

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola, Irodalomtudományi Doktori Program
A Doktori Iskola vezetője: Prof. Dr. Thomka Beáta

András Csaba

IDEOLÓGIÁK A TRÓPUSOKON

**Retorikaelméleti esettanulmányok a természet diszkurzív alakzatának
ideológiai jelentőségéről**

Doktori értekezés

Témavezetők:

Prof. Dr. Orbán Jolán
egyetemi tanár

Dr. Kisantal Tamás
egyetemi adjunktus

Pécs, 2017.

„[A]z irodalmiság nyelvészete – jobban, mint a vizsgálódás bármely egyéb formája, a közgazdaságtudományt is beleértve – hatékony és nélkülözhetetlen eszköz az ideológiai tévutak leleplezésében, valamint meghatározó tényező előfordulásuk magyarázatában.”

Paul de Man

„Valósággal szenvedtem tőle, hogy a hétköznapi beszédmód lépten-nyomon összekeveri egymással a Természetet meg a Történelmet.”

Roland Barthes

Tartalomjegyzék

I. Ideológiák a trópusokon	5
Bevezető	5
Az ideológia meghatározásának marxista alapjai	10
Az ideológia szemiotikája.....	16
Az ideológia mint fantázia.....	21
Az esztétika mint ideológia.....	25
Az ideológia mint retorika	33
Természet és kultúra.....	42
Természet és történelem	49
A természeti és a konstruált	55
II. Az organikus gépektől a mechanikus kertekig – Fritz Lang: <i>Metropolis</i>.....	65
Melyik Metropolis?	65
Zavarok a <i>Metropolis</i> körül	67
Szent Pál első levele a Metropolisbeliekhez	71
Természetesnek tűnő konstrukciók	75
Konstruálnak tűnő természet	78
A film szerkezetei.....	83
Ellenállás a természetnek.....	86
III. A természet neme – Lars von Trier: <i>Antikrisztus</i>	92
Agent provocateur	92
Megidézett diskurzusok – A Prológus.....	96
A „nő” mint Antikrisztus.....	99
Menekülés a jelentés elől.....	102
A természet neme	107
„Egyesülj a zölddel!”	111
Instabilitás és irónia.....	116
IV. Ideológia a vadonban – Werner Herzog: <i>A grizzlyember</i>	120
A természet diszkurzív alakzata Werner Herzog filmjeiben	120
Természetábrázolás és antropomorfizáció.....	124
Werner Herzog és a pingvinek.....	129
Miről árulkodik egy medve tekintete?.....	134
Antropomorfizmus és ideológia.....	141

V. Egy bálna mélysége – Tarr Béla, Hranitzky Ágnes: <i>Werckmeister harmóniák</i>	147
A film és a regény különbségei.....	147
Úgy látni, ahogy Valuska teszi	149
A materiális kameratekintet	153
Exkurzus: Tarr és a filmnyelvi leírás kérdése	159
Egy bálna mélysége.....	165
VI. Konklúzió	173
VII. Bibliográfia	179
Primer irodalom	179
Interjúk, kiáltványok, publicisztikai írások	179
Szakirodalmak.....	181
Hivatkozott filmek.....	198

I. Ideológiák a trópusokon

Bevezető

Umberto Eco *Hogyan írjunk szakdolgozatot?* című kötetének témaválasztásról szóló fejezetében elsőként arra figyelmezteti a megszólított egyetemistákat, hogy „bár a hallgató először abba a kísértésbe esik, hogy minél több dologról szóló szakdolgozatot írjon”, tág és éppen ezért „veszélyes” témák helyett érdemes szűkebb kérdésköröket keresnünk.¹ Disszertációm megírásakor én a tág téma kísértésének számos jóakaróm tanácsának dacára sem tudtam ellenállni. Bár Eco egy doktori dolgozat szerzőjét valószínűleg attól is megpróbálná eltántorítani, hogy disszertációját mentegetőzéssel kezdje, én célszerűnek találtam már a dolgozat kezdetén jelezni, hogy tisztában vagyok a címből adódó vizsgálati terület méreteivel, valamint azzal, hogy a felmerülő kérdések az olvasók többségét kielégítő tárgyalására nem vállalkozhatok. A disszertáció retorikaelméleti esettanulmányokat tartalmaz, vagyis pusztán kisebb állóképeket villant föl a természet ideologikumának történetéből, egy olyan hatalmas és szerteágazó történetből, melynek akár egy-egy műnemre, szerzőre vagy évtizedre koncentráció vizsgálata is merész vállalkozásnak tűnhet. Bízom benne, hogy a retorikai esetek szoros tropológiai olvasása nyomán levont elméleti következtetések kárpótolják majd az olvasókat a teljességre való törekvés ilyen korai felszámolásáért.

Disszertációm hat fejezetből áll; az elméleti bevezető fejezetben bemutatom a vizsgálat módszerét és tisztázom a dolgozat fogalmi kereteit, ezt a részt négy esettanulmány követi, végül a *Konklúzió* tézisszerűen összefoglalja a disszertáció következtetéseit. Mielőtt azonban e fejezetben rátérhetnék az ideológia és a természet fogalmához kötődő elméleti problémák részletes tárgyalására, meghatározom a dolgozat szemléletmódját, valamint tisztázom egyes előfeltevéseit vagy alapvetéseit.

A disszertáció elméleti hátterét elsősorban az ideológiakritika marxista hagyománya,² a tágan értett posztstrukturalista értelmezői hagyomány, valamint az amerikai irodalomtudományos dekonstrukció retorikaelmélete képezi. Célom olyan *metaretorikai* olvasatok létrehozása, melyek az egyes művek trópushasználati módjait

¹ Eco, Umberto: *Hogyan írjunk szakdolgozatot?*, Kairosz, Budapest, 1996. 24.

² Az „ideológiakritika marxista hagyománya” alatt arra a domináns ideológiákat bíráló kritikai hagyományra gondolok, amit Horváth Györgyi „nyugati marxizmusnak” nevez. Utóbbi egy „folyton mozgásban lévő kritikai készletet” jelöl, és nem azokat a képzeteket, melyeket Kelet-Európában az eltérő történelmi tapasztalatok miatt jellemzően a „marxizmus” fogalmához kötnek. A kérdéshez lásd: HORVÁTH Györgyi: *Utazó elméletek – Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, Balassi Kiadó, Budapest, 2014. 48–50.

ideologikus állásfoglalásokként értelmezik. Ezen olvasásmódot elsősorban Paul de Man interpretációs gyakorlatára alapoztam, a vizsgálati terepet ugyanakkor egészen más művek képezik, mint de Man esetében, mivel nem szépirodalmi vagy filozófiai szövegeket, hanem filmeket elemzek.³ Emellett a dolgozat számos egyéb értelmezői iskola szövegeire épít, olvasásmódok és elemzési eszközök széles köréből válogat, ami azt a célt szolgálja, hogy a vizsgált kérdéseket a lehető legtöbb irányból körbejárhassam. Noha a disszertáció érint filozófiai, esztétikai, antropológiai, szociológiai, eszmetörténeti, pszichoanalitikus, filmelméleti és narratológiai kérdéseket is, a dolgozat tétje elsősorban irodalomelméleti, amennyiben a retorika elméletét az irodalomelmélet hatáskörébe tartozónak tekintjük, vagy ha – Paul de Manhoz hasonlóan – lényegében a retorikaelméletet tekintjük az irodalomelméletnek.⁴

Noha mindegyik értelmezés esetében kiemelt szerepet kapnak a művek formájából adódó médiumspecifikus sajátosságok, egyetértek Roland Barthes megállapításával, miszerint „minden szemiológiai rendszer keveredik a nyelvvel”,⁵ valamint azzal az állásponttal, hogy „minden jelentés csak a nyelv hozzáadásával, [...] a dolgok szavakká változtatásával keletkezhetik”.⁶ A disszertáció egyik legfontosabb elméleti előfeltevése, hogy az értelmezés mindig a nyelven keresztül, a nyelv közegében zajlik.⁷ Mindez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy az ’50-es évek szemiológusaihoz hasonlóan úgy gondolnám, hogy a vizsgált művek maradéktalanul lefordíthatóak lennének fogalmi nyelvre,⁸ vagy hogy elvitatnám a művek megtapasztalásakor a befogadót érő és befolyásoló hatások elsősorban nem nyelvi jellegű részét.⁹ A fogalmi nyelv *értelmezésbeli* elsődlegességét hangsúlyozó alapállás nem zárja ki az értelmezést meghatározó egyéb tényezők létét.

A nyelvközpontú szemlélet mellett a dolgozatot *szociálkonstruktivista* elköteleződés jellemzi, melyet e fejezet utolsó alfejezetében tárgyalok részletesen.

³ Ez a váltás meggyőződésem szerint kevésbé radikális, mint amennyire elsőnek tűnhet. Egyrészt sok esetben Paul de Man munkássága is a különböző szövegformák közötti határok felszámolását célozza, de Man ugyanazzal a módszertani apparátussal olvas szépirodalmi szövegeket, politikai és filozófiai írásokat, és az *All in the family* (Norman Lear, 1971-1978) című amerikai szituációs komédia sorozat egyik párbeszédét is. Másrészt úgy gondolom, hogy de Man értelmezői gyakorlata a filmek elemzéséhez is hasznos apparátust kínál, noha a médiumváltás újabb feladatok elé állítja az interpretátort, és a médiumok különbségéből adódó sajátosságokkal számolni fogok.

⁴ Vö.: DE MAN, Paul: *Ellenszegülés az elméletnek*, in: BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi Kiadó, Budapest, 1991. 97–114.

⁵ BARTHES, Roland: *A szemiológia elemei*, in: uő.: *Válogatott írások*, Európa, Budapest, 1976. 10.

⁶ ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996. 79.

⁷ Ez a kérdés a későbbiekben Valentin Volosinov – valamint Jacques Derrida – álláspontja kapcsán kerül majd az előtérbe.

⁸ ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*, i.m., 85.

⁹ Vö.: PETHŐ Ágnes (szerk.): *The Cinema of Sensations*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2015.

Szociálkonstruktivizmus alatt nem a Peter L. Berger és Thomas Luckmann munkásságához köthető tudásszociológiai elméletre, vagy a Jean Piaget nevével fémjelzett konstruktivista pszichológiai (és pedagógiai) irányzatra gondolok,¹⁰ hanem egy jóval tágabb értelmezői hagyományra. E hagyomány elsődleges célja, hogy rávilágítson a valóságunkat meghatározó fogalmak, viszonyok és gyakorlatok társadalmilag konstruált jellegére, rámutatva, hogy a dolgok inherensnek tűnő vonásai a diskurzus szintjén képződnek. Ebben az értelemben a szociálkonstruktivizmus olyan, több tudományterületen átívelő kulturalista szemlélet, mely ugyan nem tagadja az embertől független külvilág létét, de rámutat, hogy ez a külvilág már mindig is a kultúra által közvetített, és így a nyelv és a kulturális kódok által részben az ember által megalkotott.

Mivel a retorikai mintákra koncentrálok, ezért vizsgálatom szempontjából mellékes kérdés, hogy a választott művek mekkora „esztétikai értéket” képviselnek és mekkora a kanonikus jelentőségük. Az esettanulmányokban vizsgált filmek nemcsak térben, hanem időben is távol állnak egymástól: időrendben az első 1927-ben, az utolsó 2009-ben jelent meg. A vizsgálat nem *történeti*, legalábbis nem abban az értelemben, ahogyan például Takáts József a politikai eszmetörténet „történészi” kritériumait meghatározza,¹¹ vagy ahogy egy politikai szempontú filmtörténeti vizsgálat esetében ezt a szempontot érvényesíteni szokás.¹² Noha minden tanulmány esetében törekedtem arra, hogy feltérképezsem az „elsődleges kontextust”,¹³ és kellő alaposággal elszámoljak az adott mű születési korszakának az értelmezés szempontjából releváns sajátosságaival, a dolgozat célja elsősorban az, hogy sajátos retorikai tendenciákra mutasson rá különböző művek szoros olvasásával. Óvakodnék attól is, hogy a vizsgálat fókuszában álló *természet* történetileg és kulturálisan meghatározott diszkurzív alakzatának alakulástörténetét egyetlen *nagy elbeszélésbe* rendezzem. Ez a döntés indokolja azt is, hogy a disszertáció esettanulmányokat tartalmaz.

A disszertáció témájával kapcsolódik az úgynevezett *ökokritikai* diskurzushoz, de módszertanát és elköteleződéseit tekintve jelentősen eltér az e területen bevett gyakorlattól.

¹⁰ Egyes szakirodalmak és lexikonszócikkek ezeket az irányzatok tárgyalják a szociálkonstruktivizmus fogalmi alatt. Vö.: SCOTT, John – MARSHALL, Gordon (szerk.): *Oxford Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, Oxford/New York, 3. kiad., 2009. 698.

¹¹ TAKÁTS József: *Eszmék, beszédmódok vagy szövegek? – Előadás a politikai eszmetörténet-írás módszertanáról*, in: uő.: *A megfelelő ötvözet*, Osiris, Budapest, 2014. 9–27. Takáts József álláspontjával a következő fejezetben részletesen foglalkozom.

¹² Vö.: STÓHR Lóránt: *A lázadó filmtől a papák mozijáig*, in: BALÁZS Eszter – FÖLDES György – KONOK Péter (szerk.): *A modernről a posztmodernig: 1968*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2009. 173–224.

¹³ Vö.: TAKÁTS József: *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett*, ItK, CV. évfolyam 3-4. szám, 2001. 316–324. és SZILASI József: „Nem ma”, ItK, CVII. évfolyam 6. szám, 2003. 742–755.

Az ökokritikát elsősorban a műalkotások és a valós természeti környezetünk közötti kölcsönhatások foglalkoztatják,¹⁴ ezzel szemben engem most a természet alakzata kapcsán kizárólag a diskurzus szintje érdekel. Másrészt az ökokritikai írásokat többnyire erőteljes ökológiai/környezetvédelmi elköteleződés jellemzi,¹⁵ mellyel ugyan egyetértek, de úgy vélem, hogy a pusztán ennek a politikai célnak alárendelt értelmezések – a vizsgálatok etikai dimenziójából adódóan – könnyen esnek a sematizmus és a szűklátókörűség csapdájába.

Az általam vizsgált műveket a természet trópusa tematikus kapocsként fűzi össze, de a különböző művek esetében a diszkurzív alakzat más és más vonatkozásai, értelmezései és aspektusai válnak meghatározóvá.¹⁶ A tematikus kapcsolatnál ugyanakkor jóval fontosabbak a választott művek retorikai szempontú hasonlóságai és különbségei. Minden vizsgált mű elemzésekor meghatározó jelentőségű lesz a művek viszonya azok transztextuális előzményeihez,¹⁷ valamint nagy hangsúlyt kapnak azok az ideologikus sémák is, melyek ezeket a transztextuális előzményeket meghatározzák, és melyekkel értelmezésben a választott filmek – nagyon különböző módokon – szembefordulnak.

Tézisem, hogy az egyes műalkotások ideológiai jellegének meghatározásakor kulcsfontosságúak az adott mű, valamint az azt meghatározó diszkurzív hagyomány *tropológiai sémái* között azonosítható eltérések. Az esettanulmányok tárgyául választott alkotások nem pusztán az egyes ideologikus narratíváinkhoz és fogalmainkhoz való viszonyunkat alakítják, hanem a tropologikus teret strukturáló trópusaink kapcsán is állást foglalnak. A vizsgált művek egytől egyig a természet diszkurzív alakzatához köthető szimbolikus mintákkal fordulnak szembe. A transztextuális előzményeik és a köztük felismerhető *retorikai transzformációk* elemzésével láthatóvá válik, hogy az elemzett

¹⁴ GOLTFELTY, Cheryll: *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in: GOLTFELTY, Cheryll – FROMM, Harold: *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, London, 1996. xv–xxxvii., xix.

¹⁵ Uo. és GARRARD, Greg: *Ecocriticism*, Routledge, London/New York, 2004. 1–15.

¹⁶ Ezek a releváns kontextusok a *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) esetében a kert toposza, a testként felfogott társadalom képe és a fasizmus retorikája; az *Antikrisztus* (Lars von Trier, 2009) esetében a női nem és a természet figuratív kapcsolata; a *grizzlyember* (Werner Herzog, 2005) esetében az állatok antropomorfizáló ábrázolása; a *Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla, Hranitzky Ágnes, 2000) esetében pedig a természeti törvények univerzalitásának és a természet „metafizikájának” kérdése. A természet retorikai jelentősége mellett a vizsgált művek számos egyéb szempontból is kapcsolódnak egymáshoz: az „Antikrisztusként megjelenő nő” képe és a kert toposza például a *Metropolist* és az *Antikrisztust*, a „tömeg” ábrázolásának jelentősége a *Metropolist* és a *Werckmeister harmóniákat*, a rendező perszóna szokatlansága az *Antikrisztust* és a *grizzlyembert* köti össze stb.

¹⁷ A *Metropolis* és a *Werckmeister harmóniák* esetében ez a filmek alapjául szolgáló regény, az *Antikrisztus* esetében a rendező kérésére összeválogatott idézethalmaz, a *grizzlyember* esetében pedig a vadvilágot ábrázoló természetfilmek egy bizonyos köre.

alkotások milyen módszerekkel próbálják ellentétezni, lebontani vagy megkerülni ezeket a korábbi sémákat.

