadja, hogy megkapja ugyan Ilsát, de nem Ilsa szerelmét. A nőt Laszlo kapja meg, szerelmét Rick. Laszlo a szenvedélyről mond le, Rick megkapja a szenvedélyt, de a testről kell lemondania.

A XIX. századi kultúra a szerelem szakadatlan offenzívája a házasság követelései ellen, ahogy a XX. századi – az előbbi következetes folyományaként – a szexualitás kéjökonómiájának támadása a szerelem követelései ellen. Az első nagy kérdést, mely a szerelem offenzívájából következik, azt, hogy elég erős-e maga a szerelem érzése a család megalapozására, a következmények megválaszolják, melyek most már a szerelemkoncepciók zavaraiban nyilvánulnak meg. A házasság intézményének megrendülése, melynek autonóm ésszerűségét a szerelem vonta kétségbe, végülis nem a szerelem, hanem a szex győzelméhez vezetett. A szex és a család közötti közvetítők (szerelem, házasság) gyengülése révén az átalakulások abszolút győztese a szex, s abszolút vesztese a család. A család leépült, hiányos struktúrái valószínűleg nem egyszerűen a régi struktúrák csonka változatai, inkább pontosan a követelményeknek megfelelően strukturált új nevelő és beavató gépnek látszanak, mely kötöttségeket és kötődéseket nem ismerő, sikerorientált, rámenős, erőszakos, hideg és könyörtelen embertípusokat hoz létre, a globális turbókapitalizmus janicsárhadseregét, új népvándorláskor győzelmes nomádjait. A gyengédség és pátosz mozgatóit leváltja a lélekben a sóvárság és gyűlölet.

Szexualitás és házasság, ösztön és társadalmi intézmény: tartós és biztonságos társadalmi létformák feltételei között erős állandók, melyek kapcsolatából az erotika és szerelem egyaránt kieshet. A házasság nemcsak hedonisztikus, tisztán utilitarisztikus viszonyokból is levezetheti az etikát. A házasság és család egyaránt működőképes szerelem nélkül, melyet sem az írott törvény, sem az önmagukat spontánul újratermelő bevált viszonyminták nem feltételeznek. A szerelem gyakran megfoghatatlan mítosz marad, míg a realisztikus egyedek a kezdetben döntő erotikus hasznot később döntően gazdasági hasznosságokra cserélik. A szeretet megvan a szerelem közvetítése híján, a kötelesség érvényesülhet a szeretet közvetítése híján. Mind a házasság, mind a család boldogul a szerelem sőt a szeretet közvetítése híján, kötelességérzet híján azonban nem boldogul. Ha a viszonyok kedvezőtlen mivolta minden más kötőerőt megtámad és felemészt, nemcsak arról van szó, hogy még mindig megmarad a kötelesség. Ennél többről van szó: ő válik végső szenvedéllyé (pl. a *300* című filmben). A végső kötőerőt nem tudja átruházni a társadalom a kötelességről az utilisztikus funkciókra, melyek zavarai a viszonyt a kötelesség stabilizáló ereje, öncélúsága híján azonnal felbomlasztják. A libidó visszaáramlása, mely a nemileg semleges testrészek felé indult,

végül eléri a semleges személyeket („felebaráti szeretet") és a társadalmi viszonyokat („kötelesség"). Mindebben nem a libidó elnyomását, elfojtását, hanem egyre tágabb életkörök libidinózus megszállását látjuk. Nyugodtan beszélhetünk a kötelesség szerelmeseiről. Persze nem a posztmodern világban. Ha eljön egy nemzedék, amely nem tud többé azonosulni Petőfi szavaival („Sehonnai bitang ember, Ki hogyha kell, halni nem mer…"), akkor ez az 1 + 1 = 1 képlet végét is jelenti, amelyet mi a szerelem, képleteként alkalmaztunk, Hegel a házasság és család képleteként: „A szeretet általában azt jelenti, hogy egységben tudom magamat valaki mással, úgyhogy nem vagyok elszigetelve magamban, hanem öntudatomat csak magáértvaló létem feladásaként nyerem, s azáltal egységben tudom magamat a másikkal és a másikat velem." (uo. 186 – 187.p.).

A házasság a házasságért a szellemi öncélúság modellje, melyhez képest a szerelem a szerelemért vagy a művészet a művészetért az érzékiség jogainak visszakövetelését jelentik. A házasság öncélúságának értelmét a szerelem XIX. századi és a nyers szex XX. századi győzelmének fájdalmas mellékhatásai kezdik megvilágítani.

A *Hová lettél drága völgyünk* anyafigurája királynő és cseléd, de nem szerető-típus, a szexobjektumnak még emlékére sem utal. A házasság emancipálódik a szerelemtől, ahogyan az erotika a nemzéstől és a szeretet az erotikától. A házasság mint a kötelesség függetlenülése az emóciótól, a házasság autonómiája nem feltétlenül emocionális lemondás. Senki sem tiltja a szerelmet a modern generációk sorának, akik a szerelemből a házasságba menekültek. A szerelmi házasság túl sokat követel, túlságosan megterheli az érzelmet és fantáziát, ezért menekülnek a nagy elvárásoktól, a túl regényes ön- és te-kép nyomásától szorongatott frusztrált emberek a szerelem nélküli házasságba és a házasság nélküli szerelembe. A szerelem soha nem tudta magát olyan világosan definiálni, mint a kötelesség, s ugyanakkor nagyon sokat követelt. A kötelesség ezzel szemben elvesztette szigorúságát, s a köznapokban utilizmus és megszokás kapcsolatára hagyatkozva csak nagy válságok idején lépett fel és avatkozott be a kisszerű de hasznos és kényelmes banális viszonyokba.

A *Thrill of a Romance* című film ifjú férje már az esküvőn türelmetlen, a nászúton pedig fontos tárgyalás szólítja el Esther Williams mellől. A modern házasság az elbizonytalanodott szerelem szerénysége; a szerelem emancipálódni akart a hasznosságtól, a házasság azért emancipálódik a szerelemtől, hogy megtérjen a hasznossághoz. A regény és film által elterjesztett szerelem- és házasságkoncepciók, figyelmeztet Luhmann, a valóságban nem elterjedtek (Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 193. p.). A posztmodern kor embere nem az ideális világot, és nem is a szenvedélyes érzések megerősítését keresi a házasságban, hanem a megértésen alapuló kölcsönös segélynyújtást. A megértés posztmodern formája nem az individuális idea, nem a végtelen potencialitás megragadása az önmegvalósítás melletti bábáskodás számára. A megértés új formája türelmet és fegyelmet igényel s nem kreativitást és figyelmet, mert a megismerés nem egy totalitás végtelenségére és mozgására, hanem típusproblémákra, a személytelen viszonyok által túlságosan igénybe vett emberek köznapi típusdefektjeire, a mindennapi élet szükségállapotainak válságmenedzselésére irányul: ezért hisz annyira a kor a lelki, szellemi tréningekben. A kapitalista modernizáció majd a turbókapitalizmus viszonyaihoz alkalmazkodott posztmodern szerelem leviszi a személyes viszonyok relevanciaküszöbét (uo. 200. p.): mindent meg kell érteni és mindenkit meg kell érteni. A kiábrándult énlefokozás a társas viszonyokban értékesül, mint a kötelező mindent megértés érzelmi apriorija.

A szerelemből barátság maradt, mely a házasság alapjául szolgálhat: „a jó házasság a barátsághoz való tehetségen alapul" – véli Nietzsche (Menschliches, Allzumenschliches. In. Schlechta /hg./ Nietzsche – Werke. I. 647.p.). A szerelem, Nietzsche szerint, két személy egymás iránti szenvedélyes bírvágya, míg a barátság két személy közös bírvágya valami magasabb, egy ideál iránt (Die fröhliche Wissenschaft. Nietzsche – Werke II. 322. p.). A barátság felértékelése – mely társadalmi kötöttségként gyakorlatilag megszűnt, s így menedéke lett a szerelem, melynek viszont ő gyakorlatilag már csak pótléka: tehát a helyére nyomul áttelelni a viszonyok hidegét – a tárgyszeretet általánosulásának feltételezése révén a szeretet progressziójaként is értelmezhető. A szerelem az érdeklődés kifelé fordulása. Az ember a „te"-ből érkezik, honnan száműzetik, illetve aki ellen fellázad. A szerelem regresszív-ekszta tikus mozgása a „te" felé irányuló erőteljes visszatérési szándékot tartalmaz. A házasság a „te"-viszony eme regresszív késztetéseinek legyőzése, a közös érdeklődés ama kifelé fordulása, amit Nietzsche a barátság jellemzőjeként ábrázolt: a barátsággá szerveződött szerelem témája nem a te, hanem a szerelemben egyesült én és te közös témája a világ. Nietzsche szép koncepciója: „A házasság mint hosszú beszélgetés." (Menschliches, Allzumenschliches. In. Werke. I. 651. p.). Az ember csak azt vegye el, véli a filozófus, akivel érzése szerint élete végéig jól el lehet beszélgetni, mert minden egyéb ideiglenes és átmeneti, csak a beszélgetés kíséri végig az életet. Ez voltaképpen egy átszellemülési modell, mely még tovább is gondolható: a mélyen értő egymásra találás esetén már erre a beszélgetésre sincs szükség, a házasok enélkül is értik egymást, beszélgetésüknek nincs szüksége külső, idegen médiumra.

A posztmodern első szakaszában a válságmenedzselési szövetség az ideál, második szakaszában, egy kegyetlenebbé vált világban, felszámolva az empátia és könyörület imperatívuszait, a kölcsönös válságmenedzselés szövetségi viszonyai átállnak a kölcsönös teljesítmény fenntartás és fokozás szövetségi viszonyaira. A személyes válság kizárja a párkapcsolat kezdeményezését, s feljogosít a párkapcsolat megszakítására (ez a kimaradt modernizálás alapján élenjáróan kíméletlen posztmodernizálást hajszoló Magyarországon a lelki mozgalommá vált „Terézanyu"-komplexus lényege /*Állítsátok meg Terézanyut*/).

20.24. A házasság válsága

Láttuk, hogy a szerelemmel szemben éppúgy helye van a házasság öncélúságának, mint ahogyan a szexualitásra ráépült az erotikáé, és az erotikára a szerelemé. Míg az erotika és a szerelem bomlasztották a szexualitás eredeti céljával való viszonyt, a házasság éppúgy képes visszavezetni a nemzéshez, mint barátságként továbbra is távolodni tőle. A tudósházaspár „gyermeke" lehet egy bomba, a művészházaspáré egy könyv vagy szobor. A *Turks Fruit* című filmben valóban a szobor van a gyermek helyén.

A polgárság olyan intézményt vélt nyerni a házasság által, mely egyszerre képes növelni a viselkedés szabadságfokát, felelősségét, alternativitását, és ugyanakkor szilárdítani a viszonyt, megvédve az érzelmek ingadozásaitól. Közben azonban, ellentétben a tradicionális társadalmakkal, ahol nem láttak alternatívákat, a házassággal egyre kevesebben elégedettek. A hedonisták és libertinusok túl szigorúnak tartják a házasságot, mert le kell mondania az erotika korlátlan kiéléséről, a szüzességi fogadalmat követelő papi magaskultúrák ezzel szemben még mindig túl testies, korlátolt, földhözragadt, triviális viszonynak érzik, mely

messze van a megvilágosodás felé vezető szellemi út első komoly vívmányaitól. Azok a gátlásokkal és tilalmakkal, ezek az ösztönökkel való házasemberi megalkuvásokat dorgálják. Azok az érzékiség szabad kiélését, ezek a szellem szabadságát hiányolják a házasságból. A házasság sem olyan erős intézmény, mely ellenállhatna a minden intézményt megtámadó, kikezdő és próbára tevő modern mobilitásnak. Ezért, miként a szerelemnek szüksége volt a házasság megerősítésére, úgy a házasság is igényli a szerelem támogatását.

A kispolgár vágyott a szerelemre, de csak a házasságban hitt. A szerelem illumináció, csak a házasság érdekei bizonyosságok. Miután vége a kettős erkölcsnek, a polgárok ki merik mondani kételyeiket, s a szerelmet prózai szexuális és gazdasági indítékokra bontják, váratlan módon a házasság is összeomlik. Azok a változások, melyek a rajongó szerelemmel szemben az okos házasságot erősíthetnék, végül a házasságnak sem használnak. Az utilisztikus szövetség vagy a kötelességtudat a szerelem által kinyilvánított érvényvízió híján megkopik, nélkülözi a lelki támogatást a szellemi kötelességtudat. Még ha sikerül is megélni és végig csinálni e kötelesség követelményeit, az eredmény lelki ára nem feltétlenül vonzó a környezet és az utókor számára.

Etnológusok gyakran utaltak rá, hogy a legalacsonyabb fejlettségű, vagyis az őseredeti viszonyokhoz leginkább rokonuló társadalmi viszonyok között a monogámia uralkodik, a házasság érzelmi vonzalmat feltételez és nem gazdasági érdekeken alapul. A házasság és a család a biológiai létforma öröksége, melyet a szocius alternativitása, az ösztönszegény lény labilitása alapján, megerősít vagy elvet. Változatos utak nyílnak: család házasság vagy házasság család nélkül, tiszta erósz mindkettő nélkül, vagy akár nyers szex, erotikus kultúra nélkül. A házasság és család funkcióit átvehetik fizetett szolgáltatások, s a későkapitalizmusban az erósz is fizetett szolgáltatás; az egyén mind több életfunkcióját adja specialisták kezére, akikhez úgy kötődik, mint a gyermek, mert nem tudja felvállalni, megtanulni, öntevékenyen ellátni az anya által a gyermek éretlensége idején ideiglenesen pótolt gyakorlati funkciókat. Az ily módon kiszolgáltatott egyed életét a maga specialista funkciójára alapítja (azaz egy területen szolgáltatóként lép fel, hogy az összes többi téren fizetni tudjon fogyasztóként), de a posztmodern civilizáció végül ezt is szétrombolja, a maradék kompetenciát is megtámadja, a tudást gépesítve, computerizálva, s a gépkezelőket és kiszolgálókat nem engedi elmélyülni és meggyökeresedni egy szakmában. A szakcseléd nem lehet többé mester, így a realitással való utolsó kapcsok is elszakadnak. Az ember a receptivitásban keresi léte igazolását, az új világot elnevezi élménytársadalomnak, s kimérákat üldöz, a szex is virtuálissá válik.

A házasság és család helyzetének, szerepének történelmi alakulását a film a szülő-gyermek viszony problémái segítségével dramatizálja. Az utóbbi évtizedek tömegfilmjének egyik kedvenc témája a szörny-gyermek. Az *Exorcist*-gyermek tombol, magát sem viseli el, nemcsak a társakat, az *Omen*-gyermek intrikál, a világot követeli magának. A gyermek mint tettes képe egyre szörnyűbb formákat ölt. Ne csak a zombifilmekre vagy a *Kannibál bébik*re gondoljunk, hanem mindenek előtt Cronenberg *Porontyok*jára.

A gyermek mint áldozat tematikája korábban futott csúcsra a tettes-gyermek témájánál. Az áldozat-gyermek korai példája a *Letört bimbók*, a téma kimagasló művészfilmi változatai a neorealizmus korához kötődnek (*A gyerekek figyelnek bennünket, Valahol Európában*). A téma utolsó klasszikus remekműve a *Négyszáz csapás*. A gyermeki szenvedéstörténetnek a *Törless iskolaévei* filmváltozata már másodlagos, kevésbé temperamentumos, mesterkéltebben művészkedő változata. A gyermeki szenvedéstörténettel szemben mind inkább előtérbe

kerülnek a „dühöngők" (Nicholas Ray: *Ok nélkül lázadó*, Corman: *The Wild Angels*). Az egzisztencializmus és szocializmus reményeinek kihúnyását előlegezi a *Dühöngő ifjúság*. A magyar film a hetvenes évektől a mai napig variálja a kamasz lázadás és kallódás tematikáját (*A kis Valentino*).

Az egzisztenciális válság (= a lenni-tudás válsága) olyan örvény, amely a környezetet is magával ragadja. A gyermeki és szülői funkciók pusztulása romboló kölcsönhatásra lép. A folyamat már az ötvenes évek filmjeiben nyomon követhető. A szülő illetve a felnőtt világ túlkövetel teljesítményben és ezzel rombolja a gyermek vagy ifjú önbecsülését (Jerry Lewis játszik ilyen megzavart önérzetű figurákat); a gyermek túlkövetel anyagiakban (*All that Heaven Allows*) és lenézi a szülőt vagy szégyelli őt (*Imitation of Life*). Alföldi Róbert *Nyugalom* című filmjében anya és fiú beteg, romlott viszonya, gyűlöletszerelme a közegébe bekerült fiatal nőre is rombolólag hat.

Párhuzamosan bontakozik ki a családi pokol képe a művészfilmben, és bomlik le a szerelmi paradicsom képe a tömegfilmben. Az individualizmus felszabadulásakor a szerelemmítoszok szolgálták a várakozási magatartás felpörgetését. A felpörgetésre a posztmodern nemi életnek is szüksége van, de a most felpörgetett várakozási magatartás tisztán érzéki, nem érzelmi jellegű. A posztmodern társadalom a pornográfia és prostitúció rehabilitálása felé tart, már folyik a tisztes mesterségnevek keresése. Logikus, hogy miután a lelki segélynyújtást átveszi a partnertől a pszichológus, a nemi aktus funkcióját átvállalják a lombikbébiket és klónokat kínáló orvosok, az orgazmusokról is szakemberek (vagy gépek) gondoskodjanak. Az eredményt e társadalom függetleníteni akarja az érzelmek ingadozásától és a kaland rizikójától. A plasztikai sebészet az egyformaság boldogságát ígéri az individuális eset mivoltában bizonytalan és boldogtalan egyénnek, a technika pedig biztosítja mindenki számára a garantáltan azonos, előírásszerűen tökéletes érzeteket. A páros viszony ezzel teljességgel antikválódik, intézményesítési formáit pedig lenézik az új generációk. Ha az egész előző történet, amelyet elbeszéltünk, a libidónak a végcéltól való visszaáramlásáról szólt, a posztmodern teljesítménye e visszaáramlás megfordítása és a libidónak a végcélnál való koncentrálása, ami már nem a nemi aktus, hanem annak is a „vége", az ideális megkönnyebbülés.

20.25. Az agapé borzalma és a caritas iszonyata

Miért sír és verekszik a kisgyermek? Miért rúgja szét a kisfiú a hangyabolyt és tapossa ekstázisban a hangyákat? Miért játszik olyan nagy szerepet a fekete fantasztikum a mesékben? Az általános iskolából hazatérő rokon kislány mondta egyszer, őt idézem: „A jó emberek unalmasak és nem őszinték!" Mi az oka, hogy a „jók" kenetteljesek, álszentek, unalmasak, nem érdekesek, nem őszinték és nem szerethetők? Mi az oka, hogy az „outlaw" az amerikai film főhőse, és ezzel aratott világsikert? Mi az oka, hogy a destrukció, a katasztrófa és a fekete fantasztikum tematikájának szakadatlan offenzívája a filmtörténet? Fekete és fehér fantasztikum viszonyát kaland és próza viszonyához hasonlítottuk: mindig van egy radikális és egy kompromisszumos, egy banalitástávolibb és egy banalitásközelibb lelki pólus. A *Szerelmesek románca* című filmben ezt a színes illetve fekete-fehér képsorok váltakozása fejezi ki. Érthető, hogy a megismerő és cselekvő képesség fegyelmezési folyamata a feketétől a fehér mágiához vezet, de most az a kérdés, miért keressük a végső felfordulásban a végső identi-

tást? Miért félti az ember, az eredeti ember, a lázadó ember, a kis ember azaz a gyermek, a kamasz a nevelőktől identitását? Ugyanúgy, ahogy a kisember (a western lázadó parasztja, aki új, szabad hazát keres vagy Capra kisembere, aki a milliomoslány helyett a titkárnőt választja) is félti identitását a az apologetikus kényszerkultúrától. Vagy ahogy a népkultúra is a karnevalizmusba menekül a represszív parancskultúra elől.

A szerelemmitológia alapproblematikájának előzménye fekete és fehér mágia konfliktusa. Miért infantilizál az átlépés a feketéből a fehér mágiába, a horrorból a mesefilmbe? (Ugyanakkor mi az oka, hogy az utóbbi az előbbiből él, annak motívumai szelidített változataként?) Az egész szerelemmitológia ezt a konfliktust idézi az erotika „fekete mágiája" és a szerelem „fehér mágiája" viszonyában. A szerelmi tematika lényege a fekete és fehér fantasztikum közötti őslépésnek a belső kalandba való transzponlálása. A művészfilm is ugyanezzel a problematikával küzd, de a szerelmespár viszonyából az én önviszonyába emeli át azt. Egyik oldalon: entrópia, hőhalál, tágulás, robbanás, káosz, anyag. Másik oldalon: negentrópia, frigiditás, tömörülés, stabilitás, zártság, rend, forma. A tömegfilmben a pár koherenciája vagy szétesése a fő kérdés, a művészfilmben az én koherenciája vagy szétesése, és az utóbbi a párproblémákat is az énproblémára vezeti vissza.

Egyik oldalon van a szubsztancia és az anyag, a másik oldalon a programok és a formák. Egyik oldalon a hajlamok, másik oldalon a parancsok. Az ember pedig zavart lélekkel néz szembe ellentmondásukkal, mert érzi, hogy a vallás parancsolatai egyáltalán nem esnek egybe az aktuális hatalom parancsaival. Az identitás szubsztancia és nem forma, ezért félti az ember a hazug formáktól. A formavilágok az átöltözésből, jelmezszerűségből és maszkírozásból élnek, ezért az üzlet rájuk épül és belőlük él. A szubsztancia nem divatcikk, a szubsztancia folyamatos és nem váltogatható, ezért nem jó üzlet, s a kapitalizmus igyekszik is szabadulni tőle, nemlétezővé nyilvánítani.

Ha oszlopba rendezve ábrázoljuk az időket, a bontástól függ az oszlop nagysága:

Újkor
Középkor
Ókor
Őskor
Állati élet
Élettelen anyag
Semmi

Thalasszális és thanatális orgazmus megkülönböztetése a regresszió kérdése: az idők mélyében mennyire hatol alá a felrázó és kifordító izgalom? Az egyoldalúan szubsztanciális érdeklődés (pl. a misztikában) üres póznak, felszínes retorikának, puszta hárításnak vagy kompromisszumnak érzi a formát. A formális műveltség ezzel szemben mindent destruktivitásnak érez, amit Goethe még az „életszellemek" munkájaként ábrázolt. Ha a kultúra győzni akar és a nevelés hatékony akar lenni, el kell sajátítania az „életszellemek" erejét. Ehhez pedig rendelkeznünk kell a./ a hozzáférés és b./ a megszólítás képességével (ami érzékenységet és technikákat is jelent). A pszicho- és biogenetikai rétegek örvényszerkezetté mozgósulnak az izgalomban. Az alászállás azért mozgósít mind nagyobb erőket, mert a holt

anyag majd a semmi hívását, szólítását érzékeli az izgalom (kihívásként vagy fenyegetésként). A *Rog* rendőre előbb öngyilkossággal kísérletezik, majd egy halott nőbe szeret bele, s addig ül a nő képe alatt, melyet a köré elhelyezett gyertyákkal mintegy oltárrá varázsol, amíg a nő belép az ajtón. Épp mert ilyen előzmények után lép be, kész aztán a rendőr a maga egész karrierjét, egzisztenciáját feláldozni érte. Mintha a nőt a lét legménye, a rétegrendszer egésze értelmében vett idők teljessége küldte volna.

A jelzett erők („életszellemek") minden cselekvésben jelen vannak, ha nem is a felszínen munkálkodva, nem is a tudat odafigyelését követelve, de energiaforrásként a döntések és a kivitelezés képességét megalapozva. Minden elméleti és gyakorlati problémamegoldás feltételezi a velük való kapcsolat felelevenítését, ami annál nagyobb határozottságot és fegyelmet követel kordában tartásuk és produktív alkalmazásuk érdekében, minél mélyebb erőt hívunk fel az idő (a lét) mélyéből. Ezért a legmagasabb erők energiaforrásai is végső soron a legalacsonyabb erők.

A szerelem nem a bűn, a perverzió, a gonosz hiánya, hanem sakkban tartása és jóvátétele. Ebben az értelemben a jó és rossz teljessége, de ez nemcsak a szerelemről elmondható. Még inkább igaz ez a szeretetre, mert a szerelmet a természet jutalmazza, függvényei érzéki prémiumszituációk, míg a szeretet ezektől visszaretten (s nem az incesztustilalom kényszermorálja, hanem az incesztusiszony lélekontológiája az igazi magyarázat). A szeretet nemcsak akkor kegyetlen, ha kisiklott. A termékeny kegyetlenség a szeretet és a kötelesség közös vonása. A szerelmet már gyakran tárgyaltuk a háborúval való összefüggésében – most a szeretetet kell a forradalommal összefüggésben említeni, mert a termékeny kegyetlenség a forradalomban a legfeltűnőbb. Az italowesternek az önzés kicsinyességével indulnak és a nagylelkűség egzaltációjával végződnek. Az aljas kegyetlenséggel indulnak és a fenséges kegyetlenséggel végződnek.

Schellingnél az Atya a múlt, a Fiú a jelen és a Szentlélek a jövő. Az Atya felel meg a tudattalannak és a Fiú a tudatnak. Hol van az Anya? A szellem vagy a személyiség mint kibontakozó történeti mozgás, drámai vállalkozás a jövőben él: ebben az ek-sztatikus mozgásban találja meg dinamikus identitását. Ennek az eksztatikus perspektívának a dinamikáját nem magyarázza kellőképpen sem a múlt kulturális öröksége (parancsai), sem a jelen feltételei (az „objektív szükségszerűségek"). Az ek-sztatikus mozgás egy őslökés felé mutat vissza. Nem az elfojtott eredeti anyai egység visszatérése-e a „Szentlélek", mint közvetítő Atya és Fiú között? De közvetítő közelibb viszonyokban is, én és önmagam, barát és sorstárs, férfi és nő stb. között. A mozi mitológiájában az anya a legrejtőzködőbb, a cselekményekben való ritka jelenvalóság, s a jelenvalóságban való korlátozott megmutatkozás értelmében is. A mozikultúra egésze valami félénk szeméremmel fordul el az anyától. A mozimitológiában az anya (a Szentlélek) a rejtőzködő kezdet, az Atya (a jelen) és a fiú (és a lány) a jövő. Az Atya ezúttal a lét, a fiú a létező és az anya az elfojtott preontologikus. Az elfojtott preontologikus képének tekinthetjük a lacani agalmát, s az utóbbinak a többi tényezővel való kölcsönhatása, a differenciális energiák felszabadulása az, amit az érzékenység maghasadásának neveztünk. Az emberben tehát van egy mag, amely a kultúra örök kihívója. A forma a fáradás, a kölcsönös szorongattatás és sakkban tartás műve. A szerelem és a szeretet túljut a formákon, eljut az agalmához, ami messziről nézve, ahogyan az egzotikus utifilmek mint lelki utazások elemzésekor láttuk, sárból kicsillanó rejtett kincs, közelebbről a személyiség olyan magva, amely még közelebbről szemlélve a maghasadási reakció helye – ezt nevezték a régiek

az „életszellemek" munkájának, s ennek védőburkaként születik és ezt veszi körül egyre növekvő védőpajzsként a lélek, a szellem és a kultúra.

Ebben a szellemben kell tanulmányoznunk a szeretetet. Minden kulturális tény születésének metaforájaként használtuk a maghasadás fogalmát, amiből az következik, hogy mind felforgató erőként tör be a világba, megrendít megállapodott egyensúlyokat, ezzel nyugtalanságot, felháborodást és erőszakot nemz. Az erőszakként átélt erő ellenerőszakot mozgósít. Ha az újban nincs elég alkotó, kivitelező és mozgósító erő, ezzel a régire hagyja a világot. A régi azonban éppen azért régi, mert már nem tudja a világot összetartani, s a szétzüllési folyamat kényelmét azonosítja a szabaddal és kellemessel.

A művészfilm, egyik változata Bresson óta filmműfajként próbál kialakítani egy diszkurzusformát, amelynek funkciója az istentelepítés. Hogyan lehet az „Istentől elhagyott" vagy „istentelen" világba Istent telepíteni? A nagy összetartó fikció lenne a megváltás? A jó fikciója vagy a rossz fikciója tart-e össze? A jó fikciója a lenni hagyó erőket süríti, a rossz fikciója olyan erőket, amelyeknek ellen kell állni, de ezért az ellenálláshoz is kellenek. Ha jó minden, el kell fogadni, hagyni kell lenni, történni, ami van és jön, ha ellenben rossz a világ, sürgősen és határozottan kell cselekedni. A szükséges rossz a változtatás feltétele. Hol van a jó? A világ betegsége, hogy férges: akkor azonban a jó a féreg betegsége, azaz pontosan az, amit ez a világ rosszként él át, mert fenyegeti őt.

A tudás a tényekről, a hit a lényegről tud. A tudás reaktív, a hit performatív. A tudás válaszol a rosszra, a hit előhívja a tényből a lényeget, amit csak ő lát, ehhez azonban erőszakot kell gyakorolnia a puszta tények rendje fölött. A tény számára fájdalom a lényeg, mintha a törpének óriást kellene szülnie. Az *Asambhav* énekesnőjéből a szerelem, bártulajdonosából a barátság hozza ki a korruppált lényeget. A *Lajja* bábaasszonya a szülés specialistája, de az ölés specialistájának segítsége szükséges, hogy legyőzzék azt a világot, amelyben megfojtják a leány csecsemőket.A szerető sem tudja a szeretetet egyszerűen lenni hagyni, mert minden szeretet teremtő beavatkozás, s mint ilyen az imádat is zaklatás. A hit is Isten permanens zaklatása.

„Szökj el vele, mert ha kiderül, hogy bűnös, akkor sem fogod letartóztatni,." – tanácsolja a *Rog* egyik rendőre a másiknak. A nő pedig akkor adja oda magát, amikor nyilvánvalóvá válik a férfi érzésének feltétlensége.

A szerelem (a szerető)

1./ megnyitja magát a megfejthetetlen mélység számára, ami a szeretettben több önmagánál,

2./ tolerálja azt is, ami kevesebb benne önmagánál,

3./ e kettős megnyílás által megnyit valamit a szeretettben, ami az illetőben a szerelem által tételeztetik,

4./ és a kettős megnyílás is megduplázódik, amennyiben magát is felkínálja a másik reá irányuló nyitó és alkotó intenciói számára.

A szeretet megerőszakol: ráerőszakolja az emberre a benne lakó lehetőségeket. Ha van valami, ami a szeretett személyben a szerelem által reflexiven tételeztetik, ez azért lehet így, mert a magva megvolt benne, támaszt talált a vágy az illető létében. A szeretett személy nemcsak a másik vágyára vágyik, hanem a másik vágyának teljesítésére is. A szerelem (és még magasabb fokon, teljesebben, az érzéki szférától függetlenül is, az élet egészére irányuló módon: a szeretet) felkelti a vágyat, hogy az ember az legyen, amit a szerető személy lát benne.

