

A film szimbolikája
Erőszak és erotika a filmben
Biopoétika

Király Jenő

A film szimbolikája

NEGYESIK KÖTET

**Erőszak és erotika a filmben
Biopoétika**

2. 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 Összkiadás

Negyedik kötet 2. rész

ISBN 978-963-9821-50-7

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. AZ ANYA KÉPE

1.1. Az anyában-való-lét

A mind a feltételezett szemlélőtől, mind a külsődleges, esetleges relációktól elvonatkoztatott identitás, mely a realitásontológiában a magában-való lét, egy más nézőpontból, a szubjektivitás fenomenológiájában: az anyában-való lét lesz. Amennyiben a szubjektivitás magában-való-létéről beszélhetünk, ez éppen az anyában-való-lét öröksége: úgy fogja össze élményeit és képességeit, teljesítményeit és tapasztalatait, ahogy korábban az anya fogta őt össze. A szubjektivitás objektív léttámasztéka a test, szubjektív-objektív azaz abszolút léttámasztéka az anya. Tőle való létónállósága ebben az értelemben életfogytiglan relatív.

Az anyában-való-lét tárgyészlelés-előtti, ezért tárgyi emlékezet-előtti, nyelv-előtti. A legutóbbit azonban csak feltételesen állíthatjuk, mert az a kérdés, hol vonjuk meg a nyelv határait. Ha az emóciót nyelvként kezdjük elemezni, mint az emocionális megkülönböztetések rendszerét, akkor pontosan azt a verbális köznyelv-előtti nyelvet ragadtuk meg, mely a tárgytalan lételemkézetet rögzíti. Ezzel pedig éppen a leghatalmasabb ismétlési kényszerek forrásait céloztuk meg. Bármilyen külsődleges értelemben ismeretlen helyzet mélyen ismerős lehet, amennyiben ilyen emocionális alapélményeket ébreszt. A művészet, amennyiben a fogalmat a kép és a képet az emóció szolgálatába tudja állítani, pontosan ezeket az élményeket ébreszti és gondolja, de éppen olyan mértékben, ahogyan ez sikerül neki, riadnak meg tőle és válnak hajlamossá visszavonni a művészi minősítést, minél inkább haladunk a szcientizmus kultúrája felé, annál inkább.

Számtalan filmben keresik a világ végét, sőt, olyanokban is megtalálják, amelyben nem keresik, pontosabban nem ezen a néven szólítják. Odüsszeusz is csak második útján ért el a világ végéig, mert jobban érdekelte a világ; a modern hősök gyakrabban keresik egyenesen a világ végét, vagy pedig valami ellenállhatatlan örvényes mozgás vonzza őket, amit Odüsszeusz még legyőzött (Arthur Gordon Pym, a Maelström pokla). Michael Anderson *Doc Savage* című filmjének hőse felkeresi a világ végét, ahol azelőtt csak eltűnt, elveszett apja járt. A *The Lost World* változataiban is egy öregúr birtoka az elveszett, elsüllyedt, fiatal világ. A Robert Day által rendezett *Ő (She)* című filmben megfordítva, a Kuma elveszett országában élő, s az idő feletti hatalommal bíró istenszerű nőalak birtokolja az általa múmiává szikkasztott férfinemzedékeket. Capra *A két hold völgye* című filmjében a völgy mint a világ-vége-tematika kifejezőjének tulajdonsága szintén az, hogy nincs hatalma fölötté az időnek. A világ vége a múlt idő hatalmának vége, olyan létforma, amely kicselezi az elmúlást, az élet csele. Az anyák birtokolják az „élet csele” képletét, s az apák pótkielégülése az „ész csele”? Sok pszichoanalitikus hajlik erre a megállapításra. A *Hová lettél drága völgyünk* is, és az *Elfújta a szél* első része is egy-egy apa bukása: az apák völgye fölött hatalma van az időnek.

Hol találjuk meg a világ végét? Csak a kezdeténél, a vele való találkozásnál. A világ vége csak eredeti felbukkanásában hozzáférhető, mert a kibontakozó megélt idővel együtt

haladva az ember a saját és nem a világ végével való találkozás felé halad. Az élet vége nem a világ vége, éppen ezért érez az ember fájdalmas veszteséget, s ezért fenyeget az a veszély, hogy egy nagyhatalom örült elnöke egyszer a halál közeledtén egy gombnyomással kiváltott világvége által akarja „magával vinni” a világot. Az élet végével szembenező halandó kész világot hagy el, tartós világot, kibontakozási folyamatokat, melyek „végét” nem láthatja. Olyan világot hagy el, melynek ő a mulandó, megsemmisülésre ítélt része, ezért éli meg az én a maga végét úgy, mint válást, búcsúzást. Az én eme kialakulásának mint végélménynek a világ oldalán nincs megfelelője, ha csak nem a világnak az élményben való eredeti felbukkanása az élményvilág kristályosodásának kezdetén. A világ végével tehát csak az élményfolyam felső folyása felé haladva, visszairányban találkozunk, itt jutunk el olyan pontra, ahol az én vagy még így nem is nevezhető előzménye már van, a világ viszont még nincs sehol, a világ-előtti lét vagy világtalan együttlét birodalmában. A természettudományos gondolkodás a lehetet jelenségére akarja visszavezetni a szellembirodalmak képzetét. Az élménytudomány ezekben az objektív és szubjektív megkülönböztetése előtti preperszonálisan interszubjektív élménybirodalmakban ismer rá arra, aminek emlékezetét jelenthetik.

A *Hová lettél drága völgyünkben* a kormos férfiak eltűnnek a bánya mélyén, s a virágzó völgyről, kertről, otthonról, terített asztalról és a világban otthonos lélek meghittségéről a nők gondoskodnak. Már füstöl és zakatol a modernség, mely mérgezi a völgyet, megalázza az embert és szétveri a családot. Az anyaméh a világ előtti világ, de a világ is otthon, amíg a lét rendje az anyaméh metaforája. A *Hová lettél drága völgyünkben* a modernség születési fájdalmai az élet értelme és a lét rendje, az ember becsülete és az együttélés bensősége haldoklási fájdalmai. Csak a világ előtti világban tapasztalhatjuk meg a világon túli létet: a világon túliság realitása a világon inneniség. Ezt a határt, ama birodalom határát, ahol vagyunk, de világ még nincs, csak a világ felé lehet átlépni, a világ végén egyirányú forgalom van, csak jönni lehet, menni nem, csak a fantázia mint bujdosó vagy disszidens lépheti át a határt. A világnak két vége van, mert az egyik vége a kezdet, az elülső vég: most ezt vizsgáljuk. A csak a tudattalan emlék és lelki regresszió által megközelíthető világvégen van az a birodalom, ahonnan a szubjektum-objektum világba belépő száműzetett. A világvége probléma tehát azonos a paradicsom kapuja problémájával. A paradicsomban nem léptek fel az elválasztó, tiltó és tagadó hatalmak. Az ősidentitás ezért differencia, az ősen pedig nemén. Az éden lényege az elveszett közelség: a paradicsomi ember közel van Istenhez. A mindenható gondozó, gondviselő átvállalja a szubjektum-objektum viszony feszültségét és munkáját (az, hogy nincs szubjektum-objektum viszony ugyanazt jelenti, mint az, hogy nincs munka mert minden magától van – valójában, konkretizálva a „magától”-valóság boldogságának titkát: a gondviselő kegyelméből, azaz átvállalt munkájából. Isten a kertész is lehet, aki azért tartja távol a gyerekeket a tudás fájától, mert még nem érett a gyümölcse, s csak görcsbe esnének tőle. A szubjektum-objektum viszony feszültségétől és munkájától való tehermentesítés teszi lehetővé az érzékenységet, a felnőtt számára elfelejtett szintű és intenzitású befogadást. A boldogság képe komplex: minden megvan, minden magától van, azaz nem általunk, s ezért a befogadásra összpontosíthatunk, ami itt a lét egészének örömét jelenti, és nem a specializált részösztönök kiejelvezetését a lét öröme elvesztéséért való kárpótlásul vagy az egzisztenciális szorongások oldásául. Az isteni világ képzete ugyanúgy működik, mint az anyai világ valósága: a szubjektum-objektum viszonyt egy fölrendelt szubjektum-szubjektum viszony szűrő, sőt megelőző gondoskodása méregteleníti, tehermentesíti és ezáltal oldja.

A nőt is anya szülte, valamennyiünket egy női óriás hozott a világra, írja Paglia (*Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 62. p.). A matriarchátus mint anyai rezsim elsődlegessége az individuálpaszichológia kivetítése a kollektív történelmi realitásba. Csak a női őshatalom abszolút, ereje nagyobb a terror hatalmánál, ezért nincs szüksége, a partiarchális rezsimmel ellentétben, a terrorra. A legősibb és legteljesebb függésnek, a nőtől való függésnek mint abszolút hatalomnak nincs ellenzéke, mert a magzat vagy a csecsemő még nem rendelkezik a kritika, ellenvetés és lázadás eszközeivel. Mégsem ez az eredeti feminin biohatalom totális mivoltának legfőbb titka, hanem az, hogy ellátó, kényeztető és nem korlátozó, elcsábító és nem fenyegető hatalom, a fenyegetést csak az ellenálló én ébredésének mértékében fedezi fel az anya. Az abszolút hatalom nem azonosítható a terrorral vagy a destruktivitással, ez éppen ellenkezőleg másodlagos formája, önmaga közegéből, tehát abszolútágából való kilépésének, önelvesztésének formája. Az abszolút hatalom fogalma szerint átértő, együttérző, kedves, bájos és édes. Másrésztől azonban pontosan ugyanaz az abszolút hatalom kísérteties és borzalmas az ellene lázadó énekezdemények szembenállása és autonómiavágya által megtapasztalva. A *Vixen*, a *Supervixens* vagy a *Beneath the Valley of the Ultravixens* szexbestiái a férfi vágyai fölött gyakorolnak olyan hatalmat, mint az anya a csecsemő szükségletei fölött. Russ Meyer női mind a Nagy Anya típusai, de nem szülnek, csak szeretkeznek. Ez a döntésük az anyafunkció és a lehetséges gyermekek szempontjából tekintve a szexdiktátor műve: lehetséges nép irtása. Russ Meyer filmjei ezért vannak náci indulókkal és egyéb hasonló utalásokkal megspékelve. De nemcsak a szex diktatórikus. Az anyában-való-lét a demokrácia szélső ellentéte. Napjaink politikai ötlete a gyermekek száma után járó szavazati jog, mely azonban nem a gyermek szavazati joga lenne, hanem a tőle lopott és így megsokszorozott felnőtt szavazati jog, mely a szülő akaratának eszközévé teszi a gyermek létét. Az anyában-való-lét isteni vagy ördögi hatalomként tételezi az átfogót, s üdvözlőként vagy kárhózzottként az átfogottat. Az oknofil kéj azonos a filobata iszonyattal. Pokol és paradicsom között nincs semmi távolság, legfeljebb a hozzá való viszonyok és mentalitások területén tűnnek fel a távolságok. A gyermeki paradicsom nem abban az értelemben édeni, ahogy ezt a felnőttek elképzelik, nemcsak örömei, szorongásai is nagyobbak.

A paradicsom az elveszett közelség, melyet a megkülönböztethetlenség igazol. A kettő egy-ége fordítottja az egy kettősségének, a meghasonlásnak. Még csak nem is összeolvadás, mely magával hozza az összeolvadók magányát s vele a megváltatlanság emlékét mint oldhatatlan maradékot a megváltatlanságból. A megváltatlansággal nem fertőzött megváltottság azonban nem tud önmagáról. A végcél csak őскеzdetként elérhető, a tudat számára azért nem is hozzáférhető.

Itt minden igazságnak az ellentéte is igaz. Az igazság tartalmazza a fordítottját. A névtelen szigeteken, titkos plátókon, rejtett völgyekben minden nagyobb arányú. Egy kis világban minden sokkal nagyobb, mint a nagyvilágban. Az óriások országa a gyermekkor emléke-zete: minél hatalmasabb világban járunk, annál erőteljesebb regressziót képvisel. A fehér fantasztikum mitológiájában azért gyakori az anya hiánya, mert a birodalom maga az anya: az őstér, melyben a lények jövőendő szerepeiket keresik. Az amazonkirálynőkről szóló olasz történelmi-fantasztikus filmek már egy későbbi stádiumot képviselnek, melyben felbukkan a differencia, distancia és disszonancia, anya és gyermek konfliktusa vagy az ödipális komplexusok (*Herkules és az amazonok királynője* = *Ercole e la regina Lidia*).

A gyermek nemcsak a felnőtt alakját, hatalmát is nagyobbak látja. Csak ez a félelmetesen óriási világ, melynek jóindulata abszolút hatalmat szelídít gyámolítóvá, engedi meg a gyermek-nek, hogy elengedje magát. A tökéletes nemszabadság vagy kiszolgáltatottság, ha az erő jóin-

dulatú, a legteljesebb szabadság. Erre emlékezik a szerető, amikor kéri partnerét: gondolkozz helyettem (*Casablanca*). A mindenható óriások által védelmezett totális hiperszenzibilitás emléke nem halványul, legfeljebb az óriásképzet módosul, elveszíti külsődleges ismérveit. Előbb a test óriás, később a hatalom, végül csak az, ami az előbbieket is értékessé tette: a jóság. Már csak a végső ismérv marad meg, a korlátlanság képzele visszahúzódik az erkölcsbe.

A paradicsomban az első ember közel van Istenhez, ahogy a gyermek olyan kezdeti felnőtt alakhoz van közel, aki szintén mindent nyújt, mint a paradicsomban az Isten. A közelséget azonban a kiterjedés nélküliség irányában haladva lehet fokozni. Ezért vállalhatja át később az anya képviselését az átmeneti tárgy vagy bármilyen pre-fétis (amelyek a társadalmi fétiszekkel szemben nem külső felvigyázó és átnevelő, hanem intímen szolidáris erőket képviselnek, nem nevelő, hanem lenni segítő hatalmak, melyek a lét forrásaival és nem céljaival kötnek össze). A *My Darling Clementine* marhaterelő csapatában a legkisebb fiú még „anyás”: pre-fétise az ezüst nyaklánc, de ez a szereplő el is pusztul az első rajtaütés során. A pre-fétis azonban nemcsak emlék, ígéret is, mely erőt is ad. Az anyátlan társadalomnak, a férfiak háborújának értelmet adó és a jövőnek anyát ígérő pre-fétis a *Red River*-ben a karkötő. A kicsi gyermek nem ismeri méreteit: nem magát érzi a család, hanem a családot a maga részének. Az anyát saját előretolt szerveként éli át, s mivel ő az egész, s az anya a rész, ő a lét, s az anya a tulajdonság, ezt a szimbolikában a kicsinység testesíti meg. Az anya ezért a legkisebb és a legnagyobb. Sokszor csak azért nincs a történetekben a szereplőnek anyja, csak apja, mert az anyai a felfoghatatlanul nagy illetve észlelhetőség alatti dimenziókban fészkelő princípium, szavak előtti princípium, melyről ennyiben nem is lehet történetet mesélni.

Az anya a gyermek előhívható része, a gyermek pedig az anya része, saját függvényének függvénye; a tárgyiasulás előtti világban ez nem ellentmondás. A nő – nem pl. Updike *Nyúlócipő* című regényének kábító hősnoje, aki beejti gyermekét a fürdőkádba, hanem annak a nőképek a tartalma, melyet az utóbbi kép ironikusan levált, de amely aztán visszahatólag az utóbbit örök gyermekké, fel nem nőtt kamasz anyává minősíti – olyan viszonyban van gyermekével, mint a fa a gyümölcsével. A férfi létének határa a másik férfi, a nő vagy a gyermek; a nőnek a gyermek nem léthatára. Ezért veszik körül a nőt a virágzás szimbólumai, ha egy terméketlen, pusztító, elidegenedett, érzéketlen és rosszindulatú világban a távolságok legyőzője, az egyesülés és termés gyengéd, odaadó heroinája (*Sayonara*).

A preödipális szeretet intenzívebb minden más szeretetnél, de nem határolható el a gyűlölettől sem. A horrorban együtt él ez a kettősség: az *Exorcist* hősnoje hol kedves kislány, hol rút és piszkos, gonosz boszorkány. Az ödipális szeretet alapja és forrása az egész felfedezésével kapcsolatos konfliktusrendszer, míg a preödipális szeretet résztárgyakra irányul. A tárgyelőtti szimbiózisvilág nem tárgyaltan, hanem tárgyelőtti tárgyak sokasága, a preödipális szeretet résztárgyai egyben pretárgyak: anyamell, testmeleg stb. A preödipális résztárgyak, anyafunkciók az anyárc tükrében kezdenek egésszé szerveződni, mert mindannyiuk asszociatív kapcsolatba kerül vele, aki egyúttal az első tükör. Ez egy pretükrözési stádium is, mely nem az énség különbségét tükrözi, hanem a lét megszemélyesülésének lehetőségét realizálja. Előbb az anya arca a gyermek arca, az Arc mint olyan, önmagában és önmagáért. Előtükrözi ugyan a gyermek saját arcualattal bírásának lehetőségét, de pontosabb, ha azt mondjuk, a tükör tanítása, hogy képe a gyermek azonosságának kifejezője, megelőző megalapozás által értelmezi a tükörkép énre vonatkozását, mindkettőt az első arca, az anyáéra vonatkoztatva: ezáltal a gyermek az anya tükre. Az azonosságok megnyugtató klímája azonban különbségekkel kezd telítődni:

az anya előbb az arcában válik egésszé, s ez az ideális. Később mondhatni túl egésszé válik, önálló lényvé, aki elmegy, ennyiben már az apa elődje. A *She* című filmben Leo Vincey ön-maga identitásáról is téves, felszínes képzeteket táplál, amíg fel nem elevenedik az idők előtti Arc képze. A szeremmitológia csúcspontján a végső választott azért lehet végső, mert az utolsó arc az első arc szenzációjának tükre, a választott arc a végzetes arcé. A szerencse a sors tükre.

A mindenható óriásokként vagy észlelhetetlen létintimitásokként megjelenő erők megfoghatatlan szellemekként is megjelennek. A fantasy világa ezért világokkal telített világ, nem egydimenziós és zárt banalitás. Éppen ezért van ebben a félelmes és egyben boldog, egyszerre meghitt és idegen, sorsszerű és valószínűtlen világban, szenzációs labirintusban mindig segítő sugallat. A kisgyermek mágikus világában, melyet a technikai civilizáció érzelmileg infantilis, de értelmileg koravén embere mind kevésbé észlel, de Freud még jól leírt, kezdetben minden „belül” egyben „kívül” is van, azaz minden ötlet parancs. Ha minden belülség egyben kívülség, akkor a szubjektív lét is teljes értékű, s ha minden kívülség egyben belülség, akkor az antropomorf világ fölött a kozmomorf szubjektum lelki és nem pusztán gépi, fizikai hatalommal bír. A világ tehát kommunikációval befolyásolható. A tudat mozgatni tudja az anyagot. A gyermek tapasztalja, hogy a tudat mozgatja az anyagot, az ember akarata pl. elmozdítja az ember karját. E tapasztalat értelmét érzésszerűen kitágítja az egész világra, ami felnőtt szemmel csodavárás. A felnőtt ugyanis meg van győződve róla, hogy a tudat csak a teste anyagát mozgatja, a többi anyagot csak más anyagi adottságok mozgatják. A gyermek kezdetben nem tudja, hogy a kívánságai által mozgatott anyagot az anyán keresztül, az anya beleérzése és intézkedései által mozgatják kívánságai. A gyermek még úgy véli uralhatónak, kívánságaival befolyásolhatónak az egész világot, mint a saját teste anyagát. Még pontosabban: nem azt véli kifejezetten, hogy így van, csupán nem véli, hogy nincs így. Azaz: a gyermek világképében a világ még elcsábítható. Az elcsábítás őserő az anya együttműködésre készítése a gyermek pusztá léte, majd kibontakozó megduplázott, azaz tudatosuló léte által. A hongkongi filmben néha, gyakrabban mint máshol, előlép, sőt középpontba kerül az anya, de többnyire itt is a világ az ember anyás hordozója. Ebből fakad a gyermeki mindenhatóság érzése: ha az ember ernyed és magába omlik, zombivá válik, ha akar, akkor repül, birtokba veszi a magasságokat, és képességeinek nincs határa (*Silver Fox*).

1.2. Az anyai mosoly

Az országunkat a multinacionális cégek és érdekcsoportok számára gyarmatosító elit már a hatvanas évektől készíti elő a nagy kisajátítást és kiárusítást. Ennek előfeltétele a nemzeti kultúra és hagyomány felszámolása, egy a humán szféra egészére rátenyerelő kegyetlen kollektív agymosás. Miközben ennek során nálunk pl. Petőfit és Aranyt nemcsak elavultnak, hanem eleve elkésettnek nyilvánították, Hongkongban majd Kínában a kínai népi, nemzeti eposzt a filmtörténet egyik legsikeresebb műfajává tették az *Once Upon a Time in China* és a nyomában haladó filmek. Ezek egyik különösen szép darabja Corey Jüen *Fong Sai Yuk* (Hongkong, 1992-93) című filmje, melynek főszerepeit Jet Li és Michele Reis játszották. Hogyan néz ki egy kínai Toldi Miklós? A történelmi Fong Sai Yuk kantoni képi hős és Shaolin mester, a Csing dinasztia ellen lázadó rebellis. A Corey Jüen által elképzelt hős vídám figura, akinek ereje valamiféle, a nyugati kultúrában ismeretlen pozitív anyakomplexus-

ból fakad (ami az indiai filmekben is előfordul). Anya és fia között nincs meg az a félreértési lehetőség, viszonyukat nem fenyegeti a kisiklásnak az a veszélye, ami Ronny Yu *A kard mágiája* című filmjében a szeretők viszonyát jellemezte. Az egység nem cél, hanem ok, nem ideál, hanem eredet. Nem egy nem ideális viszony elérhetetlen eszményként mértékül szolgáló vezérképe, hanem maga az élő, valós ideális viszony, mely korántsem az elérhetetlen ideálok steril absztraktságával nézi le világunkat. Anya és fia vidám csínytevőkként, könnyed életművészekként, az életöröm hőseiként lépnek fel. Fong Sai Yuk és anyja minduntalan együtt kerülnek bajba, de a bajból soha nem lesz katasztrófa. Lehetséges két ember között olyan megértés és együttműködés, melynek természete a világon belüli világlefettiség.

Az anya cinkos, feltétlen elfogadó és támogató. Soha sem tétlen és mindig feltétlen. Az anya, aki ránk nevet. A világ első arca, melyet ő képvisel: mosolygó arc. Ez a nevetés azonban nem kinevetés. Az anyaszerep nem szokványos komédia tárgya – idill és tragédia egyszerre. Legfeljebb elhibázottként, a hetérikussal keveredve válik az anyaszerep komédia-tárggyá, vagy elévültként, elmúltként mellékszereppé (a komédia kedves öregeiben).

A *Fong Sai Yuk* cselekménye két törvényt szembesít, az anyai és az apai törvényt. A *Fong Sai Yuk* filmben a fiával elégedetlenkedő apa testesíti meg, a cinkos anyával szemben, az apai törvényt, a film folytatása, az *Iron Tiger* esetében a Vörös Lótusz mozgalom, a mandzsuk ellen lázadó Red Flower Society vezére képviseli az apai törvényt, mely az utóbbi filmben kegyetlenebb. Mivel az atyai törvény a morális erőszak formáját ölti, amely szigorúság azért szükséges, hogy a hatalom ne legyen korrupt, a törvény ne legyen kijátszható, megkerülhető, ne váljék üres szóvá, ennek az a következménye, hogy a felügyelő törvény-nyel és a morális erőszakkal szemben, a belülről jövő, átértett erkölcsi szabadság a morális vétség formáit is öltheti. Az atyai törvény vigyáz a társadalom rendjére, az anyai törvény a rend megmerevedésétől véd. Így a *Fong Sai Yuk* és az *Iron Tiger* felfedezik a morális erőszaknak és az erkölcsi vétségnek is valamilyen pozitív formáját. Az apák fájdalommal és lelkifurdalással érvényesítik a törvényt, fáj nekik, hogy fájdalmat okoznak, az anyák pedig szégyenkezve szegik meg a törvényt, de elkerülhetetlennek érzik megszegését, amennyiben az érzelem érzékenyebb, mint a tudás, az érző lélek gyakran tud valamit, amit a tudás még nem tud bizonyítani, pl. hogy áruló van a Vörös Lótusz mozgalomban (*Iron Tiger*).

Az anyai érzék más körben működik, mint az apai, az utóbbi az ideált írja elő, az előbbi a realist ragadja meg, mert az általa uralt közvetlen viszonyokban válnak az élet mélyebb összefüggései megragadhatóvá. Itt az atya a magasságok, az anya a mélységek ura. Az atya szabja meg, mint a távoli, de alkalomadtán égető nap az égen, a növekedés irányát, az anyai mélységek felelősek a növekedés hajszálgököreiért. A lét és legyen viszonyában az anya a lét oldalán van, ezért ítélkezik fölötte az apa, de érez együtt vele, maga is cinkosává válva, a néző. A filmek bravúrja az is, hogy a néző úgy válik az anya cinkosává, hogy egyúttal nem kell az apa ellen fordulnia, elismeri annak tekintélyét és igazát. Ezzel a néző is Fong Sai Yuk pozíciójába kerül. A hős és a néző együtt dolgozik a két törvény konfliktusán vagy a két törvény együtt dolgozik Fong Sai Yuk és a néző lelkén.

Anya és fia számtalan csínyt követnek el és szabadosságot engednek meg maguknak. Ha az apa ki akarja róni a kijáró tradicionális büntetést, mindkét fél, mindegyik „bűnös” nagylelkűen át akarja vállalni a másiknak kijáró büntetést. Végül a fiú megkérdi az anyát, miért hagyja, hogy az apa testi büntetést alkalmazzon vele szemben? „Hadd higgye, hogy ő az erősebb.” – feleli az anya könnyedén. Anya és fia a teremtmény erőforrások eredeti, el nem szökött erejét képviselik,

míg az apa csak másodlagos erőt, a fék erejét. Ezt az összkompozíció is jelzi: a film végén a kezdeti gondtalan csínytevők mentik meg mind az apát, mind a forradalmat.

Ha az anyát cinkosnak neveztük, akkor az apa a nevelő. Az anya világa a közelségeket fokozza, az apa törvénye a távolságokban való helytállásra késztet. Az anya szeretete túlradó, az apáéban van valami szemérmes és tehetetlen, a kifejezés szégyenkezése, mert az anya az identitás, az apa a differencia kultúrhérosa. Apa és anya eme viszonya előírja a cselekmény folyamatát: előbb az anya vidám, könnyed világában él a hős, utóbb bekapcsolódik, az anya sok kis kalandján túl, az apa nagy kalandjába, az áruló császár elleni összeesküvésbe, a Vörös Lótusz mozgalomba. A kínai logika az európai fordítottja: előbb Beatriceként kísér az életben az anya, utóbb Vergiliusként az apa, így a paradicsom minden életörömével felszerelve lehetünk pokoljárók. Beatrice a létre tanít, Vergilius a létezésre: ebből pedig a létezés új meghatározása adódik a kínai filmben. Létezni = lenni, tenni, helytállni, hatni, akarni, győzni, de ez feltételezi, hogy meggyőző ügyet szolgáljunk, hogy a győzelem a hős győzelme legyen és ne az aljas, alantas érdekek érvényesülése, a gazemberek tolongása. A hős győzelme a közösség győzelme, a gazemberek győzelme a közösség bukása.

A *Fong Sai Yuk* szerelmeseit a szülők eltiltják egymástól, hogy érdekházasságra kényszerítsék. Ész és szenvedély azonban szülő és gyermek viszonyában is olyan módon talál egymásra, mint apa és anya viszonyában: a fiatalok végül rájönnek, hogy a szülők által parancsolt kényszerválasztás ugyanaz, mint szívük választása. A szülő jelöltje és a szív jelöltje egybeesik. Szabadság és törvény, mosoly és könny közel vannak egymáshoz. Az üzletet és a politikát képviselő apák igyekeznek szigorral fellépni, de végül mindig győz a szigor fölött egy vers, könnycsepp vagy mosoly.

A *Fong Sai Yuk* egyik apafigurája dühöngő, a másik levert, csak az anya sír és nevet. Az erőlködő és erősködő nagysággal szemben fölényben van az eredendő, titkos és könnyed nagyság, mely gyengeségbe és kicsinységbe képes rejtőzni. Az anyafia-típus a nemzeti hős: nem nehézkes Herkules vagy durva Conan, de nem is infantilis figura, mint a posztmodern anyafiak a *Psycho* nyomdokain. Olyan felnőtt, aki megőrizte a gyermeki életörömet, az anyai világ hagyatékát. A mindenen mulatni merő, ideológiailag a lehető legkevésbé terhelt létközelség az anyavilág, a népköltészet és a hongkongi film sajátossága.

A film apa és fia viszonyának beteljesedéséről, a fiúnak az atyai világba, a szabadságharcba való megérkezéséről és belenövéséről szól, az atyai örökség átvétele a cselekmény célja, de a történet az anya kedves bolondságaival indul, s a végén, miután apa és fiú megharcolták harculat, az anya fut be a felmentő csapattal. A győzelmek után a fiú az apához fordul:

- Apám, tennél egy szívességet?
- Bármit, fiam.
- Mosolyogj. Még soha sem láttalak mosolyogni!
- Majd meglátjuk. Talán majd jövőre.

1.3. Az anya megelőzi a társadalmat

Az anya-gyermek kapcsolat nemcsak a gyermek, a nő számára is másodlagosan, feltételesen kapcsolódik a férfi-nő kapcsolathoz és általa az emberi viszonyokhoz, a társadalomhoz. A hősalak szűztől születtségének általánosan elterjedt konvenciója egy történelem előtti

születéskonceptió öröksége is lehet. A szűzi fogantatás eredetileg, a nemzés kauzális összefüggéseinek ismeretlensége idején, a gyermeknek az anyából való levezettségét jelenti és nem az anya szexmentességét. A hatalmas asszony belügye lenne a foganás? Az osztódással szaporodó őszingli önklonozása? Amíg nem tudják, hogy az utód a nemzés aktusából ered, miért tennék fel egyáltalán a kérdést, hogy honnan ered? Nekünk kell inkább feltennünk a kérdést, hogy honnan ered az eredet kérdése. Másrészt azt a kérdést, hogy miért tolják el a földi nemző funkcióját égi vagy természeti hatalmak hatáskörébe?

A szűzanya képében az az esztétikailag jelentős mozzanat, ami lelkileg napjainkig releváns: a zavartalan egység kiváltása a hármasságból és társadalomból, hierarchiából és konkurenciából, az anyában-való-lét jóidulátú totalitarizmusának átfunkcionalizálása az egy-másért-valóság tökélyének képévé. A szűzanya az apai, társadalmi hatalmaknak alá nem vetett – azaz nem reprodukív, hanem produktív ember anyja –, másrészt éppen ezért nem is a fiúnemzedékeken élősködő s azokat vitálisan alávétő és felhasználó asszonyi abszolutizmus képviselője, hanem magát a fiának alávétő szülő- és gondozóként olyan lény, aki nem az apa helyett magát, hanem maga helyett az utódot állítja középpontba, eltakarítva útjából minden elnyomó hatalmat, hierarchikus társadalmiságot, ugyanakkor nem tagadva ezeket, hisz jövődő hierarchát szül, míg a kereszténység esetében a fiú is megtagadja a hierarchiát, felszabadítóként. Azért kell fiút tartania az ölében, és nem lányt, hogy ne essék a nárcisztikus öntükrözés „bűnébe”, miáltal a szolgálatkonceptió, melyet később a fiúnak is át kell vennie, ahelyett hogy a nő is elvetné, megrendülne.

Ha isteneknek vagy természeti hatalmaknak (szélnek, víznek) tulajdonítják a nemzést, akkor már tudnak a nemzés kauzalitásáról. Honnan tudnak róla, ha nem ismerik, férfi és nő nemi érintkezésében, az okot? Miért nem a férj játszik szerepet a nemzésben, ha már kell nemző atya? Miért kell egyáltalán nemző atya, vagy mi adhatja az ötletét, ha nem a szerető nemző hatalmának tapasztalata? Az anya mindig jelen volt, az apa megjelent; az anyából a gyermek lépett ki, az apa viszont belépett a gyermek világába. Az anyával való testi kapcsolat nyilvánvaló, a hasonló fizikai és biológiai folytonosság az apa viszonylatában nem nyilvánvaló, bár megvan, rejtett. Az isteni nemzőerővel korrelált szűz képe erősíti meg a „kiválási” koncepciót, miáltal zárójelbe tehetjük azt a kérdést, hogy volt-e olyan ősi születéskonceptió, melyben a férfi képe nem játszott szerepet, amit az erősítene meg, ha találtunk volna az ősidőkben matriarchális „fejlődésfokot”. Ez utóbbi gondolati tradíciót sikerül „pszichológiaivá” szelídíteni, akár az anya hatalmi törekvése érdekében, akár azért, hogy kivonja gyermekét a hierarchiák és a konkurencia hatásköréből. Mindenképpen azért, hogy védje, amíg lehet, azt az eredeti egységet és közelséget, amelyről végül neki és gyermekének is le kell mondaniuk.

A szűzfoganásnak nemcsak kifejezett, tudatos, mítikus, misztikus, vallási koncepciója van, esztétikai és filmdramaturgiai változataival is számolni kell. Miért hagyja ki, teszi zárójelbe a klasszikus elbeszélés számos változata a szülőket, miért szereti a hőst apátlan, anyátlan, otthontalan és eredet nélküli árvaként bemutatni? A kalóz a tengerről jön, a western hőse a sivatagból vagy a hegyekből, a gengszter a külvárosokban garázdálkodó gyermekbandák-ból. A társadalomszervező nem lehet a szervezett társadalom küldötte, hiszen a mítosz az ő hozadékából vezeti le az emberi együttélés valamely formájának lehetőségét. Mindezt ő adja a társadalomnak, tehát nem kaphatja tőlünk. A társadalomszervező ezért a filmmítoszokban „ősi küldött”; a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban a bérgyilkos és a harmonikás szinte baráti

formában készül egymás megölésére, közös mentalitásukat jellemzi Frank (Henry Fonda): „...nem számít se föld, sem pénz, sem asszony...” – végül pedig így határozza meg magukat: „...az ősi faj...” – ami a westernben a telepesek összes hullámai előtti legrégibb, legvadabb, legszabadabb embereket jelenti, akikben minden lélek a maga végső erőforrásaira ismer a mozi tapintatos, elrejtő sötétjében. Az anyai világ naturális hőroza az apai törvény szolgálata állhat, de nem belőle meríti, hanem eleve magával hozza kötetlenségéből fakadó erejét. Kegyetlensége is ártatlanság. A *Golyó a fejbe* (John Woo filmje) életnek nekiinduló fiataljai kegyetlen utcai csatákat vívnak, de tombolásuk csak az eredeti tudatlanság és naivitás, a fegyelmezetlen természetesség túlcsoordulása műve és nem a tudatosság aktivitása – nem a Gonosz Felvilágosodása – amit John Woo filmjében a vietnami háború vagy a kábítószeres maffia képvisel.

Az anyai világ „jóindulatú totalizmusáról” beszéltünk. Mindez a semmiből jövő és a semmi partján élő westerni hős jellemzésére a legalkalmasabb kifejezés. Tom Doniphon a jóindulatú totalizmus hőse, Liberty Valance a rosszindulatú totalitarizmusé. Django a jóindulatú totalizmus képviselője, az őrnagy a rosszindulatú totalitarizmusé. A totalizmus a paradigmaváltáshoz szükséges erő, vagyis az erő teljességének mozgósítása, míg a viszonyokat befagyasztó, a bitorolt javakat őrző totalitarizmus azért türelmetlen és gonosz, mert nem rendelkezik az ellenfél egy sor erejével. Gondoljunk az italowestern hősök hosszú túrésére, szemlélődésére, mennyi idő telik el pl. amíg állást foglalnak és beavatkoznak a harcokba. A totalitarizmus a kész világ sajátossága, a totalizmus a készülő. Azért beszéltünk „ősi küldötről”, mert a magányos hős a természet végtelenjéből lép elő, de kísérletezik magával és az étellel, magát nemzi, beavatási próbatételeknek minősülő harcai eredményezik identitását. Élete egésze ennyiben önnemzés. Az önnemzés anyai világából halad, az önnemzés közvetítésével, az általa nemzett, berendezett világba. Az anyai világ küldötte naturális hőrozu ugyan, de teljesítményét ez nem magyarázza. Harcának képe elmélyíti a természet értelmét, a lét értelmévé: a „természet ölen” maga a kultúra és civilizáció van mintegy magzati állapotban. A hősharc eredménye a retroaktív kauzalitás, mely a természet minden művét, megpróbáltatását végül felszenteli.

1.4. Az anya megelőzi a természetet

A földművelés-előtti időkben, amikor a természet korlátlanul uralkodott, az ember „példaképei” nem a hősök, hanem a növények és állatok. Az elveszett paradicsom a mindennel ellátó természet ölen: a növényi és állati lét. Ez a kezdet tökéletessége, a kezdet rettenetessége pedig felfogható mint a maga lábára álló ember bizonytalan lépéseinek ideje, az első lépések nehézségeinek ideje. A *Herkules*-filmek története a természeti idilltől vezet, a háborún keresztül, a társadalmi szereposztás tisztázódása felé. Az *Egy millió évvel Krisztus előtt* című filmben a vad hordából kell kiválnia a fejlődésre, kultúrára, együttműködésre képes egyénnek. Az önteremtő lény sorsa az emberi szituáció senkiföldjén kezdődik, ahol a test ellenség, a szellem még a „saját testében” is zsarnok vagy szolga, idegen, s a környezet nem ellát, hanem fenyeget, zsarol és követel, az állandóan megújuló össze nem illéssel, az elveszett természeti harmóniák reprodukálhatatlanságával készítve szakadatlan előre menekülésre, s minden megoldással újabb veszélyek felidőzésére. Az előző – természeti – állapot marad-

ványa az intrauterin állapot, később pedig csak egy-egy nyugpont, pillanat, pl. amikor *A fegyverek istene* rendőre a pisztolyt klarinéttra cseréli. A „boldog gyermekkor” eszméje, melyet a gyermekkor nagy része kegyetlen konfliktusokkal cáfol, mégsem alaptalan, abból a tényből származik, hogy az anya, amíg gondoskodásának hatóköre az időben tart, felkínálja a természeti és társadalmi lét előnyeit, igyekeztén megvédeni hátrányaiktól. A természeti lénynek a természettel való békéjéből a társadalmi lénynek a társadalom-előtti anyakapcsolata maradt. A természet sem „fenéig tejfel”, mert a fajok harmóniáját úgy biztosítja, hogy az egyedeket minduntalan és elvileg feláldozza a harmóniáknak. A faj harmóniája az egyed tragédiája. Ezért az anya nemcsak a természetet kell, hogy képviselje a társadalommal, egyúttal a társadalmat is a természettel szemben. Ezért akarja visszatartani a *Shane* asszonya a férfiakat a végső összecsapástól. A szűznek anyai erőt ad, hogy anyává válva gyenge gyermeket szül, anyaként pedig olyan világot védelmez, amely kedvező közeg az utód kénye-kedvének, hogy kipróbálhassa és felfedezhesse magát. Az anya, de már a jövőendő anya is, a természet kegyetlenségével szemben a kultúrát képviseli (*Asszonyok karavánja*), a sivatagba vasúttal érkezik (Jill a *Volt egyszer egy Vadnyugatban*), a társadalom kegyetlenségével szemben pedig akár a visszavonulás és lemondás árán is a béke hátszágát őrzi (mint John Ford asszonyai, akik gyermekkel karjukon várják a sivatagi harcokba kivonult férfiakat – pl. *Apacserőd, Rio Grande*). Az anya az a természetellenes természet, aki társadalomellenes társadalmi lényként harcol az utódért. Nemcsak a társadalom és az utód közé ékeli gondoskodása hatókörének reális utópiáját, a család ideális társadalmát, egyúttal az ember és a természet közé ékeli az anya-gyermeki testi viszony természeti utópiáját. Jövőtársadalom és világtojás is így ő a gyermeke számára.

A külsődleges megfigyelés talajára helyezkedve azt mondhatjuk, ember és természet, tudat és lét közé beiktatódik egy közvetítő hatalom, a másik ember mint problémamegoldó eszközök és problémaértelmező jelek összessége: az anya. Az én álláspontjáról ezzel szemben azt mondhatnánk, hogy az anyából hívja le a maga szubjektivitása és a természet objektivitása másodlagos élményeit, melyek épp ott bontakoznak ki, ahol az anyai gondoskodás nem tökéletes. A megfigyelés számára közvetítőnek látszó tényező tehát genetikusan primérből valóság az önmagát kereső és feltáró létnek, mint a közvetített tényezők. A külső megfigyelő számára úgy mutatkozik meg a viszony, mint amelyben az én az anyai jelek, sőt az anya mint jel (azaz közvetítő) által éri el a természetet mint jelentést. Az önmegvilágosodó lét folyamatának álláspontjáról nézve, a lét önmegértése vállalkozását tekintve ezzel szemben a természet a jel és az anya a jelentés. A természet az anya emléke és absztrakciója. Az anya megelőzi a természetet, a természet élményét az anyaélményből kezdik elvonatkoztatni. A természetben-való-lét tudata az anyában-való-lét élményének általánosítása. A *Csoda Milánóban* hőstét káposztában találja az anya, ami akkor lehet így, ha ő a kert. Az anya egyúttal e film cselekményében a lét és a csoda el nem veszett kapcsolatának, a létfogalom ki nem üresedésének garáncolója, mondhatni maga az anya az éggel összekapcsoló köldökszínör. Az anya primérből valóság a természetnél, mely így – „anyatermészetként” – az ő tükrévé válik. Hasonlóképp a jelek is másodlagosak hozzá képest, ő minden jelek forrása és foglalata, elő-jele és értelmezője. Ily módon megfordul benne a pozitivisták megfigyelési világ minden leírásának logikája, a tudás minden törvénye. A „természet könyve” az „anya könyvének” a kiűzetés nyelvére lefordított második kiadása. Az első kilenc hónappal nem egyenértékű az utána következő élet, mert az első kilenc hónap az egész kozmo- és biogenezis sűrítménye.

Nietzsche szerint a nő ősképe az anyából ered: „A női szeretet minden fajtájában van valami az anyai szeretetből.” (Menschliches, Allzumenschliches. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. I. 649. p.) Ez az eredeti egység és ennek különbséggé válása az a tragédia, amit ismétel a többi – bármiféle társadalmi és kulturális, értelmi és érzelmi egység – vagy feloldanak a komédiák. „Mindenki magában hordja a nő anyából eredő képét, mely meghatározza, hogy tiszteli a nőket, megveti őket, vagy közömbös irányukban.” (uo. 647. p.). A fentiekben arra utaltunk, hogy a tradíció logikája szerint több ered az anyából, mint amire a modernség emlékezik. A nő ősképe az anyából ered, de a világ ősképe is belőle származtatható. Az általa megtestesített világ előtti világ pedig tágasabb, mint a világ, mert nincsenek benne határok és falak. Nincs benne egymás-rovására-való lét, azaz létharc, illetve ő egy ennél nagyobb erőt képvisel, amely aláveti és kordában tartja azt.

1.5. Hibrid káoszvilág (Az élet mocsara)

A nő a férfi hatalma ellen lázong, a férfi a vágy hatalma ellen. A férfit legyőzi, a nőt szolgálja a vágy. A vágyat a férfi hatalmának összeomlásaként tárgyalja a költészet, s egyúttal a nő hatalmának kifejezéséként. A nő vívódik, engedjen-e, jó lesz-e ha enged, vagy ellenkezőleg, ez a férfi fölötti hatalmának összeomlását jelenti. A férfi vívódik, vágyjon-e, mert a vágy már maga sem más, mint hatalma összeomlása, de nem tud nem vágyani (a nőre, azaz hatalma összeomlására). Mire vágyik a vágy? A vágy – melynek teljesülése mikroesztétikájába kellene most behatolnunk – egy hibrid káoszvilág szólítása, a puha princípium szólítása, a halál szólítása. Az indiánt magához szólította a puhaság hívó kiáltása, de egyidejűleg a keménység is megidézte. Miután az indián a puhának válaszolt és nem a keménynek, halandók letünk (Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt am Main. 1971. 203.p.). Az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben a puha az ügyvéd, a kemény a revolverhős, de a „puha” világnak is csak a kemény adhat életet.

A férfit az ölés „nyitja fel”, miként a nőt a nemi aktus és a szülés. Számunkra a nemek kommunikációjának értékesebb tanúságai a vágyaknál a szorongások, s a másik nemre irányuló szorongásoknál a saját nem önproblematiszálása. Olyan női tanúkra van szüksége gondolatmenetünknek, akik – mint néha Kristeva vagy feltétlenül Paglia – inkább önmegfigyelők mint harcosok, inkább bölcsek mint ügyvivők. „A női nemi szerv sebre emlékeztető csupaszága a chthonikus természet megszüntethetlenségének szimbóluma.” – írja Paglia (*Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 31. p.). A *Fong Sai Yuk* és még inkább az *Iron Tiger* anyafigurája mindig tele van sebekkel. (Ez a sebprincípium Sirk vagy Kertész asszonyemelődrámáiban vagy Zarah Leander filmjeiben lelki sebekké változik. A *Yeh Dil* című rendkívül temperamentumos indiai melódrámában a szűz sebei szerelmi bizonyítékok, s a teljes, nagy asszonyi élet megélésének garanciái.) A seb az a pont, ahol az autonómiát legyőzi a heteronómia, a meghaladott alaktalanság bajként, balesetként, betegségként tér vissza. A traumákat, komplexusokat és frusztrációkat is lelki sebekként szokás megnevezni. A mai nemi diszkurzusokból úgy tűnik, a férfit a férfiaság hiánya, míg a nőt a nőiesség maga frusztrálja. Ez a patriarchális társadalom reflexe is lehet, de azé is, hogy a nő kapcsolata a neme esetében produktívabb testiséghez mélyebb, s ezáltal természeti és kulturális produktivitás oppozíciója kiélezettebben jelentkezik.

Gianna a *Blood – Az utolsó vámpír* című filmben szolid vérivó, aki nem a megivott, hanem a kiontott vér eksztázisában repül a világ fölött, a hősiesség csúcsmélységétől elragadva. A vér dicső: az áldozat kifejezése a szimbolikában, míg a slejm a vegetálásé. Nem a vér, hanem a slejm, a váladék az igazán nyugtalanító és félelmes, állítja Paglia. „A nő minden hónapban elszenvedi a sorsot, a lét és az idő mélyére kell tekintenie, a szakadékba, amely ő maga.” (uo. 24. p.). A férfi a vágy állapotában éli át a testtől való függést, a test „akaratának” önállósulását és a szellem akarata ellen fordulását, míg a nő átéli ezt az élet nyugalmi állapotában is, folyamatosan s nemcsak rendkívüli állapotként. Ezért lázadozik és tiltakozik, úgy érezve, teste nem a sajátja. „A nyugati nő vitában van a testével: a biológiai normalitást szenvedésként és az egészséget betegséggé tapasztalja.” (uo. 23. p.). A nőt az egészség is figyelmezteti arra, amire a férfit csak a betegség és a vágy betegsége, a szerelem örülete), vagy az erőszak: a betegség arra figyelmezteti a férfit, hogy teste a természeté, az erőszak arra, hogy a társadalomé. A vér haláljel, a nyálka életjel. „Fejlődéstörténetileg feltételezett undort érzünk biológiai eredetünk színhelye, a nyálka iránt.” (uo. 24. p.). Az undor az eredet emlékeinek szóló érzés! A kezdet elnyelő ragadósságának és tagolatlan alatomosságának, az eredet rettenetességének eme női víziója arra utal, hogy a kezdet az elszakadt számára szép és tökéletes, a kezdet szépségének koncepciója a kiűzetett mítosza, míg a közelség, a kötöttség teszi ugyanezt a képet rettenetessé. A megkötő kezdet elnyelő örvény és hullámzó nyálkatenger, míg a búcsúzó, eleresztő kezdet színes felhőtengerré, látványos alkonyéggé szublimálódik a szimbolikában. Az anyai ősterrortól szabadulni nem tudó férfi ezért mondja a *Nyugalom* című filmben: „takony van a szívünk helyén!” A *The Black Swan* szabad kalózái örök alkonyban és hajnalban hajóznak, süllyedő és emelkedő világbirodalmak és összecsapó természeti elemek káprázatában.

A vágytól megszabaduló férfi visszanyeri a nemi aktus bevégeztsége által az autonómiát, életösztöne uralmát, míg a fogadás következtében a nő végleg elveszíti. A meghódított nő „megpuhul”, a hódító férfi „megkeményedik”. A vágnak ellenálló nő „kemény”, a vágyó férfi pedig „mosogatórongy”. A természet nem lovagiasan rendezte be a szexualitást. A természet nem ismeri az „úri kaszinó” játékszabályait: az erők rendje maga a rendetlenség, az erőszak által tenyészik az élet, más élet rovására, a katasztrófák szünetében. A zsákmányolás azonban más, mint a kizsákmányolás. A természetben a káosz a rend hajtóereje, a társadalomban, mely a zsákmányolást kizsákmányolássá „fejleszti”, maga a rend válik minden életet megfojtó káosszá. Az utóbbiban a rend képében képes fellépni a káosz, a törvény nevében az önkény, az igazságtalanság igazságszolgáltatásként stb.

A női szexualitás a termékenységet modellálja, a férfi szexualitás a térhódítást. A nemi aktus csúcspontja a férfi részéről épp a befogó, felfűző, termékeny elemtől és a vele járó függéstől való megtisztulás. A férfi posztkoitalás attitűdje a negatív reakció illetve a reakcióhiány, míg a nő lelkesültsége utólagos. A férfi megtisztulás élményéhez hozzátartozik a heteronóm közegből, a természet és vágy, test és képzelet csapdájából való menekülés, melynek enyhébb formái a közöny és vágytalanság, erősebb formája az undor. A teherbe eső nő, aki a következményeket – ha ő is a férfi sorsszerűségtől idegen autonómia-gondolkodásának talajára helyezkedik azt kell hogy mondja: „megszenvedi” – viseli, mély és tartós, sorsszerű belebonyolódást él át, melynek lelki eredménye a lét és természet iránti türelem és megértés. Nincs egyetértés a nők között abban a tekintetben, hogy a „megszenvéd” vagy „élvez” kifejezés használandó. A férfimitológiában a megkettőződés mint meghasonlás az

egyik döntő horrormetamorfózis, míg a női termékenyszerszimbolika – mely a keleti mitológiában nagyobb szerepet játszik és jobban tartja magát mint a nyugatban – a megkettőződés és sokszorozás pozitív élményét is ismeri. A női mindenhatóság varázstaníthatatlan erejével a férfinak csak destruktivitása versenyezhet. Ez a varázstaníthatatlanság a „keleti despotizmus” lelki forrásaként elemzendő. A keleti despotizmus általánosítva őrzi az ősi termékenységi szimbolikát: az uralkodót az ország és a természet, a gazdaság és a kultúra termékeny tétele legitimálja. A hatalom népi megítélésének módja nem formális, hanem szubsztanciális. A nép nem formális politikai procedúrák által akar kielégülni, az elvégzett munka megfizetését, a korrupció visszaszorítását és a fejlődés érzetét igényli. A hatalom népi támogatása feltételezi azt a perspektívát, amit a *Karneváli éjszaka* című filmben így fogalmaznak meg: „jobb lesz, mint tavaly!”

A „szépnem” gyakran fél tőle, hogy genitáliái a szépség határát vagy cáfolatát jelentik. Ezért, különösen a régebbi nemzedékek, nemcsak a férfit fosztják meg e látványtól, maguk sem hajlandók és képesek „szembe nézni” vele. Megint csak Paglia az, aki leghatározottabban fejezi ki a női nem esztétikai természetű szorongásait: „Esztétikailag szemlélve a női genitáliák irtózatossá a színt, formátlanok a körvonalakat tekintve, testi egészként pedig alaktalanok.” (uo. 31. p.). A férfi nemi szerv, bár a test ívelését megtörve, a látvány magába megtérő, lekerekített zártágát megbontva, izgalmi állapotban nevetségessé válással fenyegethet, racionális eszközként, szerszámként jelenik meg az ész számára, melynek látványa ezért az életöszön szempontjából is megnyugtató. Az asszociációk eszközökre utalnak (dárda, kalapács stb.). A női genitáliák ezzel szemben határozottabban idézik fel archaikusabb természeti életformák és létformák ismérveit. Az ős-száj képe tovább utal az örvény és a tenger képzetei felé. A női genitáliák archaikus emlékdvara nem az egzakt formát kapott racionális eszközt, hanem az elnyelő anyagot képviseli. Étvágy nélküli elnyelő, mely, miközben alvajáró kényszercelekvővé teszi hipnotizált áldozatát, egyúttal mégsem győztes, hanem maga is megerőszkolt. Még nem történt komoly kísérlet a pornográfia „mesefenomenológiájának” kidolgozására, annyi azonban kétségtelen hogy az „elküldött”, az „útjára bocsátott” a prózai pénisz, amelyet a vagina alakít át, avat fel fallosszá. A mesei királykisasszony ezzel szemben a nő, akit a vagina trónfoszt a nemiség „forradalmi” aktusában. A szociális „státuszvesztés” következménye azonban ontológiai státusznyerés: a vagina kozmomorf jelentségre tesz szert, melyet pl. az egzotikus utifilmek összes próbatételei (mocsarak, vulkánok, kincsesbarlang stb.) együttesen sem tudnak kellőképpen kifejezni. A fallosz csak jelen van, a vagina viszont kitarul, a fallosz csak dolgozik, a vagina azonban a fallosz és a kamera akcióinak végcélja, műalkotás a műalkotásban, olyan értelmezendő műtárgya a cselekménynek, amelynek formája mindig külső forma marad: magának sem ura, az önközlés szándéka hiábavaló – ezért is kénytelen a pornográfia a nő részéről aktívabb orális erotika felé fordulni, ha közlővé akarja avatni sztárját (Linda Lovelace).

Ahhoz, hogy az ember apává váljék, le kell győznie magában az anyja fiát. Partra kell szállnia a saját élete kontinensén, mely előbb mindig Sivatag, csak később Ígéret Földje, Aranyország stb. A *The Black Swan* című film Morgan kapitánya partra száll, kormányzó lesz az egykori kalózból, s felszámolja az anarchiát: hadat üzen egykori bajtársainak vagy nevelőjükké válik. Az *Anne of the Indies* hasonló figurája, Blackbird kapitány ezzel szemben nem tud atyává válni, megöli saját nevelt lányát, mert nem találta meg a „partot”. A nárcisztikus „óceáni érzés” lényege, hogy az ember lelkileg még nem lépett ki az anya által

megtestesített tenger partjára, a Ferenczi által kidolgozott orgazmuselmélet pedig az eme őszopozícióba megtett sámánisztikus utazásokként értelmezi az eksztázisokat. Tenger, hal, kagyló, mocsár asszociációs rendszerében jelennek meg – Ferenczitől Pagliaig a női genitáliák. „A női test tengerszagú.” (Paglia. uo. 122. p.). De a tenger sem a jelölt, ő is csak kép, valójában az alakatlan anyag tengeréről van szó, a distinkciókat nem ismerő lét anyagfolyamáról. A nemiség soha sem emancipálódik az eredeti differenciálatlanság, az amorf vonzásától, melyben a női nemi szerv jeleníti meg az elnyelő anyag hatalmát. Az érzékenységi spektrumát világtörténelmi distinkció felhalmozásként képzelve el, a nemi izgalom visszafelé teszi meg az utat, mely visszaút során a felhalmozott kultúra egy mámoros eksztázisélményben megfelelkezik magáról, leveti a terhet. A nedves vagy oldó és oldott anyag a distinkciók regresszív felszámolásának utópikus útján véli elérhetni, azáltal, hogy nincs többé én és környezet, a „környezettel” való békét. A női genitálszokrétum a preorális erotika médiuma. Freudnál az orális stádium képviseli a leírható erotika történetének kiindulópontját, holott ez már egy specializált részerotika közege, még eredetközeli, de már eredeten kívüli. Olyan tér, melynek folyamai még a paradicsomból erednek, de már a kiűzetettet kárpótolják. Az igazi őserotika egészsztesti: a teljes lét körülfogott ellátottsága, a becézettség, mint egész testi viszony és létezési mód. Az őserotika éppen mint ami nem marginális, nem perifériális, hanem totális, maga a létmód, lehet csak kiindulópont. Puha, szerves, folyékonyan illeszkedő kozmosz átfogó ölelése. A becézettség és tápláltság egyúttal rabság. Az anyatest cenzúrája leszűri a világ ingereit és az anyalélek izgalma előinterpretálja őket. Az anya teste és lelke cenzúra és ideológia. Jogos, hogy az őserotikának neve sincs, csak a magukat egymástól megkülönböztető specializált részerotikák nevezik meg egymást a meghasonlásban. A férfiszokrétum, a pornográf szimbolika tanúsága szerint, az orális gyermeki kielégülés metaforája, míg a női szokrétum a meleg „őstengerben” lebegő őselet vagy a magzat „környezeté” és ellátottságáé. A férfiszokrétum az orális stádium kifejezési formája, a női a thalasszálisé. A női szokrétum az elveszett húskozmosz indexikális jele, világ előtti szemiotika, maga az ősrás, a legszemélyesebb és leganyagibb jel, a legkozmikusabb jelentéssel. Hatalmi szimbólum: felold (mint a sósav) és nem enged el (mint a ragasztó). A cunnilingus nemcsak rosszul fényképezhető, tragikus és reménytelen is, mert félreérti, oralizálja (orálisként analizálja és állítja színpadra), részerotikává teszi a totális őserotikát. A fellatio látványa azért nem tragikus, mert az orális kielégülés és hatalomgyakorlás (felhasználás és „fogyasztás”) adekvát képe. Másik oldalról mindez azt jelenti, hogy az egyik látvány inkább tragikus és reménytelen, míg a másik, amely inkább felel meg a teljesítménnyel kívánalmainak, ugyanezért kevésbé titokzatos, s triviálisabb.

Azt mondtuk az imént, a Paglia által olyan szépen és megrendítően jellemzett esztétikai, sőt misztikus értelemrendszer, a női szokrétum, értelmezhető ősrásként. Ebből viszont az is következik, hogy a sírás mint nedv-nyelv visszautal erre az ősrásra. Mondhatni: minden sírás az ősalapotot, ősközelséget siratja, elveszettségének negatív tükröztetésében egyúttal vissza is adva valamit belőle, amennyiben nedv-aurába öltözteti az arcot. A sírás a legősibb vallomás, amelyet a mai állítólag felszabadult kultúra sokkal inkább kicenzúráz az érzékenység tompítandó életéből és a megkeményítendő személyiség lehetőségeiből, mint a triviálisabb, későbbi érzékenységi stádiumokat képviselő nemiség megnyilvánulásait. Régen a nemi aktust kezelték ugyanolyan kínos titokként, mint a globális hódítás janicsárseregébe besorozott hús-vér harci gépek esetében a sírást.

Az asszonyossal szembeállított lányos vagy sportladys modern szépségideál tulajdonképpen valójában fiús. Éppúgy másodlagos, ahogy a fenséggel szemben is másodlagos a szépség vagy a fantasztikummal szemben a varázstalanítás. A szépség elemezhető az anyag alaktalansága, a testiség immanens káosza elhárításaként, a nemiség elanyagiasító izgalma-
 itól való szorongás csökkentőjeként, énvédelemként. Ezt az oldalt hangsúlyozza Paglia: a nyugati kultúra apollói stratégiája a megszilárdult dolog identitását hangsúlyozza az anyag örök áramával és a formát az anyaggal szemben. Az életfolyamatok alapvető rátsága felelős a „gigantikus eltolási teljesítményért, mely által a nő, szexuális objektumként, megkapja történelmi szerepét, akinek szépségét szakadatlanul fejtegetni és modifikálni kell.” (uo. 31. p.). A szép anyaga a rút. A szépség: menekülés az anyag elől. Alkattá vált rituálé. Könörgés és hódolat, az érvény hatalmaihoz való kapcsolódási kísérlet, mely azonban merevíti, akadályozza az életet. A rút azonban visszaveszi a szépet, egyik szépség sem elég szép, hogy ne hagynánk cserben akár ellentétéért. Ideál van, de az ideálnak nincs ideálja, ezért minden ideál megbukik, s a történelem rút folyama minden formát visszagyúr az egymást deformáló formák vagy ideálok vitájának káoszába. A forma nem győzheti le az anyagot: „Saját testünk nyálkájában élünk, melynek túsza a képzelőerő.” (uo. 401. p.). Az ember küzd a szépségért, a stabilitásért, a harmóniáért, a formáért és az érvényért, de hiába szüli újjá kultúrateremtőként a világot, minden születés és újjászületés csak újabb burokba kerül, sosem éri el a szilárd, száraz világot, az ideák, formák világaként elképzelt odakintet, azaz külsőséget. A testbarlang rabja marad, mely a maga részéről a folyékony, indiszkrét káoszvilág, a természeti folyamat, egy katasztrófa rabja. A totalitás a széthullás. Van egész, van teljesség, de mozgása a széttörés, a robbanás vagy rokkadás. Ezért nem elég izgalmas az a giccses, megnyugtató, leszerelő szépség, amely tagadja az iszonyatot, csak az, amely kommunikál vele. De hasonlóképpen az iszonyat sem érdekes, amely nem kommunikál a szépséggel: egymásra vannak ítélve. Ezért nem hat a legtöbb artfilmünk, amennyiben a személyes undor és megvetés szimptomája marad, elveszítve kapcsolatát azokkal az összetartozásunkat és perspektíva keresésünket egyaránt kifejező kulturmintákkal, amelyeket a művészi korok még a romlott felszín alatt is romolthatatlannak éreztek. Az undorítóról beszélő maga is undorítóvá válik, ha nincs a megítélés számára mércéje. Az a kor, amely nem találja többé a nem-szépben a szép nyomait, a tönkretett emberekben a szépséget, a meggyalázott templomromokban a szentséget stb., nem az undor kora csupán, hanem undorító kor. Szilágyi Géza „Dr. Ferenczi Sándornak, a nagy megértőnek” ajánlott könyvében egy fodrászt dicsőít, a sütővas feltalálóját: „Amikor ő és a tanítása alatt fölserdült növendékei érintették a női fejeket, megszázszorozódtak azok az istennők, akiknek hullámos tenger a haja, oly tenger, ahol hajótörést szenvedhet a férfi józan esze. A természet, az embernek ez a fukar rosszakarója, aránylag kevés nő haját fodorította hullámosá. Marcel minden elődjénél jobban küzdött a természet szűkkeblűsége ellen.” (Szilágyi Géza: Lepel nélkül. Modern Magyar Könyvtár. Bp. é. n. 123.p.) A pusztaság panasz csak rágalom. A művészet hamis alternatíva foglyává vált, rágalmazó vagy dicsőítő, de nem „nagy megértő”. Egy más példa: Szomaházy-nak Bródy Sándorral szembeni kritikája azért naív és jogosulatlan, mert a naturalizmus az értékeket keresve szállt alá a társadalom mélységeibe. Azért keresett fel addig nem tematizált miliőket és alakokat, hogy a már csak cseléd lányokban és nyomorgó diákokban, hátsó kamrákban és hónapos szonbákban tengődő értékeket megtalálja. A kádárista kor magyar filmjéről beszélve azért vezettük be akkoriban a kisanaturalizmus fogalmát, hogy jelezzük a kritikában rejlő kritikátlan nárcizmus jelenlétét,

a dolgok magvát nem találó és ezért mindent a szemétre dobó gögöt, a mérték és nagyság hiányát, a művet pusztá szimptómává alacsonyító szépségfeledést. Mértéken nem az arisztotelészi középértéket és nem is a posztmodern paradigmaegyeztetést értjük, hanem azt a mindek felett álló értéket, ama kívüllevő jelenvalóságát, amelynek hívását halljuk, de követését minden nap elhibázzuk, de amely, pl. a *Khushi* című indiai filmben mégis megőrzi az életet a katasztrófától és elaljasodástól. Az értékérés, úgy látszik, már csak a népkultúrában él. A globális elitbe betagozódott sztárértelmiségek a stílusérzékkel akarják pótolni az értékérzést. A *Khushi*-ban az értékekhez való viszony képlete a „nem tudják, de teszik”: két csecsemő tekintetváltása eljegyzi egymást, s hiába nem értik meg, hiába kínozzák egymást oly sokáig, végül *Khushi* tizenhét gyermeket szül Karan számára.

Nemcsak a testi vonzásnak a tudat számára való elviselhetővé tételét szolgálja a szépség. A szépség mint formakövetelmény és érvényszimbólum azért is fontos az erotika számára, hogy blaszfémikus eltestiesítő vágyak támadási felületét szolgálhasson. Ha a szeretők szavait hallgatjuk a szexfilmekben, az a benyomásunk, a szexualitás azért igényli a szépséget, hogy meggyalazza és bemocskolja azt. Eme blaszfémikus rituálék mögött azonban valami további rejlik, az ontológiai léttestet megnyitó sebészi beavatkozás az aktus, mely az esztétikai jelenség és az élet mélye közti átmenetet keresi. A szexuális aktus feltárja a nedves és alaktalan anyagot, bevezet a test polimorf-perverz rezervátumában őrzött történelem előtti világba.

1.6. Az élet sivataga

A kincskereső kalandfilmekben az arany és a slejm olyan viszonyban van, mint az úticél tudatos illetve tudattalan aspektusa. A kalandfilm pozitív oldalukat hangsúlyozza: a termékenység értékét, az élet magánál többet létrehozó hatalmát. A túlcsozóduló élet gazdasági aspektusáról a vitálisra helyeződik át a hangsúly az út folyamán, s ez úgy hat, mint megtérés a jelenbe. Ugyanennek az asszociatív kapcsolatnak negatív oldala is van, melyet slejm és kő, természeti reflex és kőszív kapcsolata fejez ki. A közönyös burjánzás kegyetlensége verseng az élettelen anyag közönyével. Az élet sárként és mocsárként vagy homokként és kővilágként is megjelenhet: mindezek a kalandfilmben a próbára tevő, kegyetlen élet arcultai. A mocsár erjedése az épülés és bomlás képe, mely virágzás és termés gyarapodását ígéri, vagy a por és hamu kiszáradt nyugalmanak és a kő közönyének távolabbi perspektívája felé mutat. Az ösztönök és érdekek konfliktusaiba és birkózásába belefáradt utas végperspektívája a *Teorém*-ban, a *Turks Fruit* című filmben vagy a *Korcs szerelmek*ben por, hamu és szemétdomb halott tájai.

A kő is oldószér: a vízsivatag, a mocsár kősvataggá dermed, kiszárad, s a halott anyag időtlen közönyében éri el a lét végállomást. A kifáradt világ sara megkövesedik, a vitalitás szimbolikájában ezzel szemben a kő is burjánzik, cseppfolyós eredetét tükrözi. A Willendorfi Vénusz és általában a kőkori „vénuuszok” dagadó és elnyelő sárlények, melyekben cseppfolyós természeti hatalmak legyőzhetetlenségét képviseli a kő. Kőszubsztancia testesíti meg a túlradó életerőt, életerő és halálerő így tökéletes egységgé válik ebben az élet és halál oppozícióján túli burjánzásban. A Willendordi Vénusz és az indiai szobrászati, sőt, az indiai filmek nőideálja között is zavartalan a folyamatosság, melyből valami a nyugati kultúrában

is érezhető egészen a modernizációig; ha a gótika visszaszorítja a melleket, a has és a csípő duzzad. A barokk általános burjánzása után a romantika és a realizmus a diadalmas burjánzást baljóssá illetve betegessé alakítja át, a groteszk test burjánzásának a nemesi kultúra előtti élményét elevenítve fel „haladásként”. Csak az ipari társadalom hozza el a csontos, inas típusokat, melyekben a gép szimbolikája győzi le az életét. Az élet azonban védekezik: a nemi szerv, melyet nem sikerült az új szimbolikába bekebelezni, fellázad, az előtérbe nyomul, ámokfutásba kezd. Russ Meyer hősnői burjánzó testűek és egyúttal kegyetlenek, de a szerelmes asszony lelke a test tartozékává válik: burjánzik és megpuhul (*Supervixens*).

A tekintet kráter és őstenger. Két nyílás: a nemi szerv adó, a tekintet vevőkészülék. Amit ad az egyik, visszaveheti a másik. Hogyan? A tekintet veszélyeinek értelmezése érdekében meg kell különböztetni fallikus és vaginális tekintetet, az előbbi minősít, az utóbbi befogad. A „tekintettel van” kifejezés (a megért és akceptál jelentések értelmében) az utóbbira utal. Az előbbit fejezi ki ezzel szemben Gorgo illetve Medusa szimbolikája. (Egyazon komplexus hol az egyik, hol a másik néven szerepel a filmekben.) Marilyn Monroe tekintete csábító és ígéretes, felhívó és provokatív, de nem el- és befogadó, Sharon Stone tekintete ingerlő, de nem enged közel, Nicole Kidman tekintete elzárkózó és hideg, ezért kínos, amikor a *Moulin Rouge* című filmben modorosán bájologni kezd. Voltak meghatóan odaadó tekintetű sztárok (Kay Francis). Jean Harlow két tekintetet váltogat: félközeli oldalnézetben harcos kis boszorkány, majd váratlan nagyközeli ben meghatóan védtelen.

Van egy orgazmikus és van egy frigid tekintet, az utóbbi az idegenné, anyaggá, esetté, „az”-zá tevő gonosz hatalom. Az ítélő tekintet embertelen közönye és könyörtelensége kiragadja tárgyát az önkeresés és önépítés vállalkozásából, megtagadja tőle a korrekciók és metamorfózisok lehetőségét: definiálhatóvá tesz, kiragad a történelmi időből, megfoszt a szabadság kalandjától. A közönyös azaz objektív tekintet elkülönítő és besoroló, címkéző és rendszerező látása bepizskol, merevít és kivégez. „Látni annyi, mint birtokolni; látva lenni annyi mint megerőszkoltatni.” (Paglia. uo. 517. p.) A hideg nő tekintete vagy a nő hideg tekintete öl, mert azonos a rossz anya tekintetével, aki, nem örülve a gyermeknek, nem tudja átadni neki a lét örömét. A hideg tekintet eredménye az ős-seb, a szelf helyén. A szexuálisan sikerorientált, férfikínzó asszony ezzel a tekintetével őrzi autonómiáját, ha nem akar áldozattá válni. Mona Lisa mosolya nem azért híres, mert szép, hanem mert szorongást kelt. A tisztán látó közöny, a nárcisztikus egyensúly mosolya a rajongó vágy vakságával szemben. A film noir nők kihívó tekintete, ravaszul bölcs mosolya a harcos ébersége, mely felméri győzelme mértékét az áldozat felett, korcs-e már vagy rab-e még, esetleg vége és hulla? A posztmodern hősnők maszkarca azt fejezi ki, mosoly sem kell, nincs szükség gesztusokra, maga a pusztá anyag hat, a hús parancsa. A film noir nő még csak a morált veti el, a „vad nők” az esztétikát is.

A Gorgó-fő, a Medusa-teknitet a szellemi és erkölcsi jelentéseket erotikusaknak, az erotikát pedig a destruktivitásnak veti alá. A bénító, gyilkoló vagy sóbálvánnyá változtató tekintet a vagina dentata rokona: fogak vannak a tekintetében, mely széttép.

A film noir férfiak merev tekintete sokértelmű: nemcsak a sértett ember védőpajzsa a kegyetlen és álságos társadalommal szemben, egyúttal a film noir bestia rabjául rendeltettség kifejezése is, olyan merevség, amely meredtség: genitális tekintet. A hős sebe a tekintete, a kegyetlen világ hőse máris sebzett, amennyiben tekintettel van valakire vagy valamire. Ezért védekeznek ezek a típusok a merevség kultuszával (pl. Melville: *A szamuráj*). A

vágy maszkulin genitális kifejezése a kőmerev, determinált, kívülről irányított tehetetlenség. A vágy izgalmának kívülről irányítottsága, fetisisztikus rabul ejtettsége a fogalom nélkül vágyott, behatoló érintkezés által eltestiesíteni akart kép, a vagina látványa által, kifejezi az akarat kudarcát, a szellem zárójelbe vételét, a deszublumációs és inkarnációs készletetek győzelmét. A nemi szerv, akárcsak a tekintet, olyan seb, amely sebez. A tekintet a belsőt is felfalja és megemészt, a nemi szerv csak a külsőt, a húst. A populáris kultúrában a női nemi szerv a harmadik szem, amelyet a misztikusok rossz helyen keresnek. Mindkettő megnyílik vagy lezárul: az „alsó szem” és a felső szem. Az „alsó szem” tekintete férfivá avat vagy senkivé nyilvánít, de a férfivá avatott sorsa is bizonytalan. A hideg tekintet, mely tárggyá nyilvánít, vámpírt tekintet, mely kivonja a partnerből és monopolizálja az alanyiságot. A megítélő tekintet lenéz, leértékel, modellre cserél, bezár a múltba. A minősítő, könyörtelen tekintet is inkarnál, eldologiasít, megfoszt a szellem szabadságától és a személyiség megújulásra mindig kész történeti-idői jellegétől. A kegyetlen tekintet csak a tényszerűre redukál, a nemi szerv boszorkánytekinnete még többet tesz, lealacsonyít, regressziók örvényébe von, elállatiasít, nevet ad, de nem újabb, hanem ősbibb nevet, egyszerűbb nevet, állatnevet, azaz ördögi módon újrakeresztel, rabbá tesz mint Kirké, ólba zárva az örök hajósokat. Lehet-e az út ólra váltásánál megalázóbb perspektíva?

Más az ítélő, minősítő, és más a válaszoló tekintet. A vámpírfilmek vissza nem csókoló szája, a vámpírseb a nyakon épp olyan genitalizált szimbólum, mint a magába zárt, üres tekintet, a vissza nem néző, legfeljebb megítélő vagy lenéző szem. De vissza nem néző szem maga a vagina is, amely magába tekint és nem árulja el titkát, ugyanakkor mégis hipnotizálja a rámeredőt. A női nemi szervre való rámeredés is kétértelmű, a tekintet hipnotizált dermedtsége s a személyiség „meredése”, mint megállás és intellektuális kikapcsolás, ami a látvánnyal való véletlen szembekerüléskor ösztönösen bekövetkezik, ezért tiltja minden tradicionális kultúra e szerv feltárását, az egész személyiség megdermedése a nemi szerv merevedését játssza el, s az utóbbinál biztosabban és törvényszerűbben következik be, a lelki asszociációs rendszer folyamataival fokozván a vitális reflexek tendenciáit. Mostmár nemcsak a tekintet, hanem az egész személyiség genitalizálódásáról van szó. A női lény egy szerve démonizálódik, hogy a férfilény egészét genitalizálja. A férfi nemi szerv mered, s a személyiség hasonlóan egészében állagot módosít, testileg keményedik, lelkileg puhul, szellemileg pedig megsemmisül, mert a női nemi szerv (vagy akár a tekintet) rámered. A nyugatinál érzékenyebb indiai kultúrában általunk kisebbnek vélt inger elég a váratlanul nagy hatás kiváltásához: a *Khushi* című filmben a nő csipőjének hajlata és köldöke veszi át az „alsó szem”, a mindkettejük személyét és viszonyát felforgató és démonizáló mágikus hatalom funkcióját. A férfi dermedése a női hipnotikus intenció következményeit állítja színpadra, a lelki izgalom csúcspontjaként bekövetkező eltestiesülést és elanyagiasulást mint nyugalmi pontra jutást, hazatérést a kövek térfoglaló jelenvalóságához, biztonságérzetet sem kívánó biztonságához.

A gorgófő pusztító hatásának triviális titka a pornográf élmény alapstruktúrája: a szabadulni nem tudó rámeredés a vulvára. Vajon a freudi kasztrációs félelem magyarázza eme szorongással teljes kíváncsiság, a magasabb centrumok eme lebénulása pornográf műfajokat alkotó hatalmát? Mi ez a találkozás a szellemet paralizáló és ösztönt szólító mágikus hatalommal? Pontosan az, amiből kiindultunk e gondolatmenet exponálásakor: a találkozás a világ végével, ami a világ kezdetén és csak ott elérhető.

A vagina a szemeket utánozza, amennyiben önálló alanyként viselkedik, amely nem feltétlenül osztja a hordozó alany személyiségének szándékait. A közönyös és obszcén, ajzó, de nem kooperatív, öntelt és eltaszító tekintet a vagina boszorkányos omnipotenciájának képe. A partneren átnéző és befelé forduló antikommunikatív jellegét a legmélyebb intimitás magába mélyedő világtalanságának hirtelen feltárulásaként interpretálhatjuk. E boszorkányos szemek Szküllä és Karübdisz fenyegetésének a prózai jelenbe való behatolását képviselik. A szemek vaginaként viselkednek, amennyiben befelé forduló, lenéző vagy megítélő, ösztönös és nem szellemi kifejezést hordozó, autisztikus, frigid vagy destruktív, cinikus és provokatív „nyelvet beszélnek”. A vagina – vagy az őt utánzó tekintet – mágiája infantilizál és elvarázsol. Ezt mint az élet kapujának látványa teszi. Még több: fötalizál, megrabol az aktív élet ambícióitól és készségeitől. A film noir nőt úgy hozza az idő, az élet folyama, a víz, mint egy sáros hullámot (*Valamit visz a víz*), mely megkeményíti a szívet, gonoszságra is képessé teszi a jámbor embert. A Karádyra rámeredő Jávort végül elnyeli ez a folyamat (*Halálos tavasz*). A *Lány a hídon* késdobálója a Szajnától rabolja vissza az életre-halálra szolgáló kitarukozás és odaadás csúcsra vivő asszonyát. A folyó ajándéka a nő, aki sikeres férfiként szüli újjá a bukott, kallódó embert.

Az obszcén tekintet kialudt tekintet, de a kialvásnak is fokozatai vannak. Egyik foka az, ahol a tekintet csak tényeket lát, nincs benne együttérzés, szolidaritás és szeretet, nem lát lehetőségeket, tendenciákat és történeteket, sorsokat, azaz lelkeket. Ez a tekintet csak képleteket, eszközöket lát. Egy magasabb kegyetlenségi fokon, vagy mélyebb kialvási szinten, a tekintet nem lát mást, csak anyagot, sár-áram fodrozódásának tekintve a világ jelenségeit. Ha a tekintet mögött nincs egyesülni kész, szolidáris lélek, akkor a tekintet nem a lélek, hanem a nyers vitalitás birodalmába hív meg, a húsba és nyálkába, azaz obszcénül ajz. Ebben az esetben a tekintet kifejező ereje redukálódik primitív impulzusokra, fordított esetben viszont az egész test válik kifejezően együtt érző és egyet értő partnerré. A lusta, rest, tunya szerető egészében a nemi szerv képe, és nem több ennél, míg az átszellemült szeretőnek a nemi szerv – mely az anyagcsere folyamatok mellé helyezi a társulási vállalkozásokat és választásai nem mindig felelnek meg a személyiség finnyásságának, étvágya pedig harcol az időfelhasználásért az általa így módon szakadatlan fenyegetett szellemmel, tehát nagyon is egy sárkányharcos, rémgyőző lovag állatkísérőjének tűnik, ha ugyan nem maga a sárkány – csak az egész szépsége által átlelkesített része, mely hozzájárul az összalakulathoz, totálissá téve a nélküle csupán cenzurális szépséget, melyet elmélyít, bedolgozva minden életjelenséget a deformáló hibákat, vétkeket és primitívizmusokat legyőző formába, melyben már azok is csak ezt dicsőítik. A *Nyugalom* című filmben a kiábrándult tekintetre végül nem a vagina, hanem az anus néz vissza a harmadik szem funkciójában. Az anyaszerep és a női báj összeomlásának talaján játszódó történetben végül az érzékeny arcú nő áldozat és a maszkarcú bestia is ezt az új harmadik szemet fordítja a férfi felé. A tradícióbeli harmadik szem még tisztán misztikus, a modernség által favorizált feminin-genitális harmadik szem egyszerre mágikus és genitális, míg a „harmadik harmadik szem” (azaz a harmadik szem harmadik változata, egyrészt nemtelen (és nem nélküli), másrészt tisztán kishatárú: ugyanarra a világra nyit rálátást, amelybe a *Human Centipede* című film vezet be.

Az arc az eleven test és a szellem határán lakik, a nemi szerv a materiális test és az eleven test határán (mint a kövénszok). A nemi szerv szimbolikája így módon összekeveredik az összörnyek fantasztikus szimbolikájával, a kettő gyakran fedi is egymást. Az

őszszörny megdermeszt, hipnotizál, hatalma megakasztja a fejlődést, kiűrit, elsorvaszt és megöl. Arra, amit az ember meg akar őrizni, nem szabad eltárgyasító tekintetet vetni (Orfeusz elveszti Eurydikét). Arra, amit szeretünk és becsülünk, sokkal inkább emlékekkel és várákosásokkal, fantáziával tekintünk, nem objektív megfigyelőként: ez, amit gyakran pusztán illuzionizmusként értékelnek, további rendszerek beiktatását jelenti a látásba és értékelésbe. Ennek extrém esete, amikor a tárgy a tekintetben lakik és a tekinteten kívül nem is fordul elő (*Szerelmi lázalom*). Ha a tárgy létstátuszát lelki apparátusok bizonytalanítják el, ez misztikus vagy más szellemi értelemben felértékeli a tárgyat, pl. Robbe-Grillet *Halhatatlan*ájában, míg ha technikai apparátusok bizonytalanítják el, ez leértékeli (*Mátrix*). A beiktatott rendszerek számtalan perspektívát nyitnak meg, a kopár fogyasztói, elhasználói perspektívától egészen az üdvtörténetiig. Minél veszélyesebb azonban a tárgy, annál fontosabb az egzakt tekintettel való felfegyverkezés. A túlerős mert túlalantas tárgy elementáris falánkságával és destruktivitásával, vagyis az iszonyat és undorító hatalmaival szembeni védekezés eszköze természetesen első sorban az iszonyat és az undorító szimbolikája. Vagyis a hipnotikus és már látványával is romboló erővel szembeni védekezés eszköze az elő-rápillantás, amit pontosan a művészet nyújt. A mítoszban is a tükör győzi le a dermesztő ősiszonyatot. Perseus támogatói Hermész és Athéné, az ügyesség és az okosság. Athéné ajándéka a tükör, mely megvilágítja és kioltja az iszonyatot. Az iszonyatot az iszonyat képe támadja meg és távolítja el. A közvetlen iszonyat megsemmisít, csak a kép-telen iszonyat korlátlan, mert csak ő van biztonságban a tudattól és szabadságtól. Az undorító és iszonyat uralkodik a tekinteten, látványa vagy alantas izgalmat kelt, s általa így a destruktivitás asszimilál, vagy rosszullétet eredményez, s ezzel is legyőz. Az undorító és iszonyatos képe, a tudatosító szemlélet eszközei általi közvetítő elő-rápillantás: az undorítón és iszonyaton való uralkodás tanulását szolgálja. A természet által hipnotizált érzék degenerációját megfékezi a szellemi tudat. Pegazus, a szárnyas ló a regressziók abszolút és egyirányú túlhatalma alól megszabadított, szublimációképes, idealizációra alkalmas libidó felszárnyalása (Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main. 1978. 177. p.), fakasztja a múzsák forrását. A *Blood – Az utolsó vámpír* Giannájának otthona a „tükör tulsó oldala”. A hősök hőse, a vámpírok vámpírja a tekintetek tükrében látja, ki a lelketlen lény. A vámpírok vámpírja egyben a saját Pegazusa és korunk múzsája: tetők felett szárnyaló, Corey Jüen koreográfiáit ihlető, elkoptatott meséket friss életre élesztő ördögi angyal.

1.7. Az anyai világ fantasztikuma

Az Ödipusz komplexus rivalitásdrámájának előzményeit keressük. A freudi apagyilkosság, apatragédia előzménye nyilvánvalóan egy anyatragédia. Az anyatragédiánál is elementárisabb ezzel szemben egy a tragédia talaját jelentő, de epikusan is oldható vagy novellisztikusan fragmentálódó chthonikus dráma, melynek motívumai nyomába kell most szegődnünk. A chthonikus dráma nem ismer csúcspontot, csak örök visszatérést: horror és nem tragédia. Az anyagyilkosság az első tragédia, mielőtt azonban erről beszélünk, az anyát mint meg nem szülő, folyékony elővilágban oldó, lenni nem hagyó hatalmat kell szemügyre vennünk. Dario Argento fiatal hősnője a Leggonoszabb Anya pincevilágába alászállva elveszti kulcsát,

és egy még mélyebben levő nedves birodalomba kell alászállnia, a mindent oldó rothadás levébe (*Inferno*). Az olyan klasszikus horrorfilmekben, mint Whale *Frankenstein* filmjei vagy Waggner *The Wolf Man* című műve, a főszereplőknek nincs anyjuk. A műembereknek elvből sem lehet anyjuk, de a film mégis egy olyan világról szól, mely nem hagy megszületni, az egész világ hosszú vajúdásának eredménye sem létképes ember, mert a szörny hiányosan van felszerelve emberi funkciókkal, vagy visszaváltozik valami alantasabbá, funkciói labilisak. Nincs kiút az éretlenség labirintusából, megszülni nem tudó anya a világ. Ezért mondhatjuk, hogy a fantasztikum lelki története az anya hatalma alóli felszabadulás konfliktusrendszere, míg a kaland tárgya az élettárs keresése. A fantasztikum az anyafia (újabbán anyalánya) szabadságharca. Menekülés a rettenetes hierarchák folyékony világából, melyben a hatalom nem ráül a világra, mint a kalandos zsarnokfilmben, hanem maga az elnyelő káosz, az alakatlan világ. A kaland – a klasszikus kalandfilmben – a nőért való harc, míg a fantasztikum a női princípium dominanciája idejének kategoriális struktúrája elleni lázadás. Ha nincs jelen az anya, akkor is jelen van az anyai elv: Frankenstein nő nélkül akar teremteni, de a teremtményt visszaveszi az alakatlan alap, a szülni nem akaró anyag, mely éppen úgy a tervek legyőzője, mint Greta Garbo a *The Temptress* című Fred Niblo filmben, akinek jelenléte idején nem épülhet fel a férfi életműve, a Nagy Gát.

A fantasztikus hős feladata, hogy kilépjen a formátlanból, míg a kalandban a háborúból kell kilépni, hogy megtérjünk a házba és kertbe. Az első az anyai kozmosz elleni lázadás, melyben a kozmosz és az élet nem engedi kibontakozni a társadalmi életet, s az önlétért való küzdelem célja a szabadulás, mintegy kioperálva magát, az autonóm cselekvés által, levette minden levethető testi és lelki függést; a második ezzel szemben a magára maradt és elvadult önmagunk, a harcos elleni lázadás. Az elvadulás az önmagáért küzdő, önérvényesítő küzdelme, a pacifikáció a harc felajánlása, elajándékozása, a háborúnak a béke szolgálatába állítása. Ha ez nem történik meg, úgy a harc mámorosan öncélúvá válik, s a hőst végül azzal vádolják, hogy hasonult ellenfeleihez. A kaland a feleség találása, a gyermek nemzése és az értük való harc racionalitása felé halad.

A férfi a háborút és csavargást, a nő a földművelést és gyermekápolást képviseli a radikális nemi munkamegosztást sokáig fenntartó és idealizáló westernben. Ennyiben itt a férfi az archaikus és a nő a modernizáció hajtóereje. A westerni princípiumok sorrendiségét tekintve a férfitől a nő érája felé halad a cselekmény (mert itt a férfi a férjjelölt, míg a nő a feleség és jövőendő anya, akit a cselekmény nem kísér el a valóságos anyaságig, még a nemzésig sem, mert csak a férfi megtisztítója és pacifikálója szerepében, a háború megfélemezőjeként érdekes a terror-kultúra oppozíciót a terror felszámolásának folyamatában tanulmányozó műfaj számára). A fantasztikumban fordított sorrendben jelennek meg a princípiumok, a nő(i princípium) az archaikus és a férfi a modern, mert itt az anyaszülte férfi harca folyik a lenni tudásért, azaz a saját lábára állásért. A *Barbarella* című filmben a női hierarcha hatalma egyet jelent az ősmassza uralmával. Az itt élő férfi gyenge angyal vagy gonosz ördög (= jó vagy rossz gyermek). Az igazi férfi kivonult a sivatagba, a hówesternnek hőseinek örököseként, s az ő jutalma a szabad szerelem (a szabadságé a szerelem). (Egyre több az olyan fantasztikus film, ahol a nő járja be ezt a férfiatól örökölt utat – pl. *The Supergirl* –, de elméletileg nem az a kérdés, hogy hová megy, hanem hogy honnan, milyen eredeti összefüggésből jön a motívum, mert tudjuk, hogy a tendencia a funkciók cserélgetése, minden figura kipróbál minden funkciót, s így másodlagos motívumok képződnek.)

A horror a belső káosztól halad a külső rendig, a külső rend a megváltó, mert a beltenyészet fenyeget. A felszabadulás igénye lázad benne az ismeretlen világban élő tehetetlen lény sorsának fekete mágiája ellen. A westernhős nevelődési regénye a külső káosztól vezet a belső rendhez, mert a harcos nevelődésének előmozdítója a fék igénye, s a nő által teremtetett otthon a modellje egy jövőendő külső világ elrendezetszégének. A kaland a férfias háború, a túlmerev és közvetíthetetlen, alkut és megértést nem ismerő, megcsontosodott frontvonalakkal uszító konfliktuózus szenvedély megfékezése. A fantasztikum elbeszélő programjainak lelki lényege a női folyékonyság és fénypára megfékezése. A *Freaks* című filmben csupa szörny él a szépség hatalmát kisajátító artistanő árnyékában (a monopolizált varázs fényének árnyékában). A *Trapéz* című filmben a nő repülni akar a szépsége és dicsősége által megalázottt, a vágy által csúszómászóvá nyilvánított férfiak feje fölött. A *Creature from the Black Lagoon* szerelmes szörnye a folyékony mélységek rabja. A nemek különböző princípiumokat hoznak és gondoznak a történelemben, melyeknek éppúgy találgazniuk kell a szellemi kultúrában, mint a testiben maguknak a nemeknek.

1.8. Az iszonyatfogalom szexuálesztétikai interpretációja

(*A lét mint gyúróteknő, a létező mint gyurma*)

A *Psycho* anyafigurája a vágnak gyűlöletbe, a nemzés potenciájának a pusztítás kényszerébe való átfordulásaként él tovább fiában. A *Nyugalom* anyafigurája nem adja át szenvedélyes vitalitását, bábbá teszi a fiát. A *Tumak*-filmek szülési fájdalmait élő társadalma labilis, vulkanikus talajon él. Az anyaszörny a mindent megerjesztő, visszavevő vitalitás. Az iszonyat a szülés negatív képe. A világtól szakadatlanul begyúr minden létezőt, hogy mást, újat gyúrjon belőle. Az iszonyat az egyetemes szülő hatalom genitáliája, szabadon nem eresztő, csak csekély mozgásteret adó örvény, vonzó-taszító csapda, míg a borzalom a tiltás, a monopólium. Az előbbi az anyai, az utóbbi az apai genitáliák ösztönnyelvi rémképében fogalmazódik meg. A vulva „jelöli a helyet, ahol az ember születik és ahonnan törekednie kell tovább igyekeznie.” (Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 533. p.). A visszakövetelő természet összaja minden rém ösképe.

Bachofen elmélete egyre érdekesebbé válik az utókor számára, de nem a történelem, hanem az ösztönlogika filozófiájaként. A nőuralom nála a nők felkelése a szabad szerelem és a vele járó zsarnokság ellen. A *Kárhozat* énekesnőjének erkölcsi motivátlansága végülis a férfi számára szolgáltatja ki a nőt áldozatul, prédául: a XX. századi nők lázadása a Bachofen által leírtak fordítottja, maguk „harcolják ki” a szexpréda ősi szerepének megújítását, a megaláztatás visszanyerését, melytől egykor az anyaság váltott meg. Amitől egykor az anyaszerp váltott meg, attól ma az undor és unalom (pl. „Cleopatra” bukása a *Nyugalom* elején.) A libidó csak akkor győzi le a destrudót, amikor a libidót is legyőzi az ész tiltó agressziója. A libidónak magának van szüksége egy magasabb erőre, hogy győzhessen az alacsonyabb erők felett. Eme ösztönlogikai problémákat látja Bachofen a nemek harcában, amint a szerepek és igények konfliktusaiban haladnak a keresett megoldás felé. A hetérizmus és zsarnokuralom a hús és destrukció hatalma, a nőuralom a birtokló szereteté, a férfiuralom a racionalitása. Az utóbbi hozná az egyenlőséget, de ezzel a versenyt is, amely új harcot jelent, s a természetes túlerőkkel szemben mind természetellenesebb túlerők képzésének lehetőségét. A vajúadás

nem ereszt el, újjátermelődnek a nyomasztó hierarchiák. Ez az oka, hogy egyszer a nő a férfival, máskor a férfi a nővel szemben képviselheti a haladást, a narratív kibontakozás nemi esztétikában stilizált üdvképletét. Egyszer a lábára álló, a világnak neki induló felszabadító a férfi, máskor pedig megfélemezhető dühöngő. Bachofen gondolkodásában hetérizmus és zsarnokság az anyagi elv uralma, a nőuralom az anyagi és szellemi egyensúlya, az apajog, a tiszta civiljog a felszabadult szellemé. Mindezzel le is írható számtalan narratív alakulat, ám a szellem uralma is elsötétedik, a szellem ege is beborul, s ekkor egyszerre úgy látszik, rehabilitálni kell egy harmonikus teljességet, amelyet nem nyom el a szellem új hierarchaként, mely az eredeti anyagi sár helyett most már egy kísértetvilágba gyúrna be. Ezt a teljességigényt, mint a zsarnoki nevelőként megjelenő szellem diktatúrája elleni lázadást képviseli a nőtesthez kapcsoló lelki köldökzsinórokkal küzdő évmilliók férfi felszabadításai mozgalommal szemben induló évszázados női felszabadítási mozgalom. A természet és a nő gyarmatosítása egyszerre következik be. Az ellene lázadó női modell a béke háborúja a háborúval, mellyel a férfi legfeljebb a felfedezett igazságból jogi szabályozássá lecsúszó, korrumpálódó törvényt szegezi szembe, sikertelenül. A nő ezzel szemben a sorsérzést és empátiát hívja segítségül, mely mindent megőriz, de semmit sem abszolutizál. Ehhez azonban mindenható anyából gyenge nővé kell változnia, ezért végpontja a populáris kultúra glamurózus korszakában a mitikus üdvkeresésnek a feleség, mint az anya fekete fantasztikus birodalmából a fehér fantasztikumba, a méregtelenített varázslatba kivezető, relatíve varázstalanított női figura. A relatív varázstalanítás igényli, hogy a *My Darling Clementine* hősnőjénél vonzóbb, pikánsabb, sőt hősiebb hetérikus nő elpusztuljon és a hozzá képest szürkébb kis nőre maradjon a férfi, a Nyugat és a jövő. A szocialisztikus filmművészetben, a szovjet filmtől a neorealizmusig, dominál a bajtársnő. A szocializmus, ameddig és amennyiben valódi népi és világmozgalom volt, korántsem a hetérizmust támogatta, az utóbbi győzelme a hatvanas évek újbaloldali elitárius libertinizmusának műve volt, amely a korábbi relatív varázstalanítással szemben az abszolút varázstalanítást, a nemi élet banalizálását támogatta, hozzájárulva a motiválatlan ember korának és társadalmának eljövételéhez. Ám a feleség, gyermekei számára, ismét csak mindenható anya. Mindenható anya és gyenge szűz tehát ugyanaz, és együtt állnak szemben a frivol nővel mint kéjspecialistával, a fogyasztói korok által idealizált típussal. A *Vörös szikla* című filmben gyermek a felnőtt világ intézményrendszerét képviselő császár, és ezért jön el a háború formájában az alakatlan káoszvilág. Fellini *Satyricon*jában kiürült, kivénhedt, korhadó bábok az emberek, pusztá formalitások az intézményrendszerek, ezért kóitál anya és fia, keveredik össze férfi és nő, barát és szerető, szerelmi és áruviszony, zavarodik össze a különbségek rendszere, válik beszámíthatatlanná a világ. Fellini filmjében a hetérikus funkció a viszonyok deltája, mely elnyel férfit és nőt, öreget és fiatal. A karnevál haláltáncá alakul, a vágy garázdalkodássá, a szépség pedig egy groteszk kontextus hivalkodó perverziójává, ha a kontextusból hiányzik a nosztalgiaobjektum, mely a szubsztanciális forma győzelme lenne nem az anyag, csak az anyag eredeti nyersesége felett, s az egyéné a pusztá szerep felett. A lét fejlődésdrámájában – melyben a posztmodern már nem hisz – az anya legyőzi a nőstényt, de az anyai szeretet magát az anyát is legyőzi. Anyátlan világról – dekadenciáról – beszélünk, ha e kettős győzelem nem következett be. Az ősi római farkasanya – a Fellini-film groteszk nőfiguráihoz képest – nemcsak dicső, hanem vonzó is. Van rosszabb a horrornál. A dekadencia azt jelenti, hogy a régi világ méhében váratlan kapcsolatok jönnek létre, mert a régi elvekkel, törvényekkel és viszonyokkal nem lehet biztosítani az élet beszámítható rendjét, de

ez a kultúra olyan beteg anyaméh, mely csak foganni tud, táplálni és fenntartani nem, így túl sok és túl könnyű, alkalmi, életképtelen variánst hoz létre, megengedő jellege csak elvtelen züllés, korrupció és nem nagyvonalúság, ezért mindent meg is öl, szét is rothaszt, amit fogan. Ezért áruló a szerető Fellini filmjében, ezért csatlakozik olyan könnyed igénytelenséggel bárkihez és ezért válik Trimalchio lakomája a fogyasztói társadalom groteszk freskójává.

A westernben a magányos csavargó anyátlan (*A bádogcsillag*) vagy anyátlan-apátlan (*A három keresztapa*) társadalmába a végső, halálos párbaj hozza el a békét. A halál ünnep, megtérés és eljövétel, ezért tágitják, fokozzák és marasztalják pillanatát az italowesternek. A mozimitológia halálfenoménje épp olyan kétarcú, mint a kétarcú nők melodramáinak baljós heroinái. Argento *Inferno*jában a Sötétség Anyja, a Nagy Anya mélységeinek képeként, utolsó álarcát is leveti, s úgy jelenik meg, mint maga a halál. A termékenységszimbolikában a halál a gyúróteknő és az élet a gyurma. A halál a termékenység kulcsa, a földanya egyben halálistennő. Az érő, fejlődő élet köldökszínórokat szakít el, a végső, elszakíthatatlan köldökszínór azonban a halálnak nevezett függés a faji léteztől. Az élet története a distinkciók felhalmozása, a megkülönböztetések története, a minőségek kristálypalotájának bábeli tornya, melynek magába omlása lelkiileg a szerelem oldódásvágya, testileg pedig a halál. Az amerikai mitológiát elemző Leslie A. Fiedler szerint a halál „a Nagy Anya éjszakai oldala – ijesztő, de pompás kifejezése a férfiúi tudat visszaesésének a női nemtudásba, melyből eredetileg kilépett a fájdalom, az elválás és a soha nem csendesülő vágy világába.” (Liebe, Sexualität und Tod. Frankfurt am Main – Berlin. 1966. 44. p.). A halál: visszatérés az anyához, a temetkezés az újkőkortól fogva az embrionális helyzettel fejezi ki ezt az összefüggést. A halál a termésnek termékenyítővé való visszaváltozása. Az élet a haldoklásban – a termékenységszimbolika gondolkodásmódja megvilágításában – ejakuláló nemi szervvé válik, míg a halálban maga az ősmocsarat megtermékenyítő spermium. Ezért lehet a halál az élet növekedését és gyarapodását szolgáló áldozat, melynek híján a vegetálás szorítja ki a megújulást. Az élet a halál által születik újjá magasabb létsíkon, a halál a metamorfózisok ára, a teremtés kulcsa. Meghalni azonban csak az tud „rendesen”, akit élni hagytak, aki megvalósult. Dicső távozásra vágyni annyi, mint nagy életre vágyni: nem halhat meg igazán, aki sosem élt. Az anyauralom kiszív az életből minden distinkciót, elhárítja a konfrontációt, dédelgetése őrzi az alaktalant. Ugyanezt teszi a zsarnoki szerető, a felnőttet változtatva vissza lenni nem tudóvá, azzá a korccsá, most ő termeli újra a szerencsétlent, akit egykor az anya nem engedett lenni tudóvá válni. Az *Air Force* anyafigurája úgy kíséri fiát a bombázógéphez, mintha általános iskolástól búcsúzna az első tanítási napon. Ugyancsak Hawks filmjében a feleség a megfázástól félti a halálba induló parancsnokot („Vegyél esőkabátot, ne hogy megfázz!”). A *Szerelmesek románcában* a szeretőtől emancipál a hadgyakorlat, ahogy az *Air Force* esetében az anyától vagy feleségtől a veszélyes élet, a háború és a halál.

A hetvenes évek renyhe túlkonformizmusa, a fogyasztás világdiktatúrája a katasztrófa-film uralmához vezet. Katasztrófa lett a kalandból, mert az ember nem gyakorlott káoszjáró, nem hős már. A káoszjárás a káosz legyőzése, míg a káosz győzelme a járás, a mozgás, az uralt fejlődéstér, a lehetőség veresége, de győzelme az eredeti alaktalanság rabságának. Van testi és lelki megtérés a káoszhoz: testi a halál, míg lelki a ritualizált káoszjárás, az érintkezés az alaktalannal, a nemi aktus és az orgia. A tett önmagát megszülő formaadás, a lét és a forma találkozása, míg a történés a lenni tanuló világ vajúdása. Az őstett előzménye ily módon az ősesemény, a megtérés a terra mater téridejébe, a teremtés előtti világejszakába.

Az érzékek birodalma mélyebb problematikára utal, mint a későbbi slasher. Az előbbi az erotika korábban fel vagy el nem ismert mélységeire, az utóbbi az erotika hanyatlására válaszol. A slasher és a befolyása alatt álló horror változatok visszavonják a testlabirintus kétarcúságát, s már csak a sötétséget látják benne, így azonban a mitikus káoszjárás is elveszti perspektíváját. A gyarmatok látszólagos felszabadulása, a kevésbé hatékony katonai gyarmatosításról a gazdaságira való áttérés, azért különösen „gazdaságos”, mert a korábban nem gyarmati sorban élt népekre is kiterjed. A lobbysta kultúra és a korrupt politika új embertípusokat tenyészt ki. A klasszikus narratívában „élete asszonyát” megtaláló férfi gyökeret ereszt, az pedig, aki nem kapja meg ezt a nőt, földönfutóvá válik, lezüllik és elpusztul (*Az örült huszas évek*). Az ilyen kifejezések, mint az „életem asszonya”, az ötvenes évek végétől elavulnak, és a századvégi fül számára nemcsak idegenné, utóbb taszítóvá és végül érthetatlenné is válnak, mert az erkölcsileg beszámítható és morálisan ellenőrizhető gazdálkodási formákat kiirtó óriáscegek sakkbábjává lett emberek mind lényegileg gyökértelen földönfutók, ezért a nő státusza is változik a kultúrában. Mai filmekben a hős bármikor ráébredhet, hogy becsapták, virtuális nővel élt együtt. Partnerünk súlytalan, viszonyunk blöff, ezért nem tartóztatható. A menedzser felesége egyébként már valóságos nőként is virtuális funkcióban van, pusztán reprezentációs funkcióként, ezért kell cserélni, mint az autókat. Most a nő kerül olyan alávetett pozícióba, mint a klasszikus elbeszélés szerelmesfilmi kultúrájában a férfi, sőt, rosszabb helyzetbe, mert a férfi szolgálata az imádat önkéntes gesztusa volt. A *Human Centipede* című filmben két bűbajos nő egy férfi emésztőcsatornájaként soroltatik be az új Frankenstein által kreált szörnybe. Közben egyúttal még ez a film is őrzi a nő chthonikus örökségét, mely az egykori kozmomorf előnyből megalázó hátránnyá változott. A *Human Centipede* tanulságai nemcsak erotikusak. Szimbolikája kifejezi a társadalmak extrém kettészakadását, a társadalmi különbségek olyan mértékű növekedését, melyek feltételei között nem ismerjük fel egymásban az embert, s ez arra ítélt, hogy bennünk rejlő belső maradványait önvédelemből megsemmisítsük. A mai indiai melodráma a nyugati filmnél kevésbé cinikusan, több felháborodással, elkötelezettebben értékeli a szupergazdagok elembertelenedését, akik egyszerűen ki akarják lövetni gyermekeik meg nem felelő szerelmesét (*Khushi, Yeh Dil*). A *Human Centipede* nemcsak a rabtartót és a rabokat állítja szembe, a rabokat is arra ítélt, hogy az egyik a másik alá legyen vetve, egymáshoz képest is megalázva, egymás kárára egzisztálva.

A nemiségben – a szexuális kultúra hagyományos szereposztásában – a vonakodó nő a férfinak adja le a cselekvő lény szerepét, a szexuális cselekedet azonban, a csúcspont felé haladva, történéssé változik. Az aktív szubjektum passzív-katasztrófikus metamorfózisából születik a másik oldalon a passzív szubjektum vagy az érzékenység szubjektuma, aki a másik fél dolgoztatójaként jelenik meg. Az aktus elején a férfi a császár és a nő a paraszt, a csúcson a nő az isten és a férfi a császár. A férfi szexuális elmerülése a nőben egyúttal a férfi világkonstrukció belemerülése a nőibe. A lovag legyőzi a sárkányt, de a két vállra fektetett sárkány felfalja a lovagot, s együtt ránganak, egy „kis halálban” kiszenvedve. Ha a nemi aktust harci cselekmény szimbolikus síkra való áthelyeződése általi értelemváltásnak tekintjük, a végső stádiumban a nő győz, nemcsak a férfi húst nyelve el, nemcsak az akaratot győzve le a vágy beszámíthatatlanságának gerjesztése által. A nemi aktus mindkét fél részéről nemi szerepek által ritualizált küzdelem, melyben a férfi az udvarlás során mindent ad, hogy aztán a „csúcson” mindent elveszítsen, a nő pedig – testileg – mindent ad, s vállalja a legyőzött

pózát, hogy azután tehetetlenül, infantilizálva, sőt fötalizálva feküdjék combjai között a megajándékozott. (Ezért fut, menekül a férfi az aktus után, menteni, ami – a szelfből – menthető.) A férfi ösztöncélja becserkészni és meglőni a vadat, a nő ösztöncélja elnyelni és lebénítani a zsákmányt. A női cél megkettőződik: egyik zsákmánya az infantilizált hím, másik az, akinek ez a combjai között tehetetlen hússá alakult cselekvő lény csak az előképe, modellje, egy másik rab, akinek világában a nő eléri az abszolút omnipotenciát: a gyermek. Nemi aktus közben a férfi liheg az üldöző, míg a nő sikolt az áldozat módján. A női sikoly regiszterei azonban, az aktus sikere és minősége mértékében, csodálatosan kibomlanak. Az iszonyat vagy az örület sikolyai mintegy énekké formálódnak ki: a hetvenes évek optimista pornófilmjeiben ez a diadalének főszerepet játszott: „a nőiséget halljuk, amint barbár diadalkiáltással ünnepli az akarat legyőztetését.” (Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München. 1995.42. p.).

1.9. Az emancipálatlan – „örök” – gyermek létmódja

Az apai világ lakói törpék, az anyai világ lakói magzatok; azok alárendeltek, ezek bekebelezettek; azok félelmei a borzalmas zsarnokság képeit öltik, ezeké az iszonyatos felfalattatását. Azok az apa népe, ezek az anya része. A nő teste labirintus, amelyben a szerető a kiút ellentétét keresi; a nő nem kutatja a férfi testét olyan kényszeresen és olthatatlan kíváncsisággal és találekónysággal a szeretkezés során, mint a férfi a nőét. Sade regényeit nem írhatta volna nő.

A testlabirintus nemcsak a téré, az idő sűrítője is. A nőben lejátszódik a természet-történet, a női labirintus a természettörténet tartálya. A kezdet tökéletességének vagy rettenetességének alternatívája a folytatás lendületétől függően világosodik lelkesítő vagy sötétül baljós perspektívává.

A tellurikus anyamélyben ciklikus folyamatok, periodicitások által ringatva alszik az idő. A tellurikus anyamély lakói féllények, a káoszlények létmódja a kísérteties megvalósulatlanság vagy elveszettség. Az delawar mítosz első generációs főemberei a földanya mélyében éltek áléletet. Az irokézek tellurikus ölvilágában örök éjszaka van. Az ősök azonban egy nap a felszínre vezető nyílást találtak, mint a mai sci-fikben. A zuni mítoszban ködszerű, formátlan nép él az ősölben, amely nép nem vesz magához szilárd táplálékot. A lét módja a folyás, terjengés. Az ősölben élő formátlan lények hullókként mászkálnak, egymás hegyén-hátán nyüzsögnek, tolongnak és gyűlölködnek. Az emberiséget alapító hősnek tellurikus terek, kozmikus anyaméhek során kell átkelnie. Az ősnemzés a világ közepén történik, de a centrum szűk, új, és új, tágasabb méhekbe kell kitörni, sokszor kell megszületni. A tágasabb méh csillagokkal megvilágított völgy, az utolsó méh olyan mint a hajnal (Eliade: *Mythen, Träume und Mysterien*. Salzburg. 1961. 225-227. p.). A sötétség rimánkodó lárvái hosszú utat tesznek meg a fény felé. Az iszonyatos kísértetiesség összefügg az undorító esztétikátlansággal. A korcs előembereket, kik feketék, nedvesek és hidegek, ujjaiuk összenőttek és farkuk van, békákként ugrálnak vagy kígyóként kúsznak, megváltó esztétikai metamorfózisok kísérik a fény felé.

A vallásfenomenológia dogmatikusan rögzített szimbólumokkal találkozunk, melyek értelmezhetősége módosul, interpretációja szárnyakat kap, ha az esztétikai közegbe helyezzük át a vizsgálódás súlypontját, s arra figyelünk fel, hogy az archaikus zuni szimbolika rokonjelenségei milyen szerepet játszanak a mai populáris kultúrában, pl. Lucas *THX 1138*

című filmjében vagy az *Alien* filmekben. A *Dark Passage* című filmben fuldokló menekülés, lihegő rohanás az idő, míg meg nem jelenik a nő: a szép arc, a biztató szó, a megértő intelligencia és a segítő tett sokszoros ajándékaként.

A kezdetlakók jellemzője, a kísérteties iszonyat – lét és nemlét között megrekedt stagnálás – mellett, az elmosódott preindividualitás. Az Eliade által elemzett zuni mítosznak nemcsak az az érdekessége, hogy felfedezi onto- és filogenezis párhuzamát, mely a „tudós” kultúrában kései vívmány. A mítosz másik érdekessége, hogy az individualizálatlan számosságot, a tömeglény arctalanságát, a tömegaktivitás lényegi tehetetlenségét is a lenni nem tudás kárhozata ismérveként tekinti. A kezdet előtti ősök úgy jelennek meg benne, mint a női labirintusban tévelygő ondósejtek, kiegészítésre váró féllények. Az anyagot a saját mélyére való leereszkedés termékenyíti meg, a lelket azonban a tágasabb terekbe való kilépés.

Nemcsak az anyai birodalomba bezárt élet jellemzője a mennyiség átka, a termékenység szimbólumok által elpotyogtatott nemzedékek magánya és gazdátlansága. Maguk az ősrém-anyak is gyakran csoportosan lépnek fel (fúriák, bosszúistennők). A *Nyugalom* című film fiatalemberét is több nő nyomja el, az anya is obszcén csábító, az anyai korú, kvázi-anyai szerető is elnyomó hatalom, ezért förmed rá végül a kifacsart férfi az ablaka alatt ácsorgó fiatal szeretőre, akiben új ostromlót, lehetséges újabb elnyomót látnak sérült ösztönei. Az Argento-féle gonosz anyák egyben az új „három nővér”, akik megfordítják az anyafunkció lényegét, a szülést és gondozást, akik pusztulást és gondot bocsátanak a világra (*Suspiria*, *A könnyek anyja*, *Inferno*). Az iszonyat életet és halált, képet és valóságot kever, az alantasság szimbolikája kocsonyává teszi a megszüntetett individualitás maradákat, a statisztikus törvények, pulzáló élettendenciák alá besorolt – ily módon az egyéni érzékenység híjával vádolt – reagáló készségeket.

1.10. Alantas hibriditás

(Szerelmi állatvilág)

A *Hullajó* című film csúcspontján holtak nemzenek holtakat, az önmaga megőrzéséért küzdő életet pedig elborítja a sár. Lucio Fulci *Demoniájában* Liza, az archeológusnő a „napfényes görögség” emlékeit kutatni küldetett Sziciliába, de a „sötét középkor” romjai izgatják. A görögség a férfi nárcizmus, a középkor pedig a női hisztéria ébresztője és táplálója. A fallosz nem rejtőzködő természetű, így „üzenetét” is szó szerint lehet venni, a vagina rejtőzködő, ezért a tünetek nyelvén beszél. „Egy archeológusnő az intelligenciája és ne a babonák segítségével próbáljon közelíteni a múlthoz.” – tanácsolja a professzor. De mit tehet, ha lelke mélyéről hangzik a múlt csábító és ijesztő, s e kettősség által még ellenállhatatlanabb szólítása? A tisztaság fehérségébe öltözött apáca képén túl van a sötét titkok labirintusa. A jövő emlékei és a múlt előérzete, az idők kölcsönös tükrözése által megbabonázott Liza csákánnyal megy neki a képnek, s Fulci minden egyes csapásra rázoomol, melyek sorozata végén megnyílik a sötét alagút. Liza egy álmában a professzor kiált a lány után, hogy visszahívja a görögség, a tudomány, a jelen és a férfiúság világába a középkori apácák titkait szétszaggatott pókhálók mögött kereső leányt, aki így válaszol: „De én már nem tudok megállni, tovább kell mennem!” Mintha testét mutogató áttetsző lepel alatt olyan erotikus izgalom forrongna, ahonnan

már csak továbblépés van. A jelen hivatalos tudásával felszerelt lány kezdi keresni a titkot és a múlt titkos, tiltott, elvetett tudásával felruházott (felkent, elátkozott) asszony világosítja fel őt. Az utóbbi felvilágosítás tehát egy ellenfelvilágosodás eljövetele, mely kimondani vagy legalább keresni hivatott mindazt, amihez képest az elmúlt évszázadok felvilágosodása csak elfojtó mechanizmus. A mélységtől szólítottak Fulcinál felzaklatott és szorongatott, kíváncsi szenvedély üzte szenvedők, míg a jelen felszínén maradók az eltemetett időket és elfeledett konfliktusokat túlélvöltné ropják a részeg táncot. Itt az iszonyat az odafigyelés és a mulatság a feledés. A sikoly a tudás és a röhej a nemtudás reagálása. Argento *Inferno*ájában a nedves mélység majd a labirintussá váló régi ház képviselik azt a princípiumot, melynek pusztító igézetét és erőszakos hatalmát is le kellene győznie a fiatal nőnek, hogy megkezdhesse vagy akár egyáltalán megőrizhesse életét. A labirintusok rabjait minduntalan éles tárgyak sebzik meg, az útvesztők nem ismerik az integritást. Nemcsak a film elején látott hulla foszladozik. Foszló anyagok, leplek, hálók vezetnek a ház mélyének mind alaktalanabb, titkos, tiltott, intim, perverz régióiba. A halott tárgyak rosszindulatú megelevenedése mellett a holt tárgyak mozdulatlanságát idéző hullóket is látunk, hogy a pokol a biopokol vonásaival is gazdagodjék. Argento filmjében, mely a női létnek az életet és önmagát mérgező aspektusairól szól, csak a férfi marad életben: bizonyos értelemben ő a naiva, aki a legkésőbb figyel fel a veszélyre és legkevésbé a „halál rokona” – egyúttal a legérdektelenebb figura. A film végén a maradék szereplőnek szűk térbe kell alászállnia, ahol csak a magzatéhoz hasonló testtartásba görnyedve mozoghat. A fantasztikus szorongások horrorszimbolikáját messzemenően lefedi a chthonikus-tellurikus anyavilág szexuálesztetikai ismérveinek listája. Élet és halál, ember és ember határai felbomlanak. Az élet halva született és életképtelen, fejlődésképtelen, a halál pedig rettenetesen eleven. Ennél is gyakoribb emberi és állati határainak felbomlása. A forma-előtti világ lakói, a hibrid káoszvilág keveréklényei ember és állat vegyületei. Ebben a világban az embernek állati, az állatnak emberi titkai vannak. Argento *Inferno*ájában az ártatlan nők körül is macskák ólálkodnak, a boszorkánynak azonban az ölében ül a macska. A Sötétség Anyjával küzdő ószeres (akit a korábbi filmbeli Könnyek Anyja ellentétének, a Könnyek Apjának is tekinthetnénk), vízbe akarja fojtani a macskákat, de elnyeli őt a patkányokkal teli, nyüzsgő, eleven mocsár, mert egy túlságosan is korlátozott felvilágosodás képviselőjeként nem ismerte fel az ismeretlennek és uralhatatlannak az ismertetel és uralhatóval szembeni túlsúlyát. Fulci *Demoni*ájának női titkokat felfedő jósnőjére rátámadnak macskái és kitépik szemeit.

Az állati szeretők vagy a szerető állati kísérői illetve arcai a szerető elszemélytelenítői, az altesti szimbolika önállósítói. A test akaratának a szellem akaratától való függetlensége kifejezői, akár úgy, mint az emancipációra vágyó szellem barbár rabtartói, akár úgy, mint a racionális világ erői által rabságba ejtett őserők.

Eleusisban disznót nyomtak a pénzérmére, s a terpesztett lábú istennő disznón lovagolt. (Erich Neumann: *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Frankfurt am Main. 1986. 77. p.), Ízisz szintén disznón lovagol, s a görögben és latinban a disznó a női genitáliákat jelenti (uo. 78. p.). A földet tűró disznó egyesül a chthonikus szubsztanciával, nem csak élősködik vagy kóborol rajta. A szexuális egyesülés hasonló elsüllyedés az eredet sötétségében, a porhanyós alaktalanságban. A disznó azonban nemcsak a kezdetet, a mélyeket túrja fel, a véget is képviseli, saját ürülékében fetrengőként. Nemcsak a primitivitás el nem eresztő, hanem a perverzítés hozzá vonzó szindrómáját is. „Disznólkodik” – mondja a mai nyelv is, ami az igénytelen, a mértéktelen mennyiségű és a perverz szexualitást is jelenti.

Az állati szexuálszimbolika, mely kezdetben a test termékenységét, később a szenvedély hatalmát képviselte, végül az iszonyat szimbolikájával társul, amikor a szexuálszimbolika leveti a szerelemmitológia kontrollját és a destruktivitás segítségével akarja egyre fokozni az izgalmat. Ezzel részben kritikailag tükrözi a versenytársadalom teljesítmény- és újításkényszerét, másrészt követi az élménytársadalom parancsolatát, az izgalmak fokozásának gazdasági szükségletét. Az anyavilág chthonikus szimbolikája átmegy a szerelemkonceptiókba. Minél felvilágosodottabb szerelemkonceptió, annál többet képes belőle értékesíteni. *A disznógondozónő és a kecskepásztorban* pl. vígan ugrándozó kismalacok serege táncolja körül az élmunkásnőt amint a film első jelenetében nekiindul, nemcsak a munka, a szerelem új csúcsteljesítményeinek felfedezése elé is.

2. A PREÖDIPÁLIS KASZTRÁCIÓ

2.1. A „péniszirigység” másodlagossága

A *Nyolc és fél* filmrendező hőse hatalmas tornyot épít, amellyel nem tud mit kezdeni. Az *Édes élet* újságírója követi a magasba Anita Ekberget, aki végül elutasítja a toronyban. Az *óceánok úrnője* című thai filmben a tenger elnyeli a világhódító szuperágyút, melyért a férfi és a nő, a vezér és az királynő küzdenek. A funkciófelosztás a szokásos fordítottja: a nőé a szárazföld, ezért a férfi a tengerek ura. A férfi nem tudja használni az ágyút, s a nő sem megszerezni. Az Öreg Bölcs nem árulja el az ifjúnak a harc, csak a munka titkát, az ágyu továbbra is a mélyben marad. Mindez azt sugallja, hogy a fallosz (az ágyu) vagy a tenger-mély (a női erotika) csak a csere által funkcionál: ha a struktúra az egyik nem tulajdona, úgy ugyanennek funkciója a másik nemé. Ha a lányok irigylük a péniszt, miért a fiúk szenvedélye a női test meglesése, a női nemi szervre való kényszeres rámeredés? Ha a fallikus szimbolika hatalomkifejezés, a nőt ez sem ítéli péniszirigységre, mert a női mellek hasonló hatalmi szervek és dominancia szimbólumok. Nyilvánvaló, hogy minden különbség kíváncsiságot és irigységet ébreszt, minden tulajdonság, amellyel az ember nem bír, előnynek tűnik. A másik nem iránti irigységet a saját nemi funkciókkal való elégedettség vagy elégedetlenség, a nemi élet drámájának kimenetele is befolyásolja. A másik nem iránti vágy a saját nem elleni lázadkozás kifejezése is lehet; a sikeres nemi élet csökkentheti, a nehezített, társadalmilag gátolt nemi élet fokozhatja.

A lovagfilmben és újabb származékaiban a nőt olykor nem lehet visszatartani a csatából (*A vörös szikla*), vagy ő a kimagasló harcos (*Azumi, Mulan*). A patriarchális társadalomban a nő péniszirigysége feltűnőbb, míg a férfi irigysége s vágya a női genitáliákra elfojtott (Bruno Bettelheim: *Die symbolischen Wunden. Pubertätsriten und der Neid des Mannes*. Frankfurt am Main. 1990. 74-75. p.). A férfi nőiességkomplexusa, Horney szerint, ügyesebben szublimált, mint a nő férfiaságkomplexusa (Karen Horney: *Die Psychologie der Frau*. München. 1977. 43. p.). A nők közvetlenül kifejezhetik irigységüket, míg a férfiak kényszeresen rejtik, bonyolultan ritualizálják. A férfi genitalitásra korlátozott fallikus nárcizmus bátorítja a nő totális nárcizmusát a korlátozott férfinárcizmusnak való érzelmi adózásra. Erre a férfinak azért is szüksége van, mert nem érzi, hogy a vonakodó vagy válogató nő – genitális szinten – az övéhez hasonló kényszerítő szenvedélyt élne át. A *My Darling Clementine* az aktív nő pusztulásának és a passzív nő diadalának története. Hasonlóan ítéli pusztulásra az aktív nőt az *Asszonylázadás*. A westernben vagy gengszterfilmben a férfi nárcizmus kifejezése a fegyverek bravúrjeljesítménye, míg a női identitás kifejezése esztétikai, az esztétikai fenomén értelme pedig a lét teljesítménytől független érvénye, eredendő igazoltsága.

A férfi nemi szerv racionális, szociális, a női nemi szerv irracionális, misztikus privilégiumok szimbóluma. Az előbbi készségé és tudásé, az utóbbi titkoké és lehetőségeké. A két konnotációs rendszer különbsége szerzett illetve öröklött privilégiumok különbségeire emlékeztet. A két szerv hatalmi szimbolikája régibb és újabb istengenerációk ha-

talmi szimbolikája módján rétegeződik. A férfilelek vaginairigysége megelőzi a nőlélek péniszirigységét. A péniszirigységnél alapvetőbb vaginairigység iszonyattal párosul, míg a péniszirigység legfeljebb félelemmel. A péniszirigység magasabb ambíciókat mozgósít, a vaginairigység mélyebb félelmeket, az egyik a jövő felé mutat, a másik a múlt felé. A nő férfiaságkomplexusa a klasszikus kultúrában epizodikus, egyrészt könnyen és gyorsan legyőzi a kamaszkorban, másrészt később csak válságok idején veszi elő fallikus tendenciáit, míg a férfi egész életében küzd nőiességkomplexusával. A nő férfiaságkomplexusa epizód, a férfi nőiességkomplexusa alapja fejlődésének, ösztönzője kultúrateremtő („szülő”) fáradozásainak. A racionális privilégium irracionális teljesítményre készítet, sokszor láttuk, hogy a férfi életveszélyes utazásának célja egy rom vagy barlang, s a talált kincseket is szétszórja. Az irracionális privilégium funkciója racionális: a nő számára az a happy end, ha házat építenek neki és öntözni kezdi a sivatagot.

Mindkét irigység a másik nem jegyeinek és életstratégiáinak mimetikus beépítése. A férfi korábban építi be a női vonásokat, azután lázad ellenük, és kidolgozza ellentétüket; a nő később építi be a másik nem ideálját, végül a kamaszkor végén ő is lemond, hogy ellenreakciókat dolgozzon ki, mely fordulat a modern nőnél elveszti hangsúlyát, a posztmodern nőnél pedig teljesen elmaradhat. A posztmodern férfi szintén elhagyhatja a felnőtttség felé tett fordulatot, a legkorábbi rögzülések kiépítésének szentelve magát. A saját nem elleni lázadás, s a másik nem iránti irigység győzelme, a nőnél a kamaszkortól, a férfinél egy még korábbi kisfiú-egzisztenciától elfordító, s a felnőttkorba bevezető lelki lázadás elmaradása, a nemi problematika posztmodern megoldásai valójában nem alapvetően nemi problémát „oldanak meg”, hanem azt a mesterségesen generált általános infantilizálódást szolgálják, melyre a termelési, kormányzati és manipulációs apparátusoknak van szüksége. A modern biohatalom számtalan betegséget, torzulást egészségesnek minősít, hogy kitenyészthesse; számtalan egészséges alakulatot betegséggé, hogy kezelhesse; az élet és az ember történetében felhalmozott distinkció és differencia rendszereket megkérdőjelezi, hogy megfosszon a szilárd orientációs princípiumoktól; számtalan, mindig változó, alkalmi differenciátípust kultivál, hogy a viszonyok szakadatlan átstrukturálásával az egyénben azt az érzést keltse, hogy nem sikerült felzárkóznia. A tinédzserfilm és a vámpírfilm egyesítése többek között azért lehetett sikerrecept, mert a vámpírfilm szimbolikája mindkét nem attribútumaival felruhazza az egyént (behatoló fog, plusz nyílás a nyakon). A tinédzser-vámpírfilm az elbizonytalanodott, motiválatlanul válassal fenyegető erotika helyett mélyebb, destruktív követeléseket állít középpontba (*Buffy, a vámpírok réme*, *Alkonyat*, *Újhold* stb.). Ezt egy olyan korban teszi, amikor a destrukciót is kezdi utolérni az undor és unalom, s a lélek ennek is kezdi keresni kezelési utasításait és bonyolítási lehetőségeit.

A női genitáliáktól való félelem korábbi és mélyebb, mint a kasztráló apa rémképe. A kasztráló rémtől való félelem, melynek a neki megfelelő stádiumban saját értelme és igazsága is van, egy korábbi fejlődési stádium igazságára épül rá, reakcióképződésként. Az apától mint konkurenstől való félelem egy mélyebb félelem elfojtását (is) szolgálja ama törvényszerűség alapján, mely szerint egy félelmet egy nálánál nagyobb vagy mesterségesen radikalizált és gerjesztett félelem segítségével lehet legjobban legyőzni. A dramatizált félelmek mögött mélyebb, makacsabb, eredendőbb és kezdetlegesebb félelmeket kereshetünk. Ezért tekinthető tünetszerűnek az ödipális problematika: „nő péniszének keresése első sorban görcsös kísérellet a kísérteties női genitáliák tagadására” (Horney: *Die Psychologie der Frau*. München.

1977. 195. p.). A nő totális nárcizmusa sem válhatna testkultúrává és szépségiparrá, ha nem támogatnák a férfiszorongások túlkompenzálására irányuló törekvések. Horney rámutat, hogy a szorongás csökkentésének két útja a lekicsinylés vagy az idealizáció (uo. 112. p.). A nő idealizálása a férfiszorongások nyugtatását szolgálja. Argento *Infernojának* végén a nő összes nemi jegyei lefoszlanak: mind a nemtelen iszonyat takarójának bizonyul.

A kasztrációs félelem, mely szerint az apa foszt meg tőle, a fallikus struktúrák mély aláaknázottságának kifejezése. A riválistól való rettegés mögött a női szexuális funkciók iránti irigység hat, a szorongás pedig a vágy kifejezése. Még egyszerűbben: a kasztrációs félelem a kasztrációs vágy kifejezése. A nő péniszirigysége egy hatalmi szimbólum megszerzésének vágya, az előrehaladás vágya, míg a férfi kasztrációs komplexuma az elvesztés, a versenyből való kiállás vágya? Vagy egy olyan erő megszerzésének vágya, melynek hiányát kompenzálja csak a verseny és rivalitás? A nő péniszirigysége azért lehet tudatosabb, s a férfi nőiességekompexuma azért elfojtott, mert a nő csak pluszra vágyik, míg a férfi esetében egy pluszról való lemondás, egy véres mínusz egy eredeti plusz megszerzésének ára, a társadalmi férfihatalom szimbólumáról való lemondás a természeti nőhatalom, a nő természeti teljesítményplusza nosztalgiájának ára. A férfi vágya a másik nem előnyeire ily módon stigmatizált: e jegyeknek nemcsak hiánya, birtoka is szorongást vált ki benne. A western végén a szerelmes férfi lecsatolja fegyverét, vagy kiderül, hogy fegyvere üresbe lőtt, nem talált célba, soha sem volt az övé, mint Ransom Stoddard, az *Aki megölte Liberty Valance-t* ügyvédje esetében.

A fiú identifikációja az anyával, hangsúlyozza Bettelheim, a kasztrációs szimbolika alapvetőbb forrása, mint rivalitása az apával (Bettelheim. uo. 76. p.). Az anyával való eredeti összeforrottság nem külsődleges egyesítő szerv műve. Nem egy rivális választ tehát el az első nőtől, azáltal, hogy megfoszt a nemi szervtől, hanem maga a nemi szerv. A nemi szerv ébredése, mely összeköti a jövőendő családjával, elválasztja a fiúgyermeket elmúlt családjától, mindenek előtt a szülő anyától. A saját nemű felnőtt irigylése az identifikáció modellje, a másneműé a vágyé. A kis nemi szervvel bíró fiú gyermek a nagy nemi szervet éppúgy irigyelheti, mint a szülő szervet. Az ödipális szimbolika az apát vádolja azzal, hogy megteszi a nemi szervvel azt, amit a nemi szerv tesz meg: az ébredő nemi szerv az a kés, amely levágja a kisfiúról az anyát és a nővilágot, elvágja az eredethez visszakapcsoló lelki és kulturális köldökzsinórokat. Ezen az ösztönös szinten a kígyó megjelenése és megszólalása, mozdulása és érvényesülése után válik csak az alma tiltottá.

2.2. A péniszirigység megfelelői a férfikultúrában

A férfi feminitásra való vágya mélyebb, mint a nő iránti vágya. A nőre irányuló vágyat a feminitás képe által kiváltott szorongás és irigység fokozza nőkultusszá. A nő, ha a fallikus nárcizmus képzetkörében kasztrálnak tekintheti is a gyermekfantázia, még előbb, de utóbb is megjelenik kasztrálóként. 1. A nő a nemi aktussal is kasztrál, kisebb péniszt adva vissza, mint amit kapott. 2. Még előbb kasztrál az anyai szimbiozisban. A férfiritusok kasztrációs szimbolikája a nő kettős kasztráló hatalmát igyekszik kivédeni, részesítve a férfit a nő kasztráló hatalmából, s a szülésben és a nemi izgalomkeltésben, a lét és a vágy (törekvés) feletti uralmában megnyilatkozó kettős mindenhatóságából. A nő általi kasztráció 3. formája esetén

a nő annyiban kasztrál, amennyiben másnak adja magát. A férfi féltékenysége tehát a kasztrációs félelem formája, ezért ölthet kulturát formáló paranoid formákat. Mikes Kelemen pl. így jellemzi a rodostói építészetet: „De akármely szép házak legyenek itt a városokon, nem tetszhetnek szépeknek; mivel az utcára nem hadnak ablakokat, kivált a törökök azért, hogy a feleségek ki ne láthassanak – micsoda szép dolog az irigység.” (Mikes Kelemen: Törökországi levelek. 28. Maji 1720.). Az 1. kasztráció a pornográfia tárgya, a férfi mazochizmus műfajáé, melyet a thriller a bosszú műfajaként kompenzál szadizmusával. A 3. kasztráció a modernségben a komédia témájává lett.

A nő férfiasságkomplexuma a klasszikus elbeszélés érájában inkább komikus formákat ölt (*The Plainsman*), míg a férfi nőiességkomplexuma később bontakozik ki és tragikussá fokozódik (*Pillangó úrfi*), ám mindez csak a szélsőségeket jellemzi, míg a két komplexum kibontakozása mindinkább a groteszk előtérbe kerülését támogatja (*Satyricon*, *Néha a csajok is úgy vannak vele*). A nő könnyen ragad pisztolyt vagy szamurájkardot (*Kill Bill*), de mit tehet a férfi? Hiába „ragad” csecsemőt, cseréli a pisztolyt csecsemőre, ez az apafunkcióba is befér (*A három keresztapa*). A feminitás az élet primér önberendezési formája, míg a férfiasság, mely éppen későbbi, másodlagos mivolta következtében jelenik meg pluszként, az elveszett nőiség keresését illetve az azt birtoklóhoz való csatlakozást szolgáló berendezés. A kasztrációs félelem „az én válasza a nőiségre irányuló vágyára.” (Horney. uo. 24. p.). Így szolgálhatja, Horney koncepciójában, a kasztrációs félelem az immár lehetetlen vágy, a nőiség vágyának ellensúlyozását. A nőtest aktualitása a nőlényeg potencialitásának pótléka. Milyen elveszett privilégiumok kifejezését szolgálja a női genitáliák szimbolikája?

Míg a nő pusztá létével hat, a férfinak teljesítményt kell nyújtania (Horney. uo. 125. p.). Nem azért, mert a nő parazita, míg a férfi munkás, hanem mert a nőnek már biológiai egzisztenciája teremő, szociokulturális egzisztenciája csak megkettőzheti a teremőst. A nő titokzatos lény, aki „szellemekkel áll kapcsolatban, ennél fogva mágikus ereje van, mellyel árthat a férfinak” (uo. 86-87.p.). A férfi, véli Horney, a maga megnyugtatóására kezeli rabként és gyermekként az anya mását. A nő feletti külsődleges győzelmei azonban nem győzhetik le szorongását: egyedül a nő mint anya ekvivalens a kozmosszal, a férfi csak a kozmosz vándora. A nőben nem szakadt el ég és föld, ember és természet – „paradicsomi” – kapcsolata; ha személyiségében el is szakadt, testében megőrződött. Az állam, a vallás, a művészet és a tudomány a nő teremő természetének produktivitásában nem részesülő férfi póttevékenységei Horney koncepciójában. Argento *Inferno*jában a tudós alkotó évszázadok óta a bosszorkány rabja. Az élet produktivitásának mesterséges utánzása, fogadás és szülés utánzása a kultúrateremő szellemi tevékenység (uo. 89. p.). A szublimált azonban nem pótolja az elementárisan hiányzót, ezért a férfiban mindig marad valami eredendő ressentiment a nő iránt (uo. 90. p.), míg a nő férfi iránti ressentiment-érzései a női funkciórendszer kiépítésében bekövetkezett meghiúsulások következményei.

Az anyaság két oldala a termékenység és a gondoskodás, az élet „misztériuma” és a szeretet „misztériuma”, a társadalom előfeltétele és a kultúra végeredménye. A nők emocionálisan kielégültek, életet teremő és a létharcot konszolidáló képességükben is igazoltak, csak a férfiaknak van rá szükségük, hogy kitöltsék az emocionális vákuumot, mely a szülés képtelenségéből keletkezett (Bettelheim. uo. 149. p.). Az emocionális vákuum aktiváló erejére azonban a nő is szert tehet, ha elfordul női funkciói természetadta privilégiumaitól és előnyeitől, hátrányoknak tekintve őket (minthogy az eme funkciók iránti irigység által

motivált patriarchális értékrend felszínén valóban hátrányokként jelennek meg). Ehhez azonban a nőnek elégedetlen, kifosztott férfité kell átfunkcionalizálnia magát, tehát pontosan a péniszirigységre van szüksége. Ez a folyamat a nő számára valóban biztosíthat előnyöket, mert a péniszirigységre épített új kulturális stratégiákkal lelkiileg lerombolhatja magát, felszámolhatja a kulturális feminitást, s maszkulin harcierőkre tehet szert, elveszítheti a női bővülő és csáberőket is, miáltal azonban genitáliái ösztönt bilincselő erői nem vesznek el, tehát a nőerő reflexes hatékonyságát is megőrizheti. Egész testében és személyiségében átütő erejű falloszként stilizálja magát, míg a fallikus nő titkaként megőrzi a női genitáliák hatalmát. A férfinak mindeddig nem sikerült hasonlóan hatékony képletet kidolgoznia a kétneművé válásra irányuló posztmodern hatalomfokozási stratégiák versenyében. Talán ezt, a női kétneműség szuperhatalmát nevezhetnénk Kleopátra-komplexusnak. Cecil B. de Mille *Cleopatra* című filmjének királynője nem jegyeket cserél, hanem a női jegyek fokozásával, ezek további erősítésére használja az elsajátított férfifunkciókat.

Bettelheim olyan kultuszokat elemez (pl. Kybele kultusz), melyek arról tanúskodnak, hogy a férfiak készek a kasztrációra, hogy a női erőkből részesedhessenek. Az őrzőgökök levágják nemi szervüket, s bedobják egy ház kertjébe, honnan női ruhát kapnak (Bettelheim. uo. 123. p.). A preödipális kasztráció mint a férfi eredeti egysége a nővel, olyan kasztrációs komplexumot hagy maga után, mely nem azonos az Ödipusz-komplexum kasztrációs problematikájával, melyet Freud leírt. Ez a komplexum a férfi visszavágyása egy olyan pozícióba, melyet a nő nem hagyott el. A félt de egyúttal vágyott kasztráció attól foszt meg, ami elválaszt a léttől és ami függővé tesz a társadalmi konkurencia viszonyoktól. A mindenhatóság és szabadság e szimbolikában a kasztráltság képében fejeződik ki. Az elmosódott mindenhatóság áll szemben az elkülönült és megkeményedett hatóság (hatóképeség, harci szellem, individualitás és teleológia) szervével és szellemével.

A félelem a női genitáliáktól azonos a női genitáliák vágyával. S maga a vágy is kettős: a férfi kívül is, belül is, tárgyi és alanyi módon is birtokolni szeretné őket, az előbbi a szerelem, az utóbbit a rítus által kísérelve meg. A fogadás által a nőben a jövő fogad, a nő a jövő „barlangja”, tehát az örökkévalóság birtokosa, az idő legyőzője. A *She* című filmben a mágikus barlangba való belépés felel meg a nőiség tárgyi birtokként való meghódításának, míg az „örökkévalóság tüzebe” való belépés a nőiség alanyi minőségként való elsajátításának. Amaz a szerzés, emez az identifikáció stratégiája.

A nők felnőttiségének drámai természeti kifejezéséhez, a menstruációhoz és a szüléshez hasonló jelrendszert, véli Bettelheim, a férfinem kulturálisan pótolja (uo. 77. p.). A rítusokat első sorban férfiak gyakorolják, de a rítusok főként női funkciókat fejeznek ki (166. p.). A férfi beavatás megfelelője, Bettelheim szerint, a szülés és nem a női beavatás (165. p.). Ha mindezt továbbgondoljuk, nemcsak a beavatási rituáléra alkalmazható. A háború kétségtelen alkalom a vérünk ontására: a szomszéd törzsek közötti háborúk mint rendszeres hadi vállalkozások a havivérzés férfi megfelelőjének tekinthetők. A szülést is pótolhatja az ölés, mint megfordítási reakció, megfordítás általi funkció-elsajátítás, vagy éppen ellenkezőleg – ezúttal közvetlenül és nem a megfordítás közvetítésével – mint új birtokok, sőt birodalmak „szülése”. A szovjet filmben, ahol a háborús film lényegi témája a haza és otthon védelme, kisebb a vér funkciója, mint a nyugati filmben, különösen a legtriviálisabb műfajokban, ahol a vér metaforikus funkciói dominálnak. Az orosz film a valódi háborúról beszél, ha idealizált formában, a lényegét célját középpontba állítva teszi is ezt, míg a nyugati film a tudattalan

háborújáról, a destruktív ösztönökről. A férfiak, a nők titkáról beszélve, nemi szerveikre és funkcióikra gondolnak; a nők nem beszélnek hasonló módon a férfiak titkáról. A férfiak a beavatási rituáléban szerepet játszó „titkokat” kulturálisan konstruálják meg, szociális titkaik a nők biológiai titkaival versengnek. Horney a női genitáliák kísértetiességét elemezte, melyet a női nemi apparátus döntően belső, azaz láthatatlan mivoltával hozott összefüggésbe. Paglia a külső női nemi szervek titkos, rejtőzködő mivoltára hívja fel a figyelmet: a női genitáliák, ha tulajdonosuk áll vagy mozog, nem láthatóak. A nőnek passzívvá kell válnia, le kell feküdnie, hogy feltárhassa őket. A férfi genitáliák egy normális és prózai meztelenség szereplői, míg a női genitáliák egy genitális és genitálcentrikus meztelenség rendkívüli állapotában mutatkoznak meg. A nőnek, hogy genitáliáit feltárja, ha nem akar lefeküdni, a szemléltetőre kell guggolnia: „önalávetési vagy uralmi tartást kell felvennie” (Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 365. p.). A nő ilyen vonatkozásban önmaga számára is titok, nem szemléltetheti magát közvetlenül. „A nő test soha nem tehető tökéletesen láthatóvá, mindig marad egy sötét, titkos hely.” (uo. 365. p.). Már Szilágyi Géza figyelmeztet, hogy a nyilvános vetkőzés banalizál és deszexualizál: „A meztelenség nem lehet öncél, mert csak a szép meztelenségnek van esztétikai jogosultsága, a rútat pedig a meznélküliség nemhogy széppé büvölné, hanem még csúfabbá bélyegzi... ruházkodásra van szükség, hogy méltányolni tudjuk a ruhátlanság értékét.” (Szilágyi Géza: *Lepel nélkül*. Bp. é. n. 166 – 167. p.) Szilágyi megjegyzi, hogy „ha az emberiség csupa Antinousból és Vénusból állana”, még akkor sem volna indokolt a meztelenség; ehhez hozzátehetjük: a ruha alatt ezzel szemben mindenki elvileg Antinous és Vénusz, ezért a szemérem esztétikai stratégiának is tekinthető. A „csúnya” test ugyanis csupán nem tudja kimutatni a saját lényegi, rendeltetésszerű szépségét, valami zavarja a kifejezést, a kezdemény kibontakozását, a lehetőség kiélését: a „csúnyság” olyasmiként csak, mint a fenomén dadogása, kezelhető. A posztmodern ezzel szemben a csúnyságban való kéjelgést és a csúnyság „jogainak” követelését választja. Szerencsére a posztmodern annyira természet- és létellenes, hogy a reálisban immunreakciókat ébreszt és találni elég ellenanyagot vele szemben, amit nem tudott elpusztítani. Camille Paglia, Szilágyival szemben, megnyugtat, hogy a nőben mindig marad valami levetköztethetetlen. Egyben arra is felhívja figyelmünket, hogy a test mindig szorongásobjektum, amit nemcsak a kultúra, már a természeti szépség is igyekszik elrejteni. A filmerotika története is arra utal, hogy a szeretkezés sem sötétség-feledés, hanem harc a Paglia által jelzett sötétséggel.

A nők havivérzését utánozzák a beavatási műtétekkel kapcsolatos férfias vérontások. Bettelheim gyakran hangsúlyozza, hogy ha e véres intézkedések pusztán destruktív, fenyegető vagy fegyelmező szerepet játszanának, ha nem találkoznának az „áldozat” saját lelki szükségleteivel, a rítus nem állhatna fenn széles körben és hosszú ideig. (Ez áll a nők „meggyalázására” is, melyet állítólag a pornográfia művel.) A férfi beavatás a nők természetes funkcióinak utánzása, a pornográfia témája viszont a férfi beavatás női utánzása.

A körülmételés a kasztráció gyengített, mérsékelt formája. A fitymákat a nőknek ajándekozzák, akik megszártva nyakukban viselik vagy megfőzik és megeszik (Bettelheim. uo. 125-126. p.). Végül is mintha a nők vagy egy női istenség vagy princípium oltárán kerülne e rész (az egész helyett) feláldozásra. Még messzebb megy a szubincízió. Míg a körülmételés a férfi szervtől való szabadulás képe, a szubincízió a női szerv megfelelője megszerzésének technikája. A műtét, a húgycső felvágása után, a delikvens csak guggolva üríthet. A sebet pitta-pitta nyelven vulvának hívják (uo. 142. p.). A mai nyugati kultúra új találmánya, mely a

férfiakat arra kényszeríti, hogy a nőkhöz hasonlóan üljenek a WC-re a vizelet ürítése céljából, mélyebb lélektani és kultúrtörténeti jelenség, mint aminek a felszínen látszik: a szubincízió modernizált megfelelője. A globalizáció és a posztmodern általános jellemzője a differenciák tagadása: az öregek nemi életét éppúgy propagálják, mint a férfi színes öltözködését vagy „háztartásbeliként” való otthon maradását. Az ideológiai differenciálódással szemben a paradigmaegyeztetést hangsúlyozzák. A nemzeti kultúrákból csak a meghamisított folklór-show maradt, amely nem a nemzet sajátosságait, hanem a turisták előítéleteit tükrözi, azoknak megy elébe. A steril kooperációs filmek hasonlóan szakítják el a szerzőket a szellemüket, fantáziájukat tápláló forrásoktól. Vég nélkül sorolhatnánk a kasztráció „gyengített”, szellemi, valójában a fizikai kasztrációnál tragikusabb formáit. A fizikai kasztráció ugyanis csak nyomorékká tesz, a szellemi viszont senkivé, nullává, külső tendenciák játékszerévé.

Van tehát egy olyan komplexus, melyben a kasztráció félelme a női egzisztenciaforma iránti erős vágy kifejezése. E vágy erősségét bizonyítják a vele szemben mozgósított menekülési utak. A fallikus stádium férfias ágálása is ilyen menekülési stratégia. A fallikus nárcizmust, Horney szerint, nem a fel nem fedezett, hanem a megtagadott vagina jellemzi (Die Psychologie der Frau. 123. p.). Ugyancsak Horney a perverziók alapjául szolgáló szükségletként jellemzi a női genitáliák kerülésének tendenciáját (uo. 113. p.). A perverzió fogalma – tulajdonképp váratlan módon – Pasolini filmjében, a *Sodoma 120 napján*ban karakteresebb, mint Fellini *Satyricon*jában. A későbbiekben a fogalom mind jobban elbizonytalanodik, nem tartják „politikailag korrektnek”. A *Hideg csók* című film pl. a nekrofilíát propagálja.

A férfi fallikus nárcizmusához hasonló funkcióként értelmezhető a fallikus nő iránti szükséglete. Nagyon jellemző és tömegesen járt modern út a posztödipális férfiak választásai által kitenyészített frigid vagy fiús, hisztérikus és anyaságellenes nőtípusok elszaporodása. A posztödipális férfi lemond arról, hogy lelkileg anyává tegyen egy nőt, mert már az apja is lemondott erről, s az anyával kapcsolatos ödipális harcban így nem sikerülhetett elsajátítani az ehhez szükséges képességeket. A biopolitikának is érdeke, hogy ő gondoskodjék csak az anya-létről, s a férfiak ne az anya-lényegről. Nem mély ösztöndrámák, hanem családpolitikai rendeletek és személyes számítások következménye a biopolitika fennhatósági terében bekövetkező gyermeknemzés.

A preödipális kasztráció emléke, a férfi nem-ödipális kasztrációs komplexusa a feminitás bénító fascinatiója, mely a lázongó férfinárcizmus szorongásait is a vágy feltáplálására használja. A női hatalommal versengő kulturális hatalmak szűkkeblű szépségideálokkal állnak bosszút, melyek a nők nagy részének elbizonytalanítását, varázstalanítását szolgálják, elvéve hitüket természetadta varázsukban, varázsuk elementáris részének megszüntethetetlen hatékonyságában, így meggátolva ez eme varázsban szunnyadó félelmetes hatáslehetőségek kidolgozását. Eme eredendő varázs és folyamányai helyett ajánlják a nőnek a piacconform megjelenést, a testi megjelenés és a ráépülő viselkedés kultúripari egységesítését, a divatbáb varázstalanítását, mely egyrészt a női hatalom feletti bosszú, másrészt, mint az emberiség nagyobb részét átszabó iparág megbízatása, egyben üzlet. Az ily módon varázstalanított nő a férfiasság jelrendszerébe menekül, melyet teljesebben megvalósít, mint az időközben szintén elbizonytalanított férfiak. Mindez a bizonytalanság megint az ipar érdekét szolgálja, hiszen a nemi jelenség és a személyiség folyamatos építése nem tenné lehetővé a divattendenciák szeszélyes váltakozását, amelyre a turbókapitalista gazdaságnak szüksége van. A nemi és személyes arculattervezés akkor virágzik, ha az arcukat az arctalan massa, a tanácstalan anyag, a gumiember álarca.

2.3. A kasztráló anya

Argento *Suspiriájában* lánygenerációk elől éli el az életet az anyarém. A preödipális kasztráció (vagy nem-ödipális kasztráció) fogalma a női princípium mint forrás és kiindulópont kezdeti túlsúlyának következményeire utal, az anyai mindenhatóság mint elnyelő és el nem eresztő hatalom érájára, a lenni nem hagyó hatalom veszélyeinek gyűjtőfogalmaként. Olyan veszélyeket jelent, melyek férfit és nőt egyaránt (bár nem egyenlő mértékben) sújtják. E következmények nem korlátozódnak a nemi életre, a szelf-dráma általános torzulásaiban fejeződnek ki. Feltűnő megjelenési formáik a férfi-kultúrában tanulmányozhatók a nő iránti irigység rituális vagy neurotikus formáiban, s az alkotó tevékenység lelki ösztönzői is kapcsolatba hozhatók a termékeny nőiséget szemlélő férfi nosztalgiájával. Mivel a preödipális kasztráció a szelf genezisést sújtja, adódik a gyanú, hogy a nárcizmust a preödipális kasztráció eredményeként kellene felfognunk. Narcissus nem fejlődik, fejlődése megakad, mert az anya(természet) tükrében szemléli magát, nem ismerve meg az objektivitást. A személyiség általános kasztrációja sajátos hangulatban, infantilis bűvületben oldja a világot. A preödipális kasztráció eredménye preperszonális világ.

A következőkben az általános személyiség-kasztrációnál konkrétabb érzelmi rabsággént megjelenő formákat emeljük ki a preödipális kasztráció jelenségköréből, olyan a mítoszvilágban erősen reprezentált élménykört, melyben már tetten érhető az erotikus motiváció. A rettenetes anya, az anyarém és a Nagy Anya archetípusok éráit tanulmányozzuk, melyekben az erotikus zsarnokságtól a zsarnoki szeretetig, az érzelmi és morális zsarnokságig terjed a rabtartó kötöttség kifejezési formáinak skálája. Míg a Nagy Anya (pl. a *Psycho* esetében) nem tudja abbahagyni az anyáskodást, nem képes visszavonulni s teret adni fia saját életének, ez a *Madarakban* sikerül neki. Ez az egész konfliktusrendszer napjainkban távolodni látszik, fordítottja javára veszít tért. Örököse egy új konfliktusvilág, a nőé, aki nem tud anyává válni (anyagunkban első klasszikus exponense a *Husch, husch, Sweet Charlotte* című Aldrich-film). Az emberlélek fejlődéstörténete egyik végletén a nőt teljesen elnyeli az anyafunkció (és ezzel az anya is gyermekét, ami fiára fokozottan veszélyes), másik végletén ezzel szemben a nő nem képes teljesíteni az anyafunkció követelményeit: az álnya valójában rettenetes öreglányként jelenik meg, a mai elbeszélő kultúra új antihőseként (pl. a *Little Voice* című filmben). A *Ken Park* az antianyák világának ámokfutó gyermekét mutatja be.

A kasztráló anya érájának erotikus szimbolikája azért radikális, burjánzó és destruktív, mert túl kell mutatnia magán, továbbra is a szelfproblémák kifejezési oldala, nem emancipálódik önálló jelrendszerré. A kasztráló anya szimbolikája üldözi a szexualitást, melyet a férfi, anyaproblematikája megoldatlansága mértékében, fenyegetésként él meg. A születés traumájánál nagyobb a megszületni nem tudás, a soha egészen meg nem születettség, a születés befejezetlenségének traumája. Eme nőfüggő lenni nem tudás explicációja azután minden nemi aktus, melyben a szerető a felfaló természetet kifejező felfaló anya emlékeztetője. A feminitás kígyófészek (Neumann: *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Frankfurt am Main. 1986. 79. p.), pokol tornáca, pókháló, a mágikus hő kemencéje és kasztráló száj. Az erotika pokoltüzen, a nőfüggés rabláncain élő, ősanynai nő rabjaként lázadozó szerető mint örök fiú pedig gyászosan melankolikus figura, ki saját elmaradt, el nem jött férfiételtét gyászolja. A *vámpírok bolygója* egészében a pokol tornáca, a cselekmény csúcspontja pedig a

nő vámpírként való önleplezése; akiről azt hittük, kivezet a pokolból, a poklot hozza el világunkba Mario Bava filmjében.

A melankólia fogalma jelzi a folyamatosságot, mely a fiúszerezőket fogyasztó termékenység istennőktől a szentimentális irodalom gyászos erotikájáig ível. Nemcsak a születésig el nem jutó szülés, az oldhatatlan testi rabságként materializálódott szeretet, a falánk test-szenvedélyén túl nem jutó szublimálatlan összeolvadottság félelmes: a szív törvénye is felold, őt is kíséri a gyanú, hogy nem több mint a csupán félig megtagadott chthonikus mocsár átmenett hatalma. Ezért kíséri a kapitalizmus prózai racionalitása diktatúrájának feltételei között az undor ítélete a szentimentalizmust, minden esetre legfőképpen az így ítélkező fel nem számolt rabságának tanúságaként. Lehet, hogy az egyik szerelmes testesíti meg a felettes én /f/rigiditását, lehet, hogy mindkettővel szemben a szülők és a társadalmi intézmények. A kéjtengernél azonban távolibb és mélyebb tereket tár fel a bánat tengere, a szerezők megtalálják számításukat, a boldog szerelem eksztázisát fokozza a boldogtalan szerelemé, majd a halálos szerelemé. A *Wake of the Red Witch* című filmben, melyben John Wayne hol a hajót váltja nőre, hol a nőt hajóra, végül a nő a legmesszebb vivő hajó, mely magát a hajót is behajózza, a tenger elnyeli a szerezőket, a kéjhajó a nemlét tengerén hajózik, a lét tengerénél tágasabb vizeken. A könny ugyanolyan lelki és kulturális görcsök ellen szolgáló oldószer, mint a nemi szekrénum vagy az óslét szituációja, az intrauterin vagy a thalasszális egzisztenciaforma.

Nemcsak a szentimentális regény hőse mond le, a női érzékenység és befogadás nevében, a férfifunkcióról. A cölibátus is értelmezhető úgy, mint a fallikus funkcióról való lemondás, a férfianya eszményének megvalósítása. Ezáltal az egyház mint a mennyei birodalom földi helytartósága a földi – ödipális, zsarnoki – birodalom fordítottjaként jeleníti meg s rendezi be lelkileg magát. A cölibátus segítségével így módon a férfi mélyebben sajátítja el a női értékeket, azok centrumába helyezkedve, mint a termékenység kultusz papjai, akik kasztráció által változtattak nemet, hogy egyek lehessenek a Nagy Anyával.

A nemi aktus a szülési aktus fordítottja, melyhez kasztrációs félelmek és vágyak kapcsolódnak. A férfi a nemi aktust egy infantilis-ösztönös szinten kasztráló eseményként éli meg, mint amiben: 1./ maximálisan kiszolgáltatott helyzetbe kerül, melyben nemi szervét elnyelik, bekebelezik; átengedett nemi szervét nem kapja vissza változatlanul, a visszakapott nemi szerv nem méretazonos, az ösztönök nyelvén szólva a nő a kapott férfiasság felét adja vissza, másik felét megtartja, tehát felfedezi a kizsákmányoló tőkeképzést, melyet a gyermek szimbolizál; 2./ a férfi anyagot, energiát veszít, míg a nő ugyanezt elveszi tőle, tehát gyarapodik általa, megfosztva őt nemcsak „magvától”, de termésétől is, a gyermektől. A nő 1./ elnyelő és 2./ kifacsaró hatalom. A férfit ezek után – miután ösztönei így jellemezték az aktust – most már egy nem pusztán ösztönös szelfproblematika szintjén joggal bosszanthatja, hogy ezt a „hátrányos” aktust mégis láthatólag jobban, kényszeresebben kívánja, mint a nő. A tudat botrányként éli meg, hogy miután az ösztön kifosztottként állítja be az embert, még neki kell harcolnia érte, hogy kifosszák. A férfi az udvarló és a nő a vonakodó, elhárító vagy engedő fél. A kultúrák megfigyelése arra tanít, hogy minél tehetetlenebb szolgálja a férfi nemisége a női csáberőnek, annál jobban törekszik a férfi arra, hogy kiszolgáltatottságát a nő társadalmi korlátozásával és rabságával kompenzálja.

A kasztrációs vágy nemcsak a Horney által ábrázolt női teremtő funkció irigysége. A nemi élet során a női orgazmus jelensége is reaktiválja. A *My Darling Clementine* című filmben a férfi viszi táncba a nőt, de a tánc a nő oldódásra felhívó létmódja, melyben a férfi csak

igyekvő idegen. A nőt a férfiszex hatalmi szimbolikája kísérti meg, a férfit a női szex mindenhatósági szimbolikája. A kibocsátó szex birtokosa, a férfi, a női orgazmussal találkozva, ösztönös szinten, átéli a bebocsátó szex vágyát, melyet a nőtest kozmomorf mindenhatóságának korai emléke erősít. A kasztrációs vágy eme aspektusa az odaadás és befogadás, a feltétlen felkínálkozás és birtokolttság, a belülről megélt idegenség, a magába zárt magány belülről való kicselezésének vágya. Mindez a kasztrációs vágy nehezen hozzáférhető ösztönaspektusa, melyből mindazonáltal mind többet ragadnak meg, pakolnak ki a tudattalan mélységeket megcélzó szimbolikus expedíciók (mint *Az érzékek birodalma* vagy a *Pillangó úrfi*).

A kasztrációs váagnak van a tiltakozó szervek (felettes én, erkölcsiség, énautonómia) által gerjesztett negatív – lázadó, ellenálló – aspektusa is, a szabadulás vágya a vágytól, a vele járó izgalomtól, feszültségtől, a szexuális izgalom feltételezte heteronómiától (Ferreri: *La dernière femme*).

2.4. Apai és anyai kasztráció összehasonlítása

Az ödipális rivalitásdráma aparéme az aktust monopolizálva kasztrál, míg az anyaistennő és termékenység-rém az aktus által. A „passzív incesztus” az anyai hatalmak általi csábítás, amelynek a férfiaság testi vagy lelki kritériumainak elvesztése a vége (Neumann: *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. 131. p.). A passzív incesztus veszélyzónája magyarázhatja az ödipális drámát is: a hőst az aktív incesztus jellemzi a mítoszokban, mint a nőiesség veszélyeinek való elébe menés, mely által legyőzhető „az ősanayi teljesség káosza és a természet monstrozitása” (uo. 134. p.). Az elébe menés értelme az, hogy a vágy a teljesülés által kioldható. Ezért passzív és aktív incesztus tudattalan szimbolikájának alternatívája úgy is felfogható, mint egyrészt az élettől való szabadulás illetve másrészt az erotikától való szabadulás és ezzel az élet elnyerésének lehetősége. Míg a passzív incesztus a felolvadás kéje, a halálösztön műve, az aktív incesztus a nő, az ől felhasználása a nemzésre, az apai társadalom alapítására. Az a kérdés, hogy a hős elvész a nemiségben (mint *A Bermuda háromszög* utasai a megfoghatatlan ismeretlenség megnyílásában) vagy új életre kél benne. A mitikus incesztusproblematika túlmutat önmagán, mert minden nő az anya képe, birtokosa a világ előtti világba vezető kapunak, s ennyiben a férfi minden nemi aktust úgy él meg, mint visszatérést a kezdet tökéletességéhez és rettenetességéhez, mennyi- és pokoljárás. A hősszimbolika nem találja azt az állapotot, melyben egyenrangú férfi egyesülne egyenrangú nővel, pusztán a női, anyai dominancia képét próbálja ellentétébe fordítani, olyan megoldását keresve a váagnak, melyben a vágyó nem vész bele és nem alszik ki a vágyottban.

Ödipusz szfinxe a Nagy Anya lényegi erejének projekciója, az őssasszonyé, „aki uralja az apátlan földvilágot és ennek haláltörvényét” (Neumann. 135. p.). Ödipusz, Neumann interpretációjában, legyőzi a nőt (a szfinxet), de aztán újra az anyát látja benne. Miután a nő képe visszaváltozik a Nagy Anya képévé, bekövetkezik a férfiak törvényszerű kommutációja. A Nagy Anya mellett váltakozó partnerek seregében összekeveredik apa és fia, s a fiú nemcsak apját gyilkolja meg ilyen körülmények között, hanem saját apaságát is, tehát az apaságot egyáltalán, lévén az anya erotikus rabszolgája, az örök asszonynak alávetett örök epekedő szerelmes. A *The Temptress* című filmben Garbo birtokolja a Nagy Anya típusú nő szfinx-szerű titokzatosságát, ezért a férfi mint a természet legyőzője előbb őt kell hogy legyőzze, csak

ennyiben tudja megépíteni a tervezett gátat. A Nagy Anya fiúszereit be vannak zárva egy ciklikus világba, az anyabolygó holdjaiként, elvétele a saját sors lehetőségét. Mi a saját sors lényege? Nem pusztán körbejárni, hanem távolodni, magányos, saját pályára kilőtt lényekként. A felszabadító váltás során a fiú, aki az anya sorsának része volt, elhagyva fészket, napját, centrumát, saját sorsot alapít, melynek most már az anya lesz része. *A kék fény* című film-ben Leni Riefenstahl a kozmikus és misztikus kék fény és a kristálybarlang, a kincsek fészke tulajdonosa. A festő megcsodálja a kristálybarlangot, a falusiak pedig szétverik és kifosztják (ami a szép boszorkány prostituálásának a banalitás nyelvén előadott módja). Előbb a barlangot ostromló férfiak zuhannak a mélybe, utóbb, a barlang kifosztása után Leni Riefenstahl. Az ő zuhanása azonban más, mint a férfiaké: felmagasztosított, lebegő zuhanás.

A falu, a férfakkal, és a férfiak által uralt vénasszonyos vagy kislányosan babaszerű nőkkel egyetemben, lent van a mélyben, míg Leni Riefenstahl birtoka és otthona a fallikus csúcs. A boszorkány mágikus uralmat gyakorol a magasságok felett, melyek felé a fallikus meredés mutat. A falusiak agresszióját, mely a boszorkány ellen irányul, a mélyben élők felszabadulási törekvésének is tekinthetjük.

Az aparémnél (pl. az örült tudósnál) rémesebbek teremtményei, az anyaréme (Argento boszorkányai) rémesebbek népüknél. Az aparém félelmet ébreszt, az anyarém szorongást; az apának agressziója, az anyának szeretete pusztító; ott az a baj, ha nem sikerül elég közel kerülni, itt az, ha nem sikerül távolodni. A távolviszony veszedelme a túl nagy távolság, a közelszönye a túl nagy közelség. Mindkét esetben a princípium túlsága veszélyeztet. Az apaviszony tragikussá, az anyaviszony horrorisztikussá válhat. A kísérteties, szorongáskeltő ellenféltől, az ellenféltől, akit nem sikerül ellenséggé értelmezni, nehezebb szabadulni, s védekezni is szinte lehetetlen. A nárcisztikus és ödipális fallikus szimbolikát is a primér érzelmi kiszolgáltatottság ellenében kiépített szimbolikus erőnek tekinthetjük: a mell eredetibb és természetesebb hatalmát értelmezi át a védekező lélek a fallosz hatalmának fikciójává. Vagyis a férfifallosz az anyamell ellen indít felszabadító háborút, melynek szimbolikájában a férfi próbál egykori női előnyöket férfielőnyökké átalakítani, pl. az élet forrása funkcióját vagy a dominanciaszimbólumként szolgáló testi kitüremkedés lélektani hatását. A nőt meg kell fosztani, a férfiónérzet megnyugtatósá, az élet forrása szimbólumától, s a kifacsaró, alávető szexgépet átértelmezni műkinccsé, edénnyé, a férfiúi létezőszubsztancia tartályává. Mindez a szorongások feldolgozása, primitív-infantilis gondolatmenet, mely történelmi korszakokon át befolyásolja a társadalmi berendezkedést. A gyomor szimbolikáját legyőzi a virágzásé, a gyomoranya infantilis ösképet, az elnyelő bálnát, sárkányt kell destruktív rémképből az átszexualizálás segítségével a szublimáció számára előkészíteni, a szexualitás szimbolikában ugyanis az elnyelés maggá tesz, s nem, mint a gyomor és a belek, piszokká. A szexuális ösztön kialakulásának megtestesítője, a kultúra felszámolásának negatív kulturhéroza, a posztmodern Frankenstein világában a piszok marad a megfajtott rejtvény és az ösztönök tápláléka (*Human Centipede*).

A kasztráló apa a kapcsolattól, a kasztráló anya az éntől foszt meg. Az rettenetes kasztráció, ez csábító, mert az én, melyet a Nagy Anya visszavesz, melytől megfoszt, maga is fosztogató, ő vette el a participation mystique boldogságát, ő fosztott meg a világba való ütközésmentesen belesimult és oldott boldogság lehetőségétől. Az apai kasztráció, mert későbbi fokot képvisel, könnyebben hozzáférhető az ösztönkonfliktusokat preventíven kezelő kulturális beavatkozások, szimbolikus megoldások számára. A freudi „féltékeny és kegyetlen apa”

részéről fenyegető kasztráció preventív-szimbolikus pótléka a körülmetélés (Bettelheim. uo. 49. p.). Az ember nem a saját sorsát, hanem a sorsot vallja be, apró eseményeket az emberiség emlékezetében őrzött rémképek tesznek traumatikussá, de ugyanez a képrendszer teszi lehetővé a konfliktusoknak való elébemenést.

A nőstény és a gyermek erotikus ambícióinak tiltását mind az apai kasztráció fenomenjeiként elemzik, de mindezek „csak” tilalmak, melyek kihívják, ösztönzik és ihletik a lázadást, míg az anyai kasztráció „módszere” a csábítás, az eredeti csábítás trükkje pedig a soha szabad öntudatra ébredni nem engedő rabszerelem képlete. A szerető, akinek a nő általi elbűvölés a sorsa, már évezredekkel születése előtt rabja volt Ayeshának (*She*). A *The Mummy* papja nem tud meghalni, mert az idők végétől várja visszakapni az idők kezdetén elveszített nőt. Az apai és anyai kasztráció között olyan különbség van, mint a fegyelmező, puritán kényszer-kultúra, illetve a korrumpáló fogyasztói és élménytársadalmak uralmi stratégiái között. Így az „anyátlan társadalom” jelensége is megmagyarázható: azért tűnnek el a régi értelemben vett anyák, mert mindenki fel nem nőtt gyermek, maga a társadalom veszi át a korrumpáló anyarém funkcióját.

2.5. A „szép ifjú”

(*Anyaismennők és fiúszeretők*)

2.5.1. A férfi szerelmi halála

Karen Horney azt állítja, hogy „az anyához való viszony erősebben és közvetlenebb módon kapcsolódik össze a halálfélelemmel, mint az apához való viszony.” (*Die Psychologie der Frau*. München. 1977. 92. p.). Az anya a gyermeki személyiség primérből összetartója, így távozása tragikusabb, mint az apa távolléte. Neumann rámutat, hogy Ízisz feleség funkciójának mélystruktúrája anyai: az anyaismen megszüli, szereti, megöli, elássa a fiúisteneket, csak eme funkciók felépítménye a siratás, keresés, megtalálás és újjászülés története (*Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Frankfurt am Main. 1986. 62. p.). Ízisznek sikerül, ami Orfeusznek nem sikerült, a nő párja-mentő alvilág-járása nem sikertelen. Orfeusz, a költő, Ízisz, a termékenységi istennő sikertelen utánzása. A szellemi termékenységi kisebbségi érzésének kifejezése a mítosz, a nő az élet úrnője, a férfiak ezért tombolnak, harcosokként, de a halál urának lenni csak pótkielégülés. Az egész kultúrfolyamat tendenciája, hogy egyszer elismerjék a költő megoldásának fölényét a zsarnokéval szemben. Az anyai mindenhatóságot metamorfózisok sora alkalmazza a társadalmi élet feltételeihez és a gyermek változó korához. A metamorfózisok be nem következte teszi a viszonyt kártékonyná, mely annál kártékonyabb, katasztrófikusabb, minél korábbi szakaszban reked meg. A Nagy Anya mint maga a kozmosz megtestesülése éppen eme első megjelenési formájában a legveszedelmesebb. A Nagy Anyának szerencsétlen gyermekekre van szüksége: „Egy anya rendszerint jobban szereti magát a fiában mint a fiát.” – véli Nietzsche. Az ilyen anyának szüksége van a szerencsétlen gyermekekre: „másként nem mutatkozhat meg anyai jósága.” (Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*. In: Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. I. Frankfurt am Main. 1976. 648. p.). A túlszerető anya nem engedi megszületni gyermekét, a szerelmi rabság pedig gyűlölethez vezet. Minél kezdetlegesebb a személyek differenci-

álódása, annál katasztrófikusabbak a reá irányuló kezdeményezések. Az anya, aki marad, a szerelmi rabtartó, az anya, aki elmegy, a szerelmi áruló ösképe. Az anya-archetípus termékenység istennői változata (az anya, aki más gyermeket is szül, a nő, aki más férfit is szeret) őrző és transzírozó kultuszokhoz kapcsolódik. Ennek az örökségnek, a destruktív felszabadító árulónő mítoszának leszármazottai a populáris kultúra olyan műfajai, mint az erotikus thriller, a sorozatgyilkos krimi vagy a slasher. Magasabb rangú elődöket keresve itt találkozunk Oresztész és Hamlet problematikájával.

A szeretett férfi, aki másra is vágyik, hűtlenségével nem utal az öcsalódásra, annak egykori felismerésére, hogy az anya nem „csak az enyém”. Ezért a nők a történelemben jobban viselték a férfi hűtlenségét mint megfordítva. A nő hűtlensége ezzel szemben a férfiszemélyiség olyan széteséséhez s olyan elementáris destruktivitás felszabadulásához kapcsolódik, amelynek csak akkor lehet elejét venni, ha ez a személyiség létre sem jött, társadalmi hatásait pedig úgy lehet enyhíteni, ha a kultúra megoldja a problémát, hogy az így felszabadult destruktivitást a férfi önmaga ellen fordítsa. Az, hogy Oresztész vagy Hamlet anyja megcsalja az apát, ugyanannak a vádnak a leszármazottja, mely szerint az anya megcsalja az ént az apával, azaz nem engedi magát az én által száz százalékosan konzumálni. De ugyanennek a vádnak a változata az is, hogy az anya megcsalja az ént önmagával, az anyával (a gyermek-ént és az apa-ént az anya-énnel), azaz magának (is) él, nemcsak a szeretett személynek. Végül pedig az a veszély is felmerül, hogy megcsalja az apát az énnel, most már a gyermek-énre hárítva a bűnrészességet, amennyiben valamely nevelési konfliktusban a gyermek mellé áll. Ezáltal az elcsábított én az előbbi „hűtlenségek” cinkosává válik a csábítási sorozatban. Mindezt pedig a többi nők, a szeretők sokkal gátlástalanabban megteszik mint az anya. De a feleség a legnagyobb áruló, aki a gyermeket olyan közel engedi magához (pontosabban: a gyermeket olyan közel találja magában), amit a férjjel fizikai képtelenség megtenni.

Az ondósejteket az élet törvénye viszi ki a nagyvilágba, a petesejtet vagy a halál törvénye vagy a beteljesült szerelem „gyümölcse”. Az ondósejtek millióinak léte áldoztatik fel egyetlen petesejt létének. Az, hogy az ondósejt eléri-e a „halhatatlan szerelmet”, a petesejttel való „gyümölcsöző” egyesülést, a petesejt tulajdonosától függ; az, hogy a petesejt zavartalan nárcisztikus tökélyben éli-e le életét, megspórolva az egyesülés általi identitásvesztést, ugyanazt a skizoid létmódváltást, melyre az ondósejt lázasan törekszik, szintén a petesejt tulajdonosától függ, ha csak az ondósejt tulajdonosa nem alkalmaz erőszakot. A szexualitásban a hímnem az elpazarolt nem, ami ellen az emberhímnak az agresszivitás az egyetlen eszköze, akit, az állathímmel ellentétben, nem szerel fel a természet a nőtényt elbűvölő szépség – a gyermeket előrejelző pseudo-infantilis tulajdonságok – automatikusan ható jeleivel. A férfi a mag, a nő pedig a föld. Az a szezonális oldal, ez a változatlan természet képviselője. Változó jelenségszerűség és örök lényeg aszimmetriája jellemzi viszonyukat. A magok jönnek-mennek, a föld marad. A termékenység királyait évente megölik, hulláikat feldarabolják és szétszórják a földeken.

A *Csendes Donban* a férfiert rajongó, érzékeny és kultúraltabb nő a férfi áldozata, míg az egészséges és buja szfinx, aki piszkos tapasztalatokkal is rendelkezik, mélyen képes a férfit lekötni. Az Apák és fiúkban a nőket taroló sikeres férfi (Pável Petrovics), élete kettétörik, amikor találkozik egy nem is túl szép, s nem is értelmes szfinx típussal, akinek olyan mértékben van a férfi fölött hatalma, amilyen mértékben a férfi elveszíti általa a női nem fölötti hatalmát. A szfinx olyan nőtípus, aki, a férfival szemben, megtestesíti a természet pazarló közönyét.

A szentimentalitástól mentes erotika a termékenységkultusz örököse. A nő, mint a termékenység megtestesítője, nemi szerveket fogyaszt. A férfi egyéb részei a férfifogyasztó nő számára a nemi szerv minőségének, egészségének és erejének mutatói. A termékenységszimbolikában az egyedek nemük képviselőjeként s a faj szolgálóiként jönnek számításba, de az egyedet elhasználó faj képét a termékenyítő hímét felhasználó termékeny nőtény ölti fel. A termékenyítő nem a termékeny nem eszköze. Ha a nő panaszkodik, hogy a lelkiileg érzéketlen mácsó a nemi kielégülés eszközeként használja őt, a férfiaknak hasonló szorongása, hogy a női szubsztancia termékeny burjánzásának eszközei. A *The Temptress* című film problémája, hogy az áradat, a katasztrófa győz vagy a gát. Ahhoz, hogy a gát győzzön, a férfinak azt a nőt kell választania, aki a gyengébb, s így nem gátolja a gátépítést. Greta Garbo definíciója a filmben: a gát gátja, a gátolás gátolója.

Az időszaki király uralma a termékenység kultuszokban, a szexualitás szimbolika logikáját tekintve, a fallikus izgalomciklus képe. A fallikus férfi, a nemével azonosuló s a nemi teljesítményt szignalizáló férfi áluralma mögött a biológiai nőuralom szükségletei tevékenykednek. A „szép ifjú” mint specializált szeretőtípus, mint falloszhordozó, a férfi emancipálatlansága nemétől, az elpazarolt, feláldozott nemtől. A férfi nemi sikeressége az elbeszélő kultúrában mindig baljós és kísérteties, a nemileg sikertelen férfi hősiesebb, kulturálisan sikeresebb, mint Don Juan vagy Casanova. Melankólia és nosztalgia egészen különös és varázslatos egysége közegében ábrázolódik a férfi, aki megmenekült a nőktől, s a szépnemnek legfeljebb illő távolságból „élvező” szemlélője (*Hulot úr nyaral, Nagy-bácsim*). A nők, akik kegyeikben részesítik a szalonoroszlánokat, ugyanakkor nem becsülik őket sokra, és nem maradnak meg mellettük. Már az Odüsszeiában megjelenik a varázslónő férfiállatkertje, s még a westernekben is az a férfi értékes, aki elmegy, nem az, aki a nők körül kering. Az a férfi, aki csak hódít, csábít és nemz, a termékenység szimbolika rabja, a Nagy Anya fel nem nőtt fia, a női természet függeléke és segédeszköze, nem az ember másik fele. A termékenység szimbolikától emancipálandó férfitől azt követeli a primitív fantázia, hogy kivonuljon a világba gyilkolni, míg az anyaistennő fiúszeretői, a nárcisztikus, virágneveket viselő, lányos vonásokkal bíró „szép ifjak”, a nők játékszerai. Az orgiák, amelyeket rituális kasztráció követ, megfelelnek későbbi kultúrákban az olyan nemi aktusoknak, melyekben a nők, akiknek csak „az” kell, fogyasztói módon viszonyulnak a falloszhoz, nem törődve a falloszhordozóval. A nemi aktus a falloszt kasztrálja (felszámolva mint támadó fegyvert és dominancia szimbólumot), a „lélek” tekintetbe nem vétele pedig szintén kasztráció, a tekintetbe nem vett személyiség mint fölös függelék lemetélése a falloszról. A szép ifjú sorsa fallosz-sors: az aktus érdektelenné, használhatatlanná teszi. Ezen a szinten csak a duzzadó, burjánzó hús beszél, a lélek hallgat, a férfi pedig „összemeget” az aktustól, míg a nő „megdagad” tőle. A női nemi szervek az aktus után teltebbek, s e tendencia a vég nélküli nyereség képét ölti, az élet magreakciójaként: az egész nő gyarapszik és kettőződik a termékenységben. A termékenységkultusz logikája szerint a termékenység előfeltétele az áldozat: „a földnek vért kell innia...” (Neumann. uo. 55. p.). A fallikus „szép ifjú” (Attis, Adonis, Tammuz, Osiris termékenységi rituálébeli minden megfelelője) rituális feláldozása helyébe állatáldozatok lépnek, az állat azonban, mint az Odüsszeiában, a nők rabját, a szexualitás rabját is jelenti. Ha a férfi csak egy fallosz, akkor a vére is csak ondó, melyet a földnek (anyatermészetnek) fel kell innia, a halála tehát csak egy felfokozott nemi aktus, a teljes kiürülés a természet szempontjából a teljes felhasználá-

lás képe. Ha az anya nem választja le lelkiileg idejében és tapintatosan az utódot, akkor a felnőni nem tudó ifjú egyfajta nemi nyúlvány marad: anyai fallosz. Nemcsak a „szép ifjú” anyai fallosz, a nő férfinyúlványa. Hasonló a törtető teljesítményember sorsa is, ha azt nem a maga tehetsége és érdeklődése, hanem az anyai ambíciók határozzák meg, az anyának akar bizonyítani, anyai álmokat valóra váltani (*White Heat*). Walsh filmje az anyafia sorsának nem alantas vonatkozásait firtatja, tragikus szépséget is lát ebben az elementáris és bonthatatlan viszonyban, mellyel nem versenyezhetnek a véletlen szeretők, az önző világ jöttmentjei. Cody (James Cagney) az utolsó akció, a végső győzelemnek szánt végső vereség során felfelé menekül: „Made it, Ma! Top of the World!” – kiált vissza, amikor felrobban az olajfinomító tetején.

A termékenység istennő, a kőkori Vénusz az ég oszlopa, a világ közepe, búcsújáráhely, megtestesült chthonikus életprincípium, oltár, melyet a búcsújáró férfiak életnedvükkel mint áldozati ajándékkal locsolnak. A nő akkor tudja megtestesíteni az élet és termékenység forrásait, ha váltakozó férfialakokkal korrelálva jelenik meg a kultuszban és szimbolikában, miáltal azonban egyik sem tud felnőni mellé. A nyers erotikában, az élet továbbvitelért vívott nemi háborúban ezért a női nemi szerv a gyilkos kultusz oltára és a férfi az áldozat. Ez készíteti aztán a férfinemet az életprincípium elleni lázadásra, melynek primitív foka az ölés, magasabb foka a szellemi princípium felfedezése és szembeállításra mind az életprincípiummal, mind az öléssel.

A szerető férfi a szexben éppúgy fel nem nőtt szerephez kerül, mint a Nagy Anya szeretete rabságába bezárt gyermek. A nő visszaveszi a férfit a nemi aktusban a combai közé, az infantilitás terébe. A nőt nem nyeli el így az eredet a szerelemben. Hányszor hal meg a férfi a szexualitás kivitelezése során? A szépfiú, a szalonok és ágyak lovagja, a szexfétis lovasa elmerül születés és halál, nemzés és ölés, közösülés és bántalmazás birkózásában. Nemcsak a szerelem fizikai eredménye, az erektált fallosz szerelmi „halála” nárcisztikus sérülés, mindez egy nagyobb sérülés előjele. Az én orgiasztikus halála is a termékenység- és halálkultusz tartozéka, akárcsak a férfiaság halála, mely fallikus erő nem tudja magát felfogni termékenységgént, s csak a halál által olvadhat be a termékenység körforgásába. A szerelem eksztázisa kioltja mindazokat a kultúreszközöket, amelyeket a férfi, a biológiai „második nem”, aki a biológiai első nemet társadalmi második nemmé szeretné tenni, szembeállított a női termékenység biológiai fölényével, s amelyeket a nő mind megszerzett, míg a férfi nem szerezhette meg a nő előnyeit. A férfitudat „feladja a kéjben énszerűségét, és visszatér az énszerűség előtti létezés, a Nagy Anya ölébe” (Neumann. uo. 599. p.).

„Minden biográfia és kozmogónia kezdete az incesztus.” – mondja Paglia (*Die Masken der Sexualität*. Münchjühen. 1995. 76. p.). „A férfi, aki a neki rendelt nőt megtalálja, az anyjára talál.” (uo. 76. p.). Az anya, aki elmegy, szüli ezzel a szorongást és a vágyat, melyek kezdetben teljességgel egyek. Ezzel a veszedelmes anyai örökséggel később a „céda nő” sáfárcodik, a nő aki „jön-megy”, „bóklászik”. Míg az állhatatlan férfi idegenben kalandozása nem asszociálódik a nőben a személyiség kezdemények teljes szétesésével fenyegető anyai eltávozással, a férfi esetében elkerülhetetlen ez az asszociáció (melynek rendszerét nevezhetjük Othello-komplexusnak). A férfi részéről ajzó eszközként hat a nő erotikus túlhatalma. Az anyadémonok és termékenység istennők promiskuitásának képei afrodiziákumok. E vágy- és rémképek a nőnek tulajdonítják a természet minden erejét. A termékenység kultuszok orgiái és a templomi prostitúció, a prostitúció mint „pogány misztérium”, olyan női kapacitáso-

kat fejeznek ki, amelyeket a mindennapi életben a lélek és a kultúra elhárító mechanizmusai kivédenek. Masters és Johnson kísérletei szerint a nők gyorsan hozzászoknak a véletlen partnerekkel végrehajtott nemi aktusokhoz és jobban élvezik őket, ezek kevésbé viselik meg őket mint a férfiakat (vö. Buda Béla: A szexualitás lélektana. Bp. 1977. 32-34. p.). Ezzel azonban a „céda nő” erotikus hatalomnövekedése, úgy látszik, hosszú távon, tömegesen riasztja el a férfiakat az együttéléstől. Megjelenik a homoszexualitás egy másodlagos, kulturális formája, a „céda nő” által megkínzott férfiak kölcsönös vigasztalásaképp.

2.5.2. A széplélek és a szent

A Nagy Anya, a termékenység istennő, a szexualitáson uralkodó, a férfit alávétő nő: szűz és kurva. A kettő egyenértékű kifejezése a nő függetlenségének és a férfiak felcserélhetőségének. A szüzesség autonómia és nem anatómia. A szüzanya kezében a gyermek a nő öntükrözésének eszköze, nem az apa képe. Ez nem jelenti, hogy az anatómiai interpretáció nem releváns, hisz a Nagy Anya képe hosszú szublimációtörténeti fejlődést tanúsít, a termékenység istennők disznó-alakját leváltja a tehén-alak, miközben a férfi bikává válik (Neumann. uo. 73. p.). A kereszténységben a Szüzanya fia női értékeket hirdet meg, s beharangozza az ölk, barbár férfiasággal protestálók érájának végét. A szüziességnek ezért itt anatómiaivá kell válnia, a fiú pedig, bár külsőleg többnyire emlékeztet még az adoniszokra, szakít a Nagy Anya fiúszereplőjének vonásaival, szembefordul az erőszakkal együtt az erotika világával is, s meghirdeti a szublimációt, melyben végre emancipálódhatik a fiú az anyával. A testi mindenhatóság nem lehet a nő öröksége a férfi számára, a lelki azonban igen. A hódítók a férfiakat megölik, a nőket megtermékenyítik: szelekció és kombináció oppozíciójában, mely egyúttal katasztrófába fulladt múlt és jövőkeresés, katasztrófából kivezető utak keresésének oppozíciója, a természet és a történelem a nőt a kombináció herionájának szánja. A szelekció hőroza destruktív, a kombináció heroinája konstruktív úton keresi a mindenhatóságot: az a harc, ez a kommunikáció útján.

Orfeuszt Ízisz sikertelen örökösének láttuk, Jézus pedig azt ígéri, megvalósítja, ami Orfeusznak nem sikerült. Jézus mindannyiunknak ígéri a privilégiumot, amit Orfeusz magának akart biztosítani, szeretteink viszontlátását. Ízisz a biológiai immanencia ígétét fejezi ki, Jézus a metafizikai transzcendenciáét. A költészet azt, amit a szellem itt és most nyújthat az életnek. A költészet összefonódik a szerelemmel és a halállal, a vágy és a gyász érzéseinek kidolgozásaképp. A művészlélek, a „széplelkű ifjú” a termékenység szimbólika „szép ifjának” utóda. Jézus a Nagy Anya szelídített másával van korrelálva, míg a széplelkű ifjú újra a Nagy Anya bestiális formáinak ígézete alá kerül. A művészléleket a nyárspolgárok mindig kasztrált nőférfinak tekintették, s a társadalom perifériájára utalták. A romantikában a nyárspolgári ellenszenv által reávetített vonásokat stilizálja tragikusan pozitívvá a költői képzelet. A művészet és a vallás kezd versengni az életre és halálra ítélő testiséghez kapcsolódó, s a nemi vágy által a halálfélelemhez hasonló erővel aktivált szorongásokkal való harcban. A vallás a szellemnek és a férfinak vindikálja azt a hatalmat, mellyel a természet a nőt ruházta fel, s neki is csak testi természetét, míg a költészet megelégszik a pótkielégüléssel, de amilyen mértékben ez őt magát sem elégíti ki, olyan mértékben válik a nőt dicsőítő szerelmi költészetté.

A Magna Mater alakjával párosított „szép ifjak” áldozatok, ezért a Nagy Anyának kell felszámolnia, lefokoznia magát, s csábító és hatalmi jelekkel felszerelt monstrumból

szép ifjú nővé válnia. Botticelli Vénuszáról már le van választva, mint csupa olyan elem, amelyből kilép, a kagyló és a tenger. A Nagy Anya gyakran fallikus attribútumokkal van felszerelve, de a fallikus-narcisztikus férfitípus a maga egészében a Nagy Anya fallosza. Ezért folyamodik, a természeti nőiséggel szembekeült férfi a szemérem, a szellem, a szublim viszonyok és a szépség szemlélődő kultusza kerülési stratégiáihoz, a félénkséghez. A túlburjánzó, groteszk nőiséggel szembeállított szemérmes szépség azonban csak akkor véd meg a nyers terrortól, ha a nő tulajdonságaként jelenik meg. Ezért a szűznek makulátlan szépségnek kell lennie, mely szemérmes és tiszta szépség, az alantas és vad élményektől, a triviális tapasztalattól, az elhasználó időtől, a lefelé homogenizáló kiéltiségtől való érintetlenség kifejezéseként a szüzesség újabb, harmadik értelme. A gyermeki ártatlanságban osztozva változik a Nagy Anya kis Nagy Anyává. Mi a megsokszorozott értelemben szűz vagy kis Nagy Anya szemantikai teljesítménye, mely léttörténeti fordulatot hoz? A fordulat az, hogy az anya a gyermek tükre és szolgálója. Ez az eredeti állapot megfordítása, melyben a gyermek az anya önkifejezése és a szexdémon játékszere, önkielégítési eszköze, akárcsak a „szép ifjak”, eldobott szeretők. A szexuális partnerrel korrelálva egykor félelmes és pusztító anyaistennőt így végül a gyermekkoreláció humanizálja. A gyermek az, akinek mindent odaad, így isteniségét is neki engedi át. Dajkáló funkciója az eredeti széttépő funkció sikeres megfordítása. Nem vérét veszi, mint a termékenységrémek, hanem mellére veszi, tejét adja neki. Az, hogy a klasszikus elbeszélés korában vagy a mai indiai filmben mint a klasszikus elbeszélés orientális-barokk örökösében mellékszerepet játszanak az anyák, nem a posztmodern szexmániájához hasonló okokkal magyarázható. A kis-nagy-anya öröksége összkulturális vonzerőre és jelentőségre tesz szert.

A szép ifjút az is fenyegeti, hogy a Nagy Anya karikatúrájaként, túlszép ifjúként, groteszkké válik. Mivel a fogyasztói társadalomban az anya fallikus nővé, élveteg fogyasztóvá és hideg harcossá válik, az erre specializált intézmények és szakemberek átveszik a gondoskodást, az anyahiányban és pótanysai elnyomásban duplán szenvedő férfi divatbábként, túlérzékeny hipochonderként és szórakozásmániás önkényeztetőként is az egykori szép ifjú groteszk utóda. Egy totálisan művi közegben az ember elveszti saját nemét, de nem tudja megvalósítani a másik nemet, mert mindenki csak abban tud hinni, ami nincs, felcserélni szeretné léte anyagát, nem építkezni kíván belőle. Mindezt a nyugati film idealizálni próbálja, míg a keleti film a benne rejlő tragikumot is észleli (*Isten veled ágyasom*).

3. BEAVATÁS

(Az anyaprincípium megfőkezése)

3.1. Az anyaviszony bomlása

A természeti totalitarizmus, az anyai őshatalom társadalmi megfőkezésének előzményei az anyaviszony immanens bomlásának jelenségei. A magzat az anyaméhben a mindenoldalú ellátottság, tehermentesítettség állapotában van. A teljesség és tökély őszpózíciója a kettő eredeti egységének függvénye. Az anya a kozmoszt szűri és képviseli a gyermek számára: az eggyel való összeolvadás a mindennel való összeolvadás, lebegés a világ otthonos közepén. A születés traumája nemcsak szorongattatás, a szülőcsatorna mint visszaút nélküli átjáró egyben a lineáris idő kezdete, kiűzetés a világ közepéből a perifériára, a többi számkivetett lény közé, hogy harcoljanak egymással a létért, amely eredetileg egy átfogó és mindenható lény ajándéka volt.

Az orális stádiumban az összeolvadás már csak punktuális, csak a táplálékáram köt össze, nem az átfogó belefoglaltság és a véráram. Anya és gyermek már nem egy szinten vannak, megindul a harc és kizsákmányolás drámája, követelőzés és cserben hagyás. Belépünk a harc és alku világába. Nincs még ellenfél, rivális, de a barát bármikor ellenféllé alakulhat.

Az orális stádiumban az anya már és még nem adott, átfogó testként már nem, áttekintett személyiségként még nem jelenik meg, az anyamell dominál. Az anya nem az átfogó és védő őszkozmosz többé, csak az elveszett őszkozmosz szimbóluma. A mell már csak az egység szimbóluma, a megélt, teljes egység jelei a belőle kilépett számára már csak a rabság, fölfaltság, önlét nélkülség fenyegető jelei, rémképek.

A paradicsom az anya, a születés a kiűzetés, s az apa a paradicsomot birtokló, visszavevő istenség. Két ember nem külvilág, csak összeforni vágyó pólusok, csak a harmadik, aki elvitatja egymáshoz való feltétlen jogukat, alapítja a külvilág közegét, melynek tilalmai taszítássá alakítja a vonzást.

Az anya az első ember. Megjelenése megfoghatatlan, eltűnése katasztrófa, míg az apa messziről jött ember, akinek megjelenése kaland. Az anyának eltűnése – rossz – szenzáció, az apának megjelenése – jó vagy rossz – szenzáció. Az anyaviszony egy alternatívátlan viszony, míg az apai életter nagy alternatíva gyarapodást jelent.

Az anyáról leszakadó ember, az anyátlan ember a külső vezető, az apa hatáskörébe kerül. Az apa azonban nem gyermekrabló, ugyanannyira megmentő, megváltó is, mert az őszvalóság distancia és alternatíva nélküli mivolta elviselhetetlenné válik, s a benne élő erők felszabadítóra várnak. Anya és én viszonya kezdettől konfliktuózus, a jó anya elébe megy a szükségleteknek, a rossz anya figyelmetlen és gondatlan, vagy a túlgondozással nem hagy teret az aktivitások kifejlődésének. Így minden anya időnként rossz anya, mert a gondatlanság és a fejlődésgátlás, az árvaság és a felvigyázó terror között táncol borotvaélen az anya-gyermek viszony. Jó és rossz anya egysége az áruló; jó és rossz én egysége a bukott, a kárhózt, az, aki élőszködik az anyán, csalódást okoz az anyának vagy túllázad ellene. A viszony

mindkét fél számára tele van buktatókkal, de a konfliktusok az őszvalóság sorsának velejárói. Az énkedeményeket ambivalenciák szaggatják szét, az ember szeretne gyerek maradni és vágyik felnőni; szeretné ösztöneit kiélni és élvezni a felnőttek elismerését; nemét megtartani és élvezni a másik nem előnyeit (Bettelheim: Die symbolischen Wunden. Frankfurt am Main. 1990. 100. p.). Jó én és jó anya nem talál egymásra, a jó anyán a rossz én élőszködik. Minél többet nyújt az anya, annál inkább elkényelmesedik a szeretett fél. A szeretet korrumpál. „A nők, anélkül, hogy észrevennék, úgy tesznek, mint aki a vándorló mineralógus lába elől eltakarítja a köveket, hogy meg ne botolják bennük...” – írja Nietzsche (Menschliches, Allzumenschliches. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. I. Frankfurt am Main – Berlin – Wien. 1976. 661. p.). Egyszerre a legjobb anya tűnik a legrosszabbnak. Jó én és jó anya szeretetének reménytelensége arra utal, hogy a viszony megérett a változásra. Rossz én és rossz anya sokkal inkább egymásra talál: küzdhetnek, titánok harcát vívhatják. Az anya által megszemélyesített őszvalóság lakójának sorsa a kiűzetés, a lét békéjének elvesztése és a lét-harc világába való beavatás.

3.2. Lázadás az elnyelő erők ellen

Az elhagyott életstádium úgy jelenik meg a fantáziában, mint alul maradt, de lesben álló elnyelő hatalom, pokol, mocsár. Az elnyelő hatalmak fenyegető visszatérése az elnyelő szörny, a gyomor-rém. A beavatás a mindent elnyelő őstörténés örökös deszublmatív kísértéseire ráépített mesterséges megfordítás, mely a vágatot, bevágást, metszést, nyílást, határt a nőtestből az időbe helyezi át, megteremtve a múlt vagy haladó, minden esetre tagolt időt, történetté alakítva a lét körforgását. Most már nem a nő szüli a gyermeket hanem az időnk szüli önmagát. Az ősteret az anya aktivitásai töltötték ki, az időteret az én aktivitásai: az énré várnak. Az anyatérhez az én idomult, az időtér az énhez idomul. A születés traumája lét és nemlét küszöbét tükrözi, de csak tükrözi, nem maga a küszöb, a születés csak határátlépés, nem a semmiből keletkezés. A semmi azonban üldöz egy életen át, a megszült meg nem szültté válik, az élő halottá, mégpedig önként, hogy legyőzze a fél-létet, a nemlét belülről, ernyedésként és fásulásként támadó hatalmait. A mesékben a hős kezdeti veresége olyan stádiumot képvisel, melyben túlsúlyban vannak az elnyelő, bénító, az öntevékenységi igényére ránehezülő erők. Hív a cselekvés, a vállalkozás, alkotás, konfrontáció, tapasztalat, és üldöz a fáradtság, a fájdalom, a melankólia, a restség. Hív az ébredés, az éberség, az élet mint álom pedig visszahúz. Hív a felnőtttség, visszafog, megköt a tétovaság, félelem, kényelem, tehetetlenség, tanácstalanság. A lázadás elmaradásának eredménye „az öregedő testben megrekedt örök kiskorúság” (Johann Jakob Bachofen: Az anyajog. In. Bachofen: A mítosz és az ősi társadalom. Bp. 1978. 131. p.). Bachofen még nem észlelte, hogy a tehetetlen infantilizmus és a kivénhedt perverzítás, melyek közül kimarad az élet, egész civilizációk vagy korszakok sorsa lehet. A kései kultúrában ezt pozitív utópiává igyekszik átstilizálni a fantázia: *A Gyűrűk Urában* a törpék és a vénék a cselekmény meghatározói, a felnőtt periférius alak.

Ugyanez az anyai világ, mely elnyelővé torzul, mivel az ambivalencia sem szűnik, idillként is megjelenik. Sötét, undorító küldött jelenik meg, aki elszólít az agrár idillből, a glamurózus anyai világból (Campbell: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt am Main.

1978. 58. p.). Első fokon az anyai portáról szólítja el a sorsára váró ént, magasabb fokon a dajkáló társadalom komfortjából. Mivel az anyai világ iránti beállítottság is ambivalens, kétértelmű a messzeségbe hívó felszabadítók szimbolikája is.

3.3. Apák, öregek, zsarnokok megváltó megbízatása

George Waggner *The Wolf Man* című filmjében az anyai cigányasszony megérti és védelmezi a farkast, a nagyúri apa megöli, de ezzel visszaadja emberi formáját. A teljességgel feloldó anyai iszonyattól szabadít meg az apai borzalom. Iszonyat és kéj összefüggése helyére lép borzalom és dicsőség, sőt borzalom és öröm, majd borzalom és megnyugvás összefüggése, a legjobb és legrosszabb széttepettsége helyére jó és rossz egyensúlya.

A nővel összefonódott gyermekért el kell jönnie a férfinak. A gyermekségnek véget vető férfi az öregek világának követeként érkezik. A testi egységnek véget kell, hogy vessen a testtelen relációvilág szőlítése. Bachofen az anyajogot a vér, az apajogot az intézmények jogaként fogta fel. A végzet világát leváltja a megállapodásoké. A szilárd rendek egyben módosíthatóak, csak a folyékony világ módosíthatatlan. Csak szilárd talajra lehet építkezni.

Az anya elleni lázadásból más jön létre, eredményeként más fogan meg az egyénben és más a társadalomban, mert ez a lázadás az egyéniesülésnek és a társadalmasulásnak is mozgatója. Az anya elleni lázadás társadalmi eredménye a despotikus törvény. Ez jön el, hogy a törvény előtti anyai világból kiemelje a társadalmasítandó egyedet. A beavatási szimbolika alapja az anya elleni lázadás, de az apa elleni későbbi lázadás is táplálja. Az anya elleni lázadásból fakadnak a szimbolika férfias, despotikus, az apa elleniből csoportkohéziót erősítő demokratikus vonásai. Az anya elleni szövetség despotikus, mert a csábító anyánál nagyobb hatalom szükséges az önállósodás útjára vezetőként. Az apa elleni szövetség demokratikus, ami a csábítás ellenében alapított hatalom igazságos elosztását jelenti. A társadalom mint az anya elleni szövetség alapítása csak a beavatás legprimitívebb érzelmi rétege, amelyre ráépül a nevelés. A *Cimarron* az anyától való búcsúval kezdődik, a harcokkal folytatódik és a rendezett társadalom képével zárul, amelyben a munkává szelidült harc helyet ad az értő emlékezetnek. Az öntevékenységek első impulzusa segítségül hívja az őskomfortból kiragadó despotikus törvényt, a kulturális impulzus azonban messzebbre mutat: a szeretet és a gyűlölet despotizmusát is meg kell haladni az alapított szövetségben. Nem az ödipális konfliktus gyilkos testvéreinek szövetsége a társadalom, mondja Bettelheim (*Die symbolischen Wunden*. 163. p.), hanem az együtt ujjászületetteké. De ez az együtt ujjászületettség csak a természeti felolvasottságból vált ki, a despotikus szerveződés segítségével, mely utóbbiból is ki kell az egyénnek váltania magát. A *Django* elején a nő egymást váltó bandák erőszakos cselekedeteinek tárgya, amely helyzetből erőszakkal kell kiváltani őt; még nem jött el az ideje. Hasonó periférikus szerepet játszanak a nők a *Sirokkó*-ban. A *Csend és kiáltás*-ban az ő idejük eljövételére és stratégiájuk igazolódására várnak. A *Szegénylegények*-ben ezzel szemben a nő helyzete a *Djanganón* is rosszabb. A női én, identitás és szerep elemzői gyakran utaltak rá, hogy a nő azt képviseli, ami magától megy, míg a férfi annak szeret nekimenni, amit erőltetni kell. A nőt az vonzza, aminek minden mellette szól, míg a férfit a szükséglete az ellenállás és alapítás. Az ilyen megállapítások östendenciákra utalnak, differenciális alapmodelleket világítanak meg és nem szabad individualitásokat. Minden esetre, ha valamilyen szinten igazak,

ezek is arra utalnak, hogy a férfitörvény indítja a harcot a természettel. Mintegy kioperálja első szinten a társadalmat a természetből, később pedig az individuumot is a társadalomból, melyet magasabb szinten szintén elnyelő, asszimiláló közegként fog fel. A törvény kezdete nem az apa, hanem az anya elleni szövetség, de ez a törvény despotikus törvény. A Freud által ábrázolt csoport szervezete az apa egoizmusán alapul. Ez az a korlátozott és hierarchikus szolidaritás, mely a belső viszonyok feszültségeivel és lemondásaival terhes módon, külső ellenséget, vagy amennyiben az nem adódik, külsőnek nyilvánított belső tényezőt azaz bűnbakot kell hogy igénybe vegyen az egységesülés érdekében. A wuxia leggyakoribb tárgya az egoisztikus hierarchia legyőzése általi alternatív csoportképzés, mely helyet ad az individualizáció perspektíváinak. A korlátlan egoizmus a korlátozott szolidaritáson át halad a jövő átszellemült formái felé. Egy fejlődés első nagy mozgatói az érdekcsoportot más érdekcsoportokkal szemben lehatároló és az agressziót kifelé elterelő atyaalakok.

Az anya az elbeszélésekben gyakran egyáltalán nincs jelen, mert érája azt a világot képviseli, amelyben az ember összeolvadt a létezéssel, az anya is kozmosz és a kozmosz is anya. Ezért jelenik meg az atyai figura elküldőként, mint aki felrobbantja ezt az eredeti egységet. Tumak az atyai zsarnokkal való konfliktusa következtében indul neki a nagyvilágnak, harcol meg a szörnyekkel, és találja meg az út végén a vágy tárgyát (*Egymillió évvel Krisztus előtt*).

Csak a despota legyőzéséből születik új törvény. Az anya elleni lázadás a törvény, az apa elleni az új törvény születése. Cecil B. de Mille *Tízparancsolata* az anyát kvázi-anyára cseréli, az apát pedig – Mennyei Atyaként – a mennybe távolítja, így csinál helyet a történelem születésének. A fantasztikum élményében még összekeverednek a dajkáló lét és a dajkáló anya, míg a kaland élményében az eredeti létformától emancipáló törekvések, és az új létformában, a harcos külvilágban való helybiztosítás problémái dominálnak. A kalandfilmben azért nincs nagy szerepe az anyának, mert maga a kalandfilmi műfajrendszer a lelki-szellemi kivonulás modernizált-szublimált formája. A mozi olyan „bent”, amely külsőbb a külsőnél: az otthonnal szembeni nagyvilág. A mozi ebben a tekintetben az anya konkurense és leváltója, a lélek újraprogramozója, ezért vált olyan fontossá a kamaszkor számára a XX. század elején, s ezért jelenthettek a filmek a kamasz számára olyan intenzív élményeket, melyeket a filmet felnőtt szemmel újralátva nem tudott reprodukálni. A mozi kettős értelemben kihívó – méghozzá kezdettől fogva. Azért kihívója a hivatalos kultúra cenzúrájának és a banális érzékenység, a köznapi lélek kényelmi cenzúrájának is, hogy közvetítse a nagyvilág szólítását, vagy ha már ilyen nincs, mert egységesített világunk már nem elég heterogén és differens, legalább az érzelmek és élmények szélesebb spektrumának kockázatát vállalni bátorítson. Ezért védelmezi Tóth Árpád – a nyárspolgári cenzorlélek botránkozásaival szemben – már 1912-ben a mozi borzalmait: „És örök igazság marad, hogy a lelki gazdagság, a jót, rosszat, kedveset és megdöbbenőt, förtelmet és idillt végigpróbált – esetleg, s itt ez a fontos, csak műremekeken és mozielőadásokon át végigpróbált – lelki gazdagodás adja az igazi lelki bölcsességet és lelki jószágot. A minden úgynevezett ’kártékony’ impressziótól elzárt, megóvott ’hófehér’ tartalmú lélek – ezer a példa rá – a legostobább, legértéktelenebb, legkorlátoltabb áljószágot és álbölcsességet produkálja.” (Tóth Árpád: *A mozgófénykép borzalmi*. In. Kenedi /szerk./: *Írók a moziban*. Bp. 1971. 382-383. p.). Az elfoglalt, hajszott, eltompult menedzservilágban egyre több funkció marad a mozira majd a képernyőre: elringató anyagép és felrázó apagép. Az első születés előtti állapotba, az élet előtti barlang békéjébe és biztonságába hívja meg a második születés utáni világ harcos tágasságát.

3.4. Férfi szül férfit

A beavatási rituáléban nem nő szül, hanem férfi, és nem egyén, hanem közösség. A beavatási rituálé a társadalmi nem eszméjén alapul: nem elég fizikailag férfinak születni, a férfinem mellett kell dönteni, sőt ez sem elég, a döntést fáradságos próbatétel követi. Klütaimnesztra azt teszi amit a Magna Mater általában, Oresztész azonban, amikor megöli az anyát, felfüggeszti a Nagy Anya állandósága és a férfikommutáció törvényét. Az eredmény a személyiség szilárdsága, az énépítés lehetősége, az idegenség, parancsokhoz és ideálokhoz való hűség. A beavatás kifogja az egyedet a természeti folyamatok sodrából, s a Nagy Anya melletti férfikommutációval szembeszegezi a társadalmi struktúrát, melyben mesterséges rendek törvénye, tekintély és engedelmesség, parancs és teljesítés, illetve jogok és kötelességek kölcsönössége és rendszere biztosítja az egyed pozícióját. Jogok és kötelességek, szabadság és rabság mind szimbiózison túli értékek, melyeken innen nincsenek alternatívák, amennyiben a lét a „még-nem” foglya.

A *Herkules*-filmek hőséne el kell hagynia az agrár idillt, s megjárni a háború és a pokol útját. A beavatás mint második születés, férfi által a férfivilág számára való születés, melyben az egyed meghal gyermekként és újjászületik férfiként; elszakad az anyától és belép a férfiközösségbe. Megrendül az anyával való testi egység és folytonosság és megszületik a tradícióval való szellemi folytonosság. A beavatás a természet kimondhatatlan titkaival szembeállítja a társadalom ki nem mondott titkait, a tudattalannal a titkos tudást. A tudattalan szendergésével szemben a titkos tudás a fokozott éberség igényét képviseli. Az infantilis fixációk, a szenvedő szükséglet és a gyermeki követelés világából, a múltból kilépve, át kell lépni a cselekvés küszöbén, a jövő kapuján. A beavatott meghal természeti lényként és újjászületik szellemi lényként. A *Nyugalom* című filmben, melyben összeomlott az anyától való emancipáció, a szerető kvázi-exkrementum. A *Human Centipede* ezt a tendenciát az interszonalitás általános exkrementalizációjává fokozza. A gyermek mint anyai fallosz korábban elemzett funkciója csak a lecsúszás kezdete. Az anyai fallosztól még teljesítményt várnak (*White Heat*), az exkrementalizáció stádiumában ez már nem követelmény. A dsagga ausztrál törzsből a beavatás része az anus betömése, a férfiak azt állítják, hogy ezután nem bocsátanak ki exkrementumot, azaz emancipálódtak a természeti determinációk fogságából (Bettelheim. uo. 173. p.). Az ösztön, sors, végzet és természet törvény egyeduralmával szembeállított értékek, a történelem, a tradíció, az ősök és a törvény értékei. A természet törvénnyel szembeállított új törvény pedig a természet törvény ellentéte, korrekciója: zsarnoki törvényként a közösség egésze hatalmaként, a szellem és szabadság törvényeként később az egyén hatalmaként jeleníti meg a korrekciót.

A beavatás a női dominancia és kontroll világának foglyát vezeti a férfi dominancia és kontroll világa felé. Bettelheim azt hangsúlyozza, hogy a férfit férfiak szülik (uo. 159. p.), a társadalmi nem eszméjét pedig azért tettük hozzá a problematikához, hogy jelezzük, ez sem elég, a beavatási próbatételben végső soron az egyén kell, hogy megszüljön magát, ez a végső próbatétel s a férfiak is most már csak bábák. Így a beavatási próbatétel a történelem egészében a mai napig bontakozó eszméjének végső lényege, hogy a más által szülnék önmaga által születté kell válnia. Az önmagát újjászületés narratív stilizációja a kaland, az ön-újjászület pedig a hős. Ezért kell a hősnek megharcolnia a széttépő és elnyelő erővel, elébe menni az őt üldöző lenni nem hagyó erőnek, az éretlenség erőinek.

A moziban a női dominancia közvetlen szimbólumai egyrészt az anyavilág szublim emlékeivé szelidülnek, másrészt a nőnek is emancipálódnia kell az anyától és meg kell találnia önmagát. A nőnek is le kell győznie az eredet dominanciáját, de egyúttal meg is kell találnia magában az eredet lehetőségét, nemcsak függetlenednie kell az anyától, egyenlővé is kell válni vele. A mozi indirekt társadalomkritikáját fejezi ki, hogy minél inkább közeledik a mű a presztízsfilmhez, ebből a női beavatási mitológiából annál kevesebbet mer, tud és akar megvalósítani, s annál inkább érzi a korábbi szakaszban keserű igazságnak a későbbiekben új eszménynek a fallizáció és exkrementalizáció „eredményeit”. A klasszikus elbeszélés az egész család filmje, a mai Hollywood tinédzserfilm-iparrá infantilizálódott. A kettő közötti Hollywood az európai művészfilm eredményeit próbálta megemészteni és a felemás midcult-filmmel kísérletezett. A mítosz az esztétikai értékek esztétikai funkcionál gazdagabb funkciócsoportként működő eredete, a midcult azonban a publicisztikai értékek irányában tolja el az esztétikumot. A midcult mindig egy elitescsoportnak az esztétikumra való rátelepedését fejezi ki, mely a maga ideológiai diktátumaival akarja korlátozni az ihlet végtelenségét és véletlenségét (a szovjet káderosztály is így telepedett rá a filmre, ezzel korlátozva a szovjet film amerikaival való versenyképességét, az amerikaiaknál ezzel szemben csak az Új Hollywood idején következtek be hasonló folyamatok). A mítosz az élmények korfeletti közös nevezője, a midcult az ideológiai divatokból és direktívákból merít. A kritikai és oktatási üzem érthető módon az utóbbit értékeli, amennyiben ráismer saját tanaira és leckéire, parancsolataira és előítéleteire. A mítosz soha sem „politikailag korrekt”, mindig zavarba hoz, mindig több van benne, mint amit „bele tettek”, a szerző kevésbé kontrollálja üzenetét és a társadalom is kevésbé szerzőjét, aki nem ideológusként lép fel és így nehezebben számonkérhető. Nem minden filmtípus válik mítosztörténeti alapténnyé. A hetvenes évek westernje pl. a midcult, nem a masscult terén hoz újat, ezért olyan típusokat teremt, amelyek más műfajokat visznek tovább, az új nők majd inkább a road movie műfajához járulnak hozzá. Az új férfitípusok is majd inkább a slasher műfajában vagy a szenvedélydráma új, lefokozott, kismaturalista formáiban találnak helyet. Ha egyrészt a moziban a női beavatási dráma mind nagyobb szerepét látjuk, másrészt azt is, hogy mind nagyobb az esély és a szerzői kedv ennek a kudarcában való bemutatására. A nő elől való menekülés felső foka a nő menekülése önmaga elől. Az antianya, vagy „örög”-lány, vagy „örök” lány nem az anyaság sötét aspektusainak felszámolója, hanem kaotikus erőinek ellenerők híján való érvényesítője. Amit a fallikus nő viselkedése tagad és rombol, azt genetikai öröksége és anatómiája mégis beleírja sorsába, így mindez nem küszöbölődik ki, csak feldolgozatlan marad, és sem búbjának, sem gondoskodásnak nem tud erőforrásává válni. Ezért a fallikus nők és antianya-típusok olyan lázadó csavargók, akik legfeljebb valami new-age-nyájban kötnek ki, többnyire ideiglenesen (*Néha a csajok is úgy vannak vele*), vagy pedig, ha hagyományos szerelmi és családi vállalkozásokra tesznek kísérletet, ez kudarcba fullad (*Rózsák háborúja*). A hogkongi film az örök lány figuráját a nő önmaga előli menekülése figurájából önreflexiója és önkeresése pikánsan ellentmondásos és végső soron patetikus alakjává dolgozza át (Ching Shiu Tung: *Swordsman 3 = A kard mestere 3*). Az utolsó nagy klasszikus melodramák egyike az örök lányt mutatja be Bette Davis személyében, aki ennek ellenére, megfosztva nemcsak jövőjétől, még múltjától is, s terrorizálva az új világot képviselő fallikus nő által, nemcsak a tökéletes úrnőt őrzi meg magában, hanem az új világban helyenincs anyai minőségeket is felmutatja, erő és gyengédség egységét (*Hush, hush, Sweet Charlotte*).

3.5. A narratív hőskultusz (A beavatás fikcionalizációja)

A beavatás fikcionalizációja több forrásból táplálkozik. A beavatás egyéni és életfogytiglani, s nemcsak a személyiséget szabadítja ki a természetből és bocsátja a társadalom rendelkezésére, a társadalom begyűrő hatalmai alól is felszabadítja, hogy végtelen (szerényebb kifejezéssel: nyitott) személyes fejlődéstér nyisson neki. Elveszti kötelező jellegét is, a személyiség számára minden szinten alternatíva nyílik. Választhatja az eredetet, a hűséget, a rabságot stb.

A hősmítosz fejti ki a beavatás logikáját. A hősnő fogalma és mitológiája másodlagos a populáris kultúrában a hőséhez képest, mert a nő készen kapja az anyától a nőiséget, míg a férfiaság az anya, az eredet elleni lázadás eredménye. (Mivel a nő készen kapja a nőiséget, az alternatív női és személyiségminták kidolgozását szolgáló női beavatás feltételezi az anya elleni lázadás – fiús – kerülőútját, ami el is maradhat, ezért a nősors kezdetén egy alternatívával, a sorsalapító hajlamok és döntések alkujával, azaz belső harccal is találkozunk.) A hősmítoszban a társadalom nevében győzi le az anyát a felnőtt férfikép, a beavatási rituálé pedig eme kép továbbadása. Ezért minden mesélés beavatás, a beavatási rítus emlékeztetője vagy napi adagja, mely az átszellemült társadalmak és az individualizmus körülményei között elnyomja a kollektivista explikációt. Egyre inkább előlegeznie is kell új fejleményeket, s a jövőbe avatni be, nem csak az „öregek” tradíciójába. A gyorsan változó világ beavatási élményeit évadról-évadra kell újrakölni. A mese kísérleti laboratóriuma legyőzi az öröklött rituálékat, s a mese hatásaként bekövetkező alkalmi és eredeti ritualizációk, a mesének az életre kisugárzó hatalmai megfordítják a folyamatok irányát. Az elbeszélés, mely eredetileg emlékeztető dózis volt az alapvető beavatási élményből, később, egy átszellemítettebb társadalomban maga az individualisztikus és szellemi szenvedélyként az egyéni élményválasztás és élményfeldolgozás hatáskörébe utalt beavatás. A tömegkultúrában megjelenik és mind nagyobb szerepet játszik a hősnő, s ez azért is történik, mert a nőiség alapmintáinak fent jelzett meghasonlásához vezető dinamikus társadalomban az anya nem tud egyszer s mindenkorra érvényes kész modelleket átadni.

Hőskultusz és beavatási rituálé jelzett kapcsolatával magyarázzuk a populáris kultúra Leslie A. Fiedler által elemzett nőellenességét. Az Egyesült Államokban, írja Fiedler, „a fegyver nagyobb tekintélyt élvez, mint a falosz.” (Liebe, Sexualität und Tod. Frankfurt am Main – Berlin. 1987. 296.). „A gyermek inkább az erdőben lesz férfivá, mint a bordélyban vagy a hálószobában...” (uo. 296. p.) Nagy fordulat az én szövetsége a harmadikkal a második ellen, a konkurenszel az imádott ellen: a harmadik, aki azonos ambivalens pozícióban van a vágytárggyal szemben, s ezért inkább vele lehet azonosulni, mint a vágytárggyal, ez a harmadik a megértő, a tükörkép, míg a vágytárgy – mint legkiélezettebben a film noirban – átalakul intrikus árulóvá. A harmadikkal való viszony könnyebben és természetesebben szublimálható, a barátok a szublimáció bajnokai.

A kamasz az asszimiláló ősvilág elől menekül a moziba, mely a kalandterekkel várja, melyekben, a megmerevedett, elmúlt viszonyok elévült tanulságait a jövőre erőltető családi érzelmi rabvilággal ellentétben, van módja megharcolni a szorongató erőkkal, s kibontani és megoldani a konfliktusokat. A kaland egyrészt olyan harcos férfivilágba való eltávozás, ahová az anyák nem érnek el, másrészt olyan konfliktusvilágba, ahol meg lehet

harcolni az elnyelő erők kihívásaival. Nem azt kell mondanunk, hogy pl. *A cápa* című filmben a cápa az anya, hanem azt, hogy a harcias férfivilágban sikerül izolálni, s kivonni az anyából az elnyelő erőt, s megharcolni vele, úgy hogy ez ne feltétlenül az anya elleni harc legyen. Rajta kívül kell legyőzni, legnagyobb alakjukban olyan erőket, melyek benne csak korrumpálnak, nem nőnek igazi kihívássá. A kalandokból végül olyan nőhöz lehet megérni, aki nem veszi el a férfiasságot, ellenkezőleg, igényt tart rá, s akiben a fekete mágia tiszta esztétikumává és etikummá szelídült.

3.6. A nő elől való menekülés modern eszkalációja

John Wayne a *Rio Bravoban* elbúcsúzik menyasszonyától, otthagyja a sivatag peremén, voltaképpen áldozatul az indiánoknak. Az *Elveszettek legendájában* ugyanezt teszi a beduin lánnyal, de őt újra megtalálja – pontosabban az őt – mert a beduin lány éppúgy azonos a meghódítani vágyott Afrika Anyával, mint a *Trader Horn* halott néger bajtársa a Kaland Szellemével. Wayne tehát a beduin lány felé fordul, amikor azt hiszi, elfordult tőle, felé indul, amikor azt hiszi, elhagyta, de mégis a szabadulni akarás a gesztus lényege, hogy miért, az pl. a *Cimarron* elején látható, ahol a nővilágot kompromittáló anyaterror az elindulás akadály. A hős és háborúja az anyavilág elleni lázadás. A *Szibériai rapszódia* hőse, miután győztesként tér haza a háborúból, nem ül babérjain, felfelé hajózik, egyre északabbra, a szűzföldek majd a sarki hó tisztasága felé. Leslie A. Fiedler koncepciójával szemben ezt a lázadást inkább látjuk feldolgozásnak, mint menekülésnek. A fantázia laboratóriumának beavató szellemi szérumokat készítő nagyüzemére annál inkább szükség van, minthogy a feleség olyan köldökszínorrá válik a társadalmi hatalmak, mint az anya az eredet s a természet és ösztön hatalmai szolgálatában (gondoljunk pl. az *Amerikai szépség* című filmre). Az operálni induló sebész felesége épp olyan értetlen és felháborodott (*Házasság*), mint a párbajra induló revolverhős felesége (*Shane*) vagy a háborúba induló katona anyja és felesége (*Air Force*). A túlszerető anya természeti, a konformista feleség a társadalmi olvasztótégely képviselője a férfiemancipáció narratív mitológiájában.

A szocializáció során az ember a kozmosznak társadalmi honfoglalásra, a társadalomban való helykeresésre ítélt küldötte (pl. így jelenik meg a hős a Richard Donner-féle *Superman I.* kezdetén). A munkába induló ember ezzel szemben a társadalomnak kozmikus honfoglalásra felszólított küldötte (pl. amikor a *Drums Along the Mohawk* elején Claudette Colbert és Henry Fonda elindulnak a kastélyból a sivatagnak, őserdőnek). A Leslie A. Fiedler által elemzett amerikai regényekben nem a nő mint feloldó természeti erő, hanem a nő mint társadalmasító elől menekülnek a férfiak. Az a háborús férfiszimbolika, mely kezdetben a feloldó anyai mindenhatóság elől menekül, a regényben ellentétes értelmet kap. Most a férfiak mennek ki az ősvilágba, sivatagba, őserdőbe, a nő kertje pedig megfékezett természetként áll szemben a nagy, vad, szabad világgal. A nő mint feleség és nevelő már nem a nemzés, a fogadás hanem a nevelés hatalmait képviseli, a kultúra kertészeként. A nő az önmegfékezés, a hatalom és kormányzat, technika és gazdaság, intézmények és sztereotípiák, és mindenek előtt a státusz-szimbolika és a fogyasztás képviselője az új mitológiában. A női konformitás-rituálékhoz képest a férfi háborúja természetközeli, így e szimbolikus szinten nő és férfi helyet és szerepet cserél. A nő, aki korábban a természetet jelentette az ellene lázadó és

előle menekülő férfi számára, most maga menekül a természetből, amelyet le akar győzni a szenvedélyes harcosban és csavargóban, az öldöklő és szeretkező férfiben. A férfi, aki a distinkció ősformáját, az ölést, majd szublimált formáit, a fogalomalkotást állította szembe a női vitalitással, menekülni kezd a termékenység steril formái, a termelés és alkotás elől, és keresni a természetet. A terror helyett a fogyasztás, a rettenetes apa helyett a frigid feleséggé szocializált rettenetes anya terrorizál. A nő, aki most a második természet, a tárgyi és mesterséges viszonyvilág dzsungellé lett hálójával azonosul, újra birtokba veszi a férfit. A *Daughters Courageous* vagy a *Magas Sierra* esetében a kalandor megfáradása szimptomájának tekinthetjük az egy-egy banális, szürke nő kisvilágában való megállapodás vágyát. A nő mint szülőanya a természet egész hatásösszefüggését saját hatalmi háttereként veszi igénybe, a nő mint feleség és nevelőanya a társadalom egész mechanizmusát tudja maga mögött hatalmi háttereként. A természeti fatalitással szembeállított mi-tudat birtoka szociális fatalitássá válik, a megfelelést és engedékenységet nyújtó és követelő nő zsákmányává. Anyaként a spontán mechanizmusok egyik rendjét képviseli a nő, feleségként a másikat, de mindkét esetben a békét, a természeti és sorshatalmakkal való kollaborációt, mely által ezek megtestesítőjeként léphet fel. Mindkét esetben az én kihasítottsága és magánya, szembeállítottsága és szenvedése szüntét, az oldódás lehetőségét ígéri. A férfi mind a vadon, mind a civilizáció érájában lázad a nő ellen, mert az, realitásérzékétől vezetve, mindig az erősebb oldalán áll. A nő mint feleség megint az erősebb oldalán, a második természet oldalán bukkan fel, ha az anyai és feleségfunkciók nem vitáznának benne, s az előbbi öröksége nem akadályozná meg, hogy a nő minden esetben a steril társadalmiság funkcionáriusnőjévé változzék. Ez a kedvezőtlen átváltozás pl. az indiai vagy a kínai filmekben nem is következik be. A keleti filmek a hagyományos női funkciókat is megőrzik, a nyugati filmek a nő akcióhőssé válását szegezik szembe a konformisztikus csábítással, mely ellen most már nemcsak a férfi, a nő is védekezni kezd.

3.7. Beavatás az önfeladás kultúrájába

Az atyai terrortól a csoportdemokrácián át, a tekintély törvényétől a kommunikáció törvényén át, a hierarchia törvényétől a kölcsönösség törvényén át vezet, de végül a csoport terrorjának degenerációjába vezet a beavatás története. Az ifjakat most nem a zord atya, hanem a banda, galeri és végül a vállalati team terrorizálja. A csoport feloldja a gátlásokat, csak egymás iránti rituális kötelességeket ismer, feloldja a kulturális igényeket és kötelezettségeket, az élmény fogalma a mámor fogalmára redukálódik. A posztmodern ember újra a hőselőtti anyajafia reprodukciója, de műanya fia, a társadalom, a fiatalok által fetisizált, állandóan újított, az öregek által már meg sem tanult technika a műanya, a divatos készségekre redukált kultúra mint csoportkultúra az átmeneti tárgy, az igazi anya pedig már csak mindezek reménytelen, perifériára szoruló riválisa. A régi beavatás bevési a közösség törvényét és új létrejövőbe emel át. A modern beavatás, amint az ötvenes évektől, az Egyesült Államokból kiindulva új, ifjúsági kulturális formákat öltve, az ifjúság és a kultúripar kölcsönhatása által formálva, és kikerülve a magas kultúra ellenőrzése alól, a beavatási fikciók mind infantilisebb formáit hozta létre, a kultúra mint egyetemesen érvényes információk kumulatív rendszere eszméjét feladva, a leghatékonyabb alkalmazkodást

ígéri a legfutóbb alkalmisághoz: ugrásra kész éberséget. Feladja a szellemi általánosságot, de megvalósítja helyette a globalizmust. Az előző nemzedékek általános érvényű értéknek hitték a Faustot vagy a Bovarynét, globális azaz mindenütt valóban jelenvaló „érték” ezzel szemben a hamburger. A hamburger, a coca cola vagy a rágógumi illetve egy-egy cigaretta márka végül sokkal többet jelent a kortársak számára, mint a Szentírás, a Nemzeti dal vagy a Kommunista kiáltvány. A modern beavatás nem a szellemileg kényszerítőként elképzelt valaminő általános humánumba avat be, hanem a globális, azaz mindenütt jelenvaló, mindent meghódító imperiális kultúrába. A globális kultúra egyetlen értékkritériuma a siker a hatékonyság. Minden törvény, melyet a despotizmus a rend érdekében vésett be, s melyek humanizációját a közös elrendezés eszménye később a belátásra bízta, végül a nevetség tárgya lett. A törvény mint gátlás akadály a gyors alkalmazkodásnak, el kell törölni minden értékrendet és morált. Kezdetben a beavatás kegyetlen eszköz, de a törvény az eredmény, a megfékezett ösztönanarchia vége és a kultúrált együttélés békéje. Ezzel az eszménnyel azonban a globalista imperializmus janicsárhada, melyekbe való besorozottságától az egyén esélyei függnek, nem tudnak mit kezdeni. Ma minden csábítással és tanulással, meggyőzéssel vagy játékkal, minden eszközzel a kegyetlenségbe avatnak be, s nem a kegyetlenség eszközeivel valami másba. A filmek a gonosz ragályaként (*Crazies*, *The Omega Man*, *28 nappal később* stb.), a gonosz titkos viláгурalma szerveződésekként (*Omen*) végül pedig az alternatívátlan gonosz infantilis ártatlanságaként (*A kukorica gyermekei*, *Kannibál bábik*) ábrázolják a globális, antikulturális beavatást. A beavatás individualizációja is visszajára fordul: az egyéni beavatást arra használják, hogy gyűlöltre, odacsapásra neveljenek, a beavatás célja minden kötöttségből kiszakítani, mindenkivel szembeállítani, felszórni mindenki harcát mindenki ellen. A kultúra a globalizmus janicsár-menedzserseregének kiképzőtáborává alakul. A XX. század hatvanas éveit jókedvű tömegkultúra szimbolikája baljósává, fenyegetővé alakult. A nevetés is durva, nélkülözi a szolidaritást. Az önmegvetés iskolájává válik a humor. A remake kísérletek kudarcra ébreszt rá, hogy a régi magyar filmkomédia minden társadalmi válságot feldolgozhatóvá és minden problémát megoldhatóvá minősítő kulturális önbizalma és értékbiztonsága valahol elveszett.

A csoport totalitárius, destruktív, homogenizáló s kultúrafeloldó hatásokat kezd produkálni, ezért védekező reakciók képződnek most már a csoport ellen. A beavatás kiavatássá válik, a kultúra önfelszámolásává, az új próbatételek azt teljesítik, amit Thomas Bernhard kioltásnak (korábban Hamvas Béla létrontásnak) nevezett. A szellemi érzékenység védekezik, a művészetben az ötvenes évek óta gyarapodik a szelf-halál szimbolikája. Miután a beavatás fikcionalizálódik, a művészet dichotomizálódása révén megjelenik a törzsi kultúra titkos társaságainak megfelelő beavatási szint. Mivel azonban a kultúripar, különösen a posztmodernben, a magas művészetet is felszívja, a lázadás visszavonul a privát, szemlélődő, kontemplatív szubjektivitásba. A kontempláció és meditáció hagyományos vallásos tradícióira is lecsap a kultúripar, de nosztalgiájuk is a kiútkeresés jele. A meditatív és misztikus nosztalgiák egy őshorizont-vágy, kései kulturális és lelki stádiumban reprodukálódott anyavilág-vágy újjáébredéséről tanúskodnak, mely azonban most a magasabb beavatás világaként, a szublimáció radikalizálásának ígéretként jelenik meg és nem nyilvánvaló regresszióként. Így értelmezhetjük a két nő elszállását a *Swordsman III.* (*A kard mestere 3*) végén, vagy Ronny You: *A kard mágiája* végén a szeretőből ősanýává vált nő elszállását, és a reá, farkasasszony és angyal egységére való örökös várakozást. Lehet ez egy öreges, miszticista

vágy, elvágyódás magából a valóságból, de lehet kezdeményezés is, elszakadni a tömegdekadencia fetisisztikus értékeitől, a teremtmény kultúra új vállalkozásának érlelődési formája.

A természet túl nagy feladattal terheli meg vagy túl nagy erővel ajándékozza meg a nőt (a kettő ugyanaz), ezért a társadalmat szervező másik nem ellene fordul, hogy megfékezze az egyéni lét kezdetére ránehezedő anyaerőt. A modern nő a beavató társadalom oldalára áll, mely ellen a férfi ugyanakkor fellázad. A nő átállása test és szellem, lélek és személyiség meghasonlásához, biológiai szerep és szociális szerep konfliktusához vezet, amit ideológiai szinten a társadalmi nem eszméje old fel. A biológiai lét ellen lázadó nő remélhetőleg felismeri, hogy a társadalmiság nem üdvfogalom (mint a marxistáknál volt), ellene is, továbbra is lázadni kell. A biológiai test és a társadalmi test is sakkban tartandó elnyelők.

A törzsi beavatás az anyagyilkosság – az anya érzelmi elhasználása, parazita felemésztése vagy a hozzá kötő érzelmi rabság és gyűlölködő lázadások közötti hányódás – társadalmi megelőzése. A beavatás elvonókúra az anyá(k)tól, de már Verne óta (pl. a Két évi vakációban) megjelenik a korcsoport mint az apákkal konkuráló új beavató, mely alternatív beavatás elvonókúra általában az „ösköktől”. A törzsi beavatásban az apa elv és a csoport elv egyszerre veszi át a hatalmat, míg a modernségben a kettő közötti meghasonlás, a csoport elv győzelme és degenerálódása, elnyomó hatalommá válása jellemző. A klasszikus gengszterfilmben már a megrendült vagy elveszett atyai elv újjáteremtéséért küzd a fiak közül kiemelkedő fiú, akinek kijelölt sorsa azonban a bukás, melyben ugyanakkor megélhetjük az elveszett dicsőség és nagyság kísértetével való randevút (*Little Caesar*, *Scarface* stb.).

4. ANYAGYILKOSSÁG

4.1. Ödipális és preödipális elemzési nívók

Az apakomplexus előbb feltárt érájában a nő jelenik meg pótférfiként, az anyakonfliktusnak a másik, késeibb konfliktusrendszer által lefedett érájában a férfi pótnőként. A freudi eredményeket elavultnak tekintő nőmozgalmi ressentiment, akárcsak a posztmarxista antiödipális mítosz, olyan tévút, mely, az ödipális elemzési nívó lerombolásával a másik rekonstruálását is lehetetlenné teszi. Az apakomplexus a nyelv, az anyakomplexus a testnyelv világa. Az apakomplexus az értelem törvénye, az anyakomplexus a „prereflexív cogito” irracionalitása, a zavartalan spontán emocionalitás egynemű közegének szervezeti formája. Ez az eredeti tudattalan, mely nem ismeri a tudatot, nem a tilalmon alapuló másodlagos tudattalan. Ez az interpretációmentes drámaiság, melyben minden tudás dráma és semmi sem ideológia. De ahol semmi sem ideológia, ott minden filozófia. Ezt nem észleli Lars von Trier *Antikrisztus* című filmjének terapeutája, aki pökhendien elutasítja felesége képi kifejezését: „Ilyet lehet mondani egy mesekönyvben, de ez nem a valóság.” A terapeuta azt hiszi, az emberi természet sajátossága pontokba foglalható és menetrendekben rögzíthető, csak a statisztikai törvények felületét látja, nem az individualitás mélyét, csak a megállapodott, passzívvá lett összefüggéseket, nem az aktivitás forrásait. A természet azonban bosszút áll, az ezúttal a pácienssel egybeeső partner személyében. A test és lélek dramatikus birtokba vétele megelőzi a szellem birtokbavételét. A despotikus világ az értelem törvényét azonosítja a törvénnyel: ez a despotikus világ akkor sem múlt el, ha a despota többé nem megszemélyesült hatalom. Pusztán annyi a változás, hogy a despota nem úr többé. A despotikus világ mögött vajon kereshető-e egy mélyebb törvény? Ez az első kérdés. Ha ezt akceptáljuk, második kérdés tűnik fel: vajon a korai törvényt is rácsként kell-e elképzelni, vagy inkább a fátyol analógiájára? Ám ebből harmadik kérdés következne: mi a nagyobb hatalom, a fátyol vagy a rács? Szép és mélyértelmű, ha Duvivier filmjében (*La femme et la pantin*) a nagy nőcsábászt hosszú harcban megtörő zseniális csábítónő (Brigitte Bardot) kezdetben csak fátyolon át ad csókot a férfinak, akit előbb a szerelem örültjévé, majd feltétlen, odaadó társsá tesz.

A Totem és tabu érája harc az apa és a zsarnoki törvény ellen az önálló tudatért. Ez a harc egyben a „te”, a társ, a partner birtokáért, az én magányának felszámolásáért, a társulásért és társadalomért folyik. A Totem és tabu előttje, a másik nagy dráma, melyet Freud nem írt le, s melyet többen próbáltak becserkészni (Melanie Klein, Karen Horney, Julia Kristeva, Heinz Kohut, Winnicott stb.), s amely elemzési tapasztalataink szerint a populáris kultúra kalandossal szembeállított fantasztikus műfajainak vizsgálatakor tárul fel, a harc az én birtokáért, aminek eredményeként az ember cselekvő lényvé válik. Harc az anyával (és más elnyelő erőkkal) az önálló létért. Ezt a harcot veszítik el Lars von Trier *Idióták* című filmjének könnyelműen szabados alakjai, akik felszabadítás címén valójában izolálják és önállósítják a genitalitást, denaturalizált, ragadozóvá tett részösztön szolgálatába állítva az emberi

szelfet. Az *Antikrisztus* már a következmények képe. Vajon hiába keresünk egy másik antik tragédiát, mely olyan mélyen világítaná meg az anyadramát, mint az apadramát az Oedipus király? Amíg nem találjuk, meg kell elégedni az elfojtott visszatérésével, a populáris kultúrával, mely a maga részéről, a lefelé homogenizálódás vagy barbarizálódás mértékében, mind archaikusabb lelki anyagokat dob felszínre. Többek között azért kerül a posztmodernben a magas kultúra a populáris kultúra befolyása alá, mert az utóbbi olyan dolgokról beszél, amelyekről az előbbi hallgat.

A pszichoanalízis mint az emberi szubjektivitás hermeneutikája, mely az olvasási és megfejtési aktivitást kiterjeszti a nem hivatásszerűen objektivált, sőt az objektiváció ellen tiltakozó, menekülő és rejtőzködő élményekre is, miáltal képessé válik az objektivált élmények rejtett dimenzióinak feltárására is, minden elemzési nivő mögött mélyebbet keres. Így kettőződnek meg a nivók, ezért beszélünk tudatos és tudattalan, biológiai és szociokulturális, bioanalitikus és szocioanalitikus stb. nivókról. Az apai és anyai szimbolika élményarcheológiáját kutatva Lacan imaginárius és szimbolikus illetve Kristeva – az előbbi nyomán haladó – szemiotikus és szimbolikus nivói jelenthetik a probléma megközelítés új termékeny útjait. Ma mindenek előtt ez az ösvény vezet valamilyen őskonfliktus körvonalazása felé. Mivel az anyai világ irracionális mélységeit kutatva a női teoretikusokat részesítettük előnyben (Horney és Paglia azért kapott súlyt, hogy ne férfiélményeket vetítsünk be a nőpszichológiába), ezáltal Kristeva és nem Lacan nyomán indulunk el, nem eredményeit tekintve kötelezőnek, csak a látásmódot idézve meg segítségül az elfojtott dráma visszatéréseként értelmezhető műalkotások feltárásához. A fenomén, a magát megvalló létmegélés, akár mint műalkotás, akár mint szubjektív élmény a kérdezett tárgy számunkra, mindenképpen eme magát megmutató önfeltárásához kell igazodnunk, az interpretációktól, filozófiáktól, ideológiáktól legfeljebb az önmegmutatónak a fogalmi világba való átemeléséhez, megtárgyalhatóvá tételéhez szükséges megkülönböztetéseket kölcsönzünk.

A Hamupipőke mese férfiváltozatában a cselekmény kibontakozása a férfi szkepticizmusába ütközik. Több hit kellene a tündérrel való együttműködéshez. Ezért a tündér keresztapa átöltözik tündér keresztanyává, hogy Jerry Lewis több lelkesedést mutasson és mélyebbről jövő érzelmi impulzusok által mozgósítva harcoljon a „hercegnőért” (Frank Tashlin: *Hamupipő*). Az irracionálist nem az „ész trónfosztásának”, hanem az ész előőrsének tekintjük. Az érzelmi túlادagolás mérgezettsége és hiánybetegsége egyaránt jellemzi racionális és irracionális viszonyát rendezni nem tudó világunkat, de az intim viszonyok átélése és az érzelmi fejlődés során idővel lefoszlik ami másodlagos és esetleges, ami eltorzult a kedvezőtlen miliővel való harcban, és ekkor világossá válik, hogy az ember vajon kapott-e valami olyan végső erőt, az őt az élet válságaiból való kievickélésre és a nehéz helyzetekből maga kivágására képessé tevő örökséget, felszerelő és ihlető szeretetet, ami termékennyé teszi a létben való időzését, vagy nem kapott ilyet, és akkor a szelf közepe a semmi, amin nincs módja semminek kristályosodnia, így a lét csak fogyasztás, s a fogyasztás kielégíthetetlenségéből fakadó előrehaladó bestializálódás. Ez a kiürülés fentről rája a kultúrát és teszi odvassá a személyiséget, az elit felől jön, ez a magyarázata a művészfilm nihilizmusának. A globalizmus azért fizeti meg az elitet, hogy ne kritizáljon, azaz ne gondolkozzék („a kulturkritika elavult és politikailag inkorrekt”), csak rossz hangulatát cifrázza, a válságot tupírozza szellemi oroszlánsörénnyé. Természetesen hiba lenne – ugyanaz a hiba, amit a „szocialista realizmus” ideológusai elkövettek – olyan perspektívahirdetést elvárni az

elittől, amiben nem hisz, mert a legrosszszkedvűbb és kilátástalanabb őszinteségnél is sivárabb a hazug kenetesség, a hamis optimizmus és a problémafelvetések üldöztetése. A posztmodern kultúra eme két hamis végre redukálódik: az undor és embermegvetés, a depresszió elitkultúrája az egyik, a problémákat ökolcsapással vagy kenetes frázissal elhárító tömegiccs a másik. A kultúra éppúgy ketté szakadt, derékba tört, mint a társadalom. Korunk a női szerepek újradefiniálásáért küzd: ez különösen hatékony, eleven és attraktív a kínai és indiai filmekben. Racionális és irracionális, társadalmi szerep és ösztön, hivatás és szerelem, teljesítmény és érzelmi mélység a nőalakokban keresik kommunikációs lehetőségeiket. Végző soron a környezetbe való szűkebb és a létbe való tágabb beágyazódás alternatívájáról van szó, s a környezettudással szemben a nőalakok hozzák a léttudást. A hit is tapasztalat, nem üres képzelgés. A hit a makrofolyamatok megfigyelésén alapuló évezredek vagy évmilliók tudás, míg a tudomány a mikrofolyamatokkal való kísérletezésen alapuló évszázados vagy évtizedes tudás. A hit a világ megtartását szolgálja, a tudomány az ipart, az ipar a tőkét, a tőke pedig csak saját növekedését. Corman *The Haunted Palace* című filmjében a férfi kísérletezése szörnyeket szül, s magát is szörnyévé változtatja, míg a feleség megértése, hűsége, kitartása visszahozza őt a pokol torkából. A női Hamupipőke ezért eredményesebb, mint a férfi változat, s a modern Hófehérke is ezért tud egyszerre szexi, okos, csábító és pragmatikus lenni (*Schneewittchen und die sieben Gaukler*). Ezért a modern nő nem feltétlenül fallikus nő, és ez esetben az ő műve az élet ünneppé válása (*Karneváli éjszaka*), és ezért testesül meg végül a nőben az ország (*Evita*). Mihalkov *Etüdök gépzongorára* című filmjében a cinikus, élvezet és haszontalan nemesi társaság legnaivabbnak vagy olykor szinte legbutábbnak tűnő nőalakjáról derül ki, hogy az élhető élet titkának egyetlen birtokosa, akit férje joggal szólít a film végén, miután mindenkivel megcsalta, megváltómnak.

Nemcsak az anyától való emancipáció fontos, nem kevésbé lényeges az eredeti intimítás „rejtett kincse”, melyből mindig őrződik valami. Ez a mélyebb értelme Tarr Béla *Őszi almanachjának*, ezért nem pusztán pszeudoszociográfikus „lakásfilm”. Gyermek és anya, eredeti viszonyukban, úgy interpretálják egymást, mint egy műalkotás komponensei, úgy adnak értelmet egymásnak, mint a nyelv jelei, míg az apa egy másik nyelvi nívót képvisel, a metanyelvet. A Kristeva-féle „szemiotikai” a fenomének és a jelentés, jelek és dolgok, élmények és tettek, én és te, vágy és valóság egysége, míg a „szimbolikus” a jelviszony megkettőzése, ezáltal túlsúlya.

A Lacan-féle imaginárius rend hasonlóképpen felel meg gyermek és anya közvetlen kapcsolatának, melyben az én egybefolyik a másikkal. A szimbolikus rendet az apa közbelépése tételezi. Az apa neve a szétválasztó, gyermek és anya különbségének megnyilatkozása. A verbális nyelv azért lehet összekötő, közvetítő eszköz, mert előbb szétválaszt, megszünteti – a vitaképes tételeesség kedvéért – a közvetlen beleérzést, az eredeti és természetes, néma megérzést, melyet a kombinatorikus racionalitás játszma csodának nyilvánítanak. A köznyelv ily módon a természetszerű összetartozás, az anyai rend természete helyébe a szervezett, mesterkélt alkalmi összetartozásokat állítja. Minden ember közössége helyébe kommunikációs és politikai közösségeket. Az együttlét tulajdonképpenisége száműzetik az anya-gyermek viszonyba, melynek rossz (kései, mesterkélt), más szempontból jó (szabadabb, lazább) mi-mézise a szeretők viszonya.

A szemiotikus mint anyai rend a primérfolyamat, míg a szimbolikus mint apai rend a grammatikai és szociális kényszerek világa. A prelingvisztikus-preracionális világ olyan

időtér és létnívó, ahol ered a rögzített nyelvi és tudati rend, ahol tehát megvannak mind-azok az alternatívák, amelyeket a közösség választott, eldöntött, őrzött világkonstrukciója a későbbiekben kizár. Ugyanakkor ezek az alternatívák nem követhető utak, nem megkülönböztetett lehetőségek, hanem lebegő lehetőségek, azaz egybecsengő ellentétességek. A szemiotika éppúgy innen van a szimbolikus formák kényszerzubonyán, mint a politikai alternatívákon, Kristeva feminitása az eredeti antipolitika.

4.2. Az Ödipusz komplexus lebontása

Az Ödipusz komplexus egyszerű formájában az anya a vágy tárgya és az apa a rivális. A jungiánus elemzések ezt az egyszerű szereposztást annyiban zavarják meg, amennyiben a Magna Mater birodalmában találkoznak a riválisokkal. Freudnál a hősharc az apa, Jungnál az anya elleni lázadás. A sárkány mint kasztráló hatalom, az Ödipusz-logika szerint apafigura. A barlang szájánál tüzet okádó sárkány felfogható apaszimbólumként, s akkor maga a barlang felelne meg az anyának (*The 7th Voyage of Sindbad*). A sárkányharc rémképei az anyához való hozzájutást megakadályozó apát képviselnék (a filmekben mind a mai napig a sárkány őrzi a kincsesbarlangot, e sárkány azonban nem úr, mint az ödipális dráma apaszarnoka, hanem valamilyen apaszarnok vagy anyakirálynő házőrzője csupán). A *She* című filmben nem sárkány őrzi Ayesha barlangját, hanem Ayesha elnyomott rabszolganépe, s a modern világ és Ayesha távolságát kifejező sivatagok és háborúzó törzsek archaikus káosza. A *Boulevard du Rhum* című filmben az egzotikus kalandfilmek kincsesbarlangja azonos a mozival, mely a Brigitte Bardot által alakított némafilmi mozisztár minden reális hatalmat legyőző irreális és irracionális varázsával magába szívja, aláveti magának a létharc és nagyvilág kalandját. A mozi mint sárkánybarlang ajándéka a nő mint kámfortermészetű, megfoghatatlan arany, de higany is, mert méreg, ám édes méreg: ez itt Brigitte Bardot. A hisztérikus vagy erőszakos, vérmes nőre azt mondják, sárkány, s a sárkányt – mely tüzet okádó hulló – szexuálszimbólumként is használják. Nemcsak fallikus agresszor, hanem mindenek előtt és végső soron nagy elnyelő. A sárkányharc fordított képe annak, amit a rettenetes anya mint elnyelő hatalom tesz az énnel. A sárkányharc a széttépő széttépése. A sárkány egyúttal az ellentétek egysége, a nemi polarizáció ellentétei is, így alkalmas az anyarémmé apai aspektusainak megtestesítésére. A sárkányharc képei által feltárt szorongásdimenzióban még az anyarémmé képviseli azt a terrort, s rója az előrenne azokat a lemondásokat, amelyeket az ödipális drámában az aparémmé. A nagy nők sem a sárkány ellentétei, őriznek valamit belőle, mint Brigitte Bardot az említett filmben, de a *Végtelen történet* barátságos sárkányának rokonává, társsá szelidítve. Az *Őszi almanach*ban a Nagy Anya nem a kasztráló rémmé, sokkal inkább a hordozó, megtartó erő maradéka (a *Végtelen történet* primitívebb értelemben hordozó sárkányának rokona): hangsúlyozza maga is erejét, mely az önromboló, lecsúszott roncsokká aljasító társadalomban kihalt érzékenységgel párosul.

Jung a freudistákénál archaikusabb elemzési dimenziókba száll alá, melyben az aparémmé aspektusa. Neumann szerint a sárkány a kasztráló nőiség kifejezése, s a rivális is csak a Nagy Anya promiszkuitásának rémmé képviseli az énnel szemben. A rivális nem egy, hanem több személy (az anya szeretőiként), továbbá ha egy, akkor sem egy (mert a széttépő sárkány sokfejú, azaz maga is széttépett, a részösztönök anarchiáját képviselve), és a félel-

mek legmélyebb rétegében nem az aparém előjoga és túlereje, és nem is a riválisok konkurencia harca, hanem az anyasárkány fejei értelmében fenyeget. A káoszrém széttépett, szétesett mivolta növeli és nem csökkenti a káosz erejét. A fallikus rémek a Magna Mater szolgálai és nem az én riválisai, nem ők jelentik a veszélyt, hanem a Nagy Anya maga. A mai filmekben teljességgel evidens ez; amit a jungiánusok bonyolult interpretációk által hoznak felszínre a hermetikus szövegekből, időközben a felszínre dobódott. A *Csillagközi invázió*ban az egész rovarnépet ontó tojásrakó anya és az atombomba (fallikus robbanás) oppozíciója a végső aktust strukturáló meghatározottság. A Nagy Anya a jungiánusoknál is a falloszok mint rovarok seregeit vezényli, a tenyészet heroinája a beolvasztás által mozgósítja a vadított férfiúságot s éli fel a fallikus paradigmát az örök változás monoton és kegyetlen aktualizációiban. Nem ő, az anyarém a köztulajdon, hanem a köz az ő tulajdona. Catherine M. könyve ugyanezt az archetípust inszenálja. Az anyrém mellett váltakozó generációk küzdelmébe belevetve minden hím természetes ellenség. A férfisorozat mint zsákmánysorozat elvérzik a nyers vitalitás vagy később a dekadens erotika (a nyers vitalitás művi és nosztalgikus megidézése) oltárán, s a nőstény megsemmisítő eszközeivé válnak egymással szemben. (Turgenyev Apák és fiúk című regényében megháromszorozva lép fel a szfinx és mind ugyanazt teszi a férfival, s mindezekkel szembeállítja a regény a szűzies nőt, aki önmagában fékezi meg ezt az elemetaris erőt, melynek viharából az életre való férfi átszáll a szelíd szerelem mentőcsónakjába. E szfinx-szerű figura örökké revitalizálódik, s nemcsak ott kell keresnünk őt – pl. Baudelaire verseiben vagy a szecessziós némafilmekben, pl. Bauernél – ahol jelenléte nyilvánvaló.)

A szimbólumszótárak becsapják önmagukat. Az archetípusok identifikálása nem feltételezi, hogy minden esetben azonos, definitív jelentések identitását hozzák magukkal. Ellenkezőleg, épp azt kell megértenünk, hogy miként értelmeződnek át a lét és a lélek archeológiájának különböző történeti rétegeibe átkerülve. Minden elmúlt léttörténelmi forradalom új lértérrel teremtése, ennek a teremtésnek pedig épp az a modellje, hogy az egyetemes átrendeződés során az elemek új jelentést adnak egymásnak. Az archetípus mégis archetípus marad, mert az új jelentés mellett fennáll a régi, ami magával hozza a kettő vitáját.

4.3. A sárkányharc

(Én- és tudaterősítő – szimbolikus – anyagyilkosság)

A régebbi fantasy filmekben és regényekben a sárkány egy próbára tevő kaland a sok közül, a maiakban egész sárkánytársadalmakkal kell harcolni, az irracionalitás elvadul és el akar nyelni, de jóindulatú változata is vendéggé nyilvánít, a kontrollálhatatlan létezés periferiájára utal. A *Különös kínai történet* bölcsé észérvekkel akarja meggyőzni a preracionális világ démoni hatalmait, mire selyemgubóba szövik, majd egy női ördög birtokába kerül. A Nagy Anya túlsúlyának lelki fejlődési periódusa olyan lelki felszabadulási „mozgalmakat” eredményez, melyek szimbolikájában fontos szerepet játszik az anyai zsarnokság vagy az elnyomó szeretet lelki hatástalanítása apparátusainak kidolgozása. A sárkányharc mint anyagyilkosság jungiánus megközelítési lehetősége a szimbolikus dimenzió eszközeivel, a lázadás eszméjével racionalizált anyaelimináció szemantikai összefüggéseit tárja fel. Itt az anyagyilkosságnak világos indoka van: nem szeret eléggé vagy túlszeret (s mindannyian állandóan mindkét bűnbe beleesünk, mindenki folyamatosan vádolható). Végül is nem az a lényeg, hogy milyen

módon teszi ezt, hanem az, hogy a túlhatalomként perbe fogott anyaság vagy női őserő élni, lenni, megvalósulni nem hagyó, visszavevő, magába szívó eredet, a szülést visszafordító, befejezni nem akaró szülő, aki nem engedi a szülést születéssé válni. Ez tehát egy érzelmi per szimbolikája. Ez a megmagyarázható protestáció az anyával szemben: egy megfajtható szimbolika. Előbb ennek képrendszerét kell összefoglalnunk, hangsúlyozva hogy ez a felület és nem a mély. Most térjünk vissza „szemiotikus” és „szimbolikus” kristevai oppozíciójához. Ha van szimbolikus anyagyilkosság, kell lennie egy szemiotikus anyagyilkosságnak is. A szimbolikus anyagyilkosság az eredeti intimitás veszélyeivel és vétkivel indokolja az anyakép negatív kidolgozását, melynek célja az elimináció. A szemiotikus anyagyilkosság ezek szerint a büntetlen anya megölése, megsemmisítése. Az anya nem szeret eléggé és túlszeret, s erényeiért éppúgy megölik, mint bűneiért. Ő az ősbűnbak, de éppen úgy az ősenmiváló. A pszichoanalitikus vagy a mélypszichológus – vagy az író, mint pl. Philip Roth – is egykori gyermek, aki azért gyűjti és rendszerezi, mit tettek velünk az anyák, hogy segítsen elfojtani annak fenyegető felszínre bukkását, mit tettünk az anyákkal. A férfi azért válik mozgalmárrá vagy menedzserre, hogy ne kelljen emlékezni rá, mit tett vele, az anyával, a nő azért, hogy ne tegyék meg vele is ugyanazt. Aki nem tudja kiűzni emlékezetéből a szemiotikus rémtettet, az eredeti tettet, a tettek elsőjét vagy a világba való beletanulás értelmét, a szemiotikus anyagyilkosságot, az költő, művész (nem a kulturális élménygyáros és hatásbűvész értelmében, hanem az eredeti orfeuszi értelemben). Ha Orfeusz visszanéz az elveszett nőre, műalkotást lát a helyén, megfoghatatlan valamit, az elveszettség örök jelenvalóságát.

A jungiánus sárkányharc a rögzült őshelyzet drámája, mely a természetesen leépülő őshelyzet történetéhez képest másodlagos. A Nagy Anya egyik aspektusa a sárkány, míg a rettenetes anya sárkányanya, akit magát is elnyeli ez az aspektus, ezért válik veszedelmes elnyelővé, aki ellen harcolni kell. Az autentikus anyában csak mozzanat, ami a rettenetes anyában eluralkodó veszélyként jelenik meg. Az elsődleges dráma, az anyakomplexus, a rettenetes anya figurájával a zsarnoki anyasárkánnyal olyan figurát képez ki, aki preödipális előapaként is megjelenik, aki elveszi az embertől a nőt, a jó anya aspektusát, amennyiben ezt nem tudja megtestesíteni, s elveszi az embertől önmagát, amennyiben terrorizálja őt. Az anya vágytárgyból konkurensé válása során konkurenciaharcot indít a gyermekkel, önnön teste és ideje önző felhasználását célzó érdekharcot, melynek jelszava, hogy nem akar áldozattá válni. Az anya mint sztár (*Felicia utazása*) éppúgy áldozattá teszi a gyermeket mint a zsarnokként fellépő anya (*Psycho*). Ha nem önző jelszóval indít harcot, akkor a gyermek túlszeretésével akadályozza meg, hogy az felszabadító harcot vívhasson saját teste és ideje önálló felhasználásáért. Ezekben a harcokban az anyaén az érzékeny és szerető anyától, a kis anyától elválasztó „harmadik” (vagyis a páros viszonyt megzavaró rivális, a fallikus agreszor, sárkányfej), míg a többi sárkányfejek a sárkányanya szeretőit vagy egyéb ambícióit és szórakozásait képviselik. A gyermek számára kezdetben mindegy, hogy a sárkány szexőrült (Lars von Trier: *Antikrisztus*) vagy karriernő (*Nyugalom*), az a lényeg, hogy rohan, s nem az az elsődleges, hogy vajon hová rohan. A turbókapitalista harcínóstényben a karriervilág olyan erős konkurenciális vonásokat aktivál, melyek átírják a természettől örökölt anyaprogramot; a nő nemcsak a férfivel, a gyermekkel szemben is konkurensként lép fel. A férfias anya a preödipális drámában is ödipális vonásokat aktivál. Félelmesebb zsarnokképpé válhat, mint az ödipuszi apa, mert férfi- és nőerőket egyesít, míg az ödipuszi apában a nőiesség csökken-tené a férfias fenyegetést, így ő nem képes e megduplázódásra. E konfliktusok nemcsak a

fiú férfivá, hanem minden gyermek emberré válását kockáztató konfliktusok. A Nagy Anya problematikája eloldódik a férfivá válás szenvedéstörténetétől, melyhez kezdeti elemzéseinkben kötődni látszott. A preödipális férfinővel, a konkurens anyával, a fallikus atyánővel szemben az apa és fiú szövetségesek. A mitikus anyagyilkosság ezért gyakran értelmezhető úgy, mint az atya védelme a fallikus nőtől vagy bosszú a fallikus nő felett az atya haláláért. Az ödipálisként is értelmezhető, apa-anya-fiú háromszöggel dolgozó Oresztész- és Hamlet-drámáknak van egy ilyen preödipális olvasata is. Itt olyan, az Ödipusz-drámához képest archaikusabb anyakonfliktus nyomaira bukkanunk, mely az etabliozott atyai elvet védelmezi az anyai elv visszatérésétől. Már Hórusz is fellép az apát bosszuló anyagyilkosként, midőn lefejezi Íziszt, mert az védelmezi a férjét megölő rokont (Neumann: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Frankfurt am Main. 1986. 63. p.).

Ízisz Hóruszt szül Ozirisznek és Hórusz-fiakat Hórusznak, ő a mocsár, amelybe minden elmerül, a vitalitás, melynek feláldoztatik a születéséért harcoló individualitás. A Nagy Anya, mint az autentikus nőiség képviselője, magában kell hogy legyőzze a sárkányt. A kis Nagy Anya a Nagy Anya, akiben a Nagy Anyát sakkban tartja a kis anya. A Nagy Anya és a kis anya egymásra számító anyaaspektusok. A Nagy Anya a kis anyába fejlődik át, levette minden veszedelmes túlságot. A Nagy Anya kis anyává változik át attól, akit „igazán szeret”: ez a tragikus átváltozás a *She* című film csúcspontja. Amennyiben a nő nem a metamorfózisok asszonya, ha női mindenhatóságának eredeti és fejlődési fázisadekvát korában ragyogó alakját mesterkéltén megörögzíti, mind groteszkebbé válik. Amennyiben átmegy az összes sorsszerű metamorfózisokon, úgy melankolikus szépség előlegezi már az életben a halál katarzist.

Ha a Nagy Anya nem győzi le önmagában a sárkányt, akkor a fiúnak kell megvívni a sárkányharcot. A mítoszok a fiúra váró harcot éppúgy tárgyalhatják a sárkányharc destruktív, mint az incestus erotikus jelrendszerében. Többféle incestust tanulmányozhatunk a mítoszokban, olyat, amely a fiú legyőzése az anya, s olyat mely az anya legyőzése a fiú által. Az anya fiúincestusa nem azonos a hős anyaincestusával. Az anya fiúincestusa (melynek szublim kifejezése pl. a *Nyugalomban* az anya mosdatása a fiú által) olyan nemi aktus, mely a kasztrálás szimbóluma, míg a hős anyaincestusa az anyai elv legyőzése, az anyagyilkosság destruktív szimbolikából libidinálisba felemelt változata. Ha az anya nyel el, old és olvaszt fel, nincs visszatérés az életbe, míg ha a hős száll alá egy chthonikus síri és mocsári világba, azért járja be tájait, hogy legyőzze a veszélyeket. A *Herkules-* és *Maciste*-filmek hősei gyakran tesznek látogatást egy feminin, női zsarnok által uralt alvilágban.

Az el nem engedés és rabság ellentéte nem a menekülés, hanem a fantáziában előlegezett veszedelmekkel való megküzdés, a fizikából az imagináriusba áttett erőkimélő harc által is elérhető vagy előmozdítható túllépés. A fikcionalizált beavatás a fantáziába zárja be a valóságban meghaladandó helyzeteket és elkerülendő elfajulásukat, cselekvésimpulzusból meseimpulzussá irrealizálva a megfelelő képzeteket. A hősincestus ugyanúgy a második születést szolgálja, mint az apai beavatás. Apa, anya és én csak kölcsönös konfliktusaik rendszere és a megoldás ingadozása által érik el a személyek minden oldalú körülhatároltságát és individuális elválasztottságát. Láttuk, hogy az apa neve villámcsapásként éri anya és gyermek monstruózus preindividualitását. Ennyiben az apaa választja el anyát és fiát (gyermekét), ám a mítoszokban nagy szerepet játszik a fiú lázadása is, amelyben egy harcossal fiúisten beavatkozása hasítja szét az összeolvadott világszülőket. A hősincestus ugyanaz a lázadás, mint

a hős pokoljárása, a maga elnyeltségét, az őt fenyegető alaktalanságot éppúgy legyőzi, mint a világszülők tudattalan összeolvadását. A fiú és anyja összeolvadását az apa, apa és anyja összeolvadását a fiú győzi le. Sárkányharc, incestus és pokoljárás természetazonossága a kioltás kioltójaként vezeti be a fantáziába a lenni nem tudás ellen harcba induló hőst, aki szerzeménnyé változtatja a létet, mely eredetileg ajándék.

Az én is úgy értelmezhető, mint a Nagy Anya lehasadt és a többiről leszakadt és velük szembefordult része. Azt is mondhatnánk, szabadságharcot folytat az eredettel, de azt is, hogy bűnbakot kreáló rágalomhadjárat során feláldozza az anyát önállóságának. Szabadságharcot folytat a szeretettel. Ez az anyának annál fájdalmasabb, minél több benne a szeretet. Olyan filmekben, mint a *Psycho*, a fiú az áldozat, olyanokban, mint a *Katie Elder négy fia*, az anyja az áldozat. A harcot primitív stádiumában az anyja mint monopolisztikus objektum túlhatalma élezi, később viszont az énambíciók telhetetlensége. Ott a szeretet telhetetlensége, itt az akaráté és hatalomvágyé. (Mert a szeretet ebben az esetben álcázott hatalomvágy, a hatalomvágy pedig önszeretet.) A gyermek részéről a viszony optimális alakulását az én és a tudat túlértékelése, a harcra racionalitás vérszemet kapó kegyetlensége fenyegeti. A kegyetlen ráció a bölcsesség ellentéte, s ezzel együtt az életművészeté. A törtető, romboló én önmagát is gyarmatosítja, nemcsak szeretteit áldozza fel. Mindezt véletlen, külsődleges célokért: most az önkényes és váltakozó célokért való harc tépi szét az embert, ugyanúgy, ahogyan a fejlődés korábbi válságában az önállósulni nem engedő nyers vitalitás széthúzó részösztönei. A szükségletek és szenvedélyek rabsága egy társadalmilag generált verseny ajzottjaiként hoz ugyanabba a helyzetbe, mint a termékenységek kultuszok eksztázisai. A fogyasztás eksztázisa azonban perverz eksztázis, amelyben nincs csúcspont. A szubsztanciátlan absztrakció űzött vadja nem ismer belső egyensúlyt, csak versenyt, melyet nem egyensúlyoz ki a maradás és visszatérés, a jelenlét és tanúság képessége. A rettenetes anyja visszazív és nem hagy lenni, a rettenetes én pedig nem ismeri az identitást, csak a differenciát. Két fordított katasztrófa áll szemben egymással. Jerry Lewis a személy és az ember különbségéről elmélkedik a *Hamupipő* című filmben. Nem szeretne „személy” (arisztokrata, nagytőkés, médiasztár, politikus) lenni – ember szeretne maradni. A film logikája nem győz meg róla, hogy ez sikerülhet, hiszen az „amerikai álom” elvárja, hogy az ember „befusson”).

Az ember nemcsak fogyasztási cikket fogyaszt. A média örökké új divatos szerepeket kínál, a fogyasztó egyben szerepfogyasztó. Ahogy a fogyasztási cikkek az érzékiséget tépik szét, rabolják meg koherenciájától, úgy a szerepkinálat a személyiséggel teszi meg ugyanezt. A rettenetes én kívülről durván faragott kőemberként, absztrakt monumentumként jelenik meg, belülről fércemberként, melynek részei nem találhatnak egymásra (mint James Whale *Frankenstein* filmjében). Deleuze és Guattari Anti-Ödipusza vagy Derrida differenciafilozófiája a rettenetes anyja érájára válaszoló rettenetes én érája tanulságait rendszerezi.

A Nagy Anyára irányuló mitikus anyagyilkosság létharc, önvédelem. A gyilkosság ebben az esetben a „sárkány” támadásával szembeni védekezés. Vagy a hősjelölt küzdelme, hogy kivágja magát a „cethal gyomrából”. Ezáltal, hogy a sárkányharc szüli a lovagot, a sárkány jogosult lemészároltatása váratlanul mégis szülőként igazolja vissza a rémet. A Nagy Anya és a sárkányharc a felnőtt bűnét tematizálja, az ifjút felnőni nem engedő felnőtt hatalmak előjogát támadja meg. A kis anyára irányuló anyagyilkosság ezzel szemben a gyermek „eredendő” bűnének kifejezése. A kis anyja maga kínálja magát áldozatként, a rászoruló gyermek pedig nem tehet mást, belőle él.