E fejezet következő alfejezeteiben a vizsgálat elméleti és fogalmi kereteit jelölöm ki. A második, *Az ideológia meghatározásának marxista alapjai* című alfejezetben Karl Marx ideológiakoncepciójának egyes aspektusaira világítok rá, és bemutatom Louis Althusser ideológiaelméletét, akinek az ideológia és a műalkotások viszonyáról vallott elképzeléseire a későbbiekben támaszkodni fogok. A harmadik alfejezet (*Az ideológia szemiotikája*) elsősorban Valentin Volosinov, a negyedik (*Az ideológia mint fantázia*) főként Slavoj Žižek vonatkozó elgondolásait mutatja be. E részek mindegyikében az ideológiák nyelvi/diszkurzív/retorikai olvasásának lehetőségét keresem, és azokat a részeket emelem ki a vizsgált szerzők munkásságából, melyek számomra a későbbiekben relevánssá válnak. Az ötödik alfejezetben (*Az esztétika mint ideológia*) Paul de Man ideológiafogalmával foglalkozom, a hatodikban (*Az ideológia mint retorika*) pedig de Man retorikakoncepciója válik hangsúlyossá. Utóbbi részben főképp Michel Foucault *tropológus tér* fogalmára és Clifford Geertz írásaira támaszkodva olyan retorikaelméleti megalapozottságú ideológiafogalmat javaslok, mely tágíthatja a műalkotások ideológiakritikai olvasásának lehetőségeit. Az ebből az ideológiakoncepcióból adódó olvasásmódot elsősorban politikai eszmetörténeti írásokra hivatkozva mutatom be. Összességében tehát alfejezetek során az ideológia fogalomtörténetének egyik hagyományát végigkövetve (2–5.) fokozatosan egyre inkább retorikaelméleti problémák válnak hangsúlyossá, majd egy szintetizáló szándékú alfejezetben (6.) meghatározom azt az ideológiafogalmat, mely a későbbi elemzések alapjául szolgál.

Az utolsó három alfejezet (7–9.) a „természet” ideológiai jelentőségét vizsgálja. A megközelítés nem fenomenológiai jellegű, a természet mint fogalom, mint fogalmakat magába foglaló kategória, mint diszkurzív alakzat, mint trópus, mint retorikai minőség foglalkoztat. A három fejezet csak szűk – és ezért szükségszerűen leegyszerűsítő – elbeszélését nyújthatja a természet trópusa körül szerveződő 20. századi ideológiai konfliktusok egy részének. A vázlatos összefoglalóra azért van szükség, mert esettanulmányaimnak ez lesz a fő kontextusa. Az egyes művek szempontjából releváns szövegek a műveket tárgyaló fejezetekben kapnak nagyobb figyelmet. A hetedik alfejezetben a természet és a kultúra, a nyolcadikban a természet és a történelem különválasztásának problémája játssza a főszerepet. Végül a kilencedik fejezetben (*A természeti és a konstruált*) a természet alakzatát összekapcsolom a korábban bemutatott

ideológiakritikai és retorikaelméleti hagyományból adódó kérdésekkel, és ennek fényében a korábbiaknál pontosabban is megfogalmazom a disszertáció célkitűzéseit.

Az ideológia meghatározásának marxista alapjai

Az ideológia kérdésével foglalkozó tanulmányok hagyományosan azzal kezdődnek, hogy a szerzők felvázolják a fogalom történetét, mivel látnunk kell a terminus alakulásának ívét ahhoz, hogy világos legyen az új hozzászólás elméleti hozadéka. Az emlegetett ideológiatörténeti bevezetők kísértetiesen egyformák, jobbára ugyanazokat a szerzőket és ugyanazokat a megállapításokat említik.¹⁸ A hivatkozott teoretikusok az én szövegem első felében is jobbára azok lesznek, akikre ilyenkor a leggyakrabban hivatkozni szoktak, de megpróbálom a fogalom meghatározásainak olyan elemeire helyezni a hangsúlyt, melyek a vizsgálatom szempontjából fontosak lesznek. Mielőtt azonban fokozatosan azok felé a szerzők felé fordulhatnék, akik diszkurzív közelítésmódjukból adódóan a *nyelv*, a *fogalmiság*, és a *retorika* kérdésével kapcsolják össze az ideológia problémáját,¹⁹ először szemügyre kell vennünk az ideológia fogalomtörténetének legkorábbi állomásait.

Az ideológiatörténeti bevezetők kezdőpontja többnyire Antoine Destutt de Tracy francia felvilágosodás-korabeli szenzualista filozófus munkássága, mivel de Tracy volt az, aki először használta az *ideológia* terminust. Csak egyes filozófiai szakmunkák tekintik az ideológiakoncepciók alakulástörténete részének azokat az elképzeléseket is (az ideák tanát, Rousseau vagy Nietzsche írásainak bizonyos részleteit stb.), melyek még nem használják magát a fogalmat, de lényegében arról beszélnek, amit az ideologikusság alatt a későbbi szerzők értenek. De Tracy 1804 és 1815 között megjelenő hatkötetes, *Éléments d'idéologie* (*Az ideológia elemei*) című munkájában az ideológia az eszmék és az érzékelés közötti viszonyt vizsgáló tudományterület. A fogalom történetében kulcsszerepet játszik Napóleon császár kritikája, aki már közvetlenül a terminus megszületését követően bírálatot fogalmazott meg az azt létrehozó filozófusokkal szemben.²⁰ Napóleon kritikájának érvei

¹⁸ Hogy csak néhány példát hozunk ezekre a nagyon hasonló összefoglalókra a lehető legkülönbözőbb területekről: NEMES Péter: *Az ideológia fogalma Paul de Man gondolkodásában*, in: JENEY Éva – SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *(Tév)eszmék bővölete*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004. 279-291., 279–281. BOGOST, Ian: *Persuasive Games – The Expressive Power of Videogames*, The MIT Press, Cambridge/London, 2007., 73–75. Nagyjából hasonló sémát követnek az ideológia fogalmát tárgyaló lexikon-szócikkek is.

¹⁹ Mindez azt is jelenti, hogy számos, az ideológia fogalomtörténetét meghatározó szerző és műhely (pl. a frankfurti iskola) nem kap szerepet ebben az áttekintésben.

²⁰ BARTH, Hans: *Truth and Ideology*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1976. 1–16.

számunkra kevésbé érdekesek (a források szerint gyakorlatilag azzal vádolta a filozófusokat, hogy az absztrakt elképzeléseiktől nem látják magát a valóságot), a kritika hatása azonban annál inkább az, hiszen a fogalom történetének vizsgálói egyetértnek abban, hogy innentől tesz szert az ideologikusság fogalma arra a negatív konnotációra, melyet hétköznapi értelmében gyakran ma is hordoz.

Az ideológia terminus Marx munkássága nyomán válik igazán ismertté, és a fogalomtörténeti áttekintések rendre Marx elméletének felvázolásakor botlanak az első nagyobb problémába. Egyrészt azért, mert Marx ideológiafogalma számos kritikusa szerint rosszul megkalkotott és önellentmondásokról terhes,²¹ másrészt azért, mert nem egységes az életműben,²² és végül azért, mert az ideológiát újra központi kérdéssé emelő Marx-interpretátorok rendre más és más jellegzetességekre és szöveghelyekre irányítják a figyelmet.²³

Márkus György *Az ideológiakritikáról – kritikailag* című tanulmányában Marx ideológiakoncepcióját azon vonások felsorolásával mutatja be, melyek megkülönböztetik azt a kortárs diskurzusokban meghonosodott ideológiafelfogásoktól.²⁴ Márkus szerint Marx soha nem jellemezte a mindennapi tudat jelenségeit ideologikusként, nála az ideológia elsősorban a „magas kultúra” elemzéséhez és kritikájához kapcsolódó „erős értelemben vett kritikai fogalom”.²⁵ Marxnál az ideologikusnak tekintett kulturális termék nem feltétlenül teljes egészében negatívan értékelt produktum, de mindenképpen „hamis”, „eltorzult” vagy „inadekvát”, és ez az „elvük hazugságára” vonatkozik, „azaz jelentésük kialakulásának eltorzulására, amely bizonyos történelmi körülmények között részben meghatározza funkciójukat és hatásukat”.²⁶ Értelmezésében Marxnál az ideológia nem az eszmék szituáltságának szinonimája, hanem specifikusan arra vonatkozik, hogy milyen eszközökkel és milyen hatással hiúsul meg ennek a szituáltságnak a felismerése. Márkus azt is hangsúlyozza, hogy az ideológiakritika Marxnál nem egyes kulturális termékek kritikája, hanem a kapitalista társadalom kritikája annak bemutatásával, hogy a kapitalizmus „kulturális horizontja, az önmegértés kulturálisan kodifikált módszerei, szisztematikusan kizárják saját antagonizmusai adekvát megragadásának lehetőségét és

²¹ Vö.: BALIBAR, Étienne: *Marx filozófiája*, Typotex Kiadó, Budapest, 2012. 92–93.

²² MÁRKUS György: *Az ideológiakritikáról – kritikailag*, Magyar Filozófiai Szemle, 1997/5-6., 919–955., 923.

²³ A kérdés kapcsán lásd: KISS Viktor: *Marx & ideológia*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2011.

²⁴ MÁRKUS György: *Az ideológiakritikáról – kritikailag*, i.m.

²⁵ Uo. 919.

²⁶ Uo. 920.

azokat a történelmi alternatívákat is, amelyeket elvben megteremt”.²⁷ Az ideológia marxi koncepciójának középpontjában az adott kulturális produktumok materiális/történelmi külvilág általi meghatározottsága áll, egy mű jelentése ugyanis azoktól az objektív feltételektől függ, melyek létrejöttét és felhasználását meghatározzák, az ideológiakritika Márkus Marx-értelmezésében pedig elsősorban ezeknek a feltételeknek a felismerésére alapozott hermeneutika.²⁸

A fogalom megszületésének okaihoz Étienne Balibar Marx-monográfiája szolgál hasznos adalékokkal.²⁹ Balibar szerint az ideológia fogalma egy német államellenes filozófus, Max Stirner (eredeti nevén Johann Caspar Schmidt) munkásságának hatására,³⁰ az általa felvetett kérdésekre válaszul tűnik fel Marx filozófiájában. Stirner politikafilozófiai szempontból meglehetősen nehezen besorolható radikális nominalista, individualista, anarchista gondolkodó. Ezt a „radikális nominalizmust” Balibar az alábbi módon foglalja össze:

„számára minden általános, minden »univerzális fogalom« olyan *fikció*, amelyet az intézmények azért találtak ki, hogy uralhassák (azáltal, hogy szervezik, besorolják, leegyszerűsítik, sőt azáltal, hogy egész egyszerűen névvel látják el) az egyetlen, természetes valóságot, azaz az individuumok sokaságát, amely individuumok mindegyike »egyedi a maga nemében«. [...] Marx éppen a társadalmi viszony fogalmát dolgozza ki, amely – legalábbis elvileg – sem a nominalizmusnak, sem az esszencializmusnak nem ad igazat. Ám számára félelmetes az a kritika, amit Stirner gyakorol, mert nem éri be azzal, hogy a hagyományos metafizikai kategóriákat támadja (Lét, Szubsztancia, Eszme, Ész, Jó stb.): kivétel nélkül minden általános fogalmat célba vesz [...] Stirner semmiféle hiedelemből, semmiféle Eszméből, semmiféle »metanarratívából« nem kér: sem Istenéből, sem az Emberéből, sem az Egyházból, sem az Államéből, de nem kér a Forradaloméból sem.

²⁷ Uo. 921.

²⁸ Uo.

²⁹ BALIBAR, Étienne: *Marx filozófiája*, i.m., 73–77.

³⁰ Max Stirner legfontosabb, 1910-es művéből, *Az egyetlen és tulajdona* című kötetből csak részletek jelentek meg magyarul. BOZÓKI András – SÜKÖSD Miklós (szerk.): *Anarchizmus*, Századvég Kiadó, Budapest, 1991. Az első angol nyelvű kiadás reprodukciója e-könyv formában érhető el. STIRNER, Max: *The Ego and His Own* (1910), <http://dflund.se/~triad/stirner/theego/theego.pdf> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

[...] Mindezek az általános fogalmak valójában absztrakciók, ami Stirner nézőpontjából azt jelenti, hogy fikciók.”³¹

Balibar megemlíti, hogy Stirner nemcsak Nietzsche néhány fejtegetését előlegezi meg, hanem „azt is, amit ma posztmodernizmusnak nevezünk”.³² Az ideológiaelméleti bevezető második feléből kitűnik majd, hogy az ideológiáról való gondolkodás – többek között Valentin Volosinovnál vagy Paul de Mannál – épp ahhoz a stirneri szemlélethez fordul vissza, mely a fogalom marxi meghatározásának oka volt.

Az ideológiaelmélet marxista hagyományában Louis Althusser koncepciója tűnik a legmeghatározóbbnak. Alhussertől a téma kapcsán legtöbbször 1970-es, *Ideológia és ideologikus államapparátusok* című szövegét idézik.³³ Ebben a tanulmányban Althusser a termelési feltételek újratermelésének kérdéséről indul, majd az alap és felépítmény, illetve az állam marxista koncepciójának felvázolása után arra jut, hogy a marxi modell kiegészítésre szorul, és az állam elnyomó apparátusai (kormány, adminisztráció, katonaság, rendőrség, bíróság, börtönök) mellé beilleszti az „ideologikus államapparátusokat”.³⁴ Míg az állam elnyomó apparátusai az erőszak és az ideológia révén, addig az ideologikus államapparátusok pusztán az ideológia révén működnek. Althusser a vallási (egyházak), az oktatási (iskolák), a családi, jogi és politikai (pártok), a szakszervezeti, az információs (sajtó, cenzúra) és a kulturális (irodalom, művészetek) apparátusokat sorolja ebbe a kategóriába.³⁵ Szerinte az ideologikus államapparátusok összessége nemcsak az osztályharc „tétje”, hanem a „helye” is: ezek birtoklása az államhatalomra kerülők elsődleges érdeke, mivel „tulajdonképpen ezek [az ideologikus államapparátusok] azok, amelyek nagyrészen biztosítják a termelési viszonyok újratermelését az Állam elnyomó apparátusának »védópajzsa« alatt”.³⁶

Eddig a pontig Althusser az intézményekre koncentrál, innentől az ideológiák általános sajátosságairól ír. Egyrészt úgy véli, hogy külön kell választanunk „az ideológiákat” az általában vett ideológiától, mivel előbbieknak van történetük, az ideológiának viszont nincsen, mivel az transzhistorikus és mindenütt jelen lévő, akárcsak

³¹ BALIBAR, Étienne: *Marx filozófiája*, i.m., 75–76.

³² Uo. 76.

³³ ALTHUSSER, Louis: *Ideológia és ideologikus államapparátusok*, in: KIS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor S.K. – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.*, Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996. 373–412.

³⁴ Uo. 384.

³⁵ Uo. 383–385.

³⁶ Uo. 386–388.

Freud *tudattalanja*.³⁷ Althusser az ideológia általános elméletének vázlatát szeretné létrehozni, ennek kapcsán két tézist fogalmaz meg. Az első szerint „az ideológia egyének képzelt viszonyait mutatja be létük valós feltételeihez”,³⁸ a második szerint „az ideológiának anyagi léte van”,³⁹ az ideológia tehát nem elvont eszme vagy világlátás, hanem materiálisan – az apparátusban és a gyakorlatban – megjelenő jelenség. Innen jutunk Althusser szubjektumelméleti téziséhez, vagyis ahhoz, hogy az egyén az ideológiák hatására ismeri fel szubjektumként önmagát – a szubjektum mint olyan lényegében az ideológiák „megszólítására”, hatására konstituálódik.⁴⁰ Ez az *ideológiai interpelláció* elmélete, mely különösen nagy jelentőségre tett szert a lacani pszichoanalitikus filmelméletben.⁴¹ Mindezek értelmében – ahogy azt Fogarasi György összefoglalja – Althusser „nem egyszerű eltévelyedésnek vagy manipulációs eszköznek, hanem a szubjektivitás lehetőségfeltételének tekinti az ideológiát, s ilyenformán merő tévedés vagy ferdítés helyett a társadalmiság és a világtapasztalás állandó tényezőjeként tartja számon”.⁴²

Althusser életművének egy korábbi fázisában, még az ideológia általános elméletének kidolgozása előtt,⁴³ a *Pour Marx* című kötetből származó *Marxizmus és humanizmus* című szövegében is alaposan tárgyalja az ideológia kérdését.⁴⁴ A szöveg elsősorban a „szocialista humanizmus” koncepciójának ellentmondásait tárja fel. Althusser szerint míg a „szocializmus” fogalma tudományos fogalom, addig a „humanizmus” ideologikus,⁴⁵ ennek bizonyításához felvázolja a humanizmus megítélésének változását Marx munkásságában. Állítása szerint Marx életművében két különválasztható humanista szakasz után, az 1845-ös évtől kezdve gyökeres változás figyelhető meg, mivel innentől Marx „szakít minden olyan elmélettel, amely a történelmet és a politikát az ember lényegére alapozza”.⁴⁶ Ekkor – az *Ideológiai és ideologikus államapparátusok* előtt hét évvel – Althusser nézőpontja szerint „az ideológia olyan képzetek (az esetek szerint: képek, mítoszok, eszmék vagy fogalmak) rendszere (saját logikával és szabályokkal),

³⁷ Uo. 394.

³⁸ Uo. 396.

³⁹ Uo. 398–399.

⁴⁰ Uo. 401–406.

⁴¹ Vö.: KALMÁR György: *Testek a vásznon – Test, film, szubjektivitás*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012. 76.

⁴² FOGARASI György: *Nekromantika és kritikai elmélet*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2015. 23.

⁴³ Ehhez a kérdéshez lásd: BALIBAR, Étienne: *Marx filozófiája*, i.m., 25–26.

⁴⁴ ALTHUSSER, Louis: *Marxizmus és humanizmus*, in: uő.: *Marx és az elmélet forradalma*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1968., 57–79.

⁴⁵ Uo. 59.