Begyújtja a robbanó anyagot, mely parázslik és sül a személy mélyén, de az élet és a nevelés egésze ártalmatlanította. Szeretni tehát korántsem veszélytelen és ártatlan dolog: az ember nem tudhatja, mit szabadít fel, akár a szeretett személyben, akár a szeretőben magában.

Mindegy, hogyan nevezzük: agalma, lényeg, titokzatos x: a szerelem tárgya nem pusztán a szalonképes jegyek választéka. A szeretet be- és elfogadó képessége, feldolgozó (és ezzel együtt alakító) ereje pedig még nagyobb, mint a szerelemé, hiszen a szeretet tiszta szeretet vagy abszolút szeretet, míg a szerelem érzéki szeretet, azaz kevert, vegyes szeretet. Azt is mondhatnánk, hogy a szerelem nemesedési folyamat, melynek célja a szeretet. A szerelem maga a szerelem létrája! A szerelem létrája túlvezet magán. Jelen pillanatban az elfogadás korlátlanságának feltétlensége a problémánk: a szeretet mint sötét erő. A szeretet (és a szerelem mint erotikus szeretet) nem a tulajdonságoktól függ, hanem a tulajdonságok értékelése függ a szeretettől illetve szerelemtől. Ezért mondják, hogy az anyaszeretet vak, de az is lehet, hogy a világ vak arra, amire az anyaszeretet látó. A szeretet duplán sötét erő, mert mindkét félben felszínre hozza a „megfejthetetlen x"-et, olyan erőt, amelynek elbírásához összes többi erőire szükség van, s amelynek megfejthetetlensége nem azt jelenti, hogy értelmetlen vagy érthetetlen, hanem azt, hogy megfejtése nem lezárható. A szerelem azért sem ismerheti meg tárgyát,mert az nem holt tény, hanem a szerelem teremtménye,: „az igazi szerelem performatív abban az értelemben, hogy megváltoztatja objektumát – nem az idealizáció értelmében, hanem abban az értelemben, hogy egy rést teremt benne, egy rést a személy pozitív ismertető jegyei és az agalma, a szerető titokzatos magva között (az ember ezért valakit nem a tulajdonságai miatt szeret, amelyek miatt megérdemelné, ellenkezőleg, ezek a tulajdonságok csak a szerelem miatt jelennek meg szeretetre méltóként.)" (Slavoj Žižek: Parallaxe. Frankfurt am Main. 2006. 411.p.). Lacan szerint a szerelem olyat ad, amivel az illető nem rendelkezik és nem is akarja bírni; olyan ajándék, amelyről a másik nem tudja, hogy kell neki. A kötelesség nem a közösség ugyanilyen ajándéka-e az egyénnek? Az *Asambhav* hőse pl. hasonló módon viszonyul a nőhöz és a hazához, ezért a kötelesség és a szerelem teljességgel azonos módon működnek a cselekményben. A haza és a kötelesség ajándéka a hős számára a hős különleges teljesítménye és a hős ajándéka a nőnek a nő különleges varázsa.

A szerelem erotikus szeretet, mely kevésbé kontrollálja a vágyat a tiszta szeretetnél. Žižek szerint a szeretett személy elérhetetlen része, „az, ami benne megvonja magát tőlem, pontosan a helye a saját vágyam beírásának a szeretett objektumba." (uo. 412.p.). De a saját vágyam vajon nem azt írja-e be a másik lélekbe, ami a magam elfojtott közepe, amit a mélylélek nem mert a tudatomba kiírni? *A zongoratanárnő* hősnőjének vágyaitól nemcsak viszariad szeretője, még meg is undorodik a korábban csodált nőtől. Žižek azonban fordulatot hoz a film értelmezésébe: „És mi van, ha a fantázia, amit leír a szeretője számára, valójában annak fantáziája, amit az szeretne megtenni vele, és épp azért undorodik, mert a nő az ő saját fantáziáját teljesíti direkt módon számára?" (uo. 410.). Mindezt elfogadva egyúttal tekintetbe kell vennünk a nőképek erotikus kettősségét, melyhez hasonlót a film a férfiképek terén nem az erotika, hanem az iszonyat szimbolikájában dolgoz ki (*Dr. Jekyll és Mr. Hyde*). A *Mazaa – Mazaa* című filmben az egyik nő barát, szerelmes és munkatárs, a másik sárban fetrengve nyúl fel ölelő karral, hogy lerántsa magához a fehér zakós férfit, és elmerítse a sötét kéjek elnyelő mélységébe a föléjük hajló trópusi növények rejtekén. Mindkét nő erotikus, de az egyik erotikáját ártatlan, a másikét ártalmas, veszedelmes, kockázatos, költséges vi-

szonyként jeleníti meg a film. A fantázia azt is beírja a szeretőbe, amit az én nem mer, és azt is, amit nem tud megtenni. Azt is, amivel kevesebb magánál és azt is, amivel több magánál. A földi kárhozat és az üdv kérdésére is a szeretőben keresi a feleletet.

A szeretet eljut az agalmához, de vissza is kell jutnia a formához. Jó lenne, ha nemcsak bekapcsolni, kikapcsolni is tudnánk az atomreaktort. A szeretet önmegerőszakolás is, magát is megerőszakolja, abban az értelemben, hogy ne pusztán felpiszkálja, hanem az együttélés kritétiumainak megfelelően dolgoztassa az alvó többletet. A kultúrának erősnek és következetesnek kell lennie, szüksége van a morál hatalmára, de a morál hatalma is gyenge az erény szenvedélyéhez képest. Az atyai örökség kontrollálhatóbb mint az anyai: a morál kontrollálhatóbb mint az erény. A kötelesség kontrollálhatóbb, mint a szenvedély. A törvény kontrollálhatóbb, mint a kötelesség szenvedélye.Az agalma, a titokzatos x kontrollját szolgáló erők, kontrollhatalmuk teljesítőképességük mértékében tesznek szert maguk is félelmes minőségekre. Ha nem így volna, nem léteznének olyan kategóriák mint a fenség vagy a tragikum, az esztétikum szférája pedig a giccsével esne egybe.

Az „empirikus erény" mint két véglet közötti középérték „szenvedne a mértéktelenség által." (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. Bp. 1959. 2.köt. 254.p.) Az erény hiánya olyan szenvedély, amely szenvedés, őrjöngés, önkínzás. Ez az empirikus erény mint bemérhető, kiszámítható, kalkulálható erény, a források erejével sem rendelkezik már, és a célok nagysága sem mozgósítja; ennyiben legfeljebb egy kész, statikus világ erénye. Hegel idézett passzusa az arisztotelészi erényt ábrázolja. Az alkotó erényben van valami elementáris, személyes és megfoghatatlan: nem előírható, csak a szenvedély, a szenvedélyes törekvés műve lehet, tehát nem a saját kiindulópntja, vagyis a bűn és az elégtelenség kell hogy a kiindulópontja legyen. Hegel az erény anyagszerűségének korlátaival magyarázza az arisztotelészi erény korlátait: „Az erény nem abszolút értelemben magában meghatározott valami, hanem egyszersmind valami anyagszerű, amely természeténél fogva többre vagy kevesebbre képes." (uo. 255.). Az anyagszerűség által azonban már az erény is be van oltva az anyagszerű mélységével, az agalma x-évl, s a magasra törés végtelenségével, amely utóbbit Hegel kötelességként állít vele szembe: „A mi felfogásunk szerint ellenben a kötelesség valami abszolút értelemben önmagában létező, nem pedig közép-létező végletek között, amelyek ezt meghatározzák…" (255.). A hegeli kötelesség mélyebben merít a szenvedélyből, mint az arisztotelészi erény: az erény öröménél mélyebb lehet a kötelesség borzalmának, szenvedésének vagy iszonyatának öröme, az abszolutság szenvedélyének öröme. A lehetetlen szenvedélyének öröme, a természetellenes szenvedélyének öröme azonos a végtelen túlteljesítés kényszerével, mint a specifikusan emberi életlendület sajátosságával. Hegel megjegyzi: „a természetes kapcsolat nem ésszerű" (256.). Természetes a család vagy az etnikum, szemben a házassággal vagy az állammal. Természetes a szex is, szemben a szerelemmel. A kettő közötti túllépés a szellem transza. A transz is a transzok transza, hiszen az erény is, mint jelezni próbáltuk, már maga is transz, a kötelesség pedig hozzá képest is az. Nemcsak a jó és rossz küzd egymással, a jó változatai is olyan hatalmak, melyek egymással is küzdenek, ezért az, amit gonosznak látunk, sokszor csak a másik jó. A szenvedéseknek megalkuvások és „paradigmaegyeztetések" általi csökkentése a jobb vagy fokozódásuk? A harc kiélezése, hogy a birkák oroszlánokká változzanak? Nem vitás, hogy különböző „jók" vannak, de nem egyenrangúak, mert az lesz a hatékonyabb „jó", amely képes nemcsak a másik „jótól", hanem a „rossztól" is tanulni. Ez a „daliás idők"

nagyságának jósága, a *Föltámadott a tenger* című film pl. az új „daliás idők" ígérete, melyet a katonai megszállás és az importált álforradalom nem hozott el, de 1956 egy pillanatra megvalósította, hogy örökségét 1989 újra ellopja, meghamisítsa és szégyenbe hozza.

A filmekben a szerelem a szenvedély, a házasság az erény és a kötelesség képviselője, s a kettőt a klasszikus elbeszélésben a szerelmi házaasság egyesíti. Az indiai filmben – az indiai kultúra modernizációs törekvéseiből fakadóan – a szerelemnek kell győznie a szülők számításaival és kasztgőgjével szemben (*Paheli*). A *Szerelmesek románca* című film ezzel szemben a szenvedélyes szerelmet túllépő viszonyként mutatja be a házasságot, s nem a szenvedélyes erotikus bűvöletre, hanem szexualitás és szeretet viszonyára alapítja az életet. A film hősének első viszonya örök ünnep és költői bűvölet, második és végleges viszonyából pedig éppen az hiányzik, amire az első redukálódott. Az orosz film még az indiainál is határozottabban ellenzi a posztmodern promiszkuitást. Bachofen joggal hangsúlyozza, hogy a szabad és nyilvános párzás nem a nő érdeke, mert az úrnőt leértékeli az egymással versenyeztetett nőstények halmazának tagjává. Az a nő, akinek házassága csupán a nemi vágyon alapul, csak ágyas. A társadalmi intézmények beavatkozása nem redukálható pusztán represszív momentumok gyanújára. A kapitalizmust megelőzően a hozomány sem pusztán a szerelem gazdaságnak való alávetésének intézménye, a hozomány társadalmasít, humanizál, a pusztán heveny ösztönérdekű, primitíven szenvedélyalapú viszonyok leértékeléseként (vö. Bachofen, 120.p.). A választási jog védelme nem egyszerűsítendő az ösztönválasztás jogának védelmére, hiszen az ösztön belekényszerít, dönt, taszít egy viszonyba: épp az, ami elveszi a választást (uo. 227.). Az embernek magamagától is védelmeznie kell választási jogát, s amig erre képtelen, a szülő kell hogy védelmezze azt, hiszen nemcsak a gyermek felettes énje fogható fel a szülői én kópiájaként, hanem a szülő felettes énje is a gyermeki felettes én előlegezéseként (ha a szülő képes előrelátóan, a gyermek jövendő érdekeit szemmel tartva dönteni). Szabad választás esetén gyakran a második választás az, ami nem őrült vagy ostoba, máskor számtalan választás mélyén csak az ismétlési kényszer dolgozik, de a hamis választásokból tanulni is lehet. A szülői választás, ha maga nem korlátolt, önző vagy defektes, épp a második választás intelligenciáját pótolta a hagyományban. Az *Aaja Nachle* című filmben kiderül, hogy a szülők választása volt helyes, belőle lehetett volna tartós viszony, míg a nő szenvedélyes döntéséből szinglisors következik, melyet a film elfogad mint termékenyen megélhető lehetőséget, de nem eszményít, mint a nyugati posztmodern. A szerelem vagy a házasság szempontjából a nemi vágy csak részösztön. A választási jog nem az ösztönös választásé, mellyel a modernség rendszerint azonosítja. Ösztön, lélek és szellem konfliktusa egymást bírálják felül a szerelmi választásban. De vajon nem hasonló-e a helyzet a politikában is? Nem hazugság-e a modern demokrácia egész választási rendszere, s nem ez sodorta-e katasztrófába a modern társadalmakat? A választók tudatlansága és a pártok lelkiismeretlen manipulációja következtében azt, ami történik aligha lehet szellemi értelemben választásnak nevezni, valójában az emberi butaságra építő és minden aljas eszközt igénybe vevő, többnyeire álalternatívákat nyújtó szóháború.

Azt mondtuk, a *Szerelmesek románca* megelégszik nemzés és szolidaritás, odaadás és hűség, megértés és elfogadás viszonyaival, s szex és házasság viszonyából végül kihagyja a szerelmet. A házasság szempontjából a szerelem is csak részösztön, hiszen a házasság mint az ananke ösztöne, eros, thanatosz és ananke együttműködésének, s külön-külön akaratuk transzcendálásának „ösztöne" is. A *Szerelmesek románca* a lemondás képességéhez köti a

beteljesedés lehetőségét, szkepszise csak kerülőút egy hosszú távon biztosítható csendesebb és morálisabb eufóriához. A *Szerelmesek románcá*ban a rajongó szerelemről kiderül, hogy csak szenvedélyes kötődés, a szerény szeretetről pedig, hogy nemcsak elmélyülni képes, hanem intenziválódni is, nem a szenvedélyes kötődés mágiája, hanem a caritas szerelemvallása értelmében. Ha a szex és a házasság közül kimaradt szerelem csak ígéret, csak a szenvedélyes kötődés színjátéka, akkor a házasság végül többet képes adni, mint ez a szerelem. Hiszen a szerelem úgy jelent meg, mint ami ígéret és megvalósítás között lebeg, míg épp a házasság a megvalósítás, amely annyiban több, mint puszta ágyasság, amennyiben bonthatatlan (ezért ragaszkodik az utóbbi feltételhez, mint a *Raja Hindustani* esetében láttuk, az indiai melodráma). Az orosz filmben a szenvedélyes kötődés konfliktusba került a honvédelemmel, a kötelességgel, míg a gyengéd és okos, szerény szeretet nem, ezért az orosz film az utóbbiban találja meg a lélek békéjét. Az orosz filmben a *Szerelmesek románca* idején a kötelesség szenvedélye már nem a hatalom direktívája. Az orosz hazaszeretet és nemzeti büszkeség, és minden, ami belőle a személyiség önmaga iránti elvárásai számára következik (nyugati szemmel: a „nemzeti nárcizmus") az orosz lélek és művészet konstansa.

Az agapé a lélek görög rétege, a caritas a lélek keresztény rétege. Nem abban az értelemben, hogy ők teremtették vagy a privilégiumuk lenne, mert az emberség egyetemes állandóiról van szó, de segítségükkel próbáljuk megnevezni és leírni a tárgyat, melynek tudatosításához hozzájárultak. Az agapé libidó és életösztön, a caritas libidó és halálösztön szövetsége. Az agapé az élvezetet, a puszta kellemességet örömmé, a caritas az örömöt szenvedéssé és a szenvedést örömmé változtatja. Az agapé a szeretet okossága (ahogyan Arisztotelész erénye esetében láttuk), a caritas a szeretet bölcsessége és őrülete.

A szexualitást hol a szükségszerűség nevében próbáljuk fegyelmezni és korlátok közé szorítani, hol a szabadság nevében. A realitásösztön a szükség, a gond, a szorongás – végső soron a létfenntartás – háborúját folytatja, és ennek érdekében fegyelmezi a szexualitást. Az agapé az akarat, a szabadság, a kultúra követelményeivel hozza összhangba a nyers, naturális igényeket, a caritas pedig beleviszi az agapé által képviselt harmóniakereső és egyensúlyteremtő viszonyokba a túlteljesítés szenvdélyét. Az agapé és a caritas is az intellektuális szeretet formái, de a caritas mélyebben merít a szenvedélyből. A caritas a szenvedélyen és a számításon túli fordított szenvedély. Az agapé mint intellektuális szeretet a szeretet visszatérése az életbe, kibékülése az élettel, mely – a kultúra következetes érvényesítése a mindent adó szeretettel mint indirekt öngyilkossággal szemben. Az agapé a szeretet idillje, a caritas a szeretet „keresztje". Az előbbi a kultúra összefoglalása, az utóbbihoz képest azonban már a kultúra is csak „részösztön". Az agapé az okos jóság, a caritas a jóság őrülete, az őskáosz fordítottja.

Más a szenvedélyen felülemelkedő kötelesség (*Casablanca*) és más a kötelesség szenvedélye (*Egy falusi plébános naplója*). A vak szenvedéllyel szemben a számítás okos, de a szeretet bölcsességéhez és a kötelesség szenvedélyéhez képest ostobaság. Az önző számítással és a vak szenvedéllyel azonban együtt állnak szemben a realitásprincípium és a caritas, a létfenntartás szenvedélye és a kötelesség szenvedélye. A caritas egyszer a számítással rokonul, mert nem ostoba, egyszer a szenvedéllyel, mert felül tud emelkedni a számításon. Ezek a külső ellentmondások belsőleg is ellentmondásossá teszik, nemcsak „kétfrontos harcot" folytat, magával is harcol. A *Hová lettél drága völgyünk* papja a szent szigort, nemes kegyetlenséget és a meghatott gyengédséget és vigyázó szeretetet is képes radikalizálni.

A két fogalom – agapé és caritas – egymáshoz igazításának és egy rendszerben való tekintésének indítéka thalassza és thanatosz megkülönböztetése. A legmélyebb a legmagasabbhoz igazodni, azt szolgálni és a legmagasabb a legmélyebbel táplálkozni és belőle meríteni olyan történelmi folyamatban tanult meg, melynek betetőzése az egyetemes emberi érintkezés lehetett volna, ha ez az eszmék konkrét cseréje formájában valósul meg, és nem váltja le az absztrakt csere uralma, a pénz világdiktatúrája. Mind az agapé, mind a caritas függetleníteni akarja a szeretet munkáját a szubjektív kötődések és kiváltók esetlegességétől, mindkettő szélesíteni szeretné a szeretet tevékenységi körét, de csak a caritas terméke az univerzalitás. A caritas, mint példáink mutatják, nem is egy kultúra és nem is egy eszmerendszer sajátossága: a *Lajja* című filmben Rekha előbb fiát akarja kiemelni a kallódásból, utóbb az egész falut, s megerőszakolása és tűzhalála robbantja ki végül az Asszonyok Forradalmát, kelti fel a nyilvánosság figyelmét, és indít be a helyi kereteken túllendülő változásokat. Hasonló filmek a szocialista realizmus mozgalma idején is készültek, kiválóak voltak pl. a *Ganga* című indiai és a *Dzsamila* című algériai–egyiptomi film.

Az okos szeretet az őrület ellentéte, a bölcs szeretet nem. A bölcsesség több mint okosság. Ezért mondja az ember, ha a legtöbbet akarja mondani: „őrülten szeretlek!" A *Rog* az őrült, a *Szerelmesek románca* az okos szeretet mellett érvel, mert a *Rog* tömegfilm, a *Szerelmesek románca* művészfilm, s a tömeg erősebben kötődik a hithez, mítoszhoz és tradícióhoz, míg az elit a tudáshoz (a tradíciót is tudásanyagként, tanulmányozandó régiségként, őrzendő kiállítási tárgyként vagy a stilizáló játék nyersanyagaként tekintve). A tömeg a szellem ősibb, az elit a kultúra újabb rétegeihez kötődik intenzívebben.

A nyugalmas középértékkel szemben tehát védhető az összes extremitásokat bekebelező szenvedély ésszerűsége. Hogyan válik a szenvedély a szellem otthonává, és hogyan válik a szellem nem elnyomójává, hanem felszabadítójává a szenvedélynek? Ezt a folyamatot kell kutatnunk, ha meg akarjuk érteni az esztétikum erejét. Már Spinoza tudta, hogy a szenvedélyt csak másik szenvedély győzheti le. De milyen a szenvedély, ami a buklás felé vezet, és mely szenvedély társul a bölcsességgel? Mit mond minderről a mozi mitológiája? A *Las Vegas végállomás*ban a nőt és a szerelmet legyőzi a „férfiszenvedély" (az alkohol). Hernádi Judit hatásosan játssza el a *Nyugalom* című filmben a posztmodern elitember obszcenitását: a szenvedélyes élet az unott kicsapongás gátlástalanságára redukálódott. „Szeretném, ha egy férfi megfojtana." – mondja Pavese Gabriellája (Az ördög kastélya. Bp.1971.179.p.), aki nemcsak az Antonioni hősnők (*Kaland, Éjszaka*) előzménye, hanem – váratlan módon – a mai mazochista dühöngőké és önpusztítóké is (*A zongoratanárnő*). Végül az egész nyugati világ olyanná vált, mint a régi kapitalizmusban a vagyongyűjtőt és az őrzőt követő harmadik, unatkozó, tékozló, hedonista nemzedék. „Egyetlen nő sem ér fel egy csipetnyi kábítószerrel." – mondják Pavese regényében (217). A *Keserű rizs* vagy a *Róma 11 óra* lányait még nem cserélnénk fel egy csipet kábítószerre.

Vajon menthetetlen-e az egyén a bukott világban? A *Les repos du guerrier* című Brigitte Bardot filmben a férfiszenvedélyít legyőzi a nő. Brigitte Bardot nem kivezet a világból és nem kitörli a tudatot, hanem bevezet a világba és érzékenyebbé tesz. Ez a szenvedélybetegség és a szenvedélyes élet különbsége! A szenvedélyes élet nem korlátozódhat egyetlen szenvedélyre. „Csak az szeretheti a földet, aki megdolgozza és a verejtékével öntözi." – mondják Pavese regényében (178.). Pavese hőse ezt nem is egyszer mondja el: „mert csak az méltó rá, hogy a földje eltartsa, aki meg is dolgozik érte, és minden egyéb csak szolgaság." (175.).

Az előkelő nő már itt is ugyanazzal a hedonista pökhendiséggel válaszol a szenvedély hitvallására, akár a posztmodern pragmatikusok: „Láttam, hogy gúnyosan szétnyitja az ajkát…" (175.). A pragmatikus a szenvedély idealizmusáról beszélne, mi épp ellenkezőleg, a szenvedély realizmusának dokumentumait látjuk a neorealizmusban és még Pavese regényében is.

A szenvedély olyan impulzus, amelynek az ember segít, hogy legyőzze őt. Ez lehet szándékos önrombolás, egy parciális ösztönnek való önátadás, a primitív kéj elementáris asszimiláló erejéhez menekülés, de lehet az én áldozata, önátadása, befogadó és felajánló képességének tágulása, olyan általánosulás, mely által mostmár nem egy parciális ösztön szubjektumaként, hanem a lét szubjektumaként lép fel, egyetemesség érzéssé tágult énérzéssel. A lét tanújává válás szenvedélye áll szemben a szenvedélybetegséggel és alapozza meg a kifelé fordulás szenvedélyes készségét. „A felebaráti szeretet beköltözött a szívembe és ezzel az igény is, hogy elfelejtsem önmagamat. Ettől kezdve boldog voltam." – mondja Lisieux-i Szent Teréz (In. Monika-Marie Stöcker: Egy nagy szeretet kalandja. Bp. 2008. 14.p.). Az ember lehetősége, hogy az „én" helyére kerül nem egyszerűen az „emberi nem" – mint Marxnál vagy Lukácsnál – , hanem a mindenség, mint Hegelnél vagy a szenteknél. A kínai filmben a harcos mozdulata megáll a csata csúcspontján, hogy ne taposon el egy hangyát. Az Ótestamentumban az ember istenkeresését látjuk, az Újtestamentumban az Isten emberkeresését, a szenvedélyek harcának leváltási kísérletét, egy végső szenvedély győzelmét a materiális, nárciszikus, sőt a misztikában a társas szenvedélyek fölött is.

Destrukció és halálösztön különbsége összefügg pozitív felettes én (énideál) és negatív felettes én (a „fekete pedagógia" felettes énje) különbségével. Agapé és caritas differenciáját ezért vezethettük vissza thalassza és thanatosz különbségére. Az utóbbi mind az élet, mind az érzelem, mind a szellem differenciáit meghatározza, mint alap és örökség. Ha a destrukció befelé fordul, önpusztítási, önrombolási ösztönként, akkor sem áll feltétlenül a halálösztön szolgálatában, a halálösztön ugyanis nem az élet önmaga ellen fordulása, hanem elégedetlensége önmagával, mely életformaként szeretné megvalósítani a halál ígéretét, az örök nyugalmat, az élet labilitása és meghasonlása által meg nem támadott lét rendíthetetlenségét. A *Rang*ban a nagytőkés családban, a szerzés hisztériájában és a társadalmi különbség paranoiájában a halálközeli nagyapa, aki bizonyos fokig kiközösített és megvetett személy, segíti a fiatalokat a közös élet lehetőségéhez. Ha a thanatosz támogatja a libidót, akkor a libidó legyőzheti mind libidó és destrudó, mind libidó és ananke (érdekszámítás) szövetségét: mind a romboló kéjek, parciális ösztönök szenvedélybetegségeit, mind az életösztön háborús ösztönné vagy gátlástalan versenymentalitássá keményedését, az élvezet, a munka vagy a hatalom olyan dühvé válását, amely már nem az eredményt tartja szem előtt. Szenvedélyen gyakran az utóbb említett improduktív megszállottságokat értik. A szenvedély nagy korszakai, a lovagkor, a gáláns kor, a romantika és a glamúrfilm kora figyelmeztetnek a szenvedély teremtő erejére. Egy korábbi fokon a szenvedély keresi az intellektust, hogy megbékéljen benne, egy későbbi fokon az intellektus a szenvedélyt, hogy visszataláljon az élet forrásaihoz és az összes „életszellemeket" mozgósíthassa a „szent" cél, a vágytárggyá lett kötelesség érdekében. Ész és szenvedély, értelem és érzelem, józanság és szenvedély addig késztetik egymást versengésük által új és magasabb nívókra, amíg egy végső szublimáció végleg emancipálja őket. E végstádiumot azonban kultúránk kétezer éves tradíciója a túlvilágra helyezi, egyszerre tekintve létszerűen szükségszerűnek és empirikusan, pragmatikusan elérhetetlennek. Agapé és caritas harca eldönthetetlen, de általuk a fejlődés olyan síkra

ér, ahol a végső kettősség a „jók" antinómiája. Nem megoldás egy újabbb győzelem, hiszen mindkettő az énlegyőzés formája, az énlegyőzés őrülete és az énlegyőzés józansága, szent őrület és szent józanság.

Mindez nem jelenti, hogy nincs több foka a szeretet létrájának, csak azt, hogy már csak absztraktabb fokokban gondolkozhatunk. Ha az agapé az intellektuális szeretet kellemességgel vagy józansággal „kevert" formája, míg a caritas az intellektuális szeretet szenvedéssel, szenvedéllyel „kevert" formája, akkor „tiszta" vagy „abszolút" intellektuális szeretetnek is kell lennie. Talán ekként lehetne meghatározni a filozófiát?

Mindebből a művészetet első sorban az foglalkoztatja, a klasszikus komédiától és melodrámától a *Tavasz, nyár, ősz, tél, tavasz*…-ig, hogy a szenvedély mennyire kontrollálható és átintellekutualizálható, mennyire tud együttműködni a kultúrával? A szenvedély milyen mélyrétegei táplálják a kultúrát? „Munka vagy szerelem. Csak az egyiket lehet beteljesíteni, és én a munkát választottam." – mondja Marie Geistinger Willi Forst *Operette* című filmjében. Később „kulturális forradalom" játszódik le a Grinzingben, szemünk előtt születik egy vendéglőben, Jauner rögtönzéséből, a bécsi operett. Marie Geistinger színházában a Theater an der Wien Denevér-előadásában hiányzik a szenvedély, amelyet a polgárosulás visz bele a nemesi reprezentáció statikus pátoszának örökségébe. A Jauner inszcenálta rögtönzés viszi bele a színházba a pezsgést, a pikantériát, az intimitást, a felszabadult érzelmeket, a szubjetivitás jogát. Később látjuk, amint Jauner a Carl Theater előadását rendezi. A hatalmas, túlzsúfolt színpad díszletei az örvénylő dinamikájú gazdagság érzetét keltik, s ha ebben a csillogó pompában, a tekintetet magával ragadó és elsordó mámorban a nők feltárják meztelen mellüket, ez nem nyers izgalmat vagy szimpla nemi ingert kelt, hanem olyan gyönyört, mint a görög istenszobrok meztelensége, mert a zsúfolt elevenség, a válogatott pompa, az öszhatás kontrollja olyan síkra emel át, amely dicsőíti és nem a részösztönök céljaira funkcionálja az embert. A pompa közepén szolíd és egyben büszke természetességgel tárulkoznak a nők. A pompa szinte el is nyeli és ugyanakkor mégis keretezi és középponttá nyilvánítja őket. Ez a test nemessé avatása, nem puszta rehabilitációja: test és kultúra áthatják egymást, nem pusztán összebékülnek. Ez a felemelő szenvedély világa, valami harmadik a császári udvar és a hivatalos ünnepek feszességéhez és a népi mulatság karnevalisztikus obszcenitásához képest. Forst egyébként az utóbbiakat is szeretettel ábrázolja, s valamilyen igenlő iróniával kalkulálja bele filmjei világába. Az *Operette* Jaunere a bécsi kedélyességet és életörömöt beteljesítő stílus teremtőjeként, az öröm és szerelem dicsőítőjeként lép a kultúra porondjára. Ugyanakkor mindennek ára van, egy szerelem és egy házasság tönkremenetele, két nő áldozata. A szerelem lényege megfogalmazásának ára, mondhatni: az empirikus szerelem. A teremtő szenvedély terrorja nem az önző önkény terrorja, de az önkény és a véletlen terrorjánál sokkal nagyobb terror: a sors szelleméé.

21. ÖSSZEFOGLALÁS ÉS KITEKINTÉS: SZEXUÁLESZTÉTIKA ÉS BIOPOÉTIKA

21.1. A film életfilozófiája

A film filozófiája a tárgyunk, de nem a filmről való filozofálás, nem is a filmek tartalmainak valamely filozófiai koncepció illusztrálására való felhasználása értelmében. Célunk annak kutatása, hogy miként „filozofálnak" a filmek az ember lényegéről, az élet értelméről, s ennek során hogyan foglalják össze vagy értelmezik újjá a tradíciót. A film filozófiája kétségtelenül jelentheti egyrészt egy filozófiai esztétika elmélkedését a filmmédium specifikumáról, de erre csak azért van szükség, hogy feltárhassunk valami mást, fontosabbat. A film filozófiája mint filozofálás a filmről, eszközöket ad a filmkultúrának annak tisztázására, hogyan filozofál a film az életről. A végcél szavakba önteni a film képi elmélkedését a végső dolgokról, a film metafizikáját, életfilozófiáját, társadalomfilozófiáját, lélekfilozófiáját, szerelemfilozófiáját stb.