4.4. A kis Nagy Anya

(Az anya hozzájárulása az anyadráma feloldásához)

Az anyakirálynőket, rémanyákat, anyaistennőket és magna matereket legyőző fiú atyariválissá változik, az anyakomplexum győztesét várja az apakomplexum. Az anyakirálynő legyőzője férfi, akinek harcolnia kell a prédanőstényért, akit már nem a férfipazarló termékenységdémon váltogat, hanem most a férfi harca az a szelekciós princípium, mely meghatározza státuszát. Olyan dráma ez, mely sokszor alakot vált a történelem során. Miután a „hős” megharcolt az anyarémmel, majd az összes férfival harcolt az archaikus termékenységdémonért, egy férfikirállyal is harcolnia kell egy királynőért (ez utóbbi a tradicionális ödipális dráma), s végül következik minden hím harca minden hím ellen minden nőstényért. Az anyadráma közvetlen eredménye az apaidentifikáció, közvetett következménye a lélek princípiumként, a „szív törvénye” által hivatással felruházott szubjektivitásként való születése a megbánás közvetítésével. Az anyadráma szelíd anya esetén anyaidentifikációhoz vezet, fallikus anya esetén önvédelmi apaidentifikáció előzi meg a megoldást. Frank Tashlin *Hamupipőjében* az elnyomott fiú álmában a halott apával társalog, akinek funkciója megkettőződik a férfitündérben: az eredmény a határozott fellépés, amely a mostohaanya megszelídüléséhez vezet. Az anyakonfliktusok rossz vége, a fiúsors kilátástalansága esetében hiányzik az apaidentifikáció, az alkalmas apakép (*Őszi almanach, Nyugalom*). Az imaginárius anyagyilkosságot ily módon apaidentifikáció előzi meg, de anyaidentifikáció követi, mert a legyőzött anya már szelíd anya. Az archaikus Nagy Anyával szemben a társadalmasító apa a szövetséges, a társadalommal szemben viszont az anyai világ emléke. A szubjektum annál inkább válik lelkesé, a szív törvénye hordozójává, s a lélek mint eredetileg pusztán a receptivitás állati érzékenysége annál inkább válik emberi cselekvő képességgé, azaz a világ mint alternatív azaz jobb világ ígéretévé, követelésévé és garanciájává, minél több halott dolog továbbélésének színhelyeként fogja fel magát. A lélek mint etológiai tény a zsákmányra irányuló éberség születése, míg a lélek mint kulturális tény az idők teljességének aktualizációjává nyilvánítja a szubjektivitást. Az apaidentifikáció konkurenciaprincipiuma a realitáselv, az anya emléke a szeretet és szolidaritás képességének kristályosítója. Mindegyik akkor aktualizálódik, differenciálódik és értékesül, ha a másik elv veszélyei jelentkeznek.

A Nagy Anya, a rettenetes anya és a szelíd anya elleni harc, bár ezek csak anyaaspektusok, melyek nem törvényszerűen jelentkeznek poláris alakokban, nem ugyanaz. A Nagy Anya és a rettenetes anya aspektusai pörgetik fel az apaidentifikációt. Kétféle anyagyilkosságot fontos megkülönböztetnünk, a gyilkos anyáét (*Psycho*) és a szelíd anyáét (*Katie Elder négy fia*). A szadista anya megölése nem nemz lelket, mert maga is termékenységi és uralmi szimbólum. A rémanya megölése, a gyűlölet anyagyilkossága: a jó nőiség leválasztása a nőiség szorongáskeltő aspektusairól, mégpedig áldozatként a szeretet anyagyilkossága számára. Az anya-thriller leválasztja az anyában foglalt konfliktuslehetőségek teljességéből a rettenetes anyát és tovább adja a szentimentális kultúrának az anyamelodráma jelöltjét. Elkülönböztíti az anyalét gyermekre kártékony mozzanatait, hogy utat nyisson a pozitív lehetőségeket tanulmányozó mítoszok kidolgozása számára. Ha áttekintjük a populáris kultúra fejlődését, azt látjuk, hogy egyre több negatív lehetőséget kell leválasztani és mind kevesebb pozitív lehetőség marad. A *Psycho* a döntő határjelzés: azóta egyre virágzóbb a patológia, a nagy melodráma pedig eltűnik. Az esztétika azonban nem a „mai nap” elmélete: esetleg centrál-

lis jelentőséget kell adnia olyan jelenségeknek, melyek épp nem aktuálisak. Esetleg épp az eltűnés nyilvánítja ki jelentőségüket. A legnagyobb dolgokat épp az eltűnés teszi láthatóvá.

Az anyarém mint az elnyelő anyag, a kulturális emancipációt akadályozó természet szimbóluma egyúttal – szülő nőként – felkínálkozik áldozatnak. A sexualitás, melynek alávető és elnyelő hatalmát nem enyhíti a szülés teremtő tendenciája, destruktív követelő és receptív mohó, sóvár bekebelező, fogyasztó éhségét nem fékezi a gondozó közösség mint a szülés következménye, a széttépés, ölés és emésztés rendszerének törvényszerűségeihez idomul. Az, hogy a kisgyermek átmeneti tárggyal pótolja az átmenetileg eltávozott anyát, csak annak a megelőző és alapvető ténynek a tükre, hogy az anya számára a gyermek átmeneti tárgy, a szubjektum-objektum viszony kegyetlensége elől kitérő szellemtér közepe. Olyan szellemtér, mely nem engedelmeskedik a formális logikának. Az anyarémmé válás és a rettenetes anya pusztító munkája elleni hatószer a gyermekben az apaidentifikáció, az anyában pedig az, amit primitíven mazochizmusnak is nevezhetnénk, valójában egy antiarisztotelészi logikával és egy antidarwinisztikus társadalomontológiával leírható ellenvalóság kezdeménye. Csak egy őselv van, az erő, a hatalom, a háború, az életakarát. Az állat, mihelyt fölismeri, hogy a kölyök konkurens környezetfelhasználóvá nőtt, eltaszítja magától. Érte él, amíg az nem önmagáért életképes. A szellem képes az életenergiák visszafordítására. Ha nem gyötör a szükséglet, akkor nem a szenderegés az eredmény, hanem a meglevő öröme. Még nagyobb megfordítás, ha a másik szükséglete gyötör, a másik fájdalma fáj, sőt, mintegy „előfáj” a másikat fenyegető olyan veszély, amit az még nem is észlel, s a több élet a kevesebb életet, a rászorulót szolgálja. Mindezt mindenek előtt a nőnek kell felfedeznie, aki az állatvilág mércéjével szokatlanul lassan fejlődő utódról gondoskodik. Az *Őszi almanach* végén az anya nem a maga kifosztását siratja, a fiú sír, az anyának pedig a fiú fájdalma fáj. Miután a nő felfedezését a férfi is átvetheti, az átvétel során a gondoskodás általánosítására számíthatunk. Ennek példái Tashlin férfitünderei.

A Nagy Anya kozmo-naturális őstotalitás; a kis anya a lelket képviseli, ahogy az apa a szellemet. A Nagy Anyával (aki apai vonásokat is introjektál) úgy állítják szembe a kis anyát (mint az atyai és fallikus elv ellentétét), mint szüzet; ez a testiséggel szemben új dimenziók felfedezőjeként is jellemzi őt. Pontosan: a „szív törvénye” bevezetőjeként. A lélek csak a lélek önkeresése, amíg, a „szív törvényeként” alternatív szellemiséggé nem válik. A kegyelem, az üdv, a szeretetben való boldogság – egy sor létmód, amit a vallás írt le, de ez a leírás már imént jelzett férfi-általánosításuk terméke – eredetileg aktuális tapasztalat, mely a gondcsere (a másikért való gond) következménye, míg az anyai áldozat a az eredeti gondcsere.

A *Bosszúvág*y című indiai filmben Rekha előbb a kis anyát, majd a Nagy Anyát játssza el, végül megtér eredeti szerepéhez. Ezáltal a rettenetes anya helyett az anyaságot védelmező csodás nőrékmént jeleink meg a cselekmény – italowesterni – csúcspontján: női Django. A Nagy Anya mindenható felettis, míg a kis anya esendő, gyenge áldozattípus, aki magát teljesíti túl a szeretet hőstetteiben. A Nagy Anya testiessége és a rettenetes anya nemi kicsapongásai szublimált örökségeként értelmezhetők a kis anya szeretet-hőstettei. A szeretet hőstettei nemcsak áldozatban fejeződhetnek ki. A *Pippi Langstrumpf* – mozifilmi és tévésorozat változatának – gyermeklány hősnője azért viszonyul valamilyen mulatságos és kedves női anarchizmussal az elbátortalanodott nyárspolgáriság társadalmi berendezkedéseire és törvényeire, mert csak saját szívének adva hitelt, maga írja bele az általa fenntartott és ellenőrzött viágba az életet élhetővé tevő eredeti törvényeket, melyeket a nyárspolgár már nem érez.

Az anyagyilkosság (akárcsak az apagyilkosság) mindennek előtt egy princípium lelki trónfosztására utaló, nem szó szerint veendő események, elvileg csupán szimbolikus agressziók. Freud feltételezi, hogy az idők barbár hajnalán a gyilkosság valóban megesett, s a tömegdekadencia világa, melyben a botrányajtó (=bulvársajtó) nem kis részben az egymást irtó gyermekek és szülők rémhír-anyagának transzírozásából él, friss igazolását szolgáltatja a freudi feltételezésnek. Nem egészen azonos, pusztán a részleges átfedés módján érintkezik a kriminalisztikai jelenségekkel az anyagyilkosság törvénye. Az anyát fizikai értelemben is elhasználja a gyermeki parazitizmus s az anya a „gyilkos” cinkosa. Most kezd körvonalazódni egy újfajta anyagyilkosság. Az elsőben az anya mint az apai rivalitás törvényeit előlegező rivális jelent meg, mintegy elő-apaként, akivel a gyermek a titánok harcát vívja. A másodikban az anya a gyermek cinkosa, nem a maga érdekeiért harcol. Az élet és a létfenntartás az anya ajándéka, melyet lelkileg a nő ön-elajándékozása közvetít. A nő léteegészét ajándékként definiálja. Ajándékozóként királynő, ajándékként rabszolganő. A királynőt királynővé avató gesztus eredménye a rabszolgaság. A királynő túl nagy érték, nincs ellenértéke, az ajándék nem viszonzható. Létmóddá azonban csak akkor válik az ajándék, ha fokozható, a fokozása a folytatása, mindig újat és többet adni, most már áldozatot. Az áldozat-elv az ajándék-elv fokozása, végsőkéig hajtása. A csereelv, melyet e rendszerben az apa vezet be, szelidítheti az áldozateltvet, a szeretet örületét, mely elveszíthet minden józan kontrollt, s így a szublimáció csúcsain újra a rettenetes anya jelenhet meg, mint aki a jó anya álarcában tevékenykedik. A számítás segít fenntartani az életet, de nem ő szüli azt, ha csak a számítás marad, kiapadnak az élet megújulásának forrásai. A királynő által gyakorolt önelajándékozás szeretet-eksztázisában összeomlik a csere és számítás racionális világa. Az áldozathozó nagylelkűségi szenvedélye cserélhetetlen valamit, ellenérték nélküli értéket konstituál. Csak az absztrakt mennyiség cserélhető, az ajándékozó konstituálja az individualitást. Az ajándék azonban csak addig ajándék, amíg nem váltja le a cserét, s megengedi a csere általi kontrollját, ezzel a megajándékozott részvételt az önállóságok világában. Másként a kimenet bemenetté, az emanáció az összaj fenyegetésévé válik. Az áldozat láthatatlan, rejtőzködő, s nem nevezi áldozatnak magát, másként zsarolás lenne. Elrejtőzködik, azaz átengedi a világot a cserének. Csak rejtett rés a csere világában, melyben eltűnik a lét alapvető kegyetlenségének monopolisztikus túlreje.

A kis anya magában foglalja a Nagy Anyát (Douglas Sirk filmjeitől az *Őszi almanachig* láthatunk erre példákat); fordítva nem igaz, a Nagy Anya rettenetes anyává válhat, akiből eltűnik a gyengéd érzékenység. A Nagy Anya eredeti képét a kis anya képe ellentétébe fordítja, a mindent elnyelő mindent átadóvá válik. A kis anya új férfitípust szül, akit megajándékoz az áldozatos gondoskodás élményével, a másra való tekintettel léttel, s ezáltal az áldozathozás képessége jelenik meg mint ajándék. A *Chandralekha* című filmben a szerelmes nő, aki vándorcirkuszban rejti, védi, óvja, gondozza és végül trónra segíti a jogos trónörököst, megőrzi a kis anya vonásait, de az igazságos uralmat, jogot és magát a hazát szüli újjá. Az, hogy a szépség a fenség anyja, bizonyos értelemben a fenség trónfosztása, legyőzése. A kis Nagy Anya szépsége gyengéd győzelem kifejezése: az ajándéké a rablás, a szeretetét az erőszak, a csábításé a kényszerítés, a nőé a férfi fölött. Az új férfitípus, akit ölében tart, ugyanúgy női vonásokat egyesít a férfiasakkal, mint ahogy a Nagy Anya férfivonásokat egyesített a nőekkel. A kis Nagy Anya mint az újfajta, nem zsarnoki hanem teremtő nagyság szülője, egyúttal ellenképe a férfit férfiatlanná tevő anyarémm győzelmének. Ez nem Lilith győzelme, nem a szexdémon és antianya kétnemű

szuperegyszisztenciája, hanem olyan kulturális modell, amely azt a kérdést veti fel, lehet-e háborút indítani a háború ellen, konfrontálódni a konfrontációval, legyőzhető-e a háború? Van-e kiút az érzéketlen és kegyetlen, pazarló természettörvény individualitás ellenességéből?

4.5. A nő szerelmi halála

4.5.1. A szerelmi regény és a szerelmi halál

Láttuk,

1./ hogy a nő léte egészét ajándékként definiálja. A feminitás mint fenomén önmegjelenítési formája a szépség, mely már a tekintet számára is érinthetetlenként mutatkozik, mint amit már a tekintet is bepiskol és veszélyeztet, mivel készen van, csak rontani lehet rajta. A tekintetre is védekező, visszahúzó reakciókkal válaszol, ezzel jelezve, hogy fél a bepiskolódástól. A tekintet-tilalom, a tekintetre válaszoló elhárító reakció a kéztalalom s végső soron a fallikus érintkezési tilalom elhárításának előmunkálata.

2./ Azt is láttuk, hogy az ajándékozó királynő mindent ad, azaz magát adja, így azonban – elajándékozottként – rabszolgánővé válik. A királynőt királynővé avató gesztus, a „kegy” eredménye a rabszolgaság. Ezért lehet a kegy a határtalan jószág megnyilvánulása, mely az életkezdet során a legnagyobb erőként jelentkező értéket, a feminitást, a legnagyobb gyengeséggé értékeli át. Az erő a mérhetetlen odaadás és szolgálat erejévé válik az önfeláldozásban.

A férfi-nő viszony mint szerelmi regény két szakaszra bomlik. Az első a flört és udvarlás szakasza, a második a beteljesedés. A kettőt választja el a „szerelmi kegy”, a nő testi odaadása. Minél jobban késlelteti a kultúra a szerelmi kegyet, a nemek viszonyának testi beteljesedését, annál inkább alakul a kívánság vággyá és a szerelem imádatá. A szerelmi kegy számtalan kultúrában szerelem és házasság határa. Maradjunk egyelőre eme egészen egyszerű metamorfózisnál, mely a lányt asszonnyá és a férfit férjjé teszi. A nő nemcsak feleséggé válik, hanem anyává, ahogy a férfi is apává, de ez a férfi esetén nem az egzisztencia teljességét érintő, azaz testiként is megjelenő átváltozás.

A szerelemben a nő dominál – mint magakérető és válogató, viszonzó vagy megtagadó fél –, a házasságban a férfi. A szerelemben a férfi szolgál, a házasságban a nő. A hagyományos kultúra mindkét oldalt határozottan ritualizálja. Ahol a férj a feleségét „cselédemnek” nevezi, ott ez egy korábbi viszonytípus megfordítása, mert a nő az udvarlási szakaszban szűzi szadizmussal kínozza a férfiakat. A szerelem öröme csak egy percig tart, kínja egy életen át, éneklik a régi dalt a melodramákban. A *Boulevard du Rhum* végén Brigitte Bardot énekli ugyanezt, a kalózt elbűvölő filmsztárként, a filmbeli film vásznon, a valódi kalózzal a nézőtérén és női kalózként s egyben megfeszített női Krisztusként a mozivászonon, ismételten összezavarva a férfi egyszerűbb világát az anyagi érdekeket feledtető irracionalitás mélyebb impulzusaival. A nemi aktusban a férj vágydrámájának jó vége a kéj, míg a nő részéről, aki nem élt át hasonló vágydrámát, az aktus – elmúlt korok asszonyainak beszámolóit szerint – előbb kellemetlenségként jelenik meg, legfeljebb később „szokták meg” vagy „szoknak rá”. Mire „rászoknának”, a férfi már más nők után szalad.

A szerelmi regény első szakaszához tartozik a férfi szerelmi halálának motívuma. Az imádat szakaszában a férfi az, aki a hagyományban gyakran bizonyít, akár szerelmi halállal. A férfi

ebben a szakaszban kész belehalni a szerelembe. Az, hogy ezt nagy tömegekből néhány férfi teszi meg neme nevében, elég az imádat-szakasz jellegzetes férfimentalitásának jellemzéséhez.

Antonioni: *Róma csillaga* című filmjében a hetéra többször elfordítja száját, amikor a mohó hadvezér csókolni próbálja, így a csók csak a nyakat vagy a vállat éri. A szerelmi kegy halogatása az örületig fokozza a férfi szerelmét, a kegy megadása viszont annál gyorsabban kioltja, minél esztelenebbül lobogott a vak szenvedély. A férfi mint szerelmi üldöző egyszerre átalakul szerelmi menekülővé. Üldöző férfi és üldözött nő szereposztása megfordul, most a nő az üldöző és a férfi a menekülő. E kialakítást számtalanszor megírták (Benjamin Constant: Adolphe, Musset: A század gyermekének vallomása, Surányi: Egyedül vagyunk stb.). Tegyük fel a viszony „jó végét”: a szeretők megkapják egymást. Miután a férfi az első szakaszban, a nő a másodikban a „szolga”, ez az ő részéről „örökös szolgásgot” jelent. A lassú vagy a gyors halál között választhat. Ha a férfi a „kegyet” követően elhagyja (A portugál apáca levelei), szégyen várja, gyakran meghurcoltatás és a társadalom kegyetlen büntetése. A nemes ifjak és polgárlányok tragikus románcbaiban az elhagyott lány sorsa a gyors hervadás és szerelmi halál. A második szakaszban a nő az, aki – lassan vagy gyorsan, tragikusan vagy csendes, köznapis hősieséggel – belehal a szerelembe. Míg a férfi szerelmi halála az első szakaszban ritka, de annál reprezentatívabb, a nő szerelmi halála a második szakaszban, mivel az élőhalál vagy az áldozatos élet, az önlemondás formáit öltheti, reális és nem pusztán szimbolikus, általános és nem pusztán kivételes és reprezentatív. A nő már a régi melodramákban is előbb harcol a szerep ellen, hogy aztán annál nagyobb legyen a páto-sza az ősi nőszerep általi elcsábítatásának (*Jezebel*).

A nő szerelmi halálának egy másik változata a férfinem önvédelmét szolgálja abban a szakaszban, amikor a férfit fenyegeti a szerelmi halál. A *Szerelmezház* című filmben a mulatóba, az olcsó, veszélytelen, alkalmi nők közé jön el a felcserélhetetlen nő, a nagy szerelem. Ebben a filmben a férfi hű barátja öli meg a nőt, hogy megvédje férfitársát a szerelmi örület kockázataitól.

A vágyat ajzó „kis kegyeket” követő „végső kegy” megrendíti a nő helyzetét. A szerelmi beteljesedés kifosztja a nőt, megrabolja őt szerelmi előnyeitől, s kiszolgáltatja a házasság hátrányainak. A férfi teherbe ejti őt, miáltal elveszíti iménti formáját, s mivel, hogy a szerepváltást biztosítsa, a kultúra az érintetlen nőt értékeli (mert csak ő biztosítja a férfi génjeinek túlélését), a nő értékvesztést vagy leértékelődést él át az odaadás eredményeként. Minél inkább vállalja az anyai szerepet, s az eme szerepre koncentrált nőszerep folyományait, pl. a háztartás vezetését, minél szeretetteljesebben játssza végig az anyaszerepet, a gyerekek – mint kis paraziták – annál inkább megfosztják szépségétől, s biztosítják így a férfi tulajdonosi monopóliumának sértetlenségét. Ezért az „értékcsökkenet”, „inflálódott” nő ragaszkodik a házassághoz, kapaszkodik a férfibe, s konzerválja a számára előnytelen viszonyt. Mivel a gyermeki világot, a családi kisvilágot birtokolja a nő, míg a felnőtt nagyvilágot a férfi, az utóbbi képviseli a hivatást és hatalmat, s tartja el a családot, így a nő gazdasági kényszer folytán is kénytelen kapaszkodni belé. Ez a helyzet nem konzerválódhatott volna évszázadokon át, ha a nő nem őrizne meg bizonyos lelki hatalmat a valóságos gyakorlati hatalmat birtokló férfi fölött. A férfi átveszi a világ feletti hatalmat, a javak szerzését, de továbbra is a nő tartja életben őt, a feleség a férj anyjává válik. A férjet érzelmileg adoptáló feleség azonban az anyai áldozat melodramájába kerül át a szerelmi regényből, miközben az ágyban gyakran befurakodik a helyére a „ledér nő”, a szeretőtípus.

A hagyományos házasságkonceptió megköveteli a nő „tisztességes matrónává” válását (*Hová lettél drága völgyünk*). Kérdés, hogy nem ez-e a királynőszerep mint áldozatokat követelő funkciószintézis beteljesedése, melyet a modern világban a nő funkciógenezise korai stádiumokba való alágyomása, egy kulturális regresszió és alá, mely a céda-szűz oppozíció összeomlásából, a szűzfunkció idealizálásának zavarából következik, miáltal a cédafunkció örökségévé válik az idealizáció? A gyermekek számára a „tisztességes matróna” modellje annyiban előnyös, amennyiben a nő szeretőfunkciója nem zavarja az anyai szeretetet. A „tisztességes matróna” szerepköre azonban szerelmi halál, a szerelem számára való meghalás értelmében. Amennyiben az arisztokrata és nagypolgári nő kivédi ezt az átváltozást, a „ledér nő” szerepkörébe kerül át. A házasság az ő esetükben felszabadítja és nem elnyomja a szexualitást. Ezeket a nőket azonban a szexuális zsákmánnyá válás fenyegeti (pl. *Anna Karenina*), ha csak nem sikerül zsákmányolóvá elférfiasodniuk, lemondva a női összes metamorfózisainak megéléséről, s belenyugodva egyazon erotikus kalandtípus ismétlődésébe (a *Jules és Jim*-től a *Vixen*-ig). Az anyaságról lemondó nő is, az erotikában is valami hasonlóra, azaz nagy metamorfózisokra, új létsíkra emelő beavatási élményekre vágyik (*O története*). Ha ezt nem kapja meg, több értelmet lát az üzleties erotikus karrierizmusban, a film noir vampok módján, vagy a tiszta karrierizmusban, egyes Bette Davis komédiák módján (pl. *Ex-Lady*, *Front Page Woman*), mint a Casanova szerep női adaptációjában. A film noir hódítónői is a hódítás anyagi előnyeit élvezik, nem magát a hódítást. Az utóbbi csak Russ Meyer filmjeiben kerül előtérbe, de ott sem a vágy, hanem a nárcisztikus kicsapongás, a túlsorduló életerő és a női hatalom önélvezeteként.

A nőt fenyegető áldozatsors még a szeretőt, a ledért is elérheti. A szeretet és az erotika közös törvénye, hogy minél jobban „szolgál”, keresi a szeretett személy kedvét a szerető, annál elkényelmesedtebb az utóbbi, az egyik készsége a másik funkcióleadásához vezet. Minél többet ad a nő a gyermeknek vagy a férfinak, a gondozott vagy a szeretett annál kevesebbet ad vissza. A szerető kielégítését művészi tökélyre vivő partner elkészülhet rá, hogy a kényeztetett háremúri kényelmessége a válasz. A „boldoggá tett” elszenderedik a „csúcs” után, s megfedekez a kielégületlen partnerről. Beindul egy pozitív visszacsatolási folyamat melyben az egyik igyekezete táplálja a másik önzését. Ezt a szerelmi jogvédő harc nem védi ki, mely csak megduplázza az önzést s a gyűlölet eszkalációjához vezet. A kizsákmányolt győzelme is csak megfordítja a kegyetlen viszonyt (az antikvitás öregedő homoszexuálisai kapcsán írták le ezt az átalakulást, az éretlen ifjak kizsákmányolójából a szép ifjak imádójává válást). Az önző szerető örökké készül a viszonzásra, melyet mindig elodáznak a másiktól kapott kéjek. A „háremúr” a nő is lehet, s a posztmodern nő hajlik is erre, tradicionálisan azonban ezt a szerepet a férfi töltötte be, két nőt is kizsákmányolva, a feleséget gyermekei anyjává s a maga kvázianyjává tette, a szeretőt pedig szexmunkássá, háremdolgozóvá.

A nőnek mint rabnővé lett királynőnek egész élete lassú szerelmi haldoklás. Amennyiben mindez önkéntes, elmondható, hogy az első szakasz hozadéka, a férfi vívmánya az imádat felfedezése, a második szakaszé, a nő vívmánya a szeretet felfedezése. Mindketten alászállnak a szerelmi pokolba, meghalnak éretlen és újjászületnek érett emberként, elvesztik előbbi énjüket és újjászülik egymást, s mindketten – kultúrhéroszokként – megajándékozzák egy új létformával a kultúrát.

Az anyai áldozat melodrááját készíti elő a nő szerencsétlen szerelmi választása; így már a szerelemben begyakorolhat olyan fájdalmas erényeket, melyekre az anyaság során szüksége lehet. Ne ahhoz menj, akit te szeretsz, ahhoz menj, aki téged szeret! Ne szerelmi örületből há-

zasodj, hanem józan megfontolásból! A szerelmi drámákban szerepet játszó szülői tilalmak az esetek nagy részében a gyermek védelmét szolgálják – önmaga ellenére! Hiába figyelmezteti az örök apa az örök leányt, a nő rajongni és szeretni akar, bűvölt lenni és nem bűvölő. Bár a férfinem egészével szemben sikeresen játssza el a bűvölőt, végül annak adja magát, aki őt bűvöli el. Ezzel azonban életfogytiglani érzelmi börtönre és lassú szerelmi halálra ítéli magát. A kockázatmentes férfibűvölés helyett a szerelmi odaadást választó nő az áldozatos útban látja a nagyobb érzelmi szenzációt, míg a hasznos és biztos útban az unalmas banalitást. Jellemző, hogy a sorsválasztó döntő pillanatban a klasszikus nő szeretni s nem szeretve lenni (nem szerettetni) akar. Ennek törvényszerű mivoltát húzza alá, hogy a racionális utat járó nő a klasszikus narratívában különálló nőkategóriává, baljós, kísérteties bájrémé válik.

4.5.2. Halálos anyaszeretet

A *Katie Elder négy fia*, Henry Hathaway kései, néha kissé már fáradtnak tűnő, de rendkívül jól megírt és nagy színészi alakításokat nyújtó műve olyan alapfilm, melyet a *Volt egyszer egy Vadnyugat* is idéz. A Hathaway filmjebeli Clearwater megfelelője Leone művében Sweetwater. A nyitóképsorban egyik filmben sem száll le a várt személy az érkező vonatról. Mindkettőben összefügg a vasúttal a városból érkező bérnyilkos. Leone filmjében a feleség érkezik egy temetésre, itt a fiak. Az ellenfél már Hathaway filmjében is egy üzletember: „Szükségünk van erre a földre, és meg is fogjuk tartani.” – tehát a „civilizáció háborúja” a paraszt, a munka, ember és föld kapcsolata ellen folyik. Mindkét cselekmény temetéssel indul. John Elder (John Wayne) – körözött személyként – még anyja temetésén sem vehet részt, a magasból néz le, a síkság fölé magasodó sziklákról hallgatja a prédikációt. Katie Elder olyan nő volt – emlékezik a pap a sírnál –, aki semmit sem követelt magának, csak adni akart és szolgálni. Jobb, szebb szavakat érdemelt volna, de nem találtam meg őket, mondja a pap a temetés után.

Katie Eldert nem látjuk a filmben, az anyát nem szabad megmutatni, mint ahogy a friss és átszellemült tisztelet isteneit sem tanácsos („képtilalom”). Katie, az anya az a pont ahol a föld versenyképessé válik az éggel, az anyai áldozat történetében itt és most valósulnak meg az ígéretek, ezzel nem egy múltbeli kezdetet igényelve buzdító példaként, hanem minden percet lehetőségként. A temetés után a csavargó fiakhoz, kallódó emberekhez lép egy kedves fiatal nő, pólyába burkolt csecsemőt mutatva fel: anyátokról neveztem el, gondoltam elmondom, talán örültök neki.

Katie Elder szellemének örököse a szomszéd farm tulajdonosnője (Martha Hyer). Miután fiai nem jártak haza, elsodorta őket az élet, a világ hatalmasai pedig mindenéből kifosztották, a fiatal szomszédnő fogadta be őt. Martha Hyer mesél az anyáról: úgy gondolta, Texas vette el a fiai. Texas olyan mint egy nő, mondta mindig – meséli Martha Hyer –: pompás, büszke, birtokba vevő nő. Az ember megszüli a gyermekét, felneveli, és amikor felnőtt, Texas a fülébe suttogja, ne maradj otthon, gyere velem, boldoggá teszek. Az embernek mindenütt nehéz a dolga a gyerekekkel, de Texas konkurenciájával szemben az anyának semmi sansza sincs. Martha Hyer előbb szigorú vádlóként lép fel, később, lassan, sorra átveszi az anya funkcióit, a film végére mintegy öröklí Katie Eldertől John Eldert, a fiát (John Wayne-t). Claudia Cardinale ugyanígy eljut a *Volt egyszer egy Vadnyugat* végére a kezdetben taszító figurák értékeléséhez.

A szerelem princípiuma, írja Bachofen, a megsebzésben rejlik, ezért hordoz Ámor nyílveesszőt (Az anyajog. In. Bachofen: A mítosz és az ősi társadalom. Bp. 1978. 150. p.). A férfit a vágy sebzi meg, a nőt a beteljesülés.

A férfit a vágyban kínozza teste, a vágyban a test ellenfél, a teleológiák gáncsolója, súlyossá vált, lehúzó létaspektus, a lét nehézkes és árnyas oldala. A férfi a szerelmi beteljesedés után megszabadul követelő testétől, céljainak élhet. A nő ezzel szemben, aki szép kép volt előbb, a szerelem által végleg elsüllyedni látszik a testiségben, a fogamzásgátlási technikák kifejlesztése előtt ez elkerülhetetlen volt számára. Mintegy szakadatlan vajúdva-haldokolva él a fajfenntartásnak feláldozott nem, természet és társadalom határán. A menstruáció és a terhesség azt fejezte ki, hogy a természet a nőt kevésbé engedi magától eltávolodni, mint a férfit. A szülés nemcsak végigkísérte a nő asszonyi életét, egyúttal az életet veszélyeztető olyan rendszeresen visszatérő próbatétel volt, mint a férfiak törzsi háborúi. A gyermekágyi lázban – vagy általánosabban: a szülésben – elpusztult nő explicit gyilkosai a férj és a gyermek, akiknek közös szándéktalan bűne minden tragikusan gyilkos szeretet kiélezett kifejeződési formája.

A rettenetes anya lelki kannibalizmusával a gyermek testi-lelki kannibalizmusát lehet szembeállítani. Az anya ajándékozó és zsákmány, szül és önmagával etet. Az apa elmegy, a világot zsákmányolja és hazatérőként a világgal etet. A gyermek az anyát gyakorlatilag megesszi: tejét, idejét, szerelmi életét, karrierjét. A tettes a gyermek, de a gyermekeken keresztül a férj is, mert mindez az ő szerelmének következménye, őt is a nő táplálja és tartja tisztán, most már nemcsak szeretőként, hanem kvázi-anyaként is, gyakran más nők számára tartva karban a férfit, akik nem válnak anyává, szexspecialistaként élősködnek a férfin, mint a férfi a feleségen. A nőt fészekként és táplálékként kijelölő anya-gyermek viszonyra épül rá a férfi-nő viszony, amelyben a nő már ki van jelölve kizsákmányoltként, s az eredeti anyaviszony olyan cselekvéseket, képeket, igényeket és reagálásokat jelöl ki, melyekről a nő épp azért mond le könnyebben, mert a természet reá terheli az áldozatokat. Amikor a szerelmes férfi a nő testét csókolgatja, olyan aktivitásokat realizál, melyek eredetijét az orál-kannibalisztikus fázisban, gyermekként realizálta.

A gyermeki szeretet helye a pacifikációs folyamatban kétes és problematikus. Eredetileg az ember megöli és megesszi a másikat. Később megöli, de nem falja fel: rabbá teszi, kihasználja, dolgoztatja. Előbb hullává teszi és táplálékká, utóbb haszonállattá. A szerető, aki harapás helyett csókol, és ölés helyett ölel, a korábbi reagálásokat már csak mimeli, megfőkezett formában reprodukálja. A pacifikációs folyamat végén a társ szellemi partner, az ember nem érinti társát, csak kommunikál vele. A pacifikáció mint élethossziglani és történelemhossziglani visszavonulási folyamat, a halál felé mutat. Az elején gyilkosok vagyunk, a végén azonban kísértetek. A sikeres pacifikáció esetén a társ már az életben is csak képszerű távinformációk forrása, már nem test, csak kép, már nem pária, hanem a szellemi lény nemessége tünteti ki őt, de egyúttal már félig halott. Végül, halottként, teljesen képpé válik, már nem lehet vele kommunikálni, csak róla. A tárgyviszony és társviszony szublimációjának perspektívája így a tiszta képviszony. Az egyetlen „tárgy”, akivel az ember az összes feladott, barbár viszonymódozatokat is realizálja, az összes tiltott aktivitásokat naivan és barbáran megteszi: az anya. A szerető státusza pedig, minél jobban szeret, annál inkább regrediál az anyastátuszhoz. Csak későn veszi észre a férj, hogy ő is mindezt megtette a feleséggel, vagy a vamp, hogy ő pedig a férfival szemben követte el a gyermeki bűnöket. Ha a

modern szerető lázad a kvázi-anyai funkciók ellen, akkor fiú és szerető együtt zsákmányolják ki az anyát (*Őszi almanach*).

A nő lemond az erőről és ebből a lemondásból születik a szépség, a nyers szexualitás túlmenő szerelemkultúra feltételeként. Később lemond a szépségről, – a hagyományos kultúrában a rendszeres szülések radikálisan átalakítják a nő alkatát –, a szolgálatot és áldozatot vállalja, s ahogy az erőről lemondva felfedezte a szépséget, most az önvédelemről lemondva felfedez a jóságot. Ha a szépség csalétekként, az együttélésre csábítóként jelenik meg, a jóság az együttélés és ezzel a gyermek fejlődése számára kedvező szellemi klíma újratermelésének feltétele.

Az ödipális rivalitásdrámánál alapvetőbb a preödipális szeretetdráma. A szeretet pusztítóbb, mint a gyűlölet. Az anyaviszonynak veszedelmesebbek és tragikusabbak azok az aspektusai, melyek nem elemezhetők az apaviszony analógiájára. A szeretet az ellentmondás drámája, a gyűlölet az ellentété, a szeretet az abszolút tragédia, csak a gyűlölettel kezdődik a semlegesítés, a tragikus egzisztencia legyőzési kísérleteinek sora. A gyűlölet meghatározott ellenféllel áll szemben, a szeretet a semmivel, amely mindenből fenyeget. Az *Apacserődben* a férjeket várják haza a sivataggal szembeforduló asszonyok. A *Katie Elder négy fiában* az anya várja így fiait. A nőnek mindig a „semmi partján ül szíve”.

Az anyadráma és az apadráma két rétege az időnek, a konfliktusnak, az én- és család-regénynek. Az ödipális rivalitásdrámában az a konfliktus áldozata, aki elválaszt a szeretett személytől, míg az ősdramában a szeretett személy maga az áldozat. Az anyadrámában a szeretett a gyűlölt, az apadráma szétválasztja szeretettet és gyűlöltet. Az anyadráma eredménye a szeretett lény helyesen szeretni tanulása, az apadrámáé a gyűlölt szeretni tanulása. Az anyakonfliktus nivóján az infantilis lélekkezdemény a jóban fedezi fel a rosszat, az apakonfliktus nivóján a rosszban a jót.

A freudi apát megölik és megeszik, amikor elromlik a viszony. Az anyát ezzel szemben élve eszik meg, amikor jó a viszony. Az apára azért haragszik a freudi fiú, mert elveszi tőle a nőstényeket, az anyára azért haragszik a gyermek, mert elveszi tőle önmagát. Az apa gyűlöletével fenyeget, az anya szeretetével. Az ingerültségben és lázadozásban megnyilvánuló apakonfliktus válságmenedzselhető, az érintettek nevelhetőek. Az anyakonfliktus a szeretetben nyilvánul meg, az okozott kár rendszerint – barbár elfajulásoktól eltekintve – megvádolhatatlan. Az anyagyilkosság a szeretetben implicitként kivédhetetlen. Az apa perifériára űzi a zsarnokság alávetett fiait, az anyaszeretet viszont rabul ejti a lelket a központban. Ezzel az élet és személyiség egészét szállja meg, nem külső nyomást gyakorol. Az apa nyomorba taszít, az anya nyomorékságba. A fizikai apagyilkosságot leválthatja a szimbolika, pótolhatja a képzelőerő, a rossz viszony miatti büntudat és a konfliktust feloldhatja a lemondás. Az azonban kizárt dolog, hogy a gyermek ne élősködjék az anya testében. Az apán segíthet a társadalom jó megszervezése és a nevelés, az anyán nem. Az apakomplexus kapcsán világos Freud tanítása: veszíteni kell, az Ödipusz-komplexum feloldása a lemondás, az én kritikai önirányításának, a távlati célok kitűzésének elsajátítása, s a külső parancsoló belsővé tétele. Az anyadráma kapcsán Jung azt hangsúlyozza, hogy az anya nyeli el a gyermeket, Melanie Klein azt, hogy a gyermek nyeli el az anyát. Nem tehető megfontolás tárgyává, hogy az énnak veszítenie vagy nyernie kell-e, mert a magzatnak vagy csecsemőnek nincs döntési lehetősége, reagálási módjának nincs alternatívája. Az apagyilkosság – akár lelki, akár testi – egy aktus, válság, míg az anyagyilkosság életfogytiglani, előbb testi majd lelki élődiség.

Az Ödipusz-komplexus az anyakomplexus ollójában látszik megjelenni. Mert az anya „fogyasztása” utoljára a törzsi beavatás által volt feloldható, meghaladható, a középkorban és újkorban életfogytiglanivá változott, s korábban is kezdődik, mint az apáé. Az „incesztus” megelőzi az apagyilkosságot, de a gyermeki incesztus nem szexuális természetű, hanem totális, az anyában való bennefoglaltság, ezért a gyermek eleve legyőzi az apát, mert az anyával való egysége mélyebb egység. Az anyadráma idején az apa teljességgel legyőzött, amennyiben csak a gyermeklét horizontján bukkan fel. Az apaisten deus otiosusként eleve száműzve van a gyermekparadicsomból. Amit a gyermek meg szeretne tenni, de nem sikerülhet neki az Ödipusz-komplexus idején, mindez az anyakomplexus idején sikerült, ekkor ő volt a győztes, nem kellett reménytelenül rivalizálni az apával, de nem volt boldogabb, mert ekkor az anyával kellett az anyáért rivalizálnia. Az apagyilkosság képzeletbeli ideáltipikus scénáriuma gyilkos harc a birtoklásért, az anyagyilkosság gyilkos birtoklás. Az apagyilkosság reflexív, a történelem része, társadalmi válság, a formák átmenetét ösztönző válság, míg az anyagyilkosság a történelmiség történelem alatti előfeltétele, prereflexív és irracionális létforma szükségszerűsége. Az apagyilkosság a nyelv és a történelem ténye, a meggyónhatatlan és normális esetben észrevétlen anyagyilkosság éppúgy nyelv előtti, mint ahogy történelem előtti. Az apagyilkosság Freud modelljében egyszer megy végbe az idők kezdetén, míg az anyagyilkosság minden egyes egyén életében teljes egészében lejátszódik, semmi sem kispórolható belőle. Az előbbi az eltolás, a szublimáció, és mindenfajta átdolgozás és kulturális transzformáció tárgya, a másik minden közvetítés korrigálhatatlanul közvetlen kezdete.

Lehetséges, hogy a freudi apadráma kiélezése sokszor maga az elterelő manőver, elfojtó eljárás, mely a mélyebb és kínosabb anyadráma eltakarását szolgálja. A rivális megtámadása, az ős-zsarnok megölése az imádat tárgyaként reprodukálja a másvalakit, annak ősképet, az anyát, míg az anya mint primér-másvalaki megtámadása magát a másvalaki eszméjét támadja meg. Az apátlan társadalom értelmezhető zsarnokmentes demokráciaként, az anyátlan társadalom ellenben pokolként, az önmagukba visszavetett monászok, maguk mélyébe zuhanó magányok közegeként széttartó mozgásaként, kirobbanásaként, mely kilobbanás. Gyermek és anya, én és te ősvizályát talán az oldja fel, hogy a harmadik mindkettőjüket tárggyá teszi. Ezért, ha megoldás nincs is e vizályban, ez mégis egy másik, hangosabb és kezelhetőbb vizály által túlléphető. Az anyátlan világban ezzel szemben a nárcisztikus én képviseli az irracionális túlhatalom terrorisztikus fölényét. Hideg világ ez, melyben harcosok néznek farkasszemtel. A mai film jellemzője egyrészt az, hogy nem fojtja el többé a szerelmi rivalitások és háromszög konfliktusok segítségével az infantilis örökség sokkal mélyebb szorongásait (horror, thriller, slasher), másrészt, hogy már nemcsak a cserbenhagyás az anya bűne, őt is eléri a gyilkos birtoklás ösztöne (*Antikrisztus*). A *Psycho* lélekmegegyező anyaszörnye még csak a fia által megkívánt nőket irtja ki, az *Antikrisztus* anyaszörnye már magát a fiát.

Lehetséges, hogy a leírt szeretetdráma, az összeretet drámája történelmileg meghaladható, lehetséges, hogy a tragikus szeretők éppúgy eltűnnek, mint a Freud által tanulmányozott nagy szecessziós hisztériák. Csak remélhető, hogy velük együtt nem tűnik el hozadékuk, nem rendülnek meg az emberi kultúra ama lelki alapjai, mely az ő szenvedésük és áldozatuk műve. Nem elég az ösztönt mérsékelni és korlátozni, sőt maga ez az igény sem vetődhetne fel, ha a korlátozásokkal nem valamilyen pozitív újdonságnak, új érzékenységnek akarnánk helyet csinálni, fejlődésteret nyitni. Az apagyilkosság teremti Freudnál a törvényt. Az apagyilkosság princípiumával, korábbi stádium törvényeként, szembeállítjuk az anyagyilkossá-

got, melyet tovább általánosítunk, a nő szerelmi haláláról beszélve. Az anyagyilkosságból vezethetjük le a lélek törvényét, a „szív törvényét”. Az apadrámából csak a metakultúra, a felvigyázó reflexió vezethető le, míg az anya és szerető szerelmi és asszonyi áldozatából, a nő életfogytiglani, folyamatos áldozatából a kultúra alapjául szolgáló érzékenység, a személyes igenlés, lelki közelség, összetartozás, szolidaritás és szimpátia érzések közege, mint a létharc viszonyait átalakító lelki beállítottság.

Freud koncepciójában az apa, aki életében esendő emberi törvényt képviselt, az erősebb jogát, a jog erejeként, isteni törvényként, szükségszerű igazságként támad fel, mely nem az erőszak, hanem az ész érveire támaszkodik. Ennek megtestesülései a tekintélyistenek, melyek megelőzik a vallástörténetben, azaz a külső kulturális szintéren a „jóistent”, aki eme korai és kemény korszakokban elrejtőzködik, nem személyesül meg. Az apa projekciójából kristályosodó istenképnek az anya projekciójából táplálkozó megfoghatatlanabb szentségfogalom feleltethető meg. Az isten „felmagasztalt apa” (Freud: Totem és tabu. In. Sigmund Freud Művei V. Társadalomlélektani írások. Bp. 1995. 146. p.), a szentség „felmagasztalt anya”. A parancsoló istenek előbb szólítják meg és mozgósítják a népeket, mint a szentség néma kisugárzása. Az apai tanítás a tekintély színpadán ágál, az anyai gondoskodás rejtőzködik. Az anya súlya, rangja, a fejlődésben játszott szerepe csak holtá után észlelhető. Katie Elder, egy dolgozó és szolgáló öregség évein át, hiába várta haza fiait, de amikor azok – ha már csak az anya sírja fölött is – rendbehozzák a várost, felszabadítják a telhetetlen és gyilkos töke által bekebelezett és terrorizált „drága völgyet”, Katie Elder véletlenül meg-meglökött hintaszéke minduntalan továbbra is úgy mozdul, mintha az anya jelen volna, a város őrjönek őrízőjeként. Az anya olyan, mint a levegő, akkor felfogható, értékelhető, ha elvonják. Ha azonban ő vonja el magát, már nem anya, hanem világjáró kalandor, kvázi-apa, férfinő; ezért nem lehet rajta segíteni úgy, hogy meg is őrizzük lényegét. A csak a holtában észlelhető és szellemileg megjeleníthető és kiértékelhető anyát életében a kaland akadályaként élik át. A hagyományos család létfeltételei között a feleség is hasonló módon, gyakran nem életadó mivoltában észlelhető, csak a további szexuális kalandok akadályaként.

Freud az Ödipusz komplexust írta le, s csak innen kiindulva közelíthető meg, hátráló rákstratégiával, az anyadráma. Az anya láthatatlan, az apa ágál a társadalmi élet színpadán s a kultúra reflektorfényében. Miért a távolibb szülő az, aki rituálisan és mitikusan túlreprezentált? Az apa első helyettesítője, Freud elemzése szerint, a totemállat, második az istenalak. A filmekben több az apa, mint az anya, a kvázi-apai tekintélyfigura is gyakoribb a kvázi-anyánál. Wagner farkasemberének éppúgy csak apja van, mint az Emmerich-féle *A Függetlenség napja* hőisének. Jeleztük az anyai szeretet láthatatlanságát. Az apa mint tiltó illetve rivális figura problematikája könnyebben dramatizálható. A populáris kultúra által középpontba állított párkeresési problematikában az ödipális háromszögek aktiválódnak, az őskonfliktusok közvetve fejeződnek ki. Az anyadráma azért is ritkább az apadrámánál, mert kifejtése elviselhetetlenül tragikus lenne. A szerelmet tiltó apa nem válik a tiltás által obszcén csábítóvá (*A kaméliás hölgy, Tánc és szerelem, La violetera* stb.). A rettenetes anya még akkor is obszcén csábító, ha lányalak, akit eltilt szerelmétől (pl. a *Kinai kísértettörténet* = *Szellemharcosok* tölgyfadémonaként). Az anyadráma paradoxabb mint az apai rivalitásdráma. E tragikus paradoxia ellen azért is tiltakozik a modern racionalizmus, mert annak stratégiáit alapjában kérdőjelezné meg az anyadráma áldozatprincípiumának igenlése. Az anyatragédiának a modern narratívában, még a populáris kultúrában is, csak nyomait találjuk, de azokat

szinte mindenütt: reá válaszoló túlreagálásokat vagy megelőzésére törekvő tartózkodásokat, önviszavonást, kerülési magatartást, szorongást és gyanút, félbemaradt sorsokat. A teljes kiélés már a freudi Ödipusz-komplexust tételező elemzésben is archaikus illetve imaginárius. Az anyadrámában még nagyobb elhárító erővel kell számolnunk. A magukban értelmetlennek tűnő, jelentéshiányban szenvedő törmelékek hangulati erejét eredetük intertextuális lenyomozása segítségével kezdhethjük el magyarázni.

E konfliktusoknak, mint láttuk, kulturális hozadékuk van. Mit fedez fel a nő? Az ajándékot, áldozatot, mártíriumot. Mit fedez fel a férfi? A gyilkosságot, háborút, s ezek szublimált formáját, a cserét. A nő a munkát, a férfi a gazdaságot és a politikát. A nő a szubjektív kultúrát (a „lelkét”), a férfi az objektív kultúrát (a „szellemet”). A nő a szeretetet, a férfi a törvényt. A nő felfedezését azonban a férfi mondja ki, amikor észreveszi, mit veszített. Achilles beleszeret a karjában haldokló Penthesileába: a sokértelmű kép egyik értelme az elkészttség. A férfi elkésve ismeri fel, hogy szerette a nőt. Elkésve ismeri fel a nő szerelmét és a maga lelkét.

4.5.3. A megbocsátás problematikája

A megbocsátás két értelemben játszik szerepet a viszonyban. Sok szerző, pl. Alice Miller, a szülő felelősségét hangsúlyozza a családi konfliktusokban. A konfliktushelyzeteknek a szellemi eszközökkel, az érvelés vagy érzelmi zsarolás kifinomult stratégiáival fel nem szerelt gyermek jobban ki van szolgáltatva, s könnyebben válik a tehetetlen kétségbeesés áldozatává, mint a szülő. Kiszolgáltatottsága totális, lét és nemlét kérdése, többet kell elfogadnia, és kevesebbet tud megítélni és megkritizálni. A kiszolgáltatottban az anya vétkei primér, az apái szekundér károkat okoznak. Az apa csődjé, a freudi eszmerendszer szerint a felettes én, az anyáé az én zavarához vezet. Lars von Trier *Antikrisztusa* a nőnek az anyai funkció elleni lázadásaként értelmezi a boszorkányságot. Nála már nemcsak lelki, testi értelemben is, s nemcsak közvetve, közvetlenül is gyilkos a boszorkány. A rettenetes anyává nem degenerálódó Nagy Anya sem veszélytelen, a kis anya és a rettenetes anya a Nagy Anya metamorfózis potenciáljához tartozó anyaaspektusok. A kíváncsú a „kis Nagy Anyává” válás, az anya-gyermek viszony azonban a kíváncsú fejlődés esetén is konfliktusos és ingadozó. A gyermeknek ennek következtében mindig van megbocsátani valója, s a gyász keretében zajló műtfeldolgozás nehézségei éppen abból adódnak, ha sok szemrehányás érheti a szeretett elvesztettet. A megbocsátás eksztázisát pedig a megbocsátó saját bűneinek felismerése táplálja. Mintegy most ismeri fel a másik oldalt, ha eddig magát látta áldozatnak, most az imént szemrehányásokkal elhalmozott bűnösben is felismeri a maga áldozatát. Lehet, hogy a gyermek akkor bocsátja meg a szülő bűneit, amikor mindezeket a bűnöket maga is elkövette a szülővel vagy a maga gyermekével szemben. Kezdetben a gyermek a veszélyeztetettebb, később az öregedő majd második gyermekkorát élő szülő, aki nem feltétlenül bűnhődik igazságosan, nem bizonyos, hogy csak annyit vétének vele szemben, amit ő is vétett korábban. Eldurvult kultúrákban, kiélezett létharc esetén csökken az esély, hogy a gyermek felismerje a maga bűneit, megelégszik azzal, hogy rémképet, bűnbakot kreál a szülőből, szabad utat nyerve a gyermeki önzés életfogytiglani konzerválásához. Egy működő kultúrában, a gyermek meg tudja bocsátani a szülő bűneit, mert felismeri a maga vétkeit és hibáit.

A klasszikus elbeszélés lehanyatlása olyan korszakot jelez, amelyben az előző generációk felhalmozódott megbocsáthatatlan bűneivel, a következmények életellenes világával szem-

besül az új generáció. A *Nightmare on Elm Street* című filmben és folytatásaiban a szülők jóvátehetetlen kollektív bűnössége adja az iszonyat kezére a világot. A *Kill Baby, Kill!* című Mario Bava filmben a falusiak bűne az áldozatokat teszi jóvátehetetlenül és korrigálhatatlanul gonosz bosszúszellemmé. Pudovkin *Az anya* című filmjében az apát saját bűnei érik utól bűnhődésként, míg az anya bűne csak ostobaság, melyet felismer és korrigál. A film első képsorában az apa kocsmából tántorog haza, az anya mos, a fiú alszik. Az apa a múlt figurája, a fiú a jövője, a jelen minden terhe az anyára nehezedik. A fiú kalapácsot emelve, gyilkos haraggal védi az anyát a részeg apától: „Ne merd megütni!” A kiindulóponton az ödipális alapszituáció konvencióival szembesülünk, melyet pusztá látszatként vagy felszínként lép túl a cselekmény, mert nem az apa az igazi zsarnok, ő is a zsarnokság áldozata. A szeretőt sem valamiféle ödipális riválistól kell elhódítani vagy burzsoá szerelmi háromszögekből kibontani. Előbb csak egy sárban tapodó lábat látunk és csak a jelenet végén közelítünk rá egy összetett szépségű, szerényen kedves és egyúttal hősiesen elszánt, tudatos, okos nőarcra. A lehetséges jövőbeli lehetséges társ csomagot ad át a düledező kerítések között, az éjszakában. „Az elvtársak megkértek, rejtse el, nálad biztonságban van.” A kis csomag a film elején a lehetséges világ, az új emberiség magzata, a mozgalmárnő pedig Nagy Anya-jelölt. Később látjuk, hogy a csomagban két fegyver van, melyek Pudovkinnál a történelem nemző szervei. Az anya nem érti a fiú és az elvtársi szerelmi jelölt vállalkozását, ezért ártatlan bűnössé válik. Azért árulja el fiát, hogy megmentse, mert nem ismeri a társadalmi élet, csak az élet törvényeit; csak a természet kegyetlen igazságát, de nem a társadalmi törvény gonoszságát és a társadalmi igazságszolgáltatás aljasságát. A hazug igazságszolgáltatást Pudovkin több ellenszennvel ábrázolja, mint a megelőző rendőrterror, ahol legalább a munkások ökle áll szemben a rendőr fegyverével. „Bocsáss meg, Paska!” – kiáltja az anya a per végén, kényszermunkára hurcolt fia után. Nem ezt kiálthatná-e minden anya, aki elfogadásra, megalakulásra, alkalmazkodásra vagy a másik oldalon lopásra, csalásra, korrupcióra, jogosulatlan előnyök élvezetére, s azoknak megvetésére nevelte fiát, akik elég „ostobák”, hogy munkából akarjanak megélni és elvégezzék dolgukat? Végülis mindkét „anyafajta” arra nevel, hogy megférjünk a mindenkori előnyök és hátrányok közé emelt rácson két oldalán. Ezért látjuk hőseinket a börtönrács két oldalán, rácsoktól elválasztva, a következő jelenetben. Paska azonban Pudovkin filmjében legyőzhetetlen, mert a szeretet sugallta hiba nem bűn volt, az akaratlan árulás szeretetből történt, az anya pedig átveszi Paska harcát, a helyére áll. Az anya lelket adott Paskának, Paska szellemet az anyának. Egy bámulatos, abszurd és gyönyörű jelenetben Paska vad erejű, kicsattanó szenvedélyű, mámorosan lelkes táncot jár a börtöncellában, az őr döbbenetére.

A probléma másik oldala a szülő megbocsátása. Az apagyilkosság freudi teorémája vagy az azt kiegészítő anyagyilkosság-teoréma arra utal, hogy a szülő elhasználását, felélését követi rehabilitációja. A szülő bűneit a gyermek bocsáthatja meg, a gyermek bűnei már a holtak túlvilági megbocsátásának kérdését jelentik. A szülő apai és anyai minőségétől függ, hogy él-e a gyermekben az a mása, hangja, amely biztat, elfogad, dicsér, vigasztal és megbocsát. A gyermek részévé válik-e az a szülői üzenetörökség? Melyek a szülői megbocsátás forrásai? Az ember azért fogadja el mindezt a gyermekétől, s azért ajánlja fel neki mindezt vagy akár erőlteti rá, mert ő is mindezt megtette, önző gyermekként, a szülővel. A szülővé váló egykori gyermek belülről ismeri a gyermek bűneit, s az egykori elkövető az egykori áldozattal azonosulva nyer bocsánatot. Lessing a Miss Sara Sampsonban utal rá, hogy a szülő számára „édes” lehet elvi-

selni a gyermeki bántást. Sara azt fejtegeti, túl sok lenne azt kívánni atyjától, hogy megbocsássa vétkeit és viselje következményeiket. Waitwell erre így felel: „Nem tudom, Miss, ezt ha jól értem-e? Úgy látszik, azt akarja mondani: Atyám nekem igen sokat kénytelen megbocsátani. Az neki sokba kerülne, s így nekem kötelességem bocsánatját el nem fogadni. – Ha ezt érti alatta, Miss, mondja meg, nem való öröm-e jó szívnek, megbocsátani a bántást? Nekem ritkán jutott az a szerencse, hogy másnak valamit megbocsáthattam. De nagy gyönyörűséggel emlékezem vissza mindég azon kevés esetekre, midőn oly szerencsés leheték. Olyankor mindég valami oly édest, szelídet, nyugtatót, mennyeit érezhettem, hogy lehetetlen volt el nem képzelnem az Isten mérsékelhetetlen boldogságát, kinek atyai gondviselése a bűnös emberi nemzet körül egy véget nem ismerő, örök bocsánat.” (in. Lessing: Drámák, versek, mesék. Bp. 1958. 82. p.). Az ember a saját szülő áldozatával azonosulva válik gyermeke áldozatot felajánló szülőjévé. A szerelem és a szeretet hőstettei így vezethetők le a szeretet büntetteiből. Az áldozat kooperációja a bűnössel jóvátételi kísérlet. Az összeretet tragikuma teszi lehetővé a teljes ember-elfogadást, nem a szobrát, eszményét fogadni el, hanem őt magát, léte teljes ellentmondásában, állandó veszélyeztetettségében és megváltatlanságában. A *The Ghost and Mrs. Muir* című filmben az „igazi férfi” egy kísértet, aki kész megbocsátani szerelme félrelépését – ami maga az élet – és jóvátételre, kárpótlásra, beteljesedésre várja őt a túlvilágon, vagy a mai mozi terminológiájával: „a tükör tulsó oldalán”. De gondoljuk meg: a „mozivászón tulsó oldala” az a performatív aktus, amelynek igéje minden megérintő élmény.

4.5.4. A lélek eredete és születése

„Az emberi lét legmélyebb, legsötétebb fokán az anyát teste szülöttével összefűző szeretet jelenti az élet fénypontját, az egyetlen világos foltot a morális sötétségben, az egyetlen gyönyört a mélységes nyomor közepette.” – írja Bachofen (Az anyajog. In. Bachofen: A mítosz és az ősi társadalom. Bp. 1978. 107. p.). A szerző érzékel egy magot, a „teljesen más” eredeti felbukkanását, egy pontot, mely másként működik, mint a tér egyéb részei, a természet egy pontját, mely előkészülete egy új létmódnak. „Csak ölés, áldozat által lehet valamit teremteni.” – így foglalja össze Eliade a régi kultúrák teremtéskonceptióját (Mythen, Träume und Mysterien. Salzburg. 1961. 257. p.). Csak az erőszakos halál alkotó jellegű. Az élet más élet rovására keletkezik és marad fenn. Mégsem vagyunk a pazarló természet kiméletlenségének örökös szolgásgára ítélve, mert ha más életből is él az élet, más az, ha a másik életet elveszik, s más, ha felkínálják. „Méhe gyümölcsének gondozása közben az asszony hamarabb megtanulja, mint a férfi, hogyan terjessze ki szerető gondoskodását más lényekre, saját énjének határain túl, hogyan irányítsa elméje minden leleményét az idegen élet fenntartására és megszépítésére.” (Bachofen. uo. 107. p.).

Az ödipális világban a gyűlölet ölt, melynek megfélékezéséből lett a törvény, a szellem és a társadalom szerkezet. A preödipális világban a szeretet ölt, melynek jóvátételi törekvéseiből származtatható a lélek, a bensőség, az érzékenység kultúrája. A tudat csak akkor pillant bele a női sors mélységeibe, amikor a nők fellázadnak e sors ellen, s ekkor ráébrednek a férfiak, hogy a lélek egy léttörténeti korszak szubjektuma, amelynek most vége. Ekkor egyes férfiak ugranak be a nő helyére, s próbálják meg imitálni a nőt, lelket, mindazt, ami elveszett (Cronenberg: *Pillangó úrfi*).

Hogyan termelődik meg egy olyan társas létforma mely nem A méhek meséje-beli méhek önzésének egyensúlya, nem is a hangyák katona- és munkástársadalmának totalitarizmusa? Hogyan válik lehetségessé az érzékenységen és nagylelkűségen alapuló társaság, az, amit felebaráti kötelességgé akar tenni a kultúra, ezzel csak azt bizonyítva, hogy hiányzik vagy korcs formában van meg, hiszen ha megvan és ahol megvan, akkor és ott a vezeklés szenvedélye, a „tökéletes vezeklés” a lényege és nem a kierőszakolt kötelességteljesítés. Az egyesekkel szemben kirobbanó szenvedélyként jelentkező lelki kényszernek szolidan általánosult változata is van. Az előzékeny kultúrember az, aki előre enged, nemcsak az ajtóban, hanem az életben is, így tessék, megfordítva az önzés hierarchiáját, az életen át. Aláveti magát a másoknak, vezekel. Ha a régi magyar polgári kultúrában – melynek legalábbis az a formája, amit a magyar filmtörténet megőrzött, nem megtagadja, hanem őrzi a nemesi kultúra tradícióit, megélt és megvalósított álmoként a folyamatos, építkező történelemről – a méltóságos úr kalapot lengetve kiabál „Alázatos szolgája kegyelmes uram!” – amaz pedig hűvösen bólint: „Jónapot!”, akkor a létharcban vagyunk, ha az utóbbi még szívélyesebben lengeti kalapját „Alázatos szolgája, méltóságos uram!” – akkor a létharc logikájából a szívélyességébe lépnek át, testvérek. Testvérként azonban az anyaprincípium által foghatjuk fel egymást. „Az anyaságból ered minden ember egyetemes testvérisége, melynek tudata és elismerése az apaság kialakulásával megsemmisül.” (Bachofen. uo. 107. p.). Az anya-szülte lények csak egymásnak törleszthetnek, már nem az anyáknak, s az elveszett anyának a természet és társadalom egésze felel csak meg, ebből fakad a szakadatlan és minden irányban kiömlő törlesztési kényszer, ami a kultúra lelki szubsztanciája. A *Különös kínai történet* című filmben a szent tekerceket kereső vándor szerzetes két nővel kerül kapcsolatba, a női ördöggel és a szépséges ósanyával, mely utóbbi személy egy időalagúton át kerül át a jelenbe. Végül az ósanya eltávozik, megtér az időn túlra, és a női ördög változik át emberi szépséggé, s a két ember számtalan életen át tartó áldozat és vezeklés által kapja vissza egymást az igazságot és életet szolgáltatató Buddha tenyerén. Az ördög démoniságát, a szerzetes szentségét veszíti el, és életeken át indulnak egymás emberségének felfedezése és megerősítése felé.

A lélek tartozás azzal szemben, aki értem élt és magát adta áldozatul, olyan nagy tartozás, amelyet végső soron valójában senkinek sem lehet visszaadni, amellyel az ember a létezésnek tartozik. A lélek kifelé fordulás, a figyelem figyelmességgé válása, másokon keresztül létezés, a belső világ benépesítése a részvét és együttérzés által, új középpont a pusztasággal szemben, az önfenntartáson túlmenő léteztető, létadó erő. Mindez a természetben az anyai ösztön gondoskodási periódusában előlegezett érték, mely az ösztön kialakulásával eltűnik. Az anyai funkció vagy a szülői gondoskodás már a természetben is az életösztön ernyedése, a másik életének szolgálatát teljesítő ösztönzés, másért való lét. A lélek mint az élet mellékszereplője és eszköze: tájékozódást szolgáló, életvédő érzékszesség. A lélek mint új élet, lelkiélet, a lét új szintjének és módjának alapítója: beleérző, együttérző, a másik lélekkel azonosuló, rajta keresztül élő képesség. A lélek rajongás, melyben a lény magán túl, a másikon talál magára, magában maradván magán kívül van, s csak a társon keresztül létezve van magánál. A lélek ebben az értelemben eksztatikus létmód. Az etikai intencionalitás nemcsak reá irányulást jelent, hanem létcserét is, a tárgy szubjektummá és az alany objektummá nyilvánítását, objektumként, eszközként felkínálását. A *Now, Voyager* utasa azért indul neki a világnak, hogy keresse azt, aki képes szeretni őt, s akkor ér célba, amikor lemond a megta-

lált szerelemről a csúf és zavart kislányért – amilyen ő is volt attraktív átváltozása előtt –: a rászorulóért, akinek az ő szeretetétől függ az élete.

A lélek léte maga a vezeklés, ez fordítja meg a létharc logikáját mely kéjt keresett és kint került. A kultúra fokának mércéje pedig az a felismerés, hogy a lélek nem a lelketlenségből való alkalmi, esetleges és egy-egy személyre, a hozzá való kitüntetett viszonyra koncentrált ébredés. A lélek egy ágens, a gyász és jóvátétel drámájának főszereplője, a tragikus egzisztencia centruma. Mi az anyagyilkosság eredménye? Mi a lélek? A létdráma új szereplőjének jellemzése a feladatunk.

Mint minden, kétszer születik a lélek is, foganása még nem születés, első élete lappangó, szenderegő egzisztencia, először a természet szüli meg őt, másodszor a kultúra. A lelki lény több mint a lelkes (=lélekkel bíró) lény. A lelki – lelke által definiált – lény születése nem az a pillanat, amikor a receptív érzékenység, az információ képi megjelenítése, indulati értékelése és motorikus lereagálása a test szolgálatába áll, hanem amikor megfordul hierarchiájuk. Az állat készen kapja a lelket, mely nála az ösztönnek alávetett médium, az ösztönreleváns érzéki adatok rendező pályaudvara. Az emberlélek a korábbi reagálásmódokat alávető, önvizsgáló és formáló életvezető szerv. Az állatlélek a test része, az embertest a lélek része. Az emberlélek nemcsak felvevő készség, hanem mindent átható és átalakító új centrum: az állatlétben a lélek az élet szolgája, a lelki lény esetében az élet a léleké.

A lelki egzisztencia dramatikus egzisztenciaforma. A problémamentes állatlélek cselekvő emberlélekké, ágáló hőssé, teljesítővé, alkotóvá, mert áldozathozó felajánlóvá válik. Mi az, ami fontosabb mint a törvény? Mi az, ami megsérthet minden törvényt, közmegegyezést, formalitást, konvenciót, intézményt és tudást, mert ezek lehetőségének feltétele, ama létmód alapítója, amelyen belül ezek csak olyan másodlagos apparátusok, melyeket az előbbi alapító erő megcsappanása tesz egyáltalán szükségessé?

Nem az állatlélektan értelmében vett lélek, érzékenység és reagálókészség keletkezéséről szólunk. A pszichikus apparátus az életfenntartás eszköze, biológiai tény, míg a lélek mint szubjektum, a lelkes lény mint a lét új (fő)szereplője, a lélek mint új kiindulópont, létforma-alapítás transzbiologikus entitás. A klasszikus filozófia magán- és magáértvaló lélek különbségéről beszélne. Magán- és magáértvaló lélek úgy függ össze, mint szexualitás és szerelem vagy vérrokonság és barátság. A természetadta lélek szendereg, egy sor új lehetőség foglalataként adott, de nem kell mindenkinek úgy is magára venni őt, mint sorsot, programot és feladatot. A *Különös kínai történet* szent szerzetese, aki mindaddig menekült a rút, szerencsétlen és gonosz női ördög elől, miután észleli annak szerelmét, midőn a nőrem a maga életét ajánlja cserében a szerzetes életéért, többé mintegy nem külső, hanem belső szemmel látja a nőt. A szerzetes ekkor azt válaszolja Buddha kérdésére, hogy akkor is a nőördöggel való életet, s szerelmük beteljesedését választaná, ha az az ára, hogy ez az élet csak egy napig tarthat.

A férj tragédiája a narratív hagyományaink forrását jelentő kultúrákban, hogy kénytelen mindazt valamiképpen a feleséggel is megtenni, amit az anyával tett. Ozu: *Korai tavasz* című filmjében ezt a feleség és anyja rendszeresen meg is tanácskozzák, s az utóbbi, a tűrőképesebb generáció képviselője tanácsokkal látja el a nehezebben tűrőt. A drámát nem kerülhették el a kultúrák, de a gyermek minősége bizonyos feloldást jelentett, annak bizonyítékát, hogy a helyzet kegyetlensége nem fajult a szereplők gonoszságává és aljasságává. Ozu filmjében a házaspár gyermeke halott, és ez nehezíti problémáik megoldását. A nő mint áldozat, hely, tér,

fészek, otthon és templom öröksége a gyermeklélek. A férfi az alkotással, a produktivitás és a siker kényszerével vezekel, a gyermek a lélekkel „teszi jóvá”, amit lehet. Minél nagyobb a szeretet, annál mélyebbre száll az elfogadásban, s ennek során eksztatizálódik. A szeretet maga a pokolra szállás; forrása a jóvátehetetlen gyásza, létmódja a preventív gyász, a jóvátehetetlen hibák és bűnök megelőzéséért való harc a világban. A „tenni kellett volna”, az utólagos pozitív levonat, mely az eredendő negativitásból, a beteljesedett tragédiákból „hívja csak elő” az „így kellett volna”, „ez lett volna helyes” tudatát. A szeretet a legszorosabb, legszükségyszerűbb viszonyból, szülő és gyermek viszonyából született. Minden szülő a maga megkettőződéseként éli át gyermekét, magát és őseit látva viszont benne. Éppen ezért lehet ő a jóvátétel „fő csapásiránya”, mert a gyermek arcán kinéz a szülő szülője, akinek a gyermek szülője jóvátehetetlenül tartozik. A szülő-gyermek viszony tragédiájának fordított levonata annak képe, amit a jelenleg a szülő „szerepében” fellépő egykori gyermeknek tennie kellett volna, s amit legfeljebb utólag sejtetni. A szülő ezt igyekszik tenni a saját gyermekkel szemben, a gyermek azonban nem rendelkezik e pozitív levonattal, így minden kezdődik előlről. A világ is megváltozott, előlről kezdődik a tanulási folyamat. Ez éppannyira előny, mint hátrány. A szeretetben az a legmeghatóbb és produktívabb, ami nem tudás, nem pedagógiai alapelvvé kristályosított, utódokra ráneheződő, elévült bölcsesség. Az *Antikrisztus*ban a lelki pokolba vezető út a terapeuta kenetes okoskodásával, a tudományban is megjelent giccs tan-tételeivel van kikövezve. A szeretet nem tudás, inkább ihlet, rizikós kaland, vakpróbálkozás, tanácstalan kísérletezés. Csak ebben a minőségében fogja fel a lényegit, mely egyszeri és is-mételhetetlen, a „soha már” és a „soha még” közötti megfoghatatlanság megszólításának ne-héz feladata. A szeretet produktivitásához hozzá tartozik az, ami kisiklik, a jószándékok ku-darca, a védtelenség és gyámoltalanság. A szerető szemek a rosszban is látják a félresikerült jót. A szerető tekintet látja az individuális ideát, a forrást, amit nem érnek el a gyötrő, sértő, eltorzító körülmények. Az egymást lehúzó fuldoklók gyilkos ölelése a katasztrófa után néha úgy néz ki, mintha magukkal akarnák húzni egymást a pusztulásba, akkor is, ha kiemelni pró-bálták egymást. Minél messzebből nézünk, annál inkább látható a vállalkozás, túl kisiklása romjain; a jóakarát, túl a kudarcokon, a szeretet, túl kudarcán. Az önző tekintet csak a másik kudarcát látja, ezzel igazolva a maga önzését, a mítoszok által elképzelt másik reagálásának túlszépítése azonban felér a másikkal szembeni túlkövetetéssel, tehát még nagyobb önzés kifejezője. Lehet, hogy a *Titanic*-film mélyebb lenne, s kevésbé éreznénk giccsesnek, ha az önfeláldozó férfi áldozata nem lenne ennyire egyszerűen tiszta, hanem a férfiúi önzés vagy a proletár ressentiment túlkompenzációjaként is megjelenne. A melodráma annál erősebb, mi-nél nagyobb teret ad a problematikus oldálnak, s minél merészebben vállalja az individuális ideának az emberi gyengeségek, tévelygések és vétkek általi közvetítését.

4.5.5. Lélek és szellem

Az áldozati rituálé a tartozás érzésének kifejezése. Az anyai áldozatnak a kozmosz egésze felel meg, az egészét tárja fel, mint számunkra-való teret, azaz otthon, míg az apa hozzájárú-lásának megfelelője egy „Omega-pont”, amely által összetartanak, egymásra vonatkoznak és struktúrává egyesülnek az értelem vonalai. Freud a monoteisztikus vallást vezeti le az ödipális drámából, hasonlóképpen vezethető le a preödipális drámából az ember érzékeny viszonya a kozmoszhoz, a teljességek bensőséges egységét feltételező mágia és annak minden öröksége,

a világlélek és a lelkes lény különféle kommunikációs formáit feltételező világerzések. A *Különös kínai történet*ben a mennyek ura szigorú király, aki elítéli a bűnöket, de a mennyei uralkodó alá van vetve a rejtett, nedves mélységekből felmerülő Buddhának, akinek tenyerében fogamzik a lélekvándorlás. Az előbbi a férfias hierarcha, az utóbbi a rögzített törvények fölött álló lény, nem modern fallikus nő vagy vaginális férfi, nem posztmodern keveréklény, hanem az ellentéteken inneni és túli, az ellentmondásokban rejlő mélységek tudója. A lélek mint egyetemes principium, mint a bensőség emberként való magára ébredésének első alkotmánya, mint első világnézet, az anyakomplexum terméke. A lélek a „szekundér fészeklakó” eleven fészkeének introjekciója privilégikus tájékozódási rendszerként, mely képessé teszi őt a jóra és rosszra, hűségre és árulásra, cinizmusra és jóvátételre. Ezzel megindítja a rendek – pl. harcos és lelki rendek – differenciálódását.

Az életet és lelket az anya állítja színpadra az emberi ébredés drámájában, a szellemet az apa. Az élet prédaként kínálja magát a tápláléklánc csúcán térfoglaló bestiának, a lélek áldozatfunkcióvá szellemíti át a prédafunkciót, míg a szellem az agresszor önmegfékezése, mely megvédi őt az önpusztító túlgőzéstől. A szellem fegyelmez, míg az élet ajándékozó túlgazdagság, mely felélő életből, a lélek által, éltető életté változik.

A lélek én és másvalaki tolmácsa, néma üzeneteik kölcsönös lefordítója. A lélek, mely emancipálja velünk a másvalakit és az egész világot, az utóbbit is léleknek tekintve, átviszi másokra az egyén életakarát, míg a szellem eltávolodik önmagától és társaitól, s a néző szemével, messziről tekint rájuk, egy játszma szemlélőjeként és bírójaként. A szellem számára a lélek úgy jelenik meg, mint ami kiterjeszti, a társakat is belevonva, az önzést (pl. a szerelmesek önzését, a család önzését stb.), amelyet a szellem felülbírál. Ez az önzés azonban végtelenül kiterjeszthető, egyre tágabb köröket véve együttérzése, felelősség érzése és gondoskodása szárnnyai alá, s a szeretet eksztázisa ekkor nem kevésbé méltányos, mint a szellem okoskodása.

A lélek életadó hatalom, az értelem az érvényesülést biztosító, számító hatalom, a szellem az együttélés rendjét biztosító hatalom. A lélek együttérzés és egymásra hangolódás, a szellem megértés és egyetértés. A szellem a magyarázat által ért, a lélek nélküle is. A lélek olyat is kezelni tud, amit nem birtokol feltárt funkcionális összefüggések tudatánál fogva, mert a lélek a totális élet reagálása, egészé az egészre, míg a szellem a definiált részviszonyok közegeit is kontrollálja. A lélek az egész érzéke, az értelem a részé, a szellem mindkettőnek szeretne eleget tenni. Ha az egész az igaz, akkor a lélek a legigazabb, mert ő birtokolja, amit a szellem csak keres. A *Destry Rides Again* című filmben a férfi (James Stewart) törvényt és rendet ajándékozik a városnak, a nő (Marlene Dietrich) azonban többet, életet a férfinak. Bonyolítja a helyzetet ebben a filmben, hogy most már mindkét nemnek pluszmunkával kell megtalálnia a funkcióját: kezdetben a férfi nem akar fegyverhez nyúlni és a nő önző és anyagiassá válik. Megkettőződik a dráma és pikantériával telítődik az etikai pátosz.

A lélek alapja a hála és rajongás, a szellemé a méltányosság érzése. A lélek tükre a vallás, a szellemé a tudomány. A lélek az élet életadóvá válása, míg a szellem az osztozkodó életetek alkuját felvigyázza. Mivel az önzés szeretetbe, az önimádat imádatba rejtőzhet, szükség van a szellem nem hidegebb, de rezignáltabb tekintetére. A szellem nem rajong, s ezért nem is rajonghatunk érte. A lélek rajong, s rajongást és szorongást vált ki. A lélek közege a tragédiák közege, míg a szellem a konzolidációt keresi és ígéri.

A lélek a gyűlölet megfékezése, a szellem a szeretet megfékezése. A lélek a burjánzó és csak kívülről, kölcsönösen egymás által fékezett élet szereplőinek katartikus szubjektummá

válása, akinek a másik a problémája, az, hogy a partner már nemcsak zsákmány, hanem jelentések forrása. A szellem problémává teszi önmagát, mint már nemcsak érzékeny, hanem számot adó élet. A lélek a másoddal cserél szerepet, a „te”-vel azonosul, a szellem a harmaddal cserél szerepet, az „ő”, a többiek, a „mindenki” nevében beszél. A „mindenki” ebben az értelemben több mint a „mieink”, mely utóbbi hozzá képest még csak „te”-halmaz. A lélek együtt érez, a szellem együtt gondolkodik.

Mivel a szellemdráma a lélekdrámában bukkan fel, annak közegében fogan, s a szellem története a lélek történetébe iktatódik be, a másodlagos szellem előbb érik meg, mint az elsődleges és fundamentális lélek. A *Destry Rides Again* esetében a törvények szellemét képviselő férfi már készen van, amikor a nő még formálódik, s végső katarzisa előtt áll.

4.6. A férfianya és az anyátlan társadalom

4.6.1. Aki nyer = veszít

A nőstratégia adaptációjaként jellemezhető az áldozat és szenvedés, másokért élő gondoskodás szentstratégiája. Hasonlóképpen a zsenisztratégia, amikor azt Sartre jellemzi: „aki veszít = nyer”. Sartre a jól adaptálódott, könnyű életű, banális emberrel állítja szembe a vargabetűk és nehézségek által megterhelt egyéni sorsot, s a hátrányos helyzet, bonyodalmas sors, nehezített egzisztenciamód által követelt plusz befektetésekből vezeti le a nagyobb eredményeket. A szentstratégia és a zsenisztratégia azonban nem egy szinten állnak. Az előbbi közvetlenebbül tükrözi a nőstratégiát. Az utóbbi mintájára az előbbi lényegét így fejezhetnénk ki: aki veszít = győz. (Győz, de nem nyer. Megoldja feladatát, de személyes életében nem jelentkezik nyereség, győzelméért nem jár „babér”.) Lényege ugyanis nem az, mint a zsenisztrégiáé, hogy kerülők útján fokozott eredményt ér el, nehezített úton hétmér-földes csizmában jár. Lényege, hogy valóban veszít, s az eredmények másutt jelentkeznak, az utódban. A zsenisztrégiának is van ilyen formája, a tragikus zsenié, akit a feladat olyan mértékben lenyűgöz, az anyag parancsa oly mértékben elsodor, hogy nem veheti tekintetbe a társadalom befogadó képtelenségét, s a mű fog csak felnevelni egy hozzá méltó utókort, míg az alkotót eltapossák. Az „aki veszít = győz” képlet kegyetlenségének csökkentését szolgálja az aki veszít = nyer képlet. A nőmitológiában ezt a stádiumot képviseli a Manderley ház asszonya (*Rebecca*). Nem véletlenül vált alapléművé, melynek alaphelyzetét és megoldását megszámlálhatatlan regény és film variálta. Főszereplője a gyenge nő, az angyal, az ápolónő, az áldozat, aki a megduplázott erős asszonnyal konfrontálva harcol a férfiert. Az erős asszony egyrészt kísérteties emlék, a múltból hat, a halott feleség, másrészt annak jelenbeli követe, leszvikus dominaként a férfi fegyőre, már a *Meztelen ebéd*, sőt a *Tortúra* felé mutató asszonyrém. Ezekkel küzd a hősnő, akinek stratégiája engedni, szeretni, szolgálni, mindig feladni és vereséget szenvedni, s a női gyengeséggel győzni le a férfit és az erős nőket. A vázolt két képlet a huszadik század végére elvesztette a beléjük vetett bizalmat. A globalizmusnak nincs szüksége zsenire, a nagy apparátusok a végrehajtó típusokat kívánják, rettegnek az újítók keltette nyugtalanságtól. A felfedezőit összeférhetetlenné, a tudóst örüllté és a forradalmárt, partizánt terroristává keresztelte át ez a kor. Hedonista kor lévén áldozathozásról sem akar többé hallani. Új stratégia jelenik meg: a „veszíteni tilos”

parancsolata. Tilos a sorsnehezítés, a cél a társak, a közvetlen környezet hatalmával és élvezetével versenyképes hatalom és élvezet. A mérték azért a közvetlen környezet, mert ebben a korban a különbségek minden korábbi mértéket meghaladnak. Az új képlet első sorban a nőket csábítja el, akik az előző két képletet elvetik hátrányos helyzetük tanúságaként. Párhuzamos folyamat, hogy a tehetségek is elvetik a zseniképletet, s elszegődnek média-gurunak, beállnak a kultúriparba, többek között ezért is kell eltűnnie a posztmodernben elit és tömegkultúra markáns határainak. Egyúttal a tömegkultúrában is eltűnnek a nagyot kockáztatni merő zseniteljesítmények (nehéz lenne egy mai rendezőt új Chaplinként, Fordként, Hitchcockként, Pirjevként méltatni – legfeljebb Kínában találnánk még ilyeneket).

Az *Elfújta a szél* a *Manderley ház asszonya* (Rebecca) fordította, az „aki nyer = veszít” képlet kidolgozása, fordított próba mely az előbbi tételt, kulturális alapmeggyőződést erősíti meg. A kemény nő győzelemsorozatának eredményei elbizonytalanodott férfiak, kudarcot vallott anyaság és örökké új terveket kovácsoló, mindig messzi céloknak élő magány. A *Manderley*-film és az *Elfújta*-film nem egyazon nemzedék képletét fejezi ki, a *Manderley*... a múltat vetíti a jelenbe, az *Elfújta*... a jelent a múltba. A következőkben a kemény nő vált ideállá, s a filmek az „aki nyer = veszít” képletet szeretnék lebontani. A *Striptease* vagy a *G. I. Jane* hősnője egyaránt magányos, elveszíti a szerelmet, s kegyetlen világban él, ahol a férfiak részéről minden bestialitást el kell szenvednie, amit korábban egymásra mértek a konkurenciaharcban. A *Jackie Brown* című film hősnője megtanult harcolni és nyerni, de aki nyer = veszít, nincsenek meg a happy end feltételei, mert időközben a férfiből vált menekülő zsákmány, húzódozó vágytárgy. A nő egy személyben tankista is és egyben a tank, míg a férfi a félrehúzódo, szemlélődő jelenlét ideáljának adózik, s bár tetszik neki a nő, nem szánja rá magát. Az erős nő reménye – pl. a *Bosszúvág*y című indiai filmben –, hogy talál egy gyenge férfit, ezzel férfi és nő döntő szerepaspektusai permutációinak tanújává válunk.

Az amerikai kultúra olyan mértékben adózik az ifjúság- és férfiasságkultusznak, hogy itt a nők is szükségképpen a férfiideál vonzását követik. A hagyományban a férfi a csavargó, a nő a megváltó. A *Született gyilkosok*ban férfi és nő egyformán csavargók, ezért a sorsnak nincs fékje, egymást hajszolják bele. Nincs szereposztás, munkamegosztás. Újabban gyakrabban rángatja bele a nő a férfit a féktelenségbe, mint megfordítva (*Hiúságok máglyája*, *Valami vadság*). Két csavargó nem válthatja meg egymást, de a cinkosság és kölcsönös segítségnyújtás viszonyaira számíthatnak.

A kor nőképlete az „aki nyer = veszít” szerkezet által leírható kemény nő. A stratégiában szadista, céljaiban hedonista kor az előző képleteket elsöpri, kiszorítja, s a nő gondja, mit tud kihozni az újból. Az előző érában a férfi sikerspecialista, a nő boldogságspecialista, s a férfi boldogságát nem a siker, hanem a nő mint a siker jutalma jelenti, a varázsmesétől a kalandfilmig így van ez a népszerű kultúrában. A mai kultúrában ezzel szemben, miután a nők fellázkodtak ellene, férfiképletként jelenik meg az „aki veszít = nyer (sőt: győz!)” szerkezet. Már a Goriot apó vagy a Nyomorultak exponálja a férfianyát, a gyermeki önzésnek felkínálkozó férfitípust. Az új modellben az anya egyszer szüli meg gyermekét, az apa minden nap. Az anya alkalmi anyává válik, az apából örök anya lesz. A férfi megirigyli a nőtől az áldozatot, rituálisan utánozza az önfelajánlást, önátengedést és önálávetést, s a mindehhez kapcsolódó metamorfózisok bekövetkeztére számít (pl. a Fassbinder-filmekben vagy az *Isten veled ágyasomban*).

A *Nyomorultak* filmváltozatai közül a Jean Gabin által formált Jean Valjean a leghitelesebb, s Jean Gabin a *Maigret* filmekben is ezt a szükségleteken túli figurát játssza, akinek már nem önmaga a gondja, a mások bajának él, eltemette saját életét. Az apamelodráma másodlagos műfaj, melyben az apa kínálkozik fel, hogy rajta kövessenek el anyagvilkosságot. Ezt az teszi lehetővé, hogy az általános szülősors mindig tartalmaz valamit abból, ami legjobban az anyasorsban éleződik ki. Az ember elfoglalja az ősök helyét a világban. Utánuk következik, ellopja tőlük a világot: az ő világa, saját élettere, felszabadult életideje a „nélkülük” világa. Elvesztésük felszabadulás a másodlagosságból, melyben az ő világuk lakója volt és még nem a magáé. Az ő világukban örök gyermek maradna, ezért vágyik múlt nélkül élni, a legalább relatív emlékezetvesztő újrakezdés örömeiben élni.

4.6.2. Ellenvetések

Két ellenvetést kell megfontolnunk, mely a vázolt ősdráma, az anyai áldozat drámája tényét vagy értékét érinti. Az első – férfiúi ellenvetés – arra figyelmeztet, a fentieket arra hivatkozva vitatja, hogy „a nők már nem ilyenek”. Lehet hogy soha nem voltak ilyenek, csak az elbeszélésekben, teszi hozzá. Az a nő, válaszolhatjuk, aki lelkileg „már nem ilyen”, testileg még ilyen, az anyatest még teljesíti az anyafunkciókat, melyeket egyébként már az arisztokrata nő is dajkáknak ad át. Radikálisan új helyzet csak akkor áll elő, ha a nők megtagadják a gyermek kihordozását, s a megtermékenyített petesejtet keltető üzemekben, embergyárakban fogják felnevelni.

A másik – a női ellenvetés – a következő. Mi van, kérdi a nő, ha az asszony hiába hozza meg a vázolt sok áldozatot, nem lesz belőle lélek? Erre mindenek előtt azt kell válaszolni, amire a „nyer” és a „győz” megkülönböztetésével is utaltunk, hogy ha a nő nem eleve „hiába” hozná az áldozatokat, hanem garanciát, ellenszolgáltatást, jutalmat követelne, akkor mindebből soha nem válna lélek, mert akkor mindez a férfias konkurenciavilág prózai csereaktusává degradálna. A döntő az, hogy voltak nőgenerációk, melyek beteljesítették azt az asszonysorsot, melyet más generációk legjobb esetben is csak markíroznak, s hogy a beteljesítés a kultúra rendelkezésére bocsátott olyan lelki lehetőségeket, melyeket az elbeszélés akkor is tradál, ha a nőgenerációk messzemenően elkorcsosulva reprodukálják őket vagy láznak ellenük. A lehetőség megtermelése a döntő, a példaszerű esemény történelmi léte és narratív kiegészítése, az értelmét megerősítő elbeszélésbeli variációk munkája. A *Különös kínai történet*ben a rút kis női démon az *Exorcist* kislánya módján lebeg, de míg az *Exorcist*ban normálisból válik rúttá, itt rútból széppé. Az *Exorcist*ban pánikol az anya és kezel, magához igazít a világ, itt pedig az anya mindent elfogadó szeretettel szemléli a kis szörnyet, holott csak talált gyermek.

Nem cáfolja tehát a lélekszületés drámáját, hogy a lelket „szülő” nőnek nincs „haszna” belőle: az egész női nem termeli az egész kultúrát, pontosabban lehetőségének feltételeit, s lehet, hogy az ikon, amivé a nő válik az anyadrámában, az áldozat ikonja, nem saját utódjára hat és nem benne értékesül lélekként, hanem másokra, a környezetre, az utókorra lesz befolyással. A közvetlen utód méltatlansága még jelentékenyebb, kisugárzóbb drámai üzenetét teszi a női passziót, amelynek a Jézus-történet az elférfiasított utánpótlása. Jézus az emberiségnek adja vissza, amit Máriától kapott. A Megváltó az emberiséggel szemben játssza el, kvázi női pozícióba helyezkedve, amit minden nő eljátszott egykor minden férfival szemben, az

idők kezdete óta. Van egy feminista mítosz, mely szerint Jézus valójában nő volt, csak a patriarchális környezet és utókor írta át férfialakká. Mindennek racionális magva az, hogy épp fordítva, az idők kezdete óta minden nő Jézus volt, szótlánul realizálva azt a képletet, amelyet a „nőies” férfi, Jézus, verbalizált. E képlet lényege: önként belehalok a te bűneidbe. Ez az összefüggés olyan mély, s természetileg megalapozott: már a természet kegyetlensége is rávezeti a nőt. A nemi aktus pl. a férfi számára nem, csak a nő számára életveszélyes. Amennyiben a férfi nem tiszta, fertőzések sokaságát viheti be a nőtestbe s melyik férfi gondolt, a nemi izgalomban, az évezredek vagy évmilliók során, az aktus lehetőségének felmerülésekor tisztálkodásra? A történelem nagy részében, az összefüggések ismeretének hiányában, kulturálisan sem merülhettek fel egészségügyi szempontok.

Dionüosz is anyjafia volt, mint Jézus, de Dionüosz idején a nő még nem vitte végig az anyai áldozat tragédiáját, ezért eksztatikus tranzvesztizmus volt az eredmény, nem a lélek mint szublimált ek-sztatika felfedezése. A nőnek, a léttörténet tanúsága szerint, végsőkéig ki kellett aknáznia az áldozatszerepet, hogy a lélekszületés által új nívóra emelje az emberléletet. Ha ez az út teljesedett volna be, ha a férfi vesz át többet a nőtől, s nem a nő veszi át a férfiszerepet, mint a XX. században, úgy az emberiség nem vált volna saját életfeltételeit elpusztító sáska- vagy víruskórokozóvá.

4.6.3. A nemi romantika narratívájának vázlata

A szerelemmitológia az anyai ősdrama adaptációja. Szétválaszthatatlan mivoltukat a nyelvek is tükrözik, melyeknek egy szava van szeretetre és szerelemre. A nemi romantika a XI. századtól a XX. század közepéig élő jel- és viselkedési rendszer, melynek lényege a nemi dimorfizmus esztétikai stilizációjának radikalizálása, mely nem öncél: etikai értékek kifejezésére használja a dimorfizmust. A nemi transzcendencia kora a dramatizált aszimmetria és a hierarchikus oppozíciók ideje. Jellemzője, hogy az egyik nem, a női stilizálja a nemet esztétikai fenoménként, kép és valóság határán. Kép és valóság eme összekeveredése azonban azt szolgálja, hogy ezen az egy ponton felfüggeszék mennyi és föld távolságát, mely a generációk mítosza szerint az idők kezdetén bekövetkezett katasztrófa következménye.

A férfi a világ ura, a nő pedig a férfi legyőzője. A harcosnak le kell győztetnie a szépség által, s ennek a megoldásnak a neve: boldogság. Ha a harcost a harcos szépség győzi le és kapja meg, az eredmény nem kényszer, hanem kényszer (Örök visszatérés). A férfi a háború, a nő a béke felfedezője. A férfi felfedezi a sikert, a nő a boldogságot. A harcos a vágyó lény, a gyenge, szép áldozat pedig a vágy tárgya. A nemi romantika narratívája a gyengeséget szépségként, a szépséget pedig a rút boldogtalanság áldozataként jeleníti meg. A szépség önfeláldozása az a fájdalmas, de diadalmas átalakulás, melynek lényege a jószág genezise.

Az erős férfi felfedezi, az erővel el nem érhető értékek intenciójaként, a vágyat, az erős nemmel szemben álló érzékeny nem, a nő pedig szerelmi halálként fedezi fel a szerelmet. A nő boldogságként testesíti meg a férfi harcának céljait, s a férfiboldogságot női boldogtalanságként véve magára, belehal a szerelem ellentmondásaiba. A férfi, akit a vágy hajtott, a szeretett nőt elvesztve fedezi fel a szerelmet.

A nemi viszony természeti elrendezése kíméletlen. A hím csak a szigorú monogámia feltételei között lehet biztos benne, hogy továbbadja génjeit. Így a hím a nőstény rabul ejtése, elnyomása által játszhat szerepet a faj fenntartásában. Ellenkező esetben a társulásra vállal-

kozó hímnek bele kell nyugodnia, hogy csábításra specializált hímek utódait, kakukkfiókákat nevel fel, így ő lesz a biológiai komikus eposz vesztese vagy egy nemi szomorújáték mártírfigurája. A nő érzelmi érdeke ugyanis az, hogy sikeres hímet szüljön, sikeres génekre tegyen szert, ám azok épp azért sikeresek, mert tulajdonosuk számos nöstényt megtermékenyítő vándorpéldány és nem egy nöstény által a sikeres hím utódjának felnevelésére felhasznált szexrabszolga. (A nő férfiszerep-kölcsönzése élesíti, csak a férfi nőszerep befolyása alá kerülése enyhítheti a konfliktusokat.)

Miután a régi szerepe ellen fellázadó nő az erő pozícióját választja, a férfi továbbra is ragaszkodik a szerelmi halál eszméjéhez, amelyet magára vállal. Míg a régi nőtragédiából a lélek geneziséét olvashattuk ki, a posztmodern nőférfi tragédiája (*Mr. Butterfly, Isten veled ágyasom*) a lélek idézése, lázadás a globális – lelki – lehűlés érzelmi klímája ellen. Mindez egybevág a posztmodern ember általános identitásproblémájával, aki a maga léte egészében idézetnek érzi magát. Ezért lehet konfliktusait komikusan oldani, mint a hasonló konfliktusokat elsímító homoszexuális komédiában (*Mindenki másképp kívánja*).

4.6.4. Az antianya

A XX. századi kapitalizmus végterméke a szingli, az ő színre lépését megelőző nagy dramatikus folyamat pedig a család mint elemi szociális struktúra lebomlása, a család intézményének válsága. A család mint az egyén és világ közötti szűrő, fel is készít a világban való helytállásra, de nemcsak az aktuális környezet üzemére felkészítő érvényesülési tanfolyam. A család egyben minimális, koncentrált ellentársadalom, melynek centruma a nő, aki a gyermek szempontjából szűrő is, előbb a gyermek és a férfi, utóbb a gyermek és a világ közötti viszonyban. A westernben a család a mérce, ő képviseli a lét pozitív törvényeit a társadalmi lét negatív törvényeivel szemben (*Shane, Ben Vade és a farmer*). Akinek nem sikerül a családalapítás, feláldozza magát a mások családalapításának (*Naked Dawn*). A család védettsége, biztonsága – az apa társadalmi helyzete és teljesítménye mértékében – nem a közvetlen környezetet modellálta, hanem a létet. Ezért alakulhatott ki a család és a korcsoport (vagy a korcsoportához tartozó szerető) közötti ellentmondás: a korcsoport ugyanis a közvetlen szociális környezetet modellálja, közvetlenül társadalmasítja az egyént, a perc követelményeit közvetíti és nem az idők teljességének tanulságait (*Rebel Without a Cause, The Wild Angels*). A család, minél kevésbé szerveződik reális hatalommá, annál inkább kénytelen a közvetlen jelen igényeiben oldódni és azokat közvetíteni (az anya nem anya, hanem barátnő vagy konkurens), míg a relatíve autonóm struktúráként szerveződött hagyományos család kumulatív kultúrát, belső irányítót, lelki egyensúlyt, ellenálló és kritikai képességeket is ad az egyénnek. A tömegtársadalom az apa majd az anya funkcióján keresztül támadja meg a számára túl beszámíthatatlan, azaz nem eléggé manipulálható egyedeket teremtő hagyományos családot. A modern fogyasztói társadalom az apa, a posztmodern élménytársadalom az anya képét támadja meg. A funkciók zavarát és lebomlását a kép megtámadása intézményesíti. A filmek az apával kapcsolatban inkább a nevetségessé, az anya kapcsán a szálnalmassá tételhez folyamodnak. Mivel az apakép a fenséges esztétikai kategóriájára megy vissza, ez a nevetéssel megrendíthető, míg a szépre visszavezethető anyakép az undorító, alantas vonások segítségével megrendíthető. A *Pleasantville* című film már ironiával veszi fel a korábbi filmek képviselte vonalat, mely szerint a régi nő bájtalan és frigid. Ám míg a hatvanas évek szex-

filmjében a promiszkuitás hozza meg a virágzást, a *Pleasantville* egyik cselekménysíkján a hűséget a frigiditással, a másik síkon a promiszkuitást a magánnyal azonosítják. Már csak két rossz között lehet választani, és mivel nem tudják, hogy melyik a rosszabb, az egyikre ráfogják, hogy az a jó.

4.6.5. A fallikus nő és a péniszirigység

A sci-fi kedvenc ikonja, az *Alien* óta, a hatalmas méretű fegyvereket nekünk szegező, derékból tüzelő nőalak. Angelina Jolie mindkét combjára egy-egy pisztoly van erősítve, amint fenyegető arccal belép a *Lara Croft – Tomb Raider* cselekményébe. Rohamra indul, arcán villogó visszfénnel tüzel. A péniszirigység a nők meghatározott típusa, a fallikus nő esetében válik a fejlődés uralkodó motívumává. Karen Horney a frigiditás jellemzőiként sorolja fel a következő vonásokat: menstruációs zavarok, az anyaság elutasítása, a szoptatás zavarai, a gyerekhez való viszony zavarai, a női háztartási feladatok zavarai (Horney: *Die Psychologie der Frau*. München. 1977. 68-69. p.). Mindebben Horney a női szerep tudattalan elutasítását véli felfedezni. A frigiditás szervi nyelve („Organsprache”) a feminitás elleni lázadás kifejezője. A férfiasság-vágyakat és férfiasság-fantáziákat az érintettek a nő szociális elnyomásával indokolják (uo. 62. p.), ám nem az elnyomás ellen, hanem az előnyökért harcolnak. A fallikus nő lebecsüli a női nemet, nem kiváltsággént éli át a női sorsot, és megsértődik eme nemhez tartozása miatt. A férfiellenes nő a férfit „mégis alapjában sokkal magasabbra helyezi, mint a nőt” (uo. 63. p.). A férfiasságkomplexus eredménye, hogy a nő minden vélt hátrányt egy helyen akar pótolni, a nemi szerv támadó, hódító fegyverként való bevetésében. Ezért kell elsöpörnie a szemérem kultúráját, kirakni intim testrészeit, olyan divatokat kreálni, melyek a testrészek váltakozó lemeztelenítésével körülírják a nemi szervet: a divat körülötte forog. A perverz nemi szükséglet nem ösztönös és testi, hanem szellemi. Mindenre kész, és semmi sem elég, mert hisztérikus bizonyítási és sikerszükséglet vezérli. A halmozási igény gátlástalanságra, amoralitásra, a partner iránti figyelmetlenségre készítet, normává avatja az öncélú hűtlenséget. Mindennek igazolására a fallikus nő rémképet konstruál, a „szexuálfasizta mácsóról”, de mivel a férfit utánozza, végül a rémképpel is azonosul, s mindazt megvalósítja, amivel a férfit vádolja. Nem zavarja őt, hogy a férfiak időközben messzemenően elbizonytalanodtak, ami felveti a gyanút, hogy a nő a jámbor férfifinemedéket vajon nem azért bünteti-e a „szexuálfasizta mácsó” elleni szabadságharc zászlaja alá felsorakozva, mert ez a férfigeneráció pontosan az ellentéte az egykori mácsónak. Először Russ Meyer jut el odáig, hogy a „szexuálfasizta” minősítést visszaküldje a feladónak. Később, egy újabb generáció filmjében, a *Ponyvaregény* elején fenyegetően ágáló fallikus nő a film utolsó jelenetében összeomlik és szimpatikussá válik.

A nőt természeti öröksége arra ítélte, hogy nyitott nem legyen, a nyitott pozíció azonban a harcosi beállítottság ellentéte. A testi megnyílás jel, realizálásának módja pedig konkrét üzenet az ember sanszáról és rendeltetéséről. A testi megnyílás a lelki megnyílás, a megnyilatkozás előképe. A nőtest előjátszik, modellez, s a természet színpadára állít egy sajátos, önátadó viszonyt, a világ elrendezési lehetőségeként: a nőtest realizált utópia, mely az alternatívátlan természetben csak mozzanat, az alternatív társadalmiságban ezzel szemben az általános alternatíva modellje. A nyitott nem utópiájából a fallikus nő praxisában tökéletlen férfi, s a tökéletlenség korrekciójaképp a férfit túljátszó nemi konvertita, fanatikus pszeudofallikus agresszor

válik, ki míg a férfit gyűlölködve ostorozza, a váddal illetett férfitulajdonságokat közben mind megvalósítja, s legnagyobb gyűlölettel a hagyományos női funkciókról s a női kultúra hagyományairól beszél, az érzékenységtől, gyengédségtől az anyaságig (pl. az erdők démonnője a *Szellemharcosokban* vagy a balettiskola tulajdonosa a *Suspiriában*).

A fallikus nő számtalan formában és műfajban, a művészfilmben és a tömegfilmben is teret hódít. A *Csillagközi invázió* rovarkirálynője, a *Tortura* ápolónője vagy az *Őszi almanach* ápolónője között mennyiségi különbség van, mely nem érinti természetük sajátosságát. A fallikus nő nem azonos a harcos szűzzel, aki a Nagy Anya előlegezett vonásaival felszerelt fenséges jelenség (westernben, kalózfilmben, samurájfilmben, kungfu-filmben). Olyan stíluskorszakok is keresik a probléma megoldását, mint a szocialista realizmus, és olyan műfajok is, mint a különböző foglalkozásfilmek (orvosfilm, ügyvédfilm stb.). A szakemberben, a „munka frontján” van valami semleges, a személyes és nemi vonások bizonyos mértékű felfüggesztése vagy zárójelbe tétele. Az a kérdés, hogy a szereplők végül fel tudják-e függeszteni a felfüggesztést, vagyis emberré, férfivá és nővé, és nem géppé vagy állattá válni. Géppé válik, aki munka után nem tud új arcot ölteni (a sci-fiben ez a másik arc sokszor már csak a gép nosztalgiájának tárgya – pl. *A szárnyas fejedelmű* ezt szeretné reménnyé fokozni); állattá válik, aki túlkompenzálja a formalizált egzisztenciaformát, a természetes tombolás kimenőit keresve, pl. a szerkesztőnő a *Nyugalomban*. „Ha még egyszer ezt a hangot használod, engem többé nem látsz!” – figyelmezteti Gosa (a szakmunkás) a film hősnőjét, aki otthon is a kombinát igazgatójának hangján szólal meg egyszer (*Moszkva nem hisz a könnyeknek*). A dolgozó nő nem azonos a fallikus nővel. A sikeres nő esetében attól függ az eredmény, hogy mit és mennyit áldoz a sikernek. A sikernő a harmincas évektől lassanként adja fel nőiségét és csak a századvégen emberségét is.

A Robert Florey által rendezett *Ex-Lady* című filmben – a nyilvánosság előtt a pusztá barátot játszó szerető – a társaság szétoszlása után surran vissza Bette Davis női „legénylakásába”.

– És mi az, amit igazán szeretsz?

– A munkám. – feleli a nő két csók között.

Bette Davist mint nőt könnyű szeretni, mint karriernőt nehéz:

– Sikeres vagy. – jegyzi meg a férfi kedvetlenül.

– Te is.

– De én férfi vagyok.

Férfi és nő hagyományos szerepmegosztása összezavarodik.

– Házasodjunk össze, hogy jogom legyen hazajönni, ne titkon kelljen besurranom. – kérlel az udvarló,

– A „jog” szó nem tetszik nekem. Senkinek nincs joga rám, kivéve önmagamnak.

Nemcsak a munka és a szerelem konkurál, különböző férfiak konkurálnak a karrier-nőért.

„Helen, én nem akarlak elvenni!” – mondja a csábító, hogy megnyugtassa és megkapja. A munkával nem konkuráló jelölt nem udvarló, csak kérő, de a kérő fogalma új értelmet vesz fel: csak egy éjszakát kér.

Nem lehet szó többé jogokról és kötelességekről, de szó lehet szerelemről: ebben állapotnak meg végül a film hősei. A férfi tréfásan átteszi kalapját a nő fejére a megegyezés és az ezt követő ölelés után. De végül a meghatott Helen kéri meg Don kezét, miután az lemondott a házasságról és elfogadta a nő szabadságát. Attraktív Bette Davis gúnyoros, de egyúttal

kedvesen megértő, becéző szívmelegséget előlegező szája, erotikus a férfira lassan ráfonódó ölelése, ígéretes, ahogy leeresztett szempillája alól felnéz.

A férfi nem olyan sikeres mint a nő, ezért a házasság egyúttal nehéz szerelem: áldozatokat kell hozni, osztozni egymás sorsában. Ezúttal a férfi álmodozik a mindig elmaradt nászútról, ahogy a melodramák feleségei szoktak. Végül elmennek Kubába, de a cég, a verseny teljes embert követel, a házasságot még elviselné, de a szerelmi házasság egy csőd. Az asszony elveszti karrierje támogatóit, akiket kacér, szabad státusza a permenens mozgósulás állapotában tartott. Feladják a hagyományos együttélést, szétköltöznek, mire a rosszkedvű férjből újra szerelmes lovag válik, a nő is újfent ragyogó, vibráló, szellemes és kacér. De a mielőbbi randevúért kolduló férj paradoxája meghatja az asszonyt és minden kezdődik előlről.

Bette Davis elvileg helyesli a másoknak is helyet adó, lazább kapcsolatot, de ennek következte őt is féltékennyé teszi. Egyikük sem élvezi a felületes flörtöket: mindenki ajánlatokat tesz mindenkinek, de mind magányos és nevetséges ebben a jelentéktelen és jelentés nélküli kapcsolatokat kínáló „felszabadult” világban. Miután mindketten megszenvedték a féltékenységet s mostmár megértik egymás szenvedését, ismét a házasság mellett döntenek, mert ez az a mód, „ahogy kevésbé fáj”. A harmincas évek dolgozó nője a későbbi generációk összes szenvedéseit megtapasztalja, de közben még fokozni is képes a nemi varázst.

A fallikus nő a turbókapitalizmusban – mint e típus társadalmi megrendelőjeként fellépő hatalmi formációban – uralkodóvá válik, s terrorizálja, kulturális szuggesztió hatása alá vonja – a gyermeki és ifjúkori korcsoportokban elfoglalt pozíciója, s a divatdiktátumok segítségével – a többi nőt. Ez azt jelenti, hogy az így reagáló nők többsége még nem fallikus, csak a fallikus nő uralomra törő kultúrájával konform nő. A fallikus nő olyan odaadásra készíti őket, mint a mácsókultúrás férfiak. A fallikus nő és a mácsó harcol a nőkért. A fallikus nő uralma alatt álló kultúrában a pseudo-fallikus nő kompromisszum képződménye válik általánossá.

4.6.6. A fallikus nő mint – lelki – mészáros

A fallikus nő nem a vázolt ősdramát végigjátszó nő. A fallikus nő az ősdramának ellenszegülő, harcos típus. Az ősdrama első szakaszában győző, a másodikban megtagadó. Az anyát legyőzi, de megtagadja az anyává válást, nem akar hasonló sorsra jutni. Az *Őszi almanach* ápolónője győztes az anyával és hetérikus parazita a férfiakkal szemben. Ez azonban a fallikus nő jövőjét is meghatározza, csak első generációja arathat teljes diadalt, második generációjának már anyja is fallikus nő. Ezért az első generáció diadalmas, míg a második már sebzett. Az első generáció, diadalmasként teljes győzelmet arat az apán, kvázi apagyilkos nőként is meghatározható. Egyrészt a férfiakhoz is úgy viszonyul, udvarlóként, hódítóként, szerzőként és primitívebb esetben gyűjtőként, vadászként, mint eddig a férfiak a nőkhez, azaz a férfiakat nőként kezeli s magát férfiként, s így győzi le őket. Másrészt a férfiakat férfiként is legyőzi, amennyiben magát megkettőzi, nárcisztikus szerelmi objektumként viszonyul magához, s minden egyes udvarlót vagy szeretőt konkurensnek tekintve, elhódítja magát tőle. A vele szemben udvarlóként fellépő férfit konkurens csábítónak tekinti, aki elcsábítja testét énjétől. Hogy győzelme teljes legyen, biszexuálissá válik (a mai amerikai film ezért hangsúlyozza erősen a nők biszexualitását s nem a férfiakét: így nemcsak magát veheti vissza, a többi nőt is elcsábíthatja a férfiaktól). A hongkongi

filmekben is megjelenik a nő nárcisztikus biszexualitása, de más funkcióban: az egykori mesék rókatündéreinek birtokolhatatlansága és megfajthatatlansága modern adaptációjaként; a kínai filmek különleges nőinek szerelmeiből hiányzik az obszcenitás, fő varázsuk a nő öntükrozéséből fakad (*Swordsman 3., Különös kínai történet*). A férfi a törvény szükségessége következtet az Ödipusz-komplexumból, azaz szabályozni kívánja a nők cseréjét, a nő, hasonló győzelméből, a törvény nemlétére következtet. Az anyát monopolizálva és az apát kiszorítva önmaga képét látva az anyában, az anyát birtokolva magával egyesül, eme rövidre zárt önmegegerősítés által életfogytiglani pszeudo-interperszonalitásra ítélve magát. Az *Alien*-hősnő fallikus rém ellen harcol, altest nélküli férfival társul, és a kislányban nem a szerelem gyermekét, hanem saját tükörképét gyámolítja.

A lélek ébredése a gyermek parazita egzisztenciájának önkorrekciója, miután „elhasználta” az őt előbb testi, utóbb áldozataival lelki értelemben is léttel felruházó nőt. A kislány ezt a drámát egyszer játssza végig, felfedezi az empátiát és anyaszerepet vállal, a férfi a drámát még egyszer elkezd, és a feleséggel újrajátssza, amit az anyával megtett. Az utóbbi út a nő számára is nyitva áll, a kamaszlány egy rövid – „amazoni” – szakaszban kísérletezik is vele. Ez a másik értelme a haldokló Penthesileának: a nő meghal amazonként, hogy feltámadjon anyaként, miután a férfi „halálos sebet ejtett rajta” (ami a nemi aktus képe, mégpedig olyan képe, ami egyúttal képe a klasszikus nősorsnak is). A nő tehát az anyára korlátozza, vele éli meg a parazita-drámát, míg a férfi kiterjeszti az anya nemi hasonmásaira.

A kamaszkori amazonepizód azonban azt jelzi, hogy a női fejlődésnek más útja is van. Az amazonsors tiszta formája a férfi nélkül élő nő mitikus képe. Amazonszerelem is van, a férfi-ellenes nő szerelme, a nemileg kompromisszumos amazonsors. Az amazonszerelem mértéktelen fetisizációval indul, melyben a nő szenvedélyesen udvarol a férfinak, s a legkultúráltabb nő is úgy képes „koslatni” a férfi után, mint a szenvedélyes déli kultúrák legényei a régi-módi család által elzárt, védett nő nyomában. Az amazonszerelem biológiai kényszerítőket nélkülöző, tárgyyszerűtlen irreális szerelem egy apaszerű férfi iránt. A nő rabszolganőnek látszik, de a saját vágyának rabja – ami biokémiai megalapozás híján inkább akaratosságnak tekinthető, mint váagnak: egy férfias vágymodell leutánzása. E mértéktelen fetisizációval induló szerelmeket a kötődés álvágy általi tökéletlen megalapozottsága törékennyé teszi. Alanyuk holnap ugyanígy fut más után. A *Tigris és sárkány* szembeállítja a kamaszos amazonszerelmet az érett asszony éltető szerelmével. Az amazon a férfi rabratójaként és lelki terrorizálójaként is felléphet, nemcsak a maga vágyának rabjaként. Szeszélyes és megbízhatatlan mivoltában az amazonszerelem a boszorkányszerelem rokona (*Valamit visz a víz*).

Az irreális kötődés irreális sérelmeket szül. A zsarnoki követelés a Karen Horney-féle neurotikus igény módján működik. Nem elcsábítja a férfit, hanem ostromolja, nem érzelmeket cserél, hanem zsarol, igényt támaszt: ez nekem jár! (A *Ponyvaregény*ben még a szimpatikus szereplők – a francia nő és a boxoló – között is a kiábrándító alkudozás tárgya, ki nyújtsa előbb a másiknak a kívánt orális ingert.) Az irreális igény következménye a gyűlölködő sérelmi politika, melynek lényege a lelki revirginizáció. Miután az odaadás megaláztatásoktól és perverzióktól sem visszariadó, sőt azokat igénylő periódusán túljutott, egyszeriben úgy viselkedik, mintha mindazt ő adta volna, tőle rabolták volna el, amit kikövetelt. Mintha sérelmes visszautasítás érte volna, s nem egy szerelmet élt volna át. Soha sem volt és nem is lesz jelen, előbb egy mámoros glamúrijövőt kreált, ahonnan nem volt hajlandó leereszkedni a jelen feladataihoz, utóbb ezt elveti és egy pokoli fekete múlttal helyettesíti, melynek éppúgy

nincs köze az élettényekhez, mint az iménti jövőnek. A „modernizált” szüzesség a képzelt ellenfelekkel és szörnyűségekkel teli paranoid műfajok perspektíváját tárja fel és népesíti be új élményeivel (Polanski: *Iszonyat*).

Az amazon egy introjekció által „elnyelte” az apát, úgy döntött, hogy az agresszió által kebelezi be a férfiszerepet, s nem a szeretet által fogadja be a férfit. Az introjekciót transzírozásként éli át: feldarabolja a férfiszerepet, s integrálja előnyösnek tűnő mozzanatait. A férfi eme örökké revirginizálódó harcosnő számára, a szerelmi történetek áldozataként, kvázi-apaként szolgál a permanens apagyilkosság rituális elkövetése prédájául. Bette Davist az *Ex-Lady*ben még az apa dobja ki, a modern fallikus nő az apafigurák életére tör (*Démoni csapda*).

Az amazon mint gyilkos, harcos nő a férfit utat választja, a szelekció lovagja, nem a kombináció mártírja, a mitikus képek rendszerében az apa helyére lép. A kvázi-apagyilkos nő tudattalanja azonban egy kvázi-anyagyilkos mélystruktúra. Nemcsak a csecsemő parazitizmus általános értelmében, mely szerint minden csecsemő anyagyilkos, hanem egy speciális és megkettőzött értelemben. Az amazon dupla anyagyilkos, amennyiben nem reprodukálja, hanem folytonosan mérszázolja magában az anyát. Ahhoz, hogy a férfiak legyőzőjévé, metakillerré válhassék, előbb magából kell kiirtania a női szerepet elváró biológiaiilag meg-alapozott tendenciákat, készségeket.

Az anyai univerzumban a férfi nehéz feladata, hogy legyőzze a nők utánzásának kényszerét, amire az anya dominanciája csábítja. Az apai univerzumban a nő feladata, hogy túlhaladja a férfimimézist, az apa utánzását s a férfiakkal való rivalizálást. Polanski *Iszonyatának* hősnője ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a lakásba belépő minden férfit lemészároljon, az *Őszi almanach* hősnője hasonló kényszert, hogy valamennyit magáévá tegye. Bachofen a teljes nősort megnyitó fejlődéstér kiaknázása feltételének tekinti, hogy a nő mind a „zabolátlan szerelmet”, mind a „férfigyűlöletet” meghaladja (Az anyajog. In. Bachofen: A mítosz és az ősi társadalom. Bp. 1978. 150. p.). A nő fejlődése legyőzi a konfúzus afroditizmust és az amazoni lázadást önnön léte ellen. A feministák gyakran a nőt rabszolgasorba hajtó intézménynek tekintik a házasságot, Bachofen a férfit megfékező női intézménynek. A nősténynek testi érdeke is a tartós kapcsolat, melyben a hím is felfedezi a lelki érdeket. Freud szerint a kamaszlány kiűti, hogy a kvázi-apagyilkos-nő sorsának küszöbén felfedezze a reális igényeket, az empátiát és a szeretetet, s egy első férfialdozat megkínzása után, megnyihüljön. A *Ponyvaregény* zabolátlan gengszterszeretője nem tud ellenállni a kacérkodás hajlamának, holott ezzel a féltékeny gengszterfőnök embereinek életét veszélyezteti. A parttalan kacérság egyúttal fékezhetetlen. A *Született gyilkosokban* a gyűlölködő hisztérika kihívó, önmotogató tánca a férfiakban durva vágyat ébreszt, amelynek megnyilatkozásaira a nő kegyetlenül bestiális verekedéssel, élvezkedő kegyetlenséggel és végül hidegvérű kivégzésekkel válaszol. A fallikus nő szindrómája a női erotika férfiszakaszának rögzülése és önfenntartó harca a további lehetséges szakaszok kibontakozása ellen. A nő fejlődési metamorfózisait legyőzi egy társadalmi fejlődésgátlás, mely a nőt arra készíti, hogy a kamaszkoron túlívő metamorfózisokról lemondva mimetikus férfiként rendezkedjék be. Mindez nemcsak a női erotikát károsítja. Míg a férfierotikát a Ferenczi által leírt thalasszális regresszió uralja, a nőiben ennek kevésbé beteljesíthető vágytendenciáját kiegyensúlyozza a metamorfózisok élvezete. A férfi beavatások azért is szükségesek, mert a férfi nem tudja magát látványos metamorfózisokban újjászülni, mint a nő. A férfierotika ismétlési kényszerekre redukálná, ha nem részesedne a női erotika kényszerítő metamorfózis-potenciáljából.

Ha le is győzi végül a gyermek a fallikus anyát, mint a *Psychoban*, a férfινό legyőzése és internalizálása a férfiban a gyengéd vagy gyenge nőt lemészároló erőt hoz létre, olyan viszonyt a nők iránt, ahogyan a férfi addig csak férfihoz viszonyult. A férfi továbbra is azt teszi minden nővel, mint az anyával, de mivel az anyát nem győzte le, a harc tovább éleződik, a többi nő az anya feletti bosszú tárgyává válik, s a gyűlöletszerelmegzaltációja következtében a gyűlölködő csak az áldozat utolsó lélegzetvétele után tud leállni, s nem előtte. A nyolcvanas évektől a kéjgyilkos-thriller a férfινό figurák felfutásával együtt csinál karriert. A lányok a legyőzött fallikus anyából, a titánok harca után, a lélek mészárosát internalizálják, a lélek helyett. Marion Crane behatolása a „borzalmak moteljébe” pokoljárás. A pokolra szálló Istár egykor mindent levetett, hogy meztelen, védtelen lényé falajánlásával váltsa ki a szeretett személyt. Marion is pokolra száll, de nem elég védtelen, maga is bűnözővé vált, sikasztott, s nem is szeret, nem akarja megváltani az anyai pokol által elnyelt Norman Bates-t. Ezért nemcsak azt nem hozza fel, őt is elnyeli a fallikus nő pokla, hiszen a film az előnytelen szerelem elleni lázadásával indult, s a fallikus nő sorsa így az ő jövője is lenne, ha első szingligeráció – valójában sebzett és odaadó – szerelmes nőként, még nem lenne érzékeny mivoltában alkalmatlan a szinglisorsra. A *Psychoban* a rettenetes anya képe támadja meg a gyenge nőt (Marion Crane-t), s csak az anyával kevésbé ellentétes nő, a harcedzett, kemény szingli, Marion nővére, a hozzáférhetetlen, levetkőztethetetlen nő éli túl a pokoljárást, amely győzelem azonban nem vezet sehová, csak vissza a banalitásba.

4.6.7. A kasztráló nő

Corman vagy Polanski a férfit tekintik a fallikus nő fenyegetésének főtárgyaként, Argento a nőies nőt. A Poe novellák és nyomukban a Corman filmek bevezetik a halálból jött, megerőszkoló nőt, aki sértett bosszúállóként mindent elvesz a férfitől, nemcsak fölényét, életét is, a fölény kora tartozásainak kamataként. Ez a nő a férfi nővére is, ami arra utal, hogy megszűnt a nemek esztétikai transzcendenciája, mely a vallási transzcendenciával kapcsolatos remények érzelmi utópia közvetítette elvilágiasítását szolgálta: a nemi partner túl közeli, az énr nehezedő átkok mind reá is nehezednek, az egyesülés többé nem problémamegoldás, hanem a kínok megkettőződése, melyet az egyén örült kényszerselekedetként él át, amit jobb volna elkerülni. Miután a fallikus nő riválisként jelenik meg, a nemi transzcendencia pedig elveszíti a hozzá kapcsolódó utópikus reményeket, a női nemiség kísérteties és animális asszociációkat ébreszt az ellenségként kijelölt férfiban. A férfi rivalitás válik kevésbé szorongáskeltővé, mert a férfiak ismerik egymást, tudják mire számíthatnak e rivalitásban, melyben a nő „titkos csodafegyverrel” bír, ami megszólítja a férfi halálösztönét.

A fallikus nő kasztráló nő. Az egyik magyar kereskedelmi csatornán futó „kibeszélő show”-ban a nők díszpéldány sárgarépaként elővéve mutatták be a férfi nemi szervekkel kapcsolatos méretigényeiket. A nők zsúrizni kezdik a férfi nemi szerveket, az aktusokat és a teljesítményeket, ezzel megfélemlítik a férfit, akinek még nem jutott eszébe, hogy hasonlóan vád alá helyezze a női koitális befogadó teljesítményt, de a kebel zsúrizásáig már eljutott, aminek minden esztétikai érzéket, kecsket, kellemet, bájt, szépséget idejétmúlttá minősítő női monstroomok nem is kitenyésztése, csak fércelése, eszkábálása, műtéti előállítás az eredménye. Megindul az ízléstelenség felpörgető kölcsönhatása, hasonló műtétek tárgyává válik a férfi nemi szerv. A kasztráló nő legprimitívebb stratégiája jelentéktelenné, semmivé nyilvá-

nítani, leszólni a férfi szervét és teljesítményét. A szexualitással kapcsolatban is megjelennek a követhetetlen divatigényekként váltakozó viselkedési normák, melyeket a női magazinok programoznak, s szintén a férfi defenzívában tartása az eredmény. A kultúripar és a fallikus nő szövetsége olyan követelményeket támaszt, melyeknek nem lehet eleget tenni. Az egyoldalú és hamis vádak a nő kizsákmányolásával kapcsolatos jogos felvetések, elvileg evidens igazságok gyakorlati hitelét is elveszik. Még a kizsákmányolással kapcsolatos jogos vádak is problematikusává válnak, ha a véleményirányító médiaelit agresszív retorikája csak szociális problémát ismer el, egyénit nem, mert ez esetben a valós szociális probléma taglalását az egyéni elfojtására használják. Megint csak elnyomás által akarnak felszabadítani. Az avantgarde mindig hangsúlyozta, hogy a szexualitás nem vidám és a kék nem boldog. A megzavart szükségleti rendszert hozzá kell segíteni a szükségletek betegségének és szegénységének öntudatához. A mai felszabadítók nem érdeklődnek az erotika finom jelzőkészüléke által jelzett problémák iránt, a beteg és önpusztító erotikát szabadítják fel minden formájában, a bárminő impulzus kíméletlen kiélésében ünneplik a szabadságot, az erotika mechanikus oldalának felszabadításával és felzaklatásával nyomják el a benne és vele adott lelki problematikát, szerencsétlenséget és magányt. Vannak az igazságtalanságban és nyomorban, megvalósulatlanságban, kerékbetört személyiségben és derékba tört sorsban gyökerező beteg szükségletek. A későkapitalizmus az emancipáció hiányát kifejező zavaros tombolást emancipálja az emancipációval. Ennél aljasabb és betegebb „felszabadulást” nem ismerünk a történelemben. A mai felszabadítás a szegényes és szégyenletes pótkielégüléseket szabadítja fel és a másodlagos szükségleteket elégíti ki, melyek az emberi alapszükségletek kielégületlenségéből fakadnak.

A fallikus nő hódítani akar, de mivel bájstratégiái nincsenek, mindent a testre bíz, nőiességéből már csak a testet birtokolja. Az erektált fallosz önlemeztenítő mivoltának analógiáját véli felfedezni teste lemeztenítésében. A minden címlapon ott látható meztelen nő válik a szimbolika aprópénzévé. Az eredményt egy nő, a Malacpúder című regény íróője jellemzi: a lumpen testiesség világképében a testi ember nem démon, hanem malac. Már Bette Davis arcán is undor tetszik át a közönyön, amikor a nem szeretett férfi alá fekszik szabadsága igazolására (*Ex-Lady*). A „felszabadulás” végeredményeit bemutató filmek a humán szimbolikától a mezőgazdasági, állattenyésztési analógiák felé vezetnek. A *Néha a csajok is úgy vannak vele* című filmben még nőfarmot látunk, Lars von Trier *Idiótáikjának* „felszabadult” közössége, a meztelenség és az aktusok varázstalan és titoktalan prózaiságával, állatfarmot idéz.

Ma már nem az a fő probléma, hogy a civilizáció elnyomja a testi szükségleteket, melyek időnként áttörnek és kikényszerítik teljesülésüket. A mai civilizáció elcsábítja és megsokszorozza a szükségleteket, melyekre az állandó piacbővítést alapozza, míg az álszükségletek mámorába ringatott tömegemberből ugyanezzel a mechanizmussal kiirtja a kritikai tudatot, a lázadás és ellenállás készségeit. Ma nem az a probléma, hogy a kultúra elfojtja a testi igényeket, hanem az, hogy a mesterséges izgalomban tartott testi istálló szükségletei elfojtják a hosszú távon beteljesülő érzékenységek kultúráját. Rövid csiklandásoknak áldoznak fel az erkölcsi és szellemi értékecselő készségtől megfosztott csöcseléktársadalmak és -generációk hosszú bűvöleteket. Az előző érában a nő jelent meg mint a férfi kultúrára csábítója, most ismét a nő jelenik meg csábítóként, a váltást ösztönző típusként, az új Éva azonban nem egy almát tép le, hogy aztán megbánja, hanem mindet lerázza, előre elutasítva a megbánást. Az

etikai kategóriákat mégis néha pótolják az esztétikaiak: a *Pleasantville* hedonista hősnőjét nem a megbánás, hanem az undor fékezi meg, s nem a kötelesség viszi rá a szublimabb értékek követésére, hanem elcsábítja a szublimáció.

A japán atomkatasztrófa mutatta meg legutóbb, hogy a kormányok az ipari lobbyk játékszerei, s a nemzetek politikája ki van szolgáltatva a globális gazdasági hatalmaknak. A globális elit célja a munkásosztályt és parasztságot, középosztályt és értelmiséget, egyáltalán: nemzetet és osztályt felszámolni, tagolatlan masszát teremteni az emberiségből, ne legyenek önazonos, öntudatos, önépítő és önvédelemre képes kollektív entitások. A globalizmusnak elbutult csőcselékre és szétesett személyiségre van szüksége. A nemi szerep és identitás megtámadása és bomlasztása az általános nemtelenség terjesztéséhez tartozik, mely az erkölcsi nemtelenség értelmében is értendő. A viszonyok lazításának módja a felek rágalmazó lázítás általi egymásra uszítása. A férfi-nő viszony az anyagi javak, társadalmi pozíciók és kéj-javak elosztásáért folytatott nemi világháborúként szerveződik újjá. Az új viszonyrendszer a szeretők viszonyában válik tragikussá. Ha az intim partnerek, minden áron jól jární görcsölve, azt gondolva, hogy csak a másik rovására járhatnak jól, éber gyanúval figyelik egymást, s agresszív kritikái érveléssel támadják egymás minden megnyilvánulását, a szimmetriát és az egyenértékek cseréjét hangsúlyozó mentalitás mélyén éppen a számító érdekvédelem agresszivitása tárja fel a csereretorika által rejtett aratni, győzni akarást. A XIX. század a neveléssel, a XX. század a jogi retorikával támadja meg a személyes viszonyokat. A gazdasági racionalitás, jogi és politikai eszközökre redukált érdekvédelem az osztályharc elefántját szabadítja az intim individualitás porcelánboltjára, melynek gazdagabb információs nívója korábban éppen az osztályharc korrekciójának látszott. Az intimitás információjának sajátossága, hogy a nyilvános szférában redukálódik, nem őrzi meg gazdagságát. Mivel az intimnek mindig volt bizonyos utópikus értéke, mely a nyilvános korrekciója volt, a nyilvánosság általi bekebeleztetése rombolólag hat rá. Az új szexualitás a frusztrált, agresszív férfi és a fallikus nő zsákmányharca és osztzkodása. Az egyik ingerülten, a másik diadalmasan agresszív. Mint *A Rózsák háborúja* című filmben láthattuk, a háború ma a trónkövetelő nemek között folyik. *A Hullámtörésben* a nő a férfiak áldozata, az *Antikrisztusban* a férfi és gyermek a nőé. Mindegy, hogy a partner férfi vagy nő, ha a közös bűn jobban köt, mint a közös erény vagy öröm (*Fülledtség*). Az új idill is a végességet hangsúlyozza (*A tiltott nő*).

Az eredmény a fallikus nő által bevezetett „szexuális inkvizíció”, s a nemi érdekharc következménye a szexualitás korlátozatlan nyilvánossága, amivel olyan helyzet áll elő, amit Bachofen a szexuális kultúra kialakulása előtti stádiumnak tartott, de amit reprodukált minden kultúrávesztett, elaljasodott szociális miliő, tehát létrétegeként, a lebomlás helyeként is értékelhető. „A lét legalacsonyabb fokán a teljességgel szabad nemi közösülés mellett a párzás nyilvános volta is megmutatkozik az embernél.” – írja Bachofen (Az anyajog. In. A mítosz és az emberi társadalom. Bp. 1978. 152. p.). „Ezeknek az embereknek a közösülése nyilvános, akárcsak a barmoké.” (uo. 153. p.). Ezért elevenítettük fel az *Idióták* kapcsán az állatfarm analógiáját. Hans Peter Duerr nagy anyagon bizonyítja, hogy ilyen civilizációtörténeti stádiumot az időben nem találni, az empirikus tapasztalat azonban azt mutatja, hogy ha nem is az idők kezdetén, de az egyes kultúrák önfeladásakor a vázolt képlet törvényszerűen előáll, mintha egy elveszett kultúra és az új kultúrát nemző szellemi forradalom vagy megvilágosodás között a társadalmak ember-alatti szintre szállanának alá. Bachofen mondta, hogy a népek legősibb állapotai fejlődésük végén ismét a felszínre törnek (uo. 126. p.). Még többről

van szó: a kultúravesztés, a kulturális katasztrófa, a dekulturáció nem a kezdethez regrediál. A barbarizáció nem a barbárság természetes és szükséges kegyetlenségéhez vezet, hanem öncélú és élvezkedő gonoszszághoz, a kegyetlen és undorító bestia öncélú kultuszához.

A másik eredmény, mely a korlátlan és destruktív nyilvánossággal összefügg, a kommunikáció vége. A steril vád és követelőzés elejét veszi mindenfajta megértés és kommunikáció lehetőségének. Malory a nemi aktus után három lövéssel kivégzi az elcsábított benzinkutast: „Ez volt életem legrosszabb dugása. Elsietted, kicsim.” (*Született gyilkosok*). A férfi-nő viszony a permanens konstruált per képét ölti, a szexualitás véstörvénytévé válik, a fallikus nő által indított per megkettőződik, mert végül a férfi is megindítja. A *Shining* elemzése csak a klasszikus glamúrfilm kontextusában elmélyíthető (vö. Frivol múzsa), mert Kubrick filmje többet érzel mint Stephen King regénye, a film az utolsó pillanatban jelzi, hogy a férfiben elkésett utópia él, nem egy konvencionális horror vagy thriller őrült gyilkosáról szól, hanem arról, hogy a jogos vád kölcsönös. Tragédia érinti meg a horrort: az a tragédiánk, hogy az utópiák átkerültek a jövőből a múltba, elpusztíthatatlanok ugyan, de a múltba menekültek az aljas jelen és a belőle következő szörnyű jövő elől.

A legerősebb kasztráló tényező azonban a női promiskuitás, mely a falloszt az egykori birtokba vevő fegyverből vagy később összekapcsolási funkcióból a nő falloszjáremének, szexfarmjának barmává változtatja. Megint azt látjuk, nem a nő pacifikálta a szexkalóz férfit, ellenkezőleg, megkívánva annak pozícióját, önmagát depacifikálta. A *Vixen* vidéki idillje úgy is tekinthető, mint a robusztus erotikájú, szabadszájú, lehengerlő nő szexfarmja. A farm szomszédja azonban elvileg a mézárszék, az előbbi az utóbbi beszállítója. A *Született gyilkosok* mindkét ámokfutója rém- és álomképeinek tárgya a szülőfunkció kudarca, a megfélemlített és megalázott gyermek, a családi pokol, az állati funkciókra redukált szülő undorító és bestiális mivolta. Oliver Stone filmjében (melyet Tarantino írt) a fallikus nő az anyai és apai funkciók kudarcának terméke. A szexből azért lesz állatfarm, mert a társadalom által elnyomott, elsorvasztott, leseleztezt családi otthonból disznóul lett.

Az individualizáló szerelem minőségi, a dezindividualizáló szex-tömegsport mennyiségi szemléletet követel. A szexuális kaland egyedisége, mint a katartikus megismerés útja, kipróbálandó szexuális szokások kínálatára redukálódik, melyeket a képes újságok és a pornófilmek reklámoznak. Ahogy az ember külső megjelenése sem tükrözi egyéniségét, a divatkonform és piackonform megjelenés az általános fogyasztót és az épp divatozó szokásokat állítja a kultúra porondjára, úgy végül az ember saját élménye sem tükrözi többé önnön problematikáját. A szexuális szokásra redukált szerelemkoncepció lényege, hogy vágytalan, de unatkozó emberek cserélgetik a kielégíthetetlen igényeket, sugallt követeléseket, melyek azért kielégíthetetlenek, mert nem az egyén eredeti, személyes komplexusaiból és az önmegismerésből, hanem a kultúripar ajánlataiból fakadnak. A számláló értékelés uralma és a szexuális szokások leutánzására redukált erotika megkívánja a partnerek cserélgetését.

Vessünk egy pillantást Barry Lewinson *Zaklatás* című filmjére. „Gyere vissza azonnal és fejezd be, amit elkezdted, különben véged!” – kiált a megerőszakoló nő (Meredith Johnson = Demi Moore) az őt magáról lefejtő, sőt lerúgó, megerőszakolt férfire (Tom Sanders = Michael Douglas). A férfit mint hivatali beosztottját szexuálisan zaklató főnöknő végül az ellenálló férfit vádolja szexuális zaklatással. „A szexuális zaklatás hatalmi kérdés. Mikor volt neked hatalmam?” – panaszolja Tom. A nő által megerőszakolt és megvádolt férfi a fallikus nő alapproblémájára érez rá: a szexben a hatalmat élvezi. Erre azért is kénytelen, mert a ha-

talmi harcra koncentráló intikus típusként erotikus és esztétikus csábereje csökken, így más kényszerítőkkkel kell pótolnia. A szex is hatalmi kéjt ad neki, de a szexuális kéj elérésére is mostmár más természetű hatalomra van szüksége, nem elég a szex hatalma. Végül kiderül, hogy a törtető domina már tíz alkalmazottját rúgta ki és mind férfi volt – nyilván megúnt vagy nem elég engedelmes kegyencek és szexrabszolgák. Ő csak azt tette, amit a férfiak tesznek, védekezik Meredith. De ez nem egészen igaz, mert egyszerre akarta állatnőstényi és domináns hími igényeit kielégíteni, amikor a maga megerőszakoltatását akarta kierőszakolni. És ha ugyanazt tette volna, amit a férfiak is tesznek, az sem kisebb kulturális katasztrófa, mert megszűnik általa a nőkéltúra alternatívása, utópikus karaktere, kialszik etikai forradalmi potenciálja.

A klasszikus nő a férfi nevelője volt, a fallikus nő a férfi imitátora. A váltás akkor lenne ésszerű, ha bebizonyosodott volna, hogy a férfi nevelhetetlen, s nincs pacifikációs trend és kulturális kumuláció. Most már nemcsak a család, a szerelmespár intézménye is összeomlik. Ezzel összeomlik az intimitás esztétikája és az életre szóló kapcsolat etikája. Az eredmény egyfajta szex-noir stílus megjelenése (*Vad éjszakák*).

Az új kéltúrában nem az apa kasztrál imagináriusan, hanem a szerető illetve feleség funkcionálisan. A férfitermészetétől megfosztott férj és szerető elbizonytalanodása és kisebbségi érzése mértékében erősödnek meg a nő apaintrojekciós struktúrái: az életfogytiglan tagadott és mérszárolt apa helyére akar lépni a kéltúrában. A nőnek továbbra sincs fallosza, de végül is ő lép a fallosz helyére, ha bebizonyítja, hogy az már nem működik. Nincs fallosza, de ő a fallosz. Ha tehát a férfi a nő után fut, az elveszett fallosz után, fut a pénz után.

Az első generációs fallikus nő azért harcol, hogy a gazdaságban foglalja el a férfi helyét, a második generációs fallikus nő az ágyban akarja elfoglalni. Az első generáció harca a társadalmi munkamegosztás kényszerei, a második generációé a biológia törvényei ellen lázad. Az első generáció racionális, a második irracionális. Ez nem jelenti, hogy az első generáció ne lenne problematikus, hiszen míg a hagyományos nő egész életében ellenzéke és korrekciója volt a gazdaság kegyetlenségének – „élő utópia” –, addig a fallikus nő kritikátlanul adaptálódik a legkegyetlenebb turbókapitalizmushoz, versengésre szólítva fel a férfit. Az esztelen-ségben és kegyetlenségben akar emancipálódni. A jogtalansághoz való jogait követeli. Eme stratégia önbüntetése a második generáció, mely a fogyasztás örületét az örület fogyasztására váltja, a szerzés mámore a mór megszerzésére redukálódik.

A fallikus nő olyan tulajdonságokat kultivál, melyeket Bachofen a nő kulturális heroinai funkciói előtti primitív funkciókként jellemez: mint „amazoni férfigyűlölet”, és a „hetérikus, élvezet nélküli pázás féltelensége”. A nyers harci düh és a nemi harci düh. A gyűlölet és az erotikus gyűlölet. Az anyák infantilis, örök kamaszlányok, a kamaszlányok pedig fiús szexgépek. Hogyan válik a nő szexgéppé? Feladja a minőségi követelményeket, melyeket – nehezítőként – ő vitt bele az erotikába, s mennyiségi, szerző-hódító, vadászó-taroló, fetisiztikus útra lép. A férfiak mindig félték az attraktív nőtől, a szenvedélyes lánytól és szerelmes asszonytól. A szexuálisan aktív és attraktív nőt gyermeknek, szentnek vagy egzotikus állatnak, rémnek tekintve izolálták. Korábbi generációk azon aggódtak, lehet-e jó anya a szeretőből? Nem lesz-e sívár anya a jó szeretőből? Az aggodalom felesleges volt, mert a jó szerető nem szexgép, s csak a szexgéből nem lesz anya. Brigitte Bardot a *Boulevard du Rhum* című filmben rendkívül erotikusan lép fel, egyúttal nagyon megnehezítve a jelzett,

sőt hangsúlyozott erotikus minőségeihez, érzéki javaihoz való hozzájutást, így nem válik szextömegcikké, ellenkezőleg, kiváltja a férfiből a lovagot és imádót.

Régen a férfi félelméhez alkalmazkodott az önmagát dezerotizáló matróna, egyértelmű anyaszimbólummá alakulva át a házasságban. A modern karriernő önként dezerotizálja magát, adja fel női attraktivitását, kezdetben a férfi megjelenését is, később inkább viselkedését utánozva. A nőiséget redukáló pénzkereső gépek lányai szexgépek lettek. Mi lesz a szexgépek lányaiból? Mivel a teljesítménysporttá lecsúszott szexnek nemcsak boldogító, de szorongásoldó funkciói sem működnek, marad a kábítószer mint megoldás. A *Ponyvaregényben* a fegyver a férfilét, a kábítószer a női lét inflációjának kifejezése.

4.6.8. A fallikus nő és az anyátlan társadalom

Az abortuszvitában szembeállították a nő szabadsághoz és jó élethez való jogát a gyermek élethez való jogával. Az egyéni szabadságjogok és életlehetőségek megszerzése, megőrzése és gyarapítása vagy a róluk való lemondás más valaki javára olyan alternatíva, mely csak akkor alkalmazható az anya-gyermek viszonyra, ha idegenekként tételezzük őket. A fenti formulázásban a leendő anya korántsem úgy látja a gyermeket, mint az anya a szülöttjét, legfeljebb mint egy nővér a születendő húgot: konkurensként. Nem a kis konkurensnek és parazitának az anyja, hanem saját gyereke akar lenni a nő, azaz egy személyben szeretne lenni anya és gyermek, hogy így kényeztesse magát és biztosítsa magának a korlátlan és privilégikus anyaszeretetet, ezért a gyermekség végtelen folytatása akadályaként tekint a leendő szülöttre. Az új kultúra olyan konfliktust lát anya és gyermeke között, amelyet a „történelmi materializmus” tárt fel a javak elosztásáért küzdő rivális szociális csoportok között. A társadalmi „osztályharcokban” mindazt, amit az ember kap, a másiktól veszi el, amit pedig ad, azt elveszti, így azt direkt vagy indirekt kényszerítésekkel, tőle veszik el. Adni annyi, mint kiraboltatni, ez az osztályharc logikája. Az anyaszeretet ellenvilágában azonban azáltal érezték magukat a nők megajándékozottnak, amit ők adtak, az adás egzaltációi által végül megajándékozva a szeretet rajongásával, az összetartozás bizonyosságával, a másik örömeivel. Az anyaszeretet modelljét – néha a maguk korlátozott kódjában, néha az anyán akár túl is téve – az apák is eltanulták, s a szexualitásban is jelentkezett az ajándékmodell, midőn az ember felfedezte, hogy nemcsak a másik mint feladó mechanikus stimulációja, a tőle érkező aktivitás, hanem a másik kéje, a másiknak adott öröm élménye is stimulál. Egy túl mohó kor mindezeket az összefüggéseket egyszerre lerombolja.

A fallikus nő magában öli meg a lehetséges anyát, s míg az anyával mint konkurensnővel, gladiátorral és janicsárral, azaz mint egy másik – nőnemű – apával küzd, ugyanakkor az apával szemben a két sárkány egy frontot alkot. Ennek eredményei azok a sivár viszonyok, melyek ábrázolása egyes filmekben (*Teoréma*, *Korcs szerelmek*, *Vörös sivatag*) a kialudt vulkáni vagy élettelen ipari táj tükrében látja meg az emberi situációt, más részük a dühöngés és ámokfutás kitörései felé mutat (*Targets*, *A boldogságtól ordítani*, *Amerikai Psycho*, *Ken Park*). Mivel már az anya is férfias, a nő férfias anyával küzd, így a gyermekek az anyakomplexus idején is az apakomplexus reagálásait gyakorolják. Mindezt akár szociálisan felkurblizott és felgyorsított érési folyamatnak, kényszerérésnek is tekinthetnénk, amely olyan monolitikus konkurenciaviszonyba zárja be a fejlődést, amin azután nem tud túllépni, s a fejlődésgátolt, továbblépni képtelen személyiség egy általánosított és megoldhatatlan ödipális rivalitásdráma szintjén rögzül. Mi más lehetne a turbókapitalizmus érdeke?

A fallikus nő az általános anya- és apakomplexus szülőgyilkos lelki motívumát mind inkább férfigyilkossággal helyettesíti, a nemi viszonyt helyezve középpontba. A nemek destruktívan értelmezett konkurenciáját érzi alapproblémának, melyet a szeretetért való harc, mint a „gyilkos szerelem” lélek- és szellemképző drámája elfojtására használ, a „halálos szerelem” archetípusát a „halálos gyűlölet” primitívebb és elementárisabb archetípusává transzformálva (*Antikrisztus*). Ha az embert csak az ajzza harcra, hogy – paranoid ideológiája szerint – mit követ el ellene a másik nem, elfeledheti saját nevelődésének árát, saját múltja adósságait. A nemi politika kioperálja fejlődésünkben az érzékenység és erkölcs fájdalmas geneziséét. A nemi problematika lép az általános emberi problematika helyére, szociális státuszproblémákra váltva át a lélek- és szellemproblémát. Az apa nem szellemként támad fel az ödipális rivalitáson túllépő gyermekben, hanem zsarnokként a nőben, az anyát pedig teljesen eliminálják, mint elavult kultúrfunkciót, vagy mint a kultúrára nehezedő naturális örökséget.

A tekintélyeket felszámoló társadalomban az apafunkció már az anyai előtt megrendült. Az anyai funkció megrendülése ellenfolyamat, mert bár az apaképet nem rehabilitálják, a művészi ábrázolásban szörnyeteg (*Született gyilkosok*) vagy nevetséges figura marad (*Amerikai szépség*, *Amerikai pite*), a nőiségbe integrálva éled fel épp az, ami az apakép tradíciójának negatív öröksége. A posztmodern szex lényege a feminin hozadék hiánya, mely az erotikus thrillerekben ábrázolt kéjkonkurenszek, önző képprések konfrontációjaként megélt újfajta nemi élethez vezet. Még nagyobb probléma, hogy a feminin hozadék s vele az anya kiemelt szerepe a lélek elemberiesítését szolgáló kardinális adalékanyag volt, s így lebomlásakor nemcsak újfajta nemi élet, újfajta, redukált humanitás, távlatilag még inkább új, poszthumán faj genezise az eredmény. Miután a nő felszámolja magában az anyát és gyilkos rivalitásharcba kezd az apával és az általánosított apaként megtámadott férfinemmel, ezzel leválasztja a titánok harcát a tragikus szeretet lélekképző dramatikájáról. A katarzis elve elévül, a harci tréning elve örökli a katarzis egykori kulturális pozícióját. Nem a tragikus szeretet öl, hanem a racionális érdekharc. A szeretet tragikumát az új kultúra nem ismeri, megelégszik a gyűlölettel, melynek viszont nem tragikumát, hanem termékenységét hangsúlyozza. A lélek, s a lelkes, érzékeny, gyengéd, önzetlen és szolidáris reagálások leértékelése, képmutatásnak vagy gyengeségnek tekintése nem más, mint az ösztöntörvény ellentörvénye létének tagadása, a kultúra visszavezetése a természetre, s a természetnek is ama mechanizmusokra redukálása, melyekben az elemi létharc kegyetlenségére lemeztelenedett lét, az alternatívátlan neokapitalizmus újbarbársága képeként értelmezhető a természet, melyben csak az önálló, önző rendszerek ütközését látják, s nem az ebből hosszú távon kikristályosodó ökológiai harmóniákat, melyeket csak nagy katasztrófák zavarnak meg (amilyenné a XX. században az emberi civilizáció is előlépett).

A turbókapitalizmus lelki alapja az anyakép megtámadása és kiküszöbölése által teremtett egynemű közeg. Sade libertinusai indították az első támadást az anyakép ellen, ők az anyátlan társadalom előőrse, első kifejtett képe pedig a Sodoma 120 napja. A libertinusokból teljességgel hiányzik az anya iránti kötöttség. A herceg meséli, hogy élete legnagyobb örömét anyja megölésekor érezte. „Örültség volna azt hinni, hogy az ember tartozik valamilyen az anyjának.” (Sodom... de Sade Ausgewählte Werke 1. Frankfurt am Main. 1973.115. p.). A libertinusok kicsapongásai a bennük magukban rejlő gyermek ellen irányulnak. Pontosan olyan művi fejlődésgyorsítók akarnak lenni, amelyeket, a turbókapitalista nevelés

szükségyszerűségeiként jellemeztünk. A kéj libertinus rémtettei a boldogsághoz, intimitáshoz, bensőségességhez, gyengédséghez, szelídséghez, általában az ősboldogsághoz való kötöttség gúnyolásai, melyek szükségletei mindazonáltal e kötöttség meg nem haladott, s az átélt csalódás feldolgozhatatlan mivoltát igazolják. Az arisztokrácia hedonista luxuskultúrájában a XVII. századra végbement az anyafunkció ama lebomlása, ami a polgári kultúrában csak a fogyasztói társadalomban teljesedett be. Innen a jelenségek hasonlósága. Sade újrafelfedezését a fogyasztói társadalom csúcspontján éli át a kultúra.

Elemzésünk a freudi Totem és tabu nyomán halad, ezért szakadatlanul ilyen-olyan gyilkosságokról beszélünk, amelyeken imaginárius funkciókat kell érteni, bár Freud szerint az idők hajnalán valóságosak is lehettek. A dekadencia pedig ott kezdődik, ahol megindul az imaginárius funkció visszaváltozása reálissá. Ez a visszaváltozás a *Psycho*, a *Carrie* vagy végül a slasher korában ma már a filmek nagy tömegeinek tárgya. A *Született gyilkosok* tinilánya apját vízbe fojtja, anyját meggyújtja, apját ráadásul, obszcén megszólítás által, nővé teszi, miközben megöli. Később a *Született gyilkosok* kifejezetten tematizálja a tömegkultúra vérszomját. „Szerinted Hollywoodban hisz még valaki a csókban?” – kérdi szeretőjétől Nick, az ámokfutó gyilkos, miután a televízióban csak azt látni, semmi mást, amit ők is művelnek, az ölést. A különbség csak annyi, hogy míg a képzabáló tömeg nem teszi meg, mert nem meri megtenni, csak tiszteli az ölést, a két ámokfutó egyrészt kiéli a korcs összesség elfojtott vágyait, másrészt még a csókban is hisz, a *Bonny és Clyde* szeretőinek örököséiként. A tömeg azonban nemcsak gyáván vérszomjas, hanem sunyi módon bestiális is. „Mindenki öl számtalan formában, az ember mindent elpusztít, csak ezt civilizációnak hívják, nem gyilkosságnak.” – magyarázza Wayne, a tömeggyilkos. Vagyis az új tömeggyilkos mentsége nem az, hogy ártatlan, nem is az, hogy bűnöst ölt, hanem hogy mindenki közös lényegének kifejezője. Ezáltal érthető a két tömeggyilkos kultikus tévéhőssé válása, a tinédzserek mámore. A fallikus nő megerőszkolja a tömeget is: a kultusz a tévésztárrá lett gyilkosnő szex-tette. A dekadens társadalomban elszabadul a destrukció, amit azonban megelőz a perverzió és destrukció kulturális képének összezavarodása. A problematikus típusok a szenvedés típusai, nem őket kell megtámadni, hanem a szenvedést okozó viszonyokat. De a problematikus típus, a szenvedés és a vele járó részreagálások dekadens apológiája a kritikának és önkritikának veszi elejét és a lázadást napolja el, a viszonyok megváltoztatását teszi lehetetlenné és a változtatás szükségét láthatatlanná, így pervertálja a szenvedés típusait. Ez a posztmodern kultúra „vívmánya”, mely örömként adja el nekünk kínjainkat, üzletet csinál szenvedéseinkből, adománynak tünteti fel kifosztásunkat, privilégiumnak a csonkaságot.

A büntelen bűnök, a sorsszerű bűnök, mint erre mind a pszichoanalitikai, mind az esztétikai elemzések rendszeresen rávezetnek: az erények forrásai. Láthatatlan, érzékelhetetlen bűnökről is beszélhetünk. Nem szabad szem elől téveszteni, hogy más dolog az imaginárius féltékenységi gyilkosság és az életfogytiglani szeretetgyilkosság. Az előbbi egy aktuális féltékenységi roham indulati struktúrájának imaginárius momentuma, az utóbbi maga a szeretet parazitizmusa. A szeretet ugyanis tartalmazza a kizsákmányolást, bár nem azonos a társadalmi kizsákmányolással, mert a szeretet esetében a kizsákmányolt a kizsákmányoló segítője és szövetségese. A posztmodern kultúra egyik legnagyobb baja, hogy elveti a gyónást és hencgni kezd a bűnösséggel, vagy pedig nem a bűnt tagadja meg, hanem a bűnösséget tagadja. Ezzel, megspórolva a jellem tragikus genezisést, magát a jellemet veti el fölösleges teherként, cinikus alkalmazkodó gépként értelmezve át a poszthumán tényembert. Különösen az elitfil-

mek között van sok, mely nem tagadott élvezettel piszkál a szennyben, nem érzi magát semmi olyan elvnek birtokában, amit szembeállíthatna a zűrzavarral, nem is hisz ilyen elvekben, és nem tagadja meg rokonszenvét és megértését a pusztítótól (*Nővérem, nővérem, Egy ifjú méregkeverő*). A privatizáló kommunisták rezsimjei legnagyobb lelkesedéssel az ilyen kiábrándult, savanyú és perspektívátlan filmek forgalmazását szorgalmazták, mert ebben látták az aktuális üzenetet, mely felszabadítja mohóságukat, felmenti őket minden értékérzés, tradíció, igazságérzet, szolidaritás és egyáltalában minden emberi impulzus kontrollja alól.

4.6.9. Fallikus nő és alattas én

Az ösrémtett új változata az anyagyilkosság mint antianya-gyilkosság vagy férfinő-ölés. Ha már a biológiai anya, aki nem volt hajlandó végigjátszani az anyaszerepet, megölte magában az anyát, akkor anya és gyermek nárcizmusa, parazitizmusa, agresszivitása és destruktivitása igazolják és felfokozzák egymást. A jövő továbbra is a gyermeké, aki túléli az anyát; az anya halála ebben az esetben is felidézi a gyermek egykori destruktív fantáziáit. A konfliktus eredménye azonban nem szellem, mint a freudi „apagyilkosságé”, nem is lélek mint az anyagyilkosságé. Az eredmény az ödipális rivalitás feldolgozásaként keletkezett felettes én vagy kötelesség- és törvényidealizáció ellentéte: alattas én (=ösztönidealizáció).

Az alattas én az ösztönökkel szövetezik a tudással szemben, az érdekekkel az értékekkel szemben, az indulattal a kommunikációval szemben. Nem az én és a tudattalan közti fordító szerv, hanem a felettes énné rátelepedő metatörvény, mely felfüggeszti a törvények érvényét. Az alattas én nem a fegyelem, hanem az önkény, nem a társasság, hanem az el-lenségesség idealizációja.

Az apagyilkosság szubjektuma az érdek, a vágy, kompenzálása pedig a törvény felfedezése. Az anyagyilkosság szubjektuma egy elviselhetetlen double bind által felszabadított gyűlölet, melyet az antianya elleni gyilkos indulat esetén nem fékez a büntudat, így a másik, minden másik, bármely másik ember léte elleni lázadássá fajul. Nincs kompenzáció, hanem valami más: az abszolút szabadság, mint abszolút gonoszság féktelen öröme, minden korlátozás és önkorlátozás alóli felszabadulás, melyben egymásra talál a hiperráció és immoralitás, az érdekérvényesítő intelligencia és az ösztöntombolás. Az alattas én machiavellisztikus én, ressentiment-én. Az elviselhetetlen, parttalan és eredendő konkurencia által felszabadított gyűlölet határtalan: minden más „másik” ellen irányul, nem is valamilyen halmazszerű „többiek” ellen, hanem mind ellen külön-külön. Az autonómia önkénnyé, a szabadság szabadsággá fajul. Az ember egyetlen impulzusa a terjeszkedés, térhódítás, bekebelezés, kizsákmányolás, tönkretétel, megsemmisítés, rombolás. Az életképesség tanúsága a halálosztás képessége. Csak azt érzi teljes értékű önvédelemre képes életnek, mely helyet csinál magának a pusztítás, s megelőző csapást mér a többi helycsinálóra az öncélú rombolás által. Ugyanezen általános rombolóösztön lehasított, önálló ösztönkultúráként kiképzett változata a szerelem: az áldozat késleltetett bekebelezése, a felemésztés felőrlésként adagolt perverz élvezete. Itt már nem arról van szó, hogy egy barbár alapösztön fékezése által kiváltott transzformációkból lenne levezethető minden magasabb ösztön, hanem hogy csak ez az egy ösztön van, a többi pedig csupán álarc.

5. SZEMINÁRIUM: **Babits Mihálytól az Amelie csodálatos életéig** (*Női „Totem és tabu”*)

5.1. A torzó a megváltás emléke és nem előérzete

Babits Mihály korai versével (Anyám nevére) kezdjük, melyet a Levelek Irisz koszurujából (1902–1908) tartalmaz:

Hajnalka volt az édesanyám,
hajnalra születtem én.
S lelkemben már ily fiatalon
nincs hajnal, semmi remény,
nincs hajnal, semmi vidámság,
nincs hajnal, nincsen öröm.
Hajnalka volt az édesanyám
s csak az alkony az örököm.

Most csak az utolsó versszakot idézzük még:

Síromra, ha meghalok, ez jön:
„Itt nyugszik az, ki nem élt:
nem nyúlt az eléberakotthoz,
jöhetleneket remélt.
Világa nem a nap vala,
csak a kölcsönfényű hold:
Hajnalka volt az anyja – de ő
E hajnal alkonya volt.

(In. Babits Mihály összes versei. Bp. 1942. 9-10.p.) Anya és fiú ellentéte a Psychoanalysis christiana segítségével konkretizálható:

Mint bókös szentek állnak a fülkében,
kívülről a szemnek kifaragva szépen,
de befelé, hol a falnak fordul hátok,
csak darabos szikla s durva törés tátoz:

Ilyen szentek vagyunk mi!

(uo. 260.p.) Az anyát azonban nem ilyen szentként mutatta be korábban. A szerető és semmiféle későbbi társ sem visz vissza az anyai világ „hajnalába” (feltételezzük, hogy a léte-

zés babitsi „hajnalfénye”, az anya titka azonos a heideggeri autenticitással). Nézzük először a későbbi társakat:

Mintha külön nem volna elég útvesztő lelkünk vagy testünk,
Egymásra dobott két háló, egymás zavarába estünk.
Egymás élete szörnyeivel tele minden bozótunk:
Dupla sűrűségben járunk mi, s kézfogva tapogatózunk.
Vagy néha dacosan, ha egymás lázas kezét eleresztjük,
Nem vagyunk sem egy már, se kettő, magunkat is velevesztjük.

(Álmok kusza kertjeiből. uo. 284.p.). Babits először idézett versében a fiatal illetve a megtört anya viszonya a strukturális homológia viszonyában áll anya és fiú viszonyával: mindkettőjük melankóliájának igazolása az, ami elveszett.

Az „Anyám nevére” és a „Psychoanalysis christiana” összeolvasása arra figyelmeztet, hogy a fiú lényegileg torzó, és az anya eredeti képe az Ady verseiben állandóan keresett „piros csodákkal rakott élet”. Mindaz, ami az élethez köt, az egykori anyai világhoz tartozik. Az anya sem anya már, ha a fiú felnőtt, és a fiú sem fiú többé, mert belevetettsége a társadalomba kivetettségi az anyai világból, ahonnan, a Babits által megélt háborúk, forradalmak és ellenforradalmak idején az anya is kivetett, s a modern anya mint „úrino” vagy „dolgozó nő” – aki dajkának, majd később specialista szakszolgáltatónak adja át anyafunkcióját, s maga örök lány marad vagy férfinő válik belőle – be sem eresztetett. (Ha pedig mindezeket a funkciókat egyszerre vállalja, a szeretőből lett feleségből lett anya eme háromszoros meghatározottságában, melyeket a társadalom által ráruházott további – modern – meghatározások egészítenek ki, visszanyeri az anyaságot, de a mártíromság árán, mint majd József Attila anyaélménye esetében látjuk.)

A kiindulópontul szolgáló Babits vers lényege, hogy minden, ami az élet „hajnalfényében” feltűnt, továbbra is az anyához tartozik, a fiak nem tudják teljesíteni az anya mint elküldő megbízatását, a fiú kirekesztett abból az életkedvből és életeréből, amit az anya képviselt. Ez nem azt jelenti, hogy nincs benne elég férifőrő, akár a fizikai erő, akár az alkotóerő értelmében, mert itt egészen más erőről van szó. Ennek megfigyeltéhez újra Adyhoz kell fordulnunk, a „piros csodákkal rakott élet” és az „ős terebély” képéhez. Paradicsomi fák gyümölcseit esszük? Legalábbis ennénk, de maguk a tárgyak váltak közben eredeti valójuk pusztá jeleivé. Végülis minden tárgy a paradicsomi fák lehullott gyümölcse, egész életünkben a paradicsomi fák – tartósított, konzervált – gyümölcseit esszük, de igazi ízüket, zamatukat csak először, az első alkalommal, az első pillanatban, a ráismeréskor éreztük. Ezt minden epika jelzi a kezdet nagysága, és minden vallás a kezdet tökéletessége koncepciójával. A filozófia is, mint láttuk, ezt (az autenticitást) keresi. Babits azonban ennél tovább megy: mi van, ha nem hullottak le a paradicsomi fák gyümölcsei, csak mi üzettünk ki a paradicsomból? És mi van, ha paradicsomi fák sincsenek, csak egyetlen fa volt, az anya, és minden az ő gyümölcse, s nem tanultuk meg őket leszakítani sem, mert ez Éva tudománya – megint csak a nő mint őszanya, a nő ősképe privilégiuma? A virágzó reggel, az ősz terebély, a gyümölcsfa és a paradicsom egybeesik Évával, s nemcsak fia, ő is kiüzetik innen, Babits éppen olyan szomorú hervadó nőt, megtört embert ábrázol később ugyanebben a költeményében az anyában, mint Kosztolányi („Az én anyám csak egy dalt zongorázott...”).

Babits vagy Kosztolányi anyaképei az elveszett jelei, az *Amelie csodálatos élete* felnőttjei, akik már nem teljesítik az anya- vagy apafunkciót, az el nem ért értékek helyét kitöltő huzugságok és erőszakoskodások groteszk szimbólumai. Azért keres a new age kor embere egy elvarázsolt világot, s azért elégszik meg ennek gyermekegül vásári utánzatával, mert nem egy elvarázsolt világ küldötte. Azért az élménykeresés, az örömhajhászás és élvezetkultúra megszállottja a posztmodern ember, s azért látja végül az egész életet egy játékautomatának, mert nem ismeri a melankólia örömet. A melankólia öröme pedig nem más, mint az elküldőtől kapott eredeti, hamisítatlan, jelenvaló, valós öröm öröksége: „Hajnalka volt az édesanyám...”

Hulot úr éppen olyan haszontalan és alkalmatlan a társadalom szempontjából, mint Pasolini hősei (*Mamma Róma*), de ellenkező okból. Pasolini hősei alul vannak, de kacérkodnak a felemelkedéssel, Hulot úr nincs alul, de nem törekszik fennmaradni és le nem csúszni. Pasolini anyjafia az anya jelenlétében sem észleli az anyát, Hulot úr az anya távollétében is az ő fia marad. Miért kénytelen az ember Jacques Tati filmjeire asszociálni Babits anyaverséről? Akinek „nincs nője” (mint Jacques Tati hőseinek), továbbra is az anya világában él, érintetetlenül, lényegükben távoli, csodálatos, vidám és kedves nők között (mint a szőke nő a strandon Tati *Hulot úr nyaral* című filmjében). Az elérhetetlenség jelenvalóságában, a karnyújtásnyira jelenvaló elérhetetlenségében, egy láthatatlan rés általi leválasztottságban létezik a paradicsom küldötte a társadalomban, mely alaptörés nem elválasztja az embert a vágy tárgyától, hanem éppen ellenkezőleg ez tartja fenn a tárgyat a vágy tárgyaként. Az elérhetetlenség jelenvalóságában megélt boldogság melankóliája olyan vidámság, mely szomorúbb a tragikumnál, mert nem engedi el azt, ami elveszett.

A gondolat szempontjából nem lényeges, intellektuálisan mégis izgató probléma, hogyan közvetíthetjük az elmondottakat Lacannal? A Nagy Másik az értékeket és célokat képviseli, s ha ez így van, akkor a Kis Másik a létet a maga eredeti és nyers mivoltában. De ha az értékek a lét formálási lehetőségei, melyekre természete módot ad, akkor a Nagy Másik mindig önmagán kívül és túl van, míg a Kis Másik önmagában, s így mindent magába foglal. A lét keresése megháromszorozódik. A film szimbolikája 1-ben ábrázoltuk, a szemiotikával közvetített hermeneutikában, mint keresi a szemiózis, a jelek végtelen cserélgetése, leváltása által a létet. Ez az első számú létkeresés. A második formája a létkeresésnek az intézmények cseréje, a mozgalmak története, a társadalmi formák leváltása és a szokások, rítusok cseréje. Külsőleg ez a lecserélési folyamat hasonlít az előzőhöz, de ellentett hatású: a kommunista rituálék formálisabbak, őszintéltlenebbek, unalmasabbak, hatástalanabbak, mint az egyházi rítusok. A „bársonyos forradalmak” is az igazi forradalmak szubsztanciától fosztott változatai, vagy olyan hígítmányok, ahogyan a babasampon is cseppfolyósabb lett, hogy ugyanazon az áron kevesebbet kapjunk. De a létkeresés megháromszorozódásáról beszéltünk. Mi a harmadik forma? Maguk a dolgok sem egyformán képviselik a valóst, a létezők a létteljességet, a valóságok a jelenvalóságot, a régiek oktanul elvetett nyelvén szólva a jelenségek a lényeket (ez utóbbi terminológiát talán azért vetették el, s legfeljebb annyiban jogosulatlan, mert a régiek szembeállították a jelenséget a lényeggel és a lényeket kivetítették egy megfoghatatlan világba, így átadták azt – a valós szubjektumát kifosztva – a felettes énnak, a valós szféráját megraboló és eltakaró a szimbolikus formáknak, ezzel magukat a szimbolikus formákat is megfosztva céljuktól, melyet a szemiotikai hermeneutikában a valósra irányuló mélyfűrésként jellemeztünk). Mivel a dolgok nem egyformán képviselik a valóst, épp ezért van szükségünk fétisekre, s a fetiszizáció azért cseréli le a fétiseket, mert nem találja a fétisben

a valóst. A nő valós a férfivel szemben, mert öncélúbb, eredetileg kevésbé befogott a szimbolikus hatalmak parancsainak meghatározottságába, ezért takarják le őt a moszlimok, akik még érzik benne a valós kísérteties hatalmát. Az anya azért képviselheti a valóst a többi nővel szemben, mert a többiek csupán képek, s az anya beváltja azt, amit azok ígérnek, s végigéli azt, aminek azok csak lehetőségét jelzik. Az anya az, amit Klages az Életnek nevez, s a többi nő az, amit Klages pusztá létnek, az előbbi folyamatszerűként, az utóbbit pontszerűként, az előbbi konkrét létteljességeként, az univerzális lét nélkül elgondolhatatlanként és tőle leválaszthatatlanként, az utóbbit absztrakcióként jellemezve (Klages: *Der Geist als Widersacher des Lebens*. L. Klages Sämtliche Werke. Bd.1. Philosophie I. Bonn. 1969. 69.p.).

Egy előbbi jelzőnk magyarázatra szorul. Vajon a valós miért kísérteties vagy lehetetlen valós? Mert a lehetőségek korlátozzák egymást és így a megélt közös valóság a kiaknázás, alku és kompromisszum tárgya. Az életöszön (a freudi realitásprincípium és nem a klagesi életprincípium értelmében) haszontárgyat csinál a valóságból, a közös realitás így eleve kiűzetés a paradicsomból, azaz a valósból, az öncélú létteljességből, a jelenvalóság iránti nyitottságból, amely csak a fétis vagy a szemét formájában vegetál benne kivételesen megengedett centrumként vagy elfeledni próbált perifériaként. A világtörténelem mint a kapitalista kijózanodás, mint a kihasználás féktelensége törvényének győzelme, a fétis korától halad a szemét kora felé.

5.2. A megváltás a kezdet és nem a vég

(A nő világ alatti világa)

A mitológiában a nő konstituálja, míg a férfi csak meglátogatja a „lent”-et. Ezért csak a dal illetve a vágy éri el Euridykét, aki birtokolhatatlan. Japánban az Ég (Izanagi) és a Föld (Izanami) gyermekeket nemzenek, Izanami azonban a szülés után, gyermekeit visszahagyva, eltávozik az alvilágba. A keresésére induló Izanagi megpillantja a szétrothadt Izanamit, aki elől menekülnie kell. A halál formulájának kimondása után a férfi a magasba száll, a nő pedig halálistennő lesz, s ezzel egyúttal minden termékenység anyja (Eliade: *Mythen, Träume und Mysterien*. Salzburg. 1961. 255. p.). Az Orfeusz mítoszban az alászálló nő a szülés problémáját oldja meg, minden a „lent”-ből fakad, az alászálló nő a „lent” jogos tulajdonosa, az alászálló férfi csak költészetet „szül” mely a halál és melankólia problémáit sem oldja meg, csak felveti. A diskurzusfolyamokért és a történelem folyamataért is felelősséget vállaló férfi az életből csinál halált, míg a nő a halálból életet. A férfiisten azért szellemi teremtmő, hogy az életet teremtmő nővel versenyre kelhessen.

A *Megszállottság* hősnőjének a „hasa” teszi jóvá, amit a „feje” vétett. Ő gondolta ki ugyanis a gyilkosságot, melyet szeretője segített végrehajtani. Később a gyilkosnő büszkén és boldogan tapogatja hasát, mint aki megtisztult azáltal, hogy életet hordoz a testmélyben, s olyan ártatlanná válik, mint akinek nincs köze a másik nőhöz, aki volt. A *Mamma Róma* prostituáltja harminc évi éjszakai „szolgálat” árán felemelkedik az alvilágból, pontosabban felemelkedne és felemelné fiát is a tisztas alsó középosztályba, ha a férfiak is képesek volnának, hozzá hasonlóan, az alantiba eresztett gyökerekkel a fentit táplálni. Pasolini halálistennője egyben életistennő, s a kettő egysége az obszcenitás, annak is valamilyen ártatlan, bepiszkol-

hatalatlan, természetes és magabiztos, derűs formája, olyanfajta prostitúció, mely modern iparként folytatja a szent kép papnői funkcióját. A fia képtelen erőfeszítéseket tenni, a szeretője erőfeszítései sorra kudarcba fulladnak, mindketten kizsákmányolják őt, ő azonban, hiába kétszeres kizsákmányolt, legyőzhetetlen vitalitással menetel az éjszakában.

Miért van Mamma Róma fia Mantegna Krisztusának pózában kiterítve a film végén? Ez is az altestet hangsúlyozza, az alvilág fiát fekteti elénk. A fiú csak anyafia, nem apafia, ezért a halál nem a feltámadás és örökkévalóság biztosítója, ellenkezőleg, a megmerevedett fenti világ angyalhierarchiájának üzen hadat Pasolini alvilága. Miért nincs apja a prostituált fiának? Az apának megfelelő férfi mintha csak Mamma Róma másik fia lenne, a kvázi-apa is csak egy fiú. Mamma Róma nem Sára, hanem Hágár örököse, s ha Hágár az egyetlen, aki szemtől-szemben látta az Istent (Slavoj Žižek: A törékeny abszolútum. Bp. 2011. XVII-XXV.p.), akkor lehet, hogy ez is egy még mélyebb és iszonyatosabb üzenet elfojtása, azé, hogy a logosz előtti káoszban az abszolútum nőnemű, hogy más a káosz illetve a logosz abszolútuma (vagy a klagesi élet illetve szellem abszolútuma). Ez viszont azt is jelentené, hogy nem alászállunk az alvilágba, hogy erőt vagy ihletet merítsünk, és az erős vagy iszonyatos igazságot keressük, hanem eleve az alvilág szökevényei vagyunk, s így alászállásunk az igazi megtérés, ezért fakad szenvedésből minden szülés és alkotás.

A holt nem azonos az élettellel, az élettelen mélyebb réteg, mint a holt, az élettelen tiszta, élettelen rétegek szűrik tisztára a vizet, míg a holtak veszélyes életet, baktériumokat táplálnak, persze csak azért, mert minden életet táplálnak. A megtisztító mélységbe hív meg Esther Williams, akinek vizirevüi a déli természet virágzó bujaságának keretébe helyezik a sztárt, a láthatáron túli világ hősnőjeként, a rothadást bujasággá és a bujaságot szépséggé feldolgozó folyamat végeredményének megtestesüléseként. Esther Williams hősnői polgárok és nem proletárok, Esther Williams amerikai és nem európai sztár, az USA pedig ekkor még a fejlődésnek a többihez képest vonzóbb eszményét testesíti meg, s maga a történelmi folyamat sem jutott még arra a kiábrándító fokra, mint a posztneorealista Pasolini idején. Az Esther Williams derűsen vitális szépségét kultiváló filmtípus az európai neorealizmussal egyidős, amely szintén ismeri azt a boldogságot ígérő könnyed női vitalitást, mely Gina Lollobrigida személyében jelenik meg a *Kenyér, szerelem...* filmekben. Ezért a könnyed perfekció ünnepe az Esther Williams filmekben a mélységek feletti uralom.

Esther Williams azért veti magát a mélybe, hogy legyőzze a mélyet. A lebegő készség a forma szolgálatába állítja az anyagot. A káoszt a nő nem a világ fogalommá változtatása, hanem önmaga képpé változtatása által alakítja át logosszá. A kép vonzó rendjét, a lenni tudás perfekciójának a szépségben való túlcsoordulását, a szépség mágiáját azért veti be, hogy ezzel győzze le és alakítsa a káoszt renddél, nem a mechanikus konstrukció vagy az erőszakos hadüzenet férfitrágiái által. A fogalom szétszed, a kép összerak, és Esther Williams világának létmódja minden dolgok beilleszkedése a vonzó összképbe.

A többiek labdázni a vízben, Esther Williams ölelkezik vele. A parti nők csoportképekben jelennek meg, egyénítetlen, felcserélhető szépségekként, Esther Williams a mélységek felcserélhetetlen királynője, nem a csoportképek eleme. Úgy emelgeti lábait, mint aki minden lépéssel gyönyört szerez és ezt tudja is: lépéseket ajándékozik. Esther Williams felmegy a trambulíra: minden lépéssel távolodik tőlünk, s a magasságok csúcsa a mélység; közben imádó dal dicsőíti őt, melyet kinevet; minden lépésére felcattan a zene, s a színész a kék ég által keretezve, bájos kicsinységében magasodik fölénk, hogy az ugrás-

sal lebegésre váltsa a zuhanást és ezzel kiváltsa az ezt ünneplő melódiák sűrűn csavarodó kiömlését (*Bathing Beauty*).

A *Trapéz* című filmben a nőtől (Gina Lollobrigidától) lesz a magasságból mélység. Mint-ha a nő nélkül csak a magasság oldala létezne, egyre feljebb, s kiküszöbölődnék a létből a másik oldal, a mélységé. A két férfi együtt emelkedik fel a dicsőség csúcsaira, ahonnan a nő hatására próbálják leöklözni egymást, akitől az együttműködés küzdelemmé alakul. De a nő végül azzal megy el, akit legyőz és tönkretesz, akárcsak a *The Devil is a Woman* esetében. A nő megmutatja a magasságban a mélységet, de felszínen is tart, s ez csak az alvilág királynőjének erejéből való részesedése által lehetséges. A klasszikus elbeszélés hősnői ezért nemcsak nagyon szépek, nagyon erősek is.

A *La Reina de Chantecler* című filmben a háborgó tenger nyeli el a Sara Montielbe beleszerető fiatal baszkot, akinek ártatlan jámborsága nem tudja feldolgozni azt az erőt, amellyel a nő az élet kegyetlen aljasságából a nézőket sírásra és nevetésre késztető szépséget fakaszt, és amelyből ennek a szépségnek a kényes, pikáns sava-borsa ered. A posztmodern intellektuel ezt a filmet egyszerűen giccsnek érzi, valójában azonban a film a giccs és a mágia különbségéről szól, s azt is oly módon, hogy a giccset a sacrum erejét veszített változataként ábrázolja. A fiatalember abba hal bele, hogy nem viseli el a mágiát, miközben a film látszólag az erejét veszített, elpolgárisított sacrumot propagálja, ezzel fizetve a kor hatalmainak, úgy dicsőítve a mágiát, mintha a giccs mellett érvelne.

A *City Beneath the Sea* című Budd Boetticher film Robert Ryan és Anthony Quinn jamaicai aranykereső kalandja. Az arany egy elsüllyedt hajóban van, az elsüllyedt hajó pedig egy elsüllyedt város közepén. Robert Ryan a hajósnot választja, aki banánt szállít a piacra, kis bárkájával a felszínen tart és letelepedésre hívja a nyugtalan kalandort. Anthony Quinn a kacér énekesnőt választja, aki valódi nevét sem akarja megmondani, s a férfiakhoz hasonló vándor. Az utóbbi nőt választó férfi találja meg az elsüllyedt hajót, a várossal együtt, az elátkozott tengeren, mely tabu, mert a bennszülöttek hite szerint a holtak szelleme kísért, akik nem engedik vissza a felszínre a kincsért alámerülőt. A tabu az a hely, hol megfordíthatatlanná válik a mélység útja, iszonyattá a szépség, csontvázvá az arany, koporsóvá a hajó és rettegéssé a vallás. A tabu helyén ellentétükbe fordulnak a célok, azaz megmutatkozik, hogy mindent az ellentéte hordoz. A *Cithy Beneath the Sea* hasonlít Hathaway *Niagarájához*, amennyiben mindkét filmben van egy nő, aki lebegni tanít a mélységek fölött, s van egy, aki nem tart vissza a mélységektől, és az utóbbi az, aki énekel. A *City Beneath the Sea* egyik hőse a Karib tenger fényhídja fölött lebeg az édes banánok királynőjével, míg a másik férfi, aki szétvert egy lokált az énekesnőért, alászáll a holtak városába. A kamaszálmok két asszonya, a boldogság illetve a kaland hősnője; mindkét nő a mélységek kapuja, de az egyik nyitja, a másik csukja őket.

A nő, szépsége csúcán, a szimbolikus végcélokat és a valós végocokokat egyszerre képviseli a cselekményekben. De az előbbieket sem a felettes én vagy más társadalmi szimbolikus hatalmak parancsaiként, hanem a mágia fehér változataként, melynek csak másik oldala – ahogyan *A halál művésze* című filmben látható – a fekete. Ezért gyökerezik a földbe mindenki lába az indiai filmekben, ha színre lép a hősnő – még nem tudjuk, mit fog tenni velünk, a végok örvényébe vagy a végcél dicsőségébe vezet-e. Ez a kettősség ad a legnagyobb nőalakoknak (a fiatal Asta Nielsen, Rekha, Sara Montiel stb.) karizmatikus glóriát és erünniszi sötét erőt.

A *City Beneath the Sea* alászállásai a japán filmek fuldokló, fojtogató szeretkezéseihez hasonló eredményekhez, légszomjas, vergődő jelenetekhez vezetnek. Földrengést és szökőárt

vált ki a végső alászállás, melyet az elsüllyedt városnak az elemek által félrevert harangja kísér. Ez az izgalom csúcspontja, melyet a második alászálló él meg, a szolid, vidám nő párja. A férfiak a film végén nászút helyett újra merülni indulnak, mint akiknek egyetlen dolog szerez örömet, míg a várakozó nők a fedélzeten mosolyognak, mint akiknek minden dolog örömet szerez, s olyan életet terveznek, melyben a férfiakra nem lehet számítani, ha csak nem sikerül valahogyan rákényszeríteni, még jobban elvarázsolni őket.

Az egyik nő a titkok tabujának mosolya, a másik a szépség totemjéé. A totem a birtokot fejezi ki, a tabu, a tiltás pedig a titok birtokának jele, a tiltás tehát nem elszakít, hanem összeköt vele. Valójában a szép totem nyilvánít elérhetetlenné, míg a tabu hív lázadásra, hogy mégis küzdjünk érte. Ezért csak a felöltözött nő meztelen, s a boldogság csúcán is ezért sír a nő. Ezért tiltja el magától, ezért kéreti a kacér nő a férfit, amint ezt a banánkirálynő többször megteszi, ezért tabuozza a nő a szerelmi ostrom során mind újabb részét vagy mind újabb reaklási formákat – mindig távolabb és mélyebben fekvő kincset nyilvánít aranyknak.

A minden törvényt megelőző és megalapozó, kinyilvánító és bevezető őstett is erőszak és ez az erőszak a fekete vagy a fehér mágia, az erőszakos kényszerítés vagy az elcsábítás formájában is végbemehet. Minden kis kezdetben (amire a *City Beneath the Sea* női rá próbálják venni a férfiakat) van valami a nagy kezdetből, az öröm kicsapongása. A női univerzumban létezik a tombolás ártatlansága, amely nem abszolút kezdet, hanem újrakezdet, kezdet, amely nem kezdetleges, hanem esztétikus (*Zazie a metróban*, *Szászsorszepek*).

5.3. A nő differenciák előtti világa

Bachofen megállapítása úgy hangzik számunkra, mintha Boetticher nőideálját jellemezné: „Nyugodt biztonsággal önmagára alapozva vezérli vissza a férfi kalandozó, nyughatatlan lényét mindig önmagához.” (Johann Jakob Bachofen: A mítosz és a modern társadalom. Bp. 1978 173.p.). Bachofen pszichológusnak nagyon mély és érzékeny, s történészként való megítélését a történészekre hagyva, mi a lélek minden egyes egyénben és kultúrában csonkább vagy teljesebb módon ismétlődő világtörténete kutatójaként méltajuk őt. Az anyaméh a kozmoszt szűri és képviseli a magzat számára, s így az eggyel való összeolvadás a mindennel való összeolvadást nyújtja a világ otthonos közepén való lebegésként. A születéssel vettünk ki a világ közepéből a perifériára, a többi kivetett lény közé, hogy irigykedjenek, gyűlöljenek, konkuráljanak és harcoljanak, és győzelmük is csak tökéletlen kárpótlás lehessen az elveszett tökélyért. Az anyaméh a paradicsom, a szülés a kiűzetés, és az apa, aki felbukkan az anya és a gyermek között, a külvilág eljövele a bele való bevezetőként, aki nélkül csak kép lenne a külvilág. A kettő nem külvilág, csak összeforrásra törekvő pólusok, csak a harmadik alapítja meg a külvilágot. Freud Totem és tabujában az apa a másik pólushoz való jog feltétlenségének korlátja, a másik pólus birtokosa, ezért jelenik meg a férfiúság a hatalom ősképeként. Ezért szükségképpen férfi az Isten, mert ő az, aki elválasztja a lelket az isten-előtti, megszemélyesületlen létet a maga közepén őrző szentség, az anya képétől.

A kasztráció fogalmának karrierje a szexológiai kategóriától a társadalomontológia felé vezet. A kasztráció mint jel: a tilalom és az elfojtás, a törvény, a társadalmi teret nemző bevágások és szétválasztások szimbóluma. Ha a kasztráció leválasztottság, megfosztó bevágat, kifosztó seb, akkor az anyától vagy önmagunk egy részétől és végül a világtól választ el. Ez a kasztráció

Freud idején a nőre vetett árnyat, a későbbiekben egyre inkább a férfi érezte a sebet magáénak. A kasztráció ősfarmája az anya leválasztása: a Freud által leírt kasztrációs félelem, mint a pénisz irracionális féltése egy rég lejajlott valóságos kasztráció emlékét takarja, a köldökzsinór elvágását. Az első (az anyától) való megfosztottság értelmében mondhatnánk, hogy mindenki kasztrált, ha a nő nem válna anyává s reprodukálna benne így, ami elveszett. Valójában csak a férfinő kasztrált, aki utánozza a férfit, de nem válik férfivé. A második és harmadik kasztrációt (az önmagukról és a világról leválasztó bevágatot) a klasszikus elbeszélés női megúszák. A nő ugyanis ebben a korban nemcsak klitoriszát fedezi fel (szemben a viktoriánus elfojtásokkal), melleit is kidomborítja, s a férfi péniszét sem a férfi, hanem a nő birtokolja, ugyanis az évről-évre átszexualizáltabb modern kultúrában az ő elismerése teszi azt fallosszá.

A nő esetében az őskasztrációt jóvát teszi az anyává válás perspektívája: adójává válik annak, amit elvettek tőle. Ezért a nő másként viszonyul(hat, amennyiben nem a mácsókultúrát leutánzó férfinő) a kasztrációhoz és általában a distinkciókhoz. A férfi életérzése egy ösztönös differenciafilozófia, a nőé nem feltétlenül az. A kasztráció a distinkciók és hierarchiák bevezetése, amely társadalmi térré teszi a családi teret. A bevágások és szétválasztások, kifosztások, alávetések és egyenlőtlenségek által mindenkit a saját hiánya definiál vágyként, mely érzékenység és késztetés, önmaga számára is megfoghatatlan helyen zajló ébredés, nem megvilágosodás csak hiányérzet azaz a fájdalom valamilyen foka, mozgósítja a létezőt. A kitöltetlenség által dinamizált lelki tér éhségei harcra küldik a testet.

Az élet egyetemes összefonódás és táplálkozás egymásból, melyet a szellem szembeállít önmagával, hogy áttekintse, megnevezze, a nevekké feldarabolja, a rendszerekkel osztályozza és végül a technika által felhasználja. Az anya öröksége az élet, az apáé a szellem, s az embervilágban a pólusok viszonya a vágy; a gyűlöletben ugyanis eggyé válnak a gyűlölők, hasonulnak a közös háborúhoz, csak a vágy inszenál titkot, megfeythetetlen bonyolultságot, végtelenül interpretálható egyéniséget, a gyűlöletben kifordult bensőségek nem igényelnek hermeneutikát, pusztán szociológiai tényre redukálódnak. Az apa szigorú atyáként jelenik meg a tradícióban, aki határt von törvényeivel: eddig és ne tovább! Voltaképp nem is az a fontos, hogy mit tilt, hanem maga a tiltás, mert a közös életet csak az teszi lehetővé, ha az ember választani tud késztetése között, szelektálni impulzusait, fegyelmezni ingereit. A posztmodern társadalom éppen ennek a képességnek híján válik terméketlenné, a posztmodern ember lusta és motiválatlan élvezővé, a posztmodern világ pedig a harmadik világban élősködő daganattá.

A terror az első törvénybevezető, de már az ösztön is terror, ezért a szociális terror mint el-lenterror fogható fel, mely már maga is a természet kegyetlen kényszerítő erői ellen lázadott. A törvény bevezetője a természetet felelőtlen tombolásként éli át. A rajongó ébredést követi a lehűtő önkontroll és distancia. Az életet az anya állítja színpadra az ébredés drámájában, a szellemet az apa. Klages vagy Jung az anya adalékát hangsúlyozzák, Freud az apáét. A látszólag lekésztett apa azért szolgálhat alapul az atyaisten képének, mert az élet mint préda kínálja magát a táplálékláncot uraló csúcsbestiának, míg a szellem a mindent eszközzé tevő agresszor önmegfeykezése. Az értelem a ravasz ügyeskedés, az ész a bölcsesség. Az értelemnek semmi sem elég, mindent manipulál és kizsákmányol, míg az ész látja a távoli következményeket, s közös világban, egészben gondolkodik. A szellem tendenciálisan az észnek veti alá, az ész keretében dolgoztatja az értelemet. A fejlődéshit bukása a szellem degenerációjának tünete, ami annak következménye, hogy az értelem levetette az ész uralmát.

A szellem fegyelmez, az élet viszont ajándékozó túlgazdagságként szeretne visszaáramolni gyökereihez, azaz éltető életként virágozni és nem felélő életként sorvadni. Az anyai lélek = olvadás, oldódás. Az apai szellem = struktúra, differencia. A nő képként, a férfi parancsolatként lépett fel a kultúrában. A nő üzenete priméren a tekintet, a férfié a hallás számára szólt. Az anyának a kozmosz egésze felelt meg, míg az apának egy „Omega pont”, ahol összetartanak és struktúrává egyesülnek az életértelem vonalai. Freud levezetheti a monoteisztikus vallást az ödipális logikából, mellyel szemben az ember érzékeny viszonya az érzékeny kozmoszhoz, a teljességek bensőséges egysége, a mágia, a „világlélek” Goethe által vizionált harmóniája: az Anima vallása a Törvény vallásával szemben, a lélek mint egyetemes princípium, a bensőség emberként való magára ébredésének első alkotmánya az anyakomplexum terméke, a „szekundér fészeklakó” eleven fészének öntükrözése lelki tájékozódási rendszerként.

A *Kísértetházban*, August Bille filmjében, és Isabel Allende alapul szolgáló regényében a konzervativizmus és a forradalmi szocializmus küzdelme a világtörténelem mozgatóereje. Ebbe ékelődik be perverzitásként a fasizmus, melyet *A megalkuvóban* Bertolucci, az akkori idők szimbolikájával konform módon, még a homoszexualitással, mint a férfiasság önimádatának megnyilatkozásával jellemzett, míg itt gyermekgyalázásként, azaz a jövő meggyalázásaként, sokkal mélyebb jellemzést kap. A valódi pólusok – bár képviselőik a gyűlölet rabjai – orientálják egymást, ezért tudják a film női egyszerre szeretni a konzervatív nagybirtokost mint világuk teremtményét és örökösi hagyóját, és az istállófiút, mint a világ újjáteremtőjét, a jövő elevevőségének garanciáját. A nagybirtokos előbb halálra ítéli az istállófiút, mint az Atyaisten teszi Jézusfiával, de – a nő közvetítésével, leánya szerelme hatására – végül szövetkezik vele a fasizmus ellen. Az új venezuelai filmekben – pl. *Pueblo y lucha de la IV guerra mundial* – már nemcsak egy, hanem két princípium ékelődik be a végső azaz valódi differenciák, az életet fenntartó differenciák közé, a fasizmus és a neoliberalizmus. A végső lehetőségek jobban számítanak egymásra, mint a parazita elemek, amelyek egyszerre taposnak bele a jelen alakatlan moslékába azaz a jöttment partikuláris érdekek mindent feláldozó mulandóságának egyeduralmába a múltat és jövőt.

A *Kísértetház* apafigurája előbb a föld mélyét csákányozza, hogy elvegye tőle aranyát, de a halott kincset élő kincssé, az aranyat veteménnyé változtatja, magányos palotát épít a végtelen pampák közepén, és most a parasztokat fosztja ki úgy, mint korábban a föld mélyét. Számára ilymódon mindig új és új támadási felület a világ. A nő, a jövőendő feleség, akit kislányként ismerünk meg, kezdetől fogva a férfi ellentéte: nem szétválík és szembefordul, hanem összeolvad a világgal, ha jó kedve van tekintetével felemel és a levegőben táncoltat egy asztalt, látja a jövőt és a múlt kísértetei látogatják. Épp mert a differencia hőséneke ellenéte a nő, tudja mégis szeretni a differencia hősét.

Willi Forst *Maskerade* című filmje báli forgataggal indul, melyben a konfetti pókhálói fonják össze az örömben kavargó tömeget. Ebbe a tömegbe lép be, valamilyen légüres teret hozva magával, a férfi, akinek két nővel is dolga van, de egyiket sem engedi közel magához. A két nő csak a báli forgatag része, mintegy az köpi ki őket magából, az alakatlan és nyugtalan élvezetgyurma csápjaként, míg a film a harmadik nőről szól, aki az étellel és halállal, testtel és természettel hozza össze a férfit, akit olyan idegennek láttunk a bál mámorában, s aki – mint festő – számára csak kép volt a nő és a világ. A két kéjsóvár asszony csak a maga testét kínálja, míg a rajongó lány a világ egészét teszi megelevenedő, befogadó, a létezésnek otthont

kínáló testi valósággá. A világ válik kórussá, és kezd beszélni, ha eljön a szerelem, ami véget vet a maszkabálnak, és komolyra fordítja a történetet.

A kikapós asszony levetkőzik a festőnek, amiből olyan bonyodalmak támadnak, amelyek a maga bohémvilágától távoli, más körökből való nővel hozzák össze. Az úrinők ösztönös differenciafilozófiája a székszis műve, melynek gyakorlati alkalmazása a gyakorlat cinizmusa, eredménye pedig a társas magány, mely kicsapongásba menekül az úrból, melyben a film főszereplője fellépésekor megjelent. Az apró, alkalmi kicsapongásokat hajszoló asszonyok, akiket előbb ismertünk meg, a végességben élnek, nem kínálnak az életet összefogó és értelmes és élvezetes történetként végigélni csábító perspektívát, mint a rajongó leány. A film a naív rajongót állítja szembe a csábító ingervadászokkal. A művész csak műveket alkot, míg a lelkes lány magából az életből alkot művet. A szűzlány egy hercegnő felolvasónője – Paula Wessely –, aki váratlanul belekerül a bohémek és művészek miliójébe, arisztokratákkal, polgárokkal és proletárokkal is kapcsolatban áll, sehová sem tartozik, de mindenütt hiányt tölt ki. A szerelemben esett Leopoldine az inasnak (Hans Moser) önti ki szívét, akivel épp olyan családias viszonyban van, mint a hercegnővel.

A kikapós asszonyról készült meztelen képhez, a botrány elsímítása és a professzori feleség házassága megmentése érdekében, utólag kell keresni valakit, akire ráfoghatják, hogy ő volt a modell, így lép be a cselekménybe Fräulein Leopoldine, mintha a képek világából jönne, megelevenedett kép, valósággá vált nemlétező, s mivel a képek itt, a császári és királyi szalonfestők világában még szépítik a dolgokat, így a képeknek megfelelő nőben, a hiteles modellben van valami, ami nem fér el a világot leíró megkülönböztetések határai között. A festő eleve „lehetetlen” nevet adott a féltékeny férj által keresett modellnek, hogy senkit se kompromittáljon a meztelen képpel (Fräulein Dur), de véletlenül él Bécsben egy Leopoldine Dur, aki rangban alatta, értékben fölötte áll a többi nőnek: a megvalósult lehetetlenség ezért nem szétesése, hanem összeállása a világ képének. A nemiség beteljesülésének Lacan által vélt lehetetlensége itt a szerelem lehetősége. Abban az értelemben hogy a megálmodott lehetőség lehetetlensége a lehetetlenség megvalósulásának lehetőségévé válik a kivételes eset sanszában. A lehetetlen lehetősége mint kivételes valóság azonos a distinkciókat és intézményeket, fogalmakat és differenciákat transzcendáló rajongónő megtalálásával. A rajongás a lélek olyan túlsordulása, mely a létet is túlsordulásra készíti. A korábbi szövevényes és alaktalan báli kavargást most hosszan követett, szédítő, szenvedélyes, elegáns és boldog nagy keringő váltja fel, annak képe, ahogy az emberek kihozzák egymásból azt, ami több náluknál. Minden immanencia rabsága az őt szétvető transzcendencia örömévé válik. A szerelmespár az előkelő bálból a vurstliba távozik, a lány megjelenése szakadatlan új tereket nyit, nemcsak a kispolgári derekasságot, a dévaj, és gátlástalan népi örömet is befogja a cselekmény továbbvitelébe. A nagy keringő röppenő mámorát követi a triviális öröm boldogan harsogó monotoníája.

Leopoldine nem olyan „másság”, amelyet rehabilitálni kell, hanem amely a világot rehabilitálja. A csókja is más. A férfi kétszer is szájon csókolja a nőt, miután dühödten, mert egész eddigi életét és szabadságát gyászolva, szerelmet vallott – s a szájcsoók után összecsókolja arcát, olyan ez, mintha a csók nyelvén mondaná el az egyszerre síró és nevetős, gyámoltalan és győzelmes nőnek: „mindenem!” – vagy mint a költő, de ezúttal a testnyelv, a csóknyelv költője, mondaná: „lányom, anyám, hugom, szeretőm, hitvesem...”

Esther Williams vagy Doris Day filmjeiben a férfi Achilles, aki soha sem éri utol a teknősbékát, mert beméri a célt és felezi a távolságokat. A férfi ravaszkodik és ügyeskedik, ezért ellentmondásokba keveredik, a *Lucky Me* hivatásos táncosa azt hazudja, nem tud táncolni, hogy Doris Day tanítgassa, s a hitelesség kedvéért összetapossa a nő lábát. A *Lullaby of Broadway* zeneszerzője azt hazudja, hogy autószerelő, de nem tudja összerakni a szétszedett autót. Doris Day ezért kezdetben mindig kissé gyanakodva szemléli a férfiakat, és kedves pikantériával, de rövid módon kiadja az útjukat. Ezekben a filmekben a nő a teknősbéka, aki maga mögött hagyja Achillest, mert nem darabolja fel a viláot, hanem áttáncol rajta. A *Lucky Me* első képsorában hosszan követi a kamera Doris Dayt, mint énekelve táncol végig utcák és átjárók során át, nem figyelve se jobbra, se balra: belülről jön világa, melyet a kiénekelte öröm hat át, léte módja ez a kisugárzás, melynek elsőpró hatását nem is érzékeli, ezért rendkívüli hatása kedves szerénységgel párosul. Doris Day csak énekel, miközben a nyomában emberek esnek le a létráról, fékező autók csikorognak, leáll a forgalom, s őt is balesetek sora fenyegeti, melyek között azonban mindig találva rést és kiutat, tovább táncol.

A *Lucky Me* hősnője rendkívül babonás, nemlétező összefüggések sokaságában él, s ezek hozzák össze a szeretett férfival is. Ez azonban nem a korlátozó törvények, hanem a mágikus erők hite, olyan viselkedési javallatoké, melyek lényege, hogy minden mindennel összefügg. Ha lehull egy csillag, gyorsan kíván valamit, s a következő dalbetétben maga is csillagok között táncol. A belső glória fogalma lenne alkalmas annak az arkifejezésnek és tekintetnek a jellemzésére, ami Doris Dayre jellemző, s amivel a *Lucky Me* szerelmi dalát is előadja. Az újabb nyugati filmek elbátortalanítják a nőt, mintha a számára több destruktivitást megengedő új kultúra azt követelné, hogy ennek fejében lemondjon a hiteltelenné nyilvánított kisugárzásról, a belső glóriáról, amiből a moziistennők korában a nők hatalom fölötti hatalma, a durvaság és nyers érdekérvényesítés ellenében ható varázslatuk származott.

A *Lullaby of Broadway* első dalát férfiruhában, frakkban adja elő Doris Day, de ez csak fokozza olvadó és becéző női melegségét, gyengédség és szenvedély egységét. A dal előadása után az olvadt-méz-nőnek nem okoz nehézséget, s még csak váltást, a kedvesség és dekorativitás mérséklését sem kívánja, hogy a férfi számára egyszerre savanyú-szőlővé váljék. Ebben a filmben is, mint gyakran, a nyomorból tart a karrier felé, s a minden helyzetet elfogadó, pozitív oldaláról szemlélő, mindenből valami jót kihozó nő körül mindig minden kegyes hazugság váratlanul de törvénytörően valósággá válik.

A *Lullaby of Broadway* hősnője Angliából érkezik, s nem sejti, hogy anyja már nem Broadway sztár, hanem lecsúszott kocsmai énekesnő. Az anya nem akarta, hogy leánya lássa, mivé lett, míg külföldön neveltette őt. A lány végül meglátja a kocsmában az anyát, Doris Day mindig ragyogó arcán könnycsepp gördül. „S tudjuk, az ilyesmi nagyon szép, mikor egy fiatal nő a könnyein át mosolyog. Olyan ez, mint mikor verőfény tör át az esőn.” – írja Füst Milán (A feleségem története. Bp. 1968. 85.p.). Doris Day esetében – és ez az emített belső glória műve, a szelídség, bizalom és temperamentum kifejezése – nevetés sem kell, a pusztasírás is átsugárzik ez a „verőfény”. Az un. „nagy nők” és a kis gyermekek esetében közel van egymáshoz nevetés és sírás: mindkettőn ugyanaz a valami tetszik át. Könny és mosoly közelsége elevenedik fel anya és lány viszonyában is, akik így együtt: a nő két arca, a Babits által festett hajnali és alkonyi kép értelmében. De más értelemben is, mert Doris Day egymaga is kétarcú, mosoly és könny az arcán azért nem ellentétek, mert Szép és Jó egységét fejezik ki. A lány folytatja, ahol anyja karrierje megtört, nem vész el semmi,

az anya legendás dala kínálja a lány revűjének címét, a lány a maga fiatalságát ajándékozza anyja kifakult dicsőségének, miáltal a lány sikere a differencia és a törés halála, és az örök visszatérés születése. A férfi felfedező, honalapító, újító és törvénykező, a nő ezzel szemben az örök szépség örök visszatérése.

5.4. A nő törvény előtti világa

Ősi jog, költői jog, forradalmi jog és népi jog mellett női jogról is beszélhetünk, mely a legősibb érzéseket kapcsolja össze a legkifinomodottabb kultúra sejtéseivel, ezért mindannyinál közelebb a napi élet jelenségeihez, ugyanakkor lelkileg mindannyinál bonyolultabb. Nemcsak a film noir bűnöző vagy bűnre csábító nőit jellemzi sajátos távolság nő és írott törvény viszonyában. A pozitív hősnők (pl. Lauren Bacall a *Dark Passage* című filmben) is distanciálódnak a törvénytől, csak saját törvényüket követve. A pozitív hősnő gyakran cselszövések sora által hozza rendbe a merev férfitörvény által lakhatatlanná lett világot (*Karneváli éjszaka*). Ezért a pozitív hősnő fogalma kapcsán be kell vezetnünk a pozitív intrika fogalmát is. A *Wiener Blut* a férfi impotens merevségét állítja szembe a nő életrevaló frivolitásával. A *Hush, Hush, Sweet Charlotte* című filmben maga a hősnő (Bette Davis) számára is mindvégig kérdéses, hogy bűnös vagy büntelen, a bűnös nő lép fel büntelenként, és a büntelen foltja, sebe, bélyege a bűn. A *Cat Ballou* című filmben – az Üdvhadsereg fenyegetőn imát harsogó nőszörnyeivel szemben – a kivégzésre váró „gyilkos” nő (Jane Fonda) a szüziesség, tisztaság, szépség, derekasság képe, s mindezeket a cselekvő szabadság legendája bontja ki mesévé. A Nyugatra induló kis tanárnő Tennyson-t olvas, de a díszkötésű klasszikus kötetben vadnyugati regényfüzetet rejteget. Később a seriffel szemben a bűnözőt segíti: „Féltem, hogy bántani fogják.” Cat Ballou követi el, amikor a férfiak már lemondtak az ilyesmiről, az utolsó „nagy vonatrablást”, mert nem hajlandó belenyugodni kaland és próza, westernfüzetek és megöregedett, megalázott, megfáradt, megszelídített, reményvesztett és alávetett Vadnyugat ellentmondásába. „Nem találhatsz ki engem.” – mondja a gyáva fiatalember, s elhagyja őt, nem akarja támogatni harcában. Azaz: nem kényszeríthetsz bele egy regénybe! A „Hajnalka”-édesanya és fia ellentéte ugyanaz, mint amit itt a tanítónő és a kifáradt férfivilág között látunk. Cat Ballou nem gyilkos, mint a mai bosszúangyalok, mert birkózás közben sül el a fegyver, mely megöli a várost kisajátító nagyvállalkozót, akit így nem a lány, hanem mintha maga az Igazság vagy a Regények Szelleme puffantott volna le, akinek a lány csak eszköze, médiuma, angyali küldötte. Cat Ballou világa törvény előtti világ, az álmodozás és remény a cselekmény mozgatóereje, és nem az a „rideg valóság”, ami nem szükségszerűség, csak azok műve, akik hisznek benne és reá fogadtak. Itt kezd értelmet nyerni a mágia fogalma, melyet szoros vallástörténeti értelmén túl esztétikaivá tágítottunk: a női jogban az álomból lesz remény, a reményből szeretet, a szeretetből cselekvés és a cselekvésből törvény. A törvény egyrészt itt az utolsó, másrészt személyes és alkalmi.

Az anyai törvény megelőzi az apait, de nem parancs, hanem szuggesztív és csábítás. Csak az egyéni törvény csábít életre: „A nő magában hordja a törvényt...” – írja Bachofen (uo. 173.p.). Bachofen az egyéni törvénnyel való összefüggésben a pozitív intrikát is felfedezhetné, ő azonban csak a negatív oldalt veszi észre, ennyiben a férfitörvény felől nézi a nőit: „Jellemének későbbi hanyatlása...a lét kicsinyes dolgaira korlátozásával függ össze...ebből

eredt hajlama, hogy csel és ármány árán törjön a rejtett hatalomra.” (uo. 173.p.). Kérdés, hogy ez, ami a kicsinyes dolgokra való korlátozottságnak látszik, nem az egész vizsgálataunk tárgyát képező „hajnali világ” sajátossága-e, amelyben valójában nincs „kis dolog”, ellenkezőleg, a kis dolgok nagyobbak, mint a nagyok?

A nő a jó diktátor. A kezdeti világban, a gyermeki világban ő a világ felkelő napja, minden belőle származik. A nőuralom nem is hetéri és nem is amazoni, hanem anyai. Ez a pozitív hatalom ősképe. A kultúra elevenségének, ihletettségének kérdése, hogy a nő mennyit tud megőrizni mindebből egy életen át. „De már a régiek azt kérdezték: hová lettek azok az asszonyok, akiknek testi szépsége, fennkölt lelkülete és tökéletes szerelmi bűbája még a halhatatlan istenek szemét is rájuk irányította és vágyat ébresztett irántuk?” (uo. 173.p.). A hatalom – mint mindenhatóság – képe a terhek átvállalása és nem áthárítása. A rajongó csábítás eksztázisában megosztott életöröm hatalmáról van szó: „Az uralom öntudata s a hatalomra termettség testet-lelket megnemesít, háttérbe szorítja az alacsonyabb rendű vágyakat és érzéseket, száműzi a nemi kicsapongást, s a szülötteknek erőt és hősi lelkületet biztosít.” (uo.). A nő mint a család közepe tölthette be ezeket a funkciókat. A nő a család mint kisvilág közepe és abszolútuma, mert a férfit elnyeli a nagyvilág, mely a férfival szembeni abszolútum: „Az ősidőkben, amikor a férfiak oly kizárólagos harcias életmódot folytatnak, s ez irdatlan messzeségekbe ragadja el őket, csak a nő rendelkezhet gyerekekkel és javakkal, s ezek többnyire az ő kizárólagos gondviselésére maradnak.” (uo. 170.). A család mint ellentársadalom az egyén és a világ közötti szűrő, s a nő a férfi és a világ közötti szűrő is volt. A család, védettsége mértékében, nem a közvetlen környezet aktualitását modellálta csak, még csak nem is a „hivogató messzeséget” mint tágabb környezetet, hanem általában is a létet. Az ötvenes évektől a családdal szemben inkább domináns korcsoport, ma pedig a domináns média a felületi aktualitás trendjeit modellálja és közvetlenül társadalmaztatja az egyént, a tradíciók és a szerves kultúra elsöprésével, míg a család mindig aszinkron világot és időbeli totalitást (az „idők teljessége” örökségét) képviselte a gyermekkel szemben. A család és a nő, reális hatalma idején, ami kulturális és nem politikai hatalom volt, s előbb formálta az embert mint a külső és hivatalos hatalom férfivilága, nem a környezetet helyezte előtérbe, hanem a létet, nem aényt, hanem a lehetőséget, nem a szinkron aktualitást, hanem az időbeli totalitást.

A biblikus honfoglalást Isten vezeti, Európában a rejtőzködő Isten a távolságba és bizonytalanságba burkolózik, az amerikai honfoglaló eposzban (a westernműfajban) Isten az ember közepének a mélye, a szívébe vési a parancsolatokat, melyek teljesülésének mértéke a nő szerelme. A westerni Isten egyúttal az etikus erőszak Istene: az ő angyalaként, az ő képviselőjében rója meg a férfit a nő, nemcsak ha túl kegyetlen, akkor is, mint a *Cat Ballou* című filmben, ha nem elég erős, kemény, kegyetlen, elszánt és fegyelmezett. A westernhős a kegyetlenség segítségével harcol a gonosszal, ezért lemond a javokról, amelyeket kegyetlenül védett vagy teremtett. Míg a modern diktátor az egész népet feláldozó gyilkos, a westernhős látszólagos önkénye és valóságos autoritarizmusa merő kiadás, nemcsak javait áldozza fel, ha kell szívét és becsületét is feláldozza, s megvetve hal meg, hogy meg nem vetendő világot hagyjon maga után. Ha a westerni Isten az ember közepébe rejtőzik, s úgy rejtőzik el, hogy az ember maga sem fedezi fel, csak a reá tekintő nő látja meg benne, akkor minden esetre biztonságban vannak az értékek és nem a külső hatalmak kell hogy korlátozzák egymást, hanem az ész, az érzés, a részvétel és szolidaritás, a szenvedély és igazságérzet, a belső hatalmak kell hogy vezessék egymást. A cselekményekben két rendtípus szembesül, érdekalapú és

értékalapú, alternatív és alternatívátlan, esetleges és evidens, alku tárgya és alku tárgyát nem képezhető. Ha a férfi képviseli az evidenciát mint az önzetlenség diktátumát, úgy rendszerint életével fizet, ezzel bizonyítva, hogy cselekvése nem érdekalapú. A nő nem élete feláldozásával, hanem élete leélésével fizet. A női diktátor lényege, hogy legfőbb kizsákmányoltként jelenik meg mint főhatalom. A gonosz és a kegyetlen nem azonos princípiumok. A gonosz a hatalom, a fölény, a kirablás és megalázás élvezete, és a belőle merített identitás. A gonosz legyőzéséhez kegyetlenség kell, a szolidaritás hiábavaló és áruló, ha nem elég kegyetlen. A művészet mindig szerette a „nagy nőt” úgy ábrázolni, mint „szép kegyetlent”. Az anyát – egy egyénét vagy egy népét – a filmek, pl. Cecil B. De Mille *Cleopatrája* úgy ábrázolják, mint keleti értelemben abszolút ösdespotát, akinek hatalma családi és kozmikus, nem állami, míg Ödipusz vagy Kreon államosítja a hatalmat, uralmuk törvényes, törvényük külső, nem mágikus, misztikus, érzelmi és személyes. A westerni anyák, kinn a prérin, gyakran kívül vannak az időn, a koron is, inkább kortársai Cleopatrának mint a korabeli Északnak vagy Keletnek: nem a komplexusok világának anyái, hanem mindennek gyógyszerei, mert a „szent önkény” evidenciáit képviselik. A westerni lányok is anyának-valóságuk mértékében kapnak helyet a világban (ezért pusztul el a *My Darling Clementine* énekesnője, szemben a tanítónővel). Cat Ballou megteszi, amit érzése szerint tennie kell, és úgy varrogatja ruháját a siralomházban, mint egy esküvői ruhát.

Doris Day és Esther Williams a mosoly királynői, mindkét sztárhoz annyira hozzátartozik a mosoly, képzeletben csak így látjuk őket. Esther Williams, krimiben fellépve, mosolya nélkül szinte azonosíthatatlan (*Unguarded Moment*). Esther Williams mosolya biztató, simogató, becéző, Doris Day kedves riadalommal képes váltogatni a kivirágzó mosolyt. A törvény nem mosolyog, a törvény mérlegel, komoly dolog. Sara Montiel a mosoly világából idézik a törvény elé, az ősi, vidám, pogány mennyből az apácakolostorba, a modern menny szublim előszobájába (*Esa mujer*).

Az *Üveghajó* című filmben a férfi (Rod Taylor) az úr specialistája, a nő (Doris Day), egész kis állatkerttel lakásában, az eleven természeté. A férfi a magasba viszi fel a nőt, ahol az elszédül, a nő a mélyben van otthon, vízisellő-revűben lép fel. A férfi számára képletek a csillagok, a nő énekel, amikor felnéz az égre. Rod Taylor szóhasználatában a bolygók pályája a magányt jelenti, a szerelem pedig eltérítésüket a pályáról. A nő nem sejti, hogy a „Vénusz terv” nem az ürbe való kijutás, hanem az ágyába, életébe való bejutás terve. A tudomány, a technika, majd – és ez a következményekkel teljes bonyodalom kiindulópontja – a politika apparátusait is megzavarja a szerelem. A klasszikus elbeszélésben a nő kevésbé konformista és kevésbé erőszakos, mint a férfi, mert nem a hivatalos világ része, annak periferiáján mozog, ezért kölcsönös a veszedelmes bizalmatlanság a centrum és a periféria között.

Az *Üveghajó*ban nem Doris Day táncol, hanem ő táncoltatja meg a hidegháborús korszak egész paranoid apparátusát. Kezdetben ő tűnik nevetségesnek a sok komoly és fontos férfi között, végül a cselszövők válnak burleszk figurákká és a nő szerelme a vidám cselekmény komoly tétje. Doris Day filmjeiben eljön egy kétértelmű pillanat, amikor zavarba jönnek tőle a férfiak: a *Lullaby of Broadway* hőse kitartott nőnek, az *Üveghajó* hőse orosz kémnek hiszi. A NASA labirintusában csetlő-boltó nő annyira ártatlan, hogy éppen ezért látszik – mint teljesen más, a többivel összemérhetetlen ember – orosz kémnek. Annyira angyal, hogy ördögnek látják, mert a banális szemlélet számára ennyi kedvesség és szépség csak álca lehet.

A démonnak vélt angyal nemcsak a bűnüldözés tárgya, a gépvilággal is szakadatlan konfliktusba keveredik. A munkahelyén és a férfi automatizált konyhájában katasztrófák sora éri, végül elszabadult motorcsónakkal söpör el egy sor hajót, és a partra kifutva a strandolók autóit.

A megosztott világban a nagy partyn a bombon is titkos antennával van felszerelve. „Míg ártatlannak nem bizonyul: bűnös!” – közli a tábornok. Erre a nő eljuttatja az új Mata Harit, magába bolondít minden férfit és játékszerévé teszi az egész katonai gépezetet. Szepegő, ártatlan ügyetlenkedő naivából szuperszexi intrikussá válik, és a kettő között Doris Day esetében nincs semmi ellentét, egyazon vonzó egység részei, arcai.

5.5. A nő ítélet előtti világa

Az anya szűziessége, a szűzanya kulturális képe azt a fejlődési szakaszt jelöli, amikor leányminőségek és asszonyi minőségek átfedik egymást, amikor a nőnek, az utód lelki fejlődése érdekében, boldognak kell lennie, hogy az életkedvet megalapozó boldogító lény lehessen. Meg kell őriznie magában a gyermeket, hogy teljes kontaktust találjon gyermekével, és ne kiürült, megmerevedett, absztrakt világba vezesse be őt. A szűzesség, amennyiben lelki szűzességet is jelent, a rossz ismeretének hiányát, egyben nagy türelemmel párosul a középszerűség életbarát miliője iránt (*Daughters Courageous*). Amennyiben az ember nincs megkímélve a rossztól, mint Pasolini proletárnői, a lelki szűzesség még prostituált tulajdona is lehet, s még a rosszhoz is türelmes, jóindulatú viszonyt feltételez (*Mamma Róma*).

A gyerekek bizalmat kell előlegezni; az előlegezett bizalom táplálja az önbizalmat, s az anya erre azért képes, mert a gyermeket a maga részének érzi, s ezért a maga lenni tudásával összekeveri, pontosabban részének tekinti a gyermek lenni nem tudását. Az, amit rajongásnak nevezünk, a lenni tudással kapcsolatos bizalom kifejtettebb változata, a lét beteljesedni tudását vizionáló szenvedélyes bizalom. Az emberi különösségek és gyengeségek, néha rendkívüli képességek és torzulások, egyszerűség és veszélyeztetettség határai elmosódóak. A férfi könnyebben és szigorúbban ítél, ítéletei kategorikusabbak, míg a nő biztonságosabban mozog az etikai szürkületi zónában. Magának is több határsértést megenged, de sokkal többet meg tud bocsátani, mint amit megenged. Rjazanov *Kétszemélyes pályaudvar* című filmjének hősnője a „fekete gazdaságban” él, mégis felül- és nem alulmúlja a hivatalos világkép eszményeit, a jogi alulteljesítés a filmben erkölcsi felülmúlással párosul. Ludmilla Gurcsenko előbb csatlakozik a gyilkosnak hitt férfihez, mielőtt kiderülne, hogy az nem gyilkos, hanem áldozat, az igazi tettes a férfi Moszkvában ünnepelt sztárfelesége. Rjazanov filmjében a férfivilág kényszermunka tábor, a hősnő világa az étterem. De itt két nő van: az egyik a beleérző erkölcs hősnője, a másik a privilégiumokat megerősítő jog antihőse. Az utóbbi világa, az előbbi kis vidéki éttermével szemben, a képernyő, illetve a moszkvai televízió. Az „igazi nő” már csak a periférián található, míg az uralkodó nőtípus valamiképp valótlan és egyben valamiképp mindenütt jelenvaló.

A nő „ítélet nélküli” világa nem jó-rosszon túli világ. Úgy tudja elfogadni és feldolgozni a határsértéseket, hogy nem támad, nem hirdet háborút, nem nyit új frontot, nem rombolja le a törvény által vont határt. Az immoralitás iránt a moralitás nevében mutat megértést, gyógyító beleérzést, s nem a moralitás ellenében, az utóbbit rombolón. A szolidaritás és

empátia nevében fogad el és nem a felsőbbrendű ember külön jogaként nyilvánítja ki az elfogadott gyengeségekhez és vétségekhez való jogot. A vétségeket nem magasabbrendű erényként propagálja. Felkínálkozik segítségül, de nem büntársként, hanem a jóvátétel számára. Mindezt nőiessége mértékében teszi, s ezzel szemben áll az amerikanizálódása mértékében büntárssá váló kamaszfiú-lelkű nő, aki nem titkos világot alapít, mely menedék, hanem megtámadja a nyilvános világot és szenzációként, a bűn hőseként lép fel, a bűnösséget kultiválva felszabadulásként, a teljességgel banalizálódott társadalom és az immorálissá, formálissá lett jog világában a hősiesség maradék formájaként. A *Bonny és Clyde* hősnőjét mint új típust az teszi lehetővé, hogy az a folyamat, ami a szekularizációval indult, a vallás bukásaként, a vallási érzék kialvásaként, ugyanazon gyökerekből táplálkozva folytatódott, és a vallás korábbi sorsára juttatta az erkölcsöt is. A nőies nő beleérző karaktere – főleg a melodráma műfajában – arra utal, hogy amint a vallás és erkölcs részben átfedte egymást és ezért sorsuk is összefüggött, úgy függ össze a szekularizáció világában, szintén a részleges átfedés és kölcsönös támogatás módján, az érzelmek mélysége és szenvedélyessége az erkölcsiség maradványaival.

A *Kétszemélyes pálya*udvar hőse előbb elviselhetetlen, pökhendi fővárosiként lép fel a szibériai pályaudvaron, csak egy valószínűtlenül szerencsétlen pechsorozat következtében lepleződik le szerencsétlensége. Az első szakaszban gyűlöli, a másodikban szereti őt a film hősnője. A szeretet nem a könnyebb utat járja. A szeretett személyben az a legmeghatóbb, ami kisiklott, a bukás, a jószándékok kudarca, a védtelenség és gyámoltalanság, mert a szerető világosan látja a jót, amit a szeretett személy megcélzott, de nem ért el vagy elhibázott, a túlságos igyekezet katasztrófába vezető útját vagy a visszarettenést a durvaságtól, mindazt, ami a fokozottan érzékeny tehetséget jóvátehetetlenül megsebezte, vagy ami miatt a jóakarát megnyilatkozása félresikerült. Mert a figyelő szerető szemek világosan látják az individuális ideát, a forrást, ami elapad a kedvezőtlen viszonyok között, a célt, ami nem elérhető az egymást lehúzó fuldoklók gyilkos ölelése következtében. A szerető látja a bűnben is azt, ami a katasztrófák bűne a kudarcban vagy vétekben, katasztrófán mindazt értve, amit a kor és a körülmények hatalmának neveznek.

A szeretetnek saját esztétikája van, melyben a makula a dekoratív és a szép különbsége. A gáncstalan, mintaszerű, konform dekorativitás nem szólítja meg a szépérzékét, mely igényli az egyéniséget, váratlanságot is. Hasonló a szeretet etikája, melyben a makula a szenvedő, vergődő jó és a pusztá megfelelés különbségét fejezi ki. A szeretet ebben az értelemben a kisiklást szereti és magában a szeretetben is a szeretet kisiklása, gyámoltalansága a legszerethetőbb. Minél nagyobb a szeretet, annál szerényebb és alázatosabb, annál „lejjebb adja”, ismételten enged követeléseiből és igényeiből, s épp ennek során eksztatizálódik. A szeretet mint permanens visszakozás ebben az értelemben lelki pokolraszállásnak tekinthető. A szeretet mint eksztázis a szeretet mint örültség lehetősége felé mutat. A szeretet örültsége az elfogadhatatlan elfogadásának mélysége.

A nő még a maga bíraskodásával szemben is a partner védőügyvédje kapcsolataiban. Ha egyrészt azt mondjuk, hogy a bíró ellentéte, másrészt azt mondhatjuk, hogy ösztönös pszichoterapeuta. Partnerét valamilyen szinten mindig beteg gyermeknek tekinti, és dajkálni illetve gyógyítani szeretné. Vonzák a makulák, melyeket nem hibának lát, hanem a beavatkozás, a kapcsolódás lehetséges pontjainak, a kapcsolatépítés lehetőségeinek, melyek azt jelzik, hogy a másik fél nincs tökéletesen integrálva a közviszonyokban a társadalom

absztrakt funkcionáriusaként, hanem szüksége lehet egy konkrét másik személy különös és teljes mellette állására. A nő számára, nőiessége mértékében, a kapcsolat a fontos és nem a hozadéka, az együttjárás és nem a jóljárás. Többet hajlandó áldozni a kapcsolatért, mint a férfi, a dajkálás szenvedélye egyben a szenvedés vállalása készségének szenvedélye.

Anthony Mann *The Naked Spur* című filmjében Howard Kemp (James Stewart) messziről jött ember, aki a kegyetlen, számonkérő és büntető törvény nevében hatol be, mind beljebb, a törvényt nem ismerő Nyugat mélyére és az életet nem ismerő hegyvidék magasságaiba. A gengszter Ben Vondergroat (Robert Ryan) egykori, elesett bűntársa lányával együtt menekül az üldöző elől. Lina Patch (Janet Leigh) gengszterszerető, a bankrabló lánya, kezdetben inkább fiús mint lányos jelenség, nemcsak rövid haja, vadsága által is nőietlen, de egy döglődő, beteg lovat megsajnálva, egyszerre kitör a vad gyermekből a szelíd nő, a szenvedélyes gyengédség. Lina a hőssel való viszonyában támadó és ellenséges, de bárki kerül is veszélybe a cselekmény során, bűnös vagy üldöző, ellenség vagy barát, a nő mindig az éppen alul levő mellett áll, és őt védelmezi, támogatja. Ben, összebilincselts csuklóját felmutatva, a lány szemére veti, hogy nem érezhet mindkettőjük, a farmer és a bankrabló iránt is részvétet – de a lány érez.

James Stewart, az 5000 dollár fejpénz által motivált farmer, elvesztett földje visszaszerzése érdekében üldözi a bűnözőt, hogy az útja során hozzá csatlakozó két társa segítségével a városba szállítsa őt. Stewart a csalódott ember, akinek, míg a polgárháborúban harcolt, szerelme eladta farmját, és megszökött egy más férfival. A farmját elvesztett földműves nem azt csinálja, amire született: önmagát elvesztett ember – a földműves mint fejjadász. A termékeny völgyek embere, nemcsak a szántóföldeken, az őserdőkön is túl, a kopár sziklák között. A film ott kezdődik, ahol más westernnek végződnek: a sziklák között elsáncolt bűnöző ostromával. A kőkemény világ ostromával.

A bűnözőt elfogó és foglyukkal a város felé induló csoport négy emberből áll, a katonatiszt a nőbolond, aki mindvégig zaklatja Linát, a bűnöző a pénz bolondja, és ezért minden árulásra kész, az öreg aranyásó, a kincs bolondja, és végül a föld bolondja, a hős, akinek a pénz csak a föld visszaszerzéséhez kell, csak a föld elvesztése tette számára fontossá a pénzt. A bűnöző, kihasználva a hosszú utat, egymásra uszítja rabtartóit, s a lányt is kéri, hogy varázsával, a szökés lehetősége érdekében, vonja el róla Howard Kemp figyelmét. A nő tehát egy esős éjszakán, a nedvesség függönyébe vont világban, egy barlang mélyén, elcsábítja a fejjadást, hogy falazzon a szökönek. A csábítás éjszakáján, habár csak parancsra teszi, Lina sikeresen kipróbálja a női szerepet, s közben, míg a zápor dobol, zenélni kezdenek a barlang előtt hagyott elmosatlan edények. A farmer a földről mesél a nőnek, a csavargónőt pedig elbűvöli az otthon eszméje. Egymás karjába esnek, csók csapdájában találva magukat, s a csók önállósul ebben a titokzatos zenében, az edények zenekarának csengés-bongásában, a nő már nem Ben parancsára csókol. A csók most olyan mint az eső, megesik, történik, függetlenül minden tervtől és szándéktól. A férfi ambivalens, vágyik a nőre és tart tőle; a lány ártatlanságáról beszél, de felrúgja a zenélő edényeket: mosatlan edények.

A drámaian bensőséges, áthidalhatatlan távolságokat egy pillanatra megugró szerelmi jelenet után érünk fel a havas csúcok világába, mely felé a cselekmény tartott, mindig előttünk álltak, ránk vártak. Megemelt világban mozgunk, kék egek, zöld fenyvesek, fehér csúcok és szürke szakadékok, gyors folyók között. A nagy bajban levő, nagy feladat előtt álló ember más szinten él, mely több kockázattal jár és nagyobb éberséget igényel. Mindez

pedig egy végső választás kényszerével való szembesülés felé halad. Párhuzamosan nyílik ki előttünk a vad szűz és a vad természet. Csak a szűz természet fenséges idegenségébe és fékezhetetlen nagyságába van beleírva a lét eredeti és elfojtott jelentése, melyet eltorlaszolnak a társadalmi megállapodások által életben tartott kényelmi világok, amelyekben az ember definiált játszmák kereteibe illeszkedik, bíró vagy rabló, földműves vagy állattenyésztő, adós vagy bankár, bankár vagy bankrabló, férj vagy csábító. A lenti viszonyok egyszerűen áttekinthetőek, a fentiek nem ilyen könnyen megnevezhetők, pl. nem egyértelmű, hogy a vidám Ben könnyelmű vagy gonosz, aljas vagy csak éretlen, s az sem, hogy a lánnyal való kapcsolatában szeretői vagy csupán pótapai funkciót tölt be. Nemcsak a bűnöző, a bűnüldöző szerepe sem egyértelmű: nem is seriff és nem is hivatásos fejdáosz (mint pl. az *Il grande Silencio* című Corbucci filmben Klaus Kinski).

A bűnöző egymásra uszítja kísérőit, a csapat elfogy, az öreg aranyásót megöli Ben, Bent megöli a tiszt, a tisztet végül elviszi, magával ragadja a hegyi folyó, végül csak James Stewart és a nő maradnak a színen. A cselekmény során a fejdáosz és a levadászott bűnöző „nője” egymásba szerettek. Az utolsó harc után, a bűnöző hullája fölött vitázva, bontakozik ki a történet lényege: a lány új Antigonéként követeli a holt eltemetését, akit a férfi a városba akar szállítani. Miért zavarja a nőt a hulla áruba bocsátása? Mert periférikus, hiányosan társadalmasult figura, akiben egy társadalom előtti vagy fölötti törvény él, olyan evidencia, melynek következménye a társadalmi törvényekbe foglalt erkölcsstelenség ösztönös elutasítása: az élet nem alapulhat más halálán, az előny más hátrányán (márpedig az előny fogalmához hozzátartozik a más hátránya: a társadalmat mint a különbségek egységét az igazságtalanság tolerálása, a bűnösség fogja össze). A bűnöző, aki ebben a pillanatban végső soron a lány előző partnere a következővel szemben, az egyik ember a másikkal szemben, egyszerűen valaki más, csak hullaként lenne teljes értékű, biztos vagy, birtokolható kincs, igazi tőke, mert amíg él, addig lázadhat, szökhethet, ellenállhat, ezért ellenfél. Az új Antigoné áll szemben az új Kreóonnal, de nem mint leány és apa, hanem mint menyasszony és vőlegény. Az egyik az isteni és természeti jogot képviseli, a másik a társadalmat és történelmet, az egyik az univerzalitás elfogadó és befogadó szellemét, a másik a partikularitás konkurenciális magatartását, az egyik az összekötő értékeket, a másik a szétválasztó érdekeket, az egyik a segítséget, a másik a szerzést, az egyik a személyes, a másik a tárgyi reláció követelményeit. Eltemetni annyi, mint visszaadni az örökkévalóságnak, visszaadni önmagának. Birtokolni, birtokba venni annyi mint ölni, a szolgaság világához csatlakozni, a szolgálatát cserben hagyva.

„Abilene-be viszem! Vadászta rá, és elfogta... Csak a pénz számít, mindent ezért tettem! ...talán nem gondoltad volna rólam, de én ilyen vagyok!” – mondja a férfi kétségbeesett haraggal, melynek tárgya nem az ellenfél és nem is a lány, hanem önmaga helyzete és a világ rendje. A nő ott áll a csúcson, a világ felett, piszkosan és elgyötörtén, fáradtan, férfiruhában, kócos hajával, és nem áll ellen tovább, hanem enged. Enged a férfi személyének, de nem a lenti világ érdekeinek, vállalja akár a maga érdekeinek feladását a férfi érdekeiért, de nem az értékekbe vetett hit feladását, hanem akár az önmegvetés árán is, a szerelmet.

- Hát jó. Ha akarod, veled lovagolok. Vissza az egész úton.
- De én beszolgáltatom őt!
- Veled megyek, hozzád megyek, veled élek a birtokon, mi többet akarsz még tőlem?
- Ilyen vagyok, visszaviszem, esküszöm. Meg kell fizetni vele a földet.

Mi történik itt? Miután a fejevadász (aki nem is fejevadász) feldobta a lóra a hullát, hogy eladja, a nő közli: hát jó, akkor is veled megyek, így is veled megyek, veled fogok élni, megkapsz, a tiéd vagyok – erre a férfi sírva fakad, lepakolja a hullát a lóról, ásóért megy és eltemeti a halottat. A háttér: az ég kékje és formálódó fátyolfelhői, a havasok peremén, a csillogó fehérség glóriájában, ahová csak ketten érhetek fel a történet végpontján, és ahonnan most együtt szállnak alá, bár már nincs hova menni, mert a férfi a nőre váltotta farmját, még egyszer elveszíti, amit már kishíján visszaszerzett.

Janet Leigh feltétlenül és előre mindent elfogad: tiéd vagyok, azt teszel velem, amit akarsz, osztom sorsodat! A feltétlen odaadás közegébe bocsátja be a férfit, s e közegben összeomlik a férfi háborúja a világ ellen, az otthonná vált kozmoszban nem lehet többé az ültetőből lett ölő, akivé tették, hanem újra az, akinek született. A nő olyan teljes mértékben veszíti el háborúját a férfi ellen, miáltal olyan létvívó keletkezik, ahol minden háborúnak vége. A nő értékei végül nem akkor győznek, amikor harcol, hanem amikor veszít. A nő azzal valóítja meg értékeit, hogy feladja őket. A feladás gesztusa a visszanyerés módja. Előbb a bűnöst védi a bűnüldözővel szemben, s az utóbbit végül azzal óvja és váltja meg, hogy közli: bűnösként is elfogadja.

A temetés felfedezésével kezdődik az emberi kultúra. A *The Naked Spur* felépítésében pedig úgy jelenik meg a szerelem, mintha a temetés újrafelfedezése volna. A hegycsúcon konfliktusukkal magukra maradt párt szemlélve mintha a világ első temetésén vennénk részt, az idők kezdetén. Akit otthagytunk valahol holtan, az már nincs, akit eltemetünk, arról azért gondoskodunk, mert velünk marad. Az első temetés: az ember születése, a lélek születése, az ég születése, a szellem születése és az örökkévalóság eszméjének születése. S mindennek jele egy nőarc, a kék ég, a sárga nap és a fehér jég színei között, aki fiús kiskamaszból ebben a pillanatban válik győzelmes asszonnyá. James Stewart lepakolja a hullát, ásót vesz elő és felnéz a nőre: „Akarsz még Kaliforniába menni?” (A szökésben levő Ben és Lina Kaliforniába készültek.) A nő letéríti a férfit saját útjáról, a vagyonáért harcoló farmer a nincstelen nő útjára lép. A földé volt és a nőé lesz. A lélek az anyaszeretet ajándéka, míg a nő mint szerető szerelme visszaadja a rideg viszonyok között elvesztett lelket. Egyszerűbben: a lélek az áldozat ajándéka.

5.6. A nő nyelv előtti világa

Nem arról van szó, hogy arra, amire az egyik nem képes, a másik ne lenne képes vagy ne tanulhatná el egymás képességeit és vívmányait, csak arról, hogy az egyik már természeti felszerelésénél fogva is többet tud kihozni valamiből és gyakrabban élni vele, míg a másinak ugyanahhoz nagyobb akarati befektetésre van szüksége. Az egyik „magától” vágyik, a másinak előbb vágynia kell a vágyra, az egyik „magától” akar, a másinak az akaratot is akarnia kell, az egyik magától spontán, a másinak akarnia kell a spontaneitást és vágynia kell kiszabadulni az akarat fogságából.

A *Platinum Blonde* című filmben, mint a klasszikus komédiákban általában, rengeteget beszélnek, de a végkimenetel eldöntésében nem a beszéd fontos, hanem a néma jelenlét, a férfit nem az a nő kapja meg, aki harcol és érvel, hanem aki némán és készségesen mellette áll, s szinte eltűnik, csak akkor van kéznél, ha szükség van rá. Míg a *Platinum Blonde* eseté-

ben a háttérbe húzódóbb szerénység, addig a *The Plainsman* című Cecil B. DeMille filmben a cselekvés az a közeg, amiben a nő mozog, itt sem a beszéd a fontos. A némaság és a cselekvés mintegy a nő eltűnésének formái, míg ha előtérbe kerül, akkor képpé válik, attraktív jelenséggé, ezáltal mintegy háttérévé nyilvánítva a világot. Ahogyan a csábítással magát jeleníti meg, teste egészét prezentálja a kifejezés és közlés formájaként, műalkotásként, úgy életörömével a természet egészéhez képes így viszonyulni: ennek különösen akkor lesz nagy jelentősége, ha gyermekét beavatja a világba. Itt már megjelenik a nyelv, de nem ítéelő és elemző, hanem névadó formája. A nyelv előtti világ, amiről beszélünk, nem nyelv nélküli világ, ellenkezőleg, több benne a nyelvi kifejező minőségek közege, mint a fogalmak által monopolizált világban. A csend világa az ezer néma nyelv világa, a fogalmak világa egynemű közeg. A nő ösztönös animizmusáról is beszélhetnénk, amely mindent megszólít és mindenütt szólítást hall. Gondoljunk pl. a *Jumbo* című filmre, melyben Doris Day így társalog az elefánttal: „Az a baj, hogy elefántnak tart, ebből láthatod, hogy milyen pofátlan alak.” – mondja az elefántnak, miután egy munkás fizikai munkára akarta fogni a „művészt”.

A zenés filmekben a nő játssza a középponti szerepet. Ezt azért teheti, mert mélyebben viszonyul a dalhoz. A férfi másnak énekel, a nő önmagának. A férfi kifelé, a nő befelé énekel. A férfi éneke társadalmi rituálé (induló, udvarlás stb.), a nő éneke létmód. Ha a férfi énekel, szórakoztat, ha a nő énekel, nemcsak hogy nem szórakoztat, még csak nem is szórakozik, pusztán kiéli spontán örömét. A mágia zenéje – pl. a zombifilmekből ismert egzotikus dobolás és gajdolás a trópusi éjszakában – az erővel köt össze (a poklot szólítja, hívja és készíti munkára), míg a vallási zene égi kórusokat idéz meg, az eget köti össze a földdel. A szekularizált zene fordított utat tesz meg, távolodva a vallási zenétől. A szórakoztató zene az ötvenes évek végétől fordul a harmóniáktól az indulatok felé. Az utóbbiakhoz képest az előbbiek szolgálják a csendet, idézik elő a lélek csendjét, így az ezután következő évtizedekben eltűnnek vagy háttérbe szorulnak a csendet szólító énekesnők és a nő éneke a férfi énekéhez hasonul. Mivel a specifikus és poláris jelenségeket kutatjuk, ezért számunkra most az olyan jelenségek a kitüntetetten érdekesek, mint Doris Day.

A szakirodalomban az utóbbi évszázadban két elemzési szint bontakozik ki, melyeket különböző opozíciók segítségével választanak el egymástól: tudattalan és tudatos, biológiai és szociokulturális, preödipális és ödipális, imaginárius és szimbolikus, szemiotikus és szimbolikus stb. Az apaviszony érájában a nő lép fel pótférfiként, az anyaviszonynak az apaviszony által elfedett érájában a férfi pótnőként. Az apaviszony a nyelv, az anyaviszony a testnyelv világa. De a fentiekre hivatkozva azt is mondhatjuk, az apaviszony egynyelvű, az anyaviszony soknyelvű. Az apaviszony: fogalomnyelv. Az anyaviszony világnyelv: az egész világ nyelv. Az anyaviszony fogalmi nyelv előtti, testnyelvi világa az eredeti tudattalan, mely még nem ismeri és mozgósítja a tudatot, nem a tudat és akarat tilalmain alapuló tudattalan, hanem a közvetlen, fogalmi által a léttől el nem választott érzéki tudás tudatlansága. A test és a lélek dramatikus birtokba vétele megelőzi a szellem birtokba vételét.

A „kép”-lény egyben képlékeny lény is, hol dekoratív pózokba merevedik, hol mozgékonyabb, mint a munkagépszerű férfi, s szinte áttáncol az életen (ezzel a szenvedélyes elevenséggel, „kép”-lényi és képlékeny lényi mivolta temperamentumos váltogatásával reagál Vivien Leigh az *Elfújta a szél* első részében). A „kép”-lény pozitívumának varázserejét hangsúlyozza a filmkultúra az ötvenes évek szexidólumai idején (Martine Carol vagy Sara Montiel még a nemesi kultúra méltóságát is őrző típusaiban még jobban, mint a triviálisabb Monroe

vagy Mansfield esetén), míg a korábbi filmek inkább a nő mozgékony megfoghatatlanságának légiességét domborították ki (Asta Nielsentől a Kertész-filmek nőiig). A képanyelv – mint az eleven képpé válás képessége – beszédessége összefügg a szervnyelv kifejező erejével (melynek határeseteként a hisztéria is). A test nemcsak a környezetet reagálja le, önmagára is reagál, főleg erővel önmagán is dolgozik. Öncélú kombinatorikában kezd kifejlenni, cifrázni magát a térben, s hasonlóképp öncélú változatossággal ömlenek ki túlszorduló erői az időbe, magára uszítva mindezzel nemcsak a leendő partnert, az ellenséget is. A herakleitoszi anyag öncélú játéka az élet, mint a szellemi kísérletezés előképe. A test mint más testekkel szembeállított objektum egyben formanyelv, és a mozdulatok egymásból következése is a következtetési folyamatok előképe. A testi reakciók és az emóciók párbeszéde már előbb megindul, mielőtt kibontakozna az emóciók és az objektívált képek viszonya. A test és környezet, test és partnere, testrészek és más testrészek, test és emóció kölcsönhatásai által ösztönzött szervnyelv konstrukcionizmusa olyan ősrész, amely a belső őskiírása. Az ősrész végzetes és megfordíthatatlan aktsaiban a külső beírása a belsőbe és a belső kiírása a külsőbe, ötlet és kivitelezés, terv és végrehajtás, inger és reakció, élmény és cselekvés még mind egyek, s ezek különválasztása érdekében kell felfedezni a beszéd légies közegét, mint a szellem virtuális és reverzibilis világának könnyed léttámasztát.

Kristeva a két nívót, melyet két drámaként jellemzünk, ősdramaként és tandramaként, vagy az étellel való találkozás drámájaként és az élet elsajátítása epikájaként, szemiotikus és szimbolikus viszonyaként ábrázolja. A szemiotikus közvetlenül teszi jelentékkennyé a dolgot, s jelek és tettek, élmény és lét egysége jellemzi, melyet a szimbolikus a jelviszony megkettőzése, érzéki és fogalmi tudat elkülönítése által felborít. A szeretet csak akkor szeretet, ha határtalan szeretet, híján minden védekezésnek, distanciának és óvatosságnak. A primér szemiotikus szférában minden jelez, azaz fontossá nyilvánít, de semmi sem ítél, azaz nem distanciál: csak a szimbolikus szféra vezeti be a grammatikai és szociális kényszerek meghatározásait. A szeretet világában ezzel szemben a szenvedély határtalansága pótolja a határozottság elvi orientációját. A nyelv tehát elrabolja a gyermeket az anyától, s egyben a kozmoszból is kiszakítja és szembeállítja vele. Ez azonban a nyelvet magát is szembeállítja az ember eredeti élményeivel és tapasztalataival és nosztalgiát ébreszt benne irántuk, ezért szakad szét a nyelv tudományos és költői kísérletezésre, melyek természete ellentétes egymással.

A lacanisták néha szemiotikus és szimbolikus viszonyához hasonlóan kezelik imaginárius és szimbolikus lacani oppozícióját. Az imaginárius rend gyermek és anya viszonya, a szimbolikus rend az apa közbelépésének terméke. A szimbolikus rendben szétválak szó és dolog, míg az imaginárius rendben jel és jelölt nem távolodtak el egymástól, ezért volt lehetséges a mágikus világszemlélet, a hasonlóságon illetve érintkezésen alapuló mágia. Anya és gyermeke kapcsolata is közvetlen volt, az érintkezésen alapuló mágia, a közvetlen, életbentartó kisugárzás eredeti tapasztalata.

Derridánál az előbbieknél megfelelő oppozíció fonocentrizmus és logocentrizmus elvontsága. A fonocentrizmus az eseményben él, a logocentrizmus az identikus létben. A nő énekel (altató, bölcsődalt), a férfi parancsol, az ének a szakadatlan eltérések és modulációk sora, míg a parancs ragaszkodik önmagához. A parancs = törvény; olyan szó, mely már kimondva is mintha írva volna. Az anyai világ mint első eleve túllépendő és fenyegetett, a logocentrikus világ által ostromolt, ezért az anya a mulandóság ajándéka, míg az apa ajándéka a logocentrikus maradandóságok készlete. Ebből arra következtethetnénk, hogy anya,

apa és gyermek viszonyában a szentháromság akkor válik démoni hármassággá, amikor az anya dominanciáját leváltja az apáé, de nem azért, mert az összeolvadás és elfogadás feltétlenségét képviselő anyát felváltja a szigorú apadémon, hanem azért, mert az eredeti meg nem különböztetettségeket és kimondhatatlanságokat demonizálja az apa által hozott megkülönböztetés: a rendszerezés demonizálja a pusztá élményt.

Klages élet és szellem ellentmondásával dolgozik, melyet kép és fogalom oppozíciójával azonosít, ami terminológiánkban inkább lélek és értelem, érzelem és értelem oppozíciójaként találja meg helyét. Minél erősebb és bonyolultabb az érzelem, annál inkább elnémít. Az érzelmek nyelve a csend nyelve, mely a képek által elbűvölt, a léttel képként szembesülő, azt szolgálatot igénylő szentségnek és nem a felhasználó beavatkozás tárgyának tekintő ember reagálása. A lélek összekötőként, az értelem szétválasztóként lép színre. A lélek csak lelket ismer, az értelem csak tárgyat, elemekre bontható és okokkal magyarázható tényeket. A lélek én és társ impulzusainak kölcsönös lefordítója, azonosuló és gondoskodó erő, míg az értelem külső szemmel tekint rájuk, eltávolodik tőlük, egy játszma, a sors vagy a holt elemek játéka szemlélőjeként és bírálójaként. A lélek mozgása hála és rajongás, a szellemé a méltányosság törekvése. A lélek az élet életadóvá válásának közvetítője, míg az értelem az osztozkodó életetek alkuja. A lélek mint életadó hatalom elementárisabb és éppen ezért elfojtásokat maga ellen kihívó hatalmával szemben a szellem az együttélés rendjét biztosító hatalom. A lélek az együttérés és egymásra hangolódás, a szellem a megértés és egyetértés feltétele. A lélek olyat is kezelni tud, amit nem ért, mert a totális élet reagálása, míg az értelmi kultúra a definiált szerepek közeget kontrollálja. Mivel az értelem drámája a lélekdrámába iktatódik be, a másodlagos rész, a szellemi felépítmény előbb érik be, mint az elsődleges, alapvető, de éréséhez, a tanulható értelemmel szemben, az egyéni sorsdráma megélésének tapasztalatait igénylő lélek. A lélek, az elementáris életerők fölé emelkedő szeretet és szolidaritás műveként, a gyűlölet megfékezése, míg a szellem, az eltávolodás és magunk fölé emelkedés, az objektiváció képességeként a szeretet megfékezése, ezért beszélhet a szeretet örültségéről. A lélek mint a burjánzó és megfékezendő élet szubjektummá válása a túlcsoorduló, sokértelmű jelentések forrása, melyeket a szellemnek kell rendszereznie, szétválasztania, aminek érdekében önmagát is problémává kell hogy tegye, már nemcsak érzékeny, hanem számot adó életként lépve fel.

5.7. A nő én előtti világa

Az anyával szemben gyermeke felnőtt anyává válva is gyermeke marad. Az anyát így az anya gyermeke, majd a nagymamává lett anyát a gyermek gyermeke követi. A nő kétarcúsága két viszonyban radikalizálódik: azzal szemben, akinek a gyermeke, illetve azzal szemben, aki az ő gyermeke. Anya és gyermek preszociális, preszimbolikus stb. viszonyában, amit előbb nyelv előtti állapotként jellemeztünk, az ember a beleérző mindenhatóság alanya (mint anya) illetve tárgya (mint gyermek). Az anya azonban, mint kétarcú lény, a társadalom irányában a nyelv által követített, míg a gyermek irányában elementárisabb kódokkal. Valójában a nyelv előttiség a gyermek egzisztenciáját írja le, az anyáét csak az, hogy részt tud venni benne, két világban mozog. Ahhoz, hogy a mai gyermek jövőben anyja lehessen, át kell kerülnie a határ másik oldalára, a nyelven inneniből a nyelvi világba, de úgy, hogy a preszimbolikus kódo-

kat is tovább uralja. Az anyafunkció tehát a nyelvtől tér meg a preszimbolikushoz, ezáltal a nyelv korlátait is megismerve, s az újra felfedezett preszimbolikust is aktiválva, melynek korábban passzív részese volt, most a beleérző mindenhatóság örökségeként, aktív oldaláról tapasztalni meg. Az anya saját előénje most gyermekének a beleérzést közvetítő belső reprezentánsa az anyában, egykori gyermekléte örökségeként eleven anyaemléke viszont a gyermek énépítését felügyelő és segítő munkájának vezérfonala. A nő így, miközben az anyai térből kilépve önálló individuummá változott, egyben örök gyermekként benne is marad. A kilépés a preszimbolikusból és a szimbolikus közegében való helytállás csak félérettség ahhoz képest, hogy az ember a szimbolikus birtokában újra meghódítja a preszimbolikus pluralizmusát, nem lecsúszik, nem regrediál, nem rögzül, hanem oscillál, közben fordítva élve meg az összituációt. Így jut túl a gyermekség elleni lázadás árán való felnőtttség gyenge pozícióján, ami magyarázza mind a kamasz, mind az örök kamasz agresszivitását. A kalandfilmek férfiaiiban ezzel szemben mindig marad valami az örök kamaszból, ezért kell révbe érésükhöz a nő szelídségével mint anyai érettséggel való találkozás. Így válnak a kalandfilmben gyilkosból gondoskodóvá (Kertész Mihály: *A hóhér*) vagy a komédiában szexbolond szélhámosból férjjé (*Lover come Back*). A férfinő le akar mondani az irracionális produktivitásról a racionálisért, de az előbbi elveszti, az utóbbit nem szerzi meg. A *Lover come Back* című filmben Doris Day a férfinő kudarcát és a nőies nő feltámadását játssza el, egyúttal a szépség bölcsességének győzelmét a ravaszság butasága fölött. A nő úgy is szert tehet a férfi privilégiumainak látszó minőségekre, hogy közben nem veszti el a maga eredeti erejét: az erő hatalmát megkettőzi a gyengesség hatalmával (Zack Snyder: *Álomháború*).

Bármely nő mint anya két másik nővel áll szemben. Az anya a maga két másával, az anya anyjával és az anya lányával áll szemben. Az anya a két szembenállásban két létformát él meg, az anya mint gyermek és az anya mint felnőtt létformáját. Az anya, az anya anyja és az anya gyermeke hármassága nem ödipális háromszög, hanem két viszonyrendszer, korszak, világ egymásra következése. Mindkettőben egy anya áll szemben egy gyermekkel, s mindkettőben a gyermek igénye és követelése készíti az anyát, hogy a kettősség egységét fenntartó egységgé váljék. A teoretikus hármasság (az anya a nagymama és a gyermek között) két időbeli kettősséggé válik szét (az én és az anyja, az én és a gyermeke viszonyára), melyek csak a kettősség egysége megteremtése mértékében működőképesek. A gyermek ebben a képletben nem az anyát és az anya anyját, a háromszög másik két tagját kettéválasztó és szembeállító fallikus operátor, ellenkezőleg, anyát és nagymamát versenyt gondoskodni készíteni képes, tehetetlensége által ható hatalom. Az Ödipusz komplexusban a gyermek csak pénisszel, az apa viszont a tekintély szimbólumával, fallosszal bír. Így a fallosz jelöli ki az apát az anyát birtokló győztesként. A most jellemzett preödipális háromszögben is megvan mindennek az anya és gyermek kettősségén belüli előzménye, amennyiben a gyermek ugyanazt a szerepet kapja, mint a fallosz az Ödipusz komplexusban: a gyermek az anya lány-létét és szerető-létét egyaránt elnyomó, az anyát előző arcaitól megfosztó fallikus rivális szerepét is játssza. A gyermeknek még üres akaratosság van jövőre, választásokon alapuló énje helyén, az anyának viszont túl sok énje van, még az egykori lány reményeit, a szerető örömeit és bánatait, csalódásait, s a gyermekkel szembeni mindenhatóság szerepét is betölti. Közben az a problémája, hogy az én lényege szerint egy ént jelent, nem ezt a szétszakítottságot, melyet csak a fokozott életerők ébredése változtat szétépeitől a sokféleség egységévé: ezért nem depresszívek, legfeljebb elgyötörtek – a polgárányakkal szemben – a Veres

Péter (A Balog család története) vagy József Attila által ábrázolt paraszti és proletár anyák. Az antineurotikus, antidepresszív fejlődést gyermek és anya sajátos viszonya teszi lehetővé: egymás antidepresszánsaiként. A szülésben az egykori anyja feltámadása szállja meg a szülő nőt, a nő, a szülő anyja gyermekénje viszont a gyermeket szállja meg az anya éntartalmainak ajándékaival, amidőn vele azonnal kommunikációba bocsátkozik. A szülés az anyát aláveti a gyermeknek annak kihelyezett közepeként, világbeli póténjeként – vagy fordítva is leírható a viszony – az eddig a gyermeket fizikailag körülvevő anya mostmár csak a gyermek szükségleteivel azonosulva, a gyermek léte közepébe helyezkedve pótolhatja az eddig természeti mechanizmusok által biztosított ellátást. A szülés nemcsak az anyát helyezi a gyermekbe, a gyermeket is az anyába, amennyiben az anya a gyermek érzékeivel tud érezni egykori gyermekénje ébredése közvetítésével. Az anya az énzezdeménybe és az én a gyermekbe megy át. A szülés énzeadás és anyafeltámadás.

A leírt állapotban nem labilis és amorf, nem szétesett és ambivalens énről, hanem a hártatlan és kozmomorf énelöttes vagy énzeletti érzékenység birtokáról beszélhetnénk. Csak az apa fellépése minősíti a régi mennyet, új menny alá vetve, pokollá: az ősmenny tehát a pokol. Az én nélküli világ az előén számára a mindenhatóan önműködő ellátottság hatalmai kegyének világa, míg az ént ugyanez a kiszolgáltatottság, a maga üres helyének fenyegetése szorongással tölti el. A harmadik, az apa fellépése választja el a mennyet és poklot, de hozza magával az ambivalenciát is, mert míg az ősmennyet mint a kiszolgáltatottság állapotát – a szimbolikus szféra felől tekintve vagy felnőtt szelmmel nézve – pokollá minősíti, másrészt a lehasított, elkülönült személyek világa magával hozza a létharcot és a vele járó társadalmilag programozott destrukciót, vagyis egy új poklot. A boldogság kimondhatatlan, a kimondható átkozott, kárhozott. Az előén eredendően megváltott, s az én eredendően bűnös. Az indiszkrét sötétség és a diszkrét világosság, azaz elnémitő és néma, mindent megelőgező összeforrottság és felszabadító magány, felelősség, kimondottság és tisztázhatóság viszonyában vajon a harcok differencia a bűnbeesés vagy az eredeti amorális? A fogadó én a differencia bűnében ismer magára. A fáradság nélkülség, a világ mint ajándék, a paradicsom jellemzője, melyben nem létezik a vágy kínja, mert megelőzi a teljesülés, nem ismert a munka és a halál, mert az ember beleolvad az örök visszatérések biztonságos és ajándékozó világába (Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main. 100. p.). Az egyedet az én választja el a világtól. Korábban az átfogó vagy az általános (anya, anyatermészet, istenvilág, kozmosz) az, amiben az én benne találja kezdeményeit, most viszont az én akar lenni az általános, akiben minden benne van, mert csak az ő benyomása. Az elsődleges lét mindennek közös együttese, melyhez képest az egyesek pusztulása csak a cserélődő sejtekben való felfrissülő megtérése önmagához a nagy egésznek. A halhatatlan az egész egészségéből lehetőleg mind többet igyekszik kihasítani magának az én. A halandó napról-napra él. Ez a munka eredete: többé semmi sincs magától, örökké foltozott világban élünk, szükségleteinkhez képest mindig késésben, ami burjánzásra készíti a kielégületlen szükségleteket, s az álszükségletek, fölösleges ingerek hajszolásához vezet. Az én mint seb előbbi, mint a nemi szerv, mint a vágy fájdalmas sebé. Az én az elsődleges fallikus elválasztó. A maoriknál az ég és föld, az ősszülők ölelkezése az örök sötétség, a gyermekek pedig szét akarják választani őket, amit az ősszülők gyilkosságnak tekintenek. „Az egyiket taszítátok a magasba és csináljartok belőle idegent, a másikat hagyjátok lent, hogy anya legyen.” (uo. 91.p.). A slasher kései és egyéb sebző szerszámai az én eredeti kínzó megkínzottságának és támadó sértettségének éppúgy

lehetnek kifejezései mint a korabeli társadalom éretlen személyiséget sújtó nemi traumáinak. Ha a kozmomorf eredetiségben nincs véletlen, akkor minden baj a bűn (engedetlenség, tabusértés) következménye: a kezdődő én a bűnben ismer önmagára. Ha a boldogság összeolvastt vele, akkor a baj különül el a világtól (uo. 101. p.). A korai ember világnézete „az én- és tudatképződés által megzavart életérzés.” (uo. 101). Az anya, amennyiben szerepéhez hű marad, s nem tér meg belőle a megcsontosodott, legfeljebb egy rugalmasabb és áteresztő képesebb, azaz egy légiesebb énhez, mindenkor eme zavar gyógyszere: ezért hajtják az indiai és kínai filmekben a harcokból és szenvedésekből megtért fiak fejüket az anyák ölébe.

5.8. Szent aszocialitás, ontológiai ellenzékliség

A kisgyermek számára az „átmeneti tárgy” pótolja az anyát. Ez azonban csak tükre annak, hogy az anya számára maga a gyermek egyfajta „átmeneti tárgy”, mely a külvilághoz képest hozzá, önmagához képest pedig a külvilághoz tartozik. Az anya számára a gyermek, a társadalom számára pedig az anya-gyermek kapcsolat ily módon kitérő a szubjektum-objektum viszonyból. A formális logika szellemi terében ez a viszony nem megnyugtatóan és kimerítően értelmezhető. Az anyarémmé, az elnyomó anya, az anya mint férfinő hatalmi törekvéseivel és libidinózus kizsákmányoló hajlamaival szemben a gyermekben kiválasztódó lelki ellenszere az apaidentifikáció, de az anyában, a nőben magában is kiválasztódnak ellenszerek, melyeket összehatásukban mazochizmusnak is nevezhetnénk, de valójában másról van szó, e sajátos viszonyt alapító lelki minőségek lényege egy antiarisztotelészi logikával és antidarwinisztikus társadalomontológiával leírható ellenvalóság anyát és gyermeket magába foglaló, de más személyekre is kiterjeszthető immanenciája, mely az anyaprincípiumnak Lukács György-i nyelven irracionális, Mircea Eliade-i kifejezésmóddal mágikus lényegéhez tartozik.

A nő harcban áll a férfitörvénnyel, ami által egyben a természet és a halál, a társadalom és a kizsákmányolás törvényével is dacol. A szublim erő legyőzheti a szublimálatlant, mert a szerelemben az ösztönöröket is maga mögé képes állítani, a szerelem által alapított viszonyrendszerben pedig már a szublim erők is reprodukcióképesek. A *Lover come Back* című filmben a Doris Day által alakított vénkisasszony kivirágzik a neki érdekből udvarló férfi (Rock Hudson) bókjaitól, a nő kivirágzása pedig a hazug bókokat igazsággá teszi. A nő annál naívabb, minél inkább próbál ravaszkodni, de végül a naívság győzi le a ravaszkodást. A nő és a férfi két ellentétes világban élnek: csak a nőében lehet élni, viszont csak a férfiben érvényesülni. A klasszikus komédiában a férfi az elevenebb életet választja a turbulensebb élet helyett (pl. a Capra filmekben).

Ha „szerelem = erotika + szeretet”, akkor a férfi elvileg jóváteheti a nő önkéntes, sőt eredetileg konstitucionális áldozattá válását, és ketten együtt léphetnek fel a világtörvény ellenzékeként. A nő világ előtti világából így lesz a szerelem világ utáni világa, megélt elemmentáris utópia, világtörvényen-kívüli terület. A Politikai divatokban Pusztafi (=Petőfi) így szól Lévyhoz (= Jókai): „Kedves öcsém, ha valaki a szívét akarja kielégíteni, az eszik burgonyát és boldog. Ha pedig a gyomrát délkeleti inkább, akkor a szívnek jut a burgonya-táp. Ha teneked arra van első gondod, hogy nőd dáma legyen s szükségét ne lásson, akkor azt tanácslom, hogy van a Kétsas utcában egy özvegy szappanosné, annak van három lánya, mind a három csúf és ostoba, de mindegyik kap százezer forintot; légy szemes és – vedd el az anyjukat, ak-

kor mind a háromszáz ezer a tiéd; ha azonban azt akarod, hogy nőd legyen, ki egykor, ha kell, a bujdosás kenyerét is megossza veled, akkor, ha mind való az, amit kedvesedről leveleidben írtál, vedd el, ha mezítláb jön is, meglátod, a jég hátán is megélsz. Oh, a szerelem sok embert kényszerített már életrevalóvá lenni.” (Politikai divatok. Bp. 1926. 23.p.).

Rank gondolatmenete értelmében a kasztrációs szorongás fedőemlék, mely az anyatestről való leválásra utal (Otto Rank: *Das Trauma der Geburt*. Frankfurt am Main 1988 40.p.). A legmélyebb primérszorongás, a legelementárisabb differenciaélmény megtámadó negativitása még nem tud a nemi különbségről, a legmélyebb tudattalan „csak az általános emberi születési aktus primér összszorongását ismeri” (uo. 41.). A születés fuldoklása és a halál fuldoklása élményi rokonsága a születést mutatja be a hallállal való találkozásként: halálmegismerésként. Lenni, individuumnak lenni, kiválni, leválni = fuldokolni. Szerezni = mindenk előtt levegőt szerezni: kipréselni valamit a világból és bepréselni azt a szervezetbe. A légzés aktusa mélyebb, eredendőbb „vállalkozás”, mint a táplálkozás aktusa: nem jelenik meg csereként, nem kíván alkut és követelőzést és nem rak le szemetet a világban a bekebelezett értékes valóságok helyett. Az őskasztráció a leválás az anyáról, a fuldokló-szerző lények világába való belevetettség kezdete, de még nem igazi kiszolgáltatottság eme világ törvényeinek. Rank szerint az álm úgy tekinthető, mint ideiglenes visszatérés az anyaölbe (uo. 47.p.). Így tekinthető a mozi is, ezért halad a filmek koncepciója, a kultúra nőképének változásával párhuzamosan, az idilltől a destrukció kéje (tömegfilm) vagy az undor kéje (művészfilm) felé. De nemcsak illuzórikus megtérések léteznek. A nő a reális világból kihatja az anyai gondoskodás vagy a szerelmi gyengédség ellenvilágait. Az átmeneti tárgy fogalma ezért akár az átmeneti világ fogalmáig tágítható. Az anya a paradicsom, az anyai gondozás világa a purgatórium és a létharc világa a pokol. Az életben a sorrend ez: 1. paradicsom, 2. purgatórium, 3. pokol. A vallás utópiája megfordítja a sorrendet: 1. „siralomvölgy”, 2. purgatórium, 3. paradicsom. E fordított világ azonban a vallásban is a bűnbeesett lét logikája, fejtetőre állt logika, tehát eszerint is az ellenvilág lenne a normális, mely a valóságban az anyai világ kivételes körzete, a vallásban a túlvilág. A boldogság pontosan ez: a reális utópia, a világtörvény felfüggesztése, az ellenvilág. A kollektív kicsapongások túlkompenzációként jelzik, hogy az egyéni életben ezt nem sikerült megvalósítani: az emberek közös erőfeszítéssel próbálják pótolni ami elveszett, de ezek az erőfeszítések egyszerre fejezik ki az elveszettet és a veszteségeket, a felidézett boldogság emléktöredékeit és a helyén maradt torzulásokat (ennek eredménye a „karnevalisztikus népkultúra” groteszk mivolta).

5.9. Amélie és Lola

Az Amélie csodálatos élete a gyermekkor történetével indul: a felnőttek torz, komor arca tornyosul a megszeppent, magányos kislány fölé. A szülőkről karikaturisztikus képet kapunk: önelvesztésük emlékművei. Gondoskodásuk orvosi és mérnöki jellegű, nem anyai és apai. Az empátiából önző gondterheltség lett, a gondoskodásból zaklatás. A szülői arc vizsgálati eszköz, a gyermek vizsgálati tárgy az élet félelmes laboratóriumában. A nevelés futószalag, amelyen az eltárgyasított lelkeket egyformára kalapálják. A szülők rideg szórakozottsága olyan egymás mellett lét, amely nem együtt- és nem is jelenlét. A meghittséget nélkülöző idegenség támasz nélküli világ, amelyben természetes a természetellenesség, illik hozzá az

arcok elszabottsága. Nemcsak a felnőttek ijesztőek és elszabottak, a kis Amélie sem szép: a személyiség bűnjel vagy a szent stigmája.

A film a felnőttek világát negatívan, a gyermekét pozitívan rajzolja el, amivel nemzedéki el-lentétet exponál. Mivel a szülők a múlt és a jelen megélői, Amélie figurája a jövő igényét jelenti be, hogy szakítson a börtönszerű térré lett időikkel, és a kilépés által újra idővé, azaz az akció terévé tegye a jövő felé nyitandó kiterjedést. A felnőttekről torzképet, a gyermekről szentképet kapunk, azokról rém- erről reklámképet. Közös vonásuk a groteszkség: a felnőttek világa taszítóan, a gyermeké mulatságosan groteszk (így a groteszk kétarcúsága a még-nem és a már-nem, a lenni tanuló és a lenni felejtő viszonyában ütközik, s egy átfogón gondoskodó kultúra hiányában magára hagyva, tanáctalanságra ítéli a konfliktusokat.) A két világ lakóinak szánalomra méltó mivolta teremti meg a cselekmény közegének egységét. Az *Amélie csodálatos élete*, a proletár koncepciót kifejező slasher melankolikus idill irányában kísérletező ellenzékeként, azért is lett népszerű középosztályi film, mert megengedi a negatív figurák sajnálkozó elfogadását, elutasítja az elutasítást, és a világ alapvető elfogadását tekinti javíthatósága feltételének. A performativitás sajátos formája a későkapitalista kultúra újraalapítási kísérlete: az elfogadhatatlan elfogadása elfogadhatóvá alakításának kiindulópontja. Az új középosztályi kultúra az „apró dolgok istene” után az apró dolgok szentjeit kezdi keresgélni. Szülők és gyermek, múlt és jövő szembeállítás után a filmnek bizonyítania kell a reklámozott fél fölényét, hősnőjének fel kell mutatnia valamit, amit a szülők nemzedéke nem talált meg vagy elveszített. A masscult egy újfajta nőiességet akar felfedezni, amely egyesíti a dekorativitást és agresszivitást, a midcult viktoriánus gyökerekből táplálkozó, újabban nyomuló változata a hagyományosabb nőiességet, melyet a jelen nem tud megfoganni, klónozza.