⁴⁶ Uo. 63. (Erre az „antihumanista” fordulatra a dolgozat későbbi részében még visszatérek.)

amely valamely adott társadalmon belül történelmi létezéssel és szereppel rendelkezik”.⁴⁷ Althusser úgy véli, hogy minden társadalom három szükséges velejárója „egy alapvető gazdasági tevékenység”, a „politikai szervezet” és „különböző ideológiai formák (vallás, erkölcs, filozófia stb.) létezése”.⁴⁸ Althusser itt írja le először azt, amit később Slavoj Žižek a „posztideologikus társadalom” elgondolásával szembeállít, vagyis hogy ideológia nélküli társadalmak nem léteznek, pontosabban hogy egy ideológia nélküli társadalmat csupán erősen „ideologikus világfelfogás” tud elképzelni. Az ideológia fogalmának későbbi alakulástörténete felől visszatekintve a szöveg fontos állítása, hogy „a valóságban az ideológiáknak nagyon kevés köze van a tudathoz [...] az ideológia mélységesen *tudattalan* még akkor is, ha (mint a marxizmus előtti filozófiában) átgondolt formában mutatkozik meg”.⁴⁹ Az ideológiát Althusser szerint a szubjektumok nem „*mint tudatformát*” élik át, hanem „*mint »világuk« egyik tárgyát – mint magát »világukat«*”.⁵⁰

Althusser az ideológiák vizsgálatakor a nyelvnek nem tulajdonít kiemelt jelentőséget. Elmélete olyannyira kis hangsúlyt fektet az ideológiák diszkurzív jellegére, hogy Terry Eagleton kritikája szerint „a fogalmakat [*concepts*] társadalmi gyakorlatokra *redukálja*”.⁵¹ Ami számomra Althusser munkásságából még a korábbiaknál jóval fontosabb lesz, az a művészet és az ideológia viszonyával kapcsolatos álláspontja. A *Lenin és a filozófia* című kötetében olvasható, André Daspre-nek címzett levelében Althusser azt írja:

„Amit a művészet *láttat* velünk, és ebből adódóan a »látás«, az »érzékelés« és az »érzés« formájában nekünk nyújt (ami nem a *tudás* formája), az az *ideológia*, amelyből született, amelyben megmerítkezik, amelytől művészetként elválik, és amelyre *utal*. Macherey nagyon tisztán kimutatta ezt Tolsztoj esetében, kiterjesztve Lenin elemzését. Balzac és Szolzsenyicin annak az ideológiának a »látványát« nyújtják nekünk, amelyre utalnak, és amely műveiket folytonosan táplálja; olyan képet, mely egy *visszavonulást*, egy *belső distanciálást* feltételez éppen attól az ideológiától, melyből regényeik kiemelkednek. Bizonyos értelemben *belülről*, egy *belső távolság* által teszik

⁴⁷ Uo. 68.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo. 69.

⁵⁰ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵¹ EAGLETON, Terry: *Ideology – An Introduction*, Verso, London/New York, 1991. 194. (Saját ford., kiemelés az eredetiben.)

»érzékelhetővé« (de nem tudhatóvá) számunkra magát az ideológiát, amelybe be vannak ágyazva.»⁵²

Ebben az 1966-ban született részletben Althusser a művészetet egyszerre választja el a tudományos tudástól (melyet ebben részben egyszerűen a „tudás”-nak nevez), valamint az ideológiától. A művészet, noha az ideológiából „születik” vagy „emelkedik ki”, sajátos modalitásából adódóan egy „belső distancia” révén el is távolodik az ideológiától, melyben „megmerítkezik”. Mindez Althusser szerint nem vonatkozik az „átlagos” vagy „középszerű”, csupán az „autentikus”, „igazi” művészetre.⁵³

Terry Eagleton úgy véli, hogy Althusser a részlettel „mintha meg akarná menteni” a művészetet a „puszta ideologikusságtól”, és az érvelés arra szolgál, hogy garantálja „az esztétikai misztikus, privilegizált státuszát”.⁵⁴ Egyetértek Eagleton kritikájával, és ezért úgy gondolom, hogy a mű születési helyének tekintett ideológiától való távolság ellenére a műalkotások „elmozdulása” is ideologikus folyamat. Ennek ellenére disszertációm esettanulmányait alapjaiban meghatározza a fenti koncepció. Az általam vizsgált művek esetében világosan látszanak majd azok az ideológiák, melyekből az adott művek „születnek”, és amelyek a művek – korábban is említett – transztextuális előzményeiben ismerhetők fel. Ezekről az ideológiáktól a vizsgált alkotások különböző retorikai átalakítások segítségével elmozdulnak és eltávolodnak, létrehozva ezzel azt, amit Althusser „belső distanciának” nevez.

Az ideológia szemiotikája

Jelen vizsgálat szempontjából Althusser ideológiakoncepciójánál fontosabbak az olyan korábbi marxista ideológiaelméletek, mint Antonio Gramsci és Valentin Volosinov írásai, mivel utóbbiak a nyelv szerepére jóval nagyobb hangsúlyt helyeznek az ideológia kérdésének vizsgálatakor. A két szerző szemléletében közös, hogy az ideologikusság egyikük esetében sem „hamis tudat” (ahogy később Althusser esetében sem), és hogy mindketten ideologikusnak tekintik saját álláspontjukat. Az ideológián *túli* vagy *kívüli*, a valós társadalmi gyakorlatokat objektíven átlátó nézőpont feltételezésének fokozatos eltűnése az egyik legfontosabb változás a fogalom történetében.

⁵² ALTHUSSER, Louis: *A Letter on Art in Reply to André Daspre*, in: uő.: *Lenin and Philosophy and other Essays*, Monthly Review Press, New York/London, 1971. 221–228., 222–223. (Saját ford., kiemelés az eredetben.)

⁵³ Uo. 222.

⁵⁴ EAGLETON, Terry: *Criticism and Ideology – A Study in Marxist Literary Theory*, Verso, London/New York, 2006. 84.

Antonio Gramsci szerint „az ideológia a művészetben, jogban, gazdasági tevékenységben, kollektív és egyéni életmegnyilvánulásban implicite megnyilvánuló világnézet”.⁵⁵ Az olasz marxista teoretikus elsősorban az ún. hegemonia-elmélet kapcsán ismert, eszerint a hegemonia az ideológia által teremtett, nem erőszakon vagy anyagi erőkön alapuló hatalomgyakorlás. Gramsci szövegeiben a marxista álláspontot is ideologikusnak tekinti, amely mint ideológia kerül szembe az uralkodó osztályok ideológiájával. Gramsci egyes írásaiban az ideologikuság nyelvhasználathoz kötődő kérdéseit is elemzi, de ezek a vizsgálatok nem annyira fogalmi rendszerekre vagy retorikai logikákra fókuszálnak, sokkal inkább egyes nyelvekre vagy nyelvváltozatokra, mint például a tájszólás vagy az eszperantó. Gramsci nyellvel kapcsolatos vizsgálatai tehát nem szemioitikai vagy nyelvfilozófiai, hanem inkább szociolingvisztikai jellegűek.

Valentin Volosinovot többnyire az ideológiákat diszkurzív jelenségnek tekintő ideológiaszemléletet első képviselőjének tekintik, aki már a közelítésmód '70-es évekbeli térnyerését fél évszázaddal megelőzve a későbbiekhez nagyon hasonló koncepciót állított fel. Volosinov munkásságához kapcsolódik a modern irodalomtudomány egyik legismertebb filológiai problémája. A tudományos közeg jó része azt feltételezi, hogy Volosinov legtöbb munkáját Mihail Bahtyin írta, melyeket aztán – politikai okokból – asszisztense nevére jelentetett meg. Noha Menyhért Anna a témát különösen alaposan körbejáró tanulmánya alapján utóbbiban a legkevésbé sem lehetünk biztosak,⁵⁶ Volosinov szempontunkból legfontosabb kötetének részletei *A beszéd és a valóság* című Bahtyin-kötetben jelentek meg magyarul.⁵⁷ Utóbbi kötet az 1929-es *Marxizmus és nyelvfilozófia*, melyet a 70-es években az Egyesült Államokban fedeztek fel újra és adtak ki angol nyelven.⁵⁸

A *Marxizmus és nyelvfilozófia* első fejezete tartalmazza Volosinov a nyelv és az ideológia viszonyával kapcsolatos elméletét. A szerző szerint a nyelvfilozófia a marxizmus méltatlanul elhanyagolt területe, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy az ideológia alapvetően nyelvi természetű jelenség:

„Maga az ideológiai termék nem pusztán abban az értelemben része a (természetes vagy társadalmi) valóságnak, amiként bármilyen fizikai test,

⁵⁵ GRAMSCI, Antonio: *Filozófiai írások*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1970. 50.

⁵⁶ MENYHÉRT Anna: *Egy olvasó alibije*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2002., 184–196.

⁵⁷ BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A beszéd és a valóság*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1986.

⁵⁸ VOLOSHINOV, Valentin: *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press, New York/London, 1973.

bármilyen termelőeszköz vagy fogyasztásra készült termék az, hanem – ezekkel ellentétben – visszatükröz és eltérít egy másik, önmagán kívüli valóságot. Minden, ami ideologikus, jelentéssel rendelkezik: reprezentál, ábrázol, valami önmagától eltérő helyett áll. Más szóval: *jel. Jelek nélkül nincsen ideológia*. Egy fizikai test úgymond önmagával azonos, nem jelöl semmit, pusztán egybeesik teljesen sajátos, adott természetével. Ebben az esetben az ideológia kérdése fel sem merül.”⁵⁹

Volosinov megközelítése tehát szemiotikai jellegű, az első oldalakon a szerzőt az a kérdés foglalkoztatja, hogy egy fizikai test miképpen válik jellé. Példái a sarló és a kalapács, valamint a bor és a kenyér, melyek önmagukban csak egyszerű szerszámok és fogyasztási cikkek, de adott körülmények között (a Szovjetunió zászlaján vagy egy misén) ideologikus jellé válnak. Volosinov szerint még a kenyér alakja (itt a „krendel” nevű, nyolcas alakba font orosz karácsonyi süteményt említi) is bír egyfajta „primitív” ideológiai tartalommal, bizonyos körülmények között pedig bármilyen tárgy jellé válhat, és „minden jel ideológiai értékítéletek tárgya”.⁶⁰ Volosinov szerint az ideológia területe egybeesik a jelek területével, „ahol egy jel jelen van, ott az ideológia is jelen van”.⁶¹ Az ideológia szférájába tartozónak tekinti a „művészi képet”, a „vallási szimbólumot”, a „tudományos formulát” és a „bírószágot”, mivel megközelítésében a felsoroltaknak egyezik a szemiotikai karaktere.⁶²

Volosinov – Saussure nyomdokain haladva⁶³ – azt is hangsúlyozza, hogy az ideologikus jel nemcsak tükröződés vagy árnykép, hanem materiális létező (ez lehet „hang”, „tömeg”, „szín”, vagy a „test egy mozdulata” stb.), ezért szerinte az „idealista filozófia” és a „pszichológiai alapú kultúratudományok” hibásan próbálják meg az ideológiák működését pusztán a tudat működéséből megérteni.⁶⁴ Elvétik az elemzés tárgyát, hiszen a tudat éppen attól válik tudattá, hogy „ideológiai/szemiotikai tartalommal töltődik meg”.⁶⁵ Volosinov hangsúlyozza, hogy „a jel a megértés folyamatában mindig újabb jelre lesz vonatkoztatva”, mivel „a jel megértése nem más, mint az érzékelt jel más,

⁵⁹ Uo. 9. (Saját ford.)

⁶⁰ Uo. 10.

⁶¹ Uo.

⁶² Uo. 10–11.

⁶³ Vö.: BELINSZKI Eszter: *A kritikai kultúrakutatás a médiaelemzés gyakorlatában*, Médiakutató, 2000/ősz. http://www.mediakutato.hu/cikk/2000_01_06_a_kritikai_kulturakutatas_a_mediaelemzes_gyakorlataban/ (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁶⁴ VOLOSHINOV, Valentin: *Marxism and the Philosophy of Language*, i.m., 11–12.

⁶⁵ Uo. 11.

már ismert jelekre való vonatkoztatása”,⁶⁶ ezért szerinte a jelek megértéséhez a jelek közötti viszonyokat kell megértenünk.⁶⁷ Noha úgy véli, hogy a jelek megértéséhez nem a tudat vizsgálatán keresztül vezet az út, hangsúlyozza, hogy a jelek mindig a tudatok találkozásából születnek, és ahogy a jelek, úgy az ideológia is csak társadalmi egységet alkotó emberek között születhet meg.⁶⁸ Volosinov szerint magának a tudatnak is csak társadalmi definíciója létezhet, nem magyarázható önmagából.⁶⁹ Ahogy Menyhért Anna rámutat, Volosinov jel- és ideológiaelmélete szoros rokonságot mutat Bahtyin dialogicitás-elméletével.⁷⁰ Volosinov szerint minden egyes nyelvi megnyilatkozás csupán a kommunikációs szituációban értelmezhető, maga a jel pedig a kommunikáció materializációja.⁷¹

Az ideologikus valóság tehát „maga a felépítmény a gazdasági alapon”.⁷² Volosinov azt állítja, hogy ennek a valóságnak minden ideologikus produktuma a nyelv segítségével hozzáférhető számunkra. Legyen szó képről, zenéről, rituáléről vagy cselekvésről, a megértést (*understanding*) és az értelmezést (*interpretation*) a nyelv közegében gyakoroljuk.⁷³ Volosinov hangsúlyozza, banalitás lenne azt állítani, hogy maguk a produktumok és cselekvések tisztán nyelvi természetűek, de az értelmezést mindig meghatározza egy „belső beszéd” vagy „belső hang” (*inner speech*).⁷⁴ Volosinov tehát valami hasonlót állít itt, mint ahogyan Martin McQuillan Jacques Derrida sokat idézett, többnyire a „minden szöveg” szerkezetre egyszerűsített kijelentését értelmezi. McQuillan szerint az „il n’y a pas de hors-texte” részletet nem „semmi sincs a szövegen kívül”-ként (*there is nothing outside the text*) kellene olvasnunk, mivel ez a részlet sokkal inkább azt mondja ki, hogy „semmi sem szöveg-mentes” vagy „semmi sem mentes a szövegtől” (*there is nothing text-free*).⁷⁵

Volosinov nyelvfilozófiájának középpontjában a szó áll, szerinte a szó „a par excellence ideológiai jelenség”, a nyelv filozófiája pedig lényegében az ideologikus jel filozófiája.⁷⁶ Magától értetődik, hogy az ideológia itt sem „hamis tudat”, hanem a világtapasztalatunkat meghatározó szemiotikai struktúra. Volosinov belátásai tehát három

⁶⁶ BELINSZKI Eszter: *A kritikai kultúrákutató a médiaelemzés gyakorlatában*, i.m.

⁶⁷ VOLOSHINOV, Valentin: *Marxism and the Philosophy of Language*, i.m., 12.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Uo. 13.

⁷⁰ MENYHÉRT Anna: *Egy olvasó alibije*, i.m., 208-211.

⁷¹ VOLOSHINOV, Valentin: *Marxism and the Philosophy of Language*, i.m., 13.

⁷² Uo. 13.

⁷³ Uo. 15.

⁷⁴ Uo. 13.

⁷⁵ MCQUILLAN, Martin: *Paul de Man*, Routledge, London, 2001. 86.

⁷⁶ VOLOSHINOV, Valentin: *Marxism and the Philosophy of Language*, i.m., 15.

központi megállapításban foglalhatóak össze: (1) az ideológia alapvetően nyelvi jelenség, melynek megértéséhez csakis az ideologikus jel szemiotikai analízise vezethet el, eközben azonban nem szabad megfeledkeznünk (2) a jel alapvetően materiális természetéről, és arról, hogy (3) a jelek a társadalmi interakció során jönnek létre.

Utóbbi megállapításhoz kapcsolódik Volosinov talán legérdekesebb fogalma, a *multiakcentualitás (multi-accentuality)*.⁷⁷ Volosinov azt állítja, hogy bizonyos ideologikus jelek mindig az ideológiai harc középpontjában állnak, miközben történelmi emlékezetünk tele van olyan jelekkel, melyek már kikerültek az „élő társadalmi akcentusok összecsapásának arénájából”, és ezzel megszűnt az ideológiai jelentőségük.⁷⁸ Utóbbiak – elveszítve széleskörű „érthetőségüket” – „allegóriává degenerálódtak”, és már csak a filológusok és a történészek számára hozzáférhetők. Előbbiek értelmezése körül azonban folyamatos (osztály)harc dúl, mely során az uralkodó osztályok igyekeznek a jeleket a saját értelmezéseik alapján *uniakcentuálisnak*, egyféleképpen értelmezhetőnek feltüntetni, elfedve ezzel a jelek „belső dialektikus minőségét”.⁷⁹ Volosinov a jelek/szavak ideologikus jelentésének rögzítésére tett kísérleteket az osztályharc keretein belül gondolja el, de a logika a társadalmi csoportok más elrendezése mentén is értelmezhető, ahogy azt Belinszki Eszter teszi:

„Maga a kommunikáció ezek után úgy fogható fel, mint ideologikus tartalmak állandó újratárgyalása társas interakciókban. A társadalmi kontextus nem egyszerűen a különböző »tudattartalmakra« referál, amelyek individuálisan különbözőek, s így a megértés sem individuális aktus. Miként erre a »tárgyalás« illetve a »harc« fogalom is utal, sokkal inkább érdekösszeütközésekről van szó. Maga a nyelvi közösség nem tekinthető homogénnek, hanem társadalmi pozíciójuk alapján különböző érdekek mentén szegmentált csoportok sokaságának, amelyek saját érdekeiket kívánják érvényesíteni az egyes szituációkban mindig újra meghatározott valóságdefinícióban (illetve a valóság éppen tárgyalt részének definíciójában), miközben a rendelkezésükre álló erőforrások korlátozzák vagy segítik őket ebbéli igyekezetükben.»⁸⁰

⁷⁷ Uo. 23.