A filmalkotás döntések sorozata. Mivel a szerzők döntései a jelrendszerek létnívóján zajlanak, az eredmény szemantikai természetű: a világ megfejtése. Ha már a film is megfejtés, miért kell megfejteni a filmet? Az első megfejtés létformája az élmény, a másodiké a fogalmi tudás. A sikeres mű olyan élmény, amelyből új fogalmi tudás levezethető, a világkép gazdagodásából a világnézet módosulása. A filmalkotások vizsgálata arra keresi a választ, hogy milyen ember- és világkoncepció az eredmény. A filmfejtés a filmi világábrázolás értelmezése, a fejtés fejtése, jelen esetben a film erotikus világképéé. A kutatás a „filmfolyamok óceánja" által felszínre vetett szex- és szerelemkoncepciók fogalmi tisztázására irányul. Mit kezdenek a filmek a szexualitással, hogyan segítik a filmek az embert, hogy kezdeni próbáljon valamit a szexualitással?

A XX. század eleje óta elmélkednek a kalandnak a modern életből való eltűnéséről. Ez a folyamat egyidejű a kalandfilm felvirágzásával. Babits és Vas István költeményei dokumentálják azt a kalandmámort, melyet a XX. század eleji ifjúságnak a mozi jelentett. Kezdetben a „kaland fája" az a törzs, mely a filmkultúra centruma, amelyet két oldalról rágnak a fantasztikum és az avantgarde „férgei", s az utóbbiak csak később változnak át önálló törzsekké. Ami korábban féregnek tűnt, termékeny magnak bizonyul. Ahogy a XX. század elején a kaland járt, úgy jár később a szexuális kaland. A férfihoromonokkal elárasztott vér számára minden nő szép: ez a régi nemzedék számára a *Sose halunk meg* című filmben magától értetődő, az újat már tanítani kell és rábeszélni. Mivel a nemi hormonok minden lehetséges partnert megszépítenek, a régi kultúrákban ezért is dönthet a szülő vagy a közösség a párválasztásról. A glamúrfilm ezt az eredeti, vitális nemi látásmódot reprodukálta – immár nosztalgikusan – a XX. század első évtizedeiben. Vajon mire utal a glamúrfilm eltűnése: hormonális degeneráció műve ez vagy az igazság pillanata? A hormon mond igazat, az izgalom az igazságesemény vagy a kritikus hidegség? A XX. század elején együtt halad egyrészt a nemi rajongás lehűlése és a szerelmi tematikának a filmvásznon való felvirágzása, másrészt a század máso-

dik felében a nemi élet leértékelődése és a filmszex cenzurális korlátokat áttörő nem annyira felvirágzása mint inkább tombolása. A XX. század eleje a kaland válsága, második fele az erotikus kaland válsága: sorra elnyeli őket az üzem, a rutin, a próza.

Az új ember élete nagy részét a képernyő előtt tölti, a szexuális élmények mind nagyobb része is ide helyeződik át: a film a nemi élet új formájaként tanulmányozható. De a kép nemcsak a pótkielégülés eszköze, az igény ébresztője is. Az eredmény nem eldöntött: a film fel is szabadíthatja, ösztönözheti is a szexualitást, de át is mentheti az anyagi életből a puszta virtuálisba. Még ez utóbbi is járhat pozitív következményekkel, ha nem végeredmény, ha nem szexuális élmény és érzéki valóság elszakítását, a szexualitásnak a realitástól való „tehermentesítését" szolgálja. Az anyagiból a virtuálisba átemelt szexualitás új státusza kontemplatív távolságot és mélységet olt belé, ezzel a gyönyör képességének előfeltételeként intézményesíti a gyönyörködés képességét. Így elvileg magasabb szintre is emelhetné az emberi szexualitást. A filmkamera az emberi szexualitást átprogramozó kollektív nemi szerv. A film a szexualitás jelenségeinek minden eddiginél átfogóbb szisztematizálója és radikálisabb újraköltője, átalakítója. Az elektronikus média érája a másodlagos, metakommunikatív szexnyelv performatív diktatúrája. A szexmítoszokat már az irodalom szisztematizálta, a szexrítusokat csak a film.

A filmerotika elmélete nemcsak valamely adott – pl. filozófiai – szerelemkoncepciót nem illusztrál; hasonlóképp nem lehet a pszichoanalitikus elméletek illusztrációja sem. Bármenynyire érintkezne is a film a pszichoanalízis tematikájával, vagy akár ha explicit módon hivatkozna is rá mint Pabst filmje (*Geheimnisse einer Seele*) vagy Hitchcocké (*Spellbound*), az elmélet illusztrációjaként naívnak bizonyul, ha azonban nem így vizsgáljuk, mindig több van benne, mint amit az elmélet befoghat: a műalkotás, amennyiben működik, eszmék alkotására ösztönöz és nem adott eszmék illusztrációját szolgálja. Film és pszichoanalízis viszonya pontosan a fordítottja annak, ahogyan azt tekinteni szokták. Nem a pszichoanalízis segít a filmnek leírni az életet, hanem a film segíti ebben a pszichoanalízist. Nem a műalkotás lényege a patologikus tünettartalom, hanem a tünet már a mű vázlata. A tünetben maga az élet próbálja tökéletlenül kifejezni azokat az üzeneteket, melyeket végül a művészetnek sikerül tovább gondolni. Nem a művet tekintjük magasabb kultúra által kifejezett, egy „kidolgozott kód" által dokumentált pszichoanalitikus tünetnek, hanem a tünetet tökéletlen, meghiúsult kifejezési kezdeménynek, hamvába holt műalkotásnak, lelki folklórnak. Nem a művet kell a tünetre visszavezetni, hanem már a tünetben is megpillantani azt, amiben minden ember több önmagánál. Vagyis: nem a művet idézzük a tudomány ítlélőszéke elé, hanem a tudományt a mű ítélőszéke elé. A mű magánvalósága a tünet, a tünet magáértvalósága a mű – a tünet a mű jogának követelése és lehetőségének jele. A mű a tünet útja „az értelemig és tovább", de a tünet is út, melyet megjárva és tudatosítva úgy biráljuk felül a létet, mint a mű útján a tünetet. A tünet a bűn útja, a bűnösség önbíráskodása, a lét bűnének önbüntetése, mely az összezavarodott viszonyok kölcsönhatásaiból fakad, melyek egy fokon kontrollálhatatlanná váltak és ezért kifejezésért esdenek, hiszen csak az olajozottan gördülő megszokott élet perfekciója nem áhítja a kifejezést. A tudományoktól fogalmakat kapunk a filmek leírására, amire azért van szükség, hogy mindazt, amit a képek mondanak, s ami a fogalmak számára mindig kimeríthetetlen marad, részben fogalmakra fordíthassuk. A közlő nem is a filmtudomány és nem is azok a tudományok, melyek befolyása alatt a filmtudomány éppen áll (pl. a nyelvészet a strukturalizmus idején, a marxizmus a kommunista érában vagy ma a lacani pszichoanalízis): a közlő a film, a kép, a mozgókép, a filmtudomány pedig fogalmi tolmács.

Hogyan interpretáljuk a filmek üzenetét, mi a filmalkotás interpretánsa, az alanyi vagy a tárgyi tapasztalat? A tárgyi tapasztalat összefoglalásai a tudományok. Ha a tárgyi tapasztalat volna a film interpretánsa, akkor a mű a tudományos elméletek, tézisek illusztrációja volna. Az élet közvetlen megítélését mint sorsélményt kell vonatkoztatnunk a filmélményre vagy a tapasztalatból instrumentális absztrakciókat kimetsző tudományokét? A módszertani megfontolások ebben a tekintetben bizonyos értelemben naívak, amennyiben a helyzet eleve eldöntött: a befogadóban az élet összélménye szembesül az általa látott filmek élményével, az életfolyam a filmfolyammal,, s ezek kölcsönösen interpretálják egymást. Sorsunk az általunk látott filmeknek is sorsává válik, de a filmek is sorsunkká válnak. A sors „réseibe" is behatolnak a filmek, és a filmek „réseibe" is beférkőzik a sors.

Mindazt, amit egy filmelméletben a filmekről elmondunk, azért érdemes elmondani, hogy megteremtsük a nyelvezetet, amellyel elmondhatjuk, hogy mit mond el a film a világról. A film mindenkinek mást mond, de nem azért, mert mindenki azt lát bele, amit akar, hanem azért, mert a képi üzenetet mindenki a saját tapasztalati és fogalomkincse alapján interpretálja, egy részét ragadja meg a benne rejlő lehetőségeknek, és mert az üzenetet az alkalmazás és továbbgondolás tárja fel, az agy nem viasz, melyben csak passzív lenyomatot hagynának az üzenetek. A filmvilág képének megrajzolása a film világképének megrajzolását, fogalmi rekonstrukciója kísérletét szolgálja. A filmelmélet mint a filmvilág elmélete végülis azt szeretné feltárni, mi újat mond el a film a világról? A filmtudomány, mondtuk, ne tekintse a filmet adott ideológiák illusztrátorának, maga a film azonban gyakran így tekinti magát. Még ez sem lenne baj, mert ha ilyen igényből fakadna is a filmkészítés, a tehetség jelenléte, közbelépése szétfeszíti az ideológiai kereteket és túlteljesíti a „társadalmi megbízatást" (ahogy a marxisták nevezték). Az illusztratív filmalkotás korántsem korhoz kötött: a rendszerváltás után az átlag éppen olyan passzívan képviselte a mindenkori ideológiai divatot, az ideokrácia parancsolatait, mint előtte a kommunista pártokét. Az ideológiakritika is csődbe jutott, mert nem a film ideologikusságát bírálta, hanem legfeljebb a maga ideológiáját kérte számon egy más ideológiát képviselő művön.

Két csődköszöb képe bontakozik ki eddigi megállapításainkból. 1./ A film csődje, ha a filmalkotó ideológiák illusztrálására használja a filmnyelvet. 2./ A filmtudomány csődje, ha a kritikus vagy teoretikus „kész" ideológiákat vetít bele a műalkotásba. Willi Forst *Wiener Blut* című filmjének bevezető képsora alkimista tevékenységként mutatja be a filmalkotást. Az őrült tudós különböző alkatrészekből kever robbanó csodaszert. A művészet nem tudomány, legfeljebb őrült tudomány. Mit jelet ez? A film megrendítő hatása nemcsak személyes katarzist jelent, az egész kultúrát megrendíti, azaz nemcsak „szíven üt", hanem „megrengeti a világot" Ezt nem feltétlenül úgy kell elképzelni mint egy katasztrófafilmben, a *Chicago, a bűnös város* vagy a *Földrengés* módján. A hatás legtöbbször láthatatlan lehet és pontosabb azt mondani, hogy rezgésbe hozza a lelket és a világot.

21.2. Szexeposz, szexspektrum, végtelen történet

Hogyan meséli el a film a szexualitás történetét? Azt, amit ma nagy narratívának szoktunk nevezni, Ady végtelen történetnek nevezi: „Nincsenek véges történetek. Az emberek elmúlnak, de a cselekedetek nem. Örökös egy folyás az élet. Bajos volna hát belátni, s mi gyönge szellemű emberek ezért aprózzuk föl egyes esetekre. Így csináltunk a nagy folytonosság-

ból kis történeteket. Így törik az élet nagy harmóniája az emberek ajkán mesékre, csodákra, szenzációkra, anekdotákra, vígjátékokra, regényekre és tragédiákra. Kár, kár. Legalábbis meg kellene próbálni összerakni a történeteket." (Ady: Végtelen történet. In. Összes novellái. Bp. 1961. 198.p.). Kierkegaard az élet összképének esztétikai stádiumaként vizsgálta a szerelmi életet. Nemcsak az esztétikai objektivációs formák, művészetek és műfajok vannak telítve szublim vagy szublimálatlan erotikával, maga a szerelmi élet is telítve van műfajokkal, megélt, realizált történettípusokkal és rituálékkal: az életnek magának intenzíven átesztétizálódott részeként. Ha a művészet erotikáját kutatjuk, soha sem szabad szem elől téveszteni, hogy már maga az erotika is a test költészete vagy zenéje. A történeti poétikában a varázsmesétől, az eposzon és drámán át eljutunk a regényig, s mindez a szerelmi élet egyes fejlődésformái és stádiumai létkatekóriáiként is felfogható. A szerelmi élet és az esztétikum kategoriális csontvázrendszere közös. De a szerelmi élet képe arról is tanúskodik, hogy az esztétikum által kidolgozott kategóriák a valóságos eseményfolyamatokban, történetekben és történelemben nem „símán" követik egymást, hanem egymásba csúsznak vagy ékelődnek. Egymásba csúszásuk esetében átmeneti alakulatokat hoznak létre, egymásba ékelődésük által pedig nagy narratívát alkotnak. A varázsmese megadja a törekvés alapjait és végcéljait, mely törekvést fenséggel és kollektivitással beoltva az elküldés és az esküvő közé beékelődik az eposz, majd ebbe az ellentéteket és még magasabb fokon az ellentmondásokat kibontakoztató dráma, s végül, a kisembert emancipáló, a kitéréseket és stagnálásokat is befogadó regény. Mindezek a differenciációs formák ősibb tradíciókba ékelődnek be. Az egész eddig ábrázolt folyamat beékelődik a monda és a mítosz tradíciójába, mert ha a varázsmese törekvést és célt szembesít egy belakott világban, a monda célt és sorsot, a mítosz létet és semmit.

A nagy műfajok – szerelem és banális érdekek, szerelem és munka, szerelem és háború, szerelem és halál stb. konfliktusait ábrázolva – elhelyezik a szerelmet az életben, míg az erotika műfajai magának a szerelemnek a formáin dolgoznak, nemcsak a tanulmányozás, hanem a megálmodás értelmében is, nemcsak „tükrözve", hanem teremtve is tárgyukat. A film szexuálfilozófiája más, mint a köztudaté, s még inkább különbözik a banális gyakorlatétól. A nemi élet kritikája, a defektek kidolgozása (a *Csend*től a *Kánikulá*ig) első sorban az újabb elitkultúra ambíciója, míg az általunk rekonstruálandó „szexeposzban" a defektek sem a csődbevallás formái, csak az összképen belül értelmet nyerő fixációk vagy regressziók (ahogy neveztük: specifikus szerelmi kielégülési feltételek). A „szexeposznak" öngyógyító jellege van, csak a belőle való kiszakadás az, ami igazán pervertál (pl. Polanski: *Iszonyat*).

Ezért keressük a teljesség képét. A szexualitás spektruma a testi-lelki élményi és viselkedési egységek kidifferenciálódása, melyek szükséglet és kielégülés között közvetítenek. A történelem során szexuális kultúraként és személyes érzékenységként felhalmozódott differencia rendszerből különböző módon válhatnak történetek. A szerelmet is követheti az erotika felszabadulása, az erotikát is a szerelem. Régebben a szerelem adott teret később az erotikának, újabban az erotikusan „bevált" partner kezd később ragaszkodást, szolidaritást is ébreszteni. A rendszer illetve az egymáshoz vezető út még tovább bonyolítható: az indiai filmben gyakran az ellenkezéstől és harctól, ellenállástól a szerelem felé vezető út tölti ki a cselekményt, s ez annyira felértékeli és dramatizálja férfi és nő viszonyát, hogy a szerelem megvallása is elég a beteljesedéshez, az erotika kifejlése megspórolható (*A haza – Swades*). Régebben inkább erotika és szerelem ideális egységét kereste az ábrázolás (pl. Machaty *Ekstázis*ában), újabban inkább konfliktusaikkal dolgozik az elbeszélés. A kettő rendszeres

szembeállítása legalábbis a film noir óta mind jobban kibontakozik. A művészet végiggondolja, vagy ha így jobban tetszik megálmodja mind az erotika, mind a szerelem beteljesedésének lehetőségeit. Együtt vagy egymás ellenére. A gyengédség beteljesedését láthatjuk pl. a *Casablancá*ban, a gyengédtelenség fokozódásából eredő erotikus beteljesedés példája lehet *Az érzékek birodalma*.

Az erotika fenomenológiája nem téveszthetti szem elől, hogy a nemi jelenségek spektruma – az életben és a művészetben – csupa mozgó átmenet, egymásra reagáló kísérlet a közeledésre és együttélésre, melyek minduntalan új kombinációkat képeznek, melyek esetleges sikere, beválása a rendszer egészét módosítja. A történeti fenomenológia nem absztrakt klasszifikáció, a megvont határokat mindig ideiglenesnek tekinti, figyelembe veszi, hogy a spektrumot a kultúra változásai új nevekkel, új módon tagolják. A leírás mindig késésben van, mert a valódi határokat nem a leírás vonja, hanem az élet, amely kimondja: eddig és ne tovább! Vagy éppen ellenkezőleg, kimondja: ez nem elég! Akár a szublimációval lép közbe a szellem, akár a deszublimációval a vitalitás, ezzel egy életformát stabilizál, amit a leíráskor valamely tulajdonságköteg intézményesüléseként tapasztalunk. Ha az így keletkezett érzékenység nem felel meg a változó viszonyoknak, a határok eltolása a válasz. A leíráskor határokat vonunk, nevekkel jelölünk reakciótípusokat, az eredményt azonban csak olyan az eredmény szerénységére utaló metaforák jellemezhetik helyesen, mint a „csontvázrendszer" vagy a „térkép". A jelenségek, amelyeket kutatunk, valójában a spektrum sűrűsödési pontjai: ha így látjuk őket, akkor leszünk képesek az átmeneteket és variációkat is meglátni. A sűrűdödési pont egyben történelmi szenzáció, ott jelenik meg, ahol a létre válaszoló tulajdonságok oly módon tudnak egyesülni, ami lehetővé teszi az áttörést egy új létformába. A sűrűsödési pontok sorrendje állítja elénk a szellem (a magát kereső és magára találó a lét) fenomenológiáját. Az erotika tanulmányozása arra is figyelmeztet, hogy mindez nem az egyszerűen lepergő, az egymást nyomtalanul leváltó jelenségek leváltása, hogy az idő nem elfolyik és nem elvész. A történelem egyrészt a felhalmozódás és gyarapodás története, másrészt ez azt is jelenti, hogy a leváltott alakulatok a leváltó alvilágaként élnek tovább, ami alternatíva gyarapodást is jelent, de fenyegetést is a leváltók számára, attól függően, hogy a leváltottak beilleszkednek-e az új képbe vagy lázadnak ellene. Csak jelzésszerűen idézzük most fel a felhalmozódási folyamat alapstruktúrájának egy részét:

nemi nyomor – nemi düh – erotikus kaland – fétisimádat – stb.

+	+	+
nyomor	düh	kaland
	+	+
	nyomor	düh
		+
		nyomor

Igy a *Frieda* című filmben elérik ugyan a nagy szerelmet – a sor végcélját – de ezt továbbra is fenyegeti a dekoratív pózban kiterült modell mint fétis, vagy a modellek sora mint puszta kaland, illetve a nyers nemi düh is, amivé az infálálódott aktus lecsúszik a felületes kalandokban stb.

Láttuk hogy a szexualitás eposz az élet eposzában. A nemi aktus dráma a szexeposzban. A nemi aktus leírása is történeteket és műfajokat találhat, mind az erotikus életben, mind a

nemi élet ábrázolásaiban. A nemi aktus az egymásra irányuló egymást követő és egyidejű akciók, érintések sora. Egy lehetséges változata az említett aktusdrámáknak pl. az, amelyben csak az egyik fél küldi a másik felé az ingereket, s a másik hideg, passzív marad (pl. a frigid nő és a szenvedélyes imádó története). A másik lehetőség, hogy az egyik által küldött szenvedélyes ingerek lassan a másikat is mozgósítják, viszontakciókra indítják: az egyik szenvedélyesen szeret, a másik erre átforrósodik és megpróbálja maga is kifejezni szenvedélyét (pl. a szűz beavatásának történetében). Lehetséges, hogy az egyik olyan radikális ingereket alkalmaz, melyek a másikat elriasztják, s beindult aktivitásait elapasztják (az összse nem illő, nem találkozó kielégülési feltételek történeteiben, pl. *A zongoratanárnő*ben) stb. A hasonló aktusdrámák feltárásában a film mindez ideig voltaképpen nagyon keveset és primitívet teljesített.

21.3. A lét és a szerelem létrája

(A szexuálesztétika mint anatómia: a filmműfajok csontvázrendszere)

21.3.1. A lét létrája és az erotológiai alternatívák

Kiindulópontul össze kell foglalni azokat a fogalmakat, amelyekkel a korábbiakban dolgoztunk. A nemi düh a páriaszex alacsonyabb formája, mely azonos módon reagálja le – lévén a megkülönböztető képesség hiánya – az értékes és értéktelen „objektumot". A hiány zavara vagy a bőség zavara egyazon reagálásmódra készteti. A nemi düh, mint a páriaszex formája, akár dúskálásnak is látszhat, mely azonban a mennyiségre nem tud minőséget ráépíteni.. Hasonlóan beszélhetünk a szexuális nyomor kapcsán is páriaszexről, a szexualitás páriája, a szexualitás hátrányos helyezettje azonban nem feltétlenül pária más értelemben is. A nemi düh nyomorult szexualitás, amely nem használja ki a szexualitás lehetőségeit, a szexuális nyomor azonban már további szintek felé mutat, amennyiben az a nyelvezet, amelyet nem sikerül beszéddé, az a rendszer, amelyet nem sikerül történéssé mobilizálni, nem feltétlenül primitív. A nyomor fogalma kétértelmű: a primitív rendszert éppúgy jelentheti, mint a fejlett rendszer defektjét. A hozzáférhetőség barbár, átgázoló, építkezésre képtelen alkalmiságát éppúgy, mint a hozzá nem férhetőségből fakadó reagálásokat. A korlátozott kód fogalmát a szexuális kultúra vizsgálata során alkalmazva legalább két formát kell elkülönítenünk: 1./ az igénytelen páriaszexet (ami az igénytelen nemi dühöt is jelenti, de a nemi düh igénytelen kiszolgálását is: megerőszakolást vagy a neki való engedelmes és közönyös odaadást); 2./ a nyárspolgári szexuális rutint; a fantáziátlan szexualitás a nemi düh formáiból indulva „konszolidálódik" igénytelen rutinná. A kulturálatlan páriaszex néha a nyárspolgári rutin felől gazdagnak és aktívnak látszik, ám ez abból fakad, hogy a résztvevők „mindenben benne vannak", amit azonban csak az utánzás szintjén művelnek: mindennek sem az önkifejezéshez, sem a kölcsönösséghez nincs köze, nem bírnak megnyilatkozásaik kommunikatív értékkel, s minden variáció csak a nemi düh eredményeit adja, a kivitelezés mechanikus cifrázásai ellenére sem hozva létre hozzá képest új eredményeket. Hasonló eredményekre jutottunk a kispolgári szerelmi retorika hamisságának értelmezésekor. A szerelemmel kapcsolatos vallomások és tirádák a köznapi életben a partner becserkészését és megejtését vagy a szexuális és még inkább s egyre inkább érzelmi nyomorral küzdő környezettel szembeni imponálást

szolgálják. Az álszerelem, a nemi düh vagy a banális rutin érzelmi ágálása, a giccses vagy gőgös szerelmi retorikát a nemi düh és a páriaszex jelenségeinek marketingstratégiájaként alkalmazza. Az álszerelem a primitív szexuális reflexek reklámteste a viszonyok piacán. E cinikusan kivitelezett és rövid életű szerelmi színjátékok azonban tartalmazhatnak némi tudattalan nosztalgiát; nem szabad feledni, hogy bármely hatékony hazugság olyan élményeket zsákmányol ki, amelyek valaha, valahol igazak voltak, mert hatékony szemiotikai komplexitások csak valós problémák megoldásaiként szerveződnek. Az álszerelem vizsgálatakor a játék fogalma a komolytalanságra, lecsúszott kódok törmelékeinek újrafelhasználására utalt: az álszerelem álerotikával párosul, s primitív szexuális nyomort, igénytelen automatizmust vagy destruktív nemi dühöt takar. A valódi, hatékony erotika vizsgálata egy magasabb játékfogalmat követel: a kísérletező kombinatorikáét. Az álszerelem színjáték, az erotika létjáték. E létjáték felszabadítását szolgálja a kéjnyerés, boldogságakarás vagy kellemességszerzés leválasztása a szexualitás eredeti céljáról, a nemzésről, melyet a nemi düh kifogástalanul szolgált. A nemi dühöt meghaladó szexualitásformák mind arra utalnak, hogy a szexualitás az alapvető biológiai célon kívül más szükségleteket is kielégít, melyek a szexuális kultúra fejlődése során egyre fontosabbá válnak, mintha fejlődése nem eredeti funkciója kiképzésén belül zajlana.

Ahogy a szexualitás elmélete is a nemi düh vagy a nyers szexualitás vizsgálatával kezdődött, az erotika elmélete is a nyers erotikával indul, amely azonban már nem azonos a nyers szexualitással. Már nem puszta nyugtalansággal, helyi izgalommal és lelki szétesésssel, szellemi dezorientációval, reflexes kényszerrel szembesül, hanem, még ha a jelenség hasonlít is az előbbiekhez, akkor sem egyszerű reflex, hanem bonyolult megszállottság. A nemi düh a megnyugvásért vállalja az izgalmat, az erotika az izgalom szolgálatába állítja a megnyugvás keresését. Az erotika több aktust hajt végre, mint ami a szervezet megnyugvásához szükségeltetnék. Így a szexuális tevékenységet mind a nemzés, mind a nyugalom keresés és egyensúly gondozás céljainak uralma alól emancipálja, illetve ez a tendencia jellemzi „fáradozásait".

A nyers erotika genitális eksztázistechnika. A genitáliák a teljes odaadás, a megszerzés, a zsákmány leterítésének bizonyítékai számára. Célja a halmozás, a váltakoztatás és a gyűjtés, ambíciója, hogy a másik nem „felhasznált" genitáliái mindig új példányhoz tartozzanak. E genitális halmozás azonban nem ösztönszerű kényszercselekvés. Erotikus hatalmi ösztönről beszélhetünk, melynek célja, hogy a személyiségeket genitáliáikra csupaszítsa. A nemi aktus egy rituális genitália-hit kifejezése, mely ebben a reduktív megközelítésben véli elérni a „lényeget". Az örökké változóban az örökké azonost véli megtalálni, s a végtelen út egybeesik e genitáliakultuszban az örök visszatéréssel.

A nyers erotika magasabb formája a halmozó, nomadizáló erotika, mely már megkülönböztető jegyeik alapján kívánja meg a példányokat: az ismétlés szenvedélyéből kibontakozik a gyűjtő szenvedély. A genitáliahalmozó nyerserotika mindenkiben ugyanazt találja, a nomadizáló partnerváltogatás és élményhalmozás mindenkiben mást keres, csak sokakból tudja összerakni a vonzó – ilymódon kollektív – tárgy képét. A nomadizáló erotikát ezért kollektivisztikusnak nevezhetjük, akárcsak a genitális gyűjtőszenvedélyt.

Megálljt parancsol a vándornak a fétis vagy a maszk. Ezzel indul meg a vágyrögzülés és – egyelőre illuzórikusan – a szerelmi kristályosodási folyamat. Illuzórikussága abból fakad, hogy a divatos szexmaszk, mely a túlléphetetlen presztízsobjektum képét viseli, a szexfétist

képviseli az adott kultúrában, egyáltalán nem egyéni, ellenkezőleg, nagy önfeladással fogyasztják, festik és műtik a „tárgyakat" nemi ideállá. A túlléphetetlen ideált ennek egyezményes jelében imádja az ily módon még mindig barbár érzék. A vágy és imádat kultúrtörténete mintha az önbecsapás illuminációi felől haladna a megmutatkozás és felismerés lehetőségei felé. Az erotikus fétisek világát egyfajta testnyelvi szobrászatnak tekinthetjük, melynek ingerei egy hieratikus esztétikában szerveződnek meg, mert még túlságosan kötődnek a biológiai ösztönkiváltókhoz. A hieratikus nemi esztétika képviselője az általános vágy és imádat tárgyaként jeleníti meg önmagát, konvencionális tárgyként, megegyezés termékeként, természet és társadalom, egyén és közösség kompromisszumaként. A társadalmat visszahívja a természet, az egyént a közösség, az individualitást a természeti vagy társadalmi massza: eme regresszív tendenciákból áll elő a maszkszépség hatékonysága. A maszkszépség az individuáció felé mutat, amennyiben megálljt parancsol a partnerek váltakoztatásának, de ezt azon az áron teszi, hogy a faj átlagkifejezéseként jelent „mindent" az egyén. Azaz e „minden" az egyedek külsődleges, korlátozó összefoglalásának és nem az adottságok túllépésének és a lehetőségek aktiválásának igényét fejezi ki.

Az ismétlés illetve a ragaszkodás sem reflexes, mégis kényszer. Az alacsonyabb erotika formái megerőszakolják az embert: a megerőszakoló egyúttal megerőszakolt. A nemi düh, a genitális fetisizmus vagy a nomadizáló donjuanizmus szintjén a szerető a megerőszakoló, a fetisisztikus imádat esetén a szeretett személy. A magasabb erotika mindezzel szemben valami új: a szerelem művészete. Itt kezdődik az erotika szemantikai telítődése.

Ha a fetisizmust testnyelvi szobrászatnak neveztük, a kacérság testnyelvi festészetként jellemezhető. A kacér személy az önábrázolás variatív legendakörén dolgozik. Továbbra is az erotikus kollektivizmus keretei között marad, nem kötelezve el magát, s a hatást az ajtottak számosságán is mérve, nemcsak azon, hogy milyen messze mennek el a kacérság által kiváltott fetisisztikus reagálásokban.

A kacérság csak az ígéretek nyelve, az erotikus élet azonban a beváltással kezdődik. A szerelem művészete az erotika kidolgozott kódja, a fantázia és cselekvőkészség olyan formáinak foglalata, melyek képessé tesznek az ígéretek beváltására. A magasabb erotika specifikuma egy olyan szemantika, melyben az olvasás egyben írás, a két aktivitás egy. A test könyvének lapozása a lélek történetét olvassa, a mozgósított lehetőségeket és lélekrétegeket azonban csak fellapozásuk, felszínre hozásuk alakítja történetté. A magasabb erotika vizsgálatakor feltűnő első erotológiai tapasztalat az, amit teljes szexnek, vagy végtelen szexnek nevezünk, a szeretők közös utazása. Az alacsony erotika csak partra száll, a magasabb erotika meghódítja a kontinens belsejét, s előrehaladása nyomán születik mintegy minden új és új tartomány, puszta lehetőségből érzéki valósággá válva.