Az *Amélie csodálatos élete* – mint Sterne a Tristram Shandy vagy Dickens a Pickwick klub lapjain – szeszélyeikkel, vesszőparipáikkal jellemzi a bevezetett figurákat. A megjelenés testi groteszkségének megfelelője a vesszőparipa mint a szokások groteszksége, a groteszk pedig az öncélúság defektes, degenerált formája, melynek következménye a szétesés, a kívülről vissza nem igazolt lét tartás nélkülsége. A primér öncélúság melynek nincs szekunder haszna, parazita természetű, a világ számára pusztán teher, kitüremkedés, burjánzás; eltűnt az egymást igazoló öncélúságok szép harmóniája, melyben a naiv egyenességgel és tudattalan egyéniséggel létező dolgok egymás háta mögött igazolnák egymást.

A bolondság külseje a groteszk, a groteszk belseje a bolond. A „bolond világ” régen a kapitalista hisztériát vagy a bohém lázadást jelentette, ma a depressziót. Az *Amélie csodálatos élete* felnőttjei bolondok, de nem a lázadó örület értelmében, mely ki akar törni a társadalom vélekedéseinek és szokásainak börtönéből, ellenkezőleg, ez a bolondság kényszerneurotikus túlkódoltság, a külső kényszerek megkettőzése, a szociális rácsok megduplázása a kulturális a háló által, amelyet az ember, előítéletekből és rossz szokásokból, maga köré sző. A társadalom hajója húsfeldolgozó kombinát, a modern ember pedig örült hal, aki maga horgássza ki magát a konzervgyár számára. A romantikus örület rajongás egy nyárspolgári világban, míg az új bolondság szárnyaszegettség és megkeményedés. Van-e szabadulás Amélie számára? Van-e jó és rossz közötti választás, vagy a választási lehetőségek növekedésének ára az, hogy már csak a rossz imponáló túlkínálatából lehet választani? Ha van kiút a groteszk bolondság csapdájából, vajon a felnőttiség-e az, amely kiszabadít a szülők felügyelete alól, vagy az örök gyermekség, mely megóv a felnőttek megkeményedett maszkyszerűségétől és reménytelen, rideg fontoskodásától?

A groteszk számára megváltás a lét törekenységtől óvó gyúrmakaraktere. A cslekmény kibontakozása során pozitív hangsúlyt kap a világgyúrma képe. Amélie felnőttkorának mozgásterét a magányos szinglilakás és a Montmartre-i bisztró írja körül. A bisztró a groteszk figurák újabb képtára, torzók galériája, perverz panoptikum. Stagnáló sorsok és eltorzult karakterek lerakódóhelye, lelki roncsstelep, szociális temető, ódon emberritkaságok ócskapiaca, mindez azonban ma már nem közönyt vagy undort ébreszt, mint az etikailag és politikailag is rendkívül nagyigényű egzisztencializmus idején, hanem együttérzést és kíváncsiságot.

A vesszőparipa a játékot is munkává teszi, míg az életöröm a komolyat is könnyűvé, a feladatot élvezetté, a munkát játékká. Amaz előírásokhoz menekül, kötelmekbe kapaszkodik, emez bravúrosan rögtönzi a sosem voltat. A kalandfilm magányos hőse kapcsán régóta ismerjük a magány képét és bensőséges viszonyban vagyunk vele. De a kalandfilmben a magány mint fokozott teher ösztönzött fokozott teljesítményre. A midcult film mai formájában megjelenik egy másfajta, oldó és felemelő, tündéri magány, a magány pozitív idealizációja. A szülők világában a gond teherre avatja az életmegnyilvánulásokat, Amélie világában az ábránd jelzi előre az élet könnyed rögtönzésének lehetőségét. Fáradságos leckefelmondás az élet vagy költemény? Kaland-e lenni? Milyen életművészet avatja a pillanatot kalanddá? Az életművészethez szükséges ihlet élet és álom határterületén fogamzik. A világot furcsa szenzációk ígéreteinek látó érzék, a fegyelmetlen figyelem, a csapongó hangulat, a célracionalitás egyedurialma ellen lázadó érzékenység számára az élet a maga természetes állapotában, mindenestől azt a groteszk képtárat kínálja, ami a *Trainspotting*, az *EXTrémek a Meztelen ebéd* vagy a *Félelem és reszketés Las Vegasban* című filmek drogosai számára csak mérgezett, bomlott aggyal megközelíthető. Amélie a tudat szenzibilizálása és nem feladása, az érzékenység fel- és nem lefokozása, a szemlélődés, merengés és ábránd lebegése és nem a tudat és az én előli menekülés által lép be egy ajzó, friss, szokatlan világba. Ez Toulouse-Lautrec Párizsa, melyben az elfogadás érzékenysége és a távolról néző életszeretet fokozott megértő potenciálja rehabilitálja a rút és beteg, kiélt és fáradt, lepusztult arcokat.

Az expresszionizmusban a szorongó torzítás, a szürrealizmusban a lázadó konstrukció, a provokatív kombináció által keres kifejezést az érzelem. Az *Amélie csodálatos élete* a felnőttek expresszionizmusából menekül a gyermekvilág szürrealizmusába. Kutya- és nyúlalakú felhők mosolyognak a kislányra, s még a felnőtt Amélie szobájában is csecsebecsék társalognak: a gyermekből rab kicsinyített felnőttet akartak csinálni, a felnőtt Amélie azonban megkeresi magában a szabad gyermeket. Az *Amélie csodálatos életében* minden lény és dolog arra csábít, hogy az ő szemszögéből, az ő – esztétikai életszemléletünk korlátlan animizmusával megelevenített – nézőszögéből is megtapasztaljuk a világot. Míg az amerikai filmben a rovar irtandó ellenség (*Sötét zsaruk* stb.), pontosabban az ellenségképüket igyekeznek a szörnyű, érthetetlen és kegyetlen, mert kommunikációra, tárgyalásra és alkura képtelen rovar képévé stilizálni, addig a francia film rehabilitálja a rovar. A *Mikrokozmosz* című film a természetből csinál elbűvölően groteszk imaginárius múzeumot, a *Baraka* a kultúrákból. A *Mikrokozmoszban* a külön-külön groteszk lények együttesükben ünnepien szépek. Az *Amélie csodálatos élete* a politikától és a menedzservilágtól érintetlen, passzívan ellenálló kispolgári Párizs hangulataiban mélyed el, hogy annak furcsaságait a *Mikrokozmosz* fizikai nagytíjával rokon szellemi nagytíj alá helyezze. Ma a kis Amélie ugyanúgy egy ismeretlen világba, rejtett dimenzióba vezet be, mint régen a „nagy Meaulnes”, de a rejtett dimenzió ma nem a lázadásé, csak az özléptű menekülési utak felszabadító minimalizmusának enyhülete.

A film képvilága olajnyomatok és matricák riktó színeit idézi. Zsúfolt, súlyos, régies, cifra Párizst látunk. A metróban az öreg koldus ölében tartott gramofón régi dalt játszik, melynek melankóliája legendává szellemíti Amélie kóborlását. A cselekmény fordulata előtt elővillannak a jövő képei, a nyugtalan várakozás idején áttetszenek a lehetőségek ígéretei. Egészség és betegség, képzelet és valóság, múlt és jövő rendjei felbomlanak. Az adottságok kevésbé mereven identikusak, nem annyira merevek, befolyásolhatatlanok és önismétlők, mint véltük. A tényszerű identitással szembeállított autentikus identitás: az identitás mint potencialitás. A filmbeli világ oldottságát követi a filmi ábrázolás szabadossága: Amélie kiszól a képből, közvetlenül megszólítja a nézőt. A film megtámadja a határokat, mozivászon és nézőtér határait sem tiszteli. Az *Amélie csodálatos élete* stílusán a gyermekkor meg nem merevedett világképét szeretné elevenen tartani az élet törvényeit költő etikai és az élet tör-ténetét költő esztétikai rögtönző erő kreativitása számára.

Csak a tömegválasztó emberanyagával szembeni politikai követelmény, hogy moti-vációiban megbízhatóan kvantifikálható legyen. A hatalom biztonsága kívánja a tömeg-ember mérhető és befolyásolható mivoltát: őt kell az önkényes divattrendek váltásaival alkalmazkodásra nevelni, táplálva hitét, mely szerint a jól társultság kulcsa a terepszinű felcsatlakozás a világ színeváltozásaihoz. Az ember egyszerre képes racionális alkalmazkodó gép és irracionális szeszélylény lenni. Ennyiben viselkedése – éppen emberi mivoltának mértékében – nem egzaktan előrejelezhető, szociáltechnológiailag nem meg-nyugtatóan kiszámítható, még csak nem is egy titkos képletet kutató vizsgálat tárgya, ez sem meríti ki, ellenkezőleg, az ember megfejtése a szabadosság felfedezését igényli, az embert mint a lét lehetőségeinek kutatóját fedezi fel, aki épp maga számára is váratlan és megmagyarázhatatlan, hirtelen jött ihlet által motivált beavatkozásai által készleti újrarendezésre a létezést.

Az *Amélie csodálatos élete* nyitóképe egy légy alászállása Párizsra (ezt a legyet a *Lány a hidonból* is ismerjük). Valahol leszáll egy légy, a terítő alá bujik a szél és megtáncoltatja a poharakat. Amélie és a róla szóló film közös jellemzője a mikrokozmosz esztétika, a lány a csókolózó pár mögött felfedezi az ablaküvegen mászó legyet. Az egykori kislány játékainak örököse ez a látásmód. A játékokban semmi sem csak az, ami, minden egyúttal más, több is. A játék megragadja a véletlent, mely a kimeríthetetlenség megnyilatkozása. A funkcionális-ra, instrumentálisra be nem szűkülő érzékenység dúskálás, mely nem ismer korlátot és határt. A gyermek számára minden öröm, nem egyetlen örömet hajszol, mint a macskák, melyek siralmas bőduléseit, orgazmusok kórusát hallgatjuk Párizs tetői fölött.

Akadozik a kommunikáció és az együttműködés, de az istenek már nem avatkoznak be, ezért számtalan képzelt és valóságos szereplő avatkozik be a filmekben nevükben és nyo-mukban: tündér, őrangyal, pap, pszichoanalitikus. Végül, midőn mindenki betegnek érzi magát, a gyógyulásban már nem, de legalább az enyhületben reménykedők stratégiája a betegek kölcsönös segélyezése.

Az olyan filmekben, mint a *Trainspotting*, nem a betegség lázadás, hanem a lázadás csak betegség. A segítség – pl. az *Intim vallomások* cinikus pszichoanalitikusa esetében – a betegség banalitásaitól vezet vissza a norma banalitásaihoz. A betegség ijeszt, az egészség untat. Nem vonzó, amit a segítő kínál. Talán csak a lassan romboló, krónikus és közös szel-lemi népbetegségek összefoglaló neve az egészség, véli az ellenkultúra (a filmben *Szelid motorosok* óta). Az *Amélie csodálatos élete* visszavezeti az örület és betegség fogalmait a

vesszőparipa és a karakter képzeteire. Az embert nem kell kigyógyítani karakterességéből, ellenkezőleg, felszabadítani, bátorítani sajátosságát, mely csak elnyomottsága, megfélemlítettsége és reményvesztettsége állapotában húzódik vissza groteszk pótkielégülésekbe. Nem elég vigasztalni és elfogadni, fel kell piszkálni az ember kialudt igényeit és ambícióját. Amélie átkölti a sorsok kórlapjait, csupa kis köznapi melodráává. Ezért ír a házmes-ternének nosztalgikus szerelmes leveleket a rég halott, szökött férj nevében. A lázadást az értelemdeficités közösségben pótló kudarcgyámolítás megkerüli a vitát a protestáció értékeivel. Az *Amélie csodálatos élete* legalább egy lépést tesz az antiutópikus kulturális ellenforradalom világából az utópiák felé, amennyiben pezsgő életformaként inszenálja a besorolhatatlanság mint szelíd engedetlenség mámorát.

A „segíts magadon, az Isten is megsegít” elvével szemben, melyből Max Weber szerint a kapitalista mentalitás szellemi felhalmozása táplálkozott, a proletár szolidaritás közelebb áll az őskeresztény rabszolgamentális szociális érzékenységéhez (erről feledkezik meg a *Határok nélkül* és ezt érzékeli *A szent szív* című film). Miután a forradalom a felszabadítást a kegyetlenség felszabadítására korlátozta és a forradalom bürokratizálódása a proletár szolidaritást a kényszerkultúra és parancstársadalom lidérces világává torzította, az emberarcú szocializmus eszméje pedig már csak az iszonyat szorongássá enyhítését jelentette, az ellenhatásként egyeduralomra szert tett neokapitalizmus privatizált kényelmi kultúrája sem a szociális érzékenységet eleveníti fel, csak a korrumpáló mindent megértést, valójában közönyt eszményíti. A kontrollt ma nem a fenyegető parancskultúra, hanem az elcsábító szükséglet-szolgálat formáiban gyakorolják: tökéletesítik.

Amélie az animáló, ihlető gondoskodást műveli, mely az egyéni út felfedezésére ösztönöz, az élet elevenisége, mozgalmassága nosztalgijának felkeltésében áll. Az *Amélie csodálatos élete*, akárcsak egykor a *Zazie a metróban* igénye kedvet csinálni az eleveniség lázadásához, s nem az eltorzult, elveszett életet fájdalomcsillapítani. Az *Amélie csodálatos élete* annyival giccsesebb mint a *Jules és Jim* vagy a *Bolond Pierrot*, amennyiben azok nemcsak az eleveniség lázadását propagálják, hanem annak kisiklási lehetőségeit is beszámítják.

A történet fordulata Amélie önmegtalálása. A lyuk a csempében, a rés a falon az idegen szubjektivitás titkos világába vezet, akárcsak a *John Malkovich menet* című filmben, de abban a szubjektivitás vendége parazita megszálló, itt segítő. Amélie, miután megtalálja a falban egy kisfiú negyven éve elrejtett kincsesdobozát, keresni kezdi a doboz gazdáját: „Ha sikerül, akkor ez egy jel, és ezután jobbá teszi majd mások életét, ha nem sikerül, akkor mindegy.” Ez is csak egy véletlen és csak egy új, az eddigiekkel szembeállított vesszőparipa, nem a kötelességtudat vagy a professzió dolga. A „mindegy” könnyed melankóliája adja a cselekedetek tündéri auráját, mint József Attilánál: „mért ne legyek tisztességes, kiterítenek úgyis”.

Az én varázsdoboz, elveszett gyermekálmok emlékdoboza, az ember titkaival, feladott reményeivel, melyekre nemcsak rácsukódott a doboz fedele, a dobozt be is falazták. A segítés kinyitja, ami bezárult, napvilágra hozza a befalazottat. A lyuk a falban a *Hellraiser* és más pokolfilmek módján vezeti fel a kvázi-angyalfilmet, a pokolfilmek szimbolikájának jóindulatú visszáját keresve. A pokolfilmekben a doboz tesz zombivá, itt a kvázi-zombikat érinti meg sorsfordító, lélekébresztő, megelevenítő módon a titkok megbolygatása és felszínre hozása. Megvan a név, de nincs meg hozzá az ember, Amélie becsenget, idegen ajtóknál áll, vallomásokot hallgat, sorsokkal találkozik.

Hősnőnk megtalálja az elveszett gyermeket, s Bredoteau, az egykori gyermek reményvesztett, lepusztult, koravén figura, mint *A kis véreskezű* hőse vagy Cronenberg *Pókjáé*. Amélie ugyanazt az üzenetet közvetíti mint *A kis véreskezű* égi jelenése: „Minden egészen elveszett? – Nem, valahol minden megvan épségben!” Végre Bredoteau kezében a doboz; arca sírásra áll. A Bredoteau-sztori lényege a helyreállított kapcsolat a gyermeki rácsodálkozással, melynek nincs szüksége rendkívüli szenzációkra, a fásultak pótkielégüléseire.

Amélie vakot kísér át az úttesten, odaajándékozza neki tekintetét, tolmácsolva a látványvilágot: a baba kutyát néz, amely kutya sült csirkét néz. A vak imaginárius fényörvényben áll: az ajándék tekintettel látott, visszakapott elveszett világ csodája túlteljesíti a saját tekintet prózáját. Minden jócselekedet adoptál egy a tett által megcélzott emberben benne rejlő elveszett gyermeket, Amélie végül ebben az értelemben apját is adoptálja a nagy óvodában, ami a világ. Az apa eltűnt kertitörpéje polaroid üdvözlő képeket küld „világ körüli útról”.

A gadget-tárgyak megelevenedése a beleérző részvétel által modifikált mini-tragédiák kedvező fordulatát utánozza. A komédiába rejtett burleszk nem elidegenít a komédiától, hanem gyermeki szolidaritást táplál a benne rejlő melodramatikus nyomok iránt. Az elhalt szenzibilitásokat felébresztgető Amélie csodáiból prózaian minimálszürrealis neoszenzimentalizmus filmformája születik. Az átváltozások harsányan színes és komikusan szentimentális pillanatnyi idillekhez vezetnek, az *Amélie csodálatos élete* olyan idilleket rehabilitál, melyeket a *Kék bársony* a bűn és kéj kegyetlen világának keserű igazságai nevében leplez le giccses élethazugságként. Enyhíti a két álláspont szembenállását, hogy az *Amélie csodálatos élete* idilli mozzanatai csak viszanyert pillanatok, melyek nem a világot változtatják meg, csak a pillanatok inflációjának megfékezésében érnek el sikereket.

Az *Amélie csodálatos élete* a csodás fantasztikum paródiája, az önlemondó csodatevés legendárium, a jótetteknek a csoda morális introjekciójaként való bemutatása. A film hősnőjének nincs orgazmusa, de a saját nagy orgazmust a mások apró örömeire váltja. A film hősnőjének szülei elvették funkciójukat, de Amélie anyáskodni kezd a világgal, a segítség alanyaként fedezve fel a segítség tárgyaként meg nem kapott odafigyelést és gondoskodást. A televízió előtt ülő Amélie új Teréz anyának látja magát. Nekrológunk megvalósítása az élet angyalisága. Az Amélie által vizionált tévéműsor a modern szentet búcsúztatja, aki másokért élt, de maga nem élt: „Elhatározta, hogy Don Quijoteként fog küzdeni az emberi nyomorúság kíméletlen malmai ellen.” – hangzik az Amélie által elképzelt Amélie-nekrológ. Hősnőnk azt a képzelt filmet nézi a képzelt televízióban, amivé az általunk nézett Amélie-film is válnék, ha túligér. A valóságos film azonban karikatúrává fokozza, hogy megfékezze saját ideológiai kísértéseit. A szekepszis, az önironikus relativizáció injekciója biztosítja a film kulturális pozícióját, a midcult-film rangját a kor esztétikai (elő)ítéleteinek közegében.

A jótekonnykodó rajongás története többszörösen korlátozza önmagát:

1. Az igény szerénységéről tanúskodik a befolyásolás minimalizmusa. Amélie lökést ad, beindítja a defektes életet, de magukra is hagyja őket, hogy saját céljaik felé mozdulhassanak.

2. A segítség nem válik professzióvá. A segítség mint hivatás Amélie titkos hivatása, mely nem azonos a köznapival, valójában pincérnő (ahogyan az *Intim vallomásokban* sem a pszichoanalitikus, hanem az adótanácsadó „gyógyít”).

3. A film a minimalista utópiát és a professzió lélektelenségétől mentesített segítséget piaci szolgáltatásból ismét a mindennapi érintkezés természetes és elemi tényévé teszi, majd

mindennek ábrázolását midcultista szolidizációnak veti alá, féken tartva a parodisztikus játékoság és az önirónia szellemével.

4. A cselekmény végső szakaszában kibontakozik egy szerelmi történet, mely végül nem engedi, hogy a hősnő a segítség absztrakciójává halványodjék.

5. Az angyali és ördögi, hősi és szent minőségek határait relativizáló film a szentet vagy tündért Robon Hood-i beütéssel ruházza fel, egyfajta női Zorrová teszi, melynek híján a cselekmény nem jutalmazhatná erotikus módon a jótékonykodást. A jótettek örömét megélő Amélie mint üres ég alatt élő szent vagy az apró örömök anarchistája képét bonyolítja a szentkép örökségét pikánsná tevő hagyaték, a női Zorro korunkban egyébként is divatos képe. A szadista zöltségést elbizonytalanítja Amélie intrikus cselei, s közben Amélie megfogalmazza az agressziót büntető női Zorro mikropolitikáját, melynek célja: „hogy a félénkek legyen az utolsó szó”. Amélie a komikus szenttörténetben, sőt a rablóromantika örökségének bevezetése után is megőrzi gyermekkorából származó félénk, suta mivoltát, hőstettei közben is feszélyezett marad.

Párizs egyre színesebb, miközben Amélie örömeiket hint, hogy végül, a szerény, elérhető örömeik általa alapított közegében megtalálja boldogságát. A cserben hagyott gyermek és a segítő tündér történetét követi a szerelmes asszonyé. A szerelmi partnerjelöltet is a férfi gyámságtartó és vészőparipája alapján választja meg Amélie. A fiatalember a „fotoautomaták fantomja” után nyomoz. Bár kiderül, hogy az alak, akinek összetépett fényképét minden automata körül megtaláltak, nem kísértetfilmi halott, csak egy szerelő, a kamera meglódul, a világ fejreáll és a kép kifehéredik az igazság pillanatában. A horror szétfoslása jelenik meg olyan szenzációként, mint máskor betörése a cselekménybe, de az *Amélie csodálatos élete* – a férfialak révén – így is felidézi a korformáló horrorfilmek emlékét (*Hellraiser*, *A sötétség serege* stb.).

A tündérkedés ideje, a varázsvilág érája a szülők és a szerető közötti meghosszabbított út terméke. A gyermek Amélie számára álom az élet, a fiatal lány számára pedig színház a világ, amelyet ő inszenáz. Nem engedi közel a szerelmet, csábít és próbára tesz, óvatosan cserkészi be a fiatalembert, telefonon, cédulákon utasítja, jeleket kell követnie. Amélie szerelmi jelrendszere olyan üzenetekből, nyomokból és felhívásokból áll, amelyek egyúttal feladatokat adnak és akadályokat támasztanak. A férfi olyan vágytárgy üzeneteit követi, akinek nem ismeri arcát. A félénkség közegén át szólongató tétova vágy jelei, a vérmes kor nyersen testes és banálisan alkalmi kapcsolataival szemben, az igényes viszony minőségpróbáiból teremtik újjá a szerelmi regényt.

Hosszú habozás után szánja rá magát Amélie, hogy a fiú után fusson és félénk csókot nyomjon az arcára. Újját a partner ajkára illeszti, hogy ne szóljon. Nem kell semmi, ami nem autentikus, nem kell, ami automatikus, inkább a csend. Szó nélkül kell érteni egymást. Ha nincs ez az előmegértés, hiába a vita és analízis.

Amélie inkább nyugtató mint izgató csókokat ad. Olyan csókokat, amelyek kerülnek a szájat, még a végső pillanatban is új haladékokat keresnek. Nem a szex hangsúlyozódik, fontosabb az anyás elfogadás. Miután a XX. század közepén a szex megtámadta az anyaságot, végül az anyaság szelleméből kell újjászületnie a vonzó, fenntartható és elviselhető szex lehetőségének. A sérült tuskót áttelekítő anyás elfogadással a nő mintegy maga teremti meg magának az alkalmatlan alakból a leendő szeretőt. Később Amélie nyugodtan öleli a mellére bújó férfit. A szerelem a korábbi sok kis szétszórt segítséget egy nagy, koncentrált

segítségére váltja: ezzel beilleszkedik a film szerelemkoncepciója az Amélie-történet logikájába, a cselekmény egészébe.

A *Lola rennt* (*A lé meg a Lola*) című film is az élet hajnalhasadása (a Babits-i „Hajnalka”) és a kezdet tökéletessége fenoménjeként mutatja be a női hatalmat, a feminin erőt. Az órainga pallosként suhog és zuhan, láthatatlan „kaszás” pusztító eszközöként lendül. A cselekmény az idő gyomrában indul, melyben arctalan alakok nyüzsgése emésztődik. Görnyedt alakok sietnek, anonim tömeg, melyből kivillan egy-egy alak, a cselekmény szereplőinek verbuválódásaként. Az óra fenyeget és a telefon riaszt, Manni csenget, telefonja jajveszékelve hív, jelzi a rovarnyüzsgésből kiemelő katasztrófát. Lola rohanása a cselekmény alapgesztusa, mely – az ellenállás által – a katasztrófából cselekményt formál. A probléma gengszterfilmi: Manni elvesztette az alvilág pénzét. Nem a bűn, a kábítószer kereskedelem, hanem a hiba, a pénz elvesztése fenyeget katasztrófával. A világ tolerálja a bűnt, de megtorolja a hibát. A bűnt élelmességgként, a hibát bűnként számítják be. A bűn alkalmassági vizsgálat, érvényesülési feltétel, a hiba azonban, a bűn hibájaként, a vétség elvétéseként, a bűn mesterének rangját nem érdemlő, meghíusult személyiség jellemzőjeként, a fuser stigmájaként azt jelenti, hogy végünk. „Nem voltál ott, és én mindent elrontottam!” – siránkozik Manni. A férfi az álmodozók utóda az élelmes bűnvilágban: az erényből nem maradt más, csak a hit nélküli bűn szórakozott emnyedtsége. „Mindig mondtam, hogy egyszer történik majd valami, amit te sem tudsz megoldani, és nemcsak amikor meghalsz, hanem sokkal hamarabb!” Ezer márkát kell előteremteni húsz perc alatt. A fiatalember gyámoltalan infantilizmusa Lolára hárítja a feladatot.

Manni és Lola viszonya előbb a kisfiú és a nagylány, utóbb anya és gyermek szerepét idézi, de a különböző viszonylatokban felhalmozott jegyeket Lola végül a szerelmes asszony szerepébe integrálja. Manni azt követeli Lolától, hogy legyőzze a társadalmat és az időt, a körülményeket és a kort, s nemcsak Manni tehetetlenségét, hanem még saját gyengeségeit is, sőt ne csak gyengeségeit győzze le, erőit is túlteljesítse. Lolát Manni tehetetlensége készíti, hogy akcióba lépjen, közelíteni egymáshoz Manni mindenható Lola-képét és a valódi Lolát. Manni a Lola-képre alapítja életét, ezért Lola kénytelen megvalósítani a képtelen képet. Lola botcsinálta mindenhatósága nem az önimádat tévképzete, ellenkezőleg, a férfi imádatából fakad. „Te vagy a legjobb!” Az élet egy óvoda, mely nem ismer életfeladatot és perspektívát, sőt bölcsőde, mely a pillanat emlőjén él, s Lola az anya és az óvónő szerepét is vállalja, nagyot játszó kicsiként, tanácstalanul, de elszántan. Minden más szereplő magáért fut, míg Lola másért. Lola a szeretőjének is anyja, míg az „igazi” anya gyermekének sem tud anyja lenni. Az anyaszerep ezúttal nem a szeretői szerep konkurense, hanem a szeretői az anyaszerep előlegezése. Lola egy történet nélküli mert elbeszélhetetlenül aljas nemzedék és egy szóra sem érdemes világ örököse, új, leendő világ teremtésével megbízott lélek, s az új nemzedék feladata, hogy a film elején látott arctalan nyüzsgésbe visszahozza a cselekményt.

Bukott világ: családi, baráti, védő és tanító viszonyok nincsenek, Manni mindent Lolától vár, Lola pedig csak magától várhatja, amit Manni tőle szeretne megkapni. Míg a menedzser az életfeltételeket vonja meg a nem elég kezes alárendeltekéntől, a gengszter az életet magát. A gengszter szigorúbb vagy őszintébb menedzser. Ez a kietlen és kíméletlen külvilág törvénye, mellyel szemben a szerelmespár képviseli a minimalista összetartozást. A minimalista maximalizmus lényege a hit, hogy két ember viszonyában még lehetséges mindent várni egymástól és mindent adni egymásnak. Innen fakadnak Lola és Manni korszerűtlen elmélkedései a szerelemről a film epizódjait tagoló ágyjelenetekben.

Franka Potente tempós rohanása viszi a filmet, széles tereken vág át a lány, magasvasút alatt rohan, elhanyagolt óváros rejtőzködő útjain, olyan terekben, melyeket elhasznált az élet és magára hagy az elfoglaltság. Lángoló vörös haj izzítja át a közelképeket. Felülnézetben a nő csak vörös folt, oldalnézetben pedig fölötte táncol vörös aurája.

Franka Potente futása, mint fizikai teljesítmény, a tett momentumát erősíti a színjátékos összetevővel szemben. A futást nem mímelik, a futó színész nem játssza, hogy fut, a futó színész futásában versenyt fut játék és valóság, s minél jobban fut, annál inkább utoléri a valóság a játékot. A futó színész teljesen odaadja a maga valóságát az akciónak, az akció csúcstra viszi és egy csúcson tárja elének őt, a futás akciójában van valami pornográf. Szép, de nem andalítóan, hanem drámaian szép a tömör test odaadó rohanása. Az ember visszaveszi a gépektől, a melodramatikus románc visszanyeri a bárgyú autós üldözések által égő és robbanó roncssteppé tett világot, új lelki honfoglalás a futás, az emberi, természeti, testi és személyi értékek lázadása a *Lola rennt*: sok rohanó filmet láthattunk már, az amerikai kalandfilmben is az életért rohannak, de még nem sikerült ilyen erkölcsivé és lelkivé konkretizálni a rohanást, eddig a bensőségességig még a *Cimarron* sem jutott el.

A némafilm idején a gyorsmontázs ült rá a mozgásra, a rendezői ideológia ideogrammaivá önállósított képek – pl. Eisenstein képvilágában – nem adtak helyet a mozgó világnak, a film mozgása ellentétbe került a világ mozgásával. A hatvanas évektől az intenzív mozgásban lendült kamera nem felszabadította, hanem elnyomta a világ mozgását, a mozgó világot körültáncoló kamera bekerítette és korlátozta a mozgást. A világ mozgásának beírásával szemben fölénybe került a kamera (és ezzel a rendezői szubjektivitás) mozgásának kiírása. Ez az egyik kérdés: a film rohanjon vagy a szereplők? De van egy másik kérdés is. A világ rohanjon vagy az ember? Az óra nyitóképét követően a rohanó világot látjuk, melynek rohanásában az ember eltűnik, egy-egy pillanatra merül fel, hogy elsodorják és újra elnyelje a szürke áradat. A cselekmény akkor indul, amikor Franka Potente futni kezd, és a világ rohanása nem nyomja el többé az emberét. Franka Potente az az ember a filmben, akinek rohanása versenyre hívja ki a rohanó világot. A kamerától visszavette a mozgást az élet, a rendezőtől a színész, az élettől az ember. A kamera olyan függésbe kerül Franka Potentétől, mint Manni Lolától.

Baljósan kacér, gúnyorosan rosszkedvű és talányosan agresszív női hang látja el melódiával, lelkesíti át a ritmikusan rohanó filmzenét. A létharc lendületét, a sportszerű rohanást a mindezt felülről figyelő nőlélek iróniája gúnyolja. Nemcsak a zene monoton rohanását kerülgeti az ének hangja, két hang is kerülgeti egymást, egy segítségért sipítózó, animációs filmek állatka figurái ajkáról szalasztott hang követelőzése váltakozik az életismerettel és ítélettel teljes nőhanggal. Az akcióba induló, lépcsőn lerohanó Lola képét a televízióban látható animációs film képei váltják, de a játékfilmbeli mesefilm a játékfilmet utánozva emlékezteti a nézőt a szuperhős képregények és animációs filmek örökségére. A rohanó Lola, amíg csak rohan, teljesen azonos Franka Potentével, de ezt az azonosságot a rohanó rajzfilmhőssel vont párhuzam bekebelezi a mozi játszmaiba: egyszerre kerülük ki a valóságos illetve rajzolt vérbet, egyszerre vágódnak hasra stb.

Lola tudatának vetítővásznán pillanatképek peregnek. Képeket faggat: kihez rohanjak? Míg az első pillanatkép-sor a személyeket pergette le, akikkel Lola kapcsolatra léphet, a továbbiak a partnerek későbbi életútját villantják fel. A *Lola rennt* háromszor meséli el a történetet, s a partnerek jövője mindegyikben más, mintha a partnerek sorsának alakulása

a találkozások máskéntjeinek eredményeként variálódnék. Minden lehetőség aktualizálása nemcsak az én számára hoz magával más világot, hanem az egész világ számára.

Megszerezni a pénzt és odaérni vele a telefonfülkéhez húsz perc alatt: ez Lola feladata. Arcokat lapoz. Az apa képe az elsőként kínalkozó arc, a segítség elvileg legvalószínűbb lehetősége, s míg Lola már rohan, az apa képe fejét csóválva int nemet, előlegezve a vég-eredményt. Az apa bankár, a pénz természete szerint oda megy, ahol már sok van belőle, a személyi társulásokat elévültté tette a személytelen társulás hatalma, a bankár sokkal inkább azonosul a pénz parancsával, mint lánya kérésével. A pénz racionális, a lány irracionális. A pénznek mindig igaza van: létével igazolja a kalkulációk helyességét. Ahol a pénz, ott az igazság: igazolt a számítások helyessége. Ezért: akinek nincs pénze, annak nincs értéke. Mindenki annyit ér, amennyi pénze van. A pénz megszólításának nem alkalmas módja a kérelem, könyörgés vagy ima, a pénz nem ajándék, elveszik és nem ajándékozzák. A pénz-viszony inflálja az egyéb viszonyokat. A régi polgári komédiákban és krimikben a pénz csak az örökösödési konfliktusokban támadja meg a családi kötelekeket, a *Lola rennt* idején már összenőni sem engedi őket. Minden ember kattogó számológép, bevételek és kiadások számolásával elfoglalva, nyereséget követelve, felszámolva a „gazdaságtalan” viszonyokat. Az, amire Lola hivatkozik, apa és lánya – gazdaságon kívüli, testi és lelki – viszonya nem pénz-viszony: a menedzser számára nem bír értelemmel és jelentőséggel. Kidobhatja lányát a bankból: kegyetlensége az érzelmek csödeljárása. Hősnőnk az első menetben a családi és vérségi kapcsolatokban bíz, az apa azonban csak egy pénzkereső-gép, s az anya egy fogyasztógép. Az alkoholista kábulatokban lebegő szétesett anyával szemben az apa racionálisan ítél, de a racionális ítélet előítéletnek mutatkozik, az apa számára Lola beszámíthatatlan, ha azt hiszi hogy van ilyen: százezer márka egy apától lánya bajba jutott szeretője számára. Az anyai hedonizmus és az apai racionalitás kettős magánya, az előző nemzedék emberies kapcsolatokra alkalmatlan izolált emberatomjai nem hagytak Lolára igazi családot. Lola dühödten figyelmezteti a szeretőjével bajlódó bankárt: „Az apám vagy, te hülye!” Erre az is kipakol: „Nem vagyok! Kakukktójás vagy. Na most már ezt is tudod!”

Az apa által elutasított Lola csatlakozik Manni kétségbeesett tettehez, betársul a javíthatatlanul dilettáns Manni kasszarabló rajtaütési vállalkozásába. A kasszarablás alatt peregeve koppanó zene az akció végén vált: míg hosszú lépésekkel fut a pár, élvetegen rajongó szerelmi sláger kíséri a rendőrcsapdába és a halálba. A *Bonnie és Clyde* emlékeit felelevenítve izleljük meg a populáris kultúra rablóromantikáját, a vulgáris fantázia anarchizmusát. A közös akciót ünnepli az üldözö-menekülő zene gépiességét lebegő hangulatra váltó tágas és kacér dallam, s a szomorúan mámoros hangulat olyan csúcsra kíséri, melynek ára a szakadék.

A rendőrség bűnözőkként keríti be a szeretőket, a kamera hősként járja őket körül. A meglőtt Lola tántorog, térdre hull, végül elterül az aszfalton. A halálos aszfaltjelenetet követően azonban ágyjelenetben látjuk viszont Franka Potentét. A szerelem ellenvilága az örökös a régiek másvilágának. Ha Lola halt meg kinn az utcán, akkor most Lola kérdez benn az ágyban. Szeretsz engem? Biztos vagy benne? Vagy akárki más is lehetnék? És mi lett volna, ha soha nem találkozunk? A kétely kérdéseit halljuk. Manni nem érti a vívódó Lolát, türelmetlen szórakozottsággal felelget. Azt állítja, hogy szeret, Lola azonban még mindig kételkedik. Azt már tudja, hogy meghalna Manniért, de azt nem tudja, hogy Manni is meghalna-e érte? Sem a kapcsolat súlya, sem szükségszerűsége nem világos. „És mi lett volna, ha soha sem találkozunk?” Manni megijed: „Lelépsz?” Az ágyjelenet szerelmi szakításnak

tünteti fel, ami az aszfalton a halál formáját ölti. Az aszfalton az iménti kérdés megfelelője: „Meghalsz?” Az ágyban feltett kérdésre Lola az aszfalton felel: „Nem!” A véresen lehanyatlott Lola nemet mond a játszóra és újrakezdi a játékot. Ismét repül a telefonkagyló, melyet a lány az első epizód elején elhajított, és indul a rohanás. Lola és Manni kérdéseire a válasz Lola fokozott szenvedélye és aktivitása, melyet az új menetben produkál. A második változatban tovább megy, kevésbé tétovázik, kevesebb sanszot az ellenfélnek: az apának, az előző generáció képviselte idegenségnek, a hüvös, laza és számító viszonyoknak.

Az anya részegen fecseg, akárcsak az előbb. Az anya mintha nem is volna, az apa pedig ugyanolyan kegyetlen és fagyos. Az apa mint bankár a világból présel ki milliókat, a lány az apából szeretne kipréselni százezret. Közben egy másik prérrel kell konkurálnia, az apa szeretőjével.

Az első játszma vége az apaszerep csődje, az atyai jóság megtagadása, a második játszmaé a lányi engedelmesség és a kötelező tisztelet elleni lázadás. Az első a cserben hagyott, kidobott lány, a második a kirabolt apa története. Két oldalról tárják fel az epizódok az apa-lány viszonyt és a két történet viszonya dialogikus: ha te úgy, akkor én is úgy! Lola kibiztosítja a fegyvert, melyet az előző lehetséges élet *Bonny és Clyde* jelenetében tanult meg használni, apjára lő, túszként terrorizálja, most neki nem jelent többet az apa fogalma, ahogy az imént az apának nem jelentett semmit a lányé. Az első két epizód a nemzedékek közötti dupla szakítás kifejezője.

Manni csak kasszarabló volt, Lola bankrabló. „Már megint mi lelt?” – kérdi Lolát az előző epizódból ismert öregasszony a sikeres bankrablás után, mintha a történet két alternatív változata az időbeli egymásutánosság viszonyában volna. Ezzel az a metajáték folytatódik, melyben az apa már akkor nemet intett, amikor Lola még csak elindult felé. Az apa is és a néni is a rendszer és nem a folyamat keretében reagálnak. Az apa mint a jelkészlet eleme jelzi, hogy olyan készletelem, melytől a történet során Lola nem fog pénzt kapni, és ezt akkor teszi, amikor mint az elbeszélő folyamat eleme még nem tudja, hogy Lola pénzt akar tőle. A rendszerből ágáló apa a folyamatbeli jövőre reagál, a rendszerből ágáló öregasszony pedig olyan múltra hivatkozik, amely csak a szövegfolyamban, a lepergő film képeinek egymásutánjában múlt, az elbeszélt időben nem. Az öreghölgy visszahelelyezi a folyamatbeliségbe a rendszerbeli alternatívát. A továbbiakban is előfordul, hogy a szereplők nem a fiktív világban, hanem a fiktív világra reagálnak, nem a képzeletszerű játszma, hanem egy intellektuális metajátzsma tényezőiként lépnek elénk. Nem elég, hogy a szöveg több egyenrangú változatra bomlik, ezek egyúttal alternatív viszonyra lépnek, s ráadásul reagálni kezdenek egymásra. Az apai jelzés kiszólás a cselekményből: nem a képzelt apa reagálása a képzelt lányra, nem a filmmese aktusa, hanem ebben a pillanatban az elbeszélői apakoncepció jelzi határait a néző számára. Az öregasszony reagálása ezzel szemben azt jelzi, hogy a cselekvés útjára vitt lehetőségeket kísérik és őrzik a képzeletben őrzött lehetőségek. Lehetséges életek minősítik egymást.

Az erőszak, mely a kétségbeesés műve, jogos, de nem segít. A jogos jogtalanság paradoxája hősies, de eredménytelen. A film ismét egy *Bonnie és Clyde* típusú gengszterpár az előbbihez képest fordított szereposztású variánsa felé indul el. Előbb a tragikus románci szerelmi halál, utóbb a bankrablás motívuma a hangsúlyosabb. Az előbb Manni volt a rabló, most Lola az. Az első változatban Lola nem tudja megszerezni a pénzt és belehal; a második változatban Lola sikerrel intézkedik, de a tehetetlen, örökké ügyetlenkedő, semmire se jó

Manni elpusztul. Manni semmit sem adott hozzá a sikerhez, egy niemand, értelmetlenül és véletlenszerűen kell meghalnia, ahogy élt, elüti az első epizódból már ismert mentőautó, amikor a megoldással befutó Lola felé lép. A két vátozat ellentett módon végződik, de mindkét változatban a „rabló” marad életben és az „ártatlan” pusztul el. Az első változatban Manni földob egy vörös műanyag zacskót, a másodikban Lola leejt egy zöldet. Mindkét rész végén leterített, meglőtt illetve kivaszt alakot látunk az aszfalton. Előbb Manni hajolt Lola fölé, most Lola Manni fölé. Az első két rész viszonyát jellemző megfordítás dupla: a Lola-apa és Lola-Manni történet is fordított módon alakul. A megfordítás azonban azonos eredményhez vezet, nem szakad ki a tragikus gengerszterrománc vonzásköréből.

Az ágyjelenet egyik történetváltozatban sem helyezhető el, az utóbbiak azonban értelmezhetők az ágyjelenet keretében, mintha a lehetséges életek kifejezései lennének, melyek együtt alusznak az ágyban a szeretőkkel, vagy ha úgy tetszik úgy ölelkeznek, mint a szeretők. Az egész film tekinthető úgy, mintha az ágyban zajlana, ahol két ember faggatja a szerelmet, egymást, mit meg nem tennének egymásért, meddig volnának hajlandók elmenni, mire képes a szerelem és mennyit ér? Miután a második változatban nem Lola, hanem Manni volt a halott, most Mannié a tét, ő fantáziál az ágyban. Előbb Lola, utóbb Manni kételyei kapnak hangot. „Lola, mit tennél, ha meghalnék?” – kérdi. „Nem engedném, hogy meghalj.” – feleli Lola. Az első részben Lola kételkedik a szerelem megbízhatóságában, a másodikban Manni a szerelemnek nemcsak megbízhatóságában, hanem mindenhatóságában is. „Elfelejténél...” – véli Manni. Kétségtelenül szomorkodna a lány, de aztán ráébredne, milyen erős, végül felbukkanna egy „kedves, megértő fickó”, a világ pedig az életbe visszatérő Lolának tapsolna. Manni karikírozva idézi a szappanoperai vígasztalódástörténeteket: az élet megy tovább.

Manni kételye erősíti Lola magabízó voluntarizmusát, a determinációk egyeduralmát el nem fogadó ellenszegülés lázadását. Lola nekilódul, újra fut, hogy ne kelljen megelégednünk a gyász és újrakezdés alkujával, a felcserélhetőségbe belenyugvó szappanoperai giccstörténetek optimizmusba rejtett rezignációjának elfogadásával. Lola ismét nemet mond a rossz végre: akár ő a halott, akár Manni, Lola új játszmát kezd. A játszma újrakezdése a régimódi hitbuzgalmi eposzok (pl. a *Ben Hur*) regenerációs szimbolikájának transzformációjaként öltözik „korszerű” külsőségekbe. A feltámadási szimbolika vallási öröksége a szerelmi epika hagyományainak és a tömegfilm ebből leszűrt műfajkinálatának keretében elevenedik meg. A feltámadás a szerelmi problémákra adott válasz függvénye. Az életbe való visszatérés a szerető felcserélhetetlenségének, a vissza nem térés pedig felcserélhetőségének függvénye.

Lola második lázadásának eredménye a cselekmény harmadik változata. Az apa mindhárom változatban a szeretővel, az általa tervezett új élettel vívódik, amely nem kevésbé visszás, mint az az élet, amelyből szeretne kiszállni. A harmadik epizódban Lola lekésik az apával való találkozásról, mire a bankba ér, az apa eltávozott, ezáltal azonban Lola, a zavaros családi problémákat elkerülve, időt nyer, más megoldást kereshet.

Lola tehát késve perdül a bank elé. „Végre itt vagy drágám!” – mondja a biztonsági őr. Ez újabb áthallás egy másik életből, az előző történetekből, melyekben Lola időben érkezett. Két előző lehetséges világra, nem előző életekre, de előbb elbeszélte világokra emlékeznek az utóbb elbeszélte világban. A nyelv formalizmusa pótolja, amit a hit szubsztancializmusa már nem nyújt, az „előző életekre” való emlékezést. De a vallás nemcsak „előző életekre” emlékezik, eljövendő életet is ígér. Ezt is esztétizálja a *Lola rennt* kompozíciója. A másvilágok

emlékeit kísérik a jövő emlékei: az epizód végén a vak nő megragadja és tartóztatja Mannit, aki így találkozik a kukázó hajléktalannal, akinél ott a pénze a műanyag zsákban. „Várj!” – Mannit figyelmezteti a vak (= mélyebbre látó) asszony, hogy várja ki, ne hagyja ki a sanszot. A film sem elégszik meg Lola életerejének bemutatásával, kivárja a pillanatot, amíg Manni is méltónak bizonyul a közös életre, ő is hozzátesz valamit a megoldáshoz.

Lola, lekésve az apát, a régi mesékbeli segítőt, aki a modern mesében már semmire sem jó, tanácstalanul megy neki a városnak. Egzotikus zene szólal, mint a *Lány a hídon* című filmben, s akárcsak ott, itt is megjelenik a kaszinó. A *Lány a hídon* hősnője a hídról ugrik a mélybe, a *Lola rennt* hősnője autó elé ugrik: a halál birodalmának szökevényeként tér vissza mindkettő. A szerencse, mely várja őket, mindkét esetben a halál birodalma követének, nagy kockázatokat vállaló nőnek a szerencséje. A játékkaszinó jelenet, melynek őse a *Casablancában* látható, a Kertész filmben kegyes csalásra szorult a kedvező kimenetel érdekében, míg a másik két film, a *Lány a hídon* illetve a *Lola rennt* esetében a szerencsés kezű nők „csodatételeire” épít. Mindkét utóbbi filmben a férfi hite (szerelemhite, nőhite) sugallja a szerencsés tetteket és kényszeríti „elkövetésükre” a nőt.

A film szerelmi története a háromszor ismételt reménytelen rohanás kerete, melyben dupla esélye van a halálnak, szimpla az életnek. Az erőbevetés nem elég, szükség van a szerencsére is, de a világ tele van véletlennel és alkalommal. A „rossz vég” két változata a valószínű, míg a „jó vég” a valószínűtlen. A két valószínű megoldás után mégis a „meseszerű” megoldás győz. Az első változatban Lola nem tudja megakadályozni a fiatal-ember büntetést, a másodikban maga teszi meg, amit az előbb meg akart akadályozni, végül a harmadik verzióban sikerül valami mást elérni, mint az, amit előbb hol megakadályozni szeretett volna, hol megvalósított.

Alkalom és szerencse mellett a megoldás harmadik kulcsa a rejtett képesség, a személyiség és az emberlét olyan tartaléka, amely önmaga számára is titok. Előbb a Mannival, utóbb az apával való beszélgetés során sikolt fel Lola. A sikolyról, melytől addig csak üvegpoharak pattantak szét, a kaszinójelenetben kiderül, hogy kormányozni képes a rulettgolyót. Lola nem állhat le, amíg nincs meg a százezer, s ezért fel kell fedeznie titkos hatalmát. A katasztrófa trágyázza a csoda minden emberben benne rejlő magvát, mely az elkényelmesedett társadalmakban végül nem csírázik ki, sőt el is pusztul. A rulettgolyó megáll a huszason, az emberek pedig fáradtan és kiürülten merednek a csodára, majd elfordulnak tőle, hogy fellélegezve folytathassák a banális életet. A sikoly alatt védekezően magukba fordultak, így van egy pillanat, mely teljesen Loláé, aki a csoda által is kifosztja a „bankot”, de másként, nem úgy, mint az apa bankját. Embert és világot kényszerítő névtelen erőt mobilizál, mely olyan csúcspontra viszi a cselekményt, ami egy szexuális csúcspontra is emlékeztet. A csoda itt a lét orgazmusa, Lola nagy sikolya minden kellőképpen nagy erőfeszítés és igazában intenzív lét kéjbe való átcsapását is jelzi.

Az egyetemes rezonancia által a szerencse szerencsét nemz, és most végre Manni is rohan, visszaszerzi az elveszett pénzt. Vagy a pénz kettőződik, vagy a pár feleződik, mert egyikük, ha nincs pénz, az életével fizet. Az asszonyi áldozatra épülő tragikus románc végül, a *Bonny és Clyde* típusú gengszlerrománc közvetítésével, komikus románcban oldódik. A *Lola rennt*, mely a lehetőségek kihasználásáról szól, nemcsak a szereplők lehetőségeit, a filmi elbeszélés lehetőségeit, a műfaji lehetőségeket is halmozza, kiterítve és rendszerezve szemléli.

A film elején a biztonsági őr feldob egy labdát, mellyel három részes meccsként indítja a cselekményt. „A labda kerek, a játék kilencven percig tart.” A film a játszmakarakter kinyilvánításával indul. A játszma újramezhető, a vesztes revansot adhat, a vereség új játzmával jóvátehető. A vesztes tanulhat a korábbi játszmákból vagy egyszerűen kíváhatja a szerencsét, addig ismételve a játszmákat, amíg nyer. Az újramezés lehetősége a rossz véget is az élvezet részévé teszi.

A számítógépes játékok által kínált alternatív lehetőségek a recepciót a produktív részvétel által igyekeznek élnéltíteni. A modern szórakoztató elektronika játékosként integrálja az elbeszélésbe a befogadót, közlő és befogadó különbségének leépítésével kezdi össze-zavarni játék és valóság határait, melyek hosszú távú leépítése a fogyasztói társadalom új szakasza és az embereket a virtuális valósággal kielégítő jövőndő kultúra célja. Az új játékkultúra céljai gazdaságiak és politikaiak, de akárcsak a betegség nyereségének, ennek is lehet szekundér – intellektuális – haszna. Az alternatív megoldások terében ingázó befogadó nem a sorsokkal, hanem a sorsvariánsokat megalapozó „isteni tervvel” azonosul. Az idő térképe elválik agyában a lét térképétől.

A *Lola rennt* háromszor előadott cselekménye egy számítógépes játék alternatíva tárát utánozza, s a paradigmát szintagmatizálva sorra elmeséli a lehetséges megoldásokat. Mindezt olyan kor embere kívánja, akinek döntő igénye az életjátszma újramezhetősége. Nincs sors, csak a múltat és jövőt egyaránt megváltoztató katasztrófák, melyek arra készítetik az embert, hogy nulláról kezdjen. A múlt általi determinálatlanság és a jövő céltalansága egyben az öndetermináció hiányával jár, a személyiség sem meghatározó életprogram. Az önmagához való hűséggel szakító új öröm az én bilincseiből, az identitás kötelezettségeiből, a szelf koherenciájával járó felelősségtől való szabadulás élvezete. A hagyományos elbeszélések világképe kumulatív, melyet a játék világképe lebont. A mai ember az elbeszélés szellemét igazítja a játékéhoz, míg a régi fordítva tette. Mindez a kultúra és személyiség általános infantilizálódását fejezi ki. A gyermek az anya által kontrollált világban él, melyben még sok minden reverzibilis. Ha a mese rossz véget ér és a gyermek sírva fakad, az anya gyorsan kitalál egy alternatív happy endet. S a reverzibilitás nemcsak képzeletbeli: a gyermekbetegségekből, az öregség betegségeivel szemben, van gyógyulás. A nevelés a spontán kisiklások, a kedvezőtlenül alakuló lelki folyamatok megfordítása. Az elhibázott élet a valóságban is néhányszor újramezhető.

Az egzisztencialista generáció szabadságvágya számára a múlt az élet alvilága, a sötét és zavaros komplexusok bugyra. Az ember szeretné mindezt lerázni, és csak szabad belátása, tudatos, vállalt vágyai szellemében cselekedni. A posztmodern világ nem az, amire a konvencionális polgárvilág által nyomasztott intellektuelek vágytak: az ösztönsors hatalmát, mely a polgári neurózisok újratermelését szolgálta, ma a körülmények hatalma, a minden korábrinál hatékonyabb és kártékonyabb jellegű gazdasági alávetési eszközök által kikényszerített alkalmazkodás fegyelme pótolja. A *Lola rennt* hősei azt a játszmát keresik, amelyben reprodukálhatják viszonyukat, de nem mint tetszőleges viszonyt, hanem mint választott sorsukat. Húsz perc az élet, és háromszor kell befutni a húsz perctet, a kiáltás össikolyától a halálíg vagy megmentésig. Lola rohan, de nem akárhova, s nem hogy bőrét mentse, a veszélyek elébe rohan, hűségesen a célhoz. A perverz önbonyolítás cifrázására építő posztmodern intellektualizmus labirintusában rohan, de azért, hogy kijusson belőle. Lola számára nem megkönyebbülés, hogy minden újramezhető és ezért elfeledhető, s az

életnek nem kell hűnek lennie saját történetéhez, csak az aktuális létfeltételekhez. Manni egy pillanatra megrémül, mintha azt hinné, hogy egy konvencionális posztmodern filmben mozognak, és csak ennyi az egész: „Lelépsz?” Lola azonban nem a körülmények kínálta új játszamába kezd, hanem a régi játszámát kezdi újra. Ez a körkörös idő, az Örök Anyák ideje. Lola minden kisiklás után megtér az eredeti választáshoz, tagadja a búcsúzást, valójában a tragikus hősnők rokona, mert míg az ügyes ember egyszerűen túllépi a jóvátehetetlent, Lola tagadja azt és ellenszegül neki. A visszatérés a kezdőponthoz ebben a formában a nem engedés és nem alkuvás kifejezője. Ezért kell, amit így Lola hatékonyságban és alkalmazkodó képességben veszít, erőbevetéssel és rizikóvállalással pótolnia.

Lola lehetséges világok során fut végig, hogy való világot keressen. A fantázia lehetőségeket lapoz, hogy a jobbikat valósíthassa meg a cselekvés. Lola tehát úgy szalad, mint a fantázia. Minél jobban igyekszik az ember, annál nagyobb a sansza kiválaszthatni a rossz világok legjobbját. Minden megpróbált lehetőség új változata a világnak, nemcsak Lola világának. A gyermekkocsis nő, akivel Lola elsőként találkozik, az első történetben véres, tragikus véget ér, a másodikban megüti a főnyereményt, a harmadikban megtér, majd maga is hittérítőként bukkan fel. A biciklista az első történetben szerelmi, a másodikban dilerkarriert fut be. Ők azonban nem rohannak, nem kényszerítik a sorsot, ezért sorsuk véletlen, nem függ reagálásaiktól, melyeket ezért tét nélküli egyhangúság jellemez. A gyermekkocsis nő egyformán barátságtalan és agresszív mindkét esetben, akár szerencsétlen, akár szerencsés. A többiekén átgázol történetük, Lola szerzője életének.

A valóságban előbb hagyjuk abba a játszámát, előre látva a rossz véget, s nem a tragikus vég után kezdjük újra. Az, amit a *Lola rennt* előad, valójában a fantáziában játszódik. A fantázia az a hely, ahol mindent előre lefuttatunk, mindent végig kell futtatnunk, s szembenézni a végeredménnyel. A fantáziában előrelátott jóvátehetetlen, a fantáziában kipróbált rossz út valóságos elvetése által, jóvátehető. Lola első útja nem más, mint annak végiggondolása, vajon számíthat-e apjára? Második útja megfelel egy másik gondolatsornak: érdemes-e erőszakoskodni az apával? A harmadik út előfeltevése: csak magára számíthat, tehát meg kell találni saját rejtett és szunnyadó lehetőségeit.

Mi az értelme három vázlatos történetet adni elő egy kidolgozottabb helyett? Mi az értelme egy történetet három változatban elmesélni? Egy film miért nem egy, hanem három film? A variánsok lehetnek olyan alternatív lehetőségek, melyek egyazon szükségszerűséghez vezetnek, vagy olyanok, melyek eltérő eredményeikkel nyilvánítják ki az ember szabadságát. Az utóbbi nemcsak a modern elszemélytelenedés és motiválatlanság elleni lázadás. Lola esetében az öninstrumentalizáció a posztmodern nárcizmus emyedsége, az undortól már alig megkülönböztethető élvezet és az önútálattól már nem különböző önimádat elleni lázadás.

A *Lola rennt* a potencialitás problémájára épül. A valóságot lehetőségek kísérik, mindenkit kíséri mindaz, ami lehetne. Az élethelyzeteket részben olyan lehetőségek kísérik, melyek az én lehetőségei, részben olyanok, amelyek csak más számára nyílnának meg. A lehetőség is olyan, mint a szerető, ha csábít, sem mindenkinek adja magát. Feltételeket támaszt: a többet nyújtó számára több lehetőség nyílik, az újat nyújtó számára új lehetőség. Nemcsak az vagyok, amit választok, realizálok, esetleg kényszerből vagy közönyből valósítok meg, hanem mindaz, amit realizálhatnék: hozzáférhető világaim összessége. A lehetőségek azonban nemcsak gazdagok, egyben hierarchizáltak is. Az ember többet vagy kevesebbet érhet el, s a számára idegen, külsődleges és alkalmi sikerkritériumok szerinti helytállás esetén is

alapjában elhibázhatja életét. Életének vannak tudatos céljai, melyek gyakran ráerőszakoltak, de van tudattalan célja is (sorsa, rendeltetése), s ennek beteljesítése vagy elhibázása az igazi probléma. A tudattalan cél akár a kudarc is lehet, ha környezete olyan bálványokat imád, amelyek értéktartalmának autenticitását az egyén nem éli át. Így a környezet értékrendje szerint megghiúsulásnak fog mutatkozni az autenticitás lázadása.

Az én életcél követ, amely szenvedélyé teszi életét. Ha a célkövetés akadályokba ütközik, a válságok kitérőket, megkerülhetetlen akadályok esetében pedig célmódosító döntést eredményeznek: letérést a pályáról. A polgári regényben a szubjektum lázadozik a valóság kíméletlensége ellen, de végül feladja céljait, szakít a rajongás idejének eszményeivel. Álom és valóság, képzelet és valóság, ideál és realitás, lehetőségteljeség és lehetőségedeficités élet, önmegvalósítás és önfeladás alternatívái mind benne rejlenek érzékeny lázadó és megalkuvó nyárspolgár alternatívájában, melyet a polgári rezignáció az ifjú és a felnőtt átmenetével azonosít. Ezúttal is paradigma szintagmatizálódik: jobb és rosszabb lehetőségek paradigmáiból válnak élettörténetek, mint egyre aljasabb vagy egyre szomorúbb lehetőségek szintagmatikus struktúrái. Az idő maga a lecsúszás az értékek terében. A polgári életbe való beavatás a dezillúzió próbatétele, nem az erő, a bátorság próbája.

Az, hogy élettörténetünk regény-e vagy herterogén epizódok halmaza, attól függ, hogy az eredeti cél (tendencia, program, hajlam) és a leszármazott, módosított célrendszer kapcsolatban marad-e egymással, vagy törés, akár a törések sora van köztük. A *Lola rennt* alapja egy eredeti vízióhoz, az ágyban megfogalmazott szerelemkoncepcióhoz való ragaszkodás. Amikor a történet jó véget ér és Lola látja a Rennie (a gengszter) előtt hajbókoló Manni megalázó gesztusait, kritikus fintor jelenik meg a lány arcán. A csalódás mozzanata azonban ezúttal nem táplálja a rezignatív megoldás tradícióját. A fintor nem jelenti, hogy Lola nem fogja kézen Mannit és nem rángatja egy meghittebb perc vagy rokonszenvesebb Manni lehetősége felé. A *Lola rennt* lehetséges világai tradicionális hierarchiát alkotnak és nem posztmodern labirintust, a hierarchiában pedig mindig van jobb lehetőség.

6. ANYAGYILKOSSÁG – SZEMINÁRIUM

(József Attila és Federico Fellini)

6.1. Az anya emléke

Babits Anyám nevére című költeményéből következik az alábbi idézet:

Hajnalka volt az édesanyám:
Kedélybeteg árva nő ma;
Mióta meghalt édesapám,
házunk oly szomorú, néma:
Mióta meghalt édesapám,
házunk oly hallgatag, árva:
Gyermekkoromba' – szegény fiú:
e házba valék bezárva.

Novemberben születtem én,
Hajnalka volt az anyám:
Ah, annyi gondja volt, szegény,
hogyan gondolt volna reám?
Hogyan gondolt volna fiára,
Ki titkon búra hajolt?
(Hajnalka volt az anyja, de ő
November gyermeke volt.)

(Babits Összes versei. Bp. 1942. 10.p.). Most nem két alternatív nőtípussal foglalkozunk, mint a szexuálesztétikában, nem a szűz és besta alternatívájával, melyeket leginkább a film noir szeretett szembeállítani egymással, hanem a női sors egymást követő szakaszaival, a „stádiumokkal” a női élet útján. Az iménti Babits-idézet lényege, akárcsak a következő Kosztolányi versé, a halott, elveszett, eltemetett leány gyászolása az anyában. Nézzük Kosztolányit A szegény kisgyermek panaszai anyaképét:

Szegény anyám csak egy dalt zongorázik.

Egy árva dalt. Az veregeti folyton
és megbicsaklik elefántcsont ujjá
A fekete-fehér elefántcsonton.
És elfelejti, próbálgatja egyre
és szállni vágy, mint vérző sas a hegyre,
mert szállni tudna, szállni és röpködni,
de visszahúzza újra ezer emlék.

Ezt zongorázta kisleány-korában
s mikor apuskával egymást szerették.
Ezt próbálgatta, amikor születtem
és megtanulta, elfeledte csendben.
Jaj, mennyi vágy van benne, hosszú évek.
Egy szürke dalban egy szent, szürke élet.
Hogy össze nem rogy a szobánk alatta,
hogy össze nem rogy menten, aki hallja.
E dalban az ő ifjúsága halt el
s a semmiségbe hervadt vissza, mint ő.
Kopog-kopog a rossz vidéki valcer
és fáj és mély, mint egy Chopin-keringő.

(Kosztolányi Dezső összegyűjtött versei. Bp. 1943. 52.p.).

Előbb (a *Zazie a metróban* című filmtől az *Amélie csodálatos életéig*) egy friss világot ismertünk meg, amelyben a dolgok lehetőségekkel telítettek. Mind az isteni emanációra kész, valamennyit mágikus aura veszi körül, ezért ez az örök visszatérés világa, még hozzá egy meghatározott, pozitív értelemben. Az örök visszatérés ugyanis a monotóniára ítéltséget is jelentheti, ezúttal azonban a termékenység kifejezése, a vitalisztikus életlendületet a transzcendencia felé fokozó és nem a mechanisztikus géplendület felé lenyomó erő. Miben különbözik lány és anya, vagy fiatal anya és megtört nő, női életkezdet és asszonyi élet? Hogyan ábrázolja ezt a különbséget a két idézet? Az egyik világot az jellemzi, hogy minden alkotóelemében több van önmagánál, a másikban ezzel szemben minden mögött más, mint amit ígért. Mindkét világ nyitott a formálásra, de az egyiket az „Én” formálja, a másikat az „Az” (sötét, rosszindulatú vagy közönyös, vak, stupid erők). A két jelzett világot a filmkultúra is differenciálja. Az olyan filmekkel, mint az *Amélie csodálatos élete*, a *Lola rennt*, szemben áll egy másik filmtípus, melyben a hősnő – rendszerint egy rideg, számító férj felesége – hirtelen érthetetlen, irracionális, fenyegető világba kerül. Az *Éjféli csipke* című filmben Doris Day a londoni ködben bolyong, melyből gyilkossággal fenyegető hang szólítja. A *Sleep My Love* című filmben a férj minden nap felvisz a feleség ágyába egy pohár kakaót, melybe kábítószeret adagol, s a cselekmény ebben a szétfolyó, kábult, értelmetlen és rosszindulatú világban játszódik, melyben egy hang öngyilkosságra csábítja az asszonyt. Az eredeti varázslat világából a fordított varázslat világába léptünk át, az előbbiben minden lehetőséggel telített, az utóbbiban fenyegetéssel.

A két stádium – nevezhetjük így is: kincsekkel ellátott és kifosztott – közötti átmenetet játssza el Leni Riefenstahl a *Kék fény* című filmben. Lenn a völgyben él a falu, fenn a hegyek között a „boszorkány”. Természeti környezete értelmezi a néző számára a Leni Riefenstahl által megtestesített boszorkányt (szület vagy pogány szentet). A vízesés képviseli az erőt, az erdőség a buja életet, a kék fény a mágiát. Az utóbbi, a telihold idején megjelenő kék fény, akárcsak Rider Haggard Ayeshája esetében, a nőhöz kapcsolódik, az ő világát jellemzi, szinte a tulajdona, ott örök életet ad, itt, a falusiak babonája szerint, halált. A lány a film első felében nem tesz mást, csak némán menekül az őt üldöző falusiak elől, de amikor a hegycsúcs pásztorkunyhójában végre megszólal, kiforr az üstből

a gulyás. A nyelvnek nincs jelentősége, mert minden beszél: a film hősnője csak olaszul tud, hőse csak németül, mégis értik egymást. Csak a boszorkány tud a kristálybarlangról, melynek egy kristályát leviszi a faluba, ahol nagy pénzt kaphatna érte, ő azonban tigrisként védelmezi kincsét. Falu és boszorkány, lent és fent, társadalom és egyén, pénz és kincs között a kölcsönös bizalmatlanság egyensúlya jellemzi a cselekmény első szakaszát. A meg nem értő felek konfliktusos egyensúlyát a városból érkező megértő személy zavarja meg, a festő, az érzékeny kultúremler, aki bizalmat ébreszt a lányban, akit ezért a lány közel enged magához, viszonyuk pedig hozzáférhetővé teszi a kincset, kiaknázzhatóvá a barlangot a társadalom számára. A festő gazdagsággal, jóléttel kecsegteti a lányt: „Nem kell többé rongyokban járnod!” – de már ígérete sem hangzik jól, mert Leni Riefenstahl szilaj teste szép a rongyokban, melyek nem megszégyenítik őt, ellenkezőleg, emelik fenségét. A barlang titkának nyilvánosságra hozatala után ugyanazt a felvonulást látjuk, a munkások menetelését, mely Machaty *Eksztázis*ában a társadalom erejének és egészségének szimbóluma, itt azonban a romboló kizsákmányolás. A barlang kifosztását részeg multság követi: a világrabló szuperkapitalizmus jellemzését az élménytársadalom megelőlegezése. A film végén Leni Riefenstahl, a barlangban, ahol korábban merengett, kristályai helyén romot, szemetet, eldobott munkaeszközöket talál. A falusiak számára a kristály anyag, Leni Riefenstahl számára közlésforma, nyelvezet, az ember megbízója, elküldője, az élet értelmének közlője, egyúttal a kozmosz mágikus anyaméhe, mely a lehetőségek megvalósítására szánja, a pillanat eljövetele számára rejtegeti az embert. Mivel a nő és a barlang azonosul, s a barlang kifosztása együtt jár a filmben a nő halálával, a csillogó világ a lánylétet és a kifosztott barlang a szülőfunkciónak alávett asszonyt is jelentheti. A lányálmok és az asszonyi lét közötti átmenetet is példázhatja Leni Riefenstahl nagy zuhanása.

Elgondolkodtató, hogy a klasszikus elbeszélésben miért hiányzik gyakran az anyafigura. Miért pótolja őt a nagynéni az olyan filmekben, mint pl. a *Young at Heart*? A szülés a nő számára valóban kockázatos vállalkozás volt, s a társadalmak és a korok nagy részében a nők valóban addig szültek, amíg belerokkantak vagy behaltak. Ilyenkor lép a helyükre, akárcsak a *Young at Heart* esetében, a család valamilyen póttanyai funkcióra alkalmas vénkisasszonya. Ebből azonban nem az következik, hogy a gyermek fosztaná meg az anyát az élettől vagy az élet varázsától. Kezdetben a gyermek, éppen ellenkezőleg, hiszen maga is ígéret, inkább lehetőség mint valóság, fokozza ezt. A *Megszállottság* című Visconti-filmben a bűnözőnő átváltozását eredményezi a terhesség. Az, amit a nő számára eddig a pénz jelentett, mostmár a gyermek jelentése: az anya – mondhatánk a *Kék fényre* visszautalva – a barlang és a gyermek a kincs. A bűvölet megkettőződik, a férfi a nőtől, a nő a gyermektől megszállott rajongó. Ám a *Megszállottság*ban a számító nőnek az abszolút nő vagy az ősasszony „másvilágába” való átkerülése egyrészt késve bontakozik ki, másrészt a társadalom nem ad helyet a nagylelkűség és rajongás kibontakozásának, így a cselekmény itt is szükségszerű halállal végződik.

Az anyává válás folyamatát láttuk a *Kék fény*ben, tragikus eredményét a *Megszállottság*ban, de az eredmény nem feltétlenül ilyen fenségesen tragikus, gyakoribbak a szerény, szomorú, megtört, megöregedett, alázatos és megértő anyák, akik sem férjük zsarnoksága, sem fiaik szenvedélyei ellen nem mernek lázadni, csupán egyensúlyozni és mindent megérteni igyekeznek (A *My Gal Sal* című filmben az anyát elhagyó fiú a szeretőtől kapja

vissza a gyermekkor varázsvilágának elvesztéséért kárpótló színpadi varázsvilágot – Rita Hayworth játssza a szeretőt). Az anyává válás a pikáns szépség feláldozása a jóságos szépségnek, mintha az előbbi a poklot takarná, az utóbbi a menny felé tetszene át (a *My Gal Sal* című filmben is sokat kínozzák egymást, mielőtt egymásra találnának, Rita Hayworth és Robert Mature). A modern nő késlelteti az anyává válás kockázatos és áldozatokat követelő átváltozásainak sorát, mind inkább halogatja, végül addig késlelteti, amíg lekésik a valódi anyává válásról, s gyermekét tönkretévő örök kamaszlánnyá vagy szenvedélybetegségek függőségébe került kéjobjektummá – egyszóval szörnyeteggé – válik (*Little Voice*). A triviális és undorító antianya-világból érkező leánynak ilyen esetekben maga erejéből kell újrafelfedeznie a női mágiát (*Amélie csodálatos élete*, *Little Voice*). Ez utóbbi újrafelfedezési folyamatot éppen úgy fenyegeti a kisiklás, mint magát az anyaságot (*Született gyilkosok*).

Már az ötvenes évek anyamelodrámai is többnyire a késlekedés drámái, a nő úgy menekül az anyafunkció elől, ahogy a régi kalandfilmben a férfi a letelepedés elől – már mindketten az élet szökevényei. Douglas Sirk *All I Desire* című filmjében Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck) tíz évnyi távollét után, bukott emberként, lehanyatlott színésznői karrier végeztével tér haza kisvárosi családjához. Ugyanez a késlekedés jellemzi az *Imitation of Life* színésznőjét, aki azonban, mert van jó tanítónője vagy példaképe, a néger cseléd, utoléri magát. Az *Esa Mujer* című filmben a sztárkarriert befutott anya, aki nem tudja, hogy apácák által felnevelt lánya a szerelmi konkurens, legyőzi lányát a konkurenciaharcban, s csak a férfi tragikus vége után talál rá az anyaszerepre. A lányi, szeretői és anyai funkciók a filmekben mind radikálisabb ellentétekbe kerülnek egymással, mert más-más forrásokból táplálkoznak: a szeretői funkció a libidóból, a feleségfunkció az ananke forrásaiból, míg az anyafunkció a thanatoszra támaszkodik.

„De hiszen ez merő giccs!” Egy egyetemi szeminárium során József Attila Mama című versével vezettem fel az anyamelodráma műfaját. A tizenöt fős csoportban az összehasonlítás eredményeiből kétharmad azt a következtetést vont le, hogy nemcsak József Attila figyelemre méltó, hanem az anyamelodráma is megérdemlik a komoly vizsgálatot, volt azonban egy három-négy fős elit mag, egy jólértesült poszmodern dekonstrukcionista avantgard is, akik arra a következtetésre jutottak, hogy József Attila is giccs. Az említett vers egyébként valóban a modern nagyvárosi tömegfolklór egyik népszerű műfajának, a kocsimákban sőt utcasarkon is hallható népzene szövegének leszármazottja.

Már egy hete csak a mamára
gondolok mindig, meg-megállva.
Nyikorgó kosárral ölében,
ment a padlásra, ment serényen.

(Aki szegény, az a legszegényebb: a költő anyját nemcsak a szeretett férfi, a társadalom is magára hagyja, s a társadalmi kizsákmányolás visszaüt a szerelmi kizsákmányolásra. A költemény alaphangját a magára hagyottság képe határozza meg, témája a tűrő szenvedés. Az elnyomottság azonban nem lenyomottság, a szenvedés nem vereség, az út nem a horror-filmek pincéibe, hanem a modern ember számára elérhető magasságba vezet.)

Én még őszinte ember voltam,
ordítottam, toporzékoltam.
Hagyja a dagadt ruhát másra.
Engem vigyen föl a padlásra.

(A gyermek lép fel, a kettős kizsákmányolás képét kiegészítő harmadik kizsákmányolóként. Gyermeki lényre korlátaiból fakadóan nem érzékeli a problémát, nem ismeri a munkát mint kényszermunkát, amivé a kizsákmányoló társadalom teszi a létfenntartást. Az anya gyengeségét és szenvedését azért sem észlelheti, mert mindenek előtt az anya hatalmát észleli, az anyát mint emelőt, mint a létnívók lépcsőjét uraló csodatevőt, aki felemelheti őt és felviheti a padlásra.)

Csak ment és teregetett némán,
nem szidott, nem is nézett énrám
s a ruhák fényesen, suhogva,
keringtek, szálltak a magosba.

(A szenvedések tematikáját követi a csoda tematikája. A költészet kompozíciós igényei tudatosítják bennünk, hogy nem értelmetlen az, hogy a szentté avatás során a csodák bizonyítását is megkövetelik. A csoda ezúttal a ruhák keringve szálló, fényes röpködése, mely megfelel a kristálybarlang csodájának, amivel a *Kék fényben* találkoztunk. A ruhák tánca maradt az egykori lány röpüléséből, a kisfiú szemébe világító vásznak a kötélen táncolnak és nem az egykori lány derekán.)

Nem nyafognék, de most már késő,
most látom, ilyen óriás ő –
szürke haja lebben az égen,
kékítőt old az ég vizében.

(Összes versei és műfordításai. Bp. 1963. 528.p.). József Attila két nőtípus, kétféle módon kíváncsú partnerjelölt, a „nagyon fáj”-típusú és a „szövetség ez, nem is szerelem”-típusú nő kettőssége mögött minduntalan újra megsejti, átlátja és az újra elfeledés után is ismét felfedezi a valós nőt, aki épp önnön romjaiban testesíti meg a valóst. A polgárköltők által ábrázolt anyák esetében a melankólia az anyáknak is tulajdona, a proletáranya esetében az anyának jut a hősors, a fiának a melankólia. Az önsajnálát az önimádat megnyilvánulása – az anya, anyasága beteljesedtségének mértékében, nem érzi magát áldozatnak. Az áldozatait soroló, szemrehányó neurotikus nő önimádata éppúgy visszavonulása az anyaságnak, ahogyan a leánykor meghosszabbítása késleltetni igyekszik azt a modernségben.

Babits idézett versében, mellyel bevezettük a kettősséget, szimbolikus csábítás és valós mártírium kettősségét, két anyát ismertünk meg, az életet elvarázsoló és a megtört, beteg nőt. József Attila is ismeri az előbbi anya-arcot, amely meghatározza a férfi nő iránti végső reményeit, s az összes vágyak mögötteseként jelöl ki valami hozzájuk képest teljesen mást, mély nyugalmat, biztonságot, halált nem ismerő megváltásreményt:

Azt a szép, régi asszonyt szeretném látni ismét,
akiben elzárkózott a tünde lágy kedvesség,
aki a mezők mellett, ha sétálgattunk hárman,
vidáman s komolyan lépett a könnyű sárban,
aki ha rám tekintett, nem tudtam nem remegni,
azt a szép régi asszonyt szeretném nem szeretni.
Csak látni szeretném őt, nincs vele semmi tervem,
napozva, álmodozva amint ott ül a kertben,
s mint ő maga, becsukva, egy könyv van a kezében
s körül nagy, tömött lombok zúgnak az őszi szélben.
Elnézném, amint egyszer csak tétovázva, lassan,
mint aki gondol egyet a susogó lugasban,
förláll és szertepillant és hirtelen megindul
és nekivág az útnak, mely a kert bokrain túl
ott lappang elvezetni a távolokon által
két oldalán a búcsút integető fákkal;
csak úgy szeretném látni, mint holt anyját a gyermek,
azt a szép régi asszonyt, amint a fényben elmegy.

(581.p.). A szerelem az anyaság főpróbája: József Attila esetében ez különösen explicit, a belső lelki történet külső élettörténetként radikalizálódik: a férfi, aki eltűnt, magával vitte a táncos lábú, könnyű léptű lányt, és itt hagyta fiának az elgyötört anyát, hogy a fiú, amíg lehet, ismételten kirabolja azt. József Attila költészetében ismétlődik az anya képének hirtelen-váratlan áttörése (pl. Kései sirató), mintha Freud és Marx hatalmas szimbolikus apparátusai csak az ő képének eltávolítását, visszaszorítását szolgálnák, hogy a fiúnak végtelen feladatot adva eltávolítsák az anya Valóságát. Ők a tekintélyek, míg az anya az alázatos gyötrellem, az önkéntes szolgálat, a szerető mártírium, mellyel szemben a gyermek a szélső úr és a legközvetlenebbi kizsákmányoló. Ha jóvá nem is tehető semmi, elképzelhető-e értelmesebb megoldás, mint hogy a fiú a világ minden kizsákmányoltja nevében szólal meg, és élükre akarna állni?

6.2. Az anya mint áldozat

A női nem: nyitott nem, érzékeny nem, odafigyelő nem, kérdező nem (a kérdés is a nyitottság kifejezése a parancsolással és kinyilatkoztatással szemben), odaadó nem. A nőtest előjátszik, modellez, a természet színpadára állít egy a létharccal ellentétes viszonyt és ezzel a világ alternatív elrendezési lehetőségét. A nőtest mint utópia képét variálják az amazontársadalmak mítoszai Bachofentől Margaret Meadig.

A testi megnyílás a lélek természeti előképe, mely kijelöli annak lehetőségét, beindít egy olyan drámát, amely végül az átlelkesülés szükségszerűségéhez vezet egy kultúrfokon. Ez az átlelkesülés már a természetben is megindul, de ott ki is alszik, amint az utód képessé válik az önfenntartásra. Az átlelkesülés mint emberi lehetőség azt jelenti, hogy a lélek a kultúrában nemcsak receptív viszony, az érzelemteljes képek alkotásának készsége, hanem sorsvállaló

és társadalomépítő produktív viszony. Két lélek van, az egyik az élet tartozéka, a másiknak az élet a tartozéka. Az egyik csak faji lélek, a másik az egyéni lélek. Az egyiket Klages írja le, a másikat Freud. Azt az ösztönsors határozza meg, ez ugyanúgy felettes szerve és modifikálója az ösztönsornak, ahogyan neki is a szellem. Az a szellemtelen lélek az ösztön rabságában, ez a szellemmel párbeszédben élő, de az ösztönnel és a testtel is vitában álló tragikus lélek. A testi megnyílás mint a lelki megnyílás előképe jel, üzenet az ember sanszáról és rendeltetéséről. Az individualizálatlan ember mélye a felszín, előbb csak a kollektívának van mélye, a tradíció, melynek helyére igyekszik nyomulni az individualizált kultúrában a titok, a tudattalan, a személyes múlt lelki drámája, a bevallás. A személyes tradíció, a bevallható élettörténet az egyszeri és a konvencionális között mozog, s minél kevésbé konvencionális, annál inkább csak a gyónás teszi önmaga számára is láthatóvá. A banális világ unalma is, de olajozottsága és beszámíthatósága is a megnyílás képtelenségén alapul. A banális világot a semmi túlbeszélése, a frázis őrzi. Minél lelketlenebb a világ, annál nagyszájúbb az üresség, a tudattalant is hamisítvánnyal pótolják. A szexőrület modern kultusza a testivel pótolja a lelki megnyílást, ezzel visszavezet a kultúra prekulturális alapjaihoz. A lelki megnyílás defektje a testi megnyílás és odaadás képességére is visszahat: ez a posztmodern hidegség genetikus fenomenológiája, nem az evolúció cáfolata, csak megfordítása. A nőtől mint utópikus nemből a posztmodernben a férfit túljártszó nemi konvertita, fanatikus agresszor vagy szexagresszor lesz, ezt neveztük férfinőnek (*A rózsák háborúja, Jól áll neki a halál, Red Sonja, G. I. Jane, Végtelen vonzerő, Démoni csapda, Kill Bill, Zaklatás, Tomb Raider* stb.).

A férfi és a nő eltérő ösztönsorsa differenciálja a szerelmi hőstettek mitológiáját. A szerelem a férfi, a házasság a nő számára kínálja a szerelmi hőstettek lehetőségét, mindenek előtt, feltűnően a mitológiában, de kevésbé kiemelt és ünnepeelt módon a kultúrában általában is. A szűz várakozó, válogató és értékelő lény, nem zárt, hanem megnyílásra kész egzisztencia. De a váró és értékelő lény egyben kivárá és ennyiben menekülő lény is. A nyílásra kész és az odaadás alkalmára váró lény feltételezi a megnyilatkozó lényt a másik oldalon, akinek megnyilatkozásait értékeli, hatni hagyja magára, s már ez is megnyílás. A lelki megnyílás a testi megnyílás felé vezet, ami odaadás: az erotika áldozatként tételezi a nőt, aki ezért a szerelemben menekülő lény. De a lélek is menekülő lét: rejtőzködő és megfoghatatlan. A nő természete és a lélek természete olyan formális hasonlóságokat mutat fel, amelyek által a természetben a nő oldalán jelenik meg a lélek létfeltételeinek felhalmozódása, ami a társadalomban majd lelki kultúrává differenciálódik.

Többnyire „halálos szerelemről” beszél a mitológia, de a „halálos szerelem” egész tragikumát már a kulturális szerelemkoncepciók kibontakozása s a szerelem mint szociokulturális jelenség nagy korszakai előtt, az erotika, sőt a szexualitás bioanalitikai ősdramájában is megtalálhatjuk. Az erotikus tragédia a megnyílás és odaadás, azaz a nő tragédiája. Ebből következik, hogy a szerelmi tragédiát, a szerelmi hőstettek és kockázatvállalások mitológiáját a férfikultúra dolgozta ki. A nő menekülő lényként való önmeghatározása következtében a szerelmi regény a férfi számára ad feladatokat, próbatételeket, melyek a tragikumig fokozódhatnak.

A nő egy prestrukturális és prehistórikus drámában fétis, az együttélés realitásában áldozat. A szentimentális szerelmi vallás ennek a prestrukturális nívónak a logikáját követi, de fordított módon tükrözi. A szentimentális szerelmi vallásban a férfi a törekvést, a nő a célt képviseli. A vágy olyan parancsoló az érzelmi, mint a felettes én a szellemi kultúrában. A sze-

relmi drámában a vágy a férfi elküldője, a nő pedig nemcsak cél, hanem hátráltató is és opponens is. Ennek nemcsak a női szeszély, a férfikínzó bosszú, a testi odaadást kompenzáló lelki vámszedés az értelme, hanem az is, hogy a nő, a próbatételek során a férfi együttélésre való alkalmasságát vizsgálja. A szerelmi dráma során a nő a pacifikáló transzcendencia ügynöke, akinek ki kell kémlelnie, a férfi, az ölésen és zsákmányoláson kívül, másra is alkalmas-e? Alkalmas-e a közös életépítésre, társadalom- és kultúraépítésre? Ezért kell a nőnek bonyolult szerepet játszania az érte folyó harcra szóló, valóságosan megélt mesében, az isten és az állat, az angyal és a démon, a kincs szerepét. Van egy fordulat a történetben, mindegy, hogy a nemi aktust, a házasságot, vagy a mézeshetek elmúlását tekintjük annak, akár „mézesevekről” is beszélhetnénk. A férfi áltozata az „előtt”, a nőé az „után” ideje. A beteljesedés tehát az áldozatfunkció cseréje. Lovik Károly Egy elkésett lovag című művéből következik idézet, mely illusztrálja a mondottakat. A szerelemkoncepciók egyáltalában csak addig nem halnak ki a kultúrából, amíg a szerelem az egyéni élet lovagkoraként működik, a nők pedig úgy várják el ezt a lovagias rajongást, mintha ezáltal valami fél-másvilágba kerülnének át, mintha ez valamiképpen összekeverné a szentimentális szerelmi vallás fikcióit a mindennapi élet realitásával. Lovik Károly Theodórája így ábrándozik: „Ah, nincs szebb egy halálrakész férfinál, – szólt szemét lecsukva – nincs szebb érzés, mint amikor éjjel megjelenik, akit szeretünk, viaszksárgán, holtan, homlokán piros rózsával és a feje bocsánatkérően hajlik előre. Meghalni egy nőért, egy ostobaságért, egy mosolyért, – óh mily együgyű és mégis mily gyönyörű dolog! Ez a lovagiasság, a nagylelkűség koronája, és a férfi ne születessen e világra, ha nem nagylelkű.” (Lovik Károly: Egy elkésett lovag. Bp. 1915. 14-15.p.) A nő azért vágyik, kíván vagy követel előzetes szerelmi áldozatot, mert egész élete utólagos szerelmi áldozat. Lovik hősnője csak ábrándozik erről, a *Dead Reckoning* című filmben Lizabeth Scott – Lauren Bacall és Veronica Lake kombinációja – be is hajta ezt a követelést, nem is egy férfin, hanem a férfiak során. Előbb fél órán át beszélnek róla, aztán a lábát látjuk, innen indul el a kamera, majd arcát is cigarettafüst fátyolozza. Bogart sötétben ül, Lizabeth Scott fényben áll. Bogart gyűlöli, mindvégig gyanakszik rá, s amikor a nő minden gyanút eloszlat, Bogart már nem a nőt gyűlöli, de annál jobban haragszik magára, amiért a gyűlöletet és gyanút nem tudja megőrizni.

Az alkalmi erotikában egyenértékeket cserélnek, ezért senki sem érzi magát sem becsapottnak, sem különösen megajándékozottnak, és végképp nem megváltottnak. A szerelem kezdetben a férfi nőszolgálat, beteljesedése azonban a nő kifosztása vagy áldozata. A férfi az imádat szakaszában kész a szerelmi halálra, a nőnek a beteljesedést követő élete, mint egész élet, egyben szerelmi halál. A nő a beteljesülésbe hal bele, a férfi a be nem teljesülésbe. A nő teljesülést követő tönkremenetelét számtalan irodalmi mű dokumentálja (B. Constant: Adolphe, Alfred de Musset: A század gyermekének vallomása, Dumas: Kaméliás hölgy, Surányi: Egyedül vagyunk stb.). De sorolhatnánk Douglas Sirk, Kertész Mihály vagy King Vidor anyamelodrámaikat is. Már a férfi mártírrá tesz, nemcsak a gyermek? Azt, amit a férfi elvesz tőle – a saját életét – a gyermeknek már önként adja a nő. Nem a férfi-nő alapviszony modern vagy posztmodern modifikációit és nem a viszony szociokulturális manipulációit, hanem történetét, s a viszony alapstruktúrájának az emberiség önépítéséhez való hozzájárulását vizsgáljuk most. A szerelem beteljesülésében a férfi percet, kéjt ad (vagy legalábbis kap, szerez), a nő kilenc hónapot ad, átváltozott testet ajánl fel: a régi szűztestet odaadta a csábítóknak, az új anyatestet a gyermeknek: azt is mondhatnánk, kettétépik őt. Ad továbbá egy

egész életet, mert a gyermek reá marad, míg a férfi odébb állhat. A nő vágyik a férfi hűségére és megvalósítja a hűséget a gyermekkel való viszonyában, ezáltal nemcsak gyermeket szül, hanem a gyermekkel együtt egy új princípiumot, a hűség princípiumát. Együttal, a gyermek életét lehetővé tevő új világot kell maga körül szerveznie, a számítás, alku és háború világával szembeni ellenprincípium művét, a gyengédség, érzelmi melegség világát. A számítással szemben álló ellenprincípium születése még nagyobb jelentőségű, mint a hűségé, mert az egész társadalom szervezésének utópikus modelljévé válhat, bár a hűséget is tekinthetjük ilyen utópikus modellként, a szolidaritás előképeként.

A szerelem princípiuma a megsebzésben rejlik, ezért hordoz nyílveesszót Ámor (Bachofen uo. 150.p.), de Ámor előbb a férfit sebzí meg, később a nőt. A férfivágy idealizációja fétisé emeli az imádott nőt, a szerelmi kegy azonban az imádat világából a rabságéba visz át. A királynő rabnővé válik. A nő ajándékozóként (maga odaajándékozójaként) kegyet gyakorló királynő, míg odaajándékozottként rabszolgánő. A királynőt királynővé avató gesztus, a kegy eredménye a rabszolgaság. A királynő olyan túl nagy érték, amelynek nincs ellenértéke, a kegy kedvezményezettje ezért ha akarná sem tudná viszonzni a kegyet. A megajándékozott ebben a tekintetben tehát segélytelen. Hozzájárul a nősorsot meghatározó negatív transzformációk sorához, hogy a mindennapi élet közege a banalitás, a szerelemből a mindennapi életbe való átmenet ezért a bálványrombolás tudattalan és akaratlan gesztusait implikálja. A férfi megszabadul vágytól kínzott testétől, a személyiségre súlyosodó testiség élményétől a szerelem által, míg a nő, szakadatlan vajúdva-haldokolva, végleg elsüllyed benne a tradicionális társadalomban, azaz az eredeti miliőben. Ha a szerelmi élet a vágy idealizációjával kezdődik, mely a fétist ragyogóra varázsolja, a szerelmi halált a gyász idealizációja követi: a rabnő mint a szülésekbe belehalt feleség a gyász idealizációjának tárgya: sok apa soha nem tudta megbocsátani gyermekének a szeretett nő halálát. A gyász idealizációjának másik formája a felnőtt férfi anyakultusza, ahogyan azt József Attila nyomán ábrázolni próbáltuk. A rabnő az egyik kultuszban szerelemistennővé, a másokban lélekistennővé válik.

Az anyagyilkosság, akárcsak az apagyilkosság képze, illetve a képzetet kiszínező mitológiája, mindenek előtt alapvetően imaginárius élményekre megy vissza és szimbolikus rituálékra nemz. Freud feltételezi, hogy az idők barbár hajnalán a Totem és tabuban leírt apagyilkosság valóban megesett. A tömegdekadencia újbarbár világában a botrányajtó tele van az egymást irtó szülők és gyermekek rémtetteinek híreivel: mintha az ölés ebben az előző századokban „szentté” nyilvánított viszonyban egyrészt kölcsönös tendenciává válna, másrészt köznapivá banalizálna.

Míg az apagyilkosság, ahogyan ezt a pszichoanalitikusok az idők folyamán egyre erőteljesebben hangsúlyozzák, a szimbolikus státuszban válik stabil képzetévé a kultúrának, ezzel szemben az általunk értelmezett anyag arra utal, hogy az anyagyilkosságban erősebb a reális mag. Az általunk vizsgált „anyagyilkosság” nem az anya elleni erőszakos összefogás terméke, mint a freudi apagyilkosság, hanem az anya határtalan áldozatra való hajlamának következménye. Az anya mint a gyermek cinkosa önmaga érdekei ellenében: a maga szenvedését a másokért felajánló végső megváltás vitalista előképe. Az ödipális világban a gyűlölet öl, a preödipálisban a szeretet; az azonos neműek között a gyűlölet, a különeműek között a szeretet; a nemzedéken belül a gyűlölet, a nemzedékek között – felnőtt és gyermek viszonyában – a szeretet. A gyűlölet megfékezéséből lesz a törvény, a szellem, a társadalmi szervezet, míg a gyilkos szeretet jóvátételi törekvéseiből a lélek, kultúra, bensőség

és érzékenység. A preödipális szeretet a primértragédia, a tragikus alap, míg az ödipális, konkurenciális gyűlölet már a tragikum legyőzésének kísérlete. A tragikum legyőzésének kísérlete az explicit tragédia, míg az implicit tragédia még tudattalan és tehetetlen, ezért ez az abszolút tragédia. A szeretetdráma megelőzi a rivalitásdrámát. A rivalitásdráma csak elszigetelhető tragédiákat feltételez, míg a szeretetdráma tragikus egzisztenciát tételez. A lényeg, hogy a rivalitásdrámánál alapvetőbb a szeretetdráma, hogy a szeretetdráma áldozatdráma, hogy a legjobb valami következményei a legrosszabbak, ezért azonos a pokol és a paradicsom is, ezért kétarcú a lényeg transzcendenciába való projekciója is. A szeretet pusztítóbb, mint a gyűlölet: a szeretet az ellentmondás drámája, a gyűlölet csak az ellentété, a szeretet tragédia, csak a gyűlölet kiélésével kezdődik a semlegesítés, a tragikus egzisztencia legyőzési kísérleteinek sora.

A nő mint anya és szerető a destruktivitás teljes spektrumának tárgya. A destrukció történeti fenomenológiája megmutatta, hogy 1./ az ember előbb megöli és megeszi társát, 2./ utóbb megöli, de nem eszi meg, ellenkezőleg, tartósított maradványait használja fel, értékesebb rituális és kulturális célok szolgálatában, 3./ nem öli meg, de rabbá teszi, kihasználja, dolgoztatja (rabszolgaság, bérabszolgaság), 4./ az oppozíciót már csak érzelmi illetve szimbolikus és imaginárius értékek kinyerésére kamatoztatja, már nem harcol, csak tehermentesített formában mímeli a harcot, nem öl, hanem ölel, nem harap, hanem csókol stb. 5./ már nem is érinti a partnert, csak kommunikál vele, a viszony testtelenné válik. Az egész folyamat egy nagy visszavonulás a létharc világából a kommunikációéba, az anyagból a szellembe. A tárgyviszony, a társviszony átalakulásain át, a mind átszellemítettebb képviszony felé halad. Az egyetlen lény, akivel a mind szublimáltabb világban is az összes előző reagálásokat is realizálja az ember: az anya. Az apa kimegy a világba, zsákmányol és a zsákmányával eteti a családot, az anya magával etet. Nem elég hangsúlyozni, hogy a gyermek megeszi az anyát, látnunk kell, hogy ezt több értelemben is megteszi: megeszi nemcsak tejét, hanem idejét, életét, viszonyait is. A gyermekén keresztül mindezt az apa (férj) is megteszi, mert mindez az ő szerelmének következménye. Őt is a nő táplálja, tartja tisztán (s ezt gyakran más, heterikus nők számára teszi, mely utóbbiak nem válnak anyává, hanem a szex segítségével úgy élőködnék a férfin, mint a férfi a beteljesült szerelem következményei által a nőn). Aki többet kap, az kevesebbet ad; aki többet ad, az átadja a kapás jogát is. A tradicionális viszonyok a férjet is a gyermekhez hasonló kizsákmányolóként terhelik rá a nőre. Minél többet ad a szerető, annál kevesebbet kap vissza, mert a kék passzív, receptív, a háremúr kényelmessége mindent a nőre hárít (ezért igyekszik a modern nő, frigiditást párosítva a promiszkuitással, átvenni a háremúr pozícióját).

„A magzat egy jóindulatú tumor, egy vámpír, amely rabol, hogy éljen.” – írja Camille Paglia (uo. 23.p.) A győzelem zárttá teszi a személyiséget, a vereség nyitottá. A nő mint biológiailag vesztes nem a kultúra új lehetőségeit fogja. „A nő minden hónapban átéli akarata új vereségét.” – írja Paglia a női test és a természet már az utóbbi, a természet által drámaian véresként inszenált kapcsolatára utalva (uo. 24.). A zárt megnyílhat arra, ami vonzza, s aminek ígérete van fejlődése számára vagy aminek fel akarja áldozni magát, a nyitott azonban nem záródhat le, mert egy elemi szinten nem autonóm, öntevékeny és szabad. A nő esetében a személyek viszonyában is reprodukálódik az a nyitottság és függés, az a természeti determináció, mely minden élőlényt jellemez a sejtek és szervek viszonyában. Az anya fészek és táplálék. Ő a szubjektum és nem a gyermek, de az összsubjektum egyben ősobjektum: először

az anya egyben az apa is, még minden megosztandó funkció előtt, még mind egymaga teljesítve. Erre az anya-gyermek viszonyra épül rá a férfi-nő viszony, amely a nőt már eleve kijelöli és kiszolgáltatja kizsákmányoltként, mert az anyaviszony olyan őscselekményeket és ősképeket hagy örökölni a felnőttre, melyek a nőt arra indítják, hogy megtanuljon lemondani, mert ő az, aki anyává válik. Az anya vázolt komplexusa társadalom előtti, a biológiai és a társadalmi lét határait átfedő élményvilág, ezért az anyai áldozat nem társadalmi kötelesség, hanem elementáris szenvedély.

A preödipális-ödipális éráváltás az ősanával szemben az ősapát, a létajándékozó anyával szemben a világajándékozó és berendező apát helyezi előtérbe. Az ősapa születése egyben az ősanya halála, a világ az ősanya szétesése, feldarabolása, tápláló szétrohadásának terméke. A földanya testéből születnek – bomlástermékeként – a tellurikus és növényi termékenység istenei. Olyan szülés ez, mely Izanami halálát feltételezi (Eliade: *Mythen Träume und Mysterien*. Salzburg. 1961. 256.p.). Izanami lánya feláldozásának termékei a növény- és állatfajok (256.). „Csak ölés, áldozat által lehet valamit teremteni.” (257.). Az élet más élet rovására keletkezik, de más az, ha elveszik, és más, ha felkínálják. Azért képzelték el isteniként a kiáradás misztériumát, mert a primér, prózai élmény a hódító és taroló nyomulása. Az isteni emanáció az ősi termékenységszimbolika és a modern fizika képzetei közötti stádiuma az imaginárius-szimbolikus történeti-strukturális világképi totalizáció kísérléteinek. Az ősröbbanás a fizikai lét képeiben jeleníti meg azt, amit az anyagyilkosság a biológiai lét képeiben.

Az ősvizsnyynak egyenrangú képei a tumor, a kannibalizmus és az incestus. A preödipális anyadramában az apa eleve legyőzött, az apát tehát először nem ödipálisán, hanem preödipálisán győzik le. Az ősbűn színhelye a paradicsom és a paradicsomban csak ketten vannak, de ez egy korábbi paradicsom, nem Ádám és Éva, hanem anya és gyermek paradicsoma. Az anya a hely, ahonnan kiűzetik az ember, a fa, ahonnan leszakíttatik a gyümölcs, de a leszakított gyümölcs is, mely egy korábbi szakaszban – a preödipálisban – elfogyasztatik és egy későbbiben – az ödipálisban – visszavéttetik. A bűnbeesés az anyával szemben a megévés, az apával szemben az anya kisajátítása. Az incestus megelőzi az apagyilkosságot, de nem szexuális természetű. Ez az eredendő incestus egyben az apa eredendő legyőzöttsége. Az atyaiszen – deus otiosusként – eleve száműzve van a paradicsomból.

Az ember gyilkosa, akit szeret, megmentője, aki szereti. Az előbbi mellett döntő irracionális választás az első, az ifjú választás, míg a második mellett döntő racionális választás a felnőtt választás általában is az életben, és gyakran az elbeszélésekben is. A rajongó választással szemben a szerényebb választás a végigélhető élet útja pl. Willi Forst *Operett* című filmjében. Ennek az alternatívának misztériózus, thrilleri változata a *Vertigo*, melyben a szerényebb választás elutasítása eredményezi a tragédiát, s ráadásul a két nő azonos, így itt a nő önmagáról adott erotikus képe áll szemben a személyiség teljességének realitásával. „Ne ahhoz menj, akit te szeretsz, hanem ahhoz, aki téged szeret!” – figyelmeztetik a józan apák a csábítókból belebolondult lányait. A nők azonban egyfajta szerelmi öngyilkosságot követnek el, amikor nem a kockázatmentes pályát választják, pl. a *Dead Reckoning* hősnője nem a repülőgép tervezőt, hanem a pilótát, nem a földi, hanem az égi szeretőt. A melodramatikus hősnő az áldozatos úton látja a nagyobb érzelmi szenzációt, inkább szeretni akar, mint szeretve lenni, s ez az áldozatkultusz olyannyira áthatja a kultúrát, hogy ezért is látjuk a racionálisan fontoló nőt kísértetiesen különálló, megbélyegzett nőkatégoriaként, veszedelmes

vampként (*The Maltese Falcon*). Az irracionális szerelmi választás az anyai áldozat előképe, az anyai áldozat pedig anyagi áldozat: a szerető arannyá vagy porrá, az anya földd vagy levegővé válik a szimbolikában.

A kalandfilm teherhordói pánikba esnek és szétfutnak, ezért eltapossák őket az állatok (*King Solomon's Mines*). A harcos ezzel szemben elébe megy a veszélynek és szembe fordul vele: egymásnak hátat vetve, egymást támogatva győzhetünk, ami a férfi-nő viszonyra is áll. A kalandfilmi nőben ez a két reagálási lehetőség lehet a lélek két rétege: ebben az esetben a cselekmény a nő átváltozása. A nagy transzformációk asszonya elkényeztetett és az élet vállalkozásait hátráltató nőből válik hasznos és ugyanakkor megleveenedése által szenzációsan megszépült társá (*King Solomon's Mines*), míg az ellentett nőtípus dzsungelkirálynőből a kaland világának szökevényévé halványul, aki a civilizációt választja (*Trader Horn*). A két reagálásmódot két egymással szembeállított nő is képviselheti, pl. a londoni úrinő és a kikötői prostituált a *China Seas* című filmben. Az átváltozást a túlóltózott városi nők nekivetkőzése jelzi (*King Solomon's Mines*, *Az elveszett aranyváros fosztogatói*, *A smaragd románca*); a két nőt szembeállító filmtípusban az első szakaszban vonzóbb, de végül alkalmatlannak bizonyuló nő nem vállalkozik a – mostmár átvitt értelemben értendő! – vetkőzésre, az egyik nő már eleve bajtárs és szerető, míg a másik soha nem lesz ilyen, mert nem meri és nem akarja vállalni a „nagy vetkőzést”, az egzisztenciális lehetőségek teljességének kiélését (*China Seas*, *Mogambo*). Az *Afrika királynőjében* csak a bajtársnő van meg, a *Hátasó ablakban* a férfi az alkalmatlan nő fogságába esik, mert a másik nőtípus eltűnt, kiveszett a világból.

A kétarcú nő átváltozásai jobban kötnek, mint ha két nő közül kell választani – az utóbbi esetben az ember mindenképpen kicsit vesztesnek érzi magát. A kétarcú nő ezért nagyon népszerű típus, nemcsak az egzotikus utifilmben játszik szerepet, népszerű melodráma típusok is építhetők reá (*Megtalált évek*). A kétarcú nő kiélezett esete Sara Montiel, aki egyazon filmben szereti eljátszani a hetérikus nőt és az apácát (*Esa mujer*).

A harcos nő segít keresni az aranyat, míg a hetérikus nő követeli azt. Ezért az arany a két esetben teljességgel más jelentéseket vesz fel. A kétarcú nő azért is különösen izgalmas a narratíva számára, mert maga válik, a szemünk előtt válik arannyá, ehhez azonban előbb sárrá kell válnia, be kell sárosódnia (*A smaragd románca*, *Legend of the Lost*), mintha a sár és az arany (smaragd, bármilyen kincs) a lét két poláris aspektusa lenne, melyektől nem érintve nem érhető el az emberi teljesség. Az aranyat asszonyra cserélik, azaz az arany értékét átruházza a cselekmény az asszonyra, ő az igazi kincs (*Legend of the Lost*). Az arany nemcsak a nemi szekrénum metaforája (amit a *She* bevezető képsora hangsúlyoz), hanem a nő kleopártai minőségei is. Sár és arany egysége ősasszony és királynő azonossága, a teljes asszonyiség okokat és célokat, mozgatóerőket és eszményeket egyesítő mivoltáé. Ha nem válik az arany asszonnyá, akkor homokká válik (*Greed*), amelyet szétfúj a szél. A *Sierra Madre kincse* mindkét alternatívát megmutatja, az asszonyt választó férfi útja trópusi paradicsomba, az aranyat választóé sivatagi homokviharba visz.

Amilyen mértékben besárosódik előbb a szerető, olyan mértékben válik később kincscsé, az anya azonban túl van ezen az alternatíván, nem sárrá és kincscsé, hanem levegővé válik, azaz nincs jelen a cselekményben, pl. a film elején meghal (*Three Godfathers*) vagy egyáltalán nincs szó róla (*Young at Heart*), legtöbbször pedig szerény statisztá (pl. az indiai melodráma jelentős részében vagy a régi magyar komédiában). Ez a „levegővé válás” nagyobb áldozat, mint a besárosodás. Az anya eltűnik, de szelleme lebeg a cselekmény felett.

Különösen megható a *The Wolf Man* című film, melyben a nagy baj esetén testesül meg, az öreg vándorcigány asszonyban, az anyai szellem. A népmesében a hivatás keresője segítő figurával találkozik. A mesei segítő gyakran felfogható, mint a halott anya követe, öröksége. A halott anya belsőként tér vissza mint lélek, lelkiismeret, vagy külsőként mint világlélek, akinek küldötte a segítő. A segítő öregember vagy fiatal lány is lehet, a kungfu-filmekben így szokott lenni, de a fantasztikus völgy vagy virágzó dzsungel, ahol a segítő rejtőzik, ahová elvisz bennünket vagy ahol vár reánk, az anyalét és a világlélek képviselőjeként delegálja őt a hőséletbe. A segítő öregasszony a jóakarató istenanya vagy világanya – írja Campbell (uo. 74.p.). Az idegen világ vagy a lét mint idegenség álarca mögött ott rejtőzik a meghitt öskép, az anyaölben megtapasztalt paradicsomi lét nem veszett el végleg, néha a nők egész sora képviseli (a Faustban Gretchen, Helene és a Szűzanya (uo. 75.p.).

A szerető az inkarnáció útjára lép, s sárban és aranyban testesíti meg a férfiúi vágyak nőképét, míg az anya ellentétes útra hivatott, átszellemül, kozmomorfizálódik (anyaföld, anyatermészet stb.), de a kiéléztet konfliktusok idején kvázianyákban reinkarnálódik. A szerető képből testté válik, az anya testből képpé, emlékké.

Alföldi Róbert *Nyugalom* című filmjében az anya Cleopátra akar lenni: arany asszony. A posztmodern szerető csak sár akar lenni, nem vállalja az arannyá edződés fáradságát (az aranykereső utazást mint az életút képletét), míg a posztmodern anya csak arany akar lenni, s ezzel fia csábítója, az anya-fiú viszony pervertálója. Míg a régi kalandfilmben az arany inflálódik és a nő felértékelődik, most a nő akar arany lenni, ő konkurál az arannyal, s ezért az arany győz. Régen az arany volt pótnő, most a nő száználmasan lelepleződő pótarany. A *My Gal Sal* című filmben a kocsmában sósavat öntenek a szélhámos által árult aranyláncra, mire az szétfolyik. A cselekménynek ebben a szakaszában Robert Mature még nem talált rá arra a nőre, aki – Rita Hayworth személyében – kihozza belőle a maximumot. A *Nyugalom* fiúja anyagyilkossággal vádolja magát, holott a banalitás világában elsüllyedt magyar *Psychoban* a bűnök kibogozhatatlanok. A fiú ott sem volt az anya halálakor, de felelősnek érzi magát. Ez törvényszerű, mert a felelősség is arra marad, aki itt maradt, de az anya kudarca is, aki áldozatot csinált fiából, élte elölle az életet, és az életre alkalmatlan fiút hagyott maga után, aki az önmardosáson kívül nem jó másra. Ezért válnak a fiak, mint a *Psychoban* is, az anya karikatúráivá, mert az anyai áldozat, az anya mint áldozat helyébe lép a követelő, kizsákmányoló anya: az anya a Kleopátra, a fiú pedig a birodalom. A művészfilmben ez a depresszív neonaturalizmus, a tömegfilmben pedig a thriller felé mutat.

Minél nagyobb a szeretet, annál egyoldalúbb a kártétel, melynek áldozata a jobban szerető, felnőttebben szerető fél. Az anyagyilkosság ezért – mint preödipális öskomplexus, mely minden fejlődési nívón megújul, és átváltozott formában, új drámaként tér vissza – nem kölcsönös rombolás és pusztítás, mint az Ödipusz komplexus, ellenkezőleg, az utóbbi teljes ellentéte, melyben nem a gyűlölet és nem is (mint Alföldinél) a gyűlöletszerelem öl, hanem a tiszta szeretet, mert minél nagyobb a szeretet, annál szenvedélyesebb áldozathozatalra és a vele járó önpusztításra lelkesíti az anyát, mint a *Hová lettél drága völgyünk* anyafigurája esetében, akit az egész völgyre és férfitársadalomra, az egész tartóztathatatlan életre és elsodort, nagyobb új, embertelen erők által megtámadott meghitt, otthonos világra kiáradó szeretet tesz nyomorékká.

A korábban említett egzotikus kalandfilmek s a kétarcú nők melodramái anyaságra alkalmas illetve alkalmatlan nőket kreáltak (Bette Davis pl. *A Stolen Life* című filmjében bra-

vúrosan játssza el és állítja szembe a két típust), de az alkalmatlanság is kétféle a narratív hagyományban, melyek – ezúttal is – a női lét stádiumaként is értelmezhetők: a nő előbb félénk, utóbb elkezd „macskakörmeit” próbálgatni. Előbb az életet érzi kegyetlennek, utóbb, első sikerei, őt teszik kegyetlenné. Előbb menekül a szerelem és a férfi elől, utóbb kétféle módon is versenyre hívja ki a férfit, vagy két terepen is hadat üzen neki, mind a libidó, mind az ananke világában. Kipróbálja a verseny világát, a libidóban más nőkkel versengve a férfiak meghódításáért (*Platinum Blonde*), az ananke terepén a félrfiakkal versengve a teljesítményért (*Ex-Lady, Front Page Woman*) – csak később, a verseny kipróbálása után realizálja az anyafunkciót a kipróbált versenyfunkciók ellentétéként. A melodramákban ez az átváltozás már az anyaságot megelőzően, a szerelemben lezajlik (*Jezebel*).

A nő nemcsak menekülő lény (szűz), ellenálló lény is (kacér). A menekülő lény zsákmánnyá válik, az ellenálló lény megtörik a szerelemben. A lányság és anyaság között valamiféle vereség vagy veszteség közvetít. A halálos seb újra nővé teszi az amazont: „a háború szerelemben csap át”, Achilles beleszeret a karjában haldokló Penthesileába (Bachofen, 149.). A libidinális és marciális konfliktusok sorozatának kimenetele azonos, így ezek is az anyasághoz szükséges erő felhalmozásaként értékesülnek. Az anyának két ellentéte a férfigyűlölő amazon és a férfifaló hetéra. A modern nő, a film noir asszonyaitól a *La Marge* Sylvia Kristeléig egyesíti a kettőt. „A szűz érzi, hogy ellenfelének győzelme visszaadja valódi természetét...” (uo. 150.). A férfinak minden nőben két nőt kell legyőznie, hogy a nő anyává váljék, de ez a győzelem a mai melodramákban nem a nő fizikai vagy szellemi megerőszakolása, hiszen a nő az olyan filmekben mint a *Chain Lightning*, *The Harder They Fall* vagy az *Afrika királynője* a férfi lelkiismereteként lép fel, s odaadása által éri el a lelkiismeret győzelmét, a maga introjektált szentimentális szerelmi szubsztanciája melodramatikus győzelmét a férfi marciális és érekeorientált mentalitása fölött. Bachofen azt hangsúlyozza, hogy az egyik nem minden külsődleges győzelme a másik belső győzelmével zárul, s minden civilizációs győzelem kulturális ellengyőzelem felé mutat, mely utóbbi a civilizáció fejlődésének is új fordulatot ad. „Ennyiben igaz az, hogy minden dologban a visszaélés és elfajulás eredményezi a legtöbbet a fejlődés érdekében.” (uo. 169.).

Megkettőzi az anyai áldozat tragikumát, hogy nemcsak magáról mond le az anya a gyermekért (*All That Heaven Allows*), nemcsak elhagyja őt a gyermek, akiért lemondott fiatal-ságáról, a szerelmi fetisizáció stádiumainak ígéreteiről (*Katie Elder négy fia*), nemcsak apa és fia, férj és gyermek kettős terrorja között kell egyensúlyoznia (*My Gal Sal*), további tragikum, hogyha a gyermekkel kapcsolatos reményeket ugyanúgy megcáfolja az élet, mint korábban a női szerelmi reményeket (*Mamma Róma*). Mindezt együtt nevezzük az ananke, a banalitással lecsúszott sors munkájának. A nőnek épp azért kell megsokszoroznia ezeket a lemondást és szenvedést vállaló „szent” teljesítményeket, azért szükséges jobban megtagadnia és erősebben fékeznie magát mitológiánkban, mert ősbibb hatalom és mélyebb bugyor munkájának hősnője a lélek őstörténetében. Ezért ő a thanatosz birodalmainak sötét királynője. A szimbolikus törvény a célok világa, mely úgy emelkedik a fenomenális realitás fölé, ahogyan az utóbbi alatt nyílik a monstrozus reális (az egyszerűség kedvéért ezt nevezzük az okok kaotikus förtelme birodalmának). Az anya maga képviseli a valós iszonyatát, a szimbolikus által fékezhetetlen lét robbanó teljességét, amennyiben az anyai áldozat által önnön lényében nem fordítja eleve ezt a monstrozus reálist a maga ellentétébe. A fenséges a fájdalom kéje, a megghiúsulás jellé válása, a szenvedés készségének boldogító üzenetté válása, túl az

örömelven, felszabadulva nemcsak a kötelesség, hanem az örömelv korlátai és kényszerei alól is, a ding-an-sich mint rettenetes anya önegyőzése azáltal, hogy maga és közénk engedi a fenoménvilágot, mellyel eltakarja a lét nyers arcát. A „természet mint rettenetes anya”, mely „nincs törvénynek alávetve”, a „vad rendetlenség”, a „szörny-aspektus”, a „diabolikus gonosz”, a „mostohaanyai természet” (Slavoj Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main. 2001. 59.p.), állítja a tőle a férfinél kevésbé eltávolodott nőt a „rettenetes” feladat elé, hogy legyőzze a „rettenetességet”. Ezért tetszik át minden szépségen az iszonyat, és az iszonyat nagyobb mélyeibe belevilágító feminin fenomén ezért szebb a maszkulinnál. Így jutunk vissza, ezúttal a feminitást vizsgálva, a szépségnek a Frivol múzsa utolsó részében kifejtett elméletéhez, mely az iszonyat fogalmának bevezetése által kívánta reaktiválni az esztétikát, mint morálisan elkötelezett és a teológiának adós széptudományt.

A női lemondások generációi a szépség és jóság forrásai. A nő lemond az erőről a szépségért, ami a szerelem feltétele, kiváltója, ígérete és ösztönzője. Később lemond a szépségről, hogy feláldozza azt a szolgálatnak, gondozásnak, gondoskodásnak, a szépség reprodukcióját az élet reprodukciójának: ebből lesz a jóság, mint a közös élet újratermelése és az együttélés feltétele. „Az emberi lét legmélyebb, legsötétebb fokán az anyát teste szülőtteivel összefűző szeretet jelenti az élet fénypontját, az egyetlen világos foltot a morális sötétségben, az egyetlen gyönyört a mélységes nyomor közepette.” (Bachofen, 107.). Az apa iránti szeretet „a morális fejlődés sokkal magasabb fokát igényli.” (uo.). A nő mint a szeretet és gondoskodás felfedezője és kiterjesztője, hadat üzen a halálnak: „Tőle ered most a műveltség mindennemű emelkedése... minden gondoskodás és halottsiratás.” (uo.). A gondoskodás kiterjesztésének határa a férfi által képviselt marciális, halmozó és csereprincípium, így a gondoskodás és szeretet sem válhatott társadalomalkotó princípiummá, de a XX. század végéig, a férfifő érájának győzelméig, a család keretein belül megőrződött prioritása. Ennek a prioritásnak a megrendülését jelzik a család diszfunkcióit bemutató filmek (*Psycho*, *Targets*, *Született gyilkosok*, *Pók* stb.). Az ősvizonyban mindig az ajándék és áldozat dominált a cserével vagy fosztogatással, lopással, rablással szemben, az ősszviszonyban azonban fordítva volt. A gondoskodás kiterjesztésének eszménye azonban fennmarad, s ez minden forradalom valódi lényege. Ezért tekinthető az egész eddigi történelem a társadalmiság szülési fájdalmainak, s minden eddigi társadalom koraszülésnek vagy halva születettnek. „Méhe gyümölcsének gondozása közben az asszony hamarabb megtanulja mint a férfi, hogyan terjessze ki szerető gondoskodását más lényekre, saját énjének határain túl, hogyan irányítsa elméje minden leleményét az idegen élet fenntartására és megszépítésére.” (uo.).

A vallás kísérlet a lélek elemberiesítésére s az élet átlelkesítésére, az anyai logika általánosítására. A Freud által vizionált ősapa elvesz, a Žižek által vizionált ad. Az ökonómia soha sem emancipálódott a háborútól, s a hatalom által teremtetett jog soha nem találkozott az erkölccsel. Két gazdaságtípus, egy tradicionális és egy modern ökonómia szembenállása csak felületes: a halmozásé, mely spórolás által valósul meg, és a halmozásé, melynek módszere a kiadás vagy befektetés. Az eredmény azonos: általános instrumentalizáció. A hamis megoldásokat az agapé majd a caritas felfedezése transzcendálja. Agapé és caritas fogalmaiból azért is formáltunk egymástól élesen megkülönböztetett történelmi- és lélekrétegeket, mert a caritas felfedezése későbbi, mint az agapéé, születése azonban korábbi.

A Žižek által elemzett áldozat jellemzője, hogy nem egyértelműen totális: Isten feláldoz valami mást, vagy magából valamit, de nem mindent. Isten annyira szerette a világot, hogy

feláldozta érte „egyszülött fiát” (Žižek: *Die gnadenlose Liebe*. Frankfurt am Main. 2001. 21.p.). A szeretet nem más, mint paradox gesztus, mely megtöri bűn és bűnhődés, véték és bosszú, bevétel és kiadás, adósság és törlesztés cirkuláris logikáját (25.). De Isten és Jézus viszonya még mintegy fizető eszközként is értelmezhetővé teszi Jézust, azzal a paradox kiegészítéssel, hogy ebben az esetben a hitelező fizet a tartozónak, ahogy az IMF is egyre növeli adósságunkat. Az adósságcsapdából csak akkor van lehetőség kitörni, ha az adósság visszafizethetetlené válik, de nem épp a bűn-e a visszafizethetetlen adósság? A bűn pedig mindig az élet elleni bűn. Az adós tehát valamilyen módon gyilkossá válik, másként az instrumentális ökonómia világában maradunk, melyben a hitelező az, aki valamilyen értelemben kizsákmányoló, követelő, számító, végsős soron vámpír, az életre nehezedő kísérteties hatalom (a marxi „tőke” hatalma).

Isten fizet Jézus halálával: egyszülött fiával, azaz ő vezekel és szenved „bűneinkért”. Jézus fizet a maga halálával a nevünkben Istennek. Ha azonban Jézus és Isten egy, akkor Isten áldozza fel magát a teremtésnek, a teremtés kijavítása érdekében. Ez már nem az ökonómia, a felhalmozás, a mennyiség, hanem a minőség logikája. Az adomány, ajándékozás, teremtés és áldozat, s végül a mindent áldozó áldozat, a mártírium vajon nem ugyanaz az egyirányú mozgás-e, amely a léttel és idővel azonos? A szimbolikusban a lét és idő fogalmai fejezik ki, amit az imagináriusban az áldozat képzetei. Az áldozat a teremtő lét természete, míg a fogyasztás, az élvezet a teremtett lété. A fogyasztó lét: önfelszámoló, önromboló, önelhasználó, leépülő lét. A kizsákmányolt, kihasznált és alávetett alkotók és proletárok képviselik az isteni szubsztanciát a társadalmi formával szemben. Az igazi szellemi elit és a legnehezebb fizikai munkát végzők azonos pozícióban vannak a birtokosokkal és fogyasztókkal szemben. Proletár és avantgarde értelmiség, szó és tett, erkölcs és jog, szeretet és erőszak találkozása azonos a forradalommal, melyet az új kizsákmányolóként fellépő receptív ember, a káder ellenforradalma söpör el.

Isten mint atya végülis visszaveszi, amit ad. Isten maga a lét mint ajándék, melyért a létben való részvétel áráként a teremtmény a semmi ajándékával, a maga megsemmisülésével válaszol. Isten a semmi, mely a mindennek létében válik ajándékká és a mindennek megsemmisülése a tartozás kiegyenlítése. Ezért van szüksége a vallásnak Jézusra, hogy mártíriumával kiküszöbölje a rettenetes istenek sajátosságát meghatározó csereprincípiumot. A mártírium mint áldozati halál paradoxája: ugyanaz az ember, aki ellen vétkeztünk, vállalja a bűnhődést, a szenvedést, az áldozatot, a vezeklést. A hitelezőnk fizet adósságunkért. A bűn áldozata egyben megváltó, ahogyan a vadász áldozata, a medve sem bosszúszelem, hanem ajándék. A medve példája egyben arra is utal, hogy már a mágiában gyakorlat, amit a vallás teoretikusan is megpróbál megfogalmazni. A közöttünk levő Jézus tanító. A tanító csak addig tanító és nem mellébeszélő, frázisokat ontó showman, amíg kereső és kételkedő. Tehát nem közvetítő, csak a közvetítés lehetősége feltételeinek kutatója. Amíg Jézus itt van, jelen van, nem közvetítheti emberiség és Isten újraegyesülését: ehhez át kell változnia Szentlélekke (Žižek, 25.). Mint közvetítő egyúttal akadály is, mely a pólusok egyesülésének útjában áll (uo.). Ám abból, hogy senki, csak a gyermekével elűzött Hágár látta szemtől-szemben Istent, arra következtetünk, hogy a szentlélek nem későbbi közvetítő, hanem ő az eredeti közvetlenség, mely épp azért jelent meg a kidobott rabszolganő, a tiszta és abszolút áldozat előtt, mert azonos az ő lelkével. Az apa projekciójából lett Istennél van egy közelebb és távolabb isten reprezentáció: az anya képe. Ezt a megfoghatatlan isteniséget fejezi ki a szentség fogalma.

Az Isten „felmagasztalt apa”. Miért a távolabbi szülő az, aki rituálisan és szimbolikusan túlreprezentált? Azért, mert az önfeláldozás egyben eltűnés. Mert a másik önfeláldozásából születik az én, s ezért az eltávolodó magasztosság fensége mellett feltételezni kell a túlközel magasztosság szerény és láthatatlan fenségét is.

Freudnál az anya az apa és fia ellentétét kihozó szikra. Gondolatmenetünkben az anya mindkettejük áldozata, tehát a Žižek által keresett közvetítő. A szentlélek fogalmát regresszióként tekintjük az ödipális atyalogikától a preödipális anyalogikába. A vallás regresszív-progresszív önépítő történeti logikájában ez egy korábbi élmény emlékeinek integrációja egy későbbi élménybe. Az áldozat megelőzi a cserét, a preödipális logika szeretete zsákmányként kínálja magát. A *Now, Voyager* című filmben Bette Davis abba a viszonyba kerül a szeretett – nő – férfi kislányával, amely viszonyban vele volt anyja, ám egyúttal sikerül rút kislány és rettenetes anya viszonyát rút kislány és jó anya viszonyába átfordítani. A rút kislány csúnyasága és szerencsétlensége azért fontos, hogy a szeretet ne érdemeket szeressen, ne az imádat, hanem a részvét, a másik terheinek, a másikat sújtó csapásoknak és szerencsétlenségeknek vállalása domináljon benne. Bette Davis a boldog szerető szerepéből a boldogság elajándékozása által kerül át a kvázianya szerepébe. A boldogság az a csúcspont, ahol az ember késszé válik elajándékozni az életet, élete ezután másoké. Ugyanígy zajlana a melodráma akkor is, ha Bette Davis megkapná a szeretett férfit és gyermeket szülné neki (vö, Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich Selbst!* Jacques Lacans *Psychoanalyse und die Medien*. Berlin. 1991. 37.p.).

A *Now, Voyager* első felében a pszichoanalitikus (Claude Rains) rábeszéli a nőt a szabadság és szerelem kockázatainak vállalására, a második részben lebeszéli mindarról, amit az első részben a nő átélt. Mintegy az orvos adja neki a szerelmet és veszi vissza tőle. Ő tesz képessé előbb az anyától való elszakadásra, utóbb az anyaszerep vállalására. A szabadság (amit az orvos ad) és a szerelem (amit ezúttal tiltott, bizonyos értelemben elérhetetlen szerelemi objektumtól kap a nő), csak leválasztja a nőt az anyáról, hogy azután maga is anya is lehessen. A szerelem anyagyilkosság, s egyúttal az ő folyománya, hogy az anyagyilkos leány anyává válik. Bette Davis ugyan anyjával szemben kvázi-anyagyilkos, de ezzel nem az anyjával szembeni adósság későbbi kiegyenlítésére predesztinálja őt a cselekmény. Egyrészt mert önző és zsarnoki anyjától nem kapta meg, amit később kvázilányának ad, másrészt mert maga az élete is, bármilyen önző és zsarnoki volt az anyja, az anyával szembeni kiegyenlíthetetlen adósság. Csak a kiegyenlíthetetlen adósság az áldozatos szeretet egzisztenciámódja, csak ez teszi képessé a lányt az anyává válásra vagy bárkit áldozathozatalra vagy alkotásra (azaz az isteni emanáció emberi megfelelőire). Az áldozatos szeretet egzisztenciámódjába való ugrás indítéka csak tragikus indíték lehet. Csak a megváltó megváltott, csak megváltóként válhat meg az ember, ha nem is az ösbűntől, de végre önmagától. Az elemzett melodráma egyúttal a testi anyaszerep lelkire váltása. A testi anyaszerep még kétértelmű – Bette Davis anyja ezért rettenetes anya – mert anya és lány viszonya ezen az érzeki, hatalmi viszonyok küzdelmeitől sem idegen szinten az egymáson való élőködés rossz alternatíváinak küzdelmeként is értelmezhető, míg a lelki anyaszerep „szűz” anyaság, melynek szeretetviszonya ezért szabad, önkontrollált, önkéntes, s az önfeláldozó tevékenykedés hatókörét így tetszés szerint tágíthatja.

A kalandfilmben a férfi csavargó, a nő megváltó. Az *Arizona* hősnője lepényt süt, és türelmesen várja, hogy eljőjön az ő ideje. Hasonlóan reagál a *My Darling Clementine*

tanítónője, aki elhozza a háborúba és a sivatagba a szelidséget és a táncot. Két csavargó nem válthatja meg egymást, de a cinkosság, a kölcsönös segélynyújtás viszonyára léphetnek. A nagy narratíva azonban az üdv, a megváltás utóbb szekularizált és varázstalanított formáihoz kapcsolódik. A férfi elirigyli a nőtől az áldozati funkció megváltó fenségét, ezért rituálisan utánozza az önfelajánlást, önátengedést, önálvetést és ezzel akarja kiérdemelni és biztosítani a mindehhez kapcsolódó, a természetben tapasztalatilag is megfigyelt metamorfózisokat. A beavatási rituálé a megirigyelt eredendő női áldozat leutánzása a férfi által. A rítusban a férfi a nősors rövidítésével és sűrítésével lép ki a nővilágból, hogy felnőtt férfivé váljon.

Jelen témánk az asszonyi áldozat, de nem szabad elfeledni, hogy mindkét nem az élet áldozata s az ananke (a létharc) nyomása mindkettőben kivált(hat)ja a thanatosz (a halál-ösztön) válaszát. Mivel az ananke mindkét nemet egyaránt sújtja, ez mindkettőben nemzhet menekülést vagy ellenállást, kitérést vagy áldozatot: mivel a nő kitérhet a hetérikus funkcióba vagy a polgári társadalomban az „ideges asszony” sorsválasztásába, az apa átvállalhatja az anyai áldozatokat (legalábbis mindennek kulturális aspektusait). Mindazok a funkciók, amelyeket az anyai áldozat listájaként vezettünk le, mert közvetlenebbül és előbb érintik az anyát és teljesebben igénybe veszik az idejét, az apát is növekvő mértékben igénybe veszik, mert a felnövő gyermek az apa felé fordul, és mert a modern társadalom általa is teljesíthetővé tesz egy sor feladatot, ami korábban a nő teljesítménye volt. A polgári társadalomban, különösen a nemek posztmodern tulajdonság-cseréje kibontakozása idején, az apa is hozhat „anyai áldozatokat”. Ez ahhoz a tágabb funkciómixhez kapcsolódik, melyben a férfi női funkciókat vesz át a szerelemben is (*Isten veled ágyasom, Pillangó úrfi*). Az apa (vagy kvázi-apa) a régebbi epikában is átvállalt anyafunkciókat (*A nyomorultak* Jean Gabin-féle változata ennek hitelesebb képe a későbbiekénél), a férj pedig már a filmi modernizmus idején feleségfunkciókat (*Jules és Jim*).

Az anyai áldozat funkcióját a férfinőtől átveheti a nőférfi (pl. a *Tavaszi, nyár, ősz, tél, tavasz* remetéje is tekinthető az életéről lemondó nőférfinek, de az *Egy falusi plébános naplója* hőse is, aki az „ideges asszonytól” átveszi ezt a szolgáló szerepet). De nem ez az apai áldozat kulturálisan eredeti formája. Ősibb forma az, amelynek világos munkamegosztásában az anya tejét adja a gyermeknek, az apa pedig vérét az anyaföldnek. A hagyományban – az apa anyai szerepvállalásával szemben – a férfi tipikus mártíriuma nem a nőszerep átvállalása, hanem a hivatás mártíriumának felfedezése (minden hőskultusz alapja).

Az alapmodellben vagy mintatörténetben, melyet a különböző elbeszélések variálnak vagy transzformálnak, a közös élet nem váltja be a szentimentális szerelmi vallás ígéreteit, s ennek a nő mint eme vallás fétisfunkciója a fő károsultja. A férfitől a gyermek veszi el a nőt, a nőtől a hivatás a férfit. A *Chain Lightning* című filmben egy viharos és megható, erotikus és patetikus csúcspontra futó háborús szerelmet látunk, a Németország fölötti légiháborúban harcoló Humphrey Bogart és a londoni állomáshelyen szolgálatot teljesítő Eleanor Parker között. A háború után Bogart lecsúszik, csődbe jutott légicirkuszosként vegetál, ezért nem ad életjelet magáról. Az új találkozás már kevésbé harmonikus, mint a régi, mert a háború utáni, már nem egy mindent egyértelművé tevő permanens csúcson zajló életben, a nő két férfi között, a férfi pedig a nő és a hivatás kihívásai között vergődik. „Ez nem London!” – figyelmezteti Eleanor Parker időnként Bogartot. London a szerelem ígéreteit jelenti, az óceán túlsópartja pedig az élet valóságát. Dupla győzelem, a teljesítményé és a teljesítményt humanizáló erkölcsi győzelem is szükséges a *Chain Lightning* vagy a *The Harder They Fall*

esetében is, hogy elérhessük „London” visszanyerését. Az életnek vannak csúcspontjai, s az együttélés igénye feltételezi az ilyen pillanatok visszanyerésének lehetőségét. A régi filmek gyakran a visszanyerés, az új egymásra találás pillanatában végződnek: a *Chain Lightning* is. Eleanor Parker arra emlékezteti Bogartot, amit első háborús bevetése után mondott: „Az ember kölcsön kapja élete minden napját.” Ezért nem kapaszkodik görcsösen semmibe, főleg önmagába nem, nagyvonalúan bánik a pillanattal, s így nyer vissza valamit egy-egy felszík-rázó pillanatban az eredeti ígéretek intenzitásából. Ez, a kezdet tökéletességének áttetszése az egész életen, tartja össze az embereket olyan kultúrákban, amelyek minden változásban őrizni tudják az élet egészére mint értelmes egészre nyitó perspektívát és a kezdet életlendü-letének, elevenségének és szépségeinek nyomait is megóvják minden változásban. Mind a *Chain Lightning*, mind a *The Harder They Fall* esetében megőrzi a nő azt az utópikus funk- ciót, amit a fétisszerep ruházott rá. Mindkét filmben hajlamos a férfi túl messzire menni az ananke szolgáltatában, túl nagy fizikai és erkölcsi kockázatokat vállalni a dollárért. A nő nem zsarolással vagy másféle agresszióval gyakorolja utópikus funkcióját, létszelidítő szerepét – mindkét filmben ő szégyelli magát vagy őt bántja a lelkiismeret a férfi helyett, akit egyrészt elfogad, másrészt szenved tőle, hogy az békében is folytatja a háborút.

A forradalom véres lázadással kezdődik, de kölcsönös terrorból, polgárháborúból vagy egyoldalú népiirtásból csak akkor válik forradalomká, ha megindul a népek, etnikumok és nemek versengése az utópikus funkcióért. A kommunizmus és szocializmus fogalmait bepiszkolta az új kisajátítás, az igazságtevő forradalmi puritanizmust elsöpörte a káder- réteg előnyhalmozó önzése, ami végül szocializmus és liberalizmus alkujához vezetett. Az elmélet feladata ma, az „elsikáló” neoliberalizmussal szemben, a lesikálás: a bepisz- kolt üdvkategóriák megtisztítása. Freud az ősi zsarnok legyőzésében, majd a rivalizáló fiak szerződésében látta a szellem felvilágosodási folyamatának lényegét. Le kell győzni a zsarnokot és megkötni az egyenlők szerződését, tanácsolja az ész. Mindez Deleuze és Guattari apátlan társadalma felé mutat, de annak szükséges velejárója, kimondatlan „bel- seje” az anyátlan társadalom. A *Rocco és fivére*iben a mozgalmár, a közeljövő képviselője megkritizálja a szentet, de a kisfiú, a jövő mint lehetetlen realitás vagy igazi valós, melyhez való áttörés az elmaradt emberré válás feltétele, tehát a nagybetűs Jövő képviselője, reha- bilitálja Roccot. A fiak racionális szerződése és önkéntes önkorlátozása olyan megoldás, melynek alternatívája a fordított versengés, a szelídség és nagylelkűség versenye. A magát legalulra helyezett helyezi egy új, reménybeli világ legfelülre: csak ez a kezdet. A *Rocco és fivére*iben a legkisebb fiú szeretete a végítélet.

6.3. A lélek születése a jóvátehetetlen bűnből...

(... és a szeretet mint a vezeklés szenvedélye)

A kultúra rémtettekhez vezethető vissza, melyeket a köznapi tudat, a hivatalos ideológia és a giccs ellentétük képeivel igyekszik lefedni, s melyeket a műalkotás megvall. Rank szerint a psziché a születés traumája feldolgozásának terméke, míg a műalkotások vizsgálata arra utal, hogy ez csak egy motívum a sok között, s a történet egészének alapja a lenni nem tudás eredendő parazitizmus, amit a vallás által úgynevezett ősbűnnel is azonosíthatunk. Az ölés ebben az értelemben a szülő ölése a szült által, mely a szült elé írja a sorsot, mint

az ősbűn traumájának feldolgozását. A pszichoanalízis az ellenünk elkövetett bűnből indult ki, melyet később imaginárius kategóriának nyilvánított. Saját bűnünk imaginárius kategóriává nyilvánítása nehezebb, ebben az esetben a könnyebb út a végtelen folytatás, és az ősbűn eredeti láthatatlanságának és tudatlanságának megőrzése, az általános kulturális infantilizmus: maga a posztmodern kultúra.

Gyermek és szülő viszonyát, a szülői áldozatot és ennek alapvető és első formáját, az anyai áldozatot az alapozza meg, hogy a mai szülő egykori gyermekként maga is bűnös volt, neki is volt(ak) áldozata(i). Ezért a holtak túlvilági megbocsátására van utalva mindaz, ami az evilágon megbocsáthatatlan, s az élő a holtak tanítványává szegődik, felajánlja magát, az életet mint elő-halált. A horrorszimbolika mint a gonosz szimbolikája arra utal, hogy az élet élőhalálá válik, ha nem elő-halál. Az ember a gyermek bűnét (a gyermeki bűnt) belülről ismeri, a szülő áldozatával (apai vagy anyai áldozattal) utólag azonosul, a másik fél áldozata utólag válik láthatóvá számára, de kezdetben, az elkövetéskor egyiket sem ismeri, s mire megismeri őket, az áldozatsorsra kezd vágyani, vagyis a kultúrára, amit a holtak közösségébe való felvétel reményének is tekinthetünk. Csak az áldozatnak lehet megbocsátani és csak az áldozatok bocsáthatnak meg, aki pedig már bizonyosan nem eshet bűnbe, az a halott. A végső áldozat, az, hogy önnön megölését, fel- és elhasználását megbocsátja, sőt ennek elébe megy, felkínálva létét és teljesítményét egy más lét számára, differenciálja a Nagy Anyát a Rettegetes Anyától. Az anya tehát az áldozat haldoklásaként vállalja fel az életet, s a szerelmes nő is így ajánlja fel – eredetileg – szerelmét, ami gyermeki illetve férfiúi büntudatot nemz; mostmár az utóbbinak kell életfogytiglan bizonyítania, hogy maga is képes áldozni (ami azonos gondolatmenetünkben az áldozathozással). A vázolt végtelen és reménytelen reparációs törekvésekből születik a lélek és halmozódik a kultúra. A kultúrát alaprétegénél ragadjuk meg, amely nem tiltó és előíró törvény (teoretikus szellem), hanem létfeltáró szenzibilitás és kapcsolatelmélyítő odaadás. Ezt a kutatómunkát neveztük a női „Totem és tabu” feladatának, amely nem az apa, hanem az anya és összes hasonmásai áldozattá válásából vezeti le a kultúra alapjait. Az anyai kultúraszülés eme preödipális koncepciója korántsem az ödipális kultúra- és társadalomépítés koncepciója ellenében jön létre, csupán annak előzményeit kutatja. A nő az anyává válás által teljesebb bocsánatot nyer, mint a férfi az apává válás által, az utóbbi nem az előbbihez hasonló fokú áldozat, ezért van szüksége az objektivált kultúra teremtésre, aminek esetében azonban nehéz eldönteni, hogy szeretteiért hozott áldozat, vagy az ambíció műve? Mindenképpen két szinttel van dolgunk, melyek leírásához különböző nevekkal kísérletezhetünk: a nő szerelmi halála teremti a Lélek Törvényét, ahogyan az apa erőszakos halála illetve ennek Freud által leírt következményei a Törvényt. Mi az, ami fontosabb, mint a Törvény? Mi az, ami megsérthet minden közmegegyezést, formalitást, konvenciót, intézményt, mert ezek lehetőségének előfeltétele, a létmód alapítója, melyen belül mindezek csak korlátozások, melyeket az alapító erő csődje, impotenciája, alulfejlettsége tesz csak szükségessé? A lélek tartozás azzal szemben, aki értem élt, aki magát adta áldozatul, olyan tartozás, amelyet nem lehet visszaadni, a biológiai köldökzsinórral szemben egy láthatatlan és egyúttal elvághatatlan köldökzsinór, amely, a szeretett személy közvetítésével, minden igenelhető értékkel és ezáltal a múltak teljességével köt össze. Így a legnagyobb veszteségből, a szeretett személyéből egyúttal a legnagyobb ajándékká teszi annak áldozatát a vele való kapcsolatot őrző gyász. Az apából vezetődik le a felettes én és a metakultúra, a felvigyázó reflexió, míg az anya és összes megfelelői, hasonmásai és pótlékai áldozattá válásából a kultúra

mint a mindennapi élet kultúrája, a szeretet transza által összefogott lelkes életközösség. A szeretetben a gyermek (*All That Heaven Allows*) és a szerelemben a férfi (*Országúton*) parazita egzisztenciája utólagos önmegváltási kísérleteit Orfeusztól az *Országútonig*, vagy a termékenységrítusoktól a melodrámaig kísérhetjük nyomon. A szeretet nem visszaadható, csak továbbadható, miután az ember elpusztítja az őt étellel megajándékozó személyt: ebből fakadnak a szublimáció útjai. Nemcsak az őt léttel megajándékozó személynek a gyilkosa keres jóvátételi lehetőségeket, magasabb létszintre való átlépésben, a kultúra felfedezésében és kidolgozásában, az áldozat, a nő is – a gyász közvetítésével – magasabb nívóra kerül át, utóbb a gyász idealizálja úgy, ahogyan előbb a vágy tette vele. A királynő rabnővé tette magát a szeretetben, s a rabnőt kihasználók és megsemmisítők (szerető, gyermek) jóvátételi törekvései szerelemistennővé, lélekistennővé teszik őt.

Éhségekből lesznek az értékek, rútságokból a szépségek, rombolásból az építés, sértésből a gyógyítás, ártásból a gondozás: a morál a megbánt gyilkosság létezési módja. Freud az apagyilkosságból vezette le szellem és barátság eredetét, mi – a narratíva melodramatikus szubsztanciája mögött nyíló mélységeket kutatva – az anyagyilkosságból a lélek, szeretet és szerelem eredetét. A lélek a gyász és jóvátétel drámájának főszereplője. A szépség testi és kulturális megjelenése a kínzó, vágy kínjaival sújtó nő. A jóság kinyilatkoztatása a kínzott nő, aki meghozza a szerelmi és anyai áldozatokat. A mítoszok preödipális szimbolikája előlegezi a kínhalál és megistenülés motívumait is. Ez utóbbiak olyan erős fétiskarakterrel ruházzák fel a nőt a kultúrában, ami visszavezet a kínzó szépséghez, s ezzel minden kezdődik előlről. Az anyagyilkosság életfogytiglani, ami nem azt jelenti, hogy pusztán imaginárius vagy szimbolikus, de jelenti megfoghatatlanságát. Az anyagyilkosság rejtettsége a rejtőzködő Isten létmódját idézi. De témánk Isten halálával is mutat fel párhuzamot: a lélek és a nő csak elveszettként érzékelhető korábban meg nem becsült minőségeiben (lásd az *Országúton* utolsó képsorát). Mi az oka, hogy a pszichoanalízis nem az ősbűn, hanem az ősbotrány tudománya? Vajon nem ezt magyarázza-e meg Cronenberg *Pók* című filmje, melyben az ember örök gyermek marad, aki az anya ellene elkövetett bűnének akarja látni a maga bűnét, melyet anyja ellen elkövetett (az anyagyilkosságot)? Cronenberg hőse egy obszcén prostituáltat lát a szolid és tradicionális anya helyén, az utóbbit látja az előbbinek. A kultúra akkor pillant bele a tradicionális női sors mélységeibe, amikor a nők ezt már nem akarják megélni, s ekkor ráébredünk, hogy a lélek mint emberi konstitúció egy léttörténeti korszak szubjektuma, amelynek vége.

Az eltűnt anya helyét a jel foglalja el. A jel keletkezésekor az anya nélkülözése válik az anyára való irányultsággá, a jel a megghiúsulás legyőzése az eltűnésben, az objektumviszony fenntartása, reprodukálása az archaikus objektum elvesztése után. A jel leváltja, követi és aláveti az anyát. Az első jel a sírás: a vágy és a jel az első életjel, ahogyan a születés is elvileg lehetséges anyagyilkosság, anyaleváltás. A vágy és a gyász természetazonos, de csak a gyász ismeri fel az irreverzibilitást, ám hiába, mégis az egész emberi történelem során lázad ellene, vagyis a gyász is hajlamos a vágy módján viselkedni. A kiűzetés (előbb az anyából, utóbb a gyermekkorból, és végül általában az emberiség kiűzetése a múltakból) átmeneti tárgygyá nyilvánítja a jelent. Minden jelenvalónak jelentettje a múlt, s minden csak pótlék, azaz jel.

Nem az állatlélektan értelmében vett lélek (mint érzékenység és reagálókészség) keletkezéséről beszélünk. A klasszikus német filozófia terminológiájában magán- illetve magáértvaló lélek terminusai fejezhetnék ki az állatlélektani és a kultúraelméleti lélekfo-

galom különbségét. A magán- illetve magáértvaló lélek olyan viszonyban van egymással, mint a szexualitás és a szerelem vagy a vérrokonság és a barátság. A lelki lény több mint a lelkes (= lélekkel bíró) lény. A kultúra ezt mindig tudta, csak bizonyos embereket nevezve „lelki embereknek”. A lelki – lelke által definiált – lény születése nem az a pillanat, amikor a receptív érzékenység, az információ érzelmi és képi megjelenítése a test és a faj reprodukciójának szolgálatába áll, hanem amikor megfordul hierarchiájuk. Az állat készen kapja a lelket, amely nála csak az ösztönnek alávetett érzéki adatok médiuma, míg az ember mint lelki lény megvalósítja önmagát, ezért lelke a biológiai élettől örökölt reagálásmódokat alávétő, egyéniesült életvezető szerv, világalapító és alakító képesség, és végül életforma. A lélek, mint az élet mellékterméke és eszköze, pusztá érzőkéesség. A lélek mint lelkiség ezzel szemben olyan kifelé fordulás, mely nem elégszik meg a térbeli környezethez való alkalmazkodással, az idők teljességének örököse, a belső világ benépesülése, új középpont a pusztá bekebelezéssel szemben, mert motiváló üzenettként éli át az idők örökségét. A természetben a lélek nem alany, de már ott is az életösztön mint agresszió elernyedése, mely a másért való lét csíráit kitermelve hordozza a kölyök, az utód illetve a kozmosz magáért való létét.

Mint minden, a lélek is többször születik. Foganása még nem születés. Első élete lappangó, szendergő élet. Először a természet szüli meg őt, másodszor a kultúra, harmadszor az egyén. A lélek lehetőségként adott, de nem mindenki veszi magára, mint sorsot. Ezt a köznapi nyelv is mindig tudta, ezért beszélnek lélektelen emberekről, társadalmakról vagy korokról. Ez az ébredés vagy vállalás a különbség a lélek mint pszichikus apparátus, illetve a lélek mint új létmód, életforma, sors és kultúra között. Ezért témája ez az ébredés az elbeszéléseknek: a pátosz narratívájának a lélek a szubsztanciája. A pátosz narratívájában a lélek mint problémamentes állatlélek emberlélekké, cselekvő alanná válik, ágáló hössé, áldozóvá és felajánlóvá, azaz nem szükségleteiben, hanem „gyümölcsseiben” megnyilatkozó teremtménnyé.

A szeretet az áldozat szempontjából a megbocsátás, a bűnös szempontjából a vezeklés szenvedélye. Lessing így jellemzi az elsőt a Miss Sara Sampson harmadik felvonásában, miután a lelkifurdalástól gyötört Sara felteszi a kérdést: „Kívánhatni-e ennyit egy atyától?” Waitwell válaszát idézzük: „Nem tudom, Miss, ezt ha jól értem-e. Úgy látszik, ezt akarja mondani: Atyám nekem igen sokat kénytelen megbocsátani. Az neki sokba kerülne, s így nekem kötelességem bocsánatját el nem fogadni – Ha ezt érti alatta, Miss, mondja meg, nem való öröm-e a jó szívnek, megbocsátani a bántást? Nekem ritkán jutott az a szerencse, hogy másnak valamit megbocsáthattam. De nagy gyönyörűséggel emlékezem vissza mindig azon kevés esetekre, midőn oly szerencsés leheték. Olyankor mindig valami oly édest, oly szelidet, nyugtatót, menyeyt érztem, hogy lehetetlen volt el nem képzelnem az Isten mérsékelhetetlen boldogságát, kinek atyai gondviselése a bűnös emberi nemzet körül egy véget nem ismerő, örök bocsánat. S így azt óhajtam, hogy bár minden pillanatban volna mit megbocsátanom, s szégyeltem, hogy csak apró sérelmeket bocsáthattam meg. Igen nagy bántásokat bocsátani meg, igen nagy, igen mérges bosszantásokat, annak kell, mondtam magamban, az igazi örömmek, gyönyörűségnek lenni, melyben az ember egész lelke széjjelfoszolhat.” (Lessing: Drámák, versek, mesék. Bp. 1958. 82-83.p.). Nem a bűnöket fogadjuk el, hanem az áldozatot mint bűnei áldozatát. Nem a bajt, betegséget, hanem a beteget. Lessing a megbocsátás eksztázisát kutatja, mely összefügg az áldozat eksztázisával, s azt vezeti be a lélekbe, amit a lélek által vezetett sors a kultúrába. A szexuálisztétikában a kék legyőzött undornak mutatkozott, a szeretet pedig akkor válik kultúrává, ha olyan képzeteket termel ki

a kultúra, melyek képesek az idegenséget vagy akár gyűlöletet szeretetbe transzformálni. Az igenlésbe átcsapó tagadás, a vonzásba átcsapó taszítás esetei alapozzák meg a kultúrát. Egész gondolatmenetünk Babits *Psychoanalysis christiana* című költeményének értelmezése felé vezet, melynek értelmében nem az ember szobrát és stilizációját kell elfogadni, hanem őt magát teljes kiszolgáltatottságában, a létezésbe való kegyetlen belevetettsége összes megalázó és kártékony következményeiben. Ez néha nehéz, néha lehetetlen, de amikor Gelsomina számára elfogadhatatlanná válik a gyilkossá lett Zampano, akkor sem Gelsomina hagyja el Zampanót, hanem a férfi a nőt.

Hogyan lehetséges olyan társas viszony, amely nem a „méhek önzésének” egyensúlya vagy a hangyák katonai és munkástársadalmának totalitárius rendje? Lehetséges-e az igazságérzet és nagylelkűsége alapuló társasság, nem is szólva a szeretetről, amelynek kötelessége tétele csak annak bizonyága, hogy nincs meg. A valóságos szeretet ugyanis szenvedély és nem kötelesség, személyes impulzus és nem külső előírás, dráma és nem törvény. Mi teszi szenvedéllyé? A büntudat teszi azzá, ez az energiaforrása, s a szeretet ily módon a vezeklés szenvedélye. A tradicionális ember minden önmagán túllendülésének, új létnívóra emelkedésének, a minőségi ugrások metamorfózisában haladó életlendületnek alapakusa az, amit „tökéletes vezeklésnek” neveztek. Ez korántsem posztmodern önkínzás (pl. *A zongoratanárnő*), ami csak kínjában és magányában magából kifordult, fejtetőre állott önimádat, ellenkezőleg, a „tökéletes vezeklés” eltávolodás önmagától, produktív önfeledés. A lélek mint vezekléskényszer, a lélek léte mint vezeklés fordítja meg a létharc logikáját, mely eredetileg kéjt keres és kint kerül, s csak a teljes fordulat által haladja meg a kihasználás és vele járó elvadás hátrányait, s éri el a kölcsönösség és előzékenység előnyeit. Az előzékeny az, aki előre enged, előnyt enged át, ezzel másvalakinek önként aláveti magát, ami annak mindennapi életébe konszolidált, banális formája, amit előbb vezeklésnek neveztünk.

A tradicionális kultúrákban a nő az, aki enged, s ez nemcsak a szexuális önátadásra vonatkozik. A destrudó erő, a libidó gyengeség, s az utóbbi kultúráját a nő veszi kézbe, az előbbi természetű vagy antikultúrává nyilvánítva, de egyúttal a maga feladatává is, melyhez épp ezért kötődik (mint Gelsomina a durva Zampanóhoz). A hősmunka a nőmunka tárgya; az erő erőszakol, az érték vonz és felhív; az erőre ható erő mint női erő nem az előbbi erőnél nagyobb fizikai erő, mely harcra hív, hanem az erőt legyőző gyengeség, az erő ellentéte, mint az erőt elbűvölő gyengeség hipnotikus hatása. Ezzel az anyaság képlete nemcsak áldozatként kínálja fel magát a jövő életnek, hanem a modellt is megadja számára, a kultúra modelljét mint az áldozatok áldozatának ismétlési kényszerét a tettes részéről. A lélek lényege az anyagyilkosság, a szellem lényege az apagyilkosság, a szerelem lényege az öngyilkosság, s minden munka, amely a pusztító létfenntartás önzésén túlmenő teljesítmény, tehát minden specifikusan emberi minőségi munka vagy kultúrateremtés: gyázmunka.

A lélek maga a veszteség nyeresége, a kiadás bevétele, a magán kívül magára találás, a beleérző másban lét, a léteztető, lenni segítő nemlét, a gyújtó kialvás. Mi van akkor, kérdi a posztmodern nő, ha az anya hiába hozza meg az áldozatokat, nem lesz belőle lélek? A preödipális logika azonban nem így működik, ez már az ödipális nő gondolatmenete. A preödipális logika egyben antiödipális logika, mely nem a csere és a konkurencia logikája, s idegen tőle a számítás. Ha az áldozathozó nem eleve hiába hozná az áldozatot, hanem garanciát követelne, akkor elvileg sem lehetne áldozatából soha lélek, mert akkor a prózai konkurenciális világ csereaktusa volna áldozatnak álcázva. Az egész női nem termeli a

lelki kultúra egészét, méghozzá az egész történelemben, s lehetséges, hogy az ikon, amivé a nő válik ebben a sorstípusban, nem a közvetlen érintettre hat, s a közvetlen érintett méltatlan, ez azonban csak fokozza az ikon erejét, a nőt áldozatként mutatva be, aki meghalt mások bűneiért. Nemcsak a nő ún. kizsákmányolására gondolunk, az életfogytiglani halálra, hanem közvetlen veszélyeztetettségére is. Nemcsak a szülés életveszélyes: a megfelelő tisztasági követelményeket figyelembe nem vevő nemi aktus ugyanolyan veszélyes a nőre, mint a behatolás tárgyra.

A nő a posztmodernben felmondhatja a preödipális logikát, míg a férfi, bármely korban, megpróbálhat kitérni az ödipális logika fogságából. Az anya legyőzése nem feltétlenül anyagyilkosság, ellenkezőleg, az anya funkcióinak átvétele is lehet. Jézusban a fiú veszi át az anya örökségét, megvalósítva az általános társasság kötőerejeként szolgáló áldozatot. A beavatási rítusok mindig szenvedéssel jártak, melyek célja kinőni az anyagból, felszabadulni az anyag hatalma alól. A gonoszság mint eredeti létkritika az ősjándékozó destruálása által akarja legyőzni az anya-anyagot, míg Jézus az anyai szenvedés elférfiasítása által. Szent Pál szerint Jézus „a halottak elsőszülötteként” támad fel, amivel nevet ad annak a gyász munkának, amiként a kultúrának az áldozat általi lelki megalapozását jellemeztük (Mircea Eliade: *Das Mysterium der Wiedergeburt*. Frankfurt am Main. 1988. 215.p.). Ezzel nemcsak az ugrást tette meg a lélek a maga geneziséstől a szellem geneziséhez, hanem a felettes én diktatúrája fölé rendelte az empatikus szolidaritást, tehát a léttörténetileg újabb jelenséget, a teoretikus szellemet nem engedte zsarnokká válni. Egyúttal megvalósította a célt, eljutni valamihez, ami nem a burjánzást vető és halált arató sáros anyag örök hullámozása az élet legfeljebb mámort erjedő és a fájdalmat ezzel csillapító mocsárban, ahol a tudat csak lidérc.

„Mind megöljük, akit szeretünk”: a szerelem is öl, nemcsak a szeretet, ezért is fontosnak tartották a generációk a szerelemnek a józan polgári házasság keretében való megfegyelmzését, a libidó és a thanatosz közé az ananke betelepítését. Ez a szerelemnek a banalitás keretében való megőrizhetősége kérdését veti fel, a banalitás mélyáramlataként (*Mrs. Miniver*, *Megtalált évek*), de a szerelmet az „örült” vagy „tragikus” szerelem szintjén is jellemzi bizonyos önszabályozás. A szerelmi hőstettek a szerelmi bűntettekből levezethetők, mint jóvátételi kísérlet a bűn után (pl. a *Trapéz* utolsó jelenete) vagy mint az áldozat kooperációja a bűnössel (*La Strada*).

Az anyai áldozat a gyermek és anya közötti őseredeti aszimmetriát teszi jóvá. A királynő ellenérték nélküli túl nagy érték, s a királynő és rabszolganő képeinek összekeveredését az anyai viszonytól örökli a szeretői viszony. A szerelemben a nő királynőként lép fel. Sara Montiel nem önelégült, de öntudatos, úgy lép, mozdul, mosolyog, mint aki mindezt ajándékozza, és tudja, hogy elbűvöl vele. A lenni tudás művészetével bűvöl el bennünket, mint a Nagy Anya a kis gyermeket. A női szépség fensége az anyai és a királynői közötti kontinuumban bontakozik ki. Ez nemesíti az erotikát obszcénből mágikussá. Hasonlítsuk össze a *Pók* prostituáltjának obszcén erotikáját a *Samba* tengerparti jelenetének mágikus erotikájával, látni fogjuk, hogy az obszcénitás csökkenti és nem növeli az erotikát. Ha Sara Montiel filméről beszélünk, az író, a rendező, a férfitárs, a kamera és a néző is csak szolgál, és valójában csak Sara Montielről érdemes beszélnünk. A filmtörténet nőkultusza, mely a tízes évektől az ötvenes évek első feléig terjedt, mindig talált a nőben anyai, az anyában királynői és a királynőben istennői momentumot. Férfi és nő viszonyát dupla komplementaritás jellemzi, a kisvilágban a nő a domináns, a nagyvilágban a férfi; a szerelemben a nő a domináns, a

házasságban a férfi; az infantilis elővilágban a nő, a felnőttek világában a férfi. De ki az, aki minden vonatkozásban felnőttnek érezheti magát? Az *Országúton* című filmben előbb úgy érzi a nő, ő tartozik a férfihez, később úgy, a férfi hozzá.

Az anyafunkció a szeretőben, a szerető mint kvázianya: a fétis, az istennő elemberiesítése. A kialvó vágyon túli és ráépülő kiolthatatlan szeretet a szeretőben felfedezett anyának szól. Krúdy Napraforgójának Kálmánja számára a nagylelkű szerető több mint adoptívanya (mert az anyai funkció visszahozza a fétisfunkciókat). Evelint „természetfölötti istenséghez közelállónak hitte, akinek nagylelkűsége már az édesanyákét is felülmúlja.” (Asszony-ságok díja. Napraforgó. Bp. 1958. 342.p.).

Zampano mutatványos, aki izmai megfeszítésével pattintja szét a mellére fűzött vasláncot. Az ősi harcos típusa, aki mutatványossá csúszott le a modern világban. Zord józanság, s a szakma, a mesterség magabiztossága jellemzi. Biztos benne, hogy be tudja tanítani a „furcsa” Gelsominát: „Kutyát is idomítottam már.” Érdekben, számításban gondolkodik, a maga kenyéradói funkciójának tulajdonítja Gelsomina ragaszkodását. Hozzá tartozik a ritmus, ő tanítja dobolni Gelsominát, a melódia, melyet a Bolond tanít, idegesíti. Nem beszél, csak utasít, vakkant egyet. Férfias jelenség, de aki csak férfi, az nem ember, csak gép vagy állat. A Bolond kutyához hasonlítja, groteszk járműve pedig a *Mad Max* utáni sci-fik világát előlegező torz monstrum.

Gelsomina jellemzője a csodálat, rajongás, ámulat és tiszteletteljes viszony a világ jelenségeihez. Arca érzékeny tükre mindennek, amire ránéz. Megmondja, milyen idő lesz, mintha – a létharcban elmerült Zampanóval szemben – privilégikus viszonyban állna a kozmosszal. Kezdetől fogva valamilyen tündéri ihlettel viszonyul minden dolgokhoz, ami egyúttal a szeretet készségének kifejezése és a gondoskodás igyekezetéhez vezet, mely szerénységgel párosul. Félénk és szégyellős mosolyok jellemzik, a gondoskodás kapkodva túlreagáló elébe sietése a másik fél még ki sem fejezett szükségleteinek. Mindez a mindennapi banalitás egészét a jóindulat szüntelen emanációjává avatja. Zampano nemisége is kegyetlen, figyelmetlen és fegyelmetlen erőszak, Gelsomina azonban ezt is valamilyen köldökzsinórként éli át. Könnyes és meghatott, szomorú és mosolygós az arca megerőszakolása éjszakáján, mintha maghatná Zampano mint nagy gyermek durva szerencsétlensége. Mintha úgy érezné: mostmár rá van bízva a szörnyeteg. Gelsomina nem anya, de kvázianya, a gyermekek kedvence, körülveszik, megbámulják, felvidítják őket. A megerőszakolás éjjelén Zampanót nyugodt, mély álomban látjuk, míg a felette virrasztó Gelsomina arcán valamilyen transz erotikus öröm világol. Zampano kegyetlen, de nem gonosz: a szavak és a melódia elutasítása nem azt fejezi ki, hogy nem érinti meg üzenetük, hanem azt, hogy elhárítja ezt az üzenetet. Nem gonosz, de csak a gonoszban hisz, a burzsoá társadalomnak, melynek perifériáin bolyongnak szereplőink, a gonosz princípiuma uralja a tudatát, s a jó kiszorul a tudattalanba.

„Rosa meghalt!” A városszéli kunyhóban lakó proletárözvegy idősebb lánya halála után adja el – tízezer líráért – ifjabb leányát Zampanónak. Gelsomina nem Zampano első áldozata. Mit meg nem tesz a férfi a nővel? Nem veszi emberszámba, nem hajlandó beszélgetni vele, megkorbácsolja, megerőszakolja és megcsalja. Az áruvá válásnak, a személyes döntés és választás hiányának és az ezt követő szenvedéseknek azonban Fellini filmjében különleges értelme van: ha én választom a feltétlen odaadás és mártírium címzettjét, úgy a finnyás válogatás csökkenti a szeretet és áldozat értékét. A válogatós szeretet félvak, mert nem látja meg mindenütt, minden emberben a lehetőséget, nem ad sanszt minden

embernek – egyúttal állati is, mert bizonyos hamisítható díszekhez, imponáló rituálékhoz, rangjelekhez vagy stílusjegyekhez tapad, kitüntetett szeretettárgyat keres, ami a maga nárcizmusa ápolása eszközeként funkcionalizálja a szeretettárgyat. A finnyás, válogatós, kitüntetett minőségekhez vonzódó szerelemnek nem a tomboló és romboló, kétségbeesett rászorulás a tárgya. Ha nem találkozott az ember olyan partnerrel, aki kiváltotta belőle a feltétlen odaadást, melynek jellemzője, hogy nem volt, amit az meg ne tehetett volna vele, akkor nem találkozott a szeretettel, csak elvenni, cserélni és érvényesülni tanult, s alapvetően önző és könyörtelen. Ha az ember nem hozta meg a legvégső áldozatot, ha nem történt meg a jóvátehetetlen, akkor csak korrigálható hibákról van szó, s a jóvátétel is csak az adott világot állítja helyre.

Zampano megvásárolta Gelsominát, aki többször fellázad rabsága ellen, volna módja a menekülésre, az apácák és a cirkuszosok is befogadnák, a kötél tánccal is társul fogadná, – a vallás és a művészet is kiutat kínál a nyers létharcból –, de Gelsomina végül mindig enged és marad. A szeretetben élők is lázadoznak és szabadulni próbálnak a szeretet rabságából, de ha Gelsomina a maga érdekét és jogait védi, ezt soha nem tudja végigcsinálni. Ellentétével, az erőművésszel társul, holott rokonlélekkel, a kötéltáncossal is társulhatna. Azzal társul, aki kizsákmányolja, nem azzal, aki felszabadítaná, az értetlennel és nem az értővel, mert a kéj az elviselhetetlen kínok mellékíze, az öröm rangját a vele együtt elviselt bánat adja, a nő a kínok útján találkozik a férfivel és nem az élet fölött lebegve, szabadon.

Gelsomina bohóc. A Bolond is állandóan bohóckodik. A modern ember harcot indít, hogy problematikus, normasértő cselekedeteit ne pszichiatrizálják, kriminalizálják. Betegségnek, bűnnek nem szabad többé nevet adni. De ez csak a norma alulteljesítésére vonatkozik, míg a túlteljesítőt különcnek, örülnék tekintik, vagy legalábbis, gyakran minden minősítés kerülésével, de ösztönös egyetértéssel elszigetelik. A nevetségessé nyilvánított erény gúnyneveket kap, ahogyan az őt propagáló művészetet is giccsgyanúsnak tekintik. Gelsomina és a Bolond csak ebben az értelemben – a gyakorlatilag betiltott érzékenység értelmében „mások”, mint a többi ember: a szellemet bolondságnak, a lelket debilitásnak tartja a szerző-mozgó világ. Mintha a cirkuszból térne vissza, ami a hivatalos egyházból kiveszett. Miután Zampano Chaplin-kalapot nyom Gelsomina fejébe, a lány spontánul mozdulva pár lépésnyi bohóctáncot produkál, s ez lesz a magva az erőművész műsora kiegészítésének. Zampano minduntalan a halálvesztély légkörét igyekszik megteremteni a porondon, Gelsomina hozza, a szeretet hozza magával a komikumot. Egyszer a gyerekek hívják, hogy mulattasson egy beteg kislány: Gelsomina humora spontán, a Bolond humora tudatos, de mindkettő gyógyító humor, mert lényege a távolság a közönséges világtól, mely a létharc világa ugyan, de ez a lét, amelyért harcolnak benne: betegség. A filmben látható körmenet komor és sötét, ráadásul a szentség szimbólumai egy bár neonfelirátával vannak egy beállításba foglalva. A modernitáshoz alkalmazkodott kereszténység humorisztikus és játékos aspektusa, gyermeki ártatlansága – amit pl. a *Csoda Milánóban* is hangsúlyozott – éppúgy veszendőbe ment, mint rajongó és felfedező aspektusa. „A keresztény nép ellenkezője a szomorú nép, az öreg emberek népe.” – mondja a Torcy-i plébános (Bernanos: Egy falusi plébános naplója. Bp. 1984. 17.p.). A kereszténység komikuma, írja Žižek, a legmagasabb és legalacsonyabb egybeesése, az univerzum alkotójáé a kreatúrával, a legfőbb úré az elnyomottal. A legfőbb úr a legelnyomottabb szenvedők szószólójában és képviselőjében ébred és testesül meg (Parallaxe, 108.). A lélek ősrobbanása már csak a legelhanyagoltabb perifériákon reprodukálódik, butaságként, bolond-

ságként. A szent együgyűség Bernanos által kidolgozott tematikája (pl. Bresson: *Mouchette*) nem a Foucault-féle örület mint a személyiségstruktúra provokatív dekonstrukcionizmusa, az a szent együgyűség nem támadó és jogait követelő vagy létsítilását propagáló, agresszíven térítő egyéni szeszély vagy csoportideológia, hanem a bonyolult és ravasz érvényesülési stratégiák és versenyfeltételek által elárult elementáris alapértékek által elbűvölt hűségből fakadó elszigeteltség, az értetlenség és durvaság támadó – végső soron, mint látni fogjuk – gyilkos légkörében.

Gelsomina Zampano elleni első lázadásakor ismeri meg a Bolondot. Előbb két emberből állt a világ, Zampanóból és Gelsominából, csak a Bolonddal jelenik meg a hármasság. Zampano erőlködik, hogy lerázza bilincseit, de közben belőlük él, szüksége van a bilincsek-re, míg a kötéltes a magasban táncol, az élet fölé emelkedik, de nem függ, hanem lebeg. Angyalszárnyai vannak, amikor megismerjük. Nem a hülyüesség értelmében, hanem a bolondozás értelmében bolond, magasból látja az életet, nincsenek szükségletei, bár magával hívja a lányt, reá sincs szüksége: szűzférfi, nőférfi, az asszonyi áldozat örököse a férfivilágban. Kötéltes akár Jézus vízen járásával is párhuzamba állítható.

„Szeret-e egy kicsit?” – faggatja Gelsomina Zampanót, de a férfit idegesítik a kérdések, szavak és melódiák, soha nem mondaná ki a „szerelem” szót. A Bolond játssza el az érzelmes melódiát – a film vezérmotívumát – tőle tanulja Gelsomina a dalt, amelyben érzésére ismer. A Bolond mondja ki a „szeretet” szót, s ezzel explicitté teszi Gelsomina implicit tulajdonságát, nevet ad Gelsomina életének és a gyilkos titkának is, a monstrumban szunnyadó érzésnek. A Bolond érteti meg Gelsominával, hogy ahol csak ösztön van, ész nincs még hozzá, a kizsákmányolás és kártétel is lehet a szeretet kifejezése.

A világ fölött lebegő és az emberi dolgokra részvétellel lemosolygó Bolond tudja, hogy korán fog halni, s ezen is csak nevet: nem fontos önmagának. Az „égi férfi” egyben a „halál rokona”: amit a kultúrával és művészettel is azonosíthatunk. A Bolond azért a kultúra kifejezése, mert csak nevet ad annak, amit Gelsomina spontánul megél. A „halál rokona” kimondja, hogy Zampano nem ember és élete nem élet. Ez a kritika ugyanolyan veszélyes, mint a kötéltes: a frázis áthidalja a mélységeket, amelyeket az igazság megnyit. A nevesített szeretet kötéltes, zuhanás fenyegeti, mert ellentmond az élet törvényének, de a kötéltes azt is jelentheti, hogy a teológia a VII. század óta, állandó visszavonulóban, varázstanodásban, új és új ideológiáknak tesz engedményeket, hígítva ezzel az ősevidenciákat kinyilatkoztató eredeti igazságesemények információját.

Gelsomina nem akar mást, csak hogy „valamire jó” legyen. De „valamire jó” lenni a pragmatikus funkcionalitás világában azt jelenti: valami rosszra lenni alkalmasnak. „Valamire jó” lenni tehát igazában: annyi, mint jó lenni valakihez. Zampano a névtelen preödipális összeretet hősnőjét (Gelsominát) és a megnevezett szeretet hőst (a Bolondot) is megöli. Mindkét fajta szeretet gyengeségként jelenik meg, míg Zampano maga az erő, a nyers élet-akarat gátlástalansága. Az összeretet debilitás, a meghirdetett szeretet pedig bolondság, mind az életerő, mind a pusztá ész határain belül tekintve.

Gelsominának mint új Hágárnak, új Rabnőnek nem jelenik meg Isten, hogy közölje hivatását, de megjelenik egy komikus kvázi-Jézus reminiscencia, aki a kavics segítségével mégis közli mindezt: ha nincs értelme a kis kavicsnak, semminek sincs értelme, még az ég csillagainak sem. Az Atyaisten kultusza, akárcsak a nők elfátyolozása vajon nem mind azt az öslelményt akarja-e eltakarni és eltávolítani, amit az *Országúton* erőművésze is: hogy a szere-

tet az első viszony, és előtte nincs más, csak az iszony? Minden isteni vagy világi ősviszony iszony, amíg a szeretet új világalapító aktusa el nem érte a világot. Azt új Hágár nem szül hatalmas népet, mégsem hiábavaló szenvedése és mártíriuma. „Férje”, rabtartója, kínzója bűnéért hal meg – miután Zampano megölte a Bolondot, Gelsomina nem beszél és nem eszik, de marad utána egy melódia, ezt dúdolja a film vége felé egy fiatal nő, aki körül úgy szállnak a frissen mosott ruhák, mint József Attila anyja körül fejezetünk elején.

Zampano a ritmusra tanított (dobolni), a Bolond a melódiára (trombitálni): ritmus és melódia testi élet és lelki élet ellentétét fejezi ki. De a trombitát is megelőzi a hegedű, s a hegedűt is a bohóchegedű vagy játékhegedű, s ezzel a lélek játékos önkeresése, mely csak Gelsomina áldozatában válik önmegtalálássá. Az anyagi élet durvasága korlátozza a lelki életet, a lelki élet kifinomultsága előmozdítja a szellemi életet, a Bolond a hegedűvel kezdi, a trombitával folytatja és végül eljut a szóhoz, így szellem és lélek egymásra talál, többé nem egymás ellenlábasai. A döntő a trombitaszó melankóliája, mint lélek szellemet szólító kérdése. A Zampano által magára hagyott haldokló Gelsomina, meséli a fiatalasszony az ismét arra vetődő megöszült Zampanónak, nem beszélt, legfeljebb annyit mondott, „köszönöm”, csak trombitált, fújta a melankolikus dallamot, melyet Zampano gyűlölt és amellyel a Bolond csak kísérletezett (amikor először játssza, cigarettát fog össze hegedűjével), amelynek beteljesedéséhez és felszárnyalásához Gelsominára volt szükség. Az elhagyott Gelsomina csak magában trombitált és egy reggel nem ébredt fel többé. A trombita is kétértelmű, mert a dallam a Bolondtól származik, a hangszer azonban Zampanótól, aki az alvó Gelsomina mellé helyezi, élete első ajándékaként, amikor otthagyja a lányt a hóban. A melodráma vezérmotívuma mindig az „édes melankóliának” ad formát: egyszerre ünnepli és gyászolja az életet.

Gelsomina már az első jelenetben a tenger küldötte, onnan szólítja a faluba a halálhír. A tenger az őskáoszt képviseli (= Gelsomina „bolondsága”), a szerelmet is (mint befogadó elem) és az érzelmet is (mint a mélység eleme). Együttal az asszonyi áldozat funkcióját is, mint megtisztító elem. A film elején, közepén és végén is a tengert látjuk. A második alkalommal a nő bámulva nézi a rég nem látott hullámozó messzeséget, míg a férfi csak lábat mos benne. A film elején a reggeli, végén az esti tengert látjuk. Az esti tenger összefolyik az éggel, s a nap helyett most a habok fehér taraja világít, a sötétség súlyos viharzásának habja csak a fény. Az öszülő Zampano az elmúlt években talán nem is gondolt a lányra, de Gelsomina egyszerre előjön dallamként, ami előbb a városszélen kísért, utóbb lebeg a vizek felett. Zampano felkeresi a tengerként megtestesült és dallamként testtelenült Gelsominát, leborul a parton, és a homokba markolva zokog. Amikor megvult, semminek tűnt, amikor elveszett, két alakban, a természet (tenger) és a kultúra (dallam) alakjában is szólít. A lelkünk mindazok újjászületése bennünk, akik belénk haltak.

7. PSYCHOANALYSIS CHRISTIANA – SZEMINÁRIUM (*Babits és Bresson*)

Babits költeménye szembeállítja egymással a lélek homlokzatát és hátoldalát. A kettő viszonyát nemcsak a bűn rejtőzködési, hanem a lenni nem tudó szülési folyamatként is jellemzi:

Mint a bókos szentek állnak a fülkében
kívülről a szemnek kifaragva szépen,
de befelé, hol a falnak fordul hátok,
csak darabos szikla s durva törés tátog:

ilyen szentek vagyunk mi!

Micsoda ős szirtből vágták ki lelkünket,
hogy bús darabjai még érdesen csüngnek,
érdesen, szennyesen s félig születetlen,
hova nem süt a nap, hova nem fér a szem?

Krisztus urunk segíts meg!

A babitsi tudattalan azonban nemcsak félkészként, hanem elernyedtként, még-nem és már-nem egységeként is értelmezhető. A modern ember kényelmének is műve, aki csak a szimbolikusban hisz, nem hisz a reálisban, megelégszik a társadalmi szereppel. A régiek a titkos szépséget tölték a szépség és az iszonyat közé, a modernnek csak a szépséget és az iszonyatot látták, s a szépség titkaként fedezték föl az iszonyatot, végül pedig az iszonyat hazugságaként értelmezték a szépséget – egy gondolatmenet így teljessé vált, s ezzel a moderntől a posztmodernig jutottunk.

Hallottunk ájtatos, régi faragókat,
kik mindent egyforma türelemmel róttak,
nem törődve, ki mit lát belőle s mit nem:
tudva, hogy mindent lát gazdájuk, az Isten.

Bár ilyenek lennénk mi!

(Babits: *Psychoanalysis christiana*. In. *Összes versei*. Bp. 1942. 260.p.). Ha az atya a szó, akkor az atya-előtti a kimondhatatlan. Ez a tér és idő előtti, ami örökre elveszett, vajon

Isten-előtti állapot, vagy olyan állapot, amelyben Isten maga az elveszett, azaz magára nem talált, hiszen csak a teremtés által találhat teremtként magára, egyébként csak szenvedés lehet. A prekozmosz káosz képe vagy Isten a teremtés előtt, illetve a gnosztikusok istene mint kimondhatatlan Isten, feneketlenül mély, atya-előtti szakadék (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. Bp.1960. 3. köt. 102.p.), akárcsak a kízó, barbár rémistenek – vajon nem mind arra utalnak-e, hogy magának Istennek is megvan a Babits által jelzett „hátdala”? Žižek Isten teljes deszubsztancializálása mellett érvel: túl van a létrenden, semmi más, mint a hozzá való viszonyunk, nem viszonyra lépünk vele, hanem ő maga ez a viszony (Parallaxe, 96.). Az első istenélmény: viszony az iszonyhoz. Babits Krisztus segítségét kéri a „hátdal” kidolgozásához, de Babits Krisztusa vajon csak a magunk, vagy Isten „hátdaláért” felelős? A semmi sansza az, hogy a minden nem lezár: megnyílik a kezdeményezés tere. A minden korrupciója az, hogy a befejezettség terének nyilvánítja a létet. Így lehet, hogy a tökéletes Isten a tökéletlen és a tökéletlen Istent kell keresnünk? Žižek Istene a kitöltendő semmi, a kezelendő seb, a reparálandó rés, a tökéletlenség vagy bűn által kijelölt hely a kreatúrában, vagy ha tetszik, a jövő, amely a jelenre szeretne visszahatni. A férfiak mindig egy dologért (föld, szabadság, becsület) áldozzák fel magukat – írja Žižek – csak a nők képesek „a semmiért hozni áldozatot...” (Parallaxe, 100.). Žižek ebből arra következtet, hogy a férfi fedezi fel a moralitást, a nő az erkölcsiséget, mi arra, hogy a női egzisztencia lényegéhez tartozik az Isten „hátdalához” való viszony, vagyis a férfiak egymással harcolnak, a nő a teremtest megelőző Istennel magával. „Szóból ért az ember.” – mondják, de a szeretet nem szóból ért, hanem előbb ért és reagál, preverbális és preracionális világban mozog, a kimondás előtt teljesíti a szükségletet és a kimondhatatlanságról is gondoskodik. A preödipális síkon nincs jog és erkölcs, csak az elsődleges szeretet, amely ezért szeszélyes és zsarnoki is lehet, akárcsak az elsődleges istenek. A jog és az erkölcs csak a szeretet bomlásformái, ezért kerülnek egymással és önmagukkal is ellentmondásba. A *Terminátor 2*-ben csak az első nagy üldözési jelenet után hiszi el a fiú, hogy az anya nem „dilis”. Sarah nicaraguai partizánok között élt, s szeretőitől tanult harcolni. Iszonyú kegyetlenséggel üti le – perverz – örét, miután zárat manipulált. Az orvos szemrehányóan óbégat: „Eltörte a karomat!” „215 csont van az emberben, és ez csak egy volt.” – feleli Sarah. Itt nem a fiú az atya, hanem az atya a fiú küldötte, így az anya a középpont, míg a másik két alak relativizálja egymást. A cselekmény idején még meg sem született az apa, akit majd a fiú küld vissza a jövőből a jelenbe – a Retroaktív Kausalitás Héroszaként – megható figura, egy-éjszakás-apa, akinek nincs helye a jelenben, csak a múltban és a jövőben, tehát messzebb van, mint a mindenütt jelenlevő atyaisten. „Nincs végzet!” – kiált föl Sarah egy rémálom után (ami a jövő is lehetne, amelyben a Tudós és a Cég három milliárd emberélet kioltásáért felelős). „Ezt én üzentem neki apával a jövőből!” – ismeri fel a fiú.

Az anya, mint a preödipális világ mindenható egyetlensége előbb vált távolodó és rejtőzködő istenné, mint az apa. A műfajok tanulmányozásakor gyakran problémává válik számunkra az anya filmi alulreprezentáltsága. Az ősráma ősiségét azonban éppen alulreprezentáltsága bizonyítja. Az anyai őselmény nem explicit anya-gyermek viszonyként jelenik meg a narrációban, hanem én-kozmosz, ember-természet viszonyként, mint ami minden egyéb konfliktus közegéül szolgál. A *The Wolf Man* című Waggner-filmben pl. az őszanya (a cigányanya) a Hold és a mocsár hármassága az atyai szentháromság előtti hármasság, melyben az ide regrediált hős nemcsak a nőket, hanem a férfiakat is megsemmisíti, mert minden-

kit úgy él át, mint aki közé és a monopolizált, elementáris anyai kozmosz közé áll, fölösleges harmadikként, ezért kell fellépnie az atyának, az elementáris anyakötöttséget fel nem adó fiú megsemmisítőjeként, mert az különben a fiatal nőt, a szerelmet és a jövőt is megsemmisítené az összeretet kísérteties hatalma révén, mely, minél jobban ragaszkodik hozzá az ember, annál inkább egyben világgyűlölet.

Az anyadráma ritkább mint az apadráma, mert elviselhetetlenül tragikus. Az eposz ősibb mint a tragédia, mert a tragikum fundamentálisabb, mint az epikum, s ami elől menekül az ember, a kezdetek kezdetének megalapozatlansága, csak később lehet a szembenézés tárgya. Minden értékek megkérdőjelezése és átértékelése csak a győzelmek után lehetséges. Az iszonyat a semminél, az üres térnél is rosszabb, a „semmi sem”, amely egyetlen megfoghatatlan, lokalizálhatatlan pontba sűríti a létet – az alkalmatlanság kezdet előttiségébe – hasonló kezdet-előtti szerencsétlenségre ítéli az emberéletet, melynek sorsa a bűnbeesés, az alkalmas, a kész összerondítása, a reá irányuló kártétel, majd a bűn, a visszas és lehetetlen állapotok felismerése meggyónása és a jóvátételi készség ébredése. A tér a dolgok, az idő az események tere. Az üres térben nincs semmi, az üres időben nem történik semmi, de ezt úgy is mondhatjuk, a semmi veszi birtokba a teret és időt, mely eseménytelen üresség megfelelője a lélekben a közöny. A „semmi sem” ezzel szemben az iszonyat által ad jelet. Az iszonyat által megcélzott mindent megelőző prekozmius és prekaotikus létvágy, mint a legkifosztottabb állapot, legfeljebb a gyűlöletben köszönhet vissza, ami szintén kifosztottság kifejezése, a mértékkel sem bíró összemérhetetlenségé. A „semmi sem” az üres teret és az álló időt is szétmorzsolja, úgyhogy nemcsak a kimondhatatlan marad a helyükön, hanem a helyük sem marad meg. Ez még csak nem is az ősrobbanás, hanem az ősrobbanásnak is lehetetlensége – tehát először a lehetetlenség totális, s azt kell kimutatni, hogyan születhet a lehetetlenségből lehetőség. A kezdet az abszolút lenni nem tudás, a lenni tudás pedig több lenni tudás.

Van-e a „hátoldalnak” esztétikája? Nemcsak a szép mélysége függ a hátoldalától, a rúttól, és mélyétől, az iszonyattól, ez a klasszikus szépség modellje, de a modern ember útja fordított: banális, unalmas, esetlen vagy rút, beteg, iszonyatos úton szedegeti a szépség emlékeit, mint a hipnotizált Cabiria lánykora láthatatlan virágait a varieté színpadán, ahol előbb kirökhögi a tömeg a szépség emlékezetét, utóbb az intelligencia képviselésében megjelenő szépszavú csaló, megsejtve a szépség sejtelmében a jóság magvát, mindenéből kifosztja a lányt (*Cabiria éjszakái*). Már a Bogart-filmekben sem tudni soha, hogy a szép nem a rút homlokzata-e, nem rút család-e a szépség, néha sikerül a hősnőnek tisztára mosni magát (*All Trough the Night*), néha nem (*Dead Reckoning*). A *Turks Fruit* olyan szerelmi románc, melyben a szeretett nőből csak szemétre dobott páróka marad: minden a szemétdombon landol és onnan százmazik, a művész is szemétből gyárt groteszk tárgyakat. A szépség lett a groteszk (*Cabiria éjszakái*) és a szeretet a kegyetlenség hátoldala (*Országúton*). Egyre kétségebb, hogy létezik-e egyáltalán ez a hátoldal.

Gyónatlan és vakon, az évek szennyével
löknek egy szemétre a hibás cseréppel,
melynek nincs csörgője, s íze mindörökre
elrontva, mosatlan hull vissza a rögbe.
Krisztus urunk segíts meg!

(Babits uo. 261.p.) „Valahol minden megvan.” – mondják *A kis véreskezűben*. Itt az is megvan, ami sosem volt, és sosem jött el. A „valahol minden megvan” érzését igyekszik tudatosítani a grófnében a fiatal pap az *Egy falusi plébános naplójában* is: itt ez az elvesztetthez utal. A klasszikus művészet az eltűnés szemüvegén át néz. Mivel a szexualitásban is láttuk a destrudó munkáját, a deszexualizáció koncepcióját is megtartjuk: a szublimáció a libidinalizált prelibidinális erőket szellemíti át. A hátoldal a halandó, a szublim a halhatatlan: a halálösztrón keresi a szublimat, ezért hálnak meg a szépért, mert a szép maga a halálon túlként tekinteni tudott halálon inneni. Az érvénnyel a halálösztrón kommunikál. De a szublimáció nemcsak a thanatosz, a destrudó munkáját is feltételezi, dupla a viszonya a halállal. A szublimáció nemcsak áldozatokra tesz képpessé a megpillantott értékekért, egyúttal ezek megtestesülését is veszélyezteti: a vágy megöli az élő, hogy visszanyerjen benne minden halottat. Scottie valóban halálba hajszolja Judyt Madelenie-ért, de ettől sem őt, sem bennünket nem fog kevésbé fascinálni Madeleine kísérteties szépsége, melyet Judy mélységének érzünk: Judy a saját mélységébe hull bele, saját mélysége üti agyon, inkább mint Scottie szerelme (*Vertigo*). Nem kell lemondanunk destrudó és libidó ellenőrizhetetlen mennyiségei ellenőrizhetővé tehető részeinek szublimációjáról a „hátoldalért”, de a „hátoldalról” sem a szublimért; a kettő ellentétének föloldásáról sem álmodhatunk. A szeretet éppen a „hátoldal” szublimálhatatlan részének elviselésével kezdődik, az egészében igeneltbe való belefoglalással. Csak a szeretet éri el a jelent: „A vágy örökre foglya az ’ez nem az’ logikájának, a résben bontakozik ki, ami örökre elválasztja az elért kielégülést a keresett kielégüléstől, míg a szeretet teljesen akceptálja, hogy ’ez az’ – hogy ezt a nőt minden gyengeségével és közönséges vonásával feltétlenül szeretem vagy hogy Krisztus, ez a nyomorúságos teremtmény az eleven Isten.” (Slavoj Žižek: *Die gnadenlose Liebe*. Frankfurt am Main. 2001. 125.p.) A szublim ideál a reális torzképe vagy a reális az ideál torzképe? A szeretet tárgya a reális, a vágyé az ideális. De az ideális nem a reális tartálékaihoz való viszony-e, nem az empirikus korlátok végső határnak tekintése elleni lázadás-e? A vágy sosem tudja pontosan, mire vágyik, de mindig többre, a vágytárgyban sejti meg azt, amiben az ember több önmagánál, ezért a vágytárgy megszépítője nem a képzelet cenzúrája, hanem elmélyedése és felszabadulása. A vágy nem kereslet, nem is üzleti számítás, gyakran túl sok neki a vágytárgy és menekül előle, ha elérhetné. A cenzurális vágy üres, hamis póz, a tiszta pozitivitás absztrakciója üressé és többnyire nevetségessé, végül akár taszítóvá válik, kioltja önmagát.

A „hátoldallal” való szembenézés, ha másra irányul, szeret, ha önmagára irányul, úgy gyónás, bűnvállalás. József Attila „Én nem tudtam” című költeményét idézzük:

Én úgy hallgattam mindig, mint mesét,
a bűnről szóló tanítást. Utána
nevettem is – mily ostoba beszéd!
Bűnről fecseg, ki cselekedni gyáva!

Én nem tudtam, hogy annyi szörnyűség
barlangja szívem. Azt hittem, mamája
ringatja úgy elalvó gyermekét,
ahogy dohogva álmait kínálja.

Most már tudom. E rebbenő igazság
nagy fényében az eredendő gazság
szívemben, mint ravatal, feketül.

S ha én nem szólnék, kinyögné a szájam
bár lennétek ily bűnösök mindnyájan,
hogy ne maradjak egész egyedül.

(In. Összes versei és műfordításai. Bp. 1963. 522.p.) A görögök a tragikus bűnt fedezték fel, a kiválóság és hatalom titkaként, a kivételesség másik oldalaként, a keresztények az általános és konstitucionális bűnösséget, ezzel hitük demokratizálta a bűnösséget, a kollektív és köszöb alatti, mindenütt jelenvaló, magánvaló bűnösséget. A kereszténység a bűn rangjának általánosítása. Az eredendő bűnösség, mely a természet kegyetlen élni akarásának öröksége, ártatlan, de annál korlátlanabb. A kereszténység különös érdeme ott van, éppen azokban a Nietzsche által ostromozott szenvedés- és halálszimbólumokban, melyek által lehetővé válik a agapé és caritas levezetése az iszonyat mélységeiből. Az eredendő bűnből fakad az ember produktivitása, maga-alattiságából maga-felettsége: „A szellem fogalmában van az a meghatározás, hogy az ember csak élő valami, amelynek megvan a lehetősége, hogy valóban szellemmé legyen; de a szellem nem természettől való. Az ember tehát nem természettől fogva az, akiben Isten szelleme él és lakozik; az ember természettől fogva nem olyan, amilyennek lennie kell; de szerencsétlensége az, hogy nem jut tovább.” (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. Bp. 1960. 3.köt. 100.p.). Az eredendő bűnből nincs kiút, csak további út, továbblépés – ezért nevezték a régiek ezt az utat „rögösnek” –, aminek módja az adott, lett lény önmaga ellen fordulása, mint leendő önmaga szülési folyamata: „Mivel az ember általában az a folyamat, hogy a közvetlennek negációja, és hogy ebből a negációból jut el önmagához, egységéhez: azért tehát le kell mondania természetes akarásáról, tudásáról, létéről. Természetiiségének e feladását szemléli Krisztus szenvedésében és halálában, feltámadásában és az Atya jobbjára emelkedésében.” (uo. 101.). Csak a bűntudat szabad: a bűntudat énje nem a bűn énje; az ítélő nem az elkövető, ha empirikusan egybe is esnek. A bűntudatban az én anyává válik, más ént szül magából. Vagy atyává válik, más énként küldi el önmagát, megbízóként. A megbízó megpróbáltatások elébe küldi a megbízottat. Megbízó és megbízott azonban egy: mint ahogyan az ember szembenézni kell, hogy legyen, ezáltal válhat a megpróbáltatásoknak előbe menővé.

A szintézis nem a jövőben és nem a kellemesség beteljesülésében van, hanem Isten értelmetlen szenvedésében: az ember maga Isten értelmetlen szenvedése, Isten magát kínozza az ember tükrébe nézve; Isten szenvedése szignalizálja a szenvedés mindenféle „Aufhebung”-jának kudarcát (Žižek: Parallaxe. 123.). Az értékből valami hiányzik, hogy létezhesen, az érték léte egyben megőrzettség, a tiszta potencia a tehetetlen korlátoltságba merül, hogy létezhesen. Ennek a léthez szükséges szerénységnek – melynek ellentéte a rombolásra alapított lét gonoszsága – a csúcspontja a szenvedés.

Harsányi Kálmán A mélység című költeménye mélység és teljesség garanciájaként vezeti be az emberfogalomba a szenvedés képességét:

Holt rögbe téged Isten ökle vágott
Nagy céllal – sebnék, mely föl-fölsajog,
S átérez akkor minden, minden átkot,
Bűnt, bűnhődést, gyönyört, kint: a világot,
Mely a vak úrben könnycseppként ragyog.

Mi végre tetted, százszor bölcs sebosztó,
Hogy éljen, így hát fájjon ez a seb?
Az élet, e hangos, kacagó jajszó,
Mélyek mélyéből trónusodig hangzó,
A holt anyag csöndjénél – ugye – szebb?

(In. Harsányi Kálmán.: Válogatott versek. Bp. 1929. 145-146. p.). Nietzsche az istenek ünnepeként jellemzi a szenvedést, az idézett költemény az ember ünnepeként. Nietzsche *Zur Genealogie der Moral* című művében arról elmélkedik, hogy régen a szenvedést nem az élet elleni, hanem az élet melletti érvnek tekintették: a földi szörnyűségek „ünnepi játékok az istenek számára” (In. Nietzsche Werke /hg. Schlechta/. Frankfurt am Main – Berlin – Wien. 1976. 256.p.).

A levezekelt bűnből nem lesz lélek vagy szellem, csak a jóvátehetetlen bűnből. Az én bűne nem jóvátehető, nem kezelhető és nem megbocsátható: ezért igényli a büntetést és önbüntetést, melynek passzív szenvedés is lehet a formája, de az aktivitás veszélyes harcot és nagy fáradságokat felvállaló felszabadulása is. A szeretet nem az ént váltja meg: az én kárhozatának elfogadása = a megváltás mint az én ajándéka, a megváltás csak adható, közvetíthető, mindig megy, sosem jön, legfeljebb visszajön. A kegyelemből csak gyakorlása és nem tárgyává válás által lehet részesedni. Ha a kegyelem megsemmisíti a kegyelt bűnét, ezt azért teheti, mert az a saját bűnét nem tudja megsemmisíteni, ezért lemond magáról és a kegyelem tárgyából alanyává válik, de ez éppen az elfogadást, szenvedést, erőpróbát jelneti, azt, hogy végül egyáltalán nem a bűn büntetése a szenvedés, ami annak látszik: a szenvedés túlkompenzálja a bűnt, de ebben a formában is a maga teremtmő közepeként őrzi azt. A kegyelem tehát visszatér ahhoz, aki adja, de szökik attól, aki kapja: az ember nem Isten koldusa.

Bresson *Egy falusi plébános naplója* című filmje egy rövid élet lelki története, mely egybeesik egy gyors lefolyású gyomorrák kórtörténetével. „Minden kegyelem...” – suttozja a haldokló. Az iszonyat is ajándék: alkalom „szembenézni”. A „szembenézés” a film egyik hőse, az ateista orvos jelszava, akit a pap mindazonáltal rokonléleknek érez magával.

A halálos beteg közelebb van Istenhez, nem azért, mert már egy lépés csak a „mennyeország kapuja”, hanem mert szenved és retteg, mert Isten is csak a szenvedés teljessége által tudta meglátogatni a világot. Az önmegadás: befogadás – mindegy mit, azaz mindent; a befogadás határa tehát nem a kellemes. A pap elfujja a gyertyát: „Isten lemondott rólam. Ebben biztos vagyok!” Nem ez az érzés közli-e – épp ellenkezőleg –, Isten látogatását? A szenvedés isteni lehet, azaz öröm feletti öröm vagy felettes öröm, a lenni tudás záróvizsgája, a lét mindenben való megtapasztalásának része – ezt jelenti, hogy „minden kegyelem” – azaz megengedettett itt járnunk és mindent átélni, átérezni és meggondolni.

A múlt a megvalósult formaadások összessége. A haldoklóknak csak múltja van, ezért látja meg a kegyelmet, azaz a szépet is egy egész részének, ami fájdalmas, és a rútat,

rettenetesebb is egy olyan értékeket tartalmazó egészben, amelyek híján nem is lehetne őket minősíteni, s a magunk viszonyát sem meghatározni irányukban. Mindennek, ami megvolt, helye van mindabban, ami megvolt, s ezáltal egymást világítják meg, van valami, amit csak együtt közölnek az egyben látás képességével. Az élet, amelyre a haldokló visszatekint, s amit egy borús, sáros táj, egy őszi park, egy magányos szoba és pár rosszindulatú, idegenkedő ember töltött be jelenlétével, nem azért tűnik az utolsó pillanatban mégis szépségnek, mert az emlékezet szépít vagy mert csak a szépre emlékezünk, hanem mert a múlt az explicit, a múlt a mű, a jövő csak nyersanyag. Ha a lét a kötömb, akkor a múlt a kötömb kivésett része, a jövő a formátlanul maradt, s egy életnek sincs elég ideje a formáláshoz.

A grófné szívbeteg, a pap rákos, de a grófné dacol, a pap enged. A grófné gögös, a pap alázatos, s a gögő fájdalmát az alázat öröme szeretné tanítani a pap. A papnak soha nem volt semmije, a grófnét felháborítja, ami elveszett: „elvette Isten” a fiát. A pap Isten megbocsátásáért esedezik, a grófné nem tud megbocsátani Istennek. A befogadást azonban csak az önátadás biztosítja, és a teremtmény sorsának elfogadása nem a lemondás, hanem a visszanyerés módja. Adja át magát Istennek – bízta a pap a grófnét. Erre az a tűzre veti a halott fia képét viselő medalliont, mert félreérti a papot. Nem mást (pl. a fiát), nem is más emlékét vagy az iránta való szeretetet kell feláldozni, mely gögő azonos Isten iránta való tartozásának érzésével. A csere logikája ember és Isten viszonyát is megfertőzte.

A pap rövid életét a környezet durvasága, ellenszenve kíséri. Ő maga is vergődik, nem tudja, jót tett, vagy rosszat. Vajon megölte a grófnét a vele való beszélgetés által, vagy épp ellenkezőleg, „örök élettől” ajándékozta meg. Végleg összehozta halott fiával, vagy végleg elvette tőle az egyetlen személyt, akit szeretett? A kudarc is értékes, ha az ember megtette, ami erejéből fakad. A léthez való bátorság örömeinek része, ha az ember az örökké kísértő kétely és bizonytalanság, vagy a kudarcoknak illetve az eredmények túl kicsi és áruk túl nagy mivoltának ellenére sem veszti el hitét a következő lépés megtételének érdemességét illetően, sőt örömet sem az új lépésnek, a jószándék és igyekezet új vállalkozásnak, az új „üdvkalandnak”.

Mit kell elfogadni? Melyek az elfogadhatóság vagy szerethetőség határai? A szerethető szeretése feltételezi a gyűlölendő gyűlölését. A *The left Hand of God* című filmben Bogart a körülmények által a reverenda felvételére kényszerített álpapot játszik, aki revolvért tart a párnája alatt, és öklei épp olyan hatékonyak, mint szavai. De amikor megérkezik az „igazi” pap, a kínai anya nem elégszik meg áldásával, csak Bogart áldása nyugtatja meg. Bogart itt papnak álcázott harcos, de az *Egy falusi plébános naplójában* a Torcy-i plébános azt sugallja, hogy minden pap harcos. A vallástörténet letagadhatatlan része nemcsak a bennünket látogató „ördögi kísértetek”, hanem „Maga az Ördög” elleni harc is. „Hagyjátok meg a császárnak, ami a császáré!” – de mi van, ha a császár azt is akarja, ami a miénk, az életünket, az emberséges létfeltételek minimumától való megfosztásunkat, ha azt követeli, hogy népeket irtsunk, vagy, ha már ezt is megtettük, megún bennünket és ránk gyűjtja Rómát? A szerethető szeretése feltételezi a gyűlölendő gyűlölését. Még a szerethetőben sem a gyűlölendő részt kell szeretni, ellenkezőleg, azért kell benne gyűlölni a gyűlölendőt, hogy egészében ennek ellenére szerethető maradjon, a szeretet ne korrump elfogadás legyen, hanem nevelő, formáló részvétel. A gázkamra felé menetelőknél aligha lehetett az az utolsó szava, ami a falusi plébánosnak: „Minden kegyelem!” Ez a szó, a „kegyelem” szó, csak ott érvényes, ahol a mindenhatóságot nem rabolják el az égtől. A hatalomra jutott, a

hatalom növekedése mértékében válik „rizikószemélyiséggé”, s aki el akarja rabolni Isten mindenhatóságát, azzal, a *The left Hand of God* – és más filmek – Bogartja úgy jár el, ahogy az Ördöggel kell. Az *All Through the Night* című filmben Hitler és az un. Ötödik Hadoszlop, illetve a Conrad Veidt által játszott merénylő jelennek meg ilyen ördögökként. Ha gyűlölendő mivoltukban, az egyetemes emberiség nevében „szeretjük” a tömeggyilkosokat vagy a tömegek megnyomorítóit, ezzel a szeretet elárulja a legyilkolt tömegeket, s mostmár nem más, mint a gyűlölet és megvetés – s a kettő szövetsége: a hatalom – cinkosa: a gyűlölet szeretete. „Minden kegyelem” és a szenvedés is öröm, de nem a haszontalan szenvedés, nem a szenvedés vámszedői által kényszerített szenvedés.

A *The left Hand of God* poénja, hogy a többi pap csak a lélek kényelmének hivatalnok, csak Bogart válik, kétségbeesett helyzete által kényszerítve, és korábbi bűneivel és kompromisszumaival szakítva, az üdv harcosává. Nem abban kell hinni, hogy minden jól van és az ember majd mindenért kérpótlást kap valahol, hanem abban, hogy éppen ő, épp a maga jóvátételmentlen bűneiből és katasztrófákat okozó hibáiból fakadó erejével, a rossz eredetű erővel valamit jobbá tehet. Bogart pl. az említett filmben megment három falut az azokat kizsákmányoló zsarnoktól. A magtalan, nem a jóvátételmentlen bűnök magvából fakadt kegyelem csak kegyes beszéd, nem a „megváltás tüzes műve”.

A falusi plébános szerény harcos, de ő is harcos, aki mer nemet mondani a gróf önző örömeire és a grófné korrupt konfliktuskerülésére, a legnagyobb elenfeleket választja ki falujában, hogy megharcoljon bűneikkel. Igazi szövetségesei nem a rangfokozatban felette álló egyházi személyek, hanem Seraphita, a faluszéli parasztlány, aki előbb nődémon, majd Madonna, előbb kínozza a papot, majd, hősünk sorsa mélypontján, amikor arcra borulva, véres hányadékban találja a sáros úton őt, gyengéden és figyelmesen gondoskodik róla.

A gróf azért haragszik a plébánosra, mert komolyan veszi, nem formálisan teljesíti feladatát, nem „show”-t nyújt, mint a *Cabiria éjszakáiban* látható, ahol a csodavárás piknikézzé alakul. A komolyan vétel által hősünk sorra mindenki számára kellemetlen emberré válik, mert hangot mer adni egy nem pusztán kényelmes, kellemes, megnyugtató, ígéretző Istennek. Maga sem tudja, hogy milyen merész, s hogy azért ilyen merész, mert nem pusztán a társadalom peremén van, hanem egyúttal az időnek is peremére szorult, kevés ideje van, mint a *La strada* kötél tánccosának. A gróf neheztel rá, a falusi nép idegenkedik tőle, a többi pap inkább sajnálja, mert nem érzik követhetőnek útját, reálisnak vállalkozásait. De végül a Torcy-i plébános nem a szokásos módon áldja meg, hanem meghajol előtte és ezúttal tőle kér áldást, megérzi a lehetetlenről való le nem mondás, a világ ravaszságának és gonoszságának nem értése, az élettől való távolság szentségét. Az idegenlégiós sivatagi harcostársait hasonlítja a paphoz: „Ezek a fickók törvényen kívül helyezik magukat, ezen a világon, és a másikon is... Azt hiszem, maga is ilyen.”

A kereszténység vagy a pszichoanalízis éppúgy a továbbgondolás által létezik, marad életben, mint ahogy, ezzel ellentétes módon, a forradalom azért bukott meg, mert a csak előjogai halmozásában érdekelt primitív, önző és cinikus káderosztály egyrészt alkalmatlan volt a továbbgondolásra, másrészt gyűlölettel irtotta, üldözte vagy végül már csak elhallgattatta a gondolat merészségét. „Javulást” a jelenlegi rendszerek is legfeljebb abban jelentenek, hogy a gondolkodók helyett a gondolatokat irtják, s végül, az oktatási rendszerek formalizmusának, bürokratizmusának és korrupszágának gátat nem szabva, a gondolat születésének feltételeit semmisítik meg, ami az új világhatalmak számára sok-

kal kedvezőbb, mint a lázadó gondolkodók vagy eszmék elleni harc. A szókratikus visszaemlékezés eszméje szerint az igazság bennem lakik, elfelejtve, elfojtva, s az igazság megismerése ezért a magam mélyének megismerése. A Babits által jelzett „hátdal” azonban még nem kész, még tiszta lehetőség, azaz a jövő. A kinyilatkoztatás a visszaemlékezés ellentéte, az igazság nem lakik bennem, az igazság a traumatikus találkozás során, a létem alapjait megrendítő igazságesemény formájában kényszeríti rám magát (Slavoj Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main. 2001. 293.p.). A fundamentálfantazma – a „hátdal” jele – a kérdés, azt igazságesemény a válasz. A pszichoanalízis, akárcsak a kereszténység, az eljövétel és nem a visszaemlékezés „műfaja”: nem lelki utazás, hanem traumatikus találkozás. Egyik sem az elfojtott személyes igazság visszatérése, hanem a szimbolikus konfiguráció ex nihilo újraalakítása. A legmeszibb közelebb a legközelebbinél! A szimbolikus konfiguráció ex nihilo újraalakítása azonban a világ ex nihilo újraalakításaként realizálódik: másként lecsúszik pusztá retorikává, s a „császár” szolgálatába áll – ami egész más, mint meghagyni a császárnak, ami a császáré, mert az utóbbi esetben mi döntünk, mi ítélünk, mi jár a császárnak: ez már a demokrácia alapmodellje.

A „szent hagyomány” kezelésének módja nem az, hogy belemagyarázzuk a mindenkori kényelmes, kellemes képzeteket, vagy a hatalmat szolgáló ideológiákat. A belemagyarázások az aktualitás elmúlásával elvesztik hatékonyságukat és érdekességüket, míg a kimagyarázások ihletik egymást, vitába bocsátkoznak, hajtóerői egy közös fejlődésnek, szervülnek a szöveggel és egymással: „Így a történeti anyagba – ahogyan mondani szokták – belemagyarázták a mély gondolatot: vagy helyesebben kimagyarázták belőle, s ez az igazabb képzet.” (Hegel: *Előadások a filozófia történetéről*. Bp. 1960. 3.köt. 22.p.). A kimagyarázás új kezdet, mely a történeti emlékeket, mítoszokat és más képzetszerű üzeneteket fogalmilag radikalizálja: a gondolat maga a képzet forradalma. Hegelnél pl. alexandriai Philon ilyen kezdet: „Platont megtalálja Mózesben; – ugyanaz a törekvés, amelynél fogva az alexandriaiak filozofémákat ismertek fel a görög mitológiában.” (uo. 22.). A kimagyarázó felleli a múltban a jövőt, a belemagyarázó csak a jelent. Minden a hozzáadás, a továbbvitel által él, ezért a belemagyarázó nem él, hanem élőhalálra ítél. Mit ad hozzá pl. az arab világ a kereszténységhez? A germán világban a görög filozófus teológussá vált, az arab világban orvosá. A hit is orvoslás, de a forradalom is orvoslás: világszépítés.

Kétféle rettenetes Isten van: a követelő és előíró, fenyegető és büntető illetve a mindent látó és értő. Az előbbi az, aki azért olyan magabiztos, mert nem fedezte fel a maga „hátdalát”, míg az utóbbi kegyetlenebb mélyekbe lét, ezért nagyobb bajokat orvosol, ahelyett, hogy a gyáván kíméletes orvoslással még nagyobb bajokat támasztana. „Krisztus tökéletes ember volt, kiállotta minden ember sorsát, a halált; az ember szenvedett, feláldozta magát, negálta természetességét s ezáltal felemelkedett. Benne magát ezt a folyamatot szemléljük, máslettének e szellemi változását, s a fájdalom szükségszerűségét a természetességről való lemondásban; de ez a fájdalom, hogy maga Isten halott, a megszentelésnek és az Istenhez való emelkedésnek születési helye.” (Hegel. uo. 3. köt. 101.p.). Az életösztön önző menekülés a halál elől, de ezzel másokra idézi a halált: végeredményében maga a destrukció. Ezért van szükség a természetén való tülemlelkedésre. A szellem minden aktusa szembe fordulás az életösztönrel, a halálösztön műve. Szellem és halálösztön Hegel exponálta teremő szövetsége nem azonos a kizsákmányoló értelem szublim vagy regresszív destruk-

ciós formákat felszabadító kulturális diktatúrájának és az életellenességnek Klages által feltárt viszonyával.

A halálösztön forradalmak sora a nyers élet butasága és kegyetlensége ellen. A szellemmé emelkedett kegyelem nem szűk körben ható indulatos és elfogult gondoskodás, hanem a kegyelem kegyetlenségének műve. Žižek joggal hangsúlyozza, hogy a szeretet Istene és a harag Istene ugyanaz az Isten a parallaktikus pozícióeltolódás kétféle megvilágításában (Parallaxe. 127.). Babits Istene és József Attila Istene is a parallaxis által értelmezik az Egy Istent. A forradalom a szigorú Isten házassága a premorális ősanával: a Jóisten csak eme házasság gyermeke lehet. A felszabadítás teológiája nem helyezi hatályon kívül pl. a Tízparancsolatot, de a hagyományos szentkönyvekben található minden parancsolatot további feltételekhez köt, pl.: „Ne ölj (ha nem szükséges, ha nem az életet véded vele, az őt veszélyeztetőtől)”; „Ne kívánd felabarátod jószágát (de ne hagyd, hogy felebarátod kívánja más jószágát)”.

8. AZ APAGYILKOSSÁG

8.1. Az Ödipusz komplexus alapstruktúrája és a megfélemezett tragédia

A tömegkultúrában az Ödipusz komplexus maradványa, hogy számtalan esetben a zsarnoktól vagy a gőgös és kegyetlen gazdag embertől kell elvenni illetve visszaszerezni a nőt (Kertész: *Sodom und Gomorrha*). Még sokatmondóbb az, hogy máskor a zsarnok kísérteties öntúlélőként ragadja ki a nőt a hozzáillők nemzedékéből. Mario Bava *A félelem három arca* (*I tre volti della paura*) című filmjében a családfő sorra vámpírizálja fiait, lányait, unokáját és az udvarlót. Sajátos eset, amikor az idősebb nép, magasabb kultúra impotens zsarnokától hódítja el a nőt a fiatal, barbár nép potens zsarnoka: és a nővel a kultúrát (*Jupiter's Darling*). A konfliktus vereséggel is végződhet (Cocteau: *Örök visszatérés*), de általában megkívánják, és valószínűnek is érzik a happy endet. A pozitív kimenetel azonban a jelen felé haladva ismét csökken (pl. Tarantino gengszterbossza esetében). A régebbi filmben, a kisebb presztízsű elbeszélésmódokban illetve a komikus filmben is nő a pozitív kimenetel esélye. A polgári komédiában az Ödipusz komplexus lecsúszik idősebb és fiatalabb generáció, gazdag és szegény szerelmi kokurenciájává. Egyiké a pénz, másiké a nő. Vagy egyiké a pénz és a nő teste, másiké a nő szíve. Vagy a nő által szívvel ajándékozza meg a szegények népe a gazdagot, akinek tele a pénztárcája, de üres a szíve. A freudista kutatások az Ödipusz komplexusból kiindulva kezdték a visszanyomozást az előzmények felé. Ezt tükrözi Melanie Klein terminológiája, aki az Ödipusz komplexus korai szakaszáról beszélt. Módosul a kép, ha a narratív tradíciókat vizsgáljuk. A fantasztikumtól a kaland, az anyakomplexustól az apakomplexus felé haladva azt látjuk, hogy ebben a menetirányban kerül sor a tragédia-komédia határ átlépésére. Ödipusz-tragédia is van, de csak a kettősség feltétlen tragikus, a hármasság, a háromszög-viszonyok világa éppoly gyakran, vagy még gyakrabban komikus. Az Ödipusz-tragédia már a tragikum konszolidált formája, mert felfedezi önmagát, végig tudja nyomozni önnön problematikáját, önmaga számára megragadható és kimondható, mint ezt Ödipusz király esetében látjuk. A hármasság exponálja az osztozkodás és csere világát, s ezzel a komédiát. A kettősség a feloldhatatlan tragédia világa, a hármasság a feloldható tragédiáé, mely így átvezet a komédiához. Mindez arra utal, hogy az abszolút tragédia maga a lélek ősrobbanása. A tragikus műfaj az ősrobbanás emléke.

Az emberi dráma első felvonásaként vezettük be az anyakomplexust, s most második felvonásaként kell bevezetnünk az apakomplexust. Az elsőnek két szereplője volt (én és te), a másodiknak három (én, te, ő). Az anyadrámához viszonyítva az apadráma az előbbi fékjeként is felfogható. Az Ödipusz-dráma vagyis az anya kolonizációja és ennek harcai pótolják az anyagyilkosságot. A riválisok közbelépése és az osztozkodás konfliktusai megfélemezik a szeretet parazitizmusának következményeit. Az apára irányuló agresszió ébredése agressziót von ki az anyaviszonyból. Háromszögesítve válnak feloldhatóvá a tragédiák, amikor az egyhez kapcsoló feloldhatatlan kettős kötést két kötés, s ezzel a hármasság konfliktusa váltja fel, melyben bármely kettő viszonyát mindig interpretálhatja egy harmadik.

8.2. A harmadik fenomenológiája

A második, a primér másvalaki az énnel, a harmadik, a szekundér másvalaki a többiekkel olvad össze. A primér másvalaki drámájában az énnel ki kell válnia a másvalakiból, a szekundér másvalaki drámájában az énnel be kell lépnie a többiek közé. Az egyik drámában ki kell lépni a természetből, a másikban belépni a társadalomba. „Amíg valamilyen emberből csak egy van, kivétel, ha kettő, különös, ha három, már közösség.” – írja Hamvas Béla (*A láthatatlan történet*. Bp. 1988. 35. p.). A primér másvalaki a kozmosz szimbóluma és az én „főnöke”. A szekundér másvalaki a társadalom szimbóluma és az én „főnökének főnöke”. A primér másvalaki őskényeztető, a szekundér másvalaki ősbíró, ősfegyvelmező, ősrivális. A primér másvalaki abban a világban, melyben még csak ketten vannak az énnel, maga a mindent adó, de alkalomadtán a mindent elvevő is: határ, korlát, megtagadás. A szekundér másvalaki a primér partner eme negatív vonásainak lehasítója és önállósítója. Csak a szekundér másvalaki fellépésétől válik a primér másvalaki mint jó és rossz abszolútuma, kincssé, melyet féltetni kell a riválistól. Most már az apa „az ellenség ősképe” (Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main. 1978. 151. p.).

A harmadik hozza a háborút, megindul a harc a „kincsért”, az összes későbbi harcok előképeként. A kincs pl. az apa birtoka a dzsungel mélyén, a szomjúságon és sivatagon túl, de az apáról kiderül, hogy csontváz vagy múmia (*Elveszettek legendája* stb.). Az előbb a másodikkal az önlétért folytatott harc most átalakul a harmadikkal a másodikért folytatott harccá, ez pedig eszkalál a mindenekkel a javakért folyó háborúvá. A harmadikra irányuló konkurenciális konfliktust el kell hárítani előbb a család, utóbb a törzs vagy a nemzet egysége érdekében (*A vörös szikla*). Az elhárítás a családról a mindennapi élet kezdete, az elhárítás a törzsről a közösségi életé, az elhárítás a nemzetről a történelemé. Csak a vérség feletti egységek írnak történelmet, a vérségi egységek a biológiai időben élnek, nem alapítanak új időformát.

A konkurenciális viszonyokkal s a konfliktusok állandósulásával válnak szükségessé a káoszt féken tartó hierarchiák. A „te” kitép a közösségből, az „ő” belefoglal és alávet. Ő alakítja át a partnerség közvetlen kölcsönösségét a csoport „közvetett kölcsönösségévé” (Sartre: *Kritik der dialektischen Vernunft*. Hamburg. 1967. 400. p.). A hármasság viszony „embrionális hierarchiáként lép fel: a harmadik mint közvetítő szintetikus hatalom és a kapcsolat, amelyet a diáddal létesít, kölcsönösség nélküli.” (uo. 126. p.). Azok ketten még egyek lehetnek, a harmadik nem lehet egy a kettővel, mert a vele szemben álló kettő egymás partnere, s ha nem így volna, azok valamelyike volna a harmadik, nem ő. A harmadik fölénye a hátrány fölénye, a hármasság intimitás nélküli dimenziója, a kizártság, a hatalom magánya. Így a harmadik a legszerencsétlenebb, bár ő teszi a kettőt szerencsétlenné. Optimális akciócsoport akkor jön létre, ha nincsenek benne párok, ha tehát mindenki harmadik, ha a viszonyokat a harmadik magánya hasonlítja magához, s az egyének csak a csoport által kapcsolódnak, nem közvetlenül.

Én és te a participation mystique viszonyában vannak, az ő a tárgyá tett tárgyá tevő viszonyában van velük. Bármilyen történjék a kettő között, a harmadik a megfigyelő, ő tárja fel „az objektív jelentéseket, melyek már bele vannak vésődve a dolgokba és amelyek a csoportot totalitássá teszik” (uo. 125. p.). Ha a „te” és „ő” különbsége elhalványul, ha a

szerető nem tudja eldönteni, melyik legyen a „te” és melyik az „ő”, a viszonyok megbízhatatlanná válnak és lehülnek (*Jules és Jim*) Ez az út vezet a posztmodern hidegség, magány és promiszkuitás felé (*Kánikula*).

A harmadik átmenet a negyedik felé, az „ő” már majdnem „az”. („Az” = a negyedik neve.) A te-ő distinkció készíti elő és az ő-az distinkció teljesíti be a libidinózus és agresszív viszonyok szétválasztását. Az „én, te, ő, az” sorban való előrehaladás a személyes viszonyok növekvő távolságokat megengedő hígulását tárja elénk. A távolságokkal együtt nő az ütközések ereje. A táguló világban nemcsak ütközések által érintkezhetünk, új kötődések is keletkeznek, de nem élet-halálra szólnak, alternatívák és felbonthatók. Ha csak egy kell, akkor a többi csak zavar, ha minden kell, akkor azonban egyik sem olyan fontos. Ez azt is jelenti, hogy – az intim világ konszolidációs funkciójával szemben – nemcsak a tökély és boldogság teljessége konszolidálható, új konszolidációs formák születnek, önmegfékezésen és lemondáson alapuló, igénytelen, nyugodt viszonyok. Amennyiben ezeket nem sikerül megszervezni, akkor az „az”-viszonyok szabadulnak fel, s a megegyezések morális megkönnyebbülése helyett immár a moráltól való megkönnyebbült felszabadulást élik át a korlátlan instrumentalizáció világában.

8.3. Családi és szerelmi háromszög

A családi háromszögben, az ödipális drámában az én átértékeli a viszonyt, ami az Ödipusz komplexus feloldásához vezet. A Freud által lenyomozott naív drámában a gyermeki illúzió szerint az én a birtokos és az apa a tolvaj, később a gyermek felfedezi, hogy az anya nem lehet a „felesége”. Az incestustiltalom a gyermeket állítja be tolvajként és az apát birtokosként. Az első szereposztásban az első a király és a harmadik a bitorló, a második szereposztásban mindez megfordul, ami utat nyit a növekvő ember kinövésének a családból, s a saját viszonyok alapításának. A természetes viszonyokból ezzel átlép a tisztán választott, kulturális viszonyokba. Az őt teremtő viszonyokból az általa teremtett viszonyokba.

A szerelmi háromszögek nyugtalanítóbbak, nincs ilyen „szép” megoldásuk. Soha sem tudhatom, nincs rá garancia, hogy a „mindenem”-nek „mindene” vagyok-e vagy csak a „mindenének” pótléka. Csak két szerep van, a „minden” és az „akárki” (a második és a harmadik). A második a kiemelt tag, a „mindenem”, míg a harmadik akárki lehet, mindig van új harmadik, ha nincs meg a „mindenem”, akkor nincs megállás. Ilyesformán nincs bizonyosság sem. Ha az ember tudná, hogy a szeretett személynek „mindene”, nem félné a harmadiktól, a szeretőt tőle elvitató konkurenstől, melytől csak akkor kell félnie, ha szerelme számára ő a harmadik, a fölös személy, akit azért választott, mert a másodikat (az „igazit”) nem kapta meg. A féltékeny ember imádottja harmadikjának érzi magát. A második is lecsúszhat negyedikké (a „te”, „az”-zá), de a harmadikat könnyebb átsorolni, gyakrabban fenyegeti ez a sors. Van olyan műfaj, amely a legnagyobb távolságok hirtelen keletkezését igényli – a thriller – melyben a „te” váratlan „az”-zá válása szükséges.

S mindez még a kisebb probléma. Még nagyobb a szerelemfelismerés bizonytalansága, mely, akár csak az előbbi, a komédiákban szintén hallatlanul színes, sokféle konfliktustípushoz vezet. A *Schneewittchen und die sieben Gaukler* című film hoteltulajdonosa előbb a komikus strip tease táncosnővel flörtöl, s későbbi, hozzá illő partnerével – aki nem ki-

hívó szexdíva, hanem szolid kazánmérnök (Catherine Valente) – konfliktusba kerül. Soha nem tudhatom, a komédiák világképe szerint, hogy a talált személy valóban a párom vagy csak egy fölös harmadik, akivel megcsalom – esetleg még nem talált, esetleg soha nem talált vagy önhibámból vagy azon kívül elveszett – igazi páromat: „mindenemet”. A legnagyobb konfliktus, ami már komédián-túli mélységek felé vezet az, ha az ember a „mindenét” csalja meg az „akárkivel”. Ezt magyarázza meg Freud a szerelmi élet pszichológiájában. Manapság, a posztmodern ember Freudénál egyszerűbb magyarázatot kínál. A Mónika-kibeszélő-show-ban egy fiatal nő magyarázta, hogy minden erotikus viszony három év alatt kifárad, s a nemi élet minősége így a legalább három évenkénti partnersere feltételével fenntartható. Ilyen esetben az ember legfeljebb azt mondhatná, hogy a maga erotikus és érzelmi kompetenciája három évre való kreativitás és intelligencia tartalékkal bír. A külső megfigyelő esetleg azt is megállapíthatná, hogy a kor tömegembere vagy átlagembere ennyi tartalékkal bír. Az idézett túláltalánosítás azonban barbár naturális determinizmus, nemcsak az erotikus, az érzelmi kultúra kreativitásának is tagadása.

A féltékenységi érzések lényege nem a partner esetleges idegen nemi élménye, a harmadikkal való kalandja, hanem az a félelem, hogy az ember a szeretett személy másodikjából (= társából, párjából) harmadikjává csúszik le, s a rivális foglalja el a kitüntetett helyet. Nem ez az egyetlen sérülés, amelyet a nemi kalandok okoznak, melyek a „szexuális forradalom” után is kárt tesznek a párkapcsolatokban. A monogámia bomlása párhuzamosan bontakozott ki a „járványok korával”, mely a nagy népsűrűség és a világméretű mobilitás következménye. Az alkalmi szexuális érintkezés az AIDS felbukkanása óta a köztudatban is veszélyforrásként jelenik meg. A monogámia bomlása és az új félelmek kompromisszuma a monogámia korlátozott korrekciója, a szerelmi háromszög intézményesülése. Miután most két személy jelenik meg állandó partnereként, ezt a felek úgy viselik el, ha mindenki a harmadik távolabbi pozícióját veszi fel. Az egymást kiegészítő harmadikak munkamegosztása még így is labilis: mindenki szeretne második lenni. Mindez az egészségügyi problémát megoldja, amennyiben viszonylag zárt rendszer jön létre, a féltékenységet is mérsékli, amennyiben az ember az ő-re és az-ra nem, csak a te-re lehet szenvedélyesen féltékeny. Mindennek ára azonban a „mindenem” kategóriájának feláldozása. Ezzel lehetetlenné és értelmetlenné válik a hagyományos erotikus szerelemmitológia csúcserzésének megformulázása: a „mindenem mindene” lenni.

8.4. A freudi scenárió

A primitív hordában a szerelem és a terror még természetazonos, s a terror dupla, a nőstény és a többi hím ellen irányul. A legerősebb hím féltékenysége veszi elejét a nemi káosznak, biztosítja az apa azonosíthatóságát, a leszármazás követhetőségét, s egyúttal az utód modelljévé a győztest teszi, a „legjobb” géneket sokszorozza. Nem a nőstény hűségére vagy jóízlésére, hanem a hím terrorjára számít a primitív társadalmi berendezkedés.

A terror az első törvénybevésző, de a primitív terror valójában nem a törvényt védi be, csak a megszegéstől való félelmet. A terrorizált nem a saját normáját szegi meg. A norma belsővé tétele az ödipális dráma eredménye.

A vágy elsődlegesen nem a másik hiánya, hanem az ember saját hiánya, lelki önelvesztése, szétesése. De nemcsak a vágy, beteljesülése is csak akkor nem éellenes, ha uralkodnak rajta. A problémamentes kiélés éellenessége egyúttal teellenesség, én és te is vesztesek, csak az ösztön nyertes. A tilalmak és önmegtartóztatások ezzel szemben azt a módot jelentik, amellyel az ember mások érdekeit is belekalkulálja a viselkedésbe. A kasztráció, véli Kristeva, az élvezet összeolvadott állapotát legyőző szeparáció, a distinkciók és hierarchiák bevezetése, a társadalmi cselekvésrendszert alapító és alakító határvonások ősképe (Julia Kristeva: *A nők kora*. In: Csabai – Erős /szerk./: *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás*. Bp. 1997 245. p.). Mivel az ösztön kényszerítő, mely ellen lázad az én szabadsága, kell lennie már az énben is ösztönellenes késztetéseknek. Nemcsak az atya vagy a felettes én, már az én részéről is feltehető egy kasztrációs törekvés. Mivel a nemi késztetés terrorja az ént kasztrálja, az én a nemi szerv funkcionális kasztrációjához keres szövetségeket. Lenz: A házitanító című darabja sokkal mélyebb és bonyolultabb, nemcsak a nyárspolgári nevelés szatírája. Az ösztön is terrorizál, s az ösztön terrorjával szembeszegülő szociális ellenterror vésné be a törvényt, ha ez nem pusztán az erősebb fél ösztönterrorja volna. A végső törvénybevésőnek így az én ösztönét és az én ösztönét legyőző konkurens ösztönét is le kell győznie. Máskülönb a törvény csak biológiai törvényszerűség volna és nem új szociális létnívt alapító szellemi törvény. E kettős átalakulás eredménye a természeti kényszerítők (ösztönök) és az apai zsarnoki ösztönkiélési monopólium feletti dupla győzelem.

A nőtényeket szerető (=vágyó és terrorizáló) hím a hímérdekeket elsődlegesen nem a nőtény, hanem a többi hím ellenében biztosítja; a nőtény ellenállása látszólagos, a többi hímé valóságos. Az Ödipusz komplexus frusztrált lázongója nem a nőtény, hanem a fiatal hímek csoportja, hisz a nőtény partnert kap a szexterror által, mégpedig a legjobbat, míg a fiatal hímeket a terror kizárja a nemi életből. A nőtény számára a szerelmet jelenti a terror, a hímek nagyobb része számára cölibátust. A fiatal hímet funkcionálisan kasztrálja a nőtények kisajátítása, egyúttal harcossá avatja, a fiatal hím birtokosjelölt marad, az idős hím próbára tevője, lázadó hősjelölt. Freud koncepciójából következik, hogy a nőtények cseréje tartja fenn az agresszivitást és hierarchizációt. A vágy kiélésének akadályozója az agresszivitás tárgya. Az ölés a beteljesületlenség lereagálása vagy a teljesülés védelme.

Freud szcenáriójában az egyesült hímek megölik a monopolistát, s mert közös tett eredménye a „felszabadulás”, a szexterror felszámolásából, a fiatalok felszabadulásából nem lehet szexuális, csak aszexuális forradalom, nincs új győztes, aki örökölné a nőtényeket. A felszabadító cselekedet, melynek struktúrája a rémre irányuló rémtett, „utólagos engedelmességhez” vezet. A fiatal hímek féltek az apától és gyűlölték. Halála után már nem rá, hanem magukra haragudtak, s jóvátételi vágy ébredt bennük (immár nem az apa halálára és az anya birtoklására vágnak, hanem az apára is, aki közvetve egymás agressziójától védte őket, megelőzve a mindenek harcát mindenek ellen). Az eredmény az újkeletű lelkiismeret furdalás és elkésett hála közvetítette másodlagos szeretet, mely természetazonos a gyásszal. Az ósatyai terror teljesítményeit a fiak végül egymás túlsúlya ellen védekezve, a társadalmi szervezet, erkölcs és vallás megteremtésével pótolják. Feláldozzák a nőtényeket megcélzó aszociális szenvedélyeket a szövetségnek, önként fékezve meg, amit az atya tiltott, a vágyat.

Az „egy vérből valót”, rokont, csoporttagot sem ölni, sem érzéki módon szeretni nem szabad. A társadalmi szervezet az ölés és szeretés eltolásán, a csoport határain kívül helye-

zésén alapul. A csoporton belül gyűlölet és a szeretet is megfékezendő és mindkét „örület” levezetési eszköze az idegen csoport. Azt öljük, akit szeretünk; azt szeretjük, akit ölünk. A vágy életveszélyes, ezért nem a vágyra, hanem vágytalan, nyugodt viszonyokra vágyunk. A természetes és a nemi kiválogatódás konfliktusait, a természet két nagy, veszedelmes mechanizmusát, a közösség határaitra tolják, a közösségen belül nem hagyják szabadon érvényesülni. A szeretést ugyanolyan veszélyesnek érzik, mint az ölést, mindkettőt a rokonság ellentétének nyilvánítják. Az azonos ölési és szeretési tilalma, az idegen ölési és szeretési parancsa létrehozza az azonosak közösségén belül a kooperáció semlegesített területét, a feltétlen összetartozást. A közös eredet teljes személyek közös gondoskodását igényli és nem harcot vagy eszközzé tételt. Az ősmiliót szabaddá kell tenni a háborútól, és a szerelem is csak háború.

8.5. Az incesztus szimbolikája

Az eredet a tabu által védett rettenetes szentség. Az eredethez való visszatérés maga a felszámolás, a kialvás, s mivel az eredet vágya ugyanolyan erős, mint a kialvás iszonyata, a szimbolikus regressziót inszenázó eksztázisteknikák jelentik a kiutat.

Az onánia a saját nemi szervhez, az incesztus az elkövetőt nemző, „kibocsátó” nemi szervhez való visszatérés, mindkettő a kezdetnél, eredetnél való rögzülés, világkerülés, világtagadás. Az incesztus a túlközeliség, a család által a társadalomnak át nem engedett ember helyzete, a libidó immobilitása. A totemállat megölése és a totemtárs szeretése, véli Freud, a legősibb és legelemibb emberi vágyak, máskülönben nem lenne szükség tabura, s ennek lelki előzményére, az undorra (Totem és tabu. In. Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások. Sigmund Freud Művei. V. Bp. 1995. 52. p.). Nem szabad megtámadni sem az eredetet és nem szabad megtérni sem az eredethez, a libidót a kifelé fordított, destrudóvá önállósult, s a vágyban rejtőzködő halálösztöntől is külön kell választani. Az incesztus a nemi ösztön olyan formája, amelyben a vágy nem többlétre való vágy, hanem a kevesebb lét vágya, nem létvágy, hanem nemlét-vágy. A nárcizmus struktúrája is hasonló az onániához, ez is visszavonulás, de általánosabb értelemben, a teremtéstől a kultuszhoz, a lét építésétől a kép építéséhez. Az önimádat lelki önincesztusnak is tekinthető, ezért is párosítja a túlbeszélt önmegvalósítást világszegénységgel, miközben a belső kiüresedést a lélek a hipochondria rémképeivel kompenzálja, ami a szorongás kultúrájához vezet. A szorongáskultúra felfutását éppúgy tanulmányozhatjuk Alfred Hitchcock, mint Ingmar Bergman filmjeiben.

Az apa elleni infantilis lázongás más, mint az apa elleni beavató lázadás az önálló élet kezdetén. Az előbbinek veresége, az utóbbinak győzelme egészséges. A posztmodern (és már részben a modern) társadalom is annyiban pervertál, amennyiben már az első lázadást is győzelemre akarja vinni, lemondva ezzel a kultúra átadásáról és az erkölcsi személyiség megerősítéséről. Még perverzebb stádium az, melyben még a felnőtt- és öregkorban is az infantilis lázadás dühöng, mely nem találta meg időszerű, fázisadekvát megoldását a gyermekkorban (*Született gyilkosok*). Az élőhalál témájának elhatalmasodása felfogható a megvénült infantilizmus dühöngéskultúrája megnyilatkozásaként. Az apa, aki ellenáll, akadályozza saját „megölését”, eltávolítását, megkerülését, figyelembe nem vételét, végül is azt akadályozza, hogy a rövidre zárt vágy eltemetkezzék az eredetbe. Az apa lenni tudása így épp az ödipális

harcban mozdítja elő a gyermek lenni tudását. Az incesztus tilalom hódító, teremtmény erővé teszi a vágyat, s elválasztja a boldogságvágyat a halálvágytól. A nemlét vágyát létvágygá alakítja, s ezt a többlet vágyaként mobilizálja.

8.6. Mit fed le az ödipális maszk?

Mindegy, hogy a modernség nyelvén beszélünk (rivalitásról), vagy az ősdramát inszenáljuk újra gondolatilag (az ősapa elleni lázadásként), a probléma végső lelki lényege ugyanaz, és számtalan változata van az időkben (a zsarnokölő, a forradalmár, az el nem ismert zseni stb.). Különféle társadalmi lényegeket, akár ellentéteseket is, egyazon lelki lényeg hordozhat. Egyazon ősdrama ellentétes modern drámák magva lehet. A nemes úgy állhat a polgár és a megtermékenyítendő jövő közé, ahogy a polgár a proletár és a jövő közé. Kérdés, hogy az ödipális ágálás milyen mértékben tekinthető a destrudó maszkjának? A libidó a destrudó vagy a destrudó a libidó mozgatója? Az Ödipusz komplexus nemcsak a libidó ki-elégüléseként vizsgálható. Az apagyilkos már előbb anyagyilkos, de ezt az apagyilkosság előtt nem tudja, az apagyilkosság a tudatosító dráma, a büntelen és korlátlan kegyetlenség antidialektikája s bűn és bűnhődés dialektikája közötti váltás eszköze. A primitív lény meg is öli, akit szeret, és a rivális megölésének indokául is használja szeretetét. Egyik esetben a szeretet öl, másik esetben a szeretetért ölnék. De az életöszton, a létharc szempontjából az ölés a döntő, nem az indoka. Az anyaölés indoka az anya, s az apaölés indoka is az anya. A féltékenységi megöli az atyát, hogy elvegye tőle az anyát, de miután a gyűlölet megölte a szétválasztót, a szeretet megöli a vágycél. A libidó pszichológiája szemszögéből az apagyilkosság hárítja el az anyagyilkosság akadályát. Énpszichológiailag a libidinális cél csak ürügy az apagyilkosságnak, a destrudó céljának, mely az anyalibidónak is végcélja. A primitív szadizmus mindent feltrancsíroz, eltör, szétszed, bepiszkol, befeketít, még nem ismeri más módját az elsajátításnak. A teremtés negatívja a rombolás, melyből a pozitív teremtést csak az életdráma végigélése hívja elő.

8.7. Ödipális happy end

A történelmi ősdrama alapítja a törvényt, az aktuális személyes dráma pedig feltárja, hozzáférhetővé teszi, személyes értelmet ad neki. Az anyát át kell engedni az apának, és elnyeléssel nem fenyegető nőt választani. Ennek szerelmesfilmi öröksége, hogy a *Schneewittchen und die sieben Gaukler* című filmben a rámenős, térfoglaló, egyúttal nyitott és elfogadó idősebb nőt kritikusabb fiatal szűzre kell váltani. Az anyaszeretlem nem teheti a férfit felnőtté, a nőt anyává tevő szeretővé, azaz apává, hanem besorolja a fiúszerezők paradigmájába. Az apa és az anya idejéből, a múltból, át kell költözni az én idejébe, a jelenbe, és megcélozni a világalapító partnerség idejét, a jövőt. A fiú csak így lesz apa, megértve, hogy anyja, akit apja tett anyává, nem az a nő, akit ő fog anyává tenni. Saját anyja világában örök gyermek maradna, míg a felesége által ajándékozott gyermek nyilvánítja megfordíthatatlanul felnőtté. Ha a gyermek az anyát átengedi az apának, azonosulva az apa jogával, ezáltal tesz szert az igényre és képességre, hogy saját korcsoportjából válasszon olyan nőt, aki neki jelenti azt, amit

anyja nem neki, hanem apjának jelenthet csak. Most érti meg a gyermek a felnőttiség-küszöb átlépésének kulturálisan variábilis, de bizonyos metasabályok által meghatározott feltételeit: a./ a szociális és szimbolikus térbeli viszonyokat tekintve a távolibbat kell választani, idegen szociális terekből, míg b./ az időben a közelebb választandó, mert az időben távolibb incesztuózus, később pedofil viszonyt jelent, terrort és elnyeletést vagy elnyelést.

A komplexus feloldása, a probléma ideális megoldása során a fiú távolabbi csoport és közelebbi korosztály tagjára váltja az őstárgyat. Az eredetileg szintén az anyakötöttségből kiinduló, elsőként ezt megtapasztaló lány a szerelmi tárgy nemét is módosítja, nemcsak más csoportban és más generációban, más nemnél is kell keresnie vágycélját.

A vázolt katartikus tanulási folyamat minden zavara esetén veszendőbe mennek a felhalmozott kulturális tapasztalatok, s a megoldás közeledik az archaikus kiéleződés freudi modelljéhez. Ez a kiéleződés feltehetőleg minden olyan társadalmi helyzetben szükségszerű, ha a megváltozott viszonyokra válaszoló új együttélési törvények kikísérletezése válik szükségessé. A dekadenciát ezzel szemben az jellemzi, hogy kevésbé markírozottak a határok, elvesztik evidenciájukat a tilalmak, s az egymással ellentétes megoldásokat a közöny és tanácstalanság egyenlősíti.

8.8. Az apai törvény

Bachofen számára a jog, Jung számára az ész törvényének jele az apa neve. Az anya felszabadítja a létet, elcsábít az élet szenvedélyére, amibe az apa már pusztán – korlátozó, megosztó – létevel is bevezeti, az együttélés lehetőségének feltételeként, a törvényt. Az anyának a gyermekkel való összetartozása érzéki-anyagi szinten nyilvánvaló, míg az apaság „pusztán feltételezett”, „anyagtalan jelleget hordoz” (Bachofen: Az anyajog. In. A mítosz és az ősi társadalom. Bp. 1978. 130. p.). A férfi csak a törvény közegében apa, míg a nő a káoszban is anya, s csak ott lehet egyeduralkodó. Az őseredeti viszony lényege anya és gyermek preszociális kettőse, melyet az apai törvény szempontjai később antiszociálisnak minősítenek. Anya és gyermek totális testi kapcsolatát az apával való hipotetikus és szerződéses kapcsolat váltja fel, mely nem a természeti, hanem a társadalmi evidenciákra alapítja érvényét. A *Moszkva nem hisz a könnyeknek* című filmben a korrupt, nárcisztikus és sznob testi apával szemben a szigorú, igazságos és felelősséget vállaló szellemi apát részesíti előnyben a kamaszlány. A gyengébb kötöttség oldalán jelenik meg a szellem és jog, mert az szorul megerősítésre. A rivalitásdráma vívmánya az absztrakt egyenlőség elve, mely, a kitüntetett előszeretet jogával szemben, lehetővé teszi a korlátlan viszonzyszervezést, azaz a társadalomalapítást és történelemcsinálást. Az apa lehasított, az eredetivel szembeállított, elkülönült, individualisztikus világba vezet át az anyai összeolvadás világából. A distinkciók világa egyben a destrukcióké, melyben a határokon ütköznek a létformák, és mindenkinek harcolni kell. A diszkrét a ki-mondható, a világos, a tisztázott, de egyben a fájdalmas, mert a tisztázás végtelen, azaz üldözi a homályt, és konfliktusoknak megy elébe. A differencia a bűnbeesés vagy a differenciálatlanság az őseredeti amorális? Az ősmenny a pokol, mennytől és pokoltól egyaránt távolítanak a világot eszköz-sorsra ítélt prózai distinkciók. A tudat a varázstalanító, mely szembeállítva elvált minden különös teljességtől (= belső végtelenségeket feltáró mikrokozmosztól), de közös számításnak és számadásnak alávetve, minden absztrakt egységgel összeköti. Kezdet-

ben a gyengéd kötöttség a túlérő, s a gyengébb kötöttség állítja maga mögé a kollektivitás erőit. Az anya még nem világosan elhatárolt külső tárgy, az első ilyen tárgy az apa. Az anya az eksztatikus, összeolvadó szeretet tanítója, az apa az önmegőrző, distanciált szeretetét. Az anyai viszony az elbűvöltség és fanatizmus történeteként indul, mely az apa megjelenésekor szembesül a belátás, felülvizsgálat és vitatás igényeivel. A kettősségdráma öröksége a lelki én, a hármasságdrámáé az önvizsgáló, megítélő felettes én. Az első igent mond önmagára, helyesli önmagát, egyetért önmagával, s ezzel lehetővé teszi a második fórum önkritikus aktivitásainak elviselését. Az anya az eredetileg a gyermekkel azonos, s így az anya különbsége is az apából táplálkozik. Az anyától tanul a gyermek azonos lenni, az anya gyermeke iránti szeretetteljes örömeinek ajándéka a gyermek önszeretete, melyet a konfliktus és lelkifurdalás terjeszt ki majd a gyermek részéről viszont az anyára, az apára és az egyéb világra, akceptáló majd ajándékozó szeretetként. Az apai törvény véget vet a „túl befogadó” (Jessica Benjamin: Azonosság és különbözőség. Kísérlet a nemiség kialakulásának tág körű értelmezésére. In. Csabai – Erős /szerk./: Freud titokzatos tárgya. Bp. 1997. 282. p.) korszaknak, amikor a gyermek még nem tudja, hogy választani kell, s nem jelent problémát számára az ellentétek egységét kidolgozni képtelen konfúzus ellentmondások káosza. A férfi a törvény, a nő a csoda képviselője e munkamegosztásban. Amikor a *Ponyvaregény* bérgyilkosa találkozik a csodával (vagy azzal a különös véletlennel, amit annak vél), kiszáll az atyai hierarchia világából, a szervezetből és az élet háborújából. A csoda a fogalom nélkül értés, a mindent megértés, a beleérző kooperáció teljesítménye a fogalmi értés felől visszatekintve. A férfi képviseli a részletekre irányuló konfrontatív, absztrakt szubjektum-objektum viszonyt, míg a nő a kozmomorf érzéki-szellemi, szellemi-gyakorlati egységet. Öszeolvadás-eszményt episztemológiai értelemben is, nemcsak a thalasszális regresszió eksztázis-esztétikája értelmében. A csodaélmény további komponense a közvetíthetetlen, egyedi rendszerben élők által keltett benyomás a közvetített, közös rendszerben élők felől tekintve. A nő lefegyverző ereje az „és”-ből, a férfi kényszerítő ereje a „vagy-vagy”-ből fakad. Csoda és törvény ellentéte, mivel a csodavilág nem ismer ellentmondást és konfrontációt, törvény és béke kontrer viszonyaként értelmezhető. A csoda tehát nem a törvény hiánya, hanem ellentétes, pozitív elrendezés megnyilatkozása, mely nem azon az áron rendez el, hogy a konkrét totalitást absztrakt rendként erőszakolja meg. „A szülőföld csak fivéreket és nővéreket ismer ... amíg ... a tagozódás elve le nem győzi a megkülönböztetés-nélküliséget.” – írja Bachofen (uo. 108. p.). Az ősi asszonynevezdek „eltűntével mindennemű béke megszűnt a föld színén.” (uo. 108. p.). A *Bádogdob* című regényben, groteszk-írónikus kései tükörképként, mely a történetfilozófiákból maradt pszichoanalitikai igazságot rögzíti, a nagyanya szoknyája alá bújik be a megtagadás hőse, mert annak köre esik egybe a régi törvény horizontjával. A *Bádogdob* film ezt nem fejezheti ki konkrét élményként, mert ehhez szükséges volna, hogy felfedezze a sötétség fényképezhetőségének lehetőségét.

Az anya a kozmoszt teszi lelkessé, az apa a társadalmat renddé. Az anyaviszony tükrében a kozmoszt is a szimpatetikus kölcsönhatások befolyásolják, míg az apaviszony törvényhozadéka mutat a kozmosz kényszerítése felé. Az apa a szelekciós gép, melyben a világ erői renddé válnak. A királyt azért korlátozzák tabuk, mert felelős a mindenség rendjéért, a természetet mindenek előtt magában kell korlátoznia, átfogó önkorlátozásából vezetik le mindenhatóságát. Az önkorlátozásra képtelen zsarnok sorsa a bukás, mert éppen az általa alkalmazott erőszak az ellenerő felnevelője (*Sin City*, 300).

A biológiai létszinten is megalapozott kulturális munkamegosztás révén az egyik szülőfigura felszabadítja az életenergiákat, melyeket a másik befog a társadalom számára. Az egyik inkább lenni tanító, a másik inkább együtt lenni tanít. Ezen az alapon funkciócserék is lehetségesek, de az alap felhasználásaként és nem tagadásaként. Az alap tagadása ugyanis nem felszabadítja a funkciók személyes használatát, csupán differenciálódásukat támadja meg.

Nem a szülők kell hogy elnyomják, hanem a gyerek kell hogy feloldja a maga komplexumát. Az anyáról kell lemondani, de nem a drámáról, csak annak archaikus megoldásáról. Az, aki nem éli át a konfliktust, nem lép fel a képzelet színpadán sem az apa konkurenseként vagy ellenfeleként, örök fiú marad. Az anya örök fia szexrabszolga, az apa örök fia szolgál. Az örök anyafiú sorsa elleni lázadás az ellovaglás, az örök apafia elleni lázadás a revolverpárbaj. Nem véletlen, hogy az utóbbiban a legyőzhetetlennek vélt, befutott, „felnöttebb”, „profibb” figurát kell legyőzni. Ha a fiak nem láznak az apa ellen, mint pl. a *Katie Elder négy fia* ellentábor, az intrikusok esetében, ez szomorú sorsra ítéli őket. Az anya és az örök körforgás, s az apa, a merev formák elleni lázadás elmaradása is fejlődésgátlás. A lázadásdráma ideális megoldása során az ösztönt is le kell győzni, a parciális ösztönök őstárgyáról lemondva, és a szokást is. Az ösztön kényelme, a szokás kényelme és a törvény kényelme, az egyiknek vagy a másiknak való reflektálatlan engedelmeskedés is lemond a produktív a lázadásdrámáról. Az önteremtésről való lemondást a lázadással kell legyőzni, a lázadás természetlen öncélúságát az önfegyelmeléssel. A steril apafia nem az anyáról mond le, hanem, már előbb, az apával való versengésről, annak szublimált formáiban is. Lemond azokról a fejlődési programokról, melyeket az apa neve vagy a fallosz fétise jelöl az eredeti kultúrákban. Az apai törvénynek való passzív önálvetés elejét veszi annak, hogy a fiú egy új apai törvény teremtetőjeként lépjen a kultúra színterére. A törvény gátol is és egyúttal túlkövetel, csak a szakadatlan modifikáció, az elviselhetetlenné vált momentumai elleni lázadás teszi elviselhetővé. Hős-én és ösztön-én ellentett oldalról lázad a törvény ellen, mely az ösztön-én számára túl sok, a hős-én számára túl kevés. A hős az ösztönök önzését szolgáló vonatkozásokra mutat rá, s ezeket akarja kiküszöbölni az új törvénnyel. A hőssorsban nem az ösztön lázad a parancs ellen, hanem az új parancs a szokássá, ösztönné lecsúszott, korrumpált parancsolatok ellen. Az automatizálódott szocialitás, amennyiben nem épülnek rá a lázadás újításai és nem azok korrekciójának hordozója, amennyiben sikeresen szorítja ki vagy előzi meg azok beavatkozását, a növekvő tehetetlenség kifejezője mind az egyén mind a közösség részéről. A steril atyafia nem képes a törvényt megújító lázadásra. A szellemileg kasztrált atyafia az érzés, érzék, zsenialitás híján való „csak tudatos” ember, a vonalas hiperkonformista (Neumann: *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Frankfurt am Main. 1986. 155. p.). A vonalas hivatalnok és ideológus típus, a leckefelmondó és parancsteljesítő, örömtelen és aszkétikus típusok megfelelnek a technokrácia és bürokrácia emberanyag-igényeinek. A magyarországi kommunista diktatúra külső hódítás terméke, félgymarmat, korlátozott szuverenitású alakulat, így a társadalom átalakulása sem lehetett valódi forradalom: ezért a kor filmje is vonalas konformistákat állít szembe az amerikai film csodált és irigyelt hőseivel. A vonalas „káder” ellentéte, de problematikájának nem meghaladása az örök lázadó, aki csak lázadni akar az apai törvény ellen, nem vizionál új törvényt, csak a rettenetes apát látja, az alkotót nem. Az apaidentifikáció híján soha nem juthat hatalomra, s az örök fiatalság illúzióiban lel vigasztalást (uo. 156. p.). A politikai és banki manipulációk közegeiben, melyben ma a nagy vagyonok keletkeznek, épp a vonalas

konformista mozog jól, ma övé a gazdaságilag defektes, kulturálisan kialudt világ, ő került hatalomra. A kasztrált fiú egyre absztraktabb, mert már atyái is kasztrált fiak, s a törvény egyre üresebb és hazugabb. A hatalomból kiszorultak vigasztalása, az örök fiatalság illúziója mellett, az anyai kasztráció közegében keletkezett orgiasztikus eksztáziskultúra, a mámor élménykultúrája.

8.9. A női Ödipusz komplexus és a péniszirigység

A női Ödipusz komplexus kifejezés kétértelmű. Először is azt jelentheti, hogy a lány is átéli ugyanazt, mint a fiú, a kislány kisfiúként harcol az apával az anyáért. Másodszor jelentheti, hogy az ödipális szakaszban a lány egy sajátos, a fiúéval ellentett rivalitásdramát él át, az apáért harcolva az anyával. Célszerű lenne az előbbit nevezni női Ödipusz komplexusnak, míg az utóbbira tartani fenn az Elektra komplexus nevet. A lány normális és teljes fejlődéséhez mindkettő hozzátartozik. Az elsőből a másodikba olyan konfliktusok visznek át, melyeket a péniszirigység fogalma alatt tárgyaltak a pszichoanalitikusok.

A fenti értelemben vett női Ödipusz komplexus általánosított formái esetében a fiatal lány az idősebb nővel harcol a hozzá képest atyai férfiért. Ebben az értelemben a Lolita szindróma esetei is tanulmányozhatók ezen a paradigmán belül (Kubrick: *Lolita*).

Iménti kijelentéseinknek általános kultúraelméleti következményei vannak. Gondoljuk meg, hogy a férfi robusztusabb testet kap a természettől, a nő kifinomultabb lelket a kultúrától. Az akciófilmben ezért hagyományosan – de mind kevésbé feltétlenül – az előbbi a harcos, az utóbbi a békítő. Ennek oka pedig az, hogy épp a másodlagos vívmány, a plusz az, ami feltűnő. Valamilyen eredeti megrövidítés túlkompenzációja vezet az újhoz. A női Ödipusz az apával harcol az anyáért, míg Elektra az anyával az apáért. Eredetileg minden gyermek azt a harcot vívja, amit Freud a kisfiú kapcsán írt le, a harcot az anya idejének teljességéért: a lány azonban később vált, módosít. Ez arra utal, hogy biológiailag a nő az alaprogram és a férfi az eltérés, társadalmilag azonban fordítva van, a férfi az alaprogram és a női fejlődéshez szükségesek a pályamódosítás impulzusai. A hagyományos kultúrák a nőt korábban befogták és jobban megdolgoztatták, míg a férfit kiküldték az ösztöneit felerősítő próbatételek céljából a természetbe. A férfi fejlődése így egyenes vonalú, míg a nőé nem az.

A női létet a férfiszemléletű kultúra a hiányok rendszereként írta le. A péniszirigység a kisfiú nemi szervének irigylése a lány által, míg a falloszirigység mindannak hiányolása, amit a szerv képe jelent(het). A kisfiú és a kislány számára mindenk előtt az feltűnő, hogy a lány nincs ellátva pénisszel. A későbbiekben azonban egy sor további „ellátmány” hiánya vagy hiányának következménye tudatosul. A lány nincs ellátva erős csontozattal és izomzattal. Nincs ellátva tesztoszteronnal, férfias agresszivitásmennyiséggel. A nő testi teljesítménye kisebb. Korábban úgy tartották, kisebb a szellemi teljesítménye is, de minél inkább haladunk a testitől a szellemi szféra felé, annál nyilvánvalóbbá válik, hogy a hiányok rendszere a férfikultúra látszata. Mondhatjuk, hogy a nő nem elég racionális, de kérdéses lesz, hogy ez a nevelés eredménye-e vagy pedig a két agyfél teljesítményének eltérése: az utóbbi esetben is azt kell mondani hogy az egyik nem esetében a képi, másik

esetben a fogalmi műveletek fejlettebbek, egyik esetében az érzelmi intelligencia, másik esetben az absztrakt művelési rendszer a kiképzettebb. Ettől kezdve aztán fordított hiányrendszer felgöngyölítése számára nyílik út, s elmondható, hogy a férfi kevésbé ellátott szépséggel, nyugodtsággal, türelemmel, beleérzéssel, boldogsággal stb. A fallosz azonban ebben az esetben is annak jele marad, ami a férfikultúra privilégiuma.

A teljesítmény kulturális trenírozása és nem az anatómiai „végzet” határozza meg az agy „nemét”. Ez azt jelenti, hogy a biológia vagy a tradíció által előrejelzetthez képest a nemek képesek „agyat cserélni”. Minden ember számára rendelkezésre áll a történelemben kidolgozott minden emberi kompetencia, a személyes szabadság és kreativitás elvileg korlátlan, gyakorlatilag azonban a naiv voluntarizmus önpusztító hibája lenne nem számolni az egyéni alkalmasságokkal, eltérésekkel és korlátokkal. Az individuális variabilitás már a biológiai potencialitásokban jelentkezik, s ezeknek a kultúra nagyobb kifejlesztését teszi lehetővé, mint a természet, a dekadencia azonban a potencialitások felhasználása helyett az ellenük való önkényes lázadást választja, nem érzékelve, hogy nem a szabadságot választotta a természet helyett, hanem a természet erőforrásaira támaszkodó szabadság helyett a divat diktátumainak engedelmeskedett.

A nőt ábrázolja a férfikultúra hiányként, de a férfit kínozza a nő hiánya. A fallosz vágyat nyilvánít. A vágy eredeti tárgya, elveszett tárgya a belülről, átfogó testkozmoszként ismert nő. Lacan szerint a vagina a hiány, az űr, az edény, melyet a fallosz tölt ki tartalommal; de az ősbibb imaginárius logikában a férfi mint kiszakadt darab hiányolja a lét médiumát, a körülfogó asszonyiságot. A vagina a seb a nőn, a kasztráció helye, a nárcisztikus tökély határa. A fallosz azonban, az erekció állapotában, az élet elé leeresztett sorompó, mely életképtelenné nyilvánítja a vágyót, a vágy nyomorékjává, aki csak a kielégülés után folytathatja normális teendőit. A fallosz ily módon nem egyszerűen a sebzett hely, beteg rész, hanem az a jelzőkészülék, amely a meg nem sebzett teljességet, a lét egészét nyilvánítja elégtelennek. A vagina: a seb a léten; a fallosz: a lét mint seb. A fallosz a hiányt, a rászorulást, a magában nem teljes létet jelöli, ha pedig így van, akkor a vagina, mint a fallosz hiányának jelölője, a hiányérzet hiányát jelölné. Ha a fallosz a száműzetés és függés jele, a vagina pedig – a péniszirígyesség koncepciója szerint – egy elveszett fallosz megcsonkított helyének érzi magát, akkor a száműzetéstől van megcsonkítva (mint a paradicsom kapuja). A vagina tehát ezek szerint az a hely lenne, ahonnan a száműzetés van száműzve. A vagina nem űr, melyet a fallosz tölt ki, nem negativitás, melyet a fallosz megjelenése változtat át pozitívummá, hanem az a hely, amelyen kívül, vagy az a kapcsolat, amelytől megfosztva a fallosz fél-lény, létszámförlötti, olyasmi mint a vakbél, amelytől – ha a nő nem fogadja el – csak „köznapi élet”-mentő műtét, a kasztráció által lehet megszabadulni. A fallosz olyan csereeszköz, amelyet csak a csere nyilvánít eszközzé, a vagina döntésétől függ, hogy csereérték vagy féregnyúlvány, daganat. A nagyon nőies nő olyan férfit is képes szerencsétlenné tenni, aki nemcsak a többi nőt, a világot is magáévá tette (*La femme et le pantin, Et dieu créa la femme*). A férfi számára a nő, a nő számára önmaga az eredeti tárgy szimbóluma; a férfi a nőben, a nő önmagában talál rá az eredetre; lelki függésük nem egyforma. A fallosz ily módon a kiűzetés és hiányérzet szimbóluma. A fallosz nem a vágy tárgya, hanem a megtestesült vágy. A fallosz a vágy mint tárgy, s a vagina a vágy tárgya.

Mit akar a férfi? Külsőleg, objektíven a territoriális agresszió, a hódítás, belsőleg, szubjektíven, a thalasszális regresszió, odaadás és beleveszés, oldódás írja le tudattalan céljait.

A thalasszális regresszió célja a valóságban a területiális agresszió formáiban próbál érvényesülni. Vadim *Et dieu créa la femme* című filmjében Curd Jürgens kaszinót akar építeni a tengerparton, de a kaszinó vagy a piros sportkocsi csak eszköz, a vágy elérhetetlen tárgya Brigitte Bardot. A területiális agresszió a thalasszális regresszió kifizérése: a vágy dühként szerez érvényt magának a valóságban. A férfi számára az elveszett tárgyat helyettesítő tárgyak végtelen sorozata reprezentálja a vágy célját, de egyik sem azonos a végcél-képzet tükrözte őssal, így egyik sem hoz teljes kielégülést, melyet a nő számára a nárcizmus nyugodt önazonossága kínál. A férfi szenzációkat akar a nőtől, a nő szenzációs akar lenni.

A nő a férfi vágyára vágyik, arra, hogy a vágyó férfi szeresse őt, a férfi szerelmének tükrében láthassa megerősítve a maga nárcizmusát, s ez is csak előlegezi a gyermek tükrét, mely majd a nárcizmust mindenható csodaképpé stilizálja. Mindez a mérleg egyik serpenyőjében van, míg az alternatíva az lenne, hogy a nő is férfimódra vágyjék. Ha a fallosz a vágy jele, akkor a falloszirigység vágyirigység, a nő konvertációs szindrómája, mely arra készíti, hogy ne vágyott akarjon lenni, hanem vágyó, azaz már nem a megváltó, hanem megváltandó szerepe kezdi vonzani. A falloszirigység a magánál-nem-lét jogának kinyilvánítása. Megjelenik a nő mint vándor (*Néha a csajok is úgy vannak vele*) vagy a szenvedés bajnoka, a hit lovagja (*Dogma*), s mind gyakrabban a bosszú lovagjaként (*A megnyűzött nők*). A női nem mint önelégült nem kielégülni akar, a boldogságot nyújtó nem boldogságkövetelőként lép fel. Mindennek komoly végigcsinálásához idealizáltból idealizálónak kellene átváltoznia, s ezen a ponton még habozik.

8.10. Az Elektra komplexus

Péniszirigységről és falloszirigységről beszéltünk. Az utóbbi, a szimbolikus komplexum, az előbbi folytatása más eszközökkel, s az előbbi az utóbbi fizikai alapja, melynél a személyes fejlődésben és a kultúrában is fontosabbá válik a szimbolikus felépítmény. A nő férfiasságkomplexuma, mint szimbolikus komplexummá és szociokulturális stratégiává kiépült péniszirigység komplex motivációját taglalva jeleztük, túldeterminált, a férfikultúra által nemzett látszatok és valóságok terméke. Valóságoké, amennyiben a világ (és a nő) a férfi birtokaként jelenik meg, látszatoké, amennyiben a nő pozitív adottságai is férfifutalajdonságok negatív kifejezésének tűnnek. Bioanalitikai szempontból azonban a férfiaságkomplexum tragikusan mélyen megalapozott, amennyiben a nő, történelme kezdetén, elvesztett egy csatát, az utód felnevelése az ő testi feladatává vált, s ebből fakadt az utódnak feláldozott nem státusza, a „veszíteni tudni kell” etikája s az „aki veszít, nyer” programja.

A fallosz olyan szimbolikus váltószervelet mely – szerelmi fegyverként – a libidó és destrudó szimbolikájának határán tevékeny. A fallosz a felfegyverzett független cselekvő lény képe, az anyai kollektívizmus ellen lázadó individualizmusa. A társadalomba, a tömeges interperszonalitásba kilépő egyed számára a fallikus érvényesülési stratégia a létmodell: ami kell, vedd, el! A modern világ a nőt is szakadatlan beavatási próbák elé állítja, férfias kihívásoknak teszi ki. A nő nem „második nem” többé, nem védett és szolgáló nem. Ez azonban nem előlépés. A *Zaklatás* hősnője még úgy érzi, hogy a nő esztétikai, biológiai és a férfi szociális előnyeit is érvényesítheti a létharcban, míg az *Antikrisztus* hősnőjének öncsonkítása arra utal, hogy többet veszített, mint nyert a harcias fellépéssel, a gyermeke

és férje ellen a fogyasztói kéjfelhalmozás érdekében indított háborúja során. A társadalmi nem közegeiben a férfinak nem kell az érvényesülés érdekében lázadni biológiai adottságai ellen, a nőnek igen. A férfi is lázadhat, de számára ez luxus, inkább kilépés a létharcból vagy felülemelkedés rajta.

A klasszikus freudizmus szerint az infantilis genitális organizációban mindkét nem számára a férfi genitálé a modell. A kislány a klitoriszt kis péniszként érzékeli. Helene Deutsch szerint minden új szexuális funkció szerveződésekor le kell győzni az újraéledő férfiasság-komplexust, hogy a női beállítottság tovább fejlődhessen (Horney: *Die Psychologie der Frau*. München. 1977. 34-35. p.). A nő eme, a továbbiakban hatékony férfiasságkomplexusa nem eredendő. Az ősparadicsomban a biológiai alapnem a nő, csak a kiűzetésben válik szociális alapnemmé a férfi. A fallikus stádium előtt nem tudunk a genitalitásról, s az anya öle(lése), az eredet otthonossága a vágy tárgya. A létezés napról-napra fogyó, távolságot nem ismerő meghittsége a vágy melankóliájának forrása.

A fallosz vágya a nő olyan fejlődési problémája, mely nemcsak nem eredendő, de meg is haladandó. (Másképpen nemcsak a nő problémája. A falloszirigység a férfi számára állandó konfliktussá válhat, ha nem érzi magát sikeresnek, más férfiak sikeresebb „szereplése” kvázi-kasztrációs fenyegetés. A péniszirigység lányprobléma, de a falloszirigység nem. A férfiúi falloszirigység mértéke annak folyománya, hogy a fizikai pénisz mennyire azonosítható vagy nem azonosítható a szimbolikus fallosszal, ez pedig attól függ, hogy a pénisz-hordozó mennyire képes fallikus személyiségként fellépni. Jerry Lewis ez utóbbit tanulja meg, ami komédiái kedvező fordulatához vezet, melynek során eléri a sikert és megkapja a nőt). Horney elemzi a „péniszirigység” szerepét a női fejlődés új szintre emelkedésében: a pénisz hiányának felismerése ébreszti a gyengéd odafordulást a pénisz birtokosához, majd a péniszvágy gyermekvágygá alakulását (Horney: *Die Psychologie der Frau*. München. 1977. 44-45. p.). Így jutunk el az Elektra komplexus síkjára, mely nem egyszintű és egyidős az Ödipusz komplexussal.

Annak, ami a nő anatómiai hiányosságának tűnt, dramatikus fejlődéstöbblet felel meg, az Ödipusz-dráma fordított újrakezdése, a primér dráma konkurensének vágytárggyá és vágytárgyának konkurensé nyilvánítása: az apával való versengés az anyáért „átmegy” a fordítottjába, az anyával való versengéssé az apáért. Ekkora vágytörténeti törés után természetesen kétséges, hogy lehet-e vágyról beszélni vagy csak kívánságról szabad? Ekkora váltás után kétséges, hogy lehet-e a nő a vágy rabja vagy betege. Vajon nem csak a magát belelovaló akaratosság? Ez a helyzet a *Zaklatás* című filmben. A régi szűzek történeteiben azonban másról volt szó. A *Daughters Courageous* hősnői az életépítő reményt állítják szembe a férfiak szenvedélyesebb és ezért megfontolatlanabb vágyával. Esther Williams partnereit neveltségessé teszi a vágy, csak a nő szerelme, mely csupa gyengédség, szinte szánalom, adja vissza emberi méltóságukat. Éppen azért, mert a nőt áldozatnak szánja a „biológiai végzet”, csak fair, hogy nagyobb a választási lehetősége, viselkedése alternatívítása, döntése tudatos-sága. Ezért éri gyakran a vád, hogy józan és számító.