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Uo.

⁸⁰ BELINSZKI Eszter: *A kritikai kultúrákutatók a médiaelemzés gyakorlatában* i.m.

Volosinovnál a jel, a nyelv és a szó nem pusztán az ideológiai konfliktusok legfontosabb terepe, ahol a bevett jelentés birtoklásáért folyik a harc, hanem ennek az ideológiai harcnak a materiális megjelenése, az ideológia anyagi formája.

Az ideológia mint fantázia

Az ideológia fogalmához kapcsolódó kortárs diskurzus talán legfontosabb szereplője Slavoj Žižek, akinek munkássága nagyban hozzájárult a fogalom utóbbi évtizedekben megfigyelhető reneszánszához. Žižek munkásságát főként három hagyomány, a hegeli filozófia, a marxi társadalomelmélet és a lacani pszichoanalízis határozza meg, ideológiakoncepciójára mindhárom nagy hatást gyakorolt.

Bár talán nem is akad olyan Žižek-szöveg, melyben az ideológia kérdése ne kerülne elő, a kérdés szempontjából Žižek legfontosabbnak tekintett könyve a *The Sublime Object of Ideology*.⁸¹ Az ideológia működésének legkörültekintőbb, hangsúlyosan a kortárs helyzetre vonatkozó leírását a kötet *How Did Marx Invent the Symptom?* című tanulmányban olvashatjuk. Žižek itt Marxnak *A tőkében* szereplő tömör ideológiadefiníciójából indul ki, mely így hangzik: „nem tudják, de teszik”.⁸² Žižek szerint az ideológia fogalma innentől egyfajta alapvető naivitást jelöl: olyan szemléletmódot, mely nincs tisztában saját előfeltevéseivel, és amely nem tud különbséget tenni a társadalmi valóság és annak torzított reprezentációja között. Az ideológiakritika feladata ebből a szempontból az ideologikus hamisítás leleplezése, komplexebb változataiban annak a feltérképezése, ahogy a társadalmi valóság az ideológiai misztifikáció révén reprodukálja önmagát.⁸³

Az eddigieket tekinti Žižek az ideológia „klasszikus” koncepciójának.⁸⁴ Első lépésben az ideológia „hamis tudat”-jellegével száll vitába, és Peter Sloterdijk érvelésére támaszkodva kifejti, hogy manapság sokkal jellemzőbb egyfajta „cinikus” viszony az ideológiához (ahogy Sloterdijk írja, „nagyon is jól tudják, mégis teszik”): az ideológia alanya felismeri az ideológia hamis univerzalizmusát, ennek ellenére mégsem veti el magát

⁸¹ ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London/New York, 1989.

⁸² Uo. 24.

⁸³ Uo. 24–25.

⁸⁴ Márkus György szövegéből láthattuk, hogy az ideológia marxi meghatározása nem éppen egyezik a Žižek által bemutatottal, és Althusser klasszikusnak tekintett ideológiakoncepciója is jelentősen eltér attól, amit itt Žižek „klasszikusnak” nevez. Összességében megállapíthatjuk, hogy az ideológia mint „a valóság torzított reprezentációja” gondolat az ideológiáról szóló elméleti írásokban gyakran megjelenik, de szinte sosem a szerző által képviselt nézetként, hanem olyan elképzelésként, amivel az adott szerző vitatkozik. Ez a definíció sokkal jellemzőbb az ideológia fogalmának „hétköznapi”, reflektálatlan használatára, és valószínűleg Žižek is ezt érti a „klasszikus” koncepció alatt.

az ideológiát.⁸⁵ Ugyanakkor Žižek elválasztja az általa vázolt cinizmust Sloterdijk cinizmus-fogalmától (melyet Sloterdijk *kynicism* néven emleget), mivel Žižeknél nem valamiféle ironikus/szarkasztikus alapállású beletörődésről van szó, sokkal inkább a személyes érdekről: a szubjektum felismeri az ideologikus álca hamisságát, ám ennek ellenére úgy dönt, hogy mégsem veti el azt.⁸⁶ Ez a döntés Žižek szerint egyébként nem egyenesen amorális, inkább olyasféle cinikus alapállásból fakad, mely az igazságot a hazugság leghatékonyabb formájának tekinti. Žižek szerint tehát új típusú ideologikussággal van dolgunk, mely új típusú ideológiakritikát követel, Adornonak pedig a legkevésbé sincs igaza abban, hogy „poszt-ideologikus” korszakba értünk volna, csupán az ideológiához való viszony jellege változott meg. Az ideológia fogalmának megtartását az indokolja, hogy az ideologikusság legalapvetőbb sajátossága, egy sajátos *fantáziaműködés* a cinikus korszak ideológiáit épp úgy jellemzi, mint a korábbiakat.⁸⁷

Mielőtt azonban Žižek bemutatná az ideologikus fantázia logikáját, előbb még újra körbejárja Marx korábban idézett megállapítását: szerinte a kérdés az, hogy a „nem tudják, de teszik” szerkezet melyik felén van a hangsúly, a „tudják”-on vagy a „teszik”-en.⁸⁸ Ennek kapcsán arra jut, hogy a „teszik” az igazán fontos, és ennek bemutatásához abból indul ki, amit Marx a pénz természetéről mond. Žižek ezt az alábbi módon foglalja össze:

„[A] pénz valójában csak társadalmi viszonyok alkotta hálózatok megtestesülése, sűrítése, materializációja – a tény, hogy minden áruval képes egyenértékűként funkcionálni, a társadalmi viszonyok szövetében betöltött pozíciójából adódik. De maguknak az egyéneknek a pénznek ez a funkciója – hogy a vagyon megtestesülése – a pénznek nevezett dolog azonnali is természetes tulajdonságának tűnik.”⁸⁹

Ez Žižek szerint a „tárgyasítás” marxi formulája, a feladatunk pedig az, hogy felismerjük a dolgok mögött a szubjektumok viszonyrendszerét. Žižek ugyanakkor úgy véli, hogy a marxi formula figyelmen kívül hagyja az „illúziót”, a „hibát” vagy a „torzulást”, amely maga is a társadalmi valóság része, és amely éppen ezen a szinten, a személyek cselekedeteinek (*doing/act*) és tudásának (*knowing*) viszonyában jelenik meg: az emberek

⁸⁵ ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, i.m., 25–26.

⁸⁶ Uo. 26.

⁸⁷ Uo. 27.

⁸⁸ Uo.

⁸⁹ Uo. 28. (Saját ford.)

nem gondolják, hogy a pénz mágikus tárgy, nagyon is jól tudják, hogy a pénz a maga materialitásában társadalmi viszonyok kifejezőeszköze. A hangsúly nem azon van, amit gondolnak (tudják, hogy a dolgok viszonyai mögött társadalmi viszonyok állnak), hanem azon, amit tesznek: „nem elméletben, hanem a gyakorlatban fetisizáltak”.⁹⁰ Aminek valójában nincsenek tudatában, az éppen a saját fetisiztikus illúziójuk, ezzel pedig Žižek az ideológiát jórészt – akár Althusser – a tudattalan hatóköre alá rendeli.

Így érünk el Žižek központi terminusához, az *ideologikus fantázia* fogalmához. Ha elfogadjuk, hogy az ideológia szorosan a tudathoz kapcsolódik, akkor Žižek szerint valóban egy poszt-ideologikus társadalomban élünk, amelyre ugyan jellemző egyfajta cinikus ideologikus szemlélet („tudják, mégis teszik”⁹¹), de közben az is belátható, hogy az ideologikus tartalmak igazságába vetett hit megingott.⁹² Ezzel szemben Žižek szerint az ideológia legalapvetőbb szintje az ideologikus fantázia, vagyis olyan tudattalan fantázia, mely a társadalmi valóságunkat strukturálja.⁹³ Ehhez kapcsolódik a filozófus egyik kedvelt formulája, melyet alig eltérő formában több filmjében, könyvében és tanulmányában is megemlít: ha valamiképpen kivonnánk a fikciót⁹⁴/fantáziát⁹⁵/ideológiát⁹⁶ a valóságból, maga a valóság veszítené el diszkurzív/logikai konzisztenciáját.

Az ideologikus fantáziaműködés egyik legszemléletesebb példája az rész, ahol Žižek „a Zsidó” figurájának, alakjának vagy alakzatának⁹⁷ szerepét elemzi az antiszemitizmusban, melyet az ideológia „legtisztább” megjelenésmódjának tekint.⁹⁸ Žižek értelmezésében e példában az eltolás (*displacement*) és a sűrítés (*condensation*) folyamatával van dolgunk: az antiszemitizmus felismeri, hogy a társadalom az azt szétfeszítő ellentététől terhes, majd ezt az ellentétet kiemeli a társadalom (egészséges, testként felfogott) szövetéből, és azon kívülre helyezi mint a társadalmi feszültségek egyetlen (immár külső) okát.⁹⁹ A „Zsidó” ezzel a társadalom belső ellentmondásainak külső, kézzelfogható megjelenése lesz, az alapvető társadalmi inkonzisztencia

⁹⁰ Uo.

⁹¹ E logika részletesebb tárgyalásához lásd Kiss Viktor tanulmányát: KISS Viktor: „Tudják, mégis teszik” – Slavoj Žižek és a kapitalizmus mint ideológia, Replika, 89. sz., 2014/5., 129–150.

⁹² ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, i.m., 30.

⁹³ Uo.

⁹⁴ ŽIŽEK, Slavoj: *Tarrying with the Negative – Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Duke University Press, Durham, 1993. 88.

⁹⁵ ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, i.m., 30. és *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2009).

⁹⁶ *The Pervert's Guide to Ideology* (Sophie Fiennes, 2012).

⁹⁷ Žižek itt a *figure* szót használja, és ez a tanulmányom későbbi érvelése szempontjából a legkevésbé sem elhanyagolható.

⁹⁸ ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, i.m., 140.

⁹⁹ Uo. 141.

megtestesülése. Éppen ez teremti meg „a Zsidó” nélkül egyébként megfelelően, ideálisan működő társadalom fantáziáját: a fasiszta fantázia egy olyan elem elleni harcként strukturálódik, amely éppen a fasiszta fantázia beteljesülésének lehetetlenségéért felelős.¹⁰⁰ Így válik „a Zsidó” társadalmi tünetté, olyan paranoid konstrukcióvá, amely egymagában felelős azért, hogy a társadalom „nem működik”.¹⁰¹

Ezzel az olvasattal Žižek azt kívánja igazolni, hogy az ideológiakritika nem állhat meg a diszkurzív szinten, vagyis nem elégedhet meg a tünetek feltárásával (*symptomal reading*), utóbbit ki kell egészíteni az „élvezet logikájának” (*logic of enjoyment*) vizsgálatával.¹⁰² Ugyanezt más szavakkal úgy fogalmazhatnánk meg, hogy Žižek szerint a *retorikai* olvasatot ki kell egészítenünk a *pszichoanalitikus* szemponttal. Žižek értelmezése alapjaiban ugyanis retorikai: egy alakzatot („a Zsidó”) vizsgál, és feltárja, hogy ez az alakzat milyen retorikai eljárásokkal (eltolás és sűrítés) jön létre. Az eltolás (*Verschiebung, displacement*) és a sűrítés (*Verdictung, condensation*) az álommunka Freud által meghatározott folyamatait jelöli, ezt a két folyamatot a posztstrukturalista pszichoanalízis retorikai transzformációknak felelteti meg. Roman Jakobson a sűrítést és az eltolást még egyaránt nyelv szintagmatikus szervezőelvének tekintette, Jacques Lacan a sűrítést a metaforával, az eltolást a metonímiával kapcsolta össze,¹⁰³ Peter Brooks pedig utóbbi „átfordítást” tekinti a pszichoanalitikus kritika által felkínált legtermékenyebb közelítésmód alapjának.¹⁰⁴ Žižek elemzésének magva olyan retorikai olvasat, amely aztán kiegészül a pszichoanalitikus tudással, magyarázatot nyer a vágy ökonómiája által. Az ideologikus fantázia maga is retorikai konstrukció.

Žižek ugyanakkor nem pusztán a fantáziára koncentrálna, nagy figyelmet szentel annak materiális megnyilvánulásaira is. Írásaiban, előadásaiban és filmjeiben gyakran elemez ideologikus gyakorlatokat (például babonákat, az amerikai hadsereg hagyományait stb.), és sokszor egyes tárgyak ideologikus felépítéséről értekeznek (a Kinder-tojástól a különböző nemzetek véécésészéinek logikájáig). Az utóbbiak esetében Žižek az, aki tökélyre fejlesztette a tárgyak „primitív ideologikusságának” vizsgálatát, amiről Volosinov ír a kenyér alakja kapcsán. Emellett Žižek kitüntetett figyelmet szentel a hollywoodi filmekben megjelenő ideologikus narratíváknak is, előszeretettel kritizálja például

¹⁰⁰ Uo. 142–143.

¹⁰¹ Uo. 143.

¹⁰² Uo. 140.

¹⁰³ A kérdéshez lásd: LYOTARD, Jean-François: *The Dream-Work Does Not Think*, in: BENJAMIN, Andrew (szerk.): *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell, 1989. 19–55., 27–28.

¹⁰⁴ BROOKS, Peter: *A pszichoanalitikus kritika eszméje*, in: BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum, Budapest, 1998. 42–51.

Hollywood „naiv marxizmusát”.¹⁰⁵ Szerinte a film (mint médium) jelentősége nem abban áll „hogya újratereinti a valóságot a narratív fikció keretei között, vagy hogy rákényszerít minket a valóság és a fikció összekeverésére, hanem hogy a valóság fikcionális aspektusának felismerésére készítet”.¹⁰⁶ Žižek úgy véli, hogy a populáris kultúra és a tömegfilm gyümölcsöző terep az ideológiai fantáziák működésének megértéséhez, a kultúra legmagasabb szellemi termékei és leghétköznapibb jelenségei együtt olvasásának stratégiáját pedig Walter Benjamintól eredezteti.¹⁰⁷

Alain Badiou találóan határozza meg Žižek ideológiakritikai stratégiáját úgy, hogy ő az, aki kiszabadítja a pszichoanalízist a klinikák falai közül, hogy elvégezze a társadalmi valóságunk pszichoanalízisét.¹⁰⁸ Žižek olvasatainak magját ugyanakkor – legyen szó tárgyak, gyakorlatok vagy ideologikus narratívák elemzéséről – a legtöbbször egy retorikai/szemiotikai olvasat adja, az ideologikus mintázatok „alpműveletei” pedig az álommunka folyamataival analóg retorikai transzformációk.

Az esztétika mint ideológia

Salvoj Žižek elgondolásai után Paul de Manhoz – időben vissza, gondolatmenetem szempontjából előre – lépni kisebb elmozdulás annál, mint amekkorának elsőre tűnhet. Egyrészt átfedéseket figyelhetünk meg Žižek és de Man legfontosabb olvasmányai között, és itt nem csak Hegelt vagy Marxot érdemes megemlíteni, hanem Lacant is. De Man Lacan munkásságára szövegeiben egyszer sem hivatkozik, annak ellenére, hogy kurzusain a francia pszichoanalitikus gondolkodó több szövegét is szeminarizálta,¹⁰⁹ sőt a Yale-re látogató Lacant is ő konferálta fel.¹¹⁰ De Man Lacannal elsősorban a *Mentegetőzések*¹¹¹ című szövegében lép párbeszédbe, mely a *Szeminárium az ellopott levélről*¹¹² pártanulmányaként is olvasható. Radnóti Sándor jó érzékkel ismeri fel, hogy a

¹⁰⁵ Például: ŽIŽEK, Slavoj: *Avatar: Return of the natives*, New Statesmen, 2010. március 4., <http://www.newstatesman.com/film/2010/03/avatar-reality-love-couple-sex> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

¹⁰⁶ ŽIŽEK, Slavoj: *The Fear of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London, 2001., 77.

¹⁰⁷ ŽIŽEK, Slavoj: *Looking Awry – An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, Massachusetts, 1995. vii.

¹⁰⁸ MILLER, Adam S.: „*Universal Truths and the Question of Religion*” – *An Interview with Alain Badiou*, *Journal of Philosophy and Scripture*, 2005. ősz, 38–42., <http://www.philosophyandscripture.org/Issue3-1/Badiou/Badiou.pdf> (Letöltés ideje: 2017.02.13.) 41.

¹⁰⁹ MCQUILLAN, Martin (szerk.): *The Paul de Man Notebooks*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014., 19.

¹¹⁰ A szöveg eredetijének scannelt változatát Bókay Antal küldte el nekem, tudtommal nem jelent meg nyomtatásban és nem érhető el az interneten. Magáról az eseményről említést tesznek például itt: <http://www.lacan.com/itinerary.htm> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

¹¹¹ DE MAN, Paul: *Mentegetőzések*, in: uő.: *Az olvasás allegóriái*, Magvető, Budapest, 2006. 323–350.

¹¹² LACAN, Jacques: *Szeminárium az ellopott levélről*, in: KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor s.k. – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv II.*, Ictus/Jate, Szeged, 1997. 7–39.

Mentegetőzésekben foglaltakat „bízvást el lehetne gondolni egy pszichoanalitikusan orientált hermeneutika keretében”,¹¹³ konstruktív volna párhuzamba állítani Poe (avagy Lacan) levelének¹¹⁴ és Rousseau (avagy de Man) szalagjának útját, és azt, amiként mindkét tárgy a jelölés allegóriájává válik. Másrészt szembeötlő a hasonlóság aközött, ami de Mannál a *figuratívitas* és Žižeknél az *ideológia* dimenziójával történik: mindkét esetben egy addig jobbra szűkebben értelmezett kategória lehető legradikálisabb kitágításáról van szó.