A fetisizmus szinjén már kifejlett formában volt tanulmányozható a vágy, melynek – az őskép keresésének – emlékeztetője volt az aktuális kép, ezért absztrakt. A fetisizmus szintjén is beszélhetünk szenvedélyes kötődésről, ez a szenvedély azonban még nem különbözik eléggé a nemi dühtől vagy a beteljesületlenségeket halmozó ismétlési kényszerek örök kielégületlensége által ajzott aktivitásformáktól. A szenvedélyek elméletét mint átlelkesült, átszellemült, dramatikus szerelmek vizsgálatát csak az átszemantizált szexualitás vizsgálata során alapozhatjuk meg. Itt különböztethetjük meg a szenvedélyt a szenvedélybetegségtől. Ha az előbbi pozitív, az utóbbi negatív fogalom, ez egyáltalán nem jelenti, hogy nem az előbbibe halnak bele.

A szenvedély generálásában szerepet játszik a fétis, a szenvedély feltételezi a teljes vagy a végtelen szex tendenciáit is, melyek a szexuális objektumok világában, valamiféle „gyönyörök kertjében" való vándorlást átalakítják az egyetlen partnerrel való végtelen kommunikációvá, az ő kontinensének meghódításává, mely így a vándorlás szemantikáját az „új haza" szementikájává alakítja át; ebből azonban további átalakulás következik, a hódítás terminológiája már nem írja le jól az eredményt, mely a közös világ teremtése felé vezeti át a szerzés történetét. A szenvedély a teljes szex törekvését a teljes személyiségek egymásra találásának törekvésévé, a teljes kéjt nagyobb örömmé alakítva emeli át ismét új síkra. Ám ezt is erotikus kifejezésekkel jelzi előre a szenvedély. A szenvedély, mely átszellemül s a teljes lelki és szellemi egyesülés törekvéseként radikalizálódik és válik életfogytiglanivá a szerelemmitológiában, az erotikus mitológiában Pandóra szelencéjének megnyitásaként jelzi előre a később átszellemülő elsöprő erő hatalmát. Ez a kép jelzi legpontosabban azt, amit szenvedélynek nevezhetünk, s ami valóban túl van a puszta erotikus indulaton. A feltáruló lehetőségeket azonban a szenvedély elmélete erotikus genezisükben előmodellálva ragadja meg, mint a függővé válás katasztrófáját, mely a ráépítendő s általa elbírt további – érzelmi, szemantikai – aktivitások híján puszta szenvedélybetegségként is kialakulhat. A szenvedély mindenek előtt egy fetisisztikusan megragadott, a későbbiekben pedig szemantikailag differenciált és átszellemített képet feltételez, majd az eképpen megjelenő személlyel kapcsolatos közös aktivitások rendszerét, amelyek a résztvevők különleges szerelmi, kötődési feltételeinek megragadásáig mélyítik el a pár erotikus utazását, egymás felé vezető kalandját. A csak egymás által adott, relációjuk által ébresztett, vagy a lélek titkaiból, zugaiból és pokolköreiből csak e kettős, a szerelmesek relációja által kibányászható különleges teljesülési feltételek által jelenik meg a viszony szenvedélyként. A szenvedély cinkosságokat nemző titkokat és felszabadított de legyőzött katasztrófákat foglal magában.

A szenvedély átszellemült állapota a szerelem, mely legyőzi a nemi düh örökségét: a másikért szorong, és nem magáért dühöng. Ezzel sikerül az ananke, a létharc világát a libidó szolgálatába állítani. Míg az ember a kellemesség bevételeket hajszolja, a libidó szolgálata lemondásokat követel a realitásérzéktől; a másik örömét szolgálva a realitásprincípium egésze szeretetszolgálatként aktivizálódik. Ha rendelkezik az egyén az átszellemült erővel, pontosabban az átszellemült rész elég erős, hogy alkalomadtán rendelkezni tudjon az egyénnel, ezáltal az egyénnek van bizonyos sansza, hogy rendszeresen jóvá tegye az át nem szellemült erők maradványai által továbbra is okozott károkat, illetve kezelje problémáikat.

A szerelem egyediségismeret, a pótolhatatlan veszteség preventív felismerése a mulandó – veszendőségétől független, általa nem érintett – érvényének megpillantásában. Míg az erotika bálványa a vágy ajzója, melyben a múlt elveszett ingereinek felidézőjére ismertünk rá, a szerelem specifikumát az erotikával mint múltismerettel szembeállított, s azt kiegészítő jövőismeretként jellemezhetnénk. Az egyediségismeret egyben lehetőségismeret: a szeretők lehetőségeik megsokszorozását ismerik fel egymásban.

Ahogyan a fikcióspektrumot a teljes fantasztikum és a tényszerű realitás közötti közvetítők soraként írtuk le, most a szerelem spektrumát a nemi düh és a tiszta, önzetlen szeretet közötti átmenetek soraként írhatjuk le. Két tiszta pólus közötti ötvözetekként: az egyik pólus még nem, a másik már nem szerelem. Ebben a tekintetben, ilyen magasságból szemlélve most már a szerelem is átmeneti jeélenségként mutatkozik meg, nemcsak az erotika. Mintha az erotika epifenomenális jellege a szerelmet is üldözné. A szerelem harc azért, hogy az erotika illuzó-

rikus fantomvilágát realitások termőtalajává változtassuk. Az erotika fantomatikájára épül a szerelemé, ám mindkettőnek a realizáció, az érvény és tartósság igénye a konfliktusgerjesztő problematikája. Ezért kell szemantizáció és inkarnáció, eltestiesülés és átszellemülés harcaként írni le az erotikát. Az átszellemülés, eltestiesülés híján, a Stendhal által leírt illúzióvilágba vezetne. A szerelemnek azonban életet kell építenie az erotikus illúziókra.

A szerelemkoncepciók gazdag világában olyan elképzeléseket is találunk, melyek nem kívánják felnyitni Pandóra szelencéjét, s az ember mélységeinek felforgatását megelőzik az egészben való csendes és türelmes elfogadással. Kérdés azonban, hogy ezeket nem a szeretet jelenségei közé kell-e sorolnunk? Lényegük a drámai szenvedély kispórolása, megkerülése, s a lehetőségei tekintetében nem szenvedéllyel faggatott és nem extremizált – gyakran visszavonuló, leredukálódó vagy eltűnő – nemi reakció maradványainak párosítása a türelmes és gondoskodó szeretettel.

A kultúra fejlődésében nemcsak az erotikának a nemi reakciótól való emancipálódása játszik szerepet. Egy magasabb fokon még fontosabb továbblépést jelent a szeretetnek a szerelemtől való emancipálódása. A szeretet erotikus forrásait sokat elemezte a pszichoanalízis, de ebből csak a XX. századi érzelmi és erkölcsi kultúra tömeges degenerálódása vonhatta le a szeretetet epifenoménná nyilvánító, s jelenségeit erotikus vágyakra redukáló következtetéseket, melyeket egy defektes kultúra, melyben a felnőttek erotikája nem vált felnőtté, a pedofil vonzalmak és pótkielégülések igazolására kezdett felhasználni. A szerelem kidolgozza, ráépíti a nemi reakcióra olyan jelenségek sorát, amelyek a szülő és gyermek közötti szeretetteljes viszonyban függetlenednek a nemi reakciótól, s csak ezáltal az önállósulás által teljesítik be lehetőségeiket. Mintha a szerető a szeretőben a gyermek előképét szeretné. Ezzel elértünk egy az erotikára ráépülő, általa hordozott vagy előkészített transzerotikus szimpátiaszférát. A szeretetet ezen az alapon a szimpátia eksztázisaként határozhatnánk meg. Az erotika a nemi ekszstázistechnikák, a nemi ingerek általi eksztázisok világa. A szerelem ezzel szemben a szeretet felé vezet tovább, mely végül függetleníti a technikáktól az eksztázisokat: csak így válik végül az élet a szeretet eksztázisává. Így első sorban az anyaságot szokták ábrázolni, Victor Hugo vagy Balzac azonban az apaságot is így fogja fel. A létet a szellemi hagyomány emelkedő, telítődő mozgásként fogja fel, mely a kárhozattól az üdv, a bűnösségtől az erény, az absztrakt ürességtől a beteljesedés, a konkrétság felé vezet. A mozgás bárhol megtörhet, stagnálhat vagy visszaeshet, a dühtől a szeretetig való feltörés, a lét létrájának bejárása nem biztosított. A hagyományok nagy részében e létra kivezet az evilágból.

Az erotika függetlenítette a vonzalmat a nemzés természeti szükségszerűségétől, s ezáltal a nemzési kombinatorikát is új alapokra állította, individuális választások, szépség- és jóságítéletek függvényévé téve az utód nemzését. A szeretet új tehermentesítési hullámot képvisel. Ahogyan az erotika a fajfenntartás érdekétől függetlenítette az ezáltal a magasabb kultúraszervezés és alkotás folyamataiba való bekapcsolódásra képesített vonzalmat, a szeretet felszabadítja mind az egyéni létfenntartás érdekei, mind a kéjszerzés érdekei szolgálata alól. A praktikus érdekek uralma alól felszabadító új és új tehermentesítési hullámok a szemantika és a kreáció felszabadulása felé mutatnak. A szerelem példamutató beteljesedési történetté válik, a beteljesülés meséjének megtestesüléséről szóló történet a szerelemkoncepció, s e történet praktikus megtestesülése a szerelem, a szeretet és a házasság pedig olyan jelenségek, melyek a szerelmet a most már semmiféle érdek által nem terhelt igenlés szolgálatába állítják, feltárva a szeretet erotikus szenvedélyeken túl etikai

szenvedélyeket építő kreatív potenciálját, illetve mindezt a lelki vívmányt visszaintegrálják a mindennapi életbe házasság és család néven.

Az önérdek érvényesítését megfékező és a szeretett személy érdekét az én szenvedélyévé tevő szeretet a bűnt megelőző megbánás, az elrontást megelőző védelmi reakció. Az iszonyat-élmény vagy a bűntudatos önvizsgálat ismétlési kényszere csak utólagos feldolgozás, utólagos elviselhetővé tétel; a most vizsgált jelenség ennek fordítottja, a szeretet előzetes, védelmi célú számolás az iszonyattal, vétekkel, a lét törékenységével, a menthetetlen állandó mentési kísérleteként. Az erotika az ölés, a szeretet a feltámadás határán dolgozik, mindkettő elképzelhetetlen az iszonyattal való megszüntethetetlen reláción kívül. Az egyik állandóan meghaladja a szerető fél érdekeinek és determinációinak poklát, a másik állandóan az érdekek és determinációk pokla s a szeretett közé akar állni.

21.3.2. A lét-létra szelekcióelméleti vázlata

A görögök az „egészséges erószt" tekintették a jóllét, jóérzés és harmónia feltételének. Az erószt a „diéta" emeli a nyers szex fölé. Orvosi szemmel a mértéktartást, pedagógiai kritériumként a kreativitást írják elő a közönséges, durva szexualitást meghaladó szexuális kultúra küszöbeként. A szexuális kultúra feltétele a halasztás és a választás képessége; a válogatás előfeltétele a halasztás, alkalmak veszni, példányok futni hatása. A tetszőleges példány felületes „elintézésével" szemben az erre méltó példánnyal alapítandó viszony kreatív kiaknázása. A barbár szex fel nem emelkedett, a beteg szex lecsúszott, egyébként hasonlóak. A defektes szexualitás meghaladása sem ragadható meg egyetlen képletben; mint mindenütt a kultúrában, itt is megkülönböztethető az átlagosan komplett és egészséges a különlegesen széptől. Így az átlagosan komplettel két elhajlásként állítható szembe egyrészről a beteges, barbár, eldurvult vagy ki nem dolgozott, primitív variáns, és másrészről a kreatív. A primitív azonban tekinthető az átlagos ki nem aknázott kezdeményének, ahogyan másrészről a nemi élet átlaga is primitív a „szerelem művészetéhez" képest. Beteg és kreatív: két elhajlás, két „botrány". A különleges varázs az egészséges betegség, a kreatív tombolás, a teremtő őrület botrányaként áll szemben a normalitással.

A tárgyi szelekció összefügg az érzékenység differenciálódásával. A mozgatóerő szervezeti átalakulása a tárgynívó váltásához vezet; a magasabb erő szelektívebb, szűkebb sávban dolgozik, berendezettebb viszonyokat, komplexebb adottságokat feltételez. Az, amit egyrészt az érzékenység és aktivitás létrájaként jellemeztünk, a mind magasabb kultúrfokokat feltáró szublimációs teljesítmények nívórendszere olyan kultúrtér, melybe a növekvő szelektivitás és a specifikus feltételképzés teljesítményei vezetnek be.

Az erő kiképzése a mennyiségi redukció, a tárgyi szféra válogatós megközelítése mértékével jellemezhető. A tombolás nem nézi, mit ragad meg, az ínyencség viszont sok mindent kerül. A düh sugarán belüli szükebb választékot ragad meg a kívánság sugara, ezen belül is tovább szűkíti a releváns jelenségeket a vágy, további szelekciós teljesítmény a fetisisztikus imádat, s végül a szerelem. A szeretet, mint látni fogjuk, mindezekkel szemben, új törvényt hoz, új kultúrát alapít, nagy szublimációs teljesítmények révén újra tágítani kezdve a szimpátia akciórádiuszát vagy a relevancia sugarát. A szexualitás történetében a keresési stratégiák a nemekhez kötődnek: a hím minden partner iránt érdeklődik és – a faj fenntartását tekintve – minden variánst igyekszik létrehozni, míg a nőstény bevezeti

a választást. Ez utóbbit, melyet a nőstény a kopuláció előfeltételeként vezet be, a hím a tartós társulás feltételeként fedezi fel. A hím a szépséget választja mint a nőstény fizikai állapota minőségjelét, míg a nőstény az erőt, agresszivitást mint a túlélés garanciáját. A fetisisztikus imádat kultúrájában tanulmányozhatjuk a később kifinomultabb kritériumoknak engedelmeskedő hódítás és ragaszkodás primitív formáit. A hím a nőstény önimádatát imádja, míg a nőstény a hím kegyetlenségének hódol.

A düh és a szeretet között megjelenő egyik erotika típus a düh örökségét képviseli, amennyiben a tárgy túllépése a célja, a másik a szeretet előérzeteitől telített, amennyiben az én túllépése jellemzi. Az utóbbi maga is gazdagon differenciálódik, s a maga terrénumán túli kulturális terek megnyitása felé is vezet. Az első a tárgyat váltakoztató mozaiktermészetű erotika, a második az, amit „végtelen szexnek" neveztünk. A halasztás és választás által megalapozott érzékenység szöveget talál ott, ahol az előző érzékenységek jelet találtak. A szexualitás szaporító funkciójára ráépülő információ kinyerő, felhalmozó és továbbadó, azaz kultúrateremtő funkció feltétele a választásra ráépülő ragaszkodás. Az élet közös végigcsinálásának biológiai előképe az erotika végigcsinálása, kimeríthetetlennek való tekintése, a nyers szexhez képest egy új erotika víziója. Az egyéni létet az új érzékenység a metamorfózisok regényének tekinti, a szeretett személyt pedig mind több közös élményen keresztül látja: a személy időbeli adottság, sorsdráma, s nemcsak birtoklandó és könnyen elintézhető környezeti adottság.

A két erotika különbségének a lelki képességek rendszerében kívánság és vágy alternatívája felel meg. A kívánság alkalmi tárgyra való étvágy, míg a vágy tartós tárgyra irányuló permanens törekvés. Az előbbit közeli, az utóbbit messzi tárgy váltja ki. Az előbbi a térben tájékozódik, az utóbbi az időben. Az előbbi kielégülése megnyugtat, az utóbbi kielégíthetősége kétséges; így az előbbi egyenlősít, míg az utóbbi különös, magányos sorsokra predesztinál.

Az absztrakt szinten szerelmi feltételeknek nevezhető minőségkomplexumokat a szerelem létrájának kultúrnívóit követően lehet tovább differenciálni. A nemi düh és a genitális szexualitás biológiai megnyugvásfeltételen alapul. Absztrakt megnyugvásfeltételük a nemi szervek kopulációja. A kívánságfeltételek, melyeken a gazdagságot mennyiségileg megragadó szexuális nomadizáció alapul, sokfélék, s különböző személyekben szétszórva jelennek meg, kívánatossá téve őket (erő, egészség, termékenység, tisztaság, gondosság, érdekesség, tetszetősség stb.). A kívánság a biológiai dráma műve, a vágy az egyéni drámáé; a kívánságot faji, a vágyat egyéni emlék táplálja. A vágyfeltétel, mely az erotikus fétissel jelenik meg, de ezen túl is kíséri a további fokokat, olyan partner előérzete, akivel való kapcsolatban az ősboldogság nem tűnik egészen elveszettnek. A vágyfeltétellel megjelenik a ragaszkodás, de nem küszöbölődik ki teljesen a pluralizmus. Az imádatfeltételekhez a vágytárgyat rögzítő kulturális kultuszok együttműködése is hozzátartozik, a szenvedélyfeltételekhez pedig a vágytárgynak az egyén múltját aktívan feldolgozni segítő, sorsbeteljesítő beavatkozása. A szerelmi feltételek fogalmába mindezek beletartoznak, a szerelmi feltételek tehát legnagyobb részt nem specifikusan szerelmi, hanem vágy-, szenvedély- sbt. feltételek. A vágy, imádat és szenvedély kényszeres, mint a reflex, de jelentéstelített, mint az erotika. Kényszeressége nem a test reflexein, hanem a világviszony alapélményei és a sors megoldatlan alapkonfliktusai által táplált ismétlési szükségleteken alapul. Minél tartósabb a vágy, az imádat és a szenvedély, annál bizonyosabb, hogy tárgyuk már az első pillanattól úgy jelenik meg, mint válasz az individualitás alapproblémáira. A szenvedélyfeltételek vizsgálata során mind-

végig nem szabadulunk az önzés mint lehetséges magyarázó elv fennhatósága alól. Csak a szeretetfeltételek hoznak radikális változást: az individuum most már nem a másik egy vagy más megejtő tulajdonsága által elbűvölt. Az „érdeklődés" a tulajdonságról a létre helyeződik át. A szerelemfeltételek ezen az alapon úgy is értelmezhetők, mint a szenvedélyfeltételek és szeretetfeltételek egyttműködése, halmozása. A nemi düh a rabság, a szeretet a szabadság teljessége, a szerelem a rabság és szabadság egymást elviselő legnagyobb mennnyiségeinek egyesülése, a lét létrájának legtitokzatosabb és poétikusabb foka, az a pont, ahol érzékiség és szellemiség nem gátolják, hanem fokozzák egymást.

Az erotika csak a felszínen emancipálódik a nemzéstől, melynek a tudattalan foglya marad. Az erotika felszabadítása, a szexuális forradalmak „szabadságmozgalmai" azért illuzórikusak, mert az erotika felszabadításával éppen a rabságot, a szellemi autonómiának és személyes, tudatos sorsalakításnak ellenálló irracionalitást kénytelenek elismerni. Schopenhauer a jövendő nemzedéket megálmodó bűvöletet lát az igéző nemi tárgy kiválasztásában. Ha nem tudnánk kimutatni a nemi bűvöletben a génkombinatorikát tükröző és vezérlő jeleket, akkor is nyilvánvaló maradna, hogy a nemi bűvöletet kulturális kategóriák közvetítik, így a két személy „kombinációja" egyben kísérletezés a kultúra jövőjével. Az elbeszélésre méltó ideális szerelmi történet maga is kulturális öncél, egyúttal azonban tudattalan célja is van, az eme kombinációba foglalt, általa előírt utód – testi vagy kulturális – ideálja. Nemi düh és erotikus kultúra, indulat és szenvedély, kívánság és vágy distinkciói olyan fejlődési pályát jeleznek, mely a szexualitás produktivitásának és kreativitásának növekedési lehetőségeit teljesíti be. A lét növekvő választékossága a puszta szaporulattól az életképes, majd a jólsikerült példányok nagyobb valószínűsége felé vezet. A puszta nemi düh túllépése olyan viszonyt feltételez, mely már nem közönyös a sikerült és sikerületlen különbsége iránt. A puszta erotika túllépése és a szerelem felfedezése a szükségszerűt akarja leválasztani a véletlenről. Az utóbbi számára tehát nem elegendő sikerkritérium a sikeresség, a szükségszerűség a célja.

A düh, a kívánság, a vágy, a szenvedély világain túl nyílik a kényesség kultúrája. A szublimációs rendszerek szelekciós nívók, melyek a kényesség kultúrája felé vezetnek. A kényesség fokozódása őrzi a testet és a lelket. A kultúrával nő a finnyásság: közel engedni valakit kitüntető privilégium. Minél nehezebben engedjük közel, annál inkább kívánjuk megtartani, mert a létrejött viszony múltakat és jövőket rejt magában: az előbbieket az utóbbiak kreációja érdekében aktiválja.

Az undor védelmezi a fajt a leromlástól; a tetszés, a bűvölet szolgálja a kreációt. Ez feltétlenül jelenti a viszonykultúra, az élet regényessége feljavítását, s hipotetikusan, az előbbi által vizionálva, az élet genezisének az egyéni fantázia ellenőrzése alá vonását. A tetszés, a bűvölet megjelenésével az egyéni döntés veszi át az élet kreációját, de a meglevő formák vonalán haladva. Csak a nyilvános ízléskritériumokkal többé nem indokolható individuális választás vált ismét nívót: átköltve, újra kitalálva a létet, világot alapítva. A kultúra nem elégszik meg az élet stratégiájával, mely a válogatás nélküli próbaszerencse alapú kombinációk pazarlására épül. A tetszés ízlésítéletekkel akarja biztosítani az életképességet, míg egy új szint nemcsak az életképességet, hanem többet, az új életre való képességet, az emberi lehetőségek kitágítását, az embersors továbbgondolását hozza magával. A tetszőleges példány megkívánása kevés, de a kitüntetett példány vágya sem elég, az egyetlenség eszméje a kultúrát megújító döntő felfedezés.

21.3.3. A nemi düh kontextusa

A mennybemenetel létrájának első foka maga a pokoljárás. A nemi düh a szerelem létrájának alépítménye.A nemi düh jellemzői /1./ a válogatás nélküli /2./ genitális impulzusszex és a /3./ destruktivitástól sem mentes agresszivitás.

A nemi düh arról tanúskodik, hogy a nemi kiválogatódás lassan különül el a természetes kiválogatódástól, s csak a szerelemben kerekedik fölébe. A két kiválogatódási rendszer, a természetes kiválogatódás (destrudó, agresszió) és a nemi kiválogatódás (erósz) ellenérdekeltségének kibontakozásától a nemi kegyetlenség védelmez. E kegyetlenség ellenében hat azonban az átszellemülés. A libidó a destrudó párlata, a szellem a libidó szublimációja; a szelekciót kombinációval, a testi kombinációt szellemivel váltja az energiának magasabb, komplexebb létnívók műveleti rendszereibe való átvitele.

Az ölés és kínzás anyaggá teszi a lehetséges társat, az eltárgyiasító eszközzé tétel pedig rabszolgává. Akár anyaggá, akár eszközzé teszi a másik félt az életösztön, a saját életnek rendeli alá az idegen életet. Fordított útra lép a vágy nyelve, az igenlés szimbolikája, melynek megnyilatkozása az öléssel szemben az ölelés és a bántással szemben a becézés. Az iménti instrumentalizáció ellentéte a partner dezinstrumentalizációja, melynek betetőzése az én instrumentalizációja, felajánlása a partner számára, azaz a gondoskodás. Akár az egyszerű tárgyhiány, akár a tárggyal mit kezdeni nem tudó kultúrhiány a vázolt rendszer alsó régióihoz köti a gyakorlatot és szellemiséget. A fejlődés szakadatlan önmeghaladás, a barbár ősadottságot vagy erőt kontrolláló új rétegek ráépülése, melyet előbb a külső, majd a belső nyomorúság (szociális vagy kulturális nyomorúság: nélkülözés vagy a kényelmes, igénytelen renyheség illetve a romboló és pazarló dőzsölés) tart fel.

Gonoszság, kegyetlenség, kéj és szeretet, nagy fejlődési érák kiképzőiként genetikai sornak is tekinthetők, mindenek előtt azonban minden élet alaplehetőségei, szelekció és kombináció kölcsönös feltételezettségének függvényei, melyek az élet minden aktusában együtt vannak. Destrukció, agresszió, libidó és szellem két nekifutással erősítik meg a fejlődés szublimatív jellegét: a természet a destrukciót libidóvá alakítja, a kultúra pedig az agressziót szellemmé. A természetnek a széttépő bekebelezést kell meghaladnia, a kultúrának pedig az instrumentalizáción kell túljutnia. A természet is túljut a magányos gonoszprincípiumon, melyen a kultúrának, az önzéssel megküzdve, ismét túl kell jutnia. A gonoszprincípium üldözi az embert, s úgy tűnik, az ember felét teszi ki a gonosz, méghozzá az eredendő, elvonatkoztathatatlan részt, míg a jó a ráépíthető, de nem szükségképpen ráépülő fele.

Az első kommunilkációs rendszer, az eredeti nyelv a sírás. A gyermek képe „tragikusan hathat, ha arra gondolunk, hogy sírással jön a világra, hogy sokáig tart, míg elfelejt sírni, és hogy még senki sem magyarázta meg ezt a gyermeksírást." (Søren Kierkegaard: Vagy – vagy. Bp. 1978. 657. p.). Kierkegaard a felidézett összefüggésben lényegében arra utal, hogy a felnőtt megértése csak ontikus környezetmegértés, míg a gyermekmegértés a létmegértés.

A boldogtalan, dühös, tehetetlen eredet az aktív élet kezdete. A düh kezdete az aktív kezdet dühe, a dühöngő a kezdőenergia felhalmozója; az eredendő düh az eredenedő bűn eredete, kivetve a felelőtlen, passzív ősboldogságból, melynek létéért más vállalja a felelősséget, s melyet később tükrözni szeretne minden szerelmi összeolvadás és pótolni a szerelmi illúziók. A kezdet aktív oldala a düh, passziv része a végzet: végzetes a kezdet a sorsmeghatározó bevésődések idejeként. A negatív ezért megelőzi és kíséri a pozitívat, szerencsés esetben,

ha az utóbbi dominál, láthatatlanul. Ha rétegrendünket végsőkig akarjuk egyszerűsíteni, átvilágitani az alapproblémák irányában, két nyelvre egyszerűsíthetjük a vizsgált kontextus szervező elveit: a tortúra nyelve az egyik, a kellemességé a másik. A kínzás és a becézés közötti átmeneteket tanulmányozzuk a szerelem létráján.

A test kínjában reflexál, a szellem örömben teremtve reflektál. Az indulat a saját késztetéstől való függés, a szenvedély a tárgytól való függés. Az indulat könnyen kialszik, mert belülről tüzeli az egyensúly felbomlása s a hiányállapot ingerülete, tárgyi érzéke absztrakt, pótkielégülésekkel is beéri. A szenvedélyt ezzel szemben a tárgy szítja, mely akkor is tüzeli, ha nem találkozik vele a hiányállapot kínjába számkivetett alany. Az indulat a szükséglethez való tárgykeresés, míg a szenvedély megsokszorozza a kínt a tárgyias és a tárgy által való szükségletgenerálással. Sem az indulat, sem a szenvedély nem puszta reflex, az ösztönző ingert mindkét esetben kiegészítik az ellenőrzéssel és fékezéssel megbízott elleningerek, ugyanakkor mindkettő továbbra is kvázi-reflexes elvarázsoltság, melynek hatalmát az ellenerő egyenlőtlensége (fiatalsága, ki nem művelt mivolta, öregsége stb.) biztosítja. Az indulat kiindulópontja a reflex, mely uralkodik is rajta, de már az indulat sem reflex, csak a neki való önátadás. Ezt a már az indulatban is benne rejlő szabadságmozzanatot koncipiálta – a barbárság szellemi sötétzárkájában élő szabadság tragikumaként – az eredendő bűn fogalma.

A lét létrájának felmenő fokait kitevő szellemtörténeti progresszió lényege a reflex szemiotizálása. A libidó az erotikába belépve meghaladja a destrudót: ez az ősszublimáció; a libidinális kéj az ősszublimáció hozadéka. Ha a szexus nem is, az erósz már ellentéte a destruktivitásnak. Ezért nem fogadja el Platón Hésziodosz és Parmenidész erósztanát. Az istenek kezdeti gyülekezete destruktív, míg Erósz már nem az: „Mert nem történtek volna megcsonkítások, megkötözések és más erőszakos cselekedetek közöttük, ha Erósz köztük van, hanem barátság és békesség honolt volna az istenek körében, akárcsak most, mióta Erósz uralkodik rajtuk." (Platón: A lakoma. In Platón Ösdszes Művei I. Bp. 1984. 977. p.). Az erószban a kéj válik művé, a szeretetben a boldogság.

A kegyetlenségtől haladunk az erotika és a rútesztétikától a szépesztétika felé. A metamorfózisok a lét lépcsőjén vezetnek fel vagy le, pozitív vagy negatív metamorfózisokként. A sámánisztikus rituálé csak sürítve foglalja össze minden élet mint egyéni vagy közösségi kultúrfolyamat szellemi lényegét. Minden élet sámánisztikus utazás, de nem mind a „hetedik mennyországig" vezet. Freud „szexcentrikus" vizsgálódásai azért értek el nagy eredményeket, mert a szexualitás képviseli az első átcsapást vagy metamorfózist. Iszonyat és szépség közötti átmenetek sorában a kéj az iszonyatos szépség. A szexualitás szerkezete az egész „létrát" koncentrálja, a későbbi, magasabb fejleményeket is előrejelzi: mindenben minden benne van.

Giese az aktus neutralizált fájdalmasságáról beszél. Az eltorzult mimika, a nyögés, nyöszörgés, a test dobálása és megfeszülése, szívdobogás, fuldoklás és más jelek utalnak rá: az orgazmus „különös fajta fájdalomélményként" (Hans Giese – Eberhard Schorsch: Zur Psychopathologie der Sexualität. München – Stuttgart. 1973. 101. p.) értelmezhető. A kéj ugyanaz a kín, miután megtanultak uralkodni rajta és kontrollálni őt. A kín az izgalomnak alávetett ember, a kéj az embernek alávetett izgalom állapota. A másiktól való függést annak szépsége és hajlandósága teszi kínból kéjjé s jósága kéjből örömmé és boldogsággá. A saját dezintegrációt, mely a függésbe kerüléssel jár, a függés produktív s

az együttműködés alkotó jellege változtatja a magasabb, teljesebb integráció ígéretévé. A dezintegrációban a korábbi integráció által kötött energiák szabadulnak fel, melyek az új integráció rendelkezésére állnak.