Az apa az életben és a filmekben is hajlamos az eltűnésre. Az „elsodort falu” egyben elsodort apát is jelent, akinek a westernben még nagy szerepe volt, míg a középfajú társalgási drámákban, komédiákban, melodrámban mellékszereplővé válik vagy meg sem jelenik. A civilizáció és kultúra nagy korszakváltását elbeszélő regény- és filmmítoszok az apa bukásának történetei (*Elfújta a szél*, *Hová lettél drága völgyünk*). Az ödipális dráma filmi

alulreprezentáltsága a modern élet törvényét követi, melyben a férfi életének súlypontja kikerül a családi otthonból. Ozu filmje, a *Korai tavasz* felváltva mutatja az embereket beszívó és kiontó vasúti szerelvényeket és a hivatalnokokat elnyelő homlokzatokat. A változásoknak máig sem feldolgozott és áttekintett lelki következményei vannak, első sorban az, hogy a vázolt kétfelvonásos női dráma második felvonása eltűnik. A lány még megharcol az anyával az apáért, de az időközben a mindenütt jelenvaló és mindenható, kilátástalan és kiüttalan szuperkapitalizmus és az eltömegesedéssel kibontakozó elszemélytelenedés, és a vele járó promiszkuitás által „elsodort” apa kikerül látóköréből, ezért nincs alkalma az anyával is megharcolni az apáért. Így csak a kisfiúval közös rivalitásdrámát sajátítja el, a specifikusan női, esztétikai és etikai eszközökre nem tesz szert. Az anyáért konkurálva fiús vonásokat introjektál, de nem érzi szükségét és nem kapja meg lehetőségét, hogy a második felvonásban, az anya nőstratégiáival versengve, introjektálja a felnőtt nőszerep felé ható képességeket. Miközben egyrészt fiús vonásokat vesz fel, másrészt, a tinédzser korcsoporton belül egymással versengő lányok önkényes, véletlenszerű divatdiktátumok terén licitálják túl egymást, amelyeknek nincs sok közük a férfiosztónt megszólító ingerekhez vagy a kultúra évezredeiben felhalmozott gyakorlati „hatástanulmányok” nőképtudományának elsajátításához. A nő válik ezután a reménytelen szerelem hőségévé (*Anne of the Indies*), vagy a háziasszony szerepére vágyó szexobjektum helyzetét szenved meg (*The Girl Can't Help It*), végül szörnyeteggé vedlik át, akinek szép külseje csak álca (*The Faculty – Az invázium*).

8.11. Fordított Ödipusz komplexus

A hagyományos ödipális és belőle leszármazott drámákban az éretlen nemzedék kívánja el az érett nemzedék viszonyait. A jogosulatlan, infantilis vágy és a jogosult lázadás közötti határok a kamaszkor felé haladva elhomályosodnak. A kultúra fejlődése során, minél világosabbak a klasszifikációk és differenciák, annál több a sérelem, konfliktus és komplexus. Ha az idősebb férfi él vissza a nő fiatalságával, az Ödipusz komplexus primitív, barbár formáival találkozunk (*Született gyilkosok*); ha a vonzalom kölcsönös, úgy Ödipusz komplexus (mint ödipális hatalomgyakorlás) és Elektra komplexus (mint az anya helyére lépés) metszetosztálya tárul fel előttünk a posztmodern pervertálódás felé haladó mozimitológiában (Aldrich: *Last Sunset*). Ha a fiatal nő él vissza az idősebb férfi elcsábíthatóságával, Lolita-komplexusról szoktunk beszélni, de számtalan esetben, extrém erotikus vonzású nők esetében is, mint pl. Brigitte Bardot fiatalkori filmjeiben, ez a csábítás az erotikus naiva műve is lehet, mely nem támadja meg a nő erkölcsi ártatlanságát.

Devereux „fordított Ödipusz komplexusról” (Georges Devereux: *Frau und Mythos*. München. 1986. 65. p.) beszél, olyan jelenséget mérve fel, melynek az anya- és apaimágók centrális kulturális jelentőségének megrendülését követően feltehetőleg mind nagyobb szerepe lesz. Már nem a gyermekek vágnak a szülők partnereire, hanem a szülők a gyermek partnereire. A mai nyugati középosztály köreiben tapasztalható pedofília-járvány is összefügg az Ödipusz komplexus megfordításával. A freudi csábításelmélet, melyet ő maga később elvetett, a mai narratívában mind nagyobb szerepet játszik. A *Születésnap* című posztmodern filmben az apa csábítja el gyermekeit, de már a *The Last Sunset* című modern westernben is – szublimabb és

drámaibb formában – gyermeke az apát. A régebbi filmek hősei megtérnek a csábítási szituációból az apa- vagy anyaszerephez (pl. *Hét lányom volt*), az újabbaké nem (pl. *Díva*).

Devereux szerint különösen az anyák hajlanak rá, hogy elcsábítsák lányaik fiatal barátját (uo. 65.p.). A filmiparban mind nagyobb szerepet játszik ez a konfliktusvilág, a *Diploma előtt*-től a *Ken Park*ig. Barbár kultúrákban az idősebb férfiaknak volt beavatási joguk, fiaik választottjainak szexuális zaklatása gyakoribb volt, mint gyermekeiké. A hetvenes évek óta mindez belefér a középosztályi kultúrába, kiváltképpen az ellentmondásmentes engedelmes-ség ideálját képviselő menedzserkultúrába, a „felvilágosult” vagy a „gyakorlati” szexuális nevelés címszavai által igazolva. Az, ami korábban a kultúra legalján rekedt és általános-ságban innen is többé-kevésbé sikerült kiszorítani, most a felső réteg kultúrájából kiindulva, egy ösztönigazoló, szofisztikus felvilágosodás termékeként, az „alattas én” felettes én feletti uralomátvétele révén hatol be az érintkezés rendszerébe. A XIX. század végén a hisztérikus, a XX. században a nárcisztikus személyiség ágált az előtérben. A szuperkapitalizmus világ-rendszere számára azonban ezek túlságosan önálló, nem eléggé mozgatható és manipulálható típusok. A XX. század végén az infantilis személyiség kerül előtérbe, aki legalább a szerelemben szeretne biztonságérzésre szert tenni, a még infantilisebb partner kontrollja által. Innen a fiatalokra irányuló, egészen a pedofil perverzióig terjedő új szexuális kereslet.

8.12. Anti-Ödipusz-komplexus

Anti-Ödipusz-komplexusról beszélünk a szülőfunkció és a család öncélú megtámadása ese-tén, a partiarchátussal és matriarchátussal kapcsolatos tudományos mítoszok vonatkozásában, és hasonlóképpen olyan mozgalmi illetve nemzedéki mítoszok kapcsán, melyek nem tudnak új életformát nyújtani, csak a kallódás és a defektek megnevezését tiltják. Anti-Ödipusz-komplexus a szülők, mindenk előtt az apa eltüntetése az elbeszélésből, jelenlétük esetén gyenge, funkciótlan, jelentéktelen mivoltuk hangsúlyozása (*Amerikai szépség*, *Amerikai pite*), vagy a rettenetes szülőknek a korábbiaknál elfajultabb formákban való megjelenése az elbeszélésben (*Született gyilkosok*), továbbá a korcsoportnak a család helyére lépése a szocia-lizáció valóságos meghatározójaként az amerikai tinédzserfilmekben (az utóbbi nem a műfaj komplexusa, hanem a kultúra komplexusának műfaji kifejeződése). Deleuze és Guattari Anti-Ödipusza annyiban lehet releváns gondolatmenetünk számára, amennyiben találunk a filmtörténetben olyan példákat, melyekben az antiödipális lázadás nem a dekadencia műve. Sikeres antiödipális lázadásról annyiban beszélünk, ha új törvényt hoz az új nemzedék.

Sergio Leone – Bulwer regénye alapján készült – *Pompeji utolsó napjai* című filmjében egy banda meggyilkolja a film hősének apját. A gyilkosok a kereszt jelét festik a kirabolt házra, amelynek lakóit lemészárolták. A film Pompejiben, a halálra ítélt városban játszódik, s hősnője a régi vallásban már nem hisz, de az újhoz sem tud közel kerülni. A régi vallás – Ízisz kultusza – műve az ölés és a kék, s nemcsak a mennyben, a földön is bálványyszerű, hideg nő uralkodik a férfiak fölött. Az Ízisz-templomban történt szörnyűségek mögött a bukott uralkodónő áll, aki vissza akarja hódítani Rómától birodalmát. (Antonioni *Róma csillaga* című filmje hasonló konfliktusra épül, ezúttal Sziria királynőjének szabadság-harcára. Antonioni filmjében a királynő Anita Ekberg, a *The Girl Can't Help It* Jayne Mansfieldjéhez hasonlóan, végül békés háziasszonnyá válik.) Az, hogy Ízisz és a keresz-

tény Isten harca egyben az egyiptomi királynő harca Róma ellen, azt is jelenti, hogy Rómát két világ ostromolja, egy múltbeli és egy jövőbeli birodalom. A cselekményben kibontakozó világnak három rétege van: a törvény világa előtti szenvedély, a külső törvény és végül a belső törvény világa. Vagy másként fogalmazva: a szenvedély erőszaka, a törvény (a Római Birodalom) erőszaka és a lelkiismeret törvényének szenvedélye, a szellem és szeretet szenvedélye. Az emberben rejlő állapot szűkülve fél a haláltól, az emberben rejlő Isten (= szellem) azonban nem. A hatalom nem tudja zsarolni a keresztényeket, mert nem hisznek a halálban. Egyfajta isteni deterritorializáció nyit számukra olyan lelki tereket, amelyekkel nem versenyképesek a földi birodalom kényszerítő erői.

A keresztények, a régi élet élvezeteg karneváljával szemben, komornak és szomorúnak tűnnek, ez azonban később a halasztásban nemesedett, átszellemült örömmel bizonyul. A cselekmény keretét adó intrika lényege, hogy a törvényt nem ismerő anyakultusz az égi atya kultuszára hárítja át a törvénytelenység gyanúját. Ízisz hívei ölnek, hogy rablógyilkosokként kompromittálják a keresztényeket: a földi atya megölése az égi atya világának megsemmisítését szolgálja. Ízisznek vőlegénye, Jézus istenének menyasszonya a világ. Ez azonban valamiféle isteni világszerelmet jelent és korántsem az ödipális zsarnokság prototípusát. A filmet nemcsak az intrika viszi előre, hanem egy szerelmi történet is, a szerelemben pedig az ősi anyai és a perspektivikus atyai törvény kommunikálnak és formálják egymást. Jézus, mint fiú, hívei nemcsak az anyai önkényt, az ödipális törvényt, a konkurencia törvényét is túllépik. A preödipális és ödipális lázadás egymás igazolják egy „kulturális forradalomban”, amelynek a kor progresszív művészei látják a kereszténységet (Leone tömegfilmjétől Pasolini művészfilmjéig).

A film hőse átáll az önkényes és élvezeteg világ gyilkosaitól illetve a konkurenciális világ katonáitól egy olyan világ építőinek oldalára, melyben nincs többé konkurencia. Erre utal a tolvaj figurája is, aki a hős segítőtje és barátja, s nem hajlandó fizetni a javakért: a nincstelen joga más, mint a birtokosoké. A tolvaj figurája hangsúlyozza leginkább Pasolini keresztény kommunizmusa és a Leone film rokonságát.

A sikeres antiödipális lázadás nem egy preödipális, hanem egy posztödipális világba vezet, melyben az istenek megszeliődnek, de nem korrumpálódnak. Mint a továbbiakban látni fogjuk, a posztödipális világnak a mai filmben nem ez a formája érvényesül, hanem egy negatív változat, melynek terméke a slasher műfaja. Leone filmje, Pasolinihez hasonlóan, de triviális formákban, a posztödipális utópiával kísérletezik. Pasolinit egy rövid életművön belül vezeti csalódása a posztödipális harmóniától (*Máté evangéliuma*) a posztödipális bestialitás tematizálása felé (*Sodoma 120 napja*). A kereszténység Leone filmjében nemcsak a Leone szociális érzületű kora által szolidaritásra lefordított szereteten alapuló világot képviseli, hanem az önkénnyel szemben a törvényt is, tehát a szeretetnek is a törvény és nem az önkény művének kell lennie. Ezért nem hajlandóak Leone keresztényei menekülni, amikor lebuknak, s a pretoriánusok a titkos istentiszteletek gyülekező helyének nyomára jutnak. Ha büntetlenül ugyan, ám mégis menekülnének, úgy tűnne, mintha bűnösök lennének, s ők a törvény megsértésének még látszatát sem hajlandók vállalni. Más az a törvény, amely az erőszak hierarchiájának segítségével tart rendet, és más a törvény, amely vállalja a mártíriumot a maga igazságának bizonyosságában, ha az igazság olyan evidenciával bír, ami a mártíriumot is megéri.

Az antiödipális eszme tömegfolklor változata megtartja a Nagy Atya eszméjét, de nem tartja meg annak eredeti zsarnoki formáját. Ilyen megtisztulása az atyai figura képének a

Rio Bravo vége is, az atyatípus elleni lázadás eredményeképpen, melyben a fiút az ifjú nő temperamentuma támogatja. A mitológiában az atyának is van fejlődéstörténete, nemcsak a fiúnak, s a mítosz olyan prevenciós stratégiákat is vizionál, amelyek kiküszöbölnék a konfliktusok korábbi elmérgesedését. Az *Apokalipszis most* antiödipális víziójával szemben áll a birodalom alapítók affirmatív ödipális víziója (*A mongol*) vagy az utóbbi vízió elvesztésként való gyászolása (*A telehold napja*).

Leone filmjében végül a gyilkosok törvénykeznek az ártatlanok fölött és az utóbbiak várnak a halálra. Pompeji ezzel megérett a pusztulásra, másrészt arra is, hogy a jelenlegi világcivilizáció közvetlenül fenyegető, közeli jövőjének reprezentánsaként szolgálhasson – ha pedig így van, akkor a csoda funkcióját a mi mai mitológiánkban a katasztrófa veszi át. De átveheti a csoda funkcióját a katasztrófa előbb szintén katasztrófának látszó alternatívája, a forradalom is. Pasolini *Afrikai Oreszteiájában* a férjet és apát megsemmisítő Klütaimnesztra megölése a népakarat és a demokrácia felfedezéséhez vezet, ezért kíséri forradalmi induló Pasolini filmjét, ezért menti fel az istenek helyére lépő népi törvényszék Oresztészt és Elektrát, akik a törvény gyilkosát, a züllöttséget, a korrupciót, a felettes én kontrollját levető szükségletek rémuralmát gyilkolták meg. Pasolini *Afrikai Oreszteiája* a népi jog és a költői jog alapításáról szóló modern mítosz vázlatának tekinthető.

8.13. Az atya bukása és a fiak gyámoltalan dühöngése

Ha a régi győz, katasztrófa az eredmény, ha a győztes új rosszabb a réginél, az eredmény elaljasodás. Az új nemzedék lehet a réginél rosszabb zsarnokgeneráció. Freud optimista képet ad a zsarnokot legyőző fiakról, akik megegyeznek egymással – sőt a holttal is – és megal-
kotják a törvényt. A győztes fiakból azonban olyan új apageneráció is válhat, mely nem is az eredeti szabadságot, vagyis a természet bölcsőjében ringató lelki alkalmazkodás törvényét, az ösztönös természet törvényt viszi tovább, és nem is a vele szembeállított szociális hatalom és politikai, jogi rend kemény, de demokratizálható, kritikusan szemlélhető és folyamatosan korrigálható törvényét képviseli, hanem a természet kegyetlenségét megkettőző szociális önzés törvényét. Ez az új hatalom a természettel nem a kevesebb, hanem a több kegyetlenséget szembeállító törvényt hozza győzelmével. Az anyai világban a hőst nedves barlang majd krokodilt nyeli el (*Pompeji utolsó napjai*), de minden hasonló variánsból kivezet valamiféle földalatti viziút, lépcső, létra, kapu, szülőcsatorna. Fritz Lang *Metropolis*a szembeállítja ezt a mély, sötét világot, ahonnan a nő érzéke kivezet, az apai zsarnoksággal, a kazamatákat a gyárral, de még nem fedezi fel a vadállati aparémet, a társadalmi disznóolt, a *Született gyilkosok* világát. Szép modern példákat hozhatunk fel az atyai mítosz – kvázi-atai figurákban megtestesített, mert így nagyobb narratív mozgásteret élvező, könnyebben kezelhető – szelídülésére és átszellemülésére, ami a fejlődés valóságos alternatívája volt a polgárvilág felfelé haladó szakaszában (pl. *Kenyér szerelem, fantázia* vagy *Kenyér, szerelem, féltékenység*). Újabban ezzel szemben az apakép barbarizálódása teljesül be, a mítosz tehát elvileg két úton fejlődhet, az atyafigura az ősz képe jó és rossz értelemben is radikalizálhatja vonásait.

A *Congo* című film a *Salamon király kincse* és a *King Kong* emlékeit kizsákmányoló másodlagos termék, mely a nagy horror és a klasszikus egzotikus kalandfilm inflálódott koncepcióit a kommandós film és a slasher motívumaival akarja felfrissíteni. „A gyilkos majom

legendája igaz.” – mondják később, miután a film elején pusztá mesévé minősítették King Kong történetét. A Salamon király elveszett városában talált gorilla ebben a filmben nem egy, hanem sok, és nem a szokásos, okos gorilla, hanem vérszomjas killer. Nem a darwinizmus által megálmódott, emberies potencialitással megáldott majomős, hanem a posztmodern mítosz bestiális őse, mellyel a mai ember állít tükröt magának. Ez az elsüllyedt világ nem a rendcsináló és fenntartó ödipális atyák földje, Salamon király nincs sehol, csak gyilkos majmai, akik értelmetlenül gyakorolják egykor funkcionális tevékenységformáikat. Salamon király állatrendőrsége még megvan, de a rend, melyet egykor őrzött, már nincs sehol. A vérengzővé kitenyészett gorillák kegyetlenségét a kincsesbányák magyarázzák: a rémek a bányák, kincsek őrei, egy kincs- azaz pénzéhes birodalom állati kommandósai. A majom továbbra is ősatya, mint a *King Kong*ban, de nem ugyanaz az ősatya. Ezek a szörnyek az apátlan társadalom atyarémei: antiatyai aparémek. A rém új képei lényegileg az új emberiség önnön ösztönei mélyéről alkotott rémképei, egyfunkciós harcilények, akik nem is az eredeti természetet, nem is a társadalom alapítását képviselik, hanem a természetet kifosztó társadalom stagnáló rothadását, egy romlott emberiség öngyilkosságát.

King Kong király és nagy magányos, a *Congo* rémei banditák, gyilkos bandába besorozott egyforma vadak. A nagy atyától örökölt külsőben önállótlán és perversált fiak dühöngnek: a magányos tömeg elállatiasodásának világvége értelmében vett végként. A kommandós gorillák kitenyészett vadságának konzerválódott ősvilága a mai apátlan társadalom előképeiként mutatja be őket, amely – a motorosbanda-filmektől a zombifilmekig – nem tudja többé átörököteni az ész törvényét. Klütaimesztra nem engedi hazatérni az ész a háborúból: miközben az ész kinn háborúzik, otthon győz az ész az ösztön. Klütaimesztra hadat üzen a háborúzó észnek, de nem a hábrúnak, az ösztön háborúját indítja meg az ész ellen, a világ visszafoglalása érdekében. A *Congo* majmai mint az apátlan társadalom hímjei magukban üzennek hadat az észnek, mert ez az, ami ebben a „rendben” fölösleges. Már a *Jurassic Park*ban értelmezhető a fallikus törvény kontrollja híján degenerálódott pénisz emberi állatkertje szimbólumaként a hullók tombolása.

Az atyai rém perversálódásával verseng a fallikus nő. Az emberi nőstény kezében lézerágyút látunk, a majomlányéban kis virágot. Az ember lánya lézerfegyverrel tarolja a majomnépet, míg a majomnőstény meg tudja fékezni a gorillákat. Végül egy majom az, akiben maradt valami emberi. A majomnőstény elutasítja a tomboló gorillákat, velük szemben az emberek, az emberekkel szemben azonban a békés gorillák oldalára áll. A film hősnője, Karen, végül felismeri, hogy a cég főnöke nem elveszett fia, csupán a gyémántok keresésére indította az afrikai expedíciót: a főnök is ugyanaz a fajta atyaszörny, akit már a *Született gyilkosokból* ismerünk. A fallikus nők és az őrző atyák vérengzéseinek vulkánkitörést vet véget. Ahogy a *Pompeji utolsó napjai* vagy *A Római Birodalom bukása* egy birodalom hanyatlását és leváltását mesélte el, úgy meséli el a *Congo* az emberi létformáét.

Tobe Hooper 1974-ben készült filmje, a *Texasi láncfűrész mészárlás* olyan alapfilm, mint a *Psycho*, mely után nem lehet többé filmet készíteni a régi módon. Ez már nem csupán az ártatlanság korának vége. Az ártatlanság hitének kora is véget ért.

Az útszéli csavargó, akit a *Texasi láncfűrész mészárlás* utasai felvesznek autójukba, minden pillanatnyi impulzusát gátlástalanul kiéli: ez azért lehetséges, mert nincsenek az alacsonyabbakat kontrolláló magasabb impulzusai. A fiatalok autója a leépülés világába nyomul be és ebben halad előre. A régi amerikai filmben a csavargó, a vándor a szabad

lény, aki elhagyja a korlátozó kötöttségeket, visszafogó formalitásokat. Hooper filmjében azok a szabadok, akik megszűntek lépést tartani a világgal, akiket leselejtezett az ipari civilizáció: elfeledett, perifériára szorult egyedek (hasonló tömegek és generációk jövőjének képviselőitében). A szabadság új értelmet vesz fel. A régi amerikai filmben a szabadság a hőst megerősökölő, az embert lefokozó törvény elől való menekülés, míg az új szabadság az ember felhatalmazása az önkényes és korlátlan erőszakra. A bestia számára, mihelyt legbestiálisabb ingereit is kiélheti, a többi inger elveszti értelmét és vonzását. Miután ma már gépekkel végzik ki az állatokat a modernizált vágóhídon, a munka nélkül maradt egykori munkások embereket végeznek ki. Milyen osztály váltja le az egykori munkásosztályt? Tobe Hooper szerint két osztály váltja le: a mészárosoké és a barmoké. Ugyanezt a leváltást látjuk, mostmár napjainkban nemcsak a munkásosztály, hanem az egész polgárság leváltására kiterjesztve *A zöld hentések* című filmben.

*A zöld hentések*ben már a gyilkosokért izgulunk, és meg is üsszük. Miért nem sajnálhatók a slasher áldozatai? A slasher áldozat-típusai olyan világból jönnek, amelyben nincsenek átélt érzelmek, csak jogok és kötelességek. Az emberek két listát ápolnak értelmük bugyraiban, fanatikusan gyűlölik azokat, akik jogaikat (melyek többnyire csak szeszélyes igények) megsértik, és másrészt az érzelmeket kötelességekkel pótolják, persze nem az ész parancsai, a belátás szükségyszerűségei értelmében vett kötelességekkel, csupán hisztérikus de következetlen csoportképző direktívák teljesítésével, épp azért, mert nincsenek következetesen építkező érzelmek, csak ezek természetstörténeti előzményei, állhatatlan indulatok. Az utóbbiak alapján a kötelességteljesítés is csak fanatikus szeszély, nem lehet rá számítani, ezért a viszonyok könnyen csapnak át ellentétükbe.

Mindez nem biztosít kötöttséget és nem ébreszt elkötelezettséget, ezért válnak a slasher figurái kóbor újnomáddá. Üres tekintetű és bamba arcú csoportok vonulnak a világ minden táján, fényképezőgépeiket kattogtatva. A „harmadik szem”, melyet a pornófilm kapcsán tárgyaltunk, tovább degenerálódik, eltávolodik, elidegenedik a testtől – ez a legújabb, nemtelen, impotens kultúra sajátossága. A tétlen és unatkozó vándorok népe, a nyugodtabb, békésebb nyáj inkább a katasztrófafilmek hajóit, repülőgépeit vagy parti városait népesíti be, míg a slasher autóiiban vidám kis csürhe gurul végzete felé: „fűveznek”, vihancolnak, megállnak coca colával töltekezni vagy vizelni, együtt menekülnek az ürességből, az üresség azonban belső: így néz ki a slasher népe.

Egyébként a többi műfajokat is lassan birtokba veszik, rendőrfilmet, jogászfilmet, politikai thrillert, s miattuk válik a melodráma is thrillerré (*Hideg verejték*). Nincs véleményük, csak indulataik, csak kritikátlanul dicsérni vagy epésen leszólni tudnak, és akit feldicsértek, egyszerre dühödten mocskolják. Pártemberek, de könnyen váltják pártállásukat (*Fekete könyv*). „Túl nagy” az énjük, az élődsi önzés értelmében, de „nincs énjük” a karakteres személyiség értelmében. Ezért nem viselik el a magányt, bár együtt lenni és kommunikálni sem tudnak, csak összeverődni, fecsegni, vagy azt sem, csak együtt fogyasztani, ezért kényszeres a fogyasztás.

A motivációhiány, a léhaság a gyilkos és az áldozat közös sajátossága. Mind az önkény világában élő, véletlen lények. Tanulságos Tobe Hooper filmjében mind a gyilkosok, mind az áldozatok vidám játékossága. Az egyik áldozat kezdettől fogva a késével játszik, a lány, aki egykori otthonát, a családi házat keresi az elhagyatott vidéken, vihogva mesél nagyanyja haláláról, az automatát coca coláért ostromló lányokat fenékperspektívából szemléli a ka-

mera: eltolódott az élet és a személyiség centruma. A fiatalok kezdetben úgy viháncolnak az ismeretlen, elhasznált és cserben hagyott, döglődő világban, mintha az övék lenne, csak a katasztrófa világít rá, hogy ők tartoznak a világhoz, és nem a világ hozzájuk.

A vidám hülye, a perverz fontoskodó és a komor dühöngő hármassága egy az egyben kerül át Tobe Hoopertől *A zöld hentések*be. Ez már nem a tanulás és a munka társadalma. Ha a másik ember csak játszótárs és nem a lényegi kommunikáció és a problémamegoldás partnere, akkor észrevétlenül, de ellenállhatatlan szükségszerűséggel változik át játszótársból pusztá játékszerré. Az új társadalmat a kegyetlenség hierarchizálja, s a kegyetlenség lép benne az alkotás örökébe. Mind *A texasi láncfűrész mészárlás*ban, mind *A zöld hentések*ben a gyilkosokban több az alkotás nosztalgiája és a személyiség maradványa, mint szörnyű torzulássá lett különbözőzés, s az áldozatok a szürkébb, jelentéktlenebb lények.

A film fiataljait néha meglegyinti a rosszérzés („Menjünk innen!”), de magukra sem tudnak odafigyelni, s komolyan venni a szorongást. Egy elkényelmesedett világ az elbutulás kerete, melynek végpontja a gyilkosok bestialitása, a naivitás végleteként. Az ötvenes évek újdonsága a szexnaíva, a hetvenes éveké a rémnaíva.

A szorongás az egykori otthonban lep meg, az iszonyat a szomszédban vár ránk. Ugyanúgy virágzik a napraforgó, és a nap is úgy süt, mint régen, az ég is kék és a fű is zöld, de érintkezni már csak annyi mint ártani, kárt okozni, elvenni egymástól, s nem csak valamit, hanem mindent. Amint a *Zsarolás*ban mondják: akinek megvan a milliója, az milliárdot akar. A slasher csak a szuperkapitalizmus kitermelte személyiség alapstruktúrájának pittoreszk aláhúzása. Ez a hatalmasok törvénye, melyet a gyámoltalan vidéki rémnaívak csak ügyetlenkedve utánoznak. Az áldozatok részéről pedig a vesztesek törvényét is kidolgozza *A texasi láncfűrész mészárlás*: aki előbb megvágja a karod, az később ellenállhatatlan kényszert érez, hogy elvágja a nyakad. Akinek kezdet adsz, az végül mindenedet vinni fogja. A közösségek eltűntek, a tradíciók elfelejtődtek, nem létezik az emberi viszonyok szövete, és aki nincs ezer szállal beleszöve az emberi viszonyok szövetébe, az csak egy szállal van összekötve másokkal, a félelemmel és rettegéssel, és azzal, ami ennek másik oldala, a destruktív gyűlölettel.

Sally (Marilyn Burns), akinek lelkében még a ház mint családi otthon régi jelentése él, fényt lát a szomszédban, és a gyilkosok házába menekül az első gyilkos elől. Nemcsak a törvény vesztette értelmét, az összes jelentések érvénytelenek, minden jelenthet bármit. A nyelv csak azért „sáros”, azért beszélnek obszcénul a filmek szereplői, mert a jelentés is exkrementális, a világ maga vált formátlanná, a viszonyok zavarossá, a személyiség gyúrnává, maszáttá (mint a *Psycho* végén az elnyelő mocsár). A gyilkos banda háza előlnézetben konszolidált vidéki családi ház, hátulról közelítve roncsstelep. A rend csak látszat. A hátulnézet az igazság: a világ vége a közepe. Az iszonyat betör a centrumba, nem sikerül többé a perifériára szorítani. Ez a katasztrófa pillanata, amikor kiderül, hogy a katasztrófa forrása nem az embertől idegen természet, hanem a természettől idegen ember, aki öncéllá változtatta a természet és a társadalom eredetileg életfenntartó kegyetlenségeit.

*A texasi láncfűrész mészárlás*ban a férfiak harca már nem a nőért vagy a karrierért folyik, nem azért, hogy magukat mások fölé emeljék, hanem azért, hogy a másikat nyomják le, tegyék barommá, nyers hússá. Ezért férfi és nő különbsége is lényegtelen, a nő is csak baromjelölt a gyilkosok számára, vagy egyszerű haver az áldozatok világában. Az embernek az ember nem jelent embert, a férfinak a nő nem jelent nőt, csak hús van, barmok és mészárosok. Ugyanez a szimbolika megvan már Eisenstein *Sztrájkjában* vagy a *Szelemházban*

is, de azokban kitör az értelmetlenség kíméletlenségéből a lázadás (a forradalomé vagy a szerelemé), ám *A texasi láncfűrész mészárlás*ban minden alternatíva ígérete eltűnt. Sally hiába menekül a mészáros házából a benzinkúthoz. Nincs benzin. Minden civilizációs csőd, defekt és hátrány előnnyé válik az ébredő bestia számára. A civilizáció csődje teremti a bestia életterét mind a külső mind a belső világban. Szépen összeáll a rút világ, szerveződik egyetemessége. A szakács és a mészáros összedolgozik, és a benzinkutas egyben a szakács.

„A nagypapa a legjobb!” – mesélik: egy csapással öl, és egy perc alatt hatvan állatot intéz el. (Hasonlóan henceg napjainkban *A zöld hentések* mészárosa.) Az atyárem rendet tartott és termelt a terrorral, a fiúrémek a rendetlenséget tartják fenn vele. Az racionális, ez irracionális terror. Az atyárem mészáros volt, a fiúrémek kéjgyilkosok. Az utóbbiak szeretik felidézni az előbbi, az apa világát, ébreszteni szeretnék, akcióra bírni az öreget, de ez nem sikerül, az apa múmia, a fiak katasztrófák. A család vezér nélkül maradt, a gyilkosok ugyanolyan jelentéktelenek, mint az áldozatok. A tehetetlen nagypapa vámpírmódra, Sally vérét szopva próbál megelevenedni, de már nincs ereje agyonütni a lányt. Azért indul a film egy kirabolt, kifordult temetővel, mert ez az egész parazita világ olyan, mint egy kifordult temető. Az egykori erősek ma gyengék, a mai erőlködők pedig idioták.

A „normál” slasher általában magányos vadászra épít, ezért benne a fiak nem ugyanolyan killerek, mint az atyai alak, nem a törvénytelenység dühöngését képviselik, csak a tehetetlenséget, tanácstalanságot, motiválatlanságot, szétesett világot, mely nem tud ellenállni a mészárosnak vagy a síri aparémnek. A rendetlenség mint életforma olyan vákuum, amely beszívja a semmiből, az elmúltból a terrort, de nem mint az egykori hatalom forrását, hanem mint ami maga is csak a szórakozott tehetetlenséggel szemben álló dühöngő tehetetlenség (pl. Sam Raimi zombi-trilógiájában). Freud Totem és tabuja és a horror-klaszszikusok (a gótikus és a Hammer-horror) a demokrácia születésének lelki modellálói, a slasher a globális turbókapitalizmusé.

A slasher-világ alternatívája: banalitás vagy iszonyat. A fejlődés mozzanatát tartalmazó filmekben az iszonyat válik a banalitás nevelőjévé. *A texasi láncfűrész mészárlás* és a közönséges slasher rokonságát húzza alá, hogy Tobe Hooper filmjében is az apátlan társadalom szétesett csapata, laza személyisége jön el a tett színhelyére. De itt a tett színhelye a hagyományos család világának maradéka. A családi házban és birtokon jelenik meg az apát rosszul tükröző fiak perverzítése, míg a jövevények szétszórtsága, tehetetlensége, tanácstalansága a menthetetlen áldozattípus unalmasságával sújtja az arctalan csapatot. A szenvedés útjának megjárása ad némi jelleget és emberiséget, az átélt iszony teszi végül rokonszenvenné a maradék Sallyt. A slasher szereplőivel csak az általuk megélt iszonyat mértékében lehet rokonszenvezni. Fulci találta ki az „ellenszenves rokonszenves embert” (mint pl. a *Paura* újságírója), a nézőt hidegen hagyó sikeres és társas lényt, aki ellen semmit sem lehet felhozni, de mellette sem. Azért is nagy szüksége van Fulci filmjeinek ártatlan gyermekszereplőkre, mert a felnőttek hidegen hagyják a nézőt, sem sajnálhatók.

A slasher nem az ősi önkény naiv szabadságához tér vissza az atya zsarnoki törvényétől, és nem is a fiak demokráciáját valósítja meg. Az őseredeti törvénytelenységben, az első (természeti) születés és a második (társadalmi) születés között, a társadalom még nem tud új törvényt szembeszegezni a tertmészetivel, míg a modern törvénytelenységben mindenki zsarnok és pária egy személyben, s nem az eredeti formátlanság, hanem a deformáció dühöng: nem a naiv durvaság, hanem a kéjelgő gonoszság. Mindenki örült zsarnok és csúszó-

mászó szolga egy személyben. Ezért kellett az áldozatnak is késsel játszania, de a gyilkosok is, egymást is, durván terrorizálták. Hogyan jött létre a törvénydeficit, mely mind nagyobb teret ad a destrukciónak, s hogyan az az újszerű, negatív álszentség, mely a destrukció és a torzulások, defektek mind több formáját igyekszik rehabilitálni? A freudi apagyilkost a bűntudat törvénytudóvá teszi, a rémgyilkos esetében azonban nincs ok a bűntudatra, a haverokból pedig életfogytiglani haverszerepet játszó gyenge apák lesznek, akik alaktalan világában a manipulált csoport, a csorda, a csürhe, a nyáj divatjai, szeszélyei és pillanatnyi indulatai pótolják a törvényt, így a hiányzó törvény üres helye mindig beszippantja az iszonyat önkényét, hogy beinduljon és kibontakozzék a slasher cselekménye.

9. APAGYILKOSSÁG – SZEMINÁRIUM

(„Dickens, Griffith és mi” helyett: Pasolini, Žižek és mi)

9.1. Pasolini Ödipusza

A zavaros, hányatott életű, sokat üldözött és szörnyű véget ért Pasolini, *Edipo re* című filmjével olyan személyekkel bonyolódik – egyenrangú partnerként! – párbeszédbe, mint Sophokles és Freud. Ám ez korántsem azt jelenti, hogy filmje ideológikus, vagy más művekre a posztmodern reflexió parazitizmusával tapadó szimptomatikus termék volna, a személyes élettörténettel való kapcsolata, az élményigazság, az önkeresés nem kevésbé fontos a számára. Az önkeresés bátorsága találkozik a tradíció mélységeivel. A cselekményt Pasolini saját gyermekkora, a harmincas évek Észak-Itáliája képeivel exponálja, idillként, melyben a gyermeknek a természet olyan élmény, mint a *Bohócok* gyermekének a cirkusz. Ám a *Bohócokkal* ellentétben, bár ott is nevetséges és periférikus jelenség, itt egyáltalán nincs jelen a fasiszmus, olyan miliőben indul a cselekmény, amely még a béke-kort éli. A film annak a polgári kultúrának a képeivel indul, melynek az első világháború vetett véget, az archaikus-ókori cselekményszakasz bontakoztatja ki a konfliktust, majd a végeredmény képeként látjuk a jelenkor kapitalizmusát. A valóságban a fasiszmus és szovjetkommunizmus élekdődik be a fejlődéslogikába azon a ponton, ahol Pasolini az ókort ékeli be a modern történelembe. Mert amit a jelenben szándékosan és világméreteken elmaszatolódva talál fel nekünk a média, azt az igazságért harcoló múlt tisztábban mutatja ki. Az alapvető emberi viszonyok akkor születtek és voltak tiszták, s a jó és rossz egyaránt és egymás által teljes, és ezáltal egymást sakkban tartó és világosan elhatárolható, jó és rossz akkor nem folytak össze egyetlen szennye az egyetemes világrenddé konszolidált és törvényesített aljasság lefolyó csatornájában: a civilizáció történetében, amikor a szomszéd királyság a szomszéd falu volt, és a király számaron „lovagolt”.

Virágos ablakon át tekintünk be a számunkra világunkon túli, a gyermek számára világon inneni meghittségbe, a szülőszobába, tisztas távolból szemlélve a jelenetet, amint két karcsú, fehér női comb közül a magasba emelik a gyermeket. Előbb tehát az anya két combot jelent, a létezés és szeretet, élet és szerelem, és egyben a természeti és társadalmi világ, sőt még a film, a történet, a mítosz kapuját is. Második jelenése során egy nagy fehér szalmakalap könnyed lebegése képviseli őt, az anyát, ismét részletek, suhanó szoknyák, perdülő bokák. Mediterrán rétet látunk, nők viháncolnak, az anya, barátnőivel. A baba, egy takarón, elfeledve sír, a vakító napon perzselődve.

A fehér ruhás ifjú nők gondtalan viháncolásából lép elő az anya (Giocasta = Silvana Mangano), hogy mellére emelje gyermekét. Az iménti szilaj lány most madonnásan szelíd. Pasolini rendkívül meztelenre fényképezi Silvana Mangano arcát, s első pillanattól kezdve Leonardoéval versenyképes Mona Lisát alkot a színésznőből. Amíg a gyermek szopik, az anya arcát látjuk, a gyermek számára a világ első arca: a megfejthetetlen és kimondhatatlan fontosság egysége.

A kamera hosszan pásztázik a fák koronáján, a kettőjük fölé boruló lombok panorámáját váltva az anya arcával, s a gyermek arca úgy törekszik az anya melle felé, ahogy a fák az égre nyújtóznak, az anya úgy táplálja gyermekét, ahogy a fény az életet. A perdülő, felvonuló lombkoronák tánca, majd a kamera, a tekintet tánca ég és föld között, – ahogy imént a nők táncoltak – összekötik az ég kékjét a rét zöldjével, ég és föld még egyek, a gyermekkor ege mámorító táplálék, akárcsak az anyatej.

Az első jelenet, a réti idill magában foglalja a későbbiek, de mivel a később elmesélt történet évezredekkel korábban történt, azt is mondhatjuk, hogy a film ennek a boldog percnak a mélyét fejt ki. De vajon mennyire boldog a boldogság és mennyi kint tartalmaz az ősparadicsom? A gyermekkel elfeledve, napégette, síró állapotban találkozunk, s az anyával mint anyaságaról megfélekezett lánnyal. Már a nővilágban is magára hagyva sír a gyermek. Mindennek kifejtése, történetileg múltja, de logikailag jövője az a jelenet, amelyben a gyermeket megkötözve kiteszik a sivatag kígyói és ragadozó madarai zsákmányául; később tudjuk meg, hogy anyja adta a gyermeket a gyilkos kezére, aki a sivatagban megszánya és életben hagyja. Amíg a gyermek az anya mellén szopik, Silvana Mangano felváltva néz ránk és a gyermekre, csábító kiismerhetetlenséggel mosolyra kész, amíg felénk fordul, de a következő pillanatban elkomorodva mereng, mintha már nem ránk, hanem a jövőbe tekintene. Újra szelíd a gyermekre pillantva, majd már csak a fák szédült körtáncát látjuk, melyet a kamera lassan követ, így a táncot akár gyászmenetként is értelmezhetjük, mint a természet válaszát a lányok iménti boldog viháncolására.

Silvana Mangano előbb a lányokkal táncol, aztán az éggel, mintha a kozmosszal keringőzne, s közben anyai kötelességét is teljesíti, de ezt sem mint kötelességet, hanem meghatott örömként. A jelen prózájában is eltűnik a nő körül a próza, s abban a varázsvilágban vagyunk, amelyet az *Amelie csodálatos élete* sokkal kevésbé finoman és több formalista fontoskodással próbál elénk varázsolni. Később az asszony egyformán odaadó, ha férje vagy ha fia fekszik be mellé az ágyba, s csak vigasztalni próbál, amikor a férfiak egymást vagy önmagukat vádolják. Bűn-előtti világban él, ahol még nincs jog és erkölcs, ami még csak a férfiakat éri el a cselekményben, tehát Giocasta tökéletesen naiv és büntelen a maga odaadásában, de ha eljött a törvény ideje, szigorúbb bírja magának, mint a férfiak. Edipo (Franco Citti) csak szeme világától, míg Giocasta életétől fosztja meg magát, s még ezzel is csak szépséget tár fel, meztelen teste makulátlan és szűzies nemességét, mint a tisztaság szimbólumát.

A békevilág nyalka, kék egyenruhás fiatal tisztje az apa, gyermeteg arccal, fiatalon egy fáradt világban, étellel teljesen, de feladatok nélkül. Nagy elődük kis utódjának látjuk a terjedelmes, de lepusztult épületek között. Pasolini feleleveníti a némafilm feliratait: a történelmet összefoglaló történet legyen egyben a filmtörténetet összefoglaló film. „Azért vagy itt, hogy elvedd a helyem, visszaűzz a semmibe és elrabold mindenemet.” – így fordítja le számunkra gondolattá a fehér alapon fekete betűkkel megjelenő felirat a fiát néző fiatalember érzését. Az írás a tekintet mögötti néma szó, a kimondhatatlan kimondatlan megjelenése. Egyszerre gyónás és megszegés, mert olyan indulatot gyón, amely megszegi a természet és társadalom törvényeit: mintha a jelenben és lélekben az apa tenné meg fiával, amit az archaikus cselekményben a fiú tesz meg fizikailag az apával. Az apa komoran áll szemben a szintén elkámpicsorodott gyermekkel, mint két gyermek. E percben a gúnyorosan pikáns nő az egyetlen felnőtt. Reggel a gyermeket, este a férfit veszi mellé, melyet annak mohó csókjai borítanak, olyan túl heves szenvedéllyel, mely a nőt tiltakozásra készteti, kacér gyengédséggel tolvaj el

férjét: „Menjünk.” Az ókori jelenetekben majd fia hasonló mohósággal megy neki, ezért a nőt minden bűnök kiváltójának és egyben áldozatának érezzük. Két korban, két világban, két férfi harcol birtokáért, a múltban fia teszi magáévá, a jövőben férje, s ő csak enged, mint aki megszán és megajándékozik, ezért érezzük a szörnyűségek és átkok idején is tisztának. A Pasolini által ábrázolt szerelmi konkurencia impresszionisztikusan lenge és egyúttal mélyen intim formákban nyilatkozik meg a filmi elbeszélésben, aláhúzva mindezzel az élmény személyességét. Pasolini anya és fia világát időn kívülinek tartja, míg azt vallja, az apával való harca vitt bele életébe mindent, ami „ideológikus, akaratlagos és gyakorlati” (Oswald Stack: Pasolini on Pasolini. London. 1969. 120.p.).

A gyermek magára marad az estében. A nagy udvar túloldalán, a félelmes sötétség meszesességének ölén ablak világol, tánc folyik a szemközi épületszárnyban. „Mama!” – szólít az erkélyre kitotyogó gyermek. Az apa és anya árnyai tangóznak a függönyön odaát. A gyermek az árnyak nézője, az élet ősmozijának közönsége az erkély páholyában. A házak is nagy, megviselt hodályok, az udvar is sötét, sáros tér, a kietlen világ közepe pedig a fény a sötétségben, a kivilágított ablak, a tangózó pár. Elvlaszt a sötétség, az idegen tér, a komor udvar aknája, a szemközi ablakban pedig megfoghatatlan képpé válik az anya. A kép-anya más személy ölében kereng, míg reggel a gyermek volt a tej-anya ölében, és a világ táncolt helyettük. A függöny a fény birtoka, s csak ahol az árny a függönyre vetül, ott válik a függöny áttetszővé, a fény takar és az árny mutat fel. Az összeolvadt árnyak kivetülése mindent magába foglal, amitől az ember elszakadt: ami nem adatott meg, ami elérhetetlen, ami beválthatatlan ígéret, a vágy távoli tárgyát, a vágykeltő távolság tárgyát, a felértékelő elérhetlenséget és az éppúgy felértékelő elszakadást. Minden otthonosságot felszív egy elérhetetlen, vetített világ. Már a multság vége is egy orgazmusszimbólum, tűzijáték dörren és szikrázik a táncház felett, s a rémülten felsíró gyermek körül minden vaksötétbe hull. Nem a *Psycho* értelmében vett bűnöket látunk a békebeli polgárvilág már szorongással teljes, de még szolid örömeiben. Csak annyi történt, hogy az anya magára hagyta a gyermeket, hogy a gyermek, akinek aludnia kellene, nem tud elaludni, az anya elvált a fiától, hogy az apával egyesüljön, s mint Zeusz villáma csattan ekkor a tűzijáték, a felnőttvilág, az ismeretlen élet kegyetlen fenyegetéseinek és lehet, hogy még kegyetlenebb örömeinek pokoltüzeként. A gyermek még látja az iszonyatot, az ősrobbanást az égre írt csillogó jelekben, abban, ami a felnőtt számára már csak „show”. Még a tűzijátékot követő vaksötét is a moziszimbolika része, mint amikor vége egy filmnek, és a néző a sötétben marad. De a „film” (a gyermekkínzó szerelmesfilm) ismétlődik, ami előbb az árnyak tánca volt a függönyön, most a szeretkező szülők ölelése az ágyban. Még halljuk a lenti részeg éneklést, de ez itt fenn egy másik részegség, amelynek még szublimabb változata volt a gyermek részegsége a lét tejétől a kerengő világ közepén. A gyermek kétségbeesetten sír az ég felszikrázásakor, az apa vadul szeret az ágyban, a szerelem mohósága pedig maga is csupa szorongás. A fordított világ, melyben a fény takar és amelybe az árny vezet be, más karjában mutatja az anyát, s a gyermek még a szülők szeretkezésekor sem alszik, egy azonos nemű, erősebb konkurens karjai között tűnik el az anya, de a győztesről, épp mohósága következtében sejtethetjük, hogy csak azért konkurens, mert ő is gyenge. A férj kéje már csak az elveszett egység kétségbeesett követelése, míg az eredeti egység a boldogságnál nagyobb valami: béke, növényi nyugalom, a hús növényi nyugalmanak kiváltságos és megőrizhetetlen ideje. A föld is egy anyamell és az ég is egy anyamell. A gyermek, akit az anya combjai között, majd a mellén láttunk, s a természet ölén, nemcsak

az anya. hanem mintegy az ég és a föld karjai között is, végül az anyátlan szoba börtönében marad magára, elhagyva, kirabolva.

A szeretkezést követően az apa a modernségben ragadja meg a baba lábát, s emeli meg utódját, mint egy állatot, de az antikvitásban, a marokkói sivatagban látjuk a következő képsorban a gyermek kitételét. A gyermeket látjuk, megkétszerezve, a modernségben és az antikvitásban is megmutatva a szerelmes-asszony-anya elvesztőjeként, az ödipális rivalitás veszteseként. Jelen és múlt oppozícióját Pasolini koncepciójában megduplázza Európa és Afrika konfliktusa. Az egykori európai igazságeseemény hivatott színhelye ma Afrika. Az archetipikus konfliktus kiélésének tere az örök-primitív-tragikus múlt, illetve ami abból megmaradt. Az igazság helye: a múlt a jelenben. A jelen exponálja a konfliktust és a múlt éli ki. A jelen a külső, a múlt a belső.

A gyermek a sivatagon túli világban talál új szülőkre. Korinthus királya fogadja örökbe Théba kitettjét. Mind az anya, mind az apa megduplázódnak, mégpedig sajátos módon, az igazi szülők fiatalok, az adoptívszülők idősebbek. Az igazi szülők még szeretők is, az adoptívszülők a tiszta szülők. Az egyik síkon megzavarja az anyaságot a szerelmi szenvedély, a másik síkon a szülői szeretet gyengéd szenvedélye zavartalan, legfeljebb a gyermek lehet a megzavarója. Az első síkon nem kényeztet eléggé a szülő, a második síkon kritikátlan, alázatos és mindent elfogadó szülői szeretet tanúi vagyunk. Théba a veszélyes, Korinthus a veszélytelen, megoldott aspektus kifejezője a szülő-gyermek viszonyban. De az utóbbi aspektus az, ami nem elég jelentőségteljes, a jelentés tragikus, csak a tragikus jelentés jelentős jelentés, a többi halványuló jelentés. Az, ami nem tragikus, életüzemmé lett élmény, közkeletű formává lett tartalom, szintaktizálódott szemantika. Az út a múltba vagy az út Thébába nem más mint a visszaút keresése a szemantikába. A szemantika egyben tragika, s az igazság rejtett. Érthetetlen, titkos, nemcsak tragikus. A tragédia kegyetlenségét megkettőzi a rejtélyek és rejtvények által kínozt ember tanácstalansága. A szappanoperákban is mindenki valaki másnak a gyermeke, nem azé, akiének hitte magát, az apaság és anyaság minduntalan összeomlik és a társadalmi helyzet véletlensége a szerencsétlenségek labirintusába veti az embert. Mindez Pasolini filmjében az önzés terméke: ha a szülők kezdettől vállalnák, azaz már a kezdeti szülők vállalnák a szeretetben rejtőző rizikót és nem védekeznének ellene, akkor lehetetlenné válna tragédia.

A thébai szülők számára még feladat a szülői funkció megtanulása, olyasmi is van tehát, ami a lenni nem tudás nem gyermeki, hanem szülői változata. Amíg fontos a szülő a gyermeknek, addig a szülő nem tökéletes birtokosa a szülői szerepnek. Amire a szülő megtanulja a szerepet, a gyermeknek már nincs szüksége rá. A korinthusi szülők a gyermeknek élnek, miért megy vissza a felnőtt gyermek mégis a thébai szülőkhöz? Miért a thébai szülőkön hajtáná be, amit a korinthusi szülőktől már megkapott? A korinthusi Edipo anya nélküli királyfi, vagy szűzanya fia, az ég küldötte, s ha nem megy haza Thébába, hanem marad anya nélkül született apafiának illetve szűzen maradt anya fiának, akkor akár egyfajta elő-Jézus is lehetne. A korinthusi apát valóban szintén komikus színész játssza, mint a *Máté evangéliumában* Szent Józsefet. Ahmed Belhachmi hasonlít Marcello Morantéra: mindketten lelkesen jámbor, szemérmesen puritán, ugyanakkor egyszerűségüket természetesen vállaló, történelmi rangjukat alázatos szolgaságként viselő figurákat testesítenek meg. Théba a lét, az egzisztencia, Korinthus a lényeg, az esszencia, Théba a reális, Korinthus a szimbolikus szerveződés színhelye. A korinthusi szülőszerep a kidolgozott önmeghatározás és a gyengéd, figyelmes

önfegyelmezés terméke, míg a thébai szerepek nyersegek. A szép korinthusi játszmát odahagyó Edipo (Franco Citti) a rettenetes létnek megy elébe. A tökéletes szülői szerep, a kiérlelt szimbolikus rend beteljesedettsége ezúttal egyben a letisztult, elhamvadt öregség képe, nem a létteljessége. Mindez azonban csak addig átékelhető ilyen módon, amíg Thébát a kerettörténet Észak-Itáliájával azonosítjuk. Az újra felkeresett, ókori Théba, a felnőtt Edipo által talált Théba már nem a nyers lét, hanem a „főtt”: az utóbbin itt a szimbolikus kidolgozott hatalmi hierarchiát éretve. Így a szimbolikusnak is két formájával találkozunk, a korinthusival és a thébaival: az előbbi képviseli a kultúra gyógyírját, az utóbbi a civilizáció kegyetlenségét.

Edipo egyrészt királyfi, trónörökös, másrészt szélhámós. Senki sem az, ami, ha az ember túlságosan azonosul a társadalmi szerepével, mindig kiderül, hogy kevesebb, mint a képe, szimbolikus egzisztenciáját cserben hagyja, alulteljesíti reális egzisztenciája; máskor, ha nem a banális konformitás embere, akkor többnek mutatkozik, s nem tudják kimeríteni őt a rásütött bélyegek (ez esetben még az igyekvő és jóindulatú méltatások is, melyeket a filozófia-történészek a filozófusnak vagy a kritikusok a művésznek szentelnek, szintén csak ilyen hamisító bélyegek). Edipo csal a gerelyvetés során, így szerzi meg a mirtuszkoszorút, s a hamis dicsőség mozgósítja a szóbeszédet és szólatatja meg a vádakat, társa, aki jobbnak gondolja magát nálánál, szemére veti, hogy talált gyermek, jöttment, idegen. Edipo először a szemébe nevet, mert a dicsőség elhomályosítja a vádat, a belső nyugtalanság azonban másként reagál, mint a külső vád, nem lehet kinevetni. Franco Citti kezdettől fogva labilis, antiintellektuális, indulatembert játszik, bűnöző arcú királyfit, aki mintha egy XX. századi lepukkant külvárosból, véres sikátorból tévedt volna az antik királyságba.

Ediponak is a „szembenézés” a jelszava, akárcsak az *Egy falusi plébános naplója* hőseinek. Gyötrő álmot látott, melyet elfelejtett, de iszonyatától nem szabadulhat. „Meg akarom ismerni, hogy ne térjen többé vissza!” A film, mely apa és fia féltékenységi drámájaként indult, groteszk szerelmi háromszöggé, melyben nem két lovag, nem egy férj és egy szerető, hanem egy felnőtt férfi és egy csecsemő harcolnak a nő „kegyéért”, a pszichoanalízis drámájaként folytatódik: „...hadd menjek Delphibe, hogy megtudjam, amire nem emlékezem!” Thébában elhagyja a fiút az anya, Kathágóban elhagyja a fiú az anyát. Ez első anyát a vérszerinti apa vette el, a másodikat az adoptívatyja ajándékozza, aki Alida Valli karjába adja a gyermeket. A rossz álom nyilván vagy az őstrauma maga, vagy a belőle következő tragédia, mindegy, mert egymásnak tükrei, két tragédia kölcsönös függése és tükrözése. Az összerülés hamis boldogságot, a rémtett hamis dicsőséget közvetít, Edipo két életet él meg, de mindkettő hamis, két anyja, apja, országa és otthona van, de végülis mindenütt apátlan, anyátlan, hazátlan, dühödt és bosszúszomjas árva, a különbség csak annyi, hogy a film elején a világra, a végén magára dühös.

Delphoi: paraszti, pásztori világ, tömör bálványokkal, rémes álarcokkal, maszkokkal, melyek inkább a természeti formákra utalnak vissza, nem az emberi fantázia egymással versengő termékeinek önkényét fejezik, ki, ezért valójában félelmesebbek, idegenebbek, alkalmasabbak a sors túlerőinek érzékeltetésére. A delphoi jósdá, mint egy Csontváry kép, egyszerre naturális és szürreális, a natúra szürrealitását érzékelteti, amelyhez csak szemre van szükség, nem képzelet és valóság, álom és valóság összekeverésére, nem mesterkélt stilizációra.

Az igazság nem közvetlen, az igazság álarc mögött rejtőzik. „Megölöd atyádat és anyáddal hálsz!” A jó igazat mond, de hiába az igaz kijelentés, ha Edipo nem tudja magáról az igazat, nem tudja magáról, hogy hova tartozik a társadalomban, nem ismeri társadalmi helyzetét,

s ennek következtében rossz „meghallója a törvényeknek”. A kitett gyermek a proletár, aki kétszer elveszíti mindenét, azaz örökké elveszíti; aki akkor ér haza, amikor nekimegy a nagyvilágnak, mert hazája a jövő és a nagyvilág lenne, nincstelenként ennek örököse, s ha nem a deterritorializáció lovagja, hanem regrediál a reterritorializációba, az lesz a tragédiája. Ezen a ponton is érvényesül már Pasolini – mint olasz József Attila – marxizmusa. Edipo nem akar hazamenni, ezért haza indul. Az idegenség felé indul, de amit idegenségnek tud, az a haza. Pasolini, akárcsak József Attila, a marxista pszichoanalízisen is dolgozik, ezért képes kutatni a világban való eltévedés összefüggését az önmagunkban való eltévedéssel. A lét olyan mint egy örvény, a legrégebb dolgok vannak minden út végén, az innen van minden túl, felé görbül minden út, mert a távolság szakadatlan realitásvesztés. Nem elég távolodni a múlttól, ha közben nem sikerül közeledni egymáshoz, így a mobilitás növekedése a világ és a személyiség szétesése csak, nem új világ teremtése. A jóslat kiközösíti hősünket a „normális” emberek közül, s az átkozottak, kárhozottak közé taszítja, de ő nem a királyságot számolja fel, csak a királyt, nem számolja fel a konkurencia világát, csak felemelkedik benne. Ez Pasolini mint forradalmár számára annyi, mint visszatérni a múltba, a teremtendő közösségből az örökölt közösségbe, a lehetséges viszonyok forradalmi potenciáljából a valóságos viszonyok igazság és segítség híján való impotenciájába. A szklerotikus világban mintha azért lenne elkerülhetetlen minden bűn, mert már rég el van követve mind.

Edipo és Laiosz találkozása a forradalom kísérletének és elvetelésének törvényeit feszegeti. Miért állja el a vándor a királyi harcoszékér útját? Miért öli le sorra a kísérlet harcosait és végül a királyt? Mi teszi ilyen erőssé? A ressentiment eksztázisa. A film korabeli méltatói szóvátették, hogy Franco Citti ebben a jelenetben az akkoriban még legfeljebb a samurájfilmekből ismert agresszivitásmennyiséggel reagál. Az apa egyrészt egy szembejövő idegen, másrészt – mondhatni – jólöltözött, előkelő idegen. Van egy ősi gyűlölet, az idegenség gyűlölete, és egy modern gyűlölet, a szegény gyűlölete a gazdag iránt: Franco Citti őrjöngő, vérontó eksztázisában a kettő találkozik. Először nézzük csak az idegenség aspektusát. A hazamenni nem merő átkozott, a mindent elveszített földönfutó, kifosztottsága által válik a gyűlölség harcosává, mert még nem tart ott az emberi tudat, mint Jézus esetében, hogy az, aki elveszít egy falut, a világ örököseként fedezze fel magát, aki elveszít egy falut, még azt hiszi, hogy mindent elveszített, és az egyetemes idegenségbe és magányba van belevetve, Edipo tehát ezen a ponton egy preegzisztencialista, nem egy keresztény vagy marxista, és ezért nincs akternatívája a kétségbeesésnek, csak következményei vannak. A gyűlölködő ressentiment hőse nem tudja, hogy nincs nem-otthon, nincs idegen, hogy minden otthon, és ezért az ember mindenkiben magát mérszárolja: az ősi és egyetemes otthonosságot számolja fel minden idegenségben a maga ellenséges reakciója által. Aki előbb riadtan sompolygott az égnek a lét kísérteties bohóckarneválját takaró cirkuszsátra alatt, az ölés után jóérzéssel nyújtózik, nem tudja, hogy a gyűlölt idegen, akit nemcsak megöl, hanem megaláz, kigúnyol és kinevet, a saját apja.

Ennyit az ősi gyűlöletről. De mi a helyzet a modern gyűlölettel? A modern gyűlölet oka a hierarchia: Edipo nemcsak egy idegennel, hanem Magával a Hatalommal áll szemben, ennyiben lázadó, harcos, proletár, forradalmár, azért – ismét József Attilára utalunk – „tisztá szívvel” öl. Nem rabló útonállóként lép fel, mint egy westernben vagy betyárfilmben, nem is kéjgyilkosként, mint egy posztmodern elitfilmben. Edipo előbb hosszan menekül a harcosok elől, végkimerülésig üldözik, míg egyszerre hirtelen fordul és üvöltve támad, a hosz-

szű futás, az életfogytiglani szégyenletes alulmaradással fenyegető defenzíva csap át gyilkos gyűlöletbe. Az ölés rituáléja a lázadás, a szabadság kéjének rémtette. Ebben a pillanatban, amikor nem tudja, hogy kit ölt meg és mi lesz a következménye, ez még nem is a hatalom nietzschei akarása, csupán a szolgasors, a páriaegzisztencia, a megalázó különbségtétel nem-akarása. A király hatalmas, tornyos, arany fejdísz, eget verő, isteneket megszegyenítő koronát tesz fel, miután Edipo kiirtotta katonáit, szolgálai megfutottak és így magára maradt. Edipo azonban kineveti a hatalom és tekintély szimbólumát, a még szimbolizálatlan új realitás nevet azon, ami már csak a szimbólumok által takart szklerotikus struktúra; a dagadtlábú nevet azokon, akik miatt dagadtlábú, a kifosztott azon, akié minden, ami őt illetné, a sivatagból jött nevet a palotából jöttön. Nem ez-e a Pasolini által elképzelt proletárforradalom, a kétségbeesés, kifosztottság, megalázottság, megrágalmazottság által megsokszorozott erő lázadásának képe, amelyet nem szelidít alkohol, játékautomata, televízió, kábítószer, és egyéb modern trükkök, tudatmódosítók és fájdalomcsillapítók? Edipo ebben a pillanatban az el nem hülyült, le nem züllött, ki nem oltott, be nem kebeleztet, a rendszer által integrálhatatlan elem, az igazi lázadó mintaképe.

És ismét érintkezik a forradalomelmélet a pszichoanalízissel! Mindez egyben a felébredt férfierő képe is, a második száműzetés ugyanis önkéntes száműzetés, hátat fordítás az otthonnak, melynek jutalma egy meztelen női test megpillantása a sivatag labirintusában. Immár a rémtett elől menekülve, hősünk elindul a szextett (az erotikus aktus, a szerelmi vágyteljesülés) felé, s a szextett egy lehetséges tárgyának megpillantása előzi meg a rémtettet, amelynek nem ő, nem Edipo megy elébe, hanem amely neki jön elébe, s amelynek eredményeként eléri a szextett tárgyát, Giocastát, aki az antikvitásban királynő. A rémtett és a szextett egymás közvetítői, s végül a kéj mélye bizonyul a rémségek csúcsának.

Az ősi és a modern gyűlölet után egy harmadik motivációs forrást is jelezni kell, az elkerülhetetlen, alattomos, rejtett, általánosult, lelki törvényből társadalmi törvénné lett gyűlöletet, a polgári társadalom alaptörvényének hatásmódját. Ez a gyűlölet tudattalan ártatlan és általános formája: maga a konkurenciális magatartás. A faluból, az ősvilág örök örömeinek és bánatainak körforgásából kilépő Edipo egyszerre ott áll az országúton, ha tetszik a történelem, a civilizáció, a haladás útján – ahogy a *Medeia* című Pasolini filmben is történik a varázsvilágot elhagyó varázslónővel – egyszerre a konkurenciális világban találjuk magunkat, ahol elvileg és lényegileg egymás útjában vannak az emberek, s a szemben állók egyikének el kell takarítania az útból a másikat, hogy tovább léphessen és tovább élhessen. A szentség és iszonyat világát egy kényelmesebb, haladottabb, komfortosabb világért elhagyó Medeiát is végül az a felismerés sarkallja a rémtettek igazságtételére, hogy felismeri, az új világban nincs korlátja az aljasságnak, önzésnek és árulásnak. A rémtett mindkét filmben igazságesemény, s bármi árat kell fizetni érte, az marad, ezért nem riaszthatja el a hőst az ára, megteszi és megfizeti az árát.

A király halálát követően a káosz és pusztulás városaként ismerjük meg a várost, Thébát. A Szfinx maga a megtestesült rejtély, tehát értelmezhető a kollektív tudattalan uralmaként is, vagy akként is, hogy nem a tudás uralkodik a nem-tudáson, hogy az uralom a tudás visszavonása, kisajátítása, a nép nemtudásra ítéltése. Tehát az egyéni szembenézés akadálya és a kollektív szembenézés képtelensége a rontó hatalom. A nép panaszkodik és menekül, Edipo megmentőként érkezik. A Szfinx éréja, mint megdöntendő éra, ugyanúgy a múltat képviseli mint az apáé, míg velük szemben Edipo a jövő ígérését.

A Szfinx az apa halála és Edipo hatalomátvétele közötti motívumként tekintve a megszemélyesült felelősségvállalás hiányaként mutatja be a hatalmat, elembertelenedett, elidegenedett formában: ebben az esetben a kollektív tudattalan uralmát képviseli az egyik reprezentatív egyén bukása és a másik uralomra jutása között. Edipo feladata ezért a személytelen erő legyőzése: a kaotikus, pusztuló és menekülő tömeg nem a kollektív tudattalan uralma, hanem az egyéni tudatnak való alávetettség következtében válik néppé. A szfinx egy bálvány, egy álarc, egy maszk: megdöntése a zsarnokság megdöntése.

A szfinx is csak egy mélységek felett, a magasban gubbasztó emberi alak, nem amerikanizált fantasztikus rém. Mennyivel félelmesebbek Pasolini folklórmaszkjai, mint a mai digitális rémek szappanbuborék könnyűségű áliszonyata! Pasolini fimjében, amihez a hely, a táj igazsága is hozzájárul, valóban érzünk valamit a mágia eredeti varázsából. Teiresias, a látnok feladata lenne, hogy a maszk mögé lásson. Mivel Teiresias látnok, minden jelenválóság maszknak minősül, mely mögött lehetőségek és feladatok rejlenek, melyeket meg kell látni. „Mások együtt keresik a megváltást, és te itt vakon dalolsz...” – jelenik meg a felirat, amikor Edipo a jóshoz fordul. Ezt közvetlenül Pasolini mondja Teiresiasnak a felirat által, a forradalmár tudata és nem a tutatot pusztán kereső Edipo tudattalansága nyilatkozik meg a feliratban. Edipo egyszerűen lerúgja a szfinxet a mélybe, ezáltal a tett hőseként lép fel, de olyan tettet hajt végre, amelyet nem előz meg tudás. A tudatlan ereje pusztán az erőszak, Edipo tudattalansága azonos destruktivitásával, de ez teszi királlyá. Az öreg király tekintélyt szignalizál, hatalmi gögőt, a szfinx titkot, a titkos tudás gögijét. Egyik a népnek a tekintélytől, másik a tömegnek a tudástól való megfosztását, mindkettő kiszajátítást. Edipo feladata tehát a tekintély és a tudás felosztása, kiosztása, elajándékozása lenne, hogy ne pusztán új zsarnokként, hanem igazi felszabadítóként vegye át a hatalmat. Mint jöttmentnek azonban nincs tekintélye (bár nem jöttment, csak maga is annak hiszi magát), mint olyannak, aki pusztán a tett embere, nincs tudása. A király korábbi tehetetlen, de tekintélyes fellépése után Edipo uralma valamiféle proletárdiktatúra kísérlete.

„A mélység, amelybe taszítasz, benned van...” – figyelmezteti a szfinx. A pszichoanalitikus elválaszt az anyától, a pszichoanalitikus elutasítása összeköt vele, visszavezet hozzá. A pszichoanalitikus a psziché és a világ között közvetít, a pszichoanalitikus elutasítása a pszichét az életre hagyja, nem lép közbe a szellem, s az életre hagyott psziché az ösöszönök martaléka. A rém ebben a pillanatban meg nem hallgatott pszichoanalitikus, Edipo pedig azokra a marxistákra hasonlít, akik – József Attilával vagy Pasolinival szemben – hadat üzentek a pszichoanalízisnek. A Thébába érkezett Edipo már nem kíváncsi az igazságra, amelyért elindult Korinthusból Deplhibe, ebben a tekintetben is olyan mint a marxisták, akik megelégedtek a szimpla szemináriumi igazságokkal, zárt, befejezett, hivatalos igazságokat, tételeket követeltek, melyek valójában nem igazságok, csak parancsolatok. Az életet egyszerűsítő igazság keresésére induló hős már Delphiben az életet bonyolító igazságot talált, mely megzavarta, kiszakította a mindennapi életből, most pedig, újabb igazsággal találkozáva, már a pusztá reprodukció békéjébe visszavágyó utasítja el az életet bonyolító tudatosságot. Az első igazságok, amelyekkel Edipo találkozott, csak kérdések és fenyegetések, mert az igazság az iszonyat mélyét tárja fel, ezért az igazság száműz a lét békéjéből, a tudó száműzött. Ez nem azt jelenti, hogy minden száműzött tudó, mert a száműzetés gyűlöletre is váltható, nemcsak tudásra. Edipo mint a tett embere a hatalom embere, de az igazság nélküli hatalmi tett következménye, hogy később a jósrá támad, mert

a hatalom éréjének egyetlen maradék, lehetséges igazsága a hízélgés. A hatalom érájában a hatalom, a politikai megrendelő igénye és az igazságosztó hivatalnok rangja igazolja a szavakat, s ezért a szavak egyetlen feladata a hatalom igazolása. A szolganépet már nem az foglalkoztatja, hogy mi van, s nem is azt akarja kimondani, amit gondol, hanem amit a másik, a nála hatalmasabb gondol: a szellem egyetlen funkciója annak kétségbeesett kutatása, hogy vajon mit várnak tőlünk, az adott helyzetben mit illik illetve kell mondani? A szfinx ebben a pillanatban informatívabb mint Teiresias, aki csak végső fenyegetettségében pakol ki, akkor mondja ki az igazat, amikor, akár tovább kerülgeti az igazságot, akár kipakol, mindenképpen büntetés várja. „Te azt dalolod, ami a végzetben túl van...” – írja a Teiresiasra utaló felirat, Edipo pedig szeretne kitörni a végzetből, a végzetben túllátás, a végzetből kitörés nosztalgiaja azonban csak akkor válhatna többé pusztá nosztalgiánál, ha meghallgatná a szörnyet. A szörny profánabb is, mint Teiresias, mert rút rém, de szentebb is, mert mágikus szörny. Pasolini filmjeiben mindig ott vannak, megjelennek a papok, de – akárcsak Fellininél – nem nyújtják, amit várnak tőlük, közhelyeket „dalolnak”: ezért kell a pszichoanalitikus szörnyhöz fordulni a szörnyű igazságért. Teiresias nem szól, csak fuvalázik, a hírnök ad információt a mélység szörnyéről, a szörny pedig a mélység igazságára vagy az igazság szörnyűségére figyelmeztet, amit Edipo azért nem hallgat meg, mert a lelki békét keresi és a bűn elől menekül. A bűn elől menekül, de nem a harc elől. A nép csak menekül és pusztul, Edipo harcol és ellenáll, de ezáltal ráragad a mélység szörnyének öröksége, belsővé lesz a szakadék, amivel a többi ember nem fordult szembe, hanem kitért előle. A többi elnyeli a szakadék, ő a szakadékot nyeli el. A nép védtelen pusztul és menekül, Edipo megmentőnek látszik, de csak később tudjuk meg, hogy a megmentő maga hozza magával és idézi elő a bajt, amelytől megment, ez a hatalom természete. Mindez egyszerűen annyit jelent, hogy Edipo csak új király, megérkezett az örökös, nem megváltó érkezett. Edipo megváltóként vonul be a városba, de a modern sci-fiken nevelkedett néző ezen a ponton már úgy tekinthet rá, mint olyan megmentőre, aki bármikor átváltozhat azzá, amittől megmenteni látszik bennünket.

Az lesz a királynő új férje, Théba új királya, aki a várost megszabadítja a szörnytől, a szörnyet visszakergeti a mélybe. (Az igazságot a rejtettségbe?) A szörnynek nemcsak politikai aspektusa van, nem csak a társadalom feletti politikai hatalom manipulatív maszkarát fejezi ki, és nem is csak a tudás hatalmát, a pszichoanalízis félelmességét. Együttal kifejezi magát a pszichoanalitikust, és ugyanakkor neki mint tudónak a tudását is, az általa feltárt létaspektusokat is. A szörny ezért apa-aspektust is képvisel, azt akit el kell kergetni, hatalmát megdönteni, hogy Edipoé lehessen a vágytárgy, de az apa hiányát éppúgy képviselheti, melyet gyorsan be kell tölteni, mert az apa hiánya az anya mellett váltakozó férfiak számára nyíló helyre is utalhat, mint Pénélopé esetében. Megjelenik Iokasté (= Giocasta), a talányos mosolyú, fehér és arany királynő, akinek, a napbarnított csavargóval szemben, olyan meztelen az arca. Épp Mona Lisa-i talányossága következtében Iokasté a Szfinxnek is örököse, nem kevésbé rejtvény: ő a rút Szfinx leváltását követő szép Szfinx. A Szfinx új formában való visszatérése a nő, az iszonyat tárgya az imádat tárgya formájában tér vissza: a rút Szfinx rabja a nép, a szép Szfinx rabja Edipo. A rabság változatlan, csak mostmár a király rabsága közvetíti a nép rabságát, ezért lesz a megváltás következménye az előbbinél nagyobb katasztrófa és népnymor. Nincs boldogság mert az ő-s-vágytárgy megkapása csak szétszakíthat. Az eleve egyesülteket, eleve egyeket az egyesülés mint külső tett csak elválasztja egymástól. Az

eleve egyeket a távolságfelvétel tartja össze. De nemcsak boldogság nincs, szabadság sincs, mert minden felszabadítóban feltámad a zsarnok, a nép maga fölé emeli a felszabadítót, s ezzel elnyomót kreál. Minden ellentétes irányban induló tett visszavezet a leváltandóhoz, minden menekülés az üldözőhöz, minden ismeret az ismeretlenhez, és minden erényből új bűn támad. Edipo igazságosan akar uralkodni, de igazság és uralom ellentmondása feloldhatatlan, mert csak a feledés, a meg nem hallgatás, az oda nem figyelés nevében lehet uralkodni. Az uralom, a felemelkedés maga az erkölcsi, esztétikai bukás, az uralom pártütés és vérfertőzés, népe és asszonya jogtalan megerőszakolása.

A boldogság: dögvész – a nő: Szfinx – a szellem tehetetlen, a szó nem segít. Tehetetlenség és zsarnokság különös módon fonódik össze, akárcsak forradalmi jóakarát és akaratlan bajkeverés. Edipo saját sorsát legyőzni akarva mindenkit saját sorsára ítél: ahelyett, hogy átvállalná mások szenvedését, baját – mint a *Máté evangéliuma* „főhőse” – áthárítja rájuk a magáét. (Ezért akár azt is mondhatjuk, a *Máté evangéliuma* a forradalom lehetőség-feltételeiről szól, az *Edipo re* a forradalom lehetetlenség-feltételeiről.) Edipo azonban király és nem menedzser vagy politikus, ezért csak úgy háríthatja át másokra a maga baját, ha nem tudja, hogy ezt teszi. A szorongás világát felváltja az iszonyat: a hatalomátvétel, a kitaszított hódítóvá válása, a szerelmi háromszögbeli fölös harmadik személy birtokossá válása. Megint egy adalék a pszichoanalízis és a politika párbeszédéhez: a világprobléma vajon nem azonos-e a személyiségproblémával: a fölös osztály birtokossá válásaként? A birtokos osztályban felismerni a fölös osztályt, ez a szociológiai oldala annak a személyiséglélektani kriminek, mely Edipora mint nyomozóra vár.

Iokasté nem antianya, hanem szfinxnő: előbb kiteszi fiát, aztán szeretkezik vele. Minden rosszat és minden jót megad: természete azonos a mindenség természetével. A szfinxnő két férfit árul el egymásnak: kitesz egy gyereket és férje gyilkosával hál. Edipo bűne az anya bűnének tükre, Edipo ugyanis megöl egy apát és az anyával hál. Az apa megölése a születés visszacsinálása, a preperszonális létminimum helyreállítása, melyben az apa a jövő mint a distinkciók és destrukciók világa perszonalizációja. Edipo apagyilkossága a feltétlenséget és egyértelműséget helyreállító antidekonstrukcionista (h)őstett. A női Szfinx mint anyaac kiismerhetetlen és meztelen, gúnyorosan élvezet, de nem elutasítóan gúnyos, csak mindentudó játékossgal, mindent a maga helyére utaló erkölcsön-jogon, minden specializált formális tudáson és előíráson inneni ösbölcsességgel gúnyoros, időtlen, de nem örökfiatal, hanem megtámadhatatlanul időn-inneni. Várakozó pózban terül alá a tiltott szerelemnek, a nem tiltott szerelemnek a harmincas évek Giacostája, az évezredekkel utóbbi múltban nem volt ilyen élébemenő és átengedő (mert a film eme pontján a XX. század a múlt, mert ott esett meg az őstett, apa és anya nemi aktusa, melynek az ókori jelenetek a következményei – az ókori Iokasté passzivitása a XX. századi Giacosta menekülő, halasztó, kacér és szégyenlős gesztusaival szemben, kihívásként hat.).

Silvana Mangano nem kérdez rá semmire, csak a férfi problematizál. A nő átadja magát annak, akinek szüksége van rá. Iokasté felnevet Teiresias vádjai után, s kifut a zöldbe a lányokkal, a szerető mint örök leány, az anya mint örök szűz. Anya és fiú harmadik szeretkezése során a nő letépett és eldobott ruháját a kamerára dobja, meztelensége elsötétíti a képet, a nő vetkőzése a kamera öltözése, a nő elviselhetetlen szépsége, látnunk tilos meztelensége mintha – mielőtt tudatosul – kiszúrná a néző szemét. Így előbb jutunk Edipo sorsára mint maga Edipo. A hatalom abszolútuma nem ott van, ahol a hatalmi igény és formális hata-

lomgyakorlás. Mindvégig csak a női tekintetnek és testnek van szellemet bénító és nem a szellemnek a szenvedélyes – erotikus vagy destruktív – tettet bénító ereje.

Iokasté női bölcsessége szerint „lenni tudni” = „nem-tudni tudni”! Iokasté nem akar tudni, Edipo tudni akar, de Edipo sem képes tudni. Tudni akarni nem annyi, mint tudni tudni. Edipo követeli az igazságot, de végül a pártütő ármány intrikájának tartja. Az igazság ugyanis soha sem kellemes, mert létünk a maga egészében elárult igazságesemény: kompromisszum, alkalmazkodás, megalázkodás, hiúság, ármány, pótkielégülések hajhászása. Különösen a hatalom nem más, mint kellemes igazságok, azaz hazugságok koldusa. Ezért „száll el”, azaz magyarul: hülyül az ember hatalma mértékében. Elmondani az igazságot ezért annyi, mint vádolni. „Azokhoz, akiket szeretsz, rút viszony köt, s nem sejtjed, mily mocsárban élsz!” Edipo ugyanolyan szamurájfilmi dühöngéssel válaszol Teiresias szavára, amely annak idején a szerencse fiává tette. A szellemet megelőző lehengető tett nem ismeri a mélybe látó és ezért bénító szellem fékező erőit.

A Szfinxtől megszabadító a – kegyetlen – igazságtól szabadít meg, az eredmény a test, a vágy győzelme, s a test szerelme a még teljesebb eltestiesedés, az iszonyat felé haladás állomása. A szexuális beteljesedés felszabadítja a testet, az iszonyat pedig a test sorsa. A szexuális boldogság itt egyazon filmben van olyan viszonyban az iszonyattal, mint ami később az *Élet trilógiája* (Dekameron, Canterbury mesék, Ezeregyéjszaka) és a *Salo* viszonyában tér vissza.

Az apa ölése és az anya ölése azonos természetű dolgok: deszublimációk, materializációk. A nász képe után következik a rothadt tetemek fölött síró gyermek képe. A boldog tett nem tudja magáról, hogy tiltott, de boldogságának mértéke jelzi, hogy túl van az ember jogán. A nász képeit követi a holtak sebeié, a szerelmi éjt a dögvész reggele, a szerelmes suttogást a varjúkárogás. Pasolini fáradhatatlanul nyújtja és fokozza Théba szenvedéseit. Egy ember végső örömeinek ára a többi végtelen fájdalma, nyomorúsága és kínhalála. Ha a paradicsom privilégium, akkor a pokol az emberiség, a nép sorsa, a pokol az emberek helye és a paradicsom a szép szörnyeké.

Edipo nyomoz; az egykori szolga, aki a gyermeket kitette, vall: az anya adta kezébe a csecsemőt.

– S mit kívánt tőled?

– Hogy vesztsem el.

Edipo megölte a királyt a keresztúton, de vajon ő-e a kitett gyermek? A felmenteni akarás vádol. A szorongó Edipo feje Iokasté ölében van, s amit a nő megnyugtatóan beszél el, világosítja meg bűnét. A bűnben nem hívő nő felmenteni hisz, amikor végső bizonyítékot szolgáltat férj-fia bűnére. A kibeszélés hűnyő ég visszfényében történik, téglaszín homályban. Az ágyban folytatódik a tisztázás: előbb a nő adja elő a felmentőnek hitt vádló tényeket, most a megvilágosodott Edipo vall: a nő keze hol a férfi szájára, hol saját szemére tapad. Kell-e az igazság, vagy fontosabb a részvét? Az anya és a feleség itt egy: a férfi az ő ölében tudja meg az igazat. A férfi karjában van a nő a végső tisztázás során, s a szerelmi ölelés, a férfi őrzőgő fájdalmát csitító anyai öleléssé változik. Fehér kéz csitítja, próbálja hallgatásra bírni az önmagát vádolót, aki végül a nő nyakába borul:

– Anyám!

Az utolsó ölelés végszava ez.

Ikoastét már csak testként látjuk viszont, az anya felakasztotta magát, fia és mi nézők a lebegő testtel szembesülünk. A halál az eltestiesülés teljessége, de a karcsú meztelenség

lebegése a teljes eltestiesülés paradox átlelkesüléséé. A városkép panorámáját tölti be a fiú üvöltése. Az apja megölésekor is így üvöltött, s most mintha az anya öngyilkossága ama gyilkosság függvénye volna, s így a fiú mindkettőnek gyilkosa. A holtan lebegő test egyben a végső lemeztelenedés és teljes önmegmutatkozás, amitől Iokaste mindeddig vonakodott. Edipo, a meztelen lebegő test előtt térdel, s teljesen szembenéz azzal, amiből a néző csak részleteket kap, majd kiszúrja szeméit. Edipo története, a nyomozás története végül a szem történetébe torkollik. A szem a szublim befogadás szerve, de a tragédiában, anya és fiú viszonyában deszublimált, abszolút, regrediált, reális befogadás történt. Edipo tette a szemből sebet csinál. A nyílás, mely a tudatot táplálta, most véresen, vakon tátong. A szerelem nyílása maga a vaktság, mely a tudással összeegyeztethetetlen információkat hordoz, a tudás által már csak akadályoztatott elementáris vitalitás információit.

Az *Empire of the Sun* című filmben a fiú a valóságban nem öli meg az apát és képzeletben az anyát is megöli, pontosabban felelősnek véli magát halálukért, azaz ödipális büntudat indítja el az élet felé. Spielberg filmje illúzióvá oldja a bűnt, de még ebben az ily módon gyengített, melodramatikusan feltupírozott egzotikus kalandfilmben, egyúttal a mítikus információt modernizálva történelmiesítő, a divatos militarizmus szellemében háborús filmmé avatott giccsváltozatban is a totális felelősségvállalás és a büntudat védi ki az értelmetlenséget. Az abszurd iszonyatot a szentimentális iszonyat védi ki a cinizmusból kiutat kereső Spielbergnél is. Ezért megy neki Spielberg kisfiúja a nagyvilágnak; az ő esetében a büntudat bűnmegelőző ellenszer, fejlődéssegítő lelki tápanyag, a cselekvőkészség vitaminja, míg Pasolini mint a világ jóvátehetetlen kollektív bűnösségének kutatója, azt kérdi, van-e még bármiféle maradék remény minden terv, utópia és jószándék bukása után? Mi a teendő, miután minden lehető bűnt elkövettek és minden utópia és megváltáshit megbukott? (Pontosabban: a bukott ember már nem érzel pozitív értékeket. Vagy: a hitehagyott Istentől elhagyottnak szeretné látni magát. Már két hármasság megbukott. A Szentháromság bukása már a pozitivistá XIX. században végbement. A XX. század végére az ödipális hármasság is megbukik, mert az emberi kapcsolatok súlyukat veszítik, s sem a szülő nem ismer szülői, sem a gyermek gyermek kötelességet. Freud zseniális kezdeményezését, az álmok hermeneutikáját, elavulttá nyilvánítják. A pszichoanalízist tévé-pszichiáterek emelik az új show-típus rangjára vagy lecsúszott lélek-kisiparosok pótolják az egykori társalkodónőt. Mindezt az új ember nem veszi komolyan, mert csak az emberi egzisztencia medikalizálásában hisz, ez Isten legújabb halála: mostmár nem az emberben hal meg az emberért, hanem kihál az emberből, hogy a modern kémia kísérleti patkánya maradjon belőlünk. A harmadik hármasság, napjainké: pénztárgép, zabálógép és játékautomata hármassága, az a „korszerű” embermodell, melyből már az *Accatone* hőse is csak a halálban talál kiutat, de ő még keresi.)

A mobil kézikamera közel hoz, az események közepébe helyez, a kamera mozgása mint-ha a néző személyes reagálása volna, melyet ezáltal kihív és ösztönöz. Aktualizálja az ókort az afrikai folklór felhasználása, az ázsiai és latin-amerikai népi kultúrák, valamint archaikus kultúrák emlékeinek megidézése: az egész film ily módon valamiféle szellemidézés, itt Pasoloni maga műveli azt a szellemidézést, amit a kor más olasz filmjeiben (horrorban, krimiben – de akár a *Júlia és a szellemek*ben is) a szereplők. A mobil kamera ezáltal az időkhöz is a tér birtokbavételéhez hasonló mobilitással viszonyul. A klasszikus montázs feldarabolja az időt, melynek a mozgó kamera, a „belső montázs” tartamszerű, belefoglaló erejét akarja visszaadni. A klasszikus montázs úgy áll az idő kapujában, mint Kafka hőse a Törvény ka-

pujában, míg a „belső montázs” befogadtatást követel. Pasolini játéka az idősíkokkal tovább fokozza ezt a törekvést, az „idők teljességébe” keresi a befogadtatást, az „idők teljessége” pedig az idők felhalmozó jellegének visszanyerése, az a pillanat, amikor visszanyerjük a halmozó, gyarapító időt, és ezáltal mindent, amit az elrontott, elpazarolt és becsapott idők lakói elvesztek. A forradalom az ellen lázad, hogy a levés a lét ellentéte, a létharc a boldogság ellentéte. A kiűzetés ellen és a földi paradicsomért. A forradalom nem fogadja el – s ezt Pasolini ifjúsága idején a kor forradalomelméletei különösen hangsúlyozzák – hogy az ananke a libidó ellentéte legyen. A forradalom az ember jogáért harcol, de nem pitiáner élvezéért és szeszélyes, véletlen különösségéért, hanem azért a jogért, hogy az ember proletár és király lehessen egy személyben, s ne pária, rab, hajcsár, janicsár, szamuráj, zsoldos parancsteljesítő (mindegy, hogy gyilkos seregekben vagy a munka hadseregében – mindenképp autonómiájától megfosztva).

Pasolini Edipoja, de maga az eredeti és a tradícióban élő minden tipikus Ödipusz is az apai hatalmi monopólium által sújtott fiú. Az „apa neve” nem Ödipusz, hanem a nőstényeket (és a nép fölötti parancsnoklást, a nyáj fölötti hatalmat) monopolizáló zsarnok. Edipo – jószándéka ellenére s a jószándék és a tudatlanság kapcsolata révén – csak zsarnokölő, nem köztársaság alapító. Az apai zsarnokkal szemben a fiú csak zsarnokjelölt. Az apa nem osztja meg a hatalmat, a fiú megosztja, az eredmény azonban még katasztrofálisabb, mert csak kevésbé kontrollált zsarnokság, ami korántsem felszabadítás. Többen részesednek az előnyökből, de korábban szegényeket láttunk, most hullákat. Az új ember beül a régi pozícióba, új ember ül rá a társadalomra, s ha ezt társakkal együtt teszi (ahogyan itt kezdetben osztolni kész az előnyökben Kreónnal), ettől sem lesz kevésbé „átkozott” a világ. A düh és a vágy forradalma semmit sem ért, ezért gyászolni sem tud, s nem veszi át azt, ami a megdöntöttből jó és alkalmazható, nem fejleszti, ami továbbfejleszthető, s így csak ismétlődik a sors, és nem korrigálható.

Az *Edipo re* tehát a forradalom története: a hübrisz (és a hatalom) ellen lázadó beül az örökségbe, a birtokos helyére lép és nem a birtokot söpri el. A hatalom csábítása azonos a nőével. Freud a gyermek féltékenységről beszél, Pasolini az apáról. A gyermek ezért itt a földönfutó, a proletár (Fellini jólnevelt „úri” kisfiúival vagy Bergman dekadens, túlkultúra által lebénított gyermekeivel szemben). Az úton szembejövő apa már megjelenése által is elutasítja fia létjogát. A szeretet bukása és a forradalom bukása nem pusztá párhuzam: egyazon bukás története. A birtokjog maga a szeretettárgy destruktív eltárgyasítása. A fogyasztói társadalom élvezetversenyében vagyunk egymás élvezeteinek konkurensei, s itt válnak pusztítóvá olyan konfliktusok, melyeket korábbi társadalmak a fejlődést elősegítő, nevelő, beavató erőkként tudtak kezelni. Edipo király és proletár egy személyben, de csak lumpenproletár, akit első pillanatban csalóként ismerünk meg: nem erejével és perfekciójával, hanem csalással szerzi meg a babért: munkakerülő, mint az *Accattone* hősei, akik kigúnyolják a munkába menő rokont. A lumpenforradalom birtoklásba és pestisbe torkollik, ahogyan *Az élet trilógiája* után a szexuális forradalom a *Saloban* bemutatott neofasiszta neolibertinizmusba. A felszabadulás, melyet a harag garantál, vajon a kizsákmányolástól szabadít meg vagy a kultúrától? Az utóbbi történt: a náci, a bolsevik és a globál-neokapitalista ígérek eredménye azonos.

Bolognából Thébába, Korinthoszba, ismét Thébába, majd végül újra Bolognába vezet a cselekmény. A korinthoszi Hírnök Bolognában Angelo – a vakvezető. Edipo mint vak proletár, ovarallos koldusként ül egy temlom lépcsőjén, szétesett, szomorú dallamokat intonálva.

Angelo fiatal prolifiú, Edipo megtört fiatalember, olyan viszonyban vannak egymással, mint Chiro és Rocco Visconti filmjében. Amikor a vak koldus rátalál a dallamra, s lassan összeáll és megtelik a dallam, a Munkás Gyászinduló, Edipo odaszólítja Angelot és elhagyják a belvárost. A film végén szólal meg ez a dallam, de azt a különös érzést kelti az embert egy egész világból kiemelő és más világba áthelyező, lelkesítő melankóliája, a melankólia egy mindeddig ismeretlen vagy legfeljebb az *Elvtársak* című szintén mozgalom búcsúztató, reményeket gyászoló filmben alakuló új fajtája, mintha ez a dallam lenne a film vezérmotívuma, mely eddig valamilyen tudattalan nívón szólt. Pasolini itt felfedezi a tudattalan és hallhatatlan zenét, olyan erős esztétikai motívumot, melynek retroaktív kauzalitása módosítja az egész megelőző történetet, s a forradalmat egy olyan eljövendő, még meg nem szólalt vezértémaként vezeti be a világtörténelem „műalkotásába”, amelynek fellépéséhez képest még mi magunk is csak ennek a retroaktív kauzalitásnak a „megváltását” váró múltja volnánk.

Lehet-e Edipoból Krisztus? Az *Accattone* és a *Mamma Róma* óta ez Pasolini egyik alapkérdése. A templomlépcsőn talál rá a melódiára, de a melódia kivezeti a külvárosba. Pasolini és József Attila párhuzama és életművük évről-évre sokatmondóbbá, jelentősebbé válása egyaránt megdöbbentő. József Attila Invokáció című versét idézzük:

Énekelni oly nehéz, hol kíváncsi szemek figyelnek,
mégis, elfogódva bár,
fűjd el dalod, zengd a munkások dalát.
Föl vagy húzva az életre s végül minden óramű lejár.
Nyisd meg szived, a világ alázatosan ül a kapunál.
Ez itt mind ellenség, gondold meg jól, az
nyugalmat ad.
Énekelni oly nehéz itt, énekelj a munkások dalát!

(Összes versei. 1963. 480.). A templom körül autók gördültek, jellegtelen polgárok fecsegték és mosolyogtak. A gyárnegyedbe követjük Edipót és Angelot, hősünk eléri a „dagadt lábúak népét”, akiket nem sikerült képviselnie. Gyarak zakatolnak, munkások áradnak ki a csarnokokból, biciklik kacsáznak. Végtelenbe – vagy semmibe – nyíló út sivár falak között. Nem tőlünk függ-e még mindig, minden XX. században történtek ellenére, hogy mi van az út végén? S nem mindenki külön-külön felelős-e? A vak költő vaksága átszellemültséget fejez ki, a vak forradalmár vaksága a bukott forradalom gyászát. De a vak forradalmár zenélni kezd, vak költővé változik. Ezzel a bukott forradalmat egy jövődő eposz egyetlen fejezetévé, első csatává nyilvánítja, s a hongkongi filmekből tudjuk, hogy „vesztíteni tudni kell”, hogy a vereségek a győzelem tanítói. Abban a pillanatban, amikor Edipo megtalálja a melódiát, vesztésből győztessé, tudattalan szerencsétlenből tanítóvá válik.

Megtérések sora! Megtérés a *Rocco és fivérei* világába, megtérés az emberiséghez, a fogyasztás társadalmából a munka társadalmába. A különbözés dicsőségéből az egyenlőség dicsőségébe. Aztán jön a megtérés hármassága: az otthonhoz, az anyához, a természethez. A gyarak után a régi házhoz vezet utunk, lezárt zsalukkal, lakatlan, majd újra a grundokon kóborlunk, ki a mezőkre. Az egykori vidékies idillből az otthon elnyelő és kísértetházzá tevő külváros lett, de a természet még él, és benne él az anya ölelése. Már a mezőkön járunk, hármásban, a néző, Angelo és a vak. Angelo vezeti a vakot, a vak vezeti a nézőt. Visszaté-

rünk a táncos lányanya-lábak mezejére, mely még megvan, újra a fakoronák körpanomárája szédít, melyet a vak nem láthat már, de mégis lát, mert most mi vagyunk a belső szemei, a művészet szem és szem, tudat és tudat olyan egyesülése, amilyen egyesülése proletárnak és proletárnak a forradalom; a vak harmadik szeme a filmkamera mint Szent Harmadik Szem. A filmművészet esztétikájának alapelve nem ténymegállapítás, hanem – váratlan módon – parancsolat: világ szemei egyesüljete! Az alternatíva az álomgyár, mely ezzel az igénnyel szemben valóban csak kábítószer, altató, tudatmódosító. Ez Pasolini (és József Attila) esztétikája. Váratlanul egyazon útnak bizonyul, előre az új világhoz, az egy új világ atyjává váláshoz és vissza az anyához. Ugyanazon virágok és füvek, fák és lombkoronák panorámája fogad be a régi ölelésbe, melyben még nem különbözött öröm és szenvedés, s közel volt pokol és menny, ígélet és beváltás.

A szenvedélydráma a tragédia polgári örököse. Az én gyenge, a szenvedélyek erősek. Az én ezért elbukik, széttépik az erők. Pasolini megőrzi a modern szenvedélydrámát, és aláépíti a klasszikus tragédiát. A melodramát visszavezeti a klasszikus alapokhoz, melyeknek szelidítésére hivatott. A tragikus ember az erénybe bukik bele, a bűnben nyugodtan vegetálhatna tovább. Az egymásnak kölcsönösen okozott károk egyensúlyán alapul a polgári társadalom, mely ezért olyan labilis, válságoktól fenyegetett. Ha javítani akarunk, felfeslik az iszonyat. A jó csak kezdemény, csak a kezdemény jó, az ember elrontja a jót, mert a romlásból él, maga a társadalom van a romlásra alapítva, ezért csak belőle, a romlásból, rothadásból, hamisságból, hazugságból lehet megélni. Ez az oka, hogy a dezillúzió a polgári irodalom alapélménye. Az ember azonban proletár és király, nem polgár. Az előbbieket pszichológiai kategóriává is kinőtték magukat, az utóbbi csak szociológiai kategória. A proletáröszön és a királyöszön között közvetít az átok, a szimbolikus hazugságainak és az imaginárius ígéreteinek megváltója pedig a tragikus egzisztencia.

Az *Accattone* hőse közönséges bűnöző, de amikor először találkozik olyan emberrel, aki jobb nálánál, feláldozza magát a nőért, aki fel akarja áldozni magát érte, s az áldozathozás értékét csak növeli, hogy maga is küzd ellene, kirökhögi és megveti magát érte, gyengeségnek tartja és az áldozat nem is segít és nem változtat meg semmit. Miért növeli az áldozat értékét hasztalansága? Mert annál nagyobb erővel értékeli fel az embert és le a világot, praktikus ereje híján nem veszít igazságtévő erejéből, az igazságeseemény jellegét csak növeli az élet általánosságának aljasságával és kegyetlenségével való kontrasztja. Az *Accattone* esetében már az elmaradt gonosztett is jótett és a sikertelen jótett is bejelöli a világba a másvilágot, az időt jelölve ki a megváltás helyeként, s ezzel emberi feladatként a megváltást.

Az *Edipo re* alapszerkezete az idők hármasságára épül, a szent időt követi, a harc és munka ideje, a tett és az átok ideje, majd végül jön a Harmadik Szemnek megfelelő harmadik idő, a szó ideje. Az idők hármassága, a szülők álomszerű, legendás ideje, a modern századelő, majd az antikvitás, és végül a neokapitalista társadalom polgárvilága: három megváltatlanság. A szent idő is tartalmazza az átok előjeleit és a bukott idők is tartalmazzák a jelet: az értelemadás motívumát. A film a szecessziós dekadencia szomorú finomságával indul, a napégette barbarizált ókorral folytatódik és a *Rocco és fivérei* felújított, a kései Visconti amerikanizált szuperfilmjeinek túlesztétizált perverzításdával szemben rehabilitált stílusában végződik. Az *Edipo re* királyának győzelme bukás és bukása győzelem, mert a legnagyobb bűn a legnagyobb öröm, melyet a gyűlölet, a harag és a vád áthárítása, a hatalmi tett nem tud megőrizni, s amelynek bűnétől csak a bukás tudja elválasztani örömét. A film vége művészettörténeti

és léttörténeti fordulat, Ödipusz is mások bűnét vállalja át, mint a *Máté evangéliuma* Jézusa, de nem abban az értelemben, hogy népe szenvedéseiben osztozik, mert mindenkit vonz bűn és öröm egysége és vele az önzés, tehát a szenvedők bűnösségét is látni kell, s ezt is jelzik a ronda sebek. Ödipusz magát az istenek bűnét vállalja magára és értük bűnhődik, helyettük szenved, akik ilyen világot teremtettek, és úgy játszanak velünk, mintha a világmindenség egy tőzsde lenne. A király előbb a múltban lép ki – véresen és vakon – szánó népe elé: előbb a nép bűnhődött érte, most ő az istenekért. Innen egyetlen lépés a jelen, ahol Edipo arca már nem véres, de a vérkönyvek utóda a mozgalmi dal.

9.2. A hármasság dramaturgiája, etikája és teológiája

Kicsoda ez az Ödipusz? Karl A. Wittfogel „orientális despotája” vagy törvényhozó felszabadító? Hogyan viszonyul Freud Ödipusza Deleuze Ödipuszához, és Pasolinié nem egy harmadik Ödipusz-e? A destrudó a nemiség forrása és komponense. A destrudó kéje önálló élvezetforrásból a nemi élvezet komponensévé, kísérőjévé és védelmezőjévé válik.

Boetticher *The Tall T* című filmjében a hős mindenkit megöl, majd eltávozik a nővel, mintha csak ketten maradtak volna a világon, ezüstsipkás kék hegyek alatt, termékeny, dús völgyek felett. Előbb haszontalan, fiatal hímekeket öl, akik csak lőni tudnak, ölni és nem ölelni. Utóbb megöli a vele egykorú férfit is, akivel a kölcsönös rokonszeny viszonyában állnak, aki szintén az ölés specialistája, de nem ölni, hanem földművelni vágyik, farmot szeretne. A hősnek már van farmja, és asszonyt talál hozzá a harcok eredményeképp. Hősünk csodálója egy kisfiú, akit a film elején megölnek a postaállomást megszálló gyilkosok.

A legerősebb hím féltékenysége a győztest teszi az utódok modelljévé. Az erős hím terrorja akadályozza meg az általános promiskuitást, és csak ez teremti meg az apaságot. Ennek a terrornak a híján csak anyaság volna, apaság nem, vagy, ha analógiás úton is szert lehetne tenni az apaság képzetére, minden gyermek Isten fia volna. Nem a nőstény eleve a természet által adott hűsége vagy jóízlése, hanem a hím terrorja akadályozza meg az utód apátlanságát. Ez társadalmisítja a gyermeket, aki ily módon a társadalmat köti össze és nem az eget és a földet. Az erős hím a nőstények birtokosaként lép fel: a nőstény eleve legyőzött, míg a fiatal hím, mint birtokosjelölt, próbára tevő szerep várományosa. Freud koncepciójában a nőcsere tartja fenn az agresszivitáscserét, a hierarchizációt.

Az erős hím sem tilalommentes világban él. A gyenge hímet az erős, az erős hímet a kultúra készíti ösztönlemondásra. A rokont, az egy vérből valót sem ölni, sem szerelemmel szeretni nem szabad. A társadalmi szervezet ölés és szeretés csoporton kívülre való eltolásán alapul. Ez hozza létre a kooperáció semlegesített viszonyterét, de nemcsak azt, egyben a növekvő mértékben ösztönsemlegesített érzelmek terét, az érzelmi kultúra emancipációját az ösztöntermészet hatalma alól, ami egyben minden kultúra emancipációjának alapaktusa, bevezetője. A szeretést ugyanolyan veszélyesnek érzik, mint az ölést, ha mindkettőt a rokonság ellentétévé nyilvánítják. Megtanulják a vágytárgy helyett a vágyat feláldozni, és a bűntudatnak feláldozott ösvágy problémájának megoldása után a vágytárgyak sokaságának ösztönszólítását, a válogatás nélküli, végtelen vágyat is fel kell áldozni.

Az azonos ölési és szeretési tilalma az idegen ölési és szeretési parancsa. A természetes és nemi kiválogatódást, a két nagy természeti mechanizmust, a közösség határára tolják, a

közösségen belül nem hagyják érvényesülni. A feltétlen közösségből ki vannak tiltva, de épp ezáltal alapítanak, fognak össze, határolnak és hierarchizálnak feltételes közösségeket. Nemcsak az azonost tilos ölni: ölését az idegen számára is tiltja a hozzátartozó bosszúja. Nemcsak ölni nem szabad, egyúttal öléssel kell védeni az életet. Ez is azt bizonyítja, hogy a szeretés ugyanolyan veszélyes, mint az ölés. Az ölés, a gyűlölet is szeretetaktus: bosszú a távolin a közeliért. A csoporton belül a szeretet és gyűlölet egyaránt megfélemezendő: mindkét „örület” levezetési eszköze egy más csoport. A szeretés éppúgy idegenszeretet, ahogy a gyűlölség idegengyűlölet. Az utóbbi jelöltje eredetileg egy távolibb csoport, ez azonban a kultúra kiterjedésével módosul, s a szeretettárgy vonzását fokozza egzotikuma. Már az Ödüsszeia idegen női varázslatosabbak, mint Pénélopé.

A fiatal hím elűzésének következménye vágy és birtoklás konfliktusa. Az Ödipusz komplexus károsultja a fiatal hím, akit funkcionálisan kasztrál a nőstények kisajátítása. Az erős hím terrorhatalma a fiatal hím aszkézisében a nő esztétikai hatalmává válik. Az aktus tárgya mint elérhetetlen vágytárgy egyben kínzó, és így a düh tárgya is.

A hármasság eredete a gondozó Te és a parancsoló, követelő Ő differenciálódása. Az anya a gondozó második, az én közvetlen őselménye, míg anya és apa eredeti differenciálódása az apa mint harmadik felbukkanása. Eme harmadik előzménye a második mint „rossz” (azaz eltávozó) anya (Silvana Mangano önmaga örömet körülzáró, viháncoló bokái Pasolini filmjében), ahol a kisfiú előbb az anyai nárcizmus miatt sír, s másodszor akkor, amikor az apa tartja karjaiban az anyát. A második kiszakít a társadalomból: Pasolini filmjében ez a boldogság, a kisfiú az anya mellei között, az anya a füvek és fák, az ég és föld között. Épp ez az ősrögm, ha a második kiszakít a társadalomból, vagy még ha egyáltalában nincs is más, csak ő, és így nem is annyira pótolja, mint inkább fenyegető gonoszként hárítja el az egész eljövendő társadalmat, de ha a másodiknak van valakije rajtunk kívül, akkor bekebelez a társadalomba. A második a primérmásvalaki, aki az énnel olvad össze, de ha összeolvad egy másik énnel, a harmadikkal, a szekundérmásvalakivel is, akkor ezáltal az én is és a másvalaki is összeolvad a többiekkel. A szekundérmásvalaki a többiek előőrse. A primérmásvalaki maga a kozmosz megtestesülése, az én közvetlen főnöke, az őskényeztető, mindent adó. A szekundérmásvalaki a társadalom megtestesülése, az én főnökének főnöke, eredetileg ősi zsarnok, elvevő.

A háromszögviszony egy életen át üldöz. Az ödipális háromszögben az én, a gyermek a jogtalan a harmadikkal, az apával szemben, a szerelmi háromszögben az én, a szerelmes, a jegyes, a férj a jogos társ és a csábító a jogtalan. Az ödipális háromszögben az én a tolvaj, a szerelmi háromszögekben a harmadik. Az én apám az anyám felesége, ez östény, amin az én nem változtathat, mert ebből a viszonyból lett. A szeretőm vagy feleségem birtoklása a szeretőm szeretője konkurenciája által veszélyeztetett. A szeretőm szeretője lehet a szeretőm titkos birtoka, de a szeretőm lehet a szeretője titkos birtoka is. A két esetben pozícióm nem azonos, de az esetleges gyermek pozíciója mindkét esetben kétséges, nem bizonyos, kinek a gyermeke. A szeretőm szeretője, ha valóban szerelmes, el akar választani bennünket, ha nem szerelmes valóban, úgy csak élösködik viszonyunkon.

A harmadik csoportot csinál a párból vagy másik párt. „A harmadik strukturálisan az emberi közvetítés, amely által az epicentrumok és a (közös és elválasztott) célok sokfélesége dikekt módon egy szintetikus cél alapján megszervezhető.” (Sartre: Kritik der dialektischen Vernunft. Hamburg. 1967. 392.p.). Bármí történik, bárkik között, a harmadik

mint szemlélő, mint distanciált tanú a felfedezője: „valami történik, amit látni kell” (Sartre, 125.). Ezzel a közvetítéssel tárja fel a harmadik „az objektív jelentéseket, melyek már bele vannak vésődve a dolgokba, és amelyek a csoportot totálissá teszik.” (uo. 125.). A szellemhozó egyúttal a csoportszervező. A két funkció együttese a király mint lényegi erő vagy komponáló komponens. Így jön létre a partnerség közvetlen kölcsönösségből a csoport „közvetett kölcsönössége” (uo. 400.). A csoportban mindenki közvetlen kölcsönösségeket közvetítő harmadik, mindenki mással szemben.

Az én eredeti csonkasága és jogtalansága csak akkor talál megnyugtató megoldásra, ha nem a harmadiktól akarja visszahódítani a másodikat, az apától az anyát, hanem második és harmadik egységével (= szülők) tud úgy egyesülni, mint korábban a másodikkal, az anyával. Ehhez azonban át kell értékelnie a szituációt, felismerni, hogy igazában az anya az első, valójában nem az anya az ő másodikja, hanem ő az anya másodikja, ami utat nyit a felismeréshez, hogy a játszmák igazsága nem esik egybe a lét igazságával, a történetek nem azonosak a genezis valóságával: így az apa sem utólag belépő harmadik, azaz konkurens, hanem a gyermek az anya-apa viszonyba utólag belépő konkurens, a család dialektikáját mozgásba hozó elem. A gyermek jellegzetes parallaktikus viszony csapdájában tanul szeretni és általánosítani a szeretetet. Bertolucci *La Luna* című filmje ennek a felismerésnek – bár giccses és illusztratív – dokumentuma.

A gyermeket az anya vette karjába; az anyát karjába venni az apától tanulja a gyermek. Az apa így nemcsak a társadalmi szerepek konkurenciáját hozza a lélek eredeti impulzusaival szemben, hanem ezek kidolgozását és átszellemítését is. Miért különbözik az identifikációs tárgy és a vágytárgy? Mert valakinek az életlendületével vagy vágyával identifikálódunk. A vágygal identifikálódunk, mely képes tárgyakat kijelölni, amelyekért konkurálhatunk. Örököljük az identifikációs tárgy vállalkozását és drámáját. Lány esetében a vágytárgyból (=anya) lesz az identifikációs tárgy (ezért kell új vágytárgyat keresnie): így két vágytárgya és két identifikációs tárgya van, akik menet közben szerepet cserélnek. A fiú esetében a vágytárgyhoz járul az identifikációs tárgy, aki ezért példakép is, nemcsak konkurens. Ha az identifikációs tárgy vágyával identifikálódunk, akkor a vágy: örökség. A vágytárgy előbb jelenik meg, de a vele való viszonyt az identifikációs tárgy fellépése tudatosítja és konszolidálja. Az ödipális, tragikus hármasság szublim-utópikus ellenképe, a „Szentháromság” eszméje maga is tartalmazza a nemi ősrobbanás kiváltója, a feminin hatalom kiküszöbölését. A konkurenciális viszonyt el kell hárítani a család egysége, majd a törzs egysége, végül a nemzet egysége érdekében. A családi elhárítás a mindennapi élet kezdete, a törzsi a közösségi életé, a nemzeti a történelmi életé. Csak a vérségfeletti egységek írnak történelmet, a vérségiek még a biológiai időben élnek, nem alapítanak új időt. A harmadik hozza a háborút, de a valaki elleni háború egyben valakiért való háború: a háború ellenségből szövetségessé teszi a harmadikat. Az a harmadik, aki a szerelmi háborúban ellenfél, a történelmi háborúban szövetséges, bajtárs, parancsnok. A harmadik mint atya, főnök, rokon, honfitárs stb. mind az eredeti anyaszeretetet fosztogatják.

A kétarcú nő melodráma (pl. Bette Davis vagy Marlene Dietrich filmjeiben) a bonyolult nő varázsán, a kétarcú férfi horrorja a kétarcúság tragikumán vagy iszonyatán alapul (*Dr. Jekyll és Mr. Hyde* stb.). A második kétarcúsága rendkívüli határszituációként jelentkezik az elbeszélésekben, a harmadik azonban mindig kétarcú, ellentmondásossága ezért nem is olyan attraktív. A harmadik dimenziója a sokértelműség világa: van szublim és

regresszív harmadik, jó és rossz harmadik. A hármas viszony „embrionális hierarchiaként lép fel: a harmadik mint közvetítő szintetikus hatalom, és a kapcsolat, amelyet a diáddal létesít, kölcsönösség nélküli.” – írja Sartre (uo. 126.). Hiszen azok ketten egyek, s a harmadik fellépése csinál egyből hármat: a harmadik fölénye a hátrány fölénye, a hármaság intimitás nélküli dimenziója, kizártság a belefoglaltságban, a hatalom magánya. Így a harmadik hierarchiát hoz, a harmadik a „közös veszély” – véli Sartre (392.). A harmadik hozza magával az objektivált instrumentális létet. „A diád túllépésekor, a saját céljai irányában, fedezi fel őket a harmadik tárgyi egységként, azaz materiális egységként.” (uo. 126.). A harmadik túllépi a diádot saját céljai irányában, de ezzel csoportot is alapít, mely képes túllépni másokat a saját céljai irányában (akár a világot mint egészet téve tárggyá). A hármból tehát akkor lesz csoport, ha a belső instrumentalizációt sikerül feloldani vagy legalább a külső szolgálatába állítani, ha tehát a három egyként viselkedik (ahogy akkor lett két monádból pár, ha egyként viselkedtek).

A harmadik átmenet a tárgy felé, mely harmadik nemcsak tárgygyá tesz, hanem azzá is tétetik. Az ember csak eggyel lehet egy, a hármas egység az akarat műve, mely minden pillanatban szétesik és újra helyreállítandó. A te tisztán partner, az ő hol partner, hol tárgy, s a te felé is átviszi a tárgyiság fertőzetét, míg az végül – s ez nem kis mértékben a nevelés funkciója – az öntárgyasításra is képessé tesz. Ezzel azonban emeli az ősegyeség rangját és átforrósítja emlékezetét. A harmadik elválasztja egymástól libidót és agressziót. Azzal, hogy konkurenciális agressziót von magára, a fehér mágia rangjával ruházza fel a libidó elsődleges tárgyát. Eredetileg az én-te viszony is libidó és agresszió szétválaszthatatlan gubanca, melyet a te-ő viszony tisztít meg, amennyiben az ő az agresszió alanyaként és tárgyaként kínálkozik: a harmadik a legszerencsétlenebb, bár ő teszi a kettőt szerencsétlenné. Ez azt is jelenti, hogy a harmadik fellépése híján a kettő viszonyát mérgezi az agresszió. A harmadik a filobata kalandhozó. A megkapaszkodás az anya világa, az elrugaszkodás az apáé. A westernben a világ a tapasztalt magányos lovas ajándéka a fiatalember számára. Ez nem az a természetes kozmosz, melyben Silvana Mangano bokái táncoltak, hanem tettekkel ellátó világ, melyből farmot hasítanak ki, amit meg kell védeni, földet sajátítanak el, melyet termékenységre kell készíteni. Ha a harmadikat beengedi az ember az életébe, ezzel mindenki mást és minden mást beenged, s ettől kezdve feladatokból és harcokból áll a világ. Egy kell és a többi csak zavar, vagy minden kell és az Egy sem olyan fontos?

Számtalan harmadik van. Az én és az anya között lép fel az apa. Az én és a szerető között lép fel a gyermek. A család és az én közti viszonyt zavarja meg a szerető. A szerelem és az én viszonyát teszik konfliktusterhessé a szublim szenvedélyek. A szerelemmel konkurál a hivatás szerelme vagy a hazaszeretet. Az emberi viszonyokkal Isten. Én és te viszonyának végső zavarója a felettes én. De a felettes én is konkurál az énideállal. A konkurencia viszonyok váratlan eredményekre vezetnek, amelyekben a fenségesség képes egységet alkotni a pikantériával. Az *Operett* című Willi Forst film hőse az egyik nőt szereti, a másikat veszi feleségül. Pontosabban: feleségét gyengéden, a másikat szenvedéllyel szereti. Ez esetben a szublim szerelem a szenvedélyes, és ezért ebből születik gyermek, a szülött azonban nem embergyermek, hanem új műfaj, a bécsi operett.

A harmadik története megírható a féltékenység történeteként. Az erotika esztétikája a platóni fordítottja: a lény dörömből a barlang külfalán, de nem juthat be. Az erotika az egyiség mimézise a különbség világában. Idegenek utánozzák a szimbiotikus egységet. A tár-

sadalmi lények próbálják megteremteni a társadalom előtti tiszta lét illúzióját. Az őshelyzet mimézise a róla leszakadt világban kudarcélményekkel és elvadulással fenyeget. Az *Egy falusi plébános naplója* grófkisasszonya „ördöggé” válik; apját gyűlöli, anyját pedig megveti, mert az előbbi nevelőintézetbe akarja küldeni, az utóbbi pedig belenyugszik eltávolításába. A második előtűnése az anyszerepet sújtó funkcióleadásokkal indul (dajka, óvoda, nevelőintézet, gyorsétterem stb.), s a szerető egyéb szerelmekre feljogosító laza viszonyának idealizációjával, a partnerek távolságának elvi biztosításával folytatódik. A modernitás ezzel felszabadítja a szerelmi sorozatképzést, a sorozatképzés azonban megtámadja a második fogalmát, az álmasodik világában zajlik. Már az *Imitation of Life* poénja is az, hogy az anya csak álmasodik, s az igazi második a néger dajka. A feleség státusza még zavarosabb: lehet, hogy már Sára is csak álmasodik, s Hágár az igazi második?

Soha nem tudhatom, hogy a talált személy a párom vagy egy fölös harmadik, akivel megcsalom – az esetleg még meg nem talált, vagy esetleg soha meg nem talált – páromat. Nem tudhatom, hogy a „mindenem”-nek „mindene” vagyok-e vagy a „mindenének” a pótléka. Csak két szerep van a játszmaiban: a „minden” és az „akárki”. A féltékeny a maga másodikja harmadikjának érzi magát. A féltékenység érzésének igazi, mélyen kínzó lényege nem a partner esetleges alkalmi, idegen nemi élménye, hanem a félelem, hogy az ember a szeretett személy másodikjából harmadikjává csúszhat le, s a rivális foglalja el a kitüntetett helyet. Ez nem az egyetlen nemi félelem, csak a legtragikusabb. Számtalan más nemi félelem kíséri és mélyíti egyúttal ezt a legérzékenyebb szerelmi sebet. A monogámia bomlását kíséri a deszakralizált viszonyok véletlenszerűségével és súlytalanságával, az intenzívebb nemi érintkezéssel, növekvő népsűrűséggel, a növekvő mobilitással s a szervezet kemikáliák és növekvő sugárveszély általi megtámadottságával, az immunrendszer összeomlásával összefüggő „járványok kora”, mely új testképpel s egyúttal a másik nem testének új képével jár, melyre a horrorfilm előtérbe kerülése reflektál esztétikailag. Az egykori bordélybeli óvatossági szabályok a házasságban is szükségessé válnak. További probléma a háromszög intézményesülése: mind többen legalább két személlyel élnek állandósult kapcsolatban, s ennek feltétele, hogy mindkét második a harmadik pozíciójába kerüljön. Az egymást kiegészítő harmadikak munkamegosztása mellett érvelnek a posztmodern házások, mondván, hogy ez legalább az imént említett egészségügyi problémákat megoldja, amennyiben két család között ingázó zárt rendszert hoz létre, mely leváltja a prostitúciót. Ám ha az ember kettővel él együtt, azok is jogot formálnak a maguk két partnerére, s a partner két partnere maga is két partnert „tart”: a rendszer nem zárt. A laza házasság melletti másik érv, hogy a második álmasodikkra cserélése feloldja a féltékenységet, amennyiben az álmasodik nem „te” hanem „ő”, s az ember a „te”-re és nem az „ő”-re féltékeny. Mindennek azonban így is ára a „mindenem” kategóriájának feláldozása.

Kérdéses, hogy a közönyös ő valóban „ő”-e még és nem csupán egy „az”? Az ő, eredeti felbukkanási formájában, átmenet a személy és a tárgy között – nem őt szólítjuk, mint a te esetében, hanem én és te kommunikálunk róla, tárgyról szólunk és nem alanyt szólítunk, s ő is tárggyá tesz hasonlóképpen. Az „ő”-vel kapcsolatos ingadozás eredménye az „az”. Az „az” bevezetése eredetileg humanizációs aktus, mely a destruktivitás impulzusainak levezetését szolgálja az „ő”-ről, ahogy az „ő” felbukkanása is a fehér mágia tárgyává tette a „te” kategóriáját. Az „az” második funkciója ezzel szemben az embertárgy megtisztítása a szubjektivitás jogaitól, melyek akadályozzák a teljes instrumentalizációt. A modern biopolitika, akárcsak az emberi egzisztencia medikalizálása, már csak az „az” kategóriájában él és gondolkodik.

9.3. Genezisek genezise: lélek, kultúra, civilizáció

1.

Freud megírta a férfi „Totem és tabu” – a korábbiakban nem ezzel szemben, hanem ennek kiegészítéséül egy női „Totem és tabu” elemeztünk ki a vizsgált irodalmi emlékekből és az emberiség álmogyár felhalmozta álomkincséből. Freud szerint az állatfőbiák által kifejezett félelem az apára irányult. A totemmel kapcsolatos tilalmak egybevágnak Ödipusz bűnével. A különben védett totemállat elfogyasztása a résztvevőket egymással és istenükkel egyesíti (aki azonos az áldozati állattal.) – (Freud: Totem és tabu. In. Művei V. Tömegpszichológia. Bp. 1995. 138.p.). A gyűlölet kiélése után az ambivalencia másik oldala kerül előtérbe: az „utólagos engedelmisség” tiltja az apától totemre irányuló agressziót, és lemondanak az asszonyokról (ezek kijelölt csoportjairól). Az ambivalencia áldozata történetet él meg, mely szintagmatizálja az ambivalencia paradigmáját: 1. fél az apától és gyűlöli; 2. ezért haragszik magára és jóvátételre törekszik; 3. mindez a lelkifurdalás és hála közvetítette másodlagos szeretethez vezet.

Az őstett a – képzelt vagy valóságos – apagyilkosság, a totemlakoma mint az emberiség első ünnepe pedig az őstett rituális megismétlése. Az őstett struktúrája a rémre irányuló rémtett, az őstreagálás pedig további reagálások sorát nyitja, ezzel a társadalmi szervezet, erkölcs és vallás kezdete.

A pszichoanalízis mint lélekgyógyászat tapasztalata, hogy reménytelen szerelem és rivalizáló gyűlölet kapcsol a gyermekkor nagy képzeletéhez, mely akadályozza a jelen objektumaihoz illő higgadt gyakorlatias megoldásokat. A reagálások nem a jelen objektumainak szólnak, hanem a múlt képzeletének: valóban bűvöletről, varázslatról van szó. A jelen emlékezés, melyet asszociatív kapcsolatok utalnak a megoldatlan konfliktusokhoz. Az élet visszaemlékezés, de nem a megoldások értelmében vett isteni ideákra, hanem éppen az elmentűkre, a kisiklásokra. Az ősképek az őskonfliktusok képei. Ha a jelen a múlt mimézise, akkor a reagálások a gyermekkor emlékei megtestesítéseinek szólnak. Az emberek azért nem képesek egymásra találni, mert háromszög viszonyok tépik szét őket, melyek úgy burjánznak, mint a rák. Az eredeti háromszög viszony az Ödipusz komplexus, melynek megoldása az élet tragikumfosztása, horrorfosztása és az élet mint kaland felfedezése lenne. A műfajok logikája is az ödipális logika adta feladatokra megy vissza.

A női „Totem és tabu” tárgya az anyagyilkosság, a férfi „Totem és tabué” az apagyilkosság. Mindez együtt a „mind megöljük, akit szeretünk” témájának variációja: a két ősrémtett összefüggésének lényege a szeretet pusztító hatalma. 1./ Megöljük, akit szeretünk. 2./ Megöljük, aki szereti azt, akit szeretünk. Az archaikus életben – a mai társadalmak legprimitívebb rétegeiben is – az ősrémtett egy valóságos, bestiális tettbe sűrűsödhet, a mindennapi élet ezzel szemben számtalan kis önzés és kegyetlenség végtelen sorára bontja a rémtetteket. A mindennapi élet olyan szintetikus alapesemények bomlásformája, melyek az ideá(lo)k elmentéi. Ebben az értelemben minden megváltatlan pillanat egy-egy vég, és minden vég az abszolút kezdetre utal. Az anyaölés indoka az anya, de az apaölés indoka is az anya.

A két ősdrama szintaktikus viszonya nem bonyolultság nélküli. Megölik az atyát és kisajátítják az anyát: az egyiket távollétnak, a másikat játékszernek akarják tudni: a gyermekszadizmus mindent feltrancsíroz, szétszed, eltör, bepiszkol, nem viseli el a vis-à-vis realitást

önállóságát. Az egyik esetben a szeretettért ölnek, a másik esetben a szeretet öl. Amott az ölés a szeretet kiélésének előfeltétele, emitt az ölés a szeretet létmódja. Az apagyilkos már előbb anyagyilkos, de ezt az apagyilkosság előtt még nem tudja. Az apagyilkosság tudatosító, a büntelen és korlátlan kegyetlenség antidialektikája és bűn és bűnhődés dialektikája közötti átmenet. Ödipusz nem azért vakítja meg magát, mert nem akarja látni, mit tett, hanem azért, mert felfedezte azt, ami túllát azon, amit a szem lát, mélyebbre lát, mostmár a sötétség mélyét látja, a dialektika tárgyát. Megölte az atyát, hogy elvegye tőle az anyát, de miután a gyűlölet megölte a szétválasztó tényezőt, az egyesülés megöli az anyát és felértékeli az atyát, mint akinek felnőtt szeretete életben tudta tartani az anyát.

Az apagyilkosság kultúrformája néha csak a „nem!” szó kimondása. Az apa elleni lázadás kudarca: öngyilkosság (*Devdas*). Az apa elleni lázadás híján az anyával szembeni parazitizmus még korlátlanabb. Az anyagyilkosság kultúrformája néha csak annyiban áll, hogy az erőszakos szeretet nem engedi az anyának, hogy kimondja: „nem!”. Az apagyilkosság egy aktus, válság, az anyagyilkosság életfogytiglani. Az apagyilkosság gyilkos harc a birtoklásért, az anyagyilkosság gyilkos birtoklás. Az apagyilkosság reflexív, a történelem része, társadalmi válság, formák átmenete, rendek leváltása. Az anyagyilkosság prereflexív, a történelem történelem-előtti előfeltétele. Az apagyilkosság – Freud szerint – egyszer megy végbe a történelemben, az anyagyilkosság – az anyamelodramák szerint – minden egyes életben permanensen zajlik. Az előbbi ingerültségben, lázadásban fejeződik ki és válságmenedzselhető, mert explicit, az utóbbi a szeretetben implicitként kivédhetetlen. Amaz tragédiaként megjelenő tragédia, emez idillként megjelenő tragédia.

Az Ödipusz komplexus alapstruktúrája és benne a preödipális dráma bejelölt helye, nyoma vallástörténeti megközelítésben bontakozik ki. Az apa első helyettesítője az állat, második az Isten, midőn az „eltávozott” apa visszanyerte emberi alakját. Az Isten = „felmagasztalt apa” (Freud. uo. 146.p.). Van egy távolibb és egy közelebbi szülő, s ha a távolibbnak megfelel az Isten, akkor a közelebbinek a szentség vagy a szentlélek fogalma kell, hogy megfeleljen, mely fogalmat ezért a patriarchális vallás a nőnek kijáró fátyollal fedi el. Ha a szentlélek összeköt, akkor az Isten szétválaszt.

Az apát megölik és megeszik, amikor elromlik a viszony. Az anyát élve eszik meg, előbb megeszik és csak végül ölik meg, és vele akkor teszik ezt, amikor jó a viszony. Az eredmény azonban azonos: bűnösség, melyet már maga a tett következménye, a hiány is büntet. E kettős gyilkosság olyan győzelmek sora, melyek győzelmességük mértékében válnak vereségekké. Mi történik a győztessele? Az apa a perifériára üzte őt ki a világ közepéből, az anya fogva tartja a középpontban. Pasolini filmjében a szülők a hálóban szeretkeznek, míg a gyermek előbb a másik szobában szenved, utóbb a sivatagban. De nagyobb szenvedés várja, amikor felnőttként bejut a hálószobába. Az apa nyomorba taszított, az anya nyomorékságba. Az apa gyűlöletével tett tönkre, az anya szeretetével. Az apa pótapává szelődött, aki mellett királlyá vált volna hősünk, míg az anya nyomorék, vak koldussá tett. Az anyaisztene fiúszeretői rövid életűek, és megfosztják őket férfiasságuktól.

Jézus életét ajánlja fel, az összes fiak minden bűnét levezeklendő. Ha a fiú feláldozza magát, ahogy korábban a fiak feláldozták az apát, úgy maga is Isten lesz az apa mellett, akit ezzel háttérbe szorít, s így végül az „égben” is leváltja az apát. A jóvátétel eredménye azonos a bűnével. A nőről való papi lemondás is az atyagyilkosság kikerülhetetlen – tudattalan – képzetének elismerése a kereszténységben. A szex-szel kapcsolatos minden szégyenérzet

vagy tilalom szex és destrukció kapcsolatára, s ezzel egyúttal szex és kultúra eredeti problematikájára figyelmeztet, melyek elhamarkodott elutasítása csupán állatira cseréli az emberi szexualitást, problémamentességre a tragikumot, vegetálásra a tragikus egzisztenciát, az ember privilégiumát. Míg az Ödipusz komplexus összes formájában a féltékenység, gyűlölet és rivalizáció öl, addig az őskomplexusban maga a szeretet. Azokban a hármasság, ebben a kettősség. Az Ödipusz komplexus ezért úgy is felfogható, mint a sokkal tragikusabb őskomplexus méregtelenítése egy külsődlegesebb komplexus által. Mivel a gyermek életöstöne az apát is felhasználja, a gyűlölet öngerjesztése az ebből következő adósságérzéseket is méregteleníti. Tragédia gyógyít tragédiát, méreg gyógyít mérgezéseket. Az Ödipusz komplexus megsokszorozza a konfliktusokat, gyűlölet- és ellenséggépző szövetségeket alkot. Az egyedi őskomplexussal szemben a sokszorozható ödipális rivalitás vezet be a társadalomba. Az apa mint ödipális rivális ebben a tekintetben a keleti filmek kegyetlen Mesterére hasonlít, akinek a film végére világosulnak meg csak előrelátó szándékai, s ekkor derül ki, hogy a szeszély bölcsesség volt és a kegyetlenség jóság.

Vajon az Ödipusz komplexust is méregteleníthetik-e új inszenázások, ahogy ő tette az őskomplexussal? Ezt az is nehezíti, hogy az Ödipusz komplexus tartalmazza az őskomplexust, mivel apa és anya egységéhez, a családhoz is úgy viszonyul a gyermek, mint előbb az anyához, tehát az eltakart komplexus a letakaróban és hárítóban is visszatér. Relativizálódik vagy megoldódik a két ősdráma? Van-e új, további dráma, mely elfojtja vagy zárójelbe teszi őket? A modernség kísérlete az „az” kategóriáját tolja előtérbe. Ahogy a kettősséget a hármasság, úgy a hármasságot az „az”-ság váltja le. Az „az” a biopolitikai emberanyag arctalan egysége, melynek társadalmi megtermelése annyiban mutatkozik fájdalomcsillapítónak, amennyiben nemcsak a hatalom tekinti egy „az”-nak az embert, az ember is így látja önmagát. A törvénytelenység szeretetét és a törvény gyűlöletét, a szeretet előtörvényét és a szeretetkorlátozás explicit törvényeinek harcát felváltja a közöny felfedezése. Az óvó (anyai) és tanító (apai) szeretetre adott infantilis válasz, az önzés válasza korábban az önvád felfedezésére és ennek közvetítésével az aktív szeretet készségére hatott előmozdítóan. A szülői funkciók hanyatlása és a tömegtársadalom emberanyagának nyilvános leértékelődése illetve a sanszتان tömegember önleértékelése, a pótkielégülések élménykultúrájának undorba fulladása (mindez pl. a *Kánikula* című film témája) a közöny kultúrája felé mutat. Pasolini Edipoja a tragikus egzisztenciáról nem tudó, létfeloldó belvárosban fuvalázik, s innen indul, a tragikum és az emberség maradványainak nyomában, a munkásnegyedbe.

2.

Két történetet vázoltunk, a két történet szereplőinek megnevezésére azonban számtalan lehetőség nyílik: a lélek és a szellem születése; a lélek törvénye és a Törvény születése; az ethosz és a logosz születése; az igazság és a jog születése stb. A természeti lét sötét haláloldalának megnyilatkozása az erkölcs szikrája kipattanásának színhelye és pillanata; az ősdramából lesz az ethosz, az ödipálisból a logosz. A gyermek mint „aisthesis”, mint pusztarácsodálkozó érzékenység, a nő képéből tölti le az ethoszt, a férfiképből a logoszt. A nő szerelmi halála teremti a Lélek Törvényét, ahogy az apa erőszakos halála illetve a konkurenciális viszonyok bűnei a megfélemező Törvényt.

Žižek differenciálja az Ödipusz komplexus és a Totem és tabu világképét. Az Ödipusz komplexusban álm, ami a Totem és tabuban valóság. Az Ödipusz komplexus traumatikus eseménye olyan, amiről álmodunk, de soha sem megy végbe, és állandó elhalasztása tartja fenn a kultúrát. Az ember és a rémtett közé ékelődik be a rémtett elhalasztása, a kultúrtett. A rémtett végrehajtása megszüntetné a szimbolikus távolság és tilalom által definiált kultúrát (Slavoj Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main. 2001. 432.p.). A Totem és tabuban a prehistórikus esemény foglalja el a tudattalan vágy helyét. Valóságos tragédia felelős állat és ember, természet és kultúra átmenetéért, közös bűn alapítja meg az emberi kultúrát. A Totem és tabuban a traumatikus esemény mindig már megesett: de a „mindig már” éppen olyan messze van, mint a „soha még”. Van tehát egy elfojtott lelki és egy explicit történelmi – pontosabban történelem előtti, történelmen kívüli, történelem alapító – rémtettünk; az egyéni illetve a kollektív egzisztencia alapjai. De a Totem és tabu rémtette is értelmezhető a soha ki nem élt szükségszerűség örök emlékének parazsaként, mint ami a lelket is, kultúrát is fűti. Gondoljuk meg, hogy a beszámolók felfokozzák, korrigálják a történeteket. Az elbeszélés mint gyónás gyakran egy nagyon bizonytalan és zavaros eseményről hozott egyértelműsítő végítélet funkcióját tölti be. A kultúra a rémtett feldolgozása vagy elhalasztása? A kultúra vágmunka vagy gyázmunka: elhárításként vagy büntudatként és vezeklésként viszonyul a rémtetthez? Žižeknél az elhalasztott büntett a kultúra alapja, a traumatikus esemény a maga állandó elhalasztása által létezik és tartja fenn a kultúrát. Az Ödipusz komplexusban a gyilkosság marad el, a Totem és tabuban az incestus: a halott apa ugyanis elvégzi, amit az élő nem tudott elérni; a hozzájutás megakadályozója nem az eleven, hanem a halott apa, aki szimbolikus törvényként tér vissza (433.), tehát már a Totem és tabuban, az általa rekonstruált kegyetlenebb dimenzióban is találhatunk elhalasztott büntettet, s ezzel a gonosz és a tett között fellépő valamit: a szimbólum felbukkanását.

Végbement-e a rémtett? A rémtett elhalasztásának vagy elkövetésének következménye-e az emberréválás? Žižekél a rémtett elhalasztása a kultúra, elemzéseinkben a jóvátehetetlen bűnből fakadó vezeklés. A rémtett mindig már végbement, ahogyan a vágy soha sem teljesül: a két törvény együttesét neveztük a tragikus egzisztencia törvényének. A két rémtett nem azonos módon működik. Az őstett nem el nem követhető, csak a történelem előtti kollektív rémtett elhalasztható. Az ősbűn a kultúra energiaforrása, a további bűnök a kultúra építőanyagait szolgáltatják. Lehet, hogy a lélek egy rémtett megbánása, a szellem pedig egy további rémtett elhalasztása? Mindez azt jelenti-e, hogy az apa „megúszhatja”, amit az anya nem úszott meg? Nem jelenti, mert az ősrémtett áthelyeződik őstárgyáról (= anya) szekundér tárgyára (= család) majd terciális tárgyára (= kizsákmányolt osztályok). Ezzel a megállapítással nem tettünk mást, csak Žižeket segítségül hívva próbáltuk kibontani József Attila egybeolvasott költeményei és elméleti írásai implikációit, s eme tanulságok alapján értelmezni a Pasolini-féle *Edipo re* és a *Rocco és fivérei* találkáját.

3.

Az ősatya = jouissance. Az apa-a-fiúban = logosz. Az ősapa kiéli vágyát és korlátozza a fiút, az apa-a-fiúban az önvágy korlátozása, s ez a felettes én, a törvények és megállapodások tárhelye. A jouissance-apa és a zsarnok-apa az ősapa aspektusai. Az ellene való lázadás két-féle törvény introjekciójához vezethet. A törvény gátol is és túlkövetel is. A törvény az ösztön

számára túl sok, az én kreatív potenciálja és az együttélés pozitív lehetőségeinek kihasználása számára túl kevés. Nemcsak az ösztönt korlátozza, a kreációt és az egyéniséget is. A világ őre a destrukcióval szemben, de a társadalom börtönőre is a kreativitással szemben. Az apafia és anyafia kifejezések negatív függvénylenyeket jelölnek. Az atyjafiak hiperkonformisták, nem „hősök”, hanem csak tudatos emberek. Nagy emberek kis fiai, nagy generációk unalmas visszhangjai. Az atyjafiából elvész a Szűzanyával, a földdel, a természettel, az alkotó tudattal való kapcsolat (Erich Neumann: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Frankfurt am Main. 1984. 155.p.). A vonalas tudatosság sivár figurájának ellentéte az örök lázadó, aki csak lázadni akar az apa ellen, nem akar apa lenni, csak a rettenetes apát látja, az alkotót nem, csak a kényszertörvényt, a teremítő törvényt nem, csak a fáradtságot látja a munkában, nem az örömet, csak a fenyegetést a történelemben, nem a kalandot. A hiányzó apaidentifikáció megbénítja, soha sem jut hatalomra, s ettől várja az örök fiatságot (156.).

A lázongás nem sokat ér, csak a teljes, tökéletes lázadás elegendő. A pusztán értelmi, akarati lázadáson való túllépéshez szükséges az erős anyai örökség, azaz az anyára irányuló ősbűn összebénak begyógyíthatatlansága. A westernben a magányos hős eme ősbűnét gyakran ismétli, sőt felfokozza a feleség iránti ősbűne, pl. a *Ride Lonesome* című filmben, ahol a fiatalember seriffi kötelességteljesítésének áldozata az ifjú feleség, akinek szinte reinkarnációja a film hősnője, mert a férfi talán minden nőben eredeti áldozatának képét látja viszont. A *Ride Lonesome* halott ősfája, az akasztófa, ahova a bosszúálló bűnöző a fiatalasszonyt felakasztotta, Krisztus keresztségének girbe-gurba és mégis világosan visszautaló változata, melyet a film hőse végül felgyújt, de ez sem old meg semmit, csak a lángoló emlékezet, az égő emlék szimbóluma. Hiába találja meg a magányos lovas az elveszett asszony mását, elbúcsuzik, és – ahogy illeti – a semmibe lovagol, az utolsó kép pedig az égő horrorkereszt füstje, a füstbe ment jouissance fekete foltja a ragyogó égen.

Két lázadás szükséges: az anyát (a vágyat) és az apát (a törvényt) is le kell győzni. Az apa és az anya ellen is lázadni kell: az anya ellen nem lázadó perverz, az apa ellen nem lázadó szolgálék. Az, aki nem ellenfele az apának, nem válhat apává, örök fiú marad. Az apafia szolgál, az anyafia szexrabszolgá. A hős: trónkövetelő. A hőssors nem az anya elrablása, hanem a kulturális kódok elvitatója az apától, az őstől. A hős az anya (az örök körforgás) ellen is lázad, és az apa (a merev formák) ellen is. A természeti mocsáron is átlábaló és a társadalmi bálványokat is ledöntő hosszú utazás az élete. A hatalom több mint terror, és a mindenhatóság több mint a hatalom. A mindenhatóság nem hatalom, nem nyomásgyakorlás és korlátozás, hanem beleérző, megelőző, sugalló, átfogó kontaktus. Segítő: erőssel ellátó felszabadító. A mindenhatósági komplexus a mindenhatóság ellentéte, a hatalom dühöngése. A mindenhatóság az elérhetetlen legjobb (minden vágy végső célja), míg a mindenhatósági komplexus a legrosszabb: maga a Gonosz PrINCÍPIUMA.

4.

A reális a sokkírozó megfoghatatlanság kemény magva, mely a traumatikus találkozásban nyilvánul meg – „szíven ütőként” –, de a névtől, az értelmezés hatalmától megvonja magát. A másik rejtélyes üzenetei sokrétegűek, s az üzenet a mögötte rejtőző üzenet eltakarását, a nyomok eltakarítását szolgálja. Ilyen üzenet Pasolini számára vagy ilyen üzenetet küld számunkra Pasolini Silvana Mangano Mona Lisa arcával. A rejtély (Žižek:

Die gnadenlose Liebe. Frankfurt am Main. 2001. 182.p.) az anya vágya: mit akar tőlem? Miért nem vagyok neki elég? Mást akar? Vagy azt akarja, hogy én legyek más? Az anya eleve kétarcú nő, de ha így van, akkor az anya nemcsak a második, hanem az anya mint második egy másik anyával váltakozik, aki legalábbis elő-harmadikként minősítendő. Az anya a tükör előtt: két anya. Egyáltalán akar-e valamit tőlünk (az elsőtől és a harmadiktól)? Vagy magába szerelmes? A lányban már jelen van az Örök Anya (mint *Az alkonyat harciosa* kislányaiban), de az anyában is megvan az Örök Lány, ami néha kellemetlenül kiéleződik, pl. az *Elfújta a szél*-ben. Az apa, a név, a szimbolikus rend fellépése ennyiben, az anya eredendő ambivalenciájára való tekintettel, nem az ősharmónia felborítója, hanem épp ellenkezőleg, magyarázatot ad az anya vágya rejtélyére és ezzel új rendbe vezeti át a felborult ősharmónia maradványait. Az anya „hasadását” az apa megjelenése konszolidálja. A harmadik tehát nemcsak probléma, hanem megoldás is.

A klasszikus western a kamaszkor drámáját reprezentálja, melyben a másik nem háttérbe szorul, s a kis hímegek agresszív rivalizálása a fejlődés útja. A koedukáció ezt a nemtelen-agresszív viszonyt sajnos a lányokra is átviszi, károsítva a nemi idealizációt, s a nemiséget a nyers, természeti kiélés felé terelve. A westernnek végén a kimagasló hím kapja meg a nőt, miután bizonyította, hogy a legjobb, de már nemcsak fizikai értelemben a legjobb, mert azt is bizonyítania kell a cselekmény során, hogy megértette a nő erkölcsi és esztétikai fölényét. A westernnek öreg hímjei terrorjának humanizáló értéke is van, mert a fiatal hímegek játékból és élvezettel ölnek, s az öreg hím fiatalok fölötti hatalma fékezi meg az öncélú gyilkolást, melynek a nők (*Ride Lonesome*) és a gyermekek (*The Tall T*, *Volt egyszer egy Vadnyugat*) is áldozatai. Az öreg hím aláveti a fiatalok értelmetlen mészároskodását a háború logikájának vagy kipusztítja őket. A westernkorszak leváltása a slasher-korszak által ennek a hatalomnak a hanyatlását jelzi.

Az apa nemcsak névadó; kései fellépése többrétegű mivoltának következményeivel jár. Az apa-a-fiúban, mint láttuk, a logosz, de alatta ott rejtőzik egy ősbibb apa-a-fiúban, mint épp a logosz által megfékezett rém, az az indulat, mellyel Edipo rárohan áldozatára. Az ősapa-a-fiúban valahol ott kell, hogy legyen féktelen ősapaként, hogy a logosz megfékezze, s ebben az esetben még mindig ősapa-a-fiúban, de új formában, mint tetterő, etikus erőszak, az erőszaknak megváltozott funkcióban való feltámadása a logosszal való házasságból. A *Bádogsillag* című Anthony Mann filmben a tetterő vagy etikus erőszak a sivatagból, a múltból tér vissza, ami egyben a tragikus egzisztencia visszatérése a korrupt városba, melynek bankár a polgármestere, kéjgyilkos a seriffjelöltje és bérgyilkosok a törvény mindig kéznél levő hamis tanúi, az indiánok pedig szabadon gyilkolható törvényen kívüliek. Ezért kell a fejjavassá lett egykori seriffnek (Henry Fonda) kvázi-apaként belovagolni hozzánk a tér és idő mélyéből, hogy a jószándékú fiatalemberből (Anthony Perkins), aki nélküle pusztán hullajelölt, férfit és a törvényességet helyreállító seriffet csináljon. A *Bádogsillag* hőse, akárcsak a *Ride Lonesome* lovasa, szeretetei életével fizetett hőstetteiért. A magányos lovasokat üldözi az ősbűn, ártatlan gyilkosokból (akik nem tudták megővni szeretteiket) lesznek gyilkos ártatlanokká (az etikus erőszak sötét hőseivé). Az apa-a-fiúban fogalma a fiú-az-apában fogalmának kidolgozását igényli. A fiú-az-apában fogalma azt a kérdést veti fel, hogy milyen apák lesznek azokból a fiakból, akik az elkövetett vagy el nem követett östett feldolgozásának, a reá adott lelki reakciók folyamatának előrehaladott stádiumában válnak apává. A törvény és kultúra keretében felnőtt fiú lelke tartalmazza a jouissance-apa és a zsarnok-apa élmény- és impulzusrétegeit, de nemcsak ezeket,

hanem az őstraumát feldolgozó reagálások tradícióját is. A preödipális ősdráma elvileg mindenkit képesít minden öröme és szenvedésre, s az életre mint áldozathozatalra, sőt, az áldozathozatal élvezetére is, amely, ha nem is működő és feloldó lelki jóvátételi élmény, de lehet a világ jóvá (jobbá) tételének tapasztalata. Az *alkonyat harcosa* lecsúszott szamurája észreveszi, hogy kivirágzott az azalea, de nem vágyik karrierre, nem hisz a régi szamurájok vérszomja és életmegvetése értelmében. Egykori felesége, aki a férj karrierjére vágyott, megtört és behalt a nélkülözésekbe. A férj és kislányai ugyanezeket a nélkülözéseket, melyek a feleség számára csapást jelentettek, a szerény élet örömeiként is képesek átélni. A szamurájként bukott férj végül többet nyújt lányainak, mint az anyaként bukott feleség. A szamuráj anyja is kudarcot vallott, szenilis személy, aki csak a rítusoknak él, egy kiüresedett, automatizálódott szimbolikus funkciót sajátít ki, így a férj és kislányai kényszerülnek felvállalni minden gyakorlati, köznapi teendőt. A szamuráj anyja is egy kudarc, de kislányai ily módon nemcsak lányai, hanem anyjai is az apának. A perifériára szorult család olyan szép életet él a nyomorban, amely társadalomalatti világfelettség különleges nőt vonz a különleges férfihez, aki a férj korai halála után majd éppúgy átvállalja az apai funkciókat és felneveli a lányokat, ahogy az első feleség halála után a férj felvállalta az anyai funkciókat.

Az apa az a személy is lehet, aki „otthon marad”, amikor az anya cserben hagy, de később jövőként nem lesz tökéletes megoldás, csak pótlék, ma már táplál is cumisüveggel, de a cumisüveg nem apa és nem anya, viszont az apa az anyához képest a legügyesebb anyapótlékként is csak „átmeneti tárgy”: az igazi anyáról nem mondhat le a fejlődés, de az igazi anya nem feltétlenül a test szerinti anya, nem az *Az alkonyat harcosa*-ban sem. Igaz, hogy az apa nemcsak probléma, hanem megoldás is, de minden megoldás új problémákat hoz, ezért kell fellépnie *Az alkonyat harcosa*-ban az új anyának, aki éppúgy mintegy testvére is lányainak, ahogy mindhárman mintegy anyjai is az apának (ennek aláhúzására kell az elhülyült test szerinti anya komikus figurája).

Az apa *Az alkonyat harcosa*-ban is a törvény képviselője, de olyan törvényé, amely választ az adott társadalom törvényétől, és arra készíti az elmét, hogy megkülönböztesse a véletlen és örök, önkényes és szükségszerű, profán és szent törvényeket, vagy ha így jobban tetszik: különbséget merjen tenni régi és új, tényszerű és lehetséges, átlagos és egyéni között. Mindez arra figyelmeztet, hogy az „apa neve” és a logosz is szakadatlan mozgásban van: ha az apa neve „az alkonyat harcosa”, akkor nem a felettes én merev, hanem az énídeál dialektikus törvényét képviseli. *Az alkonyat harcosa* hőse kerüli a harcot, de ha rákényszerül, perfekter tekintélyes és hencegő ellenfeleinél. A vérszomj és az imponálási vágy hiánya még finomítja ügyességét, itt ez teszi a harcot művészetté. Azt, aki már győzött a harc előtt, mert perfekten elsajátította a szükséges tudományt és művészetet, már nem érdekli a harc, és főleg nem az ölés, új célokat tűz maga elé. Ennyiben jelenik meg *Az alkonyat harcosa*-ban a kultúra mint halasztás. De hősünket mindenek előtt nem érdekli önmaga, a film elején ebből hivatali botrány is lesz, annyira elhanyagolja külsejét, nem tulajdonít jelentőséget szükségleteinek és előmenetelének, csak szerettei foglalkoztatják, hozzájuk siet haza, velük tölti az időt, de ez az eredendő lemondás a harcos nagyvilágról és a megtérés a hulló cseresznyevirágok közé nem annak tanúsága-e, hogy az övéi és a természet iránti érzékenységgel párosuló önmaga iránti közöny mégis csak az élet mint vezeklés módja? A hivatalnokmunkát végző kisember: szamuráj békében, akire bármikor gyilkos feladatot bízhatnak – ami meg is történik – s parancsra kell ölnie annak, aki önként már nem tenné. A kultúremler maga az „alkonyat harco-

sa” – nincs mód meg nem történné tenni azt a harcos múltat, ami a természet, a történelem és az egyéni életben maradás alapja. A jelenlét maga bűnjel.

Több halasztási jelenséggel találkoztunk. A szexualitás elméletében a szextett (kéjtett) elhalasztásából jöttek létre a differenciáltabb, kifinomultabb, átszellemültebb örömek. A női „Totem és tabu”-ban az ősrémtett végbemeneteléből született a lélek, ez nem volt halasztható, míg a férfi „Totem és tabu”-ban és a reá épülő ödipális érában felfedezik a rémtett elhalasztási lehetőségét és ezzel a kultúra kiépítésének lehetőségeit. Az erotikus-libidinális és a destruktív-konkurenciális világ is tele van közvetítésekkel, így végül egyetlen közvetlenség maradt, az ősrémtett, a felismerhetetlen, jámbor, ártatlan, naiv rémtett, a szerencsétlen szeretet eksztázisa, a tragikus egzisztencia alapköve, a szeretet ősfarmája, amely nem más, mint az iszonyat mint világiszonyat egy pontba sűrítése (= objet petit a), a minden dolgok szétesésének ellenálló alapaktus, a szétesés áthárítása, melyre nem adható más válasz, mint a szétesés átvállalása, *Az alkonyat harcosa* műve.

5.

A rettenetes apa elleni lázadásból lesz a kultúra. A jóapa, az apa neve, a logosz, az apa-fiúban elleni lázadásból lesz a civilizáció. A *Der Mann Moses* című Freud-művet Žižek a következő módon értelmezi: a Totem és tabuban meggyilkolják az obszcén jouissance-apát, minek eredménye a szimbolikus rend hordozójának születése. A *Der Mann Moses*ben ezzel szemben a logosz bevezetőjét gyilkolják meg, aminek eredménye egy bosszúálló és büntető hatalom születése. Ezúttal az elárult és meggyilkolt apa nem az obszcén élvezet szubjektuma, hanem az univerzum racionális struktúráját szavatoló ésszerű tekintély. A Totem és tabuban az ősi zsarnok énídeállá változik, a *Der Mann Moses*ben az énídeál változik szigorú felettesénné. Az első fordulat eredménye a filozófusok Istene: a logosz, a második fordulat eredménye a szeretet és gyűlölet kiismerhetetlen Istene (Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main. 2001. 436.p.). Először: megölik a rémet és feltámad a király. Másodszor: megölik a királyt és feltámad a rémkirály. Az utóbbi betiltja a karnevalisztikus népkultúrát, rossz szemmel nézi az egyéniséget és az örömet, berlini falat akar emelni természet és kultúra közé. Mindez a felettes én sötét aspektusa. De – mint a városba belovagoló magányos lovas kapcsán láttuk – a felettes én sem egyértelmű. Lehetséges, hogy valóban értelmezzük őt úgy, mint az isteni önkényt a logosz-isten rendjével szemben. De úgy is megjelenik Žižeknél, mint az egzisztencia Istene. A logosz-isten képviseli az esszenciát, a szigorú, kemény, kegyetlen Isten pedig nem a Totem és tabuban megölt ősonként feltámadása (mely egyben azonos az ősrörömmel), hanem az etikai erőszaké. Az egzisztencia „a sötét kiismerhetetlenség”, a beszélő és parancsoló szubjektum, aki nem indokolja meg parancsait, „a tiszta akarat Istene”, a „kiszámíthatatlan szakadék” Istene (uo. 437.). Az etikus erőszak fogalmát azért vezettük be, hogy a felettes én, a bosszúálló és büntető Isten kétarcúságát biztosítsuk: alapján az etikus erőszak képviselője, csak elfajult formájában válik a racionálisan indokolt önkény, a formális jog és mindenek előtt a technikai erőszak Istenevé, a modernitás lényegének kifejezőjévé. Az ősrém megöléséből született a logosz, a jószándék és ismeret, a Jóisten. A logosz mint Jóisten meggyilkolásából ismét új erő születik, Rettenetes Isten: az énídeál felettesénné válik, de a felettes-én-reprezentáns az etikai erőszak felfedezésével őrzi a kultúrát, vagy – ha ezt nem teszi, ha visszaél hatalmával – mindenható felszabadítóból mindenható

elnyomóvá válva ad szabad utat a civilizációnak. Az anya a Nagy-Nem-Másik-Dolog, az apa a Nagy-Másik-Dolog. Ödipusz mint zsarnokölő tette a terrort leváltó terror, mely felismeri tettében azt, akinek tettei felháborították, ezért az apa megölése introjektálja az elkövetett tett tilalmát és felállítja a szimbolikus rendet. Az anyai áldozatból lett a lélek, az apai áldozat első formájából a Törvény, mint szubsztanciális törvény, a munka felszabadítása, a kultúra eljövetele. Az élvező atya leváltását követi a megértő és felelősségvállaló atya, a megértő atya leváltását a tiltó atya. A tilalom Istene szétveri a régi, szexualizált bölcsességet és megnyitja az utat a sterilizált absztrakt tudáshoz (uo. 439.), a modern tudományhoz valamint a szociális bürokráciához, a társadalom „gépesítéséhez” és végül a biopolitikához. A bürokraták és janicsárok világában landolunk: az egész világ zárt formává válik, melynek tartalma az otthontalan, örök vándorlás, bábként, a globális játszmák sakktábláján. Nem tér vissza az öröm, örömtelen kéjtelenség tölti ki helyét, a kéj is kötelességgé válik, kéjverseny indul. Már nemcsak a lázadás és gondolkodás tiltott, az agymosásban, önfeladásban, divatos bolondériákban való részt-nem-vételt is kiközösítéssel torolják meg. A kegytelenség minden fékje a kegyetlenség új formájává válik. Az apai áldozat második, „modernebb” formájában a Törvényből lesz formális törvény, a lopás, csalás, hazugság legális formáinak kidolgozása és győzelemre vitele. De az új feltámadás alternatív lehetőséget is magában rejt, az etikai erőszak születését, a forradalmat, mely szembefordul a második apagyilkosság következményeivel, az elszabadult civilizáció rombolásaival, az örök háborúvá és otthontalansággá lett mindennapi élettel és az űzött szamurájja tett személyiség dühöngésével, aminek dekadens bomlásformája a kéj és fogyasztás dühöngése. Talán ebben az esetben beszélhetnénk harmadik apagyilkosságról, mint a civilizatórikus zsarnokság eltávolításáról. A világtörténelem megélte a Totem és tabuban és a Der Mann Mosesben elbeszélteket, de egy harmadik könyvet még nekünk, életünkkel kell megírunk.

6.

Miért azonosították a fenségessel vagy a szenttel a szublimáció kínjait? Miért van szüksége az etikának az erőszakra? A libidó és a destrudó egymást szublimálják. A libidó szublimálja a destrudót, amennyiben az ölést mint eredeti végcélt öleléssé „fékezi”. De a destrudó is szublimálja a libidót, amennyiben az érzéki örömek korlátozása és az erők munkára fogása racionális agresszióvá átalakítandó destrudót feltételez. Ha a destrudó elhagyja a szublimációt, akkor a szublimáció is elveszti erejét, magára hagyja a libidót, mely részösztönökre bomlik (tehát mondhatni, hogy a libidót a szublim erőforrássá átfunkcionalizált destrudó tartja össze). Ha az ember úgy érzi, a libidó elhagyja a szublimációt, a munka robottá, a termék férfé válik, az élet kínzó repetícióvá, a hatalom vagy az általa kitenyészített felettes én parancsára végzett rabmunkává. A szublimáció antilibidinális, ha parancsolatok vezérlik és olyan feladatokat ad, melyekkel az egyén nem tud azonosulni; a libidinális szublimáció ezzel szemben új, magasabb libidóformákat hoz létre.

Az ösörömrre, kínzásörömrre, szerzésörömrre épült örömcserék végeredményét keressük, a kiáradás, adás, adomány, áldozat stb. örömet, a szolidaritás örömet. Azt, aminek hiányában a társadalom és a személyiség rideggé és aljassá válik. A libidó az elemzés mélysége mértékében tárja fel rétegeltségét, strukturális-genetikus bonyolultságát: Libidó 1. = a felfalás, a halálösztön, a vitalitás ősnihilizmusának öröme; libidó 2. = a felfalás, a destrukció, a tértérítés

öröme; libidó 3. = a halálösztöntől és destrudótól emancipált libidó, a nárcizmus és a parciális ösztönök örömei; libidó 4. = a kopuláció kéje; libidó 5. = a szerelemkoncepciók által szublimált libidó; libidó 6. = agapé (ajándék, a személyiségek emanációja és találkozása a közös létigenlés örömeiben); libidó 7. = caritas (áldozatos szolidaritás). Hasonlóan hierarchizáltak a destrudó szublimációi, a háborútól a munkáig, amelyek mind úgy feltételezik a destrudó agresszióvá fékezését, ahogy a libidó fékezése az agapé és caritas felé vezet. Mindig minden ösztön jelen van, csak az a kérdés, melyik veszi át a vezető szerepet, veti alá és foglalkoztatja a többi, s ezt milyen sorrendben teszi. A személyiséget egy hierarchizáció humanizálja és egy fordított hierarchizáció dehumanizálja.

Ez a hierarchizáció részben a kultúra munkája, melyben az ember él, de a kultúra munkáját az egyénnek magának kell befejeznie. A kultúra lehetőséget ad, de az egyéni döntés dolga a valóság. Babits Psychonalysis christianájára hivatkozva azt mondhatnánk, a szobor külseje a kultúra munkája, hátoldaláért a személyiség felelős, aki így belülről állandó jelleggel védi magát, vagy pedig hazugság marad: a személyiség ágálása mint hazugságesemény. Az elfojtás a létező vágyat tiltja, az elvetés nemlétezővé nyilvánítja a vágyat. Az ösdöntés az elvetés. Az elvetés eredménye a szubjektum, mint az elfojtás alanya. Az elvetés a szubjektum megalapítása, alapító gesztusa, melytől identitása konzisztenciája függ, míg az elfojtás a szubjektum cselekvése, aki spontánul felbukkanó pszichikus tartalmai egy részét az önformálás, önmeghatározás aktusaiban elutasítja (Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main. 2001. 370.p.). Az elfojtás és elvetés képességei védik ki minden öröm kinná válását, az eredendő zavarosságba való regressziót, amit a posztmodern massa olyan módon társadalmasít, ami – épp a masszatermészet győzelme által – a társadalom önfelszámolásához, társadalmi és természeti katasztrófák felpörgő kölcsönhatásához vezet.

A szublimáció és az elvetés ellen forduló kultúra önmaga ellen fordul. Csupa lehetetlen örömet ígér, aminek eredményei olyan kéjek, amelyek kinná és szégyenné válnak, nem érik el céljukat (pl. *A zongoratanárnő*). Egyetlen példa, a végső példa megvilágítja a dekadens kultúra sajátosságát, amely épp azáltal zárja el a lehetetlenségek lehetőségévé változtatását, hogy olyan lehetetlenségeket nyilvánít lehetőségekké, amelyek mint lehetőségek épp a megvalósítás által számolják fel önmagukat. Az incesztus lehetetlen, mert létből létezővé, a Létből egy Dologgá, azaz nem-anyává, véletlen tárgyá teszi az anyát. Az incesztus több mint anyagyilkosság, nem az anyának, hanem magának az anyaságnak a felszámolása. Az anya olyan vágytárgy, amelyet megszüntet a vágyteljesülés. Hasonló a helyzet az apaság esetében is. Az őstárgy programozza a vágyat, mely ezért egyrészt útra küldő, másrészt teljesülni nem akaró erő, pontosabban olyan erő, amelynek a teljesülés soha sem elég. Ez az oka, hogy szorongás lesz úrrá a lelkeken, „mihelyt az álomszerű szerelmi vágy reális sanszot kap.” (Drewermann: *Tiefenpsychologie und Exegese*. Olten und Freiburg. 1985. 2. köt. 235.p.).

Kieslowski *Dekalog 4*-ében az apa és leánya egyaránt sejtik az anya titkát, hogy a lány mástól van, s az apa nem vér szerinti szülő. Vágnak egymásra, s ha kibontanák az anya levelét, nem tudnának ellenállni a szexuális kísértésnek. A lány felajánlkozik, az apa elutasítja, akiben a férfi szerelme ugyanúgy vágyik a lányban rejlő idegenre, mint az apa szeretete az idegenben rejlő kislányra. Végül elégetik az anya levelét. A levélnek nem szabad eljutnia a címzettet? Vagy már eljutott, mielőtt kibontották, vagy akár elküldték volna, mert többet jelent, mint amit közöl? Elégetik a levelet, mert szeretője az embernek számíthatan lehet, de apja csak egy. Végül nincs bátorságuk a felcserélhetetlent felcserélhetőre

cserélni. A „tiszteld apádat” parancsolat értelme ezáltal Kieslowski filmjében nem az embert korlátozó külső előírás vagy tiltás, hanem az elfogadás és otthonosság, bizalom és meghittség minden egyébbel pótolhatatlan formája. Olyan elfojtás a film poénja, amely sokkal többet ad, mint amit elvesz. A film felfogható erotika és szeretet, testi szenvedély és lelki szenvedély harcaként, melyek mindkét lélekben küzdenek, s ha nem tudja legyőzni a szeretet szenvedélye a pusztas szenvedélyt, a szolgálat a birtoklás vágyát, ez mindkettőjük bukását jelentené, s duplán fosztaná ki önmagát és egymást a két ember. Ennek a kifosztottságnak önsajnálattal és gyűlölettel teli világát mutatja be *A születésnap* című Vinterberg film. Kieslowski melodramájában a kétértelmű helyzet következtében a szerelmi hőstett a szeretet büntette és a szeretet hőstette szerelmi büntett. Választani kell a szülői és szeretői viszony között, s egymás megajándékozása az egyikkel egyben egymás kifosztása, a másik érték megvonása. Kevésbé kiélezett formában mindez a *Dekalog* 3-ban is megvan, melyben a főszereplő az apaszerepből kerül át a szeretőibe és vissza. Erőszakos régi szeretője elrabolja őt egy karácsony estén a családtól, s a szerelem és vágy éjszakai kínjaiból kell megtérni a gyengéd szeretet reggelébe. Kieslowski érzékelteti a szeretet tehetetlenségét, amikor eljön a vágy marcona tárgya. Egyre nehezebb apának lenni, a kultúra által kínált apaszerepeket megtámadják a civilizáció materiális édekei.

Kertész *Daughters Courageous* című filmjének hőse – Claude Rains személyében – az eltávozott apa. A globális tömegtársadalom lebontja a vallási és nemzeti közösségeket, felbomlasztja a családot. Alapkérdéssé válik, van-e helye még az apa bármilyen visszatérésének a jouissance-apa, a logosz-apa és a felettes-én-apa trónfosztása után? Az apaság eliminációjának eredményét nevezzük apátlan társadalomnak. A *Dauhters Courageous* végén a távolból jövő és távolba menő apa átadja helyét a liberális családpénzelőnek mint pótapának. Kertész filmje két modellt vetít egymásra: a „tékozló fiú megtérése” válik a bolyongásából hazatérő Odüsszeusz ősbibliai történetének átértelmező felülírójává.

A húsz éve eltűnt apa egy este váratlanul betoppan az anya és négy lánya tüsténtkedő kertvárosi idilljébe. A családfő mint váratlan vendég bukkan fel az anya új házasságának előestéjén. „Itt állok, szürke hajjal, és több ráncsal, mint amit a korom indokolna, és te fiatal vagy, mint mindig, rajtad nem foga az idő.” – udvarol az ősi Odüsszeusz, a modernizált Pénélopénak, akinek, szemben a klasszikus Pénélopéval, csak egy kérése van, de míg a régi nő sok kérést mondott nemet, az új igent mondott az egynek. Az anya és lányai szabadulni szeretnének a jövevénytől, felszegett fejjel és felvágott nyelvvel, sértődött ellenállással fogadják. Apaellenes nőszövetség szerveződik a messziről jött ember kiszekelésére, aki megcsalta – a nagyvilággal csalta meg – feleségét és négy leányát.

Az apa a család szégyene, a legkisebb lány (Priscilla Lane) szerelme, Gabriel (John Garfield) a város szégyene. Az ábrándos legkisebb lány az apa hasonmásába szeret bele: csak a kallódó Gabrielt lelkesítik a világjáró meséi, a többiek a klubban táncolnak. A hazatérő lázadó és az indulni készülő lázadó magukra ismernek egymásban, köztük indul meg az érdemi kommunikáció.

Az apa nem is tekintélyszemély és nem is pénzszerző gép, hanem barát, az élettapasztalat és az edzett érzékenység bajnoka. Harcol és sorban mindenkit megnyer, a titkos vágyak, elhallgatott érzések, megsebzett nosztalgiák és nem eléggé harcos, elbátortalanodott, a világ által vissza nem igazolt remények cinkosaként. Mindenkit minden nap újra el kell varázsolni – ez az együttélés termékenységi mágiája, melyet csak az ismer, aki látszólag cserben

hagyott. Az idegen hozza a meghittséget, az áruló a reményt. Sosemvolt nagyvilágról mond meséket, dicső történeteket. „Talán kicsit túloztam, de idővel az ember megérti, hogy nincs unalmasabb, mint az igazság.” Az első poén: Calude Rains sorban mindenkit meghódít. A második poén: ezután önként megy el, áll odébb, teret engedve a fenntartható, normális életnek, amelyben nincs helye kalandnak és varázsnak.

„Ha ön marad, az én esélyeim rosszak.” – vallja meg a bankár, az új férjjelölt. De az utóbbi az, aki gondoskodhat a lányok jövőjéről. Boldoggá teszi a lányokat, ígéri: „Meg tudom tenni, ha maga elmegy.” Két alternatív apa két alternatív élettípust képvisel: az egyik lényege a szennáció és a szeretet boldogsága, a másiké a biztonság és a siker boldogsága. Ez egyúttal az apaság kettős kudarcát is jelenti: az egyik apa nem tud lelket és életkedvet adni, a másik nem tud gondoskodni a lányok jövőjéről. Azt is mondhatjuk a külső jövő és a belső jövő konfliktusáról van szó, a lét kényelméről vagy a lélek beteljesüléséről kell dönten.

Gide-nél megfáradt kalandor megtér, az ifjú pedig elindul. Kertész filmjében a megfáradt hazatérő szegődik a nekiinduló vezetőjéül, az apa és Gabriel együtt távoznak. A melodramatikus komédiában a nagy élet az álélet kiküszöbölt zavara. Egy vonatsíp még vissza kiált, mire egy pillanatra megdermed az esküvői készülődés. Pagnol *Kikötő-trilógiájában* hajókürrtel hív a nagyvilág, itt vonatsípbal búcsúzik. Sam, a bankár, a pótférj és álapa, az apátlan társadalom apamaszkja óvatosan leereszkedik az eltűnt igazi apa karosszékebe, és megkönnyebbülten felsóhaj. A kapitalizmust a felettes én teremti, de a győztes kapitalizmusban nincs többé helye a felettes éennek, a pénz az egyetlen felettes hatalom, az elszemélytelenedett kollektív felettes én, melynek zavartalan tevékenysége a tökéletes alkalmazkodót részesíti előnyben. Az eltávozó ezért képviselheti a Büntudatos Lelket, a Logosz Apát, az Erős Apát (a Törvényhozót) is, – de mindez eltávozik, marad a pénzkereső gép, a személyiség mint lelki légszák és érdekszámítások függvénye, tátongó pénztárca, és még ez is túl szép a jövőhöz képest, amikor a személyiség már csak játékautomata lesz, s életcélja és egyetlen öröme képzelt dinoszauruszok kilövése.

Douglas Sirk *There's Always Tomorrow* című filmjének tárgya az apafigura kallódása az apátlan társadalomban. Ábrahám a hitnek áldozza fel a gyermeket, Kreon a logosznak, a fogamzástgátló nemzedékek a kéj korlátlan csereforgalmának. Az örök kéjforgalom azonban az életkezdet és önépítés, valamint az alkotó világviszony elutasítása. Valójában tehát az örök gyermek áldozza fel a gyermeket, de már nem a szent áldozat formájában, hanem a medikalizált ember banális módján. Ábrahám megerősíti az eget, a magasságokat, Kreon megerősíti az államot, a földet, a medikalizált gyermekáldozat következménye ezzel szemben a totális infantilizáció, az infantilizmus totalitarizmusa. A *There's Always Tomorrow* című Sirk melodráma új típusú háromszögviszonyának tényezői az apa, az anya és a gyermekek hada. A gyermekigény előjoga dominál, a gyermekek eltulajdonítják az anyát, az apa szavába vágnak, nem tud beszélni feleségével, a felnőtt kommunikációnak nincs helye a kultúrában. Az apa a kiver t hím, az anya pedig űzött vad. A gyermekek az ödipális rivalitás feltétlen nyertesei, az anya nem partner, csak cseléd, konc, táplálék, szolgálja a gyermekeknek és nem nevelője, s az anyai szolgaság hisztérikus igyekezete, a gondoskodás túllihegése az apa és a gyermekek közé ékelődik, az apa nevelői funkcióját is kioltja. A gyermekuralom és világinfantilizáció jelzése, hogy hősünknek játékgára van, tehát ő is csak a világinfantilizáció függvénye, belőle tud megélni. Mivel elmarad az ödipális dráma, s a gyermekek a kulturálisan kijelölt abszolút győztesek, a válság, a gyász és a reparációs igény forrásai is kiapadnak.

Ha a szülő háborúja eleve elveszett, akkor a szülőkép is elveszett, az apa olyan játékrobot maga is, mint amelynek kifejlesztésén játékgyárában dolgozik.

A férj (Fred MacMurray) színházjegyet vásárol, feleségét akarja ünnepelni, közös estére készül, de senki sem figyel rá, nem hallgatják meg, végül mindenki elviharzik, a házvezetőnőnek sem kell a színházjegy, melyet végül neki ajánl fel. A magára hagyott ember vacsoramelegítéssel bajlódik, amikor megszólal a csengő, Barbara Stanwyck áll az ajtóban, nő a múltból, az ifjúság követe. Hiányzik az erős apakép, mint a gyermeki lelki kannibalizmussal szembeni ellenerő. Budd Boetticher *Comanche Station* című filmjében két kvázi-apa között jelenik meg két fiatalember. Az a fiatalember, aki az elvtelen kvázi-apat választja, elpusztul, az, aki a másik kvázi-apat részesíti előnyben, a Szeretet Emléke által üzőtt Logosz-apat, ki a Felettes Én erejével is rendelkezik, az őt választó kvázi-fiú elindul a felnőtté válás útján. A *Comanche Station* a három erőt egyesítő Nagy Apát azonosítja a tragikus egzisztenciával: a comanche indiánok tíz éve elrabolták feleségét, ezért tíz éve járja az országot, hogy elrabolt fehér asszonyokat cseréljen az indiánok szükségelte javakra: már nincs remény, de nem adja fel a reményt. A jó kvázi-apa legyőzi a rossz kvázi-apat: aki lehetetlenre vállalkozik, annak számára megszűnt a lehetetlen. Így néz ki az erős apakép: a Nagy Apa képe. Ez hiányzik az apafunkció leépüléséről szóló melodráma társadalmában. A gyermekek lehengerlő fellépése az anyát átmeneti tárggyá nyilvánítja, s mivel az anyát eltárgyasítja és elnyeli a gyermekuniverzum, az apa szabad erotikus érték-ké válik. Megfordul a freudi scenárió: az apa győzelme és a gyermekek lázadása helyett a gyermekek győzelmét és az apa lázadását látjuk. Freudnál minden magasabb síkra lép a szublimáció törvénye által, itt minden lecsúszik a deszublimáció elszabadulásával. Az apa visszafiatalodik öreg kamasszá: Sirk filmje csak az első lépés, az *Amerikai szépség* már a végeredmény képe. Sirknél még megfordítható a folyamat.

Van tehát a férjnek két színházjegye, de nem akad partnere. A szabad vegyérték a legyőzött igény kifejezése, amikor belép Norma (Barbara Stanwyck), a dolgozó nő, a magányos nő, a húsz éve nem látott attraktív szexobjektum, aki ezért ma is mindazt jelenti, amit húsz éve jelentett. Két ösztönterror ostromolja a családot, a gyermekterror és az erotika. A húsz év előtti flörtöt felidéző sláger szólal meg: Blue Moon...

A freudi scenárióban a gyermekek megölik az apát és a bűntudat feltámasztja bennük, mert van mit feltámasztani, mert előbb az apa győzött, így erős apaképet hagyott maga után. Most a gyermekek győznek és az apa egy új nővel létesít új kapcsolatot, aki egyben régi-új, a gyermekek és az anya előtti korszak nője. Így az apa, megtérve az anya-előtti nőhöz, mintegy meg nem születetté teszi a gyermekeket. Norma azt mondja, úgy érzi, ezen az estén sikerült megállítani az időt. Valójában több történt: az idő megfordítása, elindulása a kezdet felé, az elvárásolt eksztázis ideje, mint visszaáramlás a kezdet tökéletességéhez. Az idő megállítása csak banális kéj, az idő visszaforgatása a kéjt valamiféle evilági megváltással lelkesíti át. A látszólag konvencionális találka eksztatikus utazássá, időutazássá változik.

Az apa ártatlan flörtjével szemben, a lebukás után, gyermekei képviselik a morális mezbe öltözött önző terrort. A gyermekhad olyan kollektív felettes ént állít színpadra, melynek követelései a birtokló önzés könyörtelenségének kifejezései. A legnagyobb gyermek, a fontoskodó nagyfiú úgy készül leszámolni a csábítónővel, ahogy régen a zord szülők tették előkelő gyermekük nem elég előkelő, nem rangbeli szerelmi jelöltjével. Most a fiú a zord atya és az atya a szerelmes fiú, akitől érzése feláldozását követeli a dolgok rendje. A régi szerelmi me-

lodrámákban ábrázolt érzelmi terror teljes megfordítása! A férjnek nincs helye a családban, a család ugyanakkor elvitatja önállósága jogát. A viszonyok elmérgeződnek, s odáig fajulnak, hogy immár az eddig gyanútlan és ártatlan módon jószándékú Norma elvehetné a családtól hősiüket. „Norma szeretlek!” Az okos dolgozó nő e pillanatban egyszerre hajtja végre a szerelmi hőstettet és a szeretet hőstettét, épp azért, mert szeret, mond le a szerelemről és tér meg a magányba. „Norma szeretlek!” – „Nem, csak az ifjúságot keresed, amit nem lehet újra megtalálni.” Végül az izgága kamasz Winnie is elismeri: „Norma csodás asszony.”

Norma elrepül. Gépzaj hallik a kertben. A Blue Moon visszhangja szólal meg a gépen is. A férfi belenyugodott a lemondásba, elfogadta Norma érveit, mégis pánikban néz fel az égre, ahonnan a gépzaj is jön, de a Blue Moon visszhangja is, az elszálló élet, idő és ifjúság gonosz és szép jelei. Az utolsó jelenetben a férfi a tér, az idő, a ház, a gyár foglya, a nő pedig, mert okosan szeretett, maga az idő, a lét.

Az ötvenes évek melodrámaiban, és az 1957 utáni westernműfaji átalakulásokban, majd az amerikai western hatvanas évekbeli hanyatlásában bontakozik ki az apátlan társadalom képe. Az apátlan társadalom egyben anyátlan társadalom, mert apaszerep és anyaszerep reflexív meghatározottságának bomlása a hetérikus nő új típusait teszi sikermodellekké, akiket később a sikertelen nők csapongás-, szenvedés- és dühöngéstörténeteinek divatja vált le.

A Totem és tabuban a fiakban feltámad a törvény, s ezzel megalapítják a logosz társadalmát. A Der Mann Mosesben leírt apagyilkosságból merev törvény születik, mely porlasztja a lelket és társadalmat, s nem az apadiktatúra ellen lázadó fiúdemokrácia, hanem az apademokrácia (logoszuralom) ellen lázadó kéjdiktatúrához vezet. Ezt a világot látjuk, amint könnyelműen, nagy önbizalommal és a tettesek által egymást hergelve kioltja a lelket Lars von Trees *Idióták* című filmjében. A nyelvi kifejezés szimmetriája kedvéért mondtuk korábban, hogy a felettes ént leváltja az alattas én. Ezt az teszi lehetővé, hogy a felettes ént már korábban leváltotta a pénz. A mindent áruvá tevő pénzhatalom a korlátlan élvezést parancsá tevő alattas én útját egyengeti. Žižek a felettes éniig vezeti le a folyamatot, mely nála negatív kategória. Anyagunk vizsgálata során nemcsak az alattas én fogalmának bevezetése vált szükségessé, az alattas én születése is egy újabb osztódási folyamat kezdete, az alattas én mindenek előtt megkettőződik, amennyiben egyrészt a magasabb ideáloktól „emancipált”, minden elvetés és elfojtás ellen lázadó és ezért kulturálisan, lelkileg és erkölcsileg alakatlan tömegember kifejezése, az önelvesztés belső ürességének kéjjé álcázott kínjaitól űzött kísértet, a zajló horrorvirágkor témája, másrészt az ezek közül kiemelkedő fogyasztásvezér médiasztár illetve demagóg politikus. Egyrészt a hiteltelen és ezért minduntalan újjal pótolandó Nagy Kéj Reprezentánsa, másrészt a hiteltelen és ezért szintén minduntalan újjal pótolandó Nagy Frázis Reprezentánsa. A Nagy Frázis Reprezentánsa is csak showman, ezért a politika is lezuillik az izgalomkultusz és kéjverseny hetérájává. A fiak diktatúrájában a gyengék a gyengékkel rivalizálnak a kéjversenyben, kik közül a manipuláció kreatúrái, az alattas én reprezentációi emelkednek ki pótapá-karikatúrákként. A *V mint vérbosszú* című filmben a képernyőkön üvöltöző uszító és fenyegető diktátor végül ugyanolyan könnyen lemészárolható bábnak bizonyul, mint minden más kooperáló vagy belenyugvó bűnrészes. Mindennek következtében most az örök kamasz fogyasztási diktatúrája szabadítja fel azt a káoszt, melyet a fejlődés kezdetén az ősatya vitathatatlan hatalma megfékezett.

Az eljövotelt nem cáfolják a kisiklott és hamis eljövetelek (forradalmak és ellenforradalmak). Az olyan sci-fikben, mint a *Brazil*, az angyal jön el, de ez az angyal már csak a

new age elmaszatoló vigasza a reménytelenségben, a kegyetlenség és sivárság győzelmének fájdalomcsillapítókajént. Leni Riefenstahl *Az akarat diadala* című filmjében az ördög jön el, a sértődött és gyűlölködő rosszakaratát elfajult akarat, mely a demagóg frázis komolyan nem vett ígéreteinek puffogatásával társul azóta is. Az emberek mégis tovább várják az eljövetelt, különösen szépen sikerül hangsúlyozni ezt az *Evita* című film tömegjeleneteiben, melynek vad, ősi arcain jelenik meg a komor remény. Mit várnak az eljöveteltől? A néppé egyesülést. Öröm és munka egymásra találását. Az indulat rehabilitálását, jóindulatként. A jóindulat ki nem herélését, ami azt jelenti, hogy határozott és kemény indulat, amely csak azért jó, mert nem hajlandó megállni a mindenkori „jó végig”, a probléma reális és nem pusztán szimbolikus megoldásáig. Az egyén rehabilitálását várják, a tett embereként, akinek, minden egyesnek, helye van a világban és feladata a történelemben.

Kire várnak? Ki jön el? Az olykor tömeges gyermekgyilkosságnak a múltak felé haladva mind nagyobb a tere az epikában, s bár a zsarnok tetteként jelenik meg, a zsarnok is felettes-szülő, társadalom-szülő a mítoszban. Az epika egyik különösen népszerű motívuma, a kitett gyermek története, szintén a gyermekgyilkosság variánsa. Végző paradoxonként Isten önmagát küldi – önnön gyermekeként – közénk, hogy megöljük. Ezzel a gyermekgyilkosság nem a hatalom aktusa többé, hanem a hatalom sötét oldalának felszámolása. Az ödipális östett áldozattá szublimálódik, s az áldozat hitelesíti a felettes ént (ezzel az etikai erőszakot is). Már Ábrahám esetén is a szublimáció a kegyetlen elszánás jutalma. Azt, amit a zsarnoki gyermekgyilkosságokban az apa tett a fiúval, s még csak önzésből tette, míg utóbb az Isten parancsára vállalkozott rá, Jézus esetében a fiú teszi önmagával, ezzel új sorstípusnak menve elébe. Jézus halála egyrészt őrzi az ősi gyermekgyilkosság emlékét, másrészt, a gyilkosság motivációja tekintetében, előlegezi a Der Mann Mosesben ábrázolt gyilkosság lényegét is, a civilizáció kultúraelhárító, az érdek lelkiismeret elhárító közhatalmának kritikai képét. Jézus a messzire eltávolodott, deus otiosussá lett apa törvényének újra meghallója. Antigoné az ősi törvényért hal meg a felettes én törvényével szembenállva, Jézus a logosz és a felettes én törvényét közvetíti az összeretet és ósáldozat szublim általánosításával, a „szent-lélek” átszellemítésével. Együttal – a „feltámadás” és a „végítélet” fogalmaiban – előlegezi az új eljövetelt. A szeretet hatalma (a szolidaritás hatalma, az igazság, az egyenlőség joga) a „végítélet” fogalmában szintetikus kapcsolatra lép az etikai erőszak és a forradalom eszméjével. A logosz-isten megöléséből született gondolatmenetünkben a szigorú, parancsoló Isten, aki – mert szeret és gyűlöl – őrzi a lélek születése örökségét is, ezért ambivalens, és ez az ambivalencia teremti meg a történet további kifejlésének szükségszerűségét. Előbb az ambivalencia egyik oldala győz, az ősi önkénykultúrára emlékeztető parancskultúra, majd egy új fordulattal, a parancskultúra elégtelenségét új lázadáskultúra jelzi. Ez a lázadáskultúra azonban csak az önzést szabadítja fel, az „Egy” törvényesített önkényével szemben a „Mindenki” törvényesített önkényét. A valódi forradalom felülvizsgálja a felettes én és a törvény kétes vívmányait és a felülvizsgálat kritériumaként veszi elő a szolidaritássá szublimált összeretet: ez az etikus erőszak vagy a forradalom kultúrája, melyben az áldozat és a mártírium, a kultúra hatalmát képviselő áldozata és szenvedése mindig felülmúlja az etikai erőszak által másoknak okozott szenvedéseket (a társadalom önformálását szolgáló szublimációk szükségszerűségeit). A forradalom mint ily módon bevezetett kultúraelméleti kategória nem azonos egy konkrét politikai forradalommal – ilyen értelemben pl. forradalmi alak a *Rio Grande*, a nagyon is konzervatív John Ford western John Wayne által

játszott katonatisztje, a klasszikus western egyik legnagyobb apafigurája. Ez a fajta forradalom, ami ebben a filmben lejátszódik, apa, anya és fiú, apai erőszak, fiúi szenvedés és anyai részvét egyesítése, melyben az apának nagy szenvedést okoz az általa a fiúnak okozott minden megpróbáltatás, a fiúnak pedig örömet a beavató szenvedések. Az anya mindkettőjük elszántságától, konokságától, önmagukkal szembeni kegyetlenségétől szenved, s szenvedése a szeretet áldozata, melyet különösen komplex figuraként jelenít meg Maureen O'Hara: földbirtokos és mosónő. Mosónőnek elment földbirtokosnő. Ezzel a témával ismét visszatértünk kiindulópontunkhoz, József Attilához.

7.

Mindenkinél, fiúnál és lánynál egyaránt, az anya az első libidinózus objektum (Karen Horney: *Neue Wege der Psychoanalyse*. /Kindler. Geist und Psyche/ München é.n. 64.p.). Az Ödipusz komplexus három szereplős rivalitásdráma: szexuális kötöttség az egyik szülőhöz, egyidejű féltékenységgel a másik iránt. Az Ödipusz komplexus Melanie Klein által leírt korai szakaszában a lány is Ödipusz, nemcsak a fiú. Az Ödipusz komplexusban a lány és a fiú egyaránt az anyát éli meg vágytárgyként és az apát riválisként. Az én-apa-anya háromszögben kezdetben a fiú-én és a lány-én pozíciója azonos: mindkettő látókörébe utólagos konkurensként kerül bele az apa, az eredeti kettősség határaként és egy bonyolultabb viszonyrendszer bevezetőjeként. A férfinak egy, végleges, meghatározó háromszög drámája van, mely kiosztja a szerepeket és meghatározza a személyiség alapvető emlékeit és a fejlődés feladatait illetve tendenciáit; a nőnek két háromszög drámája van, ennyiben azt is mondhatjuk, minden nő kétarcú nő, mind kétszer indul neki az életnek, s az egyik nekiindulás a másik ellentéte. A fiúnak az anyáról kell átállnia a fiatal nőre, a lány feladata dupla, mert neki két őstárgya van. A női lélek mint nemi struktúra alapja nem az Ödipusz komplexus, mint a férfi esetében, hanem két komplexus közötti parallaktikus pozícióeltolódás. A lány előbb egy „normális” Ödipusz komplexust él meg, utóbb ennek fordítottját, egy Elektra komplexust. Előbb tehát az anya az én vágytárgya és az apa a riválisa, utóbb, teljes fordulattal, az anya jelenik meg riválisként és az apa vágytárgyként. Ha az anya a vágytárgy, akkor apai vonásokat vesz fel a konkurenciaharcban, ha az apa a vágytárgy, akkor az anyával versenyez és identifikálódik. A férfi-ősképp igenlését, vonzerejét fejezi ki a felvett női tulajdonságok mértéke, míg ha nem következik be az átállás vagy komplexuscseré, akkor ez azt bizonyítja, hogy csak a női ősképp pozitív, és így a lány a női ősképre vágyó konkurencsá azonosul, férfias vonásokat vesz fel, fallikus nővé válik. A női Ödipusz komplexus nem azonos az Elektra komplexussal. A női Ödipusz komplexusban a nő fiúként harcol az apával az anyáért, míg az Elektra komplexusban lányként harcol az anyával az apáért.

A női vonásokat beteljesítő fejlődés első szakaszában az anya a vágytárgy, az apa a rivális; második szakaszában az apa a vágytárgy, az anya a rivális; harmadik szakaszában az apát és anyát mintegy visszaadja egymásnak és a fiatal férfi lép fel vágytárgyként. A férfi esetében az Ödipusz komplexus abszolút, a lány esetében relatív, amennyiben két komplexus, egy a fiúével azonos ödipális rivalitásdráma és egy ennek fordítottját képező rivalitásdráma relativizálják egymást. Mind a női Ödipusz dráma, mind a női Elektra dráma különbözik az eredeti őskomplexustól, a kettősség drámájától. A kettősség dráma közös férfi és nő esetében, a hármasság drámája azonban a nő esetében dupla, míg a férfi esetében szimpla. Az Ödipusz

komplexus, akárcsak az Elektra komplexus lényege a rivális háttárba szorítása, eliminálása, valóságos vagy szimbolikus megölése, az őskomplexus – a „női Totem és tabu” – tárgya ezzel szemben a szeretet gyilkos természete, a szeretett akaratlan elhasználása, mely inkább a régi istengyilkos és királygyilkos rítusokra utal, míg a pszichoanalízis által leírt Ödipusz (vagy női Ödipusz) komplexus a háború, a konkurencia formái.

Csak látszólag teszi áttekinthetatlenné a tragikus bonyodalmakat, hogy az őskomplexust is anyagyilkosággént jellemeztük, s az Elektra komplexus esetében is anyagyilkosság a dramatikus feldolgozások formája. Az őskomplexus tudattalan anyagyilkosság, míg Elektra tudatos célja az anyagyilkosság. A duoperszonális őskonfliktusban a vágy és a féltékenység tárgya azonos, a szerető illetve az eltávozó anya. Az Elektra komplexusban az eltávozó anya helyére az apa lép mint a féltékenység tárgya. Az őskomplexusban a szeretet naivitása öl, az Elektra komplexusban az azonos nemű konkurensre irányuló féltékenység és a rivalizáló gyűlölet.

Az őskomplexus nem a hármasság világában játszódik, benne az anyakötöttség totális és az apa csak harmadik lehet. Az Ödipusz komplexus rivalitásdrámája és az őskomplexus között tehát nincs éles határ, így a kettő között nincs drámai fordulat sem. Az eltávozó anya és a messziről jött apa egyaránt megsebzik a duoperszonális egységélményt. Az Ödipusz komplexushoz képest az Elektra komplexus fordulatot hoz, a vágytárgy leváltását, egyúttal a konkurens cseréjét. A gyermek parazita egzisztenciájának játszmáját a nő egy amazoni szakasz harcai után abbahagyja, vagy ha nem teszi, úgy férfinővé válik; a férfi folytatja a harcot az anya kizsákmányolásáért, s később az anya hasonmásaira is kiterjeszti. A női Ödipusz komplexusról az Elektra komplexusra átváltó kislány stratégiát vált: nem a parazita kizsákmányolás, hanem az elcsábítás trükkjeit kezdi felhalmozni. Megtanul csábítottból csábítóként szerepet váltani.

Tovább bonyolódik a női fejlődés, ha egy partiarchális társadalomba belenövő lány felfedezi a férfiak előnyeit: a pszichoanalízis által tárgyalt péniszirígységnél több ez, illetve az csak ezt szimbolizálja: a lány irigyli a férfiegzisztencia módját, s versengni kezd vele. A társadalomba, a tömeges interperszonalitásba, a létharcba kilépő lány számára a fallikus értékek jelentik a létmodellt: csak a természetben és az anyai ősparadicsomban alaphoz a nő, a kiűzetésben a férfi válik azzá. Ez már egy másodlagos női Ödipusz komplexusnak nevezhető. Tehát két női Ödipusz komplexus van: az elsőben a kislány az anyára vágyik, a kettő között fellépő Elektra komplexusban az apára, a második Ödipusz komplexusban már nem az apára, hanem a péniszre (falloszra, férfiszerepre, férfiteljesítményekre, férfielőnyökre). Ha közben az Elektra komplexuson is átesett, úgy női vonásokkal felszerelve kezd konkurálni a férfiakkal, s ezzel egy sor előnyre tehet szert (mint a film noir bestiák). Ha az Elektra komplexus, a kultúra által nyújtani nem tudott vonzó apa- és férfikép hiányában, kimarad, úgy a fallikus nő fejlődése folytonos és zavartalan, nem az imént említett női kétarcúság lesz az eredménye, s a nemi szerepeket elhalványító, pikantériájukat elvevő konkurenciális társadalom felé visz a fejlődés. A konkurenciális társadalomnak nem érdeke, hogy erotikus mítoszok és szerelemkoncepciók fékezzék a farkastörvényeket. Az első női Ödipusz komplexusban egy bájos kislány lép fel fiúszerepben, míg a második női Ödipusz komplexus, az Elektra komplexus kimaradása esetén, megpecsételi a fallikus nő sorsát. Az Elektra komplexusba való átmenet, az első ingadozás a kislány és a kislány szerepei között, a kacérság felfedezése: ennek az ingadozásnak a hozadéka és a kis női Ödipusz Elektrává való átalakításának előmozdítója a

kacérság, a báj kódjaival való kísérletezés. A második női Ödipusz komplexus, amikor a lány elbizonytalanodik, hogy előny-e vajon nővé válása, a leányok kamaszkori fiús vonásainak forrása. De a második női Ödipusz komplexust is kiküszöböli a kultúra, amennyiben vonzó férfiépeket és szerelemkoncepciókat, vagy legalább vonzó anyaszerepet tud felkínálni. A második női Ödipusz komplexus lezárása az az élmény, pl. a Boetticher westernnek komor és harcos, reprezentatív szépségei esetén, amikor a nő, a férfivilág harcaiban is helytállva, végül felfedezi, hogy nem őt csábítja a messzeség, hanem ő a messzeséget, hogy minden eljön hozzá magától, amihez a férfinak el kell mennie (*Ride Lonesome, Comanche Station*). Az első női Ödipusz komplexus anyavágyát, az Elektra komplexus apavágyát és a második női Ödipusz komplexus falloszvágyát is felcseréli végül a női fejlődés beteljesedése: a nagyvilágból érkező idegen férfi által az eredeti szülővágy szeretővággyá alakul, s a szerető az, aki az embert magát teszi szülővé, így a falloszvágyat leváltja a gyermekre való vágy.

Az anyává lett nő mélyebben egyesül az anyával, mint az anyát kereső férfi. A férfinak az anyáról való lemondani nem tudása az anyagyilkossághoz regrediál (*Psycho*), a nőnek az eredeti anyaviszony emlékeit feldolgozó fejlődése az anyaság önmagában való felfedezéséhez halad előre, az anyai áldozathoz mint önfelajánláshoz, kvázi-öngyilkossághoz. A férfi anyavágyát a destrudó fenyegeti, a nő anyavágya anyaságvággyá alakul és ezáltal a destrudó (az Elektra komplexus) hatóköréből a thanatosz hatókörébe fejlődik át. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a nő képes egy olyan – persze a fallikus nő által elvetett – szerelmi odaadásra, amire a férfi nem, noha a férfi ezt is elirigyl és törekszik rá (pl. *Az érzékek birodalmában*). A *The Living Dead Girl* Helene-je kifekszik, feltárul, életre-halálra odaadja magát, s ezáltal az eksztázison túlit éri el, míg az aktus után kétségbeesetten üvöltő partnere csak az eksztázist, kén és kín felfokozott egységeként. Az egyik a csendet éri el, a másik csak a túlfokozottság hisztérikus melankóliáját. Az utóbbi a *The Living Dead Girl* esetében azonos a vámpírizmus parazitizmusával.

Freud szerint a fejlődés végeredménye a realisztikus tárgyszeretet: a kvázi-apagyilkos majd kvázi-anyagyilkos nő felfedezi a reális igényeket, elsajátítja az empátiát, feladja az illuzórikus és zsákutcába vezető igényeket, anyja örök leánya sem akar maradni, apja örök birtokosa sem akar lenni már, s a férfiak rivalisa sem, hanem női eszközökkel való alárendelőjük a maga anyaságának. A *Shogun Assassin 2. (A magányos farkas és farkaskölyök)* című filmben példát találunk a második női Ödipusz komplexus összeolmására. A legvérmesebb ellenséges harcosnő hirtelen képtelenné válik az ölésre, amikor fő ellenfele, az üzőtt szamuráj anyja nélkül maradt babájának érintését érzi meztelen mellén. Az amazon nem feltétlenül típusa merevedett nővariáns, a nő fejlődési stádiuma is lehet – ebben az esetben épp azt látjuk, amint a második női Ödipusz komplexus összeolmása átlendíti a fallikus nő elvadulásának pályájáról a nőiesség továbbfejlődésének és beteljesíthetőségének útjára, melynek lényege az ősemlék megfordítása: a nőt megérinti a vágy, a mellére venni valakit, ahogy egykor őt a mellére vette valaki. Rendkívüli eset ez: a megfordítás által beteljesíthető ősvágy esete, a lehetetlen szerelem mint vágy átdefinálása a helyzet által a szeretet lehetőségévé, beteljesíthető lehetőséggé. A kérdés csak az, hogy megjelenik-e a nősorsban ez a cserefolyamatot beteljesíteni képes idegen? A falloszvágy és vágya ugyanis nemcsak a nő problémája, hanem a fiatal férfié is. A falloszvágy a nőnek csak stádiumspecifikus komplexusa, a férfi esetében azonban állandó probléma, mert a fallikus funkciók (férfierő, szexuális vonzás, hatalom, tekintély) egyenlőtlen eloszlása kvázi-kasztrációs élménnyel sújt sok (úgy tűnik mind több)

férfit. A hatékonyabb fallikus adottságokkal való versenyben bekövetkező lemaradása mint a funkcionális kasztráció élménye sok férfit képtelenné tesz, hogy a nőt kiszabadítsa a második Ödipusz komplexus fogságából, mire a nő regrediál az első Ödipusz komplexusba, s a szimbolikusan kasztrált férfival szemben ő válik a fallikus szerepek monopolistájává, amiben két ödipális szakasz emlékei támogatják.

A negatív Ödipusz komplexus az identifikációs tárgyat kezeli vágytárgyként, s a vágytárgyat identifikációs tárgyként. Mindkét nem legalább jelzésszerűen eljuttassa a másik nem tárgyválasztó kísérleteit is, és ezáltal belebonyolódik annak komplexusaiba. A férfi Ödipusz komplexusa is átváltozhat negatív Ödipusz komplexussá, ha az anyát kezdi utánozni, és nem az apát, vagyis ha az anyával kezd versengni az apa szeretetéért. Ezt, ahogy az előbb tettük, negatív Ödipusz komplexusnak is nevezhetjük, vagy ha tetszik, férfi Elektra komplexusnak is. Ebben a férfi egy regresszió áldozatává válhat, s akkor a fallikus nőnek megfelelő vaginális férfi lesz belőle, ami egyrészt lehet a férfi kísérlete, hogy harcosból és hősből érzékeny befogadóvá definiálja át magát, másrészt – banálisabb síkon – lehet a vaginális férfi életfogytiglani kísérlete, hogy a fallikus nőtől elcsábítsa a férfiakat, azaz férfiként játssza el, az „igazi nőt”, az archetipikus asszonyt, amit a térfoglaló fallikus nők már nem testesítenek meg (*Pillangó úrfi*). Az ellenpróba típusú tárgyválasztás azonban nem kell hogy regrediáljon és fixáljon, a vele kapcsolatos élményeket az átlagos fejlődés – Horney imént idézett műve szerint – a barátság és szolidaritás érzéseivé szublimálja. A mindkét nem által végrehajtott ellenpróba, a másik nem érzéseibe való beleérzés azért is szükséges lehet, mert az identifikációt előmozdíthatja a tárgyszerelmi megalapozás. A gyermeki nemi fejlődés célja a másik nem iránti vágy és a saját nemével való azonosulás, de ezt közvetíti és segíti egy olyan fejlődési mozzanat, amelyben megérzi az azonos nem varázsát, s azt felnőtt formájában, beteljesedve szemléli, hogy a maga éretlen nemisége elébe állíthassa annak a vágy tárgyává alkalmassá válását, mint jövőt. A fiút el kell hogy bűvölje a győztes, hogy azután leutánozhassa annak szerzési stratégiáit, a lányt pedig kezdettől elbűvöli a legyőzött, hogy átélhesse azt a perspektívát, amelynek tartalma a specifikusan női győzelem, a gyenge nőé, akibe a győztes férfi szeret bele, mert nosztalgiát érez a kozmomorf el- és befogadó mélyebb létstratégiái iránt.

Karen Horney – az említett variánsok rendszerét tovább differenciálva – bevezeti az Ál-Ödipusz komplexus fogalmát is, a neurotikus igényt, amely bármelyik szülőt kijátssza bármelyik ellen, s az alkalmi szövetségek talaja. A neurotikus szerteteigény monopolisztikus kapaszkodás az egyik szülőbe és féltékenység a másikkal szemben (uo. 66.). Mindez külsőleg úgy néz ki, mint az Ödipusz komplexus, de nem az. Szenvedélyes függés és féltékenység kombinációja, de számára közönyösek a nemi szerepek. Ez a kötöttség típus nem a szexuális igenlés, hanem a szorongás alapján keletkezik. A Horney által leírt komplexus olyan társadalmat feltételez, melyben nő az izoláció, a szorongás által szignalizált belső kiüresedés, és halványulnak a nemi szerepek. A szorongásenyhítő megkapaszkodás és monopolisztikus birtoklás igénye ezért nem egy kitüntetett „te”-re, hanem valamely „ő”-re vagy akár „az”-ra is irányulhat. Mivel a neurotikus igény nem valódi szeretetigény és nem is a szeretés képességének iskolája, végül, a megkapaszkodás véletlen partnerei vagy tárgyai helyett egy fanatikus csoportra vagy a fanatikus csoportokat felhasználó szervezetre fog irányulni, és a manipulált éretlenség felhasználására specializált társadalmi formák jövője felé mutat.

Láttuk, hogy Devereux bevezeti a fordított Ödipusz komplexus fogalmát. Az Ödipusz komplexus általánosságban harc a másik nemzedék nemi partneréért. A Freud által leírt eset-

ben a fiatal nemzedék képviselője vágyik a felnőtt nemzedék szexobjektumára. A fordított Ödipusz komplexus ez esetben az lenne, ha a felnőtt nemzedék kívánja meg a fiatal nemzedék nemi tárgyát, a szülő a gyermek nemi partnerét. Különösen az anyák hajlanak rá, hogy elcsábítsák leányaik fiatal barátját, írja Devereux (Georges Devereux: Frau und Mythos. München. 1986. 65.p.) Az *Esa mujer* című filmben előbb apácaként ismerjük meg Sara Montielt, majd megerőszakolják a kolostorba betörő bűnözők, nem lehet többé Jézus szűz jegyese, az erőszak felette gyakorolt férfihatalma felszabadítja benne az erotika férfiakat lenyűgöző női hatalmát, utóbb prostituált lesz belőle, majd munkásnő és egy forradalmár szeretője, végül sztár, aki, karrierje csúcsára érve, saját lánya vőlegényét csábítja el. A hetérává lett szent tudattalan csábító: nem tudja, hogy leánya él. Az apák egykor látszatteremtést rendeztek, s ő azért szökött meg a kolostorból, mert holtak vélte gyermekét, akit az apák neveltek fel, megsokszorozott szűzi anyák gyülekezete, az Ég gyermekét. Sara Montiel a *Pecado de amor*ban Istenre cseréli az apa-fiú háromszöget, az *Esa mujer*ben ezzel szemben Istent cseréli a férfiak sorára. A tudattalan anya mint hetérikus démon története a csáberők tombolása a környezet által elfojtott anyalényeg indirekt megnyilvánulásaként.

Gyermekeket írni-olvasni tanító hófehér ruhás, ártatlan, szelíd mosolyú apácaként ismerjük meg Sara Montielt, égi apafigura szublim asszonyaként, számtalan gyermek szűzi anyjaként. Ebben a tekintetben is fordulatot hoz a cselekmény: előbb számtalan kvázi-gyermeke szűzi anyja Sara Montiel, majd az ő valódi lánya kap, a megvont igazi, testi anya helyett, számtalan szűzi anyát. Sara Montiel az ég jegyeséből földi nővé válik, aki földi férfiak során köszörüli bájait, majd, miután beteljesedett asszonyi zsenialitása, végül az egykori Jézus-jegyese saját lányának riválisává válik. Ám ahogy lánya sem neki, a hetérikus zsenialitása által művészsorsra ítéltnek jár, hanem az apácáknak, a megtalált szerelem se neki jár, hanem a lányának. Az ifjú férfi számára azonban az anya megpillantása után nem jelent többé semmit a lány: a történet vége a férfi halála. A fiatal nőtől az érett asszony elhódítja a fiatal férfit, mert a Nagy Anya egyben Nagy Hetéra, akiből mindent kihozott a sors, többet, amit a szenvedésektől a megsokszorozott szent pótanyák által megkímélt leányból. Az anya az, aki képes halmozni a női funkciókat („lányom, anyám, hugom, szeretőm, hitvesem”), s egyúttal csúcsra vinni egymás által az alapvető női kétarcúság poláris komponenseit (a Nagy Anya egyben Nagy Hetéra).

A *Pecado de amor* hősnőjeként fellépő Sara Montiel nem lánya szeretőjét csábítja el, hanem szeretője apját. Míg az *Esa mujer* című filmben apácaként indul, a *Pecado de amor*ban apácaként fejezi be. Az apa és a fiú között vívódó nő számára végül a háromszögből kivezető új partner kínálkozik: Isten, akit a másik kettőről való lemondás által „kap meg”. A fiú-típussal való viszony megelőzi az apai típussal való viszonyt, de a fiú-típus nem elég vonzó partner: tapasztalatlan, követelőző, érdektelen. Az apával való viszony nem ártatlan formák között bontakozik ki, a frivol énekesnőt a nagyúri politikus csapdába csalására akarják felhasználni ellenfelei, de a nő, aki előbb csak kíváncsian játszik vele, beleszeret az érett férfibe, végül ő helyette és vállalja a bűnhődést érte. Az apa azonban egyben férj is, tehát foglalt, s Sara Montiel mostmár többet tett érte, mint ő a nőért, tehát már nemcsak a fiánál, nála is különönbet érdemel. A nő több is így, de egyúttal kevesebb is, mint a földi szerelem jelöltje, már nemcsak a fiúnál, az apánál is súlyosabb, melodramatikusan felfokozottabb, egyúttal mégis egyfajta kaméliás hölgy. Az apa és a fiú nagyurak, míg Sara Montiel proletárnő, megint egy Hágár, s a férfi egy Ábrahám, akinek már megvan a Sárája és az örököse. Ezért lesz Sara

Montiel a Jóistené, ahogy Isten Hágárnak is találkat adott a sivatagban. Sara Montiel végül, apácaként, megmutatja ugyanannak a boszorkányos bűbájnak, amelyet a történetben képvisel, gyógyítónak fegyelmezett változatát, valamiképp a szentségben is megőrizve mágikus pikantiáját. A *Pecado de amor*, amint egyik leghangulatossabb jelenetében, a városzéli proletárnő otthonában és a grundokon mutatja be a varázslatos Sara Montielt, valamiképp a Pasolini filmeknek is rokona, de Sara Montiel esetében a külvárosi nő nem a kommunizmusba, hanem a mennybe vezet be bennünket. Az apácátörténetbe foglalt kurtizántörténet által a menny malomkerekeit a pokol vizei hajtják, vagy a pokol a tenger, amelyen a menny a fuldoklót felvevő fehér luxushajó.

8.

Újabban Lolita komplexusról és Lót komplexusról is beszélnek. Lót a lányaival hált, Lolita elcsábította nevelőapját: idősebb férfi és fiatal lány viszonya, /kvázi/apa és /kvázi/lány viszonya az Elektra komplexus variánsaiként tünteti fel a Lolita- illetve Lót komplexus viszonyait. A komplexusoknak általában jellemzője alapfogalmuk narratív eredete és az általánosított, szimbolikus értelmezés lehetősége. A Lolita- és Lót komplexusnak is akkor van értelme számunkra, ha kvázi-apák és kvázi-lányok drámáit magába foglaló dramaturgiai paradigma nyelvezetének kidolgozásában kamatoztatjuk az őskép tartalmait. Az összes komplexus imaginárius struktúra, mely csak kivételesen válik reálissá, egyedül az őskomplexus egyben őssrealitás, és mint ilyen, preszimbolikus, kifejezhetetlen, tudattalan, spontán mivoltában féktelen. Ezért egyben ősbűn is, s ugyanakkor nem kriminalisztikai értelemben bűn. Az összes többi komplexus megfektezhető, közvetíthető, a tudatosítás segítségével instrumentalizálható, manipulálható vagy szublimálható. A szublimáció meg nem történte esetében kivételesen bűnesetként léphetnek ki a tudatos világba, szándékolt, direkt, történelmi bűnökként provokálva a szimbolikus szférát, teendőket írva elő a szimbolizáció válaszainak.

A Lolita- és a Lót komplexus esetében nem a nemek keverednek össze és nem a nemek határai válnak zavarossá, mint a fallikus nő vagy a vaginális férfi esetében, hanem az életkorokkal történik valami hasonló. Nincs meg többé az életkorok saját nemessége, specifikus fensége, esztétikuma, etikuma, minden életkor az előbbi karikatúrájaként válik belső lényegét tekintve önmagát elfogadni, problémáit feldolgozni képtelenné és ezért külső megjelenésében groteszkké vagy rúttá, így az ember egyre nevetségesebb, mint Kubrick *Lolita*-jában, vagy később egyre undorítóbb, mint a *Született gyilkosok* szülőfigurái.

A Lolita komplexus lényege a fiatal nő önmege erősítést célzó, játékos igénye az idősebb férfi (kvázi-apa) elcsábítására, míg a Lót komplexus az apa (kvázi-apa) igénye a lány (kvázi-gyermek) elcsábítására, de az utóbbi már a freudi őshorda promiszkus zsarnokára is jellemző, csak az teszi új nevet igénylő jelenséggé, Lót komplexussá, ha a Törvény társadalmában a csábító már tudja, hogy tilosat művel. Ugyanakkor a modern burzsoá társadalom elitjében, a feleségeket rendszeresen fiatalabbakra lecserélő sikerember esetében a Lót komplexus normává válik, csak kivételes, erőszakos formáit használja fel szenzációk kontrualására a botránysajtó.

Robert M. Polhemus szerint a Lót komplexus lényege, hogy „a fiatal nők magukhoz ragadják a hatalmat és cselekvőn lépnek fel” (Lót leányai. Bp. 2007. 25.p.), ez a meghatározás azonban sokkal inkább illik a Lolita komplexusra, de mindkét esetben túl általános és ideo-

logikus is, mert egyrészt a fallikus férfinőt idealizálja, azonosítva őt az emancipáció alanyával, másrészt a fogyasztói szexideált. A Lót-történet, mondja, arra ösztönöz, hogy „büntudat és felelősség nélkül éljük át a nemi gyönyört” (25), másrészt kifejezi a nők vágyát, „hogy uralkodjanak a férfiakon, akikhez képest addig alárendelt szerepet játszottak...” (25). Lótót a hagyomány szerint lányai erőszakolják meg, leitatván, de a részegséget, melynek állapotában végülis ő kell, hogy azokat magáévá tegye, azonosíthatjuk a nemi hormonok részegítő, kábító hatásával. Ha Robert M. Polhemus emancipációs elképzelései szerint eddig a férfiak erőszakolták meg a nőket, de ezután fordítva lesz, ez nem fog menni, mert az aktus természetesen feltételezi a férfi fizikai alkalmasságát az aktív behatolásra. A nő nem teheti meg, amit a *Shogun Assassin 1*-ben a lezüllött samurájok, hogy leüt valakit, akit aztán élve vagy holtan megerőszakol. A következőkben ezért akkor beszélünk Lót komplexusról, ha a (kvázi)atya magáévá teszi a (kvázi)lányt, az atya-korú férfi a lánya-korú nőt, máskülönben a Lót komplexus egybeesne a Lolita komplexussal.

Az elsikáló, „politikailag korrekt” bevezető magyarázatok után R. M. Polhemus végül, Albrecht Altdorfer Lot und seine Töchter (Kunsthistorisches Museum) című képe kapcsán, a valódi Lót komplexust ábrázolja: „A bütykös, ráncos, sárguló bőrű öreg Lót öleli és ringatja bájos, fehér bőrű, formás, kemény mellű, érzéki hasú és képtelenül hosszú combú lányát. A lány fiatal, hamvas arca éles ellentétben áll az aszott, élveteg szatírarccal. Lót csúnya, öreg ajka durva, torz és kéjsóvár grimaszba rándul, a lány szép piros ajka ravasz mosolyra húzódik – egy koraérett szajha számító mosolya ez.” (uo. 104.). A leányra vonatkozó megjegyzés, akinek arca inkább jámboran engedelmes, mosolya pedig inkább Shirley Temple mosoly, nem egy hetéréa, a Lolita komplexus magvát vetíti bele a Lót komplexusba. A Lót komplexusnak az utóbbitól megtisztított igazi magva a szerző Shirley Temple elemzésében jön végre elő. Az egykori gyermeksztár emlékirataiban megírja, hogy Arthur Freed, az *Óz, a csodák csodája* és az *Ének az esőben* producere, az MGM stúdióval kötendő szerződés előtt szemlélve a lányt, váratlanul elővette és a 12 éves kis sztár elé tárta nemi szervét, miközben a másik szobában Louis B. Mayer zaklatta szexuálisan a lány anyját. R.B. Polhemus itt végre világosan kipakolja a későkapitalista kultúrában járványként terjedő Lót komplexus igazi – társadalmi – lényegét: „A Temple hölgyek megszenteltetésében mintha ravasz megfontolás rejlene: Azért tesszük, mert megtehetjük; megvan a hatalmunk hozzá, hogy megússzuk szárazon. Ha úgy akarom, elővehetem Shirley Temple előtt. Ez a való világ. Bármit mondunk is a nőkről, bármennyire befolyásos és szent is a gyermeklány mítosza, bármennyire is eladjuk a szép, szívmengető kislányok filmjeit, ebben az üzletben a tulajdonunk vagy, mi rendelkezünk veled.” (uo. 313-314.p.). A szemérmes családban felnőtt Shirley Temple, aki még nem látott ilyet, de félt is a híres producertől, így számol be a hatásról: „...ideges nevetéssel reagáltam.” (id. uo. 313.p.). Shirley Temple, akárcsak Lót lánya, még nem abban a korban élnek, amikor perre gondolhatnak, mint később Monica Lewinsky. Ezért a tétova mosoly az Altdorfer kép leányának arcán is.

Stanley Kubrick Nabokov-adaptációja, a *Lolita* című film története előbb szolidizált Elektra komplexusnak tűnik, melyben a versengés, anya és lánya versengése a fő, és nem a gyűlölet. Másrészt mindez egy általánosított Elektra komplexus is, melyben nem az apa, hanem a kváziapa a cél, őt hódítja el a kamaszlány az anyától. A Devereux-féle fordított Ödipusz komplexusban az anya csábította el lánya „fiúját”, a Lolita komplexus tehát a fordított Ödipusz komplexus megfordítása is, vagy ha tetszik, a megfordítás segítségével való

regresszió az Elektra komplexus felé, ezért vezet a fiatal generáció győzelméhez. Új benne az Elektra komplexushoz képest, hogy az érett férfi a fiatal nő nemi zsákmányává válik, de a Devereux-féle komplexusban is az érett nő nemi zsákmánya volt a fiatal férfi. Elektra – mint tragikus egzisztencia – erkölcsi okokkal tudja indokolni tetteit. Lolita – mint az infantilizálódó társadalom produktuma – a nemi érés erkölcsi és kulturális érést megelőző és ezzel meg is akadályozó fogyasztói mentalitásának képviselője.

Kubrick *Lolitájában* az előbb viszonylag ártatlan konkurencia viszonyt váratlan elmérgesíti az anya halála, mely baleset ugyan, de a baleset gyakran tudattalan öngyilkosság, az öngyilkosság pedig a lány győzelmének következménye, ennyiben kvázi-anyagyilkossággént is értelmezhető. Kubrick filmjében az anya egy autó elé ugrik, miután a kezébe került napló leleplezte férje és lánya viszonyát. A férje ölte meg vagy a lánya? Ha az idős férfi elhanyagolja, cserben hagyja, szimbolikusan vagy valóságosan eliminálja az érett nőt, a Lót komplexus eseteiről van szó. Az érett nőnek az érett férfi általi lemeszárlása történt-e az éretlenért? Vagy az éretlen lány öli meg az érett nőt illetve anyát, versenyre kelve vele, ami azzal jár, hogy az általános infantilizálódás társadalmában az éretlen szükségképp legyőzi az éretet, a kultúra iránti közöny a már csak mimetikusan erőltetett, modorra merevült kultúrát, a nyers nemi hatalomgyakorlás a szerelemkoncepciókat, melyeket az anya is már csak hit nélkül erőltet? Kubrick filmjében a két komplexus az anya halálakor átfedi egymást, az anyahalál két módon levezethető, de mindkét esetben tudatos konkurenciális viszonyból és gátlástalan nemi hatalomgyakorlásból fakad, tehát a perverzitás és bűn bélyegét viseli.

A Lolita komplexus nem a vágy, hanem a nemi hatalomgyakorlás története. Az anya az érett férfiért konkurál kamaszlányával, az érett férfi fiatalabb férfiakkal konkurál a lányért, így a lány válik olyan középponttá, szexhatalommá, mint az őshordában az őshím. A Kubrick filmben mindkét idősebb típus nevetségessé válik, az anya a lányára vágyó professzorral szemben (aki előbb lakásbérletje, utóbb férje), míg a professzor a kamaszlánnyal szemben. Végül a lány használ ki mindenkit és gázol át rajtuk, anti-nevelődése, korlátlan ösztönkieléssel párosult kulturális és társadalmi lecsúsztatása áldozataiként, ennyiben Lolita a film – negatív – hőse.

A kultúrát legyőzi a barbárság, de a barbárság által legyőzött kultúra már csak álkultúra volt. Az anya nagy igyekezettel játssza a háziasszonyt és a művelt nőt, de mindezt giccsesen túlreagálva, őszintétlenül és komolytalanul teszi, s Lolitától olyan célzást is hallunk, mely arra utal, hogy bérletnek egyben csábítója is. A Lolita által megvetett értékeket a lánynak már csak hazugságok formájában volt módja megismerni. Lolita azért hatásosabb, mert az anya kompromittálja az általa képviselt kultúrát, ezért lánya az archaikus bálvány szerepét választja. Az anya indítja a féltékeny harcot a fiatalság természetes vonzása és fölénye ellen, amelyet a fiatalságot irigylő nő, a hervadás határán, természetellenes tolatkodással pótol, átvéve a férfitől az udvarló tradicionális férfiszerepét. Előbb az anya szakít az anyaszereppel, s csak ezt követően a lány a lányszereppel. Az érett férfi, akivel Lolita kacérkodni kezd, már csak vágyó, nem nevelő. Az anya a konkurencia fegyvereként, az érett férfi a fiatalabb férfiakkal szembeni féltékenység fegyvereként veti be a nevelő szerepét. A nevelésből tehát csak a szemérmetlen manipuláció maradt. Lolita intrikáinak kibontakozását a nevelés kettős bukása alapozza meg Kubrick filmjében.

Kubrick *Lolitájának* tárgya egy keményebb, cinikusabb generáció fellépése. A lány elcsábítja a professzort, a régimódi férfit, de a modern showman képét szögezi az ágya fölé, aki épp olyan örök kamasz, mint az anyja, de ezt nyíltan vállalja, játékszernek tekintve az életet és az

emberi viszonyokat. Peter Sellers játssza a szappanopera szerzőt, aki szerepet ígér Lolitának, aki igazán imponál a lánynak, s akit a lány úgy követ, mint őt az irodalom professzora. Lolita az anya akaratlan közvetítése által jön össze a médiaguruval, aki szintén anyja korábbi szeretője, s ez az egyetlen, akibe a lány, saját bevallása szerint valóban „belezúg”: zseninek véli a züllött bohócot. De ez sem billenti ki a cselekmény centrumából Lolitát, hiszen immár két férfit csábított el az anyától. A film mindvégig az ő története marad, melodrámvá válna, ha a másik generáció kerülne a súlypontba, így azonban csak erkölcskrónika, vagy akár azt is mondhatnánk, kritikailag átfunkcionalizált, önreflexív szappanopera. Lolita intrika- és sikersorozata csak átmeneti stádium, a lány a film végére elveszti erotikus bálványminőségét, s asszonyi kedvességre sem tesz szert. „Sajnálom, hogy olyan sokat csaltam, de talán ilyen az élet.” – búcsúzik Lolita, aki jóidulátú, jámbor segéd munkás feleségeként, vastag fekete keretes szemüvegben jelenik meg a film végén. Lolita negatív „fejlődése” már a Kubrick filmben jelzi, hogy a Lolita komplexus további története a krimi és a thriller felé mutat.

A *Poison Ivy* című filmben Drew Barrymore elcsábítja osztálytársnőjétől (Sylvie Cooper = Sara Gilbert) és annak anyjától az apát, de neki már ez sem elég, barátnőjétől, a lány apja után, kutyáját is magához édesgeti (vagy úgy is mondhatjuk, a kutyát és az apát is kutyájává teszi). A *Poison Ivy* filmnek már indítása is visszaulaz Kubrick *Lolitájára*, ugyanúgy a csábító lábai jelennek meg a főcím alatt a képbe nyomulva, s itt is megjelenik a médiának a kamaszlány számára vonzó világa, ezúttal az apa a tévésztár, aki Kubrick filmjében az apa konkurense volt. A *Poison Ivy* Kubrick filmjénél is határozottabban egyértelműsíti a fiatal nő csábító szerepét a Lolita komplexusban.

Elektra célja az anya megölése, de ezt maga nem tudja megtenni, férfikézre van szüksége a gyilkossághoz. A *Lolita* esetében az anyagyilkosság indirekt és kétértelmű. A *Poison Ivy* az új Lolitát tetteles anyagyilkosként mutatja be, az új Lolita thrilleri gyilkosnő, de nem a maga anyját öli meg, hanem barátnőjét: megöli a kvázi-anyát, hogy elvegye tőle a kvázi-atyát (akit erotikusan már megkapott). A krimifordulat a korábbi változatokhoz képest kifejezettebb és felszabadultabbnak látszó erotikát a destrudó eszközöként dezerotizálja. A proletárlány az erotika segítségével, a nőtest fegyverét bevetve akar bejutni a felső osztályba – a bűnügyi fordulat után a film már nem az erotika hatalmáról, hanem a hatalom erotikájáról szól. Addig csúrték-csavarták az Elektra tragédia emlékét, amíg erotikus thriller lett belőle, de az erotikus thrillerben a fő hatóanyag a *Psycho* óta már nem az erotika.

Miután Ivy megölte az anyát, s barátnője szeme láttára szeretkezett annak apjával, kíserletet tesz előbb a barátnő megölésére, majd szexuális elcsábítására is. Miután Ivy befeküdt a megölt anya ágyába és felöltötte annak ruháit, Sylvie Cooper végül úgy löki le őt az emeletről, ahogyan ő tette Sylvie anyjával. Ezáltal Ivy, aki az anya egyre több tulajdonát és funkcióját vette át, perverz, ironikus, groteszk és borzalmas értelemben valóban Sylvie anyjává válik, a halálban egyesülve az asszonnyal, Sylvie Cooper pedig visszakapja apját, ha már anyját nem kaphatja vissza. Bonyolítja a megoldás értelmét, hogy Sylvie mint csúnyalány mindig irigylte szép anyját, akivel nem volt versenyképes – így a vérmes proletárlány valójában a szublim polgárlány tudattalan gyilkos rivalitásösztönét testesíti meg. Sylvie csak az anyjának beöltözött Ivy előtt tudja megvallani anyja iránti szeretetét. A féltékeny kislány, aki anyja előtt képtelen volt kimondani a szeretet szót, elkésett a szeretetről. Már a meg nem vallott szeretet is kvázi-gyilkosság.

Vadim *És Isten megteremtette a nőt* című filmje 1957-ben készült, Kubrick *Lolítája* 1961-ben. A két film indítása azonos: Vadim filmje Brigitte Bardot lábával indul, mely fehér lepedő mögül kandikál ki. Vadim filmjében ezt éles vágással követi ellenbeállítás, melyben a mezetlen napozó nő teljes vonzereje feltárul, többet kapunk belőle, mint Curd Jürgens a lepedő túloldalán. Bardot így a nézőt is elcsábítja, ellentétben a későbbi, alattomos és kriminális Lolita típusokkal, bár a filmek őket is kifestetik a Bardot által bevezetett pózokban, hódító módon dőlve és tárulva. A csábító mácsó (akinek a film elején Brigitte Bardot azt mondja: „Mindent megteszek, amit akarsz”) a lányt dobja ki, a Curd Jürgens által játszott atyai típust a lány dobja ki, s végül a legszerényebb, melegszívű típus, a Jean-Louis Trintignant által játszott fiatalember és vele – a kaszinótulajdonos milliomossal szembeni – a szerényebb életforma mellett dönt. Az *És Isten megteremtette a nőt* mindebben strukturális alapszerkezetét tekintve azonos Kubrick *Lolítájával*, a két film mégis egymás ellentéte, mert Bardot szimpatikus Lolitát játszik el: minden más Lolitánál szenvedélyesebb, ösztönét és ízlését követi, a pénz és az előítéletek iránt közönyös, s mindezzel a kvázi-apát, szeretetre és gondoskodásra csábítva, szinte valódi atyává változtatja. Bardot a filmcselekmény pozitív lezárása előtt nagy táncjelenetben a szemünk előtt változik vad arcú, vérmes, kínzó, agresszív – egyúttal szépségesen baljós – boszorkánnyá, sokkal nagyobb asszonyi erőket tárva fel magában, mint a *Lolita* vagy a *Poison Ivy* hőnője. Ez arra utal, hogy a nagyobb erők fel tudják dolgozni magukat, maguk ellen képesek fordulni, míg a degeneráltabb, sérültebb, civilizatórikusan deformáltabb erők élük ki magukat pusztító formában.

10. DESTRUDÓ

10.1. Bevezetés: a film mint a borzalmak médiuma

A régi mozinéző megelégedett a helyzet kegyetlenségének jellemzésével (*Emberi sors*), a mai néző a kegyetlenkedés explicit kifejtését igényli. Ebben a tömegfilm jár az élen (a *Mondo Cannibale* ideje óta), de a művészfilm is követi (*Antikrisztus*). Az iszonyat a romlás metafizikája, a borzalom a romlás fizikája. Az iszonyat narratívájában a rém a kiindulópont, a borzalom narratívájában az áldozat a középpont. A rém a szentség örökségének leszármazottja, a démonok örököse, míg a borzalom mitológiájának tettese, az áldozat kínzója, banális figura. Az iszonyat mitológiájában a rém maga is szenvedő, a borzalom narratívájában a tettes kéje vagy közönye párosul az áldozat szenvedésével. Az iszonyat a mítosz felé mutat, a borzalom a hír felé. Az iszonyat a magasztossággal, a borzalom és kegyetlenség az aljassággal hajlamos párosodni a művészi ábrázolásban. Kegyetlenség és aljasság kapcsolata gyakran csak a hatáskeresést szolgálja, nem elvileg szükségszerű: a kegyetlenség gyakran nem a lélek szüksége, csak a viszonyok parancsa. Ez utóbbi azt is jelenti, hogy olyan kulturált lelkek is, melyek meghaladták a barbárság kegyetlen kéjeit, fenntartói lehetnek egy kegyetlen világnak.

Derek Wan *Zombie Uproar* című filmjében a börtönőrök és börtöntársai egyaránt korbacsolják és rugdalják Solitaire-t, a „javító-nevelő” intézetet fenntartó hatalom pedig orvosi kísérleteket végez a rab nőkn. Az állati emberkísérletek börtönében a nők elfolyó vére által életre keltett zombik ostroma egészen másfajta élmény, mint a börtönbeli kegyetlenkedéseké. Az aljas kegyetlenség és a kiszolgáltatott áldozatok viszonya haragot és felháborodást ébreszt a nézőben, míg a mágikus gonosz ébredése a természet mint az egyetemes rothadásból táplálkozó élet sötét fenségét fejezi ki. Az a gonoszprincípium, melyet az asszonygyilkos vududémon képvisel, nem az erőszak mint testi hatalom erotikus uralmának képét fejezi ki, hanem az abszolút önkény és erőszak erotikán túli képét, melynek eksztázisát az erotika legfeljebb utánozni próbálja. A természeti gonosz fenséges, a szociális gonosz aljas. A zombik félelmesebbek, mint a terrorizáló börtönőrök, megjelenésük mégis a lovagiasság emlékét idézi, mert nem áll mögöttük a szociális kegyetlenség érekeorientált aljassága, az államgépezet mint a kiváltságosok összeesküvésének banális hatalma. A zombik mások: ha van törvényük, az nem a bornirt világ banálisan önző önkénye, hanem a sors: olyan ítélő felettes erők hatalmas eljövetele – rettenetes felszabadulásként – melyektől rabnak és rabtartónak egyaránt rettegni kell. Ha a kizsákmányolás borzalmassá válik, akkor már csak az iszonyat egyenlősíthet. A zombik eljövetelekor vége a hatalmi fölénynek, az élők véréből éledő hullák inváziója figyelmeztet, hogy az ember csak a természet tápláléka. De éppen mert a társadalom börtönként mutatkozott be, ez a rettenetes igazság és véres egyenlőség nem más, mint az üdv maradéka egy bukott világban, negatív üdv, mégis felemelő. A legnehezebb pillanatokban az áll helyt, aki legalul volt, akit mindenki vert, aki teljesen egyedül maradt.

Miért esztétikai inger a kegyetlenség? A klasszikus Universal- vagy Hammer-horrorban az iszonyat volt a nagyobb inger, a slasher vagy splatter korában az aljas kegyetlenség képei vonzzák a mozinézők tömegeit. Vajon nem a legyőzött természet és a szétesett társadalom bosszúja-e a kegyetlenség érája? A civilizáció legyőzi a természetet és tovább vonul, kiirtja a kultúrát, hogy ne fékezze a pénz- és gépszolgáltatást ízlés vagy lelkiismeret, s olyan lények maradnak a lepusztult világban, akik sem embernek, sem állatnak nem alkalmasak. Démoninak is prózaik, így a gonosz szimbolikája sem illeti, nem fejezi ki és nem szólítja meg őket többé, mert kegyetlenségük csak egyfajta aktív és győztes debilitás (*A texasi láncfűrészes mészárlás*). A zombi teszi a dolgát, nincs lelkiismerete, agyakat morzsol, szíveket tép, a csecsemő felfalja anyja mellét. A borzalmak narratívájának gonosztevői is teszik – rettentés – dolgukat, nekik sincs lelkiismeretük, de – a zombival ellentétben – itt nem pótolja azt a mágia. A nagyhatalmak hadseregei napjainkban szerelik fel pusztító eszközökkel az eddig „felderítő” eszköznek nevezett kémrepülőgépeket. A jövőnk a képernyő előtt, a Föld túlsó oldaláról levezenyelhethető aszimmetrikus pusztító háború, mely nem harc többé, hanem mészárlás. Ez a jövő pedig már itt kísérletezik velünk, a földünk kezd hasonlítani a *Zombi Uproar* börtönéhez: a becslések szerint már a mai katonai akciókban is tíz civil áldozat esik egy „ellenséges” katonára. A borzalmak már közöttünk élő jövőgenerációjában a holt robotok élő kiszolgálói, a holt pusztító gépezet lélektelen élő nyúlványai ülnek a gyilkos apparátusok vezénylő pultjainál, az apokalipszis képernyőinél. A *War of the Living Dead* című filmben emberfarmokon tenyésztik a zombik táplálékukat. Ezeknél a zombiknál a mai világuralom különleges alakulatainak, privát és állami killerhadseregeinek zsoldosai korántsem intelligensebbek, csak prózaibbak. Ha a destrudó szimbolikáját vizsgáljuk, a gonosz fogalmánál alacsonyabb régióban mozgunk, a gonosz ugyanis kegyetlen, de a kegyetlenség nélkülözheti a gonosz pátozát. Prózaik és fenséges romboló különbségének bemutatására alkalmas lehet az amerikai és a japán *Godzilla* összehasonlítása. Az amerikai Godzillát illegális bevándorlóként képzelik el a szuperfilm összeeskábálói, míg a japán Gozilla maga a megtestesült destrudó. Az előbbi destrudó a banalitásból táplálkozik, az utóbbi az iszonyat forrásaira utal. Az amerikai Godzilla csak fészket akar rakni és tért foglalni, míg a japán Godzilla, akinek a szisztematikus rombolás és a fékezhetetlen őserő tombolása a létezési módja, sokkal titokzatosabb és fenségesebb. Az amerikai Godzilla csak egy idegen, a japán Godzilla maga a végtelen és örök, féktelen és reménytelen idegenség hősi lázadása. Az amerikai szörny csak tojást akar tojni, s halott labirintusok parazitájaként használni ki az embervilág lepusztulását, a japán szörny maga az emberben rejlő barbár mag, a rombolás öröme.

Az esztétikának nem szabad függnie a gyakorlati politikától, nem tanácsos belefolynia a pártviszályokba, sőt a világpolitikai tömbök viszonyait is messziről kell néznie, mert elvileg, Arisztotelész Poétikájának örököseként, egy kijelentés csak akkor lenne esztétikai, ha akkor is érvényes maradna, ha egyszer senki, legalábbis az átlagdiák nem fogja tudni már, mi is volt a NATO, neoliberalizmus, neokonzervativizmus, IMF és hasonlók. De ha az esztétikának nem is lehet alanya a politika szelleme, a destrukció elméletének szükségképp tárgya. A turbókapitalizmusra jellemző túlpörgés, melynek megnyilvánulásai a XX. századi imperializmus vagy a XXI. századi globalizmus, csak további pervertálódása a nyugati civilizációra jellemző – már Klages által leírt – pusztító erejű túlnövekedésnek, mely az etológia által tárgyalt megszaladási jelenség szociális változata. A *Laid to Rest* című film sorozatgyilkosa, aki egy hullaházban gyűjti áldozatait, nem elégszik meg a természet által

produkált hullákkal, élőkre vadászik, akiknek felkoncolását videón rögzíti. A felvételeket mintegy kihívásként továbbítja a rendőrségre: tetteit nem szenvedély motiválja, csak a magabiztos perfekció önélvezete. Az emberek a kihívó, feszültség alá helyező, figyelmetlen és érzéketlen versenytársadalomban már Bogdanovich *Targets* című filmje óta csak mozgó célpontok egymás számára. Ma már a világhatalmak centrumaiban döntenek arról, kit nyilvánítsanak ellenséggé és lövessenek ki bárhol a világon. Líbiában polgárháború van, Szíriában békés tüntetőket mészárolnak, de a Nyugat Líbiára csap le. Ha valaki egy nyugati elnök megölését tervezi, terroristának nevezik, ha Bolivia demokratikusan megválasztott elnökéét, akkor szabadsághősnek. A kegyetlenség és a szemérmertlenség szövetsége jellemzi a politikai és katonai gondolkodást. A következő lépés a nemkívánatos kritikai értelmiségek illetve újságírók kilövése, melyre csak orosz vagy iráni példákat illik felhozni, holott angol példa mostmár szintén felhozható. Az embertelen és igazságtalan világot fenntartó világelit számára minden lehetséges alternatíva képe gyűlöletes. Az élettől és világtól elszakadt elit milliárdok életével folytat hazárdjátékot. Az iszonyat a fizikai, a kegyetlenség a társadalmi lét logikáját leromboló határ, megtámadó repedés. Az iszonyat szubjektuma a fantasztikus lény, a kegyetlenség az elit és az őt védelmező erőszakmonopólium. A régi gengszterfilmekben az ellenelit, az alvilág királyai éltek csak ki korlátlanul a maguk erőszakmonopóliumát, ma a világelit egyrészt összefonódott velük, másrészt elsajátította gátlástalanságukat. Mindez a narratívában nem az eltűnő – láthatatlan, mindenütt jelenvaló fülként, mindenhová elérő gyilkos kézként mindenható – tettet, hanem az áldozatot helyezi előtérbe. A *Laid to Rest* tettesét csak hátulról látjuk, amint felteszi fémálarcát, a film az áldozatokról szól, amint a *Nem vennék való vidék* tetteséhez hasonló végtelenül ravasz érzelmi idióta sorra elpusztítja őket.

A kegyetlenség sívár szorongást, az iszonyat sötét gyönyört ébreszt. „Túlságosan izgalmas, semhogy szoronganék.” – mondja a *Between two Worlds* ismeretlen dimenzióba alászálló kutatója. A film alagutakban játszódik, melyek sötétjéből lámpafények emelnek ki egy-egy részletet. Ez a triviális vizuális absztrakció igyekszik megteremteni a szorongás világát, a lét kérdéseinkre nem válaszoló és reményekre nem jogosító mélységeinek élményét. A *Between two Worlds* kutatói az eredetet a mélyben elrejtő alaktalan forráságot, a mélység szomjas tüzet, maró éhségét kutatják. Zajosan és könnyelműen indulnak útra, s a sivatagban álló kis ház rozoga ajtaja mögött végtelen folyosót találnak: a banális, a véges baljós végtelent rejt magában. Az iszonyat képei nem depresszívek: a kegyetlenség képei által kiváltott szorongással szemben az iszonyat képei Rabelais és Bahtyin tematikájához tartoznak. Az iszonyat a középkor témája, a kegyetlenség modern. A kegyetlenség leépült, stupid (*A texasi láncfűrész mészárlás*) vagy professzionális (*Nem vennék való vidék*) szubjektumot feltételez. Az iszonyatban testvérek vagyunk, a kegyetlenség nem ismer testvériséget. Az iszonyat megvilágít, a kegyetlenség szomorú és rút tény, ami semmit sem magyaráz. Az iszonyat kutatásra szólít fel, útra hív, és arra csap le kegyetlenül, aki menekül előle. Ezért nem hal meg a tudós Van Helsing a vámpírfilmekben. A kegyetlenség képei leleplezik, mivé lett világunk, az iszonyat dimenzióba beavató alászállás ezzel szemben edzi a lelket a kegyetlen világgal szemben. A kegyetlenség pusztán a létező torzsága, míg az iszonyat a lét próbatétele.

A régebbi erőszak- és terrorfilmet a szorongás kötészetének nevezhetnénk. Ezek a filmek a csodálkozás kifejezései: milyen ördögi (*Psycho*) vagy annál is megfoghatatlanabb s ezért még szorongáskeltőbb (*Széldülés*) mélységek laknak az emberben. A gonosz lélek szimbolikáját vagy a lelket fenyegető üresség és szétesés szimbolikáját azonban felváltják az undor és

rettegés képei. A régebbi filmekben a lélek torzul és bukik, az újakban a test maga a bukás, a test mint objektum maga a szubjektum, az objektum a szubjektum igazi arca, a többi csak illúzió, s a magára maradt test nemcsak támadható, nemcsak kiszolgáltatott az ártalmaknak, egyben maga az ártalom, mélybe húz, maga nyílik, mint a sír. Az új film kegyetlensége a haláltánc tematika profán formája. A középkori képzőművészet ábrázolta ilyen esendő formában a romlás uralmának alávetett testet. A középkorban azonban a démon, a csontváz, a halál, a túlvilág jött el az emberért, hogy ítéletet hozzon, míg ma a rettenetes eljövétel gonosz szubjektuma a másvalaki, a másik ember, a hozzánk hasonló, ezért esik olyan közel a rombolás szimbolikája az önromboláshoz (*Mártírok*).

A hit korában (pl. Hand Baldung Grien művészetében) az érzéki test táncol a sír szélén, s őt ragadja üstökön a halál, mert kínokkal kell megfizetni a kéjelet. A haláltánc a testet támadja meg, de nem az élet értelmét, ellenkezőleg, arra figyelmeztet, hogy a kimért időben a lényegesre kell figyelni. A mai sorozatgyilkos azonban véletlenszerűen válogat, akárcsak a katasztrófafilm véletlenszerűen lecsapó természeti hatalmai vagy technikai defektjei. A halál nem dráma, csak baleset, nem a sors, hanem a sorstalanság kifejezése. A pusztulás felháborító és ostoba mivolta, a sorstalan ténszerűség stupiditása tér vissza a rémtettek formájában, ritmikus és megerősítő nyomatékkal, a cselekmények során. Egy *Fűrész*-film a rémtettek sorozata, melyek fenyegetésétől az áldozatjelölt úgy szabadulhat, ha versenyre kel kínzójával, melyet azonban rendszerint elveszít, mert a kínzó gondolta ki a világot, melyben a cselekmény játszódik.

A nemesítő szenvedések katarziséjától a megalázó kínok agymosó hatásaig visz a modernitás útja. A *Fűrész* 4-ben két ember van összeláncolva, egyiknek a szemét, másiknak a nyelvét tépték ki, nem kommunikálhatnak és nem segíthetnek egymásnak, nincs más lehetőség, egymásnak esnek, a világ úgy van megszervezve, hogy az áldozatok irtásuk egymást, s a valódi tettes jogi értelemben nem minősül gyilkosnak. A *Fűrész* 3-ban mindezt önelégülten el is magyarázza a rémvilág kieszelője és megvalósítója. Ez az egy kép – az áldozatok egymást marcangolása, egymástól rettegő pánikcselekvések értelmetlensége – a mai világrend pontosabb képe, mint amit bármilyen politikai elemzés adhat. „Mindenkinek jár lehetőség ... Az ölés ízléstelenségre vall.” – érvel a modern tömeggyilkos a *Fűrész* 5-ben, aki nem a maga kezét szennyezi be, de lehetőleg mindenki más kezét. A *Fűrész* 4-ben, ha a tettest nem is igazolja, az áldozatot is bűnössé nyilvánítja elhülyült destruktivitása: egyek a reménytelen, kietlen kegyetlenség egyeduralmában (az állapotos feleség megtámadása, a gyógyító megtámadása a páciens által stb.). Gyakran balesetet okozók vagy más bűnösök az örült gyilkos áldozatai, de bűn és bűnhődés között nincs értelmes kapcsolat, ez is csak játszma, nem azonos a költői joggal, mely igazságot tesz ott, ahol a hivatalos jog nem működik (pl. *Ütős hármas*). A *Fűrész*-világban a csapdában levőket más csapdában levők támadják meg, a kínzó személyen is feltűnik a gyilkos szerkezet, amely megöli, ha nem szolgálja a kegyetlen tervet. A kétségbeesett fenyegetettség is a terv szolgálatába állíthat, de bármilyen kis helyzeti előny is. A *Fűrész*-világ további törvénye, hogy az áldozatok cinkossá tehetők, ha beveszik őket a „klubba”, ha nem is döntéshozónak, de a gonosz asszisztenseinek rangjával ruházva fel őket.

A fenyegető és kényszerítő kínzó eszköznek erotikus konnotációi is vannak. Az emberhez hozzá van kapcsolva egy kínzó eszköz, amelytől csak akkor szabadul, ha bűnt követ el, ártással előzi meg az ártást, öl vagy megcsonkítja magát, vagy társát. Az európai kultúra

ilyen kényszerítő hozzákapocsolt eszköznek képzelte a nemi szervet, a házastárs megcsalásához vagy a lélek által nem kívánt partnerrel való kopulációhoz vezető erotikus kényszer lényegét, mielőtt a posztmodern kultúra politikailag inkorrektnek nyilvánította az olyan fogalmakat mint a megcsalás vagy a perverszió. A *Fűrész*-filmeknek e tekintetben olyan szexuális konnotációik vannak, melyek nem egyidejűek az uralkodó kultúrával. Ez összhangban van azzal a ténnyel, hogy a haláltánc tematika is távolról, messzi kultúrából importált szimbolikus erőként bukkan fel a mában. A *Fűrész*-filmek nemcsak az erotika eredeti kényszerítő erejét, kegyetlenségpotenciálját tematizálják, modern torzulásairól is vallanak, arról, hogyan lesz a kék hatalmából a hatalom kéje, s a hatalom kéje miért a kegyetlenség elszabadulásában, a kiméletlenség eksztázisában tud már csak megnyilatkozni. Az örömök cseréje a kegyetlenség felhalmozódása, mert az örömök kisajátításának aszimmetriája, a csere hamissága ide vezeti a mások fájdalma iránt érzéketlenné lett osztályt (elitet, birtokost, menedzsert, döntéshozót). De az örömök cseréje az így keletkezett gyűlölet- és rettegésklimában végül a kegyetlenségek cseréjére redukálódik.

A pusztítás előfeltétele és következménye az önpusztítás. Lelki lepusztulás az előfeltétele, míg következménye, hogy a lélektelen harc véres törvénye a pusztítókat sem kíméli. Ezért egyenértékű motívum a *Fűrész*-filmekben a pusztítással az öncsonkítás. Az embernek, élete védelmében, vagy mást kell elpusztítania, vagy önmagát megcsonkítania. E párhuzam értelme, hogy mások elpusztítása is öncsonkítás, mert, ha már csak negatív értelemben is, ebben is az emberek egymáson keresztül, egymás által létező, összetartozó mivolta fejeződik ki, melynek defektje a bemutatott társadalom. Az erkölcsi világtól megfosztott fizikai világ csonkaságát éppúgy dokumentálják ezek a filmek, mint a lélektől megfosztott ravasz alkalmazkodás világát. Egy férfi megment egy kinzógép által koncolt, véres nőt, de a helyzet úgy van megkonstruálva, hogy a továbbiakban a nőnek, élete védelmében, megmentőjére kell támadnia. Mi ez, ha nem a versenytársadalom modellje, melyben nincs helye szolidaritásnak, szánsalomnak és könyörületnek, s amelyben mindezeket az egykori erőnyeket a szuperkapitalizmus győztesei le is nézik a gyengeség jeleként. Bűn és bűnhődés kapcsolata azért nem működik az egyén életében, mert a kollektív bűn maga a kollektív lényeg: egy társadalmi forma. A cinkosság a bűnös hatalommal a bűnös hatalomnak egyszerre tesz komponensévé, építő elemévé és áldozatává. Egyszerre vagyunk katasztrófák és a katasztrófák romjai. A *Fűrész* 5. elején látott áldozatokról kiderül, hogy mind aljas érdekemberek. A társadalmat behálózó korrupció hatalmára derül fény a rabok kölcsönös vádjából, mintha a kegyetlen gépezet, amelyben őrlődnek, mása lenne annak a nagy társadalomgépnek, amely kinn várja őket, amelybe szeretnének visszatérni, s amelynek egyetlen előnye, hogy rava-szabbul aláz meg és lassabban gyilkol. A pszichopata az, aki úgy működik, mint a posztmodern globálkapitalizmus egésze, míg a (viszonylag) normális az, aki (viszonylag) kimarad mindebből, ezért ő az egész áldozata, mert nem cselekszik elég gyorsan és kegyetlenül, azaz nem alkalmazkodik gyorsan és pontosan az egész törvényéhez.

Jingshaw nem mulasztja el igazolni magát: „Mások lopnak, csálnak és miniszterek lesznek...” A *Fűrész* 4-ben Jingshaw halála után is minden folyik tovább. Konzekvens, hogy az 5. *Fűrész*-filmben már a nyomozó után nyomoznak, az előző film győztese, a kitüntetett nyomozó válik gyanússá, aki az igazság győzelméről beszélt a 4. film végén. Ez azt a benyomást kelt a nézőben, hogy aki van, az benne van (a disznóságban, aljasságban, kegyetlenségben): amilyen mértékben jól megy neki, amennyire felül van, ami rangja és becsülete van,

mindezt a gonosz aljasság hatalmától kapja. A becstelenség osztja le nemcsak a javakat, a tekintélyt és a megbecsülést is. A film végén mindez már természetesen nem vállalható ilyen egyértelműen, mint ahogyan korábban megmutatták: a filmek gyakran kezdetben mondják ki azt az igazságot, amelyet a végén kötelező kissé „elsikálni”. Ez a különbség a posztmodern panasz és a modern vád között (ha pl. az utóbbi példájának a neorealizmus radikális társadalomkritikáját tekintjük). Mivel a neorealizmus világosabban meg tudja ragadni az okokat, kevésbé van szüksége a következmények perverz kiszínezésére.

Kegyetlenség és aljasság viszonyát a nyugati, kegyetlenség és nagylelkűség viszonyát a keleti film tudta jobban kibontani és kiszínezni. A *Kisna* című indiai film hőse a maga fél családját lemészárolja a gyarmatosítók leánya, a fehér szűz védelmében. Erre a hős anyja adja áldását, figyelmeztetve a férfit, hogy lovagi kötelessége az ártatlanság védelme a népek közötti gyűlölet konfliktusaiban.

A gengszterfilm műfajával összefonódott amerikai boxfilmekben a sport alakul át merő kegyetlenséggé, aljas üzletté és bestiális létharccá, a kínai harci filmekben a kegyetlenség válik sportszerűvé, a csúcsponton gyakran bókolnak is egymásnak az ellenfelek harc közben, vagy értékelően méltatják egymás technikáit. A keleti kultúra rendkívül kegyetlen tud lenni, s közben képes nem veszíteni szépségéből. Az eredeti ember önmagával nem kevésbé kegyetlen, mint társával vagy ellenségével, de az utóbbi két esetben a kegyetlenséget a nagylelkűség kontrollálja, egyik nem ellentéte a másiknak, s együttesük társadalom stabilizáló érzelmi racionalitást képvisel. Ehhez az értékracionalitáshoz tartozik a túlbüntetés is. E logika gondolatmenete két lépcsős. Az első gondolat az, hogy a büntetésnek tükröznie kell a bűnt, hogy elrettentsen, második lépése az, hogy a túlbüntetés nemcsak tükrözi, hanem értelmezi a bűnt, melyet a pusztá tükrözés nem magyaráz meg, nem fejt ki, hozza felszínre lényegét. A társadalomalapító igazságszolgáltatást a mai polgár kegyetlenül és embertelenül túlbüntetőnek érzi, de vajon nem azért-e, mert az ő igazságszolgáltatása nem alapító, nem is fenntartó, csak visszavonuló és felszámoló: a jog visszavonulása a törvénytől az alkuhoz, az üzlettel és politikával, a korrupció médiával és a banális ember önző lelki kényelmével való kiegyezéshez. Ehhez képest a kínai filmekben megnyilatkozó ősanayi törvény néha iszonyatos (*A kard hősnője 2.*), de az iszonyatos szépség értelmében. A nyugati társadalom állítólagos kíméletessége csak annak öntudatlan kifejezése, hogy ennek a társadalomnak a lényege a már Fichte által felismert „tökéletesedett bűnösség”, ezért nincs joga a valódi büntetéshez, ezért szakad el jog és igazság, igazság és igazságszolgáltatás, mert a jog csak az erkölcs joga lehetne, ez a társadalom azonban nem ismer erkölcsöt, kizárólag a számítás kíméletlensége regulálja.

10.2. A természet kegyetlensége

A beavatásban a beavatási démonok átadják a természetet, az öregek pedig a társadalom információját. A beavatási ideológia szerint a libidóra és az anyára bízott gyermeknek, aki infantilis illúzióvilágban él, a rituálé ad találkát a valósággal, az élet még nem ismert alapjaival. Ez a találka halálos is lehet, néha nem haboznak egy-egy gyermeket agyonverni, hogy a nők elhiggyék, a többi a halálból jött vissza.

A sötétség megelőzi és átfogja a fényt: azaz a káosz, a kontinuum, az elnyelő anyag a distinkciót, a szellemet. Az ösboldogság is iszonyba, lázító szenvedésbe átcsapó kiszolgálta-

tottság. Az ember a létet mindennek előtt elszenvedi, másként nem is tehet, mert nem önként jött létre. De léte adottságának újratermelése mind nagyobb mértékben hárul reá, s ezt az öntudatnak az elszenvedett realitással szembeni ellenállása közvetíti.

Az élet lényegileg kegyetlen. A kegyetlenség spektruma az öncélú rombolástól a célszerű agresszióig terjed. A teremtő erő a rombolásból fakad, a kombináció a szelekción alapul, mely a kombinándót szolgáltatja számára. Az élet az élettelen anyagot fogyasztja, majd az élő anyagot fogyasztja, utóbb az élő anyagot fogyasztó anyagot fogyasztja, s végül – rituális célból – saját fajtája fogyasztásával is megpróbálkozik (amit a szellem introjekciójának tekint). A kannibalizmussal rokon, de gazdaságilag nagyobb jövőjű fogyasztási forma, a saját faj teste helyett annak munkáját, idejét fogyasztja: ezzel a fogyasztási formával kerülhet a tápláléklánc csúcsára, melyet nem az ember, hanem a kizsákmányoló foglal el: az emberhez képest mind inkább leszakadó, új fajjá válva. A kannibál csak a zsákmányolt egyed húsát fogyasztja el, a kizsákmányoló az egész élő kollektívát folyamatosan fogyasztja. A racionális agresszivitás szublimált, de nem kevésbé hatékony és kegyetlen destruktivitást rejt magában, a nyers destruktivitáshoz képest korlátlanul fokozhatva az előnyöket. A páni tombolás és dühöngő rombolás, az okos kihasználó, felhasználó és elhasználó agresszió, a ravasz kockázatkerülés, s végül a tervező és nyereszkeskedő üzleti szellem sorában – a primitív életösztön önvédelmétől a kulturális realitásérzék természetet kolonizáló offenzívájáig tovább haladva – az elkövető kiváltságosok számára megmutatkozó előnyök is nőnek, de az a destrukció is, melyet sikerül áthárítani a civilizáció periferiáira vagy újabban mind inkább a jövő nemzedékekre. A szublimált kannibalizmus legmodernebb formája, a jövő nemzedékek rombolása a legújabb, paradoxabb forma. A „sugárzás” Plotinosz idején az isteni életet jelentette, ma az ördögi technikát, az ipari és katonai lobby világhatalmának gyilkos következményeit és a rút halált. Egyre kisebb sanszuk van ép testtel világra jönni. Napról-napra mérgezettség világban élünk, s a szervezet permanens irritációja növeli az agresszivitást.

Az élet olyan konstrukció, amelynek eszköze, öfenntartási módja a destrukció. Az életfenntartás elsődlegesen táplálkozás, amely élettelen anyag pusztítása és élő anyag ölése. A civilizáció törvényes kizsákmányolássá konszolidálja a destrukciót, a háború azonban mindenben ott lappang, lesben áll, az újabb, nagyobb egységek megszervezése feleleveníti a háborút. Az epika szelekció és kombináció, szerelem és háború háborújáról mesél; meséiben a páros viszony a libidó színhelye, s innen próbál libidinális szolidaritást exportálni a tágasabb viszonyhálóba, melyek akciórádiuszával együtt csökken a libidó és nő a destrudó sansza. Az egész az igaz, mondta Hegel, az egész a gonosz, mondja az epika. A *Congo* végén a tudós nő szétlövi a műholdat, mely összeköti a vállalat központját az afrikai tereppel, a civilizációs központot a természet maradványaival. Ezzel lélegzethez juttatja az életet. Ez persze csak egy talpalatnyi föld számára lehet kis haladék, ha csak mindannyian a magunk területén nem követnénk őt. A *Better Tomorrow (Szebb holnap)* című John Woo filmben a zseniális gengszterek lecsúsznak, a középszerű bűnöző pedig nagy nemzetközi konszern főnökévé válik, aki gúnyosan vigyorog a vérfürdő után: „Pénzzel mindent el lehet intézni!” A rendőrség és igazságszolgáltatás fölött is uralkodik a pénz, mely a legaljasabb kezében koncentrálódik. Végül egy rendőr adja egy gengszter kezébe a fegyvert, hogy az ősi jog szerint intézze el, a harag személyes ihlete jegyében, amit a modern igazságszolgáltatás nem tud megoldani.

A történetek (születés, halál stb.) jelenségében találkozunk az ész világa a természet erőszakos világával. A cselekvés harcol a történetekkel. Az én a cselekvő, aki felé törté-

nések hömpölyögnek, melyek legyőzhetik őt, így cselekvései végül történetekké, pusztá reakciókorrá válnak, nem a személy, hanem a szétesett személy ösztöneinek mőveivé. A *Zongoratanárnő* vagy az *Antikrisztus* hősnője akkor támad önmagára, amikor világossá válik, hogy az ember már önmaga számára is csak történet, kegyetlen és idegen adottság, katasztrófa. Az ember számára a másik ember cselekvése már eddig is történet volt. Mégis itt van ez ember ellentámadási pontja, mert az egyéb történetekkel a közös szándék közös cselekvést szegezhet szembe. Kudarcuk esetén, hatékonyságuk határain azonban ezek is történetekké süllyednek le, vissza a természetbe.

Mivel az ember nem környezetkötött, hanem világnyílt lény, nincs felszerelve a környezeti adaptáció biológiai megoldásával, a szükségletek kielégítését szolgáló öröklött viselkedésmintákkal. Ezért beszélünk e lény alkati, lényeggé vált frusztrációjáról. Ez a frusztráció eredendő, mert a célmegvalósítás kezdetben eszköztelen. Mivel a természet ellátó gondoskodását kezdetben az anya pótolja, az én az eredeti frusztráció, mely az ellátó anya és az ellátott boldogság közé áll, kielégületlen szenvedésével, s az ebből fakadó kultúrával, melynek szubjektív kezdeménye a vágy. Nemcsak a világ ellenállása kínoz, az ember – önmaga mint tény – szintén a világ része, önnön hátráltató és kízó eszköze. Az életprobléma megoldatlansága, a szükséglet kielégületlensége, a lény kockázatossága, a megoldási minták nem adott mivolta a vágyat ajzza, míg az emberi törekvés és a cél közé belépő, az aktivitással szembeszegülő momentumok az agresszivitást generálják. Az első nagy külső frusztrációs forrás a tárgy idegensége, a második, új frusztrációs forrás a rivalizáló csoportok idegensége. A menekítő szorongás és az uszító düh szabályozzák az aktivitást, felmérve a sanszokat, s ennek alapján döntve el a kettő közötti választást. A szorongás csak az erő és a sansz hiányérzete, akárcsak a düh, ő is az élet, a több élet, azaz a hatalom akarásának megnyilvánulása.

Sade és Nietzsche tettek kísérletet a destrudó életfilozófiájának kidolgozására. A természet és a kultúra emberlélemben való ütközésének vizsgálóiként ők az első modern bioanalitikusok. Ferenczi bioanalízisének merítését segítségükkel próbálhatjuk mélyíteni, hogy leírhatóvá váljék a narratív élményspektrum egésze. Az erő morálisan közönyös, de érvényesülésre tör, létmódja a fölény, a legyűrés, birkózás, toakodás, térhódítás, a maga nyersanyagává, tevékenységi terepévé nyilvánítás. Az elégtelen erő terrorizál, az elégséges erő kormányoz: a terror az erő ifjúkora. A funkcióöröm kezdetben vérben gázol, mint a középkori Rókaegény hőse. „A gonosz az ő szubsztanciája – mondja Sade egyik hőse a Teremtőről –, és minden rossz, aminek elkövetésére késztet bennünket, feltétlenül megfelel terveinek.” (Juliette. In. De Sade Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1972. 64. p.). Csak a tűrőket sérti a lét kegyetlensége, véli Sade, mely a cselekvők számára kihívás (uo. 64. p.). Az élet az abszolút gonoszból jön, s e szubsztanciából való részesedése mértékében sikeres. A jó: kifáradás. A kifáradt erő megtér a gonosz ölébe, hogy amaz az örökkévalóságig kínozza őt (uo. 65. p.).

Sade libertinusai csak azt mérik a szeretőkre, amit ősbib elbeszélésekben a sors mér rájuk. Kegyetlenségük a természetet és végzetet modellező kísérleti laboratórium: a természet vallatása, megszólaltatási kísérlete. A szűzlányoknak üvegcserepeken kell táncolniuk, míg korbácsolják őket, mint egy ősi keleti regében, Bombay-i melodrámban vagy hongkongi fantasy-filmben (Sodom...In. De Sade: Ausgewählte Werke 1. Frankfurt am Main. 1972. 177. p.).

Sade és Nietzsche egyetért abban, hogy a despotizmus alapösztön, a jóság pedig gyengeség. (A különbség az, hogy Nietzsche fenségesen konszolidálhatónak, Sade iszonyatosan

konzolidálhatatlannak érzi a despotikus ösztönt.) „Minden ember hajlik a despotizmusra. Ez az első vágy, melyet belénk olt a természet.” (Juliette. 54. p.). A kegyetlenség vágyát ugyanolyan feszültség levezetésként ábrázolja Sade, mint Freud a nemi vágy esetében teszi: „A gyermek, aki dajkája mellébe harap...aki minden pillanatban szétveri játékát, megmutatja nekünk, hogy a rombolás, a rossz és az elnyomás az első hajlamok, melyeket a természet szívünk mélyére rejtett, és amelyektől kisebb vagy nagyobb hevességgel szabadulnunk kell, a velünk született érzékenység mértéke szerint.” (uo. 54. p.).

A jó kétféleképpen is megjelenik Sade és Nietzsche gondolkodásában, mindkét esetben a gonosz médiumaként. Az erények a gonoszság kifáradási elkorcsosulási formái vagy álarcai. Az erény kényelem, gyávaság és gyengeség vagy megkettőzött bűn, a bűn élvezete az erény álarcában. Sade bemutatja, hogy az erények bűnökre redukálhatók: a jóság hőstettei is csak az önimádat és fölényvágy kielézési módjai, véli. Az önzés megkerülhetetlen természeti törvény, az önzetlenség pedig megvalósíthatatlan. A részvét is merő önzés: mások kapcsán panaszozunk fel, amitől magunkat féltjük, az emberi sorsot.

A bűnökre redukált erények Sade-i képe azonban csak arra utal, hogy minden új tulajdonság bűnként lép fel, katasztrófák sorában tanulja ki a maga használati szabályát, fedezi fel rendeltetését. Egy régi életösszefüggés megzavarójából válik egy új életösszefüggés megszervezőjévé, rombolóból teremtővé. Az öröm késedelmes, kínok válnak örömmé, s a szeretet csak akkor nem pusztító, ha megtanul teremteni.

Freud gondolkodása a libidó feltárását követően nyomult elő a destrudó mélységei felé. A destrudó nem írható le a libidó módján, meghatározott szervek izgalmához kapcsolódó specializált ösztöntörvényekként, pl. a lábban „lakozó” rúgási, a kézhez kapcsolódó fojtogatási vagy a fogazatot „mozgató” harapási ösztönként. Nem úgy jelenik meg, mint egy vagy több parciális ösztön, meghatározott szervvel, hozzárendelt tárggyal, s a tárgy kínzó hiánya majd megpillantása által automatikusan kiváltott reagálásszekvenciaként. A destrudó úgy jelenik meg, mint maga a primitív életprincípium. A destrudó szerve maga az egész ember. Ez azonban azt jelenti, hogy míg a kultúrában a libidó szerve túlaktiválódik, a destrudó szerve eltűnik. Nem azonosíthatunk – a nemi szerv analógiájára – specializált destrudó-szervet, de a destruktív viselkedés néha úgy néz ki, mintha elveszett szervek emléke szabályozná, ha „dühöngő bikaként”, falajzott vadkanként megy neki egyik ember a másiknak. Gyűlölettárgy és gyűlöletszerv egyesítését mint csúcspontot sem tekinthetjük szükségszerűnek, a nemi aktus analógiája, specifikus gyűlöletszerv híján nem vihető végig, ám a gyűlöletszervet eszközök pótolják, s a késszúrás vagy a gyilkos fegyver használata visszahozza a történetbe a „csúcspontot”. Az eszközökre áttérhelt destrudó hatékonyságnövekedésének nincs többé határa. Az ősember agyonüthet egy másik embert, a modern ember felrobbanthatja a földgolyót.

Sade és Nietzsche nem látnak alternatív princípiumot, melyet újabban pl. Levinas hangsúlyoz erősen. (Sade és Nietzsche tragikus recepcióját kiszorította egy aljas, hedonista recepció, mely elől a filozófia a teológiához menekül.) Az eddigiekben láttuk, hogy minden teremtés és jószándék alá van vetve a realitásprincípium kegyetlenségének. Másrésről a kegyetlenségek, amíg a kegyetlenség szolgálja a létet és nem a lét a kegyetlenséget, igazolják Goethe hitét, aki szerint ha a kegyetlenség nem is a jó műve, de jót művel.

A természet brutalitása a kultúra szempontjából a viselkedés optimalizálásának feltétele. Az élet ott válik harmóniából brutalitássá, ahol a viselkedés nem állja a próbát, a lény alul marad. A pokol a paradicsom önszabályozásához tartozik, s a diszharmónia a harmóniákat

szolgálja. A nemzedékek egyrészt látták a „földi poklot”, másrészt szakadatlan úgy érezték, hogy „meg van ígérve” nekik valami más.

„A destruktivitás az élet ősfenomenájává lett.” – írja Fromm a kései Freud gondolkodásáról (Erich Fromm: Sigmund Freuds Psychoanalyse – Grösse und Grenzen. Stuttgart. 1979. 133. p.). Felvetődik, hogy a szeretet vagy az ölés vágya a „fiatalabb érzés”? (Freud: Időszerű gondolatok háborúról és halálról. In: Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások. Sigmund Freud Művei V. Bp. 1995. 178. p.). A „ne ölj!” parancs azt bizonyítja, hogy az altruizmus nem ösztön, „hogy végtelenül hosszú gyilkosnemzedékből származunk” (uo. 181. p.). A tudattalan csak halálbüntetést ismer, s ez is csak realizálja a „többiek” eltárgyasított, instrumentalizált adottságmódját, elidegenített ténymivoltát. Az altruizmus összetett, levezetett, kései vívmány, míg a kegyetlenség tárgya az idegen világ, melynek szemléletmódja a tényeket romlandó és ezért bizonyos mértékig mindig eleve labilis, valótlan adottságoknak tekinti. A tartós érvényt a környezeten kívül keresik, míg az adottságot megvalósulatlanságok nyersanyagaként veszik igénybe a teleológia megvalósítása számára.

10.3. A gyűlölet mint primitív szeretet

A bűn és a gyűlölet a primitív szeretet kifejezései az eredeti, ártatlan és eszköztelen önzés – szimbolikus – destruktivitásával. A gyenge én primitív formában szeret, nem visel el lemondásokat, a valóságvizsgálat fejletlensége következtében illúziókban él és teljesíthetetlen igényeket támaszt, melyek következtében a fejletlen lény viszonyai ambivalensek, s személysége is hasadási tendenciák által fenyegetett. Az őslibidó megnyilatkozása destruktív, a lényeg libidinózus, a forma azonban maga az agresszió. Libidó és agresszió éppúgy nem differenciálódik világosan, mint agresszió és destrukció. De a libidónak kezdetben nincs más aktív kifejező és ható eszköze mint az agresszió, a destrukció viszont nincs elég gazdagon ellátva, hogy az agresszióhoz képest önálló „teljesítményt” nyújtson. A primitív szeretet rabolja, behajtja a szeretetet, mely sosem elég neki, ezért bosszút áll. A gyűlölettárgy és a szeretettárgy eredetileg azonos: tárgyatlan őstárgy és alanyiatlan ősalany. Az archaikus libidónak nincs más eszköze, csak a destrudó módján tud beszélni és cselekedni, azaz nem tud beszélni és cselekedni, mert a destruktív megnyilvánulás lecsúszik történéssé. Libidinózus módon csak hallgatni tud. A receptív libidó boldogsága: csend. A destrudó tehát úgy is felfogható, mint a pregenitális libidó (örömszerzés) másik arca. Ezen a szinten a saját léthez való ragaszkodás elvileg veszélyes minden más lét számára, s a másik létet szeretni is csak az elhasználás módján lehet. Eme gondolatmenet alapján a libidót az életakarattal is azonosíthatnánk, s a destrudót a libidó megnyilatkozásának tekinthetnénk. Mivel azonban az élet előfordul nemi differenciáció híján, azt kell mondanunk, hogy objektíve a libidó a destrudó származéka, míg szubjektíve, a nemileg differenciált fajban, minél magasabb fejlettségű a faj, annál inkább válik a libidinális rajongás a destruktív tombolás közvetítőjévé.