De Man munkássága emellett a korábban tárgyalt szerzők elgondolásaitól sem áll távol. Paul de Man Marx *Német ideológiájának* lelkes olvasója volt (olyannyira, hogy – ahogy azt majd később láthatjuk – hajlamos más olvasókat „korlátolt”-nak nevezni), az 1982-ben az olasz rádióknak adott interjújában pedig azt mondta, hogy ideológiakoncepciója Althusser elgondolásainak egyes részleteivel rokon,¹¹⁵ később Michael Sprinker egyik tanulmányában alaposan be is mutatta ezt a rokonságot.¹¹⁶ A Volosinov és de Man munkássága közötti elméleti áthallásokat Menyhért Anna tárta föl,¹¹⁷ ugyanakkor Takáts József rámutat,¹¹⁸ hogy Volosinov elutasítja a megközelítést, mely nem foglalkozik a megnyilatkozás „külpolitikájával”,¹¹⁹ szemben de Man immanens, formalista, az „irodalom külpolitikájától”¹²⁰ elforduló szemléletével. Utóbbi fontos észrevétel, különösen, hogy mindkét szerző a „külpolitika” szót használja, disszertációmunka e fejezetében ugyanakkor megpróbálom rávilágítani arra, hogy Volosinov és de Man között nem az a valódi különbség, hogy mit tekintenek vizsgálatra érdemesnek, hanem sokkal inkább az, hogy de Mannál *belül* van az, ami Volosinovnál *kívül*.

Ehhez először is az ideológia kérdését kell szemügyre vennünk az életműben.¹²¹ Paul de Man elméleti rendszerében az ideológia a sokszor érintett, de a lényegében mégis kifejtetlen kérdések közé tartozik. Egy riport alapján okunk van feltételezni, hogy de Mannak bőven lett volna még mondanivalója az ideologikusság retorikai természetéről,

¹¹³ RADNÓTI Sándor: *Az olvashatatlan allegóriái*, Holmi, <http://www.holmi.org/2000/11/radnoti-sandor-az-olvashatatlan-allegorai-paul-de-man-az-olvas-allegorai-guglielmo-cavallo-es-roger-chartierszerk-az-olvasas-kulturtortenetea-nyugati-vilagban> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

¹¹⁴ Vö.: KALMÁR György: *Az ellopásban élő levél*, Vulgo, 1999/1., 181–190.

¹¹⁵ ROSSO, Stephano: *An Interview with Paul de Man*, *Critical Inquiry*, 1986/nyár, 788–795., 795.

¹¹⁶ SPRINKER, Michael: *Művészet és ideológia – Althusser és de Man*, in: FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*, Gondolat Kiadó/Pompeji, Budapest/Szeged, 2004. 117–137.

¹¹⁷ MENYHÉRT Anna: *Dialógus, ideológia, perszonalifikáció – Bahtyin/Volosinov és Paul de Man*, in: uő.: *Egy olvasó alibije*, i.m., 179–277.

¹¹⁸ TAKÁTS József: *Módszertani berek – Írások az irodalomtörténet-írásról*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2006. 46.

¹¹⁹ BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A beszéd és a valóság*, i.m., 234.

¹²⁰ DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, i.m., 13.

¹²¹ A kérdéshez lásd még: NEMES Péter: *Az ideológia fogalma Paul de Man gondolkodásában*, i.m. és FOGARASI György: *Nekromantika és kritikai elmélet*, i.m., 19–76.

Stephano Rosso kérdésére ugyanis azt válaszolta, hogy az ideológia kérdése mindig is foglalkoztatta, de ahhoz, hogy ezt a területet feltérképezhesse, előbb szert kellett tennie „egy bizonyos fokú kontrollra a nyelv technikai problémái felett”.¹²² De Man ekkor úgy véli, hogy bár elbizakodottnak tűnhet a kijelentés, de ennek a kontrollnak és a szükséges fogalmi apparátusnak már a birtokában van. Az életmű ugyanakkor de Man egy évvel későbbi halálával az ideológia tulajdonképpeni vizsgálata előtt megszakadt.

Köztudott, hogy de Man posztumusz kötetének, az *Esztétikai ideológiának* a szerző eredeti szándékai szerint *Esztétika, retorika, ideológia* lett volna a címe. A kötet címének megváltoztatásáról végül de Man egyik tanítványa, Andrzej Warminski döntött,¹²³ aki egyik tanulmányában beismeri, hogy részben könyvpiaci szempontok álltak a döntés háttérben, és a kiadó kérésére adott olyan címet, amellyel a tanulmánykötet jobban eladhatóvá válik.¹²⁴ Bár Warminski alaposan megindokolja, hogy miért hagyta ki a címből a retorika terminust, a cím legfontosabb hiányossága nem ez. Jóval nagyobb probléma, hogy az *Esztétikai ideológia* cím egyetlen bizonyos ideológiára szűkíti a kötet témáját, elérve azt, hogy efelől az egyetlen ideológia felől olvassuk a kötet ideológiákra vonatkozó belátásait, holott a kimaradt tanulmányok címei alapján egyáltalán nem biztos, hogy ez lett volna de Man szándéka. További kétségeket vet fel az is, hogy de Man az „esztétikai ideológia” szókapcsolatot egyetlen alkalommal sem használja a kötetben, ahogy teljes életművében sem. De Man a kötet vázlatában három olyan tanulmányt tüntetett fel, melyeket végül nem volt ideje megírni.¹²⁵ A három fejezet közül az első Diderot-val foglalkozott volna, és a „fakultások vitája” állt volna a középpontjában (ez lett volna a készülő kötet harmadik fejezete), a második a „Critique of Religion and Political Ideology in Krikegaard and Marx” címet viselte volna (ez a kötet utolsó előtti fejezete lett volna). A harmadik, a kötet megállapításait összefoglaló fejezet („*theoretical conclusions*”) címe az *Esztétikai ideológia* előszavát jegyző Andrzej Warminski szerint „Rhetoric/Ideology” lett volna,¹²⁶ Martin McQuillan 2014-es, de Man mindeddig kiadatlan írásait, beszámolóit, óravázlatait és kötetterveit tartalmazó könyvében ezzel szemben „Rhetoric? Ideology”

¹²² ROSSO, Stephano: *An Interview with Paul de Man*, i.m., 794.

¹²³ Ezt a változtatást az *Esztétikai ideológia* hazai kiadásának utószavában Bókay Antal is kifogásolja. BÓKAY Antal: *Utószó – Paul de Man és az amerikai irodalomtudományi dekonstrukció*, in: DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*, Janus/Osiris, Budapest, 2000., 215–235., 217.

¹²⁴ WARMINSKI, Andrzej: *As the Poets Do It – On the Material Sublime*, in: COHEN, Tom (et al): *Material Events – Paul de Man and the Afterlife of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2001.

¹²⁵ MCQUILLAN, Martin: *The Paul de Man Notebooks*, i.m., 305.

¹²⁶ WARMINSKI, Andrzej: *Allegories of Reference*, in: DE MAN, Paul: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996. 1–33., 2.

szerepel.¹²⁷ A különbség talán első ránézésre nem tűnik számottevőnek, de – különösen jelen vizsgálat szempontjából – egyáltalán nem elhanyagolható, hogy de Man nem perjelet tett a retorika és az ideológia fogalmai közé.

Mivel tehát maga de Man az *Esztétikai ideológiában* egyszer sem használja „esztétikai ideológia” terminust, ezért meglehetősen problémás arról beszélni, hogy mit is érthetett volna alatta. Annyi bizonyos, hogy de Man egyes esztétikai írásokat ideologikusnak vél, szemben Kant és Hegel írásaival, melyekben rendszeresen megtalálja azokat a pontokat, melyek megbontják ezt az sémát. Ebből a szempontból kulcsfontosságú a Kant-olvasat, melyben fény derül arra, hogy de Man a kritikai filozófia és az ideológia viszonyát a kanti transzcendentális és metafizikus elvekkel analóg módon gondolja el.¹²⁸ Kantnál de Man szerint a materialitás kérdésének előtérbe kerülése lesz az a pont, ahol a fenséges meghatározásakor a metafizikus és a transzcendentális „összeegyeztetése” lehetetlenné válik.¹²⁹

Az esztétikának mint ideológiának (vagyis a romantika jellemző művészetfelfogásának, de az azóta is domináns esztétikai szemléletnek) kritikája leglátványosabban talán a *Kant és Schiller* című előadásszövegben kerül a középpontba.¹³⁰ Ebben de Man Schiller szemléletmódjának igen élénk kritikáját fogalmazza meg, egészen onnantól, hogy Schiller folyamatosan csak a kiazmus alakzatának logikájára építi fel a szövegeit,¹³¹ odáig, hogy Schillernél Kant olvasásakor és a fenséges koncepciójának átalakításakor (matematikai/dinamikai – elméleti/gyakorlati) nemcsak „a filozófiai orientáltság lenyűgöző hiányával” szembesülünk, hanem a Kant kérdésfelvetésére vonatkozó teljes vaksággal is.¹³² Utóbbit Warminski úgy foglalja össze, hogy Kant embertelenül (*inhumanly*) formalista és materialista elgondolásai a humanista pszichologizáló/antropolgizáló Schiller hatására aggasztó idealizmussá válnak.¹³³ Összességében úgy tűnik, hogy az esztétikai ideológia az esztétika (egyres művelőinek) ideológiája, olyan szemlélet, mely nem számol a nyelv felforgató retorikai potenciáljával, metafizikus szemléletmódjából adódóan könnyen esik a referencialitás csapdájába (mivel hisz a nyelv és a világ tárgyainak egyértelmű összekapcsolhatóságában), a művészetet jellemzően filozófiai problémák illusztrálásának tekinti (ahol a filozófia a racionálisan

¹²⁷ MCQUILLAN, Martin: *The Paul de Man Notebooks*, i.m., 305.

¹²⁸ DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*, i.m., 54–56.

¹²⁹ Uo. 68–71. Paul de Man Kant-értelmezésével a disszertáció Tarr-fejezetében részletesebben foglalkozom.

¹³⁰ Uo. 131.

¹³¹ Uo. 138–141.

¹³² Uo. 142–146.

¹³³ DE MAN, Paul: *Aesthetic Ideology*, i.m., 7.

gondolkodó férfi, a művészet pedig az azt leegyszerűsített formában, ugyanakkor „szépen” képviselő nő – maga Schiller használja ezt a képet¹³⁴), és ahol felsejlik az esztétikai állam képe,¹³⁵ ami az ideológiai elnyomás terepévé fajulhat.

A Kierkegaard- és Marx-tanulmány esetében természetesen nem tudhatjuk, hogy mi lett volna de Man végkövetkeztetése. Annak a belátásával, hogy ilyen jellegű feltételezésekbe bocsátkozni egy tudományos értekezésben igencsak aggályos, pár erős feltételezésünk azért lehet. Kierkegaard munkássága kapcsán de Man minden bizonnyal az irónia fogalma foglalkoztatta volna a leginkább. Másrészt de Man több helyen is hivatkozik a *Német ideológiára* mint az ideológiai demisztifikáció modell-szövegére.¹³⁶ A de Man-írások jellemző sémája alapján sejthetjük, hogy de Man ebben a tanulmányban kimutatta volna, hogy Marx egyes fogalmait egyértelműen átfordíthatjuk retorikai terminusokra,¹³⁷ hogy Marx ellenáll az esztétikai ideológia csábításának, és hogy ehhez kulcsfontosságú terminológiai átalakulások vezetnek, többek között talán éppen azok, melyeket Althusser Marx „antihumanista” fordulatának emlegetésekor felismer.¹³⁸

Az *Esztétikai ideológia* mellett a korábbi de Man-írások egyes részletei alapján még ennél is nagyobb magabiztossággal vázolhatjuk fel azt, hogy de Man jobbra mit tekint az ideologikus látásmód egyik legfontosabb előfeltételének. Természetesen a legtöbb de Man-féle terminust övező jellegzetes fogalmi zavart itt is tapasztalhatjuk: ahhoz hasonlóan, ahogy de Man számos különböző allegória-fogalommal dolgozik, úgy az ideológia meghatározása sem egységes az életműben.

De Man az ideológiáról először *Roland Barthes and the Limits of Structuralism* című szövegében ír. Itt de Man Barthes-ot az „irodalmi ideológia kritikusaként” azonosítja.¹³⁹ De Man a *Mitológiák* elemzésével rámutat, hogy a fikciók „meggyőzőbbek, mint a tények”, és valóságosabbnak tűnnek a valóságnál. Ez abból adódik, hogy olyan „rendezett, koherens, szimmetrikus” rendszert hoznak létre, amilyenbe rendeződnek a

¹³⁴ DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*, i.m., 163–164.

¹³⁵ Uo. 164–165.

¹³⁶ DE MAN, Paul: *Roland Barthes and the Limits of Structuralism*, Yale French Studies, 77. szám, 1990. 177–190., 182.

¹³⁷ Marx és retorika ilyen, de Man szemléletét követő összekapcsolását Fredric Jameson írta meg *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című kötetében. Vö.: JAMESON, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Noran Libro, Budapest, 2010. 226–267., különösen: 240–245.

¹³⁸ Marx „antihumanista fordulatának” értelmezéséhez lásd a bevezető fejezet második alfejezetének Althusser Marx-értelmezését tárgyaló részét. Tovább erősíti a fenti feltételezést az, hogy a Marxtól tárgyaló fejezet közvetlenül a Kant és Schiller viszonyát tárgyaló rész után következett volna, melynek központi témája – ahogy azt Michael Sprinker megfogalmazza – Kant „következetesen antihumanista esztétikai gyakorlata”. SPRINKER, Michael: *Művészet és ideológia – Althusser és de Man*, i.m., 131.

¹³⁹ DE MAN, Paul: *Roland Barthes and the Limits of Structuralism*, i.m., 179.

valóságunkat látni szeretnénk. Ha ezek a fikciókat a kollektív érdek szolgálatába állítják (beleértve ezek közé a „legmagasabb morális vagy metafizikai érdekeket”), a fikciók ideológiákká alakulnak.¹⁴⁰ Már itt megjelenik de Man ideológiákkal kapcsolatos, későbbi munkásságában is gyakran hangoztatott megállapítása, vagyis az, hogy szerinte az ideológiák háttérében mindig a jel és a jelentés közötti *természetes* összefüggés feltételezése áll:

„Látható, hogy bármely ideológia a nyelv olyan elméleteiben érdekelt, amely a jel és a jelentés közötti természetes összhang oldalán áll, mivel hatékonyságuk ennek az összhangnak az illúziójától függ, miközben azok az elméletek, melyek megkérdőjelezzik a jel és a jelentés közötti támogató viszonyt, hasonlóságot vagy potenciális egyezést, azok mindig felforgatóak, még akkor is, ha egy nyelvi jelenség értelmezésére korlátozódnak. Barthes *Mitológiákja* ennek teljesen a tudatában van, a szubverziót pedig a társadalmi mítoszok és az ezek általi manipuláció struktúrájának feltárásában hozza a felszínre.”¹⁴¹

Paul de Man szerint az alapvetően ideologikus elméletek és látásmódok mindig a jel és a jelentés közötti természetes és problémamentes viszony illúziójának a fenntartásában érdekeltek,¹⁴² és azok a kritikai elméletek, melyek a jel és a jelentés zavaros viszonyára irányítják a figyelmet, szubverzívnek tűnnek az előbbieik szempontjából.¹⁴³ Hasonló érveléssel találkozunk akkor, amikor az *Ellenállás az elméletnek*¹⁴⁴ című szövegében az irodalomelmélet jelentősége mellett érvel. Ebben a tanulmányban olvasható de Man legtöbbször idézett ideológiadefiníciója:

„Ez nem azt jelenti, hogy a fikcionális narrációk nem a világ és a valóság részei; hatásuk a világra túlságosan is kellemetlen lehet. Amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvi és a természetes valóság, referencia és fenomenalizmus egybemosódása. Ebből az következik, hogy az irodalmiság nyelvészete – jobban, mint a vizsgálódás bármely egyéb formája, a

¹⁴⁰ Uo. 182–183.

¹⁴¹ Uo. (Saját ford.)

¹⁴² Ehhez a kérdéshez lásd még: EAGLETON, Terry: *Ideology – An Introduction*, i.m., 199–201.

¹⁴³ DE MAN, Paul: *Roland Barthes and the Limits of Structuralism*, i.m., 183.

¹⁴⁴ DE MAN, Paul: *Ellenszegülés az elméletnek*, i.m., 104. A *The Resistance to Theory* című tanulmány Huba Miklós magyar fordításában az *Ellenszegülés az elméletnek* címet kapta. Ez a fordítói döntés nehezen igazolható, mivel egyértelmű, hogy az eredetiben – a pszichoanalitikus áthallásoktól sem mentes – *ellenállásról* van szó, ezért a főszövegben *Ellenállás az elméletnek* címmel hivatkozom a szövegre.

közgazdaságtudományt is beleértve – hatékony és nélkülözhetetlen eszköz az ideológiai tévutak leleplezésében, valamint meghatározó tényező előfordulásuk magyarázatában. Azok, akik azt vetik az irodalomelmélet szemére, hogy megfélemedezik a társadalmi és történeti (azaz ideológiai) valóságról, csupán félelmüknek adnak hangot, hogy ideológiai misztifikációik azon eszköz által lepleződnek le, melyet diszkreditálni próbálnak. Röviden szólva Marx *Német Ideológiájának* igen korlátolt olvasói.”¹⁴⁵

De Man szerint tehát minden ideologikus látásmód alapja egy olyan illuzói, mely a nyelv retorikai természetének mélyebb megértésével küszöbölhető ki.