Ha a szexus magában véve még nem is, az erósz mint a szerelem művészete szintjén visszatérő, natúrszexből kultúrszex-szé lett erő már határozottan pacifikálja a világot. Amire a szexusnak még az erőszak is jó, azt az erósz a csábítással éri el: „az erőszak nem fog Erószon, ha pedig cselekszik, soha nem erőszakkal cselekszi, mert mindenki önként szolgál Erósznak mindennel." (Platón: A lakoma. uo. 978. p.).

21.3.4. Erotológiai sorok és halmazok: nyerserotikus, genitális pikareszk

Láttuk, hogy a személyek egymásra találása bonyolultabb perszonális szervezeti formákat bocsát a társadalom rendelkezésére, melyeket a végzet fékjeinek is nevezhetnénk. Az a rétegrend, mely ontológiailag a lét létrájaként bontakozik ki előttünk, szemiotikailag a szerelemnyelv tagolási nívóiként értelmezhető. A kibontakozó kép gazdagságához képest szegényesnek látszik a minden „nyelvben" a „kettős tagolást" kereső strukturalista hagyomány.

Láttuk, hogy a nemi dühre a nyers erotika, az igényes erotika és a szerelem tovább analizálható érzékenységi nívói épülnek rá. A nemi düh természeti szféráját a kín határozza meg, az erotika kultúrnívóit a vágy kibontakozása jellemzi. A nemi dühöt reflexek programozzák, a vágy kultúráját képek. A vágy képvilága alakítja át szenvedéllyé a nemi düh örökségét. A vágy, mely feltartja és átalakítja a düh közvetlen lereagálását, ezzel ha nem is a szeretetet vezeti be, de tartalmazza lehetőségét. A düh a természet dolga, a vágy erotikus kultúrája a képzelet és művészet kibontakozási terepe, míg a szeretetkultúra a magasabb érzelmeké, a szimpátiaérzéseké és az erkölcsé. A düh világában az én a kegyetlenség alanya, a vágy világában az én a kegyetlenség és kegy tárgya, míg a szeretet kultúrában maga válik a „kegy" gyakorlójává. A nemi düh, mint a szelekciós folyamat kiindulópontja, megerőszakol. Két értelemben is, mert az erőszakos lény maga is ösztönei által megerőszakolt. A nyers erotika, az igényes erotika és a szerelem a tartós együtténléshez szükséges recepciós és aktivitási készségek, érzékek és képességek felhalmozói. Az erotika a válogatás, halasztás és tudatosulás által megzavart, kultúreszközökkel felszerelt nemi düh. A nemi düh a szexuális kultúra hiánya, a szexuális kultúra pedig az erotikus érzéki kultúra és az érzelmi kultúra kombinációja. A nemi düh számára a megkönnyebbülés a döntő, míg az erotika elkezdi kidolgozni a megkönyebbülés módját, s megkülönböztetni a tárgyat a tárgytól és a kéjt a kéjtől. Ezzel megindul egy olyan fejlődés, melynek előrehaladott állapotában tehető csak fel a kérdés, hogy ha a kéj a kín csökkenése, vajon elképzelhető, vagy a kín uralásának valamely szintjén létrejön-e a kínmentes kéj, melyben az öröm növekedésének többé nem a kín csökkenése a mértéke. További kérdés, hogy létezhet-e kínvállaló öröm, a másokért való szenvedés készsége. A kultúra mindezeket a kérdéseket feltette a maguk idején, melyek rendszerezését a technozófia problémaelfojtó agresszivitása tette végül lehetetlenné.

A genitálfetisisztikus kalandhalmozás erotikus szenvedély, mely genitális élményeken keresztül, „alulról" akarja birtokolni a testek és személyiségek sokaságát. A genitáliák birtoklását a hatalomgyakorlás, az odaadás szimbólumaként tekinti az erotikus „csatanyerés" vagy „hódítás" bizonyítékának. Az erotikus „fejvadász" valójában nem fejekre vadászik.

A testeket, személyeket a genitáliák hordozójának tekinti. A genitáliákat a „csatolt részek" segítségével különbözteti meg, a „hordozók" segítségével könyveli. Célja – s ezért kell a nemi düh testi célját a meghódítandó személyek választékában találnia meg újra – a másik nem feletti hatalomgyakorlás, az erotika mint uralom élvezete. A Nietzsche hatalomra törő akaratának megfelelő erotika ez lenne és nem más, nem több. Ahhoz azonban, hogy nagylelkűbb és érzékenyebb formák jöhessenek létre, szükség van erre a hatalomformára, hogy a nagylelküség ne a páriacsőd álcája legyen, – mely azért kínál olyan nagyvonalúan, mert nincs mit adnia, s az üres kínálás ebben az esetben csak a kínálkozás és haszonlesés kifejezője, – hanem a hatalom, a potencia, az aktivitás, a „kegy" nagylelkűsége. A „kegy" csak ez esetben nem lesz sem álcázott élősdiség, sem álcázott kegyetlenség.

Az elemzett létrafokok egyikének leírása sem öltheti a bírálat formáját, mert a magasabbak hordozóiként valamennyien az összépület számára értékesülnek.

21.3.5. Sorok és halmazok: Esztétikus-erotikus pikareszk

A sorozatképző szexualitás, az erotikus gyűjtőszenvedély szintjén az ideális nemi tárgyat keresik, amely azonban a sokféleségbe hull szét (Kierkegaard: Vagy – vagy. Bp. 1978. 106. p.). Az ember azért kíván sokat (sok partnert), mert egyiktől sem kíván sokat. Ugyanakkor mindegyiktől kíván valamit, amivel az ideális, teljes vágytárgyra, nemi eszményre utal. Az egyszerű erotika számára kívánatos helyzet az egyszerű minőségek plakátszerű együttállása, melyet nem bonyolít a túl sok minőség esztéltikai labirintusa zavaróan rejtelmessé. A tárgy már esztétikai érték, ha a kívánság tárgya a vágytárgy ikonikus s nem a dühtárgy indexikális jele.

A kívánság felfedező útra indul (Kierkegaard. uo. 107. p.). Egyik tárgy sem paralizálja az aktivitást az undor és a bűntudat erői által, de egyik tárgy sem ejti meg, varázsolja el oly módon, ami a felfedező út végét jelentené. A felfedező kedv a kívánság vidámsága, mely nem találja a tulajdonképpeni tárgyat, de felfedezi a sokfélét (uo. 107. p.). Amennyiben a sokféleségben valamennyire mégis birtokolja a kívánatos teljességet, ha csak szétszórt és mindenkor tovább hajszoló részlegességek által is, megvan az elégtétele, hogy szabadnak érzi magát.

A hódító és csapongó erotikát általában bűnösként ábrázolták, a nő bűnének tekintve a kacérságot, a férfiének a csábítást: a két név a csábítás kétféle nemi stratégiájára utal, melyek egyike a színjáték, másika a háború játékszabályaira vezethető vissza.

A szeretők elveszett és nem talált értékek mozaikszerű képét rakják össze. Az erotikus vándorévek mindig újat és mást kívánó bűvölete az általánosnak szól, melynek jeleként az egyed olyan ígéreteket, utalásokat hordoz, melyeket nem ő, csak a nem válthat be. Az esztétikailag és morálisan is, nemcsak fizikailag kielégíthetetlen szerető lelkében keresik egymást a külső létben szétesett tagok. Az erotika e formája platonista: az egy igaz férfi vagy nő egydimenziós variánsai a látszatvilág barlangjának falára vetített képek. A halál elől a reprodukció halhatatlanságába menekülő élet a legjobb helyre, a legelevenebb életbe szeretne rejtőzni, de az extentív totalitás erotikája csak az egyedek sokaságából tudja összerakni a boldogság képét. Az extenzív erotika tárgya a nem, a szerető az egyénben a nem céljait keresi, a különbözőkben az azonoshoz szeretne visszatalálni. A nagy számok törvénye, a halmozás felületessége esetté teszi, sorokban oldja az egyest, akinek, a felületes viszonyokhoz alkalmazkodva, nincs módja konkretizálódni, elnyelik a kollektív monotóniák.A sietős

vándorszexet üldözi a valószínűség: mindig új partnerhez menekül, de mindnél ugyanazt a felületes elintézést reprodukálja. A szokatlan jelenség a szokott lényeget ismétli.

A donjuanizmus következménye az erotika horrorja, daraboló jellege és apokaliptikus struktúrája. A széttépett ideál helyén törmeléket talál, törmelékvilágon át vezeti vándorútja. A felületes sietség, a váltakozás állhatatlansága eredményeképpen minden túllépés az innenhez vezet, minden túlzás a túliság (mint a túllépés célja) tagadásához. Az örökmozgásból kipusztul a haladás. Ez az erotika körülbelül azt a helyet foglalja el és nyújtja az énépítésben, amit a társadalomépítésben a kapitalizmus. Viszonyunk mindkettőhöz ambivalens.

A hibákat leszűrő szépségítéletek a negatívumok elutasítása alapján szelektálnak: elutasítják a betegséget, a gyengeséget, a fejletlenséget stb. A pózoló szépség önmaga szobrásza. A tükör előtt ülő, sminkelő nő önmaga festője. Az erotikus szobrászat vagy festészet, a kacérság illúzióvilága és az erős, egészséges, élénk és szép egyedek kultusza csalhat. A hús részegsége és a szépség részegsége, a genitáliák vadászata és a szép példányok vadászata, a kettő között végbemenő szemantikai telítődés ellenére is egyaránt a felületen marad, amennyiben az erotikának mind több a tartalma, de továbbra sincs igazságkritériuma. A testpóz szobrászatán vagy a kacérság commedia dell'artéján túli erotika mint megtestesült történet, új kritériumokat vezet be a külsődleges önprezentáció ígéreteihez képest. Az erotika művészete révén már az erotikában olyanok válhatnak sikeressé, akiket a puszta testi ideál szintjén leselejteznének. A negatívumok leszűrése (a hibátlanságnak tekintett szépség, a betegség hiányának tekintett egészség, a bűntelenségnek tekintett erény) alapján szervezett szelekciót végül legyőzi a pozitívumok keresése, a pluszok kultusza, a pozitív deviancia elve. Az előbbi ugyanis csak az átlaghoz jut el és azt termeli újjá, míg az utóbbi a negatív visszacsatolás elvét a pozitívra váltja. Egyszeri, egyéni vonások az új ízlés elvarázsolói.

Az erotika „vándoréveinek" örök kérdése, hogy halad-e az erotika, fejlődik-e az ízlés, empátia, a boldogság és a boldogság adásának képessége a váltakozásban vagy az érzékenység megcsalja magát, ugyanazon csábjelek csapdájába esve, marginális differenciákba kapaszkodva. Aki mindenkit megcsal, magát is megcsalja, a szakadatlan váltakozásban mindig az azonoshoz térve meg, a másik nem absztrakciójához, s csak ezt felismerve kezdi keresni az azonosban a mást, a külsővel szemben a belső végtelent. A sorozatelvű erotikát a leválthatatlan tárgy tételezése váltja le. A sorozatképzés túllépése a konkrétum felfedezése. A nyers erotika alkalmiságával valamiképpen versenyképessé válik a tartós kívánság tárgya. Már Ovidius megkülönbözteti, „azt, aki egyszer kell, s azt, kit örökre akarsz."

21.3.6. A sortól a fétisig

(A szerelem-létra szépesztétikája)

Az erotika ingája, a düh és a szerelem között mozogva, az önlét jelölte végességtől a partner jelölte végtelen felé vezet. Az erotika legyőzi a nemi dühöt, s meghaladja a nemzésközpontú biológiai szerveződést, túllép a természeti majd a társadalmi hasznosságon, a személyek érdekszövetségén, a hasznosságot általában is dühként értékelve. A szenvedéllyé vált erotika legyőzte a biológiai és a szociális funkciót. Győzelme ideiglenesnek is tekinthető, mert az öncéllá vált erotikát újra felhasználja a természet és a társadalom, mert ez az erotika képes

azoknak a trendeknek az átírására, melyeket a közvetlenül hasznos erotika csak reprodukál. A haszontalan erotika újrahaszosítása új „hasznok" felfedezéséhez vezet.

Ahogy a természetnek és társadalomnak szüksége van, fejlődésösztönzőként, a „haszontalan" erotikára, úgy az erotikának is a szerelemre. A meg nem tagadott vagy túl nem lépett erotika, mely mentesített a szellemi hatalmak általi kritikus szorongattatástól, lecsúszik a nyers szex primitivizmusába. Az erotikának nem elég, hogy legyőzte a nemi dühöt és a nemzést, szüksége van rá, hogy a másik oldalról is elhatárolódjék. Nemcsak a nyers természettől kell megkülönböztetnie magát, hanem az átszellemültebb kultúrjelenségektől is. Az erotika számára olyan fontos az érzéki zsenialitás és az esztétikum felfedezése, mint a szerelem számára az emocionális elmélyültségé és az általa érzelmileg megalapozott etikáé. Az erotika felfedezi a rajongást, a szerelem a gyengédséget.

A nemi düh a rút, az erotika a szép felfedezésének szférája. A kín elől való meneküléshez képest a kéj keresése sem hoz nagy változásokat, amíg reá nem épül a szépség keresése. A szexualitás rút és szép között, az erotika szép és szép között mozog, feltárja az alternatív szépségek világát, míg a szerelem, a szép-rút és a szép-szép alternatívát kiegészíti a szép-jó alternatívával.

A kínredukció (drive-redukció) törekvéseit a kéjprodukció és ingerkontroll képességei tökéletesítik. A kéjtörekvések ízléskritériumok általi differenciálódása, nehezítése és bonyolítása a szépség világaként építi ki a nemi varázst. Mit ad a szépség a nemi varázsnak? A szublimáció általi ingerállandósítást. A kéj kihúnyhat, a bűvölet nem, az egyik a pillanat műve, a másik állandósul. A szépség gyönyöre olyan kellemes feszültség, amely, a testi feszültséggel ellentétben, nem igényli a redukciót. A szépség feszültségélményét a jóság nyugalomélménye tartja egyensúlyban. Az esztétikai izgalom igényli az etikai békét. Az etikailag nem pacifikált esztétika démóniája a „puszta" erotika.

A kínredukcióra ráépül a kéjprodukció, majd az esztétikai és etikai kreativitás. A ráépülő rétegek az átszellemülés és a hosszú távú életstratégiák kibontakozása mértékében válnak fontosabbá: a szépség fontosabbá mint a kéj, vagy a jóság fontosabbá mint a szépség. Így jönnek létre azok a választások, amelyeket a primitív kompetencia paradoxnak vagy titokzatosnak érez.

Az erotika mélységei az egyéniesülés és az etizálódás felé vezetnek. Hogyan függ összse ez az erotika fejlődőképességét minősítő két kritérium? A jóságban teljesedik be az a magasabb, egyéni szépség, amely több mint puszta sikerültség. A szépség, jóság híján, csak maszkszerű tetszetősség. A puszta szépségmaszk csak természeti minta, a szépség absztrakt egyenruhája, míg a karakteres gazdagság a szépség egyéniesülése, melyet az átszellemültség teljesít be. A giccsesen szép a rút rokona, erre mondhatjuk el, hogy a legszebb rút, a közönséges szépségről pedig, hogy a szépség monstruma. Az erotika vándorévei az egyéni életbe vetítik bele az erotika szellemtörténeti vándorútját, melynek célja a rútesztétikából a szépesztétikába emelni át a szexualitást, megőrizve az izgalmat és megközelítve a harmóniát. A törmelékes, mozzanatnyi szépség nem a szépséget, csak egyes tulajdonságait találja meg az egyedekben. A giccses, jelzésszerű szépség esetében is csak a szépség jele az egyed. A giccsesen szép csak az obszcén (rút és kínos) mániás elhárítása, de nem feldolgozása. A karakteresen szép első sorban gazdagságot jelöl, míg az átszellemülten szép főként jóságot. Míg a természeti szépség első sorban testi erőt és egészséget fejez ki, az átszellemült szépség újkeletű, szellemi erőket. Abban a természet rendje válik érzékelhetővé, ebben a

szellem értékrendje. A jelenség életerővel vagy a szellemi élet erejével való telítettsége nem zárja ki egymást, a görögöket szokták felhozni a kettő egységének példájául.

A kín elől való menekülés és a genitális kéjkeresés csak kezdő lökést ad a szépség és az elmélyített, individualizált és átszellemített szépség keresése számára. Az individualizált, karakteres és átszellemült szépségformák nem váltanak ki általánosan „kötelező", előrejelezhető reakciót. Ezért sokan nem is beszélnek szépségről, s valóban elképzelhető egy olyan fenomenológia is, amely tételez egy olyan „szépfeletti" régiót, ahonnan tekintve most a szép tűnik közönségesnek, mint egykor, a szép felfedezésekor, a rút tűnt. Másként formulázva a problémát intellektuális szépségről beszélhetünk. A düh tárja fel a vitális rútat és undorítót, az indulat, a ráépülő kezdetleges befogadó készséggel, a kívánság és kíváncsiság elemi formáival, megvilágítja az egészséges tetszetőséget. A vágy és szenvedély felfedezi a szépséget, előbb fétisként, utóbb, a gyengédség, az érzékenység, a hangulat által elmélyített karakteres szépségként. Az emóciók romantikáját fegyelmező józanság fedezi fel az intellektuális szépséget.

21.3.7. A fétis fenomenológiája

Az erotikus vándorévek nemi érzékének sorozatjellegű tárgya a vonzó jegyek individuumokban szétszórt gazdagságában, a vonzó individuumok pluralizmusában ragadja meg az általánost. A sorozat az általános mozaikképe, míg a fétis az általános ikonjává dermedt, absztrahált individualitás, mely imádattá alakítja a gyűjtőszenvedélyt. A gyűjtőszenvedély tárgya emancipálandó zsákmány, míg az imádaté szolgálni vágyott, de végül sárba taposandó bálvány.

Az imádat bonyolult rendszere mindenek előtt a libidónak a végcélról a közvetítőkre való visszaáramlása által jellemezhető. Az imádat, mely nem kapja meg a bálványt, érintésével is megelégszik, ha ezt sem éri el, látványával. Bizonyos értelemben a szerelem előlegezése is, amennyiben a befutó ingerekre összpontosító, önző erotikus hódítással szemben, fontossá válnak számára a kifutó ingerek: az imádat szolgálat. Az imádat, bár szeretve lenni vágyik, első sorban szeretni akar. Különbözik a szeretettől abban, hogy a szeretet-szolgálattal a viszontszolgálatot szeretné elérni, végcélja az – elmaradt – hódítás, míg az átszellemült szeretet maga mögött hagyja a hódítást, már csak azért is, mert adni nagyobb hatalom, magasabb fokú autonómia és érettség beteljesedése, mint kapni.

A gyűjtőszenvedély nem tud megállni az egyednél, a fetisizáció túlságosan megáll, amennyiben bele akar halni és nem újjászületni belőle. Végállomásnak tekinti és nem új vállalkozások társának, az élet feladata és gondja alól tehermentesítő mámor forrásának és nem új érzékenységekének. Az imádatban mindig van valami az erotikus öngyilkossági ösztönből. Az imádatban előtérbe lépő erotikus halálösztön ellensúlyozását szolgálja a szaporodási ösztön rehabilitációja a szerelem által. Az imádottba bele akar pusztulni az áldozat, míg a szeretettől gyermeket szeretne az általa boldoggá tett. Nem lépné túl az erotikus fejlődés az imádatot, ha nem kapna valamit új nívóján. Megszabadult a kíntól, elérte a kéjt, melyet szellemi minőségekkel növelt és nevelt az élet boldogságává. Mi az oka, hogy a szerelmekben néha a kéj nem fontos, elhanyagolható vagy nélkülözhető? Mit adnak a kéjen túli dimenziók? Mit kap a szerető a szépséggel és jósággal dúsított kéj által, mely plusz olyan fontossá tud válni, hogy a kéjről is le lehet mondani érte? A kéjen túli dimenziók katartikus értékű tulajdonságcsomaggal szembesítenek, mely az individuum alapproblémáira válaszol. Ezzel eme

átszellemült találkozás megvalósítja azt, amit a testek csak szimulálhatnak, az összeolvadást, minden szerelem célját. A szublimáció ily módon azért a szerelem létrájának csúcsdimenziója, mert – ami a nyers nemi düh felől a lemondás és cenzúra munkájának látszott – valójában a szerelem sokszor elérhetetlennek tűnt végcélját teszi mégis beteljesíthetővé.

Az erotikus vándorévek alanyát szerelmi intrikusként is szokás ábrázolni, de gyakran beavatóként jelenik meg. A végtelen szex vagy mélyerotika alanya tovább viszi, kiépíti a beavatás eszményét, azzá a nevelési eszmévé, ami a görögöknél nagy szerepet töltött be, de csak a végtelen vagy mélyszex eszméje segítségével sikerül utána járni esztétikai és az esztétikát az etika keresése felé is elmozdító tendenciáinak, hermeneutikai aktivitásként értelmezve ujjá. Itt vezethető be az „érzéki zsenialitás" fogalma. Az érzéki zsenialitással bíró csábító felébreszti a partner előnyeit vagy erényeit, pusztán azzal, hogy izzásba jön tőlük. A partner a kívánság melegítő sugarában talál valamely lehetőségét beteljesítő klímára. Az érzéki zsenialitás a lehetőségekre ráismerő, ihlető, provokáló aktivitás. De ennél is több: a lehetőségek felmérésére és kiaknázására ösztönöz, a megismerés, a megfejtés, a gyónás, önmegvallás és megnyilvánítás eszményeként. Az érzéki zsenialitás közegébe meghívott partner egyszerre gazdagságnak érzi azt, amit addig esetleg bűnnek vagy hibának gondolt. Egyéni lehetőségnek érzi, amit addig korlátnak vélt.

A különöst csak különösségében élvezni, véli Kierkegaard, perverzió (Vagy – vagy. Bp. 1978. 679. p.). A különös érzéke, mondhatjuk, Kierkegard eszméjét gondolatmenetünkbe foglalva, perverzióként születik. A különös szerelmi feltételekkel, a kielégülés egyéni útjaival, az erotikus kielégülés sajátos variánsaival kezdődik a szexualitás egyénítése. Ez a kötődés individualizációjának irányába vezető érzéki ösvény. Olyan ösvény, mely elvezet a vándorévek karavánútjairól. A szimbolika ezt a szexualitást kertnek, ligetnek, birtoknak látja. A szexualitásban individualizált szómák közvetítik a sejtek, gének, biológiai programok viszonyát; a szerelemben szellemi individualitások, egyéni választások és szellemi interpretációk közvetítik a gének, sejtek és testek viszonyát.

A genitálfetisizmus és a sorképző erotikus gyűjtő- és vándorszenvedély egyaránt kollektivisztikus, de az előbbi naturalizmusával szemben az utóbbi magasabb fokon átesztétizált. A fétis olyan átdolgozó szerv, mely a külső végtelen belsővé tétele irányában hat, melyet az érzéki zsenialitás cinkos erotikaként, végtelen, játékos és variábilis erotikus kísérletezésként realizál. A cinkosok végtelenül keresik egymást, míg a szerelmi rabságként felfogott szenvedély valamilyen különös lezárási, beteljesedési feltétel megtalálásában áll, mely megteremti a teljes egymásra találás érzését, a külső végtelent csak így váltja le a belső teljesség, mely versenyképtelenné nyilvánítja a felületesebb viszonyokra irányuló törekvéseket, megfosztva vonzásuktól az egyéb ajánlatokat. A szenvedély az ösztönre ráépülő új szelekciós rendszer; az ösztön biológiai kiváltót követ, míg a szenvedélyt a vágykép, a jövőbe vetített emlék kódolja. A vágy és imádat a képre irányul, míg a szexuális függőség kulcsa a teljesítmény. Szenvedély és függőség összetevői korrekciós lehetőséget jelentenek a külső adottságok előnyeihez képest, lehetőséget adnak, hogy akár ellenállhatatlan gyakorlati vonzerőre tegyen szert olyan partner, akit a természet külsődlegesen nem látott el dekoratív előnyökkel. A szenvedélyt felcsigázhatja a szerelem művészete s az érzéki zsenialitás, de az erotikus függőséghez többre van szükség: a kölcsönössé vált mély kötöttség a megismerés által feltárt szerelmi feltételeken alapul. Ennek a feltételrendszernek is csak ösztönsors-függő alapjai az orgazmusfeltételek, melyekre további szerelmi feltételek épülnek. A függés tel-

jessé és megbízhatóvá válásakor az egymást megismerő partnerek az egész személyiséget elégítik ki, nemcsak a genitalitást. A különleges erotikus kielégülési feltételek azt jelzik, hogy a személyiség különösségét egy másik, hasonlóan egyéniesült eset komplexitási nívója képes csak kielégíteni a tartós viszony alapításának értelmében. Az erotikus kielégülés feltételrendszere az egyéniesülés eme szintjén a szerelem mint transzerotikus transzállapot testi alapjaként mutatkozik meg. A teljes megmutatkozás, elfogadás: szemantikai transz. Végül mindkét személy a másik világába költözik át.

Ez a kettős összefonódás a közös sors kezdete. Az egyén a másik számára már nemcsak a sors egy állomása. A szerelmi történet ezáltal lépi túl az epizodikus jelleget. Míg az ösztön fizikailag reprodukálja a fajt, a vágy, a szenvedély és az érzéki zsenialitás költői kreativitást visz bele az eleven életekből írott szerelmi történetekbe. A szenvedélyalapú cinkos és titkos világ közös múltfeldolgozás, mely egyben közös sors alapítása, a személyiség áthelyezése a személyes múlt alapjáról az egyetlen közös jövőt hordozó két múlt kettős alapjára. A szenvedély által lép fel történetként a szerelmi élet. A tragédia az őskonfliktus formájával azonosítja az életet, az epika az őskonfliktus oldásának tekinti. A szenvedély kölcsönössége teszi a kilobbanó tragikus történetet folytatható, kifejthető epikus formává. A történet, a kimenetelre irányuló feszültség alakítja a kéjkeresést valami más keresésévé, amit sokféleképpen próbálnak, különböző terminológiákban, jelezni, értelemkeresésként, boldogságkeresésként, üdvkeresésként. Ezért lendül tovább a szenvedély, viszonylag önállósulva a kéjkeresés, végül a szépség és boldogság szempontjaitól is, ahogy egykor a kéj önállósult biológiai „céljától". A viszony öncélúvá válik. Számtalan új célt képes felvenni, ökonómiai, pszichohigiénés és etikai determinációkat, azonban mindezek együttese, a transzerotika új kontinense sem magyarázza meg kilégítően azt, ami általuk boldogságként határozható meg, hiányukban talán rabságként vagy őrületként, a viszony öncélúságát.

A szerelem létrája leírása során két alaptörvényre bukkanunk. Az egyik azt mondja ki, hogy a meghaladott lépcsőfokokat nem pótolja és nem váltja le le a rájuk épülő új érzékenység, mely szélesíti az érzékenység skáláját. A másik törvény szerint a létrának nincs olyan végcélja mely elértté, beteljesedetté nyilvánít, mozdulatlan végpontként és meghódított birtokként jelenít meg valamilyen kívánatos állapotot. Minden lépcsőfok előtte és utána következő fokokat tesz vonzóvá, maga is csak progresszív és regresszív, nosztalgikus és utópikus kilengések kontextusában értékes és eleven vívmány.

21.3.8. Transzerotika

A transzerotika erotikán túli nívó, mely maga mögött hagyja a transz erotikáját, de őrzi az erotika szublimált hagyatékait. A szerelem rehabilitálja a transzerotika tárgyát szolgáltató szaporodást. A szaporodás termékét eredetileg a düh biztosítja. A szaporító düh pacifikáló örököse az öncélú kéjkeresés. Eme öncélúság három formája bontakozott ki vizsgálatunk során: a./ az erotikus imádat tárgya, a megjelenés művészete, b./ az erotikus rabság (az érzéki manipuláció művészete), és c./ az erotikus cinkosság (a végtelen erotika, erotikus gyónás és az álomfejtés analógiájára elképzelendő személyiség- illetve sorsfejtés művészete). Ha az erotikus intimitás beteljesül, a szeretők újra felfedezik a szaporodás céljait, melyek végleg megkötik őket. A harmadik, a gyermek akarása a második eldöntő felértékelése: döntés, amely őreá bízza a lenni akaró utódokat, s bennük a feltámadást kereső ősöket.

Testére, vitalitására, érzékenységére, szellemére bízza a múltakat és jövőket. Az öncélú erószban rémkép volt, ami a szerelmesek számára vágykép, a kettőt végleg összekötő harmadik. Az erósz a kettősség kultusza, melyben a harmadik a párt elválasztó zord atya, az ellenséges családok anyagi érdeke, vagy maga a végzet. A szerelemben a második kultuszára ráépül a harmadiké. Az erószban a harmadik a szerelmeseket egymástól visszakövetelő társadalom rémképének képviselője, míg a szerelemben a harmadik a kettő által újraalapított emberiség első képviselője, a szerelem világának első lakója. A zord atya mint a szerelemmel rivalizáló józan számítások felvigyázója, csak a szerelem egyik riválisa. A másik rivális a csábító, a szerelmes szeretővel szembeállított erotikus szerető. A zord atya az értelemre, a csábító az ösztönre apellál: a riválisok ily módon széttépik a szeretőt, hogy elszakíthassák egymástól a széttépett, feldarabolt, archaikus biológiai és elidegenedett társadalmi erők játékszerévé lett szeretőket. Az új harmadik úgy is felfogható, mint a rivális transzformációja, az imádott rivális. Az új harmadik a szertők egységének megtestesülése, a közös sorsukká vált, megszemélyesült öröm, az új ember, akiben megtestesül a kettő egysége, amelyet a szerelemben fizikailag nem érhettek el, s íme a szerelmen túl mégis megvalósul.A harmadik az a lény, olyan alak, aki kivezet a szerelem mitológiájából. Egyrészt ő a szerelem végső bizonyítéka, igazolása, másrészt új szublimációs teljesítményeket kiváltó kezdet, ki bevezet a szeretet terrénumába.

A szerelem-mitológia történetében a férfi az erotikát, a nő a szeretetet adja hozzá a szerelemhez. Az egyik az erotikát, a másik a szeretetet tekinti végtelennek, a férfi a végtelen erotikát, a nő a végtelen szeretetet adja hozzá a nyers szexualitáshoz. A férfi az erotikával szemantizálja a nyers szexualitást, a nő a szerelemmel humanizálja a nyers erotikát.

Az ember folyamatosan aktív hiperszexualitásának az utódgondozást biztosító partnerkötő funkciója van. A végtelen erotika partnerkötő funkciója a nő érdeke lenne, a tradicionális nő azonban végtelen bensőségességre, érzelmi végtelenségre vágyik, melyet nem végtelen erotikával, hanem ciklikus, ismétlő szex-szel kombinál. Az erotikától az azonost követeli, s a fejlődést a reá épülő érzelmektől. Erre azért van szükség, hogy az erotikus kalandosság igénye ne vonja el a figyelmet az utódgondozás nagyobb szenvedélyétől.