Tyúk-tojás probléma-e libidó vagy destrudó elsődlegességének kérdése? A destrudó mint az életfenntartás eszköze annyiban kétségtelenül elementárisabb, amennyiben előbb fenn kell állnia az egyednek, hogy aztán észrevegyen, végül szerethessen egy (később több) másik egyedet. A destrudó tehát elementáris alap- vagy ösztön. Másrészt az egyed eredetileg korántsem egyediesült, kezdetben függő állapotban létezik, egy másik egyed függvényeként,

így az anya libidója „táplálja” a gyermek destrudóját, az anya szeretete a gyermek életösztönét. Mondhatni: a destrudó az elementáris és a szeretet az átfogó. Ez a fejlődés feladatát is meghatározza: a gyermek fejlődése annyiban lesz sikeres, amennyiben mind nagyobb destrudó-mennyiségeket képes átdolgozni libidó-mennyiségekké. Ez egészen a történetfilozófia problematikájáig ívelő kérdéskomplexumot vet fel: átveheti-e vajon a történelem során a szeretet műve a gyűlölet művétől a világot?

A pregenitális szexualitás maga is széttépett, nemcsak széttépő: a részösztönök nemcsak a partneren élösködnek, egymás ellen is dolgoznak, nem tudnak kölcsönösen tápláló és megerősítő viszonyt létesíteni.

A szeretettárgy eredetileg táplálék: a magzat előbb az anya vérén él, s úgy szívja el életét, mint egy daganat, utóbb a szopás aktivitása harapásba megy át. A partner az étel utóda, a táplálék pedig eredetileg – fajtörténetileg – nem más, mint lemészárolt idegen élet. A személyes fejlődésben a történeti logika megfordul: az étel az anya utóda, az anyát mint őstárgyat kell alternatív tárgytípusokra partnerre és ételre bontani. A táplálkozási ösztön esetében az agresszió tárgya és a vágytárgy azonos és az agresszió a vágy kielégítési módja. A szexuális ösztön kifejlődése csak az ödipális fázisban differenciálja az agressziót és a vágyat: a vágy tárgya a második, az agresszióé a harmadik. Agresszió és destrukció differenciálódásának gyakorló terepet nyit a negyedik (az „az”) felbukkanása, az idegenséggel való találkozás. A destrukció gyakorlása feltételezi a háborúzó csoportok szerveződését, a nagyjából azonos erejű egyedeket. Ezt a harcos tinédzsermentalitást bizonyos társadalmi rendszerek és szociális miliók támogatják (*West Side Story*, *Golyó a fejbe*), mások megfékezni igyekeznek (*Moszkva nem hisz a könnyeknek*).

A libidó saját aktivitás formáinak önkidolgozása kései. A pszichoanalízis terminológiájában a pregenitális szexualitás a destrukció, csak a genitális a szeretet forrása. A „genitális” szeretet nem a szeretettet teszi magáévá, hanem magát az övévé. Amennyiben nem így működik, azaz nem éri el ezt az ideált, úgy a genitális szeretet nem érte el a saját álláspontját, a pregenitális ösztönök módján működik. Mivel a fragmentált agresszor lelkének pregenitális primitivizmusa nem éri el a személylé fejlődést, destrukcióként megjelenő vonzalmának, pusztításra irányuló érdeklődésének tárgya sem az egyén vagy az egyének csoportja. A slasher örült gyilkosa rendszerint egy eltévedt csoportot irt ki, a slasher az „én”, a „te” és az „ő” kategóriáit is egy „az”-halmazban oldja. (A thriller még nem tart itt, a kéjgyilkosokról szóló pszichothrillerek sérült hőse nem tud és nem akar társulni és kommunikálni, ezért személyeket próbál nemszeméllyé átértelmezni, nemcsak a nemszeméllyé nyilvánítás, hanem radikálisabban, a nemszeméllyé tétel, a lemészárlás által. Itt még vannak személyek, de rombolásuk a csalódás és a bosszú műve. Dario Argento *Trauma* című filmjében a fűrészes gyilkos levágja a fejeket. A lefejezett halottól két méterre ott látjuk tátozó szájú fejét. Suttogása a tárgygyá tett személy utolsó kísérlete a személyként való megnyilatkozásra. A thriller „az”-centrikussága érdekesen kétértelmű: az én hol sérült gyűlöletből tesz „az”-zá, mint az említett filmben, máskor ezzel szemben csak az „az”-t tudja szeretni, mint a *Hatchet For the Honeymoon* című Bava-film paranoiása, aki az élő nőket lemészárolja, s a kirakatbabákat öleli és csókolja.) A modern terrorfilm bűnöse hol a „te”, hol az „ő” emberré nyilvánításában vall kudarcot. A *texasi láncfűrészes mészárlás* gyilkosai őrzik a családi érzést, a *Bonny és Clyde* gyilkosai a szerelmi érzést. Néha a gyilkosok mészárlását sem egyetlen személy, hanem egy szerelmespár ússza meg, máskor egy

gyilkos pár kifelé csak a destrudó, egymás felé azonban a libidó mintáival képes viszonyulni (*Bonny és Clyde, Született gyilkosok*). A genitális hajtóerő műve kétértelmű: egyrészt maga is tekinthető részösztönként, másrészt olyan részösztön, melynek műve megváltoztatja az életet, sikere elvárja a személyiség integrációt, tehát olyan részösztön, amely átvezet a részösztönök világából az integrált személy életstratégiájába.

A pregenitális, destruktív libidó elnyomása megelőzi a szexualitását. Előbb a libidónak kell elvégeznie a destrudón azt az ösztönkorlátozó, beszabályozó munkát, amit később a realitásérzék végez el a libidón. A libidinózus ösztön következőképpen úgy viszonyul a destrudóhoz, mint az ösztönhöz az én.

A tárgy eredetileg gyűlölettárgy, de az eredeti partner nem tárgy, a tárgyi viszony nem ösvizony. Az eredeti partner legfeljebb hiányosan és részlegesen, alkalmilag eltárgyasított, és első sorban nem is az én tárgyiasítja el őt, hanem ő állandóan az ént (mint gondozottat), és időnként magát (amikor saját önállóságát és igényeit fejezi ki). A szeretet-dráma lelki ébredése során már harcban állnak az alanyi és az eltárgyasító tendenciák. A szeretet természetes mellékterméke a gyűlölet, mely ott jelez, ahol a partner nem az énhez, hanem a világhoz tartozik. A primitív szeretet gyűlöletet nyújt viszonzás helyett, ahol a partner érdekeit kellene elismernie. A gyűlölet a szeretet határa, akciórádiusának vége, a szeretet összeomlása egy kimerülési határon. A gyűlölet jelzi a gyűlölt személy fontosságát. Felvetődik a kérdés, hogy nem az illető reánk irányuló szeretete, szolidaritása, együttműködése hiányát méri-e, hiányolását fejezi-e ki? A gyűlölet tárgya a nem válaszoló lény. A mérték persze nem objektív: a szeretetből soha sem elég. Az ő-szeretet dühöngve vagy panaszkodva követel még több szeretetet. Az ő-szeretet gyűlöletként való megnyilvánulása eredményezi azokat a kisiklásokat, kártételeket, melyek következményeire ráébredve a szeretetobjektum megtanul a szeretet szubjektumaként is fellépni. A szeretet mint tételezett, tudatos, szándékolt aktivitás, a gyűlölet feldolgozásának műve. Bálint Mihály a függő ő-szeretet archaikus maradványaként elemzi a gyűlölet érzését (Bálint: Elsődleges szeretet és pszichoanalitikus technika. 1. köt. Bp. 1999. 136 – 151. p.).

A gyűlölet ugyanannak kudarca, aminek sikere a szeretet: a teljes emberi viszonyé, a lényeges emberi kapcsolaté. A *Született gyilkosok* futóbolond agresszorai azt is megölik, akivel azonosulnak, az indián sámánt, mert elvesztették a pozitív viszony fenntartásának képességét. Mivel a nyomozó, a börtönigazgató és a tévészár hozzájuk hasonlóan gátlástalan, torz és destruktív, s a befutottak ráadásul kisszerűek és aljasak is, a *Született gyilkosok* társadalmában a viszony maga a negativitás. Az új világban a megbecsülésnek és tiszteletnek is az a kifejezése, hogy kihasználjuk, meglopjuk, s lelkiismeretünk megnyugtatóására vagy a látszat megóvására közben kinevetjük vagy megrágalmazzuk, gúnyoljuk vagy vádoljuk az illetőt (pl. *Zaklatás*).

A szép érdek nélkül tetszik, a szeretet érdek nélkül szeret, s végül a gyűlölet – mint életforma, a gonosz princípiumának alanya – érdek nélkül gyűlöl. Másként valamennyien a realitásérzék, a környezethódító érzékelés és törekvés, a pusztá létfenntartó ösztön művei volnának, de többek annál. Ha a gyűlölet érdekekkel gyűlöl, úgy csak pusztá agresszió vagy az agresszió destruktív csúcspontja, melyet a gonosz princípiumával való találkozás mozgósít. Az öncélú gyűlöletben azonban több rejlik, mint a pusztá agresszióban. A gyűlölet gyűlölködéssé s a gyűlölködés életformává válva igyekszik megfordíthatatlanná válni (mint a *Django* őrnagya vagy az *Il grande Silenzio* fejevadása esetében). Az agresszió be tud fé-

kezni, a gonosz öncélúsága, a gyűlölködő rombolás nem. A destrukció lehet az agresszió kontrollált eszköze, fordítva azonban nem lehet, mert a destrukció több mint az agresszió, a destrukció a negatív reakció abszolútuma, melynek az agresszió csak relatívuma. Egy dolog, hogy a lélek és történelem milyen archaikus mélyéből kell meríteni a döntő pillanatokban, és megint más az, hogy ha az emberi lelket egy defekt köti a mélyhez, ahová regrediált. Más az aktuális illetve a konstans regresszió – az előbbi produktív is lehet, mint az italowestern csúcspontjain ahol a hős nem kevésbé kegyetlen ellenfeleinél.

A gyűlölettől terhes szeretetnek két útja van, a szeretetet vagy a gyűlöletet nyilvánítani illúzióvá. A partner szeretete teszi lehetővé a partner és a világ önállóságának akceptálását, míg a szeretethiány esetén a szeretet a gyűlölet és nem a gyűlölet a szeretet hajtóereje és táplálója. Sade – az eredet ellen irányuló gyűlöletfantáziákkal – azon a nőtípuson áll bosszút, aki csak a bosszúállót tudta megszűlni, annak lelkét már nem. Az arisztokrácia előlegezte az anyátlan társadalmat. A leggyűlöltebb gyűlölettárgy, az anyaszerűtlen anya, az arisztokrata kultúra öröksége. A bosszúfantáziák egy „az”-zá teszik az anyát, ami vádat fejez ki, amiért az anya csak egy „ő” volt, nem igazi „te”. Ha a primitív szeretetnek is természetes kifejezőmódja az ártatlan destrudó, elképzelhető, hogy milyen – élethossziglani, tehát végül felnőtt és nem ártatlan – gyűlöletet szabadít fel a primér szeretet kudarca. Sade libertinusai célba lőnek a nők mellbimbójára (Sodom...In. De Sade: Ausgewählte Werke I. Frankfurt am Main. 1973.180. p.). Miután egy anya végignézte újszülöttje halálra éhez-tetését, vulváját korbácsolják (uo. 181. p.). Egy szodomita elevenen eltemeti családtagjait és sírjukon onanizál (uo. 187. p.). A másik kivágja egy lány szívét és a nyílásba ejakulál (190. p.). A „szív törvénye” helyét a libidó foglalja el, hiányát a libidó tölti ki, a szívtelen libidó azonban fejlődésképtelen, történettelen, nem más, csak destrudó. Sade fantáziája egy ugyanolyan rideg és könyörtelen arisztokrata világ törvényét fejezi ki, amilyenné a XX. században az egész nyugati világ, a kultúrát elnyomó civilizáció, a szellem helyére lépő piac, az összes többi értékek helyére lépő pénz, a polgár nélküli kapitalizmus vált. Poe egyik témáját a mai kultúra sajátos módon variálja. Vége az előadásnak, ez az „ember nevű dráma volt”, melyről kiderült, hogy mese, illúzió. Kivilágosodik a nézőtér, férgek ülnek a nézőtérén. A témát ma számtalan film variálja (pl. *A meztelen ebéd*).

Nemcsak a vágy primitív kifejezési formája, a vágy határa, kerete és környezete is a destrudó. Csak egy vágy a destrudó ellentéte, két vágy, konkurensként, már maga a destrudó. Vágy és gyűlölet kapcsolata nemcsak a vágytárgy megghiúsulásában, a vágyak konkurenciájában is megnyilvánul. A viszontvágy elmaradása vagy a szeretet hiánya is borzalom, a szeretett személy vágyának hiánya is a gyűlölet kihívása, ebben az esetben a vágy nem jelentkezősége a gonosz forrása, más esetben azonban a vágy jelentkezősége rossz, ha az a saját vágyunk tárgyára vágyik. Így dupla borzalom, ha a vágy tárgya nem viszonzozza vágyunkat, s egyúttal más vágyik reá. S triplává válik a borzalom, ha vágytárgyunk a másakra vágyik. Ezzel azonban az Ödipusz-helyzetnél vagyunk. A primérszeretet logikája szerint az Ödipusz komplexus tripla borzalomként levezethető.

Egyszerűen tehát azt mondhatjuk, hogy a borzalom a másik iránti vágy (ha ez a másik nem a mi társunk, s nem reánk vágyik). Pontosabban: a borzalom a vágyak konfliktusa. Képletszerűen: libidó + libidó = destrudó (amennyiben a kettőből nem lesz egy, nem talál-nak egymásra, úgy destrudó az eredmény). Ha az $1 + 1 = 1$ a libidó beteljesedésének kép-lete, akkor az $1 + 1 = 0$ a libidó kisiklásáé, s egyúttal a destrudó elemi struktúrája. A bor-

zalom a másik vágya, vágyunkkal szemben, és a másik vágyával való harc. De a parciális ösztönöktől széttépett, meghasonlott ember önmagának is másikja egy ambivalens világban. A borzalom az erősebb, régibb vágy, a fékezhetetlen vágy, a nem kooperatív vágy, a szublimált vágygal szemben. Az ütköztetett libidók destrudóvá bomlása visszamegy az életakaratok konfliktusára, feltárja az életakarát eredendő, elfojtott bestialitását, melyből csak a „ne az én akaratom, hanem a tiéd legyen meg”, „nem az én életem, hanem a te életed a fontos” képlete jelenthet kiutat.

10.4. A destrudó mint erőforrás

A hagyományos magas kultúra azt tanítja, hogy az ember alapvetően jó, a populáris kultúra azt, hogy nem alapvetően jó, de a jóra rendeltetett. A populáris mitológiákból kibontakozó eposz, a történetek története, értelmezhető háború és szerelem háborújaként, melyben a háború eskalációját megfékezi a szerelemé, s egy sorrendiség vízióján belül végül a szeretet öröklí a gyűlöletről a világot. A narráció ezzel olyan dinamikát ismét, mely már a szimbólumrendszerek egymásra épülésében is benne foglaltatik. Ha a mindennapi élet tele van többé-kevésbé rejtett szexuáliszimbólumokkal, akkor a szexualitás is tele van destruktív szimbólumokkal. Pokoli jelek kapcsolatai tesznek ki vagy hívnak ki paradicsomi jelentéseket. Az „édes ellenféllel” való küzdelem hivatott elérni a mámor oldódását, ahogy a gyűlölt ellenféllel való küzdelem a végső oldódást. Az utóbbi harc gyengített és fékezett, szimbolikus transzformációkon átesett aktusait használja fel az előbbi (a simogatás fékezett ütés, a csók végig nem csinált harapás stb.).

A libidinális részösztönök hiába kéjösztönök, működésük archaikus és destruktív. A gonosz törvénye az erőtvény (az ösztönerő, a vitalitás alaptörvénye). Az ellentörvény születése, melynek nincs külön, saját energiaforrása, a destruktív östörvény tragédiává fokozásán keresztül valósul meg. A parciális ösztönök viszonya tragédia, az eredeti hajlamok eredménye nagy, gyilkos válság. Az öntörvényűség megkerülhetetlen törvényét nem az erőszak írja a testbe, hanem a bűntudat a lélekbe, melyet csak az intézményteremtés old. A gonosz az erő eredeti meghasonlottsága, a jó pedig a meghasonlottság önmeghasonlása. Beszélhetünk eredeti tévelygésről, mint a sors anyagáról. Az emberben van egy nevelhetetlen rész, mely minden nevelés energiaforrása (Ricoeur: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*. Frankfurt am Main. 1974. 205. p.). Az átdolgozatlan, önmagán nem, csak a tárgyon dolgozó, csak a tárggyal ütköző, magával nem ütköző erő a destrudó. Az alaktalan erő, mely alaktalanságot termel. Az erő, melyet nem korlátoz célképzet és nem tájékoztat világkép, csak romboló erő lehet. Eme éra leírása egyúttal a megváltatlan elátkozottság fogalmát adja, mely azonos az ártatlan bűnösséggel.

A destrukció eredetileg emberre, az egyetlen vagy a legfontosabb emberi lényre irányul, és bosszúszomjas csalódáson alapul. Az objektumokra irányított célgátott destrukció, mely az önpusztító éntől és az ambivalencia keretében gyűlölt éntől is el van térítve, biztosítja a természet feletti uralmat, a környezet kontrollját. A lemondás az öléstől az ölés szublimációjához, kizsákmányoló terrorhoz vezet. A lemondás a rablásról és rabságba hajtásról, a terror szublimációja eredményezi az alkut és cserét. Az aszimmetrikus és hierarchikus cserevillág fölött mindig ott lebegett korrigált ellentéte, bestialis eredete, mint egyúttal a lehetséges

jövő képe. A romvilág, törmelék, nyersanyag, a destrudó kompozituma átadja az embert az agresszió kompozitumainak, az élettelen tárgyvilágnak és az aszimmetrikus élővilágnak. Az ember azonban anyagból és eszközből partnerre lehet: ezt ígéri a szimmetrikus élővilág eszméje. Az ölés, a terrorizálás, a felhasználás, a csalás világain át az ember az alkotás és teremtés felszabadult, közös világa felé vélt haladni: e perspektíva csak a XX. században homályosult el. Elhomályosulását a diktatúrák okozta most már második generációs kártételnek tekintjük. A politikai diktatúra antihumánus volt, de tételezett antihumanizmusa által kihívta, akaratlan és indirekt módon táplálta a humanitás lázadását, míg a piac diktatúrája az abszolút és alternatívátlan antihumanizmus, a tulajdonképpeni totalitarizmus. A bukott emberiség valósága azonban nem támadhatja meg az emberség eszméjét. Ha generációk meg is feledkeznek róla, ez csak lemaradásukat fejezi ki egy kultúráról, amely adott, legfeljebb kivonult a társadalomból. Az emberiség már számtalanszor eljutott a beteljesedésig, ám a kivételes és helyi beteljesedés csak időleges lehet. A beteljesedés mint privilégium a gyűlölet tárgya a beteljesületlenek részéről. A gyűlölet annyiban jogos is, amennyiben ez a beteljesedés privilégium. Az ilyen történelmi pillanatok kulturális hozadéka azonban ígéret a többiek számára, amely az új beteljesedés lehetőségének pillanatában követelésükké válik, melyre felcserélik pótkielégüléseiket. Az egymásból levezethető kultúr-alakok rendszere – melyek egyikéről sem mondhatjuk el, hogy ne lenne megtalálható, ne valósult volna meg szerencsétlen vagy szerencsés időkben – az átvitelek során a kiindulópont tökéletes ellentétéhez képes eljutni: a rombolástól a teremtésig, az öléstől az éltetésig, a rablástól az ajándékozásig.

A destrudó, az ellenség megölése és (javainak) elfogyasztása dupla kéj. A destrudó orgazmusának tartalma az abszolút hatalom érzete, az isteniség illúziója, a saját halál vélt legyőzése, élet és halál uraként. A halál túllépésének és az örökkévalóság megcélzásának primitív aktusa ez. Az ölés tárja fel a semmit az egyik, a mindenhatóságot mint lét és semmi fölötti kontrollt a másik oldalon. A nem-ölés, a nem-rombolás önmegtartóztatása, az aktivitás mint a negativitás műve vagy a negativitás mint aktivitás, mint a szubjektum eredeti ereje öselfojtása után a destrudót szublimálják illetve legátolják, a kéjképzést pedig átveszi a libidó. Ölés és fogyasztás egységére, a táplálkozási ösztön kezdetleges nemiség által is adaptált dupla kéjére csatlakozik rá az átdolgozás, melynek mindenek előtt öléstárgyat és élvezettárgyat kell szétválasztania. Az öléstárgyból lesz az ödipális háromszög harmadikja, élvezettárgyból másodikja. A semmitörvény két oldala a megsemmisítés és a megsemmisülés; az előbbiből specializálódik a destrudó, az utóbbiból a libidó. Az előbbi által a lét az élet formáját ölti, az utóbbi által az élet megtér a lét korlátozatlan azonosságába. Azt is mondhatjuk, hogy a semmitörvény, a semmivel való találkozás két oldala a külső ellentét vagy a belső ellentmondás. A megsemmisítés vagy a megsemmisülés. A rombolás vagy az önrombolás. A rothasztás vagy a rothadás stb. A destrudó tehát kísérlet a semmi kihelyezésére a létből, a semmi elidegenítésére az éntől. A valaki ellen forduló tombolás eredménye a pusztítás kéje, s a győzelmes egyedül maradás, mely a győztesben oldja a világot. A valakiért való tombolás célja a benne való elnyeletés, oldódás, mely nem az énben oldja a másikat és a világot, hanem a másokban az ént. Az utóbbi végperspektívája azonban a pusztulás kéje, a már nemcsak a te és az ő világát elimináló magány. Nagyobb magányról van itt szó, mely már az éntől való magányt is magában foglalja, s a semmiben akar oldani mindent.

Minden fejlődési ugrás lecsapol egy eredeti ösztönrészt, eltérít egy energiamennyiséget. A destruktív ösztöncél, a rombolás szolgálatából kifogott erőket a kéj szolgálatába állítja a

libidó. A destruktív és libidinális erőket az agresszív ösztöncél, a siker szolgálatába állítják az új, komplexebb erők, a realitásérzék ambíciói. A negatív destrukciót pozitív agresszióvá alakítja a realitásérzék. A pozitív agresszió már nem tombolás, hanem törekvés. A libidót és az agressziót is a maga céljai szolgálatába állítja az okos és tevékeny, intellektuális szeretet. A nyugalom legteljesebben és legközvetlenebbül az öndestrukció által érhető el, de a tomboló küldestrukció (= kifelé irányuló destrukció) is biztonságérzetet adhat. Az aktivitás nyugalma és biztonsága a siker által elérhető, míg a sikeres létharcban kiképzett erőt a szeretet hasznosítja, felajánlva másnak. A civilizációtól megkülönböztetett kultúra az ajándék, a felajánlás stádiuma.

A katasztrófafilm sikere megelőzte a destrudónak a kéjjel való emancipációját. A destrudó az az emberi természetben, ami a katasztrófa a természetben. A társadalmi képzelőerő neokapitalizmushoz idomuló átalakulása a szexfilm és pornográfia korával kezdődött a XX. század közepén; miután ezeket a cenzúra a kezdeti gátszakadás után megpróbálja újra meghatározott keretek közé utalni, nyomult a filmben a libidó helyére a destrudó. Ettől kezdve a destrudó minden műfajban előre tör, a pornográfiában is szubműfajokat képez. A psychothriller a libidó-destrudó transzformációt, a slasher magát a destrudót állítja középpontba. A horror a hagyományos bonyolultabb mítoszképzéstől szintén a slasher felé hajlik, amennyiben nem a destrudó okai, hanem következményei érdeklik. Az olyan filmek mint a *Re-Animator* vagy a *Human Centipede* a destrukció cifrázásának igyekezetéből fakadnak.

Az egykori „szexuális forradalom”, a szex radikális és periférikus változatainak emancipációs harca közvetítésével, szinte észrevétlenül alakul át a destrukció forradalmává. A horrorszimbolikával találkozó radikalizált destrudó bonyolultabb formákat ölt, mint a slasher esetében. A konstrukciónak álcázott destrukció, a teremtésnek álcázott rombolás a jobból rosszabbat, a működőből működésképtelent hoz létre. A régebbi őrült tudósok az Istennel akartak versengni, az újabbak az ördöggel. A modern mítosz viszonylagos érzéketlenségére és naivitására vall, hogy a rombolás konstruktőreit csak akkor érzi ördöginek, ha az embernek mennek neki, ha ő a hatalmaskodó vagy élvezkedő visszaélésük közvetlen tárgya. A sci-fi néha hajlamos valamit észlelni belőle, hogy a természet egésze szempontjából az ember mint állítólagos nagy konstruktőr valójában ugyanilyen dekonstruktőr, csupán nem olyan nyilvánvalóan rajtakapható, hogy a konstrukció milyen hányada és milyen mértékben dekonstrukció. A konstrukció forrásai ki is fáradhattak vagy elszakadtunk tőlük, ezért teszi a posztmodern humán tudomány és művészet a maga kitüntetotnek szánt alaplómódszerévé a dekonstrukciót.

A klasszikus westernben világosan elkülönül az életet védelmező agresszió (Tom Doniphon), és az életet megtámadó destrukció (Liberty Valance), de a műfaj fejlődése során az életet védő agresszió képviselőjének mind több ösdühöt, mélydestrukciót kell felhívnia vitalitása mélyéről, sőt, a csúcsponton neki kell gyorsabbnak és kegyetlenebbnek lennie, amit az tesz lehetővé, hogy a szemben álló bérgyilkos esetében a destrudó már nem az élet egésze által a döntő pillanatban igényelt szenvedély, pusztán professzionizmus (*Il Mercenario*, *Corri uomo corri*, *Faccia a faccia*, *La resa dei conti*, *Compagñeros*).

A tömegfilm a rombolást tanulmányozza, a művészfilm a rombolás következményeit, a szociális (neorealizmus) vagy lelki (Antonioni, Bergman) romvilágot. A tömegfilm a fizikai rombolást szeretné hatásosan megközelíteni, a művészfilm a szublim rombolás képét elmélyíteni. A posztmodern előrehaladásával a tömegfilm tovább viszi, a művészfilm feladja

törekvései specifikumát. Előbb a művészfilm sajátossága rendül meg, utóbb a tömegfilm bizonyos régióit is megtámadja a poszmodern misztifikáció. A populáris filmkultúrában is keveredni kezd a kalandos pátosz a művészfilmi divatoktól kölcsönzött depresszióval. Eagles *Drakulájában* a főnemes, hogy kigyógyuljon szifiliszéből, nemcsak ifjú feleségére, az egész emberiségre idézi az átkot. A tömegkultúra giccses kacérkodása a vallással a Bush-korszak óta versengve halad a politika giccses kacérkodásával. Az ízléstelenség csúcspontja, amikor a járványt a világra szabadító figura Jézus elé térdelve kér bocsánatot a templomban. A kor milliók és milliárdok sorsát befolyásoló döntéseket hozó elitje azért érzi magát felhatalmazva minden lehetséges aljasságra, mert – ha maga nem is hihet ebben komolyan – ideológusai által azt sugallja a tömegeknek, hogy egy bocsánatkéréssel mindent kényelmesen elintézhethet. Mintha a bocsánatkérés elég volna beindítani egy retroaktív kauzalitást. Nem így van. Retroaktív kauzalitást csak az emberiség nagy forradalmi produkálnak. A vámpírfilm napjainkra jellemző szappanoperásítását épp az tette lehetővé, hogy olyan korban élünk, amelyben mindenre van mentség és bocsánat, ezért lehet a művészetben, kultúriparban, publicisztikában, tudományban, és mindenek előtt politikában és jogban is mindent vég nélkül csűrni-csavarni, elodázva a megoldást. Ily módon old a szellemi kultúra minden tudást és hitet frázisban, és minden kalandot banalitásban. David Lynch *Elefántemberének* panaszos figurája volt az első olyan kvázi-horror hős, aki a lázadás helyett a nyavalygást választotta. Az Eagles film kiindulópontja egy testkép, mely az *Elefántember* öröksége, ember és teste új viszonyának mint egy leépülő, rothadó világ lényegének kifejezése. Így az undorító-rút taszítása motiválja a cselekményt, szemben a régi vámpírfilmmel, melyben a démonikus-rút vonzása motiválta. Az új verzió a Drakula-mitosz egy new-age ihletésű sátánista motívummal kombinálja, melytől az amerikai film az *Omen* kora óta nem tud szabadulni, még olyan tehetségesebb szerzők midcult filmjei sem, mint a *Dogma*. Az Eagles film sátánista eklektikájánál érdekesebb motívum a kétféle seb analógiája, a szifilitikus sebé és a vámpírfog nyomáé: mindkettő a pusztító vágy nyoma, mindkettő szerelmi seb, de míg a vámpír harapásának nyoma „új érzékenység” tünete, második nemi szerv, az új személyiség és új kapcsolattípus jele, addig a szifilitikus seb a tiszta destrukció munkája, a testen belül előlegezett elnyelő sír, a sír mint testi szerv, az önmagát elemésztő élet képe, a rothadó hús személyt és időt elnyelő örvénye. Illik ebbe a koncepcióba Lucy alakjának megújítása. Egyrészt úgy néz ki, mintha a *Büszkeség és balítélet* valamelyik új, sznob neobarokk midcult változatából kölcsönzött vendégszereplő volna, de ugyanakkor, perverz módon, az orvos helyett a beteget, a polgár helyett az arisztokratát választja. A depresszív alapkoncepcióhoz jól illik a hősnő perverzítése. A régi Lucy perverzítése a különleges személyek és szerelmi feltételek választása, az új Lucyé ezzel szemben a rothadásé, az impotenciáé. Férfias hőfokot mutat fel vágya, de férje nem hajlandó megosztani vele ágyát.

A new-age az eszmék korának vége. Ebben a korban a filozófia csak publicisztika (Rorty stb.). A new-age kor embere nemcsak nem hisz az eszmékben, a meglátható és kimondható összefüggések értelmében és mélységében – fel sem fogja őket. Hitre és érzelemre esküszik, de ezek – eszme híján – csak a kellemesség keresésének (a giccsnek) a formái. Az új kor kezdetét a filmekben a médiumok és az asztaltáncoltatás motívumának elszaporodása jelezte, mely nagy korszakában az olasz krimi és horror kedvenc motívumai közé tartozott, de Felliniig visszavezethető (*Júlia és a szellemek*). De az olaszoknál még valódi kutatás folyik: hogyan lesz kótyagos Júlia a szent Gelsominából? Az *Exorcist* korától vagy az *Ómentől*

kezdve már maga a film is felér egy asztaltáncoltatással. Az új kor embere mély érzelmű kollektív lénynek hiszi magát, ezért ülnek körül az asztalt, kézen fogva egymást, azonban a lelki élet is csak szájtáncoltatás a kényelmes gondolatlanlanság világában, az olasz krimi és horror ezt még tudja, ott ezért lesz rossz vége a közös rituáléknak (*Hatchet For the Honeymoon*, *Trauma*). Az új amerikai film ezzel szemben egy gátlástalan eklektikus miszticizmust képvisel. Drakula letép egy fejet, mint egy Fulci vagy Argento filmben, de ezt Eagles művében hosszú „Miatyánk”-recitáció előzi meg, mágia és vallás ízléstelen összekeverése. Drakulát itt is megölik a Bram Stoker által előírt módon, de aztán mégis ott látjuk egy utcasarkon, csavargóként, a Freddy-filmek (*Rémálom az Elm utcában*) elcsépelet fordulataival. Az eklektika a destrukció öndestrukciójává válik, mely már csak unalmas ízléstelenség, de nem kiút a destrukcióból, nem ellenszerek kikísérletezése, csak a rothadás esztétikája.

Az agresszió a destrudó racionális formájának, a destrudó az agresszió irracionális formájának is tekinthető. Meg lehet-e állni az értelem és értelmetlenség, a kegyetlenség és a gonoszság határán, világosan kijelölhető-e ez a határ? Mind a *Pompeji utolsó napjai*, mind a *Congo* esetében a végső vulkánkitörés szimbolizálja, hogy nem sikerült megállni, egyik esetben a politikai racionalitás irracionálissá fokozódása, másik esetben a gazdasági racionalitás irracionálissá való felturbóztatása vezet a destrudó elszabadulásához. Az erőnek meg kell tanulnia használni magát. A destrudó olyan erő, amely csak élvezni tudja és akarja magát, nem értelmes célokra használni, ami önkorlátozást igényelne. A destrudónak nincs terve, hiszen ha látná a végeredményt, mely reá nézve is pusztító – a pusztítás végül elpusztítja önmagát – visszariadna. Tehát csak kétfajta ökonómia van: tervgazdaság vagy a destrudó ökonómiája. Csak Istennek van terve, az ördögnek nincs. Az ész világában kell megtalálnia helyét a spontaneitásnak, mert ha a spontaneitás kerül a hierarchia csúcsára, akkor destrukciójává fokozódik, ördögi túlhatalmakat teremtet, s olyan káoszt eredményez, melyben az észnek nincs helye többé. Az önmaga alapjait megsemmisítő világ képlete pedig az, hogy „Isten tervez, az ördög végez”. A destrudó az életet állítja az erő, és nem az erőt az élet szolgálatába, ezért válik öncélú pusztítóvá. Olyan agresszió is tekinthetjük, amely elveszti az élet mértékét. A mértékvesztett, dekadens társadalom minden libidót végül agressziójává, és minden agressziót destrukciójává alakít, és a végponton már csak a legutóbbit tudja élvezni. A destrudó nemcsak a találkozás ősi, szerencsétlenül kezdetleges formájának tekinthető, hanem a találkozás végső formájának is. Marion Crane a *Psychoban* maga tér le a főútvonalról, a slasher hősei maguk hagyják el a civilizációt, a *Gonosz halottak* hősei maguk mennek le a pincébe. A *Trauma* hősnője maga tér vissza örült anyjához, aki láncra veri őt: a lánc az életet áléletre ítélő másodlagos köldöközsinór; az anya a fiát nem tudta megszűlni, de a lányát sem hagyja élni.

Destrukció-e a destrukció ábrázolása? Ez vajon csak a befogadóban dől el? Ha a befogadó destruktív, ha magát az erőszakot élvezi, s gondolatlanul élvezkedik az erőszak képei által, akkor csak destruktív kéjt ébreszt a film, ha azonban a befogadó a destrukció megfejtésére törekszik, az élet sötét aspektusainak megértésére használja a filmet, akkor a destrukció élménye konstruktív. Ha feltesszük, hogy így van, akkor ez nemcsak a befogadásra, hanem már előbb, az ábrázolásra is elmondható. A film alkotói számára is ez az alternatíva: pusztító hatáskeltésre használni a destrukció képeinek cifrázását, vagy kutatni a destrukció lényegét. A lényeg az, hogy az önmegismerésnek mozgósítania is kell azokat a primitív ösztönöket, amelyeket meg akar ismerni, amelyeken uralkodni szeretne; fel kell zavarnia a vadállatot, hogy befoghassa.

A felfedezés és szembenézés erejének élvezete is része a negativitás képei által keltett izgalomnak. A megismerés kezdetének élvezete, a megismerést kihívó probléma faszcinációja. Ennyiben a destrukció élvezete és megismerésének élvezete együtt jár az élményben. Ebben áll a művészet mint kemény gyónás és egyben mint ősi mágikus tradíciók egységének élvezete. A destrudó mindig jelen volt a kultuszban, mert az ember önmegismerése a lét önmegismerése, és nem pusztán egy konszolidált szublim létforma történelmileg is kivételes állapotaié és nivóié.

10.5. Libidó és destrudó

Akár a libidót tekintjük ösztönnek és a destrudót deformálódásának, akár a destrudót tekintjük a lelki energia alapformájának és a libidót mint ennek első szublimációját fogjuk fel, a valóság az, hogy kibontakozott munkamegosztásuk világában élünk. Libidó és destrudó, kombináció és szelekció olyan végső ösztönerők, amelyek harcai a létfenntartás, a realitásprincípium különböző rezsimjeihez vezetnek. Olyan ösztönök ezek, melyeknél mélyebbnek csak a később leírt thanatosz bizonyul, míg náluk felületesebb és ezért racionálisan hozzáférhetőbb a létfenntartás, a mindennapi élet, az ananke prózája. Az utóbbi – az őserőkkel szemben – maga a közönséges élet.

Libidó és destrudó együttműködésének, kombináció és szelekció kombinációjának kérdése, melyet a realitásprincípiumnak, a civilizációnak tesz fel oppozíciójuk és egymásra utaltságuk, hogy mennyi kegyetlenség kell az élethez, és az agresszió hogyan indítja el a gyűlölethez vezető pozitív visszacsatolásokat, melyek végül az öncélú kegyetlenség közegévé változnak át. Ez az egész, az önzés, a kétely, a gyanú, a rosszindulat, a gátlástalanság, a kegyetlenség, a gyűlölet: végülis a „gonosz létrája”, melyet szembeállíthatunk azzal a hierarchiával, amit korábban a szerelem illetve a szeretet létrájának nevezünk. A vallásban mindez az üdv és kárhozat létrájaként jelenik meg. A „beteg” destrudó és az „egészséges” agresszió megkülönböztetésének inkább szociológiai mint antropológiai értelme van, mert az utóbbi csak az előbbi fékezettebb formája, míg az eredeti – a befolyásolatlan és féktelen erő – olyan ontológiai alap, melyre már a természet is ráépít fékeket, melyeket a társadalom új biztosítékokkal láthat el, de el is takaríthat. Az előző évezredek a libidó szublimálásán dolgoztak, a hatvanas évek Európája deszublimálta a libidót, visszavette a szublimáció vívmányait, a hetvenes évek New Hollywoodja kigúnyolta és leértékelte a szublim libidót, hazugságnak tekintette a korábban propagált társulási és szolidaritási formákat. A libidó deszublimálását kíséri, az egész életet átfogó világméretű következményeiben később bontakozva ki, a destrudó deszublimálása, azaz az életakarát önzésének és kegyetlenségének felszabadítása minden kulturális és civilizációs korlát alól. Auschwitz a mai világ kísérleti laboratóriuma, az „eredményeknek” pedig a vietnami háború jelzése kíván szabad utat adni. Hatalmi aránytalanságok, kimagasló túlhatalom képződése esetén a bombázás a világkormányzás „természetes”, „kézen fekvő” módja. Ezt csak a mese, a sci-fi meri tematizálni.

Ha a realitásérzék, az érvényesülést a rombolás szolgálja, még ha ez védekezésből történne is, a destrudó elmélyülése és felpörgése az eredmény. Olyan közeg jön létre, amelynek törvénye sötét: a destrudó válik az élet egynemű közegévé és az egyén felemelkedési lehetőségévé, ha ez nem is mindig nyilvánvalóan rajtakapható, ha a következmények közvetetten érvényesülnek is, sokszor annál súlyosabbak (mint a *Congo* vagy a *Zaklatás*

cégvezetője esetén). Ezek a destrudó etikai és politikai tanulságai, melyek végső lényege az, hogy nem azt kell mondanunk, „minden politika!”, hanem azt: „minden etika!”: azt, hogy a politika vagy a gazdaság destruktív illetve konstruktív, végső soron ezek etikai lényege dönti el. Ezt eddig csak a művészet jelezte, a tudomány a XX. században etikailag impotensnek, a politika antietikusnak bizonyult. Az esztétikum érdeme a destrudó következetes kritikája, az ennek során felmerült esztétikai probléma pedig a véres és életellenes erőszak megközelítésének kérdése, a közvetett vagy közvetlen ábrázolás.

Ha egy esztétikai hermeneutikában vagy poétikai szimbólumelméletben erőkről, energiákról beszélünk, ugyanúgy nem fizikai erőket vagy energiákat értünk e kifejezések alatt, mint ahogyan az ösztön szó is a freudi „Trieb” és nem a Konrad Lorenz-i vagy Tinbergen-i „Instinkt” értelmében értendő. A freudi Trieb szót eredetileg nem ösztönnek, hanem ösztönzésnek, hajtóerőnek, elementáris lényegi erőnek fordítottuk, de végül – érzékelve a megoldások kényszeredtségét – alkalmazkodtunk az általánossá vált, az Instinkt és Trieb szavakat a magyarban meg nem különböztető megoldáshoz. Az irodalomtudományi vagy filmtudományi Freud-recepció célja, akárcsak a fenomenológiai ontológiai recepcióé, a szellemi aktivitás által interpretatórikus eszközökkel befolyásolt életaktivitás hermeneutikája, és nem egy XIX. századi pszichofizika folytatása. A destrudó és a halálösztön ily módon az esztétikai szimbólumkutatásban kódot jelent, és nem biológiai hajtóerőt.

A köznapi nyelv „lelki erőkről” beszél, a politika nyelve „haladó erőkről”, „forradalmi erőkről”, „mérsékelt erőkről”, a teológia a „jó” és a „gonosz” erőiről. Az irodalmi nyelvben az erő a hős tevékenységének forrása, s az erők fajtáit az erőket az élet szolgálatába állító stratégiális princípiumok határozzák meg. A félelem, szorongás, rettegés, gyűlölet komplexusa és a vágy, szerelem, szeretet, részvét, szolidaritás, szimpátiaérzések komplexusa az élet alternatív hajtóerőiként differenciálódnak az elbeszélésekben, a negatív komplexus a problémák felrakójaként, a pozitív megoldójuként, míg a kibontakozáson együtt dolgoznak. Az elbeszélés lineáris és kumulatív művelési módja sorrendiséget tételez az erők viszonyában. Nemcsak a történetmondásban, hanem ennek történetében is eltérő a pozíciójuk. A korai epikában a destrudó erők dominálnak, a libidó lassan nyer tért. Szelekció és kombináció mint műveletek feltételezik egymást, de nem mindegy, hogy a szelekció kombinál vagy a kombináció szelektál, az alany melyikkel azonosul. A kombinációt a biztonságérzet, a szelekciót a bizonytalanság tolja előtérbe. Maguk a mítoszok is állást foglalnak e kérdésben: a mítosz káoszkonceptusa, az eredeti ember káoszelmélete feltételezi a szelekció prioritását, a szét-esésnél is mélyebb káosz, a találkozás hiánya mint tovább nem követhető alap prioritását. A káoszban a differencia nem rendeződött identitássá, a szelekció nem ad teret a kombinációnak, az identitásragok és kombinációs kísérletek haldokolva élnek, vagyis a lenni nem tudás megelőzi a lenni tudást. A primitív mítosz könyörtelen világ katasztrófikus eseményeiről szól, de a végén valaki ajándékkal tér vissza, új létnívóra emelve az emberéleetet. Ugyanakkor ez az új létnívó nagy kollektív szelekciós katasztrófa terméke is lehet, a kombináció szelleme évezredes fejlődés eredményeként nyer tért.

A destrudó műve akkor nyilvánvaló, ha a lenni nem tudás elégs és nem pislákolás, robbanás és nem rothadás. A lenni nem tudás által a lenni tudót sújtó lenni nem hagyás, mint láttuk, szintén fel kell hogy ébressze ezt a robbanást. Egy rothadó egyedi vagy kollektív egzisztenciaforma leépülő vegetálása kevésbé teszi lehetővé a destrudó erőinek tudatosítását, mintha azt a kárt szemléljük, amelyeket a rothadó műve az egészségesekben okoz.

Libidó és destrudó két alapprincípium, melyek együtt határozzák meg a világ arculatát. Szociális „konstrukciókként” jelennek meg ugyan, de a természettől öröklő ők a társadalom s az „Instinkt”-tól a „Trieb”. Az, hogy kutatásunk tárgya a „Trieb”, csak egy defektes mindenhatósági komplexus számára jelenthet egyet az „Instinkt” tagadásával. Ez a komplexus az elnyomó birodalmi központok elidegenedett szellemi arisztokráciájának kultúrájában tenyészik. Az élet megvetése, az élet princípiumával való szembefordulás és a „társadalmiság” vele szembeállított kultusza olyan társadalom műve, mely a többi társadalom általa való determináltságát éli meg a maga indeterminista illúziói tükrében: a többiek rabságát és nyomorát a maga szabadságaként. Az élet az emberiség nevében, és a többi fajok nevében is vádolja a magát fölébe helyezőket: ezért nem akarják hallani az élet tanúságát. A libidót a vonzerő, a destrudót a taszítóerő biológiai formájaként érzékeljük, a libidótárgyat közelíteni akarja az ösztön, a destrudótárgytól pedig távolodni (vagy – e távolodást végtelenné és megfordíthatatlanná téve – a tárgyat megszüntetni). A destrudó az autonómia törekvése, a libidó a függés elfogadása, sőt, fokozása.

A libidóban az ember egy szerve lép fel lény és élet, szubjektum és világ, ember és élettevékenység között, alkalmatlanná nyilvánítva őt, egy hiány által megjelölt félemberré, monsterrummá. A destrudó világképében egy másik ember lép fel a létezés akadályaként. A libidóban a te híján esik szét az én, a destrudóban az ő szétesése az én önfenntartásának feltétele. A libidó elégtelenné nyilvánítja az ént, a destrudó fölössé az őt. Az önállóságot szolgáló destrudó a másikat nyilvánítja – felfalva vagy más módon felhasználva – az én részévé, alárendelt tartozékává, az egyesülésben gondolkodó libidó az önállótlanra nyilvánított önlétet a másik függvényeként, részeként tekinti, hogy egyesülni próbáljon az „elveszett részekkel”. Az, hogy a primitív libidó a másikat tekinti az én elveszett és visszaszerzendő részének, előzménye annak, hogy a szublimált libidó az ént kínálja fel a másik szerveként.

A testi-lelki taszítás eltárgyasít, míg a vonzás elalanyiasító erő. A libidó teljesítménye a tárgyá tevésével szemben álló alannyá tevés. A destrukció anyaggá, az agresszió tárgyá tesz, míg a libidó alannyá, partnerré, társsá. A gonosz princípiuma a tárgyá és anyaggá tevés közegében hatékony, míg a jó princípiuma az alanyi szolidaritás közegének szervező elve. Az egyik mindenütt halált lát, a másik csak életet. Az a másik élet kioltásából vezeti le a maga elevenségét, ez az elevenségek kölcsönös feltételezettségében gondolkodik.

A destrudó szelekciós, a libidó kombinációs energia, gyűlölő és szerető, romboló és alkotó, ölt és nemző képességek osztozkodnak az életen. A libidó összetart, a destrudó felbomlaszt. Integráló és dezintegráló erők küzdenek egymással. A libidó által integrált egységek a destrudó által tartják fenn magukat, lehetséges vagy valóságos magasabb egységek dezintegráló erőiként tevékenykedve. Az integrált erők dezintegráló erőkként mozognak, a libidó bensőséget konstituál, mely a destrudó által fordul kifelé.

Az erő gyengéden összefonódik vagy ajzva ütközik, számít a másik erőtenyezőre, szervre, létre, vagy ütközik vele. Az erőtenyezők kooperálva egy közös létben nyugszanak, vagy meghasonlás által teremtenek határokat. A libidó nyitó, a destrudó záró ösztön: a libidó a nyomás, az idegennel való ütközés, a veszéllyel való szembesülés alól szabadult lét hígulása, míg a destrudó a nyomás alá került élet sűrűsödése. A destrudó tanulmányozását mai formáira reagálva kezdtük, az emberiség és az élettakaró végvonaglásai, a rothadás tanulmányozásával. De nem a rothadás a kezdet, ám a kezdet is a destrudó műve. A libidó a szabadság élvezete, a destrudó a szabadságharc. De a libidó mint a szabadság élvezete egyben az elért szabadság talaján kibontakozó keresése az önkéntes rabságnak vagy szolgáltatnak: ezért alakul a szerzés

ösztönéből a felajánlás ösztönévé. A destrudó pedig, hiába születik szabadságharcként, a libidó javára le nem köszönés híján, vagy a libidó szolgálatába állva életfenntartóvá, életerővé át nem alakulva, az önzés, az izoláció és a rothadás ösztönévé alakul.

A *She* hőstét a vágy küldi hosszú utazásra, a *Searchers* hőstét a harag. Ezek azonban csak kiélezett esetek. A legtöbb esetben az elhagyott part (haza, otthon) iránti negatív érzések és a túlpárttal kapcsolatos remények mozgatják az utazót. A kín az egyetlen forrása a munkavégzésnek vagy az öröm is az? A libidónak is vannak kínjai, nemcsak a destrudónak. Az izonyat, félelem, rettegés, szorongás, nyugtalanság kínjai robbantják ki a destrudó, a vágy kínjai a libidó aktivitásait. Mindkét esetben az izgalom dolgozik a nyugalomért. Az izgalom szervezeti forrásai azonban eltérőek, a destrudó a nyers önlét védekező izgalma, míg a libidó a nagyobb lehetséges egységekben elérhető létteljességet hiányoló izgalom. A destrudó izgalma elementáris, a libidóé összetett. A düh, harag, gyűlölet és agresszió az imént elveszett relatív nyugalomért s az egyensúly helyreállításáért küzd, a vágy a rég elveszett ősnnyugalomért, a kezdet tökéletességéért. Az öröm nem a nyugalom, hanem az izgalom-nyugalom átmenet, s a libidó célja a nyugalomról az örömrre helyeződik át. A közelgő öröm ugyanúgy tud munkát végezni, mint a kín és a tőle való szabadulás vágya. Az aktív öröm a nyugalom helyére lép a célkitűzésben, s az öröm megtanul munkát végezni. A komédiában a köztes örömhöz mozgó hatása dominál, a melodrámban a végső értékeké, melyekben a köztes örömhöz képest van valami végletes és kísérteties (*Mrs. Muir*), ami mindig a melódrama mozgója, de csak ritkán lép nyíltan a cselekmény felszínére. A kinyilvánított és a hallgatólagos célok elválása adja a melódrama általában észre nem vett mélységét, sava-borsát.

A destrudó önmozgó hajtóerő, mely elég erős, hogy magát mozgassa; csak éntre van szüksége, mely számára a tárgy nyersanyag vagy akadály. A libidó ezzel szemben tárgymozgató hajtóerő, az erő olyan szervezeti formája, mely nem elég erős az önmozgáshoz, vonzerőre van szüksége, két partner együttműködése kell az erő mozgásba hozatalához, így az akció levezetett, másodlagos, már nem az erő spontán öskitörése. Az önmozgó tárgyalávető erővel egy tárgymozgató erő áll szemben, mely első fokon önmegfékező, magasabb fokon önalávető erőként viszonyul tárgyahoz. Ebből az következik, hogy a leprimitívebb erőszervezési, azaz élet-önszervezési forma a hadüzenet a világnak, az őserő a leprimitívebb erő. Az ősalternatíva pedig a primitívizmus vagy az öndifferenciálás. Éncentrikusan vagy partnercentrikusan alanyiasult, gyűlöletteljes vagy szeretetteljes, felhasználó vagy felajánló attitűd soha sem békül meg egymással. Egyik esetben a partnert, másik esetben az ént fenyegeti az áldozat sorsa. Az erők összes későbbi, levezetett formái olyan erőrendszerekben egyesülnek, melyek a végső életstratégiák meghatározásánál szükségképpen visszanyúlnak az ősalternatívára, és a libidó vagy a destrudó „filozófiáját” választják az átfogó szervezeti forma elrendezésére, megmaradva a legelemibb igazságnál (mint Sade és Nietzsche) vagy kifejelesztve egy ellenpozíciót. Goethe szinte nietzschei hangulat teremtésével ábrázolja az alapalternatíva baljós mivoltát, az össz-stratégiára ránehezülő ősalternatívát:

Élj okosan, élj, ne álmoldj,
jó, ha ezt korán megérted,
íme, itt egy jó tanács:
ing a nagy szerencse-mérleg,
nincsen nyugtonmaradás,

föl kell szállnod vagy leszállnod,
nyerned kell és úrrá válnod,
vagy szolgálni, hogyha vesztesz,
döntened kell – győzz vagy reszkess,
üllő légy vagy kalapács.

(Goethe: A nagy-kofta másik dala. Vas István ford. In. Goethe: Versek /Válogatott művei./ Bp. 1963. 159. p.)

Alternatív erő a libidó vagy az erő elnyugvása, önelengedése, a feszültség felengedése? Energetikailag egyetlen forrás az élet elevenisége, aktivitása, mozgása, mely két szervezeti formában jelenik meg. A szexuális éhségtől étvágytalanná válik a szerelmes, a nyomorgó ezzel szemben az éhségtől vágytalanná: egyik éhség fosztogatja a másikat. Az erőfelhasználás módjai küzdenek, az életfenntartás, a bekebelezés és önmegerősítés pusztító öröme, s az együttlét ingercseréjének kéjei. Csak egy erő van, mely kifelé vagy befelé fordul, mások vagy maga ellen irányul, erősíti és edzi vagy megfűkezi magát, gyilkos vagy öngyilkos erőként tevékenykedik. Az erő támad és ellenkezik destrudóként, vagy csatlakozik, függ és együttműködik libidóként. A libidó érzékelő, elfogadó, önátadó, kapcsoló és kapaszkodó erő, míg a destrudó konfrontatív és leválasztó. A libidó érzékenysége, a destrudó fizikai hatékonyság. Kérdés, hogy az erő teljes érzékenysége birtokában jelenik-e meg? Nyilvánvalóan nem. De még csak nem is teljes fizikai hatékonysága birtokában. Az új erő gyengeségként lép be a világba. Az őserő programként lép fel a világban, melynek egyelőre nincsenek kifejtett eszközei, a jelenhez alkalmazkodott megoldásai, ezért az eszközökkel jól ellátott pragmatikus aktualitás tényezői visszatárhadják őt, a potencialitás állapotában szenderegve. Az érzékenység nevelődése a korlátozott érzékenység, azaz az érzéketlenség kisiklásaiból adódó konfliktusok sorában zajlik. Energetikailag modellálhatók problémáink az életenergia különböző felhasználási formáinak specializációjaként, valójában azonban nem jelenik meg sehol sem maga az absztrakt energia, csak a libidó és a destrudó.

Az erő elkülönülni is akar és megerősíteni a létező önlétét, s egyesülni is akar az önátadás boldogságában, s a két tendencia együttes kiélési lehetőségeit keresi. Ez abból fakad, hogy az élő egyednek kettős létezése van, öncél is, és elem is egy láncolatban. A szexuális izgalom azt a határt jelzi, amelyen túl az én nem önmagáé, hanem a fajé, a destrudó izgalma azt a pontot, ahol, öntevékenysége lehetőségeinek határain, ki van szolgáltatva a fizikai természet törvényének, a természet tényeként, „tartozékaként”. Az éhség szükségállapota a természet anyagától való általános függést, a libidó szükségállapota az emberközi függést jelzi. Az előbbi tisztán testi, az utóbbi testi-lelki függést. A destrudó elfogyasztja, megsemmisíti azt, amittől függ, a libidó életet nemz vele.

A destrudó és a libidó is a maga ellentétéhez vezet. A destrudó táplálja, tartja fenn az életet, a libidó pedig szüli a halált, kiszolgáltatva az egyed életét a partnerkapcsolatnak és tovább adva mindkét életet az utódnak. Az örömelvnek nem privilégiuma az öröm, csak a kéj, mint szenvedéllyé váló és a többivel szembeforduló monopolisztikus öröm. Minden ösztön örömmre tör, a szexuális ösztön kéje azonban kivonja az életből az életörömet. Az élet örömtelen és sivár a vágy tárgya hiányában. A libidó az ősröröm mimézisével bénítja le az életösztönök funkcionális örömeit, a tevékeny élet akcióörömeit.

10.6. A destrudó fajtái és a libidó keretezése

A destrudó az éhségre reagál, ama tárgyra is, amelyre az én éhes, s arra a tárgyra is, mely az énre (és tárgyaira) éhes: az ellenségre. Az ellenség megjelenése szorongást kelt, az ellenség mint szorongástárgy nemcsak a vágytárgyat veszi el (minden jó foglalatát, aki azt az örömet nyújtja, melynek hiánya minden más örömet megmérgez, érzékelhetetlenné vagy közönyössé tesz), hanem a prózai kívánságtárgyakat is, a környezet feletti kontrollt, s végül minden tárgyat, magát a létet. A destrudó vágyon inneni és túli, mert az éhség pusztá kívánság, mely felébreszti az én destrudóját, mely ez esetben az elsajátító felemésztés destrudója, míg a szorongás az idegen destrudó tárgyaként képzelel el az ént, a rettegő menekülés vagy a gyűlöletteljes támadás destrudóját aktiválva. A libidó a vágy, a destrudó az éhes harag és a féltékeny gyűlölet energiája. Az *Elfújta a szél* első részében, amíg minden megvan, a libidinális cél a legfontosabb, ám az első rész végén, amikor minden elveszett, a szerelemnél fontosabbá válik a föld. Már nem a férfi harcol a nőért és a földért, a nőnek is a földért kell harcolnia. A külső növekedés kora egyben a lelki elsivárosodásé. A külső sikereknek belső kudarcok felelnek meg. Az új világban a felnőtttség a csalódások kora. A klasszikus elbeszélés perverzításként jellemzi a modernitást.

10.7. A destrudó orgazmusa mint a libidó-orgazmus elementáris alapja

Hans Peter Duerr az ókori Egyiptomtól a legújabb szerbiai eseményekig terjedő időkből hozza fel példáit a destruktív tettek libidinális jelentőségével kapcsolatosan. A krematórium Moll nevű parancsnoka Auschwitzban kiválasztotta az új transzport legszebb nőit, és célba lőtt nemi részekre, amíg a lángokba hulltak (Hans Peter Duerr: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. III. Frankfurt am Main. 1993. III. 230. p.). A második világháborúban a német városokat bombázó amerikai pilóták ejakulációkat éltek meg, melyek, beszámolóik szerint, „jobbak voltak mint a nőkkel.” (uo. 228.) 1945-ben Berlinben 110 000 nőt erőszakoltak meg, 10%-ban halálos következményekkel (uo. 421.). Aktus közben levágták a nők mellét, felvágták hasát, hullákkal is koitáltak, Steinauban az öregek otthonának lakóit is megerőszakolták (uo. 422. p.). Monika Simonovic egy szerb internáló tábor bosnyák foglyait széttört üveggel kasztrálta, majd hasukat is felvágta (uo. 279. p.).

A kegyetlenség elkövetése és elszenvetése, aktív vagy passzív átélése is kéjreakciót válthat ki. A megerőszakoltak az élmény legszégységteljesebb momentumaként panaszozzák fel, hogy míg lelkük tiltakozik, testük izgalomba jön és kooperálni kezd. Az élmény kínosságából következik, hogy tematizálása, a destruktív tettek elkövetésének kéje ábrázolásához képest (pl. *A texasi láncfürészes mészárlás*), évtizedeket késik, s még akkor is inkább, előbb kudarcában tematizálják (*A zongoratanárnő*). A destrukció nemcsak a libidó táplálója és forrása, közvetlenül is libidinizálódik. A ki nem élt libidó – ősi tapasztalat szerint – visszaváltozik destrudóvá: a cheyenne indiánok a hadjáratok előtt megtartóztatták magukat (uo. 219. p.). A pacifikáció folyamatát úgy írhatnánk le, mint az energiának a destrudó helyett a libidó majd végül a szellemi szenvedélyek formájában való „tárolását”. A modernizáció során a destrudó nagy mennyiségei libidóvá alakultak, míg a posztmodernben az újra lebomlott vagy az átalakulatlan destrudó

közvetlenül libidinizálódik, azaz a kint élvezik. A nagyon primitív életet ugyanúgy csak a kín mozgatja, ahogyan az elfásult életet. Fájdalmak és örömök differenciálódása előtti élményeket fedez fel a dekadencia és a barbarizáció. A XVIII. században a nyugati arisztokrácia fedez fel (újra) olyan élményeket, melyeket a XX. században a Nyugat tömegei: „a fájdalom benyomásai erősebbek az öröménél”, állapítja meg Sade hőse, s ebből arra következtet, a végső ajzottság „a fájdalom által jobban elérhető, mint az öröm által” (Juliette. De Sade: *Ausgewählte Werke* 5. Frankfurt am Main. 1972. 38. p.). A kétféle kielégülés rokon vonásai arra figyelmeztetnek, hogy a fizikai szétesés megspórolható a lelki által, s a pusztán lelki szétesés megfordítható. A destrudó orgazmusa a világ fizikai, a libidó orgazmusa az én szellemi feltrancsírozása. (Ez arra utal, hogy a fizikai destrudó világában a kegyetlenség megfordítása, a mazochizmus, az átszellemítés előzménye.) A XXI. század banális cinikusa merő mazochizmusnak érzi a keresztények önkéntes önfeláldozását, az oroszlanok táplálékául való bevonulásukat az amphiteátrumba, merő giccsnek az olyan filmeket mint a *Pompeji utolsó napjai* vagy a *Demertius és a gladiátorok*, pedig a hitbuzlami eposz épp azért alakul át sátánista blöffé vagy eklektikus new-age-giccsé, mert a fogyasztói társadalom anyagias pragmatizmusa nem hisz az átszellemülés lehetőségeiben, s ennek meghitt, naív szimbolikája sem hat már meg senkit, holott ez a hidegség nem a felvilágosodás tanúsága, hanem azé, amit Eliade alapján az eredettől való elszakadásnak nevezhetnénk. Azt hihetnénk, hogy a szentség és a forradalom szimbolikája egyszerre bukott meg, ha nem ezt a világot tekintenénk bukott-nak, mely mind az eredet örökségétől, mind a betejedés lehetőségétől elidegenedett.

10.8. Az öszszublimáció eszméje

A nemiség a destruktivitásból táplálkozik. A nemi aktus sikertelen vagy félbehagyott ölési illetve táplálkozási aktusként értelmezhető. A destrukció világa mögöttes világként tűnik elő a libidón túl, mely lehetővé teszi a félbemaradt mozdulatok értelmezését, s a jószándékok rettenetes következményeinek megértését.

A horrorban azért rettenetes az erő, mert nem sikerül egyéniesülnie. Erő mínusz érzékenység, erő mínusz egyéniség egyenlő a borzalommal. Az erő nevelődésének kezdetén tevékeny a korlátlan destrudó. A klasszikus horrorfilm a destrudó magányának mondanaköre. Az *Aki megölte Liberty Valance-t* című film negatív hőse, Valance destruktív, míg Tom Doniphon, a pozitív hős agresszív. Tom Doniphon agresszivitása a Vadnyugat világában való helytálláshoz szükséges, a destruktivitássá való lecsúszástól pedig az öndestruktivitás védelmezi Tom erejét. A westernben előbb a destrudót viszik tőkélyre a revolverhősök, de a destrudó tőkélyre vitele továbblépési lehetőség is, mely tért nyit az erő pozitív felhasználására. A westernben férfi és nő találkozása libidinizálja az erőt, oldja a destrudót. Destrudó és agresszió közös eredete, az agresszió destruktív magva és az agresszív tett destruktív csúcspontja azonban kitiltja a hőst a „normális” világból. Ez nemcsak a klasszikus western csúcspontjain tudatosul a nézőben, Jancsó Miklós *Sirokkó*jában a hősből is tudatos. A művészet etikájában nincs jóvátétel és bűnbocsánat, együtt kell élni a bűnösség érzésével, nem szabad megtagadni a lét ősmagmáját. A művész nem bűnbocsánatot kieszközölő pap. A művészet mélységének feltétele annak átérzése, hogy csak az a lélek lép tovább, amelyik nem tagadja le az előző lépéseket, akármilyen ballépések. Az italowestern tette általánossá a hőst a múlt

képeivel üldöző dramaturgiát. A múlt gyógyíthatatlan betegség, de nem halálos, ellenkezőleg, olyan betegség, amely az élet forrása lehet. Annak van jövője, aki nem várja valamilyen külső erőtől, hogy leemelje válláról sorsa terhét. Nemcsak a modern populáris mitológiákban, a valódi mítoszban is a rémuralmat váltja le az erősz, új szervezőelvként. Mióta Erősz az Olymposra költözött, változott az istenek rémuralma a szépség hatalmává (Werner Jaeger: *Paideia*. Berlin – New York. 1973. 774. p.).

Az esztelen rombolást és az életfenntartó agresszivitást megkülönböztetve megállapítható, hogy a destrudó-libidó átalakulás megelőzi a destrudó-agresszió transzformációt. A vágy dühe előbb csap át közvetlenül boldogságba, mint közvetítő munkába. A levés nélküli lét mozdulatlan örökkévalóságához a legközelebb eső valóság a tevés nélküli lét. A tevés nélküli, más által fenntartott lét az ősboldogság, mely egyben eredeti kiszolgáltatottság is. A mozdulás, mely kimozdít a sajátban való nyugvásból, felfedezi az idegenséget. A mozdulás legprimitívebb öröme azonos az ütközés és helycsinálás kínjával. A mozdulás kudarca vággyá lesz, mely a más mozdulására vágyik. A kín alanya mozdulásának sikerélménye életöröm. Eredetileg, míg más vállalja át a motorikus gondoskodást, a mozdulás csődjé, kudarca határán jelentkezik az erősz, a vágy. Freudnál a szexualitás megfékezése és átdolgozása a szellem és alkotás eredete. Az általa kidolgozott transzformációs rendszer alá építve egy másikat, amit az epika időtlen-idők óta meg is tesz, elmondhatjuk, hogy a destrukció megfékezéséből és átdolgozásából lesz a szexualitás. Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* című filmben hosszú vándorlás, aparémmel, hüllőkkel, King Konggal való harc előzi meg a libidinális objektum, Raquel Welch megtalálását. A valami ellen való harc megelőzi a valakiért való harcot. A külvilág idegenség és a külvilág törvénye szerint a libidinális objektum a keresés tárgya, gyakran a nagyon hosszú keresése, amelynek a reménytelenség pillanatai a negatív csúcspontjai.

Az emberiségnek a huszadik század tömegkultúrájában egybefolyt mitológiáit szemlélve ismételten menny és pokol szomszédságával találkozunk, szoros kapcsolatuk pedig azt sugallta, hogy talán az érem két oldala ez, a kincs két oldala, szemben a prózával. Három lépcsős rendszert kapunk: destrudó – libidó – kultúra. A destrudó alkalmi megfékezéseként lép fel a szexualitás. A fékezett destrukció vágy, függés, a szolgálat hajlama, az ikerlét átka, míg, tovább haladva a természettől a kultúra felé, a fékezett szexualitás átmeneti tárgyakra viszi át az ikeregyszisztenciális függést, s ezzel felszabadítja a kultúrát. A realitáselv módosított öröme, mely elhalasztja, mérsékli, de hosszú távon biztosítja az örömet; az öröme, mely hasonlóképpen mérsékelt destrukció, mely konstanciaelvvel szelidíti a tehetetlenségi elvet. A nagy halál helyébe „kis halál” lép, az élethalál-harc helyébe szeretkezés, a halál csendje helyébe a béke csendje.

A szublimáció – Freudnál – a libidó eltolása. Ha a libidó fogalmat az általános lelki energiává válás tendenciája jellemzi a gondolkodás fejlődésében, úgy az erősz lép a helyére, szexuális energiaként. Máskor az erősz az összefoglaló kategória minden életerőre, s a libidó a szexuális energia neve. Mivel a libidó terminus használati előfordulásai többségében erotikus energiát jelent, ehhez a tényhez alkalmazkodva, libidónak tekintjük a lelki energia szexuális formáját, erősznek nevezzük a libidinózus mozgásforma önkiképzését szolgáló képzetrendszert, szimbolikát. Mindezt szembeállítjuk a lelki energia primitívebb formájának tekintett destrudóval.

A jelzett terminológiára az esztétikai természetű anyag készíti a szubjektivitás hermeneutikáját. A képzelőerő világában ugyanis világosan elkülönül a háború és szere-

lem, destrudó és libidó szimbolikája. A gonosz úgy jelenik meg mint szeretni képtelen, s a jó mint gyűlölni képtelen lény. A *Shane* anyafigurája inkább lemondana a földről, semhogy férje harcba induljon érte. Ezek azonban többnyire ideális határalakok, a hős a kettő között áll, drámaian egyesíti, azaz magában is konfrontálja a két világot. Az *Elfújta a szél* hősnője kudarcot vall anyaként, mert a föld fontosabb számára mindennél. A történelem alapkérdése, hogy mennyi destrudó szublimálható libidóvá és kultúrává, a modernitás alapkérdése, hogy mennyi destrudó szükséges a szublim lelki és szellemi javak megvédelmezéséhez. Ezért jelennek meg most olyan pozitív hősnők, akik a *Shane* háziasszonyának ellentétei. A *Szerelem és halál Saigonban* (*A Better Tomorrow III. – Love and Death in Saigon*) című Tsui Hark filmben háború folyik, melynek kérdése, hogy Vietnam amerikai vagy szovjet gyarmat legyen-e. A kaotikus országban már csak a fekete gazdaság működik, s az emberiség jövőjének sötét képét előlegező senkiföldjén az üzletfelek veszteségnek éreznék az egyenértékek cseréjét, ezért a csereügyletek véres harcokba torkollnak. A vérengzések eksztázisát hosszú songok meghallgatásával pihenjük ki vagy tetőzzük be. A film hősnője büszke és pikáns szecessziós dámákat idéz, egyben olyan harcos, aki nemcsak löni, hanem az átverésre készülő üzletfelek átverésére is tanítja a férfiakat, a mindenütt jelenvaló intrikát előrelátó és kicselező magasabb intrika képviselőjeként. Ez a magasabb intrika az, ami az ész helyét foglalja el ebben a világban. A terepet jól ismerő Kitty Chow (= Anita Mui) minduntalan megmenti a férfiakat, ő jelenik meg felmentő csapattal a reménytelenség pillanatában. Természetes, hogy mindkét hős, Mark (= Chow Yun Fat) és barátja is beleszeret, de az egyik csak az arcát, a másik csak a homlokát meri megcsókolni. A destrudó világában defenzívában van a libidó. A defenzív libidó azonban csodákra képes, az eszeveszett, gyilkos világban váratlan súlyra és mélységre tesznek szert a legprimitívebb melodramák, mert ahelyett is harcolni kellett, hogy megtanulhattunk volna élni, mert harc közben kell megpróbálni embernek maradni. A hongkongi akciófilm, mely a háborús, a rendőr- és gengszterfilmet valamint a melodramát egymás felfokozására használja, az intimitás és szenvedély olyan mélységeit villantja fel, melyekről a Nyugat szkepszise és kiélt, kifáradt, s végül undorba fulladt hedonizmusa lemondott. Leépült érzelmi kultúránk számára különös szerelmi melodráma bontakozik ki, melyben egy óráig kell várnia a nézőnek, míg a mozivásznzon szájon csókolnak egy nőt, és akkor sem csókol vissza.

Keserű poén, hogy végül Hongkong öli meg az apafigurát, akinek megmentése, Saigonból való kicsempészése volt a cselekmény célja. „Nincs szabadság, sem választás!” – tanítja ki hőseinket a hongkongi üzletember, aki felrobbantja apjukat, őket pedig félig agyonvereti testőreivel. Véres könnyeket sírva ismerik meg hőseink a „szabad világ” törvényét. A pénz erősebb fegyver, mint a fegyverek. A fegyveresek világában (Vietnamban) volt konkurencia, a pénzében (Hongkongban) nincs. Ott fegyveres csoportok álltak szemben egymással, itt egy domináns üzletember dönt életéről és halálról.

Kitty adja az első csókot, a film 110. percében, de ez is búcsucsók, mielőtt elmegy boszszút állni és meghalni. Csókolni és meghalni egyforma súlyú végső döntések ebben a közegben! A bűnös bossz nyomában Saigonba visszatérő Kitty egyik pillanatban azzal kénytelen együtt harcolni, akit meg akar ölni, a másikban arra fogni fegyvert, akit szeret. Míg a nyugati filmgyártás azt a világot ábrázolja, ami volt, de talán még nem vette észre, hogy már nincs – a kínai filmben ezzel szemben az a világ lép elénk, ami jön, s amit azok zúdítottak rá az emberiségre és tettek valamennyiünk jövőjévé, akik eddig megúszták.

Libidó és destrudó szembeállítás után a destrudó is szublimálhatónak mutatkozik. A szublimáció a lelki energia áthelyezése más tárgyra, a természeti tárgyról a kultúrtárgyra, az anyagról a formára, a dolgokról a jelekre stb. Az idealizáció, mely a szublimációval párhuzamosan bontakozik ki, a tárgy képét dolgozza át. A szublimáció fogalma olyan történetet ír le, ami az ösztönnel, az idealizációé olyat, ami a megjelenített tárggyal történik. Míg a destrudó szublimációja az anyagról a formára helyezi át a hangsúlyt, addig az idealizáció megszünteti a tárgy gyűlölettárgyi jellegét. Más célból kalapálja maga a szobrász, és más célból pl. egy merénylő a Milói Vénuszt. Az előbbi az anyagból „csinál” formát, az utóbbi a formából anyagot. A destrudó szublimációja a kaotikus létből a minőségi létbe, a gyűlölethől a szeretetbe, a háborúból a művészetbe és mesterségbe visz tovább. Szublimáció és idealizáció új tárgyfogalomhoz vezet, a szeretettárgy az üdv forrása, s nem átok vagy zsákmány. Egy embert az átok világa veszi körül, kettő, ha élnek sanszokkal, új, szimmetrikus viszonyt alapítani, nem a destrudó egyoldalú viszonyát, megcélozhatja az üdvöt.

Az idealizáció nyomást gyakorol a tárgy (a társadalmi tárgy: az idealizált fiktívszemély-lyel azonosuló valóságos személy vagy az idealizált fiktívcsoporttal azonosuló valóságos szerveződés) önképére, az önkép pedig a tárgy életstratégiáira: korántsem egyszerűen „menekülés a valóság elől”. Miután a hetvenes évek mozija nevetségessé tette az „amerikai álmot” és a vele összefüggő értékeket, ezzel hozzájárulva a kizárólag a destrudó erejében hívó társadalomhoz, melyet pl. a *Született gyilkosok* ábrázol, s melyből már a kiutat kersei a *Ponyvaregény*, itt azt ideje, hogy most az „amerikai álmot” nevetségessé tételének „hőseit” és „eredményeiket” is nevetségessé tegyük, de nem egy primitív, naiv „megtérés”, hanem egy kettős illúziórobbantás formájában, hogy a múltból csak az évezredek igazolta értékeket hozzuk vissza, ne az illúziókat, hazugságokat és mentségeket.

Nem fizikai, hanem lelki és szellemi erőkről beszélünk. Az erő előbb mennyiségként jelenik meg, később minőségként. A vak erő minőségi erővé kell hogy alakuljon. A primitív erő kihasználja, de nem gondolja a viszonyokat. Az ős-szublimáció a destrudó részleges libidótranszformációja. A szeretettárgyra átvitt destrudó aktivitása átalakul, szimbólumokkal telítődik, s az uralás törekvése a megszüntetés helyett a megtartásra, az áldozat uralása helyett a helyzet közös uralására irányul. Az átszellemített erő a negatívan idealizált gyűlölettárgyról pozitívan idealizált szeretettárgyra átszállva önszelektív s az ezt végrehajtó öndestruktív transzformáción esik át, az önuralom születése mint a tárgy védelme az önző szenvedélytől feltételezi, hogy ne az én legyen most már a szeretet egyedüli címzettje és a külvilág a gyűlölet homogén tárgya. A destrudó eredetileg olyan erő, amelynek nincs célja, s ha szert tesz célra, ez egy másik erő megsemmisítése, mint saját megőrzésének módja. Ezáltal válik az erő, önemésztő káoszról, önazonos szubjektummá. Az önemésztő káoszban arctalan erők birkóznak, mind egymás ellen. A *Conan a barbár* című film modern pártosszal ábrázolja a hősnevelődést, ellenséges világon át vezető kegyetlen harcok soraként. A destrudó az erő önazonosító megbizonyosodásának barbár nevelődése, mely által egy erő lázad minden erő ellen. Az agresszió regresszió, amennyiben a mindenkor elért végső elrendezési és pacifikációs fok alá száll, hozzá képest régebbi megoldásokat vesz igénybe, ám nem teljes regresszió, a destrukcióhoz képest progresszív megoldásokkal él. Az agresszió fogja racionalizálni az erőbevetést: egy erő, amely a konkrét problémamegoldás szolgálatában lép fel, tisztában kell hogy legyen magával, kutatnia kell saját használati szabályát és a tárgyét is. A kifelé fordítás és tárgykijelölés, tevékenység behatárolás az erő nevelődésének primitív

szakaszai. A kihelyezés, a világ ellen fordítás és a tevékenységkör körülhatárolása, a tárgy növekvő pontosságú megcélzása növelik az erő hatékonyságát. Nemcsak a céltárgyat kell pontosítani, a tevékenység célját is módosítani kell: az eredeti célról, a megsemmisítésről visszavont erő az alávetésre irányul. Nem megsemmisíti most már az idegen erőt, hanem besorolja a saját erő alá, ezzel megkettőzve vagy sokszorozva a maga erejét, erőkön uralkodó erőként. A megsemmisítés helyett körülhatárolt létezészt engedélyez a megtartott erőnek, ahol annak eszköztulajdonságai érvényesülhetnek. Az erő destruktivitásként robban ki, s már a kifelé irányítás, a világ felé fordítás is fékezi, még jobban a konkrét külső tárgy becélzása, s radikálisan átalakítja az általános önmegfékezés, a pacifikáló céláthelyezés a megsemmisítő hatalomgyakorlásról a megtartó hatalomban tartásra. Conan a trónon: a megtartó hatalom születésének vége, a hatalom ősgenezisének diadalmas lezárása, ígéret is, hogy otthonná kalapálható, szabható és gyúrható át a világ. A destrudó visszaáramlik a tárgyról az énré, s ebből lesz a tárgy rombolása helyett önfegyelmező tárgyalakítás, majd később tárgyszolgálat, a tárgy rendelkezésére bocsátott énerők áldozatvállalása.

Az életerő az élet újratermelése és őrzése, az átélni, végigcsinálni érdemes élet színvonalának biztosítása; a hatalom privilégiumok halmozása. Az életerő az élet folyamatos növekedését és közös rendjét biztosítja, a hatalom csak képviselői hatalomnövekedését. Ha ezzel szemben a közös élet egésze hatalmi harc, akkor lehet szükség az egyensúlyteremtő és igazságosító szuperhatalomra. Lehetséges-e a nem pervertált túlhatalom? A privilegizált, pusztán a hatalmat szignalizáló szükségletek öncélúsága és a hatalom öncélúsága egymást fokozza. Szükséglettúlermelés és hatalomtúlermelés viszonyához hasonló hatalom és destrukció viszonya: egyazon telhetetlenség két oldaláról van szó, nem vita tárgya, hogy a destrukció szolgálja-e a hatalom öncélúságát vagy a hatalom a destrukció öncélúságát, s világos, hogy mindkettő a szükségletek öncélúságában fejeződik ki. A hatalom eredendő kényszer alatt él, hogy felturbózza magát, másként más hatalom váltja le. A hatalom eredendő destruktivitásának nem is lenne korlátja, ha a civilizációval nem fordulna szembe a kultúra lázadása, nemcsak a társadalomban, a lélekben is, s nem állítaná szembe a nyers hatalommal a hatalmi kultúrát. Az európai kultúra kétezer éve, XX. századi összeomlásáig, a hatalmi kultúra kifejlődése. Lehetséges a puritán hatalom. Egy forradalom addig forradalom, amíg a köz javára sajátít ki, s a forradalmár nem tart igényt az átlagemberénél magasabb életszínvonalra. A magyar nyelvben a kegy hiánya a kegyetlenség. A kegyetlenség az olyan „úr” lényege, aki nem „úriember”: a kultúra nélküli hatalom lényege. De nem minden hatalom sajátossága ez a néptől, közösségtől, tradíciótól, szolidaritástól való elszakadás. A hatalmasok összefonódását és a közösségtől való elszakadását a mai nyelv az „elszállt” kifejezéssel jellemzi. Ez az elidegenedett hatalom szubjektumának szükségszerű sajátossága. A 300 görögök és perzsák viszonyában szeretné ábrázolni a kétféle hatalom viszonyát, s rátapint az el nem idegenedett hatalom áldozatképességére, de a film, ebben a formájában, etnikumok és kultúrák harcává egyszerűsítve a hatalom problémáját, bármilyen remekül van megcsinálva, ellentmondásosan hat.

Szükségletek és érdekek állnak hatalom és destrudó forrásainál, de hatalom és destrudó felpörgése végül azt veszélyezteti, amit szolgálni látszott. Az érdek kifejezése-e a destrudó vagy fordítva? Az embernek érdeke, hogy jobban éljen és biztonságban (lét- és vagyonbiztonságban) tudja az övét, de értelmetlen kívánság, hogy kétszáz milliója helyett kétezer milliója vagy két gyára helyett kétszáz gyára legyen, s ha olyan civilizációban él, amelyben a fennmaradás igénye ilyen ütemű növekedésre készíti, akkor a civilizáció beteg, és ez a sze-

mélyiséget is bestializálja. *A halál művészete* 1-ben bosszúhadjáratot indít egy nő, de miután ezt befejezte, nem tud leállni, új harcot indít a megöltek háza, birtoka, öröksége megszerzéséért. Lehetne folytatni: ha mindezt megszerezte, vajon milyen címen fog tovább ölni? *A halál művészete* 3. dolgozza ki a téma, a fekete mágia mint mágikus hatalomszimbólum lényegét, a destrukció láncreakcióját. A csúf kislány elmegy a rémisten sámánpapjához, hogy imádandó nő váljék belőle. Ez meg is történik, de az a következménye, hogy az imádó férfi megöli érte feleségét. Erre a család megöli magát a csábító szépséget, hogy kiűzze lelkét és testébe varázsolja át, visszahozza a megölt anyja lelkét. A csábítónő kiűzött lelke azonban kiszabadul a szétért tükörből, visszafoglalja a testet és kiirtja a családot. A bölcsesség számára már maga az egyediség is létrontás, a létező mint magába zárt, elkülönült adottság maga a létrontás. Ezt a Nyugat úgy fejezi ki, mint a lélek bezártságát a test börtönébe, a Kelet úgy, mint az újjászületések körforgásából kitörni nem tudó lélek rabságát. Ha ily módon minden a destrudó rabja, akkor a semmi a megváltás. A Kelet és a Nyugat koncepciójában is a szerénység közelíti a létezőt a léthez, a lelket a szabadsághoz. A szerénység a legtávolabb elérő, legátfogóbb érzék. Az emberi sors elfogadása a módja a rajta való túllépésnek – ez hiányzik azokból, akik az említett thai filmekben a fekete mágia urainak érzik magukat, de valójában rabjai.

A konstruktív hatalom kettős hatalom: saját hatalma fölött is hatalmat kell gyakorolnia, amihez ész, erkölcs, kulturáltság és puritanizmus szükséges. E minőségek elegendő mennyisége híján bekövetkezik a destrukció láncreakciója, a társadalmi rendszer elindul az elnyomás és terror, a gazdaság a korrupció és a mértékvesztő kizsákmányolás felé. „Megígéred, hogy ez lesz az utolsó?” – kérdi Sherry a társait minden bűntény után John Woo *A vér nem válik vízzé* (*Once a Thief*) című filmjében. Az *Erőszakos* zsaruban a nyomozó és a gyilkos is túlpörög, ezért mindkettőt elbocsátja a saját „cége”. A kegyetlenséget az erőszak „plátójáról” egy belső impulzus is kényszeríti tovább haladni, egy „csúcs” felé, s a felek háborújának is kényszere, hogy bírák a versenyt egymás kegyetlenségével, a viszony kegyetlensége a viszonyban állók kegyetlenségének fokozó ereje. Takeshi Kitano hőseinek végül a társadalmon kívül kell megharcolni utolsó harcukat, melyben szitává lövik egymást, s amely után az exrendőr saját hugát is agyonlövi, akit a bűnözők kábítószer függő, öntudatlan csúszómászó lénné tettek. A nő éppolyan kábítószerfüggő lett, amilyen gyilkosságfüggővé váltak a férfiak. A westernben az élet győzi le az erőszakot, a béke a háborút, Takeshi Kitano rendőrfilmjében csak a bűn és erőszak, bürokrácia és alvilág „normál” üzemét állíthatják helyre, az erőszak láncreakciójától a közönséges kegyetlenséghez való visszatérés a depimáló megoldás.

10.9. A szublim rombolás

Más a rombolás szublimációja és más a szublim rombolás. Az előbbi az alkotás szolgálatába állítja a rombolástól kölcsönzött erőket, az utóbbi a szublim közegek eszközeivel dolgozza ki a rombolás új formáit. Az előbbi pl., amennyiben ingert érez rá, hogy felfofozzon valakit, megelégszik helyette egy észérvvel, az utóbbi pusztán a szellemi érintkezés keretében maradván is képes a partnert megalázó módon érvelni. De a megalázás sem szükséges, a figyelmetlenség is romboló lehet, pl. a gyermekek és szülők viszonyában (*A gyerekek figyelnek bennünket, Négyszáz csapás*). Ennél is kevésbé feltűnő, de még mélyebb értelemben rombolás a szerelmi partner szédítése, amennyiben pusztán nárcisztikus

kéjnyerés vagy gazdasági érdekérvényesítés a célja. Ferrari Violetta játszik ilyen szublim rombolónőt a *Gázolás* című filmben. Tisztán elméleti nivón, a legmagasabb alkotásformák terén is megjelenik a destrudó: eszközei a csoportokat megbélyegző ideológiák. A destrudó szellemi formája gyakran a filmkritika vagy a recenzió, amennyiben egy szellemileg jelentéktelen bértollnok értékel le általa egy szellemileg jelentős alkotást vagy egy alacsonyabb kultúrájú új nemzedék minősít elavultnak egy magasabb kultúrájú régi nemzedéket: ezek az „új népvándorláskorra” a Hamvas Béla által jellemzett „belső népvándorlás” korára jellemző aktusok: a kommunista diktatúrában egész álértelmiségi káderréteg élt meg a „burzsoá ideológia bírálataból”. Lukács György is rendkívül destruktív Az ész trónfosztásában, ami azonban megint más probléma, arra utal, hogy a destrukció nagy gondolkodók egymáshoz való viszonyának formája is lehet.

Van olyan szublim destruktivitás is, mely a destrukció deszublimalását támogatja, pl. az a roszhiszeműség, mely a női kedvesség és báj megnyilvánulásait a szolgalelkűséggel azonosítja. A radikális, ideológusi ambíciójú fallikus nőt gyakran jellemzi ez a roszhiszeműség.

10.10. A destrudó visszaáramlásának formái

A destrudó visszaáramlása az énre a kéj, mely nem gondoskodik az életről, feláldozza azt az élvezetnek. A kéj életellenessége a destrudó öröksége; a destrudó az idegen életet, a kéj a saját életet támadja meg. A nyugalom felborulásának izgalma a kín, a nyugalom helyreállításának izgalma a kéj. De a kéj, mely a nyugalom helyreállítását szolgálta, öncéllá válik, a kéjszükséglet azért borítja fel a nyugalmat, hogy helyreállíthassa, de valójában nem a nyugalmat akarja, hanem helyreállításának örömét, hisz nem a nyugalom, hanem helyreállítása pozitívan jelölt. A kéjvágy így a nyugalom garanciájából a nyugtalanság formájává válik, s nem védi már, hanem felemészti és elhasználja az életet, nem is lehet az életakarát műve. Az én kéjaktivitása ugyanolyan veszélyessé válik az énre, mint a mások reá irányuló destrudóaktivitása. Előbb az életet felemésztéssel fenyegető kinnal kell megküzdeni, de később az életet felemészítő, elhasználó kéjjel is. Nemcsak a destrudó érájából kell kinőnie az életnek, a kéj (a freudi „örömelv” naturális szubsztanciája) éráját is el kell hagynia. Más a pillanatnyi kéj biztosítása és más a hosszú távú öröm (ezért beszélünk az erotika szintjén, az élet és aktivitás örömével szemben, pusztá kéjről). A pillanatnyi kéj biztosítása nem hárítja el a nagy szorongási és destrudó mennyiségek fenyegetését.

A radikális (romboló vagy kontrolláló) tárgyá tevésből, a destrudó (és később az agresszió mint a destrudó szervezett, funkcionális leszármazottja) munkájából úgy vezethető le a libidó, mint a másiknak nem anyaggá vagy tárgyá, hanem alanná tevése. A másik alanná tevése azonban az erotikában önnön tárgyá, hússá, anyaggá tevésünk, az eredeti tárgyá tevés, az elementáris destrudó, a szabad prédává nyilvánítás, a természetre irányuló támadó, kihasználó magatartás visszafordítása. Az erotikus kéjben megpillantott öngyilkos jelleg nem a másik emancipációja az alannal, hanem a másik énné és az én másiknak („az”-nak) tekintése, s az én kísérlete hogy magán kívül, benne éljen a másikban, mint jobb énjének a hozzá tartozó szerve. Vagyis: a hozzátartozó a jobbik én, az én pedig a hozzátartozó tartozéka. Az erotika megfordítja az agressziót, ezért csak egy fejlődés első lépése lehet. A destrudó az anyagiasság teljessége, mert formát sem ismer és tűr. A destrudó kultúrájának eszménye a

gyúrma-ember. Eagles *Drakulájában* a vámpír a „szív rugalmasságát” propagálja, erre tanítja Minát, aki Harker után akar halni. A filmkultúrában egyre formátlanabb lények képviselik a destrudó elvadását. Mindegy, hogy természeti vagy technikai formák, a burjánzás látványában, a deformációk groteszk minőségeinek szemléletében lelt kéj szükséglete az elemzésre méltó tény. A destrukcióban a támadó is eltestiesül, ha anyagként támad meg, ő is anyaggá válik, s támadó mivoltában csak primitív, kizáró, kártékony önfenntartásra irányuló elő-én, nem belátó és átérző, kommunikatív szerv, nem lélek, ezért mondják a destrudó alanyára, hogy „lelketlen”, „szívtelen”. A destrudót megfordító erotikával szemben csak egy további szereplő, egy szellemi ágens („agapé”, „caritas”) emancipál lelkeket, azaz visz végig szublimációt, idealizációt, pacifikációt és átszellemítést, már nem egyiktől véve el a másiktól tulajdonított értéket, magasabb szervezeti formát. Az ábrázolt nevelődési folyamat egyik végén csupa testiséget, másikon átlelkedültséget találunk.

A destrudó mint primitív alapaktivitás víziója megjelenik Schopenhauer „akarat”-ában, Nietzsche „hatalom-akarában”, de már Sade kegyetlenség-elméletében is. Feltételezve az élet hatalmi ösztönének energetikai ellátmányát, a kéj úgy jelenik meg, mint a hatalom összeomlása és a gyengeség ébredése, a szeretet pedig mint a hatalom önvisszafogása a gyengeség előtt. A destrudó visszaáramlása az énre, az önkontroll közvetítésével, a lét távlati gondozásának képességéhez vezet, melynek munkájában az izgalom dolgozik a nyugalomért, de a tartós nyugalomért tartósan kell dolgozni. A kéj egyre több kint fogad be, s egyre több kéjtelen kint visel el az ember. Az önpusztító kéj és a gondoskodás mellett a visszaáramlás legmagasabb formája a gondoskodás köre tágításának eredménye, a gondozás. A technikai, besegítő gondoskodáson túl olyan gondozás lép fel, amely átfogó felelősséget vállal egy vagy végül akár minden létért (az utóbbi ideálja az „isteni” gondoskodás.) A poén, hogy az igazi gondozás nem a gondozót tételezi úrként és a gondozottat szolgálként: ellenkezőleg, az úr-szolga viszony megfordítása. A mindeneket gondozó így tehát nem világ feletti szubjektum lenne, inkább a világot tenné szubjektummá. Már a primitív libidó is átadja a tárgynak a szubjektumlétet, de csak mert az szolgálja őt. A magasabb libidó-származékok (agapé, caritas) azért ismernek el egyre több szubjektumlétet, hogy kitágítsák a gondoskodást, mely végül nem a primitív önzés műve.

10.11. A szublimáció részlegessége

A „mesefolyamok” igazat adnak Nietzsche-nek: a hatalom akarása eredetibb, mint az egyesülésre irányuló libidó, s az utóbbi soha sem szabadul fel teljesen a destrudó uralma alól. A *Sze-relem és halál Saigonban* című filmben eljön egy sokáig várt csókhelyzet, olyan közelkép, mely a csók keretétől szokott szolgálni, de mindvégig bizonytalan, hogy a nő megcsókolja-e a férfit, vagy a rászegezett pisztollyal szétduzzasztja a fejét. Életösztön és kéj meghasonlásaiban is harcol egymással destrudó és libidó, de a szexualitáson belül is (szadista és mazochista tendenciákként). A modernizációs-pacifikációs folyamat XX. század végi ellenhatásai tesznek lehetővé „szadobarokk” műalkotásokat és kijelentéseket: „Napközben társadalmi lények vagyunk, de éjszaka leszállunk az álomvilágba, ahol a természet uralkodik, azaz: szexualitás, kegyetlenség, alakváltozások.” (Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 14-15. p.). A szexualitás megerősöskölja, azaz magáév teszi a partnert, de a csúcsponton ő akar

oldódni, azaz megerőszkolva lenni. Előbb gyakorolni, utóbb befogadni akarja a hatalmat. Az (önfel)áldozás az egyesülés végső módja. Az én előbb a lét hatalmát akarja megélni, végül rájön, hogy a lét hatalma a semmi hatalma, s amit előbb élt meg, a gyakorolt hatalom, csak egy létezőé. A partnertől való testi függést a hatalom és élet akarása csökkenti, mellyel szemben áll a halál akarása, ami növeli. A libidó jelenségeit sem csak a libidó kontrollálja, a hatalom akarása a szexualitásba is belekeveredik, de mélyebb, mint a szexualitás. A hatalom akarása pedig maga is ambivalens, nem tudja, hogy tapasztalhatja meg a végső igazságot, a hatalom lényegét, tettesként vagy áldozatként.

A destrudó egy része szublimálódik libidóvá, más része szublimálatlanul él tovább. A szublimálatlan destrudó összefonódik a libidóval s együttműködnek a valóságos szexuális életben. A libidónak alávetett destrudó a libidó céljait követi. A destrudó orgazmusai a libidó orgazmusokba integrálódnak, azaz a destrudó céljai most már – legalábbis végcéljait tekintve – csak szimbolikusan teljesülnek. A destrudó alávetése a libidónak és a libidó általi dolgoztatása azonban csak bizonyos határok között lehetséges.

A destrudót fosztogatni kezdi egy kényszerítő, ami csak a gyűlölethatárok áthelyezése. Az örömev által a meghitt és igenelt viszonyokból kiszorított destrudó visszaüt. A *Szebb holnap* című filmben az ellentett életstratégiák konfliktusa és az ifjabb testvér karrierizmusa következtében a családot is megtámadja és felbomlasztja a destrudó, mire a libidó a barátságba menekül. Libidó és destrudó is mozgatható, azaz eltolható, minek során nemcsak személyeket, hanem nagyságrendeket is változtathat (eltolható személyről közösségre vagy eszmére). Minél szélesebb határok közül szorítja ki az örömev a destrudót, annál erősebben jelentkezik a határon. A mai hedonista Nyugat és kizsákmányolt harmadik világ határán a terrorizmus háborúja a visszaütés feltűnő formája, de számtalan határon jelentkezik, a türelmetlenség és gyűlölet számtalan formája bukkan fel az én, a pár, a család, a csoport, az etnikum stb. határain. Nemcsak a destrudó áll ellen a libidinizálásnak, a libidó is ellenáll a destrudó korlátlan fel dolgoztatásának. Ezért valami más princípiumra is szükség van, hogy a kulturálódás folyamata érvényesülhessen, nem lehet mindent a libidóra és származékaira bízni. Csak az intellektuális szeretet, mint az ananke, a realitáselv szigorú fórumai által átdolgozott libidó határtalan, ez azonban már nem rendelkezik az ösztönös szenvedély önérvényesítő erejével.

10.12. A destrudó-szublimáció célvarianciája

A destrudó a kozmomorf, analízátlan ősalanyról analízált ősalanyra – a rossz anya és a jó anya képére bontott ősalany áldozatul kínálgató jóimágójára –, majd más alanyra (ideálra, szeretőre) tolvá válik – egy tragikus epizód közvetítésével – libidóvá, a tárgyi kozmoszra tolvá válik termelő, alakító agresszióvá. Az életakarát, az önféltés kifelé fordított, az én szolgálatából a társ szolgálatába állított közvetített, aktív, távlati, gondoskodó életakarattá, illetve a partner, a más élet akarattá és féltésévé válik. Az élet agresszió-származékokká racionalizálódik vagy libidó-származékokká humanizálódik. A *Szebb holnap*ban az előbbi példája a karrierista rendőr, az utóbbi a katarzison átesett bűnöző – egyébként testvérek. A poén, hogy az a bűnösebb és kártékonyabb, aki büntelennek, a másik bírójának érzi magát, és az a jobb ember, aki tisztában van bűnösségével és kész az áldozathozatalra. A destrudó, a szervezetlen és a legprimitívebben szervezett életenergia egy része libidóvá szublimálódik,

más része létharcként, racionalizált agresszióként jelenik meg, harmadik része szublimálatlanul él tovább, destrudóként. A destrudó folyamának három elágazásában kell gondolkodnunk, a változatlan destrudóként tovább folyó „mennyiség” mellett megjelennek a libidóként illetve agresszióként tovább folyó, átalakított „mennyiségek”. Az eredeti főfolyam tehát két mellékfolyamot táplál, melyeknek megvan a lehetőségük, hogy nagyobbra nőjenek mint ő. A rombolás alakítássá vagy elfogadássá és önátadássá válik. Az alávetés és helycsinálás formáihoz képest a libidó-származékok új teljesítménye a kettős vagy még komplexebb, közös egzisztencia alapítás. A legtágabb közös egzisztencia alapítás, amelyet pl. Beethoven Örömdója artikulál, nem leváltja, hanem erősíti és biztosítja a megelőző alapításokat. Ha az emberiség-alapító gesztus leváltaná a családalapítást vagy a nemzetalapítást, akkor a destrukció új formájának szembeszegezése volna a konstrukció addig kifejlődött formáival szemben. A közös egzisztencia alapítás minden módja és szintje meghamisítható, minden vívmánya elsikkasztható egy új bitorlás álcájaként. Ez történt az un. „nembeliséggel”, amelyet a diktatúra a közösségek egyéb szublimációs, önfejlesztési és önvédelmi formáinak megtámadására használt, mely azonban ennek következtében elvesztette a konkrét általános jellegét.

10.13. A destrudó-libidó transzformáció fordítottja

A destrudót a rosszabb előérzete vezeti, a libidót a többé. Az a rosszabbat, ez a jobbat várja az érintkezéstől. Ugyanaz a tárgy lehet szorongás- vagy vágytárgy; a szorongás vágyba fordulásával a destrudó is libidóba fordul. A destrudó libidóvá alakul az egység, a libidó destrudóvá a különbség tapasztalata révén. A libidó összetartja, a destrudó pedig védelmezi, elhatárolja az egységet. A tevékeny erő pozitív vagy negatív jellege ily módon a határok megvonásától függ. A tevékenység tárgyát „innen”-ként értelmezve destrudót alakítunk libidóvá, „túlinak” tekintve libidót destrudóvá. A határok áthelyezésével növeljük a destrudó szublimálása vagy deszublimálása arányait. A destrudó szublimálása vagy deszublimálása szimbólumokkal befolyásolható, a folyamat iránya hermeneutikai aktivitásokkal módosítható. Sok western van, melyekben a kezdetben túl szűken vont határok progresszív áthelyezése, a libidótér kiszélesítése, a befogadás és elfogadás képességének elsajátítása hozza a katarzist (*The Searchers*). John Ford, Delmer Daves, Anthony Mann vagy Howard Hawks filmjeiben ilyen pillanatok hozzák el a békét.

11. A DESTRUDÓ ETIKÁJA – SZEMINÁRIUM

11.1. Költői jog a westernben

A destrudó szabályozói, motiválói és számára mértéket szolgáltató princípiumok a libidó illetve ananke. Az ananke motiválói és mércéi az érdek és az érték. Az értékorientált cselekvés ellenőrzését szolgálja az erkölcs és a jog. A jog maga is kétféle: egyik a szakrális vagy népi jog illetve a másik a hivatalos, profán vagy hatalmi jog. A szabályozók egymással is ellentétben vannak, nemcsak a destrudóval, ezért szövetkezhetnek egymással ellene, de vele is szövetkezhetnek egymás ellen.

A természeti állapot jogaként a spontaneitás, önzés és erőszak jogát szokták feltüntetni, de ebben az esetben a természeti állapot az emberi természet hiányára, a kultúra hiányára, az emberség megvalósulatlanságára és az ember emberi módon lenni nem tudására utal. Ez nem egyfajta jog lenne, hanem a jog hiánya, a jog ugyanis olyan lény szabályozója, aki a természet fölött vagy alatt áll, a természet ugyanis nem bűnös, az ember azonban erényes vagy bűnös lehet. A természetjognak ezért egy másik fogalma is elképzelhető, mely esetben az emberi természetre gondolunk, a belőle természetesen adódó szabályozókra, vagyis arra a Törvényre, amelyet megközelítenek vagy megsértenek az egyes társadalmak törvényei.

A természettörvény közönyös az egyeddel szemben, s ez a közöny csak az erkölcsöt felfedező társadalom felől nézve jelenik meg kegyetlenségként. De mivel így jelenik meg, a társadalomnak reagálnia kell rá, s eredetileg úgy lép fel, mint amely befelé mérsékeli, kifelé – más társadalmak felé – fokozza a természet kegyetlenségét. Az állam, bevallott célja szerint, eredetileg úgy szolgál, mint a természet kegyetlenségét kompenzáló hatalom, de a közösségi életformákat meghaladva az állami erőszakmonopólium egy elitet szerel fel a technika és a törvény természetet és egyént, s ezzel az emberi természetet is alávető eszközeivel. Míg az állam előbb erkölcsi („isteni”) elvekre hivatkozva fordult szembe a természet „gonoszságával”, végül a természet becsületes kegyetlensége látszik idillnek az állam alattomos és megsokszorozott, korlátlan kegyetlenségével szemben. A technika a természetet, a különbségek intézményesítése a társadalmat, a pénz az emberi természetet erőszakolja meg. A pénz kegyetlensége korlátlan, univerzális és nem az egyensúlyokat szolgálja, mint a természeté, ellenkezőleg, minden egyensúly felborítását és igényüknek is eltakarítását. A pénz erkölcsi és értelmi kábítószer, mely a közösségi kultúrát a kegyetlenség civilizációjává alakítja át. A pénz az erkölcsi érzék, a szolidaritás és végül az érzelem kioltója.

A természeti, költői vagy népi jog, abban a formában, ahogy az utóbbi évszázad művészetében megjelenik, az állam degenerációjának képeit állítja szembe igazságérzetünkkel. Az állam „mint olyan pedig lényegileg erkölcsi jellegű” (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. Bp. 1959. 2. köt. 174.), ugyanakkor erőszakszervezet. Az államalapítás a külső erőszak belsővé válása, az erőszak az állam önreflexiója. Az a kérdés az államalapításkor,

hogy az érdekek (ebben az esetben harcos törzsek érdekei) kölcsönösen korrigálják-e egymást, képesek-e erre, vagy az egymást pusztító kisebb egységekkel szemben életképes, önvédelemre képes nagyobb egységet alapító ész korrigálja őket? Ha tehát anarchiáról vagy káoszról beszélünk, akkor nem a társadalmat megelőző természet rendjéről, hanem a társadalom rendezetlen, kaotikus, esztelen formájáról, melyben az elementum uralja az egészet, a partikuláris érdek és destrukció szövetsége alapján. Ez tehát a társadalmasulatlan ember vagy a kultúrálatlan társadalom világa. Ez a vadság és a barbárság jellemzője, mely azonban nem a „természeti társadalmakat” csak viszonyukat jellemzi: pl. nem egy törzset, csak két törzs viszonyát. Ezeken a véres határokon kell fellépnie, az alapítók műveként, az erőszak jogával szemben, a szellem jogának. Az eme problémát tárgyaló olyan filmekben mint *A hős* vagy *A vörös szikla*, a kegyetlenség felfokozódása hozza el a szellem jogát. Az erőszak szelleme és a szellem erőszaka közvetítésével váltja le az erőszakot a szellem. A *Kisna* című filmben, mely India felszabadulásakor játszódik, két testvér egyike képviseli a felszabadító gyűlöletet illetve az utóbbi szuggesztíója alól felszabadító szeretetet, ész és kötelesség parancsait. „A természeti inkább a szellem által megszüntetendő, s a természeti állapot joga csak úgy léphet fel, mint a szellem abszolút jogtalansága.” (uo. 175.). Az esztelen, spontán, önző erőszakot csak az ész erőszaka győzheti le, a negatívát csak a negatív változtathatja pozitívvá. Az ész önmozgató és önkorrigáló erő, az eszme megvilágosodásának hatalma, melyet így külső kontrollorként csak az esztelenség, önzés korrigálhat és szavazhat le. Az államalapításkor a minőség győz a mennyiség felett; a hanyatlás a fordítottja. Az alternatíva tehát az ész alkuja vagy ennek sikertelensége esetén erőszaka, illetve az esztelenség és önzés alkuja és erőszaka.

Az állam a destruktív anarchia az örökös háború ellensúlyaként születik és a piaci anarchia ellensúlyaként éri el fejlődése csúcspontját, majd, az imperializmus idején maga is a destruktív erőszak alanyává válik, hogy végső dekadenciája idején azután ne legyen többé más, csak a piac játékszere. Az állam maga az ellensúly, mely szerepből engedve a piac szolgálója csak. A piacot szolgáló állam révén a piaci hatalmak a kapitalizmus eredeti formáiban még benne rejlő, Adam Smith idején leírt önkorrekciós képességet számolják fel. Ha az állam az erőszak önreflexiója, akkor mindennek előtt az apparátusra kell irányulnia szigorúságának, mely apparátus szolgálja és nem kontrollálja a piacot, azaz egyéni érdekeknek veti alá a közöst, és nem fordítva. Csak a szigorú állam teljesíti kötelességét.

A destrukció közvetlenül lép fel, háborúként, vagy a gazdasági és politikai rend formáját ölti. Az ősvilágban egy nép áll egyedül, szakadatlan védekezésben, az egész világ ellen. A modern világban a magány nem egy nép tulajdonsága, hanem a világ alapelve, mely minden egyedet és közösséget szembeállít a többivel. A régi háborúban a vérszomj önmérséklettel párosul, a nőt pl. elrabolják, de nem azért, hogy megöljék, hanem hogy teherbe ejtsék és beolvasszák. Később a meghódított nép egészét társadalmi réteggént integrálják. A pénz nem ismer önmérsékletet, s az emberiség mind nagyobb részét nyilvánítja használhatatlan, fölösleges elemmé. A pénz totálisan dezintegrál.

A destrudó a politikai vagy a gazdasági rend formáját ölti. A politika félúton van a háború nyílt és a gazdaság alattomos destruktivitása között: hol a gazdasággal, hol a háborúval élve valósítja meg az elit céljait. Csak a gazdaság formáját öltő destrudó tehet szert korlátlan hatalomra, mert a nyílt destrudó felébreszti a lázadás öntudatát. A XX. század a gazdasági birodalom és a politikai birodalom harcának története. A gazdasági birodalom nem kevésbé kegyetlen mint a politikai: kezdetben a gazdasági kényszer (munkanélküliség, túlmunka) által

terrorizál, olyan teljesítményeket sajtoltva ki az egyénből, melyekhez képest a kommunista országok munkakultúrája lazább, kényelmesebb volt, később a kapitalizmus a gazdasági terrort, a politikaival egyesítve, a perifériákra tolta. Az oroszoknál a befelé irányuló erőszak dominált, s a kizsákmányolás kifelé való eltolási kísérletei nem jártak sikerrel, sőt, a világforradalom eszméje költséges befektetésnek bizonyult. Az erőszak egyrészt a saját népre irányult, másrészt a népről mind inkább az apparátusra tolódott át, s ezáltal a központi diktatúra a helyi diktatúrák fékjeként szolgált, a nagy diktátor célja a kis diktátorok sakkban tartása. A diktátor és a no-menklatúra harca végül az utóbbi győzelmével és a privatizáló neokapitalizmussal végződött, ez azonban nem felszabadulás, csak az egy Sztálin számtalan Sztálinra való felcserélése. Az, hogy az oligarchák rendje belesímul a világkapitalizmusba, csak az utóbbit leplezi le, mint végső lényegében azonos, csak ügyesebben kozmetikázott kizsákmányolási formát. A kozmetikázás azonban egyre nehezebb, a nyugati gazdasági rend összeomlása a Római Birodalom hanyatlásához kezd hasonlítani, mint ezt Fellini vagy Anthony Mann és mások filmjei már régen jelezték. A neokapitalizmus Néró-kapitalizmussá változik.

Hogyan válik a törvény a gonosz ellenprincípiumból a gonosz princípiumává? *A Revenge in the Tiger Cage* című film lágerfőnöke minden nap új cselt eszel ki, hogy a „törvényesség” keretein belül pusztítsa el foglyait. Nem engedi, hogy beosztottjai megfélemezék a börtöntüzet, s kéjes vigyorral szemléli a bennéő lányokat. A hatalom rémtette úgy jelenik meg, mint pusztító „szerencsétlenség”. A rémtett lehetősége annak következménye, hogy korábban, amikor a lányokat vízbe fojtani akaró fegyőr a saját csapdájába esett, a lány lemondott az önbíráskodásról és segítette rajta. A tömeggyilkosokat, a miniszter barátait, az áldozatok tanúvallomásainak hiteltelenségére hivatkozva, felmentik. A törvény a visszaéléseket jelentők ellen fordul, s a bűnösök ünnepelemek. Nem csupán arról van szó, hogy a bűnösök büntetik az ártatlanokat (ki lehet egy totálisan bűnös világban büntetlen, ha él?), hanem sokkal inkább arról, hogy az igazságszolgáltatók bűnösebbek a bűnösöknél. Ha tehát van abszolút gonosz, az épp a törvény, a hatalmasok igazsága, mely megvásárolható és csak a szegényt sújtja. Ez már Dickens idején világos: „A törvénynek sok mulatságos fikciója van, de egyik sem olyan mulatságos, mint az, amely szerint az ő igazságos és pártatlan szemében minden ember egyenlő, s minden törvény jótéteményei egyaránt elérhetők minden ember számára, tekintet nélkül arra, hogy mennyi pénzzel rendelkezik.” (Dickens: *Nicholas Nickleby*. Bp. 1960. 2.köt. 259.p.). A jog kisajátítása nemzi az ellenjogot, a törvény kisajátítása az ellentörvényt, az igazság képmutatása az ellenigazságot. Az ellenjog szakadatlan kísérletezés, ezért van számtalan neve és formája (költői jog, népi jog stb.). A népi jog a privilégiumokat, az „úri” jog (a hatalmi jog, a hivatalos jog) a privilégiumok elleni lázadást támadja. A népi jog mértéke az egyenlőség, az „úri” jog igazsága az egyenlőtlenség, a különbség, a differencia. A népi jog elve a közösség, az „úri” jogé a formális és instrumentalizált társadalmiság. Mivel a jogtudományt az utóbbi uralja, a költészet, művészet, s általában a fantázia területén bontakoznak ki a kettő konfliktusai.

A képzelőerő évszázadai mentek rá egy hierarchia kidolgozására, melynek eredménye, hogy a narratíva problematizálja a jogelméletet, s a jogot egy hierarchia legalsó rétegeként értelmezi:

Dicsőség
Virtus
Kötelesség
Jog

A hierarchia kategóriáinak viszonyában a dicsőség a hierarchia csúcsa s a jog az alja. A kötelesség a mások joga velem szemben; a jog az én követésem másokkal szemben. A társadalom bomlása a kötelességek kultúrájától halad a követelések kultúrája felé. Régen a nevelés az Istennel, a természettel, a világgal, az emberiséggel, a hazával, a családdal, a társsal szembeni kötelességek átadása. Ma az iskola csak oktat, ezt is mind kevesebb sikerrel, a szülői ház sem nevel, valójában a média a hatékony nevelő, de ez az embernek saját testével és élményeivel, a kellemességszerzéssel (a régiek nyelvén: a kicsapongással) szembeni „jogait” hangsúlyozza. A média tanítása: milyen éberem kell figyelni a szakadatlan változó önkényes normákra, melyeket a divatipar diktál, s hogyan kell felkínálni, tárgygyá tenni magunkat számtalan új beavatkozás, testet és lelket manipuláló szakma számára. Az ember harcot indít teste kényeztetése, divatossa formálása és élményei halmozása jogaiért, a testek egymáshoz igazítása és az élmények versenyszerű halmozása jogaiért, de a követelő test és én ennek során önmaga legfőbb kínzójává válik. A kötelességek és erények kultúrájának elvesztése és az élmények kultúrájának nyomulása tehát veszteség, ez azonban ne homályosítsa el tekintetünket a korábbi századok magasabbra tekintő narratívájának, s eme narratíva mában élő emlékeinek tanúsága iránt, mely szerint a hierarchia csúcsa nem a kötelesség, hanem a dicsőség.

A jogaim: amivel mások tartoznak nekem, amit másoknak nyújtok be, mint számlát, a követelésem. Kötelességeim: amivel másoknak tartozom. A jog tárgygyá tesz, a kötelesség alannyá. Az emberi arculatú társadalmak ugyanazokat az értékeket nem a szükséglet, hanem a teljesítmény, nem az igény és követelés, hanem a kötelesség oldaláról és terminológiájában fogalmazzák meg. A problémát az kell hogy felvállalja, aki meg tudja oldani, és nem az, akit sújt. Az, akit sújt, olyan mértékben lehet sújtva általa, hogy nem is ismerheti fel, mi a problémája. Ha x jogát y a maga kötelességeként éli át, akkor van lehetőség a teljesülésre. Ha x joga x teljesületlen követeléseként jelenik meg, akkor x ezt a jogot y vádlásaként, gyűlölködve éli át, s ez távolítja a beteg viszonyt a termékeny megoldástól, a szükségletet a kielégüléstől. A kötelesség kultúrája híján azonban csak ez lehetséges, s annyiban indokolt lehet a követelés, mely végül a lázadó gyűlölet formáját ölti. Mindezek – jog és kötelesség – viszonylag egyszerű életkategóriák, melyeknek egymást szabályozva kellene áthatniuk a gyakorlatot, ha a társadalom törvénye nem a törvénytelenység lenne, ha a törvény nemcsak a törvénytelenység álarca lenne. Az igazi költészet számára ez a két kategória nem is elég, számára az emberi játszma a virtussal kezd érdekessé válni. A virtus: amivel magamnak tartozom. És mi a csúc, a dicsőség? A dicsőség a minden tartozáson felüli túlteljesítés. A jog labirintikus természetű, mind áttekinthetlenebb, ezért beépített csapdákkal, a jogtalanság fészkeivel terhelt, a kötelesség evidens, a virtus az általános evidenciákat felülbíráló és akár meg is változtató különös evidencia, míg a dicsőség áttekinthetetlen és felfoghatatlan tartalmakkal teljes, de – a joggal ellentétben – ez a fajta labirintikus jelleg nem ront, hanem javít a közös életminőségen, nem meglopja, hanem gyarapítja az igazságot, nem álcázza, hanem leleplezi az igazságtalanságot. A jó épp olyan végtelenül interpretálható, mint a szép. A dicsőség a végtelen interpretálhatóság értelmében labirintikus, nem a csapdaszerűség értelmében. A dicsőség úgy működik a történelem cselekvésfolyamában, mint a műalkotás a diskurzusfolyamban: ismétlési kényszereket nemző fixációs pontként, mely nem az elavult megoldatlanság, a rossz emlék ismétlési kényszere, hanem a „jövő emléke”, az utópia pillanatnyi valósága, mint minden kimagasló tett, személy és pillanat sajátossága.

A dicsőség feltételezi a virtust, a kaland pedig a virtus közege. A filmkultúrában a western őrzi és gondozza legkövetkezetesebben az esztétikum és etikum kapcsolata számára kulcsfontosságú eme kategóriákat. A westerni műfaj alapja egy dupla oppozíció, melynek alaprétege banalitás és kaland, felső rétege kétféle, dicső és dicstelen kaland szembeállítás. A dicstelen kalandot a western a betyártörténetektől öröklí, s ez nem más mint a hagyományos rablókaland. Ezért van bizonyos logika abban a történeti tényben, hogy az italowestern tapasztalatainak felhasználása kultúránkban betyárfilmmé regrediálódott (*Talpak alatt fűtyül a szél*). A keleti kultúrában ezzel szemben, mely képes volt alkotó feldolgozásukra, újjászületett belőlük a dicsőség mitológiája, mégpedig olyan szinten, amelyet Európa utoljára Corneille idején ismert.

A banalitás a munka és fogyasztás, bevételek és kiadások, az előrelátható helyzetek és előírt megoldások (szokás, kötelesség): az ananke világa. A kaland a kínok és örömök, határszituációk, szerelem és halál, váratlanságok és próbára tevő helyzetek, katasztrófák világa: a libidó és a thanatosz területe. Ha a banalitás számára a kötelesség a végső orientáló elv, a kaland váratlanságában ez nem elég, itt, ahol az ember magára marad a végső dolgokkal szemben, szükség van a virtusra. A mobilitás erénye és a labilitás veszélye összefügg az energiaháztartás két oldalaként. A labilitás és mobilitás növekedésével a külső követelések nem orientálnak eléggé, az értékkövetés nem elég, értékek teremtésére, felfedezésére lehet szükség. Minél nagyobb a szükség, annál inkább az új értékek szüksége. A kaland úgy is felfogható, mint olyan szükség, amelyből új, addig nem birtokolt vagy nem ismert érték vezet ki.

A banalitás a reprodukciót biztosítja, a kötelesség a reprodukció minőségét. A pátosz az, ami a banalitás világában elveszett. Ahogy a vágy mindig messze van, mindig a jövőben látja tárgyát, úgy a pátosz a múltban van, a nagy idők távolában vagy a távoli idők nagyságában. A virtus mint a pátosz visszanyerése a nagy átváltozások világa. A kötelesség nem szokott olyan áldozatokat kívánni, mint a virtus. A virtus játszmája vérre megy, tétje a minden vagy a semmi. A dicsőség a pátosz szintjén élt élet. A virtus a pátosz pillanatnyi visszatérése az önző vagy motiválatlan ember hirtelen hőstétében. A kötelesség kevesebb, mint a virtus: a pátosz nyomelemeit őrzi az élet rendjében, a világ és az én rendben tartásában, a banalitás élet- és fejlődésképeségének őrzésében. A kötelesség világában gyakran a dicsőségről, virtusról és pátosztól való lemondás a rejtett hősiesség formája.

A western kiindulópontja banalitás és kaland, próza és kaland oppozíciója. A kaland „vad” emberével áll szemben a próza „szelíd” embere, de a kaland ellentétét hol prózának, hol banalitásnak nevezzük, mert az érdek önzése is szembenáll a virtus önzetlenségével, s a kötelesség önzetlensége is a szemvédelmek önkényével. A Nyugat vagy a kaland a szemvédelmek világa, míg a Kelet vagy a próza a rendé, a törvényé. A cselekmény során a törvényességet kell érvényre juttatni, feltűzni a seriffcsillagot a szívünk fölé, felvonni az Egyesült Államok zászlaját a telep fölé, letartóztatni, rács mögé dugni a fékezhetetlen duhajokat, és lehetővé tenni a bolt megnyitását, a föld megművelését. A Nyugat mindennek előtt a természet, a terror és a diktatúra virtust és dicsőséget kihívó cselekményközege, míg a Kelet a kultúra, a civilizáció és a demokrácia fejlődési garanciáinak megteremtésével győz. Ez azonban, épp azért, mert a Kelet csak a jog és kötelesség, míg a Nyugat a dicsőség és virtus talaja, a narratíva pedig az utóbbiak nosztalgiája, csak a cselekmény kiindulópontja lehet. Ezért kezdi a western differenciálni a kiinduló kategóriákat, s érzi szükségesnek mind a Keletnek, mind a Nyugatnak két formáját dolgozni ki (+K, -K, +NY, -NY).

A –NY, a Nyugat negatív oldala az öncélú terror, rablás és lopás, illetve a tétlen nyomor szerencsétlen kölcsönviszonyán alapul. A –NY képviselője nem is képes a munkára és nem is hisz benne, kegyetlen parazita világot képvisel (mint az ezredes vagy a rablóvezér a *Djangóban* illetve Liberty Valance John Ford filmjében). A +K, a Kelet pozitív oldala a rendezett társadalmiság, a civilizatórikus és kulturális haladás, melyet az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben a sivatagi szárazsággal szemben a csatornázás és a kaktuszrózsával szemben a rózsakert képvisel. Ezt az egyszerű oppozíciót mindkét tábor kétarcúsága bonyolítja. A –K egyrészt úgy is megjelenik, mint a politikai demagógia, a hazug show világa (az *Aki megölte Liberty Valance-t* választási kampányában), másrészt úgy is, mint az embereket földjükről elűző vagy a vállalkozás útjában állókat legyilkoló kiméretlen iparosítás és gazdasági terjeszkedés (pl. a *Volt egyszer egy Vadnyugat* Sir Mortonja, a vasútépítő nagyvállalkozó személyében). A –NY a fegyverek terrorja, a –K a pénz terrorja, de az utóbbi az előbbit is felhasználja, a terror megkettőződéséként.

Miért a +NY képviselője a western abszolút hőse? Az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben az ügyvéd, aki győzelemre akarja vinni a törvényességet az erőszak felett, végül fegyverhez is nyúlna, de a törvénykönyv hőse tehetetlen a fegyver antihőseivel szemben (Ransom Stoddard esélytelen Liberty Valance ellenében), ezért szükséges a fegyver negatív hőseivel szemben a fegyver pozitív hősenek, a –Ny emberével szemben a +NY emberének (= Tom Doniphon) beavatkozása. Az erőszakot csak az erőszak győzheti le, nem a törvény, a törvény nem gyakorolhatja az erőszakot, mert akkor ő is csak az erőszak törvénye volna. Ezért szükséges, hogy a Nyugat számolja fel önmagát.

A Kelet a kultúra, a demokrácia, a kitárgyalt és formalizált, hatalommegosztó jogállapot világa is, de az ezt szabályozó politika és jog csapdái is. A Kelet törvénye csak az érdekek kompromisszumán alapuló konstrukció. A Nyugat a terror, a diktatúra, a tekintélyalapú személyes parancsuralom világa, de egyúttal itt tenyészik a virtus is, és itt jön el végül, a Nyugat önfelszámolójának személyében a dicsőségtől elhagyott világba megtérő dicsőség. A virtus és dicsőség a törvény egyéni meghallása, mely nem önkényes konstrukciót, hanem evidens, isteni vagy természeti törvényt feltételez. A végeredmény az, hogy üdv és kárhozat vagy jó és rossz olyan egyszerű alternatívája helyett, amilyennel a primitív szuperfilmek a *Csillagok háborúja* óta dolgoznak, a westernben a Nyugat az üdv és kárhozat világa, míg a Kelet a banalitásé, a középszerűségé. A jog – a virtussal és dicsőséggel szemben – végülis úgy jelenik meg, mint a középszerűséghez való jog. A Nyugat és a Kelet között, a cselekmény alapszintjén, csak ellentét van, s ez kevésbé érdekes. A –NY és a +NY között, a cselekmény csúcspontján ellentmondás van, s ebben van a nagyság. A virtus az ember önmagával való megállapodása, mely önmagával való harcot feltételez, míg a kötelesség csak közmegállapodás, a jog pedig ennél is kevesebb, felettes szervek által kitárgyalt, diktált megállapodás.

Ha megdobnak kővel, dobd vissza kenyérrel: ez azt jelenti, hogy a jó és a rossz is felpörgethető, a jézusi mondás a pozitív visszacsatolás illetve a performativitás hatalmának felfedezése. De ha megölnék, nincs mód visszadobni semmit. Ha megdobnak halállal, nem dobhatjuk vissza kenyérrel. Ha elveszik a kenyérünket, azt sem dobhatjuk vissza kenyérrel. A jézusi törvény közösségi társadalmakban alkalmazható, elidegenedett társadalmakban nem, a western azonban olyan harcokat ábrázol, amelyek tétje az elidegenedett illetve el nem idegenedett társadalom alternatív lehetősége. Ha megdobnak atombombával, dobd vissza kenyérrel? Ez nem megy. Más törvények lépnek életbe a régi, közösségi társadalmat sza-

bályozó törvényekkel szemben, s ha ezeket nem találjuk meg, akkor a jog az erősebb, sőt, a gonosz hatalmát fogja védeni az étellel szemben. Ez Tom Doniphon és a hozzá hasonló figurák problémája a westernben. A bűn a dicsőség feltétele lehet. Az aljasság alulteljesíti, a virtus túlteljesíti a kötelességet, a bűn pedig a dicsőség feltétele is lehet, nemcsak az aljasság eredménye. A tragikus bűn sem nem banális kriminalitás, sem nem beteges gonoszság terméke. Nem abban az értelemben az istenek akarata a westerni tragikus bűn, ahogy a görögöknél, vagy általában a régi vallási kultúrában volt, miszerint az istenek akarata bizonyos személy elkárhozása, akit erre a sorsra szántak. A tragikus bűnnek az a formája, ami Tom Doniphont és társait jellemzi az istenek akaratát érvényesíti, azok képviselőjeként, egy kegyetlen és aljas világ ellentmondásai közepette. A western bevezeti és a keleti film azután konkrétan is kidolgozza a tragikus és rettenetes üdvizsgálat mitológiáját.

11.2. A bosszú poétikája

A bűn mint létmód és ósdráma: fejlődésalap – a civilizáció egészének sajátossága. Az, ami a civilizációban belülről fejlődésnek látszik, kívülről, a természet felől nézve: rombolás. Rombolás, bűn és kín hármassága nemcsak a külső, a belső életet is áthatja. A tradícióban adott értékelések kettős bélyeggel jellemzik a kéjt:

a./ a kinnal való eredendő perverz kapcsolatában,

b./ és a bűnnel való összefüggésében.

Nemcsak az intenzívebb, elementárisabb, szenvedélyesebb és vitálisabb kéjt jellemzi a másoknak okozott kinnal való eredendő kapcsolat, a kulturáltabb örömeket sem menthenténk fel tiszta lelkiismerettel a vád alól. Az örömet is jellemzi, hogy gyakran nem habozik másokkal fizettetni meg az élmények, kellemességek árát. Korábban már idézett gondolatmenetét így fejezi be Baudelaire: „Nekem pedig az a véleményem: a szerelem egyetlen és legfőbb gyönyöre abban a biztos tudatban rejlik, hogy bűnt követünk el – s a férfi és a nő születésétől fogva tudja, hogy minden gyönyör a bűnben van.” (Baudelaire: Röppentyűk. In. Válogatott művei. Bp. 1964. 333.p.). Nemcsak az öröm és kéj alapja a bűn, az erény következménye is fájdalom, kín, sőt gyakran az erénynek kell elszenvednie azokat a retorziókat, melyek a bűnnek járnának. Az átlag gyakran az erényt éli át bűnként, mert az erény „zökkenti ki” az „időt”, sérti meg a dolgok megszokott rendjét. Öröm és kín szembeállítása így a közönséges élet üzemében a bűn örömeként és az erény kínjaként realizálódik: a civilizáció a bűn öröme, a kultúra az erény kínjára épül. Ha a kultúra nem hatja át – ha úgy tetszik: nem győzi le – a civilizációt, akkor az utóbbi vívmányai a bűn eszközeivé válnak, s az erényről való beszéd illetve a bűnre való rámutatás végül „politikailag inkorrektnek” számít.

A természetben is uralkodik az önfenntartás és szaporodás (a faj újratermelése) kényszere, amit természetes önzésnek is nevezhetnénk, de ez nem azonos azzal az önzéssel, amelyet a civilizáció kielégíthetetlen, perverz törekvéssé fokoz. Az előbbi edzi és szabályozza az életet, az utóbbi pusztítja: a túlgőztes faj – az ember – harca már nem az életért, hanem minden élet ellen, a parazita dőzsölésért folyik. A vallás ezt a folyamatot katasztrofális kibontakozása előtt érzékeli, amikor elvileg még megelőzhetőek a vallás által bejósolt végeredmények, míg a mai művészet már a katasztrofális végeredményt méri fel. A földi lét eredendő bűnössége és rászorulása a megtisztulásra a vallásban – míg őrzi a kinyilatkoztatás eredeti erejét és nem alkuszik

meg a polgári korrupcióval és a lélek kényelmével – tudatos üzenet, a művészetben az üzenetek tudattalan előfeltétele. Ebből a tudattalan mozgatóerőből fakad a népszerű művészet épületes és a magas művészet kritikai funkciója. A felszínen a bűn látszik előnynek, a bűn a bevétel, a parazita kisajátítás hierarchizálja a társadalmat. A bűn spontán és magánvaló egzisztenciaforma. Magától csap át bűnhődésbe, melyet a bűn spirálja túlkompenzál, hogy azután a bűnhődés spiráljának hajtóerejévé váljék. A művészet a vallomáskényszer terméke: az ember meg akarja vallani, hogy mit kapott, s azt is, hogy mit mulasztott el adni. A szeretett személlyel szembeni jóvátehetetlen bűn eredetileg csupa bevétel: az áldozatbevétel csap át a gyónás kényszerébe és az adás, kiadás, teremtés – mindig késésben levő, elkéssett – szenvedélyébe. Az erény: áldozat, kiadás. A szeretet nemcsak a szeretett személlyel szemben van késésben, a világszeretet, természetszeretet is hasonló késésben van, az ember azt értékeli, ami elveszett. Ezért rögzít, emlékezik, objektíválja emlékeit, alkotja meg és rendez be a kultúra archívumait, a melankólia és nosztalgia képtárait – világművészetként.

A hajlamok szintetizáló, leszármazott határesetek a hajlam a jóra – szemben az eredeti spontaneitás naivitásával, melynek nem indítéka, csak hatása a bűn, a baj, a katasztrófa, mindaz, ami a gonosz princípiuma műveként tűnik fel. Szeretett személynek azt nevezzük, akitől a szeretet ajándékát kapjuk, s aki kizsákmányoló szeretetünk tárgya. A szociális ajándékfogalom elmélyítése érdekében az elemzés bizonyos fokán elkerülhetetlenné válik leváltása a mágikus és vallásos áldozatfogalommal. A szeretet áldozat, s a szerető személy szeretete naiv kizsákmányolás. A szeretet szeretete így megelőzi a szeretetet, maga a szeretet pedig a szeretet szeretetének katasztrófikus primértapasztalatára való válasz. Miért mélyebb az áldozat koncepciója a Mausstól Derridaig nagyobb karriert befutott adomány- illetve ajándékfogalomnál? Nem a csere-ajándék oppozíció a végső, hanem a kárhozat-megváltás oppozíció. Az egyéni kárhozat, az elrontott szeretet azonban az emberi világ egésze lenni nem tudásából fakad. A kárhozottak azért kárhozottak, mert nem fognak össze: a szolidaritás pedig már maga a lázadás, maga a világ megváltoztatása, mint életforma. A banális életben a szolidaritás hiánya csak határszituációkban jelentkezik, míg az empátia hiánya minden pillanatban. Bergman *Egy nyár Mónikával* című filmjében az egyik fél törekszik, robotol, a másik meg van sértve, amiért amaz nem szórakoztatja eléggé. A banális ember úgy érzi, nem kap eleget társától, erre visszavesz valamit tőle, a viszonyok leépülnek. Hasonló a viszony a társadalomhoz, mely viszonyban a teljesítményből vesznek vissza, kevesellve a javadalmazást. Az így leépülő társadalomban azonban nincs miből javadalmazni a teljesítményt.

Az általános bűnösség állapotát mutattuk be, melynek egyúttal az is sajátossága, hogy konkrét felelősöket kersnek, egy-egy szociális kategória nyakába varrják a felelősséget a társadalomban, egy-egy személy nyakába a szűkebb, személyes környezetben. Érzik a bűnösséget, s joggal érzik, de az okokat hamisan konkretizálják. Ebből pedig olyan ellenséges viszonyok jönnek létre, melyben a hamis vádak igazakká válnak, az oktalan és jogtalan gyűlölködésből olyan összecsapások, krónikus konfliktusok következnek, amelyek végül indokolt gyűlöletet gerjesztenek.

A gyűlöletbeszédre való beszéd maga is gyűlöletbeszéd, amennyiben a gyűlöletről túlságosan egysíkú képet ad, s primitív egyoldalúsággal osztja le a szerepeket. Meg kell próbálni megérteni az általunk egyaránt nagyra becsült népek és csodált kultúrák egymás iránti gyűlöletét: pl. a kínai filmeket gyakran vádolják japángyűlölettel. A kínai filmek olykor a vietnamiakat ábrázolják szörnyetegekként (pl. a zseniális *Lethal Lady* is). Szeretni

csak az tud, aki gyűlölni is mer. Ha nem gyűlölöm mindazt, ami a szeretett személyeknek, közösségeknek, értékeknek ártalmára van vagy létüket fenyegeti, kiváltképp ha ez a fenyegetés teljesült is, akkor közönyös vagyok, nem szeretek. Szeretet és gyűlölet viszonyát pozitív és negatív, meleg és hideg, fény és sötétség viszonyaként mutatja be a művészetek története. Kölcsönös feltételezettségük tagadása manipuláció vagy önáltatás. A gyűlölet nem feltétlenül kifelé, ellenfélre irányul: a közösségünket szabadként szeretjük, a szabad közösségeket szeretjük, nem az elaljasodott szolganépet, s látnunk kell, ha magunk, személyünkben vagy közösségünkben ilyen negatív átváltozással fenyegettetünk. Minél magasabb a kultúra és az erkölcsiség, annál jobban gyűlöli magában értékei kudarcát, a maga mércéinek meg nem felelését. A szeretet a bűn gyűlölete és egyben a bűnös öngyűlölete. Az öngyűlölet jogosít fel a gyűlöletre, az önkritika a kritikára, az önmagunkkal folytatott harc a másokkal folytatott harcra.

Az a gyűlölet, amelynek okai és indokai a múltban vannak, a múltfeldolgozás tárgya, míg az a gyűlölet, melynek oka a jelen, cselekvésre sarkall és nem pusztá szellemi munkára. Az aktuális okok által kiváltott gyűlölet a rettegés, a nyomor, a kín és a gyász kifejezési formája. A *Kivert kutyák* című film kabuli gyermekei olyan világban élnek, melyet tankok és repülőgépek urálnak. „Az amerikaiak megölték apáinkat...” – halljuk a szemétdombon guberaló gyermekeket. És látunk egy romba döntött világot, mely egészében sem más, mint szemétdomb. Mi lesz, ha a rettegő és terrorizált harmadik világ fiai felnőnek? Mi lesz, ha öntudatra ébrednek?

A gyűlöletproblémát esztétikailag épp a filmkultúra élezte ki és tudatosította, amennyiben a filmmitológia legújabb, legsikeresebb hősgenerációját a gyűlölő szeretet hősei alkotják. Mindez a hongkongi akciófilm bosszúdrámáinak végtelen sora által lett nyilvánvaló, de a samurájfilmek vagy olyan populáris klasszikusok is ide tartoznak, mint Rekha fellépése a *Bosszúvágtyban*. A steril szettet, melynek nincs meg a sötét oldala, nem szenvedélyes szeretet, legfeljebb a szeretet kísérlete illetve vágya, ezért csak a szavakig jut el, nem a tettekig. De ugyanezért legnagyobb hőstettei is ellentmondásosak, míg a valóságos, gyakorlati pozitivitás nem steril, és ezért soha nem is lehet egyértelmű. Ha nem így lenne, drámája sem lenne a hősnek és a szeretőnek.

A jogos gyűlölet ellentéte a jogtalan gyűlölet. A jogos gyűlölet oka a gyűlölte rémtette vagy az általa, előnyére fenntartott elviselhetetlen világ kiszípolozó, megalázó mivolta és a sanszتانok helyzete. A jogtalan gyűlölet ezzel szemben előítéletek segítségével túlkompenzált önmegvetés, öngyűlölet vagy kisebbségi érzés. Az előbbi a sanszتان-ságra, az utóbbi az elmulasztott sanszokra adott válasza az egyén érzelmi háztartásának. A jogos gyűlölet sors (*Lady Snowblood*), a jogtalan gyűlölet mentség (emlékezzünk, milyen gyűlölettel marcangolja Liberty Valance – gyűlöletének tárgyát! – a könyvet).

A negatív érzelmek kultúrája a kínai és japán filmben a legkifinomultabb és magasrendűbb, amennyiben itt az ellenfelek elismerik egymás gyűlöletének jogosságát. Az életösztön azt is önvédelemre készíti, akinek nincs igaza, de emberibb a kultúra, amelyben legalább tudja, hogy nincs igaza. A keleti filmek gyakran ábrázolnak olyan elmérgesedett helyzetet a klánok harcában, amelyben egyik félnek sincs igaza, minden igazság elveszett az örökös háborúban, de szellemi rangot ad a szereplőknek, hogy nem sterilizálják a konfliktust. Brigitte Lin pl. *A kard hősnője 3*-ban rendelkezik ezzel a zord önismerettel és keserűen kegyetlen tudással. A hatalmi gőgnek azért van szüksége embermegvetésre, hogy ne kelljen szembenéznie ezzel

a tudással, a gyűlöletkultúra dezillúziójával. Ha kölcsönösen figyelnek a gyűlölet jelenségeire, sőt már kísértéseire is, ha megértik a kölcsönös gyűlöletet nemző vagy ennek melegágyát jelentő feszültségek történeti okait, akkor a gyűlöleten mint megoldandó problémán való munka lép a gyűlölet munkája helyébe, míg a viszony lényegét fel nem fogó egyoldalú vádaskodás vagy a gyűlölet tagadása mélyíti a gyűlöletet. Ezért kell igyekezni megérteni a kiváló Nicolaescu *Halhatatlanok* című filmjében vagy a rangos *Akaszttak erdejében* kísértő magyarellenességet, de hasonló megértés a románoktól is elvárható a magyar sérelmek kifejezésekor. Minden népnek annyi türelmet kell tanúsítania mások iránta való türelmetlenségével szemben, amennyi türelmetlenség szólalt meg saját kultúrájában másokkal szemben. Az első lépés az egymással szembeni türelmetlenség okainak megértése, a kölcsönös megértés, a második lépés a közös érdekek felismerése és a közös politika megszervezése. A szomszéd népek közös érdekeinek fel nem ismerése a hódító népek, a mindig új formában jelentkező imperialisztikus hatalmak érdeke.

A csoda a fantasztikumba kerül át, azaz a létből az írásba, az ébrenlétből az álomba száműzik lehetőségét. Fordított utat jár be a bűn ábrázolása, amennyiben az illegálisból a legálisba transzponálják előbb a kegyetlenség és bűn ábrázolását, utóbb a kegytelen bosszút magát. A győztes racionalitás gondolatilag illegálissá nyilvánítja, de az életből száműzve, a képzetben engedélyezi a csodát. A polgári korban hasonlóan reagáltak a bűnügyi epikára, amennyiben, a csodánál is feszélyezőbb képzetté nyilvánítva a bűnt, az ábrázolását is igyekeztek tiltani vagy perifériára szorítani. Előbb kerülni szerették volna a destrukció ábrázolását, melyet utóbb – a bűnné nyilvánítás feltételével – engedélyeztek. Ehhez a kommunikatív rendszerhez képest újdonság, hogy a mai kultúrában megjelenik és terjed az erénnyé nyilvánított destrukció képe, ami nem mindig a kultúra önfeladásának műve. Kétségtelenül maga a kultúra destruktív, ha a kommandófilmekben a megszálló, támadó csapatokat a szabadság védelmezőiként ábrázolják. Más esetben azonban a destrukció ábrázolása az ősi jog győzelme a modern, a népi jog győzelme a polgári, a tudattalané a felettes én és az érzése a parancs felett. Ezeket az esteket nem szabad összekevernünk, bár egymást felhajtó kölcsönhatások keretében együttesen képviselik a destrukció dominanciáját az újabb filmkultúrában. A fekete mágia nem eredendően rossz, csak ha rosszra használják, mondja a szerzetes *A halál művészete* 3-ban. A *Kisna* című indiai filmben a feleség fekete mágijája csak férje megtartását szolgálja, s ennek megfelelően esztétikailag is nagyon szép, dekoratív képekben tálalják. Hasonló a helyzet az ősi, népi jog bosszúerkölcsével, amelyet a rosszabb megoldással, a terror monopóliumával szembeállítva elevenít fel a képzelőerő.

A bosszú, mely a westernekben még a férfi vállalkozása, mind inkább elnőiesedik: a bosszújog mint az anyajog öröksége lép fel az újabb filmkultúrában. Mivel a férfi libidója voluntáris, míg a nőé nárcisztikus, a nő testesíti meg a kultúrában a libidót mint célt, s a férfi a libidót mint okot vagy hajtóerőt. Így a nő a libidinális értékek kulturális színpadra állítója, ezért a destrudó által hajtott, bosszú által motivált hősnők paradox egységként lépnek fel, melyen belül a libidó átfogja a destrudót, s ezen a szerkezeten belül a destrudó fokozza a libidinális vonzást. Ha a nőiességnak nincs elég ereje s már eleve problematikus, kulturálisan megrendült és lelkiileg megtámadott, akkor a destrudó károsítja a női libidót és esztétikumot (*Végzetes vonzerő*). Az első esetben a nőiesség felfokozása, a másodikban lefokozása az eredmény. Az előbbi a wuxiában vagy a samurájfilmben, az utóbbi a slasher női gyilkosai esetében különösen gyakori és jellemző.

A *Lady Snowblood* című filmben Japánt látjuk a modernizáció kezdetén. Megjelennek, nyomulnak a Nyugat eszméi és fegyverei, s legpusztítóbb fegyvere, a tőkefelhalmozás. Sívár emberek, mohó kereskedőházak, züllött arisztokraták, kegyetlen népnomor. „Nem a fehér tisztítja meg a világot, hanem a bosszú vörös hava.” – mondják a kisajátított parasztok a film elején. Miközben az elit keringőt táncol az európaiakkal, a faluba érkező szélhámósok kifosztják a falu népét, megölik Yuki apját, a felvilágosítót, a kultúrahozót, a faluba érkező tanítót, és prostituálják Yuki anyját. Ez a bosszúangyal öröksége.

Nagyon finom kis nő tipeg dekoratív kimonójában a hófehér télben majd a virágos tavaszban, hogy kényes szépségből és szeplőtelen szűzből nagyhirtelen bosszúangyallá válva, a cselekményt központozó vértócsák és vértornádók produkcióiban sorra lemészárolja apja gyilkosait. Előbb a testőrök vére fröccsen a falra, utóbb a klánfőnök térdel az egyik kezében színes ernyőt, a másikban kardot tartó nő előtt, felnyársalva, önvére tócsájában, a havon. Az áldozat döbbenten kérdi a szépséget:

- Miért tetted?
- Bosszúból.
- Kiért?
- A számtalan emberért, akik miattad szenvedtek.
- Ki vagy?
- Lady Snowblood.

Mindennek természetesen ára van. Mindenért fizetni kell. A bűnösök a bűnért fizetnek, a büntető az igazságtételhez szükséges kegyetlenségért. „A bosszú gyermeke vagy, nem közönséges ember. Démon emberi alakban. Maga Buddha is elfordul tőled.” – mondja a Tanító Mester.

Lány áll a halott öregasszonnyal, a keleti filmekben szokásos Öreg Bölcs vagy Nagy Mester vén balgává, örült páriává átalakult változatával szemben a vérvörös hervadás színeiben haldokló őszi erdő közepén. A kiszenvedett lila fénybe öltözik, s egyszerre hull le a fák levele, hogy eltemessék a diszkrét lombok, hogy a természet gyászfátyola vegye védelmébe a nősors nyomát, a nőrémet. A tőle örökölt késsel áll Sasori az egyetlen pillanat alatt vázzá meztelenedett természetben, elszánt, konok arccal, a gyűlölet örökségével. A *Sasori* című film azonos nevű hősnője kitört börtönéből, mely a hatalom által „rendben tartott” világ sűrítménye, a világ képe, melynek két pólusa a szadista börtönigazgató és a nyálas minisztériumi hivatalnok. Az előbbi adja a világrendhez a rémtetteket, az utóbbi a kenetes szövirágokat. Kettejük együttes hatalmának lényege nem más, mint a sansztalanságra ítélték, az élettől eleve elítéltek mindenfajta lázadásának és ellenállásának elfojtása, az igazságtalanság felvigyázása, az igazságtalan és lázító sorsba való bele nem nyugvás minden változatának büntetése. Sasori áll a késsel, s a természet egésze reagál, konok lázadása dicsőségének díszleteként. A gyűlölet erejével felruházott Sasori baljós szépsége az egyetlen maradék kifejezése a hatalom monolitikus túlerejének világában az élet jogának és szeretetének.

Yoko (*Lady Snowblood*) tradicionális nőként tipeg kimonójában, hogy egy-egy pillanatra átváltozzék büntető bosszúangyallá. A *Sasori* hősnőjét követő nőcsapat brechti songok kíséretében rohan, lobogó köpenyekben viharzik sívár tájakon, vészmadár csapat, az üldözővé válás jogával felruházott üldözöttek menekülő neme. Nemcsak a börtönőrök erőszakolták meg a nőket a menekülés előtt, a turisták is ezt teszik velük a menekülés során. Egy világban élünk, melynek egységelve a megerőszkolás, melynek változatai csak mennyiségileg és kifejezési formáikban különböznek egymástól. Benn, a börtönben, s ezen belül is a legmé-

lyén, a Sasorit a film elején bemutató kínzókamrában koncentrálódik a világ igazsága, kinn hazugságokkal vegyítve, szétterítve, elmaszátolva van jelen ugyanez az igazság, de Sasori már ismeri, a lényegével találkozott, s ezért tévedhetetlenül cselekvőképes. A gondolkodás átütő ereje és a cselekvés általa lehetővé tett ütőképessége legalul születik, a kínok és a megaláztatás legmélyén. A pokol legelső bugyra küldöttének van elígérve a jövő.

A menekülő lányok társnőjét megerőszakolják és megölik a turisták. A lázadók szeme vérbe borul: vöröset látnak, vérbe borult vizesést látunk a rémtett után, a menekülők pedig terroristává válnak, eltérítik a turistabuszt és terrorizálják utasait. A terror annak kifejezése az őt gyakorló részéről, amivé a társadalom a kultúra és civilizáció vívmányaitól megfosztottakat teszi. A terror itt a defenzíva képe, az utolsó kifejezési lehetőség, miután a többit elvették. Az ember nem nyújthatja, amit elvettek tőle, amit nem kapott meg, csak mindennek üres helyét képviselheti, a nyomorúság ugyanis nem semleges állapot, hanem kín, az üresség, a semmi, amit a mindentől megfosztott lény átél a megsemmisülés örök visszatérése, az ürességnek nem nyugalma, hanem kínja, s a kín generálta harag mozgatja a lázadást, nem a számítás, amely a kizsákmányolás mozgója. A lázadás ezért véres, rémes mivoltában is karnevalisztikus jelleget ölt, a film egészének alaphangulata mámorosan ünnepi. Túl kegyetlen a világ, ezért a kegyetlenséget vérmesen és mámorosan cifrázó lázadás is csak túllázadás lehet, ami veszélyezteti ugyan bármiféle új, igazságosabb egyensúlyi állapot kialakulását, mégsem tud megállni, mértéket tartani, már késő.

Az államgépezet képviselői, pajzsok sora, súlyos járművek, parancsoló pózban álló magabiztos tisztek, kifejezéstelen arcú mestergyilkosok, sokkal félelmesebbek, mint a szedett-vedett lánycsapat, a lobogva menekülő szerencsétlenek, akik összefogni sem képesek, csak bűneik és nyomoruk kötik össze őket. Az egykori szolidaritás a munka világában született, de az embert fölöslegessé tevő automatizálás, a parasztot földjéről elűző nagybirtok, az agyon-szabályozott embert kiürült bábbá tevő államgépezet mindenhatóságának és önkényének világában nincs helye a szolidaritásnak. De mindennek ellenére van egy előnye a vészmadár-csapatnak: túl vannak minden megaláztatáson, mélyebbre nem süllyedhetnek, odáig jutottak, ahol a reménytelenség erővé válik és semmi sem korlátozza a harag kiélését. Most már csak az a kérdés, ki járta meg a legnagyobb mélységet. A börtönlakók ugyanúgy félholtra verték Sasorit, mint a rendőrök, s később a városlakók is készek meglincselésére. Az ő útja visz a megdöntendő magasságok felé, Sasori útja, mely a nagyváros felé halad, a szeméttelteptől az Igazságügyi Minisztériumig vezet, melyben immár főnök az egykori szadista börtönigazgató, aki parancsot adott hősnőnk menekülés közbeni kivégzésére: sétáltatni küldte a rabot, hogy menekülési kísérlet címén lelőjék. A cselekmény a törvény kegyetlensége (mint a gonosz kegyetlenség és ravasz aljasság szövetsége) és a bosszú kegyetlensége végső párbaja felé halad. A bosszú kegyetlenségének elkerülhetetlensége nyilvánítja ki igazság és törvény szembekerülését: a törvény igazsága így lett a bosszú öröksége. A törvény nem tesz többé igazságot, a kisajátítók a törvényt is kisajátítják, így válik a hivatalos törvény gigantikus „elsikálássá”, s a lázadás és igazságtétel minden formája elleni bosszú eszközévé. A törvénnyel mint a hatalmasok bosszújával áll szemben a törvényen kívüli magányos lázadó bosszúja mint igazságtétel. A hivatalos világ nem a közösség világa, hanem a közösség alávetésének eszköze, ezért kerül át a western végső párbaja a bosszúangyal bűnügyi thrillerébe.

„Mi lehet jobb hely az imádkozásra egy börtönnél, ahol világos, hogy mind bűnösök vagyunk.” – szavalja a börtön angyala, a gyilkos szépség, a bulvársajtó és a tévécsatornák

szenzációéhes közönségének a tévéshowban. Park Chan-Wook: *Lady Vengeance – A bosszú asszonya – Sympathy for Lady Vengeance* című filmjének hősnőjéről van szó. Geum-Ja felajánlja veséjét beteg börtöntársának és biztatón mosolyog rá a kórházi ágyon. A cukrász által elrontott tortából remekművet formál. Börtönangyalként is öl, de azért, hogy megvédelmezze társnőit a mindannyit terrorizáló óriásnőtől. Ezúttal is mosolygós segítőként lép fel, s tettét ápolásnak álcázva követi el: ez a motívum a közvetítő tag a börtönbeli angyalfunkció és ennek eljövendő, külső világbeli ellentéte között. A börtönangyal ugyanis a szabadság ördögeként indul vissza az életbe. A börtönben szentként sugárzik Geum-Ja arca, miközben megbánásra tanítja a bűnözőket, de a szeretet börtönbeli műve csak arra volt jó, hogy segítőköt szerezzen tervezett bosszúművéhez. A szolidaritás és empátia csak a kíméletlen és ravasz számítás börtönstratégiája?

Könyörtelenül merev arccal lép ki Geum-Ja a jótétemények tizenhárom börtönéve után az utcára: „Már nem vagyok angyal.” – mondja sápadtan.

– Megtaláltad már a rohadékot?

– Ühüm

– És kinyírtad?

– Előbb mást kell elintéznem.

Így beszélget egykori cellatársával. A társak ismerik tervét és egyetértenek az ördöggé lett angyal szándékával. „Te vétkeztél, de megbűnhődtél érte... Én olyan feleséget akarok, akit tisztelhetek.” – így kéri meg egy fiatalember, de ő fel sem néz újságjából, melyet közben lapozgat: „Nos, valakit még meg kell ölnöm.”

Geum-Ja el nem követett gyilkosságért bűnhődött, ezért gyilkosságot készül elkövetni. De saját zavaros élete tette az egykori kamaszlányt áldozattá. Más az, ha bennünket áldoznak fel a bűnösök, más, ha magunkat áldozzuk fel vezeklésül bűneinkért, és az is más, ha a magunk áldozatai vagyunk, s ez szolgáltat ki bűntársainknak, az aljasság és szenny nem sejtett mélységei hatalmának. Geum-Ja maga is részt vett a szeretője által elkövetett gyermekrablásban, majd, az elrabolt kisfiú halála után a szerető Geum-Ja kislányának elrablásával kényszeríti rá hősnőnk, hogy magára vállalja a bűnt. Geum-Ja tehát nem tudja, hogy ő vétett többet, vagy vele szemben vétettek többet. Hogyan álljon bosszút az emner, ha az őt tönkretevő gazember, az őt sújtó gonosz hatalom már a sors bosszújának eszköze, az ő szerencsétlensége a maga vétkességének következménye? „A bűneim túlságosan nagyok, semhogy felnevelhessek egy ilyen angyalt.” – üzeni kislányának. Nemcsak a megölt kisfiú szüleivel, saját kislányával szemben is bűnös. Hogyan büntesse a bűnrészes a főbűnöst? Ha az ember nem tudja többé, hogy magát utálja-e jobban vagy ellenfelét, akkor vajon a bosszú és gyűlölet útjával szemben nem a kétségbeesett angyallá válás útja bizonyul-e termékenyebbnek, s a jó, mely kezdetben csak csel volt, a gonosz becserkészésének szolgálatában, nem válhat-e hazugságból igazsággá? Nem győzhet-e a jó, mint a gonosz menekülési útja önmaga elől? Egy ideig úgy látszik, ez lesz a film koncepciója, amennyiben Geum-Ja halogatja a rémtettet, majd, szemtől szemben a célszeméllyel, nem tudja őt főbelőni. A magányos gyűlölet nem teljesülhet be, mert korlátozza az öngyűlölet, s Geum-Ja úgy küzd áldozatával, mintha magával birkózna.

Eredetileg az összközöségi élettől el nem különült vallás kodifikálja és szankcionálja a népi jogot, így ez nemcsak jog és erkölcs azonossága, egyben jog és metafizika egysége is, s egyben a metafizikának el nem idegenedett, az élet egészét átható formája. Ezért a népi jog épp olyan tudattalan, mint amilyen mély. A népi jog olyan haragra apellál, amely tudatosan

vagy tudattalanul a közösség jövőjét képviseli. A tisztán egyéni gyűlölet kifáradhat, eltompulhat és kialhat, undor és megvetés válthatja fel. A banális gyűlöletobjektum nem tartja ébren a bosszú érdeklődését, nem ajzza fel energiáit és nem koncentrálna erejét. A bosszúnak tehát két útja van: lecsúszik megbízhatatlan partikuláris indulattá vagy általánosul, képvisletté válik, az egyénen túli érvény nevében lép fel: ettől függ a költői jog általi befogadása és megítélése. A *Lady Vengeance* megoldását az hozza, hogy kiderül, Geum-Ja volt szeretője más gyermekeket is megölt. Geum-Ja maga is vétkes, mert segített az első kisfiú elrablásában, de nem abban vétkes, ami végül történt, mert úgy tudta, társa „csak” váltságdíjat akar, nem tudta, hogy kék- és sorozatgyilkos. A film korántsem a megbocsátás, hanem a bűn teljessége felderítésének történeteként halad tovább, Geum-Ja leleplezi a bűnöst, nyomorékká lövi és feltárja a rémtetteket a megölt gyermekek szülei előtt. Hősnőnk felajánlja a szülőknek, hogy döntsék el, átadják-e a rendőrségnek vagy maguk intézik el a gyilkost. Szükség van az érintettek összességének törvénykezésére, egyfajta népbíróságra, mert az egyén maga is bűnös, ezért nem jogosult maga ítélni. Ugyanez a motívum azonban egyben arra is utal, hogy a bűnösben is több az igazságérzet, mint az anonim társadalomgépezet elidegenedett bábjában, akik nem érintettek az eseményekben, nem részesei a személyes drámának, s nem jók másra, csak hogy bedaráljanak bennünket abba az alaktalan masszába, ami mindenkiből lesz, érzésből és értelemről, igazságból és törvényből.

A tanácstalan arcok üressége, az érvek és ellenérvek vívódása, a habozás révén a népi jog megnyilatkozásai kezdenek hasonlítani a hivatalos jogéra, Geum-Ja azonban elszánt és egyértelmű. Végül a szülők sorra indulnak, egyenként mennek be leszámolni a bűnösrel, Geum-Ja pedig áll, mint a Törvény, a Parancs, a Lelkiismeret szobra, a Bűn Ördögéből, a létezés mélységismerete által újjászületett Igazság Istennője. A szülők véres késel jönnek ki tettük színhelyéről, sírva borulnak össze, mintha a történetek megbélyegeznének minden egyént és az egész társadalmat, az, hogy a rémtettek sorozata megtörténhetett, mostmár az emberi természet kegyetlen komponensége utal: Geum-Ja után a szülők is felfedezik magukban a könyörtelenséget, amint megjárták az őket váró tett színhelyét, ahol az áldozattá lett gyilkos megkötözve várja a mindannyiukban meglevenedett ősembert, az őstettet, mely egyszerre ítélet és végrehajtás. Nem a megbocsátás művétől vált szint a világ, alakul a színes film fekete-fehér filmmé majd a világ fehér világgá, mert ezen az éjszakán leesik a hó, hanem a kollektív bosszú művétől.

Geum-Ja nem a felelősséget rázza le a közös akció által, nem is a felelősség megosztására törekszik, hanem osztozik a felelősségvállalás jogában, elismeri e jog közösségét, kollektivizálja azt a jogot, amelytől az anonim apparátusok megfosztották a kollektívát. Ezen a ponton a film a személyes bosszú és a forradalmi tett kollektívizmusa közötti viszony irányában tájékozódik. Csak a közös bevégezés után tud a maszkarcú, kemény nő újra mosolyogni. Sírva nevető arcot látunk. A bevégezés után havazni kezd, megtisztul a világ, s Geum-Ja előtt megjelenik a megölt kisfiú, akitől mindig szeretett volna bocsánatot kérni. De a kisfiú átváltozik felnőtt ifjává, akivé válhatott volna, s míg gyermeki arca jámbor és kedves, felnőtt arca könyörtelen és fenyegető. Nincs jóvátétel, egy győztes-vesztes alakul át megint vesztes-győztesse. Geum-Ja magas sarkú cipője győztesen kopog az utca kövén, de üldözi őt az áldozat képe. „Légy hófehér.” – üzeni kislányának a hóban.

Gideo Gosha *A halál árnyai* (*Death Shadows*) című filmjének „árnyékgyilkosai” befolyásos embereket ölnek, akik, magas kapcsolataik révén, hozzáférhetetlenek az igazságszolgáltatás számára. Úgy kettőződik meg a „rendfenntartás”, mint a rendőrséget az

ÁVH-val megkettőző diktatúrában. Mindkét „rendfenntartó” torz, a rendőrség korrupt, az árnyékgyilkosok főnökeinek pedig nem kell elszámolniuk az életekkel. Végül a látható gépezet hibáit korrigáló láthatatlan gépezet vizonyul a legfőbb rossznak, mert a szuperhatalomnak nem felel meg szuperagy és szuperén, a felhatalmazásnak magasabb erkölcsiség, s mindannyiunk egyszerű énje az igazság helye, nem az igazság iránt érzéketlenné váló letipró hatalom. Jó lenne, ha az igazság azokat is utolérné, akiket az igazságszolgáltatás nem ér el, de fennáll a veszély, hogy az igazság kíméletlen érvényesítéséből csupán a kíméletlenség érvényesítése marad. Ha a *Lady Vengeance*, mint láttuk, a forradalmi kegyetlenség mikropolitikáját kezdte vázolni, *A halál árnyai* az ellenforradalmi kegyetlenség mikropolitikájának becserkészésével kísérletezik.

A film Ocho bosszúhadjáratként indul. A lány gyűlöletének tárgya az apa, aki elhagyta őt és anyját, amibe – a lány hite szerint – az anya belehalt. Csak a film végére derül ki az igazság, hogy szülei egyaránt áldozatok, és ugyanannak a hatalomnak az áldozatai. „Árnyékgyilkos vagy és nem emberi lény, démonként kell viselkedned.” – mondja a parancsoló. Az apa felettesei parancsára távozott, hagyta el családját: a létharc kegyetlensége tűnik fel egymás iránti kegyetlenségünként, a létharc kíméletlenségét pedig felülről diktálják. A filmben minden parancsra történik: parancsra ölnék hőseink és parancsra hagyják el szeretteiket (s a film úgy építi fel a drámát, hogy az utóbbit érezzük a nagyobb könyörtelenségnek; a szeretet művének száműzése a világból szörnyűbb, mint a kegyetlenség jelenléte.) Az árnyékgyilkosok halálra ítélt bűnözők, akiket látszólag kivégeztek, valójában a Szervezet alkalmazza őket identitásuktól fosztott éjszakai lényekként. De vajon nem minden munkára áll-e, hogy súlya, nehézsége és jelentősége mértékében veszi el az embert szeretteitől: ebben az értelemben vajon nem nagyon sokan vagyunk-e árnyékgyilkosok? Minél erősebb, teljesebb és kényszerűbb az egyén beleszővöttsége a kényszerítő viszonyokba, és kiszolgáltatottsága az esélyeket leosztó, növekvő túlhatalmaknak, annál kisebb a nemzedékek esélye, hogy megtartsák és boldogítsák övéiket, vagy megtalálják illetve akár csak keresni is kezdhessék lehetséges szeretteiket.

A hatalom nem azért irtja a korruptakat, mert az igazságot és erkölcsöt védelmezi, csak a látszat védelmében, hogy leplezze megszüntethetetlenül aljas és kegyetlen természetét. A csalók igazságszolgáltató irtói, az árnyékgyilkosok parancsolói a maguk és államrendjük gyilkos természetét leplezik a csalók természetének leplezésével. Hideo Gosha filmje nem azért ítéli el végül a hatalom fölötti hatalmat, mert illegális eszközöket használ és önbíráskodással él, nem is kegyetlensége miatt, hanem mert eszközül használja az embert, megsemmisíti a felhasznált eszközöket, s nemcsak a bűnöst teszi árnyékgyilkossá, feleségét és lányát is halálra szánja, hogy eltüntessen minden nyomot. A hatalom csak ott avatkozik be, ahol túlságosan kilóg a lóláb, de legkegyetlenebb pontja épp azért olyan kíméletlenül megszervezett, hogy ezen a ponton soha ne lóghasson ki a lóláb.

A lány a gengszterekhez, az apa a rájuk lecsapó különítményhez tartozik. Apa és lánya ellenfélként, a harc közepette találkoznak és ismernek egymásra. Apja megmenti Ocho életét, de elpusztul a harcban, erre Ocho apja örökébe lép, hogy folytassa művét és felkutassa az alvilág urát. „Apád sötét vére ott folyik a te ereidben is...” Apja útját kell járnia, mindketten a bűnből sarjadtak, Ocho sárból sarjadt mocsári lótuszként jellemzi magát. Mindketten elkésett emberek, az apa későn fedezte fel a szerelmet, a lány is későn apja iránti szeretetét.

Miután Ocho elvégezte feladatát, főnöke őt is le akarja vágni: „Túl sokat tudsz!” Ocho ekkor érti meg, hogy anyját is a hatalom pusztította el, s felettes túlerők semmilyen for-

mája nem képviselheti az igazságot, csak az egyén, magánya mélyének mértékében. Ocho levágja az őt levágni készülő főhivatalnokot: a törvény felett álló törvénykezővé az utolsó pillanatban egyszerre Ocho válik, aki a cselekmény során üldözött gengszterből üldöző kü-lönítményessé lett, végül – újabb fordulattal – az állam mint gyilkos árnyékhatalom ellen forduló árnyékgyilkossá.

Hollywood kifáradása és infantilizálódása nemcsak a keleti, egyúttal a blaxploitation filmek felvirágzásával is egybeesik. A hetvenes évektől Pam Grier jelent olyan sokat, mint az ötvenesekben Marilyn Monroe. Pam Grier akkor lett fekete szex- és moziistennő, amikor fehér szexistennők már nem voltak. Egyúttal újfajta idóllum, aki olyan erőt mutat, mellyel a korábbiak nem bírtak. „Olyan, mint James Bond” – „egy női James Bond” – szokták mondani, de ez nem igaz, sokkal függetlenebb férfi elődjénél, nem szervezetember és nem olyan lezseren cinikus és felületes, nem az az elfogadó típus, aki nem tekint világa állítólagos értékei mögé, nem az a kételyt nem ismerő aranyifjú, viszont még nála is aktívabb, kegyetlenebb, mert mélyebbre lát.

Minden bizonyíték megvan, két évi munka ára a bizonyosság, de nincs vádemelés. „A drog-kartell kezében van a Legfelsőbb Bíróság.” – mondja a nyomozó. „Csak az ő módszereikkel számolhatunk le velük, csak ha agyonlőjük őket.” – feleli erre Pam Grier a *Foxy Brown* című filmben. Luxuskurvákkal az ölükben látjuk a bírákat a tárgyalás előtti estén. A különleges szórakozásokat kedvelő nagypénzű perverzek számára Haitin tart fenn tanyát a Szervezet, ahol nincs törvény és kegyelem. Lefizetett rendőrök őrzik a területet, ahol a maffiózók átve-szik a Mexikóból érkező „árut”. „Számíthat rám uram!” – hajbókol a rendőr, zsebre téve e gengszter által nyújtott borítékot. Ahol a borítékok nyelve nem ér célt, megszólal a fegyverek nyelve. A borítékok társadalma a fegyverek társadalmának banális arca. Borítékot kapsz a zsebedbe, vagy golyót a fejedbe.

Az „úri jognak” addig van joga a monopólium igényére, amíg működik. Ez a népi jog egyik alapelve. Az utóbbi akkor lép fel, ha az „úri jog” egészében működik úgy, mint egy joghézag. A *Foxy Brown*-film polgárőrsége maga is illegális eszközökkel harcol, utcai hábo-rút folytat az illegális rabszolgaság ellen „Azért furcsák...” – jegyzi meg Foxy szerelme, a nyomozó, mire a lány így válaszol: „De jól csinálják!”

Miután a banda letarolja szerelmét, Foxy bosszúhadjáratot indít, melynek első szakaszá-ban az ellenfél erősebb. A foltosra, véresre vert, megerőszakolt szép testet romos állapotban kell látnunk, mert ez igazolja az elkövetkezőkre való jogát, mintegy vizualizálva a néző szá-mára a költői jog helyét és igényét. Foxy mindaddig defenzívában van, míg elevenen el nem éget két gazembert – ez hozza a fordulatot. Offenzívája során szövetségesekre van szüksége. „Szerintem bosszúra szomjazol.” – véli a polgárőr. Foxy erre felcsattan: „Ti törődjete-k az igaz-sággal, a bosszút meg bízátok csak rám!” Ez meggyőzi a polgárőröket, nagyot hallgatnak. „Igaza van, jól mondja!” – szólal meg az egyik, s a társak bólogatnak. Miért? Mert ebben a pillanatban egybeesik a kettő, az igazság és a bosszú, mert Foxy Brown az összes kisembert képviseli: „Mindnyájunknak igazságot akarok, és az embereknek, akiknek kilóra adják-ve-szik az életét, hogy néhány nagygyú felmásson a hátukon és röhögjön a törvényen és az emberi tisztességen.”

„Az egy örült!” – mondják a gengszterek, miután feltűnt ez a fantasztikusan dekoratív és nem kevésbé fantasztikusan aktív, harcos néger nő, feltűnt egy ember, aki védekezni mer egy olyan miliőben, az igazán nagy üzletekben, amely olyan messze van a törvénytől, mint a Haiti-i „tanya”, s ahol ezért csak a támadás védekezés. A bosszúfilmek hősei úgy érzik,

valami méltatlan és megbocsáthatatlan történik, ami őket, szeretteiket és a világot is sújtja. Szerencsés esetben, pl. Foxy Brown esetében, ez egyértelműen beazonosítható. Ezért ezúttal könnyed és derűs bosszúfilm születik, mely azonban ettől nem lesz kevésbé perverz és kegyetlen. Foxy csak a szürke pribékeket lövi ki „símán”, a főbűnöst kasztrálja és levágott péniszét befőttés üvegben adja át a másik főbűnösnek, az előbbi szerelmének, akik azt hitték, van joguk élni és szeretni mások élete és szerelme árán.

Miért olyan átütő erejű a tárgyalt filmekben a nők erotikája? A bosszúangyalok erotikájának destruktív pompája egy olyan kultúrából fakad, melyet a „másodlagos szexuális nyomor” vagy az érzelmi nyomor kultúrájának nevezhetnénk. Az elsődleges szexuális nyomor azt jelenti, hogy az embernek nincs partnere (mint a *Taxidermia* elején), míg a másodlagos szexuális nyomor esetében a partnerkapcsolat nem kielégítő. Már Lovik Károly A préda című regénye bemutatja ember és ember növekvő távolságát, az emberi viszonyok feszélyezettségét, a lélek hűlési folyamatát, melynek végfázisa a posztmodern mesterkélttség és hidegség. A probléma ugyanaz, mint amit *A halál árnyai* kapcsán felvetettünk, de Lovik érzékenyen megírt regényében lelkileg kiélezettebb: az együttélők is egymásra nem találó, egymástól távoli „árnyékgyilkosok”. Lovik szerint a kényelmes polgár nemi kultúrája jobban leépül, mint a kizsákmányolt proletáré (ezért is kell a blaxploitation filmekből újratanulnunk, mi is lenne a szerelem). A számitás váltja le a szenvedélyt és a kényelem az erőfeszítést. Az erotika pedig az erők műve, nem a kényelemé. Lovik hősnője így éli meg a másodlagos szexuális nyomor világát: „Csöndesen tovább sétált, tovább kocszott a városerdőben, tovább nézegette a színházakban, fogadótermekben azt a tömördek, sorsban hozzá hasonló nőt, akik e nagy város tarka falai közt, fáradt mosollyal, fásultan palástolt szomorúsággal arcukon, épp úgy szenvednek, nyomorognak, mint ő. Azelőtt nem ismerte ezt a rettenetes asszonyi céhet, amely bibor és bársony alá rejtí sebeit, nem látta ezt a sok vívódó nőt, akit a férfiak érdeke, könnyű föllángolása, nemtörődömsége vagy a véletlen tett házastársá; csak most pillantott bele az élet titkos nyomorúságának méhébe és összeborzongott láttára.” (Lovik Károly: A préda. Bp. én. Modern Magyar Könyvtár. 79.p.). A préda Hannáját a szenvedély hiánya kínozza, a szenvedélynek pedig komponense a tombolás, kockázata a destrukció. A régi polgárvilágban kifinomultság és közöny, a maiban durvaság és közöny pótolja az egymást kereső szenvedélyeket. A helyzet már Lovik idején is vigasztalan. Tekintsünk még bele egy pillanatra Hanna nőtársainak sorsába: „Két, három évi házasság után a legtöbben rákerültek a hab nélküli, nyugodt vizekre, a legtöbben nem a lelküknek, hanem a társaságnak, a szabónőjüknek, a fogadó-termüknek, a kényelmüknek éltek és magukba fojtották érzelmeiket. A férjeiket elfoglalta a kivatásuk vagy a szórakozásaik, szenvedélyüket magának követelte a vadászat, a politika, az előretörekvés, érzésük kimerült a feleségük iránti figyelmességben és nagyrabecsülésben. Sehol egy szilaj érzés, sehol egy szép föllángolás...” (uo. 79-80. p.). Ezt az izolációt és kísérteties magányt hangsúlyozza hősnője kapcsán a *Lady Vengeance* is. A bosszúangyal holttá tesz, s a halálban válik az ember teljesen testté, mert csak testté. A bosszúangyal erotikus varázsa a pusztán érdekalapú együttélés, a „házastársi kötelesség” teljesítése, egymás nemi szükségletének prózai orvoslása vagy az érzékiségtől elszakadt, pusztá lelki kényelemmé lett kötelességszerű szeretet kihűlő világából a szerelem drámájának újjászületési lehetőségeit kutató eltestiesítő képzelőerő felé tereli a művészetet egy olyan korban, amikor a két nem már nem vált ki egymásból elég szenvedélyt, s a szerelem pusztá érdekszövetséggé, barátsággá vagy – mint Lovik ábrázolja – a szülői szeretethez hasonló érzéssé kezd válni.

12. AUTOEROTIKA ÉS AUTODESTRUKCIÓ: A SZAKRALITÁS KOMPONENSEI (SZEMINÁRIUM)

12.1. A kín természete

Öröm és bánat, kéj és kín viszonya duplán zavarba hozza a gondolkodást, mert keveredhetnek is egymással és át is alakulhatnak, átcsapnak egymásba. Egyazon élmény jelentése is különféle lehet: az erő számára öröm lehet a próbatétel, mely a gyengeség számára kín. Ez esetben két szubjektum és kétféle befogadó illetve reagáló készség ellentétében mutatkozik meg a lét kétarcúsága. A két irányú átváltozás nem egyformán magától értetődő: nyilvánvaló, hogy az örömteljes inger közönyössé, fárasztóvá, sőt később fájdalommá is válhat, de hogyan válhat a fájdalom örömmé? Az előbbit az egyes ingerhez való viszony, az utóbbit az egész lelki apparátus átalakulása magyarázza. Mindezek az átalakulások észrevétlen lassúsággal vagy drámai gyorsasággal is végbemehetnek, s sokaságuk felveti a kérdést, mellyel a mitológia küzd, vajon az őszigalom előzi meg az ősrömet vagy az ősröm az őszigalmat? Ez a kérdés azonban implikálja, hogy az örömet a nyugalommal, s a kint az izgalommal azonosítjuk. Ha ezzel szemben feltételezzük, hogy az észrevétel, az élmény és tudat lehetőségének feltétele az izgalom, úgy kétféle izgalomról kell beszelnünk. A két interpretációs lehetőség nem feltétlenül zárja ki egymást, mert az uralt izgalom visz el a nyugalomhoz, szemben a krónikus izgalommal, mely a fájdalmas megoldatlanság veszélyérzetét kelti. Az öröm felfogható ama esetként, melyben a szellem asszimilálja az ingert, érzetet, a magasabb izgalom az alacsonyabbat, míg a kín esetén az inger asszimilálja, a maga pusztá észlelésére redukálva a szellemet. Az érzéket tekinthetjük pusztá meghatározatlan kiindulópontnak, a lélek és szellem befogadó közegének, tevékenységüknek munkát adó anyagnak, a közeg magánvaló dinamikája kifejezésének, melybe az ember bele van vetve. Ha az érzéki meghatározatlan, úgy el kell dönten, hogy ad vagy elvesz. Az öröm és kín így, mindaddig, amíg a világba belevetett embernek sansza, azaz reagálási lehetősége van, döntés kérdése: el kell dönten, elveszi-e az ember a harcot az ingerrel, lát-e benne valami lenni-segítőt, ki akar és tud-e nyerni belőle valamit? A keleti filmben a Mester tanítja erre az embert, a westernben egyszerűen a szükség, a nyomor, az életosztón magára hagyatottsága.

Láttuk, hogy kéj és kín, öröm és kín szeszélyesen átcsaphatnak egymásba. Szeszélyességük élménye kétségtelen, de ez nem jelenti, hogy a látszatok mögött nem hatnak mélyebb törvények. Az érzéki élvezet kinná teszi az örömet, a szellemi élvezet örömmé a kint. A szellem fellépése, az interpretáció belépése, szabad viszonyt teremt az élvezetekkel szemben, amennyiben eltávolítja őket, s másrészt a szellemi viszony azért is szabad, mert a megértés és ezzel a szellemi öröm tárgyává avat olyan összefüggéseket, melyekhez a külső érzék, a spontán érzékiség nem ért hozzá. A pillanat érzéki élvezete azért csap át kínba, mert a pillanat és élvezete véges, ezért, hiába szeretnék tovább élvezni, a pillanat érzéki élvezetének forrása kiapad, vagy ellenkezőleg, még nagyobb probléma, ha nem apad ki a forrás, ha a következő pillanat nem megfoszt tőle, hanem ismétli az ingert, mert az ismétlés tompítja a hatást, az élvezet felemészti az élvező ké-

pessséget. Az egyik esetben az örömök hajhászásából válik undor vagy unalom, a másik esetben az emberiség tengernyi szenvedésének megértése dupla öröm lenne, ha az igazság meghallását az igaz élet, a szellemi harcot a gyakorlati állásfoglalás is követné.

A szellem eltávolodik a világtól, mely eltávolodás kifejezése a melankólia. Azt is mondhatnánk, hogy a szellem a bánat segítségével győzi le a kint, és így halad az öröm felé. Más a pillanat érzéki élvezete, és más ez élet mint egész élvezete. Az utóbbi nem érzéki vagy szellemi, hanem a kettő együttese: ezért jeleztük, hogy nem elég a szenvedés megértése és a megértés öröme, ez csak annyiban válik az élet örömévé, amennyiben a cselekvés örömének hajtóerejévé válik.

Ha úgy döntünk, hogy a szellem felvevő és interpretáló képessége a kínokat is a problémák jelzésének tekintheti, és a megértés és problémamegoldás segítségével az élet örömébe integrálhatja, akkor ennek az állásfoglalásnak megfelelően a feldolgozás alapjának a feldolgozatlan belevettség állapotát kell tekintenünk. A szenvedés az eredendő tehetetlenség, a kezdeti, külső léttámaszra számító lehetetlenség, míg a külső léttámasz (az anya) fellépése az első öröm, majd a belső léttámasz (én, tanulás, készség, szellem) halmozása az örömök végtelen sorát nyitja. A végtelen sornak azonban mindvégig alapja marad, s hódító munkája alapjaként vele együtt mélyül a problémákba belelátó kín, szenvedés, bánat és szorongás. Az eredeti szenvedés inger, mely nem tud kilépni a világba, nem találja az utat a világ felé, izgalom, mely nem ismeri sem okát, sem csillapítása módját. Az aktivitás eredeti magába omlása a receptivitást is a kiszolgáltatottság kínjává teszi. A szenvedés: befogadás. A szenvedés a kívülről való meghatározottság, ami elől semmi sem menekülhet, ami nem tiszta és egyszerű. Az ember célokat állít szembe a szenvedéssel, a szubjektív objektíválásával akarja legyőzni a szenvedést, ezt, a célmegvalósítást mint a szubjektív objektíválását, szándékainak a világra való ráerőltetését, a világot szándékai tükröként való berendezését azonban csak az objektív szubjektíválása, az összefüggések elsajátítása, a világtörvény megértése, akceptálása és követése (ananke) által éri el, ami viszont lemondást követel. Az örömkért való harc során a lemondások sora válik az örömkeresés eszközévé:

- a./ lemondás a kitűzött célért más szükségletek sokaságáról és
- b./ lemondás a cél elérése kedvéért a cél eredeti alakjáról.

Ha a szenvedés befogadás, akkor a szenvedés ellenszere a külső cél, amelynek megvalósítása azonban új szenvedéseket követel. Az örömket szolgáló szenvedések köre az örömök körével együtt tágul, az örömről folytatott harc tehát kibékülés a szenvedéssel. Goethe azzal biztat, hogy az ember többet talál eme létharcban, mint amit keresett: ez azt is jelentené, hogy több örömet nyerünk, mint amennyi szenvedést vállaltunk érte. A passzív recepció – mind a külső mind a belső ingereké – kín, az aktivitás azonban a recepció kínját az erőfeszítés és alkotás örömére váltja. A kín örömmé válik a korlátok legyőzésében, az éretlenség és defektjei legyőzésében. A jó költséges, a rossz ingyenes. A rossz: nem vállalkozni a jelzett útra, lemondani a vázolt transzformációk fáradságáról. Ezzel a kín-öröm pólusok keretében értelmeztük minden elbeszélés lényegét, minden narratíva alapstruktúráját. A klasszikus narratíva eme transzformációs sor teljességét, míg a modern a kudarcát és a kiinduló állapot színezését részesíti előnyben. Az „ismerd meg önmagad” követelménye azt jelentette, ne téveszd össze a benned rejlő emberit, szellemit, kibontakoztatható létteljességet a patológiussal, mely az összefogó és aktivizáló erő híján való, széteső részek egymás ellen forduló munkáját jelenti. Az egyén patologikus, ha erői egymás rovására érvényesülnek, s az ilyen

emberek társadalma is patolgikus, amennyiben az egyének egymás rovására érvényesülnek. Mindez nemcsak ellentmond az érzékenység és ész emberi lehetőségeinek, hanem pusztítja is azokat. Így jutunk a rombolás összképéhez, a destrukció világtörténetéhez és a jelenlegi társadalmi állapot képéhez, melyet a destrukció világszervezetté és világrenddé válásaként jellemezhetünk (=neoliberalizmus). Ezért értünk egyet a világ lázadó szegényeivel, akik a globalizmust nevezik a negyedik világháborúnak.

Eddigi elemzésünkben nem választottuk el világosan egymástól örömet és kéjt, mert célunk a kín világának ábrázolása volt. A bánatot a kín feldolgozásaként, a szenvedést pedig a kín mint világállapot emberének létmódjaként igyekeztünk megragadni. A következőkben kéj és kín viszonyára koncentrálunk. Az eddigiekben öröm és kéj tűntek testvérfogalomnak, a következőkben azt próbáljuk bizonyítani, hogy kéj és kín testvérisége még mélyebb.

Egy kényelmes, kellemes állapotból könnyű megkívánni valami még kellemesebbet, erre-arra vágyni. A *Kísértetház* hősnője a kényelmes, kellemes embert utasítja el a tragikus, lázadó emberért: a francia úriembert az Antonio Banderas által játszott alternatív típusért, aki istállófiúból lesz forradalmár. A korábban idézett Lovik Károly regény, A préda hősnőjének tragédiája, hogy a kényelmes, kellemes, sima figurát választja. Minél semlegesebb a kiinduló állapot, annál súlytalanabbak a benne támadó kívánságok. Minél semlegesebb a lét, annál kevésbé feltétlen a megkívánt dolog képe vagy a reá törekvő cselekvés. Nem szükséges-e a cselekvés hatalma előfeltételeképp a szenvedés hatalma? Nincs-e szükségre a vágnak a szenvedésre? Nem a szenvedések tengeréből vezeti-e le a művészet a szenvedélyek tengerét? A *Kisna* című filmben is nem ugyanezért az istállófiú-e az, aki szenvedélyesen szeret, és nem a herceg? Az ősvágy maga a kín. Kéj és kín szimptomái azonosak Egy bizonyos Íbásznak olyan gyógyszert adott a Bölcs, mely hatalmassá tette himtagját. „Mikor felesége meglátta, ugyancsak elcsodálkozott, s valósággal repdesett örömében, midőn férje olyan gyönyörökhöz juttatta, amilyenekhez eddig még soha. Íbász olyan jó munkát végzett szerszámjával, hogy a felesége remegett, sóhajtozott, zokogott és sírt az egyesülés során.” (Muhammad an-Nefzawi: Az illatos kert. Bp. 1983. 74-75.p.). Máskor a szerető „úgy vonaglik, mint egy madár, amelynek elvágták a torkát.” (uo. 205.). A vágnál mélyebb vágy, az ősvágy maga a kín. Az emberi kín az a magában-valóság, amely csak a vágyon, a másért-valóságon és a más érte-valóságának tapasztalatán át jut el az önigenléshez. A világba belevetett létezők eredetileg egymás kínzói, így az első kommunikáció a kínzó kínzása. Az őskín forrása, az ősmásik azonban máris üdvobjektum, attól a pillanattól fogva, hogy átadja magát, beleveti magát a kettejük közötti ürbe. Ezért szólomatja a kín a lehetséges társat mint üdvobjektumot, aki azzal kínozt, hogy nem teljesíti az én követelését, ám az én kínozza őt, ha követeli a teljesítést. Az ősvágyban az üdvobjektum egyben az őskín forrása: „A csecsemő / is szenved, ha szül a nő./ Páros kint enyhíthet alázat.” (József Attila: Nagyon fáj. In. Összes versei és műfordításai. Bp. 1963. 596.p.). A vágy mint kín olyan szellemi maróeszköz, mely vademberré tesz, lefosztatja évezredek kultúráját: „A kultúra / úgy hull le rólam, mint a ruha / másról a boldog szerelemben.” (uo.). A Nagyon fáj a gyűlölködő gyermek toporzékolását idézi: „Kívül-belül / leselkedő halál elől / (mint lyukba a megriadt egérke) / amíg hevül / az asszonyhoz úgy menekül / hogy óvjon karja, öle, térde.” (uo. 595). Az asszony megtagadó gesztusa, a magára hagyott vágy mint tiszta kín rögzülése a vád hangján szólaltatja meg a kegyetlen kint, melyet a költészet feladata átszellemült bánattá, szóvá, panasszá oldani: „Hallja még él. / Azt tagadta meg, amit ér. / Elvonta pusztá kénye végett / kívül-belül / menekülő élő

elől / a legutolsó menedéket.” (uo. 598.) A vágy tele van gyermekkori primérszorongással, mint a felidézett vagy felidézés híján is a mélyben dolgozó ősrémek – az ősfélelmek tárgyai – általi széttépetés, életmegvonás-betegség, szétesési élmény:

Gyermekké tettél. Hiába növesztett
harminc csikorgó télen át a kín.
Nem tudok járni s nem ülhetek veszteg.
Hozzád vonszolnak, löknek tagjaim.

(Gyermekké tettél. uo. 576.p.) Éveket idéz minden pillanat, s az idők eljövetele (a „Kedves” eljövetele által képviseltetve) a felszínre veti a gyermekkori szükségét és szorongást.

Etess, nézd – éhezem. Takarj be – fázom.
Ostoba vagyok – foglalkozz velem.
Hiányod átjár, mint huzat a házon.
Mondd, – távozzon tőlem a félelem. (uo.).

Épp az minősül „Kedvesnek”, akinek eljövetele ilyen kámpotenciált mozgósít, melynek híján a partner csak barát, bajtárs stb. A „Kedves” azonban nemcsak kitüntetés és rang, egyúttal az is, akit vádol a beteljesületlenség és boldogtalanság. A fokozott várakozás fokozott türelmetlenséget generál, s akitől többet vár az ember, mint másoktól, az gyűlöletet és nem pusztán csalódást kelt, ha nem teljesíti a várakozást: „Te rongy, aki szeretni gyáva vagy...” (Aki szeretni gyáva vagy. uo. 591.p.). Ha a vágy az őskínra épül, akkor a vágyteljesülés a vágyteljesítő cselekvésre, a cselekvésnek alternatívákon és ezzel lemondásokon át vezető útját pedig áldozatként láttuk megjeleníteni az imént. A vágyteljesítés műve áldozatteljesülésként képeződik le a vágyteljesítő sorsára. A vágy kinként, a szeretet bátorságot igénylő kockázatos vállalkozásként, az önelvesztésen és önfelajánláson át vezető önmegtalálásként veszi igénybe az embert. A szeretők az egymást a kintől megváltó fájdalmas odaadásban találják egymásra. Libidó és destrudó viszonyának összefoglalása a Freud nyolcvanadik születésnapjára írt Amit szivedbe rejtessz:

S aki él, mind-mind gyermek
és anyaölbe vágy.
Ölnek, ha nem ölelnek –
a harctér nászi ágy. (575.).

A harctér nászi ágy? Ez a költői kép számtalan mű és műfaj elemzésének kulcsa lehet. A *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban előbb egy marciális férfi-csúcspont beteljesülésének tanúi vagyunk, revolverpárbajt látunk az állomáson. Ezt egy elmaradt női csúcspont követi: Jill halott vőlegényhez érkezik. A nő megjelenése után lefejezi a cselekményvezetés az elinduló libidinális izgalomgörbét, miután a destrudó izgalomgörbéje a nyitó revolverpárbajban csúcsra futott. A westernben a harctér visz csúcspontra, s a csúcsponton érti meg a harcos a nyugalom szépségét, itt, eme beteljesülés után válik képessé a nászi ágy élvezetére. A *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban a libidó helyett a destrudó viszi csúcsra az izgalmat, más filmekben a libidinális csúcst is feltételezi a destrudó beavatkozását, pl. a hősnő egy egész filmet át

kínozza a férfit, s egy váratlan fordulattal a végén mindezek a kínok a libidinális csúcspont plátójának bizonyulnak. A nászí ágy: harctér. Ez a fordítottja a József Attila által mondottaknak, de ugyanolyan igaz, és sokkal több kifejezését találhatjuk a művészetek történetében (pl. Sternberg: *The Devil is a Woman*).

Az összeretet eredendő bűnének – ami a testiség fizikai és biológiai determináltságával és a létharc parancsával is azonos – csak felerészben szublimációja, nagyobb részben a szublimálatlanul maradt rész kártételeinek sikertelen kompenzációja a szerelem és a szeretet kínja, mindaz amit az erotikus thriller vagy a tragikus és melankólikus románc élethalapjainak nevezhetnénk. Az érdekvényesítés bűnének bizonyítéka, hogy az ember egyáltalán van, de nemcsak a „partikuláris” létmód kegyetlenségéről van szó. A legintenzívebb érzés, a kéj – amit a haldoklás fájdalmával versenyképes pozitív érzésként szoktak ábrázolni – maga az ősbűnhöz való regresszió, mely a gyermek mint kis – belülről dolgozó – vámpír élősdilétmódjának bűne. Ártatlan bűn, ezért lehet egyben az „ősparadicsom” értelmének másik oldala. A kéj ennek a létmódnak ismétlése és mimézise között ingadozik, s annál nagyobb, minél inkább közeledik a mimézis az ismétléshez. Baudelaire ezt a bűnösséget elemzi, mint minden szerelem részét és minden szeretet alapját: „Azt hiszem, írtam már róla jegyzeteimben, hogy a szerelem nagyon hasonlít a kínzáshoz vagy egy sebészi műtéthez... Kettejük közül az egyik, vagy a férfi, vagy a nő, a sebész vagy a hóhér; a másik a szenvedő fél, az áldozat. Halljátok ezeket a sóhajtásokat, a megsemmisülés tragédiájának előjátékát, ezeket a nyögéseket, kiáltásokat, hörgéseket?” (Röppentyűk. In. Válogatott művei. Bp. 1967. 332-333.p.).

A horror- és kalandfilmek gyakran értelmezhetők a nemi aktussal kapcsolatos szorongásokra metaforikusan utaló konnotatív kommunikációk rendszereként. Az aktus elementáris biológiai nivójára utal az *Alien*-szörnyek támadása vagy a zombik ostroma. Az aktusnak már nem sejtínvön, hanem az egymásnak eső testek birkózásában zajló drámáját fejezik ki az olyan filmek, melyekben az őslények harcának (*The Lost World*) vagy az őslények által elragadott ember (*King Kong*) kalandjainak tanúi vagyunk. Ha a nemi aktust alulról kezdjük tanulmányozni, a reál jellemző események és a horror homológiái tűnnek fel (élet és halál határainak eltűnése, a régi életből sarjadó új élet, a sejtek egymás általi elnyelése stb.). A kalandfilmben maga a természet is az ember kínzója, nemcsak a vágytárgyért konkuráló ellenfél. A természet nem úgy kínoz, mint az ellenfél, hanem mint a vágytárgy: valójában ő is vágytárgy, a hódítás gyönyöröket nyújtó objektuma. Az egzotikus utifilmek szerkezete azonos a nemi aktuséval, az izgalom fokozása plátóra majd csúcsra vezet. Az utazás próbatételei az égető izgalom (*She*), szomjúság (*Elveszettek legendája*), sárban gázolás (*Salamon király kincse*). A vágyteljesülés legnagyobb akadálya gyakran a vágytárgy, az idegesítő és akadályozó kísérőről derül ki később, hogy ő a véltet leváltó valóságos uticél. A fehér fantasztikum, a fantasy kalandfilménél infantilisebb utazásai eredendőbben hangsúlyozzák az ambivalenciát: a béka, a kígyó vagy a sárkány mint őshajtóerők, libidó és destrudó egységének kifejezései, valamiképp kapcsolatban állnak a vágytárggyal, megszerzése lehetőségének feltételeiként. A vágy tárgya az utifilmekben az ambivalencia tárgya, a végcél nemcsak vonzó, taszító minőségekkel is rendelkezik, a vágy szomszédja az undor, ezért kell megmosni a kincset az *Elveszettek legendája* végén. Minél magasabb nivóra lépünk, annál inkább halandunk a testek megpróbáltatási és győzelmei (kalandfilm) felől a lélek szenvedései (melodráma) felé. A románcban és melodrámban szenvedés és dicsőség viszonyának kifejezési formája a szerelem.

A nemi kínok kéje korábban szublimabb, később destruktívabb formákban fejeződik ki a filmben. Ez arra utal, hogy a művészet egyre nehezebben tölti be feladatát, mind kevesebbel megelégszik, feladata ugyanis az alacsonyabb indítékok magasabbakká való átalakítása, melyet a korábbi századok művészete magasabb fokon volt képes elvégezni, mint a mai. Ma pl. megváltozik a kiállítások természete. Egy üres terem közepén közönséges használati tárgyat látunk vagy a tér megcsonkítása, az egyik fal kiverése a poén. A hagyományos kiállítás képcentrikus, főszereplője a művész nehéz próbája, különleges teljesítménye és üzenete, a látogatók nem egymás, hanem a kép felé fordultak, míg a mai kiállítás alkalom az elit számára az egymással való találkozásra, ismerkedésre, üzletkötésre, s céljai gyakorlatiak, korántsem a közönséges életből kiemelő átszellemítés. A nyers nemiség és testiség is azért játszik kiemelkedő szerepet a mai művészetben, mert ez a művészet már nem tud dolgozni rajta. Az esztétikai faktor eredeti feladata a nemi düh transzformálása. A dühöt, a kielégületlenség depresszív, bénító vagy tomboló, aktivizálódó impulzusait a – jelenkori művészetben fellépő – undorító ingerek fellépése fokozza, míg az áhitatkeltő szép hatalma fékezi. Az ideál a nemi dühöt szólítja meg, pl. Dante versében:

Nos, egy kicsit beszéljünk, Ámor, együtt,
s válts meg a dühtől, mely nyomorgat engem;
s hogy szórakoztassuk egymást mi ketten,
kérlek, Uram, hölgyünket emlegezzük.
Meglátod majd, gyorsabban általestünk
útunkon, édes békesség-lepetten,
s hazafelé is jobb lesz már a kedvem,
ha bájjait felváltva festegetjük.

(Nos, egy kicsit beszéljünk, Ámor együtt. Ford. Jékely Zoltán. Dante összes művei. Bp. 1962. 85.). A szerzőtől más példák is idézhetők:

Amik tekintetében megjelennek,
az Éden gyönyöreiről beszélnek;
igen: mosolyának, szemének
enyhét jelölte fészkül nékik Ámor.
Értelmünk semmi lesz fényében ennek,
mint gyöngé arc, ha rá nap fénye téved,
s mert hosszan nézni nincs erőm e képet,
csak néhány szót mondok e nagy csodáról.
Szépsége tűz-szikrákat szór magából,
egy nemes szellem lángjain hevülve,
mely minden áldott gondolatnak atyja,
s mint villám szétriasztja
az ős bűnök ködét, mely ránk terül le.

(A Szerelem, mely szólongat szívemben... Ford. Csorba Győző. uo. 219-220.p.). A nemi düh Dante által sokféleképpen megközelített és kifejtett transzformálása a történésnek mun-

kává való átalakítása, a sors feladattá tétele, amely szakadatlan erőfeszítést követel. A nemi düh tárgya a pusztá szexobjektum, mely természeti ingerekkel hat. A szerelem tárgyának szépsége maga is teljesítmény, az értékek releváns összefoglalása egy történelmi pillanatban, mely az evidencia erejével lép fel. Lehet, hogy Beatrice nem tetszene a mai embernek, ahogyan Sara Montiel erotikája sem hat arra, aki nem a templomi prostitúció erotikájára érzékeny, hanem az útszélire. Ebben az értelemben – nem véletlenül beszél Dante Beatrice kapcsán a csoda analógiájáról – megfoghatatlan, igazolhatatlan és mulékony. A csodálót a megfoghatatlanság bántja, az utókort pedig a hozzáférhetetlenség. De nemcsak a „szerelem csodájához” való nehéz hozzáférhetőség a kín, a lényege is az. Nem mondható, hogy az elérhetetlen, mégpedig ideális szépsége révén lényegileg elérhetetlen csodálata nem ugyanolyan szenvedés, mint a nyers megkívánás. A véges kívánsággal szemben a végtelen vágy még messzebb helyezi a célt.

A végtelen vágy azonban úgy is felfogható mint a végcéllal való szakadatlan kapcsolat. Ebben az értelemben a vágy kínja egyben a végcél ismeretének és az életre való ráhatásának, a tőle való el nem szakadásnak vagy a hozzá való közeledés szakadatlan lehetőségének öröme. Távolatilag a szerelem minden egyes kínja örömmé válik mint szerelmi áldozat és szerelmi bizonyíték, s a szerelmi dráma során egymásnak támasztott szellemi követelmények és feltételek gyakorlati örömökké alakulnak. A szellemi szerelmi feltételek egyben érzeki kéjfeltételek. A kín örömmé válik az imádott kínzó szolgálatában, amíg a kín reménnyel párosul. A nemiség ily módon a kint a kén szolgálatába állítja és a kén fokozásával fokozza a kéjt:

Mennél inkább ver Ámornk vesszője,
annál serényebben légy engedelmes,
hisz más tanácsot, megvallom, szerelmes,
nem adhatok: bárki értsen belőle.
Majd egyszer, meglátod, balzsam-kenőcse
bajod csitítja, hogy békédre lelhesz,
mert kínja hatoda sem oly keserves,
mint méze édes. Szíved csak előre
kocogjon az úton, Ámor hatalmát
követve...

(Mennél inkább ver Ámornak vesszője. Ford Weöres Sándor uo. 87.p.). Sternberg *The Devil is a Woman* című filmjében Marlene Dietrich feladata a két férfi közötti választás. Az egyiket ő hódította meg, a másikat őt hódította meg.

Az állandó riszálás, a vidámság nélküli műmosoly ragadozó jelleget ad Dietrich szépségének. Az arcot és alakot körülvevő mesterkéltn dekoratívitás valószínűtlen pompája a groteszk fenség baljós mágiájával oltja be a nőiességet. A cselekmény a meghódított férfi kínjait és megaláztatásait sorolja: Dietrich megjelenik, ha pénzre van szüksége, és eltűnik, ha szerelmét kellene bizonyítania, vagy akár az erotikus odaadás egyébként minduntalan jelzett készségét kellene beváltania. A férfi, aki gyakorlatilag eltartja, előbb mintha egy ígéretet fizetne, utóbb nyilvánvalóan a perfekt csalást és állandó csalódást fizeti meg, s ezért ugyanolyan készséggel és bőséggel fizet, mint a korábbi ígéretért. A szomorú és egyoldalú, megalázó és felháborító

viszony erotikus függés is, de a nem realizált erotikától való függés megérdemli a szerelem szót. A férfi végül a ráfizetés újabb és újabb lehetőségeinek fenntartásáért fizet.

A nő hódítójáról és áldozatáról beszéltünk. Az utóbbi választása az aktuális de véletlenszerű és banális nemi szükségletek alkalmi parancsa, s az utóbbi választás ezért gyakori, de nem végleges. Csak az előbbi választása által lesz a lányból asszony, a macskakörmeit próbálgató erotikus ragadozóból bonyolultabb képlet, a női átváltozás melodramatikus hősnője. Ez azonban csak a film utolsó pillanata, míg a cselekmény az ígéretek és visszavonások, az erotikus kihívás és a férfi szemvedéseinek története. Dietrich végül azt az embert választja, aki nemcsak érte, hanem miatta járta meg a halál küszöbét.

A *The Devil is a Woman* gyárilányból lett énekesnőjét látjuk, amint az őt eltartó férfi boszszantására és megalázására mással szeretkezik, míg a *Shanghai Express*-beli Dietrich-hősnő, akárcsak a *Gilda*-beli Rita Hayworth azt sugallja, hogy nem minden igaz, amit mondanak vagy amit feltételezünk róla. A *The Devil is a Woman* megvilágításában a hasonló filmek azt is jelenthetik, hogy hősnőjük nem mindenkit engedett közel magához, akit tönkretett. Ez Sternberg idején a film hősnőjének a végső pillanatban való erkölcsi felemelését szolgálta, a századvégi filmklubok nézője azonban úgy érezte, duplán kegyetlen a nő, akiért tönkre kell menni, ám semmit sem nyújt cserébe. Az egykori felmentés később megduplázta a vádat és szorongást. De az is lehet, hogy a *Shanghai Express* vagy a *Gilda* végén adja át magát a férfi a nélkülözhetetlenné vált nőt elviselhetővé tevő illúzióknak: ez az interpretációs megoldás az előbbi ellentéte ugyan, de nem kevésbé nyomasztó. A nyomasztó elem azonban a feloldó elemet látja el súllyal és bonyolultsággal. Mind a *Shanghai Express*, mind a *The Devil is a Woman* hősnője végül megszüli magában a démonból a meghitt szépséget. A *The Devil is a Woman* Dietrich-típusa még olyan drámai erővel közli Ámor „átváltoztató hatalmát”, amelyet Dante óta sugallt a kultúra, míg Duvivier *Az asszony és a bohóc* című filmjében, bár Brigitte Bardot női varázsa hiteles, temperamentumos, pikáns és üdítő, a lényeg már csak a férfi-ido-mítás története és nem a nagy szerelemkoncepció, Buñuel variánsában (*A vágy titokzatos tárgya*) pedig már csak a nemiség által megalázott ember gyengeségének szomorú komédiáját látjuk. Sternberg hőse vérét ontja a nőért, Buñuel hőse nyakon önti a nőt egy vödör vízzel.

A régi irodalom hangsúlyozza a kurtizán hidegségét: „Noha kívülről az izzadság cseppjei borítják őket, szívük mégsem válik szeretettől cseppfolyóssá. Látszólag remegnek, valójában azonban olyan kemények, mint a gyémánt belseje.” (Dámódaragupta: A kerítőnő tanítása. Bp. 1988. 94.p.). A tapasztalt nő hidegsége azonban a tapasztalatlan férfi ügyetlenségéből is fakad, aki nem képes felébreszteni a nő szenvedélyét. Vagy a férfi banális fogyasztói mentalitásából, aki csupán kellemességet vár az aktustól és nem katartikus tapasztalatot. A kegyetlen szerető mint nevelő és a kín mint információ a művészetek szerelmi tematikájának még fel nem dolgozott tanulságai. Az erotikus elbeszélésekben gyakran a csalódások termelik meg a szerelmi kompetenciát. Ha valaki végigmegy az érzelmi fejlődés útján, nem azért képes-e erre, mert több kezdetben vonzóbb út csalódást hozott? Ha valaki képes egyet végigszeretni, nem azért képes-e erre, mert több személyben csalódott? Ha nem csalódott bennük, mert nem is várt sokat tőlük, úgy egyet sem szeret végig: ez a posztmodern szingli útja. Nem a remény-gyilkos, örömgylkos, erkölcs-gyilkos szeretők öröksége-e a férfilélek vagy a női lélek, s a léleknek nemcsak neve, melyet a másik nemmel való összezapások formáltak, de a választásra, megélésre és végigélésre való alkalmassága is, a férj-lélek vagy a feleség-lélek, az apa-lélek vagy az anya-lélek (amennyiben ezek többek mint a pusztá férfilélek vagy női lélek)?

A kén kíja és a kén kéje, a kettő sorozatos és többszörös átcsapása híján érdektelenek volnának a szerelmi történetek. Baudelaire szerint a szépség lényeges alkotórésze egy baljós, fenyegető elem: „nem tudom olyan típusát elképzelni a Szépségnek ... melyben ne lenne Balvégtetesség.” (uo. 338.p.). A szépség csodálata megfelelkezik önmagáról, áldozata kiszolgáltatott. A szépség híve szolgál, lemond énjéről. A tárgy léte az én semmije: a libidinális lét módja a semmi, a libidinális hatás módja a megsemmisítés, a kacérság a semmivel kacérkodik. A libidó összes jelenségei értelmezhetők a destrudó kifejlési változataiként. Nézzük sorra a képleteket, melyeket ezen az alapon felírhatunk:

Szeretet (=mazochizmus)= az én semmisségem a te mindened (megsemmisülésem a mindenhatóságod).

Önzés (=szadizmus)= az én mindenem a te semmid (az előbbi esetben magam teszem magam önként semmivé a másiktól, az utóbbi esetben amaz semmisít meg; a kettő egybe is eshet, ha a szadista egyben a szerelem tárgya).

Ezen az alapon lenne egyszerűen megkülönböztethető szeretet és nárcizmus:

Szeretet= önromboló teépítés.

Nárcizmus (önszeretet) = teromboló önépítés.

Így minden jellemezhető úgy, mint a destrukció kiépülése, megnyilvánulása és felhasználása. A nárcizmus az ént elviselő, felhasználó és kiaknázó destrukció. A szeretet a társat elviselő, felhasználó és kiaknázó öndestrukció.

12.2. Az önkínzás esztétikája

James Bond elégedett volt magával, mert olyan teljesítményeket nyújtott, melyekért becsülte a világ. Veszélyes életet élt, de örömet lelte benne. A mai film hőse nem tudja, mi végre van a világon, s nem képességekkel, erővel felszerelve megy a kihívások elébe, hanem bajba kerül, méghozzá okatlanul és indokolatlanul, vagy legfejlebb az élet és világ totális értelmetlenségének szükségszerűségével. A mai film a kínok sokszorozásának és perversálásának játsszmáját játssza, amely az önleértékelés iskolája. A *Fűrés* 3-ban a testi integritás védelmét és az önszeretetet legyőzi a halálfélelem. Megláncolt lábukat fűrészelik le a rabok, hogy meneküljenek a ketyegő bomba elől, sósavból kell kikotorni a láncokat nyitó kulcsot, de mindig elkésnek, a sansz látszata csak csalétek, mely a kínok elviselésére csábít.

A kínzó apparátust csak olyan ember tarthatja fenn, akinek eszközei vannak technikákat konstruálni az áldozatok megkínzására és megsemmisítésére, messziről néz bennünket, és játszik velünk. Messziről nézni: ez valaha a megértéshez szükséges távolság felvételét jelentette. Ma a leértékeléshez, a közösség felmondásához, pontosan a korábbi attitűd elmentéséhez, a meg nem értés és megérteni nem akarás eszményítéséhez van szükség a távolság felvételére. A kívülálló egykor a banalitás világából kiközösítettet jelentette, aki ezért kezdett el az élet értelmén és az igazságon gondolkozni. Ma a kívülállás a világ felett állást jelenti, olyan pozíciót, amely nem az értelem színhelye, ami elvileg közös kompetencia dolga, hanem a különbséget megerősítő ravasz és kegyetlen játsszmák tökéletesítője. A kívülálló ma a világ csendőre, bírāja, börtönőre és hóhéra egy személyben. Hóhér, aki ebben találja meg sorvadó teste, fölényének magánya, a léttől való émelygése és undora egyetlen kielégülését, hogy nem egyszerűen öl, hanem önkínzásra késztetve öl, az önrombolás, ön-

csonkítás és önmegalázás orgiájának csalétkeként használja a hamis, hazug reményt. Az új hóhér legnagyobb élvezete az áldozattal végeztetni el a maga munkáját. Ez a munka másokra való áthárításának csúcspontja, a hatalom beteljesedésének végpontja, a különbségek kiéleződésének és a kiélezett különbségek önélvezetének felsőfoka. Kinek van ideje és módja, eszköze és kompetenciája privát Guantanamót tartani fenn, s egyszemélyes vídám parkként, szórakozni vele? Nyilván nem a klasszikus elbeszélés kora filmhősének, a kisembernek, hanem a posztmodern elit torzpofájának, az emberfeletti hatalomra szert tett emberalatti embernek, aki empátiátlan, önimádó, nagyságmániás és nem tud mit kezdeni magával, nem tudja mivégre van a világon.

A világ a szervezetek és gépek működésére épül, az ember az új világban csak rizikófaktor. A főlöleges emberek konkurencsei egymásnak a készleteket bitorló hatalmak által kegyekként leosztott lehetőségek és javak körüli harcban. A Jigshaw által kiesztelt világot nem a kooperáció tartja össze, szervezi és hierarchizálja, hanem a kínok. A tetteket nem a lehetőségérzet, nem a teremtés szenvedélye és nem is a kötelességérzet diktálja, hanem a rettegés. Kettészakad a világ, és fenn gyűlik a kéj az undorig, lenn gyűlik a kín az iszonyatig. Mindebben csak a természet tehet igazságot? A kínzásokkal párhuzamosan futtatja a film a rémtettek kiagyalóján végzett agyműtétet, a szétszedés és behatolás véres aktusát, mely nem kevésbé kegyetlen, mint az áldozatok szenvedései. A sors kegyetlen, Jigshaw pedig nem a kegyetlen sors elszenvője, hanem maga a sors akar lenni, de a mások kegyetlen sorsává válása nem enyhíti a maga sorsa kegyetlenségét. Jigshaw beteg. De mivel a természet még igazságot tehet, az új társadalom, mint természetben és történelmen kívüli, mindkettőnek hadat üzenő világ határozza meg önmagát. Az, hogy Jigshaw nem győzi le a természetet, megsokszorozza gyűlöletét és ravaszságát: az az öröme, hogy többet vétsen mások ellen, mint amit a természet vét vele szemben. Az örökévalóság pótléka, hogy a maga végessége váljék a mások végességének okává.

A *Fürész*-filmek lemondanak a fordulatos kalandosságról, s a régi horror romantikus miszticizmusáról is, a csonkítások és trancsírozások sora s az erre késztető cselek bonyodalmai voltaképpen unalmasak. Miért sikeres mégis a minta? Nyilván rátapint valamire, ami mindannyiunk közös élménye. Világunk működéséről van szó. Jigshaw csinálja a törvényt, csak neki lehet igaza, mind áldozataival, mind szolgáljaival szemben. Ha a film hőse nem bocsát meg és lecsap felesége és fia gyilkosára, ezzel tudtán kívül elrabolt kislányát sodorja veszélybe, akinek hollétét csak Jigshaw ismeri. Az igazság bajnokáról vagy az derül ki, hogy cinkos, vagy az, hogy tehetetlen. Az identitást és ént őrző felettes én helyére mindezt feladó ént kell beültetni, szakadatlan műtétet végezni önmagunkon. A külsőnek azért van szüksége szépségklinikákra, mert bensőnk létfenntartásának feltétele a rútság és kegyetlenség klinikája: maga az élet. Ezt az énatültetést végzi el Jigshaw gépezete, mely bevezet és beültet a nagyobb gépezetbe, a globális hatalmak menedzservilágába. Freddy (*Rémálom az Elm utcában*) a rémtettek kalandora, Jigshaw a rémtettek menedzsere, a borzalmak vállalatvezetője, a különbségek bankára, az egyenlőtlenség és következményei felhalmozója, az emberi gyengeség spekulánsa, a vétség és aljasság kísértője, zárt terek és társadalmak konstruktőre, aki magát a létezést fogja fel börtönként és kínzókamraként. A megvilágosodások, az erkölcsi parancsolatok világát felváltotta a parancsolás világa, a polgárt a pária, az embert valami torz féllény.

A régi hős is kegyetlen volt, s nemcsak a kegyetlen ellenféllel, magával is kegyetlen tudott lenni. A *Red River* hőse a nagy nyereség, a *Rio Grande* hőse a becsület és kötelességteljesítés

nevében megy a halál elébe. Az italowestern hőse magával és ellenfelével egyaránt kegyetlen, s hős és ellenhős egyaránt nem félti és nem kíméli magát. A posztmodernben azonban az egykori fegyelmetten kegyetlen önépítés eltűnik, az élet elviselhetetlensége, a motiválatlanság üressége önkényeztető és renyhe vagy dekadens és izgalmat már csak a kínokban találó önpusztítássá válik. A nyugati filmben az öndestrukció mind alternatívátlanabb, míg a keleti filmben küzdenek egymással a kegyetlen önépítés és a dekadens önpusztítás, az öndestrukció pozitív és negatív formái. A tradicionális életanyagban egyszerre tettesek és áldozatok, akik önkonstruciónak hiszik az öndestrukciót. Az *Once Upon a Time in China* 2-ben a Fehér Lótusz szekta tagjai nem haboznak életüket áldozni, önpusztítással tetőzik a fanatikus szekta által végzett pusztításokat. Ez a romboló mártíromság a leépülés műve, a destrukció megkettőzése öndestrukcióval, nem a destrukció átszellemítésének kezdete a teremő áldozattal, mely az épülő értelem, az érvény rendjében jelöli ki az egyén helyét. Van értelmetlen áldozat, mely esetben a tett funkcióját az elkövető nem látja át, csupán magával sodorja a kollektív fanatizmus. A fanatizmus a megértésnél is erősebb lehet, az indulat erősebb lehet, mint az értelem, de van olyan áldozat is, amelyet alanya nem hozna meg, ha fel tudná fogni az ügy valódi, negatív – értelmét és a tett célját. A klasszikus hős erőfeszítések és kínok sorát vállalja, s a vállalásnak csak végső foka és csúcsa a halál, mely azonban mint lehetőség akkor is jelen van, ha nem következik be. A keleti, különösen a Shaolin filmekben az áldozat a nevelést szolgálja, az önkínzás az önmeghaladást, s még az önmegsemmisítés is önmeghaladás, amennyiben az egyéni élet feladása a közös élet építőeleme a történelem-csinálás művében, amely a jövő fundamentumául szolgál. Az értelmes áldozat esetében az egyéni lét feláldozó leértékelése a lét felértékelésének formája, s a tény leértékelése az értelem beteljesítését szolgálja. Ez az áldozat egyben kárpótlás önmagáért, a lét csúcsa és nem inflációja. A túrés és szenvedés a kezdet és nem a vég. Öt napig kell térdelni a Shaolin előtt, míg beengednek, és három évig szolgamunkát végezni, mielőtt sor kerülhet a tanulmányokra. Közben pedig semmi reményben és biztatásban nem részesül a jelölt (Chang Cheh: *A Shaolin templom*). A *Katie Elder négy fiában* a felemelkedésre szánt legkisebb fiú éppen olyan mártíriumként éli meg a tanulást, mint a kínai parasztfiúk a Ming dinasztia idejéből.

Fritz Lang *M*-je vagy Hitchcock *Psycho*-ja idején még a tettes torzulását fejezi ki a bűn, ma mind inkább az áldozat torzulását. Régen az áldozat keményen harcolt a tettes ellen, ma mind inkább, helyzete reménytelensége mértékében, végül a tettes cinkosává válik. Az aljas kegyetlenség egyetemessége vagy mindenhatósága és az ellenállás reménytelensége kiöli az ellenálló képességet. A morális és politikai ellenállás: a társadalom immunrendszere haldoklik.

A bűn eredeti, naív, barbár vagy gyermeteg formáiban a tettes megkönnyebbül, s később introjektálja az áldozatot, a lelkefurdalás vagy a tartozás érzése következtében az áldozat sorsa a tettesben a lélek ébredéséhez vezet. Mind a vallás ősfarmáiban, mind a családi vagy szerelmi áldozathozatal során önkéntes az áldozat. A kollektív bűnből lesz a kollektív lélek: ez egy nép születése. A fel- és el nem ismert bűnből nem lesz lélek, s ez a gonosz örök visszatérésére ítél.

Vajon a modern bűntől miért az áldozat torzul el, s nem a tettes? A bűn már nem kisebb vagy nagyobb, sok érzelmi szállal kötött csoport keretei között valósul meg. A bűn színhelye a versenytársadalom, melyben minden eszköz megengedett, a verseny szükségképpen válik a bűnök versenytévé. A tettes tette gazdasági és nem erkölcsi illetve szakrális keretek között zajlik, ezért egyértelműen jól jár: nem lélekre tesz szert (és ezzel lelkefurdalásra) hanem az áldozat javaira, vagyonára, társadalmi helyzetére. A *Sárkány hercegnő* című Kazuhiko

Yamaguchi filmben a karate iskola megszerzése érdekében a gyengébb harcos orgyilkosokkal öleti meg a nála jobbat. Ma, a feszültséggel és gyűlölettel telített, az embereket egymás ellen kijátszó világban a tettes duplán jól jár, az áldozat duplán rosszul. A tettes megkönnyebül, de már nem introjektálja az áldozatot, míg az áldozat, akinek nem fel- hanem leértékelése az immár nem szakrális hanem banális rémtett, magára hagyatva az elidegenedésben már nemcsak a tettetést látja tettesnek, mindenkit tettesnek lát. Gyűlöletközösségeként szerveződő áldozatközösségek jönnek létre a tetteseknek nyilvánított közösségekkel szemben, s így az áldozatok maguk is potenciális tettesekké válnak. Az áldozatból lett örült bűnöst nem érdekli a mindig kínos és tragikus igazság, fekete-fehér, manipulatív érdekenyven beszél, mely senkit sem győz meg, csak indulatokat igazol, ezzel az ember megszűnik szellemi lényként, s mivel a szellemileg hiteltelen ember kommunikatív hatástalan, az intrika és erőszak hite jelenti számára a maradék reményt. Éppúgy, mint az eredeti tettes, ő is csak érvényesülni akar, s nem az igazságot érvényesíteni.

A kín örömmé válása nem azonos a kín önélvezetével. A kín öröme felé vezet a *Shaolin* filmekben, de az öröme áraként és nem formájaként. A kín örömmé válása a kín legyőzése, a kín élvezete a kín győzelmének élvezete. Már láttuk, hogy a kéjnek mindig van kinkomponense, a kín az öröm feltétele és a kéj stádiuma is lehet, s nemcsak az öröm csúcsára vezető előstádium, hanem az örömből kivezető végstádium is: a kéj túlfogyasztásának eredménye. Mindezekről az esetektől különbözik a tiszta kín szenvedélye, a dühöngő önrombolás eksztázisa, mely – a halálöszön nyugalomvágyától eltérően – csúcspontira futó izgalom. Ezért inkább látszik az izgalom általi beteljesülésre tűnő életöszön önfélreértésének, mint a halálöszön önmegvalósításának.

Ha a kín legyőzi az örömet, s elér egy elviselhetetlen fokot, akkor a kint élvezik és több kint követelnek. Ez egyrészt azért következik be, mert más inger híján, öröme híján mostmár csak a kínban érhető el az elevenség intenzitásának érzése. Másrészt a kínzó intonációja úgy is felfogható, mint a kegyetlenség önreflexív válsága. Az önkínzás dühe és vágya annyi, mint a vesztes hajlama a győztes szemével nézni, leértékelni és büntetni önmagát: önbíráskodás. Pontosabban: ön-önbíráskodás. A bukott vesztes, az önleértékelő öngyűlölő a megkínzott és kielégületlen testképpel hatalommal bíró cselekvőként állít szembe egy lélekképet, olyan önképet, mely a megkínzott test és az inflálódásáért büntetett egzisztencia fölé emelkedve már csak az öngyűlöletben képes megvalósítani az aktív identitás maradványát.

Az önkínzás, önmegsebzés, önfelkoncolás és általában az önrombolás olyan fekete eksztázisok, melyekben a mazochizmus aktivizálódik sadizmussá. Ma az áldozat is önmaga kínzója és gyilkosa (mint a szabadult nő a *Mártírok* elején), de a gyilkos is a maga áldozata (*Nem vénnek való vidék*). A gyilkos önmagát is egy „az”-ként kezeli, érzéketlen a fájdalom iránt. A *Nem vénnek való vidék*ben a tettes is megteszi magával, amit a *Fűrészb*ben a tettes kényszeríti az áldozatokra. Mindez annak a következménye, hogy az emberek nemcsak az egymással, az önmagukkal való kapcsolatot is elveszítették (mert az utóbbit az emberi arculatú társadalmakban nyilván az előbbi: a közösség és intimitás közvetítette).

Az öndestrukciónak is két formája van: nevezzük őket „úrinnak” illetve „szolgának”. Az előbbiről lehet szó pl., ha az ambíció elégedetlen önmagával és kudarcait bünteti. Az utóbbról van szó, ha a vesztes nem egy igazságosabb elrendezési formát vizionál, hanem csupán felvállalja és elismeri tettével, hogy az adottnak ő a legalja. Ezért ez az öndestrudó egyben önmegtagadás. A szenvedő nem a szenvedés okozóját vádolja, hanem önmagát: a

mai öndestrudó alanya nem a maga természetes destrudóját fordítja ön maga ellen, hanem a másikat, a győztesét, a hatalomét, a koncentrált és megduplázott, a kisajátított és az elnyomottakat terrorizáló destrudót. Nem a thanatális létérzék semmirokoncsága által képviselt mazochista elviselő képességet mozgósítja, csak az életösztön harcainak túljajzottsága által generált életellenességet. Mint már többször is volt alkalmunk szembesülni vele, a szeretet is tartalmaz öndestrudót és nirvánavágyat (thanatoszt), de ez nem a lét gyűlöletessé válásából fakadó öngyűlölet romboló munkája. A szeretet agresszivitása, destrudója és önpusztító hajlama (thanatosz) mennyiségileg nem feltétlenül különbözik a gyűlöletétől és öngyűlöletétől, a minőség azonban teljesen más.

Az öngyilkos az énjét menti lététől, ha az utóbbi nem felel meg az előbbinek: így halála legalább a megvalósulás eszmei maradványa. Hasonló a mártír esete, akinek halála a világot megváltoztató mű, melynek következményeiben a mártír lényege tovább él. Ha a kín a teljesítmény és becsület, igazság és érvény bizonyítéka, akkor a pozitív társadalmi és történelmi szerep vállalása egybeesik a kínvágygal. Az igazságtalanul elszenvedett kínok vállalása önmagában nem tesz szentté és mártírrá, csak az értéket jelző, a különbséget sújtó, a különbmivolta reagáló kínok, a segítő megkövezése a segítettek által, a felvilágosítóké az obszúr gyűlölet által, a gondolaté a gondolatlanság által stb.

Ha nem maradt más, csak a fájdalmas rabság, a kínok feszültsége, akkor ennek fokozása a kéj maradéka, s a fájdalmas kéj az öröm pótléka. Az elviselés képessége vajon nem a maradék, utolsó dicsőség-e, ami annak is megmarad, aki nem hős vagy mártír? Minden kéjnek szüksége van a természetes agresszió által kontrollált destrudóra és öndestrudóra, a hatalomra éppúgy, mint az odaadásra. Ezáltal ennek az ambivalens feszültségnek a végletekig fokozásával van dolgunk, mely visszavisz a minden értelmes, elbeszélhető világ kezdete előtti tombolásba. Ha a fokozhatatlan szenvedés áldozata a tiszta kéjjé transzformálja a kint vagy a tiszta kint alakítja át az odaadás által az utolsó kéjjé, az önromboló tombolás által nem a semminek ad találkát, hogy megértse, mit jelent lenni, csak saját semmisségét ingerli az eksztázisig. A modernitás önmagán túllendülése, a társadalmi és lelki dinamika túlpörgeése harci géppé tette az embert, aki a szellem és lélek ősrobbanásának haragjától az anyag ősrobbanásának iszonyatáig akar regrediálni, nem elégszik meg szublimációkkal és szimbólumokkal, mert úgy érzi, hazugságnak bizonyult a kultúra.

Az öngyűlölet és önmegvetés tomboló önpusztítása az élveteg önpusztítás rokona és nem az önfeláldozásé illetve mártíriumé. *A zongoratanárnő* az élveteg önpusztítástól halad az önpusztítás dühéig, mellyel az utolsó jelenetben kést döf magába. *A zongoratanárnő*ben a kín a lét leértékelődése, a kínvágy az önleértékelés kifejezése és nem a thanatális erő találkozása a végtelennel. *A zongoratanárnő* hősnője nem tudja a kint a szeretet szolgálatába állítani mint a hitbuzgalmi filmek hősei, vagy akár mint az anyamelodrámaik illetve az olyan köznapi szenvedéstörténetek mint a *Goodbye Mr. Chips* szereplői. Nem tudja a kínokat a gyűlölet szolgálatába sem állítani, mint az anarchisták, forradalmárok és terroristák. *A zongoratanárnő*ben az önmegvetés terméke az öngyűlölet és az utóbbié végül a nyers, végtelen és teljes létgyűlölet. Az új ebben a filmben, hogy mindez a kultúra csúcán, a győztesek világában valósul meg, s a győztes ismeri el vele a maga és világa bukását. Ezzel elérkeztünk öndestrukciónak és dekadencia érintkezési pontjához.

A barbárságban a destruktivitás nemi ideállá válik: a marcona harcra vonzó. Ennek ellentéte, ha a dekadenciában az esztétikai ideál nem a formátlant és a destruktivitást szé-

píti, hanem az öndestrukciót idealizálja, azaz a rútat értékeli. Nem az elkerülhetetlen rútat igyekeznek szépként ábrázolni, hanem az elkerülhető rútat igenelni, s dacosan és kihívóan erőltetni a szépség rovására. A nemek viszonyából mint esztétikai háborúból fakadó kínok kétértelműek. A soványság kultusza, mely a mai Nyugatot kínozza, s mellyel a Nyugat ugyanúgy fenyegeti az egyéb emberiséget, mint a vegyszerekkel, atomenergiával és más „áldásaival”, lehet a motiválatlan ember motivációpótlékául szolgáló önkínzás. Lehet a környezet zsarolása is: eszköz, mellyel a siető világot feltartja és az aggódo figyelmet magára vonja a személyiség. A posztmodern a felettes én perverszálódásának alternatív formáit hozta létre: a./a posztmodern hedonizmus az aljasságot teszi a felettes én normájává, s a mások rovására való dúskálást élvezi, az ellenséges világban zsákmányt hajszoló élvezethalmozás azonban nem jár együtt valódi élvező képességgel, ezért a fogyasztási termékek parancsoló kultusza nem boldogít, ellenkezőleg, a fogyasztás kényszere olyan mértékben zsarol, ami szükségessé teszi az önfegyelmézést, mely azonban nem kevésbé torzul el, mint a fogyasztás; b./ ezért válik az önfegyelmzés önkínzássá: a halmozás a javak gyarapítása, míg az ember sanyargatni kezdi magát, önnön túlérzékenysége, szorongásai áldozataként szegülve szembe az őt ostromló tárgyak sokaságával. A hedonizmus és önkínzás eredménye azonos: a hedonizmus önkényeztetését kiegészítendő az önkínzás a mások kényeztető odafigyelését provokálja ki. Közös a kettőben a kizsákmányolás: az önkínzás a közvetlen környezetet, a hedonizmus az egész társadalmat zsákmányolja ki. Mindezek azonban, bármilyen tömeges jelenségek is, mégis csak határesetek. Gondolatmenetünk számára pillanatnyilag a manöken-alkat problémája a legfontosabb, mely kulturális és nem pszichiátriai tünet. A posztmodern szépségideál, mely giccsesnek nyilvánítja a szépséget és egészséget, s az önsanyargatás termékét ismeri el elegánsként, esztétikai kínzóeszközzé teszi az ember megjelenését. Az esztétikai ideál a kultúra destruktivitásának formája, annak jele, hogy egy kultúra immár nem a terror fékje, hogy a destrudó asszimilálja a libidót, a rúta a szépet.

A soványság mint önkínzás eszményítése egyben a tekintet kínzása a soványság szegénysége, sanyarúsága, az élet viruló mivoltának az esztétikai ideál általi tiltása által. Csak a gazdaságnak, a pénznek, a tőkének, az ipari és kereskedelmi mechanizmusok növekedésének szabad túlcsoordulnia, ez a túlcsoordulás monopóliuma, mely kizárja magából a hideg emberlelket és az előírások sokasága által korlátozott embertestet. „A soványság meztelenebb, szemérmetlenebb, mint a kövérség.” – írja Baudelaire (uo. 334.p.). A soványság fenyegetés, a csontváz áttetszése az emberen.

A *James Bond* filmek kivételnek tekintik az aljas kegyetlenség, a világon kívül és felett álló hatalom (végülis a tőke hatalma megtestesítőjének) uralmát, a maiak szabálynak. Ami azokban perifériális, az az újakban világunk rejtőzködő, de annál hatékonyabb alapja. Amit azok foltnak tekintettek a világrend képén, azt a maiak világrendnek. A kínaiak filmjei (pl. John Woo) a létharc brutalitásának ábrázolásában voltak nagyok a XX. század utolsó harmadában. De mi van, ha a létharc lezárult, minden eldőlt és a szerepek végleg ki vannak osztva? „Ez a harc lesz a végső” – ígérte az Internacionálé, de végül a tőke és nem a munka valóstotta meg a nemzetköziséget. Mi van, ha valóban ez a „végső győzelem” – melynek fogalma Hitler szájában vált perverzzé?

„Már csak áldozatok vannak, mártírok nincsenek.” – elmélkedik a Pascal Laugier által rendezett *Mártírok* című filmben a kutató, az emberkísérletek vezetője. A kutatás célja áldozatokat nevelni, kreálni belőlünk. A végső győzelem világában a győztes is végsőkéig

fokozza győzelmét, ami a vesztes megaláztatásainak, kínjainak és szenvedéseinek határtalan fokozását is jelenti. Kezdetben primitív körülmények között, lepusztult ipari táj halott hodályainak labirintusában folytatják a kísérleteket, később jómódú középosztályi kertvárosi ház túldimenzionált pincéiben. A kín nem száműzetik többé a perifériára: a centrum mélye, hordozója, belseje a győtrelem. Az elitiskola, a virágoskert és a napsugaras életpálya a daganat, a mélyben rejlő kintömeg pedig a test, amely mindezt hordozza. A kínzók a pincéből feljőve normális polgári életet élnek. Vajon nem minden „normális”, „kertvárosi”, „jóléti”, „polgári” életforma ára-e ez? Nem mind számtalan élet pusztulásába, feláldozott tömegek nyomorába, felmérhetetlen megaláztatás és szenvedés tömegébe kerül-e? A hatalom, a tőke, a jólét és a kínálat látható tömege s ennek növekedése nem a másik, láthatatlan növekedésnek, a szenvedés robbanásának takarója-e? Nem ezért kell-e olyan szemérmetlenül tolatkodónak, hivalkodóan elegánsnak lennie? Vajon nem közeledik-e világunk egy olyan állapothoz, amikor minden film hazudik, kivéve azt, amit képtelen az ember végignézni? Még a becsületes filmek (pl. a *Kivert kuttyák*) esetén is óvatosságot, méricskélést, a helyzet teljes kegyetlenségének ábrázolni merésétől való tartózkodást érzünk. Mennyire bűnös az ember, kegyetlen a világ és jóvátehetetlen minden? Az elviselhetetlenség az új, jövődő filmek igazságkritériuma? Mikor jön el a pillanat, amikor világos, hogy már csak a végső katasztrófa hozhatja el az ősbékét? Kinek a békéje lesz ez? Jár-e az embernek az a béke, amit minden más lénytől elvett? Kettészakadt világot látunk: fenn a bolondozó kamaszok kedélyes szülői, akik lenn a rabokat kínozzák. De a kínzók, a kegyetlen világ haszonélvezőinek élete is olcsó, végül a rendcsináló pribékek egy sáros sírba rugdossák a kísérletezőket áldozataikkal. Ki védett az új világ törvénye ellen? A film elején addig kínozzák az áldozatokat, amíg azok magukat kezdik kínozni, a film végén pedig a pusztítók kezdik pusztítani önmagukat. (Már volt róla szó, hogy Sztálin és Hitler kirakatpereiben is utolérte a pusztítás a felül levőket.)

Csak azért érkezik vendég a lenti steril sötétségbe, hogy összeverje, megkínozza a rabokat. De vajon a civilizációnak és kultúrának nem általános léttörvénye-e, hogy az ember az érzékenység növekedésével mind több viszonyt él át ilyen megkínzatásként? Épp ezért igyekeznek a kínzók önelégült dőzsöléssel háritani át minden kint a kijelölt vesztesekre. Az empátia, szolidaritás és közösség nélküli világban, ahol az ember számára nehézséget jelent embernek éreznie magát, hiszen dőzsölő fogyasztóként leginkább egy WC-hez hasonlítható, melyen lehúzzák a világot, pótkielégülést nyújt, hogy a másik embert valami emberségétől megfosztott roncsnak, szemétnak érezheti. Az ember azáltal akarja az emberség helyét megőrizni a maga ürességében, hogy másokat foszt meg az emberségtől. A kínzók gyűlölet nélküli brutalitása tudomány és technika, mesterség és művészet, melynek célja, hogy az áldozat ne érezze embernek magát. Ez egészen más, mint a gyűlölet; még csak nem is megvetés. A fentiek megvetést sem éreznek a lentiek iránt, s a lentieket is odáig kell eljuttatni, hogy már gyűlöletet se érezzenek a fentiek irányában, csak rongynak, mocsoknak, szemétnak s végül semminek érezzék magukat. A film kérdése pedig az, hogy a társadalomban növekvő aszimmetria létrehozza-e a közöny egyensúlyát, mely fent a mások iránti, lent az önmagunk iránti közönyön alapulna, vagy pedig van-e még egy további stádium? Ha van további stádium a „társadalmi élet útján”, a fenti életundoron és a lenti eltompuláson túl, akkor ez a stádium nyilván nem fenn van, a professzió banalitása és ennek eredménye, a kényelem szintjén, hanem lenn, a fokozódó, vég nélküli kínokén.

Lucie (Mylene Jampanoi), aki megszökik, felnő és kiirtja kínzóit, az első áldozat. Nem létezik számára megkönnyebbülés, nem szabadul a rémképtől, az őt üldöző összevagdostott,

megkínzott, örült hasonmástól, akit csak ő lát, barátnője, Anna (Morjana Alaoui) csak azt látja, hogy Lucie vagdossa, szurkálja, gyötri magát. Lucie előbb a kínzók csapdájában él, utóbb a maga gyűlöletének csapdájában, s a kettő úgy viszonyul egymáshoz, mint a gyermekkor a felnőttkorhoz, a recepció a produkcióhoz, az inger a válaszhoz. Lucie gyűlölete, a harag jogosult lázadása, nem éri el az igazi bűnösöket, mert más, aki üt, más, aki kiadja rá a parancsot, más, aki gigondolja ezt a világot, és sokan vannak, akik a haszonélvezői. A bűnös definíciója hasonlónak válik a vágýtárgyéhoz, ő az, aki mindig odébb van, a bosszúvágy ezért minden vágy visszas és reménytelen sorsában osztozik. Mivel az igazi bűnös messze van, nincs a tett színhelyén, az igazi felelős tisztának érezheti magát, az igazi kínzó akár azt is hiheti, hogy jót tesz, az emberiség elleni bűnök elkövetői azt hihetik, szívességet tesznek az emberiségnek. Ez a paradoxia a modern hatalom lényege. Az igazi kínzók nem a verőlegények, hanem a szakértők. Mivel a bűnös messze van bűnétől, lehetővé válik a részvétlenség tökéletesedése, azaz a kegyetlenség korlátlan növekedését tápláló lelkeség úgy pörög fel, mint minden más, a tőkemozgástól kezdve a nemzetközi konfliktusokig, új kultúrharckokig és vallásháborúig. Ennyiben ábrázolja a film világunk lényegét, egyik szereplőjében, Lucie alakjában, Annában azonban mindennek ellentéte ábrázolására tesz kísérletet, egyúttal azt is nyomozva, hogy mindez vajon hogy vezet a maga ellentétéhez? A szeretet az életőszton immunrendszerének összeomlása. Anna a szeretet csapdájába kerül, a részvét pedig a kín ragálya, öröklése vagy fertőzete. Nem véletlen halt ki a neokapitalizmus emberéből a szolidaritás. Bizonyosodott, hogy a szolidaritás merő hátrány, többé senkin sem segít, mert az elnyomók, kínzók megfoghatatlan és távoli hatalommá, absztrakt világszervezetté váltak, míg az elnyomottak nemcsak egymástól, még önmaguktól is elválasztottak, magukban is szétszakítottak, nemcsak testileg darabolják őket, lelkileg már rég feldaraboltak, ezért éli át Lucie az önsebzést egy idegen lény általi kínoztatásként. A részvét által megfertőz annak kína, akinek kínjára figyelmessé tesz az empátia, s akinek kínján segíteni akar a szeretet. Anna nem akar mást, csak segíteni tönkretett barátnőjén, s ezáltal annak helyére kerül.

Mit fed el a kertvárosi luxus? A minden emberi jogtól és létfeltételtől, az életet kedvessé tevő minden ingertől megfosztott, nemcsak megkínzott, hanem meg is alázott lények alvilágát, akik hiába dühöngenek vagy üvöltenek, nemcsak nem szabadulhatnak, a könnyörtelen és kilátástalan nyomor kegyetlenségének fokozását sem fékezhetik. A film a Kierkagaard által vallási stádiumnak nevezett létmódot bontja további stádiumokra. A további bontás lehetőségét a vallási stádiumnak a pokolba helyezése által találja meg. Fenn születik az ideológia, a tudomány, a társadalmi szervezet, a politika, és fenn szónokol a média, míg lenn csírázik a vallás. A vallási stádium lényege az átlényegülések stádiumainak sora. Lucie esete a düh, harag, lázadás és bosszú pátosza. Lucie indítéka: hadd érezzék ők is, hogy mit tettek velem! Lucie a csere igazságára alapítja cselekvése törvényét, s a csere igazsága ez esetben a kínok cseréje. Egy később megszabadított, már nem emberi formájú lény, a teljesen eltorzult és eszét vesztett éltesebb nő önmagának esik neki úgy, ahogyan Lucie a kínzóinak. Az utóbbi a létet érzi olyan elviselhetetlennek és gyűlöli úgy, mint az előbbi a lét urait. A film eddig a pontig a leépülés történeteként is nézhető: így épülünk le a rákbetegségben, melyet a gátlástalan tőke által kíméletlenül manipulált környezet bosszúja okoz: végül az egész élet, maga a természet megy neki úgy önmagának és kezdi úgy pusztítani magát, mint itt a későn szabadult rabok, az önmagukat borotvával hasogató őrzöngők. A harmadik stádium, melybe az utolsó pokoljáró, Lucie barátnője, Anna jut el, túllendül a szenvedés fájdalmain, odáig

jut, ahol már nem a szenvedést fogadja be, hanem a szenvedés által valami mást. Valamit, aminek az eltakarására született a szimbolikus és intézményi szféra, valami kimondhatatlant, amelynek létalatti jelenléte a létet, tudatalatti jelenléte a tudatot mozgatja.

Más az, ha valaki feláldozza magát egy ügynek, amelyben hisz (mártírium), és más, ha feláldozzák őt a mások ügyének, érdekének, kéjének, perverzítésának (kizsákmányolás). Jelen esetben azonban a kettő egybeesik. Anna nem tudatos mártír, mégis azzá válik. Ez nem új a filmtörténetben. Pasolini megcsinálta a *Máté evangéliumát*, de a *Mamma Róma* Pasolini evangéliuma, melyben a kallódó külvárosi lumpengyereket többször Mantegna Krisztusának beállításában látjuk. A külvárosi tájak harmadik világot idéző zűrzavaros rendetlenségével szembesíti Pasolini az épülő Róma napsütötte totáljait, mintha mindeme nyomorból táplálkozna, ennek vérét szívna mindama növekedés. A mártír értünk és helyettünk szenved. Anna helyettünk lát. Először is az ajándék vagy adomány Mauss óta divatos fogalmát az áldozat fogalmával kellene elmélyítenünk, azután pedig feltenni a kérdést, hogy nincs-e minden áldozatban valami a mártírból?

Anna stádiuma, az utolsó stádium, a mártírium stádiuma annak a minimális génmódosulásnak a terméke, mely az embert elválasztja az állattól. Az egész természet áldozat, az ember azonban az embert mártírrá teszi. Ez a pont, ahová a filmben Anna eljut: az, amit sem a szükségletek ökonómiája, sem a kötelességek alkuja nem tud többé megmagyarázni.

Egy szép arc, sebektől szántva, véraláfutásoktól borítva, lassan elveszti emberi formáját. Végül elérkezik az utolsó fokozat, gyorsan, szakszerűen kifeszítik és elevenen megnyúzzák. Mindez pedig annak következménye, hogy egy lényt társnak tekintett és segíteni akart rajta. Ha az ok a szolidaritás vagy a szeretet, a barátság vagy – egy jelenet még erre is utal – akár a leszbikus szerelem, vajon mi a következmény? „A tekintete! A tekintete! Ilyet még nem láttam! Felszabadult, teljesen felszabadult. Már nem látja azt, ami körülötte történt.” – telefonálják a professor emeritusnak, a kísérletvezetőnek. Luxusautók állnak meg a villa előtt, összejön az elit, mosolyogva, udvariaskodva várják a kísérleti eredmények ismertetését. De az eredmény meghaladja azt, ami a kísérletben a tudomány műve volt. Az emberkísérlet és az állatkísérletek különbségét egy üzenet fejezi ki: az áldozat utolsó szavai, melyeket a kísérletvezetőnek sugott, s amelyeket mi sem hallunk, s ő sem viseli el, a nagyteremben várt bejelentés helyett a mellékhelyiségben föbe lövi magát.

Mit bizonyít a professor emeritus tette? Azt, hogy a társadalom és a tudomány, a hivatalos világ és a valóságos rend kegyetlensége, s amiben mindez kifejeződik, az üzenethez való hozzájutás kegyetlensége az ellentéte az üzenet lényegének. Anna mint a ma áldozata, mint nem tudatos mártír, de a mártíromságot a tudat pátosza nélkül végigcsináló áldozat, akinek nemcsak védtelen, de ráadásul tudattalan mivolta is még tovább fokozza mártíromságát, nem annyira áttört valahová, mint inkább elűzték: a hatalom kopói, a társadalom verőlegényei és a tudomány hóhérai elűzték odáig, a „kívülség” a „túliség” egy rendkívüli fokára, mely olyan tágabb összefüggésre adott rálátást, amely megvonta a legitimitást a világtól.

A kamera végül alászáll az áldozat szemébe. Az ábrázolás nem lehet más, csak kétértelmű, mert Anna kifelé már nem lát, csak befelé, s ez a saját – minden hozzánk kapcsoló, velünk közös élménytől és tartalomtól kiürült – belseje. Mit lát Anna, a semmit pillantja meg, azaz mindennek semmisségét? Nem, mert Annának üzenete van, ami ugyan nem ér el bennünket, mert akit elér, az már nem kínozt, hanem szétdurrantja a saját fejét. A professor emeritus a túlvilág kutatásának empirikus módszereként fedezte fel a kínzást. A kint, mint

az egyetlen információt, mely túlmutat a hedonista társadalom émelyítő ingertelítettségének ürességén. A telítettség ürességének kérdései az üresség telítettségének válaszaira várnak. A neokapitalizmus a klasszikus polgári társadalom értelmes önzését a szükséglet túltermelés értelmetlen önzésévé fokozta. Az élet és a művészet (s mint a film érzékelteti: az új tudomány) általános pervertálódása a szükséglet túltermelési válság tünete. A túltermelési válságokat felváltó szükséglet túltermelési válság egyben mélyülő és permanens válság, mely az embert szörnyé teszi, ezért az emberség mélyét a kielégülések megvonása, a kín, a nagativitás adagolása által kutatja professor emeritusunk. Az üzenet a megvonások terméke, melyek az embert minden fölöslegesből, majd minden szükségesből kivetkőztetik, s amikor úgy látszik, csak a kín maradt, a kín is eltűnik, de nem a kék veszi át a helyét, a kéjen és a kínon egyszerre jutunk át és túl. Tehát az üzenet nem a semmi üzenete, hanem a Semmin Túli üzenete, nem a semmiről szóló üzenet. Az eddigi legkegyetlenebb, mert általánosan kegyetlen, kiüttalan és ebben a mivoltában önelégülten álszent kor az alul levők (= maga az Élet) olyan szenvedéstömegét halmozta fel, ami új üzenettípust kezd közvetíteni. Ez nem a jámborság válasza a gonoszságra, hanem olyan üzenet, amely által a kegyetlenség elveszti felsőbbrendűségi érzését, önbizalmát, sikertudatát, azt a hitet, hogy a világ az ő öröksége.

A filmkép csak a halálközeli élmény szokásos bemutatására képes: a szó tovább vezet. Lucie, a bosszú harcosa, maga öl, Anna esetében az üzenet hatására öli meg magát a kegyetlen világ díszpolgára. Az egész cselekmény, a cselekmény által bemutatott történelem, a mi mai helyzetünk az időben, időnk lényege a várakozás, a szó várása, mely a kegyetlen világ cáfolata, de amelyet nem ismerünk. A film struktúrája a szellemidézés: a sorsfordító szó meghallása szükségének jelzése, mely szó hiánya is jel, a kínok várható növekedésének jele, annak jele, hogy még nincs vége, a kínok további növekedése szorgos nagyvállalkozók, világvállalatok által egyengetett és tervezett útjának áldozatjelöltjei vagyunk, továbbra is övék a fölény, a döntő szó.

A szenvedés recepció, de ő mondja ki a végső szót, és a szókimondás nem recepció. A film követel, de nem ígér. A követeléseink teljesülésére nincs más biztosíték, csak mi magunk. Magunk, de nem abban az empirikus formában, amivé a lehetetlent ígérő és hajszoló társadalom eszement világa tett bennünket, már csak az idiotizmusban és korrupcióban versengve egymással. Az első lány még csak terrorista, a második lány radikalizmusa kulturális. A szót kell megtalálni, mely előtt nem áll meg többé a világot elaljasító ravaszság, a szcientizmus, az ökonómia és a politika destruktivitása.

13. A THANATOSZ

13.1. Thanatosz és destrudó

A kín biológiai szankció, mely azt jelzi, hogy nem szereztünk meg valamit, ami az élet egyensúlyához szükséges. Az élet a kinnal jelzi, hogy nem gondoskodtunk róla jól. A kielégülések is a csömör kínjaihoz vezetnek, ha olyan kielégüléseket hajszolunk, amelyek más, fontosabb kielégüléseket veszélyeztetnek. A szenvedélybetegség a krónikus kielégületlenség krónikus átkielégülésekbe fojtása. Egy részösztön kielégülése soha sem biztosítja a nyugalmat, mely a szervezet és a lélek egészének kielégülését jelzi. A felesleges ember vagy a felesleges osztály szociális definíciója formálisan azonos a szenvedélybetegség lelki definíciójával. Miért vált az elmúlt évtizedekben a szenvedélybetegségekről szóló filmek készítése és élvezése a sznobéria szenvedélybetegségévé? Olyan kultúra önigazolása ez, mely nemcsak a felettes énről, énéideálról mond le, az én szervezetségét is felesleges tehernek érzi. Az én túllépése, meghaladása a nyugati és keleti misztikában is szerepet játszik, meghaladni azonban csak azt lehet, amit birtokolunk: ő kell hozzá, hogy túllépjen önmagán.

A kín feszültségnövekedés, a kék feszültségszökkenés; a konstancia elve a feszültség alacsony nivóra, a tehetetlenség elve a feszültség nullára redukálásának törekvését írja le. A lélek, melynek végső törekvéseit írja le a freudi ösztön-energetika, egyensúlyt vagy nyugalmat keres, kerülni igyekszik a feszültséget, egyensúlyhiányt. De ha már megvan a feszültség, nem növelni kell-e, hogy csökkenthessük? A destruktivitás ökonómiaja, a kékökonómia szolgálatában, annak fordítottját műveli, feszültséget fokoz, harckészültséget teremt, hogy szembenézzen a feszültségért felelős tényezővel.

Hogyan viszonyul egymáshoz a két princípium? A konstancia-elv kis ollója a tehetetlenségi elv nagy ollóján belül jelenik meg. Kétfajta nyugalommal kétfajta izgalom áll szemben, a tehetetlenségi elv szintjén az abszolút nyugalom az abszolút izgalommal, a konstancia nivón a relatív izgalom és nyugalom. A tehetetlenségi elv keretében játszódik az élet, de a konstancia elv vezérli. A tehetetlenségi elv keretében izgalom 1-ről és nyugalom 1-ről, a konstancia elv nivóján izgalom 2-ről és nyugalom 2-ről beszélünk. Az izgalom 1 a tehetetlenségi elv izgalma: az iszonyat. A nyugalom 1 a tehetetlenségi elv nyugalma a halál. Az izgalom 2 a konstancia-elv izgalma a kellemetlenség bármely formája. A nyugalom 2 a konstancia-elv nyugalma a kellemesség, az élet szenderegő békeállapota. Az izgalom 1 csökkenése, eltolódása a nyugalom 1 felé: a kék. Az izgalom 2 csökkenése, átmenete a nyugalom 2-be az öröm, gyönyör, kielégülés bármely egyéb formája. Az izgalom 1 a halálösztön izgalma, az izgalom 2 a libidó tevékenysége. Az életösztön egyensúlyt, a halálösztön nyugalmat keres. Amaz dinamikus, emez statikus egyensúlyt céloz meg. Freud az „ismétlési kényszer” készítetéseivel magyarázza a halálösztönt, melynek lényege ily módon végső soron a „vissza a természethez!” törekvése: 1./ vissza az anyaölbe (a konstanciaelv nyugalmi maximumáért) vagy 2./ vissza a természet ölébe (s csak itt találjuk meg a halálösztön igazi célját, a nirvána-

elv kielégülését, a végső önátadás, felolvadás, oldódás mazochista végkéjét). Egy klasszikus glamúrkomédia végén két száj egyesül egymással, a *Tavalý Marienbadban* végén két lét egyesül a semmivel, és legfeljebb a semmi közvetítésével egymással, miután mindaddig nem értették egymás törekvéseit és tagadták egymás emlékeit.

Életösztön és libidó egy érem két oldala, amennyiben az életösztön a feszültség elviselésére tanít, míg a libidó csökkenteni akarja. Mivel az elkülönülés feszültséget teremt és az egyesülés ezt oldja, elmondható, hogy az életösztön a szervezet szerveinek egyesítésével, s a szervek és az általuk szükségelt anyagi ellátmányok egyesítésével oldja, míg a libidó maguknak a szervezeteknek az egyesítésével oldja a feszültséget. Az életöröm munkásabb mint a libidó öröme, ebben az értelemben maga az élet magában véve nem ajándék, csak a libidó közvetítésével ismeri meg magát ekként. A halálhoz képest azonban minden élet és minden öröm, sőt a kéj is, mind feszültség. Az erős erői, a libidinózus ösztönök, valamint a realitásprincípium erői (a libidó mámorával szemben a számító józanság képviselői) a halálösztönhöz képest egységes ellenpártot alkotnak. (Azt is mondhatnánk, hogy szemben állnak egymással az élet libidója és a partner libidója, az élet öröme és a nemzés öröme, a teremtés öröme és a nemzés mint történés öröme. Ebben az esetben azt kellene mondanunk, hogy a destrudó és agresszió az élet örömének szolgálói, s felvetődne a kérdés, hogy van-e hasonló sötét szolgálója a libidónak is? Nyilván erre kínálkozna a thanatosz princípiuma.) Freud erős és destrudó oppozícióját használja, az erős-thenatosz oppozíciót P.Federn vezeti be (Fromm: Sigmund Freuds Psychoanalyse – Grösse und Grenzen. Stuttgart. 1979. 137. p.). Freud kezdetben két életigenlő erőre építette az emberi egzisztencia tanát (önfenntartó és fajfenntartó ösztön), később szükségét érezte egy életigenlő és egy élettágadó hatalom (erős és destrudó) bevezetésének. Freud megoldását indokolja, hogy beszélhetünk kifelé forduló, másokra irányuló destrudóról (mely szolgálja az ént, fedezi életét) és önmaga ellen irányuló destrudóról (mely más életnek áldozza fel az életet vagy egyszerűen elhasználja azt, azaz a kéjnek áldozza fel az életet). Federn kategóriája, s a segítségével inszenált destrudó-thenatosz oppozíció azért szükséges, mert két élettágadó erőre van szükségünk, hogy olyan problémákat tárgyalhassunk, melyek a korábbiakban szadizmus és mazochizmus kapcsolatának ellentett megoldásokat ihlető rejtélyében jelentkeztek az irodalomban. A két életigenlő erőnek megfelelő két élettágadó erőre van szükségünk. Freud a destrukciót a halálösztönrel kapcsolja össze, holott benne születik az életösztön támadó és védekező alapaktivitása, a kéjt pedig – erősként – az életösztönrel foglalja egy kategóriába, holott a kéj az életet kiszolgáltatató, s a halálösztönnek prédául vető, az életet eláruló, bénító öröm. A halálban az egész szervezet „elélvez”, s kiadja az összes feszültséget. A nagy kultúrák kreatív nemzedékei évezredek óta mind csodálatos megkönyebbülésnek képzelték a halált. Az életben fertőzi az identitást a differencia, a semmiben azonban minden identikus: a *The Ghost of Mrs. Muir* című film végén a semmi ad vissza mindent, nemcsak azt, ami elveszett, azt is, amit el sem értünk. Minden élet egyensúlyhiány, érzékenység, labilitás, végső soron megoldatlan feladat, s az ezt jelző kínok tárháza. Minden nyugalom ideáltípusa a teljes nyugalom. Freud nem nevezi meg a halálösztön energiáját és nem köti egyes testrészekhez. A testegész egy nyugalmat kereső izgalmi szerv („fallosz”), mely végül behatolva a sírba, egyesülve az anyafölddel, visszatérve a természet „ölébe”, önnön egész létét ejakulálja a rothadás formájában. A másik testbe való beömlés kéje a létbe való visszaömlés kéjét előlegezi. Férfias dolog a halál, a kasztráció ellentéte. A halálban minden ember férfi és a természet veszi fel vele szemben

a nő pozícióját. Ha a halál aktusa férfias, eredménye azonban olyasmi, amit a szexualitás női aspektusai előlegeznek (előmimézisként). Az idegen erőtlől való átjártság, a megnyílás a behatoló minden idegenségnek, s az idegent felítató szivacslet kéje, a szexualitás receptív oldala is thanatális előkéjként értelmezhető.

A destrudó a falás, a thanatosz az ürítés nyelvét beszéli. A thanatosz a kiürített, a deformált, az eredeti formátlanáshoz megtérő anyag elmerülési hajlandósága, a forma álarcnak tekintése. A háború a destrudó, a sár a thanatosz közege. A destrudó a sárrá tevő, a thanatosz a sárrá levő erő. A thanatális befogadó, a formalevető anyagi lényt visszaváró eredet a halott anyag erjedése, az ő- és végleves. Ha destrudó és thanatosz helyett kifelé és befelé forduló destrudóról akarnánk beszélni, akkor csak a széttépést és önszéttépést állítanánk szembe, a thanatosz azonban több mint önszéttépés, felajánlkozás az oldó hatalmaknak, megtérés, ami túlmutat a dühöngésen. Megtérés a magáértvaló nyugtalanságából a magánvaló békéjébe. A sár: „megkövült” őstenger.

Míg az öröme egy dinamikus egyensúly által meghatározott küszöbértékre csökkenti az izgalmat, a nirvánaelv a nullára. Az életösztön a differenciák útján vezet, míg a halál-ösztön megtér az indifferenciához.

A *Mocskos arcú angyaloktól a Szelíd motorosokig* vezető átalakulások során az az érzés ébred a lélekben, hogy a teljes reménytelenségben érjük el a szabadságot. A társadalom által be nem fogottak és le nem kenyerestek néznek szembe a lét igazságával. A reménytelenség a legnagyobb tehermentesülés. Aki megtalálta a maga kis szigetét, ahová kimászott a lét viharos tengeréről, ebben a mitológiában olyan nevetséges, mint a kalóz, akinek elege van a harcból, és káposzta ültetvényt szeretne létesíteni a tenger hullámain. A kalózfilm legerősebb pillanata, ha a szerelmes, a part által megkísértett kalóznő elég hajóján (*Anne of the Indies*) vagy a hazáját megmentő kalózt kiveti magából a haza és el kell hagynia szerelmét (*The Buccaneer*). A thanatosz minden ellentéte epizodikus, fenomenális. Az, ami nem thanatosz, ennek szempontjából csak hiba a gépezetben, örvény az áramban, zátony a folyómederben, a thanatosz defektje. „Ah, Juliette, az a bizonyosság, hogy nem fogunk mindig egzisztálni, vajon leverőbb-e annál a bizonyosságnál, hogy nem egzisztáltunk mindig?” – kérdi Sade regényének egyik szereplője (In. De Sade Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1972. 14. p.). A thanatosz feldob és elnyel, ezért az öröm csak az iszonyat fordított tükörképe lehet. Sade hősei nem fogadják el a lélek halhatatlanságának eszméjét (Aline... In. Ausgewählte Werke 3. Frankfurt am Main. 1972. 51. p.): így az iszonyatért, a teljes megsemmisülés tudatáért, az öröm a kárpótlás. De az öröm, mint kárpótlás az iszonyatért, iszonyatos örömmé, az iszonyat rokonává lesz. A XX. századi tömegdekadencia sajátossága az öröm mint tombolás, mint kielégíthetetlen, krónikus izgalmi állapotok erőltetése, ezáltal azonban az öröm a destrudó egyre több elemét veszi fel magába, hasonul a destrudóhoz. Az öröm mindenképpen tartalmaz egy sötét magot, de ez eredetileg a thanatosz békéje volt, melyet most a destrudó krónikus izgalmára cserélnek. De nemcsak az öröm lesz iszonyattá, az iszonyat is örömmé válik: a John Woo filmek vége vérben gázoló hatalmas haláltánc, az önfeláldozásban keresett felszabadulás öröme, a visszavonhatatlan bizonyosság, a végső döntésben megtalált identitás vonzása, pl. a *Szebb holnapban*, melyben a megmenekült hős visszatér halálra szánt barátja megsegítésére, ami azonos értelmű az öngyilkossággal.

A Freud által leírt ösztönök (mint a szubjektivitás hermeneutikája által feltárt hajtóerők energetikai modelljei) minden aktivitás végső okai, de céljuk minden aktivitás felszámolása.

Ezt jelenti az ösztönök Freud hangsúlyozta konzervatív természete. Ami volt, lenni akar, s a jelen alávetését szolgálják az egykor nyomai a jelenben. Az életösztön az új, magasabb egységet őrzi, a halálösztön megtér az ősből, szilárdabb, egyszerűbb egységekhez. A tehetetlenségi elv valamilyen lefokozott származéka minden destrudó, agresszió és libidó mozgatója, így a tehetetlenségi elv mindennek végső mozgatója. A feszültség üldözi az örömet; minden öröm csak a feszültség háborújának fegyverszünete. A libidó mámorba ringat, a thanatosz halálba: a libidó és a thanatosz által csábított lények egyaránt rászorulnak az életösztön önféltetésére és a realitásvizsgáló tudat kijózanító racionalitására. A libidó ténylegesen, de fékezett módon közelít a thanatosz céljához, míg az életösztön az aktivitás közegeiben modellálja a thanatosz célját, a nyugalmat. A libidó lelki oldódással szelidíti a testet, míg az életösztön az élet biztonságával, reprodukív stabilitásával „utánozza” az élettelen anyag stabilitását. Jimmy Wong Yu *Return of the Chinese Boxer* című filmje minden hőst az a tudat kínozza, hogy esetleg nem ő a legjobb, hisz csak így volna biztonságban és lelné meg lelke nyugalma. Ezért pusztulnak el sokan, s még a legjobbnak bizonyultnak is meg kell tudnia a film végén, hogy hiába harcolt, a látszatok világában élünk, ahol a győzelem is illúzió. A beteljesedés pillanata ezért thanatosz és destrudó közös orgazmusa: egy tündéri kínai hercegnő leszúrja a japán császárt, majd saját torkát is elvágja. A táplálkozás vagy az ölés célja is a nyugalom, s ennek közvetítője, a hozzá való közeledés az a problémamegoldás, melynek sikerét jelzi az öröm, a nyugalom pedig a végső nyugalom „indexikális szimbólumai”. Az aktivitás tudattalan végső célja az önfelszámolás. Az ösöröm mozgat minden destrudót, a szendergő élet emléke a cselekvő életet. A destrudó újratermeli azt, ami ellen harcol, a feszültséget. A destrudó feszültségnöveléssel harcol a feszültségcsökkenésért, melynek csak a thanatosz meri átadni magát. A destrudó feszültséggyűlölet, a libidó oldódásvágy: ahogy a cselekvő élet öröme a szendergő életet utánozza, úgy az utóbbi öröme az élet előtti stabilabb harmóniák „nosztalgiája”. A halálban az élet anyaga, az individualizált lény szubsztrátuma az anyag életévé válik, de csak azért, hogy visszafelé keresse az egyensúlyt, melynek örökös felborulásokon át gázoló, jövőbeli keresésébe belefáradt. Karinthy Utazás Faremidóba című művében a gépember csodálkozik rajta, hogy „a romlott és felbomlott anyagokból készült (így nevezte a húst és a vért, e fogalmakra nem lévén szavuk)” instabil lény hogyan lehet képes szellemi teljesítményre (Karinthy Frigyes: Utazás Faremidóba – Capillária. Bp. 1957. 36. p.). Az élet a haláltól iszonyodik, a szellem azonban az élettől, melyben nem ismer rá a maga ideális alapjára: szeretné kinőni e zavaros alapokra ítélő feltételeességét, de csak regresszív-öngyilkos vágyak által kacérkodhat a harmóniával, az élettelen tökélyével pótolva az örökkévalóság tökélyét. Az élettelen tökélyének mint azonosság és különbség azonosságának megnyugtató képe, az anyag igazságának és stabilitásának vágyaként jelenik meg Karinthy regényében: „A hőt láttam, amint színes és hullámozó pataokban körülfolyt, s elborította testemet: a fényt láttam, amint ugrálva közeledett, egyik tárgyról a másikra; a vonzást láttam, amint csápok és hegyeket lövelltek magukból a testek, tapogatták, megfogták egymást, megindultak egymás felé. De mindennél fontosabb volt, amit akkori érzésem keresztlül megértettem: hogy mindez, amit most szememmel láttam, bennem élt eddig is, bennem és minden emberben, évezredek át, hogy ez a kézzelfogható és egyszerű világ volt az, amit kifejezhetetlennek és Földöntúlinak és Emberfölöttinek neveztünk, holott bennünk volt és körülöttünk, csak érzékeink, a tompa és tökéletlen műszerek nem adtak képet róla a mi elménknél. Mint aki a sötétben tapogatózott, s meglátván a napot, leborul előtte, s istennek nevezi, úgy neveztük mi istennek azt a lényt, aki íme, itt állott előttem s aki nem más, mint aminek nekem lennem

kellene, ha jó kezekbe kerülök vala, mint amivé lennem kell, ha helyesen fogom fel magamat s megtisztítom testem a romlandó anyagtól.” (uo. 59. p.). Az összes destruktív vagy konstruktív kerülőutakat a thanatosz mozgatja, miközben a libidó a végső nyugalmat a feszültségcsökkenésre, míg az életösztön ugyanezt az egyensúlyi állapotok relatív megkönnyebbüléseire váltja. A destruktív, agresszív vagy libidinális cél a thanatális végcél mimézise és pótkielégülése. A thanatális logika szerint az élet a halál pótkielégülése, a lét a nemlét pótkielégülése, az összes harmóniák csak a semmi eldurvult, tökéletlen kifejezései. Az örömök végső vágytárgya ugyanaz, ami az individualizálódott tudatosság számára az iszonyat. Az öröm tudattalanja a kéj, a kéj tudattalanja az iszonyat. Az egyesülés kéje mögött ott van a rothadásé, mely szintén egyesülés (nem a testé a testtel, hanem az anyagé az anyaggal). A *Hullajó* című filmben még a halottak nemi élete sem éri el azt a nyugalmat, amit a láncfűrész hoz el a bomlott, de nem eléggé bomlott (oldott), és ezért romlott világba.

Minden a thanatoszból ered. A thanatosz által reprezentált hatalom maga az anyag gyúrmája, a természet begyúró ereje, közönyös túlereje, minden individuáció ellenfele. A thanatosz a természet kiköpő és visszanyelő, szülő és ölő erejének pszichikus reprezentációja, míg a destrudó a thanatosszal harcra kelő önérvényesítés. Célszerű, ha nem a thanatoszt tekintjük fordított destrudónak, a mazochizmust fordított sadizmusnak, hanem a destrudót fordított thanatosznak: azért hasonlít az életért való primitív harc széttépő színjátéka a thanatosz széttépetési színjátékára, mert a többi élet emésztő gyomor az élet számára, olyan miliő, amelytől el kell tanulnia a fennmaradáshoz szükséges stratégiát. A destrudó ellenállás a thanatosznak míg a halálvágy minden megnyilatkozása, az eksztázistól a melankóliáig, a vele való együttműködés, az önfeladás a túlérőkkel szemben, a béke választása a nemlét árán is. A destrudó és agresszió olyan individuációs erők, melyek ellenállnak a thanatosznak, míg a libidó enged neki, a szeretet pedig átvállalja hatását, és mást véd meg bekebelező erejétől. A destrudó a kezdet, de a thanatosz az alap. A thanatosz passzivitás és nem aktivitás, feladás és nem győzelem általi harmonizáció. A történet békéje, az egyetemes lét öndestrudója, melyet nem zavar az individuális reprodukció önérvényesítése. A thanatosz az abszolút máshol általi elbűvöltség, a vágy abszolút teljesülhetlensége, hiszen ahol thanatosz van, ott nincs én. A thanatosz az egyetemes széthullás, míg a destrudó az ellenállás lázadása, az individualizmus blaszfémiája.