Ez az a pont, ahol ki kell térnünk de Man a második világháború alatt publikált írásaira, melyeket Warminski egyébként nagyvonalúan elfelejt megemlíteni az *Eszttikái ideológiához* írt bevezetőjében. Ezek kapcsán Kulcsár-Szabó Zoltán de Man-monográfiájában következetesen levezeti, hogy de Man kései életműve „hatalmas energiákat mozgósítva, lényegükben kérdőjelezi meg” a háborús írások előfeltevéseit.¹⁴⁶ Én ezzel szemben – elfogadva Bókay Antal megállapítását, miszerint de Man életművében „eltérő absztrakciós és interpretációs bázisokra építve mintegy újraíródik a probléma korábbi megfogalmazása”¹⁴⁷ – úgy látom, hogy ez nem pusztán a kései életműre igaz. Nem csak arról van szó ugyanis, hogy a háborús írások a de Man által bírált „esztttikái ideológia” jegyében születtek, hanem arról is, hogy olyan szimbolikus/organikus totalizáló retorikát működtetnek (pl. a kultúrák „szerves fejlődéséről”, „életerejéről” van bennük szó), melyet de Man a későbbi szövegeiben (pl. *A temporalitás retorikájában*) diszkreditálni próbál. De Man esetében tehát nem az történik, amit egyes rosszindulatú kritikusai feltételeznek, vagyis hogy a „zavaros” nyelvfelfogásával relativizálni akarná a saját felelősségét, sokkal inkább a saját múltjával való tisztán elméleti szembenézésről van szó.

Amivel de Man életműve minden pontján szembeszáll, az a totalizáció. Totalizáló volta miatt kritizálja a szimbólumot a konstruáltságát felmutató allegóriával szemben *A temporalitás retorikájában*,¹⁴⁸ ennek jegyében száll szembe a nyelv átlátszóságát hirdető filozófiai hagyománnyal *A metafora ismeretelméletében*,¹⁴⁹ és ezért hangsúlyozza a retorikai olvasat „totalizáló (és potenciálisan totalitárius)”, majd a totalitás lehetőségét

¹⁴⁵ DE MAN, Paul: *Ellenszegülés az elméletnek*, i.m., 104.

¹⁴⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Tetten érhetetlen szavak*, Ráció Kiadó, Budapest, 2007., 267.

¹⁴⁷ BÓKAY Antal: *Utószó*, i.m., 218.

¹⁴⁸ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*, in: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.*, Jelenkor/JPTE, Pécs, 1996. 5–60.

¹⁴⁹ DE MAN, Paul: *A metafora ismeretelmélete*, in: DE MAN, Paul: *Eszttikái ideológia*, i.m., 7–28.

rögtön szét is romboló, szükségszerűen tökéletlen és önfelszámoló jellegét az *Ellenszegülés az elméletnek* utolsó oldalain.¹⁵⁰ A nyelv véletlenszerűségével és kontrolálhatatlanságával szembeállított totalitás de Man szemében mindig a totalitáriussá válás fenyegetésével terhes. Ez az oka annak is, hogy nem akarja rögzíteni a fogalmait, sőt életművének egyik legfontosabb sajátossága, hogy mindig új és új kontextusok felől közelíti meg ugyanazokat a problémákat,¹⁵¹ hogy így szövegeivel is képviselje azt a retorikai instabilitást, melyet szisztematikusan azokban a szövegekben mutat ki, melyek – a felvilágosodás és a romantika aretorikus tendenciáihoz alkalmazkodva¹⁵² – valamilyen formában kétségbe vonják ezt az instabilitást.

De Man irodalomelméleti ideológiakritikájának alapja a radikális szembehelyezkedés az elképzeléssel, hogy „híd verhető a megjelenő és a megérthető, az érzéki és a fogalmi közé”.¹⁵³ Paul de Man programja az, hogy ha elfogadjuk a nyelv retorikai potenciáljából adódó inherens instabilitását, akkor alkalmatlanná válunk az ideológiai misztifikációra. A stratégia analóg Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című esszéjének közismert célmeghatározásával,¹⁵⁴ azzal a különbséggel, hogy de Man nemcsak a fasizmus, hanem minden ideológia számára alkalmatlanná akarja tenni a fogalmait, miközben olyan nyelvszemléletet szorgalmaz, amely magát a nyelvet teszi arra alkalmatlanná. Ez azonban pusztán az életmű törekvése vagy alapvető iránya, ami ugyanakkor – épp de Man szerint – nem érhet célt:

„Az ideológia és a kritikai gondolkodás függenek egymástól, és a szétválasztásukra irányuló mindenféle törekvés az ideológiából pusztán tévedést, a kritikai gondolkodásból pedig idealizmust kreál. [...] [A] magukat ideológiának alávető filozófiák elvesztik ismeretelméleti jelentőségüket, míg az ideológiákat megkerülni próbáló filozófiák kritikai élüket vesztik el, és vállalják annak kockázatát, hogy a figyelmen kívül hagyott ideológia karmai közé esnek.”¹⁵⁵

¹⁵⁰ DE MAN, Paul: *Ellenszegülés az elméletnek*, i.m., 113–114.

¹⁵¹ BÓKAY Antal: *Utószó*, i.m., 218.

¹⁵² Vö.: BENDER, John – WELLBERY, David E.: *Retorikusság – A retorika modern kori visszatérése*, in: SZABÓ Márton – KISS Balázs – BODA Zsolt (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára – Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2000. 289–320., 291–305.

¹⁵³ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*, i.m., 7.

¹⁵⁴ „A továbbiakban újonnan bevezetett művészetelméleti fogalmak abban különböznek a használatban lévőktől, hogy tökéletesen alkalmatlanok a fasizmus céljaira. Ezzel szemben felhasználhatók a művészetpolitikában forradalmi követelések megfogalmazására.” BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

¹⁵⁵ DE MAN, Paul: *Estztikai ideológia*, i.m., 56.

De Man ideológiafogalma a bevezető fejezet utolsó alfejezetében ismét előkerül majd, akkor már a „természet” diszkurzív alakzatának kontextusában, elsősorban Roland Barthes *naturalizáció*-fogalma felől értelmezve. Noha jórészt egyetértek de Man álláspontjával, és úgy vélem, hogy jó érzéssel tapint rá az ideológiai misztifikáció nyelvi-retorikai alapjaira, egyetértek Terry Eagleton kritikájával is, aki azt állítja, hogy de Man ideológiafogalma figyelmen kívül hagyja az „ideologikus formák és szerkezetek” széles körének jelentős részét.¹⁵⁶ Ezért, noha az általam a disszertációban elemzett alkotások de Man ideológiafogalma alapján is értelmezhetők volnának,¹⁵⁷ a következő alfejezetben utóbbi kitágítására és részleges újradefiniálására teszek kísérletet.

Az ideológia mint retorika

A humántudományokban a 60-as és 70-es években bekövetkező posztstrukturalista fordulat problematikussá tette a korábbi ideológiameghatározások nagy részének alkalmazását.¹⁵⁸ Az ismeretelméleti szkepszis és a nyelvi-kulturális determinizmus alapvetően illuzórikusnak láttatja az ideológiával szembeállítható „igazság” lehetőségét. A korszak gondolkodói a nyelv, valamint a valóságról alkotott (vagy inkább azt létrehozó) fogalmaink és képzeleteink felé fordultak. Többek között Derrida, Barthes, Foucault és de Man munkássága nyomán a retorika területe központi szerepet kapott a korszakban,¹⁵⁹

¹⁵⁶ EAGLETON, Terry: *Ideology – An Introduction*, i.m., 200–201.

¹⁵⁷ Paul de Man ideológiakoncepciójának retorikai értékítéleteit fedezhetjük fel Vári György Kertészmonográfiájában, a *Sorstalanság* értelmezésekor (VÁRI György: *Kertész Imre – Buchenwald fölött az ég*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003., 9–85.). Vári a tanulmány első részében a „nyelvideológia” jellegzetes szövegeit vizsgálja a Köves Gyurihoz forduló rokonok megszólalásaiban (9–32.). E szövegek központi alakzata a metaforikus szinekdoché (14.), mellyel szemben a „retorikailag rutintalan” (18.) Gyurka metonimikus szemlélete áll. Vári egyik értelmezését az alább mondattal vezeti fel: „A metonimikusból metaforikussá váló nyelvhasználat önbecsapó trükkjének dinamikáját írja le az egyik szöveghely, itt a regény folyamatában mutatja meg ezt a mozgást, amelynek máskor csak a végpontjait engedni látni, figyelmesen olvasva ezt a jelenetet, bepillantást nyerhetünk az ideologikus hazugságok vegykonyhájába” (21.). Máshol Vári azt írja, hogy „a sűrűn ismétlődő »természetesen«, amellyel Köves mindezeket a nyelvideológiákat tudomásul veszi, [...] az asszimilációját jelzik az ideológiai beszédhez” (24.). Mindebből világosan látszik, hogy Vári szövegében – ahhoz hasonlóan, ahogy azt de Man számos írása sugallja – elsősorban a metaforán alapuló trópusok szervezik az ideologikus nyelvet. Disszertációm részben ezt a szemléletet követi: az általam vizsgált művek egytől egyig metaforikus/szimbolikus retorikai logikákkal fordulnak szembe. Noha elfogadom, hogy a legtöbb ideologikus nyelvi séma metaforikus alakzatokra épül, érdemes szem előtt tartanunk, hogy a metafora már magának a fogalmiságnak is előfeltétele (Vö: MAN, Paul de: *Metafora*, in: uő.: *Az olvasás allegóriái*, i.m., 159-187.), és azt is, hogy a *metaforikus/szimbolikus struktúrákkal való retorikai szembefordulást* is ideologikus jellegűnek tekinthető. (Egyébként a dolgozatot úgy is megírhattam volna, hogy a megelőző retorikai sémákat tekintem *ideologikusnak*, a szembefordulást pedig *ideológiakritikáinak* nevezem.)

¹⁵⁸ Természetesen az eddig bemutatott szerzők közül nem Stirnerre vagy Volosinovra gondolok, akik inkább amolyan „előfutárokként” tűnnek fel a korszakban.

¹⁵⁹ Azért ezt a négy szerzőt emelem ki, mert a dolgozat szemléletét tekintve ők tűnnek a legmeghatározóbbaknak a retorikai fordulat gondolkodói közül. Ugyanakkor a retorika posztstrukturalista

szemléletük közös sarokpontja az a Friedrich Nietzsche 1874-ben *Retorika – Az antik retorika vázlata* címmel tartott előadásainak szövegéből származó idézet, mely szerint „a trópusok nem hébe-hóba járulnak a szavakhoz, hanem azok alkotják legsajátabb természetüket. Egyáltalán nem lehet szó valamiféle »tulajdonképpen jelentésről«, amely csak speciális esetekben válna átvitté”.¹⁶⁰ Ezek a szerzők elvetik vagy átalakítják Marx ideológia-fogalmát, és az ideológiát diszkurzív jelenségnek tekintik, ezért szövegeiket rendszeresen a „diskurzus-analízis” (*discourse analysis*) címszó alatt tárgyalják.¹⁶¹ Terry Eagleton szerint a fogalomtörténeti fordulat jelentősége elsősorban abban áll, hogy ezek az elméletek rámutatnak: „az ideológia nem a diskurzusok bizonyos készlete, hanem bizonyos hatások készlete a diskurzusokon belül”.¹⁶²

Az ideológia kérdése a korszakban továbbra is központi probléma maradt, akkor is, ha a *kísértet* (Derrida),¹⁶³ a *mítosz* (Barthes)¹⁶⁴ vagy a *diskurzus* (Foucault)¹⁶⁵ fogalmi mögé került. Bár a terminus – minden bizonnyal jórészt túlterheltsége miatt – több szerző szövegeiben is a háttérbe szorult, véleményem szerint érdemes megtartanunk és használnunk mint a társadalmi folyamatok értelmezésére és ezzel magára a társadalomra hatást gyakorló retorikai rendszerek transzformációinak leírásához használható kritikai fogalmat. Roland Barthes és Umberto Eco egyaránt a szemiológiát tartotta a leghasznosabb eszköznek az ideológiák vizsgálatához,¹⁶⁶ én ezt a koncepciót a retorikaelmélet felé szeretném elmozdítani.

reneszánszának természetesen vannak előzményei, többek között a történeti korszakokat először retorikai alakzatokhoz kötő Giambattista Vico, a nyelv alapvető figuralitását hangsúlyozó Jean-Jacques Rousseau, vagy a tulajdonképpen jelentés megkérdőjelező Friedrich Nietzsche műveiben. A felsorolt gondolkodók kortársai közül is számos szerzőnél nagy hangsúly kerül a retorikára, ide tartozik például Roman Jakobson, a μ -csoport (*groupe μ*) tagjai, I. A. Richards, Kenneth Burke, Wayne C. Booth, Paul Ricœur, Jacques Lacan, Peter Brooks, Hayden White, Claude Lévi-Strauss, Clifford Geertz, James Clifford vagy Pierre Bourdieu. A retorika 20. századi „visszatérésének” körülményeiről izgalmas elemzést nyújt John Bender és David E. Wellbery tanulmánya. BENDER, John – WELLBERY, David E.: *Retorikusság – A retorika modern kori visszatérése*, i.m.

¹⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*, in: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV.*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997. 5–49., 23. Hogy Nietzsche felfogása mennyire meghatározó mind a négy gondolkodónál, arról Hairong Huang retorikaelméleti monográfiája több helyen is értekezik. Vö.: HUANG, Hairong: *From the „Trap” of Rhetoric to the Critique of Criticism – A Study of Western Thinking on Rhetoric From Friedrich Nietzsche to Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul de Man and Roland Barthes*, Honoré Champion, Párizs, 2013.

¹⁶¹ ŽIŽEK, Slavoj: *Introduction*, in: uő. (szerk.): *Mapping Ideology*, Verso, London/New York, 2012. 1–33.;

EAGLETON, Terry: *Ideology – An Introduction*, i.m., 193–220.

¹⁶² EAGLETON, Terry: *Ideology – An Introduction*, i.m., 194. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁶³ Vö.: DERRIDA, Jacques: *Marx kísértetei*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1995.

¹⁶⁴ Vö.: BARTHES, Roland: *Mitológiák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.

¹⁶⁵ Vö.: RIZVI, Ali: *Foucault's critique of Ideology and Repression*, 2005.02.06.,

<http://foucauldians.blogspot.hu/2005/02/foucaults-critique-of-ideology-and.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

¹⁶⁶ „Minden ideológiakritikának szemiológiainak kell lennie, ha el kívánja kerülni a rögeszmés belefeledkezést saját szükségszerűségébe: a szemiológiai ideológiai tartalmának vizsgálata [...] mindazonáltal szintén csak a szemiológia eszközeivel végezhető el.” BARTHES, Roland: *The Semiotic*

Az előző alfejezetben láthattuk, hogy Paul de Man az „esztétikai ideológia” bírálatakor, valamint azokban az esetekben, amikor pusztán az „ideológia” terminust használja, olyan nyelvszemléleti tévedést tekint az ideologikusság alapjának, mely valamilyen formában – legyen ez a szimbólum totalizáló logikája vagy a referenciális illúzió – bíz a nyelv és a valóság *természetes* összefüggésében, problémamentes összekapcsolhatóságában. Ez a meglátás számos totalizáló ideológiai logika leírásában a segítségünkre lehet, de ez az ideológiafogalom túl szűk ahhoz, hogy az ideologikus minták többségét magába foglalhassa. Számos olyan ideologikus szöveget találunk, melyek a legkevésbé sem hisznek a nyelv és a valóság *izomorfiájában*,¹⁶⁷ ilyen például – ahogy azt Terry Eagleton szellemesen megjegyzi – Paul de Man szövege az ideológiáról.¹⁶⁸ Az ideológiát – akár de Man – a retorikaelmélet eszköztárával (is) megragadható jelenségnek tekintem, de az ideológiák tágabb körére érvényes meghatározására alapozom későbbi értelmezéseimet.

Ez a szemlélet az ideológia olyan koncepcióját vonja maga után, amely már meglehetősen távol áll Marx eredeti koncepciójától. Ugyanakkor nem szeretnék azokhoz a trendekhez kapcsolódni, melyek alapján az ideológia az *értékrend*, a *nézet*, a *szemlélet* vagy az *eszme* szinonimájává válik. A társadalmi folyamatok értelmezését alapjaiban meghatározó komplex retorikai struktúráként felfogott ideológia fogalma elsősorban Stirner, Volosinov és Paul de Man szemléletéből adódik, a pontosabb meghatározásához pedig Michel Foucault egyik terminusát használom fel.

Foucault a *tropológikus tér* fogalmát *A szavak és a dolgok* című kötetének *Beszéd* fejezetében használja először, közvetlenül azután, hogy az írás kialakulásának történetét értelmezte. Először azt az írástípust vizsgálja, mely még nem a „hangokat rekonstruálja”, hanem „fölvázolja a szavak értelmét”,¹⁶⁹ és e típus fő tendenciáit retorikai alakzatok logikájához köti. Értelmezésében „az egyiptomiak papi írásmódja” (ahol a csata helyett egy íj áll) a szinekdoché, a hieroglifák (ahol a mindenkit látó istent egy szem jelöli) a metonímia, a „szimbolikus írás” (ahol „a kelő napot egy krokodil feje jelöli, amelynek kerek szeme érinti a vízfelszínt”) pedig a katakrézis logikája alapján szerveződik.¹⁷⁰ Foucault szerint praktikus elvek vezettek a reprezentáció-alapú írás alfabetikusra

Challenge, Basil Blackwell, Oxford, 1988. 5. „A szemiológia feltárja számunkra az ideológiák univerzumát, kódokba és alkódokba rendezve, a jelek univerzumán belül.” ECO, Umberto: *Articulations of the Cinematic Code*, in: NICHOLS, Bill: *Movies and Methods – An Anthology*, vol. 1., University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1976. 590–607., 593.