A női érzékenység két aspektusa rögzíthető gondolatmenetünk jelenlegi pontján. 1./ A női hermeneutika az embert zárt szövegnek tekinti, melynek belső végtelensége határozza meg kimeríthetetlenségét. A férfi hermeneutika erotikus tradíciója ezzel szemben a külső végtelen vagy sokféleség feltárója. A férfi a személyek váltakozásában fedezi fel a nem valószínűtlenségét vagy végtelenségét, a nő a személy mélységében. A feminin szemantika a zárt szöveg belső végtelenségére alapítja a szerelem intenzív totalitását, a maszkulin szemantika a végtelen szövegfolyamra az erotika extenzív totalitását. A férfi sokat követel, a sokaságot is követeli és minden elemétől is sokat követel, ugyanakkor keveset visel el, a vonzást taszítássá transzformálja, míg a nő, aki kevesebbet követel, de többet visel el, a taszítást is képes vonzalommá transzformálni. 2./ A férfi az erotika fejlődőképességét kutatja, a nő az emberi érzékenység transzerotikus kifejlesztési lehetőségeit. A mitológia donjuanjai és kékszakállai az erotikus zsenialitást a férfiszenvedély, míg szűzanyai emocionális heroinái az érzelmi zsenialitást a nő hozadékaként mutatják be. A férfi szenvedőképessége a vágyban mutatkozik hősiesnek, míg a nőé a beteljesedést követő tevékeny szeretetben.

Az anya a gyermekkel szemben valósítja meg az érdek nélküli szeretetet, mely a férfi-mitológiában az erotikus beteljesedésről lemondó fetisizációban is előképpel bír. A gyermek

relációjában szublimált szeretetből a gyermek apja is részesülhet, tehát nem feltétlenül a férfi kifosztása az anya-gyermek viszony intimitása. Ellenkezőleg, a régebbi epikában gyakran látni, hogy az anya a férjet is gyermekéhez hasonlóan szereti, mintegy adoptálja. A régi magyar filmkomédiában is ilyen családokat látunk.

A harmadik mégis megvalósítja azt, ami ellen a kettő védekezett, a párosviszony társadalmasítását. Ha a harmadik fontosabb mint a második, ha a szeretőnél fontosabbá válik a gyermek, akkor lép fel a társadalom mint az alapítás és fenntartás feladatainak összege.

Kierkegaard rámutat, hogy a kereszténység magát szellemiként, míg a pogányt érzékiként határozta meg. Ezáltal az érzékiből princípiumot alkotott, a szellemi ellenségét, ellen-szellemet, pártütő, rossz szellemet. Ez az érzéki ily módon már nem közvetlen élet, hanem primitív szellem, mely eltévedt a külsődlegességben, nem szedte össze magát, elveszett a dekoncentráltságban (Kierkegaard: Vagy – vagy. Bp. 1978. 82-83. p.). Azért kell a fejlődés egy pontján megtagadni az érzékiséget, mert közvetlen és spontán módon a legerősebb, s minden túllépését ily módon csak ez a tagadás teszi lehetővé, míg a rajta túli dimenziók megalapozása után válik termékennyé egy türelmesebb pozíció a megtámadott érzékiséggel szemben, melyet csak féken tarthatott, de ki nem irthatott a tagadás. Ha a thanatosz, destrudó, libidó, ananke (civilizáció), agapé (kultúra, szellem) sort vizsgáljuk, a természeten belül úgy viszonyul a destrudó a libidóhoz, mint az átszellemítés dimenzióiban a civilizációhoz a kultúra. A természetben a dühöt legyőzi a kéj, ám a kéjen és természeten túli, újrakezdett világot, az ösztön alól felszabadított szellemet csak a kéj tagadása teszi lehetővé. A gonoszt legyőzi az érzéki öröm, de a szellemihez képest az érzékit is gonosznak érzik. Előbb az iszonyat kéjétől, de utóbb a kéj iszonyatától is megriad az örömök sokféleségének felfedezésére készülő kultúra, mely az örömben való nemzést ki akarja oldani abból a testi aspektusból, amelyben először megjelent. A szeretet gyermeket nemz, míg az intellektuális szeretet világokat nemz, hogy a gyermeket ne nyelje el a mindig kijavítandó aspektusokkal terhes régi világ.

A szerelemben a hipotetikus, hitszerű mozzanatok előnyomulása készíti elő a szeretettárgy transzerotikus megfoghatatlanságát. A szerelmet egyrészt abszolút és aktív bizonyosságként jellemzik, a viszontszerelem azonban igazolhatatlan feltételezés (Luhmann: Liebe als Passion. Frankfurt am Main. 1984. 27. p.). A kétely eme megjelenése az intellektuális szerelemmitológia sajátossága, míg a vulgáris szerelemmitológia még ismeri a másik érzésének közvetlen érzékelését, s így a szerelem igazságának közvetlen bizonyosságát is. Az intellektuális szerelemmitológiában szubjektív bizonyosság tárgya az én érzése, míg a másiké rejtély marad. A szerelem ennélfogva magányos reagálás, mely az istenhitéhez hasonló bizonytalan közegben mozog; a bizonytalanság az a táptalaj, mely szellemi téren is újjászervezi a szenvedélyt. Mindennek végső kozzekvenciája az átszellemült szenvedély önzetlensége: ha szeretlek, mi közöd hozzá? Az én érzését illetően teljes közvetlen bizonyosság nem váltható át a másik érzésének hasonló közvetlen érzékelésére. A szerelem érzése a másik közönyének vagy akár gyűlöletének közegében is hatékony lehet, az én szolgáló és gondoskodó szenvedélyét nem korlátozhatja sem a másik ellentett szenvedélye, sem közönye. Azaz: a partner érzésének minősége nem korlátozhatja az én érzésének minőségét, s a partner tökéletlenségén nem szenvedhet csorbát a szerelem vállalkozásának tökélye. Az egyoldalú szerelem is beteljesíthető, hisz a beteljesedést most már – az átszellemülés elért dimenziójában – korántsem valamilyen tökéletes kettős orgazmus szinkronizációs teljesítményeként képzelik el.

A szeretet kibontakozása felé vezető úton a szerelem mind megfoghatatlanabbá válik. A szeretők nehéz hozzáférhetősége, majd elszakadása, végül az elválasztó halál, mind idealizációs feltételek. A szerelmi költészet a távolságot dicsőíti a szeretet érzését felfokozó hatalomként. A testi ekszt̃ázisok a távolság (hozzáférhetetlenség vagy elszakadás, végső soron a legnagyobb elválasztó, a halál) által válnak lelki ekszt̃ázisokká. A szerelemmitológiában ugyanolyan átszellemítő tényező a szerelmi halál, mint a szociális szférában az incesztustilalom. Ez utóbbi a testi elszakadás és távolságtartás követelményét fejezi ki mint a lélek kidifferenciálása, ébresztése és gondozása terén elérhető ugrás feltételét. Csak az incesztustilalom különíti el véglegesen a szeretet terrénumát a szerelemétől. A szerelem még mindig túl közel van a thanatoszhoz és destrudóhoz, mert közeli viszonyban van a halandóság anyagából szőtt testtel, szemben az érvényt, a kultúrminták egymást igazoló értékeinek rendjét tároló lélekkel. A távolság feltétele, mely már az erotikának is fokozója volt, a szeretetnek is teljesítője.

A nemi düh leterítő ösztöne, mint láttuk puzzle- és pikaresztk játékok által kezd átesztétizálódni, majd elcsábítja a fétis, mely előkészíti a végtelen szex felfedezését. A pikareszk külső végtelenségét a végtelen szex belső végtelenséggé teszi, a szenvedély pedig valamilyen titkos feltételben foglalja össze a végtelent. A szexualitás ezáltal teljesül be hermeneutikai aktivitásként, tért nyitva az átszellemülés új nívói számára, melyek végtelensége már nem testi. A kutató-kísérletező, rejtvényfejtő szenvedély még mindig birtokló, szerző természetű, de a szerzés információszerzéssé és alkalmazássá való átszellemülése lehetővé teszi a gyengédség ellenirányú mozgását, az általa alapított – a végzettel az ellenvégzetet, a determinációk hatalmával ezek oldását szembeállító – új nívót megalapozó lelki felszabadulást. A gyengéd figyelem vezet be az agapé világába, s a gyámolító szenvedély nyitja meg a caritas dimenzióját.

Az elbeszélő hagyomány a szerelem létrájának csúcsaként mutatja be a szeretetet. A csúcs csak olyan aktivitásként képzelhető el, melyben a szerelem meghaladja önmagát. A szerelem fedezi fel a testtelen igenlés, a transzerotikus szolidaritás világát, olyan új kontinenst, melyet már nem ő fog betelepíteni. Az erotika defunkcionalizálása végül a szeretet defunkcionalizálásához vezetett, az erotikának magának is át kell élnie azt, amit a szexualitással ő művelt. A „érdek nélkül" szeretés az énérdek feladása, a partner érdekének szenvedélyes követése. Ha ez a feladás kölcsönös, úgy az irracionalitás spirálja tör ki a banális világból.

Az énvédelem és életőrzés, a személyes reprodukció ellenségként tételez bennünket, csak a te-szerzés, a faji reprodukció érzékelteti összetartozásunkat. Az átlelkesült elevenség mélységeinek megismerésére és gondozására épül az újraalkotás, a produkció, a teremtés lehetősége. Végül lehetővé válik az így nyert szimpátiaközeg kitágítása, napirendre kerül a szimpátia teherbíró képességének növelése. Most az új kultúrtörténeti feladat szerelem és élet ellentétének produktív felszámolása, mely vállalkozás az életbe akarja átvinni a szeretet vívmányait, s nem a szerelem igényleszállításával fokozni életszerűségét. Kívánság és vágy, indulat és szenvedéy kultúráinak fejlődése a gyengédséghez és a gondoskodáshoz, a szerelem érzelmi kultúrájához (agapé) és szenvedélyes gyakorlatához (caritas) vezetett. Minél gyakorlatiasabb az érzés, és minél szenvedélyesebben tágítja a gyakorlat akciórádiuszát, annál nagyobbat változik az a hagyomány, amely a bensőséges intimitásból a szenvedélyes kettősségből eredt, de kinő belőle. A gyengéd szerelem vagy az áldozatos tragikus szerelem „okos" szeretetté válik.

A szolidarizáció és megértés alapú szeretet oda is elér, ahová a spontán ébredt szenvedély nem. Az ősgyűlölet tárgya ugyanúgy a mindenki, mint a szeretet végső eszményéé. A szeretet nevelődése, mely a kitüntetett példány és a cinkos, majd az individuális ideát megtestesítő szerelemtárgy stációit futotta be, végül a kitüntetett példány végigszeretése kapcsán ébred rá, hogy – legalább elvileg – minden példány kitüntetett, s a hasonló elmélyült viszony – a szeretet önteljesítő próféciáival – mindegyikből többet hozna ki mint a köznapiság.

A földi szerelem azzal kezdi, hogy többet szeret, s azzal fejezi be útját, hogy megérkezik az egyetlenhez. Az égi szerelem, a szellemi szeretet az egytől indul, de egyre jobban kitárulkozik, mind többet szeret, mert mindben felismeri a lehetőség, a lényeg igazságát. Amikor a másodikról áttér a harmadikra mint az első és második közös szeretetének tárgyára, olyan progresszív mozgásnak ad lendületet, amelynek elvileg nincs határa, még a faj sem, hiszen mint Greta Garbo ezt szépen eljátssza a *Krisztina királynő* nászjelenetében, a beteljesült szerelem katarzisát követően a lét egésze, minden variánsában szeretet és rajongás tárgyaként jelenik meg, válik élményszerűen jelenvalóvá.

A földi szerelem a különbség fokozásával keresi a konkrétumot, az égi szerelem eljut a konkrét negatív megítéléséhez, s ezzel az intellektuális szeretet terrénumához. Kierkegaard azt hangsúlyozza, nagy etikai bátorság kell hozzá, hogy életünket ne a különbségekben hanem az általánosban akarjuk lehorgonyozni. Az előbbi a szerelem, az utóbbi a szeretet kontinensének kapuját tárja fel: „éppen az esztétikai szempontból legkiemelkedőbb egyének, akiknek élete éppen a különbségekben van, kétségbeeesnek a különbségek láttán, hogy megtalálják az általánosat" (Vagy – vagy. uo. 855. p.).

A gyengédségre és a gyámolításra rá kell épülnie az okos szeretet kultúrájának. Józan szellemiséggel telítődik, ami szenvedélyként lépett a kultúra porondjára. A józanság azonban ez esetben nem kiábrándultságot jelent, hanem az érzékenység elmélyültségét, olyan kultúrát, mely ráébred, hogy az illuzórikusban való hisztérikus vagy paranoid csapongás meghaladása önfegyelmet is követel. A szerelmi érzésekkel szemben a perverzió jellemzője volt, hogy közönyös a tárgya, s most a magasabb szeretet megint lazítja tárgyi lekötöttségét, egy monopolisztikus objektummal való kapcsolatát. Csak a szenvedélyes szerelem és a gondoskodó szülői vagy baráti szeretet-szenvedélye reagál a teljes emberre, a „felettük" levő, a létra új fokaiként megjelenő szociális szimpátiaérzések már nem. A caritas, írja Luhmann, nem lát akadályt a rossz és alapot a jó tulajdonságokban: indifferens a személlyel és sorsával szemben (Luhmann: Liebe als Passion.101. p.). Az általánosított, intellektuális, tevékeny szeretet nem ismerheti az együttműködés gátjait. A partnert egyetemes prófétikus folyamatban látja, így annak adott vonásai nem ijesztik el. Az okos szeretetben mind több az okosság, mely fölöslegessé teszi az érzés véletlenségeit. A kihasználást leváltotta a szolgálat, de a szolgálatot is leváltja a szélesebb körű, beszámítható együttműködés.

A nemi düh világában a jelölő dominál, az erotikáében a jelölő és jelentés egysége, a jelentések felzárkózása a jelölő mellé. Csak az agapé és caritas világában jellemző a jelentés dominanciája. A jelentés azért nyomja el a jelölőt, a szellem a testet, mert az én túl akarja lépni magát. A szeretet a kegyetlenség túlkompenzált ellentétébe fordítása, melyen túl nyílik a semleges megbízhatóság terrénuma. Ez azonban már nem a perszonális, hanem a szociális beteljesedés világa, mely számít az előbbi bázisára. Perszonális csúcspont nélkül nincs szociális nyugpont. A követelés megelőzi a tartozást: értelemadó alapélmény nélkül nincs értelmes élet. Az utóbbi ebben az értelemben az adósság törlesztése. A szeretet és

gyűlölet még átcsaphatnak egymásba. A szeretetet öngyűlölet és a gyűlöletet önimádat kíséri. A semlegesített viszonyok vágyát az táplálja, hogy még a szeretet viszonyait is üldözik az érzéki szenvedélyek kockázati tényezői. A semlegesített viszonyok, ideáljuk szerint, mentesítettek mindeme ellentmondásoktól és kockázatoktól. Miután a barátság vagy a szülői és szeretet kioldotta a vonzalmat a fizikai-érzéki dimenziókból, a tárgyszerű kapcsolatok együttműködési formái olyan átszellemült szívélyesség nívóin telepíthetők, ahová az ember nem viszi magával a testét.

Az érzéki szenvedélyek szellemétől elkülönül egy új természetű szenvedély, a szellem szenvedélye. Nietzsche mondja: „a nagyobb erő felemészti a kisebbet" (Zur Genealogie der Moral. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. III. Frankfurt/M – Berlin – Wien. 1976. 299. p.). A nagy szellemi erőfeszítést, véli, zavarja a nemi élet, de a nagyobb, átszellemült szenvedély, legalábbis tevékeny erőfeszítése hatókörében, fölöslegessé is teszi a nemi élet kellemességszerző erőfeszítéseit. A nagy alkotók megvalósították, állítja, a szentek erényeit, az aszkétikus ideált, a szegénység, alázat és szűziesség követelményeit, de nem előírt erényekként, hanem domináns szenvedélyekként, melyek legyőzték a parlagibb szenvedélyeket, szűkebb akciórádiuszú érzékenységeket, a büszkeséget, a becsvágyat, az érzékiséget és a luxus szeretetét (uo. 296. p.). Ami a pórnép számára nehéz lemondás, az számukra új örömök, az esztétikai alkotó állapot „édessége és teljessége" elérésének feltétele, a legtermékenyebb és legotthonosabb, legaktívabb és legharmonikusabb létmód kulcsa.

A szerelem létráját kezdtük vizsgálni, de az életerők felhasználásának történeti folyamata és ontológiai rétegrendje tárult elénk, úgy, ahogyan ennek a megvilágosodások és metamorfózisok soraként rögzített nevelődési folyamatnak a programját a narratív hagyományok és szerelemkoncepciók tárolják és rendszerezik. Az élet „ősrobbanása" az életerő mint önmegsokszorozó hatalom megjelenése. A gyűlölet ezt az erőt térhódító rombolásra használja, a kegyetlenség, az instrumentális eltárgyiasítás a világ tervszerű meghódítására. A szeretet mint vágy a tartós, intim együttlétre és a közös sorsra az erő megismerő és gondoskodó képességének megsokszorozódása: a hatalom, mely eddig az ént szolgálta, megtanulja a másikat is szolgálni. Végül az általánosított vágy és szeretet már nemcsak az intim együttlét partnerére terjeszti ki hatalmát, képessé tesz együtt szolgálni a harmadikat majd az összességet. Az alsó fok, a gonosz meghaladása ellenfélből tartozékká, szolgává nyilvánít, de még nem partnerré. A rabszolgatársadalomban már nem ölik meg a foglyot, de még a feudálisban sem emancipálják a szolgát. Az emancipáció a kapitalizmusban csupán formális: az elnyomás tökéletesítésének eszköze, mely a kizsákmányolást megkettőzi az önkizsákmányolással. Ha a nemi düh szintje a rabszolga nívót őrzi, úgy az erotika ambivalenciája a kapitalista cserementalitásig jut el. A szeretet érzékenységi formájának megfelelő társadalomtípus azonban, e lelki képesség kulturálisan túlbeszélt mivolta ellenére sem jött mindmáig létre.

21.3.9. A házasság képe a szerelemmitológiában

A szerelemmitológiában a házasságfeltételek az erotikus szerelmi feltételeket követik, melyeket azért kell új feltétel típusokkal kiegészíteniük, mert ezek csak kéjfeltételekként, orgazmusfeltételekként értelmezett kielégülési feltételek. A szerelmi feltételek, melyek nem házasságfeltételek: csak kéjfeltételek. Ám Kierkegaard meggyőzően hangsúlyozza, hogy a

házasságfeltétel, mely nem szerelmi feltétel is egyúttal, szintén erkölcstelen. A házasság nélküli szerelem bírálata ama korban konvencionális, a szerelem nélküli házasságé, a polgári „észházasságé" aktuálisabb. Ha egy nő akár azért menne férjhez, hogy üdvözítőt szüljön a világnak, s nem azért, mert szeret, házassága erkölcstelen (Vagy – vagy. 646-647. p.).

A szerelem nem házasságfeltétel, de a házasság szerelmi feltétel. A házasság szerelem híján is működik, de a szerelem örök hűséget fogad, azaz házasságra vállalkozik, melyért gyakran az egész társadalommal harcol, hogy megnyerve harcát, átalakítsa azt. A házasság kísérlet az őrzendő értékek őrzésére, az elveszett értékek visszanyerésére, a hamisnak bizonyult értékítéletek korrigálására és az utóbbi függvényében az élet értékkreatív újraalapítására. Csak ezért éri meg azt a harcot, amelyet a klasszikus elbeszélés korában a filmhősök folytatnak érte.

Ha a szerelmet új nívóként vezetjük be, megkülönböztetve a nyers szextől vagy az erotikus kalandtól, akkor a szerelem, a szex-szel vagy az erotikával szemben, a többes számot nem ismerő viszony. Kierkegaard az első szerelem fogalmának ellentmondásait vizsgálja (uo. 616. p.). Az első szerelem, ha második követi, első volt ugyan, de nem szerelem, csak kaland, erotikus tapasztalat stb. Ha más követi, nem nevezhető többé első szerelemnek, mert nem elégíti ki a szerelem kritériumát, ha nem követi más, úgy lehet szerelem, de nem egy sor elsője, a sor nélkül nem lehet első, csak a számlálás kezdőpontja, a gyűjtő szenvedély startja, így megint nem nevezhető első szerelemnek. A szerelem fogalmában benne foglaltatik a házasság, s az ember csak egyszer szeret (uo. 639. p.). Csak az szeret, aki végigszeret, örökké szeret, a szeretet nem fárad el, ha elfárad, akkor valami más volt, nem szeretet.

Nem cáfolja-e a mondottakat az érdekházasság fogalma? A szerelemnek szüksége van a házasságra, de a társadalomnak nincs szüksége a szerelemre, mely nemcsak a fajt „álmodja újra", mint Schopenhauer gondolta, hanem a társadalmat is. A társadalomnak oka van rá, hogy féljen a szerelemtől mint gyakorlati utópiától, és vagy tiltsa azt, vagy pedig erotikus utópiává lazítsa fel a szerelmi utópiát.

Ahogyan a szerelem létrájáról beszélve besoroljuk a nemi dühöt és az erotikát is, úgy van a szerelmi feltételeknek egy tág fogalma, melybe a nyers kéjfeltételek is beletartoznak. A szerelmi feltételek csúcspontja, magasiskolája az a feltételcsoport mely nemcsak az erotika, hanem az egész élet kölcsönös beteljesítése lehetőségeként írja le a szerelmet. A házasságfeltételek egyik csoportja az erotikus feltételeknél is alacsonyrendűbb, mert a viszonyt ökonómiailag instrumentalizálja, míg másik csoportja a szerelmi feltételek legmagasrendűbb része. A primitív házasságfeltételeket a társadalom állítja s a szülők érdekszámításai képviselik, később azonban a rajongás által megérintett lélek állít házasságfeltételeket, melyek lényege a magasan kiképzett individualitások összeillése. Az anyagi házasságfeltételek erotika alattiak, a szellemi házasságfeltételek erotikán túliak. A szerelem a természet és a társadalom számára is fölösleges. A természeti érdek már a nemi düh, a nyersszex terén beteljesül, a nemzés a nemi erőszak szintjén is végbemegy, s a gazdasági érdek értelmében megfelelő házasság sem tart igényt az erotika vagy a szerelem közreműködésére. A gazdasági érdek és erőszak a realitásprincípium legnagyobb győzelme a libidó felett, mely azt is kiirtja belőle, amit a legprimitívebb nemi düh is megőriz. Mindez mégsem jelenti, hogy a rendi házasság vagy a polgári észházasság feltétlenül kiherélné a szerelmet, melynek nem árt a kedvező társadalmi és gazdasági feltételek rendszere, melyeket az okos házasság biztosít.

A józan számítás a jelen élet újratermeléséről gondoskodik míg a szerelmi rajongás a jövő életet álmodja meg, hozzá keres partnert. Ebben a különös munkamegosztásban, mely-

ben az érdekházasság a mai nemzedék érdekét tartja szem előtt, míg a szerelmi házasság a jövő nemzedék jegyeinek kombinálásáról gondoskodik, a szülők képviselik az én javát, míg az én a faj javát. A szerelem az egyén lázadása önnön jól felfogott prózai létérdekei ellen. Ha nem a szeretők választanak, úgy sikerült a jelen céljainak alávetni a jövő megálmodását, az emberi szubsztancia fejlődési érdekét. Schopenhauer, aki az őrült szerelem biológiai célszerűségét állítja szembe a józan szerelem szociológiai racionalitásával, az irracionalitásban magasabb, távlati, célkitűzés nélküli – azaz tudattalan – célszerűséget pillant meg. Ám az emberi szubsztancia konstrukciója, megálmodása, költése, mely szerinte a szerelem feladata, csődbe jut, ha az egyének belepusztulnak a szerelembe. A szerelmi választás felszabadítása nem szilárdította meg a házasság intézményét. Ez arra utal, hogy a „zord szülők", „szigorú atyák" nem feltétlenül csak az anyagi érdekeket kalkulálták jobban, alkalomadtán a személyek összeillését is észlelték, talán jobban, mint a nemi düh absztrakt természeti kiváltóihoz vagy szexfétisek kulturálisan kondicionált kiváltó ingereihez kötött, a frissen a vérbe áradó nemi hormonok által elvakított szeretők. A kényszerházasságok gyakran jól sikerültek, míg a szerelmi házasságnak vélt könnyelmű választások gyakran kudarcosak. A modern társadalom felszabadítja a szerelmet az egyéni választás számára, de közben reprodukálódnak a párválasztás törvényei, melyek most már nem a közösségen, a tradíciókon és az előző nemzedék megfontolásain keresztül hatnak, hanem az egyén kiábrándult gyanakvása érvényesíti őket. Egy Bogart-hős esetében magában a szerelmes hősben merülnek fel mindazok a kételyek, ellenérvek, amelyeket régen a kritikus szülő állított szembe a forró fejű szerelmes szenvedélyével. Miután a család nyomása megszűnt, nem csökkent, hanem nőtt a monadizált, kiábrándult egyén által felvállalt érdekszámítás, mely az erotikát orgazmusszolgáltatásra redukálja, s alárendeli az élet általános kényelmének, a „jó élet" ökonómiai kritériumai biztosításának. Meggondolandó, hogy éppen e korban, amikor a választást felszabadították, került válságba a szerelemmitológia, s váltotta le azt a puszta erotika. A romantikus szerelem illuzórikusságát gúnyoló előző nemzedékek az észházasságot javasolták, az új nemzedékek, a XX. század második felében, hasonló nyárspolgári logikával vitték győzelemre a tisztán erotikus kéjökonómiát. Az utóbbi a társadalmi érdekszámítások számára zavaró, nehezen kalkulálható emocionális elkötelezettség erőteljesebb paralizálójának bizonyult, mint a kalmárszellemű ravaszkodás. Az erotika lett végül a szerelemmitológia győzelmes kasztrálója, nem az ökonómia. Az ökonómia csak követi őt, a kiégett ember, a beteljesületlen önkizsákmányoló számára nyújtva kárpótlásul az érdekszámításokat.

A nyárspolgári korban a kultúra szembefordult az érdekszámítással és rehabilitálta a szenvedélyt, a biológiát, az erotikát. Ekkor a nyers ökonómiai számítással egy komplexumként állt szemben orgazmus, erotika, szenvedély és a személyes érzelmek mélysége. Ez a szerelemmitológia „boldog ideje", melynek varázsa a szexualitás mélységeiből táplálkozik. A szexualitás a haláltagadásból, a civilizáció ezzel szemben a szexualitás tagadásából származik. A kultúra öntudatossága azonban bonyolultabban működik a civilizáció tudatosságánál, a kultúra a korábban elfojtott erőket is fölébreszti, hogy szembenézzen velük. A kultúra számára a halmozó, ügyeskedő, kihasználó nyárspolgár ugyanolyan rémkép, mint a halál a szerelem vagy a szerelem a nyárspolgári világ számára.

Szerelem és érzékiség eme mélyről fakadó szövetsége a XX. század utolsó harmadában összeomlott, amikor a turbókapitalizmus sikeresen kezdte kijátszani az érzékiséget a szerelem ellen; továbbra sem a szerelem érzékileg impotens, ellenkezőleg, az érzékiség vált

érzelmileg impotenssé, s ezáltal alapozta meg a turbókapitalizmus igényeinek megfelelő erotikus kultúrát, az érzékiség piacosítását. Csak a kisigény korlátlan, a különleges igénye egyes ritka vagy egyedi tárgyakhoz ragaszkodik, így nem felel meg a piaci szolgáltatások végtelen kiterjeszése igényeinek.

21.3.10. A szerelemlétra dinamizálása

A szerelmet „örökké" nyilvánító házasság egyúttal kötelezettséget vállal a lelkesültség és rajongás, megvilágosodás és ihletettség e formájának a természet és társadalom tartós és követelő létérdekeivel való összekapcsolására. A házasság ésszerűsége nem azonos a nyárspolgári észházassággal, nem a szerelem alávetése az érdekházasság számításainak, mégis a szerelem libidinális értékeinek találkozása a realitásösztön értékeivel, mint a szerelmi rajongás nevelődése, beletagolódása a hosszú távú közös életszervezésbe, a szociális intézményesülés kihívásai és kontrolljai alapján. A libidó aláveti magát az ananke követelményeinek és eme pótlólagos erőfeszítések során agapévá finomul. Az átlelkesült intimrelációban kifinomult kötődés beletagolódik az élet általános kegyetlenségébe, a szükségszerűségek világába, de nem azért, hogy kompromisszumot kössön vele, hasonuljon hozzá, hanem hogy helytálljon benne.

Miután a nemi dühtől, a szerelem létráján, az erotika különböző formáin át, a romantikus szerelemig jutottunk, s láttuk, hogy a szeretet most már józanodni kezd, a további fejlemények új létrafokokként való értelmezhetősége minden esetre bizonyos mértékig kétségessé válik, amennyiben ezek most már visszavezetnek a „józan", „okos", „hasznos" életbe. Az élet az öncélú értékeket is eszközzé teszi, kihasználja, rájuk terheli a prózát. A további út már nem a szerelem létrája, az érzékek és értékek piramisának sem újabb csúcsa, hanem az elért nívók (a gyűlölettől a szeretetig, a te feláldozásától az én feláldozásáig, ha tetszik a gyilkosságtól az öngyilkosságig vezető metamorfózisok és alternatívák) szolidizálása az élet számára. Az okosság operacionalizálja a létra vívmányait, s visszacsatolási körré alakítja a distinkciók spektrumát.

A visszacsatolási kör leírása során négy stádiummal találkozunk:

1. Hormonálisan programozott testi szükségállapotok. A szex világa, mely a destruktív szelekciót a nemi kombináció szolgálatába állítja. A további, erre ráépítendő képességek számára ez az összefüggési rendszer a meghaladandó biológiai determinációk talaját szolgáltatja, melyek azért nem elégségesek, mert a bonyolult szociokulturális viszonyok lehetőségeinek kihasználását nem teszik lehetővé. Túl egyszerű és radikális elintézési mintáik a kifinomultabb, variatívabb mobilitást gátló, lefelé homogenizáló erőkké váltak.

2. Emocionálisan telített képek. Az előbbi a nyers szex világa volt, melyet levált, pontosabban átdolgoz, differenciál az erotika mint a vágy keltésének és kielégítésének művészete és tudománya. A vágyak, emocionális és fantáziakódok együttműködése által szerveződő, önmagunk kreálta sorsprogramok, átalakítják a hormonálisan programozott törekvéseket. A vágyak és erotikus fantáziák átprogramozzák a biológiai program-örökséget. Az erotikával már az egyéni kreativitás is szót kap.