Thanatosz és destrudó sarkalatos ellentétessége körvonalazódik: a destrudó mint az önösztön primitív aktivitása azonosítható a hatalmi ösztön eredeti kitörésével is. Thanatosz és destrudó mint önfeladás illetve hatalmi ösztön állnak szemben egymással. A thanatosz szabadulni akar minden feszültségtől, a destrudó rombolni akar. A teljes önfeladás kitér és visszavonul, míg a rombolásvágy az önmegegyezés, a helycsinálás lehetőségének eredeti megtapasztalása. A destrudó azért növeli a feszültséget, hogy a hatalomnövekedés által keresse a biztonságot, míg a thanatosz csökkenti a feszültséget, hogy ne legyen dolga, védeni valója. A destrudó növeli a maga és megtámadja a más elevenségét, aktivitását; a thanatosz a maga elevenségének csökkentése által tér ki a konfliktus elől. Ha ily módon a passzivitás az eredeti „aktivitás” és a passzivitás feladásakor a rombolás az eredeti „építés”, úgy a mazochizmus képviseli a végső regressziót. Nem a *Salo* sadista, hanem az *Emmanuelle*, az *O története* vagy *Az érzékek birodalma* mazochista aktusai szólnak a beteljesedésről. A thanatosz több mint az öndestrudó, de igénybe veszi azt a maga eszközeként. A mazochizmus, a spontán, természetes önpazarlás mint elementáris öndestrudó az eredeti thanatosz

továbbélő mennyisége. Az önmélesztő anyag szétválasztja az ön-elvet és az emésztő elvet, s elkülöníti magában az emésztést, a bekebelezett idegen anyag emésztéseként. Az ősrobbanás az ítélet, a tehetetlenség a végrehajtás. A spontán öndestrudó mint végzet minden összetett anyag belső önmeghasonlásában dolgozik. Az ős-öndestrudó kifelé fordítása éppen olyan forradalom, mint a későbbiekben a szublimáció. Ugyanakkor ez kell hogy legyen a regressziók végállomása is. A regresszió előbb az agressziót és konstrukciót, e bonyolultabb mozgásformákat fordítja vissza, bontja le pusztá destrukciójá, utóbb ezt redukálja öndestrukcióra. A James Whale filmek mostruma előbb két filmen át pusztít mindenki mást, végül azonban magát és „menyasszonyát”, azaz egész létformáját pusztítja el (*Frankenstein menyasszonya*). A thanatosz felé való törekvés ily módon a destrukció útját járja. Az önpusztító ösztön a végső nyugalmat keresi, előbb mindent szétverve, utóbb mindent elengedve és kéjnek nyilvánítva a közönyös vagy kinnal teljes élményeket is. Végül az sem lep meg bennünket, hogy a *Human Centipede* számurája magát és ezzel sorstársait pusztítja el, és nem lázad és győz, mint számurájfilmi vagy hongkongi elődei tennék.

A thanatosz az egyetlen bizonyosság, hogy nem vagyunk egy giccses kertvárosi idillként, jól szervezett autoritativ hierarchia égi hivatalnokaként vagy katonáiként, esetleg turista paradicsomként vagy testápoló szalonként elképzelt túlvilágra ítélve, mely a rémálommá lett amerikai álom rémálomnál is kellemetlenebb túlkompenzációja (*Csodás álmok jönnek*). A pokol (a destrudó) mindig jobban foglalkoztatta a fantáziát, mely színesebb képet alkotott róla, mint a mennyről. Ennek az is az oka, hogy földi világunk és a pokol között nem érzékel a fantázia olyan távolságot, mint föld és menny között. Továbbá oka az is, hogy a pokolképzet valószínűbb, mint a mennyképzet, az utóbbi kiszínezésének képtelensége a mennyet – tudattalanul – képtelenséggé nyilvánítja. Végül – és ez tűnik gondolatmenetünk jelen pillanatában a legfontosabbnak – a mennyet rossz irányban keresik. Valójában a pokol kapujának elképzelt thanatosz a menny kapuja.

A thanatosz a belesimulás, a destrudó a kiválás ösztöne. A pokol a meghasonlás, a rendszer eredeti instabilitása mint munkavégző képesség. „Minden jó dolog eredetileg rossz volt; minden eredendő bűnből eredendő erény lett.” – mondja Nietzsche (*Zur Genealogie der Moral*. In. Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. III. Frankfurt am Main. 1976.301. p.) Minden dolog eredetileg rossz és a pokol minden teremtés forrása: „mindenki, aki valaha 'új eget' épített, az ehhez szükséges hatalmat csakis a saját poklában találta meg...” (uo. 302-303. p.). A destrudó nemcsak a hatalom eredete, a kreativitás felé is mutat. A szorongás a destrudóval jelenik meg, a thanatosz csak mazochista mámort ismer. A szorongás azonban a gondoskodás előfeltétele.

A jó emlék energiafelhalmozást szolgál. Az emlékezetben a jó jobbá, a közönyös jóvá, sőt akár a rossz is jóvá válhat. Az élmény, melynek emléke, eredetileg nem járt olyan kéjjel, amelyet utólag ígér, utóbb sem csap be, csak megmutatja mélyebb értelmét és eredetileg meg nem ragadott tendenciáit. Eredetileg kellemesnek éreztük vagy egyszerűen természetesnek. A jó eredeti jelöletlensége a veszteség által válik pozitívummá, miáltal megszületik a tárgy elveszettsége következtében végtelenül fokozható feszültségből a vágy. A vágy ily módon nem ismerhet kielégülést csak pótkielégülést, a primérfolyamat céljairól lemondva a szekundérfolyamat céljai felé kell fordulnunk, s ezen belül is egyre magasabb megfoghatatlanabb, szublimált célnívók felé.

A primérfolyamat energiája, Freud szerint, a legközvetlenebb teljesülés felé tódul, mely a gyermeki tehetetlenség állapotában a hallucinatórikus elvarázsoltság útján szerzi meg az örö-

möt, a véletlenre vagy a gondoskodó hatalmakra hagyva a reális öröm feltételeit. Az illuzórikus kép átmenet nélkül csap át reális kínba és az utóbbit ismét csak hallucinatórikusan kompenzálhatjuk: megfoghatatlan rémek és messzi tündérek ellenőrzik a primérfolyamat logikáját őrző fantasztikus elbeszélésvilágokat. A szekundérfolyamat, a hallucinatórikus teljesüléssel szembeállított énmegszállás tudati munkája, mely a realitásjelek helyes kiértékelésén és a tevékeny beavatkozáson alapul, a feszültség felvállalásán belül vezet be oldódási periódusokat.

A horror az eredeti tehetetlenség, a fantasy a reá válaszoló, őt kompenzáló elvárászsoltóság emlékeire épít. Az emlékekből azért lesznek életfogytiglan érdeklő és nemzedékek által tovább épített műfajok, mert minden válság, sőt minden tett pillanata tudattalanul lepergeti az energiát kiadó tehetetlenség, az energia megszervezésére ösztönző elvárászsoltóság (remény), és a mindezeket a cselekvés felé vezető, az értelmes cselekvést lehetővé tevő elemző, eldöntő és vállalkozó énkativitások mozzanatait.

A primérfolyamat hagyatéka is hasznosul, s tovább él a szekundérfolyamat szolgáltatában. Ha a primérfolyamat embere nem tudott külső változást előidézni, belső változással vezette le a feszültséget. Ez a belső változás a gyermek felnőtt környezete számára, akik meg tudják oldani a problémát, tüneti kifejeződései szintjén jelzéssé válik. Mivel e jelzésérték a megnyilatkozásban is tudatosul, a spontán jelzésekre ráépül a szándékolt kifejezés jelkultúrája. Az indulatilag és expresszíven leereagált feszültség a környezet számára a felhívás és megértés eszköze; a kommunikáció, a kontrollált szférára redukálódó autogén pótcselekvésként, a tehetetlenségből fakad.

A kommunikáció a tehetetlenségből fakad, de lázadás is a tehetetlenség ellen. Nemcsak az egyén tanácsstalanságának, a viszonyok terméketlenségének is határa. A szellem őrrobbanása ellenfolyamatot indít be az anyag őrrobbanásával szemben, mely bármilyen periférikus, helyi és reménytelen, annál hősiesebb, s a mélyre látás értelmében annyival termékenyebb. *A kard mágiája* hősnője, a farkasleány, ezért hálás a hősnek: „Nevet adtál nekem!”

13.2. Az életösztön születése a halálösztönből

Összszublimációnak neveztük a libidó önmegszervezését a destrudó energiáiból. Előtte azonban most egy további, az előbbi alapjául szolgáló átalakulási rendszert találunk, melyet most már csak negatív szublimációnak nevezhetünk. Ez is eltolás, az ösztönenergiák tárgyváltása, de – a későbbi szublimációkkal szemben – materializáció és nem dematerializáció. A negatív szublimáció nem azonos a deszublimációval, amely a magasabb, összetettebb, átszellemültebb erők durvábbakra váltásában áll. A deszublimáció képe, az emberek egymás ellen fordulása olyan filmekben mint a fáradtabb *28 nappal később*, az úttörő *Élőhalottak éjszakája* vagy a *Crazies*. A deszublimáció a kulturális erők lebomlása, regressziója a természet felé, míg a negatív szublimáció a lét erőként való öntételezése. A negatív szublimáció az önmegszervező feszültséggént vagy szimbolikus tombolásként megélt halálösztönnek a világ ellen fordítása. A negatív szublimáció képe a láncfűrészes gyilkos tánca a hajnalfényben *A texasi láncfűrészes mészárlás* végén. A lét és semmi határán vegetáló létkedzemény legyőzi az erélytelen magába omlást, amit őshajlamnak vagy a hajlam ősi hiányának, a hiánnyal való megalkuvás hajlamának is tekinthetünk. *A texasi láncfűrészes mészárlás*ban a negatív szublimációra próbálja rávenni a család a nagyapát és nagyanyát, az ősokeket, akik ebben a pillanatban a hajlam ősi hiányát képviselik,

amelyhez képest még a rombolás is alkotás, az alkotás kezdeti szakasza. A család összefog, hogy az egykori mészárost visszavezesse munkájához. A thanatosz túllépéséből születik az aktív erő. A cselekvés ezzel túllépi a tehetetlenséget, a történetét. A destrukció az erő, a hatalom eredeti önfeltárása. Először a destrukcióban nyilvánul meg a mozgás felhasználható erőként. A halálöszton kifelé fordításával kezdődik az aktív, közös élet. A *texasi láncfűrészes mészárlás* a néző számára letérés az útról, és találkozás a kezdet rettenetességével. Ezért csak egyszer lehetett sikeresen megcsinálni, a folytatások és a remake már egy utat, kódot, programot képviselnek, nem mindennek hiányával való találkozást szerveznek számunkra.

A kifelé fordított és a környezetben levezetett destrudó számára további átalakulások lehetőségét nyitó fejlődési pálya nyílik. A destrukció kifelé fordított, az agresszió – a destrukció eredeti végcélja szemponjából – célgátolt erő. Az eredeti végcél, a rombolást feladva, melyet szintén a világ formálásaként élt át, immár alkotó értelemben formálja a világot. A rombolás kéje a thanatosz nyugalmit a mindenhatóság izgalmára cseréli, mely nem pusztán a nemiség, hanem a lét orgazmusa: a léte sűríti a testbe és nem a testet adja le a létbe. Az agresszió a destrukció „orgazmusát” átváltja funkcióörömekre: az én léte szükségleteit és a természet fölötti uralmát a mérsékelt, végcéljában gátolt destrukciós ösztön, azaz az agresszió teljesíti.

Az életöszton a felépülésért, a halálöszton a leépülésért felelős. Amikor az élő anyag ösztöne támadó szervek képzése segítségével a külvilág ellen fordul, megjelenik a destrukció, az életöszton legprimitívebb formájaként. Ezzel megindult az életöszton, az önvédelem, önellátás és önérvényesítés gyarapodási folyamata. A nyugalomra törő halálöszton végcélfosztása és kifelé való elterelése indítja el az élet mint létharc történetét. Ez az ösztönirány első nagy megfordítása, melynek következményei végül elvezetnek a civilizációhoz és kultúrához.

A feszültség tökéletes kialakulása, a végső tehermentesülés, oldódás, megnyugvás a halál. Az ölés a halál eltolása, az énről való áthárítása, a másiknak való leadása. A thanatális ösztön energiájának eltolásaként jelenik meg az ölés. Nem tenni semmit magunkért ugyanúgy öngyilkosság, mint az öndestrukció. Így a nyugalmi állapot is öngyilkosság. Tehát végül is az öngyilkosság az élet alaphelyzete, legyőzendő kiindulópontja. Ahogy előbb az öngyilkos törekvések ölőssé alakultak át, úgy alakul a reális de eltolt, áthárított halál a halál lelki mimézisévé, szimbolikus halállá az eksztázistechnikákban. Végül az ölés vagy a halál mimézise helyett halott tárgyak szellemi megelevenítéséhez, örök érvény teremtéséhez folyamodik a thanatális örökség feldolgozása.

Nem a halálöszton destruktív, hanem az életöszton. A halálöszton az egész affirmációja, melyet nem zavar a rész önaffirmációja, mint a másik rész vagy az egész destrukciója. A thanatosz semmiöszton, míg az életöszton létöszton. A thanatosz célja az olvadás, oldódás, lebegés, nyugalom, szétesés, a szervetlen anyag békéje. Az életöszton ezzel szemben őriz, hódít, gyarapít, kisajátít, megjelöl, legyűr és bekebelez. A thanatosz bekebeleztetni akar mindentől, az életöszton mindent bekebelezne. A thanatosz az anyag előző állapota, az élettelenesség vonzása, mely ellen a destrudó fellázad; minél nagyobb a restség vonzása, annál erősebb destrudó szükségeltetik. A destrudó kilépés a thanatosz tehetetlen vajúdásából. A destrudó segíti lenni a magára hagyott életet. Ez a magára hagyott élet első lépése, a magáról való gondoskodás első kísérlete, mely kitép a tehetetlenségből. A thanatális, a thanatosszal való harcról szóló elbeszélések alternatívája a beleájulás az egyetemes gonoszba és pusztulásba, vagy a gonoszság kegyetlen erőinek aktiválása és a gonosz világ ellen fordítása. A thanatális transzformáción, a thanatosz transzformálásán dolgozó tudatderengést ezért nem fascinálna a szépség, csak a fenség.

Az alapvető halálösztön kifelé fordítása és a destrukcióban való hasznosítása, a létharc kezdete mint olyan életösztön-aktivitás, melyre később épül rá az életeket összekapcsoló libidó, a szerelemmunka világa, mégis tartalmazza a libidinózus erők kezdeti felhalmozódását, csíraformáit. Miért enged a destrudó fáradtságának a thanatális béke? Miért nem enged az élő lét a semmi csábításának? Vajon nem kell-e két nárcizmust feltételezni, vajon nincs-e egy magánvaló nárcizmus is, mely már az életösztönnek is része, szemben az ismert magáértvaló nárcizmussal, mely a libidónak öncentrikus változata, a partnerről visszavont libidó? Nincs-e két öncentrizmus, egy eredeti és egy a partnerekről visszafordított? Ha Freudnál az életre csábító erősz, valamiféle primitív erősz mint az életösztön megtermékenyítője kifelé fordítja a halálösztönt, akkor a libidó előformájaként szüli az életösztönt, a szervezet egységét és önfenntartó munkáját mint aktív életet, míg a kifejtett libidó a szervezetek hasonló egyesüléseit fogja megszülni. Freud azért kapcsolja össze az erősz főfogalma alatt életösztönt és szexualitást, mert az erősz olyan őselemmé válik gondolkodásában, melynek a fajt újratermelő kialakulási formája a szexualitás.

A lét magából kifordulása előbb az életként való önbonyolítás, a maga számára való feladattá válás, utóbb a tudat általi megkettőződés. A magából kifordult halálösztön életösztönné, ennek legprimitívebb formájává, destrukcióvá válik. Később a libidó úgy táplálkozik a destrukció „elkötött” energiáiból, ahogyan előbb a halálösztön nyugalomkeresése a destrukció izgalomtombolásává vált. A messziről (a sivatagból, a semmiből) jött westernhős nehéz harcot vív, melynek végén otthont, asszonyt nyerhet (*The Man from Laramie*). Máskor nem tud túllépni a tomboláson (*Párbaj a napon*). Sokszor visszatér a semmibe (*Volt egyszer egy Vadnyugat*). Néha hagy reményt, hogy a semmibe való visszatérésből is van visszaút (*My Darling Clementine*).

Mivel az élet önzése és az individuális növekedés szükséglete a thanatosz minél nagyobb mennyiségeinek destrudóvá alakítása, a magasabb ösztönzések várhatóan támaszkodni fognak a maradék thanatoszra, sőt, destrukció és agresszió mennyiségeket igyekeznek thanatoszá visszaalakítani. Ez azért szükséges, mert a destrudó libidóvá alakítása még anyagi erőt teremt, a libidó átszellemítése azonban már csak olyan szellemi erőt, amely nem elementáris kényszerítő, csak célokat ad, nem garantálja a megvalósítást. Nem a halálösztön destruktív, hanem az életösztön, s a libidó, amennyiben az életösztön leszármazottja, szintén terhelt a destrukció örökségével, ezért van szükség thanatoszra a libidó humanizálásához (ami az önző erotikus örömszerzéssel szemben a „halálos szerelmet” jelenti a szerelemmitológiában.) A libidóban az élvezetszerzés és az odaadás harcol egymással, de az élvezetszerzés csúcspontja, a pusztá kellemesség eksztatikus meghaladása mindig odaadás. A libidó, a kéjjel, az új születéséről és a régi haláláról is gondoskodik. Az önfenntartás nem kívánja a destrukció vissza- csak kifelé fordítását. A te-fenntartás nem elégszik meg a kifelé fordítással, a világ átalakításával, egyúttal vissza is fordítja, az éntre irányítja a destrukciót, így más számára alakítja a világot és az ént. A szerelem hősei belehalnak egymásba, a szeretet hősei újjászületnek egymást. Épp a szeretet kölcsönössége fékezheti meg végzetességét. Az én halálösztöne az én libidóját, képösztönét is szolgálhatja (szerelmi szenvedélyként), de a te életösztönét is (szeretetként). Az én halálösztöne az élet egyik legnagyobb lehetősége, az élet lehetősége, hogy ne magát válassza. Az én halálösztöne a te életének szolgálatába állítja az ént, de az ily módon kölcsönösen egymást támogató igénylések olyan összeforrott egységet teremtenek, amely végül egy harmadik (az utód) önzésének szolgálatába áll.

13.3. A destrudó thanatális felszentelése

(*A harcművészet etikája*)

Jen Yao Tung *Shaolin Master and the Kid* (Taivan, 1979) című filmjének hőse, miután le-mészárolták családját, engedélyt kér az uralkodótól, hogy a tettes bíróság elé állítása helyett megharcolhasson vele. Ez nem önbíráskodás, hanem az istenítélet formája: aki igaz ügyet képvisel, az több erőt fektet be (több ereje van, az ügy többet szabadít fel benne), a megpróbáltatásban is többet vállal magára és az erők kiképzésében is többre viszi, mint az eszement tomboló, gyűlölködő dühöngő, gátlástalan rabló vagy hideg profi.

A „lét elviselhetetlen könnyűsége” jellegzetesen nyugati kifejezés; a keleti film a lét elviselhetetlen súlyosságától való szabadulást keresi. A hősnek azokat a terheket kell levetnie, amelyek nehézkessé, földhöz ragadtta tesznek. A repülő hősök a gondolat módján mozognak, és a nézőt is arra készítetik, hogy mintegy felszálljon empirikus léte fölé, kiszabadulva a lélek véletlen burkából, és így nézzen vissza, messziről, általánosabb ítéletre képesen, az életre. Az egyén, épp igazsága által több, mint egyén: az ügy igazsága következtében több önmagánál. Ez a „több”-ség (= öntúlteljesítés) teszi képessé és hivatottá a többség (= a kisebbség által elnyomott, terrorizált sokaság) érdekeivel akár tudattalanul is egybecsengő cselekvésre. Ez is egyfajta ihletet követel: a harcművészet ihletét az ügy szentsége szabadítja fel, és a harcművészet ihlete képi ki a felszabadított erőt művészetté. A kungfu-film harci logikája etika, és etikája, az üressé vált nyugati formajáték minden értelmezés elől kisikló angolna logikájával szemben, a vallástól örökölt, elvilágiasított üzenetet rehabilitáló esztétika. A keleti harci film a hatvanas évektől visszaadta képességünket, hogy tiszteljük az emberi lehetőségeket és ámuljunk a világ nagysága felett. Ráébresztett arra is, hogy a fenség esztétikai kategóriájától egy kultúra sem szabadul, és amely kultúra megtagadja, valójában az is csak egy negatív tükörvilágba transzponálja, és az aljasság fokozásában találja meg a megfelelő, a fenség helyét negatívan körülírva, a hiányát kifejező és az aljasságot ebből a perspektívából értékelő hozzáférési módot.

A koreografáltság általános életszimbólummá emeli az ügyesség és erő bemutatását, a produkció nem naturális harci dokumentáció. Ennek megfelelője az elbeszélés struktúráiban a törvénné emelt valószínűtlenség. A hős, miután húsz mérföldet gyalogolt, belép az agrár idillből az Erős Házba, ahol egymaga áll szemben a szolgálkával, az önálló indíték nélküli parancsteljesítő seregével. A harcos ebben a pillanatban a szellem, a művészet kivételenségét testesíti meg. A harcművészet esztétikai természete abban a történelmi pillanatban tudatosodott a világban, amikor a Nyugat művészete poénkodó játékká vált, a személyiség lemondott múlttól és jövőről, s a kifejezésben csak a neurotikus szimptomatikát kultiválta.

Hogyan következik be a destrudó felszentelése? A keleti kosztümös filmek – a népköltői naivitásnak teret engedve, a lelket a hivatalos realitásképtől, az adott társadalmat egzecírozó evidenciáktól megszabadítva – közelebb kerülnek destrudó és szentség eredeti viszonyához. A művészet szentsége a mysterium tremendum megőrzésétől függ, a pusztá mysterium fascinansra való cenzurális redukció a giccs lényege. De a klasszikus giccs az elsöpri az, amit – még az ellene való védekezés idején, amit később feladtak – a „férc” és a „szenny” fogalmaival jelzett a kritika. A XX. század második felében a mysterium fascinans is elsorvad, a művészetből a szatírtjáték marad, a modernitás előrehaladása a léleksorvadás folyamata,

melyben a technokultúrán kívül minden más egy univerzális szatírájátékba begyúrva fokozza le önmagát, ami a kultúra emlékeiből megmaradt. A posztmodern politikában a technokultúrát is aláveti a spekuláció és háború szintézise, mely sakktáblának és kényszermunka tábornak tekinti a földgolyót. A sportkultusz elüzletiesedése és elvadulása csak népi mimézise annak, amit a hatalmasok a földgolyóval művelnek. A pusztán a kiváltságosok gazdasági érdekeit szolgáló, hit nélkül celebrált formalizmussal elevenítik fel a mysterium fascinans emlékeit, amelyek ezért nem tudják legyőzni a szatírájátéktól uralt elitárius csúcskultúra centrumainak szellemét és sikerre vinni a cinizmus ellenzékét, mert az ő lényegük is a cinizmus, így az őszinte cinizmus állandóan legyőzi az őszintétlent, a ridegség a geilséget, mert a hiteles alternatíva a szolidaritásnak hozott áldozat lenne.

A harcokat vándorlások, a füvek perspektívájából tekintett utak kötik össze, mintha a füvek nyugalma volna az ideál és a füvek „népe” a hős serege vagy rokonsága: a mindenütt jelen levő, hajlékony élet nyugodt erői. Miután az ellenfél vérdíjat tűzött ki a hős fejére, minden lépésnél bérgyilkosokkal kell megküzdenie hosszú útján, s közben gondoskodnia kell a mindig utána szökő kis unokaöccséről. A hős kisfiút vesz védelmébe, a kisfiú kiskutyát: az összetartozás hierarchiája kristályosodik egy hazátlan vándorvilágban. A kifáradt és a hős által végül kiskocsin vonszolt gyermek harcnehezítő jelenléte veti alá a harag munkáját a szeretetének.

Bérgyilkos minden fa mögött és minden utcasarkon! Meg kell hallani a mérgezett nyilak suhanását és elszállózni előlük. Nem pontosan így működik-e az élet a versenytársadalomban, amely egymással szembenálló elosztási, kisajátítási szövetségekre bomlasztja a társadalmat, általános életfeltétellé téve a bizalmatlanságot, a megelőző támadást és a kegyetlenséget? Az előbb a kisszerű gyilkosok garmadáját legyőző hős végül szemben áll a Fekete Harcossal, aki mintha az *Il grande Silencioból* érkezett volna. A libidinális destrudónak, mely a szeretet munkája a kegyetlen világban, találkoznia kell a tiszta vagy absztrakt destrudóval.

– Te vagy az egyetlen és első, aki eddig képes volt nekem ellenállni!

– És te vagy az első, aki meg tudott sebesíteni! – feleli a hős, aztán elválnak a harc után. Találkozni kell a tapasztalattal, hogy senki sem legyőzhetetlen. Az első menetben legyőzi a profizmus a küldetést és a technika a művészetet.

A legyőzhetetlen Fekete Gyilkossal folytatott harcok során az egyik ellenfélből társ válik. A parasztfiú azért akarta megölni a hőst, hogy hozományt szerezzen menyasszonyának. A munkából nem lehet megélni, nem a munkás emberé a világ. A munka embere azonban nem válik igazi gyilkossá, ehhez másféle személyiség kell, a parazitaké. Az abszolút destrudó Fekete Harcos által képviselt ürességével szemben a már-már bukottnak tűnt libidó jön segítségül. A gyilkos megerőszkolja a lányt és megöli kérését; erre a lány elhatározza magát a robbanószer használatára, beveti az eddig általa tiltott csodafegyvert, melynek alkalmazását, parasztlánként, a westerni hősnők békés mentalitása örököseként ellenezte. A kérését elvesztett lány bosszúja lép frigyre a családját elvesztett hős bosszújával, két életen túli ember szövetsége, a destrudók libidója, a remény és életöröm gyásza egyesül az életmegvetés és közöny, az üres destrudó kéje, a hatalom abszolútuma, a gonoszság felszabadulása ellen.

Sebzett harcos áll szemben a legyőzhetetlennel. De a sebzett örökölt egy családtól egy gyermeket és egy szerelemtől, egy lehetséges családtól egy nőt, így emberi kapcsolatok szövnek bele az élet hálójába, míg az abszolút gonosz egyben abszolút autonóm. Itt a seb, a sebezhetőség mint mínusz, és a kötöttség mint a pluszteher, a heteronómia mint a valahová

tartozás jele: mind kitüntetés. De ez sem elég, mindezzel nem ért véget a fokozás, a végső harcot nem a bérgyilkossal kell megvívni, hanem az ellenséges család fejével, s ebben a hős szövetsége a lány, a harcossá átváltozott szerelmes nő. A keleti nő harcos és gyógyító, gyengéd és rettenthetetlen: a hősnő adja vissza a fogságba esett és lassú feldarabolásra szánt hőst a végső harcnak, mely kettesben sem könnyű: a rettenetes öregek a filmek végén mintha egy gonosz túlvilágról jöttek volna. Egyébként ez a hatalom definíciója ebben a modern népköltészetben: gonosz túlvilág. A pokol evilágra delegált képviselője. A film végén fellépő gonosz vénember átmenet az élet és halál között, mintha a halál legyőzhetetlenségének követe volna az életben: a halál inkarnációja.

Ha a keleti harci filmekben az eksztázisig fokozzák a destrudót, átváltozik a thanatosz képviselőjévé. Csak ha mindent képesek vagyunk és merünk kockáztatni, nyerhető viszsza a semmiből minden. Destrudó és thanatosz érintkezése libidinális aktussá válik. Az *Once a Thief* című John Woo filmben a táncjelenet ugyanúgy működik, mint harci jelenetek: attraktivitásuk és erejük egymással verseng. Minden önátadásban van valami a megsemmisülésből, mind a semminek való önátadás iskolája, s a harcművészet ebből meríti az erőt, a hős ebből meríti képviselői jogát és képességét. A kötelesség a hős joga. Szárnyakat kapni, mindenén túl: hős lehetősége.

A hongkongi, thai, tajvani és japán filmek hőse néha egész seregeket mészárol le, de közben ártatlan marad, mert csak minden javak birtokosaival, illetve ezek zsoldosaival és szolgálival áll szemben, a semmi lovagjaként (*Once a Thief*). Ebből fakad szabadsága, könnyedsége, perfekciója és vidámsága. Az *Once a Thief* hőse könnyed humorral mond le lábairól – a félkarú kungfu mester rokona a lábatlan kungfu mester. Tolókocsiban ülve, lábatlanul, béna alsótesttel küzd meg legnagyobb harcait. Később kiderül, hogy csak játszott a nyomorékot, valójában nemi szervéről mondott le (nem testi, csak metaforikus értelemben), hogy közös szerelmüket barátjára örökítse.

A *Return of the Chinese Boxer* című Jimmy Wang Yu filmben két nő harcaként bontakozik ki a kínai és japán birodalom hatalmi versengése. A kínai hercegnő segítségért kel útra, a japán harcosnő pedig új és új gyilkosokat kutat és bérel fel, pénzzel vagy testével jutalmazva őket, a kínai lány megölése és missziója meghíúsítása céljából. A kínai hercegnő kéretlen segítőjét, a minduntalan felbukkanó titokzatos idegent senki sem ismeri, nem értik, miért segít, nem is néz ki harcosnak, kidobják a vendéglőből, ahol a hercegnő megszállt. A kínai hős inkább csínytevő típus, nem marcona harcos, mint japán ellenfelei. Lezser tréfacsináló áll szemben a pénzre és hatalomra, rettegett hírre és sötét dicsőségre vágyó görcsös törekvőkkel. Titokzatos megfejthetlenségében a semmi könnyűségét testesíti meg a mindent akarókkal szemben. A mesék álhőse hősnak álcázott antihős (ellenfél, intrikus vagy közönséges csaló), míg az ál-álhős közönséges embernek vagy kallódó, bukott embernek álcázott hős.

Új és új, mind borzalmasabb ellenfeleket vetnek be a japánok, végül egy sötét éjszakán a szamurájnő felnyitja a titkos fegyverek ládáját, melyek hazai földje a nő rítusai által megelevenített élőhalott harcosok pihenő- és rejtékhelye. Hiába is lőnek rájuk, a harci zombik csak jönnek, vonulnak felénk tovább, csak a szamurájnő mágiája befolyásolhatja őket. A rémekkel szemben a vidám csavargó is elveszti humorát, végül futásnak ered. De éppen az ellenfél túlereje hozza a fordulatot: túllő a célon. Miután a japánok újabb csodafegyvert vetnek be, marcona harcosuk robbanó késeit visszaboxolva öli meg hősünk a zombikat. A gonoszok vesztese a túlhatalom mértéktelensége, a győzelem túlbiztosítása, ellenük forduló gyilkos ap-

parátusuk kontrollálhatatlansága. A negativitás kreativitása nem úgy hat, mint a pozitivitása, nem teremt, a maga alapjait is aláássa.

A hódítók gyilkos specialistákat és csodafegyvereket alkalmaznak, a hős a munkavilág tárgyait (pl. lisztes zsákokat) használja fel a harcban. A normális világ a hőst támogatja, az ő egyszerűbb technikája, kézenfekvőbb reagálása, a való világban otthonos figyelmes jelenléte termékenyebb a pusztítás arzenáljánál.

A pozitív intrika hozza a végső fordulatot. Kiderül, hogy a hercegnőt csapdába csaló árulás, a hercegnőnek az ellenség által állított csapda valójában a hercegnő által az ellenségnek állított csapda volt. A cél fogságba esni, hogy fogolyként erotikus táncot járva a japán császár előtt, a tánc végén szíven szúrja azt, s ezután a maga nyakát is elvágja. Hősnőnk tehát kínai szemmel nézve szabadságharcos, japán szempontból öngyilkos terrorista. A vereség a győzelem, az egyén halála a népe élete, az áldozat a beteljesülés, a halál a szerelem kis happy endjét beteljesítő nagy happy end. A thanatosszal való kapcsolat a lelki béke és a dicsőség, a boldogság és a fenség közötti mozgásteret nyit a keleti harci filmekben. Az *Once a Thief* című filmben a szerelem a nagy harci happy endet lefokozó, az életet komikusba fordító mulatságos záróaktus.

Az élettelenben ébredő élet a destrudó segítségével hódít. A hódító élet a másik, idegen életet is élettelenként kezel, és ilyenné is kívánja tenni. Az együttélésben ezért a thanatosz rehabilitálására van szükség, mely nélkül nincs magaskultúra. Ezért tartja a barbár a magaskultúra megnyilvánulásait életidegennek. Csak az nem – közvetlen vagy közvetett értelemben – gyilkos, aki felismeri magában a „halál rokonát”, azt, „aki elmegy”, s ezáltal szert tesz a „tűnő” óvó tiszteletére. Az ő esetében a legkegyetlenebb cselekedetek is az életet szolgálják. A thanatális hősetikához való hozzáférés érdekében a thanatoszt nemcsak a libidó beteljesítőjeként kell vizsgálni (mint a szexuálesztétikában). A libidó thanatosza: orgazmusprobléma, a thanatosz libidója ezzel szemben nemcsak az orgazmusproblémát általánosítja a halál orgazmusává, több ennél: a hőskultusz témája és a hősiesség struktúrájának, minden lovagiasságnak alapvető komponense.

Liu Chia-liang filmjében, *A Shaolin 36 kamrájában* az első epizód során csapdába esett öngyilkos merénylő egész hadsereg által körülvéve küzd. „Megelégszel a szolgálattal, vagy harcolsz inkább velem? Ha legyőzöl, szavamat adom, hogy szabad leszel.” – lép közbe a vezér. A hőskultúra elengedhetetlen mércéje a halálösztön, melynek híján a vezér egyszerűen lemészároltatná ellenfelét, s melynek ösztönzése nélkül a merénylő sem szánta volna rá magát az élete feláldozását feltételező királygyilkosságra. Később a mandzsuk által vallatott ellenálló, a lázadó kantoni diák, magát mészárolja le a kínzókamrában: „Most már vallathattok, ahogy tetszik!” Amire nem teszi föl az ember az életét, az nem tölti ki az ember életét, amelyet csak a teljes önátadás intenzivál. Az önátadás azonban a hiú önzés szemével nézve önfeladásnak tűnik. Az önfeladás a valóságban hol a szétesés neve, hol az öntúlteljesítése, a megmerevedett személyiség görcsének feloldásáé, melyet a thanatális ösztönforrások mélyére merítés, nagy kihívások és katasztrófák műve tesz csak lehetővé.

Kanton a totális terror képét nyújtja *A Shaolin 36 kamrája* (*A Shaolin 36 próbatétele*) kezdetén, s a diák első nevelője a terror, második nevelője a Shaolin kolostor, ahová a városból menekül. A város a kegyetlenség, a kolostor a szigorúság színhelye. Egy legyőzött, sebzett nyomorék tántorog a Shaolin kolostor felé, hogy megtanuljon több lenni önmagá-

nál, s ne magát szolgálni. „Oda kell jutnom, ha hason csúszva is!” Végül zöldséges kordé szállítmányába rejti őt egy emberséges kereskedő. A szerzetesek elcsodálkoznak, miért olyan szokatlanul súlyos a zöldséges taliga.

A „zöld” ifjú éretlen lázadásának, mely apja halálához vezetett, több volt a kára, mint a haszna. A lázadás nem lehet az esztelen önkény vagy a brutális rögtönzés műve, egy thanatális életen túliságból kell visszatérnie a lázadásnak. (Ezt nem tudták és vállalták a kulturális örökséggel nem elég mély kapcsolatban levő kommunisták, ezért bukott meg forradalmuk, s a keleti film azóta is intenzíven kutatja a sikeres lázadás feltételeit.) A Shaolin filmek meséiben, s egyáltalán minden népi tradícióban, olyan sejtések rejlenek, melynek mélységeivel az államosított ideokraták tudományos üzeme nem volt képes számolni, sőt, közelükbe sem férközhetett. A Shaolin szerzetesei ismerik a destrudónál nagyobb hatalom titkát. A semmi szólítása, a semmi tanításának olvasása, üzenetének megfejtése győzi le azokat, akik az érzékek javai után futnak. A nyugalom legyőzi az izgalmat, a mély lélegzet a lihegőket, a szemlélődés a leckefelmondást, a szabadság az aljasság gátlástalan-ságát. A végtelen nem is a sor és nem is a halmaz: a végtelen a mindent elnyelő, a minden semmisségére ráébresztő, a nyugalom túlpártja.

A destrudót két oldalról kontrollálja a mindenség kegyelme és a munka fegyelme: egy lenni hagyó és egy lenni akaró hatalom, egy végső és egy elemi egység. A szabadság azonban valami harmadik, olyan végső könnyűség, amely éppen ezért tudja befogadni őket, mert egy és minden, lét és nemlét, hatalom és tehetetlenség különbsége iránt is közönyös. A Shaolin azt fogadja be, aki az odaadás, s azt nem, aki a mások felett uralkodni kívánó győzedelmeskedés, az önző hatalomgyakorlás céljából akarja elsajátítani a tudást és felszabadítani az erőt. A produktív hatalom célja az önfelszámolás, csak az önfelszámoló erő éri el a végső hatalmat. A tanulás kezdete a szolgamunka, a söprögetés. A produktív erő nem hatalomnak, hanem szolgálatnak tekinti magát. A korlátozott és korlátolt erő hatalmaskodik, az igazi nagyság szolgál.

A tanulás nem magolás és nem leckefelmondás. Mindez nincs ugyan kizárva a Shaolinból, de a tanulás alacsonyabb fokai. A magasabb tanulás ellenben észrevétlen. Maga az ész észrevétlen: nem fenyegető érvelés és nem fontoskodó okoskodás. Nem vizsgázás és nem díjak aratása. Mindez ugyanolyan gyanús lenne a Shaolin kolostorban, mint amilyené a filmesztétika számára egy Oscar díj tesz egy filmet. „Nem a díj a fontos, hanem a dicsőség!” – mondja Wong Fei Hung az *Once Upon a Time in China 4*-ben.

A Shaolin kolostor is hegy tetején áll, mint Frankenstein laboratóriuma, de a Shaolin filmekből tudjuk meg, mi az ellentéte a nyugati tudomány perverz, pusztító hatalmának, a ráció bestialitásának, a számítás kegyetlen ravaszságának. Az ész elpusztíthatatlan, mert megfoghatatlan, sem a kapitalizmus évszázados ravaszkodása, sem a kommunizmus fél-százados stupid szemináriumai és pártiskolái nem tudták kiölni a kínaiakból. Nem is a ravasz kereskedelmi szerződések aljas záradékaiban és nem is a piros könyvekben foglaltatik. *A Shaolin 36 kamrája* (*A Shaolin 36 próbatétele*) témája az ész útja előbb önmaga, utóbb a világ felé: az elsajátítás majd az alkalmazás feladatai.

Előbb a szolgálatot kell megtanulni, aztán az önlegyőzést. A szolgálat tanulása alázatot követel, az önlegyőzés tanulása a lehetetlennel való küzdelmet, az átléphetetlennek hitt korlátok és határok túllépését és a lemondást a meg nem szolgálat javakról, arról az énről, amelynek ízlik a meg nem szolgált ebéd (ezért követi a söprögetés fázisát az ebédért folytatandó nehéz harc és próbatétel fázisa). A dicsőséget az éri el, aki egy tál rizsért harcol, ezzel

szemben az, aki egy milliárdból akar kettőt csinálni, mint a *Szebb holnap* gengszterbossza, csak az aljasságot viszi csúcsra, az aljasság birtokába vett világban azonban a nemesség már csak a thanatális haláltánc esztétikai-etikai orgazmusának kivételes pillanatiban él (a *Szebb holnap*, a *Még szebb holnap*, a *Szerelem és halál Saigonban* vagy a *Golyó a fejbe* harcainak szörnyűséges szépségében).

A szerzetes vizen járni tanul, könnyedén kell érinteni a dolgokat, az ember az a létező a dolgok között, aki a messziről jött tanú a többiek világában. A létteljességben kell oldódni és nem a létező elkülönültségébe beleragadni és halmazaiba temetkezni. Ezt a felszabadulást kell tanulni a vizen járók kamrájában. Hányszor kell elsülyedni, hogy ne sülyedjünk el?

Az előrehaladottabb tanulási stádiumot kifejező magasabb számjegyű kamrákban nagyobbak a veszélyek – végül a test vagy a lélek pillanatnyi ernyedése, a figyelem pillanatnyi kihagyása az ember életébe kerülhet. A tanulás csúcspontja már a tradicionális Shaolin filmekben is a John Woo filmek tragikus haláltáncaihoz hasonlít. Ez a szép szörnyűség John Woo filmjeiben egyúttal fekete happy end, olyan világban, ahol más módon nem élhet az erény, csak ebben az öngyilkos haláltáncban diadalmaskodva. Az öngyilkos haláltánc, az erény démoni karnevalizmusa, azért is szükséges ikon, ne hogy hamis, hazug, egyszerűsített képet kapjunk az erényről.

A továbbiakban a becsvágytól kell szabadulni. A Shaolin 36 kamrája a tudat 36 kamrája is, melyeket egyenként kell megtisztítani és berendezni. Ez a koncepció, a Shaolin-erkölcs feltetelezi a „szemét ember” fogalmát = aki nem vállalja ezt az énfeladó önépítést és léttakarító odaadást. Ebben az értelemben természetesen szemét korok, szemét társadalmi rendszerek és szemét világrendek is vannak. A Shaolin filmekben a gőgös hatalmaskodók, az öntelt hengegők az emberszemét példái, míg a gengszterfilmekben a hatalom örültjei, a felhalmozás mániákusai és a mohó hedonisták. John Woo ezért szeret a végső harcban tűzbe borítani mindent, a végső harc magas hőfokú szemétegető, melyben a szemét vész csak el, de „az acélt megedzik” (ahogy az *Once a Thief* hőse megduplázott ügyességgel és áldozatkészséggel jön vissza a tűzből). A klasszikus szocialista filmművészet és az új kínai mitológia hőskonceptiója közötti kapcsolatot, az építkezés folyamatosságát explikálja *Az acélhős* című film.

Még nem merítettük ki a Shaolin-pedagógia tanulságait. Minden szervnek, képességnek és erőnek külön-külön be kell teljesülnie a maga kamrájában és a kamra próbatételeiben, mert csak a beteljesült erők (és hasonlóan csak a beteljesült emberek) egyesülhetnek. A Shaolin filmekben a szolidaritás hiánya tehát a szétépett, bukott, nyomorék világot jellemzi. A modernbb miliőben játszó Tsui Hark vagy John Woo filmekben a családi vagy baráti körből a készülődő, épülő globális világba való átlépés során a siker feltétele épp a Shaolin-tanulás fordítottja, az antiszolidáris lelkiség és a számító szellemtelenség elsajátítása, a modern kegyetlenség iskolája, melynek egyrészt a gyilkos sikátorok, másrészt a toronyházak luxusirodái a „kamrai”.

A Shaolin mesterek kegyetlenek, de az okosság destrudója éri el a thanatális elem felszabadítását és munkába fogását. A kínai Joseph K. belép a Törvény kapuján, mert a Mester ül a kapunál. Az okosság ugyan még csupán a destrudó bontó, daraboló, elemző és szembeállító munkája, a bölcsesség azonban destrudó és thanatosz egysége, hisz a Bölcs Öreg Mester túl van az életen, azért ismeri a nevelés mint destrudó helyes mértékét. A nyugati ember már nem viszi bele munkájába a thanatoszt, a Shaolinban pedig pontosan ezt: a végső forrásra való rácsatkozást tanítják. A Kelet ereje és bölcsessége pontosan a fordítottja annak a kényelmi világné-

zetnek, amit a new age kivont belőle. A hongkongi Shaolin filmek tanítása, hogy a thanatosz rokonsága óv meg a konformizmustól, az árulástól, a szolganéppé válás, a gyávaság és kényelmesség kísértésétől, melyek az önfenntartási ösztön banálisan természetes megnyilvánulásai.

A szerzetesi élet a thanatosz messzeségében van a világtól, de a tanulás befejezése után hősünk felfüggeszti szerzetesi esküjét (amely szerint meghal a világ számára), és megtér a thanatosztól a destrudóhoz. Így válik a cselekmény mazochista szakasza egy perspektivaként jelzett lázadó, szadista szakasz szolgálójává, az utóbbi azonban nem öncél. A lázadás célja, hogy a harcos visszavegye a kizsákmányolt, terrorizált paraszti világot az egyszerű élet boldogságába, melyben az ember átadhatja magát a létezésnek, el- és befogadhatja a sorsot, a sorselfogadás pedig nem más, mint az egyszerű nép mazochizmusának alázata, de nem az isteni rendet megsértő kegyetlen gazemberek gögje és önkénye iránt. A film hőse engedélyt kap, hogy tudását átadja a népnek, „mert a legrosszabb dolog a védtelenség a kizsákmányolással és elnyomással szemben”. Mindebben egy új, össznépi felvilágosodás koncepciója rejlik, mely sokkal több kompetenciát hivatott általánossá tenni, nemcsak a polgári racionalitást. Új kamra nyílik a Shaolinban, melyet megnyitnak a nép, a lázadók, a szabadságharcosok számára (mert csak a lázadók közössége nép, a többi csak népség).

A nagy alapítók korának filmjeiben, Chang Chehtől John Wooig, szerepet játszik a kínai nemzeti büszkeség sérelmeinek feldolgozása. A korábban az idegen hódítók, újabban a globális bűnszövetkezetek elleni harc, kétféle felszabadító harc, mind a testvériség iskolája. Minél modernebb a tematika, annál kevésbé követhető a kosztümös Shaolin filmekhez hasonló, destruktív szépségében is optimista megoldás. Az *Once Upon a Time in China* témája a hanyatló birodalom harca a hódítók ellen, más filmekben ez a témátípus az egész Kelet szabadságharcává tágul, de a *Szerelem és halál Saigonban* esetében a Vietkong nem jelenti a felszabadulás reményét, ahogy az *Once Upon a Time in China 2*-ben sem a Fehér Lótusz mozgalom, vagy a 4. részben a Vörös Laternásoké. Ki a forradalmár, ki a jogosan lázadó? Az *Once Upon a Time in China* egyik összevert emberének, mint edzett harcosnak, semmi panasa, csak akkor üvölt fel, amikor belé döfnek egy fájdalomcsillapító injekciót. Az a lényeg, hogy a gyógyszer ne legyen fájdalmasabb és pusztítóbb, mint a betegség.

A forradalmi erőszak célpontja a hatalom előnyeit élvező hódító és kisajátító; az ellenforradalmi erőszak tárgya az előnyöket, hódítást és kisajátítást támadó hős. Az *Once Upon a Time in China 5*-ben a boltos nem erőszakos, míg Wong Fei Hung nagy verekedő, de a harcos védelmezi a parasztokat, míg a boltos kárt okoz nekik. A Goethe által ábrázolt világtörténelmi koncepcióban a rossz műve is a jó művébe illeszkedett bele: azóta fordult a kocka. A *Szebb holnap* hősei gengszterek, de rivális bandákkal harcolnak, támadóikat irtják. A film végén összefognak a régi szabályokat, betyárbeccsületet megsértő konzernbossz ellen, aki bárkit kiirt, ha profitéhségének útjában áll, vagy akinek fenyegetésével zsarolhat. „Ez már nem a mi világunk.” – állapítják meg a film hősei. A történelmi és a rendőrfilmekben általában a támadó képviseli a jogosulatlan, a védekező és védelmező a jogos destrudót. Van-e a támadó destrudónak jogosult formája? Igen, az a pozitív destrudó, amelyet az össznépi felháborodás, lázadás és megmozdulás legalizál. A hősnek követői akadnak, mint az *Once Upon a Time in China* esetében, ahol a hősnek kell visszafognia a népharagot, ezért orvos is, nemcsak harcos.

Az *Once Upon a Time in China 1* a nyugati civilizációval és hódítással szembeni szolgálai reakciók kritikája és a nemzeti önfenntartó és önmegvalósító ösztön víziója. A film és folytatásai a nemzeti életöszönt önkeresésében ragadják meg, nem valamilyen merev, dogmatizált

és fetisizált formában. Ezekből a filmekből érthetjük meg, hogy Kína sikere korántsem csak gazdasági vagy politikai probléma. Így beszélget a film hőse és hősnője:

– Miért jöttél vissza Amerikából?

– Mert itt emberek vannak.

A Nyugat végső ereje a fegyver, a Kelet végső ereje a szellem. Az *Once Upon a Time in China 1*-ben az ünneplő kínaiak tüzijátékának durrogására a nyugati helyőrség népirtó sortűzzel válaszol. A hódítók egyáltalán nem érzékelik az ünnepet, csak háborúban tudnak gondolkodni. Wong Fei Hung felismeri, hogy a keleti harcművészet nem véd meg a nyugati halálgyár világbedaráló fegyverarszénája ellen, a művészet az ipar ellen, a kultúra a gazdaság ellen. A keleti természetgyógyászat művészetét és a nyugati orvoslás tudományát is elsajátítja. Az ősi kultúrának tanulnia kell a modern civilizációtól. Így jelennek meg sorra a „technika csodái”, az első filmben a vasút és a fényképezőgép, majd a továbbiakban a gőzgép, a gramofon és a filmkamera. A negyedik részben nyomdagép bukkan fel, sőt feminista lapot nyomtatnak vele. A nyugati kultúrát elsajátító kínai tudósok és reformerek zseborát hordanak magukkal. Wong Fei Hung elgondolkodik: „Valóban fontos az idő?” A Fehér Lótusz szekta tagjai tűzre vetik a Nyugat és a modern idők vívmányait, a film hősei elsajátítják őket. Az *Once Upon a Time in China 2* az idő eljöveteleért folytatott harc. Ez, az idő eljövetele, azt is jelenti, hogy búcsúzni kell attól, ami halott, e filmek tárgya a búcsúzások kora, mint amiről az olyan regényekben beszélnek, mint az Elfújta a szél, az Egy múltó pillanat, az Elsodort falevél, a Hová lettél drága völgyünk. A magyar irodalomnak ez különösen nagy súlyú témája, ezért érezhetünk rá rokonszenvvel az *Once Upon a Time in China* hangulatára. Szabó Dezső Elsodort faluja juthat először eszünkbe, de az un. „ködlovagok” nemzedéke egészében is, vagy filmben az *Egy nap a világ*.

Wong Fei Hung esetében a „halál rokona” nem a dekadenciát jelenti, hanem azt, aki-ben megvan a búcsúzás bátorsága (irodalmunkban Török Gyula épp ennek szükségességét hangsúlyozza). Az *Once Upon a Time in China* egyszerre melankolikus és vidám. A vidám melankólia jellegzetesen kínai jelenség: nem esni depresszióba a bukás után, a kése-delmeskedés idején, a megalázottság, kifosztottság és elnyomottság állapotában, a barbár gyilkosok vagy gátlástalan tolvajok uralma korában. A melankólia vidámsága jelzi, hogy a birodalmi dekadencia nem a nemzeti halálösztrön műve, csak a megfékezhető anarchiáé és visszaverhető hódítása.

A Nyugat is tanul a Kelettől. Előbb kitessékelik a kórházból a sebesülteket ápoló kínai gyógyászt, majd visszahívják, mert nem boldogulnak nélküle. A legújabb nyugati filmekben a test szurkálása önkínzás, míg a keleti kultúrában ugyanez a test megismerésének, tanulmányozásának és orvoslásának technikája. Talán erre az elveszett lehetőségre emlékezik az önmagának eső nyugati ember, ma, az őt is utolért bukás és dekadencia idején, civilizációja összeomlásakor, nemcsak társas kapcsolatai, de személyisége összetartására is képtelenül (pl. a *Zongoratanárnő* végén)? A Fehér Lótusz mozgalom ki akarja irtani az idegeneket, az idegenek lenézik a kínai kultúrát (orvoslást, embert). Ezért mozog Wong Fei Hung és két társa, majd később verbuválódó csapata a két tábor között, tanítóként és tanulóként is fellépve. A hős test és lélek közvetítője orvosként, népek közvetítője a szekta ellen fellépő harcosként.

Maga a hős sincs mindig jóban az újításokkal. Az *Once Upon a Time in China* utazása során ölébe ügyetlenkedi a levest a rázós vasúton, a harmadik részben pedig nevetséges har-

cot vív a kézcsók nyugati szokása ellen. „Itt emberek vannak!” – mondták az első részben Kínáról, mégsem a fehér embert mint olyat nyilvánítják a gonosz szimbólumává: az első részben a jezsuita atya feláldozza életét a kínai lányért, mert a pap birodalma nem ugyanaz mint a gazdasági és politikai hódítóké: nem e földről való. Az atya olyan személyt tisztel, aki halála által bizonyította istenségét – a thanatosz érintésének egyetemes testvérisége is létezik, itt a thanatosz nyelve a világnyelv.

Az *Once Upon a Time in China 2*-ben Wong Fei Hung első harcát a rasszista Fehér Lótusz szekta ellen vívja, melynek jelszava: „Öljétek az idegeneket!” A szekta hatékonyabban cselekszik, mint a tétován sodródó kormánycsapatok és hivatalnokok. A bürokratának mindegy, miért harcol, a fanatikus nem tudja, miért. A 4. részben a Vörös Lampionos Nők Szövetsége képviseli a rasszista terrorizmust. Ez a rész abban jelöli meg terrorista és szabadságharcos különbségét, hogy a terrorista válogatás nélkül öl. De a szekta tagjai sem egyformák, vezetője rémalak, de a vörös-fehér ruhás szépségek színes papírdarabkák csillogó záporában küzdenek, s egyik hősüket Wong Fei Hunggal együtt tartóztatják le a nyugatiakkal szövetséget kötő csapatok, kik fölött egy Hitlerről mintázott német tábornok rendelkezik. A börtönzárka összehozza a liberális Wong Fei Hungot és a konzervatív harcosnőt. Előbb a nacionalista szektával kell harcolni, utóbb a nyugati hódítókkal, Wong Fei Hung pedig közben két nőbe szerelmes, egy konzervatívba és egy liberálisba (az előbbi a szekta harcosa, az utóbbi nyugatiasan öltözött, külföldön tanult nő).

Az a bűne a hódítónak, hogy „fehér”, vagy az a bűne a „fehér embernek”, hogy hódító? A két tulajdonság Kína meghódítása során nem világosan elválasztható, hiszen a kereskedők és diplomaták ugyanolyan hódítók, mint a katonák, ezért vezetik be a tárgyalt filmek a keresztény papot, aki pl. a negyedik részben ellopja a zárka kulcsát a bebörtönzött Wong Fei Hung számára. A lampionos lányok nem érzékelik a különbséget a civilizációk hatalmi harca és a kultúrák kommunikációja között. Ezért válik a felszabadulásért folytatott harcuk az elszigetelődésért folytatott tévregálások sorává. És ezért fontosak a velük szembeállított kultúraszimbólumok. Az egzotikus kalandfilmekben az írás a kincs rejtekhelyének térképe, az *Once Upon a Time in China 2*-ben az írás a szabadság térképe: az írást kell megmenteni, mely a forradalmárok névsora.

Az *Once Upon a Time in China 1* lázadói legyezőjükre írják az országvesztő szerződésekben foglaltakat, hogy mindig emlékezzenek rájuk. A zavarosban halászó idegenek és bérenceik a kínai munkásokat rabszolgának, a nőket szexrabszolgának hajózzák be Amerikába. A külföldi hódítók szövetsége a helyi gengszterizmus, a korrupt kormány pedig a védekezőket üldözi a támadókkal és hódítókkal szemben. Az elit, bár nem egységesen de nem egyszer úgy lép fel, mint rendfenntartónak álcázott belső ellenség, mely nem tesz mást: népe életfenntartó erejét nyilvánítja ellenséggé. A kaotikus társadalom külső és belső tolvaj és rabló hatalmai elvonják a kultúra életfeltételeit, az ötödik részben a fizetést nem kapó bírói kar tolvajlásból él.

Mindegyik részre jellemző a viszonyoknak a társadalmat kiismerhetetlenné és az átlagember számára az életfeltételeket ellenőrizhetetlenné tevő gubanca. Az *Once Upon a Time in China 2*-ben a népi hős az angolokkal együtt harcol a kormánycsapatok és a szekta ellen, a harmadik részben a kormányzót kell megmenteni a külföldi kémek gyilkos merényletétől. A szekta és a kormány egymással is harcolnak, a népi hős pedig Szun Jat Szen polgári forradalmát segíti, ők az igazi szövetségesek. „Ki az igazi ellenségünk? Ha nem a kalózzokkal harcolunk, ők legyőzik a külföldieket.” – elmélkedik valaki az ötödik részben, melyben

Wong Fei Hung a kalóztól akarja megtisztítani a kínai vizeket. Az *Once Upon a Time in China* 4-ben Jet Li egymással küzdő kungfu-szövetségek arcvonalai közé nyomul, és valamennyiüket leteríti, hogy véget vessen az anarchiának. Az önzés, a gőg, a torzsalkodás, az ambíciók visszafogására van szükség a válságban. „Ilyen nehéz időkben nincs, ami elválasszon minket egymástól.” – elmélkedik az apa a harmadik részben. A próbára tevő idők hasznunkra fordításával elkerülhető a dekadencia, mely az özvegy császárnő udvarát jellemzi, a hős azonban kivezeti belőle népét.

Az *Once Upon a Time in China* 1-ben a thanatosz őriz és egyesít bennünket, az érdekszámítás szétválaszt. A thanatosz nem győzi le a destrudót, mert az utóbbi eszközei a modern fegyverek, az önfeláldozás és bátorság mégsem vesztí érvényét, mert az ölésiparrá „tökéletesített” destrudóra hagyatkozás barbarizál, míg a kínaiak, az ész cselével, egymásra uszítják a hódítókat, egymás ellen fordítják a gyilkosok fegyvereit. A honvédő kínaiak egyesülnek, a zsákmányra éhes külföldiek pedig egymásnak esnek a végső harcban.

Az *Once Upon a Time in China* 2-ben a Fehér Lótusz fanatizmusa és a hős együttműködése az angolokkal azt jelzi, hogy a kínai tapasztalatok szerint az angol fennhatóság alatt álló Hongkong több szabadságot és fejlődési lehetőséget biztosított, nemcsak a gazdaságnak, még a kultúrának is, mint a maoista diktatúra elfajulása (a „virágozzék minden virág” korábbi jelszavát megcáfoló stádiumában). Az irracionális fanatizmus kiszínezése Tsui Hark reagálása a maoista kulturális forradalom sokkjára. „Engem a nép választott, engem nem lehet leváltani!” – mondja az ötödik részben a kalózkirály, szintén egyfajta Mao, aki megbírálja a burzsoá erkölcsöt és képmutatást, de a spekuláció, a korrupció, a lopás kultúrájával csak a rablásét és gyilkolását tudja szembeállítani. A kalózkirály társadalomkritikája jogos, megvalósított utópiája azonban szörnyű. „Minél nagyobb a szükség, annál magasabbak az árak!” – magyarázza a kereskedő. „Hisz maga rosszabb, mint a rablók!” – felelik hőseink, akik megszerezték az állam számára a kalózok kincsét, de ez is csak az árakat emelte tovább. Mindez visszautal a kalózkirály társadalomkritikájára. „Az én rizsem!” – jajgat később a spekuláns, amikor a kalózok felkoncolják a felhalmozott rizsért. Wong Fei Hung a kereskedővel szemben a parasztok érdekét fogalmazza meg, a kalózokkal szemben a kereskedőt védelmezi. Miután legyőzi a kalózokat, a kormány két ellenséges pártnak adja át a hatalmat. „Ha nincs kormány, káosz van, ha van kormány, akkor is káosz van.” – állapítja meg a hős. Az új káosz az amerikai kétpárt-rendszer karikatúrája. „A nagy káosz idején sok pénzt lehet keresni.” – mondja a kereskedő. Az ötödik rész úgy szeretné közvetíteni demokrácia és diktatúra, közhatalom és központi hatalom teljesítményeit, ahogy a korábbiak Kelet és Nyugat értékeit közvetítették.

A negyedik filmben a sárkányharc ünnepén a megszállók sárkányaiba gépfegyverek vannak rejtve. A tánc harc is, a művészet háború is – s ha így van, akkor mindenben minden a tét – ezáltal pedig minden a halálöszön függvénye. A negyedik rész cselekménye nagy gyászmenet felé vezet, ez váltja le a nemzetek találkozóját ígérő ünnep mészárlásba fordulását. A filmben Wong Fei Hung kinyilvánítja a hazáért halás készségét. E thanatális kompetencia az erős identitás centruma itt. Így ezekben a filmekben a nemzeti halálöszön (önfeladás, önfelszámolás, szétesés) nem más, mint az egyén halálöszönének hiánya, mely a dekadencia idején csődbe viszi a társadalmakat. Az élni tudás élni és halni tudás! Az életerő lemondásokat is követel és a lemondások csúcspontja az életről mondani le az életért. Erre éppen a Vörös Laternás lányok egyike, Wong Fei Hung szerelme mutat példát mártírhálálával.

A konzervatív nő mártírhalt hal a börtönben szerzett liberális barátaiért, miután megszerette a hőst, és felismerte, hogy ő is a hazáért harcol. Kína és India azért is lehetett – újra – nagygyá, mert egyszerre képes képviselni és érvényesíteni olyan értékeket, amelyeket a Nyugat érdekcsoportjai kijátszanak egymás ellen.

A nemzeti halálöszön megnyilatkozása nem a melankólikus dekadencia és nem a romantikus múltkultusz, hanem a már csak partikuláris érdekeket és élvezeteket szolgáló, közös ügyet és magasabb érdeket nem ismerő kisszerűség mind motiválatlanabb, végül önmagától is megundorodó üressége. Egyéni és nemzeti halálöszön sajátos viszonya, az egyén halálöszönének a nemzet életöszönét (vagy a szerelmet) tápláló mivolta a költészet régi témája. A filmben különösen a japán háborús mitológia hangsúlyozza. Európában mindez az első világháborúig téma, és a második világháború csak megerősíti a kiábrándulást. Az orosz film azonban kivétel: ebben a tekintetben Kelethez tartozik.

13.4. Thanatosz és libidó

13.4.1. Romboló szerelem és kéjes halál

(Bataille)

Az erotika részleges, a halál teljes deszublímáció vagy elanyagiasulás. Ha az ember nemfolytonos lény, akkor a természettel való nemfolytonossága feltételezi önmagával szembeni nemfolytonosságát is, amennyiben ő sem természetfeletti lény. Az ember szublim lény, de a szublim dimenzióba nem tud beköltözni. Az élet fája vajon nem azonos-e a tudás fájával, s a tudás almájának leszakítása az élet fájáról vajon nem a differencia ősbűne, a differenciára alapított lét bűne-e?

Bataille a „nemfolytonos” lény folytonosságkereséseként tekinti az erotikát. A nemfolytonos lény léte különállás, ideiglenes kiszakadás, átmeneti önállósodás. A természetből szabadságolt szellemi lény létében különbözik minden másától, csak halálában olvad vissza közéjük. Az erotika és a halál azok a formák, amelyekben a folytonos világ bejelenti igényét a nemfolytonosság vétkében leledző lázadóra, a folytonosság szökevényére. A megszakítottság megerőszkolása a folyamatosság által a halál; a megszakítottság önmegerőszkolása, kacérkodása a folytonossággal: az erotika. Ez utóbbi a halál megkerülésével keresi a folyamatosságot. Az erotika a megszakított lény folyamatosság tapasztalata; a megszakított lény érintkezése a folyamatossággal. A halál a folyamatosságot mint létet, az erotika a folyamatosságot mint élményt célozza meg.

Bataille a munkaöszönnel azonosított kultúröszönnel ennek két ellenfeleként állítja szembe a libidót és destrudót. Libidó és destrudó oppozícióját egyúttal azonosítja az erősz-thanatosz oppozícióval. A munkáról idilli képet kapunk, erőszak és halál, destrudó és thanatosz összeolvadt hatalmaival dacoló, tudat- és szabadsághozó erőként. Az életöszönt emberi kultúröszönné kifejlett formájában tanulmányozza, mint racionális és pacifikatórikus törekvésrendszert. A munka által bekerített és biztosított életterületen kívül tombol a két irracionális: 1./ az erőszak, a gyilkos ösztön, a háború és 2./ az öngyilkos kényszer. Bataille az irracionális destrudóval és libidóval egyaránt szembeállítja a munkaöszönt. Ám a racionális munkaöszön az irracionális életöszön leszármazottja: a destrudó és agresszió az én létharcá-

nak eszközei, míg a szexuális ösztön az én önfeladása és önfeláldozása. Ily módon a fordított szembeállítás is jogosult, így most már az agresszió, a destrukció és az élet- és munkaösztön minden formája szemben állna a feszültségcsökkentés formáival, a libidó és a thanatosz kéjeivel. A gyűjtögetés földműveléssé, a vadászat állattenyésztésé és a háború kommunikációjává fejlődik ki, de egy állami gazdaság vagy nagy gépesített farm nem tesz-e nagyobb kárt a természetben mint a vadász, vagy a békés gyűjtögető? Hiszen a vadász csak egy-egy példányt „tesz tönkre”, míg a mezőgazdasági termelés magukat a természeti önszabályozási folyamatokat. A háborút leváltó kommunikáció is az ideológiák harcává válik, melyben olyan távoli népeket, közösségeket tanul meg gyűlölni az ideológusok által manipulált ember, akiknek korábban létéről sem tudott (tálibok).

A destrukció közönséges, primitív erőszak, míg az agresszió magasabb erőszak, a viszonyok kegyetlenségének kontrollálása, a természet erőszakának megerőszkolása. Az erőszak nemcsak rombolás, a munka is felhasználja az erőszakot, az indiszkrét (=folyamatos) természetet épp azzal erőszakolja meg, hogy védelmezi az ember diszkréttségét a természet lényegét kitevő bekebelező, oldó folyamatosságtól. A munka tehát a természet lényegi erőszakosságának megerőszkolása, destrudó-származék. Bataille nem differenciálja agressziót s destrukciót, s nem szentel figyelmet a destrukció „közlése” és „befogadása” döntő különbségének. Ezért hangsúlyozza egyoldalúan libidó és destrudó kapcsolatát, nem követve végig életfenntartás, munka, racionalizáció és – agresszióvá komplikált – destrudó összefüggéseit. A destrudó úgy is tanulmányozható, mint a thanatosz kifelé fordítása, s úgy is, mint az életvédő agresszió előfoka. Felfogható a tehetetlen mozdulásaként, a kezdet katasztrófájaként, de az agresszió lebomlásaként, elvadulásaként is. A progresszív destrudó lázadás a halálösztön ellen, a regresszív destrudó az életösztön elleni lázadás, a visszaút keresése, halálvágy. Az erotikában mindkét destrudó szerepet játszik, de ellentett szerepet. „Az erotikának az a szerepe, hogy megtörje a zártságot, amely a közreműködők lényének sajátja.” (Bataille: Az erotika. Bp. 2001. 19. p.). „Az erotika tétje mindig a meglevő formák felbomlása.” (uo. 21. p.). A mazochista felkínálkozik a rombolásnak, az élet ellen lázad, míg a sadista szeretne átkerülni a romboló oldalára, fellázadva az áldozat szerepe ellen. A mazochista a maga halálösztöne szolgálatába állítja a másik destruktív fokozott életösztönét, a sadista a maga életfelfokozását akarja elérni a másik halálösztönére apellálva. A sadista a primitívebb, míg a mazochista az elementárisabb; a sadista nehezen tanulja meg, hogy a sadizmus ellensadizmust ébreszt, s csak a munkakultúra objektív kegyetlensége garantálja az életet, nem az öncélú kegyetlenség tombolása.

Az erőszak gyakorlása a nemfolytonos lény önmegegyesítési kísérlete, az erőszak elszenvéde, befogadása a folytonosság győzelme a nemfolytonosság fölött. Az erőszak közlése a nemfolytonosság folytonos fenntartásának paradox kísérletére vállalkozik. Az erotika a faj, az élő anyag, a kegyetlenség a fizikai anyag folytonosságában old. Az ölés és a szeretés a létnek visszaadó áldozati aktusok. A gyilkos a másikat adja vissza a létnek, a szerető önmagát adja a másiknak, és rajta keresztül, a létnek. A természet szelektivitása, kegyetlensége küzd az életért, nem a libidó. A libidó az örömért küzd, nem az életért; csak az örömkeresés akaratlan mellékterméke a másik élet s a faj élete. A thanatosz, s megközelítési módja, a destrudó recepciója, az erőszak befogadása, az ellen-nem-állás szövetkezik a libidóval, míg a kifelé fordított, természetes destrudó a munka felé mutat. A háború és a munka termelési, létfenntartási formák. A háború olyan „munka” amely azonos faj, míg a munka mint a természettel való háború formája más fajokat és létformákat pusztít.

A libidó ugyanúgy megerőszakol, mint a destrudó: a destrudó és libidó, mint irracionális „ösztönök”, a munkakultúrává kifejlett racionális agresszió ellenfelei. A libidó a distinktív szellemiség, a thanatosz a diszkrét testiség „olvadáspontját” megcélzó feszültségcsökkenési stratégia. Mivel az életösztön – a biztonság örömeivel illetve a problémamegoldás és elintézés funkcióörömeivel – feleannyit nyújt feszültségcsökkenésben, mint a szexualitás, s a szexualitás is feleannyit mint a halálösztön, így az előbbiek csak ideiglenesen állhatnak ellen az utóbbinak. A szimbolikus, lelki és reverzibilis bomlás (=az erotika) az irreverzibilis, fizikai bomlás miméziseként, a testi-lelki halálgravitáció – lelki – feleútján áll. Ezért nagy jelentőségűek Bataille kutatásai, melyek tárgya az erotika thanatális mélysége. Hegelnél a szépség az eszme áttetszése az anyagon, Bataille kutatásaiban az erotika az anyag áttetszése az eszmén, a kegyetlenségé a szereteten és az érzéketlenségé az érzékenységen.

Bataille feltárja a kék mélységeit, amiért rettegetek a kéjtől és kordában tartani igyekeztek azt a kultúrák. A halottat eltemetik a föld alá, a meztelen testet a ruha alá. A szexualitás sérti az énosztont és felidézi a thanatoszt: „a munkával ellentétben a szexuális tevékenység az erőszak egy formája, s mint akarattól független inger megzavarhatja a munkát.” (Bataille. uo. 60. p.). A szexualitás lépés a természet nemfolytonossága felé, a halálösztön pedig előre hajt az úton, melyen a szexualitás nem megy végig, csak oda-vissza ráng, habozva. A gonoszított kegyetlensége és a nemi aktusok perverzítése, szégyenteljes alantassága vagy legalább szemérmes frivolitása egymást tükrözik, a tehetetlen anyagot hozzák felszínre és a visszaolvadást inszenálják az összes egyéb drámák keretdrámájaként. A szex aktusa a természet hatalmát felidéző destrudó és a semmi hatalmát felidéző thanatosz félig szublimált erőinek visszhangja. A szadista érzi, mit érezhet az áldozat, s a mazochista is a szadista beleérző cinkosa: a kék iszonyata és az iszonyat kéje egymást tükrözi. A libertinusok orgiáiban a bűn kéje a végső jelölt, s a kék bűne a jelölő, a közvetett kifejezés formája. A szex az életben tükrözi az élet határait, a thanatoszon kívül a thanatálist.

Nemcsak az a kérdés, miért retteg az élet a kéjtől (miért tesz minden kultúra számtalan intézkedést a szexualitás korlátozására), az is kérdés, miért vonzza a szellemet az iszonyat. A kínai kultúrát néha különösen kegyetlennek érzik, de – ha egyáltalában beszélhetünk ilyesmiről – ez különös átszellemültségével függ össze. A keleti harci filmekben a harc a nemfolytonosság megerősítése, két tábor is szembe kerül, ellentétük is kiéleződik, s a táborok viszonya és a táborokon belüli viszonyok is hierarchizálódnak a harcokban. A nemfolytonosságért folytatott küzdelemben azonban az a nyerő, aki a folytonosság rokona. A *Shaolinok szövetsége* (*Come Drink With Me*) hősnője, Golden Swallow mint női lovag, már a férfi és női képességek egyesítése által is a folytonosság képviselője (hasonló tétje a cselekménynek az *Once Upon a Time in China* esetében a keleti és nyugati képességek egyesítése). A nő mint szülő egyben a visszafogadót is megtestesítheti, a föld, az anyag, a kozmosz, a természet, a lét, a semmi képviselőjében. A destrudó hősnője, ha indoka legyen bár a bosszú is, vagy más filmekben a felszabadítás, valójában mindig többet képvisel a megnyilvánított, bevallott indoknál: a Szent Thanatosz képviselőjeként. Ahogy a szerelem kezdeti motívuma sem feltétlen már szerelem, úgy a destrudó végső motívuma sem feltétlen még destrudó.

A kínai harci filmek csúcspontjai a sárkányharc és a haláltánc motívumaira mennek vissza: a banda, csapat, sereg, amellyel az egyén megharcol, megfelel a sokfejű sárkánynak, az akrobatikus táncot pedig, melyé a harcot felstilizálják, a résztvevők egymást követő pusztulása tagolja. A sárkányharc fantasztikuma és a haláltánc metafizikája az erőszakjelenetek

mélydimenziója. A Shaolin filmekben azonban a végső harc nem a sárkánnyal, hanem egy elvileg legyőzhetetlen, fantasztikus kvázi-atyával folyik, mintha végül egy istent kellene legyőzni, olykor az ellenfél valóban istenivé is nyilvánítja magát. A megoldhatatlan probléma megoldása, a legyőzhetetlen ellenfél legyőzése leplezi le a hamis isteneket. A kvázi-isten gőgje halálos sebet kap, az igazi hőst is szerénységre tanítja a cselekmény. King Hu filmjében Golden Swallow legyőzhetetlennek tűnik, de amikor szembekerül a nála erősebb gonosztevővel, az árulóvá lett főpappal, magának az égnek az árulójával, akkor a részeg mester, a csavargó koldus siet a női lovag segítségére. A nő a szépségben egy a természettel, a csavargó a semmisségben a léttel. A harcok mélye a metafizika csúcsaira vezet: látszólag öldökölnék, vért ontanak, valójában az eget ostromolják.

13.4.2. A gyűlölet a szeretetben

(Nietzsche)

Bataille szerelem és thanatosz kapcsolatát, Nietzsche szeretet és destrudó összefüggéseit hangsúlyozza. Az én thanatális törekvéseinek teljesedéséhez a te destrudója szükségeltetik.

„Amit szeretetből tesznek, mindig jön, rosszon túl történik.” (Jenseits von Gut und Böse. In: Schlechta /hg./: Nietzsche – Werke. III. Frankfurt am Main. 1976. 83. p.). Nietzsche a gyűlölet nyomait kutatja a szeretetben, mint az eredeti jegyeit a leszármazottban, a nyers erőt, a természetet a kultúrában. Nála nemcsak a kék, hanem a szeretet is gyilkos, felemésztő, megszakítótságfelfüggesztő erő. Az én megszakítótságának szüksége van a te megszakítótságának megtámasztására és elhasználására, de némely vonatkozásban az erős én is gyenge te és a gyenge te is erős én; vajon nem az áldozat folyamatosság-vágya használja-e ki a tettes megszakítótság-igényét, mely maga is gyenge, ezért kell megerősítenie magát, s gyengeségéből kifolyólag bármikor elmentébe, fáradt folyamatosság-vágyba fordulhat. Vajon pl. eltérne-e zsarnokot az a nép, amely nem olyan páriákból áll, akiknek még nincs kifejtett önszabályozó és felelősség-vállaló felettesség-énjük, de vágnak erre és kívül, felvigyázó és parancsoló hatalomként akarják megkapni, mert magukban nem bíznak és egymásban sem bízhatnak?

Azért beszélnek annyit a szeretetről, mert nincs szeretet. A szeretet diskurzusa azt bizonyítja, hogy a szeretet színhelye nem a világ, hanem legfeljebb a fantázia, a nyelv. A szeretet egyetlen valóságos formája az, hogy szeretünk beszélni róla: a szeretet nyelvi természetű tény. A szeretet, hangsúlyozza Nietzsche, a szeretetlenség világban téma, a szeretet fantoma a gyűlölet realitásának kifejezése. A szeretet kultusza a gonosz és epés személyek tulajdonára (Also sprach Zarathustra. uo. II. 803. p.). „Az emberek egészében azért beszéltek olyan istenítő lelkesültséggel a szeretetről, mert hiányát látták...” (Morgenröte. uo. II. 116. p.).

A szerelem túlkompenzált nemi gyűlölet: „Szerelem – eszközeiben háború, alapjában a nemek halálos gyűlölete.” (Ecce Homo. uo. III. 552. p.). A háború harc az életért, a másik életterének megszállása, a szerelem harc az időért, a másik idejének megszállásaként. A másik nem akkora veszélyt és idegenséget képvisel, amelyet tanácsos szem előtt tartani, hogy kéznél legyen, teljes kontroll alatt, s ne szerveződhessék meg önálló ütüörövé. Ezt a célt, az ellenség biztonságba helyezését szolgálja a szerelem börtöne.

A szeretet álcázott hódító ösztön. A bírvágy és a szeretet egyazon ösztön Nietzsche analízisében (Die fröhliche Wissenschaft. uo. II. 321. p.) A szeretet mint bírvágy célja: „uralkodni

a másik lélekben”(II. 322. p.). A szeretet megszállottjai egy más lény előnyét akarják, akár a magukét is feláldozva érte: „De azt a másik lényt e célból birtokolni akarják...” (Der Fall Wagner. uo. III. 353. p.). A szolgálat a zsarnokság, az önálvetés a másik alávetésének formája: aki szeret, „a legkíméletlenebb és legönzőbb minden ’hódítók’ és kizsákmányolók között.” (Die fröhliche Wissenschaft. II. 322. p.). Az egoizmus állítólagos ellentéte az egoizmus legszemérmetlenebb és ravaszabb változata. A *Rózsák háborúja* úgy is felfogható, mint egy kiábrándult kor tanúsága, mely felszínre dobja a szeretet titkát. Hitchcock *Rebeccája* ezzel szemben úgy, mint a régi polgári kultúra védekezése a katasztrófa ellen, ne hogy felszínre kerüljenek a szeretet titkai: a régi feleség bestia, de az új angyal: a kettő egymásutánja sikeres elfojtási folyamat, melynek eredményeit később a *Psycho* visszavonja.

Az, ami az áldozat szempontjából nehezen beazonosítható, hódító destrukció, a tettes felől tekintve az öngyűlölet kifejezése. Az önzetlenek másokhoz menekülnek önmaguk elől: az öngyűlölő „belementi magát, önmagától, a többiekbe...” (Morgenröte. II. 252. p.). A „te” az első kapaszkodó annak, aki nem tud mit kezdeni magával. „A te régibb mint az én; a te olyasmi, amit már szentté nyilvánítottak, az én még nem: ezért tolakodnak az emberek a felebarát felé.” (Also sprach Zarathustra. II. 598. p.). A felebaráti szeretet az egymásba kapaszkodó önmegvetők maguktól való szorongásának kiélése. A te keresése megspórolja az önkeresést, a te fölötti parazita zsarnokság az önnevelést. De az öngyűlölő mint meghíusult önimádó, a mások tükrében is csak a saját énjét ápolja, gondoza. Az egymásba kapaszkodó önmegvetők rajongásának nietzschei elemzését látszanak alátámasztani olyan szimptomák, mint a Fehér Lótusz mozgalmának idegengyűlölete az *Once Upon a Time in China* 2-ben. Számtalan más filmet idézhetnénk, melyekben a felebaráti szeretet rejtőzködő, álarcos zsarnoksága nyílt kegyetlenséggé válva tör ki az idegen, a hitetlen, az ellenfél, az ellenség vagy akár csak a szomszéd vonatkozásában (különösen az italowestern szentelt kitüntető figyelmet a hasonló kulturális perverzióknak).

A szeretet az alantas ész csele, az életerőben és tehetségben szegények gyűlöletstratégiája (az élet teljességének, kibontakozott formáinak gyűlölete s korcs formáinak idealizálása). A hatalom akarása maszkírozott formái között fellépő szeretet „rejtektűt a hatalmasabb szívéhez – uralkodni rajta.” (Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre. IV. 480. p.). A szeretet veszélyes csalétek, mely a – sikerült példány értelmében vett – győztest önmegtagadásra csábítja, miközben a veszteseket megerősíti. A szeretet ilyesformán a hatalom akarása alacsonyabb formáinak egyike, mint beletagolódás egy csoportba, szövetségbe, melynek célja együtt elégíteni ki a hatalom akarását. A szeretet a közös gyűlölet lelki ragasztója. A szeretet elcsábítja a tényleges cselekvő hatalmat, hogy dolgoztassa őt a magasabb rendűvé nyilvánított sikerületlen paraziták számára. A szeretet céljai azonosak a gyűlölet céljaival, eljárása azonban ellentétes: a gyűlölet magát fegyverzi fel, a szeretet az ellenfelet fegyverzi le (Zur Genealogie der Moral. III. 226. p.). A szeretet Nietzsche számára a „gyenge társadalmi osztály” vagy a „gyengébb nem” passzív-receptív természete, követelő cselédmentalitása, neurotikus igénye.

A Nietzsche által leírt szeretet, ha a győztesek prédikálják, a fullasztó gondviselés formája, mely önmagába olvaszt általa. Ha a gyengék prédikálják, akkor a felülkerekedni vágyó önzés parazita stratégiája. A kisebbrendűségi érzés felsőbbrendűségi érzése. Az általa vizionált szeretet a háború vagy a számítás epifenoméne, a kihasználó létöszön, az önző realitásérzék, a ravasz számítás vagy az öngyilkos életgyűlölet megnyilatkozása. Nietzsche észreveszi, hogy

a szeretet gyakran megerőszkoló hatalmi magatartás, az áldozat érzelmi terrorizálása vagy a gyenge ravaszkodása, az erős kihasználása céljából. Látja, hogy az öngyűlölet a másikba menekül, hol létfeledést keres. Senki sem vonja kétségbe, hogy a szeretet Nietzsche által jellemzett eltévelyedései léteznek, de kétségbe vonható, hogy a Nietzsche által leírt érzelmi perverziók aznosak lennének az „igazi szeretettel”. Az utóbbi kifejezés akceptálásánál hangsúlyozni kell, hogy az igazi szeretet nem különíthető el a sebészi eljárás tisztaságával a szeretet tévelygéseitől, inkább azok tanuló képességében áll.

Nietzsche analízise egy sor szimptomatikus szint kiváló feltárása, de nem érinti a végső lényegét, a szeretet magvát és nagyságát, csak illuzórikus formáit, mert nem számol a thanatális dimenzió mélységével, mint a minden pozitív megalapozás előfeltételét jelentő mélységgel, az alaptalanság és alaktalanság *mysterium tremendum*ának funkciójával. Vannak szellemes és könnyedségükben is mélységről tanúskodó filmek, pl. *Az isten balkeze*, melyek a szeretet felé vezető utat ábrázolják, amennyiben ez a destrudó és thanatosz világain át vezet.

13.4.3. A libidó thanatalizmusa

Az ember előre menekül, nekimegy a tárgynak, hogy megbirkózzék vele, vagy átadja magát a benyomásoknak s visszamenekül egy tárgyiatlan állapot irányában. A libidó tárgyiatlan állapotba olvaszt vissza az agresszív individualizációból. Ébresztő, aktivizáló, de egyben felhasználó, átalakító viszonyban is van a thanatosszal, a két tényező az aktív egyensúly szövetségében tevékenykedik.

Az ember törekvései igen korán kettészakadnak, ellentett értékek szolgálatában. Harcban tanul az ember, s a tanulni képes önfenntartási ösztön mind jobban szembe kerül a tanulni nem képes libidóval, mely a vonzódásban, nosztalgiában, vágyban, kéjkeresésben adózik a primér élmények emlékének. Az alloplastikus életösztön átalakítja a világot, míg az autoplastikus libidó a belső állapotokat módosítja, önnön izgalmainra figyelve. Az önfenntartás, a szükség és hierarchizáció (az éhség hatalma és a hatalom éhsége), a józan számítás és biztonságkeresés olyan elvarázsoltság ellenfele, mely a biztonság árán is a kéjt kívánja. Az a progresszió, ez a regresszió útjára lép. Az a jövők teljességében gondolkodik, ez a pillanatban keresi a múltak teljességét. Az élmény az alloplastikus törekvés eszköze vagy az autoplastikus törekvés célja. A realitásösztön a kint kerüli, a libidó az örömet keresi. Az a lét élvezetét garantálja, ez az élvezet létét. *A Kék hold völgye* elvarázsoltságából kilépve, a józan életbe, a harcok világba, a közös prózába visszatérve szétfoszlik a szerelem tárgya. Az egyén létét a szorongás szavatolja, az utód létét az egyén létét kockáztató öröm. A realitásvizsgálat olyan örömeket keres, melyeknek az egyén nem válik áldozatává, míg a „tanulatlan”, „vad” libidó kész feláldozni az egyént az örömnek. Ha csak a szorongás és gond védi az életet, a kéj nem, úgy a kéj feltételezi a halálösztön segítségét. A kéj a halálösztön segítségével segít az egyént feláldozni a fajnak. Az egyén életösztöne a faj halálösztöne, hisz a haláltudatos egyed itt és most akar élni, nem törődve a másokat halála után sújtó következményekkel. A faj életösztöne az egyén halálösztöne, a libidó a thanatosszal szövetkezik az egyed életösztönének önzése ellen. Minden életképes szociális integráció feltételezi az egyén halálösztönének közreműködését, mely a világirodalom egyik legfontosabb témája volt, s minél inkább haladunk vizsgálatunk során visszafelé, a tragédia, az eposz és a mítosz felé, annál nagyobb a jelentősége. A filmkultúrában a keresztény szenvedéstörténetek (*A Királyok Kirá-*

lya, *Ben Hur*, *Demetrius és a gladiátorok*, *Pompeji utolsó napjai* stb.) és a modern háborús eposzok (*A sztálingrádi csata*, *A hős* stb.) kínálják a legkézenfekvőbb példákat. Az életőszön új egyéni és kollektív életstádiumokba tör előre és más hasonló törekvések rovására él. A libidó ezzel szemben régi stádiumokba vezet vissza és függést vállal másoktól. A libidó eme konzervativizmusának vannak veszélytelen és veszélyes, az egyént vagy környezetét is veszélyeztető regressziós stádiumai. A szexualitás a lélek megtérése, visszaolvadása az életbe, a halál az élet megtérése az anyagba. A szerelmi halál illetve a perverz kéjgyilkosság két mód, ahogyan az első továbbblendül a másikba (önveszélyes vagy közveszélyes módon). A közveszélyes mód sajátossága az, hogy hárítja is a célt, amit keres (felidézi a thanatoszt és a társra hárítja át). A perverzió a szeretet borzalmas karikatúrája egy olyan világban, melyben a realitásérzék túl erős, s visszaretten a szeretet végigcsinálásától.

Az anya vonzereje az előtér, az anyag vonzereje a háttér. Az a rövid út, ez a teljes út, két kiút – egy vissza irányban és egy előre irányban – a feszültség és fáradtság világából. Az anya körülvevő ölelése, illetve az anyagé. A vissza-az-anyához szelíd útja is csak félút a vissza-az-anyaghoz végcéljához képest, melyek úgy különböznek, mint a szelíd és a rettenetes szentség. A Nagy Anya messze földön él, Kuma elveszett országában, keleten. A halál visszatérés az anyák országába, a jarurók türelmetlenül várják a nagy randevút (Eliade: *Mythen, Träume und Mysterien*. Salzburg. 1961. 231. p.). A szerelmi epika is megőrzi az élő anya ölelése és a halott anya, az őszanya, az anyag kozmikus birodalma különbségének megfelelő szakaszokat: „A boldog szerelemnek nincs története. Csak a halálos szerelem regényes...” (Denis de Rougemont: *A szerelem és a nyugati világ*. Bp. 1998. 9. p.) A libidó átszellemüléseiként felfogható agapé és caritas új sort alkotnak: a caritas több szenvedést fogad be, mint az agapé. A libidó eredendő thanatalizmusánál messzebb vezet szublim származékainak thanatalizmusa. A *Shaolinok szövetsége* olyan kegyetlen világban játszódik, melyben a libidó nem versenyképes az agresszióval. Ezért szó sem lehet róla, hogy Golden Swallow és a részeg mester egymáséi lehetnének a film végén. Golden Swallow egyszerűen eltűnik, míg a részeg mestert gyermekcsapat élén látjuk, mintegy nő nélkül, szerelem nélkül „termő” férfianyaként. A szeretet tisztán thanatális ösztönként is definiálható, ezért olyan világban is helye van, ahol a libidó eredeti, teljes és normális, természetes és testi-lelki kifejlése nem aktuális.

13.4.4. Fekete erotika

A beduin nők a házasság kezdeti éveiben keményen küzdenek a koitusz ellen, így a férjnek gyakran meg kell elégednie a szárával (Hans Peter Duerr: *Obszönitát und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. III. Frankfurt am Main. 1993. 237. p.). Az andalúz matadorok a nemi aktus nevével jelölik az ölést (238). A massai sztyepp kaguru törzse azonos szóval jelöli az ejakulációt és ölést (uo. 240. p.). Az ölés után a férfiaknak tisztulási időre van szükségük, mint a nőknek menstruáció esetén. Az ölés a férfiak – más vérét ontó – havivérzése. A nemi aktusban a férfi szimbolikusan lemészárolja a nőt, és aztán eksztatikus kis halállal hal bele a nőbe, s áldoztatik fel áldozatának, aki ebben a pillanatban az anyaöl, a kozmosz öle, a lét öle, a semmi öle, a létező önállóságát relativizáló átfogók reprezentánsa. A szimbolikus hulla szimbolikusan magával viszi a szimbolikus gyilkost. „A női genitáliák a férfiak gyilkosai...” – mondják a maorik (Hans Peter Duerr: *Intimität. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. II. Frankfurt am Main. 1990. 236. p.). Az *Antikrisztus* elején szeretkezik

a házaspár, a végén gyilkos gyűlölettel esnek egymásnak, de a két csúcspont hasonlít egymásra, sőt, Lars von Trier filmjében az előbbi sikerül tömörebbé és kíméletlenebbé formálni, így az utóbbi már mintha csak az előbbi kommentárja volna.

Freud és tanítványai sokszor elemezték a nemi hormonok által el nem kábított gyermek szemével látott koitálás mint rémes erőszakaktus értelmét. A koitálás testi és lelki összetevői az ölés és az öngyilkosság tendenciái közötti ingadozásra utalnak. Az aktus a kettő szimbolikus küzdelme, melyben, egymást feldolgozva, valami harmadikká alakulnak a kegyetlen és végzetes, kétségbeesett impulzusok. A fallosz hős, akit felfal a cethal (a sír, a holtak birodalma, a vagina dentata), de ő a kés is, a kard vagy a dárda, amely felkoncolja a sárkányt, egyben a támadó rém is, a „sápadt szűz” felkoncolója. A *Szindbád*-, *Herkules*-, *Maciste*- és hasonló filmek a koitusz és a hozzá vezető út strukturális homológiájára épülnek. Mindkét részről, a férfi és a nő részéről is, keveredik az erotikában a megsemmisítési és megsemmisülési élmény, egymást ajzva és úzva a végletekbe, de nem engedve az ölés szférájában beteljesülni, visszatartva az ölelés szférájában, a szimbolikus és rituális transzformációk által fokozott szimbolikává alakítva a destruktív-thanatális befejező aktustól megfosztott aktivitást.

A koitálás gyilkos és öngyilkos vágyak egymást formáló és fékező kombinációja. Amikor a kielégített partner a csúcsponton átváltozik és magán kívül rázkódik a szerető karjaiban, a szerető a maga feltétlen hatalmát és a partner extrém kiszolgáltatottságát éli át, hatalmi élményt. Mindez közel áll a rémtett struktúrájához, melynek csak végső következményei hiányoznak. A szexuális tevékenység látványa, minél szenvedélyesebb, annál inkább idézi fel ölés és haldoklás képeit; mintha a szexuális látvány cenzúrált és vázlatos képe lenne a borzalom szimbolikájának. A vágy mozgása nem áll meg a kellemes élvezetnél és szelíd boldogságnál. Ezért nem merészkedett a boldogságmitológia a Fény Korában (a gláúrfilm korszakában) az első csókon túli régiókba, ezért kellett a filmnek több mint fél évszázad, hogy elkezdje kiképezni a filmműfajokat, melyek az erotika pokolköreibe való alászállásra is vállalkoznak.

A thanatális orgazmus a felbomlás és pusztulás látványa által előidézett kéjes izgalom, melynek tárgya a nemlét thanatális ingere, a felbomlás iszonyata, melyet a destrudó áthárít a partnerre. A destrudó széttep és feltrancsíroz, de a végeredmény a kioltás, az uralom a tehetetlen anyag fölött, ami saját pusztulásunk lehetőségének szemlélése és egyben elhárítása. Elég kétféle orgazmusról, fekete és fehér orgazmusokról beszélni. A destrudó orgazmusa, a csúcsponton, thanatális orgazmussá válik. A thanatális orgazmus a nemlétet vallatja, melyet a perverz a destrudó segítségével önlétéről eltolva tanulmányoz.

A boldogság nem az élvezetben áll, véli Sade, hanem a vágy korlátokat ledöntő életlen-dületében (Sodom. Ausgewählte Werke 1. Frankfurt am Main. 1973. 124. p.). Az élvezet sem redukálható a problémamentes kellemességre vagy örömré. Miért éhes az élvezet annyi undorító és rettenetes élményre? Ezt próbálja kutatni Sade (uo. 125. p.). A fekete erotika a libidó áttetszővé válása a destrudó és ezé a thanatosz felé. A XX. század második felében egyszerre virágzott fel a szexfilm, a pornó és a horror, de az előbbieket meglekedtek egy banálisabb dimenzióban, csak az utóbbi tárt fel korábban nem sejtett fejlődéstereket az érzékiség mélységeinek kutatásában. A legnagyobb izgalom és a legnagyobb nyugalom egymást garantálják, de az iszonyat izgalma nagyobb, mint a boldogságé, sőt bármely öröme, gyönyöré vagy kéje. Ezért nehéz, s csak magas egyéni vagy erősen szervezett közös kultúrával lehet egyensúlyban tartani iszonyat és kéj kommunikációját.

A libidó a destrudó és a thanatosz, a szadizmus és a mazochizmus között lép fel, befogva őket a maga céljainak szolgálatába, megszüntetve az egyik gyilkos és a másik öngyilkos hatalmát. Minél sikeresebb egymás kommunikációra késztetésének és átformálásának törekvése, annál nagyobb mértékben sikerülhet átemelni destrudó és thanatosz egymással és a libidóval való ötvözését a ritualizáció és a fikció szférájába.

A fehér orgazmusban, féken tartott mélystruktúráként, ott a fekete, a feketében azonban nincs ott a másik, mert leveti azt magáról, ősbibb, elementárisabb izgalomként feledkezve meg a szublimabb örömaspektusokról. A fehér tud kommunikálni a feketével, fordítva azonban nem áll. A szeretet orgazmusa tartalmazza a feldolgozott gyűlöletet, a gyűlöleté azonban szimpla és magányos. A jószág komplex és ezért ambivalens, a gonoszság homogén és banális.

A fehér orgazmus egy bonyolított, megduplázott struktúra a feketéhez képest. A fehér orgazmus egy bonyolítás által megfékezett, megkettőzés által szolidizált fekete orgazmus. Az élet öröméhez, a vita activa felvillanyozott harmóniájához és a jelenlétben való beteljesedetség aktív harmóniájához képest minden erotikus izgalom – ezt a „csúcsérzés” fájdalomszerűen éles mivolta jelzi – parciális kék, parciális ösztön műve. Ez a perverzió egyik lehetséges definíciója: részöröm az össz-öröm helyett, monopolisztikus öröm, mely más életvonatkozásokból kivonja az örömöket, érzéketlenné teszi az egyéb életközégeket. Az élet örömévé szublimált nemi öröm kerül ki végleg a destrudó és thanatosz visszavonó, energiáit visszakövetelő hatóköréből. Ezáltal jelenik meg az öröm, amely, a kéjjel ellentétben, nem a fájdalom rokona. Ezáltal válik lehetővé, a specializált örömszerv ingereinek, sőt a testi örömein is túl, még több öröm. Az, hogy vaskos korok, barbarizációk leszűkítik érzékiségüket a testiesebb szférákra, nem módosítja az emberlényt, csupán ideiglenes visszahúzó, kivonulás korábban meghódított életkörökből.

A vaskos korok egyben buták is: csak a fekete orgazmust művelik és csak a fehéret látják. Mindezt azért is a nemi düh korcs formáiban kell művelniük, hogy elkerülhessék a szembe-sülést életük ellentmondásával.

13.4.5. A nemi szorongások

A libidó úgy viszonyul a destrudóhoz és thanatoszhoz, mint az atomerőműben a termelt villanyáram a maghasadáshoz. Destrudó és thanatosz egységét – Peter Orbantól kölcsönzött kifejezéssel – plútói elvnek nevezzük, hogy feltehessük a kérdést, hogyan morog ez a plútói elv a libidó mélyén, és hogyan tetszik át aktivitásain.

A létharc szubjektuma a világot szereti, s szeretni ebben az esetben annyi, mint meghódítani s alávetni akarni. Az erotikus szubjektum a világ helyett a szeretőt hódítja meg, s ez is csak az előbbihez hasonló birtoklási vágy megnyilatkozása. A nemi szerelem is elragad, de csak egy csúcsponton, véletlenül és egyúttal érdemtelenül. Ez a thanatális csúcspont, önfeledő ekstázis a pusztán nemi viszonyban nem válik létnívóvá és életformává. Csak a szeretet szubjektuma hoz újat, aki önmagát kínálja fel. Az élet barbár középpontja a gyűlölet, mely stratégiát ad a harcnak; az élet új középpontja a szeretet, mely öngyilkossá teszi a harcot. A harc világa az általános. A szeretet világa – mint Levinas jellemezte – olyan pont, mely abszolút különös, az egész világtörvénynek mond ellen, szembe fordítva vele, a világtörvényből levezethetetlen, irracionális ellenáramlatként. A szerelem világa a harc és a szeretet közötti határvonal-régió. A banális szerelemben a harc szeretetnek álcázva jelenik

meg, a szeretet a harc „gyarmati nyelve” (Barthes). A bogarti hőst az aljas nő is vonzza (*The Maltese Falcon*), de a nagyszerű nőhöz is óvatos távolságtartással viszonyul (*To Have and Have Not*) Hasonlóképp óvatos a másik nemmel szemben Bette Davis a *Now, Voyager* című filmben. A maguk korában szenzációsan modern filmek ébredező bizalmatlanságokra reflektálnak. A banális szeretet az önző érzékiség manipulatórikus retorikája, lakkozó álesztétika, giccses dagály, melytől sokan joggal rettegnek, legtöbbször összetévesztve a banális szeretet hazugságát a szeretet-egzisztenciálé lényegével, magát az utóbbit, a szeretetet mint reális lételemet utasítva el hazugságként. Sade libertinusainak magatartása a fogyasztói társadalomban általánossá vált, minden esetre egy elnyomorodott formában, megfosztva a libertinus önismeret világosságától.

Az *Once Upon a Time in China* kantoni népi hőse szerelmes egy lányba, akivel együtt nőtt fel, de visszahőköl érintése elől. A rettenthetetlen harcosnak a nővel szembeni szemérme szinte a rettegésig fokozódik. A kínai filmben a nemi nagyrebecsülés és nem a nyugati leértékelődés magyarázza Jet Li reakcióját. Nem elég, hogy a nemi hormonok megfosztanak az életöszön tudatnívójától, a másik nem fenomenálisan is olyan immanens transzcendenciát tár a szem elé, mely megfelfejthetetlen rejtélyként áll szemben az interpretatórikus aktivitásokkal. A nemi különbség és távolság a legnagyobb szakadék ember és ember között, nagyobb bármilyen etnikai idegenségnél. Ráadásul bevallhatatlan, ezért szerelmi retorikával és rituálékkal kell túlkompenzálni az általa gerjesztett destruktív ingereket és thanatális kísértéseket. A nemiségben szakadatlanul folyik destrudó és thanatosz kommunikációja, melyben a szadizmust csak a mazochizmus fékezi. Az *Once Upon a Time in China* második részében is összeverik egymást a gyengéden szerető férfi és nő, amikor Jet Li a kungfu művészetére tanítja „hugocskáját”. A nemi szorongások a libidó létalapját és eredetét képező és a libidóban is tovább dolgozó destruktív és thanatális impulzusoknak szólnak. A nemi szorongás feltárja a libidinózus destrudó és thanatális libidó rémképeit.

Horney utal rá, hogy a félelem a másik nemtől részben a szülőkkal kapcsolatos csalódások öröksége (Horney: *Die Psychologie der Frau*. München. 1977. 82. p.). A nemi dráma átviteles örökségeként tér vissza, végtelen ismétlési kényszerek forrása a szülőkkal kapcsolatos egykori gyermeki illúziók összeomlása, illetve a szülők részéről átélt visszautasítás, ami nem feltétlenül a szülők érzéketlenségének következménye. A gyermek esetleg úgy éli át, hogy egyik szülő veszi el tőle a másikat, miközben a realitás parancsai jelentik a szeretet igazi riválisát, s az élet gondja az, ami miatt a szülő kevés időt tölt a gyermekkel és nem szenteli neki a várt figyelmet. Az ödipális háromszögben „ananke” lép fel egyszerre az atya helyén. A kungfu-filmekben, melyek a jelzett ellentmondásokkal a legmélyebben számolnak, a nagy atya egyik változata önző és kegyetlen, míg másik változata épp a realitás kegyetlenségével való megbirkózásra akar felvértezni, ezért szigorú.

A nemi szorongások családregénytől örökölt részét átoknak nevezhetjük. Másik részük a kisebbségi érzés. A nő irigyli a falloszt, a férfi a nő fogadó, teremtmény erejét, a nő a férfi társadalmi hatalmát, a férfi a nő hatalmát a vágyak fölött. A *Shaolinok szövetsége* hősnője, Golden Swallow, fiúnak öltözik és háborúzik, míg hőse, a részeg mester, gyerekek fölött anyáskodik, mintegy férfi óvónőként.

A fiú a nemi aktus elmaradásától fél, attól, hogy nem kap nőt, ami a funkcionális kasztráció értelmét veszi föl, a lány ellenben a nemi aktustól retteg: a nagy pénisz szétzúzza belsejét. Mivel a testbe behatoló idegen test máskor ölő szerszám, a nő perspektívájában a nemi aktus

destruktív konnotációkkal terhelt. Az első koitusz a nők esetében fizikailag is fájdalmas és véres, s csak a további koituszok választják el, differenciálják libidót és destrudót. A férfi esetében ez a differenciáció később sem sikerül, amennyiben a libidó művét bizonyítás- és teljesítménykényszerként élék át. A nő vágyik is rá, amitől fél, a behatolásra, a kungfu-filmek nagy haláltáncai, orgiasztikussá fokozott csatajelenetei pedig azt sugallják, hogy a férfi is vágyik rá, amitől fél, Európában azért tartották trashfilmnek a korai kungfu-filmeket, mert szerették hangsúlyozni a kard által átjárt test látványát.

A másik nemtől való félelem nem azonos a szerelemtől való félelemmel. Aki legyőzi a másik nemtől való félelmet, még nem győzte le a szerelemtől való félelmét. Használja a másik nemet, de nem adja át magát egy érzésnek, felületes viszonyokban él. A szerelem elmélyülésétől tartózkodó sérült lény mindenek előtt attól fél, hogy prédává válik, amennyiben elengedi és átadja magát. Fél, hogy szelleme elhagyja testét, s az eksztázisban visszavonult szellem híján mintegy őrzője nélkül marad a test. Ez a félelem nyilvánul meg már az orgazmusképtelenség görcsös tudatosságában is, s ennek szublimált formája, az előbbi pillanatnyival szemben élethossziglani megnyilatkozása a szeretet eksztázisának elutasítása. A szeretet eksztázisa ugyanazt az odaadást teszi az életet átfogó érzelmi klímává, ami az orgazmusban pillanatba sűrített érzéki élményként jelentkezik. A nyugati kultúrában végül olyan alapvetővé vált a szerelemtől való félelem, ami az alkalmi viszonyt idealizáló szubműfaj kialakulásához vezetett az erotikus románcban (*Tiltott nő*).

13.4.6. Destrudó és thanatosz a nemi differenciálódásban

A libidó harcot folytat az elevenség erőforrásaiért a „plutói elvvel”, s az utóbbi energiakészleteinek szublimálása vagy deszublimálása mértékében válik fekete vagy fehér erotikává. Közben azonban egymással is harcolnak mind a szublimálatlan destrudó és thanatosz maradékok, mind szublimált származékaik a libidóban. Ez utóbbi harc nagy szerepet játszik a nemi szerepek differenciálásában.

Az androgének és ösztrogének ellentétes irányban hatnak: „a férfiak a szexuális nyugtalanság állandó állapotában vannak...A szexualitásban éppúgy mint az életben kiüzetnek – ki, önmaguk fölé, a testükön túl.” (Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München 1995. 34. p.). A férfi, genitalitása által, linearitásra és célszerűsége beállított. „Célorientáció híján bemocskol, ha vizelel vagy ejakulál...” (uo. 34. p.). A férfiúi genitalitás koncentrált és projektív jellege a nőkhöz való viszonyt is meghatározza, akikhez a görcsös koncentráció lökéseivel közeledik a nemi aktusban. A nő erotikája az egész testre elosztott, nem egy aktív eszközbe vagy fegyverbe koncentrált. A „gyorstüzelő fegyver” vagy a „kalapács” metaforájával szemben a nő esetében az érzékeny antenna lenne a megfelelő. A férfilibidó diszkrét és munkaszerű, támadó (a destrudó örököse), a női libidó indiszkrét és kaotikus: thanatális.

A nemi aktus felületi színjátékában a férfi hódító harcos, a nő meghódított ország. Az erotikus szimbolikának ez a koncepciója eredendően nem erotikus: a destrudó hagyatéka az erotikában. A befogadás mint beengedés olyan rituálé, melynek feladata a viszonyok hierarchizációja, értelme pedig az önálávetés. Ha a nyugati Új-Guineában az asmat nép egy tagja megsért valakit, békítésül és engesztelésül szájába veszi a fegyvert fogó, dühöngő társ péniszét (Duerr: *Obszönitát und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. III. Frankfurt am Main. 1993. 264. p.). A természetben is előforduló békítő rituálé az anus vagy genitálé

felkínálása a dühöngőnek. A befogadó erotika mint a nyers düh leszerelése, a befogadó szerv vagy készség látványa mint leszerelő „varázslat” destrudó és libidó eredeti átmenete, az összszublimáció történetét idézi fel.

A nő hanyatt fekvő megnyílása s a férfi ráfekvése és behatolása az agresszió kódjában hierarchizációs rituálé. A feminitást vesztes nemként inszenáló értelem azonban az esemény destrudóbeli és nem libidinózus értelmét fejezi ki. Ez azt jelenti, hogy a destrudó által vesztes nemként kibocsátott nőnem, a libidó közegében kidolgozva új ambícióit, a létharc logikájával szembenálló ellenlogika felfedezőjévé válik. Ha a férfi a létharcban, a háborúban győz, a nő alternatívája, hogy ebben a harcok funkcióiban kezdjen versengeni a győztesrel, vagy pedig magát a háborút győzze le. Az előbbi jellemzi a régi westerni hősnőket, az utóbbi a *Kill Bill* vagy a *Jackie Brown* hősnőjét, míg Rekha a *Bosszúvágány*ban felváltva mindkét funkciót beteljesíti.

A férfierotika koncentrált és célszerű munkavégzés, szemben a szenvedő, receptív nőerotikával. A férfi szexuális szorongásaiban a nő képviseli a nemlétet, melyet a férfi meg is akar ízlelni, és le is akar győzni. A férfi saját műve befejezéseként éli meg az aktus csúcspontját, a nő lehetséges kezdetként, mely történések sorában áll (fogamzás stb.), melyeket a szeretet munkája asszimilál, hódít vissza a sorstól, tesz majd emberivé.

A férfi esetében a keményedés, a nő esetében a puhulás, a test és az akarat önátadó ernyedése az izgalom jele. A férfi formát nyer, a nő formát veszít az izgalomban. A férfi nemiség intenzív, de epizodikus, s teher levetéseként, fölös anyag eltávolításaként élik át, míg a női nemiség érték befogadásaként viszonyul az aktushoz. Pontosabban: valami, ami önmagában véve hulladék, befogadtatása által, befogadójában lesz „kinccs”. A férfi a természeti determinációktól való megtisztulást éli meg a nemiségben, míg a nő lét és lélek, ember és természet egységét. Az egyik oldódni szeretne a másik által, a másik maga az oldottság. A *She* című filmben a férfi kudarcot vall, míg a nő oldódik. Az oldódás képei hol fenségesek, hol ijesztőek. Az „erotikus zsenialitásnak” Don Juannáál ősbibb reprezentánsa, Drakula, a szét-hullás, feloldódás képességét bizonyítja a filmek végén.

A női princípium vonzásával, az elnyelő hatalom tudattalan természetességével szemben a férfi a felülkerekedni vágyás reménytelen görcseit veti be. A beolvadó csak ízleli, csak a beolvasztó ismeri az olvadás titkát. Az előbbi a kialakásban, az utóbbi a fellobbanásban éli meg az olvadást. A nő énként képes átélni a befogadó nemlétet. A női nem türelmesebb, nyugodtabb mentalitását, derűs sorsérzését a férfi irigy nyugtalansággal szemléli. A nőt mikrokozmoszként ünneplő férfivágy kihallja szépségéből a szférák zenéjét. Az anya a kibocsátó, a szerető a befogadó természet a férfi – vágyakat tápláló – szorongásaiban. A férfi a maga ellenfelének s a nő szövetségének érzi a természet olvasztótégelyét. A *Drunken Master* hőse leissza magát és elrejtőzik a természetben. A férfi csak tudatvesztés árán tudja elérni az az indiszkrét ekstázist (a nemfolytonosság kényszereinek legyőzését), amit a nő tudattal.

A természetben nincsenek tárgyak, csak egymást ölelő, ostromló hatalmak birkózása. Az ősről formák főnek ki, de szét is főnek benne. A férfit befogadó nő, a befogadás ekstázisában individuálisan megsemmisül, a természet izzó láváját utánozza húsával, mely feltáru a másik hús előtt, hogy elégesse, megsemmisítse a térfoglalót. A férfi hatalmat megsemmisítő hatalom, a nemi szorongások világképében, a nő által megtestesített semmi. A *Tavaszünnep*-ben akkor jön el Rekha a férfihez, hogy belefönja aranyláncaiba, amikor az semmit sem akar és semmit sem vár, az éjszaka mélyén, elszigetelt világfeledésben pengeti hangszert.

13.4.7. Szadobarokk deszublímáció

(A globalista tömegdekadencia libidótörténetéhez)

/Halálösztön, öngyilkossági ösztön és a kollektív öngyilkosság ösztöne/

A destruktivitást – ebben Bataille mintha egyetértene a XIX. századi gondolkodókkal – a munka radikálisan szublimálja, a nemiség azonban részlegesen deszublimálja. Nem mond-e ellent ennek, hogy a nemiséget is szublimatív erőnek tekintettük? Nem, mert a nemiség az érzékiségen belül hajt végre egy eltolást, a szorongásfeszültség ölés általi levezetéséről az ölelésre, a végső elkülönülésről az egyesülés céljára váltva a törekvést, míg a munka az érzékiség közvetlen kielégülésén túl, felfüggesztve az ösztönigényeket, távolabbi célokra és közvetett kielégülésekre, majd végül, szellemi munkaként, megfoghatatlan javakra viszi át az aktivitást. A destrukció energiáit átalakító, eredeti céljuktól távolító szexualitás a munka és a szellem céljait visszaviszi az érzéki ambivalenciába. Az *Once Upon a Time in China* hősnének szerelme rendkívül szűzies, mert népének ősi kultúrája és nagy jövője legalább annyira le tudja kötni, mint egy nő. A *Rocco és fivére*iben a család felemelkedését képviselő főhős szűzies, míg sikeremberré torzult bátyja lezüllik egy szintén kallódó nő társaságában. Míg a nemiség részben valóban szublimálja az eredeti destruktivitás mennyiségeket, a hasznos munkához és az öncélú szellemi érdeklődéshez, az éncentrizmust tárgycentrizmusra és az önzést odaadásra váltó aktivitásokhoz képest érzékibb nemi közegben, melyben a vágyak és szorongások közvetlenül fonódnak össze és alakulnak át egymásba, a szellem érzéki regressziója hajlamos feleleveníteni az ész által már szublimált destruktivitás formákat. A modernség idején a tömegkultúrában kerekedik felül erőszak és erotika szimbolikája, a posztmodernben a kultúra egészében.

A nemiség a munkakultúra zavaraként, a Gutenberg-galaxis törekvéseinek földalatti ellenzékeként tevékenykedett az elmúlt századokban. Míg a Gutenberg-galaxisban a nemi gyönyört a destrudóval és a thanatosszal együtt intézik el, egyazon szorongással szemlélt oszthatatlan tárgykomplexusként, a modern média ünnepelni kezdi a nemiséget, mind jobban perifériára szorítva annak korábbi elnyomóját, a hermetikus magaskultúrát, ösztönsemlegesített szemlélődő distanciát, a Walter Benjamin „kőszálójával” rokon embertípust, a globalizáció mint barbarizáció univerzális regressziójától idegen szublimatív törekvéseivel. Miután a nemiség felszabadul a korábbi „elnyomás”, pontosabban szellemi kontroll alól, a felszabadulás váratlan melléktermékeként mind kegyetlenebb elsöprő erővel jelentkeznek a fekete erotika destrukcióval összefonódott tendenciái. A destrudóhoz képest ugyan szublimált, de önmagában véve nagyon is tökéletlen szublimációt végzett magában ez a kor-szellem. A XX. század csalódása: azok, akik bizonyos elnyomott erők felszabadulásáért küzdöttek, a felszabadulás sikere esetén kénytelenek szembenézni vele, hogy eme erőkről nagyon idealizált és hamis képes alkottak maguknak. A nemiségben olyan erőket is felszabadítottunk, melyek megmagyarázzák, miért szemlélték gyanúval a szexualitást előző századok. A szublimált destrudó továbbra is benne foglaltatik a szexpraktikákban. Miközben a szexualitás a szeretet számára igyekszik átdolgozni a plútói elvet, nem szakad le róla soha sem. A szexualitás mindig függésben marad saját elfojtottjától, közvetlen érintkezésben keveredik vele. Lényegéhez tartozik a szakadatlan küzdelem az erőkkal, melyekre ráül, melyekkel hordoztatja magát, és minden pillanatban ki van téve az elfojtott visszatérésének, melyet azzal

próbált kontrollálni, hogy nem azonosult teljesen önmagával: a kéjézéshez hozzá tartozott a bűnézés. Láttuk, hogy a naiv szeretet öl, s hogy az ölés kéjeleg. Ezért lép túl a kultúra az ösztönön az objektív érdekkalkuláció felé, a destrudótól (és a libidótól is) az objektív agresz-szió felé. Ebben a tekintetben a háború is előrelépés. A hős, a lovag, csillogó páncéljával és „szent” céljaival a destrudót szublimálja, háborúja az iszonyat ellen irányul, melyet a szexualitás nagyon is könnyen visszahoz. Azt Iliászban a háború edz, a „szerelem” rothaszt. A hadsereg mint élő szervezet később a munka szervezetévé, a háború gazdasággá válik, s ebben a szexualitás nem tudja őt követni. Szerelem és halál nem tud úgy elválni egymástól mint ölés és munka. A lépéskényszer ösztönöz a szeretet felfedezésére.

A hatvanas és hetvenes évek szexfilmjei – a maguk banális de optimista módján – azt hang-súlyozták, hogy az emberben csak szép és jó lakik. Tiltakoztak a vágyak tilalmak általi megrá-galmazása ellen. A vágyak kiélését a nevelődés és növekedés formáinak tekintették. Mindent szabad, állították, bízni kell természet és társadalom eredendő harmóniájában, s a kiélés csak az önszabályozást fogja intenziválni. A felszabadulás azonban, hosszú távon, a libidó regresszió-ját eredményezte. A destrudó kezd ágálni a libidó köntösében. Mivel a szexualitás elveszti tilal-mas, kényes, ambivalens, titokzatos és kalandos jellegét, mindezek az izgató értékek eltolódnak a destrudó felé, a kultúra új régiókat keres, amelyek még őrzik a „szent borzalom” emlékét. A korrupt és közönyös kultúra, az olcsó pótkielégülések kultúrája, a „puszta szórakozással” lecsú-szott erotika unalma a destrukció felé hajszolja a hatáskeresést. Ezért panaszkodnak a mai por-nóztárak: a szenzációvágy végletekbe hajszolja a szexualitást, a szórakoztató ipar destruktív útra lép, amelynek nem látszik a vége. A hatvanas évek progresszív intellektueljei a cenzorokat tekintették torz személyiségeknek, ma az önkielés eredménye az iszonyat. Maga az iszonyat sem őrzi meg rangját, még ez is hamisítvánnyá válik, a mai amerikai kertvárosi vámpír már nem az erotikus zsenialitás sötét mélységeinek hőse, őt is elérte a banalitás, nyúlós sorozatok mindeneként. Az új vámpír az egykori rockerek lázadásának vagy a kisebbségi kérdés vala-milyen változatának fantasztikusan szétmaszatolt képe.

Mind feltűnőbb szerepet kap a kultúrában a szexualitás mint erőszak problematikája. Az erotika nyilvánossá válását követően nyilvánossá válik a fekete erotika. Az erotikus kultúra „fejlődése”, a piacokért folytatott harcban a korábban épp a libidó által sikeresen feldolgozott destruktív komponenseket hívja vissza. Andrej Platonov egy német témájú novellában olyan élményeket dolgoz fel, melyeket a hazai diktatúrában is, a saját bőrén is megtapasztalhatott. Az új kényszerkultúrák kevésbé félnek az erotikától mint a magasabb szublimációs formáktól, az újbarbárság első sorban nem a nemi szervet akarja kasztrálni, hanem a szellemi szerveket: „az embernek nem a nemi szerve a legveszélyesebb – az mindig egyforma, békés reakciót fejt ki –, hanem a gondolata, amely olyan mint egy prostituált, sőt annál is rosszabb: feltétlenül ott csava-rog, ahol semmi szükség rá, és csak annak adja oda magát, aki semmit sem fizet neki.” (Andrej Platonov: Szemétfúvó szél. In. Kegyetlen szerelem. A húszas évek szovjet elbeszélései. Bp. 1969. 2.köt. 67. p.) A gondolat is birtokba vevő eszköz, mely magáévá teszi a valóságot. Az agymosó zsarnokság mindenek előtt a megismerés erőszára féltékeny. Az én, a zsarnokság és a valóság között jön létre az idők legnagyobb „szexuális háromszöge”.

Miért elvadulás, barbarizálódás a felszabadulás eredménye? Szabad-e felszabadulásról beszélnünk ilyen esetben vagy értelmesebb lenne az elnyomás tökéletesedésének kérdését taglalni? Miféle hibák és hazugságok fejthetők fel a kisiklott felszabadítás folyamatának vizsgálatával? A felszabadítás mindenek előtt nem volt tudatában, hogy veszedelmes dol-

got szabadít fel, s nem valami ártatlan játékszett oszt ki felnőtt gyermekeknek. A folyamat közepében benne élő megfigyelők már nem a hatvanas évek optimizmusával nyilatkoznak: „Ahol akár csak törekednek a szexuális szabadságra, vagy teszem azt, akár el is érik, az a tézisem, hogy a szadomazochizmus sem soká várta magára.” (Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 14. p.) Az, amit a szadobarokk kultúrája kiterget, benne rejlik minden szexualitásban, de nem ebben a nyers formában. A felszabadulás azért eredményezi a szabadság torzképét, mert egy olyan kor szabadította fel a szexualitást, amelyben az eltömegesedés, a létbizonytalanság, a kulturális ambíciókat szórakozásba fullasztó, központilag generált infantilizmus egy sor kulturális hiánybetegséggel, az önszeretet, önbecsülés, önfegyelem és önnevelés összeomlásával jár együtt, ezért az emberek tele vannak primitív és alantas impulzusokkal, melyeket jobb lenne fel nem szabadítani. Épp azért tudják és merik gátlástalanul felszabadítani magukat, mert a felszabadított impulzusok nem szabadok, hanem a primitív és destruktív barbarizmus kegyetlenül hatékony erői. Minél magasabb a kultúra, annál több szegénnyel, gyanúval, elégedetlenséggel, óvatossággal szemléli magát, annál inkább törekszik óvni magától a kesztyűs kézzel megközelített világot, s minél alacsonyabb, annál elégedettebb magával, egyben gátlástalanabb. Így az hajlamos felszabadítani magát, aki homogén destruktivitással terhelt, s az elnyomni, akiben tragikus küzdelem folyik a jó és rossz, archaikus és szublim lelki anyagok között. Ez a felszabadítás nagy paradoxona, mely megmagyarázza a XX. századi forradalmak rossz végét. Ez magyarázza azt is, miért vezetett a „gonosz birodalmának” eszméje az amerikai film infantilizálódásához, és különösen a szuperfilmek elhülyüléséhez.

A szexuális felszabadítás kedvezőtlen eredményeit vizsgálva nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy ez a tömegfeszültségeket levezető szelepszokásokat nyújtó szexuális fogyasztáspropaganda, mely nem az érzékenység, hanem egy primitív páriahedonizmus műve volt, szembeállította a szexualitást a Freud által még belőle levezetett szellemi származékokkal (tragikus katarzis, intellektuális szeretet, szellemi nemzés, kulturális produktivitás), és csak a benne rejlő alacsonyabb indítékokban hitt. Kultúra és szexuális kultúra szembeállítása a szexualitást a nyers természetre redukálta. Ugyanaz a logika, mely a szexualitás szublimációjaként levezetett jelenségeket pusztá illúzióvá nyilvánította, oda vezetett, hogy végül a szexualitásban is pusztá illúzióvá nyilvánítson mindent, ami nem destrukció. Hiszen e logikában mindig a vaskosabb, a feltétlen az igaz, s a szublim és feltételes a hamis. Így valójában nem a szexualitást, hanem annak legigénytelenebb, legprimitívebb formáit szabadították fel. A szexualitást a szellem elnyomására használták fel, s ennek érdekében előbb a szexualitás primitív, destruktív részével is el kellett nyomni és rombolni kellett szellemibb felépítményeit, hogy magát a szexualitást aztán a kultúra ellen lehessen bevetni. Mindezt a türelmetlen és képmutató kényszerkultúra korábbi tévedései támogatták. Ha a kényszerkultúra túlelfojtásai nem hagytak volna örökök egy eltorzult, lebomlott, elvadult szexualitást, most nem támogathatta volna ez a primitív szexualitás a kultúra megtámadását.

Catherine M. bevallja, hogy a szex a könnyebb út, a kommunikációs nehézségeket ha át nem is hidaló, de a kommunikációt pótló fizikai manipulációk kerülőútként, izgatással nyugtatva a magányt. Sade libertinusai is azért értékeli a szexet, mert általa a test ajzása lehetővé teszi a lélek epoché-ját. „És vajon nem lehetséges-e egy nővel hálni, akit az ember nem szeret? Vagy talán lehetetlen-e szeretni valakit, anélkül, hogy vele hálnánk?” (Juliette. In. *De Sade Ausgewählte Werke* 5. Frankfurt am Main. 1972. 35. p.). A „szívnek” nem kell részt

vennie, ahol a test cselekszik. A személyiségnek nem kell jelentkeznie, ahol a nemi szerv akcióba lép. A tömegerotika mint kultúrambícióktól tehermentesült nagyüzemi tömegsport ezt az utat járja. A fogyasztói erotika amorális, szeretetlen és antikommunikatív. A tömegember könnyű útja testi nagyüzem és lelki-szellemi kisüzem összekapcsolására, az érzelmi terhektől megkönnyebbített viszonyok gyarapítására, egymás felhasználásának és egyidejű semmibe vételének kényelmes összekapcsolására. A meghamisított forradalom által felszabadított szexualitás pótkielégülés, mely kárpótlást ígér az elveszett, elnyomott, kioltott személyességért, az ember elveszett fontosságáért, a nietzschei „percemberké” által el nem érhető kumulatív tapasztalatért, a szép életpályáért, a szubtilis szellemi örömök elvesztéséért, a szupervállalatok munkahadseregeiben fölöslegessé vált kreativitás és iniciatíva elkorcsosulásaért, az elvesztett kommunikációért, a kölcsönös odafigyelés, megmutatkozás és megértés türelmetlen és gyanakvó, szorongó és hajszolt konkurenciaviszonyok között lehetetlenné vált értékeiért. Így lesz az egykor a képmutató kényszerkultúra által elfojtott szexualitásból a magasabb ambíciókat és személyes erőket elfojtó barbár testkultusz. Ez az oka, hogy az új szexualitásnak nem a szellem, hanem a destrudó a származékokat képző elsődleges partnere. A barbár testkultusz a szexualitás eltorzulásán kívül is számos formát hoz létre, a technika kultuszától, a sport elvadulásától, bestializálódásától a szellem nemkonvencionális formáinak gyűlöletéig. Takeshi Kitano egy magyarázó, értelmező keretként alkalmazott baseball-meccsbe ékeli az erőszak elszabadulásának nála az új szociális karakterek stupiditásával is összefüggő történetét (*Forráspon*t). A nonkonvencionális szellem úgy is meghatározható, mint amely nem hajlandó és gazdagságánál, mozgékonyágánál fogva nem is tudna belekapaszkodni valamely szervezet vagy párt kollektív testébe, mert mindezeknél egyetemesebb, univerzalisztikus közösség építésében elevenedik meg. A fasiszmus testkultuszával és nyilvánvaló szellemgyűlöletével szemben a szovjet kommunizmus szemérmes is, és kultúrambíciókkal is teljes, valójában azonban leértékeli az élet teljességét, instrumentalizálja a testet és lelket, és csak a szellem alacsonyabb formáit, a brosúra-bölcsességet kultiválja, a szellem magasabb formái szibériai lágerek tömegsírjaiban tűnnek el.

A tilalom nem le-, hanem felértékelő aktus, a félelmes, titkos, veszedelmes szentség kijelölője. A felszabadítás nem sikerülhetett, mert a tilalmat támadta meg, s a tilalom intézményének híján a szexualitás erotikus értéke, a rendkívüli állapot és a nagy kockázat tudata is elveszett. Ily módon a szexualitás perversitálódott, ami a kilátástalan végtelen fokozásra ítélt érzéki ámokfutást jelenti, mely csak a piac élénkítését szolgálja és nem az egyén lelki épségét vagy épülését. Az épség és szépség kockázatos, fenséges és borzalmas közegben tenyészik, nem az ernyedő kényelem fülledtségében vagy a rutin közönyében. Nem a tilalom eszméjét kellett volna megtámadni, hanem az egyénre bízni, hogy megharcoljon saját ízlése és lelkiismerete tilalmaival. Nem a szexualitás problematikus és veszélyes aspektusairól kellett volna kényelmes hazug és lakkozott képet nyújtani, hanem elismerni és felgöngyölíteni próbálni lényegi tragikumát, melyről a bármilyen szükséglete hízogó kiszolgálását követő banális fogyasztó hallani sem akar. Az általános, felülről levezényelt tilalomfelfüggesztés kioltotta a szexualitás kevésbé piacosítható illékony, kifinomult és ambivalens kultúráját, s a vaskos „disznólkodást” szabadította fel (lásd: a Malacpúder diagnózisát).

A felsőbbeségtől, párttól, államtól, vallástól való függőséget, írja Paglia, korunkban a tömegessé vált kábítószeres és szexuális függőség pótolja (*Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 14. p.). Az elnyomott szexualitás éráját a szexualitás általi elnyomásé követi.

A kommunizmus vagy a náciizmus újvadembereket, primitív bestiákat ültet rá a polgárok társadalmára, az új kapitalizmus a felettes én helyére ülteti – személyiségünkben – a vad ösztönembert. Az ösztönkritikus és önnevelő tudatra illetve ennek fogyatkozó maradványaira ráül a kultúrambíciótól tehermentesítő, öncélú ingerhabzsolást levezénylő, ösztönkiszolgáló és igazoló retorika. Ezért kell bevezetnünk a mai kultúra leírása során egy új személyiség-réteget, mely nem a naiv kulturálatlanság, hanem a harapós, epés antikultúra szerve, mely mindent megőriz, ami a civilizációban a kíméletlenség hatékonyságát fokozza, de megtagad minden szolidaritást. A mai középosztályi és intellektuel kommunikáció a csípési hierarchia kidolgozását – „bennszülött” kifejezéssel: a „szivatást” – szolgálja és nem a Habermas által vizionált felvilágosult, közös problémamegoldást.

14. THANATOSZ-SZEMINÁRIUM: JAHJA KEMÁL BEJÁTLI ÉS KIM KI-DUK

Ókori, középkori és újkori, keleti és nyugati hagyományokat összevetve, mítosz és vallás, vallás és művészet, film és irodalom üzeneteit áttekintve látjuk, hogy a lényeges emberi tapasztalatok nem ismerik kultúrák és korok, vallások és ideológiák, különbségeit: amit az ember elajándékoz (vagy eltékozol), az összes többitől kapta örökségül, s ha ez kiárad belőle – a plotinoszi isteni emanáció módján – ez az egy bizonyítéka van annak, hogy nem tékozolta el. Jahja Kemál Bejátli – a török Kosztolányi Dezső – együttlét (Vuszlat) című költeményéből következik idézet:

Annak, kit az ágyban szerető test ölel éjjel,
Annak, kinek ösvényt a jövőhöz csak e kék lel,
Annak az idő mély, örök éj asszonyi combon,
S nem látja a hajnalt a parázsló horizonton.
Álma: örök Éden, szerelem jár ligetében,
Más szél susog ottan, örökös nyár süt az éjben...
Nem sír csalogány ott; ez a boldog, a vidám sor!
Rózsa tud-e őszről? Telihold-fény a fogyásról?
Sok szem les az égre, íve mindnek egyaránt kék,
Dúsnak meg a búsnak egyaránt szép ez a játék;
Ott, míg a medence vize hűsíti a kedvest,
Lágy és örökös hang: a szökökút dala repdes.

(Ford. Timár György. In. Szenvedélyek tengere. A török költészet antológiája. /szerk. Hazai György – Árpád Imre/ Bp. 1961. 208.p.) Az asszonyi combok az örök éjre nyíló kapu szárnyai, melynek a nemi szerv legfelsőbb kapukulcsa, a költemény a lélek belépéséről szól egy világon innneni és túli helyre, amely voltaképpen nem is helyként, hanem időként, év- és napszakként határozódik meg, örökös nyáréjszakaként: remélhetőleg el nem jövő, elhalasztható napkelte előtti világ, örök éj, amiként az alvilágot is szokás jellemezni, de ez az alvilág nem a kínok, hanem a gyönyörök fokozása, a kezdet tökéletessége mint vég és cél. Az alvilág itt az altest világa is, a tudat ébredése előtti elevenség csendesesen dolgozó mély békéje. Ez az összeolvadás viszonya által szervezett „zárt társadalom”, szemben a kinti „nyitott társadalommal”, ez a csendesen sóhajtó világ, szemben a kinti üvöltve törekvő és nyüzsgő világgal, minden élők szerves, összehangolódott egységének világa, az egymást kölcsönösen éltető életek boldogság-cseréje. Az egyensúly végteleníti az időt, mely az örök visszatérésben talál önmagára. A kert szelíd, nem ismeri a sivatagot teremtő tűző napot, viszont nem fogy el, nem hagy cserben a telihold-fény. A sivatag úz, mindig tovább, mert szűkölködik, soha nem nyújt eleget, a kert marasztal. Az élet sivatag, a szerelem és a halál kert.

A paradicsom földi Éden, és a „dúsnak meg a búsnak” egyaránt joga: a lét törvénye nem igazolja a társadalom törvényét, melyet perverzitásnak minősít, mert a természettel összeillő, az élet egészségével egymásra találó, a közös és szerény, az elevenség által feltételezett szükségletekre alapozott társadalom lenne a paradicsomközeli, azaz eszményi létforma. A szerelem kertjébe belépő abban a dimenzióban találja magát, amit korábban végtelen erotikának vagy az erotika művészetének neveztünk, s a *Tavasziünne*p című film Rekhájában láttuk megtestesülni legnemesebb formáját.

Hosszabb ölelést vágy, szíve szomjas puha csókra
(Szomjazzat az ajkak tapadó és buja sója),
Ember, amit alkot, csak e sóval viszi végbe,
Isten, amit elrejt, csak e sóval viszi égbe.

(uo. 208.) Minden alkotás forrása a természet és a kultúra határán torlódó izgalommeny-nyiség, mely emberi, mert beszélni kezd önmagáról, azaz felfedezi magában az érvényt. Amit Isten elrejt (a szublim), nem ellentét azzal, aminek beteljesedését az ösztön követeli (a szenvedély). A beteljesedést ezért nemcsak az interpretációs igény jellemzi, létrejövetelét is a beszéd közvetíti, szolgálja és duplázza meg, társadalmi hatalmak (családok) megegyezése, szeretők vallomása, és mindenek felett a rituálék, majd nyomukban a művészet nyelve. Az eredmény a legnagyobb mélységek találkozása a legnagyobb magasságokkal, örök éj és örök világosság ellentétének oldódása, mert a meg hasonlítás csak a differencia, a distinkciók, a konkurencia, a kiűzetés, „arcunk verejtékének” világot jellemzi.

„Lélek, ha akadna, kit e mély kert befogadna...” (208.) – ez azt bizonyítaná, hogy az utópia jelenvalóság, hogy a vágy nosztalgia, hogy ami elérhetetlennek tűnt, az mindig már megvolt. Éj és nap, természet és társadalom, utópia és nosztalgia, én és te oppozíciójának oldódása eltünteti a magába zárt én határait: a „zárt” kertben nyílik ki az én, mint a kert virágai is, és a nyitott sivatag versenypályáján edződik a zárt én a vándorlás kalandjaiban és a törzsek harcaiban. Ez a játék, mely a paradicsomi éjben folyik, nem az én játéka, mert a szeretők ugyanúgy megszabadulnak az én terhetől, mint a megvilágosodottak:

Lángolnak a rózsák ama kertben...S aki ott van,
Hogy szállt oda? Mily sors keze hozta ide, s honnan?
Szél volt, szerelem-szél! Viharos szárnya e szélnek,
Azzal röpítette ide – orkánnal! – a végzet.

A megérkezés eredménye csak paradoxonokkal és az abszurdítás képeivel leírható. A kert a szabadság, és a sivatag a börtön. Nemcsak azt nem tudjuk, hogy röpít a szenvedély orkánya a kertbe, azt sem tudjuk, hol a kert, hova röpített az orkán. A megélt időtlenségnek nincs helye a térben, de a börtönlakó, aki megélte a szabadságot, a szívében hordozza, ezért nem rab.

Mind-mind, akit éjjel szerető test ölel ágyban,
Ott él az e kertben, nem a köznap világbán,
Régi hona eltűnik a zajló habokon túl
Zsarnoki az óra! Vele múlt lét szava kondul –,

És ha színes álma eliramlik, ha felébred,
 Börtön a világ már, hol a cellák feketéllnek.
 Szörnyűbb van-e ennél? Ilyen átokszerű nincs más:
 Kábán, egyedül csak – s az az égés, az az izzás!
 Hej, sors! E sötétség hamisabb tán a halálnál!
 Hej-haj szerelem: Már a tiéd volt, kire vágynál...
 Jöjj el, közös óra, csodatévő tenyereddel!
 Édes, ragyogó éj! Soha többé ne eressz el!

(209.). Odüsszeusz és Ödipusz utazása egyaránt az „asszonyi combok” közé vezet. Odüsszeusz utazása pokoljárásaként indul, de a pokol legvégső, legalsó köre, mely csak az összes többit megjárva nyílik meg: a haza, a paradicsom, az elveszett ösörömrre való ráismerés partja. Végül Ödipusz is megtalálja a békét és feloldozást, miután mindennel szembenézett, amit akaratlanul vétett, épp a szeretet által, szerettei ellen. A *Vadító szép napok* című film hőse olyan madárhoz hasonlítja magát, akinek nincsenek lábai, ezért egész életében a szelek szárnyán lebeg, csak a halál pillanatában száll le. A film másik hőse erre azt feleli neki, hogy az a madár már életében is halott volt. Aki életében nem tudott lezszállni a kertbe, azt a halál sem kertként fogadja. A *Vadító szép napok* hősenek két anyja van, a vér szerinti anyának ő nem kell, a nevelőanya neki nem kell. Átgázol a nőkön, akik bolondul futnak utána, de aki csak játszik az étellel, azzal a halál is csak játszik. A halál is lehet autentikus vagy nem autentikus, a valódi halál befogadás, s hogyan is halhatna meg, aki nem is élt? Jahja Kemál Bejátli: *Ősz* című költeményében a halál ugyanolyan kapuként tárul fel, mint az „asszonyi combok” az iméntiben:

Oly hosszú lesz az ősz! S míg időz, minden véget ér,
 Elhull a víg madár, vége már, hull a holt levél.
 Elszállt a tünde nyár, messze jár... Visszhangzón süvölt
 Mind dörögve búcsuzó ágyuszó – tenger, puszta, völgy.
 Nem kél e nyár soha, lábnyoma zord enyészeté;
 Bús, ködös őszi nap, sápatag túlvilági éj...
 Átfog e rémítő vén idő, szorít, mint a prés;
 Hallod, utas, mit susog ciprusok lombja? „Erre térsz.”

Körben nehéz homály; a láthatár lassan hamvad el.
 Vonszolva hordani azt, ami jön: komisz teher.
 Dúlt táj: az ajkakat mint lakat zárja – csendje mély;
 Mély csend, mely úgy lehet: átmenet új zenék felé;
 Mind, akit a vad halál karma vár, szakasztott olyan,
 Mintha épp az anyaméh rejtené, mint ki most fogant.

S mint gally, ha elfutó gyors folyó habjait lepi,
 Álomba hull az ész, ébredés nem nyílik neki.
 Mondd hát: kínjaink – szíve nincs – hogy tudná a kő?
 Meg sem érzi azt a föld, hogy megölt, meg sem érzi ő.

(Ford. Timár György. uo. 211.). A költemény az anyaméh és a kő pólusa között játszódó utazás. A *Vadító szép napok*ban az egyik anya az anyaméh, a másik a kőszív szerepét játssza. Aki nem kapott meg eleve mindent, az egész életében kallódó, tolvaj, rabló, parazita marad, mint a *Vadító szép napok* fiatalembere. Csak a halálom pillanatában fogom megtudni, kit szerettem igazán – mondja a kidobott nőknek. Ám ha az ember eleve rendelkezik a teljesség élményével, minden pillanatban megtalálhatja a teljességet, s nem kell azt az életen túl keresnie, azaz örökké halasztania. Nemcsak vágy van, boldogság is van, s a vágy az életen túlra kénytelen halasztani, amitől a boldogság megrabolja a halált. A vágyban a halál fosztja ki az életet, a boldogság képessége által az élet a halált.

A libidó thanatális komponensei az érvénytörekvés kifejezései. Mind a szép, mind a jó megtestesülése a test szétfosló, végső soron jelenségszerű mivoltának átélésében tudatosul. Bármilyen katartikus megrendülés, a „szíven ütő” szépség vagy jószág élménye az élt is úgy látja, mint ahogyan az elvesztett az emlékezet. A rajongó érzékelésnek, a lelkesült befogadásnak és az általa vezetett szenvedélyes gondoskodásnak emlékezetstruktúrája van, a rajongó, felfokozó emlékezet pedig az érzékelés és cselekvés tökéletlenségének bepótlási kísérlete. A halál a legnagyobb kacérság és ezért a legmesszebb szakadtat illeti a legszentebb könyörgés. Szerelmet vagy szeretetet tanulni ezért csak a haláltól lehet. Az ősboldogság adja az életerőt, a befogadó és átélő képességet, a halál a tudatosulás szükségét és képességét. Az embernek, aki tudja, hogy meghal, s tudja, hogy bármely percben elveszítheti szeretteit, amivel élete érvényét is elveszíti, legfőbb érzékszerve maga a halál.

Ha emlékszem édes tekintetére,
ma menny éke – s az omló szőke hajra,
az arcra s a szerény angyali hangra,
mézzel táplált, most szívemben döfése:

csodálom, hogy még járok-kelek élve.
Hálnék, ha le nem szállna hajnalonta
hozzám Ő, aki meg nem válaszolta,
mi volt külön, szépsége vagy erénye.

Tiszta, áhítatos, boldog találkák!
Híven figyel, megjegyzi, nem felejt
szenvedésem hosszú históriáját!

Mihelyt a nappal sugara belengi
Mennybe tér, ismeri mindannyi táját.
Arcát és pillantását könnye rejti.

(CCCXLIII. Ford. Weöres Sándor. In. Francesco Petrarca daloskönyve. Bp. 1974. 356.p.). A szerelem megtapasztalja az élet szétfosló álomszerűségét, amennyiben megkapaszkodna minden pillanatban, de minden szétfosl, kisiklik a kezünkből, nem a megkapaszkodás tárgya. Ennyiben minden álomszerű, de az elmúlt percek kísértetei üldözik a jelent, számtalan feltámadt pillanat üldözi az életet, ezért a szerelem a halálban sem hisz. A *Vadító szép*

napok szomorú kantinosnője akkor szeret bele a kallódó emberbe, amikor az az órára mutat, jegyezd meg ezt a percet, egy perc múlva elmegyek, de az örökkévalóságban ebben a percben mindig együtt leszünk. A szerelem nem hisz a halálban: az ember úgy éli meg elveszett szereteteit, mint akikkel találkája van. A *Poison Ivy* kislánya soha sem tudta elmondani anyjának, mennyire szereti, s valójában az ember még csak nem is tudja, mit jelent számára, aki sokat jelent, mert még a tekintet is csak utólag válik látóvá, s az érzés is utólag mélyed magába. Korántsem arról van szó, hogy az elveszettet megszépíti az emlékezet, hanem arról, hogy a halál sem szakítja meg a szeretett személy felé vezető utat. Mintha az iránta való tartozás tartaná fenn valahol őt egy különleges, megfoghatatlan, de nagyon is reális seholsebben, mely azonban nem az élőhalál köztes tere, hanem az érvény lélekvezető immanens transzcendenciája. Minden szépre és jóra az elveszettek csábítanak, s egyben ők minden szép és jó megtestesülései az elveszett időben.

Menjetek fájó rímek, vár a szikla,
mely drága kincsem rejti el sötétben;
hívjátok ott: ő majd felel az égben,
bár földi részét mély sír fogja vissza.

Mondjátok meg: hajóm már nem hasítja
a vad tengert, fárasztó nékem élnem,
s emlékét gyűjtve hullott lombja-képpen,
megyek, lábam nyomába igazítva.

Mint élő s holtat őt látom magamban,
nem – mint élő, ki immár halhatatlan,
ismerje meg csak a világ, s csodálja!

Kérem, figyeljen, hogyha nemsokára
Eltávozom, jöjjön élembe lassan
S vonjon fel majd az égbe, oldalára.

(CCCXXXIII. Ford. Nemes Nagy Ágnes. In Petrarca daloskönyve, 349.p.) A halott szerető, a szeretett halott személy, a szeretet halott tárgya a halál megszemélyesítője, s általa megszemélyesítve a halál a végső cél kifejezője. Petrarca egész költészete egy thanatális orgazmus felé kalauzol.

Az elveszettség nem megsemmisülés, hanem az ok céljá, az eredet perspektívává, a lét értéké válása. Az elveszettel való találka ezért sokkal végsőbb vágy, mint az el nem érttel, vágyottal való találka. Ezért a halál a legnagyobb találka, a páráként elsodort, kísérteties egzisztenciába száműzött vízcsepp visszaömlése az óceánba. A férfi, véli Camille Paglia (*Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 48. p.) az ősi olvasztótégelytől való szorongását, melybe kis reprezentánsát belemeríti, a női szépség kultuszával oldja. A férfivágy erotikusan fixált a női test legnagyobb víztartalmú és legkisebb tartású részeihez, melyekben a hullámzó őstenger nyer új alakot. A nő mint hullámzó őstenger, oldó és olvasztó közeg, a halálösztön tárgya. Ide hív a létharc-izzony, a tehermentesítettség vágya, a nem-

lét-vágy: „minden kék végső soron az intrauterin őskék helyreállítására irányul” (Rank: Das Trauma der Geburt. Frankfurt am Main, 1998. 38.p.). Ha minden szorongás a születésre megy vissza, akkor minden öröm valamiképpen kapcsolatos kell hogy legyen a születés és következménye, a létharc ellentétével (39.). Erdős Renée – Ady által is becsült erotikus költeményeiben – érzékenyen jellemzi az erotika kísérteties komponensét:

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

(Kísértetek. In. Versek. Összegyűjtött művei. Bp. é.n. 20.p.). A hiányt kísértetek izgatják, a beteljesedést ezzel szemben a melankólia aurája veszi körül:

Megcsókolta a két szemem, az ajkam,
Hosszan a karjaiba tartott,
Nézett sokáig, aztán így szólt halkán:
„Szerelmem meg kell halnod, meg kell halnod”

„Miért?” – kérdeztem megborzongva, félve
S mohó csókokba fúlt az ajkunk.
A újra kicsendült halk szava az éjbe:
„Szerelmem meg kell halnunk, meg kell halnunk!”

(uo. 205.p.). A távoli, a lehető legtávolibb objektum, az anya ellentéte, a szerető visszaadja a gyermekkor végén elveszített eredet minőségeit a felnőtté válás pólusán. A szerelemben találkozik az eredet emléke és a halál előérzete, de csak a halál ad vissza mindent teljességében, úgy, ahogyan az aktív életben soha sem volt hozzáférhető.

A költészet minden korban és kultúrában megszólaltatja a halálösztön ősjogát. Eckhart Mester Isten teremtetlenségét hangsúlyozza: „Egyedül Isten szabad és teremtetlen, ezért egyedül ő hasonlatos a lélekhez szabadság tekintetében – de nem a teremtetlenségben, merthogy a lélek teremtetett.” (Eckhart Mester: Beszéd. Bp. 1986. 7.p.). Még az önteremtő lény is kettészakad önteremtésében, másként nem lehet önteremtő, csak ha van egy teremtetlen része, minden más kész, még a személyen belül is a kész, amennyiben csak kiáradott, s csak a teremtetlen a kiáradó: teremtetlen. Schellingnél a teljes istenalak három aspektusban jelenik meg, tárul fel, s valósul meg. Az első az eredeti, még ki nem nyilvánított egység, a potenciák szétválása előtt, a világteremtés előtt; a második a szétválás, a feszültség momentuma, a demiurgosz munkája; a végső pedig a helyreállított egység, „az önmagát birtokló és megértő szellem.” (Philosophie der Mythologie. Frankfurt am Main. 1985. Ausgewählte Schriften Bd. 6. Zweiter Teilband. 404.p.) A demiurgosz temploma, melybe becsődítették az erre még nem kész és alkalmas népet, összes kicsinyes és önző ügyeivel, még csak egy bevásárlóközpont, mindegy, hogy egymással vagy Istennel üzletelnek. Ezért üríti ki, Eckhart szerint, Jézus a templomot. A templom a lélek, s csak a kiürített lélek hallja meg az Atya Igéjét. Ez a lélek harmadik potenciája, mely megfelel Isten schellingi harmadik potenciájának. „Ha valaki más akar beszélni a templomban, vagyis a lé-

lekben, mint egyedül Jézus, akkor Jézus hallgat, mintha nem volna otthon, s nincs is otthon a lélekben, mert annak idegen vendégei vannak, a lélek azokkal társalog. Ha azonban Jézus szólni akar a lélekhez, akkor a léleknek egyedül kell lennie, s neki magának hallgatnia kell, ha Jézust akarja hallgatni. Most tehát bemegy Jézus és beszélni kezd.” (Eckhart. uo. 8.p.). Egy teremtesen túli, teremtes feletti befogadás körvonalazódik itt, mely a teremtes dezinstrumentalizálása által akadályozza meg, hogy a vég szörnyűbb legyen, mint a kezdet. Az első potencia képviselője Schelling isten-fenomenológiájában Typhon, a krokodil-isten, amely első potencia elnyomásával, kordában tartásával, a második potencia általi uralásával keletkezik minden, ami az életnek kellemes, indul be a reprodukció, születik az egész egyiptomi élet (Schelling. uo. 403.). Az első potencia meghatározatlan, a második meghatározó, a harmadik önmeghatározó; az első tombolás, a második a tombolás elnyomása, az erők kanalizálása; a harmadik a létért (teremtésért) való harc, s a hozzá szükséges erőfeszítés, erőszak alóli felszabadulás mint megértés. Az eredeti rejtettség, a lehetőségek befelé fordulása egyben a lehetőségek egymást emésztése, melyből való kiút a teremtes döntése. Isten a teremtes előtt nem szép; de a teremtes, velejáró tulajdonságával, a feszültség momentumával, szintén nem szép, legfeljebb fenséges. A természetben csak csalétek, momentum a szépség: a társadalomban igényesebb szépségfogalom jött létre, mely a létmód eszményét fejezi ki: Eckhartnál ez a létértelemtől telített befogadás, mely elhozza nemcsak a lélek, a lét békéjét is. Ám míg a természetben meghatározott és kiküszöbölhetetlen helye van a szépnek, a társadalom szépség felé vezető útja megszakadt: a kultúra története a halál szépségétől a szépség halála felé vezet. A halál nem tanító többé, csak tény, mert a fogyasztói társadalom átköltözött a tradícióból a pillanatba, nem a bevásárlóközpontból lett templom, mint Jézus idején, hanem a templomból divatos eszmék vására. A halál szép és rút is lehet: a szép mélye is lehet rút (= giccs), a rút mélye is lehet szép (= tragikus szépség). A rothadás is lehet a melankolikus szépség vagy az undorító iszonyat műve. Az első potenciát tekintjük a destrudó, a harmadikat a thanatosz művének. Az eckharti templom kiűritője a thanatosz. A destrudó és a thanatosz pólusai között zajlik az ananke és a libidó, az életöszton és a szerelem munkája.

Az első potencia csak az önromboló magába omlás haszontalan erőkeszletének tombolása, míg a második potencia termelő erői nem biztosítják a termék életét: ezért merevedik meg minden, ami szépként és termékenyként született. Csak a harmadik potencia önmagába tekintő, mintegy az életen túlról az életre visszatekintő, s magában minden előzmény mélységét és az általuk kijelölt feladatokat és lehetőségeket megpillantó elmélyedtsége biztosítja a szakadatlan születést. Csak a halálöszton nemz, mert a nemzésben váltja le a régi életet az új élet – a nemzés után a régi élet dolga az új élet szolgálata, a beletagolódás az új élet perspektíváiba. A nemzés azért sem lehet más, mint eksztatikus önfeledés, mert rituális igenlése az egyed halálra ítéltségének. A szerető azonban nem ismeri ezt a halálos ítéletet, csak azt érzi, hogy valami a szeretett felé hajtja, olyan ösztön, mely a szerett személyt szebbé nyilvánítja az élet többi szépségének összegénél, és így fontosabbá az életnél. A költészet részséggként jellemzi ezt a rajongást:

Életed hosszú vagy rövid lesz bár,
Véginél vár úgyis reád a halál,
Mert bizonynyal hurokra végződik,
Még ha oly hosszú lenne bár a fonál.

(Rúdákí verse. Ford. Tótfalusi István. In. Képes Géza – Simon Róbert: Perzsa költők antológiája. Bp. 1968. 47.p.). A fenti megállapítás nem pesszimista, csak éberségre, tudatosságra int: a befogadó képességet ösztönző tanácsként szolgál.

Éjszeműddel vidulva könnyedén élj,
Mert az árnyékvilág pusztán mese, szél.

(uo. 47.p.). A X. századi költő után a XVI. századi Háfizt idézzük, akinél a nő és a bor szomja mindvégig összefonódik, s mindkettőt metafizikai komolyság jellemzi:

Ó, mikor fog szomju vágyam teljesülni, istenem!
Szétzilált hajfürtjeid közt megnyugodni volna jó.
Fogd ruhád fel, hogyha mellém lépsz, ne érje por, se vér,
Mert ahol jársz, tört szivekből porba dől a vérfolyó.

(Ford. Képes Géza. uo. 260.p.). Háfiz női nem kevésbé veszélyesek, mint a *Motel* című film idegen országában lelt kegyetlen, szép idegenek. Ez felveti destrudó és thanatosz viszonyának kérdését, hiszen bár a thanatosz – békében, csendben, mint végcélban – túlteljesíti a thalasszát, ennek ára a destrudó, a thalasszális kék árát ugyanis más fizeti meg, míg a thanatális kék árát mi magunk. Thanatosz és destrudó szimbolikájának összefonódása tárja fel a thanatosz alvilági aspektusát. Már a Mahábháratában, sőt már a költője által emlékeztünkbe idézett „alvilági nép” idején is „régí dal” volt a következő:

Sem az ég, sem a lég, sem a kígyó-faj sötét hona
Nem boldogíthat úgy, oly kéjt nem adhat, mint az Alvilág.

(Ford. Lakatos István. In. Mahábháratá – Rámájana /szerk. Vekkerdi József/ Bp.1964. 391.p.) A „makulátlan őstehén” és a „szent tej-tó” világa, melyben a „jámbor vezeklő-nép” él, a kígyófaj sötét honán és a rémistenek világán át megközelíthető. „A gonoszságnak örvendő rút lények börtönodva ez...” (uo. 389.p.). A thanatosz az iszonyatot befogadó szépség, a thalassza az iszonyatot elhalasztó szépség; amott befogad az iszonyat, mintha iszonyatosan szép akarna lenni, emitt csak időt, létet, súlyt ad, fejlődési tért nyújt a szépség öntevékenysége számára. A *Mrs. Muir* című filmben a szépség a gyászt fogadja be, a *Mártírok* című filmben magát az iszonyatot. A gyász nem az iszonyt éli meg, hanem az általa nagyító alá helyezett létteljességet. Az iszonyat a jövőben van, mindig kicsit odébb, ezért gondolják a filozófusok, hogy az iszonyat soha sem ott van, ahol mi, ezzel valójában a pszichoanalitikusok által értelmezett vágytárgyhoz hasonlóan interpretálva az iszonyattárgyat. A *Mrs. Muir* arról szól, hogy a halál mindent egyszerre visszaad, a *Mártírok* arról, hogy az élet sorban mindent elvesz.

A thanatosz a teljes megtérés – az iszonyaton át – abba a csendbe, amelyet már a csecsemő is csak sirat. Kosztolányinál még a thalassza is zajként fedi le a thanatosz információját, nemcsak az ananke. Jézus megölt Isten, akinek Eckhart felajánlotta a lélek templomát. Kosztolányinál az összes halottak beözönlenek, vele vagy nyomában, a lélek templomába, s mindannyiuknak helyük van benne, s itt jutnak végre szóhoz, s a lélek is itt jut el a Hiteles Szóhoz. A rothadás bűze csak a schellingi krokodil-isten alacsony potenciájából ered, mely a második

potencia művében a teremtés kémiaja, s a harmadik potencia templomába, a lélekbe, Igévé párolva érkezik. Az Ige azonban kibetűzhetetlen, s a lélek önlegyőzése és önmaga újratemetése által lesz csak – örökké bizonytalanul és ezért mozgósítón – kibetűzhető. Az Ige tehát egyúttal iga.

Mért nem beszéltek, én halottjaim?
Hisz oly sebes fekete, néma szátok.
Mért nem sikítottok, nem nyöszörgetek,
ha férges nyár, fagyos tél csap le rátok?
Csak fekszetek, mint alvó gyermekek,
sötét ruhátok cafrangokra váltott,
jégarcotokba szörnyű dermedet
s valami őrült ismeretlen átok.
Nem féltek-e egészen magatokban,
ti elhagyott magányos gyermekek?
Tág szemetekbe néma borzalom van
és arcotok is oly fakó, beteg,
ti síri párnán alvó gyermekek.
Futok felétek átkozódva, zordan,
ha fönn a nap parázsa kialudt,
lábam gazos sírok kövére dobban,
nagy csöndetektől fátyolos az út.
Süket zugástok félve hallom ottan,
csak hogy nem értem álomszózatuk,
mert immár köztem és közöttetek,
Aludni tért, kibékült gyermekek,
Egy óceánnak némasága zúg.

(In. Kosztolányi Összes versei. Bp. 1984. 1. köt. 229-230.p.). Akárcsak a Mahábháratában a kígyófaj sötét hona, itt a férgek sötét hona választ el a gyermeki béke „álomszózatától”, s itt már nincs meg a holtak üzenetének, a teremtetlen Istennel egyenrangú Elmúltak Közösségének az a fordítója, aki Eckhartnál Jézus: a költészet nem az „álomszózat”, csak a zúgó némaságon áthalló foszlányainak betűzője. A thanatosz üzenetének betűzéséről való lemondás egyben lemondás minden beteljesülésről. A halálöszton a rombolni látszó, a rombolást meg nem kerülő teremtés, a teremtés költségességének képlete. Hegel is utal rá, hogy csak az illuzórikus gyönyör tiszta és problémamentes, a valóságos gyönyör „számvetés tárgyává teszi, hogy nem kapcsolatos-e nagyobb kellemetlenséggel.” (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. Bp. 1959. 2. köt. 325.p.) Ha a számvetés eredménye negatív, úgy az életöszton lemond, a halálöszton azonban nem. Ezért csak a halálöszton beavatkozása változtathatja a lehetetlent lehetségessé, s ezért hozza a hagyomány a szentek mártíromságát kapcsolatba a csodatévő képességgel. A lét nem külön van valahol, egészen máshol, a létezőkön túl, de nem is a létezők együttesében lakozik absztrakt közös vonásként. A létezők nem egyenlő létsűrűmények vagy léthigítmányok. A lét az autentikus létező tanúsága, s az autentikus létező lét és semmi szétválaszthatatlanságának, egységének tanúja, nemcsak az egyes elsa-

játítandó létezőké. Az elsajátítás mint az egész elsajátítása csak az elvesztésben befejezett, tehát nem az ananke, hanem a thanatosz lehet csak az autenticitás kulcsa.

Hans Walter Wolff: Az Ószövetség antropológiája című könyvében külön fejezetet szentel „a halál demitizálásának” (Bp. 2003. 131-134.p.), mely szerint az Ószövetség teljesítménye lenne. Ezzel az Ószövetséget, kijátszva a mítosz és a népkultúra ellen, szcientista szellemben interpretálja. Mi értelme van a teológia szcientista konformizmusának? Mi értelme egy ősrégi és egyetemes tapasztalatot egy párszáz éves nyugati tapasztalatra redukálni? A népkultúra a halál legmélyebb értője és értelmezője, mert a szakember, pl. a kórboncnok csak a holttestet ismeri, nem a halált. A szcientista kultúrát épp a halálfeledés kultúrájaként jellemezhetnénk. Amikor a nép lemondott saját kultúrájáról a hódító tömegkultúra kedvéért, sokkal többet hozott a halott népkultúra feltámadása szublim elitkultúráként, mint a későbbi, kevésbé kreatív törekvések a népkultúra maradványainak lélektelen konzerválására, szolid-muzeális unalomként vagy szemérmetlen, hamisított folklór-showként. Petőfi vagy Arany nagysága a thanatosz nemző munkájának példája, és szerencsés a nemzet, amelynek ilyen összetartó szellemi potenciál áll rendelkezésére. A népkultúrának is meg kell halnia, hogy intellektuális életre keljen, és ezáltal nyomára juthassunk a halállal kapcsolatos legrégebb és legmélyebb tudásnak. Az élő eltávolodik, a tér kőszívűként adja vissza, birtokolhatatlan, érthetetlen, megközelíthetetlen formában. Az ókori Kínában az időszámítás előtti második században létrehozott Jo-fu gyűjtéséből idézzük:

Keleti kapu nyílt.
Elment, haza se jó.
De hazafűjta a szél.
Betoppant: szíve kő.
Üres a korsó: egy tou rizse sincs,
nem lóg az állványon egy ruha se.
Kardot köt, megyen a Keleti kapura,
de síró asszonya odaáll elibe:
„Nem bánom, más szíve hogyan örül,
hadd üljünk veled az asztal körül.
Nézz fel az ég magasára,
nézz uram, nézz síró kicsinyeidre!
Ne indulj útra megint!”
„Hagyjatok – felel a férfi – Megyek!
Így éljek? Vesztettem elég időt.
Maholnap deres a hajam!”

(Ford. Kormos István. In. Zenepalota /szerk.: Tőkei Ferenc/ Bp. 1959. 31.p.) A Si King, a Dalok könyve verseit a hagyomány szerint maga Konfuciusz válogatta. A 140. darabot idézzük Rab Zsuzsa fordításában:

A Keleti kapunál égbenyúló nyárfasor.
Hogyha jön az alkonyat, sűrű lombja árnyat ad.
Azt ígérted, ott leszel, mikor a nap elpihen:
Hajnalcsillag tündökölt, s én még mindig vártalak.

A Keleti kapunál messzelátszó nyárfasor.
Sűrű harmat rászakad, mosdatja az ágakat.
Azt ígérted, ott leszel, mikor lenyugszik a nap:
Kihúnytak a csillagok, mindhiába vártalak.

(Dalok könyve. /szerk. Tőkei Ferenc/ Bp. 1959. 159.p.) A *Vadító szép napok* című film-ben a kantinosnő hiába várja az esőben a piperkőc csavargót, a rendőr hiába várja az esőben a kantinosnőt, a táncosnő hiába keresi a Fülöp szigeteken azt, akire addig hiába várt, s végül a kantinosnő telefonja is hiába szólítja a rendőrt, aki már nincs ott a sarkon, ahol a telefonfülke áll, mert tengerre szállt. A Zenepalotában elmegy a férfi, A Dalok könyvében nem jön vissza. A férfi mindkét esetben harcos, aki bizonyítani akar, a nő pedig várakozó, aki szeretni szeretne. Az *Elfelejtett ősök árnyai* című Paradzsanov filmben nem húny ki a csillag, ellenkezőleg, felragyog a szeretők választott csillaga, a szerelem múlthatatlan üzeneteinek Morze-jeleit küldve hunyorgásával. Ezúttal a szeretett lány az eltávozó, aki messzebb megy, mint a kínai népköltészet katonái vagy a westernek magányos lovasai. Iván és Mariska történetében az élő feleség szebb, mint a holt szűz, de az utóbbi néz be csillagos éjszakán az ablakon vagy néz fel a víz tükrében is a mélyből. Paradzsanov filmjében az élő asszony az eltávolodó, nem a holt szűz. Az asszony férje gyilkosával tér vissza, idegenként, akárcsak majd obszcénabb és ezért kevésbé tragikus formában David Lynch *Vesztett a világában*. De már Paradzsanovnál is csak a holtakban bízhatunk, a halálon túlról jön a jóakarát, s ennek felel meg a film szerelemkonceptiója: a szerelemben a szerető példaképe a holt, ezért a szűz áldozati bárány. Paradzsanov hőseit is elragadja egymástól az élet, a beteljesedést hozó találka a halál, csak a halál a kézfogó. Korábban arról beszéltünk, hogy csak az igazán átlátható, megérthető és értékelhető, ami elveszett, Paradzsanovnál még többről van szó, csak az igazán érzékelhető, tapintható, csak azzal lehet mélyen egyesülni, ami elveszett. Nemcsak mi kapaszkodunk, sikertelenül, az eltávozóba, az élettől búcsúzó is csak az utolsó pillanatban tér meg (szeretteihez, Istenhez), mint a régi regények halálukban megtérő cinikus vén arisztokrata szatírái, akik ebben a pillanatban ébrednek rá, hogy csak kölcsön, amit tulajdonuknak véltek. Az *Elfelejtett ősök árnyai* különösen zseniális mű, melyben, a folklór és a vallás rituáléinak és szövegeinek bravúros alkalmazása által, a személyes halálöszön összefonódik a nemzetivel. A kollektíva is csak akkor tudja meg, mi volt, amikor már nem az, minden elveszett. Ezt tudatosítja a filmet átszövő népdalok és rituálék cifra szomorúsága:

De más volt az ősidőkben
a Kárpátok tája!
Árva maradékok lépnek
eleink nyomába.
Róluk a sok szép regényt
lelkem szomja itta.
Én a legjobbak hírnevét
megidézem itt ma.
Félistenek voltak talán
és nem földi lények:
zord bércek sziklás hajlatán
bátran döngve léptek.

(A film magyar szinkron változatát idézem.) Nemzeti halálösztönről többnyire az öndestruktív értelmében szokás beszélni, de ez csak a halálösztön schellingi első potenciája lenne. Mihelyt megnevezzük a nemzeti halálösztönt, és gyászoljuk – teljesen mindegy, hogy az egykor köztudottan valóságos vagy akár a mások által tagadott, esetleg a valóban sosem volt – nagyságot, máris és mindenképpen a thanatosz nemző erejével állunk szemben. Az érzékenység, mint a múló pillanat megfoghatatlanságára figyelő előgyász az egyén rövid életének ad értelmet, míg a kollektív gyász, a nemzeti thanatosz öntudatosulása a jövőnek ad értelmet, minden voltat, sőt minden sosemvoltat mozgósítva a jövőt garantáló aktusok tartalmaként. Ha a diskurzusok performatív jellegének politikai célú mobilizálását igenli a mai uralkodó ideológia a nem esetében, érthetetlen, hogy miért nem igenli ezt a nemzet esetében? A nemiséget ugyanúgy fetisizálják, mint a pénzt, a nemzetiséget ugyanúgy defetisizálják, mint a halált. A filmtörténet legsikeresebb műfajai (western, masala, wuxia) meg sem érthetők másként, csak a nemzeti thanatális nemzőmunka teljesítményeiként. Nyugaton az utóbbi évtizedekben kétségtelenül legyőzték őket a destruktív műfajai (krimi, thriller, slasher), de keleten annál nagyobb vitalitással születtek újja.

Mivel témáink számára a mai szerzők közül Žižek a legihletőbb és felrázóbb gondolkodó (Agamben is ihlető, de nem Žižekhez hasonlóan lázító és mozgósító), ezért nem kerülhetjük ez az ő halálösztön értelmezésének összevetését a miénkkel. Žižeknél a halálösztön nem a feszültségsökkenés ösztöne, hanem az élőhalál létmódja, a parciális ösztönök sebeinek izgalma, a széttéptő erők egymást ajzó nyugtalansága a feszültségsökkenetési képesség defektje. Žižek szerint a halálösztönt az elveszett anyai „dolgot” hajszólo vágyra redukáljuk, ha feloldódásként értelmezzük (Parallaxe, 61.). Ezért elválasztja a halálösztönt a Nirvána-elvtől. A freudi halálösztön szerinte nem a feszültségsökkenés törekvése, nem az életfeszültség anorganikus távolléte állapotának megcélzása. A halálösztönt a haláltalanság ösztöneként, az élőhalál ösztöneként értelmezi, mint a bűn és fájdalom végtelen fogságának ismétlését.

Žižeknél a halálösztön egy diabolikus dimenzió neve (59.). Nála a vágy az elveszett incesztuózus objektumra irányul, s célja a feszültségek elhárítása, az eredeti béke elérése, míg a halálösztön direkt törekvés az egyensúly megzavarására, az elkülönülésre, egy határ bevezetésére. Eszerint a vágy célja az eredeti béke, míg a halálösztön a békétlenségre irányul: a vágy az egység vágya, a halálösztön a meghasonlás „vágya”. A halálösztön az életet szervezi meg halálként és nem a halált akarja életként tudni.

A halálösztön célja, a libidinális vággyal szemben, egy még nagyobb béke elérése, vagy pedig a békétlenség, végsőkéig fokozás általi, célja és kielégüléssé nyilvánítása? Az elinduló vagy a megtérő katonát vezeti a halálösztön a Keleti kapunál? Žižeknél a halálösztön a differencia szenvedélye, a vágy az identitásé, nálunk a vágy végcélját a halálösztön örökli. Žižeknél a halálösztön a destruktívval kerül közelebbi rokonsági viszonyba, nálunk a thalasszális regresszió „folytatása” más eszközökkel. Az a kérdés, hogy ellentéte-e a halálösztön a vágynak, vagy – mondhatnánk – a vágy a halálösztön előszakasza? Ha a vágy is gyász és a gyász is vágy, ahogy eddigi elemzéseinkből kitűnt, akkor a vágy értelmezése a halálösztön felé vezet. Előgyásznak vagy preventív gyásznak neveztük azt a beállítottságot, mely feladja a birtoklás illúzióját, s már hozzáférhetőségében próbálja elveszteként megközelíteni a tárgyat, ne hogy csak vesztében találjon rá. Jacques-Alain Miller szerint az „objet petit a” olyan objektum, amely átfedi saját elvesztését, elvesztése pillanatában bukkan fel, mely objektum nem más, mint megléte és hiánya metszete, melynek képzeletbeli megtestesülései (pl. a női mellek)

az üresség, a semmi metonimiái. „A vágy igazi objektumoka a képzeletbeli megtestesülései által kitöltött üresség.” – írja Žižek (60.). A mi eddigi elemzéseiből az tűnik ki, hogy ez az objektum az élet. Nálunk tehát, szemben az ittlét dolgaival, a lét az „objet petit a”. A halálöszton a lét autenticitását követeli – talán mindig hiába, de soha fel nem adva – az élet mulékony megfoghatatlanságától.

Boldogságba vezet vagy undorba fullad a gyönyör? Boldogságba vezet, ha a kevés lényeges felé fordul, magába fogadja mind a válogatást (lemondást), mind a fáradságot (kint), aktív és nem pusztán repetitív, nem a renyhe élet kicsapongása: mint Epikurosz óta tudjuk „ehhez pedig az szükséges, hogy az emberek lemondjanak arról a sokról, ami uralkodik rajtuk...” (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. Bp. 1959. 2. köt. 327.p.). A gyönyör sokszorosan függ a fájdalomtól, az életplusz az életminusztól, a beteljesedés az áldozattól, az élet a haláltól, a lét a semmitől. A fájdalom ára is lehet a gyönyörnek, kezdeti szakasza is, összetevője is, és végső következménye is. Nem azonos-e a kék az uralt, kontrollált fájdalommal? A nyugalom nem az izgalom fölötti uralom-e? A fájdalomban az ember az izgalom játékszere, az örömben az izgalom az ember játékszere. Az ember az a lény, aki játszani kezd a vele játékot űző hatalmakkal. De abban a pillanatban, amikor győztesnek érzi magát, ezért ernyed, és újfent az idegen hatalmak játékszerévé válik.

A žizeki halálöszton az excesszív jouissance átcsapása kínba és eltompulásba, a telhetetlenségé kiüresedésbe. Ez a halálöszton mint az örömelvvel szembenálló excesszív jouissance: a kapitalizmus – valódi – szelleme. Az élet az örömelv uralma, az örömök homeosztatisz stabilitásának az excesszív jouissance elleni megvédése. A halálöszton, „túl az örömelven”, az élet homeosztatisz egyensúlyának az excesszusok általi megtámadása. Žižek halálösztonében a posztmodern élménytársadalomra ismerünk, az élet kiürülését ösztönző civilizáció emberfarmjának realitássá lett pesszimista sci-fi-jére, a részösztonök entrópiájára, a viszonylólától önállósult viszonyok áldozataira. A társadalmi viszonyok bábja egyben a szcientizmus és technokrácia bábja: a tudományos üzem által képviselt halálöszton műve az élet mint reális megszabadítása a jelentéstől (uo. 161.p.).

Žižek a számító értelem kapitalista világában mint idomított zombivilágban látja a halálöszton munkáját, de a lacani „reális” (a Reális) hozzáférhetőségét kutatva leírja az énídeál pozitív halálösztonét is, melynek azután kisiklásaként foghatnánk fel az élőhalál ösztönét. Žižeknél a vágy határa a halálöszton, nálunk határtalansága. Az életöszton az egyedről gondoskodik, a libidó a fajról, a halálöszton az individualizált szellem öncélúsága, a kultúra által szakad le az előzőkről. Életöszton = test. Libidó = kollektív test. Thanatosz = szellem. A halálöszton az életösztonnek, a libidónak és önmagának is végcélja, amennyiben minden ösztön tendenciája a kicsapongás: a szexuális kicsapongás (obszcén orgia), az érzelmi kicsapongás (nagylelkűség) és a szellemi kicsapongás (a logosz kutatásának szenvedélye). A halálöszton mindenképpen túlmegy az örömelven, a szellem mindenképpen az élet ellenlábasa, de csak konfliktusuk tagadása vezet az élet vagy a szellem pusztulásához, s végül a mindkettőt elpusztító szcientista-technokrata, nyereszkes és manipulatív értelem számító, korrigálhatatlan és ezért végső soron öngyilkos terrorjához. A számító destrukcióban az egyéni életöszton válik kollektív öngyilkossággá, a thanatoszban az egyéni halálöszton a kollektív életöszton szolgálja. Mivel a felettes én az érvényt, az örökkévalóságot keresi, a szellemnek a biológiai lét feletti életét, ezért a felettes én „ösztone” az egyén mint biológiai lény halálösztonének is tekinthető. De mert kétfajta felettes én van (vagy ha úgy tetszik, parancsoló felettes én és

megvilágosító éniideal, rettenetes Isten és Jóisten, közmorál és jóerkölcs stb.), ezért van két-fajta halálöszton is, az érvény tételezésében vagy az általános érvénytelenség tételezésében elmerülő törekvés. A halálöszton a szellemi lét nullafoka, írja Žižek (uo. 171), de ez azt is jelentheti, hogy van egy halálöszton, mely a szellemi lét forrása, teremtetlen teremtmője, és azt is, hogy van egy másik halálöszton, mely a szellemi lét kialvása.

A szellem, válság terméke, a halálösztonban való berendezkedés, vele és belőle élni tanulás és nem a válságból kilépő „megmenekülés”. A lacani „reális” nem az elérhetetlen dolog, hanem a perspektívák szintetizálhatatlansága: a megismerés nem képekkel, hanem a képtelenséggel utal a dolog reálisára. Nem minden a jelenségek játéka, létezik a reális, de ez a reális nem az elérhetetlen dolog, hanem a szakadék, amely elzárja előlünk a hozzá vezető utat. Az igazság nem a magánvaló dolog, hanem az átmenet az egyik perspektívától a másikhoz, írja Žižek (353-354.). A film szimbolikája hermeneutikai részében az igazságot úgy jellemeztük, mint szakadatlan megigazulást vagy újakezdést, melynek hajtóereje a szakadatlan kiüresedés, megmerevedés, a minden kimondottban a kimondás után felismert hiány, a végtelen szemiozisz megkerültetlensége. Azaz a megismerés ugyanúgy működik, mint a fent a narratív mítoszokból kielemezett élet dialektikája, mely szintén a halállal utal az életre, és a lehetetlenséggel fogja fel a lehetőségeket. Žižek is tovább követi az episztemológiában tapasztaltakat az ontológiában is, hősiesség (destrudó) és Gelassenheit (thanatosz) viszonyára utalva. A győzelemben teljesül be az ember vagy a vereségben? Az uralomban (mint az amerikai szuperhősök) vagy a szolgálatban (mint a japán filmek hősei)? Nem két pozíciónak kell egymással megbékélnie, hanem összebékíthetlenségükkel kell megbékélni, írja Žižek (354.). Nincs megoldás, csak új megoldás.

Az a kérdés ezután, hogy hogyan viszonyul egymáshoz a halálöszton és az élőhalál ösztöne? Az előbbi gondolatmenet szerint egyrészt ellentmondásban kell lenniük, másrészt épp így van szükségük egymásra. Koncepciónkban maga a vágy fokozódik fel halálösztonná, ha a kívánságok sokaságára való bomlás helyett a személyiség önmegismerés (= büntudat) általi koncentrációjában válik a kiadás, a kiáramlás, a gondozás és az alkotás forrásává. A kívánság létfaló vágy és a halálöszton létadó vágy. A žižeki halálösztont az élőhalál ösztönének neveztük, míg a freudi halálösztont úgy értelmeztük, mint a létező magára ismerését a létben. A kettő nem szabadulhat egymástól, az élőhalál beteljesületlen nyugtalansága vezet, a bűnbeesés és büntudat közvetítésével, a halálöszton nemzőerejéhez. A kultúra pozitív élőhalál (feltámadás), a civilizáció negatív élőhalál (élni nem hagyás, kizsákmányolás, és ebből következőleg a világ magunkra uszítása: élni nem tudás). De a kultúra a civilizáció terméke, a civilizáció a kultúra hordozója. Az öninstrumentalizáló élőhalál elkerülhetetlen mozzanata a kultúra teremtésének, de ez halálöszton és destrudó olyan keveredési formája, melyben a halálöszton instrumentalizálja a destrudót. A békétlenség vezet a béke felé, mely békét csak a végtelen keresés félbeszakadása éri el. Az anya a föld metaforája vagy a föld az anyáé? Már maga a lét is másolás, nemcsak a művészet. Minden másolás olyan el-másulás, azaz tökéletlensége, kudarca, csődje által újat hozó aktus, amely mégis mindig őrzi a másban az eredet magvát. Az *Elfelejtett ősök árnyai* Ivánja az őzben, a vízben, az éjszakai égben is ott találja az elveszett Mariskát. A mindent birtokolni akarót a minden birtokolja, a fosztogatónak kifosztása hozza el a békét, melynek csak a háború ad értelmet, mely elől menekült. Mivel nincs megtérés, a kezdet akaratos keresése (a libidó) csak a vég akaratlan kereséseként (thanatoszként) realizálódhat.

A halálöszön nemző szerepéből következik tanító szerepe. A filozófia és a tudálékos fecse-gés különbsége, mondja Hegel, azok zajos uralma, akik tanítanak, „anélkül, hogy az éj mélysé-gében – vagyis inkább a tudat mélységében – lettek volna.” (Előadások a filozófia történetéről. Bp. 1959. 2. köt. 36.p.). A tanítás joga Hegelnél a világejzaka öröksége, a világejzaka pedig az, ahonnan az emberiség tudata jön és ahová az egyén tudata megtér. Schellingnél a káosz a konk-rétság hiánya, a tulajdonság nélküli anyag, a korlátlan és ezért tehetetlen potencialitás. Schelling olyan régi káoszt akar megragadni, amely nem a dolgok káosza, hanem a teremtetlenségében kimondhatatlan üresség különbségektől ment sötétsége. Ez a káosz az elindulást nem ismerő örök visszatérés magába omlott nyugalma, a potenciák egysége, míg a háború a kifelé fordulá-suk. A dolgok és tulajdonságaik egyszerre keletkeznek a szétválásban: a háború a konkrét, nem a béke; a béke az ősejzaka (Philosophie der Mythologie. Frankfurt am Main. 1985. Zweiter Teilband. 608-620.p.) A semmiből a végesség betörése által válik a létezők kibontakozásának teret adó lét. A végesség betörése a semmi letörése. A lenni tudás a végesség, a korlátozás ké-pessége. „Az abszolutum az éjszaka, és a fény újabb az éjszakánál, a kettő különbsége pedig, akárcsak a fény kilépése az éjszakából, abszolút differencia – a semmi az első, belőle indult ki minden lét, a véges minden sokfélesége.” (Hegel: A filozofálás jelenlegi módjának különféle formái. In: Ifjúkori írások. Bp. 1982. 163.p.) Minden előtt valami semmi „van” (= a saját sem-mije), a mindenség előtt minden semmi. Csak a semmi harmónia, a minden meghasonlás, ez az oka, hogy „minden mozog”. Csak a semmi végtelen, a mindenben csak a meghasonlás végte-len. „A kettéosztottság álláspontjáról az abszolút szintézis valamiféle túlvilág – a kettéosztottság meghatározásaival ellentétes meghatározatlanság és alaktalanság.” (Hegel: A filozófia fichtei és schellingi rendszerének különbsége. In: Ifjúkori írások. 163.p.)

A destrudó az életet instrumentalizálja, a thanatosz, épp fordítva, az életellenes erőket. A destrudó a borzalom és iszonyat mozgástere, míg a thanatosz túllépés ezen a mozgástéren, valami iszonyaton túli térbe. A lenni nem tudás iskoláját követi a lenni tudásé, ezt pedig a nem lenni merése. A lépések tanulását a túllépés iskolája. A szellem halál utáni üzenet, s az ember a lépések iskolájában ennek befogadója, a túllépés iskolájában küldője. A mű felvétel a szelle-mek halál utáni közösségébe, az érvény kibontakozásának életébe; ez élet feletti, életen túli élet, nem élőhalál. A szöveg szellemi teremtmény, de azért szellem, mert aktív teremtmény, amely teremtőt teremt a befogadóból, a szöveg szellemének befogadása a szövegben lakó teremtő befogadása. Hegel mondja: „Krisztus azt mondja: Ha távol vagyok tőletek, elküldöm nektek a vigasztalót; ez, a szellem, majd bevezet benneteket az igazságba, – nem a Krisztussal való érintkezés és szavai ... mert Krisztus maga mondja: a szellem csak majd utánam jön, ha eltá-voztam.” (Hegel: Előadások a filozófia történetéről. Bp. 1960. 3. köt. 85.p.). A morál éppúgy a szakadatlan elhibázásban, és a belőle következő újrakezdésben érvényesül, mint a tudás. Az erény él a bűnben, mintha a bűnök az erény szülési fájdalmai lennének. Hegelnél a passzivitás (az igaz kontemplációja) és az aktivitás (a jó megvalósításának kísérlete) közötti feszültség megoldása a fel nem adott törekvés, amit bűnfelismerésnek, kétségbeesésnek és jóvátételi tö-rekvésnek láttunk: az erény, akár a tudás, nem „kész” valóság, csak megvalósítása kísérletei-ben, még pontosabban elhibázása jóvátételi kísérleteiben él mint a történeti lét valósága. A bűn ellenképében ismer magára, abban, ami elomlott, látja meg a felhívó, szólító mozgatót.

Kim Ki-duk *Tavaszi nyár, őszi tél, tavasz* című filmjében a kisfiú ősi szobrok között szedi a gyógynövényeket. Természet és művészet egysége azt sugallja, hogy mindkét nyu-godt erő gyógyít. Ez persze az érintetlen, az ipar által nem deformált szent természet, és a

hozza hasonlóan távoli szent művészet, mely éppúgy nem érintett az üzlettől és divattól, mint a természet a kizsákmányolástól. A remete háza is tó közepén van, és a ház közepén levő Buddha is egy kőtálban, kis tó közepén. Az olvadás, az oldódás választ el a szétfutó és kemény világtól. A víz engedékeny és csillogó, tükrözi az ég kékjét és az erdők zöldjét. A bemutatott táj a kezdet szelíd és szerény tökéletességében él, az örök visszatérés állapotában, amely szakadatlan születés és termés. A csend van a lét közepén, és a társadalom, ahonnan csak bajkeverő vendégek érkeznek ide, a lét peremén.

A szerelmes ifjú tanítvány elhagyja a remetét, a tavat, a völgyet, és a városba megy egy nő után. A vágy és remény viszi el, a bukás és bűnbeesés hozza vissza. A bukás differenciálja, sőt szembeállítja egymással a vágyat és reményt, melyek az induláskor egynek tűntek. „Szerettem! Lefeküdt mással. Hogy tehette?” – panaszolja az életből gyilkosként visszatérő, gyermekből felnőtté lett férfi. Szenvedélyesen kínlódik, de nyáron a vágy, ősszel a harag és öngyűlölet kínozza. Bűnhődni kell, utolér az igazságszolgáltatás, de ezzel még korántsem az igazság. Az öreg remete azonban előbb még teleírja a padlót a szent szútra jeleivel, s utasítja tanítványát, vesse be a fába a jeleket. Írni, de ne úgy, hogy az én írjon, írni, de nemcsak hogy nem embereknek, írni, de még csak nem is magának és nem magáról! (Filmet írni, kamerával írni, képet írni = szakítani a nyugati típusú szerzői film perverz nárcizmusával, a banalitások exhibicionizmusával.) A rendőrök előbb fegyverrel támadnak a letartóztatandó gyilkosra, utóbb segítik bevésni és kifesteni az ősi szútrát, a színes kozmosz tükrét. Az igazságszolgáltatást is megérinti pillanatára maga az igazság. Nem a letartóztatás az igazságesemény, hanem elhalasztása, a szútra parancsának érzékelése. (Azaz nem a szerzői film mint a szerző önkeresése az igazságesemény, hanem a film mint a szútra elveszett igazsága kibetűzésének, az érthetlenné vált igazság faggatásának vágya.) A kezdetben agresszív rendőrök megszelídülése, és az erőszakot legyőző írás befejezése után a természetre is mint szövegre tekintünk, olyan szövegnek látjuk, amelyben a jelvoltára ráébredő ember keresi a helyét.

A beteljesedett, helyére talált élet könnyebben megválik mindentől, jobban kapaszkodik, akinek nincs mibe. A dolgavégzett remete önkéntes halála sem öngyilkosság, csak az örök nyugalom mélyén égő, az örök nyugalmat tápláló örök tűzbe való visszafogadtatás. Égő sír a tó, tűz és víz egysége mintegy élő mandalát képez, melynek élete az ember halála. Az öregember elevenen égeti el magát, ezzel ki is jelölve utódját, helyet is adva utódjának, és át is vállalva annak bűnét. A haldokló utolsó szava az igaz, amelyet ha nem talál meg, akkor is meghallják: ezért sem az öregnek, se a filmnek nem kell kommentálnia a halált. Elég elégni, nincs szükség magyarázkodásra.

A börtön nem használ és nem elég, az élet életfogytiglani vezeklésre ítél. A megtört férfivé lett egykori huncut és vidám gyermek télen érkezik vissza a világból, száraz lábbal kel át a fehérre fagyott tavon a házba, melyben már csak a szellem őrzi a lelket, s ki van jelölve az utód helye a Mester eltűnése által. Hőünk fagyott vízesésből csinál szobrot: csak a mulandó utal az érvényre. Tanulni, edzeni kezd, mint a *Shaolin*-filmek hősei. Nem a testét szolgálja, mint tavasszal, most a test szolgál, jég és fagy nem zavarja, a lét zord erői nem kínozzák, hanem táplálják és nevelik. Egykor a kisfiú apró állatkákra kötött terheket és mulatott kinszenvedésükön, most maga hurcol terheket, visszaveszi, átvállalja a létezés terhét. Végül egy lányanya elhozza gyermekét, átadja az új remetének, aki már maga a Gondozó, Tanító, Nevelő és Mester. Tavasz és tavasz: két más tavasz, mégis ugyanaz, mindkettőben egy Mester vezeti be az örök szöveg kibogozhatatlan, mindazonáltal megszólítható identitásába a kis tanítványt.

A thanatosz mint közösség a már az életben is nem lenni merők és az élet után is velünk lenni tudók közössége. Az írás, a szent szútra mindig elkésett, mert a bűnt már elkövette az élet, mégis segít, mert a múlt és a jövő, a tudás és az igyekezet, a jóakarát és a lemondás zárójelbe teszi az ént, aki nálánál nagyobb dolgok közvetítőjévé válik, így talál otthonra a létben, a világ közepére bárhol, bármely periférián. Az írás azt tartalmazza, ami mindig leendő volt. Az ember nem azt kapta, amit keresett, és nem vette észre, amikor kapta, hogy fontosabbat kapott, mint amit keresett. Végül semmije sincs, elhagyta a cserben hagyó világot, s ettől válik kezdetté, forrássá, teremtetlen teremtvővé: csak annak van adni valója, akinek már nincs semmije. Azért is jóvátehetetlen minden bűn, mert az ember mindazt, amit adhat, maga is csak kapta, nem az övé, de ha felismeri, hogy semmi sem az övé, ezáltal örökítő örökösévé válik a minden elhibázáson keresztül is, a végső megvalósulatlanságban is folyamatosan valóságos igyekezet és jóakarát szolgálatának.

Ha az ember elvileg tudja is, hogy minden újabb nap a haláltól visszakapott nap, amely elvileg az utolsó is lehet, azaz valami egyetlen, akkor sem vigyázhat rá, ha nem figyel a holtnakra, az írásra, és nem adja tovább, amit kapott, azaz nem valaki másra és az annak felajánlott és teremtett világra vigyáz. *Az íj* című Kim Ki-duk film öregembere a Mester és a Kalóz különös vegyülete. A kalózvilág ideje lejárt, az öreg kalóz, akárcsak *A sziget* hősnője, ma a horgászni érkező turistákból él.

A vén kalóz nem konvencionális gyermekrabló, nem prostituálni akarja a tíz év előtt, kisgyermekként elrabolt leányt, hanem gondos apaként neveli, hogy egyszer, ha eljött az ideje, feleségül vegye. Ezzel azonban az újjászületések isteni művét lopja meg, egy életen túli újjászületést akar ebben az életben elérni.

Az íjban is, akárcsak a *Tavaszi nyár, ősz, tél*, tavaszban, belezavar a szeretet munkájába a szerelem. A szeretet tárgya az élet, a szerelemé egy élet. Az egyik filmben bűnügy, a másikban szerelmi románc, amitől meg kell térni valakihez, aki már nincs itt, de ezáltal az örökébe lépünk, idegenből énidéállá lett, s ekkor az ember már nem földi, testi, természeti módon adja át neki magát, hanem azzal, hogy teszi a dolgát, ahogy amaz is tette, és az áldozatokra is kész, melyekre az eltávozott vállalkozott.

Az ember tartozik a halálával azoknak, akik szerették és átadták a helyüket neki (= szülők), és tartozik a halálával annak, akit szeret, hogy átadja a helyét, az életet, a vágyat, emléket, írást, rítust neki (= gyermekének). Az öreg már rég korrektül és szeretettel végigjátszotta az apaszerepet, amikor végre vállalja annak lényegét: az apa az eltávozó, az apaság búcsúzás. A vér szerinti apa is lehet pusztán pseudo-apa, ha nem minden nap lemondó és búcsúzó; a posztmodern tömegtársadalom csábításainak sűrűjében valóban nem tud az lenni, s ebből magyarázható az életben a „posztmodern hidegség”, az elméletben a „család diszfunkcionálissá válásának” eszméje, és a filmekben az „undorító” és a „borzalmas” kategóriáinak nyomulása.

A vigyázás iskolája mindent megtenni valakiért, és a vigyázás vizsgája: valamit tudni meg nem tenni vele. Az a lenni-tudás, ez a nem-lenni-kezdeni-tudás beavatása. Az öregember önkéntes halála ezúttal sem öngyilkosság, csak olyan eltávozás, melynek eredménye eddig ismeretlen közelség. A lányban megszületik a fiatalember iránti vágy. Az öregember előbb azt hiszi, hogy csak a fiatalemberrel kell megharcolni a nőért, utóbb látja, hogy a nővé lett kislánnyal kell harcolni, aki a fiatalembert választotta. Ekkor az öregemberben megszületik a vágytalanság vágya, ami – a lány általi befogadtatás vágyával szemben – a kozmosz

általi befogadtatásba való belenyugvás, mely kozmosznak a tenger a metonímiája. De mivel a nő a kozmosz és a tenger metaforája, a vágytalanság visszaadja, amit a vágy elveszít.

A fiatal férfit szerető fiatal lányt szerető öregember feláldozza magát a lányért. Amikor, a lány által elhagyott öreg öngyilkossági kísérlete után, a lány visszatér, hogy feláldozza szerelmét az öregember szeretetért, az öregember végül nem teszi magáévá őt, magát s a maga vágyát, szerelmét áldozza fel a lány szeretetért, s egyben a lány és fiú szerelméért, miáltal mélyebben egyesülnek. Az öregembert elnyelte a tenger, a lány pedig a mindennel és semmivel, a lebegő csónakra boruló éggel szeretkezik, amíg véres lesz a fehér lepedő. A fiatalember ekkor csak néző. Az apa csak a vég után kerül olyan közel – szellemileg – a gyermekhez, mint az anya a lét kezdetén testileg és lelkileg. Minek a szimbóluma akkor a vér? A véres komolyságé. A rítus itt ugyanaz, ami a *Tavaszi nyár; ősz, tél, tavaszban* az írás. A rítus a tanítás, az élet komolyan vételére kötelező üzenet, amelynek komolyságát az öreg halálával bizonyítja. A tradicionális esküvői szertartást, melyre az öreg hosszan készülődött, s körülményesen hordta össze minden kellékét, az öreggel hajtja végre a lány, de testileg a fiatalembert öleli át. A rítus az az igazságesemény, amely igazságeseménnyé teszi a szeretkezést. Az élet kell, hogy a rítus tükré legyen, és nem a rítus az életé. Végül az öregember süllyedő hajója után int mosolyogva a fiú csónakján távozó leány. Nincs halál, mintha a lány egész elkövetkező, komolyságra felszentelt életének lényegét fejezné ki ez a visszanéző visszaintés.

A *Tavaszi nyár; ősz, tél, tavaszban* az öreg remete tartozik a tóhoz, a *Seom – A sziget* című filmben a fiatal nőhöz tartozik a tó. A *Tavaszi nyár; ősz, tél, tavasz* öregembere társadalom feletti, *A sziget* fiatal nője társadalom alatti lény. A nő, a tóparti ház, ahol a nő él, és a tó, mint a nő szolgáltatása a víkendező horgászoknak, a tó körül a hol vad színekbe öltöző, hol elsápadó, esőbe, ködbe burkolózó erdőség: egyfajta világvége, végső határ. A tó mint szolgáltatás egyben az erotikus szolgáltatások metaforája. Eun-Ah (Park Sung-Hee), a tó asszonya szexuálisan is ellátja a vendégeket, megigazítja haját, blúzá, letolja bugyiját, és csónakba száll, a tavi házakban lebegő vendégek ellátására indul. Az egyik vendég belevizel a tóba, míg a másik közösül a nővel. Az egyik beleürítkezik a mélybe, melyből a nő arca felmerül. Schelling mítoszfilozófiájában Gaia az istent tételező elv, nem létező, csak tételező, mint Eckhart teremtetlenje. A földhöz, mint Schelling fejtegeti, a tágasság és a megalázottság képzetei kapcsolódnak a mitológiákban (*Philosophie der Mythologie*, 628.), ahogyan *A szigetben* a tó szenthely és ugyanakkor klozet.

A létfenntartás szüksége, a vendégek kiszolgálása látszólag az én inflációja, valójában a többiek megvetése a nő részéről, aki a felszínen szolgál, ugyanakkor titkos hatalom a mélyben. Eun-Ah mindenütt ott van, mindent lát és kontrollál, mindenki szolgálja, egyúttal titkos diktátor. Lopakodik az éjben, felmerül a víz alól, benéz az ablakon. A parton szemlélődve megítélő, a mélyben cselekedve jutalmazó és büntető. A víkendező polgár, aki imént vette igénybe Eun-Ah erotikus szolgáltatását, óvodás kislányával társalog mobil telefonon, közben nadrágját letolva és a tó fölé guggolva, mi pedig ürítkező végbele analízis perspektívájában, a vízbe csobbanó ürülék felől tekintjük őt: itt jön az igazság, szájából a hazugságok folynak. A vendégek erkölce is hazug és fölényük, megvetésük is becstelen, de a nő joga is más, mint a társadalomé. A két fél közötti kommunikáció lehetetlensége is magyarázhatná a nő hallgatását, ha nem lenne ennek mélyebb jelentése is, a csend metafizikája, amely előbb a lét kegyetlen csendje poszt egzisztencialista, utóbb az irgalom végtelen csendje vallásos tradíciókból örökölt metafizikája felé mutat.

A vendégek, a váltakozó férfiak kikapcsolódni, horgászni, közöszlenni jönnek, csak a bűntudat által gyötört főszereplő Hyun-Shik (Kim Yoosuk) kivétel: meghalni érkezett. A nő a parton várja a vendéget, kivezeti a mólóra, betessékeli a csónakba, elhelyezi a tavon lebegő házban, körülveszi, mint a tó, és még a víz alól is őriz. A nő cseléd és robotos, a férfiak a week-end-társadalom átfutó jövevényei. Férficsürhe és párianő. A deterritorializáció futóbolondjai és a reterritorializáció isteni és állati démonnője. A film hőse is a külső világból jön, de ő szerencsétlen menekült, míg a többi önelégült fogyasztó vagy ügyeskedő bűnöző. A paraziták és bűnözők világának utolsó hőse a tragikus bűnös, aki azért esett bűnbe, mert nem tudta elviselni a megbízható emberi viszony, a mély kötöttség hiányát. Hyun-Shik felriad ál-mából, éjszakánként gyilkos bűnére emlékeztető rémálmok gyötrik, nappal azonban drótból hajtogat kis játékszereket. Számára a horgászat is játék, visszadobja a kifogott halat a vízbe, amit a lány meghatottan szemlél parti hintájáról.

A fiatalember bűnös és játékos: mindkettő a dosztojevszkiji hősök vonása. Az élet játéka bűnökhöz vezet. A bűnhődéssel kezdődik az igaz, komoly élet, a komolyság kezdete a számla benyújtása, az ember élete akkor kezdődik, ha vége a naiv azonosulásnak, az eredeti játékoság kegyetlenségének, amely csak játszik a léttel, mint a *Tavaszi nyár, ősz, tél, tavasz* kisfiúja az állatokkal.

A pusztai artisztikumon, mely a nyugati film hozománya, túlmutat a keleti film artmisztikumára. Az artisztikum művészet és technika, az „art-misztikum” művészet és vallás kapcsolatából táplálkozik, de nem zárják ki egymást, a keleti film rendkívül artisztikus. A tó tündére vagy boszorkánya nem szól, mindegy, hogy némasága testi vagy lelki probléma, a lényeg a megtörhetetlen hallgatás. E világon túli helyen nem a nyelv beszél. A későbbiekben egyszer látjuk, hogy Eun-Ah telefonál, Kim Ki-duk ekkor jelzi, hogy nem fizikailag néma, de ezt csak kunyhója ablakán át betekintve, messziről látni, így a nő megszólalása sem töri meg némaságát. Később, öngyilkossági kísérlete után, egy ideig a férfi is néma. A *sziget* a néma nő és a hallgató ember története. Az alpári fecsegés csak a banalitás technikai utasításait közvetíti, a tó asszonya világában a társadalom szabálya és törvénye az, aminek nincs rangja, és egy egyszerűbb, elementárisabb, eredetibb törvény (szent önkény) hat rettenetes és önfeláldozó kíméletlenséggel. Azok, akikből dől az üres és obszcén szó, csak statiszták. A *sziget* egy hangos némafilm. A lét nyelve a csend nyelve: perereflexív, beszéd- és írás-előtti nyelv. A világon túl, a nyelven túl a banális szavak nem számítanak, a nő késsel beszél: „Élj! Élni kell!” Kést döf az öngyilkosságra készülő Hyun-Shik combjába. A kés is a vízből merül fel: keleti kés a keleti vízben. Szégyell, magad, mondja a kés, viseld el, hogy fájjon, nincs jogod menekülni a bűn és fájdalom elől. A nagy esők idején, amikor az ég is tó, a lány zenét tesz fel lemezjátszójára. A mindenség könnyeit és a szférák zenéjét is képviseli a nagy eső. A csend nyelve zenévé válik.

A férfit a bűn hozza vissza a világ előtti világba, a női közegbe, amelyben a nő, párianőként, magára maradva a világon kívül, maga a közeg. A férfi a nőre van bízva ég és föld kölcsönös tükrözése párás, nedves világában. A *sziget*ben a nő ellát, véd és körülvesz, táplál és takarít, felügyel és megítél, anya és szerető, prostituált és istenkirálynő. Anyai pl., amikor szükségét végezni tanítja a férfit. „Bocsánat, nincs itt toalett?” – kérdi a vendég tétován. Csak egy deszkát kell felhajtani az úszó házacska padlatának közepén. Anyás a nő meghatottsága és sajnálata, és elismerő a mosolya a férfi által készített apró játékszerek láttán. A férfi kis dróthintát ajándékozik a lánynak, aki szemben szokott hintázni a parton. Viszonyuk tükrójáték: magányod magányom tükre, egymás titka vagyunk.

A lány a férfi mellé ül és itallal kínálja, a férfi nekimegy a nőnek, mint a többiek, de Eun-Ah ezúttal mást akart, nem azt, amiért pénzt vetnek oda neki a többi lebegő kunyhóban. Hyun-Shik kihámozza a nő testét a ruhából, leteperi, combjai közé próbál férkőzni, de lemez-telenedve a nő válik erősebbé, mintha a női test egészében olyan boszorkányos képességgel bírna, mint a szemmel verés. Mintha az egész női test szem volna, vagy mintha léteznék egy varázslat, melynek neve testtel verés. Miután az előbb ajánlkozni látszó lány ellenállt az ölelésnek, a férfi prostituáltat hív magához, de csak kávézni akar vele. A tó asszonya, épp fordítva, csak itallal kínálta, de ő leteperte. Később önként, ingyen, vendégként tér vissza a prostituált, s csak ebből a második látogatásból lesz nemi aktus, miközben Eun-Ah a WC-nyílásból felmerülve nézi az összefonódó testeket sötét arccal.

Nyomozók bukkannak fel, mire Hyun-Shik horgokat nyel le, s vérezve fetreng elfüggönyözött kabinjában. Tátongó emberi hal, horgon fennakadva, előbb saját vérében, majd a vízben fuldokolva, mert a nő leereszti a víz alá, amíg a nyomozók kutatnak, majd kihorgász-sza. A félig-meddig megfulladtat életre keltő véres csók után a száj felpeckelése következik: Eun-Ah megoperálja a férfit, harapófogóval szedi ki sorban a lenyelt horgokat. A műtét az őslélekjelenlét, őszkegyetlenség, őszpontosság és ősznyugalom műve. A fájdalmas életmentő műtét végén Eun-Ah magába fogadja a férfit, így találhatnak egymásra, kék és kín, lét és semmi határán. A nő részvételtjes, a másik fájdalmát átérző arccal, jóságos melegséggel, fájdalomcsillapító anyáskodással reagál, mintha az aktus is az operáció része volna, de az életmentő operációként indult aktus úgy folytatódik, mint egy nehéz szülés. Előszedi a véresen vonagló testhez tartozó nemi szervet, és ráül, végül, miután szájával kezdte a feltámasztás munkáját, a nemi szervével fejezi be az életbe való visszahozást. A nő újjászüli a férfit.

Miután a nő megmentette vendégét, csónakba ülteti és a nádas birodalma zöld rejtekének mélyébe távozik vele. Beviszi a férfit a hajlékony élet sűrűjébe: nádsuhogás, vízcsobogás, minden beszél, csak ők hallgatnak. A hajlékony, borzongó nádas is úgy fogad be, mint az imént a nő.

Újra befut a kis magabiztos, vitális, nagyszájú prostituált, de a tó asszonya nem engedi párjához, megkötözi, rabságban tartja, míg a menekülni próbáló jövevény a vízbe fullad, beragasztott szájjal, megkötözött végtagokkal lebeg a zöld mélységben. Korábban Hyun-Shik vonszolt véres lánytestet álmában, most mindkettőnek megvan a halottja, mindketten gyilkosok, de a nőnek feltámasztottja is van: Hyun-Shik. Az egyik alak megmentőjéből a másik gyilkosává lett nő este a világvégi kunyhóban ül, amely ekkor olyan baljós már, mint *A texasi láncfűrész mészárlás* emberevő háza. Később stricije keresi a kurvát, új jövevény, akit hőseink együtt intéznek el. A rémtett után tehetetlenül ülnek, a nő a férfi vállára hajtja a fejét, a férfi drótot hajtogat, akasztott embert fabrikál, nincs kiút. Visszaút eddig sem volt, de most, úgy tűnik, kiút sincs már.

A férfi fellázad és elúszik, de nem jut messzire, a nő újra kihorgássza a fuldoklót, s most a férfi kezéből operálja ki a horgokat. A szabadulni nem tudó férfi megtámadja, öszszeveri a nőt, és gyűlölettel rugdossa nemi szervét, mintha abban fuldokolt volna az imént, nem a tóban. A nő közben győztes mosollyal fekszik: mennyire vágyhatsz rám, ha így kell védekezned – mondja a mosoly. A férfi rádől a nőre, és ugyanolyan vadul hatol be, ahogy rugdosta előbb: végül együtt sikoltanak, utóbb a férfi a nő mellén zokog.

A sikertelen lázadást újabb szabadulási kísérlet követi, ezúttal a férfi csónakon távozik a ködben. A nő sírva néz utána, és most ő tesz öngyilkossági kísérletet, horgokat tolva fel va-

ginájába. Eun-Ah is egy fürnyi köteg horgot „nyelt”, mint korábban Hyun-Shik, de fordított módon fogad be: a férfi szája és a nő vaginája a mártírumban, vérontásban „egyesülnek” pontosabban egyenlősödnek. Ő is úgy próbálja kirántani, kihorgászni ezúttal a maga belsejét, ahogy korábban a férfi tette. Üvöltözésére a távozó férfi visszaevez. A szerelem nem valami kellemes szórakozás, hanem tragikus találkozás az egyén befejezetlenségével, függésével, léte határaival. Nem az a szerelem lényege, hogy Hyun-Shik el sem menekülne, hanem az, hogy visszafordul a vérző lény sikolyára.

Most a férfi horgássza ki a véres vízben fuldokló nőt, ezúttal Hyun-Shik operál, Eun-Ah combjai közé bújva. A férfi a padlóra dobálja a kimetszett horgokat. Két egymásra dobott horog szívet formál. A kihalászott nő úgy állt, szoknyáján nagy vérfolttal, mint ahogy a későbbi filmben, *Az íjban* hasonló vérfoltot látunk a menyasszony lepedőjén. Eun-Ah ebben a halálközeli pillanatban olyan, mint aki most veszítette el szüzességét. Két jövő nélküli ember, akiknek megéri, hogy jövő nélkülivé váltak, mert egyúttal múlt nélküliek lettek. A férfit nem üldözi és távolítja el többé a nő múltja, amiért korábban ellökte és lekurvázta.

A szerelmes férfi ölében tartja a szeretett nőt, békésen legyezgeti egy új reggelen, fésülgeti, virágot tűz a hajába. Eljött a béke. Fordulat, hogy most a férfi tartja ölében, ápolja, mintegy örökbe fogadja, gyermekeként becézi a szelídült arcú nőt. Friss, világító sárgára festik a lebegő házat. Két ecset becézi egymást, játszva a sárga elemmel. Vendég jön, de hiába kiabál a partról, már nincs válasz, csak ülnek összeborulva. Mindketten a halálból hozták vissza egymást, és mindketten ölték, nincs helyük a világban, de megtalálták helyüket egymás életében. A seholsem a legjobb hely, itt létezik a lehetetlen beteljesedés, és Kim Kiduk szeretőinek megadatik, hogy megéljék a seholsemben való ittlétet, életükben elérjék a seholsemet, a parti világban elérhetetlen találkozás helyét.

A tó embereket és motorbicikliket nyelt el, akárcsak a *Psycho* autókat és nőket elnyelő mocsara. Nyomozók, búvárok érkeznek, kifogják a vizihullát, a sárga ház a nádasban rejtőzik, míg a partot birtokba veszi a társadalom eljövetele.

Úszik, távozik a kunyhó, kék vizen sárga ház. Később a kék tó tölti ki a képet, melyből a férfi arca felmerül. A kamera lassan emelkedik, kis kerek, zöld nádcsomó tolul a kékségbe, váratlanul és valószínűtlenül, mintegy zöld szeméremszőrzet bozótjaként a kék tó meztelen bőrén. A lopakodó férfi ebben tűnik el. A következő kép a vízbe fült Eun-Ah szeméremszőrzetéről indul és tágul a tóra. Amikor a férfi eltűnt a nádban, a tó volt a nő metaforája. A képváltás után, amikor a meztelen nő a víz színe alatt lebeg, a fehér testen erősen kihangsúlyozott szeméremszőrzet bozótjával a kép cenzntrumában, a nő a tó metaforája, és a nő öle a lét kapuja a semmibe. A férfi felmerül a tóból, hátat fordít a világnak, és keresi a visszautat a nádpamacs által képviselt szeméremdomb bozótjában. A tó totálja annyi, mint a nő közelije, mert a férfit befogadó nádas a női befogadás kinagyított, kozmomorfizált képe. Miután a férfi eltűnt a nádban, a meztelen nő ezt követő képe olyan távoli képe a tónak, ahol a férfi már nem látszik, mert eltűnt a „nádasban”. A nő most mintegy a nádas távolképe, mert a nád szeméremdombjának pamacsában még látszott a férfi, a nőében már nem. A nő átváltozik tóvá, hogy elrejtse a férfit; előbb minden más nő helyére lép, aztán maga a természet helyére. Eun-Ah elrejt házába, testébe, a természetbe, felkínálja magát növényként, vízként, élő majd élettelen természetként, anyagként. Előbb kihorgássza magából az ösztönt, a vágyat, utóbb megbünteti magában az összes bűnöket. Vágy és bűn is kizárja őt a nyugalom örömeiből, csak a halál csendje ígér békét.

A testet kínzó fölösleges salakanyagok eltávolítására, befogadására szolgáló objektum: a nő és a tó közös definíciója a film elején. A film végén a nő azonos az őstengerrel, az anyafölddel, az anya-anyaggal, a férfit visszafogadó teremtéssel. A visszaszületés, a fordított születés aktusában a férfi eltűnik a nőben, és mindketten eltűnnek a világból.

A megvalósítás és az elhibázás is tragikus. Amit *A sziget* hősnője tragikusan megvalósít, az *Idő* hősnője tragikusan elhibázza. Ha a nő önmaga plakátjává vagy reklámképévé válik, összeomlik az inkarnáció, nem valósul meg, ami csak az ismételhetetlen személyesben képes megtestesülni. A kép testté válása sokkal fontosabb a szerelemben, mint a test képpé válása, ezért nem a steril és divatos tökélybe, hanem a szépséget egyszerűvé tevő tökéletlenségbe vagy esendőségbe szeretünk bele, amely a szépség plusza és nem mínusza. A test plakátszerű szépségkonformitása túlléphetővé, fogyasztás után eldobható használati cikké teszi a testet.

15. ANANKE

15.1. Vandál és zsarnok

Camille Paglia azért olyan vonatkozási pont, ahová szakadatlanul visszatérünk, mert elég bátor, hogy nagy elánnal és empátiával vizsgálja, hogyan jelentkeznek az elementáris mozgatóerők a mai kultúrában, melyet a szellemtörténet egészében képes elhelyezni, másrészt ezt a vizsgálatot női szempontból végzi el, így a magunké kontrolljának tekinthetjük eredményeit. Dionüzoszi komplexusként ábrázolja energia, eksztázis, hisztéria, promiszkuítás, emocionalitás életösszefüggését, apollóiként az objektumok megkövesedéséhez vezető tekintet firgidityát és a racionális felhasználás agresszivitását (*Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 127. p.). A vandál, a pária, a bestia öröksége erő, örület és destruktivitás, a zsarnok hagyatéka civilizáció, sztereotípiák, elnyomás, törvény, történelem, tradíció, erkölcs és forma (uo. 127. p.). Vandál és zsarnok oppozíciója szemléletesen írja le azt a két érárt, melyet differenciálni szeretnénk, destrudó és agresszió éráját. Mielőtt a differenciáláshoz hozzálátnánk, hangsúlyozni kell, hogy már a vandálnak is van egy kulturális forradalma, a thanatosz-destrudó transzformáció, a sikeres áttérés az önfelemésztés és önpusztítás öröméről a környezetpusztítás örömére, ami már az öröm kerülőútja. Az önelhagyás passzív kéje helyett, a táplálkozás aktív kéje érdekében, vállalja az élet a fáradságot. A táplálkozás aktív kéje maga is passzív-receptív viselkedés egy újabb aktivitással, a vadászat és ölés tevékenységével szemben, ami előfeltétele a bőségesebb táplálkozásnak. Maga ez a kettő is differenciálódik: az ölés kéje még perverz-irracionalis, míg a vadászaté racionalis funkcióöröm. Az indulati ölés céltalan, az ölés élvezete pedig a vadászat elő-örömének ad át ösztönenergiát. A destrudó – mely ugyanúgy behatol az idegen testbe és összekeveredik vele, mint a nemiség – a kék és nem a kéjlemondás formája, mely lemondást csak az imént vázolt transzformációk hozzák. Az életösztön a kéjből örömet csinál, a hússal való egyesülésből a világgal való egyesülést, a széttépésből átalakítást, a destrudóból agresszivitást és végül kreativitást.

Az ösztön kezdettől fogva öröme tör, a szerzés célja az öröm. Ha a szerzés célja a zabálás, a felemésztő élvezet kéje, akkor ezt megkettőzi az előfeltételét jelentő másik kéjforma, a legyőzés és legyűrés, majd az ölés, a kegyetlenség, a borzalom kéje. Az életösztön az örömek fenntartása és ismétlése a környezet pusztítása által. Az életösztön funkcióöröm, a thanatosz a szenvedés öröme: az öröm mindenütt jelenvalóságáról is beszélhetünk, szemben a libidinális kék csúcspontjaival. Ezzel emancipálnánk az öröm érdekét az élet érdekével, a magunk és mások életének fenntartásával. De az életösztön (*Lebenstrieb*) – funkcióöröm hozadéka ellenére sem azonosítható az örömelvvel, mert az örömek elhatalasztására is képes, nagy szenvedéseket képes vállalni a funkció elsajátítása vagy a feladat végigvitele érdekében (Chang Cheh legszebb filmjeinek éppen ez a témája). Destrukció és kék az életösztönben duplán egy, mivel a destrukció maga is vandál kék és mivel befogása az életösztön munkájába újabb örömeket ígér. Az életösztön tehát nem örömtelen, csupán

biztosítja az örömeiket, a pillanatnyi gyilkos és öngyilkos élvezetet hosszú távú teremtő örömmé pacifikálva. Az életösztön fejlődik: intelligenciájának gyarapodása az aktuális kék fölé helyezi az állandó érdekeket, az egoisztikus fölé a közös, és a magas kultúrákban a materiális fölé a szublim szellemi érdekeket.

Minden kombinációt szelekció hordoz. Minden kombináció szelektív küzdelmekből emelkedik ki. A természetes szelekció az életfeltételekért folyó harc, melyben a lények megszerzik a táplálékul szolgáló fajokat és megharcolnak értük a konkurens életformákkal, végül az azonos faj egyedeivel is. A nemi szelekcióban is megelőzi a párosodásért és a legjobb partnerért folyó harc az egyesülést. A nemi szelekció feltételezi a természetes szelekció sikereit, a döntő harc az életösztön próbatétele, az életösztön az eredetileg destrudó műveként keletkező, majd átdolgozott, készségekké kifejlesztett szelekciós energiák és módszerek foglalatosa. A destrudó: hatalom a halál felett. Mint ilyen nem más, mint a halál felettünk való hatalmának megfordítása. Az ananke hatalom az élet felett, melynek primitív, vandál formája a halál feletti hatalom eszközzé tétele. A dühöngés és pusztítás, eszközzé tétele pillanatától kezdve fejlődésnek indul, már nem öncél, nem pusztító kéjforrás. Az agresszió az élő, a destrukció a holt anyag felhasználása. Az előbbi az élő, az utóbbi az élettelen anyag fölötti hatalomgyakorlás. Az egyik (a destrukció) csak ölte tud hódítani, a másik (az agresszió) éltetve is. A természet hatalma készíti az embert, hogy önmagát is hatalomként konstituálja. A természet fölött hatalomra szert tevő lény azután a kontrollált és felhasznált természethez akarja sorolni, további hatalomnövelés céljából, társait. A hatalom – pótlékként, protézisként, eszközként – az én szerves testeként kezeli a másvalaki szerves testét.

Az individualitással és tudattal szembenálló két elnyelő elv az anyag és az élet. Az életbe begyűrő libidó és az anyagba begyűrő thanatosz rokonsága a szerelem és halál mitológiájának tárgya. „Az empátia és az érzelem kontinuum a szexualitásba vezet.” – írja Paglia. „A szexualitás kontinuum a sadomazochizmusba vezet.” (Die Masken der Sexualität. 129. p.). A libidót bűnös, piszkos megerőszakolónak tekintették, kegyetlen, pusztító és beteg erőként támadták meg. A gyónás nyelve mindenek előtt ezt próbálta eltávolítani a lélekből, mint az énen uralkodó kegyetlen, idegen megszállót, ördögi kísértetet. A borzalom szimbolikájának nagy témája thanatosz és destrudó viszonya: a thanatosz az ént, a destrudó a másvalakit „gyúrja be” az anyagba. Minden további, magasabb erő a thanatosszal harcol: a destrudó a partner, a libidó az én dekonstrukciójával igyekszik csökkenteni a feszültséget. Az agresszió hosszú távú harcot vállal a feszültséggel, ami feszültségtoleranciát feltételez. A munka és a ráció feszültségtoleráló princípiumok, míg libidó, destrudó és thanatosz ösztönei a feszültségintolerancia növekvő fokát jelzik. A kegyetlenség nemcsak a thanatosz kifejezési formája, hanem a racionális agresszió alapanyaga is. Az életösztön rendelkezésére álló erők Pandóra-szelencéje: kincs. A destrudónak azonban agresszióvá kell válnia, hogy a történelem fáradtságos századaiban, hosszú kultúrafelhalmozás eredményeként, racionálissá váljék. A destrudó csak szorong és dühöng, míg az agressziónak terve, stratégiája van. Nagyformának nevezzük az olyan elbeszélés formákat, amelyek mindeme kategóriák együttműködési módjaival és transzformációival számolnak. Az ilyen formákat képviselő filmalkotások folyama hajlamot mutat a nagy eposzá váló összeállásra. Az ilyen filmek összeolvasása szenzációs élmény (western, wuxia, samurájfilm stb.).

A thanatosz az iszonyat, a destrudó a borzalom, az ananke a konszolidált és racionális kegyetlenség világa. Az utóbbi az előbbieket racionalizált változata. E sorban a thanatosz po-

ziciója paradox, mert nemcsak a végső kint, az összes feszültségek végső magyarázatát, a semmit, a hiányt, hanem a végső oldódást is képviseli.

A destrukció az idegen, zabolátlan, ellenséges világhoz való viszony; az agresszió a meghódított uralt, alávetett világ felhasználása. A destrudó mint nyersenergia közvetlenül átmehet munkába vagy szexmunkába, azaz ananke vagy libidó megnyilatkozásainak szolgálatába állítható a megfelelő átalakításokkal, szervező tényezők beiktatásával. A destruktív ösztöncél tehát két másikkal pótolható. A két másik azonban nem egyszintű. A destruktív primérfolyamat egy másik, libidinális primérfolyamatnak is átadhatja energiáját, de egy szekundérfolyamatnak, a célszerű elhatározottság tárgyiasító hidegségének is. A szekundérfolyamat (munka, tudat), mindkét (destruktív vagy libidinális) primérfolyamat energiáját lekapcsolhatja, a szimpla – „vandál” – vagy dupla – „elbűvölt”, „elvarázsolt” – primérfolyamaton is elősködhethet.

A szekundérfolyamat alternatív megoldásai a primérfolyamat alternatív erőire „ütnek vissza”. A destrudó és libidó forrásai folyamatosak, ám percről-percre változik, hogy pl. a szellemi munka a libidóból használ fel többet, a gondolatok fölötti bábáskodáshoz, a felfedezés, a kimondatlan eredeti megszólaltatása értelmében, vagy a destrudóból, a gondolatok osztályozásához és kritikájához. Mivel a primérfolyamat is destrudó és libidó harca, a szekundérfolyamat tudatos erői sem teljesen semlegesek, egyik vagy másik „ösre” emlékeztetnek. Bataille a libidó módszerével s a libidó víziójába szintetizálja a destrudót, Foucault a destrudó módszereivel boncolja a libidót. Hasonló alternatív megközelítéseket a művészetben is találunk: Lars von Trier a destrudó keretében vizsgálja a libidót, Patrice Leconte a libidó keretében a destrudót. Hitchcocknak még komédiáiban is a destrudó felől szemlélve mutatkozik meg a libidó. A műfajok sem egyformán reagálnak. A melodráma a libidónak veti alá a destrudót, a thriller a destrudónak a libidót.

A munka tárggyá tesz. A tárgy, mely a mágiában partner, a munkában elveszti egyenjóságát. A *Doneyci bányászok* bevezető jeleneteiben pokolian szép a leigázott táj. A *Volt egyszer egy Vadnyugat* végén egyforma erővel sikerül artikulálni az elveszett őstáj gyászát és az építő munka szépségét. A munka agresszív, a gyűjtögetés, a vadászat és a háború a termelő munka előformái. A destrudó szadista kéje alkalmas az életösztön szolgálatára, a racionális agresszió forrásaként áll a fejlődés kezdetén. Az ananke, az ember sorsa, a létharc világa a szadista helycsinálás tendenciáira ráépíti a kombinációt és kooperációt. Az életösztön kezdetben elnyelési, térhódítási, pusztítási ösztön, de a nyers életösztön és az emberiesült realitásprincípium nem azonosak, a racionalizált, humanizált életösztön a libidót is felhasználja, melynek kombinatív energiái híján nem lenne a destrudóból termelő munka. Már a pusztítás dühe átalakul a lovagi viadal örömévé.

Eme átalakulásokban a férfi, hogy technikai tárggyakká alakítsa a világot, magát is tárggyá teszi, míg a nő a tárgyiség alanyiségének eredeti kétértelműségét őrzi a szépségben. A populáris mitológiában a férfi öröksége a borzalom, a nő öröksége a szépség. A szépséggel csábítja át a nő a férfit előbb a természetből a civilizációba, utóbb a civilizációból a kultúrába. A szépség az első átmenetben agressziót generál, a másodikban pacifikációt. A nő teste „mágikus módon meghódítja és uralja a reális objektumokat” (Melanie Klein: *Die Psychoanalyse des Kindes*. München. 1973. 252. p.), míg a férfi teste a technikai uralom eszköze; a férfi stratégiájában az izom az, ami a nőben a szépség. Az *Once Upon a Time in China* a férfit és a nőt is felfegyverzi, de ellentétes értelemben, bevezetve a kultúra fegyvereinek szimbo-

likáját. A nő fényképezőgépet hord magával: a férfi a rút pillanatokot űzi el öklével, a nő a szép pillanatokot örökíti meg fényképezőgépével. A destrudót a hős alakítja munkává. A hős-munka a munka felfedezése, a racionális erőfeszítés kialakítása a széteső tombolásból. Mivel destrudó és libidó átmeneteket képez és egységes ösztönelvként áll szemben a tudattal, a hős csak akkor tudja sikeresen átalakítani a destrudót, ha a libidót is agresszióvá alakítja. Ezért szüksége van valakire, aki segít az agresszió egy részét visszaalakítani libidóvá, másrészt az agressziót átalakítani intellektuális szeretetté. A nő úgy is megjelenik a mesékben, mint a győztes agresszor megnyugtatója és további fejlődésre felszólító nevelője, de úgy is, mint a természetlen destruktor termékeny agresszorral alakítója: a meghódított világ kert, s amihez a munka nyúl, már barát, míg a vadon világában ellenség, amihez nyúlunk. A nő a vadonból a kertbe hív, a kertből pedig a templomba (*My Darling Clementine*, sőt, Rajzman *A kommunis-ta* című filmjében is megőrződik e motívum).

A destrudó, agresszió átmenetek határozzák meg a hősmunka képét, míg a nőmunka bizonyultabb, mert egyrészt libidót is termel, másrészt a libidó szublimációjára is ösztönöz. A harcost lángoló szeretővé is akarja és tudja tenni, és megbízható apává is. Az előbbihez nemcsak a destrudót átalakító libidinális ösztönöket kell ébresztenie, hanem a racionális agresszióvá transzformált háborús létharcmentalitás egy részét is visszaalakítani libidóvá, az utóbbihoz ösztönlemondást kell ihletnie. Az ösztönlemondás ihletéséhez és a libidó más erőket fosztogató csúcsra futtatásához is öngyilkos szenvedélyeket ébresztő, thanatális csábításra van szükség. Ezért a populáris kultúrában és általában a tradícióban, míg a férfihez egyértelműen kapcsolódik a borzalom, a nő hol a szépség és jóság angyalaként, hol az iszonyat heroinájaként jelenik meg.

A két nőtípus, mely a viktoriánus kultúrától a film noir koráig világosan differenciálódik, az ötvenes évektől kezdve cserélgetni kezdi jegyeit, a tömegkultúra erotikája új kapcsolatokat alkot, vegyítve a korábban szembeállított jegyeket a vágyat és szorongást egyaránt fokozó nőben, az erotikus vonzerő szépséges monstumaiban: Jayne Mansfield az első, ezért hősies és pionír jelenség, Russ Meyer női is az ő nyomában járnak. Az új eszmény a régi értelemben nem szépségeszmény. A társadalom új kultúrája tenyészfarmként láttatja az emberrel világát, a nemek a mezőgazdász és az etológus szemével nézik egymást. Eltűnnek azok a szépségideálok, melyeket a munka világától távol, hosszú távú létbiztonságban élő uralkodó osztályok tenyésztettek ki. A civilizációs szempontból a növekvő mobilitás erőit hozó változások kulturális szempontból a szorongást és az őt kompenzáló nyers vitalitást helyezik előtérbe. Az ötvenes években olyan új jelenség a szexmonstrum, mint az ezredvég felé haladva a destrudó angyala (az utóbbi kifejezés az olyan filmek hősnőire utal, mint a *Lady Snowblood*, az *Azumi*, a *Sasori*, a *Lady Vengeance*). A szexmonstrum a libidó és ananke, a destrudó angyala libidó és destrudó pozitív visszacsatolásait pörgeti eksztatikus csúcspontokra. Az előbbi még a Nagy Anya minőségeivel is rendelkezik, de ezeket mind inkább befelé fordítja egy narcisztikus önreflexióval. Ezért lehet a férfi számára elérhetetlennek tűnő, fetisiztikus kultuszokat ihlető szexbálvány. Mivel a szexbálvány mélye is, libidó és ananke virulens felszíne mögött, a nemi destrudó hatalomkészlete, a korabeli kultúra az ilyen nők komédiákba száműzésével védekezik (pl. *Bus Stop*), csak a színésznők többnyire tragikus halála után kap a kultusz szabad utat.

Robert Goffin Napi hírcsokor Jayne Mansfield tiszteletére című költeményében olvassuk a sztárról: „ő a Hatodik Amerikai Flotta hivatalos képeslapból kivágott meztelen szépség

kabalája.” (Ford. Végh György. In. Kenedi /szerk./: Írók a moziban, 178.p.). Goffin még nem minden egyéb tevékenység ambíciót és alkotó életet lebénító átszexualizálását írja le, hanem a szexnek lelkesítő és ajzó funkcióként az élet szolgálatába állítását. A szex teremtmény és termelő erő, a nőnek pedig még megvan varázsmesei jutalomfunkciója. Ez a siker ártatlanságának kora, melyben még nem világos, hogy a gazdasági hatalom koncentrációja és a politikai korrupció szövetsége képes véget vetni az egyéni vállalkozás és felemelkedés idejének, hogy a cinikusan dicsőített „nyílt társadalom” az egész emberiséget beolvasztó, adósságsapdában fogva tartó és végül katonai terrorral fegyelmező „zárt társadalom” kezdeti formája. A „szex-bomba” úgy viszonyul az életösztön hanyatlásához, a futószalag-társadalom és az emberfarm szükségleteihez, mint az atomerőmű az atombombához. A „bomba” metafora talán jogosultabb lenne a szexbombát leváltó bosszúangyalok esetében, mégis jellemző, hogy a kifejezés az ötvenes évek nagy női esetén jön elő. „Hollywoodban a bomba-istennők korszaka / hirtelen véget ért...” – így kezdődik Robert Goffin költeménye, és így végződik: „És hirtelen... Katasztrófa... a Buick belerohan / egy teherautó pótkocsijába / A szélvédőüveg egy darabja mint a guillotine / bárdja lenyakazza / Meghal a sofőr és a jegyese is s ő is förtelmes / halállal a még mindig oly gyönyörű! / A kocsi tetején vértől izmosos haja szőke parókaként lobog / Rózsaszín göngyölthűsű eltorzult ajkú feje közelében / az úton / A két csihuahua ugat majd felnyalja úrnője vérét / Így élt az aki páratlan volt telt melleiből kifolyólag / s kit csak úgy hívtak hogy „Ragyogó Szőke Bomba” / Aki még meg tudta dobogtatni a szíveket abban a korban / mikor az amerikaiak úgy éltek lobogva mint / a fáklya.” (uo. 181.p.). Cronenberg *Karambol* című filmjében egy hideg kor emberei keresik a lobogás emlékét, a mirelit-nők perverz partnerei a fáklya-nők emlékét. A teljesítménytársadalom dekadenciájában a termelés nem az emberi minőségek függvénye, a vállalat vagy az állam vezetése sem a markáns személyiségeké vagy a kreatív minőségeké. Ebben a folyamatban veszíti el kapcsolatát a szexualitás előbb az etikai majd az esztétikai minőségekkel.

15.2. Szorongás és vágy

Minden indulat szorongássá válik, ha a normális pszichikus folyamat nem futhat le akadálytalanul. A szorongás hiány-jel: ha a nemi aktus megszakad, úgy a kék, a kielégülés helyén lép fel a szorongás, ez a tárgyaltalan félelem-érzés, mely nem ettől vagy attól a konkrét veszélytől fél, általánosult veszélyérzet: mindentől való félelem. A szorongás mint inkomplettesség érzés eredete összefügg az anyával (ahogyan a vágy eredete is). A születés traumája az eredete annak a rosszérzésnek, melyet minden szorongás felújít. Az első szorongás egyrészt fuldoklás, másrészt elszakadás az anyától. Minden markáns érzés a további élmények osztályozásának eszköze. A születés fuldokló traumája nemcsak a rosszérzés, hanem a vágytárgy elidegenedése, szorongásalany és vágytárgy kidifferenciálódásának kezdete, a megismerés kezdete, a megelőző jóérzés betáplálója a megkülönböztetett létlehetőségek (egzisztenciálék) rendszerébe. A szorongás születésének, szorongás és vágy ikeregzisztenciájának jelöltje a megfosztatás az átfogótól mint kihelyezett centrumtól, az önálló életre készíttettség, valaminek, ami (mint jövőendő „aki”) a függvénylány észrevétlen boldogságában élt, a létfeladat sejtelmére való ráébredése. Az anya hatalmában élő, az anyai ősparadicsomól kivettelve, az anya távozásakor, ellenséges univerzummal kerül szembe. A szorongás a hatalomérzés defektje.

A félelem a félelmes tárgyat, a szorongás a tehetetlen ént állítja középpontba. A későbbiekben a szorongások differenciálódását hozzák a további ébredések.

A nyomorúság szorongása a (bármely szükséglet) kielégületlenség(e) által ébresztett szorongás. A kielégületlenség szorongása a negatív állapot lázadása önmaga ellen. A boldog szorongása, a birtokos érzése, a jövőben rejlő kockázat látása, a veszteségek lehetőségének kifejezése, a plusz félelme a mínusztól, a pozitív állapot félelme a negativitástól. A konkrét veszteség előérzete már félelem, most ennél többre gondolunk, a jövőre irányuló általános katasztrófaérzés a témánk, a lehetőségérzés negativitása. Minden elveszithető, minden birtok gyarapítása növeli a lehetséges veszteséget, s minden győzelem végső veresége az abszolút szorongás tárgya. Az egzisztenciális szorongás az én félelme önmagától, gyengeségétől, a szükségletek kielégítésére való képtelenségének és a veszélyek elhárítására való alkalmatlanságának gyanúja. Mindhárom szorongás a jövő felé mutat, míg a vágy a múlt felé. A szorongás tárgya tehát az eljövendő rossz, a vágyé az elveszett jó. A szorongás a félelemtárgyak mögött mindig további, nagyobb veszélyeket sejt, a vágy is egy végső örömet céloz meg a kívánságok tárgyait képező konkrét örömkön túl. Mindeme szorongástípusok közös vonása, hogy az egyén megfoghatatlan, áttekinthetetlen túlérővel, megközelíthetetlen idegenségekkel áll szemben. A *Tavalý Marienbadban* pl. szorongásélményt artikulál, míg a neorealista filmek, bár sokkal kegyetlenebb tapasztalatokat közvetítenek, de konkrét kínokat, nemcsak a szorongás, hanem a félelem, nemcsak a félelem, hanem a felháborodás, és nemcsak a felháborodás, a lázadás lelki impulzusait is kidolgozzák. A XX. század második felében a művészfilm vállalja a szorongáskultúra, míg a tömegfilm a félelem, rettegés és iszonyat kidolgozását (vagy az italowestern és a kungfu-film esetén a lázadásét, ami a huszas években az avantgarde privilégiumának tűnt.) A szorongásból a dekadencia előkelő privilégiumot csinált, a sztálinista marxizmus viszont vád alá helyezte. A szorongás mint téma nem jogosít fel pozitív vagy negatív – esztétikai, morális vagy politikai – ítéletre, a szorongás éppúgy lehet progressziót kiváltó jelzésértékű inger, mint a visszavonulás regresszív egzisztenciamódja.

A mínusz lázadása önmaga ellen vagy a plusz lázadása a mínusz ellen nem egyenrangú. Az első az én szervezetlensége és tanácstalansága, a második a személy viszonyainak zavara, mely zavarok, amennyiben nem énzavarokból erednek, úgy a jogosulatlan előnyökből, igazságtalan életrendekből származó fenyegetettség és magány jelei. Az én jóljártsága mértékében retteghet a rosszuljártak bosszújától, ám ez a rettegés, normális életfeltételek között, szorongássá enyhül. A vágy (és célja, az öröm) azonossággá, a szorongás különbséggé minősíti az emberi kapcsolatot. A gyermek az anya jelenlétére vágyik és az idegenektől fél. Az anya nélkül semmi: szorong önmaga gyengesége miatt és szorong, az idegenség és gyűlölet előérzetével. A szorongás az én világgyűlöletének és a világ éngyűlöletének kifejezése. A megrogzult, más egzisztenciálék rovására gyarapodó, elhatalmasodó szorongásban csírázik a gyűlölet. A *texasi láncfűrészkes mészárlásban* előbb a lepusztult, sivár, sivatag vidék jelenik meg, utóbb szétesett, aljas emberek, csupa szorongásobjektum, melyek a gyűlöletszubsjektum (= rettegésobjektum) megjelenésekor kapnak konkretizálható értelmet. A slasher esetében kis csoportok esnek szét, találkozási a gyűlöletszimbólummal, a kungfu-filmben csoportok szerveződnek, találkozási a félelemobjektummal. A *Shaolin kolostor* című Chang Cheh film-ben két parasztfiú a személyes bosszú céljából tanulja ki a harci technikákat, de a kolostor pusztulásakor a közösség újjászervezőivé, sőt egy felszabadító parasztháború vezéreivé válnak. A szorongás tehát olyan jelzés, amely szellemi munkához, a probléma felfedezéséhez,

az ok feltárásához vezethet: a félelem felvilágosodásának kiindulópontja. Egy egészséges, gyűlöletmentes, szolidáris közösség – amilyennek sokan az eredeti ember közösségét tartották – legalábbis felezné szorongásainkat és mind a belőlük fakadó torzulásokat. A szorongás válsága az én megerősítéséhez vezet, a gyűlölet válsága a te felfedezése. A szorongás legyőzése tárja fel a tárgyat, a gyűlölet legyőzése a társat. A társas viszony megköveteli, hogy a tárggyá tétel szorongáslegyőző technikáját ne vigyük át a tárgyról a társra, mert az, ami ott megköti a szorongást, itt felszabadítja a gyűlöletet.

A szorongás a biológiai lény életvédő hangoltsága, a vágy az emberi szubjektum beteljesülés keresésének túllendülése az élet érdekén, élmény és élet ellentétes érdekelt-sége mint szellem és élet konfliktusának előzménye. Sok műfaj van, melyben a filmek minősége nagy mértékben függ a szorongás felidőzésének képességétől (horror, thriller, slasher, krimi stb.). Hithchcock a „szorongás mestereként” tett szert a tömegkultúrában sokáig egyedülálló presztízisére. A szorongás, az élet érdekét tekintve, mélyebb és értéke-sebb, mint a vágy. A szorongásos fantáziák is bizonyos tekintetben értékesebbek a vágy-fantáziáknál, mert a szorongásos fantázia nem önkényes és nem véletlen. A szorongásos fantáziák félúton vannak a vágy mint éber álom és a valódi álmok között, mert a valódi álomhoz hasonlóan kéretlenek, foglyul ejtenek és üldöznek. Kevesebb lehetőséget adnak a szépítő átdolgozásra, az egyéb tudattartalmakkal való összebékítésre. Ez arra utal, hogy a vágyálom esetén is, az álom tudatos emlékezetétől az álomgondolat kihámozása felé haladva nőnie kell a szorongásnak. A vágyképek mögött rejtett szorongásképek sejthetők, s ezeknél is mélyebb szorongás kötődik a képek „képtelen” mögöttesének, emocionális töltésének minőségeihez. Ezért lehet a vágyat egy fundamentális szorongást sakkban tar-tó reakcióképződésnek tekinteni, máskor pedig a szorongást nem csupán egy elveszett vágytárgy, hanem ennél is több, mélyebb negativitás, egy elveszett vágy, a vágytárgy által megcáfolt vágy hiányjelének. Cronenberg *Karambolja* jelzi, hogy Jayne Mansfield sokkal több volt, mint az orális regresszió fétise, korántsem csak egy részösztön tárgya: csak a halálösztön látja tárgyát ilyen kihívó pompába öltöztötnék.

A szorongás megelőzi a vágyat, de nem a beteljesedést, mert a beteljesedés megelőzi mind a vágyat, mind a szorongást. Az eredeti beteljesedés a szimbiózis garantált ellátottsá-gának függvénylétében lakozik, amelyet majd a kultúra mesterséges függelékei igyekeznek pótolni, az egykor függő lény mesterként kárpótlásaiként. Az eredeti vágyteljesülés vágytalan teljesülés, a maga számára ismeretlen állapot. Szorongás és vágy aszimmetrikus viszonya, a vágy kezdeti hátrányos helyzete nem áll pusztán ennyiben. A szorongás nemcsak megelőzi a vágyat hanem a vágy maga a szorongás, amíg a szükségállapotot, a kielégületlen szükséglet kínját nem konkretizálja valamely képzeleti kép, mely által értelmes törekvések táplálójává válnak az egyensúlyhiány feszültségei. Ha pusztán a vágytárgy megpillantása váltaná ki a vá-gyat, akkor nem vágy volna, csak kívánság, primitív alkalmi megkívánás, melynek struktú-rája ösztön és kiváltó egyszerű viszonyához közeledik. A félelem konkrét feladatot lát maga előtt, a szorongás az életet. A neorealista filmben is, bármilyen kritikus, sőt forradalmi filmek ezek, minden félelem és lázadás kerete az amerikai vagy a francia film noir szürke világal-konyával és fenyegető lélekéjszakájával vagy a csavargó utifilmek életsivatagával versengő kietlenség, sivárság és kiszolgáltatottság. Mindez végig jelen van, a *La terra tremától az Egy asszony meg a lányáig*. Francesco Rosi filmjében a szorongás világa az a világ, ahová máig sem érkezett meg Krisztus: *Krisztus megállt Ebolínál*. Damiano Damiani kései filmjében a

szorongás kora az, amelyet elhagyott Lenin (akit Damiani a felháborodás, a kritika és a lázadás szelleme képviselőjeként ábrázol *A Lenin vonatban.*)

A szorongás az életről gondoskodik, a vágy öskéjt keres az élet helyett. A nemiség öl, a szorongás éltet. Freud nemi toxinokról beszél, a nemi szenvedélyt a szervezet önmérgezéséként magyarázva. Ez magyarázza, hogy míg az énösztön a másikat áldozza fel az énnak, a nemi ösztön, mely az ént aláveti a másik iránti vágnak, a szokatlanul nagy élvezet reményében veszélyekbe sodor. Ezért kell bevezetnünk, a szorongás és a vágy mellett, a vágytól való szorongást is. A szorongás a valóságtól a valóságvizsgálat ösztönzője, a valóságérzék kifejlesztője, míg a szorongás a vágytól a valóságérzék legfőbb ellenfelétől való szorongás, a szorongásképeség védekezése az önelvesztés lehetőségétől. Az életfenntartás és a kultúrfeladat ellenfelei az eksztázisok, a fekete és fehér mámorok. Erősz és destrudó együtt áll szemben a kultúrfeladattal, az ösztöntermészet győzelme pedig a szublimálni nem tudásban, a szabadság meg nem születésében vagy elvesztésében fejeződik ki. Az ént legyőzi belső ellensége, a kormányozhatatlan indulat. Az ínség segít legyőzni az ösztönzsarnokságot, mely a realitászvizsgálatot kihívó sorscsapások híján elhatalmasodik a dekadenciában. Ezért tör rá dühödten a *Határok nélkül* című filmben a szegények orvosa a gazdagokra, akik luxusétteremben dőzsölve ünneplik magukat, amiért propaganda célokból morzsákat adnak viszsza abból, amit elraboltak a világ rabszolgasornál is kiméletlenebbül kipréselt szegényeitől. Hasonló haraggal törhetne rá a néző, ha tehetné, a film harsány fesztiválokon önmagukat ünneplő szerzőire, akik „romantikus kalandfilmmé” higítják a problémát, infantilis és barbár akciófilmmé, melyben a hideg és merev Angelina Jolie egyetlen pillanatra hiteles, amikor szokásos akciófilmjei módján, kegyetlenül rugdossa szerelmét.

A gondoskodás világában élő gyermek részéről a szorongás a külső és belső erők követeleéseinek előérzete, mellyel a későbbi fejlődés a kötelesség belső követeléseit állítja szembe, melyek segítségével megelőzheti az önnevelés a sorscsapások nevelő munkáját. Ily módon a kötelesség az ínség vagy a bűnhődés szabályozó szerepét veszi (vehetné) át a fejlődésben. A kötelesség az ínség és bosszú örököse. Végzet és sors különbsége az ínségen és bosszún, illetve az előbbiekkal szemben a kötelességen keresztül megvalósuló szabályozás.

A kötelesség megelőzheti a sorscsapást, de a sorscsapás sem az ember kárhozott vagy a világ gonosz mivoltának kifejezése. A sorscsapás eredetileg nem büntető, hanem tanító jellegű. A klasszikus elbeszélés világából tetszés szerinti mennyiségben sorolhatnánk a példákat (*San Francisco, Chicago a bűnös város, Árvíz Indiában, Jezebel* stb.). Az élet kegyetlensége és nyomorúsága alakítja a pusztá életösztönt emberi énösztönné, tudatos realitászvizsgálattá. A világ igazságával való szembenézés mértékében képes az ember szembenézni önmaga igazságával. A könnyelműség elfojtja az élet tanításait, melyeket a szorongás kiolvas a nehézségekből és bajokból. A szorongás alapítja és védelmezi az ananke princípiumát. Az életnek nincs happy endje, az egészet csak a szorongás látja, a totalitás csak a szorongásnak lehet tárgya. A szorongás kezdeti primátusa (Ricoeur: *Die Interpretation*. Frankfurt am Main. 1974. 259. p.) később visszahúzódik, amikor az ember beveszi magát az uralt életterületek korlátai közé. A szorongás sikeres elfojtásának és a biztonságérzet kiépítésének feltétele az áttérés a parciálisra, mert csak az egyes praxisciklusoknak van „jó vége”, az élet egészének nincs, pontosabban a jó vég a dezindividualizált életfolyam továbblépése s az egyén meghaladása és feláldozása.

Ha a szorongás a szorongásfeltételek vizsgálatának és a biztonságfeltételek megteremtésének megkerülésével, az életösztön és énösztön, testi és lelki önfenntartó akarat megkerülésé-

vel, a közvetlen kielégülés útján keresi a feszültségsökkenést, akkor a libidó vagy a destrudó útját választja, ha azonban az ember nevelőjeként lép fel, kerülőútra indul, s az azonnali de a problémamegoldást megkerülő feszültségvezetés helyett feszültségtoleranciára törekszik. Mint feszültségtoleráló nevelő a gondoskodás világa számára dolgozza át a destrudó és libidó erőtartalcakait. A realitásérzék egyformán írja elő a kéjkeresés és a destruktivitás (fekete és fehér eksztázisok) korlátozását. Vannak olyan klasszikus filmek, amelyek az egész életet menekülésnek látják, de hisznek benne, hogy az ember ebben is megőrizheti tartását és megerősítheti személyiségét (pl. *Szökevény vagyok*). A klasszikus elbeszélés a negatív élményeket is a gazdagodás forrásának, és a megpróbáltatásokat is a fejlődés lehetőségének tekinti. Ennek az a feltétele, hogy az élet ne csak negatív élményekből álljon. Az olyan filmekben mint pl a *Gonin* című yakuza-film egyrészt már csak negatív élményekből áll az élet, másrészt nincsenek tanulási folyamatok, csak ravaszkodás és durvaság, így nincs is a katasztrófától különböző alternatív perspektíva.

A civilizációs folyamat alapfogalma a kötelesség, a társadalom követelése az egyénnel szemben. A *Határok nélkül* című filmben nem sikerül megoldani a férj, a gyermek, a szerető, a kultúra, a társadalmi helyzet és a világ szegényei iránti kötelességek konfliktusát, így végülis egy unatkozó amerikai nő története, aki a megkívánt férfi után kujtorog Etiópián, Kambodzán és Csecsenföldön át. Ez az élménytársadalom: a kötelesség fogalma is csak az élménykínálat bővítését szolgálja. Angelina Jolie a világ minden szerencsétlenül segíteni akar, de az egyetlen szerencsétlenség, amelyet valóban orvosolhatna, nem kelt benne érdeklődést, munkanélküli férjét és kis gyermekét kíméletlen módon hagyja ott. Az afrikai menekülttábor nyomorúságának képeibe még sikerül belevinni némi hitelességet, Kambodzát és Csecsenföldet azonban a helyi problémák bonyolultsága iránti érzék nélkül, az ifúsági filmek „rosszemberei” kíméletlen birodalmaként ábrázolja a mesterkéltén modoros és egyben nagyképű és hazug módon ideológikus neogiccs. Vagy Angelina Jolie asszonyi és anyai kötelességei kerülnek szembe „női” vagy „emberi” jogaival, önmegvalósításhoz való joggal? A dekadencia alapfogalma a jog, az egyén követelése a társadalommal szemben. A civilizáció a kötelességeket felelteti meg jogoknak, a dekadencia esetében a jogok „emancipálódnak” a kötelességektől. Ha a fogyasztói hedonizmus neveltje a „kultúrfeladat” és bármely kihívás kezdeti szorongásfeszültségét alkalmi szeretkezés, tömegrendezvényekhez kapcsolódó randalírozás, nassolás vagy játék stb. segítségével oldja, létfenntartását kényelmes és problémamentes rutinfeladatok révén oldja meg, ami a végrehajtó mentalitást igénylő új vállalati kultúra ízlésével is összhangban van, a realitáselvvél való teljes megmérkőzés mind nagyobb mértékben megspórolható. Így azonban a tehermentesített, kiszolgáláshoz szokott fogyasztó a vágyteljesülések kezdeti szorongásfeszültségét sem tudja tolerálni, s a nagy gyönyörtől éppúgy visszariad, melynek szintén előfeltétele az ananke által kinevelt tűrőképesség és erőbevetési hajlandóság és képesség. Így a fogyasztónak a kis kéjekért le kell mondania a nagy eksztázisokról. Az ananke a gyönyörnek is nevelője s a nevelés növelést és nem korlátozást vagy elnyomást jelent. Az olyan filmekben, mint a *Zombi sztriptíz* az sem okosabb, érdekesebb vagy értékeesebb a zombiknál, aki még nem vált zombivá. Az élet olyan mértékben banalizálódott, aminek következménye, hogy a mai filmekben a vámpírizmus felemelkedés és nem lecsúszás: a köznapi szereplőknél előkelőbb státuszt biztosít.

15.3. Feszültségkultúra

Az, amit örömelvként fordítottak le magyarra, valójában kéjelv, míg az élet örömét az ananke garantálja, nem a libidinális kéjkeresés. Tehát örömelv=kéjelv és ananke= örömelv. A terminológia módosítása fölösleges, miután a „Lustprinzip”-et így betájoltuk. Az örömelv kifejezés meghagyható a Lustprinzip számára, mert az öröm a libidónak célja, s az öröm fokozása is, kéjekké, míg az ananke esetében a problémamegoldás mellékterméke az öröm, a problémamegoldás jutalma. A libidó kéj és kín birodalma, míg az ananke gondé és öröme.

Freud az örömelvet, melynek eredeti célja nem egy eljövendő öröm, hanem a feszültség kínjától való szabadulás, előbb kínelvnek nevezte. A kínelv, a kezdetben a sikeres elhárítás jutalmaként megjelenő érzet parancsoló szükségletté válása révén válik örömelvvé, amikor az életet az érzet keresésének szolgálatába állítják.

Az örömelv a konstancia elv vagy a tehetetlenségi elv keretében értelmezhető, miáltal az örömmnek két modelljét kapjuk, az egyensúly vagy a feszültség kioltása értelmében. A konstancia bizonyos szinten tartja a feszültséget, a tehetetlenségi elv nullára redukálja. Az állandóság-elv által szabályozott rendszer egy szokott, kedvező, aktív szintre, a tehetetlenségi elv szervezete zéró szintre törekszik. A tehetetlenségi elv a legalacsonyabb, az állandósági elv alacsony szintre viszi le a feszültséget. A feszültség csökkentésének elérhető legalacsonyabb szintje a feszültség kioltása. A konstancia elve nem ismer ilyen végpontot.

Az állandósági elvet Breuer vezette be, akivel szemben Freud már 1895-ben feltételezi a tehetetlenségi elvet, mint a teljes ingermennyeiség kiürítésére való törekvést, melynek levezetett variánsa, módosulása lenne a konstancia elv. Ez a feltételezés az ismétlési kényszer és a halálösztön bevezetése után válik egy nagy elmélet részévé. A thanatosznak alávetett libidó sötét kéje és az anankénak alávetett libidó boldog gyönyöre, vagy – más elemzési szinten – a libidó kéje és a munka, az alkotás funkcióöröme az eltolódások rendszerét vázolja, melyben a nullaredukció lehetőségére épülnek rá a különféle egyensúlyi állapotok lehetőségei. Az állandósági elv egyre magasabb feszültségszinteken képes beállni, az öröm mind nagyobb terheket képes viselni. A szexualitás a másvalakitől várja, amit a halál esetén a „másvalami” nyújt. A szexualitás egy személytől várja, amit a halál esetén az egyetemes létezés nyújt. A szexualitás az éntől való szabadulás élményét keresi, a halál megszabadít az éntől. Az erősz mint a thanatosz mimézise, a szexualitás mint a halál előkéje az állandósági elvet a tehetetlenségi elv miméziseként mutatja be. Az életösztön és a libidó együttműködése azonban a halálszerű és álomszerű állapotokat mind aktívabb és produktívabb békeállapotok izgalmas és boldogító ingereivel helyettesítheti. Csak a legszélsőségesebb páriasors redukálja az örömet a kéjre, mely egyúttal a kéjt is a destrudó kéje felé tolja el. A halálösztön fizikai, a libidó mimetikus nyugalmat ér el. Az véget vet minden izgalomnak, ez központozza az izgalomfolyamot. A nagy halál kis halálra való becserélése utat nyit olyan örömeknek, amelyek már nem a kialvás mimézisei, hanem az aktív egyensúly öntudatos önelvezeti formái. A nyugati kultúra önbizalmának csúcsán készült *James Bond* filmekben a funkcióöröm problémamegoldó szenzációi dominálnak, a libidó visszaszorul a folklórmesei jutalomfunkcióba. Maga a jutalomfunkció is lecsúszik, amennyiben csak kellemes inger, nem tartós, viszony, más létstátusz és új egzisztenciamód.

A primérfolyamat törekvéseit, a tudattalan „rétegeit”, a régiek a „pokol köreiként” vizionálták, melyek legvégsőjét uralja a tehetetlenségi elv. A thanatoszhoz képest a destrudó már feszültséggel él, a libidó élvezi is, a realitáselv pedig felhasználja a feszültséget. Az

ösztönök feszültségsökkentő törekvéseit a tudatos feszültségtűrés és kényhalasztás vezeti a felhasználási lehetőségek felfedezése és kidolgozása felé. Az útra kelő lázadó (*Daughters Courageous, Marius*) a feszültségmentesség által keltett feszültség elől menekül. Ez a feszültségintolerancia specifikusan emberi formája, a feszültségmentességgel szembeni intolerancia, mely a westerni hősöknek különösen hangsúlyos vonása. A szekundérfolyamat tudatosan vállalkozik a feszültségtoleranciára, a létharchoz szükséges energia tárolására. Miután a kényfogyasztás szolgálata alól kinő a termelés és teremtés szenvedélye, eljön a pillanat, amelyben minden kénykeresés rombolásnak tűnik, ez azonban csak a fiatal teremtési ösztön fanatizmusának pillanata. A puritán ösztönellenesség nem veszi figyelembe, hogy a célok és eredetek elszakadása is katasztrófa, másrészt libidókritikája egyáltalán nem olyan jogosulatlan, mint azt a hedonizmus fogyasztásvédő ideológusai a nyugati kultúra eltömegesedett, lefelé homogenizált, perspektíva vesztett dekadenciája idején feltűntetik. A tudat kezdetben álomszerű állapotban szendereg, melyben az életösztön nem „állt a saját lábára”, nem vált el a libidótól, mert az én libidóját tehermentesíti a gondoskodó szülők életösztöne. A létfenntartó ösztönök is libidinózusak: a táplálkozás kéje, a meleg kéje, a rejtkehely, az elbújás, befürödés kéje helyettesítik a veszélyek által szabályozott szorongó létfenntartás távlati stratégiáit. Az életösztön mint kezdetben a táplálkozási és visszahúzódsági, elrejtőzési törekvésekre kiterjedő készítési rendszer csak a realitásvizsgáló én kifejlődése mértékében válik feszültségvállalóvá. Az életösztön, mely kezdetben parazita formában élősködik az anyán, harci- illetve munkaösztönné válik, végül ismét parazita formákat ölt, most már a társadalmon akarva úgy élősködni, mint egykor az anyán. Ebből a parazitizmusból szeretne kitörni a *Határok nélkül* hősnője, de a film szerzőinek nincs hiteles kitörési koncepciójuk. A *Szent szív* című film a hamis kitörési stratégiák kritikája, akár a *Határok nélkül* kritikájaként is működhetne, de meggyőző, mozgósító, az élet értelmét visszaadó perspektívát a *Szent szív* sem ad. Az életösztön életciklusa a distinkciók kiépítésében és elvesztésében áll: ez határozza meg a libidóhoz való változó viszonyát. Ha az életösztön primitív formái közvetlen testies kéjeiket keresnek, akkor nem az életet keresik, ellenkezőleg, hajlamosak feláldozni az életet egy kellemes ingernek, tehát a polimorf perverz libidóösztönökhöz hasonlóan működnek. Az ösztönök csak a kellemest ismerik, míg az én felfedezi a hasznost. Az életösztön forradalma az énosztön kifejlődésével megy végbe, mely tendenciálisan az ész ösztöne. A táplálkozási és menekülési ösztönt tudatos érzések, a halálfélelem és az élet szeretete képzik ki az ész ösztönévé. A gondolkodást az énosztön fejleszti ki, az én világtanúként való önfelfedezése mozditja elő, míg a fantázia az örömev fennhatósága alatt marad, annak nyelvi reprezentánsai sokszorozójaként. Antonioni hősnői (*Barátnők, Kaland, Éjszaka, Napfogyatkozás, Vörös sivatag*) ezt az utat teszik meg a tanúság felé. Antonioni filmjeiben a destrudónak a világ rejtőzködő de egyetemes meghatározásaként, a praxis alapstruktúrájaként való felfedezése a libidó lefokozódásával jár. Az öröm célzott keresését az értelem tanácstalan keresésére váltják a filmek cselekményei *A kamélia nélküli hölgy* után.

A tehetetlenségi elv az élet és anyag közötti különbséget, a konstanciaelv a lélek és élet közötti feszültségkülönbséget akarja felszámolni. A tehetetlenségi elv a libidóban a konstancia elvet is rákényszeríti a maga utánzására, míg az életösztön énosztönné kifejlesztett változatában a konstanciaelv megnyilatkozásai önállósulnak. Az arisztotelészi etika mértékfogalma a konstanciaelv első felfedezése, amire azért volt szükség, hogy az etika választ adhasson a mítosz sorsfogalmában rejlő problémákra. A libidó így a tehetetlenségi és a konstanciaelv

között ingadozva nagyon is kétértelmű arculatot mutat. A libidóban a konstanciaelv úgy működik, mint a tehetetlenségi elv, és bármikor át is csaphat amabba. A tehetetlenségi elv az élet feszültségkínjával, a konstanciaelv az énfeszültségekkel küzd. Az egyik az anyaghoz menekül az élettől, a másik – a libidóban – a tudattól menekülve, a szomszéd életben, az életfolyamban szeretne elmerülni. A realitáselv keretei között elért öröm, mindeme eksztázisokkal szemben, az én életöröme. A halálban az én magára hagyja a világot, míg az eksztázisban az ambícióitól magára hagyott léttel kerül érintkezésbe, megtapasztalva azt a „magánvaló” világot, melyet a halálban nem él át. A funkcióöröm, a helyzet uralásának és a feladat sikeres intézésének öröme, a működő test, lélek és szellem öröme bevezeti, a gond izgalmá és a thanatosz nyugalma között, a halál vagy az eksztázis valós vagy mimetikus dezintegrációs tendenciái mellett, az izgalom nyugalma a tárgy a Hawks filmek perfekcionizmusának, akár autóversenyről (*Red Line 7000*), nagyvadak befogásáról (*Hatari*), veszélyes repülésről (*Csak az angyaloknak van szárnyuk, Air Force*), megvadult állatok összereléséről (*Red River*) vagy fegyveres harcról van szó (*Rio Bravo*). Az ember nyugalomra vágyik, de az élet, az izgalom nyugalma akarja. A nemi aktus a feszültségcsökkentés direkt módja, a munkaaktus a feszültségcsökkentés indirekt módja. A libidó a lélek feszültségét csökkenti, az ananke a világ feszültségeit gondozza. Az ananke megoldásain a libidó élőszkodik, a libidó sikerein pedig a thanatosz. Az ananke a csúcsponton libidóba csap át, a libidó csúcspontja pedig a thanatoszt aktiválja. A feszültségcsökkentés a libidó, a feszültségkioltás pedig a thanatosz módszere. A libidó ily módon a thanatosz önmérséklete, a thanatális út kezdeti szakasza, félbeszakadt történet. A libidó a maga szolgálatába állítja a thanatoszt, ahogy az életösztön is igyekszik felhasználni a libidót, két test kéjnemző kombinatorikáját átváltva én és világ örömmemző kombinatorikájára. A funkcióöröm, az egyensúlyban tartott feszültségek élvezeteként, a létfeladat személyes felvállalásáról tanúskodik. A realitásvizsgáló és problémaelintéző én magáévá teszi a világot, míg a csecsemő ösöröme átadja magát a gondozónak, a kéj pedig a szerető kényének.

A feszültség csökkentése az öröme, a feszültség felszámolása a halálösztön, a feszültség tolerálása a realitáselv műve. A régi gengszterfilm hőse (pl. *Little Caesar*) tehetséges, de türelmetlen ember, meg akarja spórolni a munkát, destrudóra váltja az anankét, aktuális túlfeszültségek kockázatos pillanataira a folyamatos feszültségtoleranciát. A hongkongi akciófilm ezzel szemben a feszültségtolerancia kidolgozásának eszményét ápolja. A Shaolin kolostor a feszültségtolerancia iskolája. A kínai harci filmek problémája, hogy nem tud beindulni a normális élet: a társadalom lenni tudásával van baj, mely nem biztosítja az egyén létfenntartását. Az ananke defektje azonban hősöket teremt. A realitásérzék és életösztön nem tud közvetlenül megnyilvánulni, az előbbi titkos tudásra, az utóbbi háborúra utalt, ezért a tanulási folyamat megduplázódása a hőssors kibontakozásának előfeltétele. A *Mérges Shaolinok* című Chang Cheh filmben az ananke természetes megtestesülése a munka, természetellenes megtestesülése a pénz. A bírót lepénzelik, a tanút pedig kínozzák, amíg vállalja a hamis tanúzást. Az ember élni akar, de a pénz átveszi a létharc funkcióit, előbb csak dolgozik az ember helyett, utóbb már akar is és dönt is helyette. Az ananke nem ismer bűnt és erényt, csak életet és több életet. Két szintje van az életösztön művének: a verseny és a törvény. A törvény célja a verseny elvadásának megakadályozása lenne, de a törvénykezést és végrehajtást kisajátítják a verseny győztesei. Az ananke az életösztön vagy életakarat műve, az eredmény felől nézve azonban a sors döntésének látszik kiszolgáltaott idénymunkásként dol-

gozni a rizsföldeken (*Keserű rizs*) vagy sorban állni munkáért (*Róma 11 óra*). Chang Cheh filmjében ezer túlvél bélelt köpenyt majd izzó köpenyt adnak az ártatlanra, hogy megvédjék a gyilkost, mert a gyilkosok privilégiuma az igazságszolgáltatás. Vigyorogva kínoznak és ölnék – ez a hatalom humora. A harcművészet az élet felfokozása, a pénzkeresés „művészete” az élet lefokozása, de mindkettő az élet jelensége. A szenvedés többlete azonban összefügg a munka többletével, így a teljesítmény többletéhez vezet. A *Rocco és fivérei* végén ezért a munkássorsot vállaló legkisebb testvér örökségeként jelenik meg a világ.

A realitáselv nem a kín győzelme az öröm felett, csak az öröm élet feletti győzelmének megakadályozója. A realitásvizsgáló és uraló én létélvezete a funkcióöröm. A végső nyugalom és a „kis halál” mimetikus-ekszztatikus nyugalomának rokonsága az utóbbival való játékot teszi a legerősebb izgalommá. A thanatosz a halál nyugalmat, a libidó az eksztázis által kiűritett szellem nyugalmat célozza meg, míg a realitáselv képes megsokszorozni az örömeket, a sikeres aktivitás, a biztonságérzet és az alkotás nyugalmat célozva meg. Az öröm akkor válik el a kéjtől, amikor nem a regresszió, a korábbi állapotok mimézise az egyetlen modellje. A dekadencia kijátssza a jogokat a kötelességek ellen. A kötelességeket nem képes az aktivitás és a hódítás szféráinak tekinteni, miáltal örömforrásokról mond le. A jogokat pusztá járandóságoknak, a passzív, receptív ember bevételi forrásainak tekinti. Ennek következménye, hogy az örömek évezredek során kidifferenciálódott világát szem elől veszti, az aktivitás örömeit visszaváltja a regresszió passzív kéjeire. Az örömek sokaságától elszakadt kép maga is primitivizálódik: az erotika kéjei is leépülnek, az elkorcsosult ananke a libidó elkorcsosulását vonja maga után, a defektes személyiség örömháztartása kábítószerekre vagy antidepresszánsokra szorul. A korrupt elit példája az egész népet a teljesítménnyel nem fedezett követelések rabjává teszi. Az élménytársadalom túlajzott ingeréhsége ugyanannak a korrupciónak a lelkiséggé párolt változata, mely a turbókapitalizmus gazdaságát és politikáját uralja. A mai film inkább hízeleg a leépülésnek, s a kifinomultság és előkelő érzékenység példáiként színezi ki a defekteket, Fassbinder volt az utolsó, aki a fenntarthatatlan alapokra irányuló kritikai erővel, negativitásként merte ábrázolni a negativitást. Ő volt az utolsó, aki még egyszerre tudott harcolni a merev tilalomkultúra és a korrupt élvezetkultúra ellen.

A kép epizódja az örömek két korszaka között lép fel. A nemiség parciális kéjei kezdettől fogva konkurálnak a lét örömével. Míg parciális tehát a személyt széttépő jellegéből fakadóan minden kép destruktív, a nárcisztikus ösörömhöz képest a genitális libidó is destruktív, az ösöröm – az anyában-való-lét – passzívan előlegezi a fejlődés végcélját. A stratégiais és objektíváló feszültségvállaló tudat olyan újdonság, amelynek a szexualitás egyéni érdekeket legyűrő monopolisztikus öröme mindig ellenfele marad. Ma már az olyan konvencionális Hollywood-giccs is, amilyen a *Határok nélkül*, szükségét érzi az első csók elhalasztásának, ami az *Once Upon a Time in China* esetében még friss, kedves és mély motívum. A lét általános ösélvezetét az ébredés és elszakadás világában felváltják a találkozások kínjai és az egyesülések örömei, az alanyi egyesülések kéjei és a tárgyi egyesülések funkcióörömei, a specializált ingerek világa, de végül is, az uralás szintje mértékében, ezeket is felválthatja egy új, általános életöröm, mely a funkcióörömek egyesüléséből áll elő. A funkcióöröm békíti össze az önélvezetet a munka és teljesítmény élvezetével. A specializált élvezetek mellett azért van jansza a lét általános élvezetének is, mert a specializált élvezetek erős szekundér kínokkal járnak. A mai kor lemondott a sokoldalú és harmonikus egyéniségről, ennek elbúcsúztatásával azonban a funkcióörömek is úgy kezdik pusztítani egymást, ahogyan az élvezet

támadja meg az önfenntartást a kéjben. Bármely funkcióöröm is átalakulhat munkabetegséggé, szenvedélybetegséggé, annál inkább, minél betegebb a kéjfunkció, melyet e másodlagos szenvedélyek akarnak azután pótolni. A felturbózott funkcióöröмок elembertelenedésének korai képe az *Előzés* című film. Mivel a másodlagos szenvedélyek nem kárpótolnak az elsődlegesek kudarcáért, a munkamodell, a feszültségnemzés és feszültségélvezet lecsúszik a libidóba, ahol ugyanaz, ami a munkában újítusú örömstruktúra, perverzióként jelentkezik, mint a végtelenített feszültségekkel való játék. Ahogyan a megoldatlan örömkeresés, a nem valódi, hanem pótkielégülésként űzött munka a szexuális kicsapongások segédszerkezeteivel párosul, a defektes öröm és a defektes kéj végül, utolsó sanszként, a rombolás megkönnyebbüléséhez menekül. A szuperkapitalizmus visszaélt az emberrel, százada ezért lett a terrorizmus százada is. A rombolás öröme a lét örömének fordított kifejezése. A romboló számára a saját szilárdság mértéke a másik törekenysége. Az egyensúlyteremtés csődjét csak a kioltás nyugtatja. A dzsungelben szinte ősemberré visszaváltozó Marlon Brando ugyanazt a kicsapongást testesíti meg, amit a magasban szálló és a világot lángba borító repülőgépek (*Apokalipszis most*).