¹⁶⁷ Vö.: BÓKAY Antal: *Utószó*, i.m., 219.

¹⁶⁸ EAGLETON, Terry: *Ideology – An Introduction*, i.m., 200.

¹⁶⁹ FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000. 136.

¹⁷⁰ Uo. 137.

cseréléséhez, ez azonban újabb problémákhoz vezetett a szavak és a dolgok kapcsolatát illetően. Ennek elemzésekor ismét a korábbi retorikai sémára ismer: mikor „nem ezt meg ezt a tölgyet nevezték *fának*, hanem mindent, aminek legalább törzsei és ágai vannak”, akkor a szinekdoché, mikor az éjszaka fogalma már az egyetlen konkrét éjszakáról a sötétség ismételt visszatérésére vonatkozik, akkor a metonímia, és amikor a falevél szerű, „vékony és sima” tárgyak mind a levél elnevezést kapták, akkor a katakrézis szervezőelve jelenik meg újra.¹⁷¹ Foucault tehát, aki később Rousseau óriás-példájára hivatkozik, mint majd *Az olvasás allegóriáiban* Paul de Man (és akinek nyelvszemléletét egyébként épp annyira meghatározta Nietzsche és Rousseau filozófiája, mint Paul de Manét¹⁷²), ezen a ponton a nyelvek szerveződési logikájának alapját a három „legalapvetőbb” retorikai trópusban ismeri fel,¹⁷³ és azt állítja, hogy „mind a beszélt nyelv, mind az írás mélyén a szavak retorikai terét fedezzük föl”.¹⁷⁴ Ezt követően vezeti be a tropologikus tér fogalmát, melyhez meglehetősen kevés magyarázatot fűz: „a szavak *helye* nem az *időben* van, hanem egy *térben*, ahol megtalálhatják eredendő helyüket, eltolódhatnak egymáshoz képest, visszatérhetnek önmagukhoz, lassan leírhatják sajátos görbéjüket: a *tropologikus* teret”.¹⁷⁵ A fogalom a *Beszéd* fejezet utolsó, összegző alfejezete előtt olvasható *Deriváció* című alfejezetben szerepel, a klasszikus episztémé bemutatásakor. Én a következőkben – talán Foucault intenciójával ellentétesen, de számos későbbi értelmezőhöz hasonlóan¹⁷⁶ – ezt a fogalmat kiemelem a kontextusából és „univerzalizálom”, hogy az általam megragadni kívánt folyamatok leírásába illeszthessem.

¹⁷¹ Uo. 140.

¹⁷² Vö.: HUANG, Hairong: *From the „Trap” of Rhetoric to the Critique of Criticism*, i.m., 129.

¹⁷³ Ezek Foucaultnál tehát a metonímia, a szinekdoché és a katakrézis. Az „alapvető” trópusok készletét illetően ugyanakkor nincs konszenzus a retorika elméletével foglalkozó szerzők körében. Kenneth Burke és Hayden White szerint például a „mestertrópusok” körét a metafora, a metonímia, a szinekdoché és az irónia alkotja. (Vö.: BURKE, Kenneth: *A négy alapvető trópus*, Helikon, 43. évf. 1–2. sz., 46–57., és WHITE, Hayden: *Metahistory*, The John Hopkins University Press, Baltimore/London, 1975. xi.) A legalapvetőbb trópusok készleteinek különbségei rámutatnak arra a problémára, melyet John Bender és David E. Wellbery fogalmaztak meg a kortárs retorikai kutatások kapcsán: „[A] retorikusság a nyelv és a cselekvés alapvető szabályszerűtlenségét jelöli, így nem ragadható meg a tudás egyetlen formája által sem. Ez nem azt jelenti, hogy a különböző retorikai kérdésekkel foglalkozó diszciplínák egymástól elszigeteltek lennének. Ellenkezőleg, az interdiszciplináris fordítások nemhogy lehetségesek, de szükségesek is. Az ilyen fordítások azonban, bármennyire provokatívak vagy gyümölcsözőek legyenek is, *sosem tudnak egy olyan átfogó retorikai elméletben kicsúcsosodni, mint amilyennel a klasszikus tradíció rendelkezett*. A modern retorikai kutatás a fordítások és transzformációk végtelen sorozata kell legyen. Alapfogalmainak köszönhetően már visszavonhatatlanul szétszórattatott.” BENDER, John – WELLBERY, David E.: *Retorikusság – A retorika modern kori visszatérése*, i.m., 320. (Kiemelés tőlem.)

¹⁷⁴ FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok*, i.m., 141.

¹⁷⁵ Uo.

¹⁷⁶ Utóbbi nemcsak a később idézett Elżbieta Chrzanowska-Kluczewska és Hairong Huang munkásságára igaz, hanem például Hayden White Foucault-értelmezésére is. Vö.: WHITE, Hayden: *Michel Foucault*, in: STURROCK, John (szerk.): *Structuralism and Since – From Lévi-Strauss to Derrida*, Oxford University Press, Oxford, 1979. 81–115.

A kognitív nyelvészet és az irodalomtudományos dekonstrukció területén egyaránt otthonosan mozgó Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska a fogalomnak szentelt tanulmányában felveti, hogy a foucault-i tropologikus teret Wittgenstein *logikai tér* (*logischer Raum*) fogalmával analóg módon is elgondolhatjuk, vagyis „a gondolkodásunk és a nyelvünk [...] figurái által folyamatosan létrehozott működési tartomány minden lehetséges kombinációjának totalitásaként”.¹⁷⁷ Chrzanowska-Kluczevska ugyanakkor felteszi a kérdést, hogy vajon mi értelme lenne a figuráció hatóerejét ennyire figuratívan leírni, azaz a metaforák működését újabb metaforákkal magyarázni. Ezért ő inkább az absztrakció kisebb fokára vált, és a „saját jogán létező” mezőnek tekinti a tropologikus teret, a kommunikáció olyan alterületének, ahol „az egyéni és a társadalmi képzelet összeolvad”, és „amin kulturálisan (és interkulturálisan is)” osztozunk.¹⁷⁸ Ezzel szemben egyrészt nincs okunk feltételezni a Foucault által vázolt tér totalitását (vagyis azt, hogy „minden lehetséges kombinációt” magában foglal – erre Foucault sehol sem utal), és egyetérthetünk Hairong Huanggal abban, hogy Foucault elméleti rendszerében az episztemé és maga a diskurzus is a tropologikus tér által meghatározott,¹⁷⁹ vagyis nem lehet csupán a kommunikáció egy alterülete. A tropologikus tér a nyelv retorikai logikájának térbeli metaforája. Amennyiben még a képírás reprezentációs logikáját is meghatározza, úgy nemcsak fogalmakat vagy konkrét trópusokat foglal magába, hanem minden jelet. Ezek a jelek korszakonként más és más mintázatokba rendeződnek (ez a megfigyelés Foucault „archeológiai” vállalkozásának alapja), de a mintázatok mindig a retorika „legalapvetőbb” trópusai által meghatározottak.

Az ideológiát a *tropologikus tér* struktúrájával analóg módon is elgondolhatjuk. Ebből a szempontból az ideológia egyaránt meghatározható (1) tárgyként/struktúráként és (2) mozgásként/dinamikaként. Az *ideológia mint struktúra* értékítéletekkel ellátott fogalmak, fikciók és narratívák többé-kevésbé koherens hálózata, a maga jellemző elrendeződéseivel és retorikai stratégiával. Nem pusztán fikció vagy narratíva, sokkal inkább a fogalmak, fikciók és narratívák szervezőelve; olyan komplex retorikai rendszer, mely egyes jeleket, szavakat és trópusokat kitüntet, míg másokat a háttérbe szorít. Az *ideológia mint dinamika* az imént bemutatott rendszerben létrejövő mozgás, a tropologikus tér társadalmi okok által motivált újrendezése: egyes fogalmak jelentésének átalakítása, a fogalmak kapcsolódásainak újraszervezése, a fogalmakat meghatározó retorikai

¹⁷⁷ CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA, Elżbieta: *Tropological Space: The Imaginary Space of Figuration*, Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis, 127. sz., 2010. 25–37., 35.

¹⁷⁸ Uo.

¹⁷⁹ HUANG, Hairong: *From the „Trap” of Rhetoric to the Critique of Criticism*, i.m., 135.

szervezőelvek „áthangolása”. Vizsgálatom szempontjából elsősorban a második meghatározás a releváns, mivel az általam elemzett művek esetében az a fontos, hogy hogyan alakítanak át bizonyos megelőző ideológiai struktúrákat.

Az értelmezéseim kiindulópontjául szolgáló fenti ideológiameghatározás nem törekszik az összes eddigi meghatározás szintetizálására, melyeket korábban viszonyítási pontokként vázoltam.¹⁸⁰ Nem kizárólagos definícióra törekszem. Sokkal inkább olyan párhuzamos meghatározást javaslok, mely lehetőséget nyújt arra, hogy az ideológiák vizsgálatának perspektíváját kiterjeszthessük az uralkodó tropológiai sémákra, és az ezekkel szembeni „ellen-retorikákra”. Egy ilyen közelítésmód segítségünkre lehet abban, hogy feltárjuk azokat a retorikai logikákat, melyek egyes ideológiák belső tartóoszlopaiként, meghatározó szerkezeti tényezőiként funkcionálnak. Az ideologikus produktumok nem pusztán a hozzájuk kapcsolódó fogalmak és narratívák, és nemcsak értékrendjük, perspektívájuk és fókuszaik alapján vizsgálhatóak, hanem jellemző retorikai stratégiáik (jellemző trópusaik, vagyis a belső struktúrájukat szervező szabályok) alapján. Az imént megfogalmazott meghatározás tehát nem az ideológia újabb definíciója, hanem az *ideológiák retorikai aspektusának* feltárását célzó vizsgálat munkahipotézise.

Volosinov korábban bemutatott *multiakcentualitás*-konceptiójára támaszkodva úgy tűnik, az ideológiai harc középpontjában az áll, hogy az egyes ideologikus konstrukciók bizonyos fogalmakat milyen más fogalmakkal határoznak meg, mely fogalmakat akarják újraértelmezni, beemelni vagy kizárni a közösségi diskurzusból. Mindez Karl Mannheim az *Ideológia és utópia* című kötetében megfogalmazott alapvetéseiből is levezethető.¹⁸¹ Mannheim hangsúlyozza, hogy egy adott csoport fogalmai nem pusztán a tapasztalataikat tükrözik, de meg is határozzák lehetséges tapasztalataikat, bizonyos tartalmakhoz hozzáférést biztosítanak, más tartalmakat elzárnak. A szoros retorikai értelmezés ezt a fogalmakhoz kötődő és a fogalmakat jelentését szervező retorikai rendszerek analízisivel egészítheti ki. Az amerikai politológus, Murray Edelman a politikai szövegek vizsgálatakor

¹⁸⁰ Az ideológia fogalomtörténete maga is ideologikus transzformációk sorozata. Felmerül a kérdés, hogy milyen cél legitimálhatja azt az értelmezői beavatkozást, mely az ideológia fogalmát – első ránézésre – kiszakítja a marxista diskurzusból, politikailag „neutralizálja”, semlegesítve annak antikapitalista kritikai életét. A marxista irodalomtudomány az ideológia fogalmát továbbra is elsősorban olyan fikciók bírálatakor alkalmazza, melyek elfedik a kapitalizmus belső antagonizmusait, melyek a jelenleg uralkodó gazdasági és társadalmi berendezkedést, vagyis a kapitalizmus „egyeduralmát” transzhistorikusnak és természetszerűleg adotttnak, megváltoztathatatlanak tüntetik fel, vagy amelyek kitakarják a jelenlegi rendszer áldozatainak és elnyomottainak képét. Nyilvánvaló, hogy az ideológiakritikának mindig is ez volt, és minden bizonnyal ez is marad a legfontosabb terepe. Reményeim szerint disszertációm későbbi részeiből kiderül, hogy az ideológiai fogalmának részleges eltávolítása annak antikapitalista gyökereitől maga is emancipatorikus célokat szolgál.

¹⁸¹ MANNHEIM, Karl: *Ideológia és utópia*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1971.

nagy hangsúlyt szentel ennek az aspektusnak,¹⁸² noha elméletének fókuszában a trópusok egy szűk köre, elsősorban a metafora és a szimbólum áll.¹⁸³ Emellett a trópusokra koncentrázó értelmezésmódnak a politikai eszmetörténet területén is komoly hagyományai vannak. Takáts József *Eszmék, beszédmódok vagy szövegek?*¹⁸⁴ című módszertani előadásának szövegében érvel az olvasásmód jelentősége mellett:

„Saját metaforavizsgálataim azzal a tanulsággal jártak, hogy a metaforákra figyelő olvasásban mintegy megduplázódik a szöveg, s az érvelő állítások szintje mögött egyre erősebben látszik egy másik szint, a metaforák »állításainak« szintje, amelyet az olvasás során szintén érvelővé, fogalmi jellegűvé változtatunk. Előfordulhat, hogy ennek a második szintnek az »állítása« erősebbnek tűnik, mint az érvelő első szinté. Hozzá kell tenni mindehhez, hogy befogadás kérdése is, mit tekintünk metaforának, s mit nem. Robert Paine szellemes példájára hivatkozva: volt olyan kortárs értelmező közösség, amely számára a Bastille metafora volt, s volt olyan, amely számára metonímia.»¹⁸⁵

Disszertációm olvasásmódja ennek a „második szintnek” a feltérképezésében érdekelt. Az én közelítésmódom abban tér el Takáts József fenti leírásától, hogy nem (vagy kevésbé) expliciten *politikai* szövegeket, valamint nem tisztán *szövegeket* vizsgálok,¹⁸⁶ és hogy a metaforán (vagy a metafora és a metonímia feszültségén) túl a trópusok valamivel tágabb köréből gazdálkodom. Mindez abból adódik, hogy a politikai szövegek nyelvének

¹⁸² EDELMAN, Murrey: *Metafora és nyelvi formák a politikában*, in: SZABÓ Márton – KISS Balázs – BODA Zsolt (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára*, i.m., 212–231.; EDELMAN, Murrey: *A politika szimbolikus valósága*, L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2004.

¹⁸³ Utóbbi a politikai eszmetörténet tágabb kategóriájára is igaz, melyet jól példáz Szabó Márton, Kiss Balázs és Boda Zsolt szöveggyűjteményének *A politika szimbolikus világa* című része. SZABÓ Márton – KISS Balázs – BODA Zsolt (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára*, i.m., 131–286.

¹⁸⁴ TAKÁTS József: *Eszmék, beszédmódok vagy szövegek?*, i.m., 9–27.

¹⁸⁵ Uo. 17.

¹⁸⁶ Az általam vizsgált művek nem tartoznak a politikai eszmetörténet hagyományos tárgykörébe, ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy nem is tartozhatnak. Takáts József a korábban idézett tanulmányában azt írja: „De vajon milyen szövegek jöhetnek szóba a politikai eszmetörténet anyagaként? Hogy egy királyellenes röpirat vagy egy parlamenti beszéd az anyaga lehet, kevesen vitatnák. S egy kitelepítési jegyzőkönyv? Egy regény? Egy útlevel? Magánlevél? Filozófiai értekezés? Meseszöveg? Filmforgatókönyv? Úgy vélem, elvileg mindegyik azzá lehet: a politikai perspektívától válnak politikailag olvashatókká.” (TAKÁTS József: *Eszmék, beszédmódok vagy szövegek?*, i.m., 13.) Dolgozatomban fogalmi rendszerében a „politika” a polisz, vagyis a politikai közösség ügyeivel kapcsolatos konkrétabb gyakorlatokat, és az ezekhez kapcsolódó intézményeket; a „politikai nyelv” különböző politikai eszmék kulcsfogalmait, narratíváit és érvkészleteit; az „ideológia” pedig a társadalmi valóságunkhoz való hozzáférést jelentő nyelvet alapjaiban meghatározó tropologikus teret (vagy *retorikai mátrixot*) jelöli.

eszméletörténeti vizsgálata és esztétikai produktumok retorikai szempontú ideológiakritikai vizsgálata az elemzések tárgyainak jellegéből adódóan eltérő apparátust igényelnek.

Ebből a szempontból a disszertációm azon program jegyében születik, melyet Clifford Geertz *Az ideológia mint kulturális rendszer* című tanulmányában az ideológiák vizsgálatához javasol. Geertz úgy véli, hogy az ideológiák értelmezéséhez kidolgozott addigi szociológiai apparátus „nyilvánvaló módon hiányos”,¹⁸⁷ az ideológia nem evaluatív és nem pejoratív, reflektált meghatározásával adós a leginkább. Az antropológus az ideológiákat mint „egymásra ható szimbólumok rendszereit vagy egymásba fonódó jelentések mintáit” értelmezi,¹⁸⁸ és a retorika elméletét jelöli meg az ideológiák adekvát értelmezéséhez nélkülözhetetlen területként:

„Egy ilyen elmélet és különösen a képes beszéd [*figurative language*] vizsgálatára szolgáló analitikus keretek hiánya arra készítette a szociológusokat, hogy az ideológiákra úgy tekintsenek, mint bonyolult jajkiáltásokra. Anélkül, hogy tudnánk, miképpen működnek azok az általunk némiképp tökéletlenül »stílusnak« nevezett összetevő elemek, mint a metafora, az analógia, az irónia, a kétértelműség, a szójáték, a paradoxon, a hiperbola, a ritmus; és annak a felismerésnek a híján, hogy ezeknek valamiféle szerepe lehet az egyéni attitűdöket nyilvánossá alakító folyamatokban, a szociológusok nem rendelkeznek azokkal a szimbolikus eszközökkel, amelyekkel pontosabbá tehetnék megfogalmazásaikat.”¹⁸⁹

Geertz tehát hangsúlyozza „az ideológiák erősen képszerű természetét”,¹⁹⁰ és a szociológiából hiányzó retorikaelméleti apparátust Kenneth Burke¹⁹¹ amerikai irodalomteoretikus szövegeiben – illetve a burkeiánusok értelmezői gyakorlatában – találja meg. A tanulmány egyes részeiben a „szimbólum” a figuralitás szinonimájának tűnik, és minden interpretáció során a szimbólum alakzata kapja a központi szerepet:

¹⁸⁷ GEERTZ, Clifford: *Az ideológia mint kulturális rendszer*, in: uő.: *Az értelmezés hatalma – Antropológiai írások*, Századvég Kiadó, Budapest, 1994. 22–62., 24.