3. Az emocionálisan telített képekhez képest új nívót jelentenek a morálisan programozott perszonális viszonyok. A szerelem eme új összefüggésben lép fel, melynek megválto-

zott, bonyolultabb követelményei késztetik az érzékenységet a puszta erotika túllépésére. A perszonális totalitás önszabályozása a hasonló perszonális totalitások kölcsönösségét feltételezi, önmagában egy ilyen létező szétesik, nem tarthatja fenn magát létformaként.

4. Ahogy a szerelem vezetett be a morálisan programozott perszonális viszonyokba, úgy a házasság ágyazza be az előbbi szinten telepített személyes viszonyt az ökonómiailag programozott csoportviszonyok feltételei közé. Az ember mint „szekundér fészeklakó" lassan válik önállóan életképessé, s minél hosszabb kultúraelsajátítási folyamattól, majd minél több kölcsönös szolgáltatástól függ, annál kevésbé fejeződik be valaha is ez a felszabadulási folyamat. Ezért az ananke principiuma is mind később jelentkezik, jelentkezése mind kevésbé radikalizálódik, mind több menekülési utat hagy és több eszképista kísértést és vígasztalást mobilizál. Ez az oka annak, hogy a XX. század folyamán az ananke tudata elhomályosul, s a libidóé megerősödik: mintegy helyet cserél tudat és tudattalan. A sorstudat elhomályosul, s a fogyasztói majd élménytársadalomban az örömök követelése és a jó kiszolgálás igénye kerül előtérbe. Amit a század közepén Karen Horney még neurotikus igénynek nevezett, a század végén fogyasztói öntudatnak nevezik. A szexnek, az erotikának és a szerelemnek védett területeket utal ki a társadalom, melyek keretében azonban ezek csak mesterséges kalandként, sorseseménynek álcázott kellemesség szolgáltatásként szervezhetők. A nemi ösztön kímélési időt kap a társadalomtól. Ha a nemi viszony túl akarja lépni ezt a kímélési periódust, össze kell hangolnia követelményeit a társadaloméival. A házasság jelzi a társadalmi realitás deszublimatív belépését a szerelmi regénybe. A házasság intézménye azért is kezd korcsosulni, mert a posztmodern vágyökonómia a lehető legkevesebb libidót hajlandó csak akár banális realitásösztönné alakítani, akár szellemi alkotó erővé szublimálni, s az erotikus libidót hasonlóképpen nem kész szerelmi szolgálattá transzformálni. Míg az előző századokban az erotikát zsákmányolta ki a realitásösztön, most az érzelmet és az okosságot akarja levetni magáról vagy kizsákmányolni a szerelem létrája egyetlen ellenőrizhetően valós és igaz fokának tekintett kéjszolgálat.

Az erotika felszabadítja és kidolgozza a libidót, melyet a szerelem a személyiség fejlődési és a személyes viszonyok lelki és szellemi beteljesedési érdekeinek, míg a házasság a társadalmi státusz és mobilitás érdekeinek megfelelően fejleszt kommunikációképessé a realitásprincípiummal. A szerelem a libidó intelligenssé és átszellemültté válása, míg a házasság eme átszellemült libidó kommunikációja a realitásprincípiummal. A vázolt négy stádium egymásra épülő aktivitásformákat képvisel. A szex testi érdeket érvényesít, célja a feszültségcsökkenés, boldogsága a nyugalom. Az erotika érzéki érdeket képvisel, melynek kifejezési formája a kéj. A szerelem érzelmi érdeke az egymásra talált, egymást lenni segítő lények boldogsága. A házasság a gazdasági érdek beteljesítésével hangolja össze a lelki érdeket, a biztonsággal a boldogságot. A szex a szervek világában mozgósít parciális izgalmakat, a vágyak erotikus képvilága a személyeket mint érzéki-testi lényeket pezsdíti fel, világukat a szépség, báj, kellem és egyéb bűverők kultúrájaként dolgozva ki, a morálisan átlelkesített perszonális viszonyok a szépséget a jósággal komplettizálják, míg a társadali szerepek (és más nem perszonális, transzperszonális szociokulturális konkrétságok) által hordozott ökonómiai viszonyok érzelemfüggetlen, megbízható kötelességgyakorlást követelnek. A morálisan programozott perszonális viszonyok közegében alakul ki az együttélés képessége, az ökonómiailag programozott csoportviszonyok keretében alakulnak ki a hivatás gyakorlásának készségei. Az izgalmak az egészség, a képek a szépség, a perszonális viszonyok a szeretet és a szerepviszonyok a jólét elérésének feltételei.

A nyers szexet ily módon három magasabb centrum szűri, a kultúra a labilis és mobilis emberi szexualitást háromszor újjászervezi. A képek segítségével erotikusan teljesül be, érzékileg finomul ki, testies ekszẗázistechnikaként tesz szert a kulturális variánsok átszemantizált sokaságára. Már ezen a ponton, lévén a képek képesek a hormonok munkáját kontrollálni, megfordul az alapvető kiváltási irány, szellemi összetevők kezdenek anyagiakat kontrollálni. A továbbiakban a tartós érzelmek veszik kontroll alá a fantázia véletlenségeit, s újabb fokon, amikor a szenvedélyt az élet fenntartásával kell összhangba hozni, a tudatosító törekvések fogalmi apparátusai kezdik kutatni és értelmezni az érzelmeket. Mindez növekvő mértékben fejtetőre állítja a szexualitás bio-logikájának kiváltási irányait és erőviszonyait. Mindezt azonban minden kultúravesztés (dekulturáció) pillanatok alatt „visszaállítja a talpára". A tömegtársadalom összetéveszti a szexualitás parciális ösztöneinek alávetését, az önépítés összérdekei uralmi elsőbbségét a szexualitás kényszerkultúra általi elnyomásával, s az utóbbi ellen lázadva az előbbire méri a fő csapást. Az, amit szexuális forradalomnak neveztek, utóbb a parciális ösztönök lázadásának bizonyult.

A magasabb létrétegeknek a kultúra kiterjedésével együtt járó hatalomnövelési igényei sem küszöbölik ki az alacsonyabbakat. Ha a magasabb rétegek az alacsonyabbakat sakkban tartó szellemi szenvedélyeket nemzenek is (magas kultúrákban), továbbra is ők a lényegileg „feleslegesek", ha nem így volna, nem is volna lehetséges a dekulturáció.

22. A BIOPOÉTIKA ALAPTERVE

22.1. Élet és szellem

Hegel még a világszellem össztörténetének vonatkozásában vállalkozik arra, amire mi már csak a film szelleme kapcsán szeretnénk és próbálunk vállalkozni. Hegel és Schelling az utolsók, akik még összefoglalják a teljes emberi élmény- és tudásrendszert, ezért szellemtörténeti pozíciójuk a mi szűkebb esztétikai érdeklődésünk számára is alapvető vonatkozási pont marad.

A civilizáció túlgyőzi magát, s ezért az élet ellenlábasa, de ez nem azt jelenti, hogy a természetben nem alapvető a destrudó. A szellem Odüsszeiája úgy is felfogható, mint megtérés a destrudó trójai háborújából, de egy sosem volt partra tér meg, melynek azonban lenni kell. Vágy mínusz törvény = destrukció (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. 1. köt. Bp. 1977. 89.p.). A magában való inger fájdalom és a magában való vágy destruktív. A világ éppúgy negativitásként támad az emberre, mint az ember a világra. A magában való vágy destruktivitása abból fakad, hogy az ember nem érte el és nem ragadta meg magában az általánost, s ezért nem tudja általános érvényű megbízatással felruházottként felfogni és meghatározni magát. A vak vágy, amely nem látja tárgyát, nem vágy, csak nyugtalanság és kín, az a vágy ezzel szemben, amely csak tárgyát látja, elvakult. Az elvakultságtól a képviselet és összetartozás óv: tekintettel egymásra. Csak az általánost megragadó birtokolja a konkrétat is, máskülönben a részérdekek és részösztönök rabja. Az emberség alapstrukjtúráját az jellemzi, hogy az általános tartalmazza a konktétat, s az általános híján az egyed nem konkrét, csak véletlen és esetleges, meghatározásokat nélkülöző, zavaros, üres, absztrakt. Nem lehet rá számítani: kártékony.

A vágy bekebelezi, a gondolat feldarabolja és kibocsátja – exkrementalizálja – a világot, s ugyanebben a folyamatban a vágyait összehangolni képtelen és gondolatait csupán vágyai szolgálatába állító ént is széttépi. A vágy bekebelez, a gondolat feldarabol. A kannibál vágy krokodilfoga a gondolat. A világot megtámadó én maga is rommá válik a világ romjain, de az eredményt szemlélő szellem virág a romon, új élet kezdete. Az azonosból más lesz, ha kívülről tekinti önmagát, azaz viszonyulni tud önmagához. Erre természetesen konfliktusok késztetik a naívan cselekvőt, amikor kénytelen szembenézni cselekedetei következményeivel, a lét bűnével. Ez az önviszony mint öndestrukció, mint önszéttépés az önépítés kezdete és a szabadság alapítása. A vágyban az extim lesz intimmé, az öntudatra ébredő, a világgal szembenéző és már nemcsak a vágyat szolgáló, ellenkezőleg, a vágyat is szolgálatba állítani tudó gondolatban az intim lesz extimmé. A képzelet felszívja a képzelőt, míg a gondolat feltétele, hogy a gondolt tárgy előtt és tőle elhatároltan bírja a gondoló önmagát: „a gondolat villáma beleüt önmagába" (Hegel uo. 92.). Lét és tudat, tudat és élet egysége a kép, meghasonlása a fogalom. A szellem a meghasonlásban születik: a fogalomban a széttépett én rakja össze a szétesett életvilágot a civilizáció művilágaként. Hegel a gondolat előnyeit ábrázolja a képpel szemben, ahogyan száz évvel később Klages a kép előnyeit a gondolattal szemben.

Ha meghasonlásról beszél a történeti, s az alapra rávilágító törésről az elméleti megközelítés, akkor ez azért van, mert az emberlét formája dualisztikus ugyan, eredete azonban monisztikus, mert csak egy őselv van, az erő, a hatalom, a háború, s ennek formái (polgárháborúként vagy hódító háborúként) a kettészakadás vagy az összeolvadás, a kiömlés és a bekebelezés, a sokszorozás és az egységesítés. A háború kétféle idegenséget feltételez, egy eredeti idegenséget, a konkurens létezőkét, és egy másodlagos idegenséget: elidegenedést (a mieinktől, sőt önmagunktól). Az állat, mihelyt felismeri, hogy a felnövő kölyökállat nem az ő önállósult része, függvénye, hanem konkurens környezetfelhasználó, eltaszítja önmagától.

A destrudó az általános közeg, amelyben kivételes közegek, ellenközegek szerveződ(het) nek: az ellenállás közegei. A szellemfilozófia feladata követni a pacifikáció transzformációit, melyek a destrudóval szemben egy második elv elágazásához és kifejlődéséhez vezet(het)nek, mely lehetőség abból az alaptényből fakad, hogy az élet mint tudatos élet önmagára irányuló figyelme a fegyelem forrása. A környezethódító élet maga felé való fordulása, a figyelem visszaáramlása feltárja mostmár a lehetőség mellett a veszélyt is. Az élet önismerete csak ezzel kezdődik: megérzi, majd meggondolja, hogy nem egyszerű dologi adottság, hanem törekvés. Az élet önismerete az életlendület öntudata. Az élet felfedezi, hogy nem magában nyugszik, hanem magán kívül van, maga előtt, mögött, mellett áll: ek-sztatikus létformaként.

A destrudó az ember alapélménye, a vadság és barbárság a történelem kezdete, de a történelem értelme, az értelem kérdése az, hogy lehetséges-e a destrudóval, a hatalommal szembeni ellenhatalom. Ezt az ellenhatalmat hirdették a vallások áldozatrítusai. Kezdetben a legértékesebbet áldozzák: az áldozat isteni viszony, hiszen a lét isteni ajándék, az istenek ajándékozták a létezőnek a létet. De nem kész valamit ajándékoztak, ezért a megajándékozottnak kapcsolatban kell maradni, sőt versenyre kelni velük.

Hegel segítségével vetünk egy pillantást, a műalkotás hermeneutikáján túl, a lét hermeneutikájára. A megosztottság által lép elő a létező lét és semmi egységéből. De épp ezért a megosztottság csak a második lehet. Az első pedig olyan lét, amely nem több a semminél. A megosztottság ezzel a semmisséggel küzd. A megosztottság a kín és a bánat, az egység pedig a vágy tárgya. A megosztottság számára az egység egyrészt elveszett, másrészt nem talált. Az egység kétszeresen kínozza a megosztottságot. Azt, amit az etológia és a gazdaságtan tárgyainak összevetése során a létforma túlpörgéseként tapasztalunk, elvileg kontrollálni lehet. A túlpörgés ellentétét kínálja a filozófia a magáért valóvá válás fogalmával. Ez nemcsak öntudatos kifejlés, és önmagáért, hanem a létért való felelősségvállalás: az emberben maga a lét válik magáért valóvá, azaz mondhatni „beérkezetté". Közös a túlpörgésben és a magáért valóvá válásban a thanatális ösztön munkája: az első esetben mint benyújtott számla, második esetben mint az áldozat munkája.

Az individualizmus és a vele járó hedonizmus atomisztikája a megosztottságot tekinti elsőnek: „A megosztott az első és a valóban létező, ezzel szemben a véletlenség vagy külső szükségszerűség minden összetartás uralkodó törvénye." Így foglalja össze Hegel Epikurosz álláspontját (uo. 2. köt. Bp. 1959. 319. p.). Epikurosz egyfajta differenciafilozófiát kínál, amely nem alkalmas a szépnek a rúttól vagy a jónak a hasznostól, így az érdeknek az értéktől való megkülönböztetésére. A különbségek végtelensége elmossa a végső megkülönböztetések értelmét. A filozófia, mely mindenütt differenciát lát, a végeken, a végső kategóriák esztétikát vagy etikát megalapozó területén nem tudja a differenciákat fenntartani, és így nemcsak maga omlik össze, hanem a tudományok is, melyek alapfogalmai függnek tőle.

Az anyagnak szüksége van a formára. A formátlan anyag: kín, vajudás, lenni nem tudó kezdemények gyúrmája, melyben a valóság csak lehetőség (az imént bevezetett magáért valóság hiánya). Az érzéki gyönyör receptív heteronómiájának igazsága a kín, a gyönyörkeresés mint cél nem működik, a gyönyör kínba fullad. A kín gyógyítja a kínt: az üres egység is kín és a meghasonlás is, melyre az üres egység ítélve van. Az első a lét, amely nem több a semminél, a második a vajúdó gyúrma, melyben minden valóság csak lehetőség. Ezért jelenhet meg, a szintén absztrakt differenciával szemben, a forma mint a megváltás princípiuma. A köznapi tudat szerint a végtelen a jó és a határ a rossz. Platonnál fordítva: a végtelen a meghatározatlan, a határtalanban való önelvesztés, és a határ a pozitív. A forma a formálás műve, a formálás pedig identitásképző formaadás: „csak az ész cselekvő meghatározás" (uo. 2. köt. 158.p.). A végtelen forma nélküli: az anyag mint vajúdás. A forma véges: de mint ilyen vágy az anyagra. Anyag és forma egysége az identitás a teljesen mással, azaz a végtelen a végesben, a teljesség a határok között. A végessé válás áldozatában és a végtelennek a végesben – képviseletként – való megőrzésében válik a határolt cselekvőképessé, azaz a létezők között maga is lenni tudóvá. A görögöknél a teljesen más mintája az ember, a kereszténységben az ember mintája a teljesen más. A forma további formák hordozója: a személy bevezeti, a megszemélyesülés kinyilvánítja a szellemet, de a személynek vissza is kell lépnie, hogy a közösség és a szervezet lépjen a helyére: „Ez az objektiválódás az egyházban történt meg." (uo. 3. köt. 88.). De ha az egyén visszalép a közösség formájáért, úgy a közösségnek sem lehet áldozata az eszme formája, mert ezek a formák kölcsönható, élő formák. A közösség úgy merevül elnyomó szervezetté, ahogy az egyén fétissé, ha nem valami továbbit szolgál: jelen esetben a szellem életét, az eszme mozgását. Az életlendület szellemi életlendületté válik és mind magasabb formákban válik magáért valóvá.

A forma nem eredendő, hanem kiküzdött egység. Az eredendő egység üres: ha az egység tökélye az eredet, akkor a meghatározatlanság a tökély és az üresség az egyensúly. Az eredendő egység az eredendő bűnnel is azonosítható: az üres a töltekező. Az egység tökélye a szétesés által konkretizálódik, a tökély képzete a harcé felé vezet. De ez a kép csak annyiban pontos, amennyiben az eredetet az egység izolált magában valóságának tekintjük, s nem egy magáért való léttámasszal való kapcsolatában. E két szempont alapján lehet a kezdet nehézségéről vagy tökélyéről beszélni.

Plotinosznál az első az Egy: „az egyszerű egység az első." (uo. 3. köt. 43. p.). De az egyszerű egységnél több az önmagát meghatározó egység, mely a soktól jut el az egyhez: „erre csak úgy vagyunk képesek, hogy magánosan magunkban a magánoshoz fordulunk" (id. Hegel uo. 43.) „a bensőben mint templomban" (uo.). Az első „egy"-et a meghasonlás vezeti tovább: a részösztönökre való szétesés az életben, a kétely és válság a szellemben. A hit az első egyet tételezi abszolutként, a tudás az utolsó egyet. A beteljesedettség kritériumát tekintve azonban nincs vita: csak a tökéletes egy túláradó erővel bíró lét, csak a túláradó, magán túllépő, az imént jelzett töltekezést maga mögött hagyó hatalom tökéletes (uo. 3. köt. 44.p.). Plotinosznál már az első egy is kiáradó, mert az objektivitás és nem a szubjektivitás filozófiáját gondolja el, így a meghasonlás és formakeresés, az önfegyelmezés és az absztrakt differenciával, a káosszal szembeállított konkrét differencia, a rend feltételei nem tisztázhatók, így csak a kiáradás mint ősimpulzus és szent cél közvetlen egységének víziója marad. Már a jelenlegi elemzési szinten, szemlélődési nívónkon is mindenből kettő van, két egy van

(egyed és személyiség) és két sok van (káosz és rend). A kettő között pedig van a tanácstalanság, a kallódás és vergődés, majd a vállalkozás és harc minden drámája.

A másodlagos, keresett és talált egység formái sem egyenértékűek. A megparancsolt egység negatív, destruktív, mely kiüríti az ideologikusan megrögzített tartalmakat. A nem szeretett valaki vagy valami megparancsolt szeretete ártó szeretet. A produktív egységet keressük, mely nem a különbségen és harcon innen, hanem túl van, s amely nem kívülről jön, hanem belülről. Nem külső hanem benső kényszer, nem rabság, hanem szenvedély. Az eredendő egység az érzéketlenség vagy a közöny, a megparancsolt egység a gyűlölet egysége. Az érzéketlenség és a trauma, a barbárság és a betegeség alternatívája nem mozgósító alternatíva, nem a kibontakozás és fejlődés forrása. Az összetartás isteni, az összetartás határa ördögi, a megparancsolt összetartás azonban az összetartás közepébe helyezi határát, a szeretetbe a gyűlöletet, a szeretetet önszeretetre redukálja, a szeretet aktusait az önimádat képmutatására korlátozza, mely őszintétlenséget az undorral teljes öngyűlöletté válás fenyegeti, ami akkor elkerülhető, ha csak a szeretni tudottat szeretjük, s felismerjük a szerető képesség határát. Csak egy isten lenne képes mindent összetartani: aki többet akar összetartani, mint amit szeret, az azt is szétveri, amit összetarthatna. Az őszintétlenség, a hazugság miliője ugyanis semmit sem tart össze.

A formának szüksége van az anyagra, az eszmének az érzékiségre. A jónak szüksége van az anyag tehetetlen ellenállására. Az anyag csak lehetőség, az élet csak kísértés, csak a döntés eredménye a létezés magáért valósága. A nemlétező az anyag, az érzéki a lenni nem tudó (uo. 3. köt. 51.p.). „A jó kibontakozásához szükség van az anyagra." – kommentálja Hegel Plotinoszt (3. köt. 52.p.). A forma örömének előfeltétele az anyag kínja; az anyag a jó ösztönző ellentételezője. A gnosztikusok és manicheusok az intelligibilisre redukálják Istent, a kereszténység azonban hangsúlyozza Krisztus testi mivoltát (uo. 3. köt. 54.p.). A lét nyersanyaga a szétesés, a véletlen, a káosz, mellyel szemben áll a forma, a létforma összetartó erejeként, ami az egymásra való tekintettel, egymásba belekalkulálva létező komponensek viszonyában jön létre. A történetek a káosztól a rend vagy a rendtől a káosz felé haladnak, mint a felépülés, alapítás és alakítás vagy a leépülés és szétesés történetei. A másokat legyűrő önfenntartás történeteivel szemben a kölcsönös fenntartás történeteiben a szereplők a gyenge pontokon csatlakozva és besegítve tartják fenn egymást, így változtatják a tökéletlenséget tökéllyé. A tökéletlenség a tökély útmutatója, a seb jelöli be a gyógyító beavatkozás helyét.

Az ember génjei minimális mértékben különböznek a csimpánzétól, de ez a minimális különbség a feje tetejére állítja a „teremtést". Ez azt is jelenti, hogy az emberi törvények meghaladják a természettörvényt, és azt is, hogy ha az ember nem haladja meg, a szellem törvényeit követve, a természettörvényt, úgy nem beteljesíti, hanem alulteljesíti azt. A fejtetőre állított „teremtés" lényege az életösztön és önérdek, az élet burjánzása kegyetlenségével szembeni ellenőrzés kifejléseként ragadható meg. A kultúra, a természet felől nézve, épp azért fék, mert a természet a maga egyéb létezőit veszélyeztető túlsikeres lényt hozott létre. Ezt korán, jól és pontosan írja le az „eredendő bűn" fogalma: „…az ember, amint természettől fogva van, az, ami ne legyen, hanem rendeltetése az, hogy magáért-valósága szerint legyen az, ami csak magánvalósága szerint." (uo. 3. köt. 81.p.). Az embernek a léte a bűne, mert rendeltetése a „legyen"-ben van, nem a lét eredendő adottságában, eredendő léte tehát fél-lét, adottsága nem más, mint lenni nem tudás. Bűnösség, bűnhődés és áldozat fogalmai nemcsak a vallás és még csak nem is az etika vagy az esztétika számára relevánsak: az emberlét ontológi-

ai kategóriái. Mivel több a biopoétika a szexuálesztétikánál? A biopoétikát úgy fogjuk fel mint szexuálesztétika és halálesztétika egységét. A szexuálesztétika tárgya a kombináció, a halálesztétikáé a szelekció. Az antropologikumban úgy viszonyul a destrudó a libidóhoz, mint a fotofonikumban a negatív kép a pozitívhoz, de míg a filmben a negatív az első és belőle másoljuk a pozitívat, a mindennapi életben és tudatban a libidó az adott és belőle kell előhívni a destrudót, mely fordítottja és egyben alapja. Ennek az az oka, hogy az élet elhárító mechanizmusokkal védekezik, csak a pozitívról, az eredményről akar tudni és nem az áráról. A szexuálesztétika magában véve túl optimista képet adna a létezésről, de ezt nem aláaknázzuk, hanem konkretizáljuk destrudó, ananke és thanatosz fogalmaival. Csak a biopoétikában érjük el ily módon a létteljesség képét, amelyet a szexualitás legfeljebb ígért. Ha a szexuálesztétika főszereplője a szerelem, akkor a biopoétikáé a halál: szerelem és halál úgy függnek össze az antropológiában, mint lét és semmi az ontológiában.

Ha az ember nem rendeltetése szerint cselekszik, nemcsak magát teszi tönkre, nemcsak a maga létét támadja meg, hanem a létet általában. A különleges lehetőség egyben különleges veszély. Az ember – lehetősége, rendeltetése szerint – a magát felemelő lény, a művészet pedig a felemelés emelője. A mű tartalmait a befogadó önfelfedezése fedezi fel, a műalkotást a befogadó önalkotása értelmezi. A mű „igazsága csak a hozzá való igaz magatartásban egzisztál; ez a magatartás lényeges, úgyszólván a tartalom felhasználása: épületessé tétele." (uo. 3. köt. 188-189.p.). Korunk cinikus fülei számára mindez talán rosszul hangzik: az épületes fogalmát az újbarbár utcai harcos a giccsel azonosítja. Csak a zsákmányolásnak azaz létrontásnak van pátosza, a lélekébresztés nevetségessé vált. De amit az egyes tudat, épp a személy sikeressége érdekében és mértékében, kigúnyol és magtagad, arra a kultúra egésze még emlékszik. Az ébresztés lehetősége elvileg adott: „A tartalmakat csakis a lélek épülésére, benne a bizalom, vidámság, vezeklés, megtérés felkeltésére, a lélek folyamatának önmagában való ébresztésére kell felhasználni." (uo. 189.). A film a lélek ébresztője, a lélek a film ébresztője, és mindkettő együtt, egymásra hatásában, a létezők világának ébresztője.

22.2. Civilizáció és kultúra

A szellem az ösztön defektje, célgátolt erő, mely éppen ezáltal válik örökmozgóvá: „végtelen járatú mozgatóerővé" (Žižek: Parallaxe. Frankfurt am Main. 2006. 116.p.). A szexualitás tanulmányozása során számtalan példát láttunk a közvetlenség eltűnésére, mely az egész emberi létformát jellemzi: „…az 'elemberiesedés' nullafoka…egy mellékes aktivitás öncéllá emelése" (uo. 61.p.). Ez az aktivitás épp azért mellékes, mert egy eredeti cél alá rendelt eszközként, puszta közvetítésként jelent meg. De ha egy cél eléréséhez eszközre van szükségünk, mellyel nem rendelkezünk, akkor mostmár ez az eszköz az elsődleges, közvetlen cél, és az eredeti közvetlenség, mely az igazi célt nyújtotta, eltávolodik. A közvetítések gyarapítására épül ezek öncéllá válása, amely azért is elkerülhetetlen, mert mind több feladatot adnak, energiát vonnak el, s mind jobban eltakarják az eredeti közvetlenséget. Ez a folyamat ugyanaz a dinamika, melyet így is kifejezhetnénk: a célok sokaságában végül elvesznek a végcélok.

A „Trieb" mint specifikusan emberi dimenzió „abban a pillanatban keletkezik, amikor valami, ami eredetileg puszta melléktermék volt, önálló céllá emeltetik." (uo. 62.). Emberré vá-

lunk, ha foglyává lettünk egy önmagát előrehajtó örökmozgó körforgásnak, és ismétlésében kielégülést találunk. Már nem a hús mozgatja a lényt, hanem egy nem materiális önszabályozó mechanizmus. Ilyen új tevékenységi közegeket megalapozó jelenségek tanúi voltunk a libidó visszaáramlása címén tárgyalt jelenségek vizsgálatakor, de a destrudó visszaáramlásáról is beszélhetünk. A destrudó visszaáramlása felett azt értjük, hogy nem kell elmenni az ölésig vagy a fizikai harcig, gyakran kommunikatív előjelei is megoldják a problémát. Ilyen visszaáramlási jelenségek már az állati életben is jelen vannak, de ott nem szolgálnak új létformát alapító kristályosodási pontokként. Az embernél ezzel szemben ezek az ösztönt (Instinkt) leváltó társadalmi praxis kristályosodási pontjai. A materiális cselekvést leváltó visszaáramlás, mint kommunikatív cselekvés, a destrudó visszaáramlásának kulturális formája. Civilizációs formája ezzel szemben a harci szövetségek alakítása vagy az elrettentő technikák halmozása, melyek szintén fölöslegessé tehetik a valóságos összecsapást. Az eszközök teremtésének versenye pótolhatja a célt (a hadi technikák arzenálja a háborút.) De míg a kultúrára való visszaáramlás egyértelműen mérsékli és átszellemíti, a civilizatórikus visszaáramlás a késleltetés által növeli a destrudót. Az eszközöket végül háborúban kell kipróbálni, hogy fejleszthessék őket, s a katonai és politikai apparátusok is igazolni akarják szükségességüket, aminek módja a konfliktusok felfokozása és elmérgesítése.

Ha a Trieb nem Instinkt, akkor a Trieb a specifikusan emberi dimenzió alapja. Emancipálódhatik-e az ember a génjeitől? Ezt a kultúraalkotás és történelemcsinálás által teszi. A gének információja a hús és az ösztön által határozza meg a reagálásokat illetve testi életalapjaikat, az emberi paraxist azonban a személyes tapasztalatok átadásából, őrzéséből és halmozásából, és a felhalmozott tapasztalatok kollektív feldolgozásából fakadó történelmi információ is meghatározza. Az információgazdagság megkettőződik: naturális és kulturális formáinak együttműködése konfliktusteljes mivoltában is újabb hajtóerő. Már az emberlét születése is egy információrobbanás, melynek méretét és jelentőségét máig sem tekintettük át.

Az eszközök céllá válása, a közvetítések önállósulása kiszélesíti az érzékenységet és gyakorlatot, melynek egyúttal kontrollálhatatlan burjánzását is eredményezi. A tudat, az információrobbanás új ösztönzései teszik lehetővé a praxisrobbanást, amely az élet ősrobbanásának ellentéte, de mivel magával a praxisrobbanással is képes szembehelyezkedni, ezért a tudat elvileg meg is fékezhetné, ha tudna hatni a gazdasági élet és technika elszabadult spontaneitására. A praxisrobbanás igényli a magasabb áttekintés magasabb hatalommal való felruházását, az elszabadult folyamatok kontrollját.

Az eszköz céllá válásán is túl kell látnunk: ez egyúttal a cél eszközzé válása is. Az eszköz céllá válása új élvezetek, szükségletek születése, a cél eszközzé válása ezzel szemben azt jelenti, hogy semmi sem elég, az ember minden mögött valami továbbit, az azonos mögött valami mást keres, a cél identitása megroppan, ha elérték. Ez a vágy problémája felé mutat. Klages Schopenhauer nyomán jellemzi a vágylény lelki paradoxonjait: minden vágy lényegileg fájdalom, teljesülése érzésteleníti, a birtoklás elveszi a tárgy ingerét, s a vágynak más tárgyra irányuló odébbállását eredményezi, ezért minden kielégülés lényegileg negatív (Ludwig Klages: Vom kosmogonischen Eros. Bonn. 1963. 52-53.p.). A depresszió felé hajtó véges vágy ellen lázad, a lovagkorban, a gáláns korban és a romantikában is, a végtelen vágy. Ezzel a vágy problémája is megkettőződik: mert egyrészt az embert melankolikus lénnyé tevő nagy mozgatóerő, másrészt az aprópénzre váltott vágy degenerációja a civilizáció elszabadult folyamatainak játékszerévé lett tömegember kitermelője. Az Instinkt és a vágy

tárgya a végtelen, a civilizáció szükségleteihez alkalmazkodott vágy, a Trieb tárgya a véges. A végtenen vágy ezért felfogható a Trieb kritikájaként is. Az ösztön a reálisban él, a vágy a reálist keresi, a Trieb a fenntartható konstrukciókhoz alkalmazkodik.