Több réteget próbáltunk elkülöníteni, melyek más-más reagálási képességeket, mind újabb érzékenységeket adnak hozzá az élet elevenségéhez: 1. a thanatosz, 2. a destrudó, 3. a libidó, 4. az agresszió 5. a józan tudat semlegesített instrumentalizmusa, 6. a funkcióöröm, 7. a lét öröme. Ha a negyediket tekintenénk az ananke terrénjának, akkor az ötödik számára már új névre volna szükségünk. Van egy ananke 1., egy ajzott és kegyetlen ananke, és egy ananke 2., mely nyugodt, megbékélt. A *Megtalált évek* című filmben a nagy városi cég és a kis falusi ház, illetve férfi és nő szembeállítását képviseli ananke 1. és ananke 2. oppozícióját. A *Megtalált években* sikerül a nőnek megfékeznie az ananke 1. hatalmát, *A Kék hold völgyében* nem. Az agresszió a végzetel küzd, de az ész a végzet elébe megy, kijátssza és tervez. Az ananke 1. az agresszió világa, az ananke 2. a semlegesítés. Az előbbi átalakítása az utóbbivá alapozza meg az életösztön teljes megfordításának lehetőségét, oly módon, hogy ez ne halálösztönné változzék vissza, hanem a más élete ösztönévé, egy egyén, közösség, az emberiség vagy az egész eleven lét szolgálatába állítva az ént. Az életnek szüksége van erői kooperációjára. Libidó és ananke együttműködése szükséges a szex szerelemmé való továbbfejlődéséhez. Az ananke viszont a libidó tanítványává kell, hogy váljék, másként nem fedezi fel a szeretetet, amely utóbbinak a libidóval való egysége a szerelem. A *Platinum Blonde* című filmben Jean Harlow az ananke elvéről levált libidót képviseli, ezért nem lehet a férfi végső választása.

Az élet teljessége csak receptíven hozzáférhető, nem a materiális és elhasználó habzsolás tárgya. A szublimáció tehát nem lemondás, hanem a szubjektivitás akciórádiuszának fokozása. Az elfogyasztás öröme helyett a megőrzés, a tanúság örömének előnyben részesítése. A más létének szolgálata tehát egyúttal az öröm újabb forradalmának is tekinthető. A *Stella Dallas* című filmben az önzés öregít, az önzetlenség fiatalít. Az lezülleszt, ez megtisztít. Az elveszi, ez visszaadja a test, a jellem és a szellem szépségét. Az izolált egyed autisztikus lelki erjedése kinná teszi a kéjeket. A saját élet specializált kéjeinek rabságával szemben az egyéb élet gondozása nyitja fel a szemlélődő teljességlátás horizontját. Az életöröm a cselekvés nyugalma, a kéj a tehetetlenség. A szemlélődés öröme is a megértés és átélés aktív nyugalma, ezért tekintik keleten a legmagasabbnak, s nem a passzív kéj változatának.

Az elmondottak korántsem lehetnek érvek a kéjtörekvések ellenében, sem a fehér, de még a fekete erotika létértelmét sem támadják, pusztán a hedonista egyoldalúsággal szemben hangsúlyozandó motívumok, amennyiben a jelenlegi kapitalizmus primitíven materiális hedonizmusa degenerálja a teljes örömkultúrát, s kioltja az emberi érzékenységet.

15.4. Ananke és ösztönátdolgozás

A halálösztön a feszültség gyűlölete és a nyugalom akarása. A destrudó a semmi elleni magányos lázadás. A libidó két ember egyesülése. A civilizáció, a kultúra elvileg minden ember egyesülése a semmi ellen. Az ananke az a közeg, amelyben a pusztán természeti egyesülések a természet elleni egyesüléssé válnak. A destrudó romboló teremtés, a változtatás primitív formája. Az agresszió teremtő rombolás, melyben az erőszak a kreáció eszköze és előszakasza. Van-e tiszta teremtés, rombolás nélkül? Önálló létréteggént igen, mely a civilizált lét megjelenési formáit meghatározhatja, de nem szünteti meg a háttérbe szorított erőket. Libidó, destrudó és thanatosz mint az ananke alvilágai: három pokol. Az ananke célja a világos tudat, melyet megzavar a hipnotizáló kéj agymosó eksztázisa és a düh, gyűlölet és iszonyat agymosó, sőt kioltó eksztázisa. A funkcióörömnél s az élet öröménél erősebbek az őt katasztrófékként fenyegető kéjek, a gyönyör kéje és az iszonyat kéje. Minden kéj a nemlét előkéje, csak fokozati különbségek vannak. Az eksztázis komoly játék a halállal.

A libidó a szelekciót szolgálja a kombináció erőivel, amennyiben a „kis halál” védte-lenné tesz a „nagy halállal” szemben. A kéj a reprodukív magatartás ellentéte: maga-nem-tartás. Az életösztön önző védekezése a libidó csábításaival szemben a halálfélelemmel rokon nyugtalanságot képez a libidó jelenségei köré, így izolálva őket. Ezt a mechanizmust minden kultúrában megtaláljuk, korántsem a mi kultúránk állítólagos szemérmének vagy előítéleteinek műve. A hím szimbolikusan belehal a nősténybe, akiből új élet fakad. Ez a szerelem. A nőstény belehal az utódba, aki belőle fakad. Ez a szeretet. A realitásérzéssel szembekerült libidó annyiban is a halálösztönt szolgálja, amennyiben izolál és fantomizál. A nemi hormonok által elkábított egyed, mondják, csodákat lát, nem valóságokat. A szexualitás áldozata elfelejti, amit a realitásvizsgálat és a hozzá kapcsolódó önvizsgálat során kiépített. A szexualitás a gyermeki illúzióképzés és autonómiafeladás szellemi katasztrófája. A szexualitás az én feláldozása árán biztosítja a faj konstanciáját, míg az önző életösztön a faj más tagjainak vagy nagyobb egységeinek feláldozása árán az én konstanciáját. Így a szexualitás eredménye az öngyilkos thanatosz ébredése, míg az életösztöné az agresszió esetleg gyilkos tombolása. A szexualitás az én életképességét veszélyezteti, az életösztön a másvalaki életképességét. A „jó ösztönöknek” rémes másik arcuk van. A pusztán a kéjt kereső szexualitásnak az ént, az egyediséget, a létfenntartó erőket pazarló mivolta követeli meg, hogy az individualista világban a szeretet is ráépüljön és így szerelemmé váljék. Ez persze csak megkettőzése által befolyásolja és kontrollálja a halálösztön háttérben ható uralmát, egymást sakkban tartó formákat képezve. A kéjkeresés a társat, a szeretet az én értékeli le pusztá eszközként, amaz az én, emez a másik örömet és érdekét állítva középpontba.

A világháború tapasztalatát feldolgozó freudi ösztönméletben a thanatosz kerül előtérbe, háttérbe szorítva élet és kéj ellentétét. A halálösztönnel szemben a realitásprincípium erői (a nyers életösztön és a kulturális énösztön) valamint a nemi ösztön (örömeiv által szolgált

fajfenntartó ösztön) egy kategóriába kerülnek. Freudnál most már mindez az erősz műve. Csak a thanatosz megszállta test akar szétesni, a nárcisztikus megszállottság arra ösztönzi, hogy együtt maradni vágyják, míg a libidó és az ananke is arra készteti, hogy más testekkel egyesülve próbáljon magasabb egységeket képezni, a libidó közegeiben párt (= a kettősség egységét), az ananke közegeiben civilizációt (= a sokaság egységét).

Az életösztönt az én, a libidót a te tartja fogságában. Míg az egyik az én, a másik a faj fenntartásán munkálkodik, mindegyik a másik által elfojtott ösztönerőkre apellál. A libidó felébreszti és újrafelhasználja a legyőzött és megfegyverzett thanatoszt, az életösztön hasonlóan jár el a legyőzött destrudóval.

Az öndestrukció a végső feszültséglevezető és a kultúra a legfiatalabb feszültséggondozó. Minden más tárgyalható a thanatosz és kintolerancia kompromisszumaként. A szexualitás átalakítja a thanatoszt, az énösztön feldolgozza a destrudót és libidót. Az énösztön közben átalakítatlan destrudó maradványokkal is szövetkezik, a szexualitás hasonlóképpen thanatosz-maradványokkal. A destrudó örököse az akarati cselekvés, a thanatosz öröksége a szexuális vágy. A felettes én a destrudót hívja segítségül a libidó ellen, az élet védelmében. A szerelem pedig, az élet prózájával szemben, segítségül hívja a halált. A libidó által legyőzött destrudó a felettes én szolgálatába állva új életre ébred; a létharc által legyőzött thanatosz hasonló menedékjogot kap a libidó érájában. Az új erők nem irtják ki a régieket, mert közvetlen ellenfeleikkel szemben azok ősbibb ellenfeleinek erőire apellálnak. Minden új erő azt ébreszti, melyet az általa legyőzött erő a maga nagy idejében legyőzött.

A lét története az egyensúlyhiány története, a létezők ideiglenes egyensúlyformák. A lét története tehát a semmi feszültséglevezetése. A thanatosz rokona és leszármazottja a libidó, a destrudó az élet, én és realitás. Az ananke a destrudó kijózanodása, az agresszió a destrudó funkcionalizált, instrumentalizált származéka; a libidó hasonlóképpen a thanatosz önmérséklete. A kijózanodott, megfékezett erők együttműködésre képesek. A realitáselv a szublimált destrudóba beépíti a szublimált libidót. A szublimáció nemcsak leparlás, testtelenítés, hanem közvetítés is.

Thanatosz, destrudó, libidó és ananke viszonya nemcsak az éra-alapítás sorrendiségét és az ezt megalapozó felhasználási és átdolgozási folyamatokat veti fel elméleti kérdésként. Mindehhez kapcsolódó további probléma a szövetségek kérdése, az, hogy a régi erők modifikálatlan maradványait hogyan használják fel a modifikációk talaján sarjadt új erők. A szexualitásban – pl. az illúzióképzésben – a tudattalan zsákmányolja ki a tudatot, míg a realitással való harcban a tudat a tudattalant (a számítás szolgálatába állítva a pusztítás képét).

A civilizáció és kultúra erői – Bataille terminológiájával – mozgásban tartók, a megszakítottságot konzerválók, melyeket szakadatlan ostromolnak a beolvasztók: szerelem és halál. Mivel ezek legyőzhetetlen erők, az ananke csak egyet tehet: kijátszhatja őket egymás ellen. Az ananke – közös létharcot szervezve – kombinálja a szelekciót, a kombinációt szolgálja a szelekció erőivel.

Thanatosz, destrudó, libidó és ananke együttműködésének utóbbi által vezérelt eredménye az egyéni és kollektív reprodukció létbiztonsága. Esztétikailag mindebben a thanatosz a fenségért, a destrudó a rútért, a libidó a szépségért és az ananke a prózáért felelős. Az ananke fogalmával írjuk le az életösztönnek a társadalmi élet ösztönévé való konszolidálódását egy művi világban. Ennek eredménye a mindennapi élet mint a biológiai reprodukció szocializált formája. A szociokulturális kompetencia, az együttéléshez és az együttélés során elsajátítan-

dó ismeretek, érzékenységek, szokások és kötelességek rendszere a mindennapi életben való részvételen keresztül köt az élethez. A személyek kötődését a közös élet egészének kötöttségé közvetíti. A gondoskodás azonban nem bír lépést tartani a gonddal. King Vidor *The Crowd* című filmjében a New Yorkba érkező fiatalembert a korlátlan lehetőségek érzése viszi a nagyvárosba: akár Lincoln vagy Washington lehet belőle. John Ford *Az ifjú Mr. Lincoln* című filmjének hőse szerényen indul és sokra viszi, King Vidor hőse hatalmas ambícióval indul és még nagyobb akadályokba ütközik. A vidéki fiatalember a napi gond kicsinyes világába érkezik, a sokaság statisztikai törvényei foglalták el a sors helyét. Hatalmas épületre daruzik fel a kamera: a sokadik emelet egyik ablaknyílásán túl, hatalmas hodályban, íróasztalok százainak egyikénél ismerünk rá John Simsre. Már itt úgy nyeli el a kamerát, pontosabban a tekintetünket, azaz a hőssel együtt, őt követve magunkat is a kamera, mint a *Psycho* elején, de ez itt még csak a szükség és gond, s nem az iszonyat világának bejárója, csapdatermészete azonban már kétségtelen, s a libidóobjektum – Mary – itt is már csak csalétek, mellyel az elnyelő világ foglyul ejt. A szerelmi jelenetben rágógumin csámcsognak a film kisszerű hősei, a fogyasztás nemcsak a termelést állítja a fölösleges haszontalanságok szolgálatába, már a libidónak is modellje.

A *The Crowd* ifjú párja a Niagaraához megy nászútra. Azóta sem láttuk a vízesért ilyen hatalmasra és erőre fényképezve (még Hathaway *Niagara* című filmjében sem): az ananke addig nagy, amíg a természet ereje teljes. Hathaway verziójában a vízesés részben turista látványosság, részben a szerelem erejének metaforája, már nem önálló szereplő, míg King Vidornál a létezés lehetséges nagyságát állítja szembe a beteljesülés lehetőségétől megfosztott, szétfutó hangyavilággal, New York törpéivel. A „törp” majd sokkal később, *A Gyűrűk ura* idején válik eszménnyé, itt a törpsors még szerencsétlenség, de itt az ember nem eleve törpsorsra szánt lény, ez még az a polgárvilág, amelyben a dezillúzió képes valamiféle negatív pátoszt adni az életnek.

Mary, ez a kezdetben felületes és érdektelen nő, a szegénységgel és gonddal küzdve, az elviselhetetlen létfeltételeket férjénél jobban viselve, válik meghatóan rokonszenvessé. „Olyan vagy, mint egy madárijesztő!” – támad a férj az ideges, nyűtt, gyötört feleségre. Később, miután Mary gyengéd gesztusa oldotta a feszült helyzetet, s az asszony elárulja, hogy terhes, a férfi is más szemmel látja őt: „Te vagy a legszebb a világon, Mary!” E pillanatban bizonyos értelemben pótolja a férfi elmaradt előléptetését Mary anyává való előlépése.

King Vidor filmjében szinte minden jelen, ami Fritz Lang *Metropolis*-ában pesszimiztikus jövővízió. A szülőszoba is hatalmas terem: az egyén még nem vette észre, hogy már csak egy szám ebben a hatalmas gépezetben, búzakalász a cséplőgépből vagy búzaszem a malomkő alatt. Az új társadalomban csak akkor van helye az embernek, ha nem egyéni helyre és sajátos képességeket kibontakoztató pozícióra, beteljesedésre számít, csupán csak mindig résen van és habozás nélkül beugrik a kínáló alkalmi szerepekbe.

A fizetésemelést ünneplő tengerparti piknik, immár két gyermekkel, fárasztóbb, mint a munka. Az örömök versengése, a szabadidő feladatai is új feszültséggel és fáradtsággal járnak. Az öröm is gond. A sikertelenségben végül az öröm is tragédia, John egyszer arat sikert, de a család fejvesztett örömmámora, az önünneplés mint önmegerősítés kényszere zűrzavarában autó üti el kislányát. Nemcsak a siker eléréséhez, elviseléséhez is tűrképesség kell. A sikertelen emberből kiveszett a sikert feldolgozó és elviselő, a sikerre sikeresen reagáló lélekjelenlét, a sikertűrő-képesség. Vastag bőr kell, a készülődő turbókapitalizmus jövője edzi és szelektálja az embereket, úton a rinocéroszbőr társadalma felé.

Johnt előbb a büszkeség, a vidékies rátartóság – valójában a tradicionális ember gerinces-ségének maradványa – akadályozza hivatali előmenetelében, utóbb a gyász töri össze. A tömegben és a versenyben azonban nincs idő és mód az érzékenységre, a tűrőképesség nem tűri az érzékenykedést. John, mert nem adta fel érzékenységét és önérzetét, elveszti állását, s ezzel elárulja, cserben hagyja szeretteit. Az egykori könnyű lány, Mary, John lecsúszása során, tűrő és elfogadó, igyekvő asszonyként egyre rokonszenvesebb, de Mary tűrőképességének is van határa. „Mama már nem szeret? Én szeretlek! Ha nagy leszek, olyan akarok lenni, mint te, papi!” – mondja a belé kapaszkodó, szándékáról mit sem sejtő kisfiú a vasúti hídon öngyilkosságra készülő apjának, John pedig újra beáll a munkáért sorakozók seregébe, újra kezdeni, a korábbiaknál mélyebbről, legalulról indulva. A rokonság által befogadott Mary elhagyta Johnt, de a lépcsőről visszatért: „Nélkülem olyan tehetetlen!” Visszamegy, hogy még egyszer elbúcsúzzon, de végül nem tudnak elválni. Mi kell az élet folytatásához? Egy kis hit: a kisfiúé. Egy kis gyengeség: Mary gyengesége, elhatározása kivitelezésének képtelensége. A szeretet ezúttal úgy nyilvánul meg, mint gyengeség. Szükséges egy kis önfeladás az önmegtaláláshoz: nem elég a büszkeség, kell hozzá egy kis alázat. Mindez a legyőzhetetlenségnek nem csupán kiérdeklése reményét, hanem jogát és okát is nyújtja a film végén. A film zárógesztusa a nyitógesztusra válaszol: egy revűszínház nézőterén lendül hátra a táguló perspektívát befogó filmszem. A kamera hátralendül a tömegről, de most már csupa egyéni győzelem lehetséges alanyait látjuk a sokaságban, nem absztrakt káposztafejeket.

15.5. Tudat és fájdalom

Az ősröröm nem tudatos. Az öröm a lét szendergése és nem ébredése. Az intrauterin őstothon vagy ősparadicsom lakója szendergő, mert függvény, ellátott és nem szabad, nem önmaga jogán és hatalmából létezik, öröme azért tudattalan mert ajándék. Az ajándékozott lét fellét, az ajándékozó viszont dupla létteljesség. Az öröm nem tud tudatot teremteni, mert oldott átfogottság, a konfrontatív tapasztalat és a határismeretek híján. Az öröm differenciaszegény.

A táplálkozás az életőstön tárgyaival egyesít, a libidó a szexuális őstön tárgyaival. A realitás élménye ott lép fel, ahol az őstön nem találja tárgyát. A realitásprincípium az életőstön zavarán alapul, eme őstön önmegerősítő, javított kiadásaként. A thanatosz örömelvvé, az örömelv realitáselvvé fejlődik. Ez a fejlődés mindkét esetben új izgalmakat iktat be a végső nyugalmi cél elé. Ez az egymásután a szubjektív fejlődés útja, de nem a létszerű feltételezettség rendje, melyben nem a thanatosz, hanem a realitáselv az első, a többiek hordozója. A lelki fejlődésnek el kell jutnia a műltrögzülésektől a jelenhez, az eleven organizmus létharcának azonban a jelen a bázisa.

Az örömelv akkor differenciálódik a realitáselvtől, melyet az anyavilág ősboldogságában nem sikerült elkülöníteni, ha specializált örömszerv jön létre, a többi szerv felett pedig specializált haszonszerv, a realitásvizsgáló tudat uralkodik, melynek az örömszerv aknamunkája igyekszik ellenállni. Az örömök örömszervben integrálódnak, míg a törekvésekkel szemben jelentkező ellenállásokat a világban mint áttekinthető essztárgyban foglalja össze a tudat.

Az ősrörömből a fájdalom ébreszt, mint a tudat kezdete, a keresés, kérdés és megkülönböztetés kényszere. A fájdalom az eredeti megkülönböztetés, ember és világ egységének felfeslése. A tudat kezdete a kín, a lét az öröm. A természeti őstön célja visszajutni a kínból

– a legrövidebb úton – az örömbé. A társadalmi ösztön(zések) célja fáradtsággal előzni meg a kint, egyúttal megtermelve a jövő – részben új típusú, sokasodó örömeit.

A dekadenciában fáj, ami korábban öröm volt. Az eredeti és tradicionális ember számára öröm, ami a dekadens számára a szorongás, félelem, rettegés vagy iszonyat tárgya. Lehetőséges, hogy bár felfedezünk számtalan új kis örömet, többitől foszt meg az örömfeledés? Az élménytársadalom szórakozáskultúrája vajon nem az örömdeficit pusztító fájdalomcsillapítója? Capra hiába keres valamit *A Kék hold völgyében*, amit Flaherty *Az arani ember* szigetén megtalál: az örökkévalóságot. Az a fikcióban keresi, ez a valóságban. Az a legmesszebbi ábrándként, ez a legközelebbi realitásként. Nem az az örökkévalóság, ha egyazon egyed vég nélkül nyújtja életét, hanem ha az egyén a nemzedékek munkája végnélküli teendőinek ismétlője és folytatója, ezáltal részesedik az örökkévalóságban, a valóban fontos, egyszerű és végső teendők izgalmában és nyugalmában, mert a végső dolgokkal való találkozásban egy az izgalom és nyugalom. Az ember a maga ura és az örök dolgok szolgája. Hordja a hínárt, hogy földdé rothassza és krumplit termeljen a szigetén, amelyen csak kő van, nincs föld. Legyen föld! A legegyszerűbb ember a szinte isteni parancsoló. Húzza ki a hálót, mely még tele van hallal, mert emberek állnak szemben a világgal és nem gépek. Menti a tenger által elsodort gyengébb nőt:

- Ne haragudj, hogy a hajadnál fogva húztalak ki!
- Nem akartál elveszíteni.

Ez az örökkévalóban való élet, melyhez képest a modern mindennapi élet az örökkévalót eltakaró, eltávolító vagy betemető és kipusztító véletlenségek burjánzásának birodalma. A természettel szemben a jobb áll helyet, a társadalomban erre nincs biztosíték. *Az arani ember* olyan híres és jelentős későbbi filmekre hat, mint a *La terra trema* vagy *A kopár sziget*. De míg *A kopár sziget* már rettenetes kényszermunka táborhoz hasonlónak látta a természetet, *Az arani ember* még hőseposz színhelyének. A királyok, lovagok már csak egymással harcolnak, az úgynevezett „egyszerű emberek” még sokkal nagyobb hatalmakkal. Flaherty hősei még harcosok, míg a természettel való viszonyunkban ma már valamennyien texasi láncfűrészkeszárók vagyunk, ezért húzódnak vissza az esőerdők, válnak kopárrá a hegyek, tűnnek el a gleccserek és a sarki jégtakaró, a turisták elhurcolják a Deltenger koralljait, ami lehetetlenné teszi a helyi halászatot, az olajkatasztrófáknak a társaságok által úgymond eltüntetett milliónyi tonna olaja az állítólag megtisztított tenger mélyben halmozódik és dolgozik tovább, vegyülve a reá szórt oldóanyagokkal, valójában mérgekkel stb. Az, hogy hány nap még a világ, attól függ, hogy a mai sikeres nemzetek, Kína, India, Brazília stb. átveszik-e a nyugati projektet, vagy az állami felelősségvállalás erősítését választják. A mai nyugati ember a szórakozásba fektet be annyi fáradtságot, igyekezetet mint a régi a munkába. *Az arani emberben* azért ölik meg a cápát, hogy lámpaolajat nyerjenek, a *To Have and Have Not* elején szórakozásból teszik ugyanezt. A modern ember akár ugyanazt a tevékenységet képes megvetni és szabotálni, ha munka, míg élvezni, ha szórakozás (ha fizetni kell érte). A posztmodern embertől távol áll az az egész napi derűs erőfeszítés, mellyel *Az arani ember* népe a létharcot folytatja. Az erő és ügyesség gyakorlása, a terhek vállalása sokoldalúvá tesz. Nem az egyoldalúság teszi-e ki a monstrumot, s nem ez-e az oka, hogy olyan műfaj kerül előtérbe – a slasher – melyben a banális ember veszti át a hagyományos, romantikus monstrumfunkciókat. A tömegfilm új hőse a slasher őrült mészárosa, a művészfilm abszolút hőse a szenvedélybeteg. A társadalomban, melyben a munka által összefogott közösségek

felbomlottak, a szétesés igénylése az önigenlő „erő”. Az ananke a tudat élesztője, az ananke defektjére a tudat önkioltásának igénye válaszol (*A szelid motorosok, EXTrémek, Félelem és reszketés Las Vegasban, Kék bársony*). A tudat önkioltása után következő lépés az életé (*Las Vegas végállomás, Lány a hídon*).

15.6. Az ész ösztöne

Az életösztön, énosztönné ébredve, ösztönlegyző ösztönné válik, az ész ösztönévé. A libidó, destrudó és thanatosz „örületekként” jelennek meg a realitásmegszállt tudat előtt. A tudat egyformán retteg libidótól és destrudótól, mint beszámíthatatlan állapotoktól. Az énosztön a tudattá való kiképződés által leveti a természeti ösztöneltet (Instinkt) és kulturális erővé, ösztönzéssé (Trieb) változtatja. Az etológia ösztöneit a pszichoanalízis ösztöneivé. A kéjgép ösztöneit a léldrámá ösztöneivé. Az artfilm pesszimista, kulturkritikai változata ellenfolyamatot hangsúlyoz, melyben az ember kulturológiai tárgyból ismét etológiai tárggyá válik (pl. *Meztelen ebéd, Taxidermia*). Ezek a termékeny és radikális filmek a posztmodern kultúra dekadens lényege ellenében hatnak, mely a válságjelenségek előkelősködő és öntetszelgő felértékelésében áll. A posztmodern szerette vívmányként feltüntetni, hogy a civilizáció egyre többet elnyom és kiöl a kultúrából.

Az életösztön az élet, az énosztön az én konstanciáját biztosítja. Az én és a tudat növekvő ébersége és konstanciája a természeti étellel szemben előnyökre szert tevő társadalmi élet alapja.

A realitás a kínokból és ellenállásokból vezetődik le, az öröm nem realitásbizonyíték. A szorongás a létezőkre reagál, az öröm a létre. A kín realitásbizonyíték, az öröm létbizonyíték. A kín az idegen megélése, a határé, az öröm a lét önmegélése. A természet tudatlanságában az öröm az alaphelyzet és a fájdalom funkciózavar, amely reagálásokra serkent. A társadalomban fordítva van, a zavar válik alapvetővé, a fájdalom, a válság, a konfliktus a kiindulópont, mert a mindig új helyzetbe kerülő lénynak szakadatlanul alakítania kell magát. Eszközzé kell tennie magát, hogy világalakítóként léphessen fel, cselekvések és történetek nem szűnő versengésében. A tudat és a szorongás természetazonos: mindkettő hátrál, távolságot teremt maga és a tárgy között. A tudat kifejlődése azonban termékenybe fordítja a szorongás e kezdeti mozgását.

15.7. A tudat világa

Az eredeti lét a létfeledésben úszik, hogy belőle bukkanjon fel, ha van fejlődés, mind hosszabb ébredések és mind éberebb állapotok felé tartva. Az érzékiség még teljes egészében túl libidinózus, semhogy az emberiség nagy ébresztőórájának tekinthetnénk. A művészet ellenfelei, Platónról Rousseau-ig, szintén érzékisége miatt érzik a tudat kritikájára szoruló veszélyes csábítónak. Ma is hallunk ilyen hangokat, melyeket a posztmodern élménykultúra orgiasztikus hedonizmusa elevenít fel: „A pornográfia és a művészet elválaszthatatlanok, mert minden érzéki észlelésünkben, melyeket látó, érző lényekként átélünk, a falánk sóvárság momentuma rejlik.” (Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 54. p.).

A *Shaolin* filmek szerzetesei óvakodnak a cselekvéstől. A titkos tudást az ismeretlen sejtelve és az áttekintés mély nyugalma nemzi. Az Öreg Bölcsék tudják, de nem teszik. A tudat világában a fogalmi szembefordul az érzékivel, a gondolkodás le akarja vetni a szenvedélyek terhét, az akarat és mérlegelés szabadulni akar az érzékiség csábításaitól. Az ananke ösztönzi és a realitásérzék teremti az objektív tér és idő élményét, felfedezi a természet törvényét, hogy erre alapíthassa az együttműködés törvényét, a természeti törvényre a társadalmi. A természettörvény kegyetlensége készlet a társadalmi törvény fegyelmére. Az objektivitásra irányuló figyelem és a szubjektivitás és interszubjektivitás megszervezésének fegyelme kölcsönhatásban fejlődik.

A fájdalomtól az örömig viszonylag könnyű eljutni; nagyobb utat jelent a fájdalom megelőzése az örömökről való lemondás által. A nagy fájdalmak és örömek közötti hányódás alternatívája, mely nem kívánja az előbbieket kiirtását, de hátszágot, biztonságot ad a szenvedélyek kezelése során, az élet neutralizációja. A *Shaolin* filmek szerzeteseinek mély nyugalma nem azonos az ötvenes-hatvanas évek nyugati figuráinak Camus ihlette közönyével, mely utóbbi, popularizálódása során, az egzisztenciális szorongás védőpajzsává változott, s pontosan azt rejt magában, amit a keleti bölcs meghaladott. Az én és az ész, mely előbb a vággyal fordul szembe, utóbb a szorongással szemben is fellép. Nagy veszélyben nem érzünk szorongást, hanem cselekszünk: a szorongást mint általános kockázatérzést és veszélylátást az ananke kihívásai alakítják át. Előbb a sors, később a sors által az emberrel szembesített tárgyak lépnek fel nevelőkként. A *Shaolin* filmek egyik legszellemesebb és legügyesebben variált visszatérő ingere, hogy akár a legközönségesebb, akár a legkülönösebb tárgyak a legváratlanabb módon válnak az ember segítőjévé harcában. Nincs olyan tárgy, amelynek ne lenne az ember számára mondanivalója. Hogyan győzi le a józanság a szenvedélyt? A tudatot ébresztő kín és ösztönző szorongás a maga ellentétéhez, a szerelem és gyűlölet szenvedélyeit felülvizsgáló törvényismerethez vezetnek. Az indulatokat ellenőrzi az objektivitás. A tárgyszerűség kívált vágy és szorongás mámorából. Az énosztön el nem jutása a tárgyhoz a schizophrénia, a teőszton el nem jutása a tárgyhoz a neurózis. Két történet: a világ nem találása vagy a személyé. Mindkettő felé az imádat vagy a gyűlölet hajt, mely vak imádat és gyűlölet, ha az ész nem orientál. A teőszton csődje csak magányhoz vezet (pl. Antonioni vagy Bergman filmjeiben), míg az énosztön csődje hadüzenet a világnak (olyan filmekről kezdve mint a *Targets* vagy a *A texasi láncfűrészes mészárlás*). A *Peeping Tom* esetében az énosztön még keresi tárgyát, de nem találja, az újabb példákban már eleve hadban áll vele.

A totalitárius és mindenoldalú gondoskodás antropológiai következményei szempontjából mindegy, hogy a mindenható állam vagy a mindenható piac alárendelt, besorolt, totálisan kontrollált szerve az egyén. A totalitárius állam esetében lemondásokat követel a nagy üldöző, a totalitárius piac esetében a fölösleges álörömek, kötelező kéjek áradatába fullad a megvont valódi beteljesedések hiányának ellopott tudata. A totalitárius piac esetében a nagy üldöző a fogyasztási verseny parancsénje. Az egyik panacsén azt mondja: ne tedd, bárhogyszeretnéd. A másik, újkeletűbb panacsén azt mondja: tedd meg, ha nem is érdekel, szeresd, ha nem is szeretnéd! A mindenható gondoskodás, átfogó programozottság és kívülről irányítotttság világában az egyén sorstalán, csak azt észleli, hogyan kell igazodni az adó és elvevő hatalmakhoz, hogy többet kapjon és kevesebbet vonjanak el. Nincs személyes realitáspasztalata és létharca, oktrojált szükségletek sorozzák be a manipulált tömegbe. Az ananke

dinamikája gyengül, s az államosított vagy piacositott monopolisztikus objektum fantoma pótolja, valamely zsarnoki diktátum. Így áll elő az egyén új életformájaként a semmittevő tüsténtkedés, amely létharcnak álcázza a parazita receptivitást. A római birodalom hanyatlásáról szóló filmekben Néro vagy Caligula az örült, hedonista, perverz gyilkos, a mai kertvárosi problémafilmekben az átlagén működik hasonlóképpen (*Ken Park*).

15.8. Tudathierarchia

Az ösztönhierarchia utóda a tudatosság új hierarchiája, mely azért ül rá az előbbire, hogy racionalizálja és pacifikálja. A primitív destrukció csak kéjvédelem, nem önfenntartó önzés. Az utóbbi látó, az előbbi mámoros; az önösztönt a számítás szolgálja. Ahogyan a libidót a képzelet, úgy látja el az önösztönt célokkal és eszközökkel a számítás. A képzelet a múlttal, a számítás a jövővel kommunikál. A thanatosz iszonyat és kéj spektruma, a libidó kellemetlen és kellemes szélesebb spektruma, míg az ananke haszontalan és hasznos, az előbbinél is tágasabb alternatívájának horizontja. Az ananke tárja fel a haszon világát, mely szélesebb és gazdagabb a kellemes vagy a kéj világainál. Ezzel új fejlődési lehetőségek nyílnak. A fantasztikus és kalandfilmekben iszonyat és kéj, a komédiában kellemes és kellemetlen, a problémafilmben hasznos és káros (vagy hasznos és haszontalan alternatívái kerülnek előtérbe).

Az öngyilkos thanatoszt és vele, az egyedi létkonstancia megszervezésének követelményein mérve, az irracionalitást tekintve természetazonos libidót kétszer korrigálja az önérdék (haszon) és közérdek (helyesség) felfedezése. Már az önérdék szintjén megjelennek olyan reagálások, melyeket a közérdek kamatoztathat: a közönséges, prózai létharcban is rászorulunk kockázatvállalásra, az önfenntartó ösztön pillanatnyi önlegyőzésére, a bátorság saját önfenntartó ösztönünk ellen irányul, ahogy a kegyetlenség másoké ellen (Aline...In. De Sade Ausgewählte Werke 3. Frankfurt am Main. 1972. 37. p.). A libidó és a thanatosz nem, csak az ananke képes Dr. Jekyll és Mr. Hyde egybegyűrására. A westernnek nagy pillanata a közérdeknek az én érdekévé válása. Én és társadalom találkozásának is tekinthető a végső párbaj.

Az öröm és fantázia megmutatja, mi kellemes, a figyelmes mérlegelés és józan számítás tisztázza, mi hasznos, az erkölcsi szolidaritás és közös mérlegelés feltárja, mi a helyes. A kellemes egy része hasznos, a hasznos egy része helyes. Így lép tovább a tudat az ösztönös követelés izgalmaiból a racionális teljesítmény és a morális tartozás világaiba. Freud nem tartotta realisztikus erőnek a felettes ént, amiben empirikusan igaza volt, de ez a kor eltorzult kultúrájára enged következtetni. Valójában a felettes én feladata az lenne, hogy az énérdék korlátolt realizmusát a közérdek mélyebb, korlátatlanabb realizmusára váltsa, biztosítva a hosszú távú én- és közösségfejlődést, mai szóval a fenntartható fejlődést.

Az ember önazonossága a nem-azonos azonossága. Ha az ember nem több önmagánál, akkor kevesebb önmagánál. A hős és ellenfele a jóban illetve a rosszban többek önmaguknál, míg a banális ember mindkettőjükkel szemben az, aki mindenben kevesebb önmagánál, mert nem dolgozza ki képességeit és nem radikalizálja erőit. A gazember azáltal több, amit elvesz, a hős azáltal, amit ad. A hős olyan ember, aki nemcsak több önmagánál, olyan világot is terem, amely több önmagánál. A gazember esetében ezzel szemben a világnak annyival keve-

sebb lehetőség marad, amennyitől megfosztja őt a ravasz aljasság vagy erőszakos bestialitás. Thanatosz, destrudó, libidó, agresszió, neutralizáció és agapé illetve caritas az élet stratégiái, melyek között képek és rituálék, szerepek és sorsválasztások közvetítenek.

15.9. Az ananke princípiuma – az antropológia és a hermeneutika között

(Átértelmezhető-e az ösztön hermeneutikai entitássá?)

Az irodalom, művészet, mítosz és vallás emberképe más mint a tudományé, mert ezek az alany önmaga általi birtokba vételét és önrendelkezését kutatják, a szabadság lehetőségét, míg a tudomány az eszközzé tett tárgyember kezelési, befolyásolási lehetőségeit, a szabadság korlátozásának lehetőségeit tárja fel. A tudomány befolyásolni segít, míg a művészet és a vallás az önbefolyásolás (önuralom, önfelszabadítás) lehetőségeit tárja fel. Ezért ugyanaz a szó a két közegben mást jelent. A tudományos ösztöntan az emberlét elementáris természeti mozgatóit kutatja, míg az ember önismerete a hajtóerők sokaságával számol. A tudomány a természeti erőket kutatja az emberben, míg a művészet a természetben is emberi erőket látott. A tudomány az embert is a természet termékeként tekinti, míg a művészet a természetet is az ember termékeként, amennyiben az ember által felfogott természet már az ember visszahatását fejezi ki a természeti hatásokra. A művészet az embert mint olyan konstruktív lényt fogja fel, akinek recepciója is konstrukció. A természeti hajtóerők a kultúrában meggyengülnek és az önösztönző lény kreatív hajtóerőiben konkretizálódnak. A természet felől tekintve semmi sem marad sértetlen, a társadalom felől tekintve semmi sem marad nyers. Az ösztön csak az ösztönzés (az Instinkt a Trieb) alapanyaga. Ezért engedhetünk a hagyománynak és használhatjuk az ösztön szót, de mindig ösztönzést értve rajta. Ha az ösztön győzelmét az akarat gyengeségével magyarázták, ebben az a felismerés rejlett, hogy a tudatos lény ösztönei mind ösztönzéssé gyengülnek. Hajtóerők, de nem döntő erők, ezért dolgozhatunk rajtuk. Ha győznek, az akarat állt melléjük és hagyta győzni őket, az akarat akarta végül a maga legyőzését. Mindig volt alternatíva, de az akarat esetleg túl költségesnek találta vagy reménytelenül távolinak, a célt, melyet közelebbre váltott. Illuzórikusnak a célt, melyet materiálisabbra váltott. A zombi az, aki elhagyja magát, mert fárasztó dolog embernek lenni. A farkasember ezzel szemben úgy érzi, érdekesebb és hatékonyabb az állatiság. A szörnyek ember alatti ösztönzőknek engednek, melyeket a műfajok különböző vitális mélységekből hoznak felszínre.

Nemcsak az egyének, a kultúrák választásai is eltérőek. A populáris kultúrában a háború képei megelőzik a szerelem képeit, s a szerelem képei között is a szenvedély képei a gyengédség vagy a kötelesség képeit. A rossz szenvedély a jó szenvedélyt és a szenvedély a józan gondosságot. A szereplőknek a narratív tradícióban át kell lépniük egy gonoszküszöböt, a gonosz ember, a kárhozott megjavulásának történeteiben, s egy züllöttségküszöböt, az érzéki ember átszellemülésének történeteiben. Két küszöbön túl jelenik meg a „helyes” élet. A gonoszküszöböt küzd a *Csillagok háborúja* apafigurája, a züllöttségküszöböt a Jókai-hősök. A metamorfózisok lemondás-drámái során előbb emancipálódni kell a destrudó kéjétől, majd egyáltalán a kéjtől. Ez nem feltétlenül jelent a történetekben aszkézist, csak annyit, hogy

a kéjnek az ember fölötti hatalmát, az embernek a kéj fölötti hatalmává változtani képes alak jelenik meg hősként. A posztmodern embert a züllöttségküszöb tagadása konstituálja. A *Férfiszenvedély* hőse még harcol a züllöttségküszöbvel, szeretne visszatérni a közös élet rendjébe, azaz dolgozni és szeretni, a *Las Vegas végállomás* vagy a *Félelem és reszketés Las Vegasban* hőse már nem érzékeli a züllöttségküszöböt. A *Devdas* hőse azért lépi át az érzékelt züllöttségküszöböt, mert mindent elveszített, ami boldogít, a nyugati hősök azért lépik át a láthatatlanná vált és már nemcsak maguk, kultúrájuk által sem érzékelt küszöböt, mert semmi sincs, ami érdekelné, motiválná és boldogítaná őket.

A társadalomtudományoknak nem egy, hanem két emberképe van. A társadalom igazgatás és biopolitika megalapozására vállalkozó tudományos szociáltechnológia emberképe a természettudományokéval rokon, míg az emancipatórikus társadalomelmélet a művészet és vallás emberképét kívánja továbbfejleszteni. A tudomány adottságnak tekinti az embert, s ez meghatározza a természettudományos ösztöntant. A művészet ezzel szemben lehetőségnek tekinti, s új értékeket akar feltárni, mint olyan önszervezési formákat, melyek lehetőségbirodalmakat nyitnak fel. A tudományos ábrázolás megragadni, a művészi módosítani akarja a tényeket. A művészet mint az ábrázoló lény önábrázolása egzisztenciális döntést tartalmaz, lehetőségek közötti választást.

A freudi ösztöntan egy szcientista metaforika keretében tárja fel a szimbolikus kultúra és a szubjektivitás hermeneutikájának horizontját. Test és lélek, természet és kultúra határain folytatott kutatásai, az általa kidolgozott bioanalitikai alapkategóriák szintjén, az összes többi élmények és mozgatóerők elementáris alapjait tárják fel, mélyebbet a wittgensteini nyelvjátékoknál, elementáris „létjátékokat”. Sloterdijk joggal mondta, hogy ez a XX. század igazi filozófiai vívmánya, mely új ösvényt nyit, a szellemfilozófiai (tudomány- és nyelvfilozófiai) aszkézisből a létfilozófiába.

A narratíva vizsgálata során, az emberiség tradícióinak tanulmányozásakor nagyobb súlyjal jelennek meg olyan archaikus erők, melyeket a modern ember élményeit tanulmányozó pszichoanalízis csak akkor kezdett vizsgálni, amikor ez első világháborúval megindult a XX. század barbarizációja. E hangsúlyeltolódások következtében áll elő a pozitív és negatív erők egyensúlya. Négy alapelv bontakozik ki előttünk, mint az összeszedett éberség harci állapotai vagy az elengedettség fokai. A destrudó diffúz rombolás, az agresszió célzott támadás, az előbbi gyűlöletteljes ölésösztön, mely irreverzibilis hatásra tör, míg az utóbbi az uralást és átalakítást szolgáló erőszakosság „tartálya”. A thanatosz a megfordíthatatlan oldódás, a kiválás ösztöne, míg a libidó a megfordítható oldódásé, olyan mámoré, melyből van visszatérés az életbe. A libidó és az agresszió az élet műve, a destrudó és a thanatosz a halálé. A destrudó mint a thanatális önrombolás kifelé fordítása az életbarát ananke életellenes előzménye, mely a kifelé fordítással lehetővé teszi a kegyetlen objektivitás, a szigorúság és józanság kultúrájának kifejlesztését. A destrudó és az agresszió különbsége az, hogy az uralmi ösztön önuralomra tesz szert, s ezzel válik képessé a tényleges hatalomgyakorlásra. Ezzel példát ad a libidó számára is, amelynek szintén önuralomra van szüksége, hogy ne oldódjék fel teljesen a thanatoszban, amely mindig üldözi őt. Ha azt mondtuk, hogy a libidó és agresszió az élet műve, míg a thanatosz és destrudó a halálé, úgy a destrudó az élet rokona a halál birodalmában, míg a libidó a halálé az életében. A thanatosz az önadott lét centrumában támadja meg az életet, míg a destrudó elhárítja a romlást. A destrudó romláshárító műve azonban csak a romlás áthárítása és nem megszüntetése. A probléma áthárítása és nem megoldása. Ez az áthá-

tás megsokszorozza a problémát, a pozitív visszacsatolás elvével oltva be a destrudót. Ezzel a destrudó válik világképző princípiummá. A kínai filmeposzokban (*Once Upon a Time in China*, *A repülő török klánja*, *A hős*, *A vörös szikla*) a cselekmény célja kivonni a világot a destrudó főhatalma alól. Ugyanez a westerncselekmények célja, egy-egy helyi közösségre korlátozva a problémát. A japán film azt mutatja be, hogy a destrukció mint legfőbb világren-dezési elv legyőzése milyen rettenetes destruktivitást, mennyi áldozatot követel (*Shinobi*).

A tudattalanban és a tudatban is harcol élet és halál. A tudattalan az elementáris élettendü-letet, a dühöt közvetlenül kéjjé alakító rendszer, míg a tudat a dühöt és a kéjt, az elementáris izgalomrendszert figyelmes és okos aktivitással átalakító neutralizáló rendszer. Kérdés, hogy ez a neutralizáció mennyire marad a halasztott izgalom eszköze és mennyire tud emanci-pálódni tőlük. A neutralizáció korántsem a Shaolin filmek Öreg Bölcsének privilégiuma. Tarantino *Ponyvaregényének* bérgyilkosa is váratlanul eléri az elementáris izgalomrendszer kegyetlenségének túllépését a napon, amikor elgondolkodik a bibliai idézeten, amit addig perverz tréfaként mondott el áldozatainak lemészárlásuk előtt. A természeti erő-örökség katasztrófákkal fenyegető konfliktusokban változik emberivé. Az erők egymást alakítják a beteljesedés halasztása és a célok modifikálása, eltolása illetve az eszközök differenciálása által kulturális erőkké. Munkájuk egymásra is irányul, nemcsak a tárgyra, amivel, egymást közvetítő, komplex hatásmódot kialakítva, a sok erőből egy erő válik. Ez azt jelenti, hogy az egyénnek nemcsak előírt ösztönsorsa van, hogy ez csak az önteremtés drámájának hordozó-ja. Nemcsak a filogenezisben, az ontogenezisben is vannak erő-érák, s az egyén választása-ítól, szublimációs és deszublimációs döntéseitől függ, hogy az egyéni sors képében milyen sorrendben épülnek ki ezek az érák (tündöklés és bukás történetei, züllés történetei, fejlődés történetei stb.). A posztmodern ember emberideált csinált abból, amit a régiek „mosogató-rongynak” neveztek volna. Ez nem jelenti, hogy a régi ember nem maradt le a maga ember-ideáljától, fordítva, azt jelenti, hogy a posztmodern ember nem marad le emberideáljától, olyan ideált állít maga elé a „mosogatórongy” emberben, amelynek beteljesítése nem igényel fáradságot. A valódi ideál dialektikája azonban ugyanolyan, mint a vágyé. Mindkét esetben a teljesülhetetlenség a hajtóerő. Minden teljesülés egy nagyobb teljesülhetetlenség műve.

A háború (vagy rossz szenvedély), a szerelem (vagy jó szenvedély) és a kötelesség szenvedélye illetve a józanság szenvedélyeken túli nyugalma sorozatának kidolgozásával sem talál a narratíva magnyugvást. A klasszikus amerikai filmben a számító érdekekből, a józan okosságból éppúgy ki kell gyógyulni, mint a züllöttségből. E filmek leírásakor megkülönböztethetjük a „buta” és az „okos” züllöttséget: az előbbi a tékozló ösztönéleté, az utóbbi a zsugori, parazita életformaké. A parazita züllöttséget a filmekben leghatáso-sabban az egy-egy város fölött uralomra törő kiskirályok képviselik, de van a parazita zül-löttségnek egy modernebb formája is, a politikai konformizmus (Bertolucci *A megalkuvó* című filmjének főszereplője vagy a *Krisztus megállt Eholinál* polgármestere). A westernek romantizálták, a maffiafilmek deromantizálták a destruktív parazitizmust (*Kezek a város felett*). A libidó a szeretett személyen élösködik, az életösztön a világon. Minden erény és vívmány visszaüt korábbi bűnökre és primitivizmusokra, ezért a nevelődésnek nincs happy endje, azaz pontosabban minden nemzedéknek lehetősége volna, hogy hozzátegye az ad-digi vívmányokhoz a maga happy endjét. Így látja ezt az elbeszélés szelleme, melynek évezredes léptékkel mérhető gondolatmeneteit, a mesékben immanens antropológiáját alig érintik a változó ideológiai divatok.

15.10. Van-e a tudattalannak tudattalanja?

(Mi van a vágy mögött?)

Freud szembeállítja ösztönén és én munkáját, a primér-, illetve szekundérfolyamatot. De a szekundérfolyamat tovább tagolódik, neki is van primér és szekundér része. A primérfolyamatgondolkodás öröme és halálösztön egysége, melyet az én korlátoz, a létért való szorongás szolgálatába állított valóságvizsgálat és az aktivitás racionális vezérlése segítségével. E munkája során azonban az én, az ösztönök legyőzője, a legalapvetőbb ösztön, az életösztön új, minden eddigénél hatékonyabb fegyvereként jelenik meg. Az én: az önféltő. Pozitív és negatív impulzusok gyűjtőhelye. Az önimádat kristályosodási pontja. A libidó mint te-ösztön ki-rablója, nárcisztikus kizsákmányolója, azonban végül az a hely is, ahol az életösztön önmaga ellen fordul s az önimádat izolál, ingereketől foszt meg és végül öngyűlöletté válik.

Az én az ösztön örököse, egy konkrét ösztön leszármazottja, a tudatban mint racionális műveleti készségben reá ismerhetünk. A realitásvizsgáló én racionalizálja az ösztönt, de nem humanizálja, ezért van szükség egy újabb fórumra, a felettes énre. A tudati én pragmatikus, nincs erkölcsi érzéke, csak a szorongás és önféltés korlátozza (míg az ösztönén a vágy hajtja). A végcélok rendszere primitív és rettenetes – ebben a tekintetben Hegelnek vagy Viconak kell igazat adnunk s a kezdet, az elementáris impulzus rettenetességének koncepcióját képviselni –: a thanatosz végcélja az öngyilkosság, a destrudóé a gyilkosság, a vágyé pedig a koitusz (mely amazok kölcsönösen korlátozó szimbolikus egyesítése). Az ösztönén adja az energiát és dönti el a végcél, de az én kerülgeti az akadályokat és gondoskodik a hosszú távú hatékonyságról. A realitásvizsgáló én az akadályokkal és kielégülési feltételekkel foglalkozik; a tárgy felé fordul, hatékony azaz tárgyszerű megnyilatkozása esetén nem önmagával foglalkozik. Az én a hatalom felfedezője, amennyiben a kielégülések halmozása helyett a kielégülések feltételei halmozásának útját választja. A *Herkules*- és *Maciste*-filmekben a kivételes „én” az általános „mi”-ből kiemelkedő puritán problémamegoldó hatalom. De ugyanilyen puritán erő a realitásvizsgáló én tömegekbe való behatolását képviselő agitátor is az *Elvtársak* című filmben, Monicelli kései művében, mely a munkásöntudat hőskorának nosztalgiafilmjeként tekinthető.

Lépcsőzetes struktúra képe bontakozik ki előttünk: az énre úgy ül rá a felettes én, ahogyan a tudat az ösztönre, az én az ösztönénre. De az ösztönénen belül is ráül a libidó a destrudóra. És ahogyan az ösztönvilágon belül a libidó a széttépő destrudó tanítója, úgy a tudatvilágon belül is egyrészt a széttépő ösztönöket (részösztönöket) korlátozza és tanítja együttműködni az én, másrészt a szétszaladó, önző ének izolacionizmusával, monadizáltságával szemben fellép a felettes én. De nem korlátozó és idomító, cenzurális és destruktív módon kell fellépnie; ez a – primitív – a destrudót segítségül hívó felettes én nem teljesíti a szellemnek a lelket bonyolító, differenciáló, új teljesítményekkel felruházó hatalmát. A primitív felettes énre is rá kell ülnie egy magasabb felettes ének. Az egyik felettes én a vágy, a másik a gyűlölet szublimációjából él.

A tudattalan vágy mélye nem más, mint a destrudó és a thanatosz célja. Az, hogy a koitusz végcélfosztja a destrudó illetve thanatosz ellentett céljait, és kompromisszumot hoz létre egy közegben, amely a szélsőséges érzéki materialitást egyesíti a végcél szimbolikus transzformációjával, már a tudattalanon belül előlegezi az egész későbbi fejlődés módszerét és tendenciáinak képét.

15.11. Alapvető erő-e a destrudó?

Ha a modern ember egy ördögi komédia Dantéja, akkor Sade és Nietzsche az ő megkettőzött Vergiliusa. Sade és Nietzsche az alászállók a vázolt rendszerben, Sade a destrudó, Nietzsche az őt a társadalom szolgálatába állító agresszivitás szószólója: a szükséges agresszivitás ki nem választása a lenni tudással kapcsolatos hiányzó hit. Az *éjszakai vonat* című filmben egy gyilkos és egy sebész is utazik a vonaton, akik elvileg valóban némileg hasonló módon viszonyulnak az emberi testhez. A gyilkos azonban meghúzza magát, míg a sebész lereagálja problémáit, ezért először a sebészt nézik gyilkosnak. Az orvos kupéjában utazó fiatal nő szemébe csapódik a korom. Az addig tartózkodó, távolságtartó férfi nem tudja nézni a nő kínlását, határozott, erőteljes mozdulattal satuba fogja a segítséget kőnokul elutasító nőt és kiveszi a kormot a szeméből. Az addig ellenséges nő elbűvölve néz fel rá. Eddig problémacsináló férfiakat ismert, most találkozik a problémamegoldóval, aki azonban már foglalt.

Ha a destrudó alanyai vagyunk, az életösztönünk, ha tárgyai, a halálösztönünk szolgálatában jelenik meg a rombolás és pusztítás. A destrudó az aktivitás elementáris formája, lény és környezet ütközésképpen megjelenő szétválása, mely az életösztön és halálösztön világának is alapfenoméneje. A halálösztön lenni nem akarás az elhagyni nem akart nyugalom közegében: hagyjatok nem lenni! Vagy lenni nem tudás a destrudó közegében? Az én destrudóm az életösztönöm, míg a „te” destrudója a halálösztönöm közege? Hogyan viszonyul a halálösztön mint lenni nem akarás, a lenni nem tudáshoz? A halálösztön több, mint az önfeladási vagy öngyilkossági ösztön, mely az elviselhetetlen életfeltételekre válaszol, de az életszeretet kifejezése: inkább az igazi halál, mint a nem igazi élet! A thanatosz kevésbé szociális, inkább metafizikai problémát él át: érdemes-e az élet a fáradságra?

A thanatosz a sejteket és lelki erőket uszítja egymásra, miként a destrudó a testeket és lelkeket. A thanatosz az egyént bomlasztja, a destrudó a közösséget. A destrudó az életösztön, énosztön, önfenntartás elementáris és reaktív, primitív formája, mely még nem tervszerű, mint az agresszió vagy a kreáció. Az én életösztönének első mozdulása a thanatosz ellen a faj halálösztönét táplálja.

Osszuk az alapvető mozgatókat fenntartó (kombinatív) és lebontó (szelektív) mozgatókra. Az énkombinatív, önfenntartó, önélvező és építő nárcisztikus „energia” szemben áll a fajkombinatív, szexuális vagy tárgyszerelmi tendenciákkal. Az énszeretettel szembenálló fajszeretet, a faj újratermelésére irányuló szenvedély a szeretőre irányul. Nézzük a szelektíót. A destrudó fajszelektív erő. A nárcisztikus önigenlés a destrudóban aktiválódik a létért való harccá. Az élet akarása fogyasztásként jelentkezik, csak a hiány és megtagadás, elvonás és konkurencia világába való kilépés aktiválja létharccá. Míg a destrudó vagy az agresszió, a konkurenciaharc a készletekért fajszelektív erő (az egyedek versenyben való kiválogatódása), addig a thanatosz énszelektív, segítségével maga az én adja fel a harcot, s nem mások nyomják el és szorítják ki őt. A fajszelektív destrudó az én legerősebb érvényesítője, tehát az önfenntartás legerősebb szolgálója. A destrudó mint ugyanazon faj egyedei ellen irányuló harci ösztön, azaz mint kiválogatódás, egyben a faj halálösztöne is. Biológia és szociológia tárgyainak határán az előbbihez képest új problémák jelentkeznek. Ami az életben bevált, a társadalmi életben nem válik be. Az élet bevált stratégiái a tár-

sadalmi életben egy bizonyos ponton túl önmaguk ellen fordulnak: akár azért, mert nem tudnak alkalmazkodni a túl bonyolulttá lett viszonyokhoz, akár azért, mert olyan eszközökre tesznek szert, melyek a túlsiker kedvezőtlen következményeire ítélik őket. A destrudó primitív megoldásaiban az életösztön nem tud világosan differenciálódni a halálösztöntől, mert az aktuális gyengeség jövőendő erők kezdeti formája lehet, s a destrudó kiszelektálja. Így valamely látszólagos gyengeség, zavar vagy rendellenesség legyőzése, a destrudó rendcsináló erőpolitikája fejlődésnek látszik az adott pillanatban, de hosszú távon végzetes. Az azonos fajtájúra irányuló destrudó a hierarchizációs erő kezdete. Az ölési ösztön hierarchizációs ösztönné „szelidül”, megőrzi az ígéretes minőségeket, de a barbárabbak szolgálatába állítva. Hegel „úr és szolga dialektikáját” ezen a ponton, a destrudó éráját vizsgálva, így módosítjuk: mindig a jobb van alul, az érték szenved, s a rosszabb diadalmaskodik. Az erény és tehetség alul marad, a primitívség üli torát, s ezért utólag mindenkör mindent át kell értékelni.

A thanatosz kialakulása, a destrudó kioltási ösztön. De az egyén lehetőségeit sokszorozó harcikédv a mások lehetőségeit (örömeit és életidejét) tizedeli. Az egyén azért küzd, hogy a faj léttömbjéből minél nagyobb részt testesítsen meg mások rovására (mint a rákos sejt): ezt a dinamikát, mely a természetben a legnagyobb betegség, a társadalomban versenynek, érvénysülésnek nevezik. A versenytársadalom valóban a természet halálos betegségévé növi ki magát. A technicizált, szocializált, perverz módon tökéletesített destrudó a faji, a thanatosz az egyéni halálösztön, ám a destrudót civilizálni kell, hogy élet és halál érdekei jobban differenciálódjanak, mint eme elemzési szinten láthattuk. Ezért bontakozik ki a racionális agresszióknak a halálösztönöket kizsákmányoló, a thanatosz céljait elhalasztó és a destrudót racionalizáló ökonomizációja. Az életösztön a kioltás és kialakulás ösztöneit a létfenntartás szolgálatába állítva dolgoztatja. Az élet a maga próbára tevő komplikációit, önellentmondását dolgoztatja. A szexuális ösztönök kezdetben önállóak, céljuk a szervi öröm, csak szintézisük áll a szaporodás szolgálatába; a parciális ösztönök „perverzerek”, kezdetben minden ösztön romboló, elhasználó, fogyasztó jellegű, csak egyesülések által válnak munkaképessé, így indul a destrudó a libidó és a libidó az én felé, mely már a tudat erőivel is egyesíti az egyesült ösztönök erőit. Ez magyarázza azt, hogy kezdetben az életösztön is rombol, a destrudó pótkielégülései jelentik kezdeti megnyilatkozását. Kezdetben csak a fantázia kombinál, a cselekvés csak destruál, ezért a cselekvés csak történés, lecsúszik a történésbe minden cselekvéskezdemény. Ahhoz, hogy ne így történjék, a célokat ki kell szabadítani a fantáziában való eltemetettségekükből.

A bevezetett kétfajta szelekció (rombolás) a kétfajta kombináció (teremtés, alkotás) kiszolgálója. A thanatosz a libidót, a destrudó az anankét szolgálja. A libidó radikalizációja a thanatosz felé vezet, a destrudó megfékezése, racionalizálása az ananke szolgálatába áll. A destrudó az énösztön, a thanatosz a libidó fő szövetségese. A passzivitásból, a thanatoszból a destrudó forradalma visz át az aktivitásba, a működés világába, melyből a libidó forradalma visz tovább az együttműködés lehetőségének világába. Az aktivitás ösformája a szétválás, az ütközés és meghasonlás, mely azonban minden további egyesülés és kombinatorika elemeit szolgáltatja. Az *éjszakai vonat* utazása, akárcsak a *Sanghai Express*-é, konfliktussal, meghasonlással indul és megértéssel végződik.

15.12. Civilizáló tényező-e a vágy?

Az erotika, amennyiben túl van a tisztán ösztönös impulzuson, teljes egészében esztétikai természetű elbűvölési- és eksztázistechnika, mely szép és rít ütköztetésén és dialógusán, az egész egyéb kultúra által kidolgozandó élményspektrum elementáris mozgósításán alapul. Értelmetlen a pornográfiával kapcsolatban feltett kérdés, hogy valami a művészethez vagy az erotikához tartozik-e, ha az erotika teljes egészében az elementáris esztétikához tartozik, a nemi aktust emberi kultúrténnyé avató, elbűvölő és sokkoló testiség kidolgozójaként, a test plasztikai kialakításaként, hatásos tálalásaként és a szexualitás ritualizálásaként, melyek mind értelmező aktivitások, így jelentéstermelő erőként veszik igénybe a viszonyt. Az értelemben való megnyugvás nem lenyugtatás, hanem az új, tágasabb perspektívák gazdagabb alternatíváival való szembesülés eredménye. Az összekapcsolás és egészben látás a megélt élmények önmegvilágításának formája. Az alternatívák többletéből a reményteliesség öröme következik. Különösen az orosz filmek szeretik ünnepelni az életértelemmé összeálló megértést. A művészmelodramákban ez önálló szubműfajjá szerveződik (pl. *Szibériai rapszódia*). A művészet az élvezhetőség érdekében teszi eszközből képé a világot, s az élvezhetőségnek magasabb értelmet ad, a megtalált értelemben való megnyugvásaként. De nem erre törekszik-e már az erotika is (a pusztán testi értelemben feszültségcsökkentő nyersszex-szel szemben)? Az erotika, mely felkinálkozik és nem felhasznál, dezinstrumentalizál, az érzékibe, szemléletibe visz át, a hasznosból a kellemesbe. Az erotika is az élvezés érdekében dezinstrumentalizált, és a megértésben élvez. Megcsokolni vagy átölelni annyi, mint minősíteni és minősítésért folyamodni. Felmagasztalni és ítéletért folyamodni a felmagasztalathoz. A felhasználó (destruktív) viszony ellenpólusán élvező viszonyt alapító erotika végső soron az értelmet élvezi. A *The Big Parade* című film Európában harcoló amerikai katonájának (John Gilbert) két menyasszonya van. Az amerikai lány sznob leveleket ír a mediterrán táj szépségeiről és a tavasz hangulatáról, míg a francia parasztlány a sáros kapcát hozza rendbe. A gondoskodó nő azonban a film első órájában szilajon ellöki a férfit és megtagadja a csókot. Mindez így van, amíg a csapatok bevetésre várva vesztegelnek. A csatába indulás pillanatában azonban olyan kétségebesett és odaadó, életre szóló odaadást kifejező, bonthatatlan, széttéphetetlen csók következik, amelyet King Vidor filmje óta nem láthattunk még egyszer a moziban.

Nem az életösztön lenni nem tudó fázisa, ős-önellentmondása-e a halálösztön? A halálösztön mint önmagával ellentmondásban álló ösösztön, mely akarja a létet, de nem a levest, akarja a fennállást, de nem az aktivitást, kívánja az élvezetet, de nem a harcot, olyan kiindulópontja vagy felépítményt levedleni akaró alapja minden egyedi egzisztenciának, legyőzendő kiindulópontja minden egyéni kezdetnek, amilyen alapja minden közös végnek, kulturális dekadenciának. Az eredeti széthúzás és alapvető differencia, a semmi mint a sors iránya, a feszültségek üzte lény nyugalomvágya: minden impulzusban benne rejlő halálos ítélet. A halálösztön célja, az egyesülés a kozmosz holt anyagával, arról tanúskodik, hogy az étellel fellépő feszültség gyötrellem. A feszültségek azonban egymást is kiegyensúlyozzák, az életek egymásba kapaszkodnak, ahogy az élőben a sejtek is fenntartják egymást. A *The Big Parade* katonáját várja a csatába vivő teherautó, a lány ölelése azonban nem engedi, az őrmester próbálja szétválasztani őket és a férfit feltolni a teherautóra. Miután sikerült szét-

tépni az egymást satuba fogó testeket, a lány elkap egy láncot, amely lelóg a teherautóról, mintha vissza akarná tartani vele az autót, a hadi gépezetet, a háborút, a föld forgását és az idő múlását, a végzetet. Libidó és ananke ugyanazon harca ez, mint amit a *Szállnak a darvak* indulási jelenetében is látunk, az utóbbiban azonban Veronika eleve vesztes, míg King Vidor filmjében a francia lány egész egzisztenciámódja hadüzenet a háborúnak. (Ez abból is fakad, hogy az oroszoké honvédő háború, míg az Európában harcoló amerikaiaké nem az.) A libidó a kettő egyesülése, egyesülés a hússal, kettős egység a szenvedély egyensúlyában. Az ananke a sokak egyesülése, mely áldozatot kíván az egyed egységétől és a kettő egyesülésétől is. A szervek és erők együttműködése valaki vagy valami ellen: a nárcisztikus önegyesítés csak a destrudóra képes, kezdetben tomboló monstnum, később, ha sikerül az önszervezés, akkor is legfeljebb csak szép szörnyeteg. A szervek és erők erők egyesülése valamiért (célért) a munka, mely kifelé ható egység és az ilyen egységek egyesülése egymással, önző céljaikért. A szervek és erők egyesülése valakiért: a szerelem, a szeretet. Ez utóbbi a mások céljaiért dolgozik. Mindezek a játszmák, stratégiák, nyelvek: a lélek és kultúra, a szervezet és a magasabb szerveződési formák használati szabályai.

A szorongást a kirobbanó düh oldja, a kirobbanó, alkalmi düh a gyűlölet kezdeménye, melyben permanenssé és konstitucionálissá válik. A destrudó (szorongás, düh, gyűlölet) a tevékenység öslökése, a vágy pedig az első szervezője, mely magasabb szervezetségi formák felé vezet. A destrudó elfojtásához vagy szublimálásához vágy kell, a vágy feldolgozásához agresszió kell. A vágy uralja a destrukciót ahogy a számítás uralja a vágyat. A vágy mint pacifikáló ösztön a tudat további pacifikáló erejére szoruló elégtelen formáló. A háború destrukció és öndestrukció műve, a libidó megfékezi a destrukciót, de fokozza az öndestrukciót. A munka agresszió és kreáció egysége. A munkában felfedezett kreáció öröksége egyesíthető a libidó örökségével. A háború az erőszban is folyik tovább, a pacifikáció az érzékenység fejlődésének egész spektrumát igénybe veszi, melynek a tökéletes káosz és a tökéletes béke olyan ideális pólusai, melyek annyira absztraktak, hogy nem megkülönböztethetők. A pacifikáció legelőrehaladottabb formája a vágy megfordítása, a birtoklás vágyából az odaadás vágyává való átformálódása. Az éhség vágya a bőségre, nevelődése végén ellentétébe fordul: ekkor a bőség vágya az éhségre, melyet csillapíthat.

Freud ösztöntana a menny-föld-pokol hármasság természettudományos fogalmakkal való reprodukciója. Destrudó és libidó az ösztön pokoli és mennyei oldala, míg az ösztönt a tudat egészében pokollá, kék és kín vergődésévé, felelőtlen, katasztrófikus egzisztenciámóddá nyilvánítja. Az öntudat hasonlóan nyilvánítja a tudatot önző és hideg racionalitássá. A tudat több szeretne lenni mint számológép, a számítás tartálya. Az archaikus ösztönpokol ellentéte a modern tudatpokol, de nem találjuk a pokol ellentétét. Az öntudat végül azért foglalja össze magát és világát, hogy felajánlja. Freudot a felvilágosodás pozitív de egyoldalú örökségét képviselő természettudományos ateizmusa megakadályozta, hogy az érzékenység spektrumának magasabb régióit is kidolgozza, amire aztán utódai (Jung, Fromm, Frankl stb.) sok kísérletet tettek. Fellini *Nyolc és fél*je végén Guidónak sikerül megoldania ezt az összefoglalást, Antonioni *Az éjszaka* című filmjének hősei kudarcot vallanak vele. (Egy film értéke nem a szereplők, nem az elbeszélt világ képzelt személyeinek sikerétől függ, hanem sikerük vagy sikertelenségük hiteles ábrázolásának sikerétől.)

15.13. Libidó és ananke sorrendiségének kérdése

Az egyes mítoszok szintagmatikus egységek paradigmatisálódásai, beszédegységek egészében való betáplálásai a nyelvi rendszerbe, maga a mítoszrendszer egésze viszont paradigmatiszus alrendszerek szintagmatizálódásaként magyarázható. A háború vs. szerelem oppozíciónak számtalan vonzata van: a háborút a férfi, a szerelmet a nő képviseli a hagyományban. A háború rokona az utazás, a szerelemé a letelepedés, azé a nyílt, ezé a zárt tér. A térprobléma sokféleképpen konkretizálódhat: sivatag vs kert, tenger vs szárazföld stb. Más aktusok felelnek meg nekik: ölés vs ölelés, és más tárgyak: fegyver vs esztétikai tárgy (pl. nyakék) vagy szellemi tárgy (pl. biblia). A tradicionális elbeszéléskultúrában a háború-szerlem oppozíció nemcsak az alternatív alapélmények és az őket kifejtő szimbólumok paradigmáit alapozza meg, egyúttal szintagmatikus, sorrendi viszonyba lépnek egymással. A háború megelőzi a szerelmet, a létharc a lét továbbadását, az életöszön mint önkeresés a libidót mint tekeresést. Az önkeresés háború, ölés, szelekció (nemcsak az életképes egyének, hanem az egyén életképes tulajdonságainak kiválogatódása értelmében is); a szerelem ölelés, szülés, kombináció. A te, a másik, a partner keresésének kezdetére az énnel olyan állapotba kell jutnia, hogy ne ölje meg, ne egye meg a másikat, hogy mást is tudjon vele kezdeni. Azaz: ne végezni akarjon a másikkal, hanem kezdeni. Példa a találkozásra: a *The Big Parade* hőse az imént eltalált német katona mellé hull a lövészárkokban, akinek semmiféle barbár vagy gonosz indulatot nem tükröző, csak fájdalmat kifejező fiatal arcán felfedezi a lehetséges társat vagy barátot. Megkínálja egy cigarettával, amelyet a másiknak már nincs ideje elszívni, kifordul a halott szájából. A társas viszony eredményes bonyolítása az önkeresés bizonyos sikerét előfeltételezi. Az elbeszélések gondolkodásmódját meghatározó szükségszerű sorrendiség értelme a destrudó, libidó sorrenden alapul: az önkeresést és önmegtalálást követő önfelhasználás a társal alapított viszony szolgálatába állítja az ént. A destrudó világában zajlik az erők kombinációja koherens, szabad, értelmes lényekké, s ha ez sikerül, kilépünk a háborúból mint eredeti egzisztenciából, s lehetővé válik a béke és szerelem. A libidó szabad lények kombinációja új erőkké, életformákká és mindenek előtt új lényekké. A pusztító elvet legyőzi a teremtő elv. Az erőknél lényekké váló kombinációját követően a lények kombinációja is kettős: a lények elementáris kombinációja a szeretőket kombinálja családdá, melyre ráépül a társkeresést követő világkeresés, a családok társadalommá kombinálása. Már nem egy más életben, hanem az általános közös életben keres az ember pozitív funkciót: új és új szintről érkeznek a létét igazoló pozitív visszajelzések. A családkombinációnak az elbeszélő hagyományban az idilli gyönyör felel meg, ez jelenti be a vállalkozás sikerét, míg a társadalom kombinációjának megfelel az általános életöröm (boldogság és értelmes élet alternatívájától van szó, mely szintén szintagmatikus viszonyban oldódik).

Van olyan vallási világkép, melyben a destrudót és agressziót nemcsak az ananke hideg okosságára lehet cserélni, hanem ezt is újra átváltani, szeretetre. A polgári világképben ezzel szemben a józan okosság, az ananke nevelte racionalitás fogad be minden elvet, s a destrudó archaikus és infantilis elvnek, míg a libidó kamaszos, rajongó naivitásnak minősül. Maga a polgári művészet is nem szűnő vitát folytat a gyakorlati életet meghatározó világképpel. A számítás nemcsak John Woo filmjeiben, már a klasszikus gengszterfilmben is előnyre tesz szert, míg a szerelem vagy barátság érzései veszélyeztetik a karriert. A film noir esetében még

a szerelemben is legyőzi a kacér ravaszság a szerető becsületességét. A világképek a princípiumok eltérő hierarchizációi, melyek alternatívái attól függnék, hogy az ember valamely önértelmezése melyik princípiumot tekinti a többiek erőit felhasználó integrális erőnek.

A *Herkules*-filmek archaikus életanyaga destrudó és ananke differenciálódásáról tanúskodik, a gengszterfilmek modern életanyaga a kettő újra helyreállító szétválaszthatatlanságának képe. A krimi és rendőrfilm a modernségben is szeretné helyreállítani szétválasztottságukat, ami a krimiben sikerül is, míg a rendőrfilm a destrudóban konfrontálja a rend reprodukciójának elméleti elveit a destrudó zavartalan reprodukciójának gyakorlati elveivel. Destrudó és libidó, önfenntartás és fajfenntartás lélekbeli harca továbbfejlődik ösztön és tudat drámájává. A pszichoanalízis öröme és realitásával, libidó és önösztön drámáját dolgozta ki: az önösztön a libidóval való harcokban tudatosan érett realitásprincípiummá. A tudat a reprodukció, a biztonság, a jólét vagy a teljes lét különféle céljai érdekében egyaránt kénytelen fékezni és átdolgozni az ösztönöket. Az ösztönvilágban libidó és destrudó küzd egymással, a tudat világában az ananke, a sorssal küzdő realitásismeret eszközzé teszi a destrudót és cellá az elhalasztott és átdolgozott libidót. Ennek során, az ananke közegében kibontakoznak a racionális és kollektív létharc eszközrendszerei, a civilizációs struktúrák. Míg a civilizáció a természettel való harc, a kultúra a lét megértése; a civilizációt neodestrudónak míg a kultúrát neolibidónak tekinthetjük. Mivel az új erők a régiek egy részét használják fel és alakítják át, a modifikálatlan erők is tovább élnek mellettük, így az elvek egymásutánja az erőkészlet egymásmellettségét, a diakronia a szinkron gazdagságot gyarapítja. Nemcsak az ősemberi harc, a gyermeki játék is jelen van a civilizált életben. A *Schneewittchen und die sieben Gaukler* című film vendéglőssé lett cirkuszosai a tányérok és ételökkel zsonglörködnek, a szolid családi szálloda kisembereinek döbbenetére.

Miután a destrudó libidóvá alakult az ösztönvilágban, s két egymást igazoló erő, önszeretet és tárgyszeretet lehetővé tette a kötődést, a tudat az ösztönök örömtörekvéseit megfékezve, erőiket dolgoztatva, a realitásvizsgálat szolgálatába állítja az emberi energiákat, hogy átalakítsa a világot. A realitásvizsgálat és -átalakítás azonban, a libidóval szemben, a destruktív harci ösztönök származékának tűnik. Így a harci ösztönök között lép fel a libidó, mely úgy jelenik meg, mint ami központosza a harci ösztönök fejlődését. A libidó harca azért folyik, hogy ne csupán epizódikus szerepet kapjon a harc világában. Az *Egy nap a parkban* szereplői örülni, kikapcsolódni, érintkezni, egymásra találni mennek a parkba, de az öröm törekvései szálanalmasan erőtlene a társadalmi különbségekkel, a képmutatással, a kegyetlen, nyers ösztönök hatalmával, a naiv tudatlanság ügyetlenkedéseivel és a természet kíméletlenségével (betegséggel, öregséggel) szemben. Az ananke világának áttekintésére és értékelésére leginkább a neorealizmus tulajdonságai, a részvét és szolidaritás alkalmasak. Az ösztönös szelekciót (destrudó) és kombinációt (libidó) tudatos szelekció (ananke) követi. A szereteten és gyűlöleten túllépő objektív létharc a civilizáció előmozdítója.

Azt mondtuk az imént, két harci ösztön között lép fel a libidó. Másrészt azt mondani sem igaztalan, hogy kétféle libidó közt lép fel a harci ösztön. Mivel a világ átalakítását tudatos agresszióknak tekintettük, egy „thanatosz, destrudó, elementáris agresszió, libidó, civilizált agresszió” sorhoz jutottunk. Ám mivel a thanatosz képviseli azt a végső nyugalmat, melynek a gyönyör harmóniái vagy a kék eksztatikus tudatvesztései is csak a mimézisét jelentik, azt is mondhatjuk, hogy kétfajta örömtörekvés között lép fel a destrudó: a thanatosz őslibidónak is tekinthető. A *The Big Parade* háborúból hazatérő hőse anyja ölébe hajtja fejét, s mintegy

újra kisfiúvá válva vallja meg, hogy a francia lányt szereti, nem az amerikai, majd újra átkel az óceánon, óceáni érzés viszi annak a nőnek a karjába, aki a kettő közül jobban hasonlít az anyára. Egy thanatális, passzív, receptív libidó békéje és halálközeli nyugalma megelőz minden aktivitást és destrudót. A destrudó az aktivitással lép fel, s a destrudó kezdeti próbálkozásainak alanya a primitív, thanatális libidó. A destrudó és libidó keveredik az ösztönvilágban, mert a libidó az, ami a parazita destrudó eszközeivel él, amikor megindul útján a realitás felé. A destrudó és agresszió olyan önaffirmációs formák, melyek kiemelnek a tehetetlen és kiszolgáltatott kéjből, mely kínba csap át. A passzív-receptív kék, melynek végső oldó teljességét keresi a halálösztön, mások kényének szolgáltat ki. Az ananke sorsküzdelseiből visszatérő ismeri csak a kéjkontrollt, a kék önellenőrzését is megoldja és ezzel mértékét is megtalálja. Az álomszerű életállapotból haladunk, a harcos éberségen át, a halálba. Az élet nyugalma a libidó központoszza, s a libidópontok, pillanatok keverve reflektálják a kezdet és a vég nyugalma. A libidó két nagy korszaka az őslibidó csecsemői oldottsága, mely létforma, és a szerelem boldogsága, mely az ananke világából kitérőket biztosító nagy pillanat. Van egy szendergő libidó, melynek vidékén keresi a pszichoanalízis a sors forrásait, és van egy éber libidó, mely az eredeti, annak idején észrevétlen boldogságot igyekszik pótolni. A tudat az, ami észrevételezi, de egyúttal az is, ami zavarja a boldogságot. Ezért él meg tudatvesztésként a szerelem csúcspontját. Minél nagyobb az orgazmus, feltehetőleg annál nagyobb gyermeki, sőt állati mélységekbe regrediál az érzékenység.

Az ananke a gond és szükségszerűség birodalma, a libidó a vágy és kéké. Szubjektíve az öröm az elsődleges, melynek közegéből kilépve az ember harcossá és munkássá fejlődik, objektíve a munka az elsődleges, melynek közege az örömeket és szabadságokat hordozza. A szerelem és szeretet a munka és harc lelki alapja, a munka és harc a természetes és társadalmi alapja a szeretetnek és szerelemnek. Az alaptalan: iszony. Az alap: öröm.

A libidó előbb ébred, mint az ananke, de csak az ananke által teremtet közeg alapján élhet. A külső életben az ananke a libidó alapja, mert a felnőtt munka hordozza a gyermeki örömet, a felnőtt gondozás a gyermeki szükségletkielégülést. Az *Elementem a nap után* című film gyermekhőse számára a köznapi élet minden ténye a csoda jelentőségével bír. A *Karneváli éjszaka* esetében azonban már az egész felnőtt közösségnek azért kell a megmerevedett, kivénhedt erővel (a hatalommal) harcolnia, hogy ebből az örömből visszanyerjen valamit, akár csak egy éjszakára. Az örömelev őselv, mert a gyermekkor nem ismeri a realitást és munkát. Másrészt az örömelev szekundér, feltételes, mert a realitás bizonyos fokú uralása alapján integrálható minden parciális örömerdek egy örömelev átfogó kielégülésébe. Az örömelev a győztes örömeiben válik teljessé, míg a dekadencia, a széttépő s az életet feláldozó örömök világa, az örömelev önfelszámoló formája.

A szubjektív ébredéstörténetben az ananke az utolsó, az objektív létfenntartásnak viszont ő az alapja. Az ananke követi a libidót, amennyiben a libidinális lemondás energiáiból él. Másrészt a libidó követi az anankét, mert az uralom és önuralom teszi lehetővé az élvezet és szeretet világát, a nem-destruktív szeretetet, minden megértést és igényt, s így a magasabb alkotást. Az ananke mint szerzés csak a háború új, magasabb formája, csak az akaraton és eszen átszűrt libidó, a szeretet világalkotó, gondozó formája hozza el a lét békéjének lehetőségét. A kínai filmekben a destrudó a világszervező és az ananke a világfenntartó hatalom, de csak az erdei kunyhóban élő Öreg Bölcs vagy az idilli tisztas világon kívüli, talpalatnyi földi paradicsomában a sebesült harcost ápoló parasztlány képviseli a lét békéjét.

A létben a harc az első, a lélekben a szeretet. A gyermek, a szeretett, megelőzi a harcost, a gyűlöltet. A fejlődés kiindulópontja az örömbevétel, melynek megszakadását a gyermek dühkitöréssel reagálja le. A fejlődés végeredménye az örömadás öröme, az örömkiadás, örömközlés eksztázisa. A primitív öröm bevétel, a végöröm, a felnőtt öröm kiadás. A fejlődés korai stádiumaiban az ember erőt gyűjt, a fantasy hőst a kozmosz erői gyarapítják, a szerelemmitológia hőst a társulás erői. A fejlődés csúcspontján az ember olyan koncentrációvá válik, mely erőt ad, túlárad, terem, szeret, él. A *Szállnak a darvak* hősi halála ugyanolyan kiáradás, mint a *The Big Parade* szerelmi beteljesedése. Az orosz lélek ugyanolyan erősen, ha nem erősebben reagál a földre, mint a nőre. A honvédelem fogalma csak magas fokon libidinizálódva válhat általános életértelemmé egy egész nemzedék számára. Ez teszi lehetővé a szükségképpen vele járó önmagunkkal szembeni kegyetlenség lelki feldolgozását. A *Katie Elder négy fiában* Texas, a férfit az anyától elvevő kacér szerető szimbóluma, míg az orosz filmben a haza egyértelmű, egylényegű az anyával: Oroszország Anyácska. Az amerikai film noir hős a szeretőért hal meg, az orosz hős az anyáért. Az amerikai hős anyja lehet pusztító, pervertáló erő (*Psycho*), az orosz hős áldozata Oroszország Anyácska iránt ezzel szemben megtérés, beteljesedés, hiszen a föld a holt elődök összessége, anyaggá lett idő, az idők termő erővé lett összessége. Hasonló mélységbe lát a neorealizmus. Francesco Rosi *Krisztus megállt Eholinál* című filmjében Carlo Levi száműzetése megtérésnek bizonyul. A film temetői jelenetében ki is mondják, hogy az elődök csontjára épül minden, itt még kikandikálnak mindenütt a földből őseink, holtjaink, nincs messze egymástól élet és halál, az őseredeti paraszti világban, ahová „még nem ért el az idő fogalma, a lelkiélet, a remény”.

Objektíve az ananke hordozza a libidót, de szubjektíve a libidó megelőzi az anankét. Ennél fogva a libidó kétarcúnak mutatkozik, egy ananke előtti és egy ananke utáni története is van. A thanatosz, destrudó, ananke sor a libidó magasabb formáival folytatódik. Ezért különbözteti meg Melanie Klein és Bálint Mihály a szeretet ősfarmait felnőtt farmaitól. A szeretet ösztöne nem azonos a szeretet kultúrájával, az utóbbinak át kell mennie az ananke iskoláján. A szerelem első pillanatának szépségét, az első pillantás varázserejét is meghaladhatja a hosszú elválás után megtérő szerelmesek egymásra találásának szenzációja (*La violetera*). A kezdet gyakran csak esztétika, míg az újakezds esztétika és etika egysége. A szeretet kultúráját nemcsak a kiáradás szenvedélyeként jellemezhetjük, egyúttal a befogadás, az életminőségek összességéhez való viszony radikális megváltozásának képét nyújtja. Az etikai kompetencia iskolája megsokszorozza az esztétikai érzékenységet. Az esztétika az életre csábító minőségek elmélete volt. A legkorábban kidolgozott ilyen minőségek a fenség és a szépség. Végül kiderül, hogy minden minőség az életre csábít, pl. azáltal, hogy olyan érték, amelynek megőrzése megéri az életet (pl. a haza az orosz filmben), vagy olyan negatív minőség, amely egy váratlan kontextustól a pozitivitás építőelemének rangját kapja (amire számtalan példát találhatunk a *Shaolin*-filmekben).

A kezdet hát a libidó vagy a vég? A lét a libidóval kezdődik, a libidó világában szenderelve indul, míg a cselekvő élet startját a destrudó ébredése biztosítja. A passzív, receptív gyermeki világban a kiindulópont a libidó, a jó anyával való viszonyban, későbbi a destruktív, de még nagyjából tehetetlen érzések ébredése a rossz anyával (a másik anyaaspektus) való konfrontációban. A harmadik az ananke szereplője, az objektív másvalaki fellépése. A cselekvés világában a destrudó az első, a konfrontációt az ész ébredése szelidíti célszerű agresszióvá, majd kölcsönösen előnyös semlegesített viszonyok kormányzásává, s mindezek hordozzák a libidót. De ez nem ugyanaz a libidó! Van egy fenntarthatatlan libidó, mely

megelőzi, és egy fenntartható, mely követi az ananke éráját. Csak az ananke mellett, vele kölcsönhatásban továbbélő libidó képződik ki felnőtt tárgy-(vagy társ-)szerelemmé. Robert Z. Leonhard *Büszkeség és balítélet* című filmjében Greer Garson és Lawrence Olivier egy ma már eltűnt kultúra szellemességével és kifinomultságával játsszák el, hogy a vágy nem elég és nem old meg mindent, a szerelem jelöltjeinek társadalmi, kulturális és érzelmi távolságokat kell legyőzni, hogy negyedikből (= az) vagy harmadikból (= ő) másodikká (= te) válhassanak. Két libidó van, egy ananke előtti összeretet és egy ananke utáni „Objektliebe”. Ez a kettősség azonban csak egy megsokszorozódás kiindulópontja, hisz a realitásprincípium is mind magasabb fokra lép, új formái jelennek meg, a józan agresszivitás banális világától a bölcsességig. Az érzéki szerelem „örületével” ezért állítható szembe a szellemi szerelem „bölcsessége”. Ahogyan két ellentéte van a libidónak, a destrudó és az agresszió, úgy differenciálódik az összeretet és a tárgyszeretet, majd az érzéki szenvedély és szellemi szeretet, mely utóbbi lehetővé teszi a kombinatív szimpátiaértések mind magasabb egységekre és távolabbi célokra való áthelyezését, eltolását, a szublimációs terek sorozatos felnyílását. A magzati és csecsemői passzivitás a gondozás világa. Az őszaktív tehetetlen, szervezetlen, ezért destruktív. Az eredeti receptivitás épp a tehetetlenséggel fékezi az őskégyetlenséget, elementáris szadizmust, az életösztön önzését, míg a felnőtt erővel felszerelt aktivitás majd a felelősség segítségével kontrollálja. Az erő előbb gondozó idegen erő, majd kontrollálandó belső idegenség. A primitív libidó, melyben az én még nem én, csak egy másik én „te”-je, épp ezért thanatális. Ébredése, aktivizálódása során viszont az életösztön primitív destruktivitásától „kölcsönöz”. A Klein- és Bálint-féle primér szeretetet a szubjektív fejlődés szempontjából a libidó destrudójának nevezhetnénk, de az érzékeny, élvező szubjektummal szembeállított cselekvő szubjektumot a természeti és társadalmi erőterben tekintve – az átélés szempontját a megfigyelőre, elemzőre és cselekvőre váltva – a destrudó libidójának. Robert Z. Leonhard említett filmjében az anya képviseli a libidó destrudóját, az apa a destrudó libidóját. Az anya szeretete szenvedélyesebb, de gyakran oktalan és ezért hátráltató, az apa ezzel szemben látszólag jobban szereti könyveit mint lányait, a döntő pillanatokban azonban az okos szeretet képviselője, mely a lányok emberi és távlati, nem pusztán anyagi érdekeit tekint. Az újabb indiai filmben az apa ugyanezt a szerepet szeretné eljátszani, de megghiúsul (*Jóban – rosszban /Kabhi khusi kabhie gham...*), ezért az addig némán tűrő, defenzív anya lázadásának kell fordulatot hoznia. A destrudó képét öltő primitív életösztönről leválik a primitív szeretet, a libidó, mely – elválni és lemondva tanulva – kiképzzi a szekundér életösztön, az ananke és realitásvizsgálat világát. Ez alapozza meg aztán a magasabb szeretetformákat, a társszerelemről az agapé, a caritas, az amor dei intellectualis világaiig.

A passzív libidó ananke-előtti, az aktív libidó ananke-utáni. Az aktív libidó feltűnő tulajdonsága, hogy sokszorozódik és egyúttal tágítja tevékenykedése akciórádiuszát. A destrudó-libidó birkózástól az ananke uralmához továbblépve a civilizációnak le kell győznie a testvezérelte állatlétet. Az ananke érájából az agapé, a caritas, a szépségben nemző kreatív erők szintjére továbblépve a kultúrateremtésnek le kell győznie a nyers önérdeteket. A tárgylibidó előbb az anyára, később az anya mására, végül a világ egészére irányul. A libidó diffúziója metaforikus és szublim másolási aktusokon át halad az általánosítás felé. Az összeretet, tárgyszeret, világyszeretet hármasság, mint a teljes ébredés, a beteljesedett sors képlete, végül a libidó fejlődésébe integrálja az anankét. A fejlődésképletet leegyszerűsítve destrudó1 – libidó 1 – destrudó 2(=ananke), – libidó 2 sorrendet kapunk. Láttuk, a libidó 2-nek sok neve van.

15.14. Létra vagy spektrum?

(Az érzékenységek és képességek alapviszonya)

A lelki erők (=érzékenységek és képességek) egymás energiatöltésén élőködve, az elevenség forrásai felhasználásáért harcolva, egymást követik, s uralmi éráik rajzolják elénk az emberi fejlődés képét. A fejlődés azonban kibontakozás is, nemcsak lineáris, egyben kumulatív szerkezet: lineáris aspektusa a felfedezés és kidolgozás sorrendje, kumulatív oldala az őrzés és rendszerszervezés.

Freud azt mondta, a libidótól von el energiákat a kultúraépítés. A populáris mitológiák világképe még jobban hangsúlyozott egy másik összefüggést: a destrudótól von el energiákat a libidó. (A populáris mitológiákban háború és szerelem konkurenciája nagyobb szerepet játszik, mint szerelem és kultúra konfliktusa.) Az ösztönvilágban destrudó és libidó harcát tanulmányoztuk, a tudatvilágban hasonlóan küzd létharc és szellemi világ, civilizáció és kultúra. Az ösztönvilág legmélyét azonban még nem értük el, ha a mítoszokban domináló háború-szerelem oppozíciót tanulmányozzuk. Nem kevésbé fontos ezért a szerelem-halál oppozíció. Ez vezet el a thanatoszig. Van tehát mindennek előtt egy vak, vad, passzív ösztön, a thanatosz, melyet az ébredések történetében vak, vad, aktív és önálló ösztön, a destrudó követ. Az izolacionista és konfrontatív ösztönök a közösségképzőkhöz képest rosszindulatúaknak látszanak: ez a szempont az utóbbiak világképeinek visszavetítése. Az egyesült ösztönök világa a tárgylibidó, s az ésszel egyesült ösztönök világa az ananke. A monadikus izolacionizmusában tekintett erőnek két lehetősége van: negatívan alakít, azaz rombol, vagy pozitívan alakít, tehát épít, dolgozik. Az első a thanatosz és a destrudó jellemzője, a második az ananke erőié. Erőhordozók, egyedek viszonyát tekintve az erőcentrumok egyesülésének és kooperációjának fejlődésútja nyílik: két erő egyesül a libidóban, számtalan erő egyesülhet az ananke világában, melyet a realitásérzék és a primitív gondoskodás (az én önmagáról való gondoskodása) ural. (Ugyanakkor az anankéba éppúgy bele kell játszania a kollektív libidónak, ahogyan a destrudóba a nárcisztikus libidónak, az önszeretetek; az ananke kollektív libidója is az önszeretetek önző egyesülése.)

Erő és tárgy viszonyát vizsgálva azt láttuk, hogy alkotó vagy romboló viszony lehet. Erő és erő viszonyát tekintve két erő és sok erő egyesülésével találkoztunk. Végül az erő átszellemüléséről is szólni kell. Az előbbieken az erő rombolás helyett építeni kezdett, illetve magányos tevékenység helyett egyesült és együttműködött. Az átszellemülésben visszahúzódik az anyagtól és a beavatkozástól, a cselekvésvezető erő befelé fordul, s a megértés válik – szellemi – cselekedetévé. Egyik formája cselekvésközelben marad, másik eltávolodik s megtalálja az emberlét egy lehetséges végcélját: a világ lelke, szelleme, tanúja, önmegvilágosodása lenni. Az operacionális, környezetmegértő, a tárgyi összefüggéseket a gyakorlati felhasználás érdekében megvilágító analitikus erő az értelem, míg a megértést a létezésben való elhelyezésnek tekintő, a közvetlen érdeket túllépő megértő erő az ész. Ez a gyakorlati céljától megfosztott megértés teszi lehetővé az operacionális világnak a másvalaki szolgálatába állítását, akiben a megértő magához hasonló centrumot ismer fel. Felismeri, hogy az illető a világ értelemadó közepe, s egyúttal a tárgyi összefüggésekbe belevetett, kiszolgáltatott és halálra ítélt elem. Végtelen fontosság és felcserélhetetlenség, s végtelen veszélyeztetettség és kiszolgáltatottság egyúttal. A kettő együttesének szemlélete ébreszti a részvétet és egy újfajta létharcot, a más létéért való harcként.

Az emberi fejlődésprogram bioanalitikus vizsgálata is megtalálhatja azt a logikát, melynek a bioanalízis által feltárt elementáris formáit kibontja a pszichoanalízis és a kultúra analízise. Az első a másik lét tevékenységekörében szendergő lét fenoménje. Ennek nagy próbatétele, az első nagy metamorfózis, a tevékenységekörét kialakító lét ébredésének és aktivizálódásának konfliktusvilága. Ez a lét azután tevékenységekörét tágítja és mind magasabb szintre emeli: itt iktatódik be a bioanalízis és pszichoanalízis tematikájába – epizódként – a szocio- és kultúranalízis A destrudó és libidó ösztönvilága után az ananke és agresszió tudatos létharca sikerei alapján, ha nem elégszik meg a lét a sikerrel, ráépíti az értelemadás világát, a szimbolika és kreáció, megértés és teremtés világát, mely még mindig őriz valamit az ananke kegyetlenségéből, ha nem válik ez a szimbolikusan értelemtelített és kreatívan értelemmozgósító világ teljes egészében az érzékenység és részvét(el) ajándékává. Az ajándék soha sem valamilyen kenetes értelembe értendő, hanem inkább az eredeti ember csere-előtti érintkezési formája – a nem kizsákmányoló ősgazdaság – értelmében (potlatch). Mindennek bioanalitikus elementáris formája az anyai ösztön: egy más, szendergő lét szolgálata a felébredt lét tevékenységével. Robert Z. Leonhard *Büszkeség és balítélete* kidolgozza anyai és apai ösztön munkamegosztását: az anyai ösztön a család egyedeiről gondoskodik, az apai ösztön a családról, mint egészről. De ennél is több: az anya a részösztönök, részérdekek, pillanatnyi érdekek, az apa a személyiség egésze és a távlati érdekek felelőse. Lényegük azonban azonos: a felébredt lét szolgálja a szendergőt, a tudat a tudatlant, a kifejlett a fejleltent. Ezt tágítja ki a kultúra a kölcsönös szolgálat és beleértés versengésévé. Ez a kultúra azonban csak rövid időre, korlátozott körzetekben valósul meg az emberi történelem fénypontjain és gyorsan elsöpri a barbárság.

Létrát vagy spektrumot alkotnak-e az érzések, képességek? Minden új lehetőség felfedezése és kidolgozása felzárkózik a meglevők készletéhez. Az érzések, képességek létrája egyben táguló spektrum. Láttuk, hogy a destrudó egy része átalakul libidóvá, más része modifikálatlanul él tovább. Hasonlóan történik minden későbbi átalakulás: a libidó energiáját elvonja a munka, de nem az egésztest. A létharc munkája és a szimbolika viszonyában sem történik másként. Eme átalakulások során, ha az agresszió nem boldogul egy kiélezett válsághelyzetben, átadja a helyzet megoldását a nyers destrudónak. A célszerűen korlátozott erőszak kegyetlen tombolássá, a rendcsinálás rombolássá válik. A *Foxy Brown* című filmben a destrudó még a libidót szolgálja, a *Nem vénnek való vidék*ben a destrudó nem tud többé libidóvá transzformálódni. Már a *Foxy Brown* rendőrei és bírái is korruptak. A *Nem vénnek való vidék*ben a pénz hatalmát is legyőzi a fegyverek hatalma, s a kíméletlenség fontosabb, mint az eredmény.

A nyers libidó (nemi düh) a későbbi metamorfózisok során kialsakítja a magasabb erotika, a házasság, az intellektuális szerelem különféle formáit, de bizonyos helyzeteket – pl. a nemi aktus csúcspontján – csak a primitívforma reflexes agresszivitása oldhat meg. A meghaladott primitív erők, ölés és nemzés természeti öröksége, végig kísérik az egész fejlődést. Így egyre több „ötvözet” vagy „szövetség” lehetséges az ösztönök között. Az előbbin értjük a régi és új érzékenységek és képességek együttműködéseit (pl. a felnőtt nemi aktus optimális végrehajtásához szükséges agresszivitásmennyiség előhívását), az utóbbin az archaikusabb erők „visszahívását”, a „maradványfelhasználást”.

Az új erők „lecsapolhatják” a régieket és felhasználhatják, szövetségbe vonva, maradványaikat. A régi erők azonban nemcsak visszahívhatók az újak által, az újak ellenében is

visszatérhetnek: ez a deszublímáció. Az újabb erőket is kizsákmányolhatják („lecsapolhatják” az energiafosztás értelmében) illetve „visszahívhatják”, szolgálatukba állíthatják a régiek, nincs szükségserű, kötött hierarchia az erők kölcsönös felhasználásában. A libidóban csalódott hős megtér a destrudóhoz: a kalandfilmek hőse rendszerint ilyen figura, csalódott otthonban, hazában, nőben stb.

A deszublímáció jelenségének rokona a stagnáció. Az önző története, aki mindig önző marad, a „mennyeség” nem csap át „minőségbe”, sőt, az ellenkező törvény hat: az önzés mennyiségének növekedése, az önzés „fejlődése” egyre távolabb visz a magasabb minőségektől. Gyakori szerelmi történet a válaszolni nem tudás, a szerelem fel nem ismerése (*Lila akác*) vagy önző, kizsákmányolási szándékok általi csődbe vitele (*Vertigo*, *Petra von Kant keserű könnyei*).

Az ananke libidóenergiákat von el, de fordítva is történhet. Olyan szerelmi történetekben mint pl. az *Elvira Madigan* című film, a libidó visszaveszi az ananke energiáit. A szerelemnek feláldozzák az életet. A zsarnoktörténetekben (pl. *Conan a barbár*) a szeretőnek kell elpusztulnia, mert a vad világ a teljes energiakészletet a destrudó formájában tudja csak kamatoztatni. Minden lelki erő, képesség, érzékenység átadhatja energiáit bármelyiknek, egyik sem rendelkezik állandó energiamennyiséggel, mind csak váltakozó forma, melynek energiaigényét és a többitől való energiaelvonási lehetőségeit az adott élet általános formája határozza meg; vagy az egyén kitörési szándékai és lázadása az adott élet ellen. Az egyéni ösztönsors nem feltétlen konform a kollektív képességtörténettel, a „lelki képességek”, „tudatalakok” „szellemi erők”, „életszellemek”, „egzisztenciálék” léttörténeti egymásutánjának logikájával. Az egyénnek módja van lázadni kultúrája ellen, s a kultúrának is módjuk van lázadni az emberi „program” ellen. A kockázatnak azonban tudatában kell lenni: akik a lázadás történeteiben emberfelettivé akartak válni, emberalattivá váltak. A *Frankenstein*-típusú lázadó pl. James Whale filmjétől Paul Morissey vagy Jess Franco filmjéig, egyre nagyobbat bukik.

A thanatoszra a destrudó, erre a libidó, neki az ananke válaszol, s az anankét megszólítja az átszellemülés, melynek híján a felnőtt libidó is csak fizikailag felnőtt, kulturálisan azonban infantilis marad. Az erők párbeszéde az egész képességrendszer önmagán folytatott munkájának tekinthető. E szervező munka szemlélete, a szervezettség sikere mértékében, növekvő áttekintést biztosít és a leírást egyszerűsítő kísérletekre is alkalmat ad. A nyers biológiai élet-„lendület” differenciálódása, az erők dialogikus viszonyában megvalósuló önrendezés két paradigma kidifferenciálódásával modellálható. A modern tudomány nem erős az önreflexióban, ezért csak a kísérletileg reprodukált összefüggéseket érti meg. A sámánisztikus eksztázisteknikák hermeneutikája, mely a lélek önreflexivitásának információit rendezi el, többet mond el a lélek és kultúra önépítéséről, mint a XX. századi szcientista ideológiák.

A thanatális szendergésből kitörő őszaktívások, a szopás és ürítés, a kizsákmányolás és a piszkolás ősmódellei. A lény bekebelez egy értékes, használható világot, és kiürít egy értéktelent. A lény és környezet kölcsönhatásában kiképzett erők egy szelektív és egy kombinatív sort alkotnak, két paradigma áll szemben, melyek egyikének minden új jelensége választ nemz a másikban: egymást készítetik fejlődésre. A felettes én a primitív destrudó önátdolgozása, ahogyan a gyengéd szeretet a vad, természetes gyökerű vágyaké. Az énosztön története még feltűnőbb pacifikatórikus fejlődést jár be, mint a libidó. Adhatunk a fejlődésről olyan képet, melynek csak két szereplője van, a szelekciót képviselő destrudó és a kombináció szelleme, a

libidó (a populáris kultúra szerelem-háború oppozíciója pontosan ezt teljesíti). Az életösztön számára a másvalaki ellenség, akadály; az életösztön csak élő és élettelen anyagot ismer, s annak meghódítását és felhasználását, alávetését. Ezért számára a pozitív visszajelzés a pusztítás kéjének formájában jelenik meg: ez jelzi, hogy a környezet az élő létének és nem nem-létének feltétele. A libidó számára a másvalaki vágytárgy, a libidó az egyesülés kéjét ígéri. A primitív életösztön destruktivitását az erotika kombinatorikája szublimálja, a primitív erotika kéjcentrizmusát a magasabb életösztön, a civilizáció és kultúra szublimálja, mely a szellemi érintkezés öröme is ismeri, nemcsak a testi érintkezés kéjét. A destrudót fosztogató libidó a mítosz és a populáris kultúra kedvelt témája, míg a libidót fosztogató kultúra témáját a „magas” kultúra részesíti előnyben. Az európai filmet a libidót fosztogató kultúra, élet és szellem ellentéte érdekelte jobban (ezért haldoklik *Az éjszaka* írója és marad a tanácstalanokra a világ Antonioninál, ezért vezet ki a hang, a szó, a szellem az életből a *Tavaly Marienbadban* című filmben, ezért párosul a magasrendű szellemi élet szerencsétlen nemi élettel, szorongással és búskomorsággal vagy a *Farkasok órájában* skizofréniával Bergman filmjeiben.) Az amerikai filmet ezzel szemben újabban a libidót fosztogató, sőt teljességgel elimináló destrudó érdekli (*Nem vénnek való vidék*). A destruktivitást társadalmasító erotika és az erotikát társadalmasító kultúrambíciók az egoizmustól az altruizmus felé vezetnek. Freud „rossz” ösztönökről beszél, melyeket elviselhetővé kell alakítani az együttélés számára. „Nevezzük az embernek azt a képességét, hogy önző ösztöneit az erotika befolyása által átalakítsa, kulturális alkalmasságának.” (Időszerű gondolatok háborúról és halálról. In: Tömegpszichológia. Sigmund Freud Művei V. Bp. 1995. 169. p.). A fejlődés egyszerűsített képe így ábrázolható: destrudó 1 – libidó 1 – destrudó 2 – libidó 2 – destrudó 3... stb. A destrudó 2 már csak az eredet, az ösztöni alapanyag értelmében destrudó. A destrudó és a libidó mindenkori konfrontációja hozza létre minduntalan bármelyiknek további, magasabb formáját. Egyszer a libidó ajánl magasabb alternatívát, más-kor az életöröm. A thanatális kéj szendergő állapotával szemben fűj riadót az ébresztő gonosz, majd az ébredést a krónikus gond, előretéknő aggodalom ajzza. Ebből kínál kiutat a mámoros öröm. A gond józan tevékenységgé, semlegesített pragmatizmussá szelődül, a mámorok pedig szublimált örömökké. A destrudó ellenszegül a thanatosznak, a libidó a destrudónak, az ananke a libidónak, s az ananke józan sivárságából kiút a szellem erőszá.

Ha egy érzékenység, mely a másikban szunnyadt, felébred, hogy a tagolatlan létből kitagolódjék egy komplex és aktív létforma, csak ama forma ellen lázadhat, melynek princípiumából kitagolódik. Ez határozza meg a későbbi fejlődést is, melynek során egymástól energiát elvonva emelkednek mind magasabb fokra a differenciálódó érzékenységek. A differenciálódások eredménye, az egzisztenciális erők kétarcúságának megfelelően (lévén mind egyrészt érzékenységek másrészt képességek, az élvezet és az aktivitás formái), két sor: a thanatosz-libidó-kultúra sor illetve a destrudó-agresszió-civilizáció sor. Beszélhetünk két elvről, énsztönről és teösztönről, melyek reprezentánsai a mitológiában háború és szerelem. Míg a két paradigmát alapító ellentett princípiumok felváltva energiákat vonnak el egymástól, mindkettő egyre magasabb fokra emelkedik, azaz szublimáltabb tagokat képez. A destrudó libidinális megfelelői a parciális ösztönök, az agresszióé a genitális kéj, a racionális létfenntartás a teljes emberre irányuló szerelem, a hosszú távú együttélés képessége, a házasság, s végül a kötelesség megfelelője pedig a szeretet, mely a te bővületében teszi meg, amit a kötelesség a törvény parancsára.

15.15. Monista vagy dualista-e a bioanalízis életfilozófiája?

Az önérvényesítés formái a destrudó és az agresszió, az önfeladásé a thanatosz és a libidó. Az önmegvalósítással jár az önélvezet, mely primitív, barbár feltételek között a más felbontásának, lerombolásának, később alávetésének és hasonlításának története, a beolvasztás szó szerinti vagy átvitt értelmű formái. Az önfeladás a más prioritását állítja szembe az önélvezettel, a nem beolvasztásra hanem beolvadásra, átolvadásra, feloldódásra, a másik léthez való hasonulásra vágyik. Az önérvényesítés ösztönimpulzusa legyűr, széttép, felfal, beszív, magába integrál, belső centrumban gondolkodik, míg az önfeledés vágya kiad, átad, felad, külső centrumot választ. A kettő együttese pulzáló létformaként jellemzi az emberi életet, melyben a sűrítés gondja, a bevétel görcsös akarása és a kiadás, átadás és feladás képei váltakoznak. A függetlenség és a függés képei. Az életösztön agressziójára épül az önimádat (=tegyűlölet), világtákalakítás (=munka), a hatalom akarása és az általa megalapozott minden hódítás és építés. A libidó regressziójára épül a teimádat (=éngyűlölet), az önátadás (=emóció), a kéj és a pazarlás világa, eksztázistechnikák és élménykultúrák. Egy koncentráló és egy decentráló elvről beszélhetnénk: a koncentráló elv egyben világhódító, világegető, a világot tápláléknak, üzemanyagnak, a társat rabnak tekintő beállítottság talaja; a decentráló elv ezzel szemben énégető, kollektív szinten, egy-egy fejlődés végstádiumaként dekadens beállítottságot képvisel. Az előbbi erőfeszítésével szemben egyúttal ez utóbbi hozza a megkönnyebbülést. A két sor, a kezdetek felé követve, feloldódik, keveredni kezd, ezért beszélhettünk korábban, az első primitív megnyilvánulásokat jellemezve, egyenlő joggal a libidó destrudójáról vagy a destrudó libidójáról. A thanatosz háborús ösztönként is jellemezhető, mert a semmi akarása nélkül nincs ilyen kockázatos vállalkozás, de libidinális élményként is. (King Vidor *The Big Parade* című filmjében az óceán békés partja csak vonzalmat, háborús partja szerelmet hoz. A háború egyúttal a szerelem próbája. A pusztán vonzódozó lány megrökönyödik a féllábúként hazatérő katona láttán, a szerelmes nő számára ez szinte észrevétlen marad: a „maradékra” és nem az elveszett részre reagál.) Hasonlóképpen találkoznak a sorok a vég felé haladva. Az altruizmusban a hatalom a pazarlás kéjével kezd keveredni, ezzel a libidó vonzásába kerül a pazarló életösztön, de a szublimáció által az alkotás kéjét is táplálja a libidó, beteljesítve az életösztön művét. Az önérvényesítés szakaszai halmozzák fel a feladni és átadni valót. A destrukció, agresszió, munka és megértés hódító munkájához képest a libidó a thanatoszhoz hasonló leépülés, az erő szétesése. A libidó az életösztön, énéstön, munkakultúra fejlődése során is minden szinten jelen van, szünetként, ünnepként, végül azonban újra győzni látszik, a szellem erőszában, az énéfejlődés csúcspontján, melyet – az erők elajándékozását mint a hatalom csúcspontját, a nagylelkűség hatalmát – az erők vékonyodása, szklerózisa, az öregedés követi. Az erők dualizmusa egy monizmusból indul és egy monizmusba torkollik. Az élet a kezdetnél és a végnél csak élni akar, közben azonban sok mindent akar (és néha tud is). A nagy narratíva minden formája erről mesél, az itt összefoglalni próbált fejlődés- és sorsprogram variánsait dolgozza ki.

Pulzáló szellemi univerzum képe áll előttünk, mely kínálja az analógiát, hogy az élet majd a szellem ősrobbanásáról beszéljünk, s a kaosz elemeinek kiegyenlítő alkalmazkodásaként, a feszültség nyugalomra, az egyensúlyhiány egyensúlyra törekésként jellemezzük a lélek és szellem történetét. Ezzel azonban a létfilozófia megtér a freudi ösztönenergetikához, mely

szintén a feszültség csökkentéséről elmélkedett. A szexualitásban az intrauterin szimbiózis, a thanatoszban az anyagi lét kozmikus egysége, minden anyag közös eredete jeleníti meg a „kezdet tökéletességét”, mely Eliade szerint a mítosz és vallás létkonceptiója. Minden mozgás egyensúlyra töre egyensúlyhiányként értelmezhető. Az ösztön egyensúlyhiányként jelenik meg úgy, mint munkavégző képesség. Az életösztönt az élet önfenntartó önigenléseként, az elevenség ismétlési kényszereként, míg az énosztönt az egyéni lelki-szellemi világ ismétlési kényszereként jellemeztük. Az előbbi az érzékeny lét önismétlési kényszere, az utóbbi a meghatározott, világalkotó, érzékeny lét önismétlési kényszere. Az elemzés kiindulópontjánál nem szükséges a dualizmus, mert a világnak nekimenő életerő a tárgyhoz alkalmazkodva differenciálódik. A két alapvető tárgy a természet makro- és a társ mikrokozmosza. A kiindulópont kevesebb mind duális, az eredmény pedig pluralisztikus, hisz libidó és életösztön is tovább differenciálódik. Az életösztön maga az életlendület, a felvevő és reagáló kapacitás, míg az éhség, szomjúság, szexuális vágyak az önérvényesítő és önátéló elevenség szervekre leosztott sajátos bevetési módjai. Minthogy azonban a szervek és kéjek egymással is konkuráló szükségletekként aktivizálódnak, az életerő eleve szét tépő erőként jelenik meg, mely nemcsak életörömről és szexuális kéjre bomlik, mint a parciális ösztönök analízise megmutatja, ezek is tovább differenciálódnak. A szét tépő erőként fellépő, szenvedélyek csatájaként megjelenő életnek a maga érdekében van szüksége önlegyőző erőkre, melyeket tragikus tapasztalatok előmozdította öntudatosulás közvetítésével épít ki. A fejlődés csődjé, a kultúra vége ugyanazt a képet nyújtja, mint az őstombolás. A *Nem vénnek való vidék* legyőzhetetlen killere maga iránt is közönyös, magát is idegen testként kezeli. A cél és értelem nélkül maradt legázoló erő minden teljesítménye a külső és belső széthullás ösztönzője.

Minden ösztön kielégülésre, egy helyzet megoldására, az egyensúly helyreállítására tör, ezért az általános ösztönenergiát is nevezték libidónak. Mi a szexuális ösztön számára tartjuk fenn a kifejezést, hogy a hajtóerők által programozott sors képét thanatosz, destrudó, libidó és ananke felvonásaiként tanulmányozhassuk, ahogyan a sorskonceptiók dramatizálják őket, destrudó és libidó harcából vezetve le a sorsot. Az élet célja, véli Freud, a boldogság, de a törekvések, a valósággal ütközve, részben meghiúsulnak, a szándékok egy részét feladják, s a visszavonás eredményeképpen az igényesebb örömvagy átalakul szerényebb valóságelvvé. Az öröm tarthatatlan, fenntartása, reprodukálása révén langyos élvezetté sápad (Freud: Rossz közérzet a kultúrában. In: Freud: Esszék. Bp. 1982. 341. p.), így öröm és kínelv együtt jár, s csapdájukból csak a valóságelv jelent fenntartható kiutat, és csak ez a kiút ígér stabil létállapotot. Az örömkérés által mozgatott törekvés, a valósággal ütközve, a valóságkeresés kerülőújtárra terelődik. Az akadályok új útra terelik, más nivóra emelik a törekvéseket, s a fő energiamennyiség, mely mindig a legújabban nyílt útra tér, az akadályok által programozva, a nehézségek által tanítva áramlik a valóság felé. Freud lépcsőzetes fejlődésről beszél (uo. 342. p.). Az ember nyers erőinek áradásával szemben terelő ellenállások lépnek fel, melyek új formáló tulajdonságok felfedezésének közvetítésével új erőfelhasználások lehetőségeit tárják fel. A valóság által nevelt vágyak célmódosulásai során egyre újabb mellékút válik fő úttá, eszköz céllá, s a régi főutak mellékutakká. A szervezetlen élet tombolásának boldogságkereséssé kell válnia, ennek pedig meg kell tanulnia a valóságkeresés kerülőútjai igénybevitelével elérhető boldogulást.

Közben azonban a régi tovább él az újban, az archaikusabb aktivitásformák csak részlegesen transzformálódnak, részben eredeti alakjukban is megőrződnek. A fejlődés során

a régi eltűnik az újban, a falu a városban, a gyermek a felnőttben, mondja Freud, a lelki fejlődés azonban más képet mutat: „minden korábbi fejlődési fokozat megmarad az eredményeképpen létrejövő következő lépcsőfok mellett; az egymást követő fokozatok egyúttal egymás mellett létezését is feltételeznek, és minden fokozat ugyanabból az anyagból alakult ki, melyen a változások egész sorozata zajlott.” (Időszerű gondolatok a háborúról és halálról. In. Tömegpszichológia. 171. p.). Freud „fejlődési hasadásról” beszél: „Egy beállítódás vagy valamely ösztönrezdülés egy bizonyos mennyisége változatlanul fennmaradt, egy másik része elérte a további fejlődést.” (Rossz közérzet a kultúrában. In. Esszék. 333. p.). A feladatok sikeres elintézéséhez szükség van a kegyetlenség bizonyos fokára, de a szükségesen túlmenő kegyetlenségfok kizárja az egyént a közösségből. A destrudó libidóvá alakul, de kíséri őt egy adag tiszta maradványdestrudó. A libidó kultúrává alakul, de a kultúrával összefonódik az átalakítatlan maradványlibidó.

Az *Ambiguous* című japán erotikus film hősei számára már csak az a kérdés, hogy felkoncolják magukat vagy szeretkezzenek. A kultúra dekadenciája a hedonizmus, a civilizáció dekadenciája a destrudó. Nemcsak az örömelv alakul át valóságelvvé (pontosabban táplálja energiájával a valóságelvet), a kultúrában ma a valóságelv ereje áramlik vissza az örömelvbe, a civilizációban a valóságelv és örömelv a destrudóba. A valóságelv igényesebb változata, az alkotás vagy rendfenntartás átalakul primitív, ősi, szerény, félelmetes valóságelvvé, mind destruktívabb agresszióvá. A szükségesen túlmenő kegyetlenségről beszéltünk, de azt amerikai film elmúlt ötven éve a szükséges kegyetlenség radikális növekedéséről mesél. A *Nem vénnek való vidék* utalásai, számtalan korábbi filmhez (pl. *Hellraiser 2*) hasonlóan a vietnami háborúból eredeztetik az új létérzést. Hiába bízzák az új háborúkat zsoldosokra, hogy az átlagember ne legyen többé tanúja életformája mások által megfizetett árának, a természeti és ipari katasztrófák végül belülről is megvilágítják az életforma destruktivitását. A hanyatlás képe azonban nem tagadja a fejlődés értelmét, a hanyatlás a fejlődésimpulzusok defektjeként, a kultúra logikája pervertálódásaként értelmezhető. A *Vissza a jövőbe* elején a család képe a minden korábban elképzelhetőt és előrejelezhetőt felülmúló eltunyulás és elhülyülés képét mutatja, a *Született gyilkosok* a mindent felülmúló elvadulását és kegyetlenségét. A *Vissza a jövőbe* a jövőből próbál emberi minőségeket importálni a jelenbe, *A telihold napja* a múltból. A *Shaolin* filmekben a múlt őrzi a jelent. Az amerikai koncepció ingadozóbb: míg a *Vissza a jövőbe* esetében a jövő hozta rendbe a jelen, a *Terminátorban* a jelen hozza rendbe a jövőt, innen kell a jövőbe exportálni a hősnő lázadásának erejét és a forradalom magzatát.

A pszichoanalízis alapján a mozgatóerők ugyanolyan fejlődéssora rekonstruálható, mint amelyet a világképek viszonyában rekonstruálhat a poétika. Az egyik esetben destrudó / libidó / ananke stb. sort kapunk, a másik esetben fantasztikum / kaland / próza stb. sort. A két sor hasonlóan működik, mindkettő szakadatlanul gyarapítja az újat, s az újjal való kölcsönhatásban nemcsak őrzi, differenciálja is a régit. Ahogyan a poétikában kommunikációs spektrumról vagy fikcióspektrumról beszéltünk, úgy beszélhetünk egy fenomenológiai antropológiában vagy általános hermeneutikában az emberi lelki erők, érzékenységek és képességek spektrumáról. Mint Freud megállapítja, „a fejlődés bizonyos hányada állandóan visszamarad azon a korai fokon” (uo. 346. p.), melyet az újabb vívmányok meghaladtak. Az új erők mellett tovább ható célfosztott maradványerőt az új erő a maga szolgálatára kényszerítheti. A mindenkori új erőhöz képest az előzőek relatíve összeolvadnak, az elte-

metett vagy a lélek archeológiai rétegeibe leszorított erők megnyílnak egymás felé. Ezért adhatjuk a libidónak és destrudónak, ha nem egymással, hanem egy új erővel, a tudattal állnak szemben, a közös „ösztön” nevet.

15.16. Hogyan függ össze éra-diakrónia és erő-szinkrónia?

Ha a lélek nevelődéséről beszélünk, arra gondolunk, hogyan épít ki az aktív lélek új megnyilvánulási lehetőségeket, ha a lelki erők nevelődéséről beszélünk, arra gondolunk, hogyan „nevelik át” vagy használják fel a régieket az újak. Az „át nem alakított” destrudó is tovább fejlődik. A testi kínzás mellett pl. a civilizáció kidolgozza a lelki kínzás „kifinomult” mód-szereit. A lelki kínzás áldozata Bette Davis a *Now, Voyager* illetve a *Hush, Hush, Sweet Charlotte* című filmekben. A lelki kínzás még kifinomodottabb változata, ha az ember az őt szerető lényt az önkínzás által kínozza (*A farkasok órája*). A leszakadt, konzervált maradványok sem kerülnek kívül a fejlődésen, kihat rájuk a magasabb erők „civilizáló” műve, ami korántsem jelent humanizációs fejlődést. A vérben trancsírozó ölés piszkos munkája fölöslegessé válik, egy gombnyomással elintézhető, miközben ezzel a gombnyomással egy áldozat éppúgy megsemmisíthető, mint akár millió. A civilizatórikus fejlődés mégsem szakad le teljesen a humanisztikus perspektíváról, csak az elfojtott, tagadott erők kerülnek kívül a szellemi kontroll hatáskörén. A párhuzamossá vált fejlődések kölcsönhatásra lépnek, épülési pályát futnak be, pl. a háborút a háború joga szabályozza, melyből kifejlődik a „nemzetközi jog”. Széles játéktér alakul ki, mely a történelem során bővül: egyes korokban és társadalmi miliókban régi vagy új erők, s azoknak is újabb vagy ősbibb megnyilvánulási formái kerülhetnek uralomra. Az uralomra jutott aktivitási forma kifosztja vagy hasonlítja az alternatív egzisztenciálékat, magához ragadja energiakészletüket.

Nem ellentmondás-e az a kép, amit az erők szinkronitásáról és éráik diakronitásáról adtunk? Az elbeszélések az életregényt a tévelygő önkeresés, a szerelem, a munka és a „megérdemelt pihenés” éráira tagolják. Minden erőnek megvan az ideje a fejlődésben, mind az egyén, mind a közösség történetében. Az elbeszélések egyik fő témája, hogyan váltja le egyik erő érája a másikat: a populáris kultúrát a destrudó-libidó transzformáció, a magas kultúrát a libidó-ananke átmenet mindenek előtt izgatja. E harcok ábrázolásai az egyén és közösség sorskérdesei felé mutatnak. Jó és rossz örök harcában vagy egy semleges létből kiinduló evolúcióban, mind bonyolultabb és magasabb kombinációk előállításában kell gondolkodnunk? A posztmodern mindkét hitet elveszíti.

15.17. Kettős igazság (Alternatív prioritások)

A szubjektum genezisében a kezdet a kéjt és örömet is megelőző boldogság, mely meghatározza a rálátást a létre, a kiűzöttség érzését, aranykor-nosztalgiát és üdvkeresést. A természet és társadalom objektív szemlélete ezzel szemben a szelektív mozgásformát találja elsődlegesnek, melynek végigharcolásából vezet le növekedést és egyensúlyt. A nevelődésben az örömsztönt kell felfüggeszteni az életösztön kedvéért, a felnőtt életben azonban, ha a si-

keres felnőtt társulni akar, az ellentétjét is meg kell tanulnia, az életösztön létharcát szüneteltetni a libidinózus viselkedésszekvenciák kedvéért. Ezért van két kezdet, más az élményszerű és a történeti kiindulópont, ebből fakad a kezdet tökéletességének vagy tökéletlenségének, boldogságának vagy rettenetességének vitája. Az objektivitásban a kegyetlenség, a szubjektivitásban az üdv és kegyelem konstituálja a nagyságot. A *Conan, a barbár* a szilárd társadalmi forma keresése, melynek hőse fenyegető nagysággá válik, a *She* ezzel szemben a szerelem keresése, melynek hősnője hatalmas uralkodónőből válik egy marék hamuvá. A kegyetlenség összefügg a mohósággal. A destrudó produktív életösztönné mérséklése felfedezi azt a mértéket, amelyet még a libidónak is átvételre ajánl. A keresztény bőjt lelki értelme egyrészt hedonizmus és destrukció összefüggésének megértése, másrészt az az igény, hogy a húsevő, ragadozó lény legalább ezen a napon ne legyen – a jóság utópiája érvényét elismerő gesztussal ellenállva a kísértésnek – hedonista gyilkos. Sara Montiel, nagy kultikus filmjeiben, nem anyává válik végül, hanem apácává. Ebben egyrészt a sztár-image ama igénye rejlik, hogy a szűzfunkciót is beteljesítse, egyesítve a világ fölötti anyáskodással. Az egésznek különös pikantériát ad, hogy szenvedélyesen szabados és kihívóan erotikus nőből válik szent asszonnyá, ezzel a szűz és az anya funkcióit a nagy hetéra funkcióival is egyesítve. A nagy hetéra végül eljut a lélek bőjtjéhez és a test csendjéhez (*Esa mujer, La mujer perdida*). A *Samba* című filmben a világtól elvonult szerelmi találka, a trópusi éjszakában, a tengerparton, nemcsak a férfival, egyúttal a kereszténységénél ősbibb istenekkel való találka is. A randevú mágiikus rituálévá változik.

A türelmetlenség és a türelem, az erőszak s a megértés hatalma nem találkozik. Mégis megvan a helyük a fejlődés logikájában. A kegyetlenség teret foglal, a libidó megszervezi a foglalt teret, melyet libidó híján már az állatvilágban sem tud a győztes étellel kitölteni. A cselekvéskultúrában a destrudó keresi az örömet, előbb a destrukciót kell megfékezni és racionalizálni, utóbb az agressziót is átszellemíteni, hogy a létharc helycsinálásáról áttérhessen a lélek a kinevelt erők felhasználására az egységek szervezésében és gondozásában. Nemcsak a libidó szükséges az élethez, a libidó szublimálása sem elhanyagolható, mert a szexualitás halálösztönrel terhelt, csak testekkel népesíti be a világot, nem társadalmi és kulturális testületekkel. A szükségszerűségek világában létharcát vívó embernek a szelekcióról a kombinációra, az agresszióról a libidóra való áttérés a problémája, kiválogatni az individuális és kollektív libidóobjektumokat, melyek kedvéért felfüggesztheti a szelekciós aktivitást, s kockázatokat vállalhat életösztone terhére. Nemcsak a háború hozza a szelekció beteljesülését, a szelekciós aktivitás kibontakozását, a kontrollálatlanná váló szelekció szerencsétlenségét. A hősi halottak tömegsírhíjához hasonló lehet egy egész emberi élet, az elpazarolt napok tömegsírhíjaként. Ez nem a thanatális eksztázis, az erő önfeláldozó kiáradása, mint a szerelmi vagy hazafiúi hőstettek vagy a munkának való önfeláldozás aktusai. Ez nem a thanatosz beteljesedése, csak a libidó és az életösztön gyengesége, meghíúsulása. Egy korcs thanatosz (az öntúllépés, az önátadás, az önlemondás képtelensége) áldozata is lehet a libidó és destrudó. A korcs thanatosztól pedig ilyen esetben a destrudó próbáinak (*York örmester*) vagy a libidó kihívásainak eljövetele menthet meg (pl. a *Vágyakozás* Gerard Philipe által játszott lezüllött csavargóját vagy az *Afrika királynője* kiábrándult bogarti hősét).

Az örömev energetikailag feltételezi a realitáselvet, a feszültség megelőzi a feszültségcsökkenést, s az utóbbi, az örömev minden kudarca az agresszió és destrukció mennyiségét növeli. A lélek magára ébredésének történetében, a realitásérzék fejlődésfokainak sorában

azonban az örömev érája a kezdet. A Robert Z. Leonhard által jegyzett *Büszkeség és balítélet* humorisztikus idillben oldja a regénytől örökölt társadalmi problémákat (a nemek illetve társadalmi osztályok közötti feszültségeket). A kiindulópont a virágzás és a jólét képe, melyet megzavar – az örökösödési probléma és a lányok férjhezadásának napirendre kerülésével – a jövővel kapcsolatos gondok felmerülése. A destrudó a libidó objektív alapja, a libidó a destrudó szubjektív alapja. A destrudó az elementáris életenergia modifikálatlan kilépése a világba, míg a libidó eredetileg a recepciót uralja. A libidó kezdetben az önálló létfenntartásra képtelen lény élménye, míg a destrudó az aktivitás kezdete. Az aktív életben a szorongás az elsődleges és az öröm szorongáscsökkenés, a feszültség a primér és a kék feszültségcsökkenés; a passzív-receptív életben az öröm az elsődleges és a szorongás örömvésztes (a passzív receptív élet csak akkor lehetséges, ha nem támadnak szorongásobjektumok és nem szorongatnak a hiányfeszültségek kínjai). Az öröm elsődlegessége azonban tudattalan örömet feltételez: a kék, gyönyör, öröm, ellátottság, harmónia és boldogság csak ellentétéből megtérve, visszanyerve észlelhető, az ősboldogság nem lehet öntudatos, az öröm szubjektív kezdetét a kín objektív kezdete ruházza fel a tudatosság vívmányaival.

Kezdetben a libidó csak passzió és az akció csak destrudó. A lelket a libidó, a világot a destrudó és az ananke mozgatja. A szubjektív elsajátítás sorrendje: libidó, destrudó, ananke. Az objektív ráépülés sorrendje: destrudó, ananke, libidó. A szubjektum genezisében a libidóból válik ki az önmaga fenntartására vállalkozó élet akarata, strukturálisan az életösztönre épül rá a libidó. (A *Tangó bár* című film Carlos Gardel által alakított hőse „ingeny” akarja az egész életet, játékkal érni el a szerencsejavarát, jólétet és boldogságot, s ennek kudarca után vállalkozik az óceánon való átkelésre, melynek túljárta vállalkozást tervez, azaz vállalkozik az élet munkájára.) Az egyén fejlődéstörténetében a libidóval való összeforrottságból szabadul ki az életösztön, strukturálisan azonban belőle kell levezetni és reá felépíteni a libidót. A *Hová lettél drága völgyünk* a gyermekkor világának és a világ gyermekkorának (melyben nem került szembe, családias viszonyban volt ember és ember, ember és természet) elvesztéséről szól: a libidóobjektumok elvesztésének mítosza. A konvencionális kalandfilmek ezzel szemben a libidóobjektumok megtalálásának mítoszai. Ez nem jelent ellentmondást: amott az eredeti libidóobjektumokat vesztik el, amitt a másodlagos libidóobjektumokat találják meg. Az utóbbi mítosztípusban az egyén bizonyítja életképességét, majd szeretőt talál (pl. *The Man from Laramie*), vagy a szeretőnek kell bizonyítania, hogy előmozdítja és nem gátolja az egyén életképességét (a *Hazajáró lélek* Karádyja az első házasságban a gátló, a másodikban az előmozdító szerepet tölti be; a *Halálos tavasz* Karádyja gátló, a *Boldog idők* Karádyja előmozdító).

15.18. Objektivitás és kegyetlenség

A parciális örömek foglyát destruktívként ábrázolják, míg a specializált, genitális öröm fejlődésstádiumának feleltetik meg a felnőtt munkavégző képességet. Ez nem azt jelenti-e, hogy a korlátlan örömev azonos a korlátlan destruktivitással? A primér agresszivitás vagy szimbolikus destruktivitás (mely azért szimbolikus, mert nincsenek még meg a felnőtt eszközei) azonos az őserősszal, az ember kozmikus élődiségének kifejezéséeként: a csecsemő úgy zsákmányolja ki az anyát, mint az ember a természetet. Az őslibidó széttép, megesz, s csak destruktív megnyilvánulásainak kéjhalasztása erősíti meg libidinális oldalát, teszi lehetővé,

hogy a szerető ne szeressen agyon, úgy szeressen, hogy még holnap is szerethessen. Az emberiség szellemi egyesülés híján való gazdasági, technikai és szervezeti egyesülésének minden foka újabb lökést ad az infantilizáció és barbarizáció irányában: ennek eredménye, hogy a modern emberiség, melynek szelleme az agyából a technikájába költözött át, úgy viszonyul a „Földanyához”, mint a primitív csecsemőlélek az anyához. A szellem tragédiája, hogy a keletkező nagy egységek nem a szellem egyesülései, ezért egy párt vagy hadsereg stb. ostobább, mint a tagjai, két ember kevesebb, mint egy, egymillió kevesebb, mint egy stb. Az emberiség ezért nem tud úgy szeretni, hogy még holnap is szerethessen. A szolidaritás ezért vált előbb pusztá szavá, utóbb a menedzseri gúny és harag tárgyává. A modernség lényege az emberiség és az emberség közötti oldhatatlan ellentmondás, amiért a posztmodern már a benyújtott számla. Ezt bizonyos műfajok, pl. legkorábban a zombifilm, a tudománynál értelmesebben és átfogóbban érzékelték és pontosabban fejezték ki. Voltak olyan filmformák is, melyek a produktív és kulturált egyesülés utópiáját vizionálták, pl. Dziga Vertov filmje, *A Föld egyhatoda*. Az egyesülés szép és értelmes is lehetett volna, ha sikerül felfogni a közérdeket, ha az egyén nem tud igazolni évmillió önzéseket évezredes álszentséggel, és ha a közérdek érvényesítésére elég nagy erő áll rendelkezésre. A magánérdek ugyanis ugyanazt jelenti az emberiség mint egység integrációjának akadályaként, amit a parciális ösztönök a személyiség fejlődésében. De az, hogy lehetséges a parciális ösztönök integrálása, lehetséges a produktív személyiség, azt bizonyítja, hogy lehetséges lett volna egy produktív emberiség, ha nem győznek az önzést, betegséget és kegyetlenséget igazoló ideológiák. A magánérdek az emberiség mint kollektív egység, kollektív alany parciális ösztöneinek antikulturális primitivizmusa, mely robbanó erőként hajtja, de el is vadítja a fejlődést.

A destrudó ott lép fel, ahol a totális, thalasszális öröm helyi kínokra bomlik. Thalasszális béke és thanatális ösztön azaz halálvágy kontinuumából csak az aktivitás bemetszése szabaddít ki, melynek szüksége van a kín ébresztőórájára. A receptív ébredés öröm, az aktív ébredés kín. A kín ébredése az örömöket a múltból a jövőbe helyezi át s a cselekvésen túl pillantja meg az örömök lehetőségét.

Az eredeti libidó mint feszültségcsökkentő, kéjkereső stratégia csak a destrudó eszközeivel rendelkezik. Ez a „szeretve lenni akarás”, melyet Sartre ír le A lét és a semmiben. A létstílussá, világberendezkedéssé lett libidó az előbbi megfordítása, mely az öröm alkotásának örömet rendeli az öröm fogyasztása fölé. Freud, akárcsak Sartre, a libidó 1-et írják le, miután Sade és Nietzsche kétségbe vonta a libidó 2 létét.

A régi nagy melodramák kedvelt témája a libidó minőségi ugrása, a passzív libidó aktív libidóvá válása (pl. Douglas Sirk: *The Magnificent Obsession*). A libidó világalkotó munkájának – mely meghaladja a mások világára rátelepedő parazita pozícióját – feltétele, hogy aktív libidóvá (libidó 2-vé) váljék. A libidó mint passzív libidó a szubjektív fejlődés kezdete, aktív libidóként azonban kései vívmány. A passzív libidó aktivitása destruktív és nem libidinális. A libidó destruktív megnyilatkozásai infantilis fejlődési fokon, megfelelő eszközök híján kapnak csak teret, s felnőtt eszközök híján nem bontakozhatnak ki önálló éráként, világszervező princípiumként. Az emberi destrukció eredetileg nem a felnőtt rivalitás, hanem az anyával való gyermeki összeolvadás közegében jelentkezik. Az ébredő életösztön eredeti destruktivitása az anya libidójának közegében, felesleges erőként, többé-kevésbé szimbolikus erőszakká „degenerálódik”. Meggondolandó, hogy a destrudónak az ember esetében nincs meghatározott ösztönérvényesítő testi specializációja, fizikai szerve.

A nemi ösztön szervi specializációja megőrződik, a destruktív – a ragadozó támadó fegyverei – visszafejlődik a kultúrában.

A destrudó a libidón belül jelenik meg; az anyai libidó veszi körül az éndestrudót, mintegy vitázva vele, hathatós cáfolatként. Az éndestrudó és az anyai libidó alkujaként lépnek fel az aktív szeretet, a közlő és nem pusztán befogadó énlibidó kezdeményei, melyeket Melanie Klein „jóvátételi” törekvésekként ábrázolt. Libidó és destrudó eme vitája csak az ananke keretében, a realitásvizsgálat ébredésével oldódik. A tomboló kéjprés gazdálkodó lénnyé konszolidálódik. A destrudótól a közönyös rutin veszi át a világban való tájékozódás vezetését, és nem a libidó. A destrudó rutinná szerveződik és az individuális destrudók határokat vonnak egymásnak, nem a libidó jut uralomra a világban, csak a destrudó szerveződik agresszióvá. Objektíve az ananke az élet helye, s innen süllyed a destrudó mélyeire vagy a emelkedik a libidó csúcsaira. A destrudó szervi megalapozatlansága arra mutat, hogy az emberi képlet a libidót a destrudó fölé rendelő szubjektív hierarchiát hivatott átvinni az objektivitásba, s az embernek nem az a feladata, hogy önnön lényegképletét a „feje tetejéről” a „talpára állítsa”. Nem a libidó kései, hanem uralma, a libidinózus világ; nem az erő, hanem az éra. Az aranykor mítoszai a szubjektív libidóuralom emlékei, az utópiák pedig az objektív libidóuralom tervei.

15.19. A libidinális kezdet feltételeessége

A primérfolyamat a kultúrában kezdettől fogva alá van vetve a szekundérfolyamatnak, az ösztön a tudatnak, az örömelv a gondelvnek, de a gyermek primérfolyamatát kezdetben nem a maga, hanem a szülő szekundérfolyamata felvigyázza. A gyermeki örömelvet a szülő gondelve hordozza. A gyermeki világban azért lehet az örömelv elsődleges, mert a gyermekvilág, a szülők világának vonzataként, másodlagos. A gyermeki stádiumban csak a libidó kifejtett, az énösztönt libidinózus illúziók és destruktív megnyilatkozások pótolják. Itt is alapvető, hordozó szerepet tölt be az énösztön, de a szülő képviseli és vállalja át az énösztön munkáját. Az östett destruktív és az ősjó a más tette: ezt az összefüggést fejezi ki az ősbűnt elkövető paradicsomi emberpár és a mindenható gondoskodó viszonya. Ha a vázolt rendszert felbontja a személyiséget megtámadó civilizáció, akkor a megkínzott gyermek, mindenek előtt a melodráma „szenvedő ártatlansága” válik az emberi lehetőségek képévé, a „rettenetes szülő” pedig az elrontott valóságé (már a *Letört bimbóktól* kezdve). Ez a fordulat a század vége felé újabb fordulathoz vezet, melyben a gyermeké versenyre kel a szülői önzéssel, butasággal és agresszivitással (*Született gyilkosok*). A XX. század végi emberből hiányzik a rossz jóra átváltásának képessége: aki semmit sem kapott, semmit sem tud adni, aki csak rosszat kapott, csak rosszat tud adni. A keleti filmben sikerül a rosszat jóra váltani: gyakran a gyermekek hozzák rendbe, amit a szülők elrontottak. A szétszakított család gyermekei hosszú útra indulnak, melynek eredménye a családegyesítés (*Jóban-rosszban, Mindig itt vagyok a számodra*). A rossz jóra átfordítása igényli a thanatosz érintését. Ez nemcsak a bibliai filmeposzok keresztény mártírhálála esetében van így, Chang Cheh *A repülő tőr* című filmjében pl. a haldokló harcos térdre esik Yang mester, a közönyös vándor harcos előtt, így kéri, hogy segítsen családjá maradákn, miután nagy részüket már kiirtotta az ellenséges klán. Miután a legöregebb, az apa, és a legfiatalabb, a kisfiú védelmében a testvérek sorra elestek, már csak

az idegen segíthet. Az utolsó kérés rangja más, mint a banális kéréseké. Az utolsó kérést nem az élet véletlenségei határozzák meg. A halál kapujában kérni annyi, mint az összes elmúltak nevében kérni, a kérést teljesíteni pedig annyi mint a múlt tragédiáinak fordított tükréként, korrekciójaként akarni a jövőt. Egy halott súlya más, mint egy élőé. Az utolsó kérés végtelen tartozással terheli címzettjét. „Nekem nincsenek, sosem voltak barátaim, de most már van egy halott barátom.” – mondja a vándor a halott felett, aki nemcsak élőként állt térdre, hanem azt követően holtan esett arcra előtte, és ezzel váratlan módon nem annyira őt értékelte fel, és nem is csak önmagát, hanem minden elmúltak elkötelező és felhívó erejét.

A szubjektív kezdet nem ismeri a realitásvet. Az ösztönök későn szereznek tudomást a valóságról, s kezdeti világukban a valódi beteljesülés sem különbözik világosan a hallucinatórikustól, mert kívánságot és beteljesülést nem az én, hanem a mások tevékenysége kapcsolja össze. A létharctól tehermentesített libidó kellemes korát a nemlét betörései tagolják, a hiány és magány állapotai, melyeket elűz a szülőt szólító sírás vagy a hallucinatórikus teljesülés. A destrudónak racionális agresszióvá kell konszolidálnia, hogy önfenntartó elvé épüljön ki, a libidó azonban közben még mindig fenntartott elv marad, a törekvés permanenciáját tagoló örömök készlete.

A lét kezdete az együttlét tökélye, mely még nem kidifferenciált önlét. A destrudó a természetes a természetben, a harcok monász ütköző és helycsináló érintkezésmódja, míg a libidó a természetben kivételes állapot, csak a társadalomban szerveződik létformává. Az anyában-való-lét világképe a világban-való-lét világképének fordítottja. Hasonlóan beszélhetnénk, az előbbi származékaként, családban-való-létről, melyben az apa a világnak a családi védelmen belüli előhírnöke, a szimbiotikus elemet, az anya-gyermek kontinuumot bombázó részecskéként. Egyúttal a család érdekeit is képviseli a világban. A *Moszkva nem hisz a könnyeknek* című filmben pl. a cselekmény apát cserél, s a második apa – a sznobokkal szemben a népi figura – valósítja meg a teljes apafunkciót, olyan „védőburkot” jelentve az anya és a gyermek számára, mint az anya a gyermek számára. A libidó „te”-elvnek, az ananke „ő”-elvnek tekinthető (a destrudó pedig ily módon az „az”-elv lenne). Az apa nehéz szerepe, hogy – a „harmadik”, az „ő” megtestesüléseként – több felettes-én szintet is képviselnie kell az intimitás világában: a család, a nemzetség, a társadalmi osztály, a nemzet, a hivatás stb. érdekeit. A *Mindig itt vagyok a számodra* című filmben a lány meggyűlöli apját, amiért az elhanyagolja katonai hivatása miatt, s azért is, mert fiút szeretett volna, aki folytatja katonai hivatását. A *Jóban-rosszban* fiúja meggyűlöli apját, mert az a családi tradíció folytatását többre értékeli a személyes szerelem követeléseinél: a „mi”-elvet a „te”-elvnél. Az „ő” tehát a „mi” őre. Az ananke személyes reprezentációja megkettőződik – „ő”-hősként és „mi”-hősként – aláhúzva életfontosságát, de hol agresszióval, hol destrukcióval terhelve őt. A gyűlöletet mindkét említett filmben szeretetkitörés és kölcsönös jóvátétel váltja le.

Az ananke világa a személyes fejlődésben a libidóét követi, mert az én egy kiválással, leszakadással kezdi élni a maga sorsát. Az aktivitás öröme későbbi, mint a passzivitás kéje, a tiszta, ingyen kéj, a fáradtság ellentéte, a libidó fantoma. Nyugaton sok nő vallja, amit keleten a háremúr, hogy az igazi kéj az, amiért nem kell tenni, sőt, a tett elijeszti. A passzív kéj híve azt vallja, hogy ha mozdul, „lecsúszik” a „csúcsról”. A tévelygő aktivitás, a destrudó, a levés ősképe, míg a tiszta passzív kéj, a libidó kéje a lét ősképe. A destrudó előbb tanul meg dolgozni, mint a libidó. A destrudó előbb válik munkává, mint a libidó kéjtörekvései aktív szeretetté, a szeretve-lenni-akarás szeretni-akarássá. A libidó aktivizálódása tanulá-

si teljesítményt is feltételez, de dramatikus katarzist is, az egyén önmaga ellen fordulását. A destrudó az eredeti önközlés, az önmagából kilépő thanatosz újratermelési vállalkozása. A libidó kezdetben viszony, melyet az anyai gondoskodást introjektáló fejlődés belsővé tesz, ám a felnőtt libidinózus aktivitását csak akkor tudja a készülséget és készséget kitermelő szubjektum felnőttre reprodukálni, ha egy újabb fejlődési ugrásban mostmár nem önmagáról gondoskodik. Az, hogy a széthúzó erő összetartó erővé, a robbanás harmóniává válik, az életerő termékennyé lesz, kezdetben a szülő műve: a felnőttiség kezdete, amikor az én művévé válik. Az őskultúrában a közösségi libidó játssza azt a védő és bevéső szerepet, amit a magaskultúrában a családi libidó, miáltal az utóbbi specializáltabb módon tud feladatokra előkészíteni. A kései kultúrában a közösség és a család felbomlik, s a nemzedéki ifjúsági kultúra és a média veszi át a tucatember legyártásának feladatát. A kései kultúra szubjektuma átveszi az egykori gondoskodótól a libidinózus tárgyigenlést, de csak önmagát tudja libidinózus tárggyá tenni. Ezért kell az örömszerzést a média és a szórakoztató ipar vagy súlyosabb esetben a kábítószeres által önellátóvá tenni, mivel a nárcisztiukus szubjektum nem képes a szülőfunkciók ellátására. Mivel a korai stádiumban nem volt ellátva örömmel, a későbbi stádiumban sem tudja továbbadni az előző örömök, a szerető gondoskodás alap-tapasztalata által hitelesített törvényt. A *Devdas* című filmben az anyai libidó nem elég erős, az apai fegyverező hatalom túl erős (az agresszió destrudóvá alakul), ezért a fiú nem tudja beteljesíteni szerelmét és alkoholistává válik. Ez az átmeneti kor emberének tragédiája: sem a partnerrel nem képes már együttélni, sem nélküle nem tanult meg még élni.

15.20. Az én libidó-prioritásának alapja (*A te ananke-prioritása*)

Az élvezet a gondozott, ellátott lény nyugvó állapota, míg az aktivitás a létharc riadóállapota. Az élvezet a létharcot, a kellemesség az aktivitást, a libidó a destrudót megelőzheti, de csak az önállóltan lény receptív világában. A kellemes ingerek a gondoskodás fennhatósága alatt megelőzik a kellemetleneket, de csak a kellemetlen vonja magára a figyelmet, késztet összeszedettségre és aktivitásra, indítja el a kezdeti énszerveződést. A katartikus élvezet, a tudatosan megtalált és élvezett boldogság ennek következtében nem is lehet az öröm, csak a kellemetlenről a kellemeshez, a kintől az örömhöz, a szorongástól a boldogsághoz való megtérés: az élet egészét felértékelő és a létezőt a lét jelentőségére ráébresztő feszültség-csökkenés. Az igazi boldogság néha szó szerinti értelemben is (*Nagyvárosi fények, Mi último tango*), de átvitt értelemben mindig látóvá tesz. A másan keresztül létező öslibidó személyes testi függés és funkcióleadás, melyből a destrudó, mint a másokkal szemben és ellenére létezés ösztöne szakít ki, hogy első kísérleteit tegye a helycsinálásra. Az örömvilágaltalan; csak a realitáselv világalkotó. Az eredeti környezet nem a természeti, társadalmi, történelmi miliő, hanem a szerető gondozó. Az örömvilágaltalan ezért nem számolhat a külső környezettel, melynek támadása jeleníti meg az örömvilágaltalan túl lesben álló realitáselvet. A lény vadásszá válik, miután tapasztalja, hogy reá vadászik minden. Az örömvilágaltalan uralma kiszorul a fikcióba, ahol az eredetileg világaltalan örömvilágaltalan ellenvilágként kerül kiképzésre.

Az ösztönök lehetetlent követelnek, a halálösztön célja túl van minden életen, a libidó célja minden életen innen van. Az élet utáni élet a hit kérdése, az élet előtti élet (az anyában-

való-lét) azonban tény: a kielégülés ősképe. Minden ösztön azonnali kielégülést követel és egyik sem akarja a célról a tevékenységre, a kéjről az örömré, a nyugalom kéjéről az uralt feszültség funkcióörömére áthelyezni az érdeklődés súlypontját. Csak a szülői gondoskodás helyezi az életösztönt az örömelv fennhatósága alá, teljesíti be a lét örömét, hogy az életöröm több legyen, mint pusztá kínkerülés vagy feszültséguralás, több mint a kioltás elkerülése és az aktív biztonság fegyelme. Más az alap és más a kezdet, a kezdet a gyermek libidója és az alap a szülői ananke. A gyermek egyáltalán azért születhetik csak meg, mert a szülők duplán győztek, a létharcban helyet és a nemi harcban partnert találtak a világban. Minél többet sajtol ki a szülő a világból és a gyermek a szülőből, annál nagyobbak az esélyei. A szülőnek annyit kell kisajtolnia a világból, hogy a gyermek sajtoló munkája kellő feleslegre támaszkodhassék, így ne gátolja a szülő további világsajtoló tevékenységét.

A destrukció a létharc kezdete, az agresszió (a munka mint a természet racionális megerőszakolása) ennek felnőtt változata, míg az öröm nem a létharc szelektív, hanem az együttlét kombinatív fenoménje. Az egyéni sorsban a lét az együttlétből válik ki, s ezért a primérfolyamatban a destrukció csak az öröm kísérője, míg a szekundérfolyamatban a világalakító agresszió periférikus kísérője az öröm. Létszerűen az életösztön az alap, s az öröm az élet biztosítását követi, élményszerűen azonban az öröm az első, a szekundérfolyamatot a szülő vállalja át és bonyolítja, tehermentesítve az ősrömet.

Az emlősvilág megfordítja a természet rendjét, a természet rendjén belül, egy körülhatárolt szférában (szimbiózis, család) bevezet egy ellenrendet, a kín-öröm, háború-béke viszony megfordításával. Az anya-gyermek viszony kivételes viszony, melyet az anya ösztöne, illetve – az embernél – tudata (is) ural. A gondoskodás uralma révén illuzórikus antivilágban indul a fejlődés, melyben az én kezdeményei passzív és reaktív. Az anyában-való-létben, később az anyavilágban-való-létben (az anya mellett való létben) nincs realitás, ezért az élet alapvető, eredeti agresszivitása kezdetben nem éleződik ki, az agresszió strukturális prioritását lefedi a libidó genetikai prioritása. A szeretet itt milió, melynek „áldásaira” az egyed kezdetben nem tud hasonló teremtő erővel válaszolni, ami az eredendő bűn élményének szubjektív felhalmozódásához vezet, míg a civilizációs degeneráció és az ösztönszegénység vagy akár ösztönhalál nem korlátozza olyannyira az anyai gondoskodást, ami fölöslegessé teszi az utód lelki furdalásait és katarzisait.

Az anya az ananke villámhárítója. Az apa az anyával szemben a világot képviseli (beavató hatalomként), a világgal szemben azonban ő is az ananke villámhárítója. A felnőtt életben – mint az eposzok varázslónői fogságában élő elcsábított harcosok esetében – az ananke kizsákmányolásából, a létharcot sújtó energiaelvonásokból él a libidó. A nárcisztikus személyiség Kohut által leírt vagy az infantilis személyiség Kernberg által bejelölt még dekadensebb világában a libidó kezdeti „fészkeből” annyi marad, amennyit a gyermek a szülőkből ki tud kényszeríteni, ez azonban kezdettől fogva, már a libidinózus világon belül, növeli a destruktivitás igényét. Az anyaság és apaság végső menedékeként a nárcisztikus és infantilis személyiség kultúrájában is megmarad a bioanalízis tárgyköre. Legalábbis: az anyatest talán később épül le, mint az anyalélek és a családkultúra, s az utóbbiak leépülése idején is nyújt még valamit. A kezdeti libidinózus beteljesedtség (a „gyermekkor boldogsága”) egy másik én ananke-ráfordításain alapul, így a libidinózus élet megelőzi a saját realitáselv kialakítását, melyet csak az eredeti libidóparadicsom frusztrációi készítenek megszervezni. A gyermeki örömelv a szülői realitásprincípium munkáján alapul, s csak

a realitáselv felnőtt akceptálása teszi lehetővé az aktív szülői örömadást, s a lét gyermeki békéjét, a totális nárcisztikus létöröm éráját. A passzív kombináció mint gyermeki örömelv megelőzi a létharc szelekciós munkáját, melyet áterhel a szülőre, kinek teljesítménye, mint aktív kombináció, a szelekción alapul (a gondozás a létharcon alapul). Az élmény útja a munka felé vezet, a lét útja ezzel szemben a munkán alapul. Receptíve a paradicsom az első, s pokolfeledők vagyunk, produktíve pedig harcoss paradicsomfeledökként lépünk be a társadalomba, melynek modern formáiban ajzott pokol-katonáiként érvényesülhetünk. A szubjektív fejlődés alapkérdése: hogyan reprodukálható az öröm? Az objektív fejlődés: hogyan győzhető le a hiány, a kín és halál? Az az öröm ismétlését, ez a lét ismétlését teszi gondjává. Az előbbi a tradicionális társadalmakban a beavatási rituálé által helyezik bele az utóbbi tágabb összefüggésrendszerébe, a mindennapi élet csak akkor élhető, ha a kegyelem törvényének hatóköréből átlépünk a közönyös természettörvény hatókörébe. (A vallásos gondolkodás specifikuma, hogy a primérfolyamat törvényét, melyet a józan ész hajlamos illuzórikusnak minősíteni, mélyebbnek tekinti: a természettörvényt ontikus, a kegyelem törvényét ontológiai entitásnak tekinti. Ám a vallásos gondolkodáson kívül is vannak olyan tendenciák, mégpedig a narratíva önfejlődéséből szükségképpen következő fejlemények, melyek csak epizódikusnak tekintik az ananke világát, s egy fel nem nőtt világ nyers, félvad felnőttjeit ábrázolják csak úgy mint egymásnak „farkasát”. A régi mesékben a győztes zsákmányként vagy díjként kapja meg a „királylányt”, az újabbakban azért, hogy elajándékozhasa valakinek, felajánlhassa egy szeretett személynek győzelmet, mely magában mit sem ér.)

Az őslibidó alapja az „ős” (a szülő) anankéja! Ontologikusan – az üdv gondolkodás szándékai szerint – tekinthető a libidó primérnek, s a destrudó-agresszió-ananke hármasság ezzel szemben ontikusan primérnek, ha a létre ébredés eredeti formáját úgy értelmezzük, mint a levéstől tehermentesített lét tisztaságát, létharc-mentes létisztaságot. A mítosz metafizikája így gondolja, ezért azonosítja az őскеzdetet a végcéllal. A libidó a magától-való-lét vagy abszolút lét társas szimulációja egy mesterkelt és fenyegetett létformában. Az ősröröm nem funkcióöröm, hanem a lény passzív léte, más általi fenntartottsága. A lét, melyről egy más lét leterheli a fenntartás fáradságát: az ősröröm képlete. Ez a formáció is lét és nemlét határán jelenik meg, akárcsak az iszonyat, az iszonyat és boldogság között nincs más, mint a monopolisztikus objektum, a mindenható gondozó, a totális örömforrás. Az ő jelenléte, felbukkanása emeli le a boldogságot az iszonyat alapjairól. A másvalaki mint vágytárgy ennek az emléke, felidézője. A szerelem az eredeti öröm nosztalgiája, melyben az anya anankéjáról választotta le a gyermek a maga libidóját. A szerelem azonban a felnőtt libidójáról leválasztott ananke közegében szeretne az anankétól visszalopni energiákat a libidó számára. A hiányosan egyéniesült egyedek társadalmát, a szellemileg fel nem nőtt világot közösségi szinten is csak egy monopolisztikus objektum tarthatja össze. Az ilyen kulturnívón bekövetkező modernizáció káoszhoz, anarchiához, polgárháborúhoz, korrupcióhoz, általánossá váló gyűlöletkultúrához vezet. Ez felveti a kérdést: le kell-e mondani a modernizációról, vagy keresni a hozzá vezető közvetítéseket? Az a Lenin-kultusz, amely felé Dziga Vertov *A Föld egyhatoda* című filmjének egész kompozíciója vezet, nem azonosítható a katonai társadalmak vezérkultuszával, hiba volna primitíven értelmezni, Lenin a népfelkelés vezére is, de éppen olyan része van a Lenin-képben az Öreg Bölcs keleti vagy az igehirdető pátriárka kultuszának, ezért jelenik meg a film végén látható mauzó-

leum a népeket egyesítő zárandokhelyként. Ezzel a kommunizmus megpróbálja átvenni a kereszténység tradiícióját: az élőket a holt egyesíti, de ennek feltétele, hogy a holt evidens érvényt képviseljen.

A libidóprioritás világa nem önálló rendszer, az őslibidó kéjvilága egy kifejezett, győztes, felnőtt ananke-stratégia alapján áll, annak környezeti rendszerébe integrálódik al- vagy mel-lékrendszerként. Így annak a világnak, melyben a libidó az ananke előzménye és alapja, objektíve mégis az a világ az alapja, melyben az ananke a libidó feltétele és alapja.

Az énfenntartás eredetileg nem önfenntartás, nem az én hanem a te műve. Csak az ananke, a determinációk világával való szembesülés és harc egyesíti énfenntartást és önfenntartást, egyúttal veszélyforrássá nyilvánítva a libidót. Pszichohistóriailag előbb a libidó szervezi az egzisztenciát, melyet később ad át az életösztőnek, de ez csak a lelki egzisztencia kibontako-zására és nem a meztelen lét fennállására vonatkozó igazság, melyet a „szekundér fészekla-kó” eredeti egzisztenciaformájában mások realitásérzéke vállal át. Az ember előbb a későbbi struktúrát fedezi fel magában, nem az anyagtól, hanem az lélettől, nem a kozmosztól, hanem a mikrokozmosztól, a gondoskodó másvalakitől való függést. Nem a természet közönyét, hanem a szeretet szolidaritását. Az aktív, önálló élet kezdetén a létfenntartó ösztön számára kell átcsoportosítani a szülők által ellátott világban pusztán receptív módon, az érzékeny-ség és élvezet munkájában hatékony energiákat. Az ajándékozott élvezet arra szolgál, hogy később a magára hagyott megtanulja maga megszerezni a kielégüléseket. Az ajándék kijelöli a szerzés feladatát és a szerzemény célját. A vágyvilágból bontakozik ki a szorongásvilág, az eltartottságból a tartás, a passzivitásból az aktivitás. A fejletlen ember fundamentuma egy másik ember, ezért meg kell tanulnia lenni, azaz szembesülnie az alternatívával: sztoikusnak és cselekvőnek vagy cinikusnak és élősdinek lenni, dolgozni vagy rabolni, alkotni vagy má-sokból kisajtolni. Az utóbbi azonban csak a társadalomra terheli át a korábbi szülői szolgál-tatásokat. Ha a győztes kiszolgáltatja magát és nem ajándékozza el győzelmét, az következik be, amit Hegel „úr és szolga dialektikájának” nevezett, s aminek lényege a győzelem által tehermentesített győztes infantilizálódása, elkorcsosulása. A gyermek a mindenható gondo-zóra, a libidó mindenhatóságára építi létfenntartását és életörömét. A szülői szolgáltatásokat a társadalomra áterhelő kontroll- és hatalomfelhalmozás a szülői mindenhatóság, az erős szülői libidó és a gyenge gyermeki destrudó komplementaritását átváltja az erős hatalmi destrudó és a kizsákmányoltak gyengesége, szellemi és fizikai eszközöktől való megfosztott-sága komplementaritására. Ennek eredménye, hogy parazita gyermek és mindenható szülő viszonya helyébe „mindenható” hatalom, destruktív kizsákmányolás és kvázi-gyermekkor-ban tartott dolgozó tömeg fordított viszonya lép. Ez degenerálja a kizsákmányoltak libidóját: az élvezet- és élménykultúra kényszercelemekbe, szenvedélybetegségekbe fullad. Ere-detileg a libidóobjektum mindenható, a végponton a destrudó alanya az. Az utóbbit képvise-lik a túlhatalom különleges technikái és csodafegyverei, pl. *A repülő tör* című Chang Cheh filmben. A film elején a klánfőnök fia megtámad egy szerelmespárt, a férfit felkoncolja, a nőt megerőszakolja, s a nemi erőszak aktusa után olyan élvezettel szúrja szíven, mintha ez az előbbi kéjaktus ismétlése, sőt betetőzése lenne. Az ilyen filmek végén azonban mindig akad egy még jobb tördobáló, jelen esetben az apátlan-anyátlan magányos vándor, akit éppen az előbb látott gazemberek által bevezetett kegyetlen világ nevelt ki náluk nagyobb harcossá.

15.21. Az aktív libidó elkésztettsége

A destrudó zsákmányol és kizsákmányol, míg a libidó megnyílik, feltárul, átengedi magát, tárggyá teszi magát, a másik tárgyává. De más, ha egy tehetetlen lény teszi magát a másik gondoskodásának tárgyává, vagy ha a gondoskodó teszi egész létét a másik parazita szükségleteinek tárgyává. E két utóbbi lehetőség sorrendiségét mérlegelve, mivel az egyik az ananke előtti, a másik az ananke utáni lehetőség, libidó1 és libidó2 viszonyáról azt kell mondanunk, hogy a kék csak a szeretet előkéje. A függvénytér kereteiben, a Melanie Klein és Bálint Mihály által leírt összeretben a passzív libidó aktív destrudóba megy át, míg az önálló lét feltételei között az aktív ananke alapozza meg az aktív libidót, a létharc készségei a gondoskodó szeretetet. Az első transzformáció létaktivizáló, a második értelemadó természetű. Az anyai realitásvizsgálat és hatalom az aktív libidó közvetítésével áll a gyermek szolgálatába. A passzív öröme megelözi a destrukciót, agressziót, anankét és realitásvizsgálatot, az aktív öröme ezzel szemben a legkésőbbi, mint kifejlett és felelősségvállaló együtt-lenni-tudás, mely nem hordozott hanem hordozó, léteztető-erő. Esther Williams filmjeiben a feminitás mint megnyíló, befogadó, átfogó életelem átadja lényegét az egész világnak, amint a színésznő az anyagba belesimul, ahogy élvezi az anyag simogatását, meghódítja – vizirevű-sztárként – a befogadó mélységeket. Az együtt-lenni-tudás a társról az egész világra tágul, a rendkívüli tehervállalás nem kínos fáradság, hanem örömteli aktivitás. Az Esther Williams-hősnőknek nemcsak akrobatikus teljesítményeit jellemzi a túlvállalás: egész életmódjuk lényege. Az anyai léteztető-erő a bűbajos és vitális sztár mellé állított komikus férfitpartnert is gondozása alá vonja. A *Dangerous When Wet* című filmben Esther Williams, aki a konzervatív papa hanyatló parasztgazdaságát szeretné modernizálni, a marhaállományt feljavító különleges tenyészbika szerzése érdekében fáradozva válik bajnoknővé és médiasztárrá. Az, hogy közben férjet is szerez, inkább teljesítőképessége vízióját fokozó fölösleges tehervállalás, mint mesei jutalomfunkció.

A gyermek kezdetben annál a partnernél tud kiharcolni mindent, ami kedvező fejlődéséhez szükséges, aki ebben segíti, nem áll ellen és nem konkurál vele, s a konkurensokkal szemben az ő szövetségese. Ezzel a meg nem támadó és ellen nem álló hozzáállással a gyermek egy modellt kap. Ezért a felnőttiségnek csak kezdetleges kritériuma, első foka, hogy el tudja tartani magát; második foka az, ha képes mást is eltartani, ellátni ugyanazzal a szeretetáradattal, mely kezdetben az ő létét is lehetővé tette. A *Kivert kutyák* című film kabuli kisfiúja nem azért van kétségbeesve, mert börtönbe dugják, hanem mert nem tartóztatják le vele együtt kishugát is, hogy tovább gondoskodhassék róla. A gondoskodás ráadásul dupla: a kisfiú a kislányról gondoskodik, a kislány egy kiskutyáról. Az apjuktól és anyjuktól megfosztott gyermekek korábban sajátítják el és jobban kamatoztatják mindazt, amiből kevesebbet kaptak ugyan, de valamit még kaptak, mert eszménye még él a kultúrában, ha a világpolitika üzelmei már szét is verték ezt a kultúrát, és nem engedik eszményeit realizálni, de legalább nem maga hullott szét és adta fel magát, hanem még harcol léte maradványaiért. A tálib apától az amerikai megszállás, az anyától az apa kegyetlen erkölce fosztotta meg a gyermekeket, mégis szeretik apjukat is,

mert viselkedésének logikája, ha kegyetlenül is, emberi, míg az amerikaiakat, akik csak elszálló repülőgépek vagy elvonuló tankok kolosszusaiként jelennek meg, gyűlölik, holott parancs, aminek engedelmeskednek is, hogy meg kell állni az útszélen és integetni elvonuló tankjaik után. A szenvedély koncentrált és naturalizált szeretetáradat, a nagylelkűség általánosított és neutralizált szeretetáradat.

A létfenntartás ébersége az eleven lény létének alapja, a nem ösztönellátott, hanem tanuló és munkavégző lényt azonban át kell segíteni a létfenntartásra képtelen szakaszon. A másik szeretete az én pót-létfenntartó ösztöne, amíg saját létfenntartó ösztöne nem felszerelt a természeti eszközökben szegény lény kulturális pótlékaival. Az énelőtti létfenntartó ösztönpótlék, a másiktól való függés a libidót veszi igénybe, azon keresztül hat. A felnőtt libidó ezzel szemben a létfenntartó ösztönt állítja a maga szolgálatába s dolgoztatja, két vagy több lét fenntartását vállalva magára. A primitív libidó a szerető személyt dolgoztatja, a fejlett libidó a szeretett személy helyett dolgozik. A szeretetvevő képesség mindent megelőz, míg a szeretetadó képesség hosszú nevelődés eredményeképpen tevékenykedik sikeresen. E hosszú nevelődés eredménye sem cáfolja a „mind megöljük akit szeretünk” elvét, pusztán a másik oldalt fejleszti ki, a szerelmi parazitizmus képességével szemben a szerelmi halál képességét. A kettő azonban elvileg kiegyensúlyozhatja egymást, ha mindkét személy a szerelmi halál pozícióját választja, s egymást éltetik, mint a melodramákban, míg mindkét részről a szerelmi parazitizmust választva a szerelmi történetek gyűlöletdrámákba mennek át.

A szülői libidó, az aktív libidó (libidó2) kikanyarít egy darabot a világból a gondoskodás számára. A szülő funkciója ebben a rezervátumban az, ami az ennek törvényét a lét egészére átvivő gondolkodásban a „kegyelem”, míg a gyermek tehermentesített diszfunkciója lenne az „üdv”. A kizsákmányolás megfordítja a libidó logikáját. A libidó logikája szerint a gyenge kiváltja az erős gondoskodását, a gyermek a felnőtt segítségét, szenvedélyes szeretetét és nagylelkűségét. Erős és gyenge népek viszonyában ez az emberi alapdráma ellentétébe fordul s a történelem mint rémtörténet, a fejlődés mint szégyenteljes gáztekintet eredménye áll előttünk. De a megfordítás korántsem egyszerű és áttekinthető, mert a tettesek nem vállalják fel, hogy a gyenge gyűlöletet, megvetést ébreszt az erősben és alávetésre, kihasználásra ösztönöz. A történelemben az erős a parazita és a gyenge a gondoskodó. A *Kivert kutyák* című filmben az eget az amerikaiak szuperteknikája uralja, míg a föld általuk lett élő, termő földből és ősi kultúrából romvilág. A történelemben egyrészt az erős a parazita és a gyenge a dolgozó, gondoskodó, másrészt a hódítást, rablást, kizsákmányolást és pusztítást nevezik a hatalmasok gondoskodásnak, felszabadításnak, az emberi jogok védelmének, a demokrácia terjesztésének – ma is a térítésnek ugyanazt az álszent logikáját alkalmazva, modernizált és elvilágiasított formában, mint a hatvan millió indián kiirtása idején. Egykor a vallás nevében „védték meg” a népeket a saját vallásuk ellen, ma a politika és jog nevében irtják ki a nyugatitól különböző életformákat és a hozzájuk ragaszkodó népeket. A lényeg változatlan: a világhatalmi trendektől eltérni merészlő, önmagukat megőrizni próbáló népek, etnikumok, meggyőzések, tradíciók „embertelenné”, „alacsonyabb rendűvé” nyilvánítása, tehát egy szublim de annál kegyetlenebb és korlátlanabb hatalmú, kivédhetetlenül ravasz rasszizmusnak az egész emberiség ellen indított permanens világháborúja formájában hódít egy egyébként gazdaságilag és kulturálisan bukott Nyugatot.

15.22. Van-e teösztön és teideál?

Isméltelten hangsúlyozni kell, hogy esztétikai antropológiai értelemben, vagy az emberi bensőség hermeneutikája értelmében felfogott pszichoanalízisben sem felel meg az ösztönfogalom az etológiai meghatározásnak. Ösztönről beszélve nem Instinkt-re hanem Trieb-re gondolunk, a humán ösztönzések vagy hajtóerők mindazonáltal, az eredeti biológiai hajtóerők kulturális degenerációjaként, bár azokra vezethetők vissza, ám biológiából kulturális hajtóerővé válnak. Azért vannak alternatív „ösztönsorsok” mert az új ösztönzés-rendszert a kultúra „dramaturgiája” programozza. A kultúra ennek során arra számít, hogy az ösztönzések a reális drámák fiktív megfelelői által is programozhatók: az élet dramatikus tehermentesítése az eredmény. Tragédiamegspórolásokról is beszélhetnénk.

Ilyen transzbiologikus, kulturális értelemben beszélhetünk teösztönről is. A destrudó és a libidó még természetközeli – bár nem átdolgozatlan, ellenkezőleg, szakadatlanul fejlődő – emberi ösztönenergiák, míg az ananke és az agapé már teljességgel kulturális jelenségek, szellemi energiák.

Az életösztön nem az együttélés, hanem a megmaradás ösztöne. Az élet- és énösztön primitív formája a destrukció, fejlett az agresszió, szublimált kinövése az alkotó munka. A szexuális ösztön primitív formája a parciális kéjek „perverzítése”, fejlett formája a felnőtt genitalitás, szublimált formája a szeretet. E két sor versengése készíti mindegyiket magasabb stádiumok kidolgozására, ami lehetővé teszi, a növekvő tudatosság alapján, viszonyuk mind kielégítőbb elrendezését, együttműködésük fejlettebb formáit. Az élet a megmaradás stratégiájából a kooperatív termelés és struktúraképző együttélés szintjére lép tovább, míg a libidó a pusztta kéjszerzésen túl kiépíti a szeretet stratégiáit. A két sor konkurenciaviszonya felveti a kérdést, hogy viszonyukat hogyan hierarchizálja egy-egy kultúra. Mindkét sorból más törekvés ered, az én életösztone ugyanis alá akarja vetni magának a másik ént, míg a libidó fel akarja adni a létharcot az összeolvadásért, s átadni magát: az örömképesség az önátadás képessége. A frigiditás úgy is felfogható e ponton, mint görcsös harcosmentalitás, a harc feladni nem tudása, a szubjektum-objektum viszonyhoz való szorongó ragaszkodás.

Az én számító szerv, ezért amennyiben nincs fölérendelve egy „nemszámító” szerv, úgy az én kifejlődése mind nagyobb kárt tesz a libidóban. Ezért hangsúlyozzuk ismételten, hogy a libidónak, az örömmel milyen nagy szüksége van a felettes éntre, hogy a felettes ént meg kell védeni a posztmodern hedonista dekadencia rágalmaival. Ha az örömet nem kontrollálják a kötelesség örömei, a szenvedélyeket az értékek szenvedélyes keresése, követése, akkor az öröm válik szadista kötelességgé, mint a Szodoma 120 napjában vagy a Sade márké művét, illetve ennek eszmei törmelékeit némileg tétován és erőltetetten modernizáló *Saloban*. Az én pragmatikus, nincs erkölcsi érzéke, a realitáselv kegyetlenségéhez alkalmazkodik, az életösztön agresszivitásának örököse. Az énösztön azonban több mint a primitív életösztön gyilkos destruktivitása, mely utóbbi bekebelez és nem uralkodik, megszünteti uralma tárgyát, így csak a reprodukcióig jut el az önérvényesítésben, nem a hódító növekedésig. Az én hatalomnövekedésre tör, már nem gyűlöl, de még nem szeret, felettes éntre van szüksége, hogy e hódító közöny egoista stratégiáin túllépessen. Az én a felettes én révén tesz szert olyan önreflexív megkülönböztető képességekre, melynek segítségével el tudja választani egymástól méltó és méltatlan impulzusait. Az ötvenes évek amerikai filmjeiben még a győztes, aki szert

tesz erre a képességre (pl. John Wayne a *The Searchers*, a *Red River* vagy az *Aki megölte Liberty Valance-t* végén). Ma az a legyőzhetetlen, aki nem tesz szert erre a képességre (*Nem vénnek való vidék*).

A természeti anyai ösztön kiváltókhöz köti a gondoskodást (az utód mérete, vékony hangja stb.), míg kulturális változata az egykor viszonzni nem tudott gondoskodást adja tovább az utódnak, szintén nem várva viszonzást: a szülőnek való tartozást csak az utódnak fizetheti meg. A gyásznak és büntudatnak, legáltalánosabb értelemben a tragédiáknak tulajdonít szerepet a hagyomány a legmagasabb emberi mozgatóerők kitenyésztésében. A primitív önzés énszeretet és tegyűlölet alapján a legradikálisabb és rövid távon ily módon a leghatékonyabb. Ezzel áll szemben, az egész primitív ösztönvilágot differenciált és önkontrolláló érzelmvilággá, a szeretet szenvedélyévé átdolgozó kulturális dramaturgia, mely – ha sarkítva akarunk fogalmazni – öngyűlölet és teszeretet egysége. A sarkított fogalmazás azt jelzi, hogy az egész indítékvilág teljes megfordításában kell gondolkodnunk. Csak eme nagy transzformáció képe teszi világossá, hogy míg kezdetben a libidó az ananke energiaforrása, a kék elhalasztása táplálja a munkát, végül a magasabb libidó jelenik meg az ananke végcéljaként. Az ananke közvetít a parazita és az életadó libidó között.

Primitív és magasabb libidó, libidó1 és libidó2 bevezetése után vált világossá, hogy viszonyuk kétféleképpen is értelmezhető. Ha libidó1 a parciális ösztönök világa, a destruktív és parazita összeretet, akkor a libidó2 a genitális szeretet, a freudi tárgyszerelem. Ha pedig nem csupán a szexualitást akarjuk tanulmányozni, hanem ennek viszonyát a magasabb érzelmi kultúrához, akkor a libidó1 a szerelem, a libidó2 pedig a szublimációja (agapé, caritas, amor dei intellectualis). Csak ez utóbbi tekinthető a teösztn kifejlett változatának, mely nem az ént tekinti alanynak és a társat tárgynak, hanem az ént akarja, számára-való-tárgyként, a te szolgálatába állítani. Ez a képesség olyan változást eredményez a libidófejlődésben, mely által a libidó a te-ről nagyobb halmazokra és elvont egységekre is átvihető. A *Wenn die Abendglocken läuten* című német némafilm hőse pl. felcseréli a szenvedélyes szerelmet a gyengéd szerelemmel, mert az előbbi ellentétbe kerül a „haza”: a hegy és a völgy, a falu és a templom, a közösség és a meghitt viszonyok, egy egész összeforrott és kollektív létbiztonságot adó kisvilág szeretetével, kitép belőle és ezáltal lezülleszt, míg az utóbbi, amelyben több a megértés és szánalom, mint az elementáris szenvedély és az érzéki bűvölet mindezt visszaadja az embernek. Az agapé, a caritas és az amor dei intellectualis formái úgy jelennek meg a hagyományban, mint amelyek képesek az elhasználó idő megfordítására. A pusztá reprodukció az életösztn munkája, a regeneráció az életösztn átszellemülésének terméke az elbeszélő tradícióban.

Nagy utat tettünk meg: a kezdet tökéletessége poétikájának burkában rejtőzik a lehetetlenség iszonyatának metafizikája. Az öröm alapélmény, de a fenntartó alapot az elnyelő alaptalan ássa alá. Az ösöröm az ősiszony ősmegtadása. Az alakatlan, alaptalan kezdet-előtti a megvalósultra van bízva: te-valóságra az én-kezdemény.

16. TÚL AZ ANANKE VILÁGÁN

16.1. Jó közérzet a kultúrában

A civilizáció előrehaladása, mely nem párosul a kultúráéval, az ananke vissza nem vonulása, a fel nem szabadulás, a libidó tér nem nyérése s az elnyomott libidó fejlődésképtelensége, a szublimáció csődje, a kitombolás szintjére való lecsúszás okozza a rossz közérzetet a kultúrálatlan civilizációban. Minden jel arra mutat, hogy az emberi kifejlődés csúcspontjait, a bonyolult felépítésű, beteljesedett emberség nagy példáit nem a tömegtársadalomban és a jelenben kell keresnünk. Egy rétegelméletben gondolkodva azt mondhatnánk, hogy korunk nem építi rá az emberre azokat az összes differenciáló létrétegeket, amelyeket az elmúlt korok felfedeztek. Ezért nincs a posztmodern kultúrpáriának, a médiavezérelt tömegembernek nagy drámája sem.

A szellemi személyiségnek (a magasabb, termékenyebb emberi lehetőségeknek) a kultúra által kidolgozott felsőbb rétegei időnként láthatatlanná válnak, visszahúzódnak a családba, a bensőségre, a hermetikus kultúrába, esetleg azon belül is a szavakba, szimbólumokba, utópiákba, hogy szerencsésebb időkben kilépjenek innen, s újra áthassák a társadalom és a szellemi világ szélesebb köreit.

Két nagy forradalmat kell befutnia a libidónak. Az első, melyet a pszichoanalitikusok írtak le, a részösztönök egyesítése a partnert meghódító genitális ösztönné. Ez a felnőtt szexualitás normája, mely a nemi aktus agresszív funkcióörömét egyesíti a testi összeolvadás illúziójának kéjével. Ez azonban csak fizikai eksztázisteknika, mely kioltja a nemi dühöt, de nem biztosít tartós, bensőséges együttélési formákat, nincs szellemi nívója és mélysége. A parciális kéjek destruktív megszerzésétől tovább lép a komplex érzéki örömök együttmegéléséhez, ám az életet nem alakítja át, az embert nem formálja újra, ezért csak szünetként lép fel az életösztön tevékenykedése során. Ez a libidó, mely még mindig túl közel van az életösztönhöz és túl hamar visszavonul az énsztön céljai javára, úgy határozható meg, mint a céljában korlátozott destruktivitás újrafelhasználása; a zsákmányt nem a száj és gyomor, hanem a szem és a bőrérzékletek fogyasztják. Az idegen test nem megsemmisítő jellegű birtokba vétele: – olyan definíció, mely a rabszolgaság is lehet, de a szexualitásé is. A *Wenn die Abendglocken läuten* esetében vagy a vele sok közös vonást felmutató *Valamit visz a vízben* a férfi valóban a nő szexuális rabszolgája.

Énsztön és libidó eltérő játszmái között nem nyílik a kezdetek kezdetén markáns szakadék. Az énsztön egoista és agresszív létjáték, melyet a libidó több lépésben függeszt fel, hogy több alternatívát állítson vele szembe. A libidónak is van infantilis és perverz, illetve a fajfenntartásban funkcionális, s végül az egész élet beteljesedésében szerepet játszó változata. A genitális erotika – a polimorf-perverz infantilis erotikával szemben – biológiailag és civilizatórikusan is érett, de kulturálisan még csak a korlátlan látás érése és növekedési folyamatok, az átszellemülés és alkotó jellegű felhasználás küszöbe. A szubjektivitás

hermeneutikája által a pszichoanalízistől örökölt vagy az azokat kiegészítve a narratíva vizsgálata során levezetett „ösztönöket” – a wittgensteini nyelvjátékok mintájára – létjátékokká átértelmezve a legősbibb létjáték az önévés vagy önemésztés (Camille Paglia szexuálesztétikai koncepciójú rendszerében az önkielégítés felel meg neki, a „Chephre-játék”). A destrudó játszmája a „megöllek, megeszlek, megsemmisítlek” játék, a semmi-csinálás második formája, mely nem az énből gyártja a semmit. Eltűnsz bennem! Meg kell halnod értem! E játszma abszolút fordítottja, meghalni másért, nem más, mint válasz az én eme más-pusztító ősbűnére, az élet alapbűnére, vagyis annak végső megfordítása, ellentétévé való átalakítása, a gonosz ilyenén kigyomlálása a világból: évezredek – sikertelennek mondható – szándéka. A megeszlek-játékkal szembeállított következő játszma a megőrizlek-jatszma primitív formája, a felhasználak-játék (megőrizlek felhasználás céljából). Ez az agresszió világa, a létharc magasabb formája az ananke talaján. A megőrizlek-felhasználak játszma szexuális formája nem a létfenntartó, hanem az örömszerző játszmában használja fel az áldozatot (*A kánikula*), ami feltételezi a saját életösztön feláldozását a kéjért (*A zongoratanárnő*), az önkiszolgáltató ellenmechanizmus beindulását, melyet a létharc logikája öngyilkosságnak minősít. A szerelem-játék a feszültség felfüggesztését, a kéjnyerés általi harmonizációt szolgálja: „belőled születni újjá”-játékként. Ezáltal megindul az érzelmi függés kibontakozása, a pusztá tárgy-ként tekintett másvalaki rehabilitációjának folyamata, az idegenszubsjektivitás felfedezése. A szerelem-játék beteljesedése azonban a szeretet-játék, a „szüless újjá belőlem”-játék (*La violetera*). A kettő között folytonosságok megfigyelhetők: egy idő után az én is adni akar, aki eddig csak kapott, a másik jósága „kísértés a jóra”. A szeretet-játéknak számtalan formája fordul elő a tradícióban, nem kell megelégednünk elementáris formájával, mely a legkézenfekvőbb logikával levezethető, de minél zavarosabb és kegyetlenebb korban élünk, annál több bonyodalommal terhelt. A szeretet-játék formája pl. az „emlékednek élek”-játék (*Krisztina királynő*). A szeretet-játék degenerált formájában a szeretet gesztusai az önimádatot szolgálják (*Szent szív*). A szeretet-játék tragikus formája, melyben az agapé pótkielégülése a caritas motorja (*Szállnak a darvak*).

A harc világa az általános, a szeretet világa olyan abszolút különös pont, amely az egész világtörvénynek mond ellent. A szerelem világa a harc és a szeretet világai közötti átmenetek közege, melyben a harc szeretetnek álcázva lép fel, de a harc „gyarmati nyelveként” manipulatív retorikájaként alkalmazott szeretet elcsábíthatja az erotikus szubsjektumokat, s fejlődési pályára állíthatja viszonyukat. A testi eksztázistechnikák kéjnyerő stratégiáira ráépülhet egy szellemi eksztázistechnika, melyet a költészet az odaadás misztériumaként ábrázol. A testi eksztázistechnika hódító munkáját a férfi, az odaadás, kinyílás és felajánkozás gesztusát a nő testi viselkedése képviseli a szexualításban, mindezzel a koitális viselkedés az össz-személyiség távlati, szellemi fejlődés-stádiumait előmodellálja, ember és ember közleledésének és egységképzésének lehetőségeit jelzi előre.

16.2. Stádiumok az életöröm útján

A libidó leírható a természetontológiailag elementárisabb életösztön logikájával. Az életösztön hússá, anyaggá, eszközzé tesz: a libidó magával akarja tenni ugyanazt, amit az életösztön az ellenféllel. A libidinózan megszálalt élet az erotikában hússá, anyaggá, a szeretetben

eszközzé teszi magát. Azt teszi magával, amit az életösztön a társsal tesz, ezért tekinthető a libidó a destrudó szublimatív transzformációjának. A szerelem szeretve lenni akar, a szeretet szeretni akar s csak az utóbbi válik le egyértelműen a destrudóról és agresszióról. A „mind megöljük, akit szeretünk” a szerelem igazsága és nem a caritasé. A poszttagresszív, ananke-transzcendáló örömelv a tevékeny szeretet, s nem az erotikus szeretve lenni akarás. A poszttagresszív libidó az agresszióból való megtérés, az ananke-ismerettel felszerelt viszszaelvonulás a libidó korrigált céljaihoz. Az önmagáról való gondoskodás, a realitáselv, és a másiról való gondoskodás, a szeretet elve csak a libidó magas formáiban válik el világosan. A természetben a gondoskodás ösztönfüggő reakcióként lép fel, de az együttélés során már ott is ráépülnek a segítségnyújtás, szolidaritás olyan formái, melyek megrendítőek a szemlélő számára: – a csorda körülveszi s talpra próbálja állítani a kilőtt elefántot – az ember ezt úgy éli át, az állatok néha emberibbek az embernél (Marton – Benett: *Salamon király kincse*).

Az erő története olyan átalakulások sora, melyek egyrészt arról tanúskodnak, hogy az erő átalakul igenlőssé, kreativitássá, a hatalom a szeretet hatalmává, másrészt a modifikálatlan hatalmat is szolgálatába képes állítani a származékaként tekintett libidó. Az önemésztő erő gyilkos, támadó erővé alakul, mely védekező erővé szelídül, majd átalakul védelmező erővé. A védelmező erő, mint x érdekében y-ra támadó erő, csak az érdeket átruházó erő, mely számára még további fejlődéstér nyílik, s csak ezen végighaladva válik kreatív erővé. A kreatív erő mint ajándék végül függetlenedhet a megajándékozott konkrét személytől, s a szenvedély az ajándékot tekinti célnak, annak tökéletesítését, s nem a megajándékozottat, hisz pl. a kulturális produktumok olyan információtermelő „gépek” melyek számtalan generáció terüly-asztalkáiként vagy aranytojást tojó tyúkaiként hagyományozódnak. Az alkotó feláldozza magát, átviszi elevenségét a feladatba, s ezt élvez. Ezt akár szublimált hősiességnek is tekinthetjük, polgárosult utódjaként a lovag életáldozó hőstettének. Az eredmény: az önemésztő erőből végül eljutunk, a szublimációkon áthaladva, az önfeláldozó erőhöz, mely olyan hatékonysággal bír, melyet az önemésztő nem tudott felmutatni. A szolipszisztikus (thanatális vagy destruktív) hajtóerőt meghaladták a tárgyiasító-agresszív átalakító erők, melyek még mindig alanycentrikus, önző érdeket képviseltek, s a világot és viszonyokat eszközzé tették az érdek számára. A tárgycentrikus erő ezzel szemben a tárgyat szolgálja, akár a szeretetobjektumot, akár az alkotás tárgyát. Ha a gyilkos erő megfelel a gonosz fogalmának, úgy az érvényesülésre törő, sikerorientált erő a mérsékelt, alkalmazott, racionális gonosz, s a gonosz önfelszámolása a libidó szolgálatában álló erőkkel kezdődik: a libidó az erő szelídítője, s a libidó fejlődésfokai a gyengeség szolgálatába állítják az erőt. A libidó előbb az én passzív-receptív oldalának szolgálatába állítja az erőt, tért nyitva az érzékenység ráépítésének és kiképzésének, utóbb a mások passzív-receptív érzékenysége (potenciális átszellemülése, teremtő gyengesége) szolgálatában működteti az én erejét. Az élet bevétel, a lélek kiadás. A libidó végső soron, drámája perspektíváját tekintve, a lelket felépítő játszma. A számító értelem az étellel, a teremtő szellem a libidóval szövetkezik. A libidó első felvonásának, az önző kéjkeresésnek tragédiába kell kifutnia, hogy a második felvonásban képessé váljék a libidó kooperálni az életösztönrel, ám mivel életösztön és libidó érdekei ellentétesek, csak a te életösztönét szolgálhatja, feláldozva neki az éné. Az érdek feladása az erős öngyilkossága; a jó ennyiben csak a gonosz öregedésének története lenne. A dekadencia kifinomultsága és az etikai kifinomultság különbsége a plusz, amit a te érdekének felvállalása jelent az én érdekének feladni merésén túl. Csak a gonosz szabad; a jó függésbe

bocsátkozik, szolgaságba hajtja fejét. Az erő története az önemésztőtől az önmegvalósítóig vezet, ez azonban csak történetének fele. Az önmegvalósítás a XX. század közepének jel-szava, mely nem hozott sok jót, az önmegvalósításnál értékesebb a megvalósítás, melyhez képest az előbbi csak a parazitizmus kifinomultabb, szellemileg felfegyverzett formája.

A természet világa az agresszióban tárul fel, a kultúra világa a védett libidóban. Az ananke közegében elért sikerek a libidó magasabb formáinak szolgálatába állnak. A libidinális ősemlékekben foglalt igények állandóan fenyegetik az agresszió, az én, a létfenntartás világát. A vágyakat nevelő magasabb vágy, a vágyak vágya a kegyetlen léttörvényekkel való dacolás. Az ember a természet kegyetlen törvényének s a társadalom (a civilizáció) még kegyetlenebb törvényeinek – tehát a maga alacsonyabb érzékei nyersen követelő érdekeinek is – ellenszegülő lény. A kultúra ellenszegülés. Magától is mindig elrugaszkodik, önnön automatizált aspektusait is meghaladja. Sade márkit hívjuk tanúul, aki nem is biztos, hogy az ellenszegülés árának kiszámításában elfogult vagy részrehajló: „mivel az erény a világ rendszerével ellentétes, ellenszegülő formát jelent, mindazok, akik az ő ügyét tették magukévá, eme élet végén hihetetlen szenvedések elszenvedésére kényszerülnek, mert vissza kell térniük a gonosz ölébe... mindannak, amit látunk, alkotójához és újjáteremtőjéhez.” (Juliette. In. de Sade *Ausgewählte Werke* 5. Frankfurt am Main. 1972. 66. p.). A natúra és a ráció logikája szerint az erény az ember tragikus bűne, dekadens luxusa, termékeny gyengesége, mely képes elcsábítani és a maga szolgálatába állítani a nyersebb erőket.

Freudnál a szerelem a szexuális kielégüléshez kapcsolódó gyengédség, míg a szeretet a szexuális céljában korlátozott gyengédség (Rossz közérzet a kultúrában. In. Freud: *Esszék*. Bp. 1982. 365. p.). Az életösztön egyszerűen fel- és elhasználja a környezeti tárgyakat, míg a libidónak érdeke felfedezni a tárgyban az alanyt. A libidó a testi céljában korlátozott destrukció terméke, a kultúra a testi céljában korlátozott libidóé. Minden szublimáció céláthelyezés, mely az ölés illetve koitusz végcéljait letiltja, az energiákat pedig átviszi az ölelésre illetve kultúra alkotásra. Az ananke felfedezi a távlati célt, az agapé a más célját. A testi céljában, a kéjnyerésben korlátozott gyengédség feltárja az örömök új rendjét, s ezek az aktív örömök. A közvetlen öröm a másikban jelentkezik, a beleérző, azonosuló öröm pedig a fiunkcióörömmel, a vita activa örömeivel egyesül az énben. Az agresszió nem öl, csak átalakít, a szeretet pedig nem egyesül, csak gondoskodik. A gondoskodás azonban az azonosulás közvetítette szellemi érintkezés alapja, a megértés feltétele. Az azonosulás testileg kevesebb, kulturálisan több a fizikai egyesülésnél.

A destrudó és a vágy sorsa is a megfordítás. E kettő eredménye az életösztön sérelme: hódítás helyett szolgálat. A destrudó thanatosszá alakul, a vágy a másik vágyának vágyává. A régiek ezt tartották a legnagyobb boldogságnak. A Faust első része ebben az értelemben a kis boldogság (libidó1) pozícióját mutatja be, a Faust második része a nagy boldogságét (libidó2 – ennek legszublimáltabb értelmében). E probléma Goethét ismételten foglalkoztatta: „Mondd, ki a boldog? Az, ki a más sikerével is érez, / s mint a sajátját, úgy hordja a más örömet. (Négy évszak /ford. Németh Emil/ In. Goethe *Válogatott Művei*. Versek. Bp. 1963. 435. p.) Egy másik ember vágyára való vágyban válik a vágy emberivé, mondja Ricoeur (*Die Interpretation*. Frankfurt am Main. 1974. 477. p.). Ezúttal a „vágy vágya” nem azt jelenti, hogy x vágyik y re irányuló vágyra, nem is azt jelenti, hogy x, aki nem tud vágyani, vágyik rá, hogy bárcsak vágnak nevezhető szenvedélyes lelki törekvés ébredne benne valaki vagy valami iránt, ellenkezőleg, mindkét előző változattal szemben: azt jelenti, hogy x arra vágyik,

hogy ne az ő, hanem a másik vágya teljesüljön, ő teljesíthesse y vágyát, magáévá tegye és szolgálja annak törekvéseit. Ez az x tehát nem az x-célok, hanem az y-célok megvalósítása érdekében tevékenykednék. A nagy filmmitoszok ennek néha egészen paradox formáit mutatják be, az emberi fantázia ilyenkor abban gyönyörködik, amikor az ember a másik fél – olykor idegen vagy ellenfél – vágyteljesülésére vágyik, mint pl. a *Ben Vade és a farmer* című filmben, melyben a rablóvezér segít elfogni magát, segít a farmernek, hogy a törvény kezére adja őt: a törvénysértő segíti a törvény képviselőjét a törvény érvényesítésében. A másik vágyteljesülésére való vágy az indiai melodráma kedvelt témája. „Ne felejtse el, hogy van valaki valahol, aki nagyon boldog, ha te boldog vagy!” – mondja a szerelmes, aki a konkurensével való eljegyzésre szállítja a lányt (*Hová visz a sorsunk – Chalte, chalte*).

Nemcsak a szexualitás önvészélyeztetés, a kultúra is az. A faj szolgálatába is a halál-ösztön állítja az egyént, s a szellem szolgálatába hasonlóképpen. Nemcsak a költők által megénekelte vagy a melodráma műfaja által kultivált „halálos szerelem” önfeláldozás, a kulturális teljesítmény struktúrája is hasonló, ezért laposodik a tömegtársadalom egoista hedonizmusában a kultúrateremtés „kutató munkává”. A szerelem a társnak szolgáltatja ki az egyént, a kultúra pedig az összesség szükséges fejlődési lépésének az empirikus önérdemet áldozatul vető kreatív szenvedély.

A posztmodern kultúra alternatíva rendszerét a steril technikai brillírozás illetve a korábbi századok hitének és értékeinek torzító tükröt állító szatírájáték határozza meg. Mindennek kibontakozása előtt – és a keleti filmben ma is – a művészet kedvelt témája a libidó szublim változatának a kollektív lélek fejlődésében megnyilvánuló munkája. A fájdalmas öröm és a szenvedélyes áldozat legnagyobb példait a reprezentatív egyén eseteiben őrzi az emberiség emlékezete. Nagy történelmi válságok idején pedig mind a kollektív lélekben, mind az individuálisban szélsőségesebben polarizálódik progresszió és regresszió, szublimáció és deszublimáció. Valamely életforma vagy történelmi-politikai illetve etnikai egység bukásakor a szublim transzformáció a kivételes esetben illetve a kisvilágba vonul vissza. Nézzük Anthony Mann *A Római Birodalom bukása* című filmjét.

„Ki gondolta volna húsz évvel ezelőtt, hogy az utcán zöldhajú fickók fognak máskálni, karikával az orrukban?” – kérdi egyik seriff a másikat a *Nem vénnek való vidék*-ben. Hasonló a felállás *A Római Birodalom bukásában* is, ahol a filozófus császár eszméit és törekvéseit elavultnak minősíti gladiátor játékokon nevelkedett fia: „Rómában felnőtt egy új nemzedék...” – s ezek fejeket követelnek és nem megegyezéseket, háborúkat és nem alkukat. A „pax romana” eszméjét feledő, az életet cirkusznak, harci játéknak tekintő könnyelmű nemzedék fogja Rómára uszítani a világot. „Apám túl sokat gondolkodik. Inkább igyunk!” – mondja a fiú, akinek hedonizmusa és erőszakcultusza teszi Rómát az emberiség szervezőjéből a fejlődés akadályává. „Gondolkodik” = becsmérlő megállapítás. Filozófus annyi mint rabszolga vagy legalábbis rabszolgalelek. Anthony Mann filmjében a filozófust leváltja a showman, a gondolkodót a demagóg, az eszmealkotót a poénkodó, a sztoikust a hedonista, a harcost a gyilkos, a szerelmest az obszcén megerőszakoló: „Én vagyok a császár fia! Elevenen elégettetlek, ha nem teszed meg!”

„Megváltozott körülöttem a világ, nem tudom, hol a helyem.” – mondja a becsületes harcos, aki épp úgy beszél, mint a *Nem vénnek való vidék* seriffje. Különbőség azonban Lucilla alakja: Anthony Mann filmjében még a hanyatlás világában is van szerelem. Az északi táj borujából, a nagy északi erdők homályából kiviláglik Sophia Loren, mint az örök

éjszakába száműzött napvilág, distanciában a férfiak kegyetlen világától. A film nem tisztázza, hogy a „barbárok” támadó, taroló vándor hordák vagy szabadságharcosok. Az ítélet, amit a történelem végül hoz, attól függ, amit a libidó létrájának neveztünk, az a kérdés, hogy Róma ad vagy elvesz, hoz vagy visz, alkot vagy rombol. Mi maradt Róma nagyságából? A filozófia a római lélek kifejezője vagy a cirkusz?

„Elvesztettük a csatát, Wotan parancsa, hogy haljunk meg!” – mondja a „barbár” vezér a csata után. A reménytelen helyzetbe taszított, kizsákmányolt, létfeltételektől megfosztott népek más viszonyban vannak a halállal, mint a központban élvezkedő dőzsölők, s ezáltal a kockázattal és tettel is más viszonyba kerülnek. A központ neve magatartásukra talán a „fanatizmus”, az ő nevük azonban ugyanerre a magatartásra az „áldozat” és a „hősiesség”. Anthony Mann idején azonban még ingadozik a művész érzéke és az emberiség ítélete. Az említett jelenetben végül a római viseli el jajdulás nélkül a kínzást és azért a „barbár” dönti fel Wotan szobrát. A film mindkét lehetőséget egymás mellé állítja és eljuttatja: a centrumban már győzött az aljasság, de a periférián nemcsak az ellenfél soraiban, még a rómaiak között is él a hősiesség, a „római” szónak még van erkölcsi jelentése. Az ítélet ingadozása később megduplázódik, a cselekmény előre haladásával a barbárok felértékelődnek, a film végén máglyára kerülnek, akik egykor megtagadták Wotant, és a máglyáról küldik népüknek a megújult hit harcos üzenetét. Az egyik oldalon már élő hit sincs és a gondolkodás is kialszik, a másik oldalon harcos hit erősödik a túlerővel szemben.

Anthony Mann filmjében még létezik a szerelem, és a szerelmi áldozatnál (a szerelemnek hozott áldozatnál) is nagyobb dolog a szerelem feláldozása a közös ügyért, ráadásul veszett ügyért: Lucilla (Sophia Loren) eljegyzése Arménia uralkodójával. A császár lányának idegen uralkodót kell választania a szeretett harcos helyett. A harcos hajlandó lenne feláldozni a szerelemnek karrierjét és kötelességét, a nő mint császári leány kész feláldozni szerelmét Róma biztonságának. A férfi a szubjektíve fontosabbnak áldozná fel az objektíve fontosabbat, a nő fordítva. De ennek az áldozati szerkezetnek a lényege az, hogy mindkét fél valójában azt kész feláldozni, ami számára a legfontosabb. A férfi a maga dicsőségét ajánlja fel a nő szerelmének, a nő a maga szerelmét Róma dicsőségének. A férfi mint a kötelesség lovagja hangsúlyozza és ismeri el a szenvedély jogát, s a nő mint a szenvedély heroinája a kötelesség szószólója. A kötelesség kétarcú: lehet a libidó riválisa, az ananke parancsolata, de lehet magasabb, szublim libidó munkája is. A kötelesség mint szenvedély, elkötelezettség, egy ügynek való elígérkezés is lehet, nem csupán egy parancsnak való engedelmeskedés. A kötelesség szenvedélye az érzékiségénél magasabb örömet is hozhat, de a végzetten való hiábavaló küzdelem során a dicsőség ára a melankólia, mely azonban még a gyászban is érzékeli minden elmúlt nagyság és elvesztett érték szépségét. A kötelességgé tett áldozat vagy szenvedés a szenvedéllyé lett kötelesség, áldozat vagy szenvedés ellentéte. Az intellektuális szeretet mintájára az intellektuális boldogság fogalmát is be kell vezetni, s még a szenvedéllyé lett áldozat vagy szenvedés is hozhat fizikai kéjt, ha az önmagáért való érték, a magasabb libidóobjektum szolgálata, az intellektuális boldogság áthatja a személyiséget és mozgósítja teljes odaadását.

Két Róma-kép küzd a filmben. Csak az egyenlőség és igazság birodalma megőrizhető, amelybe önként kéredzkenének be a népek, és amelyben a népeket nem a római elit-be beházasodó diktátorok vezetnék be. Róma megmaradna, ha a néphatalmat hozná el a népeknek, leváltva a kiváltságosok hatalmát. A népektől elszakadt világdiktátoroknál

azonban a népközelibb helyi diktátorok is jobbak, mert kevésbé zúzzák szét a kultúrákat és életformákat.

A film második fele, mely a komor, hideg szépségű nagy északi erdőkből a hivalkodó giccsbirodalomként megjelenített Rómába helyezi át a cselekményt, a sztoicizmus és puritanizmus nélküli hatalom és a mámorosan üvöltő, hömpölygő tömeg kölcsönös feltételezettségére épül. Marcus Aurelius az örök sötétség behavazott világában küzdött az emberiség igazságos egyesítéséért, fia a fényes Rómából üzen hadat az egész emberiségnek. Az utód megkettőzi a kiváltságosok előnyeit és a népek adóit, fellázítja a világot Róma ellen. Anthony Mann filmjének múltképe jelenkép lett egy olyan világban, mely a leggazdagabbaknak ad adókedvezményt, bombázásra akarja alapítani a világkormányzást, bíróságok helyett kommandós alakulatok által „oszt igazságot”, s miközben Oroszországot vádolják ezzel, ma már Nyugaton is gyilkosokkal hallgattatják el az újrágírókat (legutóbb Angliából jött a hír). *A Római birodalom bukása* megmutatja, hogy a világ ellen folytatott gazdasági háború szükségképpen alakul át katonai konfliktusoknak a birodalom körüli gyűrűjévé, majd a szociális konfliktusoknak belülről is bomlasztó gócaivá, az elnyomottak lázadásává a népen belül és az ösztönök lázadásává a személyiségben. Az észt legyőző hedonizmust, a gazdálkodást legyőző háborúzó politikát, a politikust legyőző showmant, a gladiátor császárt – ezt az ókori Schwarzenegger-típust – követi a katasztrófák kora: „Rómában éhség dúl és dögvész pusztít.” A film végén olyan felperzselt földet és halott városokat látunk a végét járó Róma műveként, mint a *Kivert kutyák* Kabulja. Fiú gyilkolja az apát és testvér a testvért: a mai hivatalos szociológia nyelvén ez „a család diszfunkcionálissá válása”. Végül a bukott Róma trónjáért licitálnak a spekulánsok: „Egy milliót adok Róma trónjáért!” – „Három milliót adok a trónért!”

Megvásárolt zsoldosok válnak az egykori hősök seregéből. Nincs többé eszme, elv, cél, törvény: szerepüket az arany veszi át. Kifosztott templomok kincsét, az istenek aranyát szórják szét a gyilkos parazita csöcselékek. A pazarló paraziták a teremítő nemzedékek művét élék fel, egy katona ki is mondja, hogy ez az osztogatás lesz a végső. A birodalom végének képe az apa- és testvérgyilkosság, de a jövő kezdetének képe is megjelenik, a kínhálálra kész szeretők egyesülése a máglyán. A thanatosz az emberség utolsó menedéke a hedonizmus destruktivitása és a destrukció önélvezete perverz és általános egyesülésében, a társadalmi rendszerré szerveződött és kultúrátípussá kiképzett paranoiában, melynek élvezkedése is csak dühöngés.

Anthony Mann maga és filmje is úgy harcol még népe becsületéért és nagyságáért, mint a film végén a római hős az őrült császár ellen. A vége felé haladva a film már szinte a *Mátrixot* előlegezi, a zsarnok ugyanis nemcsak maga szakad el a valóságtól, hívei és a valóság közé áll, így a hívek is egy irreális világban élnek. A Mann-film végén egyes jelenetek Fellini *Satyricon*jára emlékeztetnek, de tartalmuk baljósabb. A Mann-filmben a centrum kultúrája obszcenitás és destrukció egyesülése, a szerelemkoncepciónak már csak a periférián van helye. A hanyatló Róma gyilkos képei után a szerelemkoncepcióba vonul vissza a tömeges deszublímáció véres karneváljából a szublímáció igénye. De a perifériára szorult szerelem magánál többet nemz, az általánosított szeretetet, az emberszeretet lehetőségének felfedezését.

16.3. Posztagressziós kultúraelmélet

A posztagresszionális libidót Freud posztlibidinális kultúraként ábrázolja. A lényeg, hogy a prométheuszi vita activára ráépülhet egy – Marcuse nyomán nevezzük így – orfeuszi vita activa, az öröm kultúrája. A tevékeny életnek két formája van, az agresszió és az akceptáció, az uralom és a szolgálat, a hódítás és a bábáskodás, a felhasználás és a lenni hagyás és segítség, a prométheuszi és az orfeuszi vita activa. Az a kérdés, hogy a kultúra tilalomként vezetendő le a destruktív vagy bábáskodásként a libidinózus sorból? E kérdésre adott válaszul különböztetjük meg a kultúrát és a civilizációt. A szublimált libidó származékai messze távolodnak eredetüktől. A humanizáció magasabb formái leválnak az erotika csábításairól és jutalmazási szituációiról. A humanizációs program előbb két ember viszonyában jelentkezik (erotika), utóbb családi viszonylatban (szeretet), majd a nagyobb közösség (pl. rend, nemzet stb.) viszonylatában (mint hűség, szolidaritás), végül az emberiség viszonylatában (emberiség, humanitás). A libidó akciórádiusza bővül, tárgya az egy (nárcizmus), a kettő (tárgyszerlem), a kisebb-nagyobb csoportok, halmazok, majd az összesség. A pacifikációs kapacitás bővülése, a libidó hatókörének kitágítása a páron, a csoporton és a helyi közösségen túl nemcsak az emberiségre, minden életre is tovább mehet, vagy az élettelen tárgyakra, majd a létre általában, s ezzel csak ahhoz a létörömhöz tér meg magasabb, tudatos fokon, ami az emberi életnek kiindulópontja, s melyet Pasoloni az *Ödipusz király* első szekvenciájában próbál érzékeltetni. Ebben az értelemben a testi erőszon túl van a boldogság, s ennek magas fogalma az öröm általánossága. Az öröm, mely mindennek örül, nemcsak a testi kéjnek. A genitalitás, mely magához ragadja az örömet, egy erős ingerrel oltva ki az élet általános örömet, végül katasztrófát okoz az embernek a léthez való viszonyában. Ebben az értelemben egy szublimált, általános öröm kell hogy legyen az eme kárt jóvá tevő legmagasabb boldogság, amely ha nem is a nemi boldogságról való lemondás útján elérhető, de minden esetre azon túl.

17. A THANATÁLIS REGRESSZIÓ ELMÉLETE

17.1. A létszervezés fejlődésfokai

*(A szubjektivitás hermeneutikája és a kultúra fenomenológiája.
A lélek szolgasága)*

Freud az ént három úr szolgájaként ábrázolja. Ki van téve 1./ a külvilág fenyegetéseinek, sakkban tartják a külső veszélyek. 2./ A külvilág keltette félelmeknél is baljósabb a tulajdonképpeni szorongás, az ösztönök fenyegetésének észlelése, a félelem a belső veszélyektől. 3./ Sakkban tartja az ént a lelkiismeret is, a felettes én fenyegetése (Ricoeur: Die Interpretation. Frankfurt am Main. 1974. 191. p.) Nemcsak a külvilág, az ösztön és a kötelesség, maga az én is a lélek terhére lehet, amennyiben az önvédelem és önérvényesítés – különösen a teljesítménytársadalomban – olyan versenybe vonja bele az embert, mely kiszípolozza erőit és a lenni nem hagyó, torzító, monstrummá tevő erők leghatalmasabbikává fejlődik. Minden struktúra, melyet a veszélyek ellen védekezve kifejlesztünk, újabb veszedelemmé válik és ezzel további struktúráképzésre ösztönöz, ami viszont sokszorozza a lélek szolgaságát, az erők készletét, amelyek harcolnak érte, hogy alá vessék (freudi terminológiával az energetikai „kincs” felhasználásáért).

17.2. A szublimációs létra

A szublimációs létra eszméje feltételezi a szublimálatlan erő kiindulópontját. A destrudó maga az erő; a termelő és nemző erő, az átalakító és elfogadó, a létharcos és a megértő erő az első pillanatban öncélúan tomboló erő, a yers erőkitörés alkotó megfordításai. Az önmagában fortogó, magába zárt erő kitörési formái a rombolás kéje, a kéj rombolása, a hideg kegyetlenség okos önzése és végül az alkotó létmegfordítás, melyre azért van szükség, mert az egoizmus éppúgy élősködik a világon, mint a pirimitív libidó az anyán. Így épülnek egymásra a halálösztön, a destrudó, az ananke, az utóbbi szelídülésének és önreflexívvé válásának formái (pl. a kötelesség) és végül az agapé illetve a caritas, a szeretet alkotó, gondoskodó, szolgáló és önfeláldozó, gyengéd és szenvedélyes illetve intellektuálisan általánosított formái. A legelső szublimáció a létrombolás (az önmaga ellen fordult lét önrombolása) tárgyrombolássá „szelídítése”. A thanatosz és a destrudó ugyanaz a kaotikus elv befelé vagy kifelé fordítva. Pusztítás és önpusztítás birkózása. A lét mint katasztrófa. A későbbi, magasabb, azaz szervezettebb és önkontrolláló létformákban is periódikusan megtér a lét a katasztrófához, azaz eredeti ön-nem-találása állapotához. A fejlődés során a pusztító erő dolgozó erővé válik, majd az éntre dolgozó erő a másokra dolgozó erővé. Ennek csúcspontja alighanem a kulturális alkotás, mely nemcsak egy szertett személy önző szükségleteire dolgozik, hanem az összes elkövetkező nemzedékekre, struktúráképző ajándékként nyújtva a művet.

17.3. Az ember fele gonosz?

A thanatosz ősfarmája az eredeti lenni nem tudás, melynek dühödt kifelé fordítása a destrudó. A kéjlibidó, a Klein-Bálint féle preödipális összseretet formái mutatják meg a nemi szerelem veszélyes szubsztanciáját. Olyan parazitizmusról tanúskodnak, mely a lenni nem tudást parazita eszközökkel éli meg lenni tudásként, sőt a lét tökélyeként. Az ember saját lábára állása az eme libidó függésétől elforduló racionális agresszió formáiban megy végbe, melyek sikerreik mértékében semlegesítik az indulatokat. Az agresszió sikere a semlegesítés, az indulatmentes közöny, a profizmus vagy a bürokrata szakszerűség formái. De sokan ezt tekintik a legkegyetlenebb együttélési és létintézési formának, a közönyt negatívabban ítélik meg, mint a szenvedélyeket. Az agresszió és a közöny, egyáltalán az ananke világa, akárhogy ítéljük meg, semlegesen vagy radikálisan negatívan, mindenképpen úgy jelenik meg, mint közvetítő a destruktív-passzív libidó és az aktív és felszabadult, szellemmel felszerelt szeretetformák között. A családi és baráti szeretet, a szeretetté átszellemült nemi szerelem, az intellektuális szeretet, a szépségben nemzés nem testi hanem szellemi formái, az alkotás görögök által ünnepeelt erőszaka, mind az együtt lenni tudás formái, melyek mind az eredeti lenni nem tudást, mind az önző lenni tudást meghaladják. Az ember ereje alulról jön, de léte súlypontja felfelé vándorol. A „testellenes” évszázadok nem azért „rágalmazták” a libidót, mert ki akarták irtani, hanem azért, mert nem bírtak vele. Az ember felét gonosznak tekintették, s a gonoszt a nem szűrt, nem kanalizált, nem kontrollált, féktelen és formátlan erőnek tekintve úgy tapasztalták, a libidó is így működik, nemcsak a destrudó. A tudat azért „rágalmazta” az ösztönt, mert az nem volt hajlandó együttműködni vele, minden ösztön a saját céljait követte és nem az emberegész céljait, a tudat pedig ezt széttépő hatalmak dőzsöléseként élte meg.

Miért gonosz az ember fele? Egyértelmű a kérdés, ha a thanatoszt és a destrudót szemléljük. A thanatosz a kialvás, a létmegszüntetés mint önmegszüntetés mozgatóereje, míg a destrudó a kioltásé. A kialvás vagy kioltás ebben az esetben az élet princípiumára vonatkozik. A libidót önnön kioltásaként éli meg a tudat, mely a kéj eksztázisaiban elveszíti önmagát. Minél gyengébb, annál inkább fél átadni magát eme széttépő erőnek, félve, hogy nem talál vissza előbbi szervezetségi állapotába és szintjére. Az én erejének növekedésével ugyanezeket az eksztázisokat beavatási próbaként élik meg. A szexualitást veszélyként élik meg, de ugyanakkor esetleg szilárd társulási formák felé továbbvezető elementáris társulási formaként is. A tudat ezért bizonytalan, áldozatnak érzi a szexualitást, de nem feltétlenül negatívan értékeli ezt az áldozatot. A szexualitást ezért a kioltás és kialvás formáihoz sorolták, a lélek eksztatikus kialvásaként, a testi pokol megjárásaként, de a szexualitás az alkotást jelentette a pusztításban, mely a veszélyek legyőzője számára lehetővé tette, hogy új emberként térjen meg a „testi pokolból”. A negativitás megkettőződése, a pozitívval szembenálló negatív két formája – kialvás és kioltás – dialektikája messze vezető feladatot teljesít. Azért szükséges két negativitás, hogy az egyik a pozitivitást előlegezze és szolgálja a negativitáson belül: ezt az előlegező feladatot a kialvás kapja. A negativitás ősi formája, az újabbal, barbárbal, hatékonyabbal szemben, a pozitívitás szövetségesevé válik. Ez a „halálos szerelem”, a „szerelmi halál” és általánosabban az „áldozat” mitológiájának értelme. *A Római birodalom bukásában* a szerelem beteljesül, mert a szeretők készek máglyára menni egymásért. A birodalom ellenben megbukik, mert a nép nem kész fegyelmezni szükségleteit a többi népekért, a fenntartható együttélési formák bitosításáért.

Mindeme régiók beletartozhatnak, különböző interpretációkban, a fele-gonosz birodalmába. Az ösztönnel szemben álló tudatot az eme alvilággal szemben álló, ennek tükréként ellentett irányba törekvő felvilághoz sorolták. A tudat világának számos aspektusa is etikai-lag leértékelődött, gyanússá vált, de csak az eredmények, s nem maga a képesség. Ha a nemi szerelem úgy jelent meg, mint a negatív birodalom pozitív oldala, úgy a munka és csere világa, az egyezkedés a cserében, már az alkotás világához sorolható, de mint kiméletlen és önző alkotásmód: a pusztítás az alkotásban. A verseny esztelenséggé halmozza és tornyozza az ész művét. A korlátozott racionalitás irracionálissá válik. Ezért újabb korrekcióra van szükség: ahogyan a kioltás stratégiáját felváltotta az egyezkedésé, úgy az egyezkedését (melyben benne rejtett az egymás rejtett kiszipolyozására irányuló verseny) a szublimált kiszipolyozás, a kulturált parazitizmus, mely cserének álcázza a kirablást, de eme eredeti lényegétől soha sem mentesíti a cserét, ezt a mindig gyanús egyezkedést végül csak a megfordítás sterilizálja a „maradvágy-gonosztól”, az, hogy az ember rosszul és nem jól akar járni az interakcióban: ez a nagylelkűség, az előzékenység minden formájának lényege. A rosszabb pozíció választásának „dicsősége”, „előkelősége”. Radikális nekirugaszkodás, végül szabadulni az embert üldöző pokoltól, mely minden magasabb kultúrformában újra felütötte a fejét. Valamilyen etikus-szociális nirvánaelv az eredmény, az önző én görcsének oldódása, a ragadozó ösztönöktől való megszabadulás az önzetlenség szellemi eksztázisában. Mivel az önzés, gőg, ambíció az eredeti lenni nem tudás modernizált formái, a filmek happy endje gyakran a szerénység boldogságának felfedezése (*Megtalált évek, Boldog idők*).

Ez a pacifikációs folyamat, mely az én önfeláldozásának látszik, valójában úgy jelenik meg a tradícióban, mint a lélek hihetetlen és váratlan gazdagodása. A destrudó a világ elanyagiasítása, anyagmasszaként kezelése. Az agresszió eltárgyasítja ezt az anyagmasszát, haszontárgyakra bontja és az ember érdekeinek megfelelően alakítja. A kooperáció csökkentett tárgyasítás, melyben a társak még a közös munka eszközei is, de alanyi oldaluk is kibontakozik, láthatóvá válik, s a munka sikere érdekében is tekintetbe veendő. A szolgálat, az eszközfunkció átvállalása végül a társ alanyiasítása. A szeretés és becsülés, a szimpátiaérzések ennek megfelelően mind felfoghatók, mint a tárgyasítás visszavonásai, a csökkentett tárgyasító erő szférái, a tárgyasítás önmérséklete illetve az énné való visszafordítása, a szeretettárgy kimélete a tárgyasítástól. A becsülés tárgyának hasonló kimélet jár, mely szintén kibontakozó, fejlődő természetű. E csökkentett tárgyasítás lényegének pozitív kifejezése az alanyiasítás. Az *Easy to Love* című filmben a sikeres menedzser azért nem veszi észre, hogy szeret, mert túl erős benne a hivatása által feltételezett tárgyasító, kihasználó, manipuláló ösztön.

A felegonosz-lény fejlődését úgy is ábrázolhatjuk, mint a gyilkos természet menekülését önmaga eredeti rémtette elől: kibújhat-e a bőréből? A gonosz összubsztanciával való vita, mint a natúrlény kilépési kísérlete önmaga bőréből, mint tragikus önmegismerés Sophoklés Oedipusának témája. Az ösztön mint kulturálisan szervezetlen, s még az ösztönlénynél belül, ösztönei kölcsönös viszonyában is, de az ösztönlények közötti viszonyban is konfliktuózus erő: gyilkos és öngyilkos természetű. Az öngyilkos thanatosz rokona a libidinális részösztön is, amennyiben a részösztönök destrudóként képeződnek le egymásra. A részösztönök érája kifelé destrudóként nyilvánul meg, de egymással szemben is destruktív hatalmak. A genitális libidó, amennyiben a kéjélmény kiszolgáltatottságához vezet, a kéjtárs kezei közé adja a kéjlényt, ami az életösztön számára öngyilkos önveszélyeztetésnek tűnik. Az összeretet és

ösgyűlölet polimorf-perverz világából kidifferenciálódik a specializált gyűlölet, a destrudó és a specializált kéjvágy, a kéjlibidó mint a szeretet primitívformája. Ezért az életösztön lázad a libidó ellen (ahogy primitív formája, a destrudó, a thanatosz ellen lázadott), és kegyetlen önérvényesítő erővé szervezi az ember életakarát, mely ezen a ponton lép fel hatalmi „ösztönné”, pontosabban az életösztönt tudatos hatalomakarássá továbbfejlesztő változtatással kiképezve. A primitív öröme mérsékelt halálevélné, a realitásé pedig mérsékelt örömevé nézhető. A realitáséval megalkuvó öröme képes átadni az örömeérzetet a realitásérzéknek. A parazita és öngyilkos kéjlibidó és a kegyetlen számítás világainak szenvedései egyaránt kiáltanak valami otthonosabb világ után. A primitív kötelesség is csak a felettes én erőszakossága, a belsővé tett külső felvigyázók kényszerhatalma talaján tenyészik, a szorongás táplálja. Az öngyilkos-thanatális, gyilkos-destruktív, védelem- és kéjváró (libidinális), védekező (ananke-alapú), majd ezt továbbfejlesztő együttműködő és alkotó erők végcélja a védelmező, szolgáló elv, melyet, ha tetszik, megint csak tekinthetünk indirekt öngyilkosságnak, s az is lenne, s így végül nem szabadulnánk meg az összes törekvéseket üldöző gonosztól, ha nem feltételeznénk, hogy a társ is átmegy eme fejlődésen, s így a gonosz üldözésének témája átmegy a nagylelkűség versengésének témájába (a polgári korban minden esetre kevésbé a valóságban, mint inkább a melodrámban, s végül már ott sem).

A felegonosz-lény strukturális ábrázolásában az ananke és a libidó helye is kétes-ingadozónak tűnhet, mert sem a kéj, sem a célracionalitás nem poláris jelenségek, egyik sem maga a kárhozat vagy az üdv tiszta formája. Nézzük a libidót. Thanatosz (primitív reprezentációjában: mazochizmus) és destrudó (primitív, banális formájában: sadizmus) egyértelműen a gonoszé képviselői, a libidó megítélése azonban, ha a szó szoros és nem lepárolt-szublímált értelmében kéjlibidónak tekintjük, ingadozó: egyesek (akár évszázadok) a libidót ostromozzák, mások a libidót vádlókat vádolják. Miközben a thanatoszt kifelé fordítják, pusztító destrudóvá téve, a libidót is kifelé kell, ezen a nyomon haladva, fordítani, a destrudóval szövetkező nárcizmusból tárgyszerelemmé, majd a tárgyszerelmet a tárgyat kizsákmányoló szerelemből szerelmi szolgálattá fejlesztve. Ennek a hosszú útnak a szükségszerűsége a két-arcú libidó sorsa. Az önémesztő, kaotikus önvizony, az öngyűlölet önszeretetté válása tesz képessé a létharcra, s az önszeretet társszeretetté válása tesz képessé egy olyan létharcra, melyben a sikerek nem ássák alá önmagukat, s a számla tragikus benyújtásai nem alakítanak át verességgé végül minden veszteséget és veszteséggé minden költséges sikert. Ezért hangsúlyozza a magasabb kultúra, hogy a katasztrófából való kiút a nyerni tudó veszíteni tudása, a veszíteni tudás művészetének megtanulása az erős által.

Hasonlóak az ananke szubjektumának konfliktusai és fejlődésproblémái. A próza úgy tűnik fel, mint a biztonság világa, mely védelmet nyújt a destrudó és libidó szenvedélyeivel szemben, s azoknál kedvezőbb talaja a növekedésnek. A szenvedélyek kirabolják egymást, míg a csere prózája kiszámíthatóbb. A kollektív gazdaság szervezésének módszere a szupertársadalomban nem lehet, a természeti társadalom potlatch-technikai módján, az ajándékozás. Ha a csere nem is kiküszöbölhető, azonban meghaladható. Az ember lényege, s az emberlényegeket érintkezése nem kell hogy az önző csereracionalitás taktikáira redukálódjék, mint napjaink kapitalizmusában, melyben az ember azt hiszi életképessége bizonyítékának, ha „szívat”, „keresztbe tesz valakinek” stb. Az új nyelv ékesen fejezi ki az új ember torz destruktivitásának egyszerű lényegét, s eme elementáris destruktivitás általánosulását, minden viszonyt átható mivoltát. Az élet prózája leváltja a kéjember boldogságát, mely utóbbi

nem életfenntartó princípium, de nem váltja le az „üdv” keresését, melyre a próza nagyon is rászorul. Az üdvöt pedig már a Faust második része is a boldogítás kiútjaként találja meg, mely bűnbocsánatot hoz az előző tévelygésekért is, s megvált így a kárhozattól, a végső számadás negatív kimenetelétől. Az emberatom önző érdekei egy altruista injekció által alakulnak kötelességgé, mely a biztonságcsere alapján valósít meg egy nagyszabásúbb kollektív biztonságot. A szenvedélyek hasonló módon egy altruista injekció közvetítésével tanulják meg a kéjek és örömök cseréjét, mint az örömkeresők kölcsönös gondoskodását. Itt azonban ez nem számítás dolga, hanem a másik szenvedélyei szolgálatának szenvedélye.

17.4. A szeretettárgy emancipációja

A régi világképben a thanatosz, destrudó, libidó a pokol körei, az ananke és alkörei a tisztító tűz megfelelői, melyekre a kötelesség, alkotás, agapé (caritas) stb. üdvkörei boltozódnak. A narratív világképekben a thanatosz, destrudó és kéjlibidó az önkereséstől a partner megtalálásáig vezetnek, a kéjlibidó azonban csak testi megtalálás, mely a szellemi keresés kiindulópontja (*John és Mary*). A thanatosz és destrudó az anyagba temetkezik, a libidó mint kéjlibidó is a húsba, az eleven anyagba temetkezik, de a másik lénybe temetkezés eme primitív formája a másik lelkébe temetkezés eksztázisai felé mutat, melyek az egymás lelki világában való helykeresséssé konszolidálódnak. A munka az anyag átalakítása, míg a szerelem a felek közös világalapítása, egymás értékeinek új, közös életmintát nemző beépítése. A destrudó szublimációja az anyagtól a tárgy felé vezet, a libidó szublimációja a hústól a személyig. Én és világ viszonyának története az elveszett és kiszolgáltatott oldottságtól vezet a cselekvő autonómiáig, én és te viszonyának története az önző autonómiától a pazarló autonómiáig. A destrukciót a natúrlibidó győzi le a kéjes találkozásban, az anankét a kultúrlibidó, a szimpátia, megértés és kommunikáció világa. A természetben az ölésről az ölelésre való áttérés felel meg annak, ami a kultúrában a munkáról a szellemi munkára vagy a háborúról a kommunikációra való áttérés.

Thanatosz, destrudó és libidó mind az iszonyat és kéj ösztönvilágán belül vannak, míg az ananke prózája az előbbieket által képviselt végzetet sorssá konszolidálja, de még mindig a sors és végzet kontinuumán belül maradván. Ezért nevezhetjük az innen való továbblépés kategóriáit (a tevékeny élet, az értelmes élet boldogságát, a boldogítás és alkotás boldogságát) ellenvégzetnek. Ezért kell túllépni a „kapitalista próza” ravaszkodását, hideg célszerűségét, szolidaritás nélküliségét, s ez az oka, hogy az erre képtelen miliók visszahullanak a legkegyetlenebb káoszba, mert csak a gonoszt civilizálták, azaz a gonoszt szerelték fel a civilizáció vívmányaival, legfeljebb „kifinomították a kint”, korrigálhatatlanná téve és végtelenítve azt. A verseny és siker ideálvilága koránsem a megtalált együtt lenni tudás mint magas fokú létművészet.

A thanatosz a lét szétverése, a destrudó a tárgy szétverése, a libidó élősdie tárgy viszony, míg az ananke világa a tárgy átalakítása és hasznosítása, melyet mi más követhetne, mint a tárgy emancipálása? A thanatosz eredeti entrópiáját fékezik meg és az ily módon megszervezett életerőt használják fel a későbbi pokolkörök, melyek e törekvés sikere mértékében alakulnak át a poklok transzcendálásának köreibé. A thanatoszból való kilépés kezdetei úgy jelennek meg, mint a gyűlölet háborúja a létért. A parazita kéj is ebbe a vi-

lágviszonyba rendeződik bele, mint a másik test elevenségére tapadó és belőle részesedő lény háborúja a kéjért. A háború szervező munkája mint a rombolás szervező készségének kibontakozása, az építés primitívformáinak kialakulása a rombolás közegében, a stratégiai éltszervezés barbár módja. A rablás, a természet és a társadalom kifosztása, mint a primitív társadalom szervezés teljesítménye, mindinkább a munka felé viszi el a szerzés fejlődését. A szerzés továbbfejlődése tárgyak szerzéséből a tudás szerzésének szenvedélyébe, a megértés készsége az el nem használó, ellenkezőleg feltáró és óvó viszonyok lehetőségének szellemi megalapozásaként, lehetővé teszi azt a viszonyt, ami a törzsi társadalomban ünnepi pazarlasként, a feudalizmus nagy korszakában pedig lovagi szolgálatként jelent meg. A thanatosz feladás, a destrudó kioltás, a kéjlibidó lelki önkkioltás, kis halál, beletemetkezés a másik húsába, az ananke a természet megtámadása, de közben már a kultúra építése, mely így a destrudóra és a libidóra is támaszkodik, a sor logikus folytatása pedig a szeretet, a lenni segítő, létajándékozó létfölösleg, az ajándékozás mint létmód. Érthetetlen, hogy Nietzsche, aki a lét túláradását kereste, hogyan nem pillantotta meg ezt a lehetőséget, miért nem szabadult a destrudó és az ananke logikájától? A thanatosz mint lenni nem tudás, a szétesés, a káosz maga; erre épülnek az integrációs kapacitások mint az erő önszervezési formái, a világ majd önmaga birtokba vételeként, az erő növekvő önreflexiójaként és szabadságfokaként. A kéj olyan szimpla énitegráció, mely külső produktum, a társ a fel-tétele. Az ananke, az énosztön és a sors küzdelme az érvényesülésért: szimpla integráció, monadikus léttudomány és életművészet. Az együtt lenni tudás az előbbihez képest dupla integráció, melyben, másokkal integrálódva, az én is magasabb képességeket fejleszt ki, túl az önző önfenntartó ösztön kegyetlenségén. A destrukció, a támadás, a düh és gyűlölet határai eltolhatók és egyre több társ foglalható bele a szimpátiaérzések tevékenységi körébe, ez a tágulás azonban egyúttal jóindulatá neveli és szelidíti az indulatot. A gyűlölet határainak eltolása még csak a civilizáció műve, melyre ráépül a végül a lét egészét szeretettel gondolni akaró kultúra mint szenvedélyes felelősségvállalás.

Akinek nem maga a gondja, hanem a társ, az nem a végzettel harcol, létéért és boldogságáért, hanem maga a végzettel a társért küzdő ellenvégzet megtestesülése. A primér thanatosz a nem-működés, az eredeti szerencsétlenség közege, a kéj a működtetés, a más kegye által hordozott működés. Az igazi működés, mely nem kölcsönzött, a működés mint önműködtetés: a cselekvés világa. Ennek fejlődési tere az együtteselevés, együttműködés, kooperáció és rá épülő szellemi kooperáció. Az ananke sorsdrámája hosszú történet, mely messzemenő humanizációs lehetőségeknek nyit tért. Az igazi áttörés azonban az előzékenység, mint a destrukció és agresszió (primitív ananke, háborús- és csereracionalitás) meghaladása. Az előzékenység olyan aszimmetria, melyben az erősebb veti alá magát a gyengébb érdekeinek. Ennek is vannak veszélyei, mert a gyengébb elkorcsosulásához vezethet, aki megelégszik a neurotikus igény, a követelő cselédmentalitás passzív, receptív (infantilis vagy lumpen) örömeivel. Ha az emberi szubsztancia (technokrata kifejezéssel: az emberanyag) kulturálisan érett, akkor nem ilyen kedvezőtlen az eredmény, ellenkezőleg, a nemesek versengése, hogy egymásnak alávetessék magukat. Az önérdék-meghaladásért folytatott verseny: ez az érzelmi, szellemi előkelőség, a hősiesség belsővé válása, mely a lovagkortól az epika nagy témája, a XIX. századi melodrámban kisemberi mítosszá vált, s végülis a kereszténység szentlegendái is ezt a nyomot képviselték az állítólag „sötét” századokban. A klasszikus katasztrófafilmben (pl. W.S. Van Dyke: *San Francisco*) a katasztrófa jelenti az altruista injek-

ciót. Hitchcock *Mentőcsónakja* a háború és a katasztrófa motívumait halmazza e célból. A közös szenvedés, a kizsákmányoltak közös sorsának felfedezése, a lázadás mint öntudatra ébredés a mozgalmi eposz útja (*Rocco és fivérei*, *Csendes Don*, *Eltársak*). Hasonló szerepe lehet a közösség közös nehéz feladatai megoldásának, az alkotás, a világ átalakítása közös próbatételeinek, a nagy munkafeladatok kihívásának (*Vidám vásár*, *Donyeci bányászok*). Az egyént magánya és szenvedése is elvezetheti a közösség önfeláldozó szolgálatához (*Isten vele tanár úr!*). Az önző ember átváltozhat, ha sem nyerni, sem veszíteni valója nem maradt az út végén (*The Naked Dawn*).

Az ember lelki eszköztárának rétegei is a teőszton perspektívái felé mutatnak. A thanatosz eszköztára: öngyűlölet, halálvágy melankólia. A kéjlibidóé: türelmetlen oldódásvágy, az élet feszültségterhét nem tűrő megkönnyebbülési törekvés. Az ananke eszköztára: még mindig kegyetlenség, erőszak, pusztítás, türelmetlenség és mohó önérdék, mely a háború-munka átmenetben szelidül célszerű, józan tevékenységgé. Az érvényesülési stratégiák teremtenek lélettért a későbbi lehetőségek, a gyengédség, a szeretet és gondoskodás számára. Az ember barbár és primitív, ha elveszi mások életét, felnőtt, ha örül az életének, s ez az öröm aktív, szabad, önfenntartó létforma sikerét szignalizálja. A szabadság boldogsága azonban az, ha olyan szabad, hogy adni is tud. Végül a birtok szó is szert tehet magasabb, szublim, átszellemült értelemre: az nem igazán az emberé, amit kizsákmányol, mert a kizsákmányoló parazitát, a kisajátító elnyomót mindig fenyegeti a lázadás. Csak az az övé, aminek fenntartója, s olyan mértékben az övé, amennyire tőle függ fennmaradása illetve beteljesedettsége. A történelmi filmben a közösséget fenntartó és összetartó képesség jellemzi a nagy uralkodót (pl. a *Jégmezők lovagjában* és a *Rettegett Iván* első részében).

A halálőszton a nirvána-elv naturális formája. A nyugtalan élet keresi a nyugalmat, a kéjben szeretné levetni a feszültséget. A thanatális őszton önrombolással, a destrudó világrombolással, a kéjlibidó önfeladással akarja elérni a nyugalmat. A realitásprincípium keretében működő erők, az énőszton létharcos egésszé szerveződött hordozójának törekvései a feszültségtűrés, függetlenség és hatalom által akarják megvalósítani, dinamikus egyensúlyként, a nyugalom új formáját. A magasabb örömelv még nagyobb feszültségek elviselésére képes, sőt nemcsak dinamikus feszültségek funkcióörömeit, hanem kifejezett kínokat is képes örömmel elviselni, mert függésbe adja az erőt, azaz szolgálatot vállal. Az új modell lényege, hogy a Freud által nyugalomkeresésként értelmezett vágy a más vágyának szolgálatába áll, tehát a más nyugalmat keresi. Az én az önérdelkei és fáradsága vagy fájdalom iránti közöny és a más érdeke és öröme iránti hiperszenzibilitás által jut egy új, magas fokon szenvedéstűrő nirvánaállapotba. Ezenközben a képességek és aktivitások szervezettsége és hatékonysága szakadatlan nő. A kegyetlenség barátságtalan indulat, az érzékenység nevelődés útjára lépő szenvedély, az okosság önvizsgálatra és önuralomra képes erő, mely a szenvedélyekkel szemben hidegség, de lehetővé teszi, hogy a vele járó magány ellenreakciójaképp a primitív önös szenvedélyekkel szemben önzetlen szenvedélyek ébredjenek a ravasz, számító, okos magány fölösleges és boldogtalan komfortjából való kiútként. Mindegyik ilyen újabb létfok a szintézise a korábbi által áthagyományozott, kiegészített lehetőségeknek.

17.5. Nirvána és bölcsesség

Kiindulópontként maradjunk a feszültségcsökkentés vagy a nyugalomvágy teorémájánál. Az ember nyugalomra vágyik: a thanatosz a nyugalom teljességét keresi, ha a libidó célját az izgalom nyugalmaént jellemezzük. A halál békéje áll szemben a kellemesség békéjével. A teljes kioltás nyugalma átváltható az oldódás nyugalma. A visszavonhatatlan szétválás, a halál, a semmigravitáció célja nem élvezhető, az élvezet legfeljebb mérsékelve elővételezhető; a tulajdonképpeni élvezet a visszavonhatatlan testi szétesést lelki oldódásra váltja. Az örömv mint mérsékelt halál, mint pillanatnyi, lelki és visszavonható oldódás, még mindig túl költséges és kockázatos, nem válhat az élet alapelvevé, ezért kell alávetni a realitáselvnek mint mérsékelt – kintoleráns – örömvnek, mely egyrészt meghosszabbítja a kielégülés felé vezető utat, másrészt közben felfedezi az eredeti kielégüléshez képest új kielégülési formák sokaságát. Így bontakozik ki az elhalasztott, közvetett és másodlagos kielégülések világa. A thanatosz célja egy történés, a megsemmisülés, az örömv célja, a kiej, még mindig történés, olyan receptív felkavartság, mely felé szexuális cselekedetek vezetnek, melyek a csúcsponton átsapnak történésbe. A realitásprincípium talaján fedezzük fel a cselekvő élet produktív örömeit, melyek a testi kéjtörekvésekhez képest mellékutak, a célokká változó eszközök örömforrás készletei. Így jutunk el a semmi élvezetétől, a kitüntetett – genitális – funkció élvezetén (a monopolisztikus kéjszerv örömen) keresztül a mindegyik élvezetig, a vita activa és az örömben való szellemi nemzés élvezetig, az alkotásig. Az olyan filmek, mint pl. az *Erkel* vagy a *Semmelweis* hangsúlyozzák, hogy ez az alkotás nem a nárcisztikus ambíciók műve, hanem a nemzet és emberiség szolgálata, önlemondással teljes tragikus öröm. De a szolgáltatnak sem az a formája, melyről az álszentek beszélnek, hanem sokkal inkább a kényszer-cselekvéshez hasonlatos: a szellem kényszeríti az általa telítetett sugallatainak követésére és kifejtésére.

Általában azt szokás mondani, hogy a realitáselv az örömv kerülőútjait tárja fel, ám már az örömv felfedezője, Freud meglátta, hogy a halálhoz vezető egyéni út az élet. Minden más mozgásforma a thanatális öselv kerülőútja. A thanatosz mindennek kezdete és vége, forrása; a libidó a thanatosz kerülőútja, a realitásprincípium a libidóé. Kerülőutak kerülőútjain járunk: az ösztön és késztetés-világ ezeregyéjszakai szerkezetének labirintusaiban. A sorsstruktúra alapsíkja az út a halálhoz. Ennek kerülőútja a kéjen át vezető út a halálhoz, a kis halálnak a nagy halál elé való beiktatása, mint az élet vígasztaló célja. Ez utóbbi újabb kerülőútja a realitás megismerésén át vezető út az ily módon féken tartott, biztosított és megsokszorozott örömhöz. A halálösztönnel szemben áll a libidó, mint két ember egyesülése a halál ellen. A libidóhoz képest tovább növeli az élet mozgásterét a civilizáció, mint a kooperáló érdekszövetségek egyesülése a halál, és a halálalával nem elég termékenyen szembeszegülő ösztönel ellen. A kultúra ezután úgy határozható meg, mint minden ember potenciális egyesülése a halálösztön ellen, mely a kéjhajhász libidószerveződésen és az énvédő realitáselvé szerveződés korlátain is túllép. A kéjen át a halálhoz vezető út két ember egyesülése, a realitáson át a kéjhez vezető út több ember egyesülése (mely a kéjt átválthatja az örömh sokaságára), míg a kultúra minden ember egyesülése, mely feltárja a lét örömet: a megértés számára minden öröm, nincs más, csak öröm. A tomboló monstrem, az érett emberek által lenni segített éretlen kéjember, az egymást segítő együtt lenni tanuló kéjemberek, a létfenntartás feladatait gyakorló fáradságember, mind egyesülnek az összes kínokat és örömhöket

mint a lét teljességét élvező alkotó emberben. A regresszív kéjek és a vita activa funkció-örömei nem teljesek a szellem öröme nélkül. A szellem alsó foka, a ráció az agresszióra megy vissza, annak tükre és folytatása a szellem világában, a bölcsesség azonban a libidó rokona. A ráció éncentrikus érvényesülő stratégiáival, a racionális intelligenciabestia számító ügyeskedésével szemben ezért a szellem élhetetlennek, pazarlónak és a másvalaki, a te előtt hódoló, öntékozló képességnek látszik. Ráadásul egy általánosított te, a kommunikáns, a megértő, a potenciális társ felé fordul, aki majd a befogadás révén és utána válik csak igazi társsá. A reális társat potenciális társ váltja fel, akihez képest a reális társ csak parciális társ, mert a potenciális társ várja a jövőben, ha nem is a közlőt, legalább a közleményt, konkrét általánosként. A kéj a destrukció önmegtartóztatása, a realitásérzék a destrukció és kéj (a nyers indulatok) önmegtartóztatása; a bölcsesség – az intellektuális szeretet – a destrukció, kéj és realitásérzék önmegtartóztatása. Az önfenntartás nagyobb egységek önfenntartásába, sőt megteremtésébe megy át, s újabb kéjlemondásokat követel. Közben a kéj által eredetileg is tartalmazott összszublimációt levetnék az egész kultúrát elsöprő kéjkitörések szelepszokásai, ha a pusztá kényszer és nem a magasabb libidó vinne előre a szublimációs létra magasabb fokai felé, ha a pusztá indulatokkal nem állnának szemben szellemi szenvedélyek. A boldogság a totalitás intellektuális élvezete, a létegezés mint élvezetforrás, az afölött való megrendülés, hogy valami van, hogy a lét van.

17.6. Demitizált differenciafilozófia-e a distinkció szemiotikája?

(A bioanalízistől a kultúra szemiotikájáig)

Az elbeszélések világában a szcientizmus harcol az eszkatológiával. Harcuk kérdése: a negatív és pozitív végletek harca, szorongás és rajongás, kéj és kín harca a semlegesítés diadalához, a köznapiság és a „nyárspolgár” társadalmi és lelki diadalához vezet, vagy a semleges csak átmenet a negatív és a pozitív érák között? Az ajándék csak önkirablássá átalakított megfordított rablás és a csere az ideál, vagy a csere csak az ajándék előiskolája, fékezett vagy álcázott rablás? A válaszok jellegétől függ a pozitív végletet tételező nagy narratíva illetve a semlegesítést feltelező kis narratíva különbsége. A kis narratíva a környezetet keresi, az adottságról akar megbizonyosodni, a nagy narratíva a létet keresi, a lét teljességének értelmét akarja kimondani.

A populáris kultúra, amennyiben a mese örökségének gondozója és a mítosz modernizációja, a kultúrák mese- és mítoszkincse kommunikációja intenziválásának formája, úgy az emberi lét életlendületének metamorfózisok tagolta egységét látja destrudó, libidó, harc és munka egységében, mely a megvilágosodás csúcspontja és a konszolidáció nyugpontja felé vezet. A nevelődést, megvilágosodást, önfelfedezést és önmegvalósítást, mely végül az önösség terhére levető megvalósításhoz vezet (melyet patetikusabban értékérzésnek, kötelességérzetnek, törvénytiszteletnek, szolgálatnak, ajándéknak vagy szeretetnek is neveznek), e folyamat egészét katarzisok és metamorfózisok kapcsolata tagolja. A gonosztól az emberi erők nyugodt közönyéig vezető szakaszt, melynek hőseit harcok nevelik, az élni tanulás szekvenciájának nevezzük. A közönytől a szolidáris megértésig és az igenlő szeretetig, végül a létet általában igenlő intellektuális szeretetig, az autentikus jelenlét szubjektumának értő békéjéig vezető út, az élni tanulásra ráépülő szeretni tanulás szekvenciája, melyben nem a

harcok, hanem a szerelmek nevelik a hőst. A nagy narratíva végeredménye mindig pozitív éra, mert bármilyen negatív összefüggéseket fedezünk fel a világban, legalább a megértés happy endjét, az ítéletben való magunkra találást élvezzük.

Az átalakulásokban a pozitív és negatív erők új és új formái születnek újjá a mindenkori előző stádiumban győztes elvvel szemben. A kultúra az erősz és nem az ananke leszármazottja. A destrudót úgy követi a libidó az ösztön világában, ahogy a tudat világában a civilizációt a kultúra. A civilizáció a destrudót, a kultúra a libidót hívja segítségül „konkurensével” szemben. A közönyös számítás csak alakítja a világot, az alakítás pedig egy semleges állapotban „keveri” alkotást és rombolást. A kultúra önállósítja az örömben való szellemi nemzést, mint nem romboló alkotást. A thanatosz az anyag robbanó erejét, a libidó az eleven lények egymásra hangolódását, az ananke a társadalmi lények kooperációját képviseli, a kultúra pedig a létharctól eltávolodó megértést. A thanatosz megfordítása és dolgoztatása a destrudó, a destrudó megfordítása és befogása a libidó, a libidó megfordítása és dolgoztatása a civilizáció, s a civilizáció áldozathozatala a kultúra, mely az érvényesülés fölé rendeli az érvényt, a haszon fölé az értéket. Az idők teljességének olyan elbeszélése mindez, melynek minden kornak vagy közösségnek joga van csak egy részében hinni, a kor békája vagy a közösség békakórusa eddig tud felmászni a lét létráján.

Az egymást követő uralkodó szervezési elvek, melyek megalkotják az egzisztenciamódok hierarchiáját: 1./ a tehetetlen, életképtelen ember, a feladás, a kialvás, a katasztrófa és káosz réme, 2./ a kioltás, a zsarnokság réme, 3./ a követelés és parazitizmus infantilis protohőse, 4./ a hatalomra törő akarat mint önmaga felett is hatalmat nyerő jószándék képviselőjében a tulajdonképpeni hős, majd 5./ túl az erő hősein az érzékenység, azaz a szellemerő hősei, míg végül 6./ a szimpatetikus ember érzékenységének közegében létrejön, a végzetel szemben, az ellenvégzet. A fejlődés komponensei, nyomelemekként, kezdettől fogva adóttak, hiszen a mostrum kisiklott kezdeményezései sem eleve a rosszra irányulnak. (A thanatosz és a destrudó uralma alatt az erősz kezdetleges, fejletlen és azért pusztán receptív.) A kezdettől adott lehetőségek nem egyszerre válnak felnőtté, minden fejlődési szakaszban egy fázisadekvát lehetőség válik uralkodóvá, mely elvonja a többitől az energiákat, így jön létre egy fejlődési éra vagy létmód, mely a későbbiekben sem „szívódik fel” nyomtalanul, az érák hagyatéka a lélek és kultúra „rétegeiként” rakódik egymásra.

Az ösztönvilágon belül a szexualitás a háború ellenprincípiumának bizonyult, a tudat világában azonban, a magasabb pacifikációs lehetőségeken mérve, a szexualitás ösztönkövetelései átdolgozásra szorulnak. A tudat hadat üzen a szexualitásnak, melyet a háború ellenprincípiumából háborús princípiummá értelmez át. Minden régió az alsóbbakhoz képest pacifikál, a ráépíthető lehetőségekhez képest azonban depacifikál. A korábbi pacifikáló erők maradványai relatív depacifikálókként élnek tovább. Ezért szorul rá a szexualitás a munka kijózanító világára vagy a civilizáció, hogy ne verje szét a világot, a kultúrára.

A rossz közérzetet a civilizáció rovására írtuk, a szellemi kultúrát pedig a jó közérzet termőtalajának tekintettük. A kép csak addig jó vezető, amíg a természet rendeli egymáshoz a szükségletet és tárgyat, mely természetes viszonyban a szükséglet a ténnyvilág adottságaihoz alkalmazkodik s a természeti környezet rabja. Az anya ugyanúgy jár el a gyermekkel, mint a természet a természeti lényvel szemben, elvégzi helyette a szükséglettárgy előállítását. A szorongó egyensúlyhiány és a feszültségevezető tárgylibidó, tárgykijelölő kép, természeti vezetők. A szorongás a vágy negatív képe, a vágy a szorongás interpretánsa, a kín a kép

bevezető szakasza, mely az előállítás természeti előzményére, a keresésre ösztönöz. Civilizáció és kultúra oppozíciójában az elfojtott destrudó-libidó ösztönoppozíció visszatérését ismertük fel a tudatos élet szintjén. A kultúrában nem pusztán átalakítási ösztönt, fékezett destrukciót, hanem teremtetési vágyat láttunk, mely a pusztaság megszerzési vágy fölül kerekedik. A teremtő lény önteremtőként válik felelőssé szükségleteiért és tárgyaikért. A kultúra a szorongás feszültségvállaló erejét az örömből is átviszi, midőn az én feszültségének relatív növelésével éri el a világ feszültségének relatív csökkenését. A kultúra alapja a tudatfeszültség, melynek hordozója a distinkció.

A tény adott, az érték keresett. A tény értékes, amennyiben összeköt az értékkel. Az érték egy nagyobb érték közvetítő eszköze, hozzáférési feltétele. Az értékes tárgy mindig csak a tökéletlenség által reprezentált tökély. A tény bűnbe esett érték. A jel az, ami adott, a jelentés az, ami elveszett. A destrudó megnyilatkozása az ősjel, a libidó célja az ősjelentés. A destrudó a tagolatlan ősemóció kifejezése, melynek az értelmezés általi tagolása szelidíti a cselekvést. A destrudó megnyilatkozása az interaktív ősjel, az emóció a szubjektív. Az emóció a lelki energia első önmegnyilatkozása: a világban-lét, a szituáció átfogó értékelése a szervezet és személyiség által, mely a spontán megélés formájában jelentkezik, mint az önmagához viszonyuló lét viszonya az egyéb léthez. Az emóció mint ősvizony, alanyt és tárgyat el nem választó közvetlen alapadottság, a belőle majdan kidifferenciálандó relációs tagokat még csak a lét alaphangulatába beolvasztó izgalom, mely emocionális izgalomnak jelölése a képzet. A lét izgalomként való önértékelése az őt analizáló képzet segítségével szervezi önmegértését. A képzet segítségével transzformálhatók egymásba thanatosz, destrukció, libidó, ananke, agapé, caritas. Az ember szorongást vagy vágyat, félelmet vagy kívánságot, gyűlöletet vagy szeretetet, melankóliát vagy nosztalgiát él át, melynek okát képzetekkel interpretálja. Képzetek kérdezik az emóciót, mely épp olyan titokzatos és kimeríthetetlen – pl. az alkotó folyamatban – a képzet számára, mint a képzet – pl. az alkotó folyamatot követő befogadói vagy interpretációs folyamatban – a fogalom számára. Az emóciót értelmező alternatív képzetek különböző utakra terelik az életenergiát. Az elképzelés interpretálja a közvetlen emocionális életérzést, a fogalmiság a képzeti életet, s az egymást követő, a világképen tovább dolgozó, új eszmékre alapított fogalomrendszerek egymást interpretálják. Az interpretáció mindig új megnevezhetőt talál, tovább differenciál minden megnevezettet. A megnevezett értelmezése új distinkciókat követel, a jelölt mind újabb elemzési nivójára lép. A szubsztitúciókat distinkciók teszik lehetővé, a distinkciós nivók pedig a szellem illetve a kultúra rétegrendszerként épülnek egymásra. A distinkciók alánya, a megkülönböztető, beleérző és belelátó képesség előbb a romboló indulatot függeszti fel, utóbb a józansággal a szenvedélyt, később azonban a józanságot is bűnnek érzi, melyért vezekelnie kell.

Ember és világ, szükséglet és kielégítés, szándék és megvalósítás között megjelenik az eszköz, mely által az ember beavatkozik a világösszefüggésbe. Az eszközzel születik a civilizáció, a hatalom. Ahogy az ember és természet közötti viszonyba beavatkozott az eszköz, úgy avatkozik be az ember és eszköz közötti viszonyba a jel, a kultúra, a distinkció-készlet, a világkép. Az ember eszközei a természetben dolgoznak, a jelek az eszközvilágon. Az eszköz illetve a jel születése a természet fogyasztása, a szükséglet kielégítése kétszeres elhalasztása. A civilizáció és a kultúra az ember és természet közé tolt betétek, protézisek megduplázódása. A másodlagos rendszerben a kék helyére a cél lép és a kín helyére az eszköz. Egyre nagyobb érdeklődés helyeződik át a végkéjéről az eszközre, majd erről a másodlagos

szellemi eszközre, illetve ennek mind differenciáltabb formáira, a szimbólumrendszerekre. A kulturáltság, a kulturatív az érzékenység a szemiotikai közvetítettség differenciáltságával fejezhető ki. Ezért beszélhetünk kulturatívokról, s a nívóváltásokat hozó felfedezések, újítások esetén a szenzibilitás forradalmairól vagy új szenzibilitásról.

Az ellenálló létet distinkciók tárják fel, bocsátják a cselekvés rendelkezésre. A közvetlenség a distinkciók, közvetítések, kerülőutak által válik szerencse dolgából uralt, birtokolt, meghódított létezéssé. De a distinkció feldarabolás, a létkontinuumba bevezetett bemetszés. Keresése akkor kerül napirendre, ha a kontinuum elviselhetetlenné válik, nem segít megoldani a létfeladatot. A labirintussá vált kontinuum áldozata szövi a distinkciók Ariadné-fonalát. A szemantikai börtön azzal ejt rabul, hogy nem tartalmaz elég megkülönböztetést, s ezzel a megvonással aktivitási lehetőségektől rabol meg. A törvény is azáltal szolgálja a korrupció legitimálását és a demokrácia is azáltal kegyetlen, korrupt piacdiktatúra, hogy nem tartalmaz elég distinkciót. A szimbólumok nyelvén a világosság jelenti a distinkciópluszt, a sötétség a distinkcióminuszt. A börtönvilág: sötét világ. A meg hasonlítás teszi szükségessé a distinkciót és a törvény, a megkülönböztetettek beazonosítása adaptálja a distinkció eredményeit a világképbe és cselekvérendszerbe.

A „tudathasadás” mint szellemi szétesés a tudat önelvesztése, de a tudat önmeztalálása is hasadás, a lét meg hasonlítása vagy hasadása, önmagára irányuló megkettőződése. A differenciálási munka eredménye, hogy lehetővé válik az indifferencia alternatív formája, mely nem katasztrófa, hanem ünnep, a teremtés utáni pihenés analógiájára. A differenciaplusz=kín, a differenciáminusz=kéj, de a differenciáminuszokat differenciapluszok hordozzák, kezdetben a szülő, később az ember önnön teljesítményei.

17.7 A thanatális regresszió mint üdvperspektíva

17.7.1. Éden és undor

A *Lány a híd* elején egy önmagától és az élettől undorodó, lepusztult kis nő merül alá a nagyvárost átszelő folyó, a Szajna zavaros hullámaiba, de öngyilkossági kísérlete egy újjászületés lehetőségének feltétele, egy másik élet kiindulópontja. Az undorító minősége az ösboldogság emlékeit bélyegzi meg az elkülönülés világában, a „száraz” emlékezete a „folyékonyra”, a diszkrét kultúráé az indiszkrét természetére. A szexualitás reflexeinek közege a klasszikus esztétika undorítójának megfelelője. Az undorító esztétikai leírásai a nem instrumentalizált, nem absztrahált test anyagi életének megnyilvánulásaira vonatkoznak. A születés traumája, mely felidézi az iszonyatot, egyben megszabadít a test körülvevő, aláveto rabságából. „Az undor az anyaitól való eltérésre vagy elfordulásra utal.” (Paglia: *Die Masken der Sexualität*. München. 1995. 123. p.). Az anyát szidalmakkal elárasztó Hamlet szabadulni szeretne a folyékony, ragacsos természet tehetetlenségéből: a cselekvő lényvé válás nehéz feladatával küzd. „A drámán végigvonul a bűz, amely egy bosszulatlan hullából áramlik, de a női prima matériából is, az organikus élet szilárd bázisából, melynek Hamlet dekadens undorral ellenszegül.” (uo. 124. p.). Az undor tárgya az ősmassa, az élet őseleve. Az undor, mint az eredendővel való kapcsolat formája, összefügg az imádatl, melynek lényegéhez tartozik, hogy tárgyát legalacsonyabb megnyilatkozásaiban is imádni

akarja. Amennyiben a vágyó undorodik a vágytárgytól, de az undorreakció ellentétét kivitelem, az eredmény az imádat.

A tudatos cselekvő élet az öt érzék világában zajlik, melyek ingeráramát a formák és nevek által megszervezett formába önti, így „lakja be” a természetet az egyén számára a kultúra. A hős eksztatikus utazása során találkozik a kapuőrrel, az értelem szolgájával és a distinkciók őrével, vagy az indiszkrét világ őrével (attól függ jellege, hogy milyen irányban haladunk, pokolra szállunk vagy épp kilábalunk belőle). Miután az emberi lelket a megkülönböztetések tartják a félelem és remény állapotában, a tudatos énjétől megszabadított hős messziről látja, maga mögött hagyja azt a világot, melynek törekvéseire redukálódni látszott emberi lényege. Az eksztázis, mely megszabadít a diszkrét éntől, bevezet az alaktalanság, a szabadság, az eredet világába. Az undor és iszony mint kapuőrök két küszöböt fejeznek ki, eltérő erővel oldják a világnézet megkülönböztetéseiben álló „kincsét” vagy „terhét”. A természethez való, – sőt, mivel a természetet is a kultúra szűri és tálalja, egy bizonyos kultúra által megvilágított, alapjául szolgáló természeti környezetként, a természet (mint kulturális természetképen) is túl – a léthez mint kifejezhetetlen de jelenvaló teljességhez való megtérés eltérő radikalitású fokozatait a szociokulturális én megpuhításaként vagy felrobbantásaként éljük át.

17.7.2. Iszonyat, csend, béke

A progresszió a distinkciók felhalmozását és a körvonalak szilárdulását hozza, a regresszió a distinkciók bomlásával és feladásával jár. A talasszális regresszió a meleg őstengerben lebegő összejt vagy az anyaméhben lebegő magzat oldott létformáját akarja megközelíteni a distinkciók, a szubjektum-objektum viszony levetése által. A talasszális vágy ellen lázad az undorreakció, míg az undorreakciót legyőző vágy e reakciót is a kéjfokozásba kebelezi be. A talasszális kép mint legyőzött undor álomszerű állapotba helyezi a legmagasabb szellemi kontrollcentrumaitól megfosztott, „lefejezett” életet. Ha a regresszió feltűnő célja a talassza, ez a kései Freud elől nem fedte el a másik, mögöttes célt, thanatoszt. A thanatális vágy előli menekülés az iszonyreakció műve, s a kép második fokozata, a legyőzött undort követően, a legyőzött iszony. Az előbbi álomszerű állapotként jellemeztük, most pedig az álom helyett a halál kínálkozik értelmezőként. A talasszális regresszió kísérője a gyengédség, a thanatálisé a tombolás, azé a harmonikus, ezé a kaotikus viszony. A talasszális mocsár virágpompába képes öltözni. A talasszális idill cáfolata által keletkezik a gyűlölet, s az öngyűlölet vagy társgyűlölet csak a létgyűlölet aspektusai. Olyan világban, melyben a szociális szféra bomlása valamint a bioszféra vele járó roncsolódása még nem támadta meg a legelemibb emberi viszonyokat, lehetséges cselekménycél a talasszális regresszió optimista formája, egy csillogó, harmonizált boldogságmitológia (pl. *Easy to Love*). A *Lány a hídon* későkapitalizmusában ez már lehetetlen, mert immár bizonyos értelemben valamennyien elítéltek, internáltak vagyunk. Ez olyan karkai figurák világa, akiknek bűne nem világos, mert közös és általános: a közösség a bűnösség formájában egzisztál, a bűnösség pedig csak a bűnhődésben nyilvánul meg, nem a büntudat megvilágosodásában. A talasszális idill frusztrációja váltja ki a további erőfeszítést, mely a talasszális regressziót thanatálissal erősíti. A talasszális regresszió aktivitásformáiban elementárisabb, destruktív megnyilvánulások átformált változataira ismerhetünk. A talasszális reagálások mélystruktúrája thanatális. Az

ember valakit meg akar fojtani, szétépíteni stb. mert közel van, mert behatolt a terébe, de e helyett átöleli, amivel maga kínálkozik annak tereként: a gyűlölet túlkompenzálása felfedezi a szépséget és jóságot. A megölés és bekebelezés aktusait utánzó ölelés és megtermékenyítés továbbra is egy másik test alávetése.

A kölcsönös akceptáció kooperatív világának szimmetriáiból és a velük járó harmóniákból kilépő ember a túlerők, aszimmetriák világába lép be. Az első szintű támadás megaláz, a második szintű megsemmisít, az előző az önérzet, az utóbbi az anyagi lét tartását és koherenciáját támadja meg. A rút és undorító esztétikailag támad és erkölcsileg semmisít meg, a borzalmas, rettenetes és iszonyatos anyagilag. A lépcsőzetes regressziók, melyek a ragacos és folyékony anyagi mocsártól, az „élet mocsarától” a „halál sivataga” felé vezetnek, a negatív libidó kifejezési formáiként jelenítik meg a destrudót és thanatoszt. A rút, az undorító a libidó negatív vonásait képviselik, míg a kegyetlen, borzalmas, rettenetes és iszonyatos a negatív libidót. Egy élet van, egy lét van, a libidó paradigmája illetve a destrudó paradigmája ugyanabból a létből táplálkozik, ezért táplálhatják egymást is ezek az alternatív erők, s ezért játszanak szerepet egymás tevékenységformáiban. A libidó ugyanazzal az elnyelő anyaggal kacérkodik, amellyel megküzd a destrudó.

Az undorító az élő anyag, az iszonyatos az anyag kifejezése. A thalassza az ananke visszavonása, a thanatosz a teljes visszavonás. A thalassza a létharcot adja fel, a thanatosz a létet. A thalassza egy másik létezővel azonosítja a létet, a thanatosz a semmivel: a thalassza énje magát akarja túllépni, a thanatoszé mindent. A libidó oldódás egy másikban, aki összetart. Oldódás a másik erejében mint pótlólagos összetartó erőben. A thanatosz a szétépletés, megsemmisülés általi megközelítése az élettelen rend tökélyének. Az undor tárgya a primitív élet, az iszonyat az élet nélküli lét, melyet magában hord az élet, mely leveti az életet, mely számára az élet ugyanolyan epifenomén, mint az élet számára az individualitás. Az undorítóval az élet gúnyolja az individualitást, az iszonyattal a lét az élet epifenomenális jellegét. Az undorító szellem és élet vitájának kifejezése, az iszonyatos élet és anyag vitáját fejezi ki. Az undorító a nyers életből felbukkanó szellem halálra ítéltségét, az élet túlsúlyát, a vitális gyökerek hatalmát fejezi ki, az iszonyatos az egyetemes anyagtengerből felbukkant élet halálra ítéltségét. Az undorító hiperkorrektív átértelmezése a „fehér kéj”, az iszonyat a „fekete erotika”. A libidóba az anya pótléka, a szerető fogad be, a thanatoszba a lét fogad be, akinek az anya is csak pótléka.

A létharc fáradtsága elleni lázadás két szintje, a./ a visszavágyás az élet, illetve b./ az anyag bölcsőjébe. Az első útja a lélek törekvése a rokon életben való oldódásra, a lelkek távolságát a testek közelségének és egyesülésének útján próbálva legyőzni, míg a második útja a nem pusztán egy rokon természetű testtel, hanem a mindennel (és semmivel) való egyesülés, a mindenségbe való visszaolvadás mint megsemmisülés. Van egy feszültségeket egyensúlyozó és lekötő, mozgással telített nyugalom, s az ezzel való elégedetlenség kifejezése, egy nagyobb nyugalom vágya, a kialvás békéjéé. Véges és végtelen nyugalom. Ha Ferenczi szerint az oldódás gyönyöre, mint a thalasszális regresszió kéje, egy lelki olvadásélmény, a születés traumájának fordított ismétlése, akkor a szervetlen béke statikáján orientált másik kéj, az iszonyat kéje, a születés előtti csend vágyának kielégítése: a lét ősrobbanásának fordított ismétlése. A létvágy fogalma nemcsak a létteljesség, az autentikus lét keresését fejezi ki. A létvágy nemcsak azt jelentheti, amikor a létező vágyában a létezőkre szétépletett világ egy darabja vágyik egy másik darabjára, hogy a vele való valamilyen kapcsolat segítse őt teljesebb létre. A létvágy azt is jelentheti, hogy a lét maga a vágy szubjektuma, és nem egy

létező. A parciális kéjekért harcoló széttépő destrudó célja a kozmikus anyag, a libidó célja az anya-anyag. A destrudó el akarja söpörni a magasabb szervezetségi formákat, amelyek bezárnak magukba, szilárd körvonalakat adnak, ezzel önös létharcra ítélnék, akadályozva a kozmikus integrációt vagy békét. Az én a libidinális integráció akadály, az élet a kozmikusé. Az éntagadó énben (thalassza) és az élettágadó életben (thanatosz) az én vágyába a lét mint szubjektum vágya van delegálva, az én nem önmaga, hanem a lét nevében vágyik.

A rajongó, idealizáló szerelemkoncepciók valamiféle mennybemenetelként ábrázolják a szerelmi eksztázist, mely megszabadít a kötelmektől, de új, önkéntes kötelmeket valósít meg, nem leveti a formákat, hanem jobb formát talál, csonkító forma helyett boldogítót és beteljesítőt. Az idealizáció összekapcsolja az anyagot a formával, s a megváltást vagy felemelkedést a forma és a magasabb forma viszonyában képzelel el, mint törekvést a szebb, elevenebb, teljesebb forma felé, mint az én integrációját egy integráltabb rendszerrel, mely épp ezért ideál.

A thalasszális regresszió mélységein túl felsejlő thanatális élményterek a szépség és harmónia elleni lázadás számára nyílnak fel. A szép formák, Bataille szerint, valószerűtlenek, mert nem utalnak funkcióra (Georges Bataille: Az erotika. Bp. 2001. 181. p.). Az erotika lényegének a beszennyezést (uo. 183. p.) tekinti, mely vissza akarja vinni a képpé válással fenyegető formát, a puszta formahordozóvá vált létet az anyag jelenvalóságába. Az elpárolgással, illékonyasággal, megfoghatatlansággal fenyegető idealizáció ellenében az érzékiség vissza akarja adni a létnek az anyagot. Az erotika a szépséget nem tartja eléggé érzékinek. A képhordozó testet demaszkírozni akarva a testtakaró kosztümnek tekintett idealitásból akarja kihámozni a létet. De a beszennyezés mint demaszkírozó tett, mint az inkarnációs vágy megnyilatkozása, csak az első stádium. A megbecstelenítés vagy beszennyezés olyan mérsékelt elanyagiasítás, melyet a megsemmisítés, felkoncolás, transzírozás radikálisan anyagiasító mélységei követnek a tovább lendülő fantáziában. A lélek megsemmisítése az anyagi lét helyreállítása, az anyagi világ homogenitásán nyílt rés betapasztása. A rajongó idealizáló erotika az anyagot összekapcsolja a formával, míg a szadomazochista erotika célja a maradéktalan elanyagiasítás, mint a forma által átdolgozott alapüzenet, a lét eredeti „álomgondolatának” megragadási kísérlete. A lét álommunkájának és álomgondolatának kapcsolata a szép test rút vonatkozásainak megragadása és vallatása által megteremthető.