¹⁸⁸ Uo. 36.

¹⁸⁹ Uo. 38.

¹⁹⁰ Uo. 50.

¹⁹¹ Kenneth Burke munkássága a témám kapcsán nagyobb figyelmet érdemelne, mint melyet a dolgozat keretei lehetővé tettek. Burke nemcsak a retorika és a tropológia reneszánszának egyik elindítója az Egyesült Államokban, hanem a retorika ideológiai jelentőségének egyik legfontosabb „korai” teoretikusa. Vö.: BURKE, Kenneth: *Retorikai identifikáció és retorikai cselekvés*, in: SZABÓ Márton – KISS Balázs – BODA Zsolt (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára*, i.m., 357–384.

„A szóképnek a szemantikai struktúrája nemcsak összetettebb, mint amilyenek a felszínen látszik, hanem ennek a struktúrának az elemzésével el lehet jutni a közte és a társadalmi valóság között fennálló sokoldalú kapcsolathoz, s így a konfiguráció végső képe egymástól eltérő jelentéseket ölel fel, amelyek egymásra hatásából vezethető le a végérvényesen létező szimbólum expresszív és retorikai ereje.”¹⁹²

A szimbólum és a szimbolikus logikák jelentőségének hangsúlyozása mellett Geertz folytonosan jelzi, hogy a trópusok tágabb körének bevonása lendíthetné előre igazán az ideológiai folyamatok értelmezését. Disszertációm vizsgálataimhoz a trópusoknak ezt a körét – a bizonyos értelemben Kenneth Burke munkásságát folytató – Paul de Man, valamint az ő írásai nyomán született retorikaelméleti hagyomány szövegei jelölik ki.

Először Ernesto Laclau veti fel a *Material Events* című kötetben megjelent tanulmányában, hogy politikafilozófiai szempontból de Man munkásságának legfontosabb elméleti hozadéka az, hogy felhívja a figyelmet a trópusok politikai jelentőségére.¹⁹³ A trópusok és az ideologikus törekvések viszonyának az általánosításokat minél inkább elkerülő, de Man kedvelt fogalmával élve *rigorous* (szigorú, pontos, kimerítő) vizsgálatával nemcsak arra juthatunk, hogy az egyes ideológiák jellemzően bizonyos trópusokat „mozgósítanak”, hanem arra is, hogy egyes trópusok jellemzően bizonyos ideológiai sémákhoz vezetnek.

A vizsgálatom célja elsősorban nem az, hogy azonosítsak és leírjak különböző „ideológiákat”. Azt elemzem, hogy egyes műalkotások és kulturális produktumok hogyan alakítják azt az ideológiai mátrixot, amely a létrejöttüket és az olvashatóságukat egyaránt meghatározza. Mivel ez a kérdésselvetés gyakorlatilag egyáltalán nem szűkítené a dolgozatom számára adódó vizsgálati területet, ezért egy formai és egy tematikus „keretet” is kijelöltem. Egyrészt a disszertáció esettanulmányai – az utolsó fejezet kivételével – filmeket vizsgálnak, másrészt olyan alkotásokat, melyek fontos társadalmi kérdéseket érintenek, retorikájukat pedig alapvetően meghatározza a biológiai/organikus értelemben vett „természet” fogalma, valamint a társadalom és a természet figuratív összekapcsolásának hagyománya(i).

¹⁹² GEERTZ, Clifford: *Az ideológia mint kulturális rendszer*, i.m., 42–43.

¹⁹³ LACLAU, Ernesto: *The Politics of Rhetoric*, in: COHEN, Tom (et al.): *Material Events – Paul de Man and the afterlife of theory*, i.m., 229–253., 253.

Természet és kultúra

Talán nem kell hosszabb magyarázatot fűznöm ahhoz, hogy az ideológia és a retorika kérdéseinek vizsgálatához elsősorban miért éppen filmeket választottam esettanulmányaim tárgyául. A film abban a korszakban születik meg, amikor az ideologikus szándékok addig sosem látott erővel csapnak össze az európai kultúrában, és akkor válik az elméleti diskurzus tárgyává, amikor az ideologikusság a leggyakrabban tárgyalt kérdések közé kerül. André Bazin szerint a film az elit és a tömegkultúra határát leromboló „potenciálisan forradalmi médium”,¹⁹⁴ Walter Benjamin szerint a film „a tömegek ügynöke”,¹⁹⁵ Eisenstein szerint „olyan traktor, amely a kijelölt osztályirányban szántja fel a néző pszichikumát”,¹⁹⁶ Jean-Louis Baudry apparátus-elmélete alapján a film természetéből adódóan ideologikus,¹⁹⁷ Jean-Luc Comolli és Jean Narboni pedig „az ideológia és a film egybeolvadásáról” beszél.¹⁹⁸ Egyes elméletek ezt az ideologikus telítettséget, hatóerőt vagy potenciált a film formai sajátosságaiból, mások a filmfogyasztás társadalmi körülményeiből, a film kulturális szerepéből vezetik le. Mindezzel nem azt kívánom állítani, hogy a film „ideologikusabb” lenne más médiumoknál, csupán azt, hogy a film megszületése óta az ideologikum *helye*, és az ideológiakritika egyik leggyakoribb vizsgálati terepe. Eddigi kutatásaim során a választott filmekben ismertem fel azokat a retorikai logikákat, melyek bemutatása a dolgozat fő célja. Az viszont már komolyabb indoklást követel, hogy miért választottam a „természetet” a dolgozat témájául.¹⁹⁹

2012-ben jelent meg az ELTE Tudománytörténeti és Tudományfilozófia Tanszék oktatóinak monumentális jegyzete, a kilenc kutató által létrehozott *Előadások a természetfilozófia történetéből*.²⁰⁰ Már a szöveg előszava is jelzi a vállalkozás méreteiből adódó szükségszerű hiátusokat.²⁰¹ Ropolyi László a *Dictionary of the History of Ideas*

¹⁹⁴ Vö.: TWEEDIE, James: *André Bazin's Bad Taste*, in: ANDREW, Dudley (szerk.): *Opening Bazin – Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2011. 275–288., 282.

¹⁹⁵ BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, i.m.

¹⁹⁶ EISENSTEIN, Szergej Mihajlovics: *A forma materialista megközelítésének kérdéséhez*, in: uő.: *Válogott tanulmányok*, Áron Kiadó, Budapest, 1998., 63–70., 67.

¹⁹⁷ BAUDRY, Jean-Louis: *A filmi apparátus ideológiai hatásai*, Apertúra, 2006/ősz, <http://apertura.hu/2006/osz/baudry> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

¹⁹⁸ COMOLLI, Jean-Luc – NARBONI, Jean: *Film / Ideológia / Kritika*, Apertúra, 2006/tél, <http://apertura.hu/2006/tel/comolli/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.) A szöveg politikai kontextusához lásd: STÖHR Lóránt: *A lázadó filmtől a papák mozijáig*, i.m., 177.

¹⁹⁹ Erre a kérdésre főképp a bevezető fejezet utolsó alfejezete adja meg a választ.

²⁰⁰ KAMPIS György – RÉDEI Miklós – ROPOLYI László – SZEGEDI Péter – SZÉKELY László – SZIGETI András – SZILÁGYI László – VINKOVICS Márta – ZÁGONI Miklós: *Előadások a természetfilozófia történetéből*, ELTE TTK Tudománytörténet és Tudományfilozófia Tanszék, 2012., <http://hps.elte.hu/oktaeder/termfil.pdf> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

²⁰¹ Uo. vi.

című lexikon természet-szócikkének²⁰² felidézésével kezdi a kötet bevezetőjét, amely említést tesz A. O. Lovejoy munkásságáról, aki a természet fogalmának hatvan féle értelmezését sorakoztatja fel, ráadásul úgy, hogy „csak az európai gondolkodás eredményeit tekintette át”.²⁰³ A „természet” talán a legtágabb és legváltozatosabb jelentésmezőt mozgósító fogalmi metafora. Ha a tudományos szövegek kedvelt fordulatával élve azt állítjuk, hogy a „természet” lehetséges meghatározásaival és a hozzá szorosan kapcsolódó elgondolásokkal „könyvtárakat lehetne megtölteni”, valószínűleg még akkor is jócskán alábecsüljük ezt a mezőt. A „természetnek” a 20. századi európai gondolkodásban betöltött szerepét összefoglaló eszmetörténeti szakmunka megírása, mely a kertépítészettől az eugenikáig, a természetjogtól a bioetikáig, a filozófia természet-fogalmaitól a természetről való hétköznapi beszéd analíziséig terjedne, olyan feladat lenne, amelyre talán csak Michel Foucault vállalkozhatott volna.

Disszertációm esettanulmányaiban a vizsgált kulturális produktumok kapcsán szemelvényeket villantok majd fel annak a történetéből, hogy a természet trópusa milyen retorikai/ideológia szándékkal épült be a társadalomról való gondolkodásba. Azoknak az ideológiai konfliktusoknak egyes tendenciáira szeretnék rámutatni, melyek azért folytak és folynak, hogy mit is értsünk a „természet” alatt, valamint hogy mennyire tekintsük a természet „törvényeit”, vagyis a természetnek tulajdonított szabályszerűségeket a társadalmi konstrukcióink mintáinak, és mennyire tekintsük társadalmi szerkezeteinket „természetinek”. A természet alatt az ember *biológiai, organikus* környezetét értem majd, ami jelentős leszűkítése annak, amit a filozófiában „természet” alatt gyakran érteni szokás.

Jacques Derrida *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában* című előadásában Claude Lévi-Strauss munkásságának elemzésekor hangsúlyozza, hogy a természet rendszeresen fogalmi oppozíciók egyik tagjaként jelenik meg a filozófiai gondolkodásban, és mint ilyen többnyire az által határozódik meg, amit szembeállítanak vele.²⁰⁴ Mivel vizsgálatom során a 20. századra koncentrálok, ezért a természet az általam vizsgált gondolkodóknál többnyire a természet-kultúra vagy a természet-történelem

²⁰² WIENER, Philip Paul (szerk.): *Dictionary of the History of Ideas*, 3. köt.

<http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/uvaBook/tei/DicHist3.xml> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

²⁰³ KAMPIS (et al.): *Előadások a természetfilozófia történetéből*, i.m., 1.

²⁰⁴ DERRIDA, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*, in.: BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Osiris kiadó, Budapest, 2002. 265–275., 268. Hasonló álláspontot foglal el Craig Clunas is, aki a kínai kertek nyugati leírásait vizsgáló, rendkívül izgalmas tanulmányának végén arra jut, hogy mivel a természet fogalma nem rendelkezik stabil térbeli vagy időbeli vonatkozásokkal, ezért a fogalomnak nincsen nem-ideologikus (*nonideological*) használati módja. CLUNAS, Craig: *Nature and Ideology in Western Descriptions of the Chinese Garden*, in: WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim (szerk.): *Nature and Ideology – Natural Garden Design in the Twentieth Century*, Dumbarton Oaks, Washington, 1997. 21–33., 21.

ellentéppár egyik tagjaként jelenik meg. Először az első, majd a második oppozíciót veszem alaposabban szemügyre.

Miként azt Derrida megállapítja, a természet és a kultúra oppozíciója „együtt született a filozófiával”.²⁰⁵ A dichotómiának a legrészletesebb leírásait egyrészt a kulturális antropológia szövegeiben, másrészt azokban a filozófiai írásokban találjuk, melyek számot akarnak vetni a kultúra szerepével és jelentőségével a modernitásban. Bár a kérdés kapcsán a két közelítésmód között fontos eltérések mutatkoznak (az első a természet és a kultúra szembeállítását univerzális mintának, egyfajta „antropológiai állandónak” tekinti, míg utóbbi történeti fejleménynek), a két szemléletet ennek ellenére egyetlen alfejezetben tárgyalom.

Az antropológia természet-kultúra különbségtétele kapcsán kulcsfontosságúak Claude Lévi-Strauss szövegei, melyek a kulturális antropológia eszköztárával ennek az oppozíciónak az univerzális sémáira mutatnak rá. A kérdés kapcsán általában az antropológus *A nyers és a főtt*²⁰⁶ és *A méztől a hamuig*²⁰⁷ című köteteire hivatkoznak. Lévi-Strauss antropológiája a strukturalizmus (elsősorban Saussure) nyelvfelfogásában gyökerezik, megközelítése alapvetően szemiotikai jellegű, értelmezéseiben gyakran komoly szerepet kapnak egyes retorikai alakzatok. Az antropológus szerint a természet és a kultúra bináris oppozíciója alapvetően meghatározza azt a szemantikai mezőt, mely alapján különböző csoportok egyes társadalmi folyamatokat és létezőket a megítélnek. Legismertebb értelmezése az ételek elkészítéseinek különböző módjait, a füstölést, a sütést és a főzést vizsgálja az alapanyagok nyers és rohadt állapotának fényében. Lévi-Strauss arra jut, hogy az elkészítési folyamatok során végzett, valamint a felhasznált eszközök létrehozásába fektetett emberi beavatkozás mértéke pozicionálja a folyamatokat a természet és a kultúra tengelyén.²⁰⁸

Lévi-Strauss szövegeinek többségében a természet és a kultúra „a különbségek két, formális szempontból analóg rendszere”,²⁰⁹ e két szembenálló rendszer pedig csaknem minden kulturális kódot meghatároz. A „természet” és a „kultúra” szembenálló rendszereinek pontos leírására Lévi-Strauss egyik munkájában sem kerül sor, egyes elemzéseiben ezek már nem annyira *rendszerekként*, pusztán a szemléletünket alapvetően

²⁰⁵ Uo. Derrida úgy véli, hogy már a *physis* és a *nomos*, valamint a *physis* és a *techné* szembeállításában is erre a sémára ismerhetünk.

²⁰⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Raw and the Cooked*, John és Doreen Weightman ford., Jonathan Cape, London, 1970.

²⁰⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude: *From Honey to Ashes*, Harper & Row, New York, 1973.

²⁰⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Culinary Triangle*, in: ESTERIK, Penny Van – COUNIHAN, Carole (szerk.): *Food and Culture – A Reader*, 3. kiad., Routledge, London/New York, 2013. 40–47.

²⁰⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1996. 116.

meghatározó *fogalmi metaforaként* jelennek meg.²¹⁰ A szerzőt főképp a határhelyzetek foglalkoztatják, mint például az incesztus tilalma. Jacques Derrida értelmezésében épp az ilyen határhelyzetek értelmezése miatt válik a fogalmi oppozíció bizonytalanná Lévi-Strauss életművében,²¹¹ aki a kezdetektől „érezte egyrészt annak a szükségességét, hogy használja [...], másrészt annak lehetetlenségét, hogy higgyen benne”.²¹²

Probematikussága ellenére természet-kultúra dichotómia később számos társadalmi különbség leírásakor megvilágító erejűnek bizonyult, különösen a társadalmi nemek helyzetének vizsgálatakor. Lévi-Strauss dichotómiája képezi Sherry B. Ortner feminista antropológus *Nő és férfi avagy természet és kultúra?* című tanulmányának alapját, erről a szövegről később – az *Antikrisztus* című film elemzésekor – bővebben is szó lesz.²¹³ Ortner a természet és a kultúra viszonyáról az alábbiakat írja:

„A »természet« és a »kultúra« kategóriái természetesen fogalmi kategóriák – a való világban nem találunk szigorú határvonalakat a létezés ezen két állapota vagy területe között. Nem kérdéses, hogy egyes kultúrákban a többihez képest sokkal erőteljesebben meghatározott a két kategória között húzódó oppozíció – (egyreszt vagy akár az összes) primitív népek nem látnak, vagy esetleg ösztöneiknél fogva nem érzékelnek semmiféle különbséget az ember kulturális és természeti állapota között. Mégis fenntartom, hogy a szertartások univerzalitása arra utal, hogy minden emberi kultúrában jelen vannak a befolyásolás és szabályozás kifejezetten aktív emberi képességei, a természettől kapott egzisztenciára jellemző passzív sodródással és együtt

²¹⁰ Vö.: LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Culinary Triangle*, i.m. Ebből a szempontból disszertációm közelítésmódja Lévi-Strauss értelmezői alapállásával rokonítható. Nem osztozom ugyanakkor a szerző humanizmusról vallott felfogásában, és még kevésbé a műalkotásokkal kapcsolatos értékelő állásfoglalásaiban. Utóbbi esetében Lévi-Strauss mintha a kultúra-természet tengely természeti oldalán köteleződné el. *Egy retrospektív kiállítás ürügyén* című írásában nemcsak Picasso és a kubizmus ellen intéz heves támadást, de azt is állítja, hogy „a művészet jövője, ha van ilyen, inkább újra a természettel, annak eredeti állapotával