„Az ösztön (Trieb) elementáris mátrixa nem minden partikuláris objektum transzcendálása a dolog üressége felé (amely csak metonimikus képviselő által hozzáférhető), hanem … a libidó 'rögzülése' a partikuláris objektumon, amely körül örökké keringeni kárhoztatott." (uo. 62.p.). A vágy tárgya az elveszett dolog teljessége, a Trieb tárgya a véletlen dolog üressége. A biológia univerzális ösztöneit (Instinkt) visszaszorítják a civilizáció által generált partikuláris ösztönök (Trieb). Ez szociális szempontból tárgyi gazdagodásnak és növekvő mobilitásnak látszik, biológiai értelemben azonban elkorcsosulás. Az alacsonyabb hajtóerők szerzésre és halmozásra, birtoklásra és ismétlésre irányulnak, a magasabbak túllépésre és az ezzel együttjáró átváltozásokra (metamorfózisokra: nem véletlen, hogy a metamorfózis képzete olyan fontos a mitológiában). Ez összefügg a partikuláris és a totális objektum közötti választási lehetőséggel, mely utóbbi a világalkotó képesség lehetőségének feltárulását ígéri. Az ösztön (Trieb) végtelen ismétlési kényszer, a vágy végetlen meghaladás. Az ösztön túllépi a mindenkori tárgyat, a vágy túllépi a mindenkori helyettesítőt, mert nem birtokolja az „igazit". Az ösztön (Trieb) a vágy automatizáltsága. Így jutunk a szokás kategóriájához, s a kérdéshez, hogy vajon a vágytól elszakadt szokás nem mind „rossz szokás"-e? Vagy másként: a szokás nem azonos-e a „szükséges rosszal"? A szükségszerű erőt leváltják a véletlen automatizmusok. A tradícióban azonban a szokás nem a vágy ellentéte, hanem a kollektív vágy kifejezése volt, ezért volt az egyéni vágy felett meg nem kérdőjelezhető hatalma. A véges vágy csak „Trieb", a végtelenített szokás viszont kollektív vágy.

A „Trieb"-kultúra csak az autentikus kultúra lehetősége, melynek híján a civilizáció a természeti katasztrófa képét ölti: a civilizáció – a természet számára – katasztrófa. A civilizációban a – társadalmi – „természet", mely a lényt programozza, nem „benne" van, hanem kívülről irányított lényt mozgat. Ezáltal ez a lény sem „benne" van a naturális világban, hanem élősködik rajta. Az, amit Žižek a „Trieb" fogalma segítségével ábrázol, megfelel a freudi realitásprincípium (ananke) világának. Csak a Lebenstrieb (életösztön) szakad le teljesen biológiai alapjairól, a libidó és a Todestrieb (halálösztön, thanatosz) megőrzi kapcsolatát a természeti ösztön (Instinkt) eredetijével. Žižek Trieb-elméletét a realitásprincípium, a szociális létfenntartó ösztön paradoxiái kritikai elméletének tekintjük.

Az állati ösztön környezettárgyat céloz meg, az emberi ösztön fétist, amely csak a hiányzó jelentés, érték és cél jele. Nem ez-e az őrület mint létmód: az életértelmet csak tényekben tudni felfogni, de a tények halmozása által csak irrealitásokat célozni meg, azaz a birtokolhatatlan értelmet akarni birtoktárgyakban halmozni? Az állatösztön célba talál, az emberösztön magának ad pótcélokat. Az ismétlési kényszer a lecserélési kényszer tárgyai körül kering. A póttárgy nem autentikus mivoltát épp a lecserélési kényszer leplezi le. Az örökmozgás kényszere megmarad, de centruma, mely körül kering, változik. A végső tapasztalat minden dolgok inflálódása. A kérlelhetetlen kapitalista ösztön minden áron, szakadatlan új tárgyakat akar produkálni, törekvéseinek eredményei azonban csak a növekvő szeméthegyek, a haszontalan, értelmetlen stupid jelenlét (uo. 67.p.). A Trieb fogalma a „megszaladási jelenséget" írja le, mint a végtelen törekvés sehová sem vezető önellentmondását. Az ember a világ ura akart lenni, de eszközei szolgájává vált. A biopoétikában releváns úr-szolga-dialektika rokon az etológia által leírt megszaladási jelenséggel, egy előny hátránnyá, egy siker életveszélyessé

válásával. Egy produktív, adaptív fejlődés kiszakad a többiekkel való együttműködésből, az életösztön munkájából, egy eredmény a többi ellen fordul: az ananke thanatosszá válik. Az ember esetében ez az átcsapás, nemcsak egyes defektekben nyilvánul meg, a civilizáció egészének szintjén is kibontakozik.

Az a kérdés, hogy a civilizatórikus apparátusok és a szimbolikus rend kölcsönhatásában melyik kerül a másik fölé. „A szimbolikus rend és homeosztázisa az elveszett természetes homeosztázis emberi pótléka." (uo. 171.p.). Az ölés kéjét, az ölelés kéjét és az érvényesülés kéjét az érvény kéjére cserélni képes fejlődés a civilizatórikus turbódestrukció fékje. A magát a hatalom akarásaként meghatározó csúcsragadozó lehetősége az ölés kéjét és az érvényesülés kéjét az érvényesség kéjére cserélnie, s erre azért kénytelen, mert – mindeneken túllépő és átgázoló túlgyőzőként – túl veszélyessé vált magára és másokra. A populáris filmkultúra mitológiájában az érvénystratégia nősténystratégiaként jelenik meg (*The Naked Spur, Shane*). A nőt erre a szimbolikus szerepre befogadó mivolta predesztinálja, de a férfi is mind inkább keresi a kevésbé destruktív és ártalmas eszményeket (pl. Kierkegaard „rezignáltja", Camus „közönyöse" vagy Benjamin „kószálója").

A civilizáció folyamata az ösztön (Trieb) automatizáltságának kedvez a dezautomatizáló ésszel szemben. A produkció előfeltétele az érzékenyebb recepció lenne, melyet az automatizáció fölösleges bonyodalomként elhárít. A kultúrfolyamat ezzel szemben a fétist mint kézzelfogható, sőt termelhető értelempótlékot egyszeri, egyéni eredeti élményekre és a belőlük alkotott életértelemre, az értelemkeresők vitájára, az értelmek kommunikációjára váltja. Kierkegaard végső kétségbeesése egybeesik azzal, amit Nietzsche a levés ártatlanságának nevezett (uo. 106.). Mit tegyünk, Nietzsche nyomán feladjuk az életértelem keresését vagy Kierkegaard segítségével rezignáltan keressük az értelmet? Nincs értelemadó pozitív objektum, de megvan a helye a létben – így a levés ártatlanságáról nincs szó. Az életértelem nem is tárgyiként, nem is parancsolatként, hanem kitöltendő helyként adott. A differencia mozgat, de az identitás mozdít előre, ad a mozgásnak irányt. Nincs jelen, de összetartja azt, ami van. Az a paradox, hogy az identitás nem más, mint éppen a teljesen más, amelyből részesedik az itt és most diszharmóniája. Az életértelem megfoghatatlan, azaz csak az értelemkeresésben él, de az átértelmezések sora, melyeknek ki van téve, nem összetévesztendő a fétisek leváltásával. Az ananke thanatosztra váltása épp a közöny a keresés külsődlegességével szemben, ellentéte az eltárgyiasult ember rabságának, mely a civilizációs folyamat elszabadult mechanikájának szolgálatára ítéli.

Az Instinkt naturális végcélokat ad. Ezek elérésére az ember kreatív eszközöket fejleszt ki, melyek épp kreativitásuk következtében alkalmasak és hajlamosak a céllá válásra. Ezen a ponton elágazik a fejlődés. A civilizáció a céllá vált eszközök rabsága, a kultúra viszont a céllá vált eszközök mozgékony, kreatív és egyben fenyegető közegéből új végcélokat képes kínálni, melyek a naturális végcélokhoz képest megfoghatattlanul szublimak. Az új ember mostmár a tárgy körül keringő ösztöneit a tisztázandó életértelem körül keringő észre cseréli. Ez a happy end logikája, mely által a filmfolyamok világképe különbözik a gondolatfolyamétól, legalábbis a kor filozófiájától. A kettő érintkezése azonban nem talál ellentmondást, mert csak annyi a különbség, hogy a filozófia a film által ígért happy endet a filmnél jobban elnapolja, végtelen végnek látja, a thanatosz munkájának, mely képessé tesz az elidegenedett világképből való kilépésre, míg a film többnyire a libidót hangsúlyozza, melynek munkáján csak időnként tetszik át a thanatosz. A keleti és nyugati film

különbsége, mely a keleti film növekvő előnybe kerülését eredményezi, hogy keleten a thanatosz, nyugaton a destrudó tetszik át a libidón.

Példa a libidó thanatalizálódására az *Élj és ne gondolj a holnapra* című indiai melodráma, melyben Shah Rukh Khan beleszeret egy megkeseredett és agresszív leányba, akit sikerül szép, mosolygós, virágzó nővé változtatnia. „Már van feleségem." – közli váratlanul a férfi, amikor a lány végül szerelmet vall. A halálos beteg fiatalember az orvosát tünteti fel feleségeként, mert nem akarja leépülésével terhelni a nőt, akit felépített, mert lelki nagyszívűsége beteg testi szívvel jár együtt, s mert nincs élete, amit a nőnek ajándékozhatna. Valóban van élettársa, de nem az orvos az, hanem a halál. A filmben angyalnak nevezik, s ez azt is jelentheti, hogy a nemlét küldötte a létben: a nemlét tanítja lenni a létezőket. A cselekmény nagy részét vidám és önzetlen fáradozásai teszik ki, melyekkel az életre oda nem figyelő, az életet nem eléggé értékelő, kallódó emberek sorsában fordulatot hoz. A halál rokona tanítja élni az élőket, szeretni az önbizalomhiányban szenvedőket, örülni a megkeseredetteket stb. A halál rokonának fogalmát, mely a melankólia definíciója lehetne, erősíti a halál házastársának fogalma. Az indiai filmekben nagy szerepet játszanak az eljegyzési és esküvői ünnepek: ezúttal az egész élet a halállal való esküvő ünnepe. A férfi szereti a nőt, de szerelmének műve egy másik szerelem, a haldokló összehozza a lányt egy életerős partnerrel, másik férfinek ajándékozza őt, érzéseiket átélni és magvallani tanítja a gyámoltalanokat. Shah Rukh Khan a maga mélyebb és szenvedélyesebb, mert kétségbeesettebb és a lét és idő hatalmaitól szorongatottabb szerelmét vallja meg a másik férfi szerelmeként. Elmondja a lánynak, mint szereti őt, de úgy tesz, mintha a másik férfi naplójából olvasná fel a vallomást. A másik titkaként adja elő a maga titkát. Végül nagy csoportkép középpontja a halálos ágy: az élettől búcsúzó halálos ágyánál csupa olyan ember áll, akiknek rendbehozta az életét, amit azért tehetett, mert szíve megállni készült, így érdek nélkül élt. Ráért segíteni, mert magán nem segíthetett.

A *Saathiya* fiatal férjének kómából tér vissza felesége. A halál, melytől a férfi visszakapja feleségét, felébreszti a szerelem eredeti intenzitását, mely elveszett a köznapok kicsinyes gondjaiban. A *Saathiya* koncepciója szerint szeretni annyi, mint úgy élni, mintha minden egyes új napot a haláltól loptunk volna vissza.

A libidó thanatalizálódásánál szélesebb hatósugarú jelenség az ananke thanatalizálódása. A *Veer és Zaara* című filmben, az indiai Romeo (Shah Rukh Khan) és pakisztáni Júlia (Preity Zinta) történetében egy halotti úrna hozza össze a szeretőket. A pakisztáni lány Indiába utazik, hogy visszaadja a Gangesznek öreg dajkája halotti porát. Az indiai férfit szerető pakisztáni lánynak már van pakisztáni vőlegénye, de amikor megérti, hogy a határon túli szerelmes számára többet jelent, felbontja az eljegyzést: „az életét adná értem!" Nem Shah Rukh Khan szavaira, hanem tekintetére hivatkozik, a szemében látni áldozatkészségét, a tekintet thanatális mélye vall szerelmet. Az indiai Romeót kémkedés vádjával eltüntetik a pakisztáni börtönökben, ő azonban nem nevezi meg szerelmét felmentő tanúként, hogy ne kompromittálja az időközben feltehetőleg anyává és feleséggé lett leányt.

A szerelmi történetben a libidó thanatalizálódik, az erkölcsi és politikai pátosz történetében az ananke. A férfit huszonkét év rabság urán a börtönből kihozó ügyvédnő (Rani Mukherji) pályája apja sírjánál indul, s innen indul egyúttal az egész cselekmény. Már az apa is az emberi jogokért harcoló ügyvéd volt, s a sírnál, a halott előtt teszi le ügyvédi fogadalmát a fiatal nő. Ebben a minőségében a halott nemcsak lányának, a filmnek is útjára bocsátója. A film a lány sikerének története, de nem egy karrier, hanem egy életmű értelmében.

A felmentő tanút kereső pakisztáni hősnő végül Indiában találja meg Zaarát: nem ment férjhez, elment özvegynek Indiába, ott élt, Veer falujában, s bár a férfit Pakisztánban holttá nyilvánították, egy létre sem jött házasság özvegyeként lány-asszonyként, szűz-özvegyként várta a halottját, nem tudva, hogy reá vár, de folytatva a halott és családja reformmművét a mintafaluban, amelyet létrehoztak, s ami a John Ford-féle *Érik a gyümölcs* mintatelepét idézi.

Végül egymás felé megy a két megőszült ember, akik képe átváltozik az egykori fiatal szerelmesekké, s bár azután visszaváltozik, de a jelenben megláttuk a múltat, a szerelem nem ismeri a romlást, átlát a múló időn, a látszatok világán. A kamera a szeretők körül kering, s egyik oldalról a fiatal, másikról az öreg arcokat látja. A két összesimuló öregből kilép a fiatal nőt könnyedén felkapó fiatal férfi.

TARTALOM

1. ELEMENTÁRIS ESZTÉTIKA ÉS SZIMBOLIKA 5
1.1. Az esztétikai antropológia és az árnyéklét szexuálesztétikája 5
1.2. A mozgókép mint bevezetés a szexuálesztétikába
(A mozgókép eredendő bűnössége és a szex-tett) 12

2. A SZEXUÁLESZTÉTIKA ELEMEI 18
2.1. A szépség fékje
(Az élet képalkotó képessége. Képalkotás és világalkotás) 18
2.2. Erotikum és esztétikum
(Erotikus materializmus) 19
2.3. A kép gyógyító ereje
(Az „én”-űzés mint ördögűzés) 19
2.4. A lét kép-lékenysége
(Az önteremtő lények kommunikatív teremtő-közössége) 20
2.5. Az irrealizáló szépség
(A nemi partner mint képzelt tárgy) 21
2.6. A kép mint nemző erő 23
2.7. Az esztétika születése…
(…a szexuálesztétika szelleméből) 24
2.8. Testgondolkodás 24

3. AZ INDIVIDUALITÁS TRAGÉDIÁJA ÉS AZ ÉLET KOMÉDIÁJA 28
3.1. A gének nagy menekülése
(…a individualitás nagy meneteléséből) 28
3.2. Az individuális élet entrópiája 29
3.3. A halhatatlanság pótlékai: a nemzett és a nemzet 30
3.4. A csere mint destrukció és az áldozat mint relatív halhatatlanság 30
3.5. Élet és szellem, lélek és szellem konfliktusának bevezetése 31
3.6. A halhatatlan szellem
(Kárpótlás a halandó lélekért) 32

4. A NEMI AKTUS MINT RÍTUS ÉS MÍTOSZ, ILLÚZIÓ ÉS VALÓSÁG 33
4.1. Az individuális organizmus a nemiség szolgálatában 33
4.2. A „másik” – mint nem és mint személy
(A differencia vonzási szintjei) 33
4.3. A nemi rituálé mimetizmusa és a kéj fantoma 34
4.4. Kettős lázadás
(A nemi dimorfizmus és a nemzés ellen) 35

4.5. A fantom „felszabadulási mozgalma” 36
4.6. A „kéj a kéjért” paradoxona 38

5. A SZEXUALITÁS NARRATÍVÁJA 41
5.1. Biológiai eposz és kulturális dráma konfliktusa 41
5.2. Rituálé, kép és elbeszélés – mint csábítók
(A testek viszonyába belépő kulturális közvetítők funkciói) 42
5.3. A sejtreagenciától a képreagenciáig 44
5.4. Szexualitás = gének cseréje vagy kultúrharc? 44
5.5. A szexualitás mint várostrom-dráma 45
5.6. Elementáris nősténydráma
(Az asszonyi áldozat melodrámájának bioanalitikai alapjai) 46
5.7. „Úr és szolga dialektikája” szexuálesztétikai variánsa 47
5.8. Spártai hímstratégia, gyengéd nősténystratégia 48
5.9. A nőstény mint választó lény 49
5.10. Ellentett társadalmasulási minták
(Családregény vs csavargóregény) 50
5.11. Térlények és időlények 51
5.12. A közönyös nem
(A nemet mondók neme) 51
5.13. A „kegyetlen kegyes” 52
5.14. A feminin erotizmus finnyássága 52
5.15. Szexfétis, halálistennő 53

6. HÍM NEMI RABSZOLGASÁG
(A nőstény szerelmi szolgaság előzménye) 54
6.1. A kultúrnőstény ősdilemmája 54
6.2. A hímnem mint „gyengébb nem”
(A hímnem mint „második nem”) 54
6.3. A hímnem másodlagossága
(A „gyengeségek” relativitása) 55
6.4. A hímlét kiűzetettsége 56
6.5. A hímlét igazolatlan mivolta 56
6.6. Hím-Jónás és nőstény-cethal 57
6.7. A hímnem érzületi szűziessége 57
6.8. A „kéjgyilkos” nőstény 58
6.9. A luxus-nem 58
6.10. A birtokos nem 58
6.11. A nemi hierarchia ismétlődő megfordulása 59
6.12. A hím története
(A veszteség nyeresége vagy a bukás haszna) 59
6.13. A mindent elnyelő ősegy
(A feminin totalitásgondolkodás anti-matematikája) 60

7. A HÍM SZEXMUNKÁJA ÉS A NŐSTÉNY SZERELEMMUNKÁJA
(Erotikus világkonstrukciók és nemi sorsmodellek komplementaritása) 61
7.1. A kritikus fogyasztó 61
7.2. Szextőkés és szexmunkás
(A szex mint munka és piac) 61
7.3. Szükségorgazmus és lehetőségorgazmus 62
7.4. A lehetőségerotika másodlagos, művi és felidézett 62
7.5. A nem találkozó vágyak tragikomédiája
(A férfi elő- és a nő utóvágya) 63
7.6. Az erotikus aktivitás mint zárt (maszkulin) vagy nyílt (feminin) forma 63
7.7. A nemi regény fordított öntükrözése 64
7.8. „Szentimentális gyermekvallás” 65
7.9. A nő háromszoros „dramaturgiai” teljesítménye 66

8. A NEMI DÜH 67
8.1. A genitális impulzusszex 67
8.2. A nemi szerv mint „Nemo” és a koitusz mint karnevál 67
8.3. A genitális izgalom szerkezete és világképe 68
8.4. Az igénytelenség esztétikája 69
8.5. A kéj még nem cél 69
8.6. Az esztétikai korrupció
(mint korlátozott izgalomtolerancia) 70
8.7. Drasztikus minimalizmus
(Rizikócsökkentő kéjökonómia) 70
8.8. A lehetséges „szexuálontológia” kulcsproblémája 71
8.9. Nemi katasztrófaelmélet 72
8.10. A katasztrófa mint pokolpróba 73
8.11. A gyűlölet mint a szeretet előzménye 73
8.12. Genitális nyelvezet 74
8.13. Férfiak a nemi düh ellen 74
8.14. Aktív csúcspontok
(Erósz és destrudó kölcsönös átcsapásának helye) 75
8.15. Önpusztítással a pusztítás ellen
(Mazochista pacifikáció) 76
8.16. A nemi düh mint magasabb formák komponense 76

9. A SZEXUÁLIS NYOMOR 78
9.1. Barbárság és nyomor
(Primitívség és meghiúsulás) 78
9.2. Nyomor vagy tisztaság?
(A nélkülözés fordított megítélése) 82
9.3. „Még nem” és „már nem”: nyomortipológia 85
9.4. Korlátozott kód és nyomor viszonya 86
9.5. A nyomor szégyenétől a szexualitás botrányáig 89

9.6. Nyárspolgári szex-álkultúra ... 89
9.7. A páriaerotika tömeglázadása ... 90
9.8. Két primitívforma
(Korlátolt természeti és korlátozott kultúrforma) ... 90
9.9. Nyomor és igénytelenség (hiány és korlátoltság) differenciálása ... 91
9.10. Az elitszex elaljasodása. Hamisított felvilágosodás ... 92
9.11. Az ifjúsági kultúra vulgaritása ... 95
9.12. Az obszcén. A fogalom ingadozása ... 96
9.13. Az obszcén kezelésének gondja
(Szexuális cinizmus és varázstalanítás) ... 97

10. SZEXUÁLIS ÁLKULTÚRA ... 98
10.1. A nemi düh szerelmi álarcosbálja ... 98
10.2. Szerepjátszás, inkognitó
(A „kemény realitás" mint látszatok, hazugságok és illúziók diktatúrája) ... 98
10.3. Szerelmi fantomatika ... 99
10.4. Fordított fantomatika ... 100
10.5. Az álszerelem fenomenológiája ... 102
10.5.1. Az ambivalencia tagadásától a szép szépítéséig ... 102
10.5.2. Élethez kötő és élettagadó illúziók ... 100
10.5.3. A hazug illúziók igazságtartalma ... 104
10.5.4. Az igazság lecsúszása illúzióvá ... 105
10.5.5. Az igazság mint stupiditás ... 106
10.5.6. Az álhitetlenség
(az álhit és a hitetlenség ellen is lázad) ... 106

11. A KÉZ TÖRTÉNETE ... 108
11.1. A kéz mint nemi szerv
(Manuális logika, single-logika) ... 108
11.2. Távolságnövelő és -csökkentő nemiélet-formák ... 111
11.3. Tilalmak szellemtörténete: a túl közeli tilalma ... 112
11.4. A túl távoli tilalma ... 112
11.5. Mr. Hyde, Orlac és társaik: a túl-deszublimáció ... 113
11.6. A kéz mint „alantas szerelmi objektum" ... 113
11.7. Az auto- és homoerotika egzotikummá válása ... 114
11.8. Az alantasnak minősített (tiltott) objektum két érája ... 115
11.9. Az onánia mint „legfőbb veszély"
(Az onánia és a polgár. Az onánia inkvizitórikus üldözése) ... 115
11.10. Az onánia rehabilitálhatatlansága ... 118
11.11. A nárcisztikus monodráma mint commedia dell'arte ... 119
11.12. A „magányos bűn" kritikája ... 121
11.13. A magányos kéj „forradalma"
(A kritika túlajzottsága, a tolakodó türelem) ... 125
11.14. A feminitás autoerotikája és a női nárcizmus esztétizmusa ... 129
11.15. A női autoerotika míto-poétikája ... 131

12. AZ EROTIKA ELMÉLETE 135
12.1. A szexualitás mint természet és az erósz mint kultúra 135
12.2. Genitális ekszẗázistechnikák 142
12.3. Az erotikus kaland
(A halmozó erotika természete) 151
12.4. Az imádat episztemológiája
(Erotikus illúziók) 158
12.5. A szép maszk
(Erotikus fetisizáció) 163
12.6. Az erotika művészete
(A magasabb erotika) 177
12.6.1. Halasztás és szenvedély 177
12.6.2. Kacérság és halasztás 183
12.6.3. Szemantizáció és inkarnáció 192
12.6.4. Inkarnáció 200

13. SZEX-SZEMIOTIKA 208
13.1. A leírás leírása 208
13.2. Erotikus médiumok 218
13.2.1. Orológia 218
13.2.2. Anológia 222
13.2.3. Kéz és kéztilalom 227
13.2.4. Az inerciális vagy perifériás erotika és a totális nárcizmus 232
13.2.5. Genitális erotika 234
13.3. Az erotika nagy szintagmatikája 238
13.4. A közegrendszer kihasználtsága 242
13.5. A kölcsönösség szabálya 246
13.6. A teljesség átvitele a szinkróniába 252
13.7. A teljes szex kockázatossága és a fekete erotika 253
13.8. A fejszex tilalma 257
13.9. Korlátozott és kidolgozott kód 258
13.10. A tekintet „vonala” a kódhierarchiában 261
13.11. Az erotikus sor
(Az élmény és tevékenység összstruktúrája) 266

14. SZENVEDÉLY 277
14.1. A szenvedély és a hátráltató momentumok 277
14.2. Vágy és szenvedély 282
14.3. A vágyember és a költői szenvedély 285
14.4. A reális szenvedély 286
14.5. A szenvedély „kára” és a kár „haszna” 288
14.6. A bűnös szenvedély 295
14.7. A szenvedély bukása 297
14.8. A gyógyító szenvedély 299

15. A FREUDI „SZERELMI FELTÉTELEK PSZICHOLÓGIÁJA” ÉS A SZEXUÁLESZTÉTIKA 302
15.1. A szerelmi feltételek erotikus paradigmatikája 302
15.2. A szerelmi élet pszichológiája mint a szerelem-mítosz poétikája 322

16. SZEMINÁRIUM: A KÜLÖNLEGES SZERELMI FELTÉTELEK POÉTIKÁJA
(Michael Haneke: A zongoratanárnő) 339
16.1. A „szenny” vonzereje 339
16.2. Interpretációk konfliktusa 341
16.3. Jaj, csúnya anyu!
(Hová tetted az aput?) 356
16.4. Faustus doktorkisasszony 361
16.5. Fusson, akinek nincs bora
(Fekete zongora, fekete erotika) 369
16.6. Antipólus 371
16.7. Norma(sértés)
(A deviancia mint szociológiai illetve esztétikai kategória konfliktusa) 376
16.8. Az őrület nagysága és bukása 379
16.9. Flört (helyett kínos vallomás) 382
16.10. Váratlan fordulat
(Implicit és explicit szexualitás) 384
16.11. A felvételi vizsga és következményei 392
16.12. Mester és tanítvány 397
16.13. „Héja nász” 399
16.14. A levél 405
16.15. A láda 414
16.16. Egy fordított világban
(A nő behatolása a férfivilágba. A szertár-jelenet) 420
16.17. Csúcspont (=terror)
(A beteljesülés önfélreértése) 423
16.18. Nagyítás
(A „perverzió” mint a „normális szex” paródiája) 426
16.19. Csalódás 427
16.20. A bizarr vágy poétikája 430
16.21. A perverzió poétikája 432
16.22. Állatlélek és Hamlet-lélek 435
16.23. A teljes skála: Er(ot)ika értelme 437
16.24. Az „utolsó pillanat” eszméje 439
16.25. Kihágás és sámánizmus 440
16.26. A seb hermeneutikája 445

17. AZ ORGAZMUS ESZTÉTIKÁJA 448
17.1. Az erotika látképe 448
17.2. Peripeteia 453

17.3. Az orgazmus jelentése 454
17.4. Thalassza 455
17.5. Eksztázis és orgazmus 458
17.6. Thanatosz 462
17.7. Eksztázis és katarzis 465
17.8. Orgazmus és terápia 469
17.9. A női orgazmus „rejtélye” 471
17.10. A férfiorgazmus „rejtélye” 477
17.11. Orgazmusdiszkusszió és kéjhermeneutika 488

18. SZEMINÁRIUM: THALASSZÁLIS ORGAZMUS
(Charles Walters – Busby Berkeley: Easy To Love) 491

19. SZEMINÁRIUM: THANATÁLIS ORGAZMUS:
La fille sur le pont (*Lány a hídon*) 497

20. A PUSZTA EROTIKA CSŐDJE ÉS A SZERELEM EREDETE 505
20.1. Erotika és szerelem konkurenciaharca 505
20.2. A sorozatképző erotika kudarca 506
20.3. A fetisizáció csődje 509
20.4. A kéjfantom sorsa 511
20.5. Fantomizáció, paradoxizáció, szenvedély 515
20.6. Az erotika fenomenológiai abszurditása 517
20.7. A szerelem és a szelektivitás nívói 522
20.8. Túllépés a fajtenyésztésen 527
20.9. Az egyediségismeret összetevőjének értelmezése 533
20.10. Nemzet és szerelem 538
20.11. Szeretet és szerelem 539
20.12. Gyengédség és gyengeség 541
20.13. A szeretet eredete 545
20.14. A szeretet forrásai 550
20.15. Szeretet, gyász, feltámadás 555
20.16. Szeretet, öncélúság, örökbefogadás, transzerotika 557
20.17. Az agresszivitás sorsa a szerelemben 560
20.18. Megváltó szerelem fogalma és a szeretet fenomenológiai ontológiája 565
20.19. Szeretet és erotika kombinálhatósága 572
20.20. A szerelmes tekintet: befogadás vagy közlés? 575
20.21. A haszon szeretete és a szeretet haszna
(A szeretet és szerelem önző indítékai) 577
20.22. Túl a szerelmen 583
20.23. Szerelem, házasság, család
(Kísérletek a szerelem köznapi életté szerveződésére) 586
20.24. A házasság válsága 591
20.25. Az agapé borzalma és a caritas iszonyata 593

21. ÖSSZEFOGLALÁS ÉS KITEKINTÉS: SZEXUÁLESZTÉTIKA ÉS BIOPOÉTIKA 604
21.1. A film életfilozófiája 604
21.2. Szexeposz, szexspektrum, végtelen történet 606
21.3. A lét és a szerelem létrája
(A szexuálesztétika mint anatómia: a filmműfajok csontvázrendszere) 609
21.3.1. A lét létrája és az erotológiai alternatívák 609
21.3.2. A lét-létra szelekcióelméleti vázlata 614
21.3.3. A nemi düh kontextusa 617
21.3.4. Erotológiai sorok és halmazok: nyerserotikus, genitális pikareszk 619
21.3.5. Sorok és halmazok: Esztétikus-erotikus pikareszk 620
21.3.6. A sortól a fétisig
(A szerelem-létra szépesztétikája) 621
21.3.7. A fétis fenomenológiája 623
21.3.8. Transzerotika 625
21.3.9. A házasság képe a szerelemmitológiában 630
21.3.10. A szerelemlétra dinamizálása 633

22. A BIOPOÉTIKA ALAPTERVE 636
22.1. Élet és szellem 636
22.2. Civilizáció és kultúra 640