Az élettelen anyag az élet „elküldője”, a lélek neki teszi fel végső kérdéseit. A gyönyör feloldatni akar, míg a bestialitás orgazmusa széttépni és széttépetni, ölni és öletni. A thalasszális kéj alanya lelkileg dezintegrálja önmagát, míg a thanatális kéj anyagilag támadja meg a testet, rajta keresztül nézve szembe az általános dezintegrációval, egy dominó-effektus kezdeményezéseként realizálva az iszonyat képzeteit, és ezek kifordító háritásaként a destruktív tettet. A szadista vagy a gyilkos olyan Dante-hős, akinek a mazochista vagy az áldozat a kísérője a pokolra vezető útján. A pozitív gyönyör az objektum ideális integráltságából akar részesedni, legkevesbé integrált vonatkozásaiban közelítve meg azt. A negatív kéj az objektum dezintegráltságát akarja élvezni, az életet alávetve a nem-életnek, a maga részéről az utóbbi szubjektumaként lépve fel, hogy ekként élje át magát mint abszolút hatalmat, ekként játszva el, áldozata cinkosságára támaszkodva, egy fordított világban, amit a valóságos abszolút hatalmak mindannyiunkkal, vele és áldozatával egyaránt megtesznek.

A halálösztön nem tud más tenni, mint átadni magát. Ha reagálni kezd, akkor azt az egy valamit tudja nyújtani, amit kapni vágyik, a dezintegráló destrudót. Befogadó thanatosz helyett, aktív elvvé válva, kifelé továbbítja, terjeszti „betegségét”, a szétesés tendenciáját.

A szétesés kéje, akárcsak a rombolásé, az önreflexivitás legelső formája, a kavargó, burjánzó anyag elementáris önérzékelése a magával való ébresztő összeütközésben.

A hagyomány feltűnő vonása a thalasszális illetve thanatális princípiumok nemi szereposztása. A thanatális férfi mint harcos és csavargó a thalasszális közegben, a női szerelemben „újra keresztelve” pacifikálódik a cselekmény végére.

Az emlősbológiában is megvan már e munkamegosztás előzménye: a hím ivarsejt képviseli a vándorló, hódító destruktivitást, mely menekül a visszahívó nemlét, az üldöző szervesetlen állapot elől, s az alacsonyabb szervezettségű anyag elől menekülve akar összeolvadni a rokon természetű étellel. A thalasszális regresszió a nőben fogant vagy belé temetett élet békéjét képviseli, míg a thanatális a megtermékenyítés és foganás konfliktusára vetíti rá, mint az egyedi lét keletkezésére, a lét keletkezésének eredendő katasztrófáját. A szadomazochista katasztrófaemlékezet a sexualitás álomszerű, oldó aspektusai által lefedett formában adott, a thanatosz a thalasszával lefedve jelenik meg, normális esetben ezen „tetszik át”. Hegel a szépséget úgy fogta fel mint az eszme áttetszését az anyagon. A fekete kék esztétikuma a fordítottja: az anyag áttetszése az összes szublimatív dimenziókon, úgy lép fel, mint elcsábító, visszahívó szólítás.

17.7.3. A kék mélye (A kétszintű regresszió szerkezete)

Két kiutat ismertünk meg, az ananke elleni kétféle lázadást: 1./ a thalassza a szeretettárgyba való beolvadás, az életfolyamban való feloldódás a legyőzött undor eksztázisfeltétele által. 2./ A thanatosz a létbe való beolvadás a legyőzött iszonyat próbatétele által.

Más probléma az életképesség és más az örömképesség, más a létszervezés, az élettér növelő hatalmi ösztön műve, és más az állandó öntúllépésre beállított emberi egzisztencia elvesztett, meghaladott létstádiumai hagyatékának gondozása, az öröm. Az emberlét felsőbb régióiban figyelhetjük meg az önszervezést és fölötte a világszervezést. Az előbbi a létfenntartás, az utóbbi az ezen túlnövő erőtöbblet munkája a világ átalakítása, a kreáció. Az emberlét alvilágát tekintve az előbbieket tükrözi a „lenti” rétegek vagy körök: az önszervezés tükrözi és ellenköre az önfeladás (a kékben), a világszervezés ellenköre pedig a világfeladás. Az építés alsó foka az önszervezés, felső a világszervezés, az eksztatikus regressziók vagy szüneteltetési, visszavonulási, feladási formák mérsékelt formája az önfeladás, radikális formája a világfeladás. A világ tárggyá tevését, a létharc munkáját progresszíve teszi jóvá az én jóvátételi jellegű tárggyá tevése, a szolgálat, az alkotás, a mű. Más kiút is van a világ tárggyá tevéséből – a progresszív út ellentéte, a regresszív út –: az énoldás (a kék) és a létoldás (a destrudó). A prométheuszi civilizációval és az orfeuszi kultúrával, a természet legyőzésével, a létharc háborújával s ez utóbbi szükségszerűségeinek és vétkeinek kreatív jóvátételével mint feltételező és feltételezett létretegekkel, egy félvilággal és egy felvilággal állnak szemben a hasonló alvilágok, a regresszió1 és a regresszió2 világa. Eme ábrázolás érdekessége, hogy a menny és a pokol is regressziók útján hozzáférhető, míg a progresszió az evilág átszellemülését, az adottság átdolgozását, majd az átdolgozás önkritikus átdolgozását, felülvizsgálását írja elő. Eme kétszeres átdolgozás útján jutunk el a próza és a végzet világából az intellektuális öröm és az alkotó szabadság momentumaihoz, mint új létretegel ígéretéhez (mely nem felváltja az alsóbbakat, hanem rájuk épül). A mindennapi élet szilárd kerge alatt van tehát egy mennyei és egy pokoli alvilág (a tudat alatt két tudattalan). Miért tudattalan mindkettő? Mert az ember nemcsak a vágyait, a reményeit

sem ismeri igazán mélyen, s mert mind a remények, mind a vágyak kimondatlan szorongások függvényei. Az emberi ösztön(zés)világ a libidó és destrudó kétarcú világa. A thalasszális illetve thanatális regressziós nívók által elérhető eltérő eksztázisok nem természetazonosak. Az eksztázis1-et úgy szokták jellemezni, mint ami felemel, míg az eksztázis2-t (a thanatális eksztázist) úgy, mint ami lealacsonyít, kárhozatba dönt. Az egyik a harmóniák megízlése, a másik a végső diszharmóniákkal való szembesülés. De ahogy az eksztázisnak thalasszális és thanatális mélye van, úgy a thanatálisnak is van két mélye, s az egyikben az ember az önfeladás áldozata (*Az érzékek birodalma*), a másikban az önfeladás teljessége az ember uralt vívmánya (*A lány a hídön*). Mi a különbség a kettő között? Az, hogy a negatív thanatális eksztázis önállósul, leszakad, parciális ösztönné válik, míg a pozitív thanatális eksztázis együttműködik a thalasszálissal. Az előbbi aláveti az ember egészét, az utóbbi magát veti alá az ember egészének.

A végzet és a sors, a háború és a munka tudati világainak mint hordozóknak magasabb rendű, hordozott felépítményeiként találkoztunk a rajongás és szeretet illetve a bölcsesség és alkotás gyönyöreivel. A szükségszerűségek világa eképpen a szabadság és alkotás lehetséges világának hordozójaként jelent meg. A végzet, a sors és a szabadság mint a *vita activa* tudatos szférája jelenségeinek tükörvilágaiként ismertük meg a thalasszális és thanatális eksztázisokat, a szerelmi gyönyör és az iszonyat kéjeit. Végzet, sors és szabadság sorra áttört kupolái fejezték ki a felszabadulás folyamatát, míg a thalasszális illetve thanatális regressziók a függés, a rabság mélységeit. Amazok az aktivitás fokait, emezek az ébredés során sorra bejárt világok egymásutánját visszafelé pergetik le, s ily módon a szendergés illetve rabság fokait tárják elénk.

Freud előbb a kellemes kielégülések ismétléseként fedezi fel a libidinális kéjt, később felfedezi a rossz ismétlési kényszerét, mint az erotikus kéjnél mélyebb problémát. Az ismétlési kényszer, a kései Freud gondolkodásában, az életnek eredetibb, elementárisabb megnyilatkozása, mint az öröme (Ricoeur: *Die Interpretation*. Frankfurt am Main. 1974. 295. p.). A traumatikus neurózis álmai nem interpretálhatók az öröme keretében; a traumatikus benyomásokat lekötni alapvetőbb feladat, mint a kéjt keresni és a kint kerülni; ezért hajlandó az ember felidézni, hogy megértse és uralja, a kint. A beavatási rituálék felettébb borzalmas és kegyetlen, és korántsem kellemes világa középponti szerepet játszik ember és természet, egyén és társadalom, gyermek- és felnőttkor viszonyainak elrendezésében.

Az ösztön olyan törekvés, amely egy korábbi állapot helyreállítására törekszik, a végcél azonban ilyesformán a legkorábbi állapot, az adott lét keletkezése előtti állapot helyreállítása, a semmi helyreállítása, a lét terhének levetése. Az élet célja, a kései Freud spekulációjában, a halál, az ösztön pedig csak a halálhoz vezető egyéni út (uo. 298. p.). A kéjhez vezető egyéni út a szerelem, a halálhoz vezető egyéni út pedig az élet: a kitérők két rendje. A halál annak átvilágítása, aminek a szerelem is képe, ha nem is átvilágított képe. A libidó és a thanatosz, a thalasszális és thanatális regresszió olyan eltérő lét-képek, melyek átvilágító ereje különböző. A szerelem nem kárpótlás a halálért, hanem izelítő belőle. A szerelem is lazítja az elevenség integrációját, melyet a halál végül szétvet. A magzat megéli az anyában az élet felgyorsított, összefoglalt történetét, de a halált is mint az egyéni élet felgyorsított lepergetését szokták tekinteni. A thanatális regresszió, az anyag végtelenségével szembesülő véges élet izgalmaként, két végtelenre akar kitekinteni, a végtelen időkre, amelyekben az én nem volt, és a másik végtelenre, amelyben nem lesz.

A pszichoanalízis csak az öröme működéséről adott konkrét képet. A félbemaradt pszichoanalízist kiegészíti a gonosz szimbolikája. A vizsgált létrétegeket sokféleképpen tagolhat-

juk, a mindenkori elemzési feladatnak megfelelően. Az alkotást és a rombolást fogtuk fel mint a létfenntartás két szélsőségét, az ananke-centrikus világkép két elhajlását. De a jót és a gonoszt is tekinthetjük szélsőségeknak, a jót tág értelemben fogva fel ezúttal, a hasznost is beleértve, s ekkor a szexualitás fog megjelenni a jó és a gonosz közötti ambivalens választóvonalaként, ahol keverednek az élet és a halál „törekvései”. A szexualitás a nemest, kellemest és hasznost, de az undorítót és a félelmet is mozgósítja. Egy ponton túl nehéz minősíteni az izgalmat jóként vagy rosszként, s a minősített izgalom is átcsap ellentétébe. Ezért a destrudó és thanatosz mint a kép mélye jelennek meg az eksztázisok elemzése során. A destrukciók és öndestrukciók a lappangó különleges, deviáns szerelmi feltételek titkos rendszerében fognak megjelenni, s a terror a szerelem mélystruktúrájaként. A gótikus regény a szerelmet a terrorral helyettesíti, mint a halálos orgazmus eszközével.

A libidó visszaáramlásán a végcélről (kéjről vagy a thanatális kéjről) az eszközökre való izgalomáthelyezést értettük. A libidóvisszaáramlás ellenáramlata a regresszió, mely az eszközről az eredeti célra viszi vissza a hangsúlyt, az örömről a kéjre és a kellemes kéjekről a sötét izgalmakra. Az orgazmusképtelenek nyilván azért riadnak vissza az orgazmustól, mert érzékelik a mögöttes dimenziót, a fokozás thanatális rendszerét. Pontosan attól félnek, hogy nincs megállás a végső ütközési zónáig vagy határig, ahonnan megindult a libidó visszaáramlása, mely lehetővé tette, hogy a lét igenelje magát. Az afölött érzett diadalérzet, hogy egyáltalán valami van, csak a megsemmisülés eksztázisában található teljes kifejezést. Az életszerű, életbarát kéjek ezért mindig fékezettek és kontrolláltak, azaz pótkielégülések; ebben az értelemben valódi kielégülés egy lehetne, ha az élő kiadja magából az életet. A thanatális kéjkoncepció maga az iszonyat.

Számtalan kellemesség van az életben, melyek deltája a thalasszális regresszió. A thalasszális regresszió a libidinális regresszióformák („eksztázistechnikák”) végpontja s a poszt-libidinális regresszió ugrópontja. A thalasszális regresszió is megjelenhet a „fehér kép” tiszta formájaként, ha esztétikai és etikai kötőerőkkel, élményekkel telítődik, de a fekete kép felé is mutathat. A thalasszális kép a rajongó szerelem és az alkalmi szex, a nyers kéjkeresés stratégiai között ingadozik, s ismer minden átmenetet. Egyik oldalon az alannyá, partnerre, társsá tevés törekvései fordítják ki, csalják elő a teljes mélységében megismerni akart lény mélységeit, míg a másik oldalon épp közönyös mivolta teszi lehetővé olyan szakadékok feltárását, pokoltartalékok felfakasztását, amelyeket a gyengéden szeretett lényben nem tesz megközelíthetővé az idealizáció és tapintat. A harmonikus együttlét boldogságélménye és az iszonyat kéje között lép fel az erotikus kép. A horrorfilmekben a csókkal illetett vonzó szexobjektum egyszerre szétfolyik, tetszetős burka lefoszlik, előbukkan alóla a szörny. A szeretet mámora és az iszonyat mámora közötti minden átmenetet ismer az erotika. A kép mint önátadás és önelvesztés egysége, lefelé az önelvesztés mind ijesztőbb teljessége felé mutat, felfelé viszont az önmegerősítés és a másik fél, a társ megerősítése, mely a szövetségek által fokozott és erősített lét növekedési lehetőségeire utal. Az egyik törekvés „mindenem”-nek nevezi a szeretőt, a másik, a gyűlöletszerelem, romboló hatalomnak tekinti, mely megérdemli a védekező ellencsapást, a rombolást. A romboló rombolásaként éli át magát eme gyűlöletszerelem. A destrudó, mely a libidó részeg mámora és a thanatosz üres csendje, a semmi-ösztön célja között lép fel, a rombolást idézi fel a teremtés első perceinek miméziseként.

17.8. A thanatális élmény fenomenológiája

17.8.1. Gyengédség és kegyetlenség harca az erotikában

Természet és kultúra impulzusai azért vallatják egymást az erotikában, mert az emberi természet őrizni és átdolgozni is szeretné a természetet mint szubsztrátumát. Nemcsak az emberi formák állati szubsztrátuma lázadozik, a kultúra is érez nosztalgiát a természet „naivitása” iránt.

A civilizáció szigora és a kultúra figyelmessége, megértése, azonosuló készsége egyaránt kritikusan viszonyul a kéjhez. A kéjjel a magasabb létrétegekben szemben álló tényezők, a kötelesség és a gyengédség, fékező hatásúak, míg az alacsonyabb létrétegekben felváltó élmények, az undor és a kín fokozó erőkként viszonyulnak hozzá. Az undor kéje, a fájdalom és rombolás kéje, illetve vele szemben a szublim nemi ideál alternatívája, a kéjnek kulturális formát adó illetve természeti örökségeit megőrző mozzanatok egyesíteni nem tudása szét-tépi a személyiséget, nem engedi, hogy egy partnerrel élje meg a szerelem teljességét. *Dr Jekyll és Mr. Hyde* kétarcúságának két szerelmi partner felel meg, s ez az oka annak is, hogy a szerelem öröme pillanat és kínja végtelen az erotikus melodrámban. A kultúra gondolja, hogy impulzusait versenyképessé tegye a természeti ösztönök átütő erejével. Ebben, paradox módon, éppen azok a sötét impulzusok segítik, melyeknek csalétkai a szerelem ígéretei. Az undor kéje illetve a fájdalom és rombolás kéje élménymozzanatai által erősített fekete erotika ébreszti azt a veszélyérzetet, amely a szenvedélyes törekvés tárgyává teszi az „aljas szerelmi objektummal” szembeállított nemi ideált. Az undor kéjének illetve a fájdalom és rombolás kéjének, a fekete erotika kísértéseinek túlkompenzálása a gyengédség és szépség iránti rajongás illetve a jóság tisztelete. A kéjt, Sade óta, ugyanolyan hidegnek látják, mint a kötelességet. Az amorális kéjt és a hideg parancsmorált, a természeti végzet és a társadalmi sors diktátumait kétféle kényszernek tekintik, melyekkel szemben az ember a szabad szenvedélyben, az érzelemteljes érényben vagy érénytelen érélemben találhat magára.

Az elementáris ösztönvilágon belül libidó és destrudó kölcsönhatása előlegezi azt a „harmadik világot”, a racionális tudat semlegesített világát, mely végül aláveti az ösztönöket, s lehetővé teszi a szabad döntés mérlegeléseit, amelyeket végülis az érényeket tételező szenvedély dönt el. Az erotika, ösztön és tudat, múlt és jövő között, nemcsak ambivalens, rétegekre is bomlik. Van egy a modernségben győzelemre törő középzónája, a közönyös kellemességcsere, mely fölött a szerelem tartja sakkban a gyűlöletet, míg alatta a gyűlöletszerelem tombol. A felső erotika a gyengédséget, az alsó a destruktivitást importálja. A közönyös szféra felel meg a gazdasági racionalitásnak, s a szuperkapitalizmusban, a legintenzívebb „mobilitást” ígérve, ez győzedelmeskedik. Az emberi természet azonban épp e szférában nem találja a keresett megoldásokat. A szexuális forradalom mely leválasztotta a racionalizált erotikát az irracionális szerelemmitoszokról, depresszív kultúrához vezetett. A libidó, melyet beemelték az ananke számításainak világába, itt nem találta meg „számítását”, s „maga alá” csúszott, azaz a destrudó jelenségei hatalmasodtak el rajta. Ricoeur az erotika „mélységes reménytelenségéről” beszél (*Sexualität. Wunden – Abwege – Rätsel*. Frankfurt am Main. 1967, 17. p.). A hidegség és reménytelenség oka, hogy az erotika nemcsak a szaporodásról, a gyengédségről is leválasztja az önállósított kéjt. Ily módon az erotikában a semlegesített dimenzió is a negatívhoz húz, a racionalizált erotika már a fekete erotika

örvényében forog, őszintétlen fekete erotikaként. A gyengédségről leválasztott, önállósított kép a természet-kultúra utat visszapergető kicsapongás. A gyengédség tartja vissza a kéjt attól, hogy megfordíthatatlanul átsapjon az undor és a fájdalom kéjébe, s ezek kísértése látja el „energiával” a gyengédséget. Az eksztázis regresszió, a distinkciók felfüggesztése, a vitalitást felkorbácsoló lelki primitivizmusok megcélzása. A kép időutazás, alászállás az élet archaikus időrétegeibe, melynek mélysége és színezete az örökölt és aktivált destruktív és thanatális impulzusoktól függ. „Az örület harangkongatásakor ütnek Vénusz órái.” – mondja Sade regényhőse (Juliette. In: De Sade Ausgewählte Werke 5. Frankfurt am Main. 1972. 53. p.). Az esemény kimenetele pedig attól függ, hogy a gyengédség, kép, undor, kín sor lerobantja-e magáról a ráülő „felső réteget”, a kultúrát, vagy az általa kölcsönzött, önreflexív, átszellemült, kommunikatív formákon belül engedi tevékenykedni a széttépő impulzusokat.

Az erotika rendszere akkor segíti az eredendő destrudó és a szándékolt kultúra viszonyának rendezését, ha impulzusai önatvilágítására nem a cenzúra és tilalom válaszol, hanem a megértés. Az erotika kicsapongásai gyűlöletbe csapnak át, ezért védelmezi az erotika a szeretett személyt, mintegy adoptálva őt, áttemelve a gondoskodás világába. A fekete erotika eme oszcillációs mozgásban, mely az erotika ambivalenciájának következménye, nem egy alkura törekszik, melynek eredményeként a törekvés ráállana egy semleges középvonalra, mely, mint láttuk, összeomlik és lefelé tendál. Ellenkezőleg, a fekete erotika kiirthatatlan impulzusai végülis a „fehér” dimenzióba törekvő szenvedélyes ellenmozgásokat táplálnak. Az erotikus masscult az extenzív kíváncsiság megnyilatkozása, a partnerkínálat csábításaira való reagálás, mely azt kérdi, hányféle partnertípus van, ki mit nyújt, mit hoz ki az énből kéjben, örömben. Az erotikus avantgarde azt kezdi keresni, van-e olyan partner, aki mindent kihoz, s ha van ilyen, vajon a teljes megmutatkozás világa és az elért önismeret segít-e egy élhető életben szintetizálni az impulzusokat, túllépve egymás ellen dolgozó nyers, vad formáikat?

Kicsapongás és kipakolás külsőleg hasonlíthat egymáshoz. Kísérleti jövőkeresés és kísérleti archaizmusok felkavarása is hasonló lehet. Az erotikus avantgarde az emberi egzisztencia kipakolása: mi lakik benne? Mély beavatási és nem könnyelmű értelemben ez a kaland lényege: a lét fenekéig kimerítése, egyre távolibb, idegenebb dimenziókban, ezért a kaland gyakran menekülésbe vagy gyűlöletbe csap át, célja azonban nem az, hogy – mint a zülléstörténetekben – e dimenziók nyeljk el az embert, hanem fordítva, hogy az ember nyelje el eme dimenziókat, azaz integrálni és uralni tanulja a bennük lappangó és rendszerint közvetett módon hatékony, rejtőzve tevékeny erőket. Az *Anne of the Indies* melodráma a sokszoros átsapás színhelye: a gyűlölködő ressentiment szenvedélyes szerelembe csap át, a nagy szerelem mértéktelen, gyilkos gyűlöletbe, mely végül ismét átváltozik és szenvedélyes odaadásban, öngyilkos nagylelkűségben, szerelmi áldozathozatalban tetőződik.

Az erotika elmélete a tárgy hasonló tagozódását mutatja mint a fantasztikumé: fekete és fehér fantasztikum analógiájára vezettük be fekete és fehér erotika fogalmát. A populáris kultúra vizsgálata azt mutatja, hogy az ember fantasztikus köntösben többet gyónt meg e konfliktusok természetéről, mint a kifejezetten erotikus műfajokban. Az erotika kicsapongásai gyűlöletbe csapnak át, a szerelem ezért igyekszik óvni a szeretetet az erotika extremitásaitól, mire a kétféle, idealizált és aljas szerelmi objektum specializálódása a természet-kultúra konfliktus feldolgozásának válasza, ami nem az egyetlen lehetséges válasz. Az erotika „utazás a világ végére”, mely felfedezi a fekete erotikát. A fekete erotika határára érve válság következik: sem a menekülés, tagadás, sem a cenzúra és idomítás nem termékeny megoldás.

A teljesség akarása épp olyan legitim, mint a teljesség rendben tartásának akarása, hiszen ez olyan teljesség, amely, ha nem dolgozik rajta a kultúra, széttepi önmagát. Ha a szeretők képesek a teljes megnyilatkozásra, együtt uralkodhatnak a megnyíló vonzó és taszító létkörön. Ebben az értelemben az is a hagyományos kudarc kifejezése, hogy Dante hőst az alsó körökben Vergilius kíséri, s csak a felsőkben Beatrice. Ez Beatrice kudarcának kifejezése.

17.8.2. A kín a kéjben és a kéj a kínban

(Fokozás-problémák)

A fekete fantasztikum a vágyak múltját szondázza. Ann Radcliffe regényeiben a szörny lép a csábító helyére. A gótikus regény „a szerelemnek a terrorral való helyettesítése a költészet főtémájaként.” (Leslie A. Fiedler: *Liebe, Sexualität und Tod*. Frankfurt/M – Berlin. 1987. 113. p.). Témája „a halálos orgazmus, állandóan fokozva és mindig visszatartva” (uo. 113.p.). A regresszív izgalom túllendül a nemi kéjen, majd a kéjen is; a kín tovább fokozható, mint a kéj. Sade libertinusa a korábban mámorító, de végül megszokott izgalmakat „hatékonyabbra” akarja váltani (Sodom. In. *De Sade Ausgewählte Werke* 1. Frankfurt am Main 1973. 134. p.). A megszokott, elért ingert túlszárnyaló izgalomfok hajhászása lép be a szégyen és bűn régióiba. Sade azonban csak egy megoldást lát, holott kettő van. A megszokott inger szublimációt vagy deszublimációt követel, mindenképpen fokozást, de ennek két útja van: a fizika vagy a szimbolika fokozása. A megszokott ingertől való elhajlás, lévén hogy ez taszítóvá válik, mindenképp bekövetkezik, ez az erotikus erőter alaptörvénye, a kibontakozás azonban két vonzástér hatókörében lehetséges, egy fizikaiban és egy szimbolikusan. A szublimáció mind lejjebb viszi az ingerküszöböt, a csekélyebb, korábban csak előkészítő vagy pusztán szimbolikus és távolható ingerek növekvő jelentősége (a „libidó visszaáramlása”) értelmében. A szublimáció leviszi az ingerküszöböt, míg a fekete erotika megemeli, erősebb, radikálisabb, ritka, végső ingereket kívánva. De az ingerküszöb leszállítása visz a magasba a szublimáció létráján, s az ingerküszöb megemelése visz le újra a fizika felé. A fekete erotikának egyre több kell. Az erotikát a szellem fokozza vagy a destrukció. Ha nem lelkesül át, akkor a nevelődést pótolja a destrukció. E gondolatmenet szerint a szimbolika nehezebb, hosszabb útjának pótkielégülése a destrukció, mert amaz tartalmazza ennek feldolgozott impulzusait, míg emez kioltja azt és a kezdeményeiben előrejelzett létrétegeket fölösnek érezve leveti magáról. Az alternatívátlan deszublimáció jóvátehetetlen destrukcióhoz vezet, míg az alternatíva ismerete és kibontakozása keretében szublimáció és deszublimáció jóvá tehetik beltenyészetük fogyasztásait.

A vallástörténetben az istenekből és hősökől szörnyek lesznek. Az elavult libidóorganizációk újabbaknak ellenálló kéjét az ember bűnként éli meg. A régi szimbolika úgy viszonyul az újhoz, mint a fizikai a szimbolikához. A klasszika a fantasztikumot túl érzékinek tartja. A kínok elavult, ősbib kéjek. A thalassza a thanatosz mérsékelt változata, mely a semmi vonzását összebékíti az élet vonzerejével.

A thanatális mélyimpulzusok sorsa az egész élet – és nemcsak az egyéni, az egész kollektív élet – reményteljességétől vagy perspektívtalanságától függ. Ha a boldogság nem jelenik meg valós perspektívaként, a pillanatnyi kéj intenzitásától várják a szorongások oldását, s ha a kéj sem „működik”, azaz nemcsak az életprobléma, a szexuális probléma sem halad a kedvező kibontakozás felé, nincs más hátra, a kín oldja a szorongásokat. A boldogság

teljességének hiányát pótolhatja a boldogtalanság beteljesítése. A kétségbeesés fejest ugrik a kínba, az „elátkozott generációk” hőseinek útja bevezet a kín alagútjába, mert már csak a benne való előrehaladástól remélheti a „fényt az alagút végén”.

A dekadencia a kínban keresi a kéj „igazságát”, „mélyét”. A kéj tombolásánál azonban már Sade többre becsülte a tiszta tombolást. Ez iménti gondolatmenetünket erősíti, mely szerint az erotika vagy a szimbolikus nevelődés útjára lép, vagy a destrukció táplálékává válik. Vagy őt táplálja a szimbolika, vagy ő a destrukciót. Clairwil helyteleníti Juliette kéjsóvárságát, melyet a maga bünsóvárságához képest kompromisszumos képződménynek tekint. Ne a szenvedély műve legyen a gonosz, követeli, hanem a gonoszé a szenvedély (Juliette. In de Sade *Ausgewählte Werke* 5. Frankfurt am Main. 1972. 90. p.).

A kéj mint a tudat kihagyása, az éntől való szabadulás, az oldódás módja végül gyanúba keveredik a dekadenciában: vajon több-e egyáltalán a kéj, mint a kín őszintétlen formája? A kéjjel versenyre kel a kín ingere, az iszonyat csiklandása. Felfedezik, hogy a kín, ami elől a gond menekült, radikálisabban kímél meg a gondtól, a további meneküléstől, mint a boldogság vagy akár a kéj. Kéj és boldogság szövetségét megdönti kín és kéj szövetsége. A kín megment az én gyötrelmétől, a probléma kínjától, a szellem szenvedésétől. A kín a legrövidebb út, rövidebb mint az örömeiv infantilis, hallucinatórikus önteljesítése. A hősök mindig a halálveszély közelében éltek. A posztmodern típusok ezzel szemben a nyers, vígasztalan, banális kínokkal kacérkodnak, undor és iszonyat határán (*A zongoratanárnő*). Ezt a banális kinkerestést a világ elviselhetetlenül kíméletlenné válása mértékében váltja fel az őrzőngő önkínzás (*Mártírok*). De a fordított út sem ismeretlen. *A zongoratanárnő* hősnője a szimbolikus kúszól halad a destruktív felé, *A lány a hidon* hősnője a destruktív életforma árnyékából indul, és még ennnek örökségét is nyereséggé változtatva halad a szimbolikus felé.

17.8.3. A nemi megváltás ellentéte (*Megváltás a nemek háborújától*)

A másik nem az emberin belül az abszolút más, a legnagyobb emberi távolság képviselője, így a szentség kegyes és rettenetes teljesítményeivel, az üdvvel és kárhozattal is felruhazza őt a szerelem mitológiája. Ezzel mozgósítja a másik nemtől és a szextől, szerelemtől, a vele járó kockázatokról való szorongásokat.

A nemi dramatika egyik feloldása a szerelmi hőstett, mely az önző kéjkeresés drámáit átalakítja a másik boldogságáról való gondoskodás szerelmi hőstörténeteivé vagy szeretet-melodráimáivá. Ez a szerelmi megváltás. Van azonban egy másik megoldás is, mely egyre gyakoribb a mai fantáziában, a megváltás a szerelmi problematikától. Olyan filmekben mint Fritz Lang: *The Big Heat*, George Miller: *Mad Max* vagy Sergiu Nicolaescu: *Vádol a felügyelő* című filmje, a monopolisztikus szeretetobjektum elvesztése, míg egyrésről nagy tragédia, másrésről a leválás fenséges pillanata is, a szakítás a szerelemmitológiával, s a szeretet mitológiájával (ha, mint Nicolaescu esetében, az elveszett személy anyja, és nem feleség, mint a másik két említett filmben). A hős, miután elvesztette a monopolisztikus objektumot, felcsatolja fegyverét és megtér az öntörvényűség titáni világába. Egy félresikerült teremtést elutasítva, az istenek és emberek kritikusaként, egy teremtesen inneni világba. Ezzel felveszi az általános létgondozás isteni szerepét, túl a szerelmen, jón-rosszon túl. Sebészként viszonyul egy beteg világhoz, kisiklott teremteshez, melyből kivágja, ki-

hasítja a romboló hatalmakat és hamis tekintélyeket. Joga van a világ feletti döntéseket meghozni, mert nincsenek szükségletei, nincs benne semmi emberi, de nem ember alatti mohóság és önzés jellemzi, hanem az isteni igazságtétel szenvedélye. Az isten szigorú istenként is meghíusult, mert a világ, amelyet teremtett, gonoszra csábít és jutalmazza is a gonoszt. Önző tülekedésében egyáltalán nincs helye a jónak. A hivatalos isten jóistenként is meghíusult, mert korrupt szeretetével, hit- és hűségnyilatkozatok ellenében cserében nyújtott bűnbocsánatával kifizetődővé teszi a gonosz munkálkodását. Ebben a csalódás- és lázadástermékként értelmezhető modern mítosztípusban a szeretet és szerelem meghíusult világából megtérünk a destruktivitásába, s ez hallatlan ünnepként jelenik meg. Az átöltözés és fegyverfelcsatolás után a cselekmény hátralevő része olyan orgazmussorozatként jelenik meg, amit a szerelem nem nyújthat. Mindez azonban ugyanakkor, mert a hős nem a destruktivitást élvezi, hanem a kioltás hatalmait kioltó igazságtételt, nem bestiális deszublumációként jelenik meg, hanem további szublumációként. Az ember, szükségleteit tekintve, elérhetetlen távolságban, deus otiosusként áll szemben a világgal, érdektelenül és közvetíthetetlenül, ugyanakkor épp ez jogosítja fel a bosszúálló haragisten vagy emberiség nevelővé felfokozott viharisten funkcióinak gyakorlására, mégpedig teljes kegyetlenséggel, s mégsem válva ördögivé. Az ilyen hős egyrészt öngyilkos típus, akinek az élet már semmit sem jelent, ezt a thanatális impulzust azonban nem szégyenletes menekülésre fordítja, mint a *Human Centipede* dekadens szamurája, hanem a mások élete rendbehozására fordítja a saját élete iránti közönyét. A thanatális impulzus kétféle módon felhasználható, mert kétféle thanatosz van, az eredeti tehetetlenség egyrészt, és másrészt ennek végső vonzása, emléke a felnőtt életben, a lét mint gyázmunka, hiszen az eredeti tehetetlenség is csak tükre és emléke egy még nagyobb nyugalomnak. A lét mint gyázmunka végső soron a semmit gyászolja, honnan a létező kiűzetett.

Itt már nem arról van szó, hogy a destrukció kéje nagyobb, mint a nemi kéj. A tiszta destrukció kifejezésben megjelenő tiszta jelző erkölcsi értelmet ölt, s ezzel újra rehabilitálja a felettes én kegyetlenségét, amelyet a szexuálforradalmárok a parancsmorál ellenforradalmi hatalmaként értelmezve túl naívan vetettek el.

17.8.4. Rajongás és perverzió

A szexualitás a róla szóló történetek nagy részében veszélyeztetet, Odüsszeusz kéjrmeitől a film noirból ismert nagy rombolónőig. A thalasszális kéj thanatális szörnnyé teszi a szerelem rabját. Ez azonban csak a történet fele, ahol véget is érhet a történet, de nem kell feltétlenül ezen a ponton kifulladás. Mert ha folytatódik, akkor a thalasszális csalétek és thanatális következményeinek szintagmatikája a beavatás szabályrendszereként lép fel: a thanatális pokoljárás edz – ha megjártuk a testi poklot, a szenvedélyek háborúját – férfivá, nővé. Mert a háború- és borzalomismeret váltja ki és növeszti, neveli ki komollyá, azaz a lealacsonyító szenvedélyekkel birokra kelő ellenszenvéddéllyé a jóvátételi vágyakat. A libidó céljainak felnőtt megvalósítása messzemenően pótkielégülés, mely – az eredeti totális ellátottságon és átöleltségen mérve – specializált és parciális kéj marad, a genitáliák természetvédelmi területének hétvégi öröme. A vágy tárgya elveszett, a kéj tárgya pedig póttárgy. Ha képzelőerő híján vagy a partner kellő kooperációja híján a lélek nem tudja kihasználni és képviselhető megoldásig vinni fel a pótkielégülést, akkor a drive-redukció szüksége

fellázad a minden kéj által tartalmazott szublimatív és rituális elem ellen és a materiálisabb kín felé fordul. A végső kéj a végső vágytárgy és egyben a végső szorongástárgy, az utolsó határ, lét és semmi szembesülésének megrázkódtatása. A vágyak önellentmondására, az elveszett és elviselhetetlen teljességre és tökélyre törekvés konfliktusaira való válasz a semlegesítő élet. Az oldódásmódok konfliktusát, a fokozás iszonyatig űző kísértéseinek fenyegetését az ananke oldja. A kínzás és ölés „sötétség mélyére” vezető élményparadigmája és az ölelés élményparadigmája kettős és kompromisszumokat kitárgyaló hatalma alatt bontakozik ki az életfolyam. A vágytárgyak és a szorongástárgyak, kéjek és kínok, örömök és félelmek által sakkban tartott ember a vég nélküli kompromisszumok kásahegyei felé fordul: ez a vándorút a köznapi élet. A kínok és kéjek, erények és bűnök közé nyomul a számítás, az alku és a szokás. A semleges élet azonban így csak középbirodalom egy első és egy harmadik birodalom, egy üldöző determinált ösztönbirodalom és egy menekülő szabad tudatbirodalom között. Ebből fakad a pokol, föld, menny triád. Az ösztönvilágban vagy a deszublimációban ölés és ölelés minden összeütközése, keveredése és vegyülete végül az ölés pokoli nehézkedési törvényének győzelméhez tér meg, míg a szublimáció győzelmének ellenbirodalmában, ölés és ölelés szublimált egyesülési formáiban az ölelés győz. A narratív értéket tekintve minden elhajlás szenzáció: a destrudó aktusainak ősi és elfojtott mivoltuk ad szenzációértéket, míg a szerelmi hőstetteknek újdonságértékük, a jövő, azaz lehetséges világok felé mutató jellegük ad szenzációnyomatékokot.

A legnagyobb harmónia az anyában oldott, kölcsönkapott élet eredeti viszonytelege, a legnagyobb iszonyat pedig a kozmoszban oldott, feladott lét öntúllépése a konkrét semmiben, azaz az egykori valami semmivé válásában, mely a mindenségben oldott állapotban „marad” belőle, vagyis azt is mondhatnánk: a mindenség marad belőle, mint amiben mostmár feloldott állapotban „él” tovább. A végső iszonyat és a végső kéj nagyon hasonlít egymásra, s a kettő között egyensúlyoz egy idegen világba belevetett, testével másokat kiszorító, az időlimit által saját létéből való kiszorítással is fenyegetett, egy elviselhetetlen szétrobbanásnak ellenálló emberi létmód, amely ugyanakkor mégis e szétrobbanás másában, a kéj emanációjában találja meg legnagyobb izgalmát. A nagy álmom, a teljes, személyes egység a másikkal, és a nagy rémálom, a végső dezintegráció mint személytelen egység a kozmosszal, abban különböznek egymástól, hogy a nagy álmom olyasmi, amin mindig már túl vagyunk, amíg vagyunk, mert csak a születés előtt volt valóság, míg a nagy rémálomnak mindig előtte vagyunk, mert ha megvalósult, már nem leszünk. Végül a thanatosztól kapja meg az ember, amit a thalasszától várt, az oldódást: csak a semmi fenyegetése elégíti ki a béke vágyát. Nincs más idill, csak a semmi. A thalasszális kéj fordított távcsővel nézett thanatális kéj.

A kéjvágy a kettő egyesülését célozza, a kéjvágy kielégíthetetlen és felfokozott formái azonban tovább mennek, a sokak halmozott egyesülését követelik, feloldó embermasszát (=csoportszex), az általános animális anyag emberséget is bekebelező és oldó még nagyobb halmazainak istállómelegét (= bestialitás), vagy az alaktalan anyag oldó hatalmának igénylését, a sárba való megtérés vágyát (= koprophilia). A versenytársadalom túlfűtött ambíciói előli menekülés mindezeket a formákat mind nagyobb hangsúllyal látja el a kultúrában.

Láttuk, hogy mindez kétfajta thanatális élményhez és reakcióhoz vezethet: az egyik sajátosága a tragikus fenség és produktivitás, a másiké az infantilis és animális lecsúszás a széttépő részösztönök ellensúly nélküli uralma alá. Ez nem úgy értendő, hogy az előbbi az

utóbbi tulajdonságaitól, élményeitől megtisztított, absztrakt, cenzúrált forma, ellenkezőleg, teljesebb, átfogóbb, azért produktívabb. A thanatális orgazmus perverz élménymozzanatok mélyrétege, melynek veszedelmes meghasonlásait, ütközéseit oldja a thalasszális orgazmus. Amennyiben a thanatális robbanóerők egy thalasszális oldatba kerülnek, amennyiben élet és élet ütközését oldja a másik élet ajánlkozása, ez az átértelmezés utat nyit a szexmunka mint a freudi álom munka megfelelője kibontakozásának. A szexmunkát, azaz a szexualitás kiépülését, kreatív potenciáljának felszabadulását úgy foghatjuk fel, mint a rettenetes és tragikus álmogondolatot a kultúrával kibékítő (vagy amennyiben az utóbbi – „kibékítő” – kifejezés túlságosan is valamilyen utópikus happy endet sugalló, túligérő gesztusnak tűnik, mondjuk inkább: „közvetítő”) erő. Ez az erő, mely a háborút legyőző ellenerő, s a háborús erők szempontjából gyengeségként jelenik meg: a gyengédség.

A mindennapiság mint az érdekember instrumentalizációjának világa a kompromisszumos középut, mely nem ismeri sem a boldogság magasságát, sem a kék mélyeit. Ezért áll szemben vele a devianciák két rendje, a radikális átszellemülés szenvedélye illetve a radikális elanyagiasulás szenvedélyei. Az előbbi minden esetre másodlagos, s az utóbbi bűneire való reakcióképződésként vezettük le a bűntudat közvetítésével. A poétikában az esztétikai minőség új információt hozó differenciáminőség, a kiüresedés korrigálása, az unalmas redundanciák meghaladása, míg az etikában a formálisan hasonló elhajlásfogalom mint az emberi elárulása jelenik meg, devianciaként. A szexualitásban a prózai nemi étellel egyaránt szemben áll a szerelem devianciája illetve a szenvedélybetegsége – mint égi és pokoli szerelem (míg a földi szerelem aligha nevezhető meg ezután e szóval, inkább illik rá a szexuális szokás fogalma). A szerelemmitológia a pozitív és negatív devianciát is ismeri. A szeretet melodramái és a naturalista szenvedélybeteg drámák világosan szembeállítják a két devianciát. A szenvedélydráma azonban nem engedi meg a világos szétválasztást: devianciái mindenképp riasztják és sértik a közmorált, de nem egyértelmű, hogy a morálé az igazság, vagy a szeretőké. Thalasszális és thanatális devianciák egyaránt szemben állnak a racionális életérdekkel, de a thalasszális tolerálható, a thalasszálisról leválasztott, önállósult, a thalasszalist elfojtó thanatális tolerálhatatlan lázadás az élet ellen.

17.8.5. Dupla elfojtás

(A felszabadulás mint a gonosz felszabadulása)

A régi elbeszélő kultúra fő tárgya a háború-szerelem, destrudó-libidó éráváltás illetve a jellem megfelelő metamorfózisa. A háború-szerelem átmenet teszi lehetővé az emberi életet, a szerelem-munka átmenet a felnőtt életet. A hedonista élménykultúra megfordítja munka és szerelem viszonyát: a kéjkeresés legyőzi az életösztönt (pl. *Meztelen ebéd, Kárhozat*). Ennek következtében azonban a destrudó is a libidót, s az élvezetvágy mind sötétebb, aszociálisabb, gyilkosabb és öngyilkosabb formákba merül alá.

Láttuk, hogy szubjektíve a libidó, objektíve a destrudó az alapvető. De a libidó szubjektív elsődlegessége sem nélkülözi a sötét elemet, a thanatális libidó ott szendereg a thalasszális libidó mélyén, a lélek világában is kifejezve a természet nagyobb meghatározó erejét a másik lélek meghatározó erejével szemben. A lét magmája a populáris kultúrában az iszonyat, s a fejletlen lelket és testet egy másik személy védelmezi tőle, aki a lélek és a világ közé áll. Egy másik személy beteljesedett fejlődésének ajándéka a libidó, mint a

szekundér fészeklakó létének fészke. A gondoskodás minden kudarcának eredménye, hogy az eredeti védettség által sugallt idilli világképből kibillent lélek az iszonyatba hull alá. Az eredet vitázik az alappal. Boldogság- és iszonyatszimbolika polaritásának eredetkutatása megkerülhetetlen ellentmondáshoz vezet: a világban-való-lét kezdeti szűrt mivoltát le kell hogy váltsa egy kíméletlenebb viszony.

A thanatosz a duplán elfojtott. Kétféle elfojtott van, az egyiket a szemérem, a másikat az iszonyodás fojtja el, tartja távol. Azért kétértelmű a lélek alvilágához való viszony, s nem megvalósítható a homogenitás, mert a tapasztalat azt mutatja, hogy egyik esetben az elfojtás okozza a kínokat, a másikon a felszabadítás. Ezért sem tartható fenn az elfojtás mint lelki lehetőség általános vád alá helyezése. A szimplán elfojtottat a kényszerkultúra fojtja el, a duplán elfojtottat a kultúra. Az alattas én olyan viszonyban van a felettes énnel, mint a diktatúrában a kultúrpolitikus a művésszel, a „demokráciában” az üzletember, a bank, a piaci mechanizmus stb. a művésszel. A diktatúra alantas túlhatalmai a legjobb elfojtásáról, a – mai, úgynevezett – „demokrácia” hatalmai a legrosszabb felszabadításáról gondoskodnak. Az alattas én a felettes én alantas felette, mely a tudatosított parciális ösztönök követeléseihez azonosítja a felszabadulást s az erkölcsi törvény igényével az elnyomást. Az alattas én diadaláról beszélünk, mint a felettes énre ráülő bomlasztó szerv győzelméről, ha kényszerkultúra helyett a kultúrát akarják legyőzni, s a szexualitás helyett a destrudót felszabadítani. A duplán elfojtottnak ugyan a kultúra, s nem a hatalom vágyik elfojtására, de ebben az esetben is megmutatkozik, hogy végleges kiszorítása a tudatból nem megvalósítható. Megmutatkozik egy másik törvény is: minél radikálisabban sikerül kiirtani adekvát tudati reprezentációit, annál radikálisabban reprezentálja őt, a szimbólumok helyett, maga a cselekvő világ egésze. A lét egésze a tagadás által virágzó destrudó kifejezési formája. A legnagyobb gonosz, a legszemérmertlenebb kizsigerelő és elnyomó, a létet megnyomorító és a tudatot kioltó hatalom végül azt hiszi, hogy szívességet tesz nekünk. Hogy ne az egész világ váljék a gonoszprincípiumnak a kultúra egésze (és nemcsak az előítéletek) által álcázott kifejezésévé, végül az értelmesebb, érettebb kultúrák engedélyezik a gonosz szimbolikájának megnyilatkozásait. Helyreállítják az ítélet jogát, melyet vitattak. Felismerik, hogy a gonosz kimondása által haladékot nyer megvalósítása. Jelek tolatnak be indulatok és tettek közé, s a pusztá jelölés és a szükséglet közé mind bonyolultabb szimbólumrendszerek. A gonosz meginduló elemzése nemcsak elhalasztja, kivédhetővé is teszi megvalósítását. A primitívekben kényszeresen tetté válik a szó, ezért félnek a kimondástól. A primitívben a szavaknak van reális – kiváltó – hatalma, s a szavak hatalma ennél fogva nem a realitás fölötti kontrollhatalom. A neoprimitív kultúra túlértékeli a „kulturális konstrukciót” és rövidre zárt koncepciót alkot a performativitás hatalmáról.

A szimbolika, a tudatosítás az átszellemült kultúrában átdolgozza azokat az impulzusokat, melyeknek a primitív kultúrában pusztán játékszere, kosztümje, taktikai eszköze a szó. A primitívben az ösztön uralja, használja fel a szót, az átintellektualizáltban megfordul a befolyásirány. Minél primitívebb a szellem, annál féktelenebb a motorikus hatalom. A szó előbb csak fék, ezért lép fel tilalomkultúráként, így azonban korántsem hatékony ellenfele az alacsonyabb, archaikusabb indítékrendszereknek.

17.9. Thalasszális és thanatális partner

A thalasszális partner ígéri az oldódás és harmónia teljességét, a thanatális partner a legnagyobb izgalmat. Amaz az őrző, emez a felemésztő egyesülések világába vezet be. A kétféle partner alternatívája nem annyira meglepő, mint az a tény, hogy a thanatális partner gyakran legyőzi a thalasszálist. A thanatális viszonyban, mely olyan élménysírokat kavart fel, melyekben a kívánságok még más, primitívebb célokra irányultak, nem a partnerrel való felnőtt, genitális egyesülésre, a szerető ellenségesen reagál, de intenzíven élvezi (Freud: *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III. Das Tabu der Virginität*. In: Sigmund Freud *Studienausgabe V*. Frankfurt am Main. 1982. 221. p.). Freud feltételezi, hogy az alantas szerelmi objektum illetve a gyűlöletszerelem objektuma váltja ki a libidó leghatalmasabb erejű mert legkorábbi szervezeti formáit (uo. 224. p.). „A házastárs úgyszólván mindig csak pótlék, soha sem az igazi...” (223.). Freud szerint az ellenséges reakciók valamilyen fokú kielétele alapján válik lehetővé a harmonikus viszony. A cinkos- és áldozatjellegű szerelmi objektumokon túl jelenik meg a hosszú távon kalkulált élet társjelöltje, akivel szemben, az előző viszonyok tanulságaképp, kellő türelmet, megértést és szolidaritást tud az ember felmutatni. „Az archaikus reakció úgyszólván kimerült az első objektum kapcsán.” (226.). Az alantas szerelmi objektumtól és a gyűlöletszerelemtől való szabaduláshoz nem elég a szerelmi illúziók szétfoszlása. A kiábrándult szerető rájön, hogy nem szereti a gyűlöletszerelem tárgyát, mégsem szabadul, ha még nem fejezte be bosszúját (228.). Azért gyűlöli a „tárgyat”, mert az nem szereti őt eléggé, aki nem is szeretheti az őt gyűlölőt és tárggyá tevőt. A gyűlöletszerelem munkája során rágya át magát a lélek, a freudi ábrázolásban, a szubjektumszerelem lehetősége felé. Gyilkosaink gyilkosai vagyunk és áldozataink áldozatai. Az indulatok küzdelmét már a háború etikája is bizonyos fókig humanizálja, s a háború művészetének művét folytatja a gazdaság tudománya.

Giese szerint a gazdasági megállapodás veszi át az erőszaktól a perverz igények kanalizálását, kontrollját. A libidó lecsúszik a destrudóba, de kettejük kontinuumát az ananke kontrollálja. A gazdasági viszony lehetővé is teszi és kordában is tartja a kielét. A cse-reprincípiumnak alávetett kiélt destrudó eme befogása teszi lehetővé egyrészt, s ez az üzemszerűség előnye, a professzionális problémamegoldást, másrészt – az aktus megfizetése által biztosítva a jogszerűség minimumát – a szimbolikának való alávetés előkészítését eme uralt közegben (Hans Giese – Eberhard Schorsch: *Zur Psychopathologie der Sexualität*. München – Stuttgart. 1973. 183. p.). A professzionizmus része ugyanis a szimbolikus alkatrésznövelése, a szimbolika és fizika arányainak eltolása. A gazdasági megállapodás így módon egyengeti az esztétikai és morális megállapodás felé vezető utakat.

A szexualitás veszélyes aspektusainak kezelését az alantas szerelmi objektum professzionizálódása viszi vissza a kultúrába. A prostituált professzionizmus teljes legitimitása azonban az erotika természetét támadná meg: szétfoszlik, ha „már nem eléggé meg nem engedett” (Giese. uo. 184. p.). A prostituált ezért közelebb van a papnőhöz (*Tavaszi-ünnepe, Umrao Jaan – a kurtizán*), mint a szexológushoz. Sámán marad, s ha orvosná válik, elveszti hatalmát.

17.10. A thanatális regressziótól a thanatális progresszióig

Szép példa a thanatosz tanító, felszabadító, felemelő és átformáló erejére a *Mindig itt vagyok a számodra* apamelodráája, melyben a libidó (az apa egykori „félrelépése”: szerelmi viszonya) választotta szét és a thanatosz hozza össze, egyesíti újra a családot. Az apa végakarata, hogy két asszonytól származó két fia együtt adja vissza porát a Gangesznek, a folyamnak, a nem mindent felfaló, hanem mindent befogadó időnek, mely nem leselejtező lepergése mindeneknek, hanem az érvény kiválasztása és halmozása. Az apát „tartalmazó” kis cserépedény indul el egyik fia kezében másik fia keresésére. A thanatosz ismerete által őrzött időben élők és holtak viszonya sajátos. A *Csak a te szíved ismeri az igazat* elején apa és fia megbeszél, ki gratuláljon először az anyának születésnapján. A poén az, hogy az anya szobájába előreengedett apát nem élő személy, hanem a holt anya felvirágozott képe fogadja, akinek úgy gratulál, mintha az asszony élne. A család élet és halál határa feletti közösség, sem az őstől, sem a partnertől nem választ el a halál.

Karan Johar *És egyszerre itt a szerelem* című filmjében azt mondja Shah Rukh Khan: „Az ember egyszer él, egyszer hal meg, egyszer házasodik és egyszer szeret.” Az is lehetne a film címe: „egy halott anya levelei”. A szülőágyon meghaló, elvérző ifjú szépség kilenc levelet ír kislányának, melyek születésnapjain bontandók fel, s melyeket az ajándékokkal elhalmozott gyermek évről-évre mindennél jobban vár. A kilencedik levélben a halott megbízza kislányát, hogy hozza össze özvegyét (a férjet, az apát) annak első szerelmével, gyermekkori barátnőjével, aki helyett annak idején őt választotta. A megelevenedő egykori történetben a férfi a fiús, kamaszos lány helyett a nőies szépséget választja. Az utóbbit vezeti be a film az indiai melodráák nagyjelenetével, melyben megdermed a világ és megáll az idő egy szinte földöntúli szépségnek a cselekménybe és az ábrázolt világba való bevonulásakor. Más perspektívából szemlélve a cselekményt, azt is mondhatnánk, a halott nő küld férjet és gyermeket egykori barát- és vetélytársnőjének. Vagy úgy is mondhatnánk: a győztes küld sanszot a sansztalannak. Akárcsak az előbb említett filmben (a *Csak a te szíved ismeri az igazat*ban), az *És egyszerre itt a szerelem*ben is szólítani lehet a halottakat, olyan közel vannak, annyira élnek szándékaik, eleven az emlékük, velünk van arcuk szépsége. A kislány állandóan szívére szorítja anyja arcképét: az anyaac a közlő, a kislányszív a befogadó.

A film a kamaszok nehéz szerelmével indul, a csúnya lánnyal és a csúnya lány rejtett vagy potenciális szépségét nem látó éretlen ifjúval. A konfliktusvilágot egymásra rétegeződő próbatételek sora kettőzi meg: milyen nehéz 1./ felismerni és 2./ elismerni a szerelmet! Milyen nehéz a nő nővé és a férfi férfivá válása! Élők és holtak segítsége kell sutaság és szerencsétlenség legyőzéséhez. A szépség halálra szánt. A tökély csak pillanat. Az élet nem az a hely, ahol gyökeret ereszthet. A halásra szánt szépség, az anyafigura mint tökéletes szépség és tökéletes jószág befejezett egysége a legfelnőttebb alak. A másik két figurában mindvégig van egy sor infantilis zavarodottság, a felvállalás és megnyilatkozás gátlása, a döntés bátorságának hiánya. Mintha a halálra szánt szépségben az anyaság szelleme jönne el, hogy összehozza az éretlen férfit az éretlen nővel. Bár a tökély tartóztathatatlan, a lehetséges szépség és a reális boldogság az ő eljövételének műve és eltávozásának öröksége. Az anya arról a barátnőről nevezi el kislányát, akit elhódított Shah Rukh Khantól, s a kislány hozza össze az elszakadtakat a halott utasításai alapján. Mivel az egyik nőtől való a kislány teste, a

másiktól a neve, a gyermek a két nő egységét is képviseli, így a szerencsés férfi külön-külön is megkapja őket a szerelem tárgyaként, s egyben is szeretetobjektumként.

Az *És egyszerre itt a szerelem* olyan anyamelodráma, melyben az asszony nemcsak gyermekének, férjének is anyjává válik. Különleges asszonymelodráma, amelyben a másik vágyának teljesülésére való vágy túlvilágivá fokozza a szépséget. A kiindulópont egy mind a melodramákban, mind a komédiákban gyakori nőalternatíva. Az első nő: a meghitt arc, a gyermekkori barátné, aki mintha mindig itt lett volna. Ő a szívmengető típus, akivel szemben a másik nő a szíven ütő! Az első nő az ananke összes megpróbáltatásaira rendeltetett, a másodikat a thanatosz kölcsönzi az élet egy pillanatára a libidónak. (A két típus egysége is lehetséges, s különösen megrendítő *Az alkonyat harcosa* című japán filmben.) A szívmengető nő: szolgáló, társ, barát, de vitapartner és konkurens is. A szíven ütő nőben van valami életen kívüli, valószínűtlen. Ha amaz a szolgáló, akkor emez az istennő. Amaz vonzó és taszító, sutaság is van benne, s egy sor problémája van. Emez az összes problémák megoldásának ideális képe. Ha a két nőt egy nőnek vesszük, bármely nő két arca dramatikus megtestesítésének, a film koncepciója szerint az istennő akkor is időleges arc, ezért az istennői arc képviselőjének meg kell halnia a szülésben. A normális életben ugyanezt jelentheti a lánykép meghalása és anyaképpel való leváltása, mint a szülés által elindított folyamat, melyet a modern nő meg akar akadályozni, ezért válik kísérteties kirakatbabává.

Az istenek ege talán a múlt? A nagy pillanatok a múltból őrzik a jövőt? A velük való kapcsolatfelvétel a problémamegoldás? Az anya istennői aspektusáról beszéltünk: ez a kedves, légies szépség mintegy Ganga istennőként az élet forrása. De van benne valami keresztényien szentképszerű is. Amikor a *Csak a te szíved ismeri az igazat* című filmben a gyógypedagógusnő a cégbirodalom tulajdonosa helyett a szegény motorost választja, a nőről lemondani képtelen szenvedő milliárdost rendre utasítják: „Boldog a férjével! Ha tényleg szeretnéd, az ő boldogságára gondolnál, nem csak magadra!” A *Csak a te szíved ismeri az igazat*ban a vágyott személy iránti vágyat kellene legyőzni a vágyott személy kedvéért. Mivel a vágyó erre nem képes, szörnyű katasztrófát okoz. A búcsúzás képessége mint a lemondás ereje lenne a legnagyobb szerelmi bizonyíték. De a beteljesült szerelemhez is hozzá tartozik a búcsúzás képessége, a lemondások sora. Az *És egyszerre itt a szerelemben* a beteljesülés a vágy által színezett világ halála, a beteljesedés a vágy világának elvérzése, mely egy szerényebb világba átvezető konfliktusok sorát indítja meg. A „ne az én boldogságom, hanem a te boldogságod legyen meg” igényének szubjektuma már boldog, hiszen megkapta azt, aki fontosabb neki önmagánál, de ebben az értelemben túl van az akaratos, törekvő életen, az ananke világán. Beteljesült: azaz az ananke logikája szerint halott. Ez az értelme annak, hogy egy halott feleség dolgozik az élő férj boldogságán (ahogy a *Mrs. Muir* című filmben egy halott szerető, hódoló, ideál az élő asszony boldogságán).

A cselekmény alapja egy szentkép-szerű és egy kisördög-szerű nő alternatívája. Az előbbi nem westerni strapanő, az utóbbi nem film noir bestia, más a viszonyuk, mint az amerikai filmben és világhatása nyomán szinte mindenütt. Az imádat tárgya a mágikus hatás, melyben a vitális minőségek metafizikai súlyra tesznek szert, magukon túlmutató jelentőséget nyilvánítva, s ez nem csupán jelentés, hanem gyakorlat – pl. gyógyító hatás – is. Az imádat tárgya a thanatális transzformáció által válik a szeretet szellemévé. „A szerelem az barátság.” – mondja a filmben Shah Rukh Khan. Az imádat az égieknek jár. A vágy elmúlik. A cselekményben életen át tartó érzés kerestetik. Az életre szóló viszony fárasztó és konfliktusos is, nem olyan

homogén módon elbűvölő, mint az imádat viszonya. A barátság annyi, mint mindent elviselni egymástól, mindenestől, hibákkal, korlátokkal együtt igenelni egymást. A *Csak a te szíved ismeri az igazatban* az emlékezetvesztett nő azzal a férfival él, aki férje halálát okozta. A részeg autós balesete okozza a motoros halálát. Aishwarya Raj első szerelme a motoros, akiért számtalanszor kirúgta a milliárdost, a feltétlen viszony evidens társa azonban csak rövid időre lehet az övé, míg az életre szóló kapcsolat ezúttal szégyennel, lelkifurdalással, vétkekkel és ellentmondásokkal terhelt. Itt a szerelem=megbocsátás képlet váltja le az ideál mámorát. Bizonyos értelemben ezúttal is a halott hozza össze az élőket, az emlékezetvesztett nő ugyanis azt hiszi, hogy gyermeke, melyet ő szült a halott férfinak, a másik férfi halott társának gyermeke. Így a férjére emlékeztető, a halottat idéző gyermekbe „szeret bele”, a csecsemő hozza össze férje egykori konkurensével. A baleset okozója félárva, a „gyilkos” is csak félig él a jelenben, ismételten halott anyjával kommunikál, ebben az értelemben két halott is közreműködik a „sors” beteljesítésében. A halál az életet formáló hatalom, a halál az a „költészet”, amelyből az élet hol fonák, hol elbűvölő gazdagsága ered: az özvegy (aki nem tudja, hogy az), beleszeret férje akaratlan gyilkosába, a halott anyával beszélgető fél-evilági fél-árvába, ilyen értelemben magába a halálba szeret bele, de az, hogy új szerelme egyúttal régi szerelmének gyilkosa, arra is utal, hogy minden szerelem – ha nem csupán futó kaland – lehetséges életet tesz lehetetlenné, lehetőségeket, alternatívákat búcsúztat és vele össze nem férő valóságos viszonyokat olt ki.

Az özvegy tehát beleszeretett férje „gyilkosába”, de azt távol tartja tőle a lelkifurdalás. Ezért további értelemben is közbe kell lépnie a halálnak. Az új férjjelölt, a szerelmes milliárdos apja szívrohamot játszik el, haldoklást színlel, s utolsó kívánságaként kényszeríti rá fiára azt a vágyteljesülést, amit a fiú meg akar tagadni magától. Ez sem elég! Az új jelölt „gyilkos” mivoltát nem sejtő hősnő azt hiszi, hogy nem kell a férfinak. Ezért van szükség az Aishwarya Raj által alakított nő öngyilkossági kísérletére, melynek hatására a „gyilkos” mindent megvált: csak a feltárt bűn, az élet thanatális mélye, a jóvátehetetlen bűn súlyának vállalása mint thanatális „igazságeseemény” hoz össze végül. Itt a thanatosz műve az a szakadék, űr, hiány, amit az igyekezet, a vezeklés, az ananke munkáját képviselő második férj próbál kitölteni. Az első házasságot, a libidó thanatoszá válását váltja le a második házasság, a thanatosz libidóvá válása.

A normális életben az ananke tökéletesen kontrollálja libidó és destrudó harcait. A fenség és szépség csúcsain a thanatosz beavatkozása szükséges. Az indiai film az élet fenségét és az ember szépségét akarja átmenteni a tradícióból. A halálöszön nemcsak az élettelen anyag nyugalmanak vonzása, hanem a holtak közösségének vonzása is, mint a legnagyobb közösségé. Szépek az indiai filmekben az életet átszövő, a családi otthonban jelenlevő vallási szertartások, melyekről a fiatalok néha ironikusan nyilatkoznak, de a dráma megélése hatására mégis kivitelezik őket. A holtakkal való összetartozás és kapcsolatfelvétel, és ezáltal áldásuk, evilág és túlvilág rokonsága az élet sutaságait és hazugságait meghaladó erőt és érzékenységet ad az embernek a keleti filmben.

A thanatosz a szerelemnek végcélja és oka is. Az „én” az anyag nyugalmat keresi benne, a „te” pedig az ideál életen túli élménye által képes vele átlékesíteni az életet. Ez egyben az egymás önkéntes áldozatává válás két módja: a másik eszközkévé, szolgájává vagy lelkévé, lényegi erejévé való válás. Az *És egyszerre itt a szerelemben* a kislány mellére öleli anyja képét, az anya pedig nemcsak a képről mosolyog rá lányára, jelenésként is itt

van, bízhatóan mosolyog vagy elismerően int, de nem kísértetként,; nem élőhalott, hanem örökélő, nem iszonyattárgy, hanem ideál.

A thanatosszal való együttélés több mint thanatális regresszió, amennyiben a thanatosz nemcsak egy kódolt, szublim és sokféleképpen felhasznált, a kultúra számára változatosan értékesített halálvágy, hanem a halálon túli, értékvilágban oldott közösség létünkben hatékony impulzusainak érzete is. Ezért nemcsak thanatális regresszióról beszélünk: a thanatális progresszió a „holtak birodalmának” tanító, nevelő, vezető, sugalló, életet formáló szerepe. Ebben az értelemben minden halott értünk halt meg, és a kései modern, majd a posztmodern újbarbárság azért fojtja zajos showba a melankóliát, hogy ne kelljen meghallani üzenetüket.

18. HALÁLESZTÉTIKA ÉS HALÁLETIKA

18.1. Halálöszön és iszonyat

A halál már Kháron ladikja idején is átkelés, mely valamilyen túlvilági partra, később – a romantikában – már nem partra, hanem parttalan végtelenbe vivő, visszaút nélküli utazás (Poe: A Maelström poklában, Arthur Gordon Pym). Így van ez Tay Garnett *One Way Passage* című filmjében is. A túlparti holtak meghívhatók, megidézhetők, mint az Odüsszeiában, a végtelenbe megtért holtak ezzel szemben láthatatlanul itt vannak velünk, mert mi is a végtelen része vagyunk (*One Way Passage, A játszma vége*). Brecht süllyedő hajóként ábrázolja az életet, és egyik süllyedő hajóról a másikra való átkelésként a létharcot:

Oly barna a brakkvíz, sok ósdi dereglye
Hever ott: rákosra dagadt hajadon.
Már szutykos ingek a hószinü leplek
A görbe, rohadt árbócrudakon.
A málló törzseket úzi a vízkór,
Hajózni se tudnak már sohasem.
Sirályok árnyékszékei ringnak
Holdfényben a szélben a sós vizeken.

Ki hagyta el őket? Sorolni sem illik,
Elévült közben a kötlevelük.
De akad még néha, ki reájuk mászik,
És mit se kérde utazna velük.
Kalaptalanul, pőrén odaúszik,
Nincs arca sem és csupa bőr a legény!
Vigyorától reszket még a hajó is,
Ha nyomát lesi róla a hab tetején.

Hiszen ő nem egymaga jött s nem az égből,
Kísérgeti néma cápa-sereg!
Veleúsztak a cápák az út elejétől,
S vele laknak azóta, bárhova megy.
Így jön meg a végső, néma kísértet,
S egy roncs kora reggel a többi hajót
Elhagyja, inog, s vizel, annyira retteg,
S bűnbánatában okádja a sót.

A vitorlából kiszabja kabátját,
Az árból déli halát kimeri,
Napozik s lábujját este lemossák
A repedt hajótörzs sós vizei.
Tejes égre meredve sirályokat is lát,
Nyakukba moszat-lasszót repít,
S hetekig sirályt zabálnak a cápák:
Vigaszul löki őket este nekik.

Kelet passzátszele fújja a hátát,
Kötelek között rohad egyre tovább,
Gyakorta dalol, s mondják is a cápák:
Kínzó-cölöpön dalolja dalát.
De októberben egy este, midőn már
Egy daltalan nap örökre letűnt,
Halljuk amidőn a hajó tatjáról
Ezt mondja – mit is? –: „Holnap merülünk.”
És éjszaka fekszik a sós kötelek közt,
Hever és szunnyad szokása szerint,
S megérzi az új hajó közeledtét –
Holdfényben ring, amidőn letekint.
Már dönten kell – átlép vigyorogva,
Nem néz körül – és fésűt vesz elő,
Szépíti magát. Miért hogy a régi
Szerető jobb mint ez az új szerető?

Ó semmi. Csak áll a hajó fala mentén,
És néz s láthatja, amint lemerül
A hajótest, egykori ágya, hazája,
S a kötélzet közt pár cápa csücsül...

Így teng tovább, szemében a széllel,
És mind rozogább hajókon él,
Sok-sok hajón, már félig a vízben,
S illemhelyet havonta cserél.
Kalaptalanul, csupaszon, tulajdon
Cápaival, s már tudja, mi kell.
Csak egyet akar: hogy a vízbe füljön,
És még azt, hogy ne merüljön el.

(Brecht: Ballada sok hajón. Ford. Eörsi István. In. Brecht: Versek. Bp. 1965. 39-41.p.).
Brechtnél süllyedő hajó az élet, Baudelaire Az utazás című költeményében induló hajó a halál:

Halál! Vén kapitány! Horgonyt fel! itt az óra,
óh untat ez a táj! Halál! Fel! Ultra már!
Bár várjon tintaszín ég s víz az utazóra,
tudod, hogy a szívünk mégis csupa sugár!

Töltsd bőven italod, üdítsen drága mérge!
Így akarunk, amíg agyunk perzselve gyúl,
örvénybe szállani, mindegy: Pokolba, Égbe,
csak az ismeretlen ölén várjon az Új!

(Ford. Tóth Árpád. In. Baudelaire válogatott művei. Bp. 1964. 183.p.). Kísérjük meg összeolvasni az élet süllyedő hajója és a halál induló hajója költői képeit: mit mond együttesük? Ha az élet „beindul” és diadalmasan hajózik egy cél felé, úgy már nem az egyén élete, melyet csak a haláltól kap vissza, amennyiben „Halál kapitány” a nyitott, oldó végtelenbe visz, és nem egy kikötőben telepít le. Minden aktualitás süllyedés a lehetőségek teljességéhez képest, ezért a tény mindig meglekelt hajóroncs. A halál visszaadja az aktust a potenciának, aényt a lényegnek, a süllyedést az indulásnak. A süllyedő hajók brechti képe sokszoros halálként ábrázolja az életet. Ha azonban az élet ezer halál, úgy a halálnak is van ezer élete. Antonioni *Az éjszaka* című filmjében a Berhard Wicki által játszott író halála felrzza a felséget (Jeanne Moreau), visszaadja neki az anyagot, a világ tapinthatóságát, ezért olvad ujjaira a megtapintott vakolat. A halál adománya a visszahívó eredet újraéledő hatalma: az asszony bolyong, mint Baudelaire hajója, elvetődik lánykora színhelyére. A halállal való szembesülés felébreszti a kritikai erőt, a kialudt nyugtalanságot, az élődsi egtzisztenciamódba renyhült lélek önvádját. *Az éjszakában* a haldokló kölcsön ad valamit az őt szeretőknek, visszaküld valamit a halál titkos tudásából, beavatottságából az életbe. Ha az élet süllyedő hajó, akkor az élő halványuló tükör, melynek erejét, világosságát, szín- és formagazdagságát a halál pillanata adja vissza:

s majd jön egy angyal, a kaput kinyitja,
s a párás tükröt, elhalt lobogást
hű kézzel és ragyogva megújítja.

(Baudelaire: Szeretők halála. Ford. Babits Mihály. In. Válogatott művei. Bp. 1964. 175.p.). A halál az élet ökonómiájának törvénye. A halál az élet inflálódásának ellenszere. A halál képének, tudatának, a halál kultúrájának és a vele kapcsolatos rituáléknak háttérbe szorítása, kiszorítása az életből, az élet növekvő inflálódását kíséri. *Az éjszaka* haldoklója, Adorno tanítványaként, a modern halál kultúrkritikusaként, öniróniával szemléli saját haldoklása körülményeit. Steril, klinikai halál uniformizál, a haldoklónak a halál ellen harcoló társadalommal, a hamis halálkultúrával is harcolnia kell, egyszerre kell harcolnia a halálért és az életért. A halálos ágyon a szeretett és meg nem kapott nőtől búcsuzó férfi arca *Az éjszakában* hálás és csodálkozó, gátlástalanul kifejező, maszkokat levető, rajongó arc. A betegágyról felnéző képe, melyet *Az éjszaka* ad, az autentikus látás képe. Azt látjuk, aki végre lát: észleli, hogy minden pillanat egyszer van, először és utoljára. Ezért szövetségesek halál és költészet, mert a költészet is az élet inflálódása ellen harcol. A műalkotás a múlt pillanatok olyan síremléke, melyet az ember már életében épít, ahogyan az ókori egyiptomiak tették sírjaikkal.

A kő sem örökkévaló, a kő is elporlik, de nem hal meg, s a halál drámája híján nem rendelkezik olyan szervvel („szelf”-fel), amely által értéket tulajdoníthatna önmagának. A kő nem ragaszkodik létehez és nem retteg a semmitől. Éppúgy nem fél, mint a *Spirit – A sikító város* című film sorozatban gyártott műemberei, akik megsemmisíthetők, de nem halandók, elpusztíthatók, de létük nem önmagát határolja, ezért röhögnek életen és halálon, egyik sem bír számukra jelentőséggel.

A gyermekkort, az időérzékelés éretlensége, az időn kívüli lét nyugalma jellemzi. Az idő a tárgyi veszteségek sora, a szeretett személyek és megszokott viszonyok elvesztése, és a test, valamint a külvilág változásainak feltartóztatathatlan folyamata által tudatosul. A beavatás a felnőtté válásba vezet be, a felnőtté válás pedig az ajándéklét leváltása a létharc által. A felnőttnek – kisebb-nagyobb körben – hatalma van, a hatalom pedig a rontás képessége, illetve ennek rendelkezésre állása általi kontroll a viszonyok felett. A rontás képességét azonban az idő a romlás tűrőképességére cseréli. Mindezt a karrier sem cáfolja, a karrierrista csupán egyre nagyobb süllyedő hajók kapitánya, míg az átlagember egyre kisebbeké. A beavatás tehát végülis a kiavató perspektívájába avat be. A *Fehér szalag* című Haneke film kisfiújában előbb döbbenetet majd felháborodást kelt, amikor megérti halandóságát, felfogja, mit jelent a halál. Eddig az övé volt az élet, ezután ő a halálé. A gyermek az élet rokona, a felnőtt a halál rokona. A Haneke film többi gyermeke nem foglalkozik a halállal, belőlük lesz a náci generáció: azt hiszik, hogy a halál urai, mintha átháríthatnák másra a szenvedést és a halált, ha ők az okai. De aki a halál urának gondolja magát, végül csak a halál szolgálja, s a halált nem, de a halál szolgálát legyőzheti az élet.

Az iszonyat kiküszöbölhetetlen, amennyiben az élet mint élményszöveg, mint átélő lélek számára a fenyegető és megkerülhetetlen végperspektíva: meghalni azaz kialudni, voltunk lenni annyi, a semmit előlegező szorongás érzése szerint, mintha soha sem lett volna. A szellem ezzel szemben továbbadható, a halott hagyományként él tovább, de most már mások tulajdona, a mások elevenségét fokozza, az énében azonban nem adja vissza. A költészet kísérlet arra, hogy ne csak a szellemi tartalmat, az élményi színezetet is tovább adjuk, felidézünk másban átélte élményünket, de csak az élményszöveg rokon színezetét szavatolja, ezt is feltételelesen és hipotetikusán, az élményszöveg ismétlődésén és ezért örökre elvesztett.

Az iszonyat tárgya a megsemmisülés, minden tulajdonunk és tulajdonságunk elvesztése, míg a halálösztön tárgya a lét zavartalansága. A halálösztön létakarata számára nem a hozzánk tartozó dolgok a ragaszkodás tárgyai, hanem fordítva, a mi hozzátartozásunk a léthez, mintha a lét egy regény vagy film volna, amelynek motívumaiként egy ponton felbukkanunk, más ponton eltűnünk, de kezdettől bele vagyunk kalkulálva, a létegetéstől kapjuk létünk értelmét, és létünk a létegetés értelmének hordozója, mintha létünkől elvonatkoztatva semmi más lét nem létezhetne, ezért mintha minden más az egészben való belefoglaltságunk bizonyítéka volna. Ennyiben – a halálösztön számára – az egész továbblétezése a mi létünk közvetett módja, hiszen létezésünk kétséget kizáróan bizonyította, hogy az egész potencialitásához tartozunk, tehát lehetőségként, amíg van lét, hozzá tartozunk, emlékként pedig az elmúlt időkhöz, s az elfeledett emlék is emlék, amely a képzelet potencialitásainak rendjében szunnyad, felelősen a képzelet lehetőségeiért, s közvetve a felidézett képzetekben, az aktualizációkban is hatva. Csak a halál által vagyunk itt, ahogy a múltban való elhangzás által lesz a nyelvi potencialitásból a beszéd valósága.

A dolgok egymás határai és gátjai. Ahol a lét a lét akadályává válik, ott jelenik meg a létező. A természet = természeti katasztrófa. A lét mint fizikai lét egy egyensúly felborulása, az élet pedig létharc. A fizikai lét csak az élet létharcához képest nyugalom. A sok izgalom totalitása nyugalom: az egyes élet szenvedésében újjászülető közös élet fejlődésérzései nyugalmasak az egyes élet elmúlásérzetének izgalmához képest. Ha a sok izgalom totalitása kisebb vagy nagyobb nyugalom (az élet-totalítások, nemek, fajok, vagy a fizikai lét totalitásának nagyobb maradandósága), akkor a nyugalom, béke, csend, harmónia keresése az oldódás, visszaaradás és visszaolvadás útját járja.

Az ittlét léttudata a pusztá élet létharcánál is labilisabb, mert az élet csak mulékony, romlékony, míg az ittlét eleve megfoghatatlan, csak a testnek van helye a létezők között, de a szubjektum mindig transzcendálja az objektumot, az én, lélek és szellem mindig transzcendálja a testet, mely mintegy csak ugródeszkája az önkeresés felé, és eszköze az élettörténet önmegvalósításának.

Az anyagiasulás vágyára, az anyagi lét honvágyára vezettük vissza az erotikát, de a teljes elanyagiasulás a szellemtől, lélektől és éntől elhagyott test állapota, hiszen már az állat-lélek is megfoghatatlan, a boncolás csak hordozóihoz fér hozzá, nem tartalmihoz. A lélek adhat magából valamit a kommunikációban, de nem elvehető, nem kisajátítható. Ahogy mondani szokás, még önmaga számára is titok, mert még önmagának is csak aktualizációit adhatja át, melyeken túl végső soron nem tudja, hogy még mi lakik benne. A halálösztön vágycélja ezért mindig csak az iszonyaton túli vágycél marad, paradox vágycél, mely nem a legvonzóbb, hanem a legtaszítóbb. A halálösztön a taszítás vonzása, melyben az iszonyat az iszonyaton túli szólításaként lép fel. Az ittlét létmódja a transzcendálás, a mindennek transzcendálása az öntranszcendálás által, ezért a megszűnést sem tudja másként tekinteni, mint jelként, valaminek a reprezentációjaként.

A halálösztön nem az iszonyat tagadása, nem a rothadás terhétől megszabadult lélek mennybemenetele, hanem a totalitás vonzása, a hozzá tartozó iszonyattal együtt: a teljesség vonzása, a sztoikus sorsigenlés rokona, mely sorsigenlés épp az elkerülhetetlen elfogadásának bátorságában látja a szabadság garanciáját, s szép élet és szép halál közös feltételének tekinti az iszonyat-tűrő képességet. Az iszonyat a legnagyobb feszültség, amelynek a legnagyobb oldódás a másik oldala. Az iszonyatot is jelként értelmező világérzés számára a virtus végső győzelme is lehet a halál, győzelem az iszonyat győzelme felett: lenni és nem lenni is adatott megélnem, születni és meghalni, keletkezni és elmúlni, fejlődni és hanyatlani, belépni és kilépni, átélni és felejteni stb. A halál a gyermek megtérése a szülőbe, Hóruszé Oziriszbe, Jézusé Istenbe. Az óegyiptomiak úgy képzelték, a bűnöst széttépi a krokodilisten, míg a becsületest befogadják maguk közé az istenek. A hagyományos, valószínűs, nem a fogyasztói társadalom lelki kényelmi igényeihez igazított kereszténység szerint a bűnös örökkévalóan fő a pokol üstjeiben, míg az erényes hívő visszakapja lelkét, sőt testét is az ítélet napján. De az eredendő bűn eszméje arra tanít, hogy senki sem menekül a lét, az élet és a kor bűneitől, akkor azonban az örökkévalóság a test, az én örök égése lenne a tűzben, aminek csak másik oldala a lélek örök tánca a tűz felett. Vagy: a krokodilisten daraboló, szagató harapása, széttépő dühe, az agyari kavarta vérzivatar a kapu az istenek társaságához.

18.2. A halál mint hazatérés

Nem mindennek egyesülése, nem az egyesültek egysége-e a semmi? Nem az „ $1 + 1 + \dots = 0$ ” képlet-e a semmi lényege? Nem ezért álmodja-e az ember úgy a halált, mint annak eljövételét, akit elveszített, nem ezért érzi-e a halálközelséget elveszített szerettei közelségének, nem ezért anyaföld-e a föld neve, mert az anya visszafogadó ölelésének metaforája? A *Mrs. Muir* című filmben az ég a metaforája a magányos nő számára a soha el nem jött igazi férfinak, akit a jövő felé haladva nem talált, de aki a múltban várja, ezért apametafora is, de jobb apa, mint az apa, így egyesítheti az apa-archetípust a vőlegényével. A modern önzésben és kisszerűségben helyét nem találó Gene Tierney halottal, kísértettel, emlékekkel, képzelt személlyel él együtt Mankiewicz filmjében: visszavonul a társadalomból a természetbe és a kultúrába. A természetet a körforgó idővel, a kultúrát az érvénnyel azonosították, s a két információtípus közös neve lehet az „örök visszatérés”, amelyről Nietzsche beszélt. Gene Tierney másik filmjében (*Leave Her to Heaven*) épp azért őrjög, mert nem találja meg mindezt egyben, ezért öli meg az apát, és próbálja megölni a vőlegényt. A *The Egyptian* című filmben is megjelenő Gene Tierney testvért és vőlegényt akar egyben megkapni, de a kézzelfogható hatalmi jelvények pótkielégüléseit kapja a megfoghatatlan beteljesedés szenzációja helyett.

„Látod valami értelmét az álomnak?” – kérdi Gregory Peck Ingrid Bergmant a *Spellbound* című filmben. „Még nem, először meséld el, az értelmezés majd azután következik.” Az életet is előbb le kell élni, utólag mutatkozik meg az értelme. Nem tudjuk, ki kicsoda, legfeljebb utólag tudható, ki volt, s a lezárt élet körvonalai utalnak a potencialitás identitására: aki lehetett volna. Az életet a halál magyarázza, az élet értelme a halálba van beírva. A mítosz megiszemélyesíti a halált (csontváz, holtak istene, alvilág királynője stb.) vagy eltárgyasítja (túlvilág, holtak birodalma). A tudomány nem ismer halált, csak reprodukciót vagy rothadást, élő- vagy holttestet. A halál demitizálása a halott tagadása: halottgyilkosság. A halál lezárja az életet, pontot tesz rá, bevégezettségében szimbolikussá teszi, elhelyezi az idők múzeumában vagy groteszk panoptikumában: ennyiben végítélet. De már az *Evita* című film is, mely abban a korban születik, amikor a filozófia a retroaktív kauzalitást kezdi hangsúlyozni, a zártsággal párosuló sokértelműségekre figyel fel. A teljesség nemcsak zárt totalitás, ennek is van másik oldala: a teljesség mint értelemteljesség sokértelműsége. Ez azt jelenti, hogy egyrészt egész, másrészt a végtelen értelmezés tárgya. Az *Evita* című film egyik főszereplője maga Evita (Madonna), másik a narrátor (Banderas), aki hívőjéből kritikusává lett, de a film végén a kritikust tisztelőként is kell látnunk. „Ifjú szívekben élek, s mindig tovább...” – mondja Ady, és ez minden „ifjú szívben” mindig új feltámadást jelent, azt, hogy új nemzedékek új kérdéseire is válaszol a régi Adyvers. Másrészt azt is jelenti, hogy az ifjú szívekben találkoznak, új közösségekbe lépnek be a továbbélők; ez a módja az embernek, hogy találkozzon azokkal, akik máskor, később lesznek. De ez még nem minden. Még az olyan személy élete is tovább él és hat, akire az utódok mint megnevezett egyénre nem emlékeznek, mert nem tudják, hogy akiről egy magatartást tovább feljesztve vagy elkorcsosítva lemásoltak, maga is másról másolta.

18.3. A halál virtusa

„Figyelemre méltó fegyelemmel bír.” – mondják a rituális öngyilkosságra készülő szamurájnak a *Harakiri* című filmben. Viccelődve fogadják sorstársai a halálra ítélték börtönrészlegébe belépő Spencer Tracyt a *20 000 év a Sing Singben* című filmben. Arcuk derűs, szavuk kihívó, kötődő. Karnevalisztikus hangulat uralkodik a folyosón, az új rab belépésekor épp sodró, újjongó, vidám dalt énekelnek, tehermentesítve, végképp felmentve a hangyaélet torlódó gondjától, nyíltan bocsátkozva bele a jelenvalóság pillanatába. Itt valóban bármely pillanat az utolsó lehet, bármikor jöhetnek értünk. „Van humoruk a fickóknak.” – jegyzi meg a halálra ítélt. „Itt szükségük is van rá.” – feleli a börtönigazgató. Később az egyik rab szájharmónikázni tanul a rács mögött, de nem megy neki. Egyszer eljönnek érte. „Viszlát!” – köszön sorban a rácsoknál álló „kollégáknak”. Közben próbálgatja az ellenszegülő szájharmónikát, egy-egy köszönés között utolsó futamokat csalva ki belőle. Sikerül! Most sikerül először elkapni, megszólaltatni a melódiát. Odakinn, a börtönben, mely a halálcellához képest maga az élet, a világ, ő volt a legalkalmatlanabb. Most, a halál felé indulva nemcsak humorát találja meg, hanem a tiszta melódiát is: „Ez az! Ezt kerestem!” A rab táncos léptekkel megy a halálba. „Halljátok fiúk? Ez volt az a hang. Első ízben sikerült igazán elkapnom a melódiát!” A halál virtusa vált meg az élet szégyenétől. A halál érzékenysége az élet érzéketlenségétől. Az élet mint privilégium, mint a bitorlás tárgya, a javak birtoklására és a hatalmaskodás, illetve semmittevés szavatolására redukálódik. A halál egyenlősít, nem ismer kivételt, a gazdag sem válthatja többé ki magát, az élet ajándékaitól megfosztottakkal egyesíti az őket élvezőt a halál. A halál az, ami az egyenlőség, testvériség és szabadság eszményéből az eddigi történelemben megvalósult.

A haláldiskurzusok legkétesebb értékű formája a vigasztalás, mely eleve sértés, megalázás, amennyiben feltételezi a gyáva halál készségét, és az életet is megbélyegzi: a gyáva halál a gyáva élet tükre. Bátor halál, „úri halál”: amely nem okoz másnak sérülést, tiszta eltávozás, mely őrzi a maradottak életét. Hősi halál: amely a közösség vagy egy más egyén megmentését szolgálja; a saját élet más életre cserélése. „Fee, ez az utolsó sanszom, valami becsületet tenni életemben, ezt nem veheted el tőlem!” – mondja Spencer Tracy Bette Davisnek (*20 000 év a Sing Singben*). Mindkettő magát vallja – menteni akarva a másikat – gyilkosnak. A nő lőtt, s a férfi saját halála árán váltja ki a nő életfogytiglaniját. A börtönből kimenőt kapott Tracyt a börtönben villamosszék várja, a kikötőben induló hajó. Szavát adta, ezért visszatér, de csak miután biztosította helyét a hajón. Az ingadozás, a félelem és iszonyat nem kiküszöbölhető a történetből, Tracy verejtékét törölgeti a cellában, felpattan, ha lépteket hall, talán érte jönnek. A halál várása az iszonyat ideje, de eljövele már nem az. Kivégzésre kísérik, még egyszer rágyújthat. Tüzet kér. A börtönigazgató keze remeg, nem talál a gyufa a cigarettához. Tracy nyugodtan megfogja és a cigarettához vezeti a másik férfi kezét, mindent, saját becsületét és szerelme életét is rendbe téve hagyja itt a világot. A jelenet erősítve ismétli a korábban felidézett szájharmónika motívum értelmét: itt és most, a szemünk előtt találja meg valaki a tauleri Gelassenheitet, ami minden hőstett előfeltétele, és ami talán lényege is mindnek. Ha pedig így van, akkor azok, akik voltak, végül mind a hősök galériájába tartoznak. A problémát valóban így is kezelte az emberiség emlékezete, ez magyarázza a holtak tiszteletét. A halál, a *20 000 év a Sing Singben* csúc- és végpontján dupla hőstett:

a törvény helyreállítása és szerelmi szolgálat. Szex és szerelem legmélyebb különbsége az odaadás vágya, mint a szerelem privilégiuma. Azért szolgál a legnagyobb szerelem eszményének kifejezésére a „halálos szerelem” szókapcsolat, mert a teljes odaadás a szerelemben mindig eszmény marad, egyetlen lehetősége a halál.

18.4. Halál és átszellemülés

Arany János a múltban keresi és találja az autenticitást. Miért? Mert az elmúlás teszi elválaszthatóvá romlandót és örökkévalót, érvénytelen és érvényest, esetlegest és szükségszerűt, nem-autentikust és autentikust? Poszt-traumatikus szublimációs ösztön a holtakkal való társulás hozadéka.

Visszanéz a magyar, sóhajtva néz vissza,
Te dicső hajdankor: fényes napjaidra;
Szomorú tallóján ősi hírnevének,
Hej! Csak úgy böngész már valamit – mesének.
Engem is a bánat megviselvén zordul,
Vigaszért hő lelkem a multakba fordul;
Azokkal időzöm, akik másszor voltak:
Mit az élet megvon, megadják a holtak.

(Arany: Toldi szerelme. Arany János összes művei. Bp. 1966. 764.p.). Ha az ember átad egy eszmét vagy akár csak egy megszólító hangulatot, akkor, ha életként meg is szűnt, szellemként tovább él, a halál megsemmisülés, ha az embernek nincs adnivalója, átszellemülés, ha van. Thurzó Gábor egyik halálnovellájában a fa gyümölcse túléli a fa levelét, a termés az elmúlt üzenete az eljövőnek, az eljövendőben helyet találó része az elmúltnak: „Valamikor, késő ősszel, odafent északon, láttam egy magányos almafát. Minden levele lehullott, kopasz minden ág, de a gyümölcsök ott maradtak, rengeteg apró, piros, szinte világító alma. Nem váltak le a fáról, még szívták, és ki tudja, meddig szívják az életadó nedvet. Csodálatos látvány volt. Ha már süllýedni kezdek az elkerülhetetlenbe, mely énrám közelebb vár, mint másokra, ott a kórházi ágyon, körülvéve a családom már fölösleges szeretetével, gondoskodásával, én utolsó eszméletemig ezt a fát akarom látni, ezt, semmi mást.” (Thurzó: Varázsos nyári éj. In. Az utolsó kör. Bp. 1980. 99-100.p.).

A dicsőség, az erkölcsi tett, vagy egyáltalán az autenticitás az élőknek a holtak seregének élére állása. Az élő egész életével tartozik a holtaknak, s áruló, ha nem folytatja művüket. Az árulást azonban nem a holtak büntetik, hanem magában hordja következményét, az élő semmisségét. Amivel az elődöknek tartozik, az utódoknak adja tovább, így ez a síron túli kommunikáció biztosítja a holtak életét. Szent Ferenc Halál Testvéréről beszél, de már Seneca is az élet őrangyalaként ábrázolja a halált. A *Mrs. Muir* haláljelenete egybeesik a *Spellbound* csókjelenetével, a zárt megnyílása, ajtók, kapuk tárulása, kilépés a fénybe. „Először van okom az életre.” – mondja a gyógyíthatatlan agydaganat műtétje után Bette Davis (Goulding: *Dark Victory*). A *Dark Victory* szerelmesei „száz évre való boldogságot” élnek át pár hónap alatt, és nem követik el azok – elkerülhetetlen – hibáit, akik nem ismerik az időt. „Ha

eljön a halál, öreg barátként érkezik.” – mondja Bette Davis. A fiatalasszony előbb pánikkal reagál, utóbb növekvő bátorsággal. Mikor eljön a perc, a véget jelző tünetek ideje, csak azt kérdi: „Elég jó feleségem voltam?” Vakon virágokat ültet, barátnője lelkére köti, öntözze őket „majd”. A *Bohócok* című film karnevalisztikus csúcspontján megfoghatatlan feltámadás tanúi vagyunk. A bohóctemetés dévaj és mámoros karneválba csap át, melynek csúcspontján felpattan a koporsó fedele és feltámad, a porond felett repked a halott. Az ünnep, a rítus, a jel, a szimbólum mind a halál ellentétei. De a karnevál végén a bohóc ismét eltűnik, kiürül a porond, csak két magányos trombitászó gyászbeszéde szól.

18.5. Halál és költészet

A fény a mozivászonon: a semmi képe, amelybe csak árnyékként léphet be bármi, ami több mint semmi, azaz ami valami. A glamúrfilm a fény ünnepének tekinti a szépséget, olyan szépségélményt feltételez, amely a valami képében akarja viszontlátni a semmit, az árnyékban a fényt. A cselekmény happy endje azt akarja tehermentesíteni, aki önmagának is teher: ha nincs meg ez az ellentmondás, a film untat. A vetítógépből kiáradó fény a közbejött filmszalag akadályoztató beavatkozásának következtében világokká bomlik. Amennyiben a lét kiáradás, úgy minden létező a kiáradás fékje, az oldódás, oldottság pedig az akadály szolidaritása az akadályoztatottal, önnön akadály jellegének, fékjellegének megfékezése. A szépség annyiban is visszanyerés, amennyiben a létező törekvése, hogy visszanyerje a lét könnyűségét, és amennyiben az eljövendőben megtalálható az elmúlt, minden idők visszanyerhetők minden időben. A film az érzékelés anyagában reprodukálja, az érzékelés ingergazdagságával ruházza fel az emlékezetet. Az emocionalitás oldaláról tekintve: életörömmel ruházza fel a gyászt. A mozivászon olyan, mint a varázsló tükre vagy mint a kulcslyuk, melyen át betekintünk a lezárt múltba, hogy meglássuk benne, amit akkor nem láttunk. Az elveszett pillanattal való szembenézés az elvesztegetett jelenlét bepótlási kísérlete. Számtalanszor előfordul, hogy az embernek azért tetszik valaki, mert emlékeztet valakire, akire annak idején nem figyelt fel; új „előfordulásában” vonzóvá válik, ami a régiben szokatlan-nak, rendhagyónak vagy idegennek tűnt; a szépség ebben az értelemben az eszme áttetszése az anyagon, a lényegé a jelenségen, a múlté a jelenen, az örökkévalóságé az időn, a rendszeré a folyamaton, a potenciáé az aktuson. A tíz vagy ötven év előtti mosoly viszontlátása egy új arcon az időbeli lény élménye számára az örökkévalóság bizonyítéka, azé, hogy ami eltűnt, nem veszett el, csak visszavonult, ahogyan a régi vigasztalások mondják: nem halt meg, csak aluszik.

Döbbenetes volt annak idején, milyen feszengve emlékeztek meg a francia forradalom kétszázadik évfordulójáról: élőhalott kor találkozása volt ez egy halott élő korral, a zombik koráé a nagy vállalkozások korával. A lét-, ön- és kultúrafeledést, az elszemélytelenedett teszt-centrikus tömegoktatásból kiáradó leckemondó, valójában show-nevelte, kulturális-élet-űnt generációkat ma már minden múlt feszélyezi – az akkori generációt még csak a nagy múlt. Előbb az imperatív múlttól szabadul az identitása odahagyott, múlt nélkül élő társadalom, az új népvándorlás társadalma, utóbb minden múlttól. A nagyralátó, felelőtlenül ígérgető és közben, a pusztán díszletül használt perspektívák védelmében a legalacsonyabb, önző emberi indítékokat szolgáló „kommunista” generáció megrótt a magyar irodalmat múltba tekintő, gyászos mivoltáért, de ez a generáció nem jövőt hozott, hanem a legprimitívebb múltak kísérteteit idézte ránk. Az új, „belső népvándorlás” (Hamvas Béla) végeredménye, záróaktusa, az un. „privatizáció”

mutatta meg, hogy nem a kisajátítók kisajátítása történt, hanem a polgári szorgalom eredményeit rabolták ki a korábbiaknál kegyetlenebb és korruptabb új kisajátítók. Új tatárjárás, új törökvész, új Mohács az igazsága annak, ami forradalomként jelenítette meg magát:

Hősvértől pirosult gyásztér, sóhajta köszöntlek,
Nemzeti nagylétünk nagy temetője Mohács!

(Kisfaludy Károly: Mohács. In. Válogatott munkái. Bp. én. /Remekírók. Szerk. Radó Antal/ 1.köt. 55.p.). Az első Mohács áldozata „nemzeti nagylétünk”, a másodiké kulturális nagylétünk. Nem pontosan a Kisfaludy által emlegetett gyásztér-e a kultúra? Nem akkor tűnik-e el a kultúra, ha a „gyásztér” lakója nem emlékezik és nem gyászol? Az emlékezetvesztett nép csak nyáj, csorda, külső hatalmak játékszere. A gyászt alkotásba fordíthatja a gyászmunka, ezért tekint a hagyomány vérrel öntözött hajtásnak minden nagyságot. Ezt a tudást fejezi ki rituálisan az archaikus kultúrák véráldozata is. Nem a külső nagyságot traumatizáló történelem nemzi-e a belső nagyságot? Nem azért tudta-e megteremteni a francia irodalom „gyászmunkája” a modernséget, mert a francia forradalomra nem a polgári társadalom igazsága, hanem a kapitalizmus korrupciója következett, a citoyent leváltotta a burzsoá? A külső kisiklás szellemi korrekciójaként intenzíválódott a nemzedékek önkeresése. A mai nyugati társadalom népei történelem utáni népek: mintha most pihennék ki történelmük fáradalmait. A múlt nagyságának és a jelen kicsinységének érzése, úgy, amint azt elitünk kétszáz éve érezte, ma világméretű érzés.

Tony Camonte ügyefogyott titkárát csak a fegyverropogás lelkesítette, de hasba löve, a halál pillanata előtt mégis sikerül közvetítenie egy telefon üzenetet. Még több, ami a Boris Karloff által játszott alakkal történik: elhajtja a tekegolyót, fut a golyó a pályán, közben a játékos gépfegyver tarolja le, halálba görnyed, s már nem él, amikor nyer, a tekegolyó célba talál: a halál utáni győzelem, az egyént túlélő találat képe (*Scarface*). A test maradványa a „por és hamu”, a szellemé a jel. A halálösztön mint az alkotás ösztönzője, a teremtés akaratának mozgatóereje, a beavatkozót túlélő beavatkozás igénye, az egyén életét alárendelő kollektív élet szolgálatában áll, mely a nagy vállalkozások és a felemelkedés korának sajátossága.

Vörösmartynál az egyéni halálösztön szolgálja a nemzeti életösztönt, az egyén áldozatkészsége a nemzeti felemelkedést. Ez nem azonos az „emberanyagot” elhasználó modern biopolitikával, a biopolitika éppen a felhasználhatóság érdekében korlátozza az egyéniesülést, míg az áldozatra kész szolidaritás az önépítés módja. Az egyén lelkét és szellemét a kockázatos, nagy vállalkozások mozgósítják, az a kivonulás, amelyet Don Quijote is már csak utánoz.

Régi dicsőségünk, hol késel az éji homályban?
Századok ültének el, s te alattok mélyen enyésző
Fénnyel jársz egyedül. Rajtad sűrű fellegek és a
Bús feledékenység koszorútlan alakja lebegnek.
Hol vagyon, aki merész ajakát hadi dalnak eresztvén,
A riadó vak mélységet fölverje szavával,
S késő százak után, méltán láttassa vezérlő
Párducos Árpádot, s hadrontó népe hatalmát?
Hol vagyon? Ah ezeren némán fordulnak el: álom
Öldösi szíveiket, s velök alszik a régi dicsőség.

(Zalán futása. In. Vörösmarty Mihály összes versei. Bp. 1961. 562. p.). A halálösztön támogatását nélkülöző életösztön nem a teremtés, alkotás, növekedés és gyarapodás ösztöne, hanem azé a stupiditásé, amit Žižek az élőhalál ösztöneként ábrázol. Az élőhalálnak, az áléletnek a freudi halálösztön az ébresztője, mely szilárdabbat, tartósabbat akar a ködlovagok fantomvilágánál vagy az elcsöcselékeseedett fogyasztó ingervadászatánál. Vörösmartynál még az „álom” váltja le az idő fenségét mint történelmet, később a mind kisszerűbb fontoskodás és olcsóbb mámorok piaca. Vörösmarty művének expozíciójában a renyhe, puhány kor a libidó fennhatósága alatt áll. Egymást követik képeik, előbb a renyheség képe:

A tehetetlen kor jött el, puhaságra serényebb
Gyermekek álltak elő az erősebb jámbor apáktól.

(562.). Ezt követi a libidó uralmának motívuma:

Engem is, a nyugalom napján, ily év hozza fényre
Már késő unokát, ki előbb a lányka mulandó
Szépségén függetem gondatlan gyermeki szemmel,
S rajta veszett örömem dalait panaszosra cserélvén,
Hasztalanul eget és földet kérlelve betölték.
Mégis az ifjúság háborgó napjai múltván,
Biztos erőt érzek...

(uo.). A „puha élet” a romlandó kultusza, ahogyan Lévi-Strauss indiánjai szerint azért lettünk halandók, mert a „puha fa” (a rothadás) hívása vonzott, nem a „kemény fa” (a fáradtság, a megpróbáltatás, az ellenállás próbatételének) hívása. Freudnál a traumatizált libidó regrediál a részösztönök perverzitásaiba, Vörösmartynál a traumatizált életet sújtja a libidinális fixáció (mely az előbbi regresszióval is fenyeget). Miután a libidó katasztrófába vitt, ébred a libidinális fixáció uralmát megdőntő, felszabadító halálösztön, mely már melankóliaként, költészetként is a teljes élet követelése. Az „ifjúság háborgó napjai”, a nemi hormonok dühöngésének katasztrófális ideje múltán, vagy az általuk okozott katasztrófák levezeleképp ébred a halálösztön? A béke eleveníti meg vagy a jóvátehetetlenség? Vörösmarty számára nem az analitikus kérdés, hanem az éraváltás szükségének, az egymásutániség sorrendiségének jelzése a fontos.

Megjön az éj, szomorún feketednek az ormok, az élet
Elnyugszik, s a fél föld lesz nyoszolyája; de engem
Fölver az elmúlt szép tetteknek gondja. Derengő
Lelkem előtt lobogós kopiák és kardok acéli
Szeldelik a levegőt: villog, dörög a hadi környék.
Látom, elől kacagányos apák, s heves ifjú leventék
Száguldó lovakon mint törnek halni vagy ölni...

(uo. 562-563.). Ha Ferenczi Sándor nemi katasztrófaelmélete tükrében szemléljük az egymásutániséget, akkor a libidó által katasztrófába vitt élet kapaszkodik meg a thanatosz-

ban. Kisfaludy, korábban idézett művében, a katasztrófa másik oldalát világítja meg, az ananke prózája, az életösztön önzése felelősségét:

Hajh! S ezt visszavonás okozá mind s durva irigység,
Egységünk törten törve, hanyatla erőnk.

(Mohács. In. Kisfaludy. 1.köt. 57.p.). Az életerő fejlődésakarata, a növekedés lépéskényszere, az éráváltás reménye feltételezi a hangsúly áthelyezését az „én”-ről a „mi”-re, az érzékiségről a szellemiségre, a kényelemről a harcra, a fogyasztásról a teremtésre, az érzelmi befogadás kényelméről az értelmes vállalkozás felajzó és megelevenítő fáradtságára. Az el-emzett eposzi expozícióban, a Zalán futásában az áldozat, a közös ügy adja vissza az értelmet, amelyet a libidinális frusztrációk kora, majd az ananke mint a pótkielégülések prózája elsikkasztott. A csalódások korában a libidó vált dühöngéssé, míg a benyújtott számla korában, a destrudó tarolása idején, az önzés thanatális szublimációja tesz képessé a virtusra.

18.6. Hősvértől pirosult gyásztér = az élet

Az „anyaföld”, a „haza” úgy viszonyul a nemzethez, mint a test a szellemhez. Kisfaludy Károly anyja belehalt a szülésbe, ezért az apa „anyagylilkosként” gyűlölte fiát. A költővé lett „anyagylilkos”, a vád ellen védekezve, a vád tárgyából annak alanyává küzdi fel magát, s mindnyájunkat a nemzetgyilkosság gyanúsítottjaként szólít hőszveklésre, az elődökhöz méltó létformára (= szabadság). A kulturális transzformáció a privát gyász közgyásszá szublimálása, s ennek mozgatóerőként való igénybevétele a vezeklésnek szabadságharccá való materializálódása érdekében. A szellemi szublimáció vezet a politikai deszublimációt (materializációt).

„Mély sírok halmain mosolygva állunk...” – így jellemzi Kisfaludy Károly a gyermekkort (Az élet korai. uo. 1.köt. 32.). A gyermekkor halálismeret-hiánya, haláltudat-hiánya, indirekt módon, tudattalanul megerősíti az apa által képviselt anyagylilkosság-teóriát. Csak az előgyász, a szeretett személyek halandóságának, az értékelt összefüggések mulandóságának tudata tenne képessé azok előbb legalább kímélésére, később védelmére. Ez a viszonyunk minden értékhez, örömhöz, élményhez és perchez: mulandóságának tudata őrzi elpazarlásától. Az életet a thanatosz őrzi az eltékozlástól. A sírhalmon mosolygó gyermek nem veszi észre a felnőtt hanyatlását, védtelenségét, kiszolgáltatottságát, ezért önzően instrumentalizálja. Az anyához való viszonyhoz hasonló az anyaföldhöz és hazához való viszony. Az önzés és irigység, korlátoltság és „visszavonás” instrumentalizálja viszonyaink összességét.

A sorvasztó láncz így készüle árva hazánkra;
Nem! Nem az ellenség, ön fia vágta sebét.

(Mohács. uo. 58.). A naivitás rombolását követő második támadás, mellyel Az élet korai-iban az új a régít, a gyermek a felnőttet (és a Moháccsal vont párhuzam értelmében az egyén a közösséget) fenyegeti, az éretlenség lázadása az otthon ellen, mely Az élet korai-iban a kamasz lázadása, aki a maga létének, lényének korlátaiból fakadó problémákat a felnőtt rovására írja:

Szűk már az ősi ház, tovább repülni
Vágytan vágy a fellengző ifju tűz...

(Az élet korai. 33.). A zavaros lázadás, az absztrakt életvágy maga is katasztrófa, mely a nemi hormonok ébredésével megkettőződik. Kisfaludy Károly kifejti a „komplexust”, amelynek Vörösmarty idézett expozíciója csak a helyét adja meg, a katasztrófák rendszerét, és jelzi művüket, amennyiben magasabb létnívóra átvivő erőket ébresztő kihívásként játszanak szerepet az életben:

Bizonytalan tárgyért hevül a lélek,
A forró képzelet csapongva jár...

(uo. 33.). Az ambíciónak azonban nem felel meg kompetencia: „még szűnyadoznak a nemesb tökélyek...” (33.). A vágy már mozgósít, de a szellem még nem vezet. A mozgósító szenvedély nem párosul kifinomult érzélemmel, mely épp a szenvedély tarolása kiváltotta katasztrófák szemléletéből születik. Az eredet elleni lázadásként éledő személyes erők a kamaszkorban az erotikában koncentrálnak: a lázongó tiltakozás rombolását követi a zsákmányszerző tombolás:

Egy pontra gyűlt az élet foglalatja,
Az ösztönzaj csak élvre lobbadoz...

(34.). Az öröm nem erény, de az erény öröm. Az öröm egymaga nem kettőzi meg az értéket, de minden más érték megkettőzi az érték örömét az öröm értékével, a teremtetést az élvezettel. Az élet első harmadában az örömkérés vezet katasztrófákba, melyek szemlélete fordulatot eredményez, új mentalitást, melynek számára a katasztrófa elébe menés, a nemesebb céloknak való önfelajánlás hoz új örömet. Ez a nagy vállalkozások korának jellegzetes életszemlélete, a teremtő kultúra emberének sorsmodellje:

Midőn hazáját rabbilincs fenyíti,
Bőszült érzéssel harcmezőre száll;
A szép szabadság hőslánggal hevíti,
Körüldörögje bár ezer halál.
Nem csügged, s honvéd tisztét teljesíti,
Míg győz, vagy testhalmok közt sírt talál;
A jobb utókortól reménylve bérét,
A nyert borostyánon kiontja vérét.

(34.). A *Banditák alkonya* című film két rendőre egyaránt profeszionista zseni, de az egyik csak ennyi, míg a másik katarzison is átesik, s az utóbbi ér csúcspontra, mely egyúttal nagy haláltánc. Egy Bukarest környéki töltesen, szinte piederstálra emelve ismétlődik ez a haláltánc a *Vádol a felügyelő* című filmben. A szép halál nemcsak a halott életének ad értelmet, egyúttal a halott értelemhagyatáka az utókor számára is, közösséget teremtő értelemkincs. A halottak nem kategórikus hanem költőien talányos imperatívusza közvetíti az élet értelmét:

Hantra dül a pásztor s füttyörészve legelteti nyáját;
És nem tudja, kinek hőspora nyugszik alatt;
Titkon mégis eped szomorú dalt zengedez ajka:
A hősármánykok csendesen ihletik őt.

(Mohács. uo. 57.).

18.7. Kisna: por, hamu, életfolyam

A *Kisna* című film a keresztény, hindu és mohamedán vallások jelképeit kombinálja, hőseinek útja szent helyek során át vezet. Száz halállal fenyeget a történelem és társadalom, de száz születést és életet ígérnek a vallások, mint az idők mélyéről érkező, üzenetek. A film egy szerelem története, szerelemkoncepciója szerint minden szerelem Radha és Krisna szerelmének ismétlése. A szerelem a hőstett egy fajtája: a szerelmet megjelenítő vízió a babérkoszorút a töviskoszorúval kombinálja. A cselekmény az angol úrihölgy és a hindu istállófiú szerelme. Az istállójelenetek szentképszerűek, biblikus hangulatú kiindulópontjaiként egy nagy menekülésnek, mely maga az élet. A szerelmes férfinak testvéreit, rokonait kell lemészárolnia, mert választás elé állítják: máskülönben ők vágják le az „idegen nőt”. A hős tehát övéi ellen fordul, de ebben a patriarchális világban a család olyan lényegi ereje és szerve az embernek, mintha a maga részeit vágná le, amikor harcba bocsátkozik rokonaival. Végül a lány is felajánlja halálát, hogy ne a maradék két testvér gyilkolja egymást. Bonyolítja a hős konfliktusát, hogy van már egy hindu menyasszonya, Laksmí, aki átokkal és fekete mágiával csatlakozik az üldözőkhöz. Az indiai férfi végül megmenti az angol hölgyet, s angol állampolgárságot is kap, ennek ellenére búcsúzik a lánytól, mert Laksmí az elrendelt menyasszonya, ő az életfeladata, csak az út és harc volt a szerelem. „A szerelem nem azonos az egyesüléssel; elválás is lehet a szerelem.” – „Szerelmünk nem végződik, hanem kezdődik a válással.” – „A szerelem vége az utolsó lélegzetvétel, és nem a válás.” – „Vissza kell térnem a hazámba, az én új, szabad Indiámba, és neked is a te Angliádba.” A film hőse az egyik nővel az életben egyesült, másikkal az örökkévalóságban, a halálban fog egyesülni. Ananke-menyasszony és thanatosz-menyasszony alternatívája a *Kisna*, s akinek a férfi az életet adja, az végigsírja az életet, míg akinek a perc és a kaland jut, az részesül a szélsőséges érzésekben, kín és öröm, rettegés és boldogság érzéseiben. Megyünk vagy maradunk, élünk vagy meghalunk, ami örökre megmarad, a szerelmünk története, melyet szakadatlan visszhangoz a föld és az ég, mondja a pár szerelmi dala. Végül a szerelmesek pora egyesül, végakarataik szerint, a Gangeszben.

„Minden homokszem túlél minden férfit és nőt, aki erre a világra született.” – mondja a sírrabló Kertész *The Egyptian* című filmjében. „Csak az apró homokszemek élnek örökké.” A teljes inkarnáció a visszaolvadás a holt anyag örökkévalóságába, nem az individuális élet és az egyedi test reinkarnációja. Jack Arnold: *The Incredible Shrinking Man* című filmjében egyazon esemény két oldala az ember porszemmé válása és befogadtatása, minden veszélyen és borzalmon túl, a feltároló kozmosz által. A film első felében a köznapi dolgok is borzalmassá válnak, végén az iszonyat is széppé. A *Kisnában* a Gangesz szent vizében egyesül két leélt élet ellentéte: két lehetséges élet, melyeknek nincs helye a prózai életfolyamban, valóságuk mégis érintetlenül és romlatlanul teljes a pillanatban. Mindketten leélték a számukra rendelt

életet, de ez nem meríti ki létüket: elvégezték munkájukat, családot alapítottak, felnevelték gyermekeiket, nagyszülők lettek, de nincs vége, randevú a halál, a Gangesz vizében várja a férfi a nőt, porszem a porszemet.

18.8. Haláletika

18.8.1. Eredendő bűn, kollektív bűn, tragikus bűn

A hibából gyakran azért lesz bűn, mert nem kíséri büntudat, melynek preventív szerepe is van: ha elég korán és érzékenyen jelez, megelőzheti a hiba bűnné válását. Ennyiben emlékeztet az életet őrző előgyászra, a menthetetlenség perspektívájával dacoló gondoskodásra, amennyiben már előre büntudatot ébreszthet a hajlam, a kísértés érzete, de csak azért, mert már korábban bűnökké fajzott hibák, katasztrófákká lett bűnök rossz emlékére, a bűnemlékezet rendszerére, a lelkifurdalásra támaszkodhat. Csak a katasztrófa tanít meg a bűnre és a posztkatasztrófális bűnismeret maga, a Radnóti Miklós alább idézett soraiban evokált „értelem”, a visszanyert ártatlanság feltétele:

Hisz bűnösök vagyunk mi, akár a többi nép,
s tudjuk, miben vétkeztünk, mikor, hol és mikép,
de élnek dolgozók itt, költők is büntelen,
és csecsszopók, akikben megnő az értelem,
világít bennük, őrzik, sötét pincékbe bújva,
míg jelt nem ír hazánkra újból a béke ujja,
s fojtott szavunkra majdan friss szóval ők felelnek.

Nagy szárnyadat borítsd ránk virrasztó éji felleg.

(Radnóti: Nem tudhatom...In. Hét évszázad...Bp. 1979. 3.köt. 607.p.). Az eredendő bűn egyben kollektív, ezért a bűnre predesztinálja az individuális ártatlanságot, de nem írja elő a bukást. A kollektív bűn nem jogi fogalom, hanem etikai, sőt ontológiai. A bűn ontológiai mélységeit utoljára a teológia világította meg, a modern tudományok, főként a hatalmi szervként szükségképp formalista jogtudomány és jogalkotás, „elsikálták”. A kollektíva először a bűn formájában egyesül – magánvaló és magáértvaló különbsége a társadalomontológiában egyben bűn és erény különbsége. A kollektíva, akár az egyén, ezért szorul „megváltásra”, melynek feltétele a tudat és a gesztus, a belső és a külső aktus, a katartikus felismerés és az áldozat, az önzés felismerése és a jóvátétel, mint „inger” és „válasz” egysége. Az ittlét önmagáért való szorongása izolál, az ittlét szorongása a másik ittlétért, az előbb instrumentalizált másik rehabilitálása ittlétként, tudatként, érzékenységeként: egyesít, egymásra bíz. Az előgyász parancsa: „emlékezz a halálra!” Tartsd szemmel a halált, a jövő emlékeként! A „tied” halála a „te” halálad tükre, mert mind magával visz belőled valamit, miközben életre kel benned valami belőle. Amit az előgyász, mely a saját élet létszubsztanciáját őrzi, nem képes biztosítani, kipótolja a szeretet ösztöne. Ezért a szeretet az előgyász terminológiájában is definiálható. Az én-előgyász korlátai felbuk-

kanásánál kezdődik a te-előgyász, a szeretet terrénuma. Az én-előgyász az esztétikai, a te-előgyász az etikai érzék kulcsa.

A tragikus bűn azért tragikus, mert elkerülhetetlen. Az eredendő bűn emberképe látszólag pesszimistább világképet feltételez, mint a tragikus bűné, valójában optimistább, mert itt a bűn nem a vég, hanem a kezdet, azért nem problémalezáró, hanem problémafeladó, az embert megbízatással ellátó bonyodalma a létezésnek.

18.8.2. Az „Ég Alatti” fogalma

Zhang Yimou *Hős (Hero)* című filmjében három szabadságharcos (merénylő, terrorista): Ég, Szálló Hó és Törött Kard legyőzőjeként lép fel a Névtelen (Jet Li), akit a császár elé rendelnek, hogy elbeszélje három hőstettét. A Névtelen azonban valójában nem gyilkosa, hanem küldötte a hármaknak: a csel célja a császár megközelítése és megölése. A Névtelen elbizonytalanodik. A császárt kell megvédeni a világtól vagy a világot a császártól? Ez attól függ, hogy a császár kegyetlensége tükrözi a világot vagy a világot a császáráé.

Csin uralkodója a Kínát egyesítő hódító, a merénylők pedig Csao-beliek. Családjuk kiontott vére a gyűlölet és bosszú forrása, az ész forrása azonban az Ég Alatti eszméje, melyet az első kételkedő, Törött Kard vezet be a filmbe. „Csin királya alatt válhat ismét eggyé az Ég Alatti.”, „Az országok vetélkedése ostobaság az Ég Alatti ügyéhez mérten.” Törött Kard két tudományt illetve művészetet művel, a harcművészetet és a kalligráfiát. A film koncepciója aláveti a harcművészet gyakorlatát a kalligráfia eszméjének. Az „ég alatti” egyetemes kooperáció és szolidaritás hozza el a békét, ezért nem szabad megölni a királyt: ezt szűri le Törött Kard a kalligráfia tudományából. A világnak mint egésznek egyetlen reprezentánsa lehet, máskülönben a kisvilágok reprezentánsainak kontrollálhatatlan szembenállása fogja széttépni a világot. A rend kegyetlen, de a rendetlenség még kegyetlenebb, ezért rehabilitálják a kínaiak a rend fogalmát. Az egyetlen reprezentáns, mert az egészet reprezentálja, nem az egész része, nincs helye az egészben, közel is távol van, magányosabb, mint a magányos csavargó, ezért ül hatalmas üres terek közepén, a trónteremből eltávolították az egykori selyemfüggönyöket, mert az uralkodó senkiben sem bízhat. Az elkerülhetetlen kegyetlenség, melyet a mű igényel, gyűlöletessé teszi az ég alattiak számára az Ég Alatti képviselőjét.

Zhang Yimou Eizenstein nyomában halad. A *Jégmezők lovagja* Alexandr Nyevszkije könnyen lehet szimpatikus, mert külső ellenséget, hódítót kell legyőznie. *Rettegett Iván*, az első rész birodalomszervezőjeként még nem olyan félelmes, mint a második részben, amikor a belső ellenséget, a széthúzást kell legyőznie. A nyugatiak azért voltak elégedetlenek a *Rettegett Ivánnal*, mert úgy érezték, Eizenstein túlságosan megértő a zsarnok iránt, de Sztálin is elégedetlen volt a második résszel, mert Eizenstein a feladat félelmes, borzalmas oldalát is jelzi. Zhang Yimou ott folytatja a gondolatmenetet, ahol Eizenstein abbahagyta. Törött Kard mártírságot vállal, mert felismeri, hogy minden rész valamely egész mártírként cserélheti létét értelemre. A Törött Kard által Kína fennmaradása feltételeként igenelt igazság szerint egységben az erő, az egység pedig csak a legerősebb győzelemnél valósulhat meg, ami kegyetlen győzelem, mert egy helyi hatalmasság sem fog lemondani önként hatalmáról. A legtávolabbi az egyesítő, akit műve izolál, mely művet épp az hitelesít, hogy az alkotó úrban él, semmije sem marad.

A császár élete élőhalál, a hős halála örök élet. A Névtelen, a császár életben hagyása által, a császár életével, a maga halálát választja. Élete felajánlása nem elég, halála felajánlásával kell megpecsételnie döntését, mert az élő visszavonhat, újra dönthet, másképp. Az ember belehal abba, amit választ, mert a választás a választottnak szenteli az életet. A lemondás a császár élőhalála és a harcos örök élete közös nevezője.

A cselekményt megalapozó alternatíva a hadakozó fejedelemségek kora vagy a Csin dinasztia egyesítette Kína békekora. A Csin király kegyetlen hódító, s a kegyetlenség törvényében az áldozatok gyermekei számára nehéz feladat felismerni a Törvény szükséges kegyetlenségét. Ez Szálló Hónak nem sikerül, Törött Kardnak sikerül: a kard eltörése a kenyértörésre vitt viszony ellentétét, a közös ügy felismerését jelképezi. A Névtelen, a film végén, nyugodtan néz a halál elébe, azt is mondhatnánk, nevet kap, Kína lesz a neve, átlényegül összetartó erővé.

A Csin nyilak csak az országot pusztíthatják el, a csao írást nem írthatják ki a földről – mondja az Öreg Mester az ostromlott iskolában. Az írás (az öntudat) által a vesztes legyőzi a győztest, ahogy a görög kultúra tanítójává, vagy ha úgy tetszik lelkévé lett a Római Birodalomnak. A pánikban menekülő, ész nélkül kavargó és védtelenül elhulló tanítványok megnyugszanak a Mester szavaira: az ember kevésbé pánikol életéért, ha romolhatatlan lényeg birtokosának érzi magát, s még kevésbé, ha a romolhatatlan lényegét érzi a maga birtokosának (a kettő ugyanazt fejezi ki, az előbbi a szubjektív érzés örömeiben, az utóbbi az objektív tudás nyugalmaiban). A nyilak a teret hódítják meg, az írásjegyek az időt. Az embernek módja van beleírni magát az idők teljességébe. Ez azt jelenti, hogy Törött Kard birodalma nagyobb, mint amit Csin császára összefoltozni igyekszik, ezért érti meg a császárt, birodalmaik nem elválasztják, hanem összekötik őket.

A születés belevet a térbe, a halál az idők teljességébe. A halál „írja be” a létet az örökévalóságba. A halál a Nagy Kalligráfus, akinek el kell döntenie, az adott alakzatnak helye van-e az egészben, bír-e hozzáillő, belé tartozó értelemmel? A halál, mely átírja az individuális létet a tények rendjéből az értelem rendjébe, egyúttal előrehozott végítélet, az individualitás személyes tulajdonaként, rangjaként, minőségeként egyéniesült végítélet. Méghozzá dupla végítélet: az individuális lemérése az egész által, de az egész rekreációja is az individuális szabadság sansza, az egyediség plusza adta impulzus által. Az egésszel való viszonyban kell ráébrednie az egyediségnek, hogy nemcsak pluszt, minusz is jelenthet. Az én a másikban is felismeri a rokon ittlétet, de magában is az idegenséget, a nem hozzá tartozót. A totalitás vonzása az ugrópont, itt dől el, az egyénben lakó „másvalaki” jóban vagy rosszban múlja fellül az egyén tudatos énjét.

Zhang Yimou filmjében a kalligráfia a kardforgatás modellje. A kardforgatás az anyagi életbe „vési” bele, amit a kalligráfia a szellembe ír be. Épp ezért tanácsadója a kalligráfia a kardforgatásnak: az értelemformálás formálja a létformálást. Halálfélelem és orgazmusképtelenség közös definíciója az oldódás képtelensége. Mivel Szálló Hó korlátolt ügyért harcol, korlátozott perspektíva jegyese, a szerelmi beteljesedést is csak a szerelmi halálban tudja megélni.

Az értelemrontás a létrontás előfeltétele. Az értelemörzés a létrontás megelőzése. Azt, amit a nyugatiak „az igaz: az egész” tézisében fejeztek ki a nyugati kultúra felszámolása előtti időkben, a keletiek a maguk kultúrájának a gyarmati kort felszámoló újjáélesztésekor az Ég Alatti fogalmában ragadják meg. A magyar szecessziós gondolkodás (Balázs Béla, a fiatal Lukács) az „átértés” fogalmával kísérletezett, az átfogó értés programja, az értő átfogás eszménye értel-

mében. A marxista Lukács a „nembeliség”, az egzisztencialista Jaspers az „átfogó” fogalma segítségével próbálta megvalósítani az „átértést”. A „nembeliség”, az „emberség” vagy bármely más hasonló fogalom ma már nem elég, miután világossá vált, hogy nemcsak egymásért volnánk felelősek, hanem a természetért is, melyet épp egyesült erőink veszélyeztetnek.

Az Ég Alatti a totalitás vonzása. A *Hős* szereplői az Ég Alatti egységét, az ittlét létteljes-ségét nem egy érzékeny pont fájdalomként fogják fel, nyugati módra, hanem az együttlét szolidaritásaként. Az együttlét szolidaritását a kitüntetett másvalaki, a szerető szeretettárgy ébreszti, olyan alapfelismerést adva, amelynek hozadéka, a felébredő rokonságérzés, kiterjed a „mieinkre”, a „mindenkire” és a lét egészére. Törött Kard és Szálló Hó végül sikerült szerelmi egyesülésének módja a szerelmi halál, de a hősi halál is a „honszerelem” aktusa: a nálunk a reformkorban aktuális fogalom Kínában még él, a művészet nosztalgiával ápolja.

Az életben a szeretett személy ölel az Ég Alatti nevében, a halálban az Ég Alatti a szeretett személy nevében. A „Minden” végül egy szerető, az Egyetlen, akit az élet nomádja a sokakban keresett, s ha valóban szeretett, akkor a sokak egyikében már az életben meg is talált már. Baudelaire költeményében a semmi a minden öle, a halálban a mindenség válik öleléssé, a halál látja el teljes értelmével az ölelés minden gesztusát, melyet az életben nem tudtunk teljes mélységében átélni:

megyünk majd: vár reánk az Árnyak Óceánja,
s mint ifjú utasé, szívünk friss lesz s vidám.
Hallga! Figyeljete az édes, bús danára,
Ezt zengi: „Erre mind, aki enni kíván

lótuszt, mely illatos! Csodák gyümölcszüretje,
amelyre szívetek éhes, itt vár csupán,
jertek, halk s különös mámmorral a szívekre
csak itt vár a soha nem szűnő délután!”

S a kísérteti hang mind ismerősebb s hívebb,
holt Phyladeseink karja tárul ki ránk,
“Elektrádhöz evez, itt megfrissül szíved!” –
Zengi a nő, kinek térdét csókolta szánk.

(Baudelaire: Az utazás. Ford. Tóth Árpád. In. Baudelaire válogatott művei. Bp.1964. 183.p.).

18.9. Halál, túlvilág, köztes világ

Van egy általános halálkoncepció, és van egy modern, nyugati. Ezek különbségének felel meg kétféle gyászmunka. A modern gyászmunka lényege a lemondás és eltávolodás, míg a klasszikusé a kapcsolat fenntartása azokkal, akik voltak. A gyászmunka tehát elvileg és eredetileg: halálon túli kommunikáció. A kommunikáció az eredeti koncepcióban erősebb, mint a halál. A két halálkoncepció és gyász-gyakorlat különbségei kifejezik az életnek a halállal, és önmagával a halálról folytatott vitáját.

A halál a./ a lélek átsorolása egy párhuzamos jelenlétbe, megfoghatatlan jelenvalóságba, az elmúlásban rejtőzködő örökkévalóságba (*A játszma vége*). A *Nyolc és félben* pl. a szeretet és lelkifurdalás a holtak útlevéle az életben.

b./ A halál a lélek szabadulni nem tudása a realitástól (*Hatodik érzék*), ahol feladata maradt. A lélek a realitással a tartozás viszonyában van (az tartozik neki vagy ő annak).

c./ A holtak gyakran vigyázók, őrzők, sugallók, olyan élők, akik magasabb, átszellemültebb, ezért megfoghatatlan osztályba léptek, így közvetítők lehetnek emberek és magasabb hatalmak között (*Kínai kísértettörténet, Ghost*).

d./ A holt bosszúszellem, kísértet, aki hadat üzen az élőknek: gonosz, mert nem tud ki-
aludni, elengedni magát, megbékélni (*A kör, Az átok*).

e./ A halál a lelkek vándorútja a semmi felé, a semmi előszobája, a világtalanság elővilága (*Tavaly Marienbadban, Alice ou la dernière fugue*).

A halál tehát kétarcú: egyik arcát a hulla rémképe, másikat a holtról való emlékképek határozzák meg. Az álomban, fantáziában, vízióban, látomásban visszatérő holtak képzeleti túlvilágokat konstituálnak, melyekben a halál kétarcúságára válaszol istenek és ördögök különbsége. A holtak ennek megfelelően két irányban távolodnak a kultúrákban, a megistenülés vagy az ördögi, démoni dimenziók felé mozdulnak el. Közvetítőink a menny felé, vagy a pokol közvetítői, ügynökei az élet felé. Ha a halott nem „gonosz halott”, akkor is kétféle: amennyiben a múlt szép múlt vagy nagy múlt, úgy a holtak hatékony segítők, jó tanácsadók (*Mrs. Muir*), ha ezzel szemben a múlt elpolgáriasodott, akkor a holtak tehetetlen szemlélők, tanácstalan drukkerék, akiket az élő tette, alkotása von bele újra az élet játékába (*Nyolc és fél*), de mindkét esetben a halál válik élettáncá és nem az élet haláltáncá. A „gonosz halott” körül ezzel szemben az élet a haláltánc, ahogyan a régi képeken megjelenő csontváz a sír felé vonszolja a meztelen szépséget vagy a sír felé örvénylenek a nyomában az élők.

A halottak lenyomnak vagy emelnek, átkot vagy értéket hagynak ránk, a rontás vagy az őrzés és tanácsadás módján vesznek részt az életben. Az érvény a halott halhatatlansága. Az élet face to face viszony a holtakhoz, a kultúra úgy éli át az életet, mint színjátékot, melynek nézőterén a holtak ülnek: az idők teljessége ítél az időkről.

A halált úgy tekintik a hagyományos halálkonceptiók, mint amelyben elválík egymástól romlandó test és romolhatatlan lélek, s az utóbbi átlép a természeti valóságból a természetfeletti örökkévalóságba. A műfajok differenciálódása során az elbeszélés a test vagy a lélek nyomába szegődik. Ha a lélek útját kíséri, úgy az üdvperspektívát kreáló halálgiccsben valamiféle paradicsomba vezet (*Csodás álmok jönnek*).

Halottjainkat láttuk élve és utóbb halva. Álmainkban egyik vagy másik formában is meglátogathatnak. Mindkét arcukra műfajok épülnek, de félelmes arculatukra épülnek a nagyobb, virágzóbb, produktívabb műfajok. Minél előbb bennünk a halott, annál kevésbé hajlamos a fantasztikus műfajokban külső, idegen testként visszatérni. Az élőhalál műfajainak jelentősége az elidegenedéssel együtt nő, melynek problematikáját a posztmodern ideológia elsikkasztja, a fantasztikus műfajok előnyomulása azonban ezzel egyidőben visszaadja a szorongásokat, melyeket az ideológia tagadni szeretne. Művészet és ideológia a presztizsfilmben átfedi egymást, ezért a halálsikkasztó halálfilmek is megjelennek. Túlbonylított, posztmodern halálfilmjeink rejtvényfejtő játékokra hívják meg a nézőt (*Donnie Darko*). Az egész életet élvezetsóvár játékként értelmező kultúra, mely az értelem és beteljesedés

perspektívája helyett kis kellemességek álalternatíváit, a pótkielégülések rossz álvégtelenségét kínálja, a halálkonceptiók kommunikációját is társasjátékként fogja fel. A halálfilm a régi filmek turmixa, s a halálfilm nárcizmusa ugyanaz az ábrázolás nívóján, mint a halál mazochizmusa az ábrázolt tárgyak síkján: mindkettő eltolja, elhalasztja a problémával való szembenézést. Ez a halálkonceptiók dekadenciájának egyik formája. A másik dekadens fejlemény a halálkonceptiók ártalmatlanítása, melynek egyik különösen feltűnő és jól tanulmányozható változata a horrorfilmek lecsúsztatása mesefilmbe. Ha a halál után nem a lélek, hanem a test akad fenn egy köztes szféra kristályosodási pontjaként, úgy az eredmény az élőhalál horrorja (vámpírok, zombik stb.). A test visszatér lelketlen testként, a lelketlen kifejezést azonban a gonosz értelmében is használják, a lélek a horrorfilmi hullában csak a test szolgálja: gonosz lélek. Hogyan ártalmatlanítja a halált, hogyan redukálja jelentését, hogyan tereli vissza a horrormitológiát a banalítás felé a posztmodern tömegkultúra infantilizálódása? Miért gyengébbek a mai kultúripar halál- és élőhalál-konceptiói a folklórénál vagy a középkori kultúráénál?

Az újabb halálgiccs előítéletek által izolált, rosszindulat és meg nem értés által sújtott etnikai elitet csinál a holtakból. A halál metafizikáját a halál politikájára váltó fantasztikus film olyan életproblémák misztifikált felvetésébe bonyolódik, melyek a realisztikusabb műfajokban radikálisabban feldolgozhatók. A vámpírfilm rehabilitálja a vámpírt. Vajon eme „felvilágosult” gesztusnak a kára több-e vagy a haszna?

A *The Twilight Saga* első részében (*Alkonyat*) az anya vándorolni indul új férjével, ezért kerül Bella Swan a zárkózott, feszélyezett apához, aki az ország „legnedvesebb zugában”, az örökké felhőkbe burkolt Forksban rendőrfőnök. Iskolatársai szóvá teszik a napos Arizonából érkező Bella sápadtságát: a fehér ember fehérsége a fölény jeléből a betegség (vagy a kulturális betegség: a dekadencia) jelévé változott. A fehérség a szűziesség színe is volt: ezúttal az izolációé, magányé, sterilitásé. Bella fehér, de a vámpírok még fehérebbek: Bellát fehérsége jelöli ki jövőendő partnerül egy vámpír számára. Két ifjú vonzza a lányt, két ellenséges törzs leszármazottai: az egyik barnább a fehéreknél (rezervátumbeli indián), a másik sápadtabb náluk (vámpír). Az első részben a szuperfehér a természetfeletti konnotálja, a barna – mint az őserdőkben élő indián – a természetet. A második részben a természet is metafizikai szubsztanciára tesz szert, épp olyan idegennek mutatkozik a mindennapi élettől, mint a természetfeletti: a két törzs alternatívája vámpírok és farkasemberek alternatívájaként konkretizálódik.

Az emberlány rendőr lánya, a vámpírfiú orvos fia: a vámpírprobléma az *Alkonyat*ban értelmiségi- vagy elitproblémaként is értelmezhető. A banalítás társadalmában a modern elitember éppúgy periféria, mint a tradicionális ember. Az érdektelen centrummal, a sűrű átlaggal kétféle periféria ellentett érdekessége áll szemben. A vámpírok örök vándorok, a farkasember az őserdőkhez kötődik, a deterritorializációt képviselő vámpír és a territorialitás elvét perszonifikáló farkasember nem fér meg egymással. A két periféria vagy szélsőség egyúttal hatalmi harcot is folytat a banalítás befolyásolásáért. A film az amerikai kétpárt-rendszer tudattalan karikatúrájaként is működik.

A *The Twilight Saga* koncepciója a rémek emancipálására használja fel Bellát, bár ez az emancipáció nem teljesen sikerül, a lány ugyanis a vámpírba szerelmes, a farkasembert csak szereti, egyiknek szerelmét, másinak barátságát kínálja. Rehabilitálni sikerül ugyan a rémeket, emancipálni azonban nem.

A vámpír rehabilitálásának eredménye a diétás vámpír. Régen az alacsonyabb rendű vámpír tengődött rovarokon (pl. Tod Browning *Draculájában*), míg ma az, hogy megelegszik a pótlékkal, a magasabbrendűség jele. Korábban a komikus vámpír elégedett meg vérkonzervvel (F.J. Gottlieb: *Lady Dracula*), ma a nem-autenticitás, a lény ön-meg-nem-valósítása, a beteljesedésről való lemondás szerelmi és szocializációs feltétel. Megnyugtató, hogy a félelmes vámpír le tudja győzni a maga lényegét, de csalódást is kelt, hogy le kell győzni lényegünket és egy lényegtelen, ezért a tulajdonság-nélküliség felé ható világban találhatunk egymásra.

Fegyelmezett és fegyelmetlen vámpírokra, natúrvámpírokra és kultúrvámpírokra szakad a vámpírok társadalma. Nem ember és vámpír harcol egymással, hanem két vámpír, a „ragadozó” és a „szelidített”. Az egyik meg akarja enni, a másik meg akarja őrizni az embert. De a kétféle vámpír harca az utóbbi lelkében is zajlik. Edward családja állatvéren él, megtanultak együttélni az emberekkel, s uralkodni vágyukon, de miután megérkezik Forksba a sápadt leány, az ifjú vámpírnak meg kell harcolnia Bella iránti vágyaival. A nőre vágyik vagy a nő véérére? Csak a hozzá kötő vágy legyőzése teszi lehetővé a vágytárgy megtartását, megóvását a vágytól, tehát a vágy végső soron azonos a destrukció gyilkos ösztönével. Azért van szükség szeretetre, önfeláldozásra, halálösztönre, mert elementárisabb és korábbi a gyilkos ösztön, melyet csak a halálösztön ébredése tarthat sakkban. Rosszul indul a szerelem: „Tényleg utáltalak, de csak azért, mert olyan erős vágyat keltettél bennem.” Ha két lény fontossá válik egymás számára, harc indul a lélekben: őt áldozzam fel magamnak (gyilkos ösztön) vagy magamat neki (halálösztön). Az a „természetes önzés”, ez a „szerelem”. Lehet-e a szerelem thanatális komponensének kifejezőbb motívuma ennél a szenvedélynél: az ember beleszeret a vámpírba, a halandó a haláltalanba, az élő az élőhalottba, az élet a halálba, a táplálék abba, aki éhes rá: „Egy része, és ki tudja, mennyire domináns része a véremre szomjazik.” – állapítja meg Bella. De folytatja a gondolatmenetet: „Feltétlenül és visszavonhatatlanul beleszerettem.” Ez nem ambivalencia, ez a szenvedély képlete, minden szenvedély önvesztélyeztetés, a halálösztön műve. A legnagyobb izgalom – kockázatvállalásként – már a halálon innen előlegezi a végső nyugalmat: erotikus izgalomként is, de az önfelajánlás mámoraként is.

Egy ragadozó vámpír támadása után Edward mérgezett vért szív ki a lány csuklójából. Innia kell a lány véreből, de segítő és nem ártó szándékkal. Meg kell kóstolnia a lény véré, de a lányért és nem önmagáért. Meg kell kóstolnia a lányt, de idejében leállni. A „megszakított közösülés” fantasztikus formája: lemondás az orgazmusról a szerelemért. Az egész konstrukció – a vámpírok iránti „társadalmi” előítélet felülvizsgálásának követelése – konzervatív szerelemkoncepcióhoz vezet. A liberális vámpírkoncepció kidolgozásának és motiválásának ára egy konzervatív szerelemkoncepció: az erotikát kontrollálni kell a destruktivitással való eredendő kapcsolata miatt.

A partner türelmesebb kell, hogy legyen hozzánk, mint magunk. Nem a partner, hanem önmagunk vagyunk hivatva viselkedésünk szigorú bírja és cenzora lenni. „Azt hittem, nem tudok leállni.” – mentegetőzik Edward. „De leálltál.” – nyugtatja Bella. Mindenki a maga vádlója és társa védője. „Megmentettél.” – mondja a lány a kórházban. A fiú másképp látja: „Miattam vagy itt.” (Tehát ő idézte rá a veszélyt, amitől azután megmentette.) A bűntudat a szerelem komponense, mely védelmezi az emberi szerelmet az emberben rejlő vámpírtól, a libidót a mélyén lakó destrudótól. Ezáltal mozdul el a lidérc vagy az árnyék alattomosága

a kőszobor vagy az érvény szilárdsága felé. Edward megmutatja magát a napon, mely a régi vámpírokat széthrohasztotta vagy porrá oldotta. Azt várnánk, hogy felbomlik a Bella által szeretett arc, de megkeményedik és csillog, mint egy ércszobor. „Olyan vagy, mint a gyémánt!” Az új vámpír nem eleven sár, hanem élő gyémánt, nem a rothadás, hanem a változatlan perszónifikációja.

– Hány éves vagy?

– Tizenhét.

– És mióta vagy már tizenhét?

– Egy ideje.

Apa és lánya viszonya feszélyezettebb, mint ember és vámpír viszonya. A modern világ tucatembert, bábót csinál az emberből, aki szégyelli a lelkét. Bella nem hisz a lélekben, Edward igen. Az élet lélekinfláció, csak elvesztése, gyásza adja vissza a lélek rangját. A lélek épp hiányának érzetében ébred új életre, a nosztalgia vagy a törekvés tárgyaként, az utánczás tárgyaként és nem birtokként.

A *Twilight Saga* második részében, az *Újholdban* bontakozik ki Bella szerelmi háromszöge. Az *Alkonyatban* Edward harcol a benne rejlő destrukcióval (a vámpírral), az *Újholdban* Jacob a benne rejlő farkassal. A vámpírok és farkasok gyűlölik egymást, míg Bella megtanulja szeretni mindkét csapatot. A szeretet nagyobb távolságot feltételez, nagyobb távolságokból táplálkozik, mint a gyűlölet: az ember távolsága nagyobb a vámpírtól, mint a vámpír a farkasembertől.

„Nem vagyok jó! Régen az voltam, de most már nem.” – vallja az indián az *Újholdban*. A vámpír az első filmben óvja magától Bellát, a farkasember a másodikban. Az *Újholdban* látunk is egy összefoltozott arcú lányt, aki túl közel volt a farkasemberhez egy alkalmatlan pillanatban: nem mindig sikerül az önmegfékezés, ezért a partnert úgy védelmezi az elő-lelkifurdalás, mint az élet egészét az előgyász. A romboló erők tarolása olyan átfogó realitássá vált társadalmainkban, ami felébreszti a rombolás és romlás fékjeinek nosztalgiáját. Bella hátizsákot vesz és kóborol, mintha a *Hová lettél drága völgyünk* virágos mezejét keresné. A szépség nyugtalan keresése, akárcsak az ember létét egy másíknak feltétlenül felajánló szerelem, halálközeli élmény: ezért tekintették romantikus szerelmesfilmnek a *The Twilight Sagát*, a *Titanic*-románnal rokonítva. Bella minduntalan elébe megy a veszélyeknek, s potenciális áldozatként vetve bele magát a mindenségbe, idézi maga elé a lét lényegét, az isteni iszonyatot, az erők végső, zord sötéttségét, mert más mód nincs szublimálásukra: René Girard szerint a vallás áldozati rítusainak is ez a lényege. Nemcsak hősnője, a film is harcol önmagával, amennyiben az áldozat gesztusa vezeti a cselekményt, ugyanakkor a szerzők szeretnének plasztikázott képet adni az ember illetve az ember mélye (a farkas, a vámpír, a természet és a lét) lényegéről: az utóbbi törekvésüket fenyegeti az elgiccsesedés. A „jó vámpír” és a „jó farkas” bevezetése banalizálódással fenyeget: az *Újholdban* a farkasember a házörző kutyára redukálja a szocializált horror-rém lényegét („Ne félj, őrizzük a házatokat!”). A *The Twilight Sagában* a lány követeli, hogy tegyék vámpírrá, de a fordulat hátulütője ezúttal is a motívum banalitása, az elitbe való bejutás értelmében.

18.10. A művészet mint előgyász (Sein-zum-Tode)

Az erény a bűnök permanens korrekciója, mert az ember nincs készen, hanem teremti, azaz tanácstalanul keresi magát a mindenki minden lépése által mindig módosított beszámíthatatlan ittlétben. Az értéket szakadatlan elhibázása jelöli be a létbe az életben. Így van ez a Sein-zum-Tode esetében is, mely – a jelenlét autenticitása és a szeretett személyek sikeres őrzése feltételeként – csak eszmény. A Sein-zum-Tode eszményét a Frivol múzsa az „előgyász” fogalmában próbálta megragadni, az esztétikai emlékezetet mint az elmúltak foglalatát, egyben az eljövendő elmúlás, a jövő emlékeként tekintve a művészi – és ezen túl minden – érzékenység kulcsaként. Ez az előgyász azonban nem biztosítja az autentikus létet, a hatékony erkölcs és a beteljesedett jelenvalóság magvalósulását, csak szakadatlan elhibázásuk rossz lelkiismeretét, mely már maga is elég arra, hogy a pusztuló lét megfékezze a maga pusztító jellegét. Tehát valójában az autentikus előgyászig sem jutunk el, csak az elhibázott előgyász gyászáig, a gyász is meghal, csak gyászolni tudjuk. Nemcsak az élet, az életgyász is a melankolikus vágy tárgya. Az előgyász eszménye megvalósíthatatlan, de az erkölcs vajon nem a megvalósíthatatlan követelésének és követésének életmódosító hatása-e? „Béke poraira” – így búcsuztatják a holtat, s az ittlét valóban nem éri el, csak porrá válva, a végső határon túl, a békét, melynek előérzete mindazonáltal meglátogatja az élet némely pillanatát. Hunyadi Ferenc debreceni szuperintendens egy XVIII. század végi halotti beszédében a siralom völgyét azonosítja az élet sivatagával, és – váratlan módon – nem a halál miatt, hanem a halállal vígasztal. Épp az a vígasztalás, hogy ebben a sivatagban a halál nem pusztá délibáb: „De azt tsak ugyan nem tagadom el tőletek, hogy míg itt e világon élünk, a mi lelkünk szomjúhozó föld lesz, és soha meg nem elégttetik. Valakik a Menyeyi Haza felé utazók vagytok, hidjétek el, hogy mindenütt a siralom völgyén fogtok utazni, ahol merő száraz minden, tsak egy két cseppjei lesznek az Isten kegyelmének, amellyek adatnak nekünk, és éppen ez már az, amely azt tselekszi a hívekben, hogy bátran mennek a halálba, minden félelem nélkül, mert e szomjúhozó földön míg itt élünk, úgy nézzük a halált, mint egy az ég végéről feljött sűrű felleget nézi a szántó-vető ember, akinek szántó földje és réttye a szomjúság miatt elszáradt.” (Hunyadi Ferentz: Ötven halotti prédikációk. Második darab. Vázt. 1805. 10.p.). Az élet a teljesületlenséggel mozgatja Hunyadi sivatagi vándorát. Nem ezt mondja-e – egy évszázaddal később – Ady: „Bevégezett csókkal lennénk szívesen / Megbékélt holtak...” (Félig csókolt csók. In. Összes versei. Bp. 1968. 11.p.) Adynál a gyermek a szülők helyére lép, hogy benne találjanak egymásra és váljék valósággá az egyesülés. Az egység transzcendálja az egyesülni vágyókat, túl van rajtuk, s épp ez a „túl” mindig egy új világ: az új világ azonos a túlvilággal, mely ilymódon közel kerül. Két én egyesülése egy ő: „S áldott legyen, ki: te meg én...” – Adynál ez a gyermek definíciója, s ezáltal a gyermek, a beteljesületlen vágyak szenvedésének jóvátételeként, egyúttal örökösük is: „Kit küldtek régi bánatok...” (A mi gyermekünk. uo. 9.p.).

Gyermek és szülő tragikus viszonya nem viszonyuk elhibázása, hanem az ittlét lényegéhez tartozó eredendő és egyben életadó tragikum megnyilvánulása. Az anya-fiú viszony Babits által adott verzióját már ismerjük. Hasonló képet ad Kosztolányi: a kétarcú anya képét. Az anya ösképe – másképp miért is vállalkozna a lány az anyaságra? – az életért való rajongás, az életöröm és életművészet, melyet a kozmikus-boldog anya és nem

a társadalmasult-szomorú apa (Aranysárkány) birtokol. Ez a rajongó életöröm azonban, a szeretett személyekért való rajongássá sűrűsödve, önpazarlássá, önfeláldozássá válik. Az egyik arc a boldog fiatal lány, a másik a megtört, kifosztott áldozat. Az első motívum tehát a rajongásé: „Én nagyon sokakat szerettem / én vágytam arra, vágytam erre, / de aki úgy szeretett engem, / anyám az életet szerette.” (A bús férfi panaszai. Kosztolányi összes versei, 1.köt. Bp. 1989. 380.). A második szükséges motívum a rajongás koncentrálódása: „Az életet bámulta folyton, / mint egy menyasszony, mindig-ifjan, / apánk szemében kezdte nézni / és nézte aztán arcainkban.” (uo.) A végső motívum az áldozat:

Sírt és dalolt bús mátkaságán,
bölcsők között sírokra görnyedt,
a képeskönyve volt az élet,
nem vitt magával soha könyvet.

A fiait csókolta némán,
halottjait némán temette,
én nagyon sokakat szerettem,
de ő az életet szerette.

(uo. 381.). Adynál ez a kettősség, kétarcúság, a fiú bűnvallomása közvetítésével, korábbi gondolatmenetünk egyik alaptémája, az életfogytiglani anyagilkosság, az elhasználó szeretet képébe öltözik. Az Ady-féle anya első arca így néz ki a Vér és aranyban: „Sötét haja szikrákat szórt, / Dió-szeme lángban égett, / Csípője ringott, a büszke, / Kreol-arca vakított.” (Az anyám és én. Összes versei., Bp. 1968. 63.p.). Az anya későbbi arca egyrészt az előbbi ellentéte, másrészt fia műve, aki eleve az anya ellentéte volt: „Én kergettem a vénségbe: / Nem jár tőle olyan távol / Senki, mint torz életével / Az ő szomorú fia.” (64.). Az *Iron Tiger* című filmben a vidám, bolondos anya kereskedik, főz, háztartást vezet, ellátja, gyámolítja, kényezteti a férfiakat, a tudós apát és a harcos fiút, mi több az anyai funkciók teljesítése közben egyúttal ugyanolyan jól harcol, mint a férfiak, s végül úgy vállalja át a szenvedést fiától, mintha Mária átvállalná Jézus szenvedését: megfeszítve lebeg a világ, a vérszomjas nép felett, majd kötéllel a nyakán, fuldokolva imbolyog egy feltornyozott lócákból emelt hatalmas alkotmány csúcsán, s míg fia a roszkatag alkotmányt a hátán egyensúlyozva harcol a túlerővel, az anya biztatja, hogy ne őt mentse, hanem a hazát. Isten szigorúságának pozitív méltatása és az én gögijének és önzésének ostorozása, a szeretet parazita-gyilkos jellegének preventív kezelését szolgálta a régi, evolutív és felhalmozó, évezredek tapasztalatát sűrítő kultúrában. Ezért a régi család kevésbé széttagolt, a viszonyok tartósabbak és értékesebbek, de a létezés gyilkos jellege mégis, a valóságos, gerinces kultúrában és az elmélyült lelkiség feltételei között is felszámolhatatlan: az ártatlan, jó gyermek és a kulturált, derekas generáció is a régiek helyére lép, azok nemléte csinál helyet létének, az örökkévalóság, a halhatatlanság felfedezése, a halál „legyőzése”, az individuális reprodukció újabb kutatók által beígért végtelenítése lenne a legnagyobb holocaust, az összes eljövendő generáció feláldozása a jelenlevőknek.

Korunk filmjei korántsem perverzitásból egyre borzalmasabbak. A fásult vagy dühöngő alternatívátlan világban, személyes remények és szociális perspektívák híján, a leér-

tékelődött ingerek tolakodó piacának zűrzavarában a profán szimbolika pótolja az élet komolyságát óvó érzékenységet, a halálra emlékeztető diszkurzust, melyet a kultúrában a prédikátor gondozott: „Kimondhatatlan bölcsességű Isten! Sorsunkhoz kapcsoltad te elválaszthatatlanul a halált. Oda állítod mindjárt a bölcső mellé s kisér életünkben, kisér álmainkban, várván a pillanatot, melyben intésedre jeges kezével érinti a szívet, hogy annak dobogása szűnjék meg, érinti a szemet, hogy annak fénye kialudjék. Láthatatlanná teted ezen szolgálodat, bejárást engedvén nékie mindenhová. Elrejtőzhetik illatos rózsának kinyílt kelyhében, helyet találhat egy pohár vízben, szállást nyújtasz néki a tűz szikráiban s kit útban talál, legyen az gyermek, erős ifjú vagy megvénhedett ősz, ha te megengeded magával ragadja.” (Könyves Tóth Kálmán: A koporsónál. Miskolc. 1876. 39.p.). Nem azért fontos a mulandóság tudata, hogy az ember „kiélvezzen minden percet”, hanem azért, hogy ne inflálódjék élete, ne haszontalanságokra törekedjék, és ne tegyen kárt – a felturbózott álszükségletek szociálisan generált, mesterségesen gerjesztett kollektív örülete által – a világban. Megkettőződik a Sein-zum-Tode értelme: 1./ továbbra is jelenti a pillanat egyszerűségére való odafigyelést, de 2./ ennek ellenére mégis a tékozlás, a pazarlás, az odaadjándékozás bátorsága mutatkozik aktív lényegének. Isten ajándéka az élet, mondták a régiek, de ebből az is következik, hogy az ajándék létmód, amely csak addig őrizhető meg, amíg az ajándékozás aktusa fenntartja az ajándék mivoltát, tehát tovább kell ajándékozni, máskülönben élőhalállá válik, az élőhalál pusztító ragályává, erről szól a XX. század mozimitológiájának egyik legvitalisabb mesefolyama.

Hunyadi Ferenc „régimódi” megvilágításába helyezve a halottak napja egy oázis, a tévelykeny élet sivatagi vándorának enyhet adó és lélekemelő pihenője. A „régimódi” azonban ezáltal az „erős lelkű” és „szabad szellemű” szinonimájává válik, a posztmodern kényelemmel és elmosódottsággal szemben. Halottak napján vagy Vas István „ősz kertjében” mintha a természet is sírna, de épp ez kelti az egyetemes együttérzés, a visszhangok válaszában keletkező összhang benyomását, s a „romlás virágai” alternatív szépségének élményét. „Szeretem az elutazókat, / Sírókat és fölébredőket, / S dér-esős hideg hajnalon / A mezőket...” – írja Ady (A Halál rokona. uo. 68.p.). Ez a búcsuzás esztétikuma, melynek a filmben nem a ma divatos halálgiccs, hanem Wojtech J. Has *Búcsuzásokja* a legszebb emléke, nemcsak melankóliával, hanem humorral is teljes, mint nálunk Mándy Iván novellái. Hunyadi Ferenc „sűrű fellege”, Ady „dér-esős hideg hajnala” ugyanolyan ígéret, mint Vas István „ősz kertje”:

És új energiává lesz a múltó idő,
Új csillagmáglyát gyújt meg érted,
Vigasztalóvá lesz a rémítő,
Mindent meglátsz, mindent megérték,
És érthetetlen szenvedésed
Hétszer boldog szépségre válik:
Mosolyodban kinyílnak a régen semmivé lett
Naporaforgóid, dáiáid.

(Vas István: Rapszódia egy őszi kertben. In. Rapszódia a hűségéről. Bp. 1977. 175.p.). A hivatalos ideológia, a tanok maszkja, a parancsba adott tapintat, az előírt szemérem, a kötelező óvatosság, az elvvé lett önmehtagadás, a „politikai korrektség” cenzurális szelleme

a szembenézéssel, kritikával és kérdőre vonással állítja szembe az őket pótló megnyugtatót és vigasztalást. A művészetet azonban mindig kevésbé tudta befogni a hatalom, mint az elméletgyárat és a tanító üzemét, ezért nő a művészetben az iszonyat szerepe, olyan mértékben, ahogy az ideológia hazug vigasztalóvá vagy alantas csábítóvá válik. A film ebben a tekintetben, a *Psychotól A texasi láncfűrész mészárlása*n át, a *Zombi Uproar* című filmig, élen járó szerepre tett szert. A kínzónak, fenyegetőnek, kegyetlennek tűnő élmények tanító élmények. Hunyadi Ferenc Istene nem is ijesztgető és nem is vigasztaló, hanem tanító: „Mitsoda állapotra juttatja hát az Isten sokszor az övéit, hogy tanítsa?” (uo. 2.p.). A boldogtalanság, a nyomorúság, a csalódás, fájdalom, sőt az iszonyat mind nem olyasmi, ami elől menekülni kell, hanem amin át kell kelni, mint az értelem és tetterő forrásain: „a nyomorúság minket az Istenhez viszen, kit a bódítóg állapotban hamar elfelejtünk. A gyönyörűségnek kertében, a Paraditsomban elszakad Ádám az Istentől. A pusztában éhségre jutván a tékozló fiú vissza tér az Attyához.” (uo. 1.p.). A *Farkasember* legújabb változatában (Joe Johnston: *The Wolfman*) a halál az életben elérhetetlen nő anyás gesztusa, aki végül mégis mellére ölelve gyámolítja az ezt ki nem érdemlettet. A „halál” és a „lányka” nem ellenfelek többé: a halál maga a lányka. A *kard mágiája* (*Jiang hu – A kard hősnője*) című filmben a farkasleány, a kínai, női Maugli öleli így mellére az emberfiát. A férfi a városból jön, a nő a dzsungelből, a férfit a hivatalos vallás nevelte, a nőt a titkos kultusz, sokszorosan idegenek egymástól, mégis az a férfi bűne, hogy a szemének hisz és nem a Farkasasszonynak: elhiszi, hogy a szeretett nő mészárolta le a Mestert, holott a szerelme alakját öltő Boszorkány Ikrek műve a rémtett. Az ilymódon lelkileg magára hagyott, elárult és a csatában szíven szúrt Brigitte Lin pillanat alatt megöszül, s ősz hajtincsei ostorával kiirtja ellenfeleit, majd elszáll, de egykori szerelmét megmenteni még visszatér a szíven-szúrásán túli létmívorról. A fehér hajtincsek fegyverré válnak, a Farkasasszony társadalom alattisága világon túlísággá, s a szerető az anya tilalmas elérhetetlenségére tesz szert, ezáltal az anyai mártíromságnak is örökösévé válva. A nő üvegcserepeken mezítláb lépdelő, nagy botok ütlegei alatt görnyedő vesszőfutása vezet a férfihoz, aki nem tudja viszonzni áldozatát, s a megöszült és elszállt szerető mégis visszatér, ha szükség van rá, a férfi és a világ öreként. Miféle szeretetkoncepció ez? Olyan, amely magában foglalja az összes halottat, a nemzedékeket, akik eltávoztak, átadták a teret és az időt, a helyet és a lehetőséget, hogy esélyt kapjunk az ittlétre, melyben őrző erőinkként vesznek részt, míg világ a világ. Miért száll el a filmek végén Brigitte Lin (*A kard mestere*), és hogyan bukkan fel mégis segíteni, ha szükség van rá (*A kard mágiája*)? A posztmodern szlengben az „elszállt” kifejezés a „mértéket veszít” értelmét hordozza, a művészi szimbolikában ezzel szemben (pl. *Csoda Milánóban*) az „elszállt” képe mást jelent: az itt és most jelenvalóság mindenütt jelenvalóságra váltása általi világórré, világlélekké válást. A *Csoda Milánóban* végén ugyanúgy száll alá a segítő „mama”, mint *A kard mágiájában* a segítő szerető. Mindketten elveszítetetlen elveszettek. *A kard mágiája* elején a szerető a mindenség intimmé válása, a végén a mindenség a szerető visszavonulási, rejtőzködési módja. Előbb a mindenség koncentráldódik pótolhatatlan értéké, utóbb az elveszett pótolhatatlan érték rejtőzködő létformája maga a mindenség.

A régieknél az öröm kellemes ráadás, de a kín és a szenvedés adja a lét rangját: amennyit elbír, annyit ér az ember. A régi nyelv ereje és nagysága nem ismeri a szenvedés képeinek cenzúráját: „A halál olly testi gyötrellemmel mégyen végbe, mellynél nagyobb a testhez nem fér. Nagy kínnal jöttünk e világra; noha nem magunk, hanem mint a Viperák, Anyánk

kínnyával és sokszor halálával: de sokkal nagyobb, és magunk saját kínnyával megyünk ki e világból.” (Pázmány Péter: *Prédikációk*. Nagy-Szombat. 1768. 993.p.). Tenni merészelni annyi, mint kiállni, kockáztatni, önmagát elhasználni, felajánlani, halni merészelni. A kultúrában, melyet az inflálódott tömegember levetkezett, így köszöntöttek egymást, ez volt a kultúrember bevett köszönési módja: „Magamat ajánlom!” Az erkölcs alapja az erkölcssteológiában a szenvedés, a tudás alapja a filozófiában (Descartes) a szenvedést megduplázó kétely. „Tanít, ami sanyargat: oktat, ami szorongat: használ, ami rongál: gyámolít, ami szomorít.” – mondja Pázmány (uo. 691.p.). A kultusz, mely méltatja a szenvedést, nem a szenvedés kultusza, nem a szenvedést, hanem művét ünnepli, s az örömök forrásaként, a kint is örömmé avató megvilágosodás, tudatosulás, a szellemi és gyakorlati aktus mozgatójaként számol a szenvedéssel. A bűnösségnek, mint láttuk, pozitív oldala, hogy a szenvedés vállalása készségének feltétele. Az „apagyilkosság” vagy „anyagylilkosság” fogalma a szeretve-lenni-akarás mint primitív szeretet problematikájának radikális kifejezése, melyet a Totem és tabu gondolatmenete továbbgondoló általánosításának szándéka tesz megkerülhetlenné; épp ezért kell, a benne rejlő veszélyeket elkerülendő, a lényegével való szembenézést szolgáló kiélezett megfogalmazásán túl, még tovább radikalizálni az eszmét, mondván, hogy az apagyilkos jóvátételi törekvése támasztja fel az apát, az anyagylilkos az anyát, a gyermek a szülőt, s minél „bűnösebb” (mint Ady vagy József Attila fent idézett költeményeiben) a gyermek, annál teljesebb és erőteljesebb az „áldozat” feltámadása „gyilkosában”, és a „gyilkos” készsége a lét teljességének aktív, önfeláldozó megtapasztalására, hiszen maga a mai bűnös mai áldozata – akár szülő, akár szerető – is azért áldozta fel magát oly készségesen, mert egykor szülei vagy elrontott szerelmei neki is zsákmányává váltak, így a bűntudat predesztinálja a jóvátételi törekvésekre. *A kard mágiája* végén a jóvátétel lehetőségére való várakozás az élet egyetlen értelme, mely az örök élet és ifjúság húsz évente virágzó, fagyos bérceken honos, ritka rózsájának őrévé teszi a bukott szeretőt. Áldozat és bűn, ajándék és kín összefüggése szeretet és gyűlölet összefüggése felé mutat. Az ajándék terminológiájával azonos értelmű, ugyanannak keményebb, pontosabb és szókimondóbb változata a kín terminológiája. *A Krisztus megállt Eholinál* Carlo Levije szavait és képeit adja át, bocsátja a szótlanok és képtelenek megnyilatkozása rendelkezésére. Az élet tovább ajándékozandó ajándék, mely a mások kínját a magunkéra váltja, ezért a kínok elviselésének próbája a magunk életképességét garantáló beavatási rituálé. Fordítva is igaz: akiben kárt tettek elődei, az életfogytiglan kárt fog tenni, mert csak kárt tud tenni másokban; akinek nem volt módja ártani, mert kezdettől fogva a felnőni képtelen, emberré nem vált szülei és tanítói ártottak neki, az nem tanulhat meg nem-ártani, azt nem éri el a katarzisz műve, a cselekvő bűnbánat szenvedélyes vállalkozása. Pázmány ezt az infantilis ön-meg-nem haladást, a felfelé nem törekvő, testi-lelki kényelmet, intellektuális és erkölcsi renyhéséget az élőhalál förtelmeként, életfogytiglani eleven rothadásként ábrázolja: „...mint bűdös döögöt, melyből szüntelen folynak a gonosz bűnök rútsági.” (uo. 73.). A fent idézett új *The Wolfman* filmben az apa felnőni képtelen infantilis kétértelműség, fiaival konkuráló örök kamasz, „vásott kölyök”. Az új generáció ennek következtében motiválatlan és túlaktív: a film hőse a színpad és a mocsár, a játék és a vadászat között ingázik (de a játék is pusztán ingervadászat).

Láttuk, hogy akiért az előző generáció áldozatokat hozott, az vállalja az áldozathozó szerepét az utána jövőkkel szemben: a szeretés tárgyából a szeretés alanyává, egyúttal a

nevelés tárgyából a nevelés alanyává válik. Az áldozathozás melegszívűsége és a nevelés szigorúsága nem két különböző dolog: egyik a szív, másik az ész gerinccessége – csak együtt érnek célra. Pázmány Péter úgy ábrázolja Károly császárt, mint Sergio Corbucci *Django* című filmje a magányos vándort, a koporsót maga után húzó, titokzatos revolverhőst: „Ezt tselekdte hatalmas Ötödik Károly Császár: ki eszébe vevén, hogy semmi úgy nem tartóztatya az embert a bűnöktől, mint a halál emlékezeti; sok esztendőök forgásában mindenkor egy fedett társzekérben magával hordozta koporsóját. És mivel azt a szekeret legközelebb jártatta magához, sokan azt ítélték, hogy elrejtett drága kintseit hordozta rajta.” (uo. 988.). Corbuccinál a halál az ember kincse és fegyvere. A halál mint kincs? Miért? S hogyan? Erre ugyancsak a *Django* és számtalan előző western válaszol, melyek alapstruktúrája egy magányos, komor, új megváltó bevonulása az elveszett világ bukott városába. Amennyiben a vallás elveszti harcos jellegét s a new-age szórakoztató ipar vigasztaló, megnyugtató, mellébeszélő, kényelmi ideológiájává válik, a bűnvalló, vádló és ostromozó funkciót átveszi a művészet, a *Róma 11 óra* című filmtől a *Django*-ig, a *Texasi láncfűrészkesz mélysárlástól* a *Kék bársonyig* vagy az ironikus című *Szebb holnaptól* a *Még szebb holnapig*. Ma a társadalomnak új Dózsa Györgyre, a művészetnek új Ady Endrére, a vallásnak új Thomas Münzere van szüksége: közös nevezőjük a lázadás szentsége. A Szeretet Istene nem a Harag Istene ellentéte, a gonosz gyűlölete nélkül nincs szeretet, csak korrupt türelem és álszent ájtatosság. Az etikus erőszak elméleténél mélyebb az isteni kegyetlenség teológiája. Az ördög nem szigorú, az ördög behízelgő csábító (*Az ördög szépsége*), aki az embert teszi kártékonná (Murnau: *Faust*), kegyetlenné. Az Utolsó Ítélet Jóistene, a magát megmutató, színről-színre látott Isten nemcsak szigorú törvényhozó: megalkuvást nem ismerő bíróként és ítéletvégrehajtóként is képviseli a törvényt, mely másként csak a gonosz álarc és az aljasság maszkja lenne, mint a neokapitalista spekuláns-ökonómiában. Mi az oka, hogy a jók szenvednek, miközben a gonoszok és aljasok élveznek és korlátlanul gyarapodnak, firtatják minduntalan a régi prédikátorok. Nem igaz, hogy a bűnt nem éri el a büntetés: az egész nép bűnhődik, mely bűnt nemz és tűr. A gonosz csak a büntetés közvetítője, mely által a jó és rossz iránt közönyös, korrupt világ, a lázadni gyáva természet hanyatlása beteljesedik. A nyakunkon ülő paraziták csak a kollektív jellemtelenség, sőt jellegtelenység, jelentéktelenség jelei, üzenetek, megelevenedett dorgálások. Az italowesternnek romlott városába előbb a rablógylkosok jönnek el, majd az ellengylkosok, s e szörnyű „kétpártrendszer” alternatíváltansága ébreszti fel nagy nehezen a közönyösben a szabadítót (*Django, Egy marék dollárért*), aki mindig messziről jött ember és a „halál rokona”. Nemcsak a westernhős lovagol el, a kalózfilm hőse is elhajózik (*The Buccaneer*), olykor, a legnagyobbak, világunk határán is túl (*Anne of the Indies*). A német film tengerésze elhajózik, ha nem kapta meg a szeretett nőt (*Grosse Freiheit Nr. 7.*), de ha megkapta, akkor is elhajózik (*Heimweh nach St. Pauli*), mint Baudelaire utasa: „megint remélhetünk, kiáltva: Vár az út!” (Az utazás. Ford. Tóth Árpád. In. Baudelaire válogatott művei. Bp. 1964. 182.). Az eljövotelt az elmenetel hitelesíti. A nyugati filmek, *A motoros naplója* vagy a Soderbergh által igyekezettel, de erőtlenül összeeszkábált *Che* széplelket csináltak az Utolsó Nagy Eljövettel, s kudarcában is egy Jövendő Eljövétel hírére hirdető hőséből, akiről hiteles képet kapunk egy megrázó dokumentumfilmből, Manuel Perez *Cuba. Caminos de revolucion. 1. Che Guevara. Donde nunca jamas se lo imagian* című művéből. Nem ez-e az Eljövétel lényege, nem az a történelmi pillanat-e az Eljövétel, amikor a valóság megszügyeníti a

fantáziát, s a fantázia nem éri utol többé a valóságot? Az új eljövétel vízióiban az eljövétel vége annyira lehet kegyes, amennyire kegyetlen mer lenni a kezdete. „Mostanában sokszor kegyetlen vagy, de tudom, hogy apám után te szeretsz legjobban, és értem, hogy mindent az én érdekemben teszel.” – mondja a hercegnő a harcosnak Tony Ching Siu-Tung: *Az uralkodó harcosai* című filmjében. A harcos kegyetlensége az áldozat műve, aki, miközben a hercegnőt, hogy uralkodóvá edzze, bántalmazza, valójában lemond a hercegnőért az őt magát megillető, a császár által reá testált trónról. A harcos a hercegnőt is harcosná képzi ki, de ez csak a kiképzés fele, melyet a sebesült hercegnőt kezelő remete folytat. A harcos a harc eszközeivel szerel fel, a gyógyító a harc céljaival. A gyógyító is kegyetlen, neki is fájdalmat kell okoznia, s a két kiképzésen átesett hercegnő nagy csatája is műtét: magunkkal is, egymással is meg kell harcolnunk, de a gyógyítás a harc legmagasabb formája, csak ez a harc lehet a végső, s ez a végső harc a harcot egy más létsíkra átemelve végteleníti. A művészet úgy kutatja az emberi kegyetlenség logikáját, etikáját és jogát, mint a halotti beszédek az isteni kegyetlenségét.

„Egy nap új csillagot látsz majd az égbolton... Én leszek, aki onnan néz rád, anyád is ott vár...” – mondja a csatába készülő beteg apa a lányának, s a kamera látszöge már most egybefoglalja őt a csillagos éggel (*Mulan*). Az élet végén azt mondhatja az egyén, amit a történelem végén az emberiség: minden mindig megvolt, és ezért meg is lesz, a jövő számtalanszor lejátszódott, és a megélt dolgok biztonságba vannak helyezve a múltban. „Örökre így marad.” – mondja a *Mulan* hősnője az utolsó ölelés pillanatában. A létező úgy viszonyul a léthez, mint a vetítógépben forgó film a dobozba helyezett filmtekercshez. Az előbbi, a vásznon megjelenő mozikép megfoghatatlan, az utóbbi, a filmtekercs megfogható: így azonban lét és semmi viszonya váratlanul megfordul, a semmi ugyanaz, mint a mindenek nyugvó szinkronitása, a szilárd Valós, s az élet – mint a szecessziós generáció épp a mozi születése idején szerette mondani –: álom. Kertész *The Egyptian* című filmjében, akárcsak Cecil B. DeMille *Tízparancsolatában*, a sivatag a férfikor, melynek kalandja hosszú menetelés és nagy megpróbáltatás, megöntözője pedig az elmúlás enyhülete. Kertész Szinuhéja közvetlenül a mozinézőt szólítja meg az évezredek távolából nyugtalanító üzenetek képviselőjeként, tehát eme face to face viszony víziójában nincs halál; az élet is álom és a halál is élet. Már csak az van hátra, hogy a fejezetünk elején idézett szavakra, Ady száz év előtti vagy Hunyadi Ferenc kétszáz éves szavaira ismerjünk korábbi, kétszer két évezredes szavakban is. Ha a por, a hamu vagy a sívó homok a létező szimbóluma, akkor a lété az oldódás. Erről tanúskodik az Óbirodalom bukása és a Középbirodalom megalakulása (2200 – 2000) közötti zavaros átmeneti korban keletkezett szöveg (Dobrovits Aladár fordításában. In. Szilágyi János György – Trencsényi-Waldapfel Imre /szerk./: Világirodalmi antológia. Bp. 1952. 37.p.):

Olyan előttem ma a halál,
Mint midőn meggyógyul egy beteg,
Mint kimenni újra baleset után.
Olyan előttem ma a halál,
Mint a balzsam illata,
Mint vitorla alatt ülni szeles napon.

Olyan előttem ma a halál,
Mint a lótosz illata,
Mint űlni a részegség partjain.
Olyan előttem ma a halál,
Mint az út az esőben,
Mint mikor katonáskodásból házába megtér egy ember.

FILMOGRÁFIA

20 EZER ÉV A SING SINGBEN (20 000 Years in Sing Sing) 1933. r.: Michael Curtiz
2001 A SPACE ODYSSEY 1968. r.: Stanley Kubrick
2001: ÚRODÜSSZEIA (2001: A Space Odyssey) 1968. r.: Stanley Kubrick
28 NAPPAL KÉSŐBB (28 Days Lather) 2002. r.: Danny Boyle
300 (Háromszáz) 2007 r.: Zack Snyder
7TH VOYAGE OF SINDBAD, THE (Szindbád hetedik utazása) 1958. r.: Nathan Juran
AAJA NACHLE (Gyertek táncolni) 2007. r.: Anil Mehta
ACCATONE (A csóró) 1961. r.: Pier Paolo Pasolini
AFRIKA KIRÁLYNŐJE (The African Queen) 1951. r.: John Huston
AFRIKAI DEKAMERON (Il decamerone nero), (Africa Erotica) 1972. r.: Piero Vivarelli
AFRIKAI ORESZTEIA (Appunti per un'Orestide africana) 1970. r.: Pier Paolo Pasolini
AIR FORCE (Légierő) 1943. r.: Howard Hawks
AKASZTOTTA ERDEJE (Padurea spânzuratilor) r.: Liviu Ciulei
AKI MEGÖLTÉ LIBERTY VALANCE-T (The Man Who Shot Liberty Valance) 1961. r.: John Ford
ALICE OU LA DERNIÈRE FUGUE 1976. r.: Claude Chabrol
ALIEN (A nyolcadik utas a halál) 1979. r.: Ridley Scott
ALKONY SUGÁRÚT (Sunset Boulevard) 1950. r.: Billy Wilder
ALKONYAT (Twilight), (The Twilight Saga) 2008. r.: Catherine Hardwicke
ALKONYAT HARCOSA, AZ (The Twilight Samurai), (Tasogare Seibei) 2002. r.: Yoji Yamada
ALKONYATTÓL PIRKADATIG (From Dusk Till Dawn) 1996. r.: Robert Rodriguez
ALL ABOUT EVE (Mindent Éváról) 1950. r.: Joseph L. Mankiewicz
ALL I DESIRE 1953. r.: Douglas Sirk
ALL THAT HEAVEN ALLOWS 1955. r.: Douglas Sirk
ALL TROUTH THE NIGHT 1942. r.: Vincent Sherman
ÁLLÍTÁTOK MEG TERÉZANYUT 2004. r.: Bergendy Péter
ÁLOMHÁBORÚ (Sucker Punch) 2011. Zack Snyder
AMBIGUOUS 2003. r.: Toshiya Ueno
AMÉLIE CSODÁLATOS ÉLETE (La fabuleux destin d'Amélie Poulain) 2001. r.: Jean-Pierre Jeunet
AMERIKAI PITE (American Pie) 1999. r.: Paul Weitz
AMERIKAI PSYCHO (American Psycho) 2000. r.: Mary Harron
AMERIKAI SZÉPSÉG, AZ (American Beauty) 1999. r.: Sam Mendes
AMOUR AUX SPORTS D'HIVER, L' (Alice wild und unersättlich) 1982. r.: Michel Lemoine (Michel Leblanc)
ANGOL BETEG, AZ (The English Patient) 1996. r.: Anthony Minghella
ANGYALARC (Angel Face) 1952. r.: Otto Preminger
ANNA KARENINA 1935. r.: Clarence Brown
ANNE OF THE INDIES 1951. r.: Jacques Tourneur
ANTIKRISZTUS (Antichrist) 2009. r.: Lars von Trier

ANYA, AZ (Maty) 1926. r.: Vszevolod Pudovkin
 APACSERŐD (Fort Apache) 1948. r.: John Ford
 APOCALYPSE NOW (Apokalipszis, most) 1979. r.: Francis Ford Coppola
 APOKALIPSZIS, MOST (Apocalypse Now) 1979. r.: Francis Ford Coppola
 APPALOOSA – A TÖRVÉNYEN KÍVÜLI VÁROS 2008. r.: Ed Harris
 ARANI EMBER, AZ (Man of Aran) 1934. r.: Robert J. Flaherty
 ARANYCSILLAG LOVAGJA, AZ (Kavalijer zolotoj zvjozdi) 1950. r.: Julij Rajzman
 ARIZONA 1940. r.: Wesley Ruggles
 ARTEMISIA 1997. r.: Agnès Merlet
 ÁRVÍZ INDIÁBAN (The Rains Came) 1939. r.: Clarence Brown
 ASAMBHAV 2004. r.: Rajiv Rai
 ASSZONY ÉS A BOHÓC, AZ (La femme et le pantin) 1959. r.: Julien Duvivier
 ASSZONYLÁZADÁS (Destry Rides Again) 1939. r.: Georges Marshall
 ASSZONYOK KARAVÁNJÁ (Westward the Women) 1951. r.: William A. Wellman
 AZUMI 2003. r.: Ryuhei Kitamura
 BÁBOK (Dolls) 2002. r.: Takeshi Kitano
 BÁDOGCILLAG, A (Az óncsillag), (A törvény csillaga), (The Tin Star) 1957. r.: Anthony Mann
 BÁDOGDÖB (Die Blechtrommel) 1979. r.: Volker Schlöndorff
 BALLADA A KATONÁRÓL (Ballada o soldate) 1959. r.: Grigorij Csuhráj
 BANDITÁK ALKONYA (Cu mîinile curate) 1974. r.: Sergiu Nicolaescu
 BARAKA (Világok arca – Baraka) 1992. r.: Ron Fricke
 BARÁTNÓK (Le amiche) 1955. r.: Michelangelo Antonioni
 BARBARELLA 1968. r.: Roger Vadim
 BAREFOOT CONTESSA, THE (Mezítlábas grófnő) 1954. r.: Joseph Mankiewicz
 BÁRSONYOS BŐR (La peau douce) 1964. r.: François Truffaut
 BATHING BEAUTY 1944. r.: George Sidney
 BEL AMI 1939. r.: Willi Forst
 BEN HUR 1926. r.: Fred Niblo
 BEN HUR 1959. r.: William Wyler
 BEN WADE ÉS A FARMER (3:10 to Yuma) 1956. r.: Delmer Daves
 BENEATH THE VALLEY OF THE ULTRAVIXENS 1979. r.: Russ Meyer
 BERMUDA HÁROMSZÖG, A (Airport 77) 1976. r.: Jerry Jameson
 BÊTE, LA 1975. r.: Valerian Borowczyk
 BETTER TOMORROW (Szebb holnap), (Ying hung boon sik) 1986. r.: John Woo
 BETWEEN TWO WORLDS 1944. r.: Edward A. Blatt
 BIG HEAT, THE (A búcsúlevél), (A nagy hőség) 1953. r.: Fritz Lang
 BIG PARADE, THE 1925. r.: King Vidor
 BLACK SWAN, THE 1942. r.: Henry King
 BLOOD – AZ UTOLSÓ VÁMPÍR (Blood the Last Vampire) 2009. r.: Chris Nahon
 BOGÁNCSS 1958. r.: Fejér Tamás
 BOHÓCOK (I clowns) 1970. r.: Federico Fellini
 BOLDOG IDŐK 1943. r.: Rodriguez Endre
 BOLDOGSÁGTÓL ORDÍTANI, A (Happiness) 1998. r.: Tedd Solondz
 BOLOND PIERROT (Pierrot le fou) 1965. r.: Jean-Luc Godard
 BOMBSHELL 1933. r.: Victor Fleming
 BONNIE ÉS CLYDE (Bonnie and Clyde) 1967. r.: Arthur Penn
 BOSSZÚVÁGY (Khoon Bhari Mang) 1988. r.: Rakesh Roshan
 BOULEVARD DU RHUM 1971. r.: Robert Enrico

BRAZIL 1985. r.: Terry Gilliam
 BUCCANEER, THE 1958. r.: Anthony Quinn
 BÚCSÚZÁSOK (Pozegnania) 1958. r.: Wojciech J. Has
 BUDAI CUKRÁSZDA 1935. r.: Gaál Béla
 BUFFY, A VÁMPÍROK RÉME (Buffy the Vampire Slayer) 1992. r.: Fran Rubel Kuzui
 BUS STOP 1956. r.: Joshua Logan
 BÜSZKESÉG ÉS BALÍTÉLET (Pride and Prejudice) 1940. r.: Robert Z. Leonard
 CABIRIA ÉJSZAKÁI (La notte di Cabiria) 1957. r.: Federico Fellini
 CALIGARI (Das Kabinet des Dr. Caligari) 1919. r.: Robert Wiene
 CANTERBURY MESÉK (I racconti di Canterbury) 1972. r.: Pier Paolo Pasolini
 CÁPA, A (Jaws) 1975. r.: Steven Spielberg
 CARMEN LA DE RONDA 1959. r.: Tulio Demicheli
 CAROLINE CHÉRIE (1951) r.: Richard Pottier
 CARRIE 1976. r.: Brian de Palma
 CASABLANCA 1942. r.: Michael Curtiz
 CAT BALLOU 1965. r.: Elliot Silverstein
 CAUGHT 1949. r.: Max Ophüls
 CHAIN LIGHTNING (Az őrdög pilótája) 1950. r.: Stuart Heisler
 CHANDRALEKHA 1948. r.: S. S. Vasan
 CHE 2008. r.: Steven Soderbergh
 CHERRY 2000 1987. r.: Steve de Jarnatt
 CHICAGO, A BŰNÖS VÁROS (In Old Chicago) 1938. r.: Henry King
 CHINA SEAS 1935. r.: Tay Garnett
 CHINA SWORDSMAN (Swordsman 2.), (Siu Ngou Gong Wull Dung Fong Bat Ban), (Xiao Ao Jiang Hu II Dong fang Bu Bai) 1991. r.: Ching Siu-Tung
 CHINESE GHOST STORY, A (Kínai kísértettörténet), (Szellemharcosok), (Sin Lui Yan Wan), (Quian No You Hun) 1987. r.: Ching Siu-Tung
 CIMARRON 1960. r.: Anthony Mann
 CÍMZETT ISMERETLEN 1935. r.: Gaál Béla
 CINEMA PARADISO 1988. r.: Giuseppe Tornatore
 CITY BENEATH THE SEA 1953. r.: Budd Boetticher
 CLEOPATRA 1934. r.: Cecil B. de Mille
 COMANCHE STATION 1960. r.: Budd Boetticher
 COMEBACK OF MARILYN (Le retour de Marilyn) 1986. r.: Michel Lemoine (Michel Leblanc)
 COMPAGÑEROS (Két bajtárs), (Hajrá, gyilkoljunk, bajtársak) (Vamos a matar, compagñeros) 1970. r.: Sergio Corbucci
 CONAN, A BARBÁR (Conan the Barbarian) 1982. r.: John Milius
 CONGO 1995. r.: Frank Marshall
 CORRI UOMO CORRI 1968. r.: Sergio Sollima
 COVER GIRL 1944. r.: Charles Vidor
 CRASH (Karambol) 1996. r.: David Cronenberg
 CRAZIES, THE 1973. r.: George A. Romero
 CREATURE FROM THE BLACK LAGOON 1954. r.: Jack Arnold
 CROWD, THE 1928. r.: King Vidor
 CUBA, CAMINOS DE REVOLUCIÓN 1. Che Guevara, donde nunca jamás se lo imaginan r.: Manuel Perez
 CSAJOK A CSÚCSON (Mädchen, Mädchen) 2001. r.: Dennis Gansel
 CSAK A TE SZÍVED ISMERI AZ IGAZAT (Dil Ka Rishta) 2003. r.: Naresh Malhotra

CSAK AZ ANGYALOKNAK VAN SZÁRNYUK (Only Angels Have Wings) 1939. r.: Howard Hawks
 CSEND ÉS KIÁLTÁS 1967. r.: Jancsó Miklós
 CSEND, A (Tystnaden) 1963. r.: Ingmar Bergman
 CSENDES DON (Tyihij Don) 1957-1958. r.: Szergej Geraszimov
 CSILLAGKÖZI INVÁZIÓ (Starship Troopers) 1997. r.: Paul Verhoeven
 CSILLAGOK HÁBORÚJA (Star Wars) 1977. r.: George Lucas
 CSODA MILÁNÓBAN (Miracolo á Milano) 1950. r.: Vittorio de Sica
 CSODÁS ÁLMOK JÖNNEK (What Dreams May Come) 1998. r.: Vincent Ward
 DANGEROUS WHEN WET 1953. r.: Charles Walters
 DARK PASSAGE (Sötét átjáró) 1947. r.: Delmer Daves
 DARK VICTORY 1939. r.: Edmund Goulding
 DARLING LILI 1970. r.: Blake Edwards
 DAUGHTERS COURAGEOUS 1939. r.: Michael Curtiz
 DAWN OF THE DEAD (Holtak hajnala) 1978. r.: George A. Romero
 DEAD RECKONING 1947. r.: John Cromwell
 DEEP THROAT (A mély torok) 1972. r.: Gerard Damiano
 DEKALOG 3. 1990. r.: Krzysztof Kieslowski
 DEKALOG 4. 1990. r.: Krzysztof Kieslowski
 DEKAMERON (Il Decaneron) 1971. r.: Pier Paolo Pasolini
 DEMETRIUS ÉS A GLADIÁTOROK (Demetrius and the Gladiators) 1954. r.: Delmer Daves
 DÉMONI CSAPDA (The Gingerbread Man) 1998. r.: Robert Altman
 DEMONIA 1990. r.: Lucio Fulci
 DERNIÈRE FEMME, LA (Az utolsó asszony) 1976. r.: Marco Ferreri
 DESTROY RIDES AGAIN 1939. r.: George Marshall
 DEVDAS 2002. r.: Sanjay Leela Bhansali
 DEVIL IS A WOMAN, THE 1935. r.: Josef von Sternberg
 DIE NICHTEN VON O 1974. r.: Sigi Rothmund
 DIPLOMA ELŐTT (The Graduate) 1967. r.: Mike Nichols
 DISZNÓGONDOZÓNŐ, A (A pásztor csókja), (Szvinarka i pasztuh) 1941. r.: Ivan Pirjev
 DIVA 1981. r.: Jean-Jacques Beineix
 DJANGO 1966. r.: Sergio Corbucci
 DOC SAVAGE – THE MAN OF BRONZE 1974. r.: George Pal, Michael Anderson
 DOGMA 1999. r.: Kevin Smith
 DOLCE PELLE DI ANGELA 1986. r.: Andrea Bianchi (Andrew White)
 DONNIE DARKO 2001. r.: Richard Kelly
 DONYECI BÁNYÁSZOK (Donyeckie sahtyori) 1951. r.: Leonyid Lukov
 DOUBLE INDEMNITY (Gyilkos vagyok) 1944. r.: Billy Wilder
 DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Ördög az emberben) 1941. r.: Victor Fleming
 DR. JEKYLL AND MR. HYDE 1931. r.: Rouben Mamoulian
 DRACULA (Horror of Dracula) 1958. r.: Terence Fisher
 DRACULA 1931. r.: Tod Browning
 DRACULA 1979. r.: John Badham
 DRACULA 1992. r.: Francis Ford Coppola
 DRACULA 2000 2000. r.: Patrick Lussier
 DRACULA HAS RISEN FROM THE GRAVE 1968. r.: Freddie Francis
 DRACULA PÈRE ET FILS 1976. r.: Edouard Molinaro
 DRACULA VUOLE VIVERE: CERCA SANGUE DE VERGINE (Andy Warhol's Dracula) 1974. r.:
 Paul Morrissey

DRACULA, PRINCE OF DARKNESS 1965. r.: Terence Fisher
 DRAGONWYCK (A sárkányvár asszonya) 1946. r.: Joseph L. Mankiewicz
 DRACULA 2006. r.: Bill Eagles
 DRUMS ALONG THE MOHAWK 1939. r.: John Ford
 DRUNKEN MASTER (Zeoï Kyun II.) (Zui Quan II.) 1993. r.: Lau Kar-Leung
 DŰHÖNGŐ IFJÚSÁG (Look Back in Anger) 1958. r.: Tony Richardson
 DZSAMILA (Djamilah) 1958. r.: Yousef Chahine
 EASY TO LOVE 1953. r.: Charles Walters
 ÉDES ÉLET, AZ (La dolce vita) 1960. r.: Federico Fellini
 EDIPO RE (Ödipusz király) 1967. r.: Pier Paolo Pasolini
 EGY ASSZONY MEG A LÁNYA (La ciociara) 1960. r.: Vittorio de Sica
 EGY ÉV KILENC NAPJA (Gyevjaty dnyej odnovo goda) 1961. r.: Mihail Romm
 EGY FALUSI PLÉBÁNOS NAPLÓJA (Journal d'un curé de compagne) 1951. r.: Robert Bresson
 EGY IFJÚ MÉREGKEVERŐ (Egy fiatal méregkeverő kézikönyve), (The Young Poisoner's Handbook)
 1995. r.: Benjamin Ross
 EGY LÁNY ELINDUL 1937. r.: Székely István
 EGY MARÉK DOLLÁRÉRT (Per un pugno di dollari) 1964. r.: Sergio Leone
 EGY NAP A PARKBAN (Villa Borhese) 1953. r.: Vittorio de Sica, Gianni Franciolini
 EGY NAP A VILÁG 1943. r.: Vaszary János
 EGY NYÁR MÓNIKÁVAL (Sommmaren med Monika) 1953. Ingmar Bergman
 EGY SZERELEM HÁROM ÉJSZAKÁJA 1967. r.: Révész György
 EGYMILLIÓ ÉVVEL KRISZTUS ELŐTT (One Million Years B.C.) 1960. r.: Don Chaffey
 EGYPTIAN, THE 1954. r.: Michael Curtiz
 ÉJFÉLI CSIPKE (Midnight Lace) 1960. r.: David Miller
 ÉJSZAKA, AZ (La notte) 1961. r.: Michelangelo Antonioni
 ÉJSZAKAI VONAT, AZ (Pociag) 1959. r.: Jerzy Kawalerowicz
 EKSZTÁZIS (Extase) 1934. r.: Gustav Machatý
 EL ÚLTIMO CUPLÉ 1957. r.: Juan de Orduna
 ELEFÁNTEMBER, AZ (The Elephant Man) 1980. r.: David Lynch
 ELEMI ÖSZTÖN (Basic Instinct) 1992. r.: Paul Verhoeven
 ÉLET APÁVAL (Life with Father) 1947. r.: Michael Curtiz
 ELFELEJTETT ŐSÖK ÁRNYAI (Tyenyi zabitih predkov) 1964. r.: Szergej Paradzsanov
 ELFÚJTA A SZÉL (Gone With the Wind) 1939 r.: Victor Fleming, George Cukor
 ÉLJ ÉS NE GONDOLJ A HOLNAPRA (Kal Ho Naa Ho) 2003. r.: Nikhil Advani
 ELLENSÉGES VÁGYAK (Se, jie), (Lust, Caution) 2007. r.: Ang Lee
 ELMENEM A NAP UTÁN (Cselovek igyot za szolncem) 1961. r.: Mihail Kalik
 ÉLŐHALOTTAK ÉJSZAKÁJA (Night of the Living Dead) 1968. r.: George A. Romero
 ELŐZÉS (Il sorpasso) 1962. r.: Dino Risi
 ELVESZETT ARANYVÁROS FOSZTOGATÓI, AZ (Allan Quaterman and the Lost City of Gold)
 1987. r.: Gary Nelson
 ELVESZETTEK LEGENDÁJA (Legend of the Lost) 1957. r.: Henry Hathaway
 ELVIRA MADIGAN 1966. r.: Bo Widerberg
 ELVTÁRSÁK (I compagni) 1963. r.: Mario Monicelli
 EMBERI SORS (Szugyba cseloveka) 1959. r.: Szergej Bondarcsuk
 EMLÉKMÁS (Total Recall) 1990. r.: Paul Verhoeven
 EMMANUELLE 1973. r.: Just Jaeckin
 EMPIRE OF THE SUN 1987. r.: Steven Spielberg
 ÉNEK AZ ESŐBEN (Singin' in the Rain) 1952. r.: Gene Kelly, Stanley Donen

EPER ÉS VÉR (The Strawberry Statement) 1970. r.: Stuart Hagmann
 ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA 1961. r.: Mario Bava
 ÉRIK A GYÜMÖLCSEK (The Grapes of Wrath) 1940. r.: John Ford
 ERKEL 1952. r.: Keleti Márton
 ERŐSZAKOS ZSARU (Sono otoko, kyoto ni Tsuki) 1989. r.: Takeshi Kitano
 ÉRZÉKEK BIRODALMA, AZ (Ai no korrida) 1976. r.: Nagisa Oshima
 ÉS AZ ISTEN MEGTEREMTETTE A NŐT (Et Dieu crea la femme) 1956. Roger Vadim
 ÉS EGYSZERRE ITT A SZERELEM (Kuch Kuch Hota Hai) 1998. r.: Karan Johar
 ES WAR EINE RAUSCHENDE BALLNACHT 1939 r.: Carl Fröhlich
 ESA MUJER 1969. r.: Mario Camus
 ET DIEU CRÉA LA FEMME (És az Isten megteremtette a nőt) 1956. Roger Vadim
 ÉTÉ LES PETITES COULOTTES S'ENVOLENT, L'/Ein Sommer voller Leidenschaft 1986. r.:
 Michel Lemoine (Michel Leblanc), Pierre B. Reinhard
 ETÜDÖK GÉPZONGORÁRA (Nyeakoncsennaja pjesza dlja mehaničeszkovo pianyino) 1977. r.:
 Nyikita Mihalkov
 EUGENIE, HISTORIA DE UNA PERVERSIÓN 1980. r.: Jess Franco
 EVITA 1996. r.: Alan Parker
 EX-LADY 1933. r.: Robert Florey
 EXORCIST, THE 1.(Ördögűző 1.) 1973. r.: William Friedkin
 EXTRÉMEK (Naar de klote!), (Wasted!) 1996. r.: Ian Kerkhof
 EZEREGYÉJSZAKA (Il fiore delle mille e una notte) 1974. r.: Pier Paolo Pasolini
 FACCIA A FACCIA 1967. r.: Sergio Sollima
 FACULTY: AZ INVÁZIUM (The Faculty) 1998. r.: Robert Rodriguez
 FARKASEMBER (The Wolfman) 2009. r.: Joe Johnston
 FARKASEMBER, A (The Wolf Man) 1942. r.: George Waggner
 FARKASOK ÓRÁJA (Vargtimmen) 1966. r.: Ingmar Bergman
 FASTER, PUSSICAT! KILL, KILL, KILL! 1966. r.: Russ Meyer
 FAUST 1926. r.: Friedrich Wilhelm Murnau
 FEGYVEREK ISTENE, A (Hard Boiled) 1992. r.: John Woo
 FEHÉR SZALAG (Das weisse Band – Eine deutsche Kindergeschichte) 2009. r.: Michael Haneke
 FEKETE KÖNYV (Zwartboek) 2006. r.: Paul Verhoeven
 FÉLELEM ÉS RESZKETÉS LAS VEGASBAN (Fear and Loathing in Las Vegas) 1998. r.: Terry
 Gilliam
 FÉLELEM HÁROM ARCA, A (I tre volti della paura) 1968. r.: Mario Bava
 FELICIA UTAZÁSA (Felicia's Journey) 1999. r.: Atom Egoyan
 FEMME ET LE PANTIN, LA (Az asszony és a bohóc) 1959. r.: Julien Duvivier
 FÉNYES SZELEK 1968. r.: Jancsó Miklós
 FÉRFI AKI SZERETTE A NŐKET, A (L'homme qui aimait les femmes) 1977. r.: Francois Truffaut
 FÉRFSZENVEDÉLY (The Lost Weekend) 1945. r.: Billy Wilder
 FILLE SUR LE PONT, LA (Lány a hídon) 1998. r.: Patrice Leconte
 FLESH AND THE DEVIL (Az asszony és az ördög) 1927. r.: Clarence Brown
 FONG SAI YUK 1992. r.: Corey Yuen
 FORRÁSPONT (3-4x juugatsu), (Boiling Point) 1990. r.: Takeshi Kitano
 FOUR DAUGHTERS 1938. r.: Michael Curtiz
 FOXY BROWN 1974. r.: Jack Hill
 FÖLD EGYHATODA, A /A világ egyhatoda/ (Sesztája csaszty mira), (Ein Sechstel der Erde), (A Sixth
 Part of the World) 1926. r.: Dziga Vertov
 FÖLDRENGÉS (Earthquake) 1974. r.: Mark Robson

FÖLTÁMADOTT A TENGER 1953. r.: Nádasdy Kálmán, Ranódy László
 FRANKENSTEIN (Flesh for Frankenstein) 1973. r.: Paul Morrissey
 FRANKENSTEIN 1931. r.: James Whale
 FRANKENSTEIN CREATED WOMAN 1966. r.: Terence Fisher
 FRANKENSTEIN MENYASSZONYA (Bride of Frankenstein) 1935. r.: James Whale
 FREAKS 1931. r.: Tod Browning
 FRENZY (Téboly) 1972. r.: Alfred Hitchcock
 FRIEDA 2002. r.: Julie Taymor
 FRONT PAGE WOMAN 1935. r.: Michael Curtiz
 FUNES UN GRAN AMOR (Szerelemház) 1993. r.: Raoul de la Torre
 FURCSA JÁTÉK (Funny Games) 1997. r.: Michael Haneke
 FÜGGETLENSÉG NAPJA, A (Independence Day) 1996. r.: Roland Emmerich
 FÜLLEDTSÉG (Bound) 1996. r.: Andy Wachowski, Lana Wachowski
 FÜRÉSZ, A (Saw) 2004. r.: James Wan
 FÜRÉSZ 3. (Saw III.) 2006. r.: Darren Lynn Bousman
 FÜRÉSZ 4. (Saw IV.) 2007. r.: Darren Lynn Bousman
 FÜRÉSZ 5. (Saw V.) 2008. r.: David Hackl
 G. I. JANE 1997. r.: Ridley Scott
 GANGA (Rahi) 1953. r.: Kadsza Ahmad Abbasz
 GAUDI IN DER LEDERHOSE 1977. r.: Jürgen Enz
 GÁZOLÁS 1955. r.: Gertler Viktor
 GEHEIMNISSE EINER SEELE, DIE 1926. r. G. W. Pabst
 GETTÓMILLIOMOS (Slumdog Millionaire) 2008. r.: Danny Boyle
 GHOST 1990. r.: Jerry Zucker
 GHOST AND MRS. MUIR, THE 1947. r.: Joseph L. Mankiewicz
 GILDA 1946 r.: Charles Vidor
 GIRL CAN'T HELP IT, THE 1956. r.: Frank Tashlin
 GODZILLA (Gojira) 1954. r.: Inoshiro Honda
 GODZILLA 1998. r.: Roland Emmerich
 GOLD DIGGERS OF 1933. 1933. r.: Mervyn Le Roy
 GOLYÓ A FEJBE (Die xue jie tou), (Bullett in the Head) 1990. r.: John Woo
 GONIN 1995. r.: Takashi Ishii
 GONOSZ HALOTTAK (A gonosz halott), (The Evil Dead) 1982. r.: Sam Raimi
 GONOSZ HALOTTAK 2. (A gonosz halott 2.) (Evil Dead 2.) 1987. r.: Sam Raimi
 GOODBYE MR. CHIPS 1939. r.: Sam Wood
 GREASE 1978. r.: Randal Kleiser
 GREED (Gyilkos arany) 1923. r.: Erich von Stroheim
 GROSSE FREIHEIT NR. 7. 1944. r.: Helmut Käutner
 GYEREKEK FIGYELNEK BENNÜNKET, A (I bambini ci guardano) 1943. r.: Vittorio de Sica
 GYEREKGYILKOSSÁGOK 1993. r.: Szabó Ildikó
 GYILKOS VAGYOK (Double Indemnity) 1944. r.: Billy Wilder
 GYORSABB A HALÁLNÁL (The Quick and the Dead) 1994. r.: Sam Raimi
 GYŰRŰK URA, A – A GYŰRŰ SZÖVETSÉGE (The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring)
 2001. r.: Peter Jackson
 GYŰRŰK URA, A – A KÉT TORONY (Lord of the Rings – The Two Towers) 2002. r.: Peter
 Jackson
 GYŰRŰK URA, A – A KIRÁLY VISSZATÉR (Lord of the Rings – The Return of the King) 2003. r.:
 Peter Jackson

HÁBORÚ UTÁN ESTE HATKOR (V seszty csaszov vecsера poszle vojni) 1944. r.: Ivan Pirjev
 HALÁL ANGYALA, A (Sleepaway Camp) 1983. r.: Robert Hiltzik
 HALÁL ANGYALA, A 2. (Sleepaway Camp 2. – Unhappy Campers) 1988. r.: Michael A. Simpson
 HALÁL ANGYALA, A 3. (Sleepaway Camp 3. – Teenage Wasteland) 1989. r.: Micael A. Simpson
 HALÁL ÁRNYAI, A (Death Shadows) 1986. r.: Hideo Gosha
 HALÁL MŰVÉSZETE, A (Art of the Devil- Khon len khong) 2004. r.: Thanit Jitnukul
 HALÁL MŰVÉSZETE, A 2. (Art of the Devil 2. – Long khong) 2005. r.: Ronin Team
 HALÁL MŰVÉSZETE, A 3. (Art of the Devil 3. – Long khong 2.) 2008. r.: Ronin Team
 HALÁLOS CSÓK 1942. r.: Kalmár László
 HALÁLOS TAVASZ 1939. r.: Kalmár László
 HALHATATLAN, A (L'immortelle) 1963. r.: Alain Robbe-Grillet
 HALHATATLANOK (Nemuritorii) 1974. r.: Sergiu Nicolaescu
 HAMUPIPŐ (Cinderfella) 1960. r.: Frank Tashlin
 HANGYÁK A GATYÁBAN (Harte Jungs) 2000. r.: Marc Rothemund
 HARAKIRI (Sepukku) 1962. r.: Masaki Kobayashi
 HARDER THEY FALL, THE 1956. r.: Mark Robson
 HÁROM KERESZTAPA (Three Godfathers) 1948. r.: John Ford
 HATARI! 1962. r.: Howard Hawks
 HATÁROK NÉLKÜL (Beyond Borders) 2003. r.: Martin Campbell
 HATCHET FOR THE HONEYMOON (Il rosso segno della follia) 1970. r.: Mario Bava
 HATODIK ÉRZÉK (The Sixth Sense) 1999. r.: M. Night Shyamalan
 HÁTSÓ ABLAK (Rear Window) 1954. r.: Alfred Hitchcock
 HAUNTED PALACE, THE 1963. r.: Roger Corman
 HÁZ A TÓNÁL, A (The Lake House) 2006. r.: Alejandro Agresti
 HAZA, A / Fénysugár a múltból (Swades: We, the people) 2004. r.: Ashutosh Gowariker
 HAZAJÁRÓ LÉLEK 1940. r.: Zilahy Lajos
 HÁZASSÁG 1942. r.: Vaszary János
 HEIMWEH NACH ST. PAULI 1963. r.: Werner Jacobs
 HELLRAISER 1. (Hellraiser), (Clive Barker's Hellraiser) 1986. r.: Clive Barker
 HELLRAISER 2. (Hellbound – Hellraiser II.) 1988. r.: Tony Randel
 HELLRAISER 3. (Hell on Earth) 1992. r.: Anthony Hickox
 HELLRAISER 4. (Hellraiser: Bloodline) 1996. r.: Kevin Yoghar, Alan Smith
 HELLRAISER – HALÁLOS (Hellraiser: Deader) 2005. r.: Rick Bota
 HERKULES ÉS AZ AMAZONOK KIRÁLYNŐJE (Ercole e la regina di Lidia) 1958 r.: Pietro Francisci
 HÉT LÁNYOM VOLT (J'avais sept filles) 1954. r.: Jean Boyer
 HIDEG CSÓK (Kissed) 1996. r.: Lynne Stopkewich
 HIDEG VEREJTÉK (Hot Sweat) r.: Paul Verhoeven
 HIGH SIERRA (A magas Sierra) 1941. r.: Raoul Walsh
 HIÚSÁGOK MÁGLYÁJA (The Bonfire of the Vanities) 1990. r.: Brian De Palma
 HÓHÉR, A (The Hangman) 1959. r.: Michael Curtiz
 HOLTAK HAJNALA (Élőhalottak hajnala), (Dawn of the Dead) 1978. r.: George A. Romero
 HOLTAK HAJNALA (Dawn of the Dead) 2004. r.: Zack Snyder
 HOLLYWOOD HEARTBREAKERS 1985. r.: Mark Curtis (Mark Carriere)
 HOTEL KIKELET 1937. r.: Gaál Béla
 HOVÁ LETTÉL DRÁGA VÖLGYÜNK ? (How Green Was My Valley?) 1941. r.: John Ford
 HOVÁ VISZ A SORSUNK (Chalte, chalte) 2003. r.: Aziz Mirza
 HŐS, A (Hero), (Ying xiong) 2002. r.: Zhang Yimou

HULLAJÓ (Dead Alive) 1992. r.: Peter Jackson
 HULLÁMTÖRÉS (Breaking the Waves) 1996. r.: Lars von Trier
 HULOT ÚR NYARAL (Les vacances de Monsieur Hulot) 1951. r.: Jacques Tati
 HUMAN CENTIPEDE 2009. r.: Tom Six
 HÚS + VÉR (Flesh + Blood) 1985. r.: Paul Verhoeven
 HUSH...HUSH, SWEET CHARLOTTE 1964. r.: Robert Aldrich
 HUSZADIK SZÁZAD (A XX. század), (Novecento) 1976. r.: Bernardo Bertolucci
 HŰTLEN ASSZONYOK (Le infedeli) 1953. r.: Mario Monicelli
 I LOVE YOU 1986. Marco Ferreri
 IDA REGÉNYE 1934. r.: Székely István
 IDIÓTÁK (Idioterne) 1998. r.: Lars von Trier
 IDŐ (Shi gan), (Time) 2006. r.: Kim Ki-duk
 IDŐGÉP, AZ (The Time Machine) 1959. r.: George Pal
 IFJÚ MR. LINCOLN, AZ (Young Mr. Lincoln) 1939. r.: John Ford
 ÍJ, AZ (Hwai) 2005. r.: Kim Ki-duk
 IL GRANDE SILENZIO (La grande Silence) 1968. r.: Sergio Corbucci
 IL MERCENARIO 1968. r.: Sergio Corbucci
 IMITATION OF LIFE 1959. r.: Douglas Sirk
 INCREDIBLE SHRINKING MAN, THE 1956. r.: Jack Arnold
 INFERNO 1980. r.: Dario Argento
 INNOCENT BLOOD (Harapós nő) 1992. r.: John Landis
 INTERLUDE 1957. r.: Douglas Sirk
 INTERMEZZO. A Love Story 1939. r.: Gregory Ratoff
 INTIM VALLOMÁSOK (Confidences trop intimes) 2004. r.: Patrice Leconte
 INTIMITÁS (Intimacy) 2001. r.: Patrice Chéreau
 INTRIGUE (Casa di piacere) 1989. r.: Alex Damiano
 INVASION OF THE BODY SNATCHERS 1956. r.: Don Siegel
 IRON ANGELS (Tin Sai Hang Dung), (Tian Shi Hang) 1987. r.: Teresa Woo
 IRON TIGER (Fong Sai Yuk Chuk Chap). (Fang Shi Yu Xuji), (The Legend of Fong Sai Yuk II.) 1993.
 r.: Corey Yuen
 ISMERETLEN KÓD, AZ (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages), (Code-Unbekannt)
 2000. r.: Michael Haneke
 ISTEN BALKEZE, AZ (The Left Hand of God) 1955. r.: Edward Dmytryk
 ISTEN VELE TANÁR ÚR! (Goodbye Mr. Chips) 1939. r.: Sam Wood
 ISTEN VELED, ÁGYASOM (Ba wang bie ji) 1993. r.: Kaige Chen
 ISTENI KOMÉDIA 1995. r.: Jao César Monteiro
 ISZONYAT (Repulsion) 1965. r.: Roman Polanski
 JACKIE BROWN 1997. r.: Quentin Tarantino
 JÁTSZD ÚJRA, SAM (Play It Again, Sam) 1972. r.: Herbert Ross
 JÁTSZMA VÉGE, A (Les jeux sont faits) 1947. r.: Jean Delannoy
 JÉGMEZŐK LOVAGJA, A (Alexandr Nyevszkij) 1938. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 JEZEBEL 1938. r.: William Wyler
 JIANG HU – A KARD HŐSNŐJE (A kard mágiája), (A legyőzhetetlen kard), (Baak Faat Meh Lui
 Chuen), (Bai Fa Mo Nu Chuan), (The Bride Witch White Hair), (Jiang Hu Between Love and
 Glory), (Jiang Hu: Magie des Schwertes), (Das unbesiegbare Schwert) 1993. r.: Ronny Yu
 JÓBAN-ROSSZBAN (Kabhi Kushi Kabhie Gham...) 2001. r.: Karan Johar
 JOHANNA NŐPÁPA (Pope Joan) 2009. r.: Sönke Wortmann
 JOHN ÉS MARY (John + Mary) 1969 r.: Peter Yates

JOHN MALKOVICH MENET (Being John Malkovich) 1999. r.: Spike Jonze
 JOHNNY GUITAR 1953 r.: Nicholas Ray
 JÓL ÁLL NEKI A HALÁL (Death Becomes Her) 1992. r.: Robert Zemeckis
 JULES ÉS JIM (Jules et Jim) 1962. r.: Francois Truffaut
 JÚLIA ÉS A SZELLEMEK (Giulietta degli spiriti) 1965. r.: Federico Fellini
 JUMBO 1962. r.: Charles Walters
 JUPITER'S DARLING 1954. r.: George Sidney
 JURASSIC PARK 1993. r.: Steven Spielberg
 KABARÉ (Cabaret) 1972. r.: Bob Fosse
 KALAND, A (L'avventura) 1960. r.: Michelangelo Antonioni
 KAMÉLIA NÉLKÜLI HÖLGY, A (La signora senza camelia) 1953. r.: Michelangelo Antonioni
 KAMÉLIÁS HÖLGY, A (Camille) 1936. r.: George Cukor
 KÁNIKULA (Hundstage) 2001. r.: Ulrich Seidl
 KANNIBÁL BÉBIK (It lives again) 1978. r.: Larry Cohen
 KARAMBOL (Crash) 1996. r.: David Cronenberg
 KARD HŐSNŐJE, A (Jiang hu – A kard hősnője), (A kard mágiája), (A legyőzhetetlen kard), (Baak Faat Meh Lui Chuen), (Bai Fa Mo Nu Chuan), (The Bride Witch White Hair), (Jiang Hu Between Love and Glory), (Jiang Hu: Magie des Schwertes), (Das unbesiegbare Schwert) 1993. r.: Ronny Yu
 KARD HŐSNŐJE, A 2. (A kard mestere 2.), (Swordsman II.), (Xiao ao jiang hu zhi II.) 1991. r.: Ching Shiu-tung
 KARD HŐSNŐJE, A 3. (A kard mestere 3.), (Swordsman III.), (Xiao ao jiang hu zhi III.) 1992. r.: Ching Shiu-tung
 KARD MÁGIÁJA, A (A kard hősnője), (Jiang hu – A kard hősnője), (A legyőzhetetlen kard), (Baak Faat Meh Lui Chuen), (Bai Fa Mo Nu Chuan), (The Bride Witch White Hair), (Jiang Hu Between Love and Glory), (Jiang Hu: Magie des Schwertes), (Das unbesiegbare Schwert) 1993. r.: Ronny Yu
 KÁRHOZAT 1988. r.: Tarr Béla
 KARMELETA BESZÉLGETÉSEK (Le dialogue des carmelites) 1960. r.: Philippe Agostini, Raymond Leopold Bruckberger
 KARNEVÁLI ÉJSZAKA (Karnevalsakaja nocs) 1956. r.: Eldar Rjazanov
 KATIE ELDER NÉGY FIA (The Sons of Katie Elder) 1965. r.: Henry Hathaway
 KÉK BÁRSONY (Blue Velvet) 1986. r.: David Lynch
 KÉK FÉNY (Das blaue Licht) 1932. r.: Leni Riefenstahl
 KÉK HOLD VÖLGYE, A (Lost Horizon) 1937. r.: Frank Capra
 KEN PARK 2002. r.: Larry Clark, Edward Lachman
 KENYÉR, SZERELEM, FANTÁZIA (Pane, amore e fantasia) 1953. r.: Luigi Comencini
 KENYÉR, SZERELEM, FÉLTÉKENYSÉG (Pane, amore e gelosia) 1954. r.: Luigi Comencini
 KESERŰ RIZS (Riso amaro) 1949. r.: Giuseppe de Santis
 KÉT AMERIKAI (Two People) 1972. r.: Robert Wise
 KÉT WALESÍ LÁNY (Les deux anglaises et le continent) 1972. r.: Francois Truffaut
 KÉTSZEMÉLYES PÁLYAUDVAR ((Vokzal dlja dvojih) 1982. r.: Eljdar Rjazanov
 KEZEK A VÁROS FELETT (Le mani sulla città) 1963. r.: Francesco Rosi
 KHUSHI 2003. r.: Surya S. J., Surul Kumar Agrawal
 KILENC ÉS FÉL HÉT (Nine ½ Weeks) 1986. r.: Adrian Lyne
 KILL BABY, KILL! (Operazione paura) 1966. r.: Mario Bava
 KILL BILL 2003. r.: Quentin Tarantino
 KILLERS, THE 1947. r.: Robert Siodmak
 KÍNAI KÍSÉRTETTÖRTÉNET (A Chinese Ghost Story), (Sin Liu Yau Wan), (Quian Nu You Hun), (Szellemharcosok) 1987. r.: Ching Siu Tung

KING KONG 1933. r.: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
 KING SALOMON'S MINES (Salamon király kincse) (Salamon király bányái), 1950. r.: Compton Bennett, Andrew Marton
 KIRÁLYOK KIRÁLYA, A (The King of the Kings) 1927. r.: Cecil B. DeMille
 KIS VALENTINO, A 1975. r.: Jeles András
 KIS VÉRESKEZŐ, A (The Butcher Boy) 1997. r.: Neil Jordan
 KÍSÉRTETHÁZ (The House of the Spirits) 1993. r.: August Bille
 KISNA (Kisna: The Warrior Poet) 2005. Subhash Ghai
 KIVERT KUTYÁK (Sag-haye velgard), (Stray Dogs) 2004. r.: Marzieh Meshkini
 KOMMUNISTA, A (Kommunizist) 1957. r.: Julij Rajzman
 KOPÁR SZIGET, A (Hadaka no sima) 1960. r.: Kaneto Shindo
 KORAI TAVASZ (Soshun) 1956. r.: Yasujiro Ozu
 KORCS SZERELMEK (Amores perros) 2000. r.: Alejandro Gonzáles Inárritu
 KÓRISTALÁNYOK (Ladies of the Corus) 1949. r.: Phil Karlson
 KÖNNYEK ANYJA, A (La Terza Madre) 2007. r.: Dario Argento
 KÖRHINTA 1955. r.: Fábry Zoltán
 KRISZTINA KIRÁLYNŐ (Queen Christina) 1933. r.: Rouben Mamoulian
 KRISZTUS MEGÁLLT EBOLINÁL (Christo si è fermato a Eboli) 1979. r.: Francesco Rosi
 KROKODIL, A (Ag-o) 1996. r.: Kim Ki-duk
 KUKORICA GYERMEKEI, A (Children of the Corn) 1984. r.: Fritz Kiersch
 KUTYÁS HÖLGY, A (Dama sz szobacsokj) 1960. r.: Jozsif Hejfic
 KÜLÖNÖS KÍNAI TÖRTÉNET (Chiung din dai sing) 2005. r.: Jeffrey Lau
 LA MANCHA LOVAGJA (Man of La Mancha) 1972. r.: Arthur Hiller
 LADY DRACULA 1975. r.: Franz Josef Gottlieb
 LADY FROM SHANGHAI, THE (A sanghaji asszony) 1946. r.: Orson Welles
 LADY SNOWBLOOD (Shurayukihime) 1973. r.: Toshiya Fujita
 LADY VENGEANCE – A bosszú asszonya (Sympathy for Lady Vengeance) 2005. r.: Park Chan-Wook
 LAID TO REST 2009. r.: Robert Hall
 LAJJA 2001. r.: Rajkumar Santoshi
 LAND THAT TIME FORGOT, THE 1975. r.: Kevin Connor
 LÁNY A HÍDON (La fille sur le pont) 1998. r.: Patrice Leconte
 LARA CROFT – TOMB RAIDER 2001. r.: Simon West
 LAS VEGAS VÉGÁLLOMÁS (Leaving Las Vegas) 1995. r.: Mike Figgis
 LAST SUNSET 1961. r.: Robert Aldrich
 LAURA 1944. r.: Otto Preminger
 LÉ MEG A LOLA, A (Lola rennt) 1978. r.: Tom Tykwer
 LEAVE HER TO HEAVEN 1945. r.: John M. Stahl
 LEFT HAND OF GOD, THE (Az isten balkeze) 1955. r.: Edward Dmytryk
 LEGEND OF THE LOST (Elveszettek legendája) 1957. r.: Henry Hathaway
 LEGSZEBB KOR, A (Nejkrásnějš věk) 1968. r.: Jaroslav Papousek
 LEISE FLEHEN MEINE LIEDER 1933. r.: Willi Forst
 LENIN-VONAT, A (Lenin: The Train) 1988. r.: Damiano Damiani
 LES FOLIES D'ÉLODIE 1981. r.: André Génovès
 LETHAL LADY (Wong Ga Lui Cheuna), (Huang Gu Nu Jiana), (She Shoots Straight) 1990. r.: Corey Yuen
 LETÖRT BIMBÓK (Broken Blossoms) 1919. r.: David Wark Griffith
 LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN 1948. r. Max Ophüls
 LILA AKÁC 1934. r.: Székely István

LITTLE CAESAR (A kis Cézár) 1930. r.: Mervyn Le Roy
 LITTLE VOICE 1988. r.: Mark herman
 LITTLE WOMEN 1949. r.: Mervyn Le Roy
 LIVING DEAD GIRL (La morte vivante) 1982. r.: Jean Rollin
 LOLA RENNT (A lé meg a Lola) 1998. r.: Tom Tykwer
 LOLITA 1962. r.: Stanley Kubrick
 LORNA 1964. r.: Russ Meyer
 LOST WORLD, THE 1925. r.: Harry O. Hoyt – Willis O'Brien
 LOVE ME OR LEAVE ME (Szeress vagy hagyj el) 1955. r.: Charles Vidor
 LOVER COME BACK 1961. r.: Delbert Mann
 LUCKY ME 1954. r.: Jack Donohue
 LULLABY OF BROADWAY 1951. r.: David Butler
 LUNA, LA (A Hold) 1979. r.: Bernardo Bertolucci
 LUST FOR A VAMPIRE 1970. r.: Jimmy Sangster
 M – EGY VÁROS KERESI A GYILKOST (M – Eine Stadt sucht einen Mörder) 1931. r.: Fritz Lang
 MAD MAX 1979. r.: George Miller
 MADAME CLAUDE 1977. Just Jaeckin
 MADAME DUBARRY 1919. r.: Ernst Lubitsch
 MADARAK (The Birds) 1963. r.: Alfred Hitchcock
 MAGÁNALKU – The Human Contract 2008. r.: Jada Pinkett Smith
 MAGAS SIERRA (High Sierra) 1941. r.: Raoul Walsh
 MÁGNÁS MISKA 1949. r.: Keleti Márton
 MAGNIFICENT OBSESSION, THE 1954. r.: Douglas Sirk
 MÁLTAI SÓLYOM, A (The Maltese Falcon) 1941. r.: John Huston
 MALTESE FALCON, THE (A máltai sólyom) 1941. r.: John Huston
 MAMMA RÓMA (Mamma Roma) 1962. r.: Pier Paolo Pasolini
 MAN FROM LARAMIE, THE 1955. r.: Anthony Mann
 MARGE, LA 1976. r.: Walerian Borowczyk
 MÁRIA NÖVÉR 1936. r.: Gertler Viktor
 MARIKA 1937. r.: Gertler Viktor
 MARIUS /Pagnol: Kikötő-trilógia 1./ 1931. r.: Alexander Korda
 MARNIE 1964. r.: Alfred Hitchcock
 MÁRTÍROK (Matyrs) 2008. r.: Pascal Laugier
 MÁSENYKA (Masenka) 1942. r.: Jurij Rajzman
 MASKERADE 1934. r.: Willi Forst
 MÁTÉ EVANGÉLIUMA (Il vangelo secondo Matteo) 1964. r.: Pier Paolo Pasolini
 MÁTRIX (The Matrix) 1999. r.: Andy Wachowski, Larry Wachowski
 MAZAA – MAZAA 2005. r.: L. L. V. Prasad
 MEDEIA (Medea) 1969. r.: Pier Paolo Pasolini
 MÉG SZEBB HOLNAP (Szebb holnap 2.), (A Better Tomorrow 2.), (Ying hung boon sik 2.) 1987. r.: John Woo
 MEGALKUVÓ, A (Il conformista), (Le conformiste) 1969. r.: Bernardo Bertolucci
 MEGNYÚZOTT NŐK, A (Skinner) 1993. r.: Ivan Nagy
 MEGSZÁLLOTTSÁG (Ossessione) 1942. r.: Luchino Visconti
 MEGTALÁLT ÉVEK (Random Harvest) 1942. r.: Mervyn Le Roy
 MÉLY TOROK, A (Deep Throat) 1972. r.: Gerard Damiano
 MENTŐCSÓNAK (Lifeboat) 1944. r.: Alfred Hitchcock
 MÉRGES SHAOLINOK (Wu du) 1978. r.: Chang Cheh

MESEAUTÓ, A 1934. r.: Gaál Béla
 METROPOLIS 1926. r.: Fritz Lang
 MEZTELEN EBÉD (Naked Lunch) 1991. r.: David Cronenberg
 MI ÚLTIMO TANGO 1960. r.: Luis César Amadori
 MIDNIGHT WOMAN 1990. r.: Henri Pachard
 MIKROKOZMOSZ (Microcosmos: Le peuple de l'herbe) 1996. r.: Claude Nuridsany, Marie Pérennou
 MILDRED PIERCE 1945. r.: Michael Curtiz
 MINDENKI MÁSKÉPP KÍVÁNJA (Der bewegte Mann) 1994. r.: Sönke Wortmann
 MINDIG ITT VAGYOK A SZÁMODRA (Main Hoon Na) 2004. r.: Farah Kahn
 MISSISSIPPI SZIRÉNJE, A (La sirène du Mississippi) 1969. r.: François Truffaut
 MOCSKOS ARCÚ ANGYALOK (Angels with Dirty Faces) 1938. r.: Michael Curtiz
 MOGAMBO 1953. r.: John Ford
 MONDO CANNIBALE (Il paese del sesso selvaggio) 1972. r.: Umberto Lenzi
 MONDO CANNIBALE 2. (Ultimo mondo cannibale) 1976. r.: Ruggero Deodato
 MONGOL, A (Mongol) 2007. r.: Szergej Bodrov
 MOSZKVA NEM HISZ A KÖNNYEKNEK (Moszkva szlezam nye verit) 1979. r.: Vlagyimir Menysov
 MOTEL (Hostel) 2005. r.: Eli Roth
 MOTORPSYCHO (Motor Psycho) 1965. r.: Russ Meyer
 MOUCHETTE 1967. r.: Robert Bresson
 MOULIN ROUGE 1952. r.: John Huston
 MOULIN ROUGE 2001. r.: Baz Luhrmann
 MR. BUTTERFLY (Pillangó úrfi) 1993. r.: David Cronenberg
 MRS. MINIVER 1942. r.: William Wyler
 MRS. MUIR (The Ghost and Mrs. Muir) 1947. r.: Joseph L. Mankiewicz
 MRS. SKEFFINGTON 1944. r.: Vincent Sherman
 MUJER PERDIDA, LA 1966. r.: Tulio Demicheli
 MULAN (Hua Mulan) 2009. r.: Wei Dong, Jingle Ma
 MUMMY, THE (A múmia) 1932. r.: Karl Freund
 MY DARLING CLEMENTINE (Klementina, kedvesem) 1946. r.: John Ford
 MY GAL SAL 1942. r.: Irving Cummings
 NAGY NYELÉS, A (The Great Swallow) 1901. r.: James Williamson
 NAGY ZABÁLÁS (Le grande bouffe) 1973. r.: Marco Ferreri
 NAGYBÁCSIM (Mon oncle) 1958. r.: Jacques Tati
 NAGYVÁROSI FÉNYEK (City Lights) 1931. r.: Charles Chaplin
 NAKED DAWN, THE 1954. r.: Edgar G. Ulmer
 NAKED SPUR, THE 1952. r.: Anthony Mann
 NAPFOGYATKOZÁS (L'éclisse) 1961. r.: Michelangelo Antonioni
 NÉGY NŐVÉR (Four Daughters) 1938. r.: Michael Curtiz
 NEGYEDIK EMBER, A (A negyedik férfi), (De vierde man) 1983. Paul Verhoeven
 NÉGYSZÁZ CSAPÁS (Le quatre cents coups) 1959. r.: François Truffaut
 NÉHA A CSAJOK IS ÚGY VANNAK VELE (Even Cowgirls Get the Blues) 1993. r.: Gus Van Sant
 NEM VÉNNEK VALÓ VIDÉK (No Country for Old Men) 2007. r.: Ethan Coen, Joel Coen
 NIAGARA 1953. r.: Henry Hathaway
 NIGHTMARE ON ELM STREET (Rémálom az Elm utcában) 1984. r.: Wes Craven
 NORTH TO ALASKA 1960. r.: Henry Hathaway
 NOTORIOUS (Forgószél) 1946. r.: Alfred Hitchcock
 NOW VOYAGER 1942. r.: Irwin Rapper
 NŐVÉREM, NŐVÉREM (Sister My Sister) 1994. r.: Nancy Meckler

NYOLC ÉS FÉL (Otto e mezzo) 1963. r.: Federico Fellini
 NYOMORULTAK, A (Les misérables) 1957. r.: Jean-Paul Le Chanois
 NYOMOZÓ, A 2008. r.: Gígor Attila
 NYUGALOM 2008. r.: Alföldi Róbert
 O TÖRTÉNETE (Histoire d'O) 1975. r.: Just Jaeckin
 ÓCEÁNOK ÚRNŐJE, AZ (Queens of Langkasuka), (Puen yai jou salad) 2008. r.: Nonzee Nimibutr
 OF HUMAN BONDAGE (Örök szolgaság) 1934. r.: John Cromwell
 OFF HOLLYWOOD 2007. r.: Hajdu Szabolcs
 OK NÉLKÜL LÁZADÓ (Lázadás ok nélkül), (Rebel Without a Cause) 1955. r.: Nicholas Ray
 OKTÓBER (Oktjabr) 1927. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 OM SHANTI OM 2007. r.: Farah Khan
 OMEGA MAN, THE 1971. r.: Boris Sagal
 ÓMEN (The Omen) 1976. r.: Richard Donner
 ONCE A THIEF (A vér nem válik vízzé), (Zong heng si nai) 1991. r.: John Woo
 ONCE UPON A TIME IN CHINA (Kínai történet), (Wong Fei Hong), (Huang Fei Hong) 1991. r.: Tsui Hark
 ONCE UPON A TIME IN CHINA 2. (Kínai történet 2.), (Last Hero), (Wong Fei Hung Ji Yee Laam Ngai Dong Chi Keung), (Hung Fei Hong Zhi Er Nan Er Dang Zi Jiang) 1992. r.: Tsui Hark
 ONCE UPON A TIME IN CHINA 3. (Kínai történet 3.), (Wong Fei Hung ji saam: Si wong jaang ba) 1993. r.: Tsui Hark
 ONCE UPON A TIME IN CHINA 4. (Kínai történet 4.), (Last Hero 2.), (Wong Fei Hung Ji Sei Wong Che Ji Fung), (Huang Fei Hong Zhi Si Wang Zhe Zhi Feng) r.: Yuen Bun
 ONCE UPON A TIME IN CHINA 5. (Kínai történet – Kalózok bosszúja) 1994. r.: Tsui Hark
 ONE WAY PASSAGE 1932 r.: Tay Garnett
 ONIBABA 1964. r.: Kaneto Shindo
 OPERA FANTOMJA, AZ (Phantom of the Opera), (Gaston Leroux's The Phantom of the Opera) 1989. r.: Dwight H. Little
 OPERA FANTOMJA, AZ (The Phantom of the Opera) 1925. r.: Rupert Julian, Edward Sedgwick
 OPERA FANTOMJA, AZ (The Phantom of the Opera) 1943. r.: Arthur Lubin
 OPERA FANTOMJA, AZ (The Phantom of the Opera) 1962. r.: Terence Fisher
 OPERA FANTOMJA, AZ (The Phantom of the Opera) 2005. r.: Joel Schumacher
 OPERETTE 1940. r.: Willi Forst
 ORLAC KEZEI (Orlacs Hände) 1924. r.: Robert Wiene
 ORLAC'S HÄNDE (Orlac kezei) 1924. r.: Robert Wiene
 ORSZÁGÚTON, AZ (La strada) 1954. r.: Federico Fellini
 OUT OF THE PAST 1947. r.: Jacques Tourneur
 ÓZ, A CSODÁK CSODÁJA (The Wizard of Oz) 1939. r.: Victor Fleming
 Ő (She), (Ayesha), (A sivatag királynője) 1964. r.: Robert Day
 ÖDIPUSZ KIRÁLY (Edipo re) 1967. r.: Pier Paolo Pasolini
 ÖRDÖG PILÓTÁJA, AZ (Chain Lightning) 1950. r.: Stuart Heisler
 ÖRDÖG SZÉPSÉGE, AZ (La beauté du diable) 1950. r.: René Clair
 ÖRDÖGŰZŐ 1. (The Exorcist) 1973. r.: William Friedkin
 ÖRÖK SZOLGASÁG (Of Human Bondage) 1934. r.: John Cromwell
 ÖRÖK VISSZATÉRÉS (L'éternel retour) 1943. r.: Jean Delannoy
 ŐRÜLT HUSZAS ÉVEK, AZ (Az alvilág alkonya), (The Roaring Twenties) 1939. r.: Raoul Walsh
 ŐSZI ALMANACH 1984. r.: Tarr Béla
 PACSIRTA 1963. r.: Ranódy László
 PAHELI 2005. r.: Amol Palekar

PANELKAPCSOLAT 1982. r.: Tarr Béla

PANOPTIKUM, A (Das Wachsfigurenkabinett) 1924. r.: Paul Léní

PANOPTIKUM, A (House of Wax) 1953. r.: André de Toth

PANOPTIKUM, A (Mystery of the Wax Museum) 1933. r.: Michael Curtiz

PARADISE FANTOMJA, A (Phantom of the Paradise) 1974. r.: Brian de Palma

PÁRBAJ A NAPON (Duel in the Sun) 1946. r.: King Vidor

PÁRDUC (Il gattopardo) 1963. r.: Luchino Visconti

PARINEETA 2005. r.: Pradeep Sarkar

PAURA (City of the Living Dead), (Ein Zomibe hing am Glockenseil), (Zombik városa) 1980. r.: Lucio Fulci

PECADO DE AMOR 1961. r.: Luis César Amadori

PEEPING TOM 1966. r.: Michael Powell

PEKINGI TESTŐR, A (Zung Naam Hoi Bou Bui), (Zhong Nan Hai Bao Biao), (Bodyguard von Peking), (The Bodyguard from Beijing), (The Defender) 1994. r.: Corey Yuen (Yuen Kwai)

PERSONA 1966. r.: Ingmar Bergman

PETRA VON KANT KESERŐ KÖNNYEI (Die bitteren Tränen der Petra von Kant) 1972. r.: Rainer Werner Fassbinder

PILLANGÓ ÚRFI (M. Butterfly) 1993. r.: David Cronenberg

PIPPI LANGSTRUMPF 1969. r.: Olle Hellbom

PLAINSMAN, THE 1936. r.: Cecil Blount De Mille

PLATINUM BLONDE 1931. r.: Frank Capra

PLEASANTVILLE 1998. r.: Gary Ross

PLEASE DON'T EAT THE DAISIES 1960. r.: Charles Walters

POISON IVY 1992. r.: Katt Shea

PÓK (Spider) 2002. r.: David Cronenberg

POMERIGGIO CALDO (Afternoon) 1987. r.: Joe D'Amato

POMPEJI UTOLSÓ NAPJAI (Gli ultimi giorni di Pompei) 1959. r.: Mario Bonnard, Sergio Leone

PONYVAREGÉNY (Pulp Fiction) 1994. r.: Quentin Tarantino

POPPEA...UNA PROSTITUTA ALL SERVIZIO DELL'IMPERO – (Messalina 2.) 1972. r.: Alfonso Brescia

PORONTYOK (The Brood) 1979. r.: David Cronenberg

POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, THE (A postás mindig kétszer csenget) 1946. r.: Tay Garnett

PSYCHO 1960. r.: Alfred Hitchcock

PUEBLE Y LUCHA DE LA IV GUERRA MONDIAL (Népek és küzdelem a IV. világháborúban) 2004. r.: Marcelo Andrade

RAJA HINDUSTANI 1996. r.: Dharmesh Darshan

RANG 1993. r.: Talat Jani

RAPSODIA SATANICA 1920. r.: Nino Oxilia

REANIMÁTOR 1. (Re-animator) 1985. r.: Stuart Gordon

REANIMÁTOR 2. Bride of Re-animator 1990. r.: Brian Yuzna

REANIMÁTOR 3. (Reanimátor. A visszatérés), (Beyond Re-animator 2003. r.: Brian Yuzna

REBECCA (A Manderley-ház asszonya) 1940. r.: Alfred Hitchcock

REBEL WITHOUT A CAUSE (Lázadás ok nélkül) 1955. r.: Nicholas Ray

RED DUST 1932. r.: Victor Fleming

RED LINE 7000. 1965. r.: Howard Hawks

RED RIVER 1948. r.: Howard Hawks

RED SONJA 1985. r.: Richard Fleischer

REINA DEL CHANTECLER, LA 1962. r.: Rafael Gil

RÉMÁLOM AZ ELM UTCÁBAN (A Nightmare on Elm Street) 1984. r.: Wes Craven
 REPOS DE GUERRIER, LE 1962. r.: Roger Vadim
 REPÜLŐ TÖR, A (Fei dao shou) 1969. r.: Chang Cheh
 REPÜLŐ TÖRÖK KLÁNJA, A (Shi mian mai fu), (House of Flying Daggers) 2004. r.: Zhang Yimou
 RESA DEI CONTI, LA 1966. r.: Sergio Sollima
 RETTEGETT IVÁN (Ivan Groznij), (Car Ivan Vasziljecics Groznij) 1944-45. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 RETURN OF THE CHINESE BOXER (Shen quan da zhan kuai giang shou) 1977. r.: Jimmy Wong Yu
 REVENGE IN THE TIGER CAGE 1977. r.: Shin Sham Ok
 RIDE LONESOME (Magányos lovas) 1959. r.: Bodd Boetticher
 RIO BRAVO 1959. r.: Howard Hawks
 RIO GRANDE 1950. r.: John Ford
 ROARING TWENTIES, THE (Őrült huszas évek), (Az alvilág elkonya) 1939. r.: Raoul Walsh
 ROCCO ÉS FIVÉREI (Rocci e i suoi fratelli) 1960. r.: Luchino Visconti
 ROG 2005. r.: Himanshu Brahmbhatt
 RÓMA CSILLAGA (Nel segno di Roma) 1958. r.: Guido Brignone, Michelangelo Antonioni
 RÓMA, 11 ÓRA (Roma, ore 11) 1952. r.: Giuseppe de Santis
 RÓMAI BIRODALOM BUKÁSA, A (The Fall of the Roman Empire) 1964. r.: Anthony Mann
 ROMEO ÉS JÚLIA (Romeo and Juliet) 1936. r.: George Cukor
 ROSSINI (Rossini, oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief) 1997. r.: Helmut Pietl
 RÓZSÁK HÁBORÚJA, A (The War of the Roses) 1989. r.: Danny DeVito
 SAATHIYA 2002. r.: Ali Shaad
 SALAMON KIRÁLY KINCSE (Salamon király bányái), (King Salomon's Mines) 1950. r.: Compton Bennett, Andrew Marton
 SALO, AVAGY SODOMA 120 NAPJA (Salò, o le 120 giornate di Sodoma) 1975. r.: Pier Paolo Pasolini
 SAMBA 1964. r.: Rafael Gil
 SAN FRANCISCO 1936. r.: W. S. van Dyke
 SANGHAJ EXPRESSZ (Shanghai Express) 1932. r.: Josef von Sternberg
 SANGHAJI ASSZONY, A (The Lady from Shanghai) 1946. r.: Orson Welles
 SÁRKÁNY HERCEGNŐ (Dragon Princess) 1976. r.: Kazuhiko Yamaguchi
 SASORI – JAILHOUSE 41. (Joshuu Sasori: Dai-41 zakkyo-bo), (Female Convict Scorpion Jailhouse 41.), (Scorpion: Female Prisoner Cage 41.) 1972. r.: Shunya Ito
 SATAN MET A LADY 1936. r.: William Dieterle
 SATYRICON 1969. r.: Federico Fellini
 SAYONARA 1957. r.: Joshua Logan
 SCARFACE: THE SHAME OF A NATION 1932. r.: Howard Hawks
 SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN GAUKLER 1962. r.: Kurt Hoffmann
 SCHULMÄDCHEN REPORT 7. (Doch das Herz muss dabei sein) 1974. r.: Ernst Hofbauer
 SEARCHERS, THE 1956. r.: John Ford
 SEMMELWEIS 1939. r.: Tóth Endre
 SHADOW OF A DOUBT (A gyanú árnyéka) 1943. r.: Alfred Hitchcock
 SHANE 1953. r.: George Stevens
 SHAOLIN 36 KAMRÁJA (A Shaolin 36 próbatétele), (Shao Lin san shi liu fang) 1978. r.: Chia-Liang Liu (Liu Chia-liang)
 SHAOLIN MASTER AND THE KID 1979. r.: Jen Yao Tung
 SHAOLIN TEMPLOM, A (Shao Lin si) 1976. r.: Chang Cheh
 SHAOLINOK SZÖVETSÉGE (Come Drink With Me), (Da zui xia) 1966. R.: King Hu
 SHE (Ayesha), (A sivatag királynője) 1964. r.: Robert day

SHINING, THE (Ragyogás) 1980. r.: Stanley Kubrick

SHINOBI 2005. r.: Ten Shimoyama

SHOGUN ASSASSIN 1. (A sógún orgyilkosa 1.), (A magányos farkas és farkaskölyök), (A bosszú kardja), (Kozure ōkami: Ko wo kashi ude Kashi) 1972. r.: Misumi Kenji

SHOGUN ASSASSIN 2. (A sógún orgyilkosa 2.), (A magányos farkas és farkaskölyök), (Babakocsi a Janzu folyónál), (Kozure ōkami: Sanzu no kawa no ubaguruma) 1972. r.: Misumi Kenji

SHOWGIRLS 1994. r.: Paul Verhoeven

SIERRA MADRE KINCSE, A (The Treasure of the Sierra Madre) 1948. r.: John Huston

SIGNORA DELLA NOTTE, LA 1986. r.: Piero Schivazappa

SILVER FOX (Gau Yat san Diu Hap Lui), (Jiu Yi Shen Diao Xia Lu), (Saviour of the Soul), (Terrible Angel) 1991. r.: Corey Yuen, Jeffrey Lau, David Lai

SIROKKÓ 1969. r.: Jancsó Miklós

SLEEP MY LOVE 1948. r.: Douglas Sirk

SMARAGD ROMÁNCA, A (Romancing the Stone) 1984. r.: Robert Zemeckis

SOCH 2002. r.: Sushen Bhatnagar

SODOM UND GOMORRHA (Szodoma és Gomorra) 1922. r.: Michael Kertesz (Kertész Mihály)

SODOMA 120 NAPJA = Salò (Salò, o le 120 giornate di Sodoma) 1975. r.: Pier Paolo Pasolini

SOSE HALUNK MEG 1991. r.: Koltai Róbert

SÖTÉT ZSARUK, A (Men in Black) 1997. r.: Barry Sonnenfeld

SÖTÉTSÉG SEREGE, A (Army of Darkness) 1992. r.: Sam Raimi

SPELLBOUND (Az elbűvölt), (Bűvölet) 1945. r.: Alfred Hitchcock

SPIRIT – A SIKÍTÓ VÁROS (The Spirit) 2009. r.: Frank Miller

STELLA DALLAS 1937. r.: King Vidor

STOLEN LIFE, A 1946. r.: Curtis Bernhardt

STORY OF MARILYN PART 1. 1986. r.: José Benazeraf

STRADA, LA (Országúton) 1954. r.: Federico Fellini

STRIPTease 1996. r.: Andrew Bergman

SUPERGIRL, THE 1984. r.: Jeannot Szwarc

SUPERMAN 1. 1978. r.: Richard Donner

SUPERVIXENS (Supervixens Eruption) 1975. r.: Russ Meyer

SUSPICION (Gyanakvó szerelem) 1941. r.: Alfréd Hitchcock

SUSPIRIA 1976. r.: Dario Argento

SWORDSMAN 3. (A kard mestere 3.), (China Swordsman II.), (The East is Red), (Dung Fong Bat Baai Zi Fung Wan Zoi Hei), (Dong Fang Bu Bei Zhi Feng Yun Zai Qi) 1992. r.: Ching Shiu Tung, Raymond Lee

SZADKO (A boldogság madara) 1952. r.: Alexandr Ptusko

SZÁLLNAK A DARVAK (Letyat zsuravli) 1957. r.: Mihail Kalatozov

SZAMURÁJ, A (Le samourai) 1967. r.: Jean-Pierre Melville

SZÁRNYAS FEJVADÁSZ, A (Blade Runner) 1982. r.: Ridley Scott

SZÁZSZORSZÉPEK (Sedmikrásky) 1966. r.: Věra Chytilová

SZEBB HOLNAP (Better Tomorrow), (Ying hung boon sik) 1986. r.: John Woo

SZEGÉNYLEGÉNYEK 1965. r.: Jancsó Miklós

SZÉLBE ÍRVA (Written on the Wind) 1956. r.: Douglas Sirk

SZELÍD MOTOROSOK (Easy Rider) 1969. r.: Denis Hopper

SZENT SZÍV, A (Cuore sacro) 2005. r.: Ferzan Ozpetek

SZENVEDÉLYES BŰNÖK (Crimes of Passion) 1984. r.: Ken Russell

SZERELEM ÉS HALÁL SAIGONBAN (A Better Tomorrow III. – Love and Death in Saigon), (Ying hung boon sik III. Jik yeung ji gor) 1989. r.: Tsui Hark

SZERELEMHÁZ (Funes un gran amor) 1993. r.: Raoul de la Torre
 SZERELEMRE HANGOLVA (Dut yeung nin wa) 2000. r.: Wong Kar-vai
 SZERELMEK VÁROSA (Les enfants du paradis) 1945. r.: Marcel Carné
 SZERELMEM HIROSHIMA (Hiroshima, mon amour) 1959. r.: Alain Resnais
 SZERELMESEK ROMÁNCA (Romansz o vľjubjonnyik) 1974. r.: Andrej Koncsalovszkij
 SZERELMI LÁZÁLOM (Fantasma d'amore) 1981. r.: Dino Risi
 SZERESS, VAGY HAGYJ EI (Love Me or Leave Me) 1955. r.: Charles Vidor
 SZEX TELEFONHÍVÁSRA (Deception) 2008. r.: Marcel Langenegger
 SZIBÉRIÁDA (Szibiriada) 1978. r.: Andrej Koncsalovszkij
 SZIBÉRIAI RAPSZÓDIA (Szkazanyije o zemle Szibirszkoy) 1948. r.: Ivan Pirjev
 SZIGET, A (Seom) 2000. r.: Kim Ki-duk
 SZINDBÁD 1971. r.: Huszárik Zoltán
 SZINDBÁD HETEDIK UTAZÁSA (The 7th Voyage of Sindbad) 1958. r.: Nathan Juran
 SZTÁLINGRÁDI CSATA, A (Sztalingradszkaja bitva) 1949. r.: Vlagyimir Petrov
 SZTRÁJK (Sztacska) 1924. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 SZÜLETÉSNAP, A (Festen) 1998. r.: Thomas Vinterberg
 SZÜLETETT GYILKOSOK (Natural Born Killers) 1994. r.: Oliver Stone
 SZŰTS MARA HÁZASSÁGA 1941. r.: kalmár László
 TALL T, THE 1957. r.: Budd Boetticher
 TALPUK ALATT FÜTYÜL A SZÉL 1976. r.: Szomjas György
 TÁNC ÉS SZERELEM (La edad del amor) 1954. r.: Julio Saraceni
 TANGÓ BÁR 1935. r.: John Reinhardt
 TARGETS 1968. r.: Peter Bogdanovich
 TARNISHED ANGELS, THE 1957. r.: Douglas Sirk
 TATÁRPUSZTA (Il deserto dei tartari) 1976. r.: Valerio Zurlini
 TAVALY MARIENBADBAN (L'année dernière à Marienbad) 1961. r.: Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet
 TAVASZ, NYÁR, ŐSZ, TÉL, TAVASZ (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom) 2003. r.: Kim Ki-Duk
 TAVASZI ZÁPOR 1932. r.: Fejős Pál
 TAVASZÜNNEP (Utsav), (Indian Adventure) 1984. r.: Girish Kamad
 TAXIDERMIA 2005. r.: Pálfi György
 TELIHOLD NAPJA, A (Gyeny polnolunyija) 1997. r.: Karen Sahnazarov
 TEMPTRESS, THE 1926. r.: Fred Niblo
 TEORÉMA 1968. r.: Pier Paolo pasolini
 TERMINÁTOR (The Terminator) 1984. r.: James Cameron
 TERMINÁTOR 2. – Az ítélet napja (Terminator 2: Judgement Day) 1991. r.: James Cameron
 TERRA TREMA, LA (Vihar előtt) 1948. r.: Luchino Visconti
 TEXASI LÁNCFŰRÉSZEZ MÉSÁRLÁS, A (The Texas Chain Saw Massacre) 1974. r.: Tobe Hooper
 THERE'S ALWAYS TOMORROW 1956. r.: Douglas Sirk
 THIN MAN, THE (A sovány ember) 1934. r.: W. S. van Dyke
 THREE GODFATHERS (Három keresztapa) 1948. r.: John Ford
 THRILL OF A ROMANCE 1945. r.: Richard Thorpe
 THX 1138. 1959. r.: George Lucas
 TIGRIS ÉS SÁRKÁNY (Wo Hu Cang Long) 2000. r.: Ang Lee
 TILTOTT NŐ, A (La femme défendue) 1997. r.: Philippe Harel
 TISZTA ROMÁNC (True Romance) 1993. r.: Tony Scott
 TITANIC 1997. r.: James Cameron

TÍZPARANC SOLAT (The Ten Commandments 1956. r.: Cecil B. De Mille
 TO HAVE AND HAVE NOT (Martinique) 1944. r.: Howard Hawks
 TOMB RAIDER – LARA CROFT 2001. r.: Simon West
 TORTÚRA (Misery) 1990. r.: Rob Reiner
 TÖRLESS ISKOLAÉVEI (A fiatal Törless), (Der junge Törless) 1966. r.: Volker Schlöndorff
 TRADER HORN 1931. r.: Willard S. II. Van Dyke
 TRAINSPOTTING 1996. r.: Danny Boyle
 TRAPÉZ (Trapeze) 1956. r.: Carol Reed
 TRAUMA 1993. r.: Dario Argento
 TRISTANA 1971. Luis Buñuel
 TURKS FRUIT (Türkische Früchte), (Törökméz), (Török gyümölcsök) 1973. r.: Paul Verhoeven
 ÚJHOLD (New Moon) (Twilight Saga 2.) 2010. r.: Cris Wetz
 ULISSE (Odüsszeusz) 1954. r.: Mario Camerini
 UMRAO JAAN – A KURTIZÁN (Umrao Jaan) 1981. r.: Ali Muzaffar
 UNGUARDED MOMENT 1956. r.: Harry Keller
 UP! 1976. r.: Russ Meyer
 URALKODÓ HARCOSAI, AZ (An Empress and the Warriors), (Jiang shan mei ren) 2008. r.: Toni
 Ching Siu-tung
 UTÁNUNK A TŰZÖZÖN (The Long Kiss Goodnight) 1996. r.: Renny Harlin
 UTAZÁS A FÖLD KÖZÉPPONTJA FELÉ (Journey to the Center of the Earth) 1959. r.: Henry Levin
 UTOLSÓ MOZILÓADÁS, AZ (The Last Picture Show) 1971. r.: Peter Bogdanovich
 ŰTŐS HÁRMAS (Blan cheng san xia) 1966. r.: Chang Cheh
 ŰVEGHAJÓ (The Glas Bottom Boat) 1966. r.: Frank Tashlin
 V MINT VÉRBOSSZÚ (V for Vendetta) 2005. r.: James McTeigue
 VAD ÉJSZAKÁK (Les nuits fauves) 1991. r.: Cyril Collard
 VADAK URA, A (The Beastmaster) 1982. r.: Don Coscarelli
 VADÍTÓ SZÉP NAPOK (A fei zheng chuan) 1991. r.: Wong Kar Wai
 VÁDOL A FELÜGYELŐ (Un comisar acuza) 1975. r.: Sergiu Nicolaescu
 VÁGY TITOKZATOS TÁRGYA, A (Cet obscur objet du désir) 1977. r.: Luis Buñuel
 VÁGYAKOZÁS (Les orgueilleux) 1953. r.: Yves Allégret
 VALAHOL EURÓPÁBAN 1947. r.: Radványi Géza
 VALAMI VADSÁG (Something Wild) 1986. r.: Jonathan Demme
 VALAMIT VISZ A VÍZ 1943. r.: Oláh Gusztáv, Zilahy Lajos
 VAMOS A MATAR, COMPAGÑEROS 1970. r.: Sergio Corbucci
 VÁMPÍROK BÁLJA (Dance of Vampires) 1967. r.: Roman Polanski
 VÁMPÍROK BOLYGÓJA, A (Terroro nello spazio) 1965. r.: Mario Bava
 VARIETÉ 1925. r.: Ewald André Dupont
 VEER ÉS ZAARA (Veer – Zaara) 2004. r.: Yash Chopra
 VÉGTELEN TÖRTÉNET (Die unendliche Geschichte) 1983. r.: Wolfgang Petersen
 VÉGZETES VONZERŐ (Fatal Attraction) 1987. r.: Adrian Lyne
 VÉR NEM VÁLIK VÍZZÉ, A (Once a Thief), (Zong heng si hai) 1991. r.: John Woo
 VERTIGO (Szédülés) 1958. r.: Alfred Hitchcock
 VESZETT A VILÁG (Wild at Heart) 1990. r.: David Lynch
 VIDÁM FICKÓK (Veszjolije rebjata) 1934. r.: Grigorij Alexandrov
 VIDÁM VÁSÁR (Kubanszkije kazaki) 1949. r.: Ivan Pirjev
 VILÁG KÖZEPE, A (The Center of the World) 2001. r.: Wayne Wang
 VIOLETERA, LA 1958. r.: Luis César Amadori
 VIRIDIANA 1961. r.: Luis Buñuel

VISSZA A JÖVŐBE (Back to the Future) 1985. r.: Robert Zemeckis
 VISSZAÚT NÉLKÜLI FOLYÓ (River of no Return) 1954. r.: Otto Preminger
 VIXEN 1968. r.: Russ Meyer
 VOGLIA DI GUARDARE 1986. r.: Joe d'Amato
 VOLT EGYSZER EGY VADNYUGAT (Cera una volta il West) 1968. r.: Sergio Leone
 VOR SONNENUNTERGANG 1956. r.: Gottfried Reinhardt
 VOULEZ-VOUS DANSER AVEC MOI? (Come Dance With Me) 1959. r.: Michel Boisrond
 VÖRÖS SIVATAG (Deserto rosso) 1964. r.: Michelangelo Antonioni
 VÖRÖS SZIKLA (Chi bi) 2008. r.: John Woo
 WAKE OF THE RED WITCH 1948. r.: Edward Ludwig
 WALEWSKA GRÓFNŐ (Conquest) 1937. r.: Clarence Brown
 WAR OF THE LIVING DEAD (Zombie Wars) 2008. r.: David A. Prior
 WATERLOO BRIDGE 1940. r.: Mervyn LeRoy
 WENN DIE ABENDGLOCKEN LÄUTEN 1930. r.: Hanns Beck-Gaden
 WEST SIDE STORY 1961. r.: Robert Wise
 WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? 1962. r.: Robert Aldrich
 WHITE HEAT (Fehér izzás) 1949. r.: Raoul Walsh
 WIENER BLUT 1942. r.: Willi Forst
 WIENER MÄDELN 1945. r.: Willi Forst
 WILD ANGELS, THE 1966. r.: Roger Corman
 WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER (Oh! For a Man) 1957. r.: Frank Tashlin
 WOLF MAN, THE (A farkasember) 1942. r.: George Waggner
 WRITTEN ON THE WIND (Szélbe írva) 1956. r.: Douglas Sirk
 XX. SZÁZAD, A (Huszadik század), (Novecento) 1976. r.: Bernardo Bertolucci
 YEH DIL 2003. r.: Shankar, Kiran
 YORK ÖRMESTER (Sergeant York) 1941. r.: Howard Hawks
 YOUNG AT HEART 1954. r.: Gordon Douglas
 YOUNG LADY CHATTERLEY 1976. r.: Alan Roberts
 YOUNG LOVE – HOT LOVE – AUS DEM TAGEBUCH EINER SIEBZEHNJÄHRIGEN 1979. r.:
 Jürgen Enz
 YOUNG MR. LINCOLN (Az ifjú Mr. Lincoln) 1939. r.: John Ford
 ZAKLATÁS (Disclosure) 1994. r.: Barry Levinson
 ZAZIE A METRÓBAN (Zazie dans le métro) 1959. r.: Louis Malle
 ZEHER 2005. r.: Mohit Suri
 ZOMBI SZTRIPTÍZ (Zombie Strippers!) 2008. r.: Jay Lee
 ZOMBIE UPROAR (Shadow: Dead riot) 2006. r.: Derek Wan
 ZONGORATANÁRNŐ, A (La pianiste) 2001. r.: Michael Haneke
 ZÖLD HENTESEK, A (Green Butchers), (De Gronne slagtere) 2003. r.: Anders Thomas Jensen
 ZWEI HERZEN IM DREIVIERTELTAKT 1930. r.: Geza von Bolvary

TARTALOM

1. AZ ANYA KÉPE.....	5
1.1. Az anyában-való-lét.....	5
1.2. Az anyai mosoly.....	9
1.3. Az anya megelőzi a társadalmat.....	11
1.4. Az anya megelőzi a természetet.....	13
1.5. Hibrid káoszvilág <i>(Az élet mocsara)</i>	15
1.6. Az élet sivataga.....	20
1.7. Az anyai világ fantasztikuma.....	24
1.8. Az iszonyatfogalom szexuálesztétikai interpretációja <i>(A lét mint gyúróteknő, a létező mint gyurma)</i>	26
1.9. Az emancipálatlan – „örök” – gyermek létmódja.....	30
1.10. Alantas hibriditás <i>(Szerelmi állatvilág)</i>	31
2. A PREÖDIPÁLIS KASZTRÁCIÓ.....	34
2.1. A „péniszirigység” másodlagossága.....	34
2.2. A péniszirigység megfelelői a férfikultúrában.....	36
2.3. A kasztráló anya.....	41
2.4. Apai és anyai kasztráció összehasonlítása.....	43
2.5. A „szép ifjú” <i>(Anyaisztennők és fiúszeretők)</i>	45
2.5.1. A férfi szerelmi halála.....	45
2.5.2. A széplélek és a szent.....	49
3. BEAVATÁS <i>(Az anyaprincípium megfékezése)</i>	51
3.1. Az anyaviszony bomlása.....	51
3.2. Lázadás az elnyelő erők ellen.....	52
3.3. Apák, öregek, zsarnokok megváltó megbízatása.....	53
3.4. Férfi szül férfit.....	55
3.5. A narratív hőskultusz <i>(A beavatás fikcionalizációja)</i>	57
3.6. A nő elől való menekülés modern eszkalációja.....	58
3.7. Beavatás az önfeladás kultúrájába.....	59
4. ANYAGYILKOSSÁG.....	62
4.1. Ödipális és preödipális elemzési szintek.....	62

4.2.	Az Ödipusz komplexus lebontása	65
4.3.	A sárkányharc (<i>Én- és tudaterősítő – szimbolikus – anyagyilkosság</i>)	66
4.4.	A kis Nagy Anya (<i>Az anya hozzájárulása az anyadráma feloldásához</i>)	70
4.5.	A nő szerelmi halála	73
4.5.1.	A szerelmi regény és a szerelmi halál	73
4.5.2.	Halálos anyaszeretet	76
4.5.3.	A megbocsátás problematikája	81
4.5.4.	A lélek eredete és születése	83
4.5.5.	Lélek és szellem	86
4.6.	A férfianya és az anyátlan társadalom	88
4.6.1.	Aki nyer = veszít	88
4.6.2.	Ellenvetések	90
4.6.3.	A nemi romantika narratívájának vázlata	91
4.6.4.	Az antianya	92
4.6.5.	A fallikus nő és a péniszirígység	93
4.6.6.	A fallikus nő mint – lelki – mézáros	95
4.6.7.	A kasztráló nő	98
4.6.8.	A fallikus nő és az anyátlan társadalom	103
4.6.9.	Fallikus nő és alattas én	106
5.	SZEMINÁRIUM: BABITS MIHÁLYTÓL AZ AMELIE CSODÁLATOS ÉLETÉIG (<i>Női „Totem és tabu”</i>)	107
5.1.	A torzó a megváltás emléke és nem előérzete	107
5.2.	A megváltás a kezdet és nem a vég (<i>A nő világ alatti világa</i>)	110
5.3.	A nő differenciák előtti világa	113
5.4.	A nő törvény előtti világa	118
5.5.	A nő ítélet előtti világa	121
5.6.	A nő nyelv előtti világa	125
5.7.	A nő én előtti világa	128
5.8.	Szent aszocialitás, ontológiai ellenzékiség	131
5.9.	Amélie és Lola	132
6.	ANYAGYILKOSSÁG – SZEMINÁRIUM (<i>József Attila és Federico Fellini</i>)	148
6.1.	Az anya emléke	148
6.2.	Az anya mint áldozat	153
6.3.	A lélek születése a jóvátehetetlen bűnből... (<i>... és a szeretet mint a vezeklés szenvedélye</i>)	166
7.	PSYCHOANALYSIS CHRISTIANA – SZEMINÁRIUM (<i>Babits és Bresson</i>)	176

8. AZ APAGYILKOSSÁG.....	186
8.1. Az Ödipusz komplexus alapstruktúrája és a megfékezett tragédia.....	186
8.2. A harmadik fenomenológiája	187
8.3. Családi és szerelmi háromszög.....	188
8.4. A freudi szcenárió.....	189
8.5. Az incestus szimbolikája	191
8.6. Mit fed le az ödipális maszk?	192
8.7. Ödipális happy end.....	192
8.8. Az apai törvény.....	193
8.9. A női Ödipusz komplexus és a péniszírigység.....	196
8.10. Az Elektra komplexus	198
8.11. Fordított Ödipusz komplexus	200
8.12. Anti-Ödipusz-komplexus	201
8.13. Az atya bukása és a fiak gyámoltalan dühöngése	203
9. APAGYILKOSSÁG – SZEMINÁRIUM	
(„Dickens, Griffith és mi” helyett: Pasolini, Žižek és mi).....	209
9.1. Pasolini Ödipusza	209
9.2. A hármasság dramaturgiája, etikája és teológiája	224
9.3. Genezisek genezise: lélek, kultúra, civilizáció.....	229
10. DESTRUDÓ	254
10.1. Bevezetés: a film mint a borzalmak médiuma	254
10.2. A természet kegyetlensége	259
10.3. A gyűlölet mint primitív szeretet.....	263
10.4. A destrudó mint erőforrás.....	267
10.5. Libidó és destrudó	272
10.6. A destrudó fajtái és a libidó keretezése	277
10.7. A destrudó orgazmusa mint a libidó-orgazmus elementáris alapja.....	277
10.8. Az összszublimáció eszméje.....	278
10.9. A szublim rombolás.....	283
10.10. A destrudó visszaáramlásának formái	284
10.11. A szublimáció részlegessége	285
10.12. A destrudó-szublimáció célvarianciája.....	286
10.13. A destrudó-libidó transzformáció fordítottja.....	287
11. A DESTRUDÓ ETIKÁJA – SZEMINÁRIUM.....	288
11.1. Költői jog a westernben.....	288
11.2. A bosszú poétikája.....	294
12. AUTOEROTIKA ÉS AUTODESTRUKCIÓ:	
A SZAKRALITÁS KOMPONENSEI (SZEMINÁRIUM).....	305
12.1. A kín természete	305
12.2. Az önkínzás esztétikája	313

13. A THANATOSZ.....	323
13.1. Thanatosz és destrudó.....	323
13.2. Az életöszton születése a halálösztonból.....	329
13.3. A destrudó thanatális felszentelése (<i>A harcművészet etikája</i>).....	332
13.4. Thanatosz és libidó.....	342
13.4.1. Romboló szerelem és kéjes halál (<i>Bataille</i>).....	342
13.4.2. A gyűlölet a szeretetben (<i>Nietzsche</i>).....	345
13.4.3. A libidó thanatalizmusa.....	347
13.4.4. Fekete erotika.....	348
13.4.5. A nemi szorongások.....	350
13.4.6. Destrudó és thanatosz a nemi differenciálódásban.....	352
13.4.7. Szadobarokk deszublimáció (<i>A globalista tömegdekadencia libidótörténetéhez</i>).....	354
14. THANATOSZ-SZEMINÁRIUM: Jahja Kemál Bejátli és Kim Ki-duk.....	359
15. ANANKE.....	381
15.1. Vandál és zsarnok.....	381
15.2. Szorongás és vágy.....	385
15.3. Feszültségkultúra.....	390
15.4. Ananke és ösztónátdolgozás.....	395
15.5. Tudat és fájdalom.....	398
15.6. Az ész ösztöne.....	400
15.7. A tudat világa.....	400
15.8. Tudathierarchia.....	402
15.9. Az ananke princípiuma – az antropológia és a hermeneutika között (<i>Átértelmezhető-e az ösztön hermeneutikai entitássá?</i>).....	103
15.10. Van-e a tudattalannak tudattalanja? (<i>Mi van a vágy mögött?</i>).....	406
15.11. Alapvető erő-e a destrudó?.....	407
15.12. Civilizáló tényező-e a vágy?.....	409
15.13. Libidó és ananke sorrendiségének kérdése.....	411
15.14. Létra vagy spektrum? (<i>Az érzékenységek és képességek alapviszonya</i>).....	416
15.15. Monista vagy dualista-e a bioanalízis életfilozófiája?.....	420
15.16. Hogyan függ össze éra-diakronia és erő-szinkronia?.....	423
15.17. Kettős igazság (<i>Alternatív prioritások</i>).....	423
15.18. Objektivitás és kegyetlenség.....	425
15.19. A libidinális kezdet feltételeessége.....	427
15.20. Az én libidó-prioritásának alapja (<i>A te ananke-prioritása</i>).....	429
15.21. Az aktív libidó elkésettsége.....	433
15.22. Van-e teöszton és teideál?.....	435

16. TÚL AZ ANANKE VILÁGÁN	437
16.1. Jó közérzet a kultúrában.....	437
16.2. Stádiumok az életöröm útján.....	438
16.3. Posztagressziós kultúraelmélet.....	444
17. A THANATÁLIS REGRESSZIÓ ELMÉLETE	445
17.1. A létszervezés fejlődésfokai (<i>A szubjektivitás hermeneutikája és a kultúra fenomenológiája. A lélek szolgálása</i>)	445
17.2. A szublimációs létra	445
17.3. Az ember fele gonosz?	446
17.4. A szeretettárgy emancipációja.....	449
17.5. Nirvána és bölcsesség.....	452
17.6. Demitizált differenciafilozófia-e a distinkció szemiotikája? (<i>A bioanalízistől a kultúra szemiotikájáig</i>).....	453
17.7. A thanatális regresszió mint üdvperspektíva.....	456
17.7.1. Éden és undor.....	456
17.7.2. Iszonyat, csend, béke	457
17.7.3. A kéj mélye (<i>A kétszintű regresszió szerkezete</i>)	460
17.8. A thanatális élmény fenomenológiája	463
17.8.1. Gyengédség és kegyetlenség harca az erotikában	463
17.8.2. A kín a kéjben és a kéj a kínban (<i>Fokozás-problémák</i>)	465
17.8.3. A nemi megváltás ellentéte (<i>Megváltás a nemek háborújától</i>)	466
17.8.4. Rajongás és perverzió	467
17.8.5. Dupla elfojtás (<i>A felszabadulás mint a gonosz felszabadulása</i>)	469
17.9. Thalasszális és thanatális partner.....	471
17.10. A thanatális regressziótól a thanatális progresszióig.....	472
18. HALÁLESZTÉTIKA ÉS HALÁLETIKA	476
18.1. Halálöszton és iszonyat	476
18.2. A halál mint hazatérés	481
18.3. A halál virtusa.....	482
18.4. Halál és átszellemülés.....	483
18.5. Halál és költészet.....	484
18.6. Hősvértől pirosult gyásztér = az élet	487
18.7. Kisna: por, hamu, életfolyam	489
18.8. Haláletika.....	490
18.8.1. Eredendő bűn, kollektív bűn, tragikus bűn	490
18.8.2. Az „Ég Alatti” fogalma.....	491
18.9. Halál, túlvilág, köztes világ.....	493
18.10. A művészet mint előgyász (Sein-zum-Tode)	498
FILMOGRÁFIA	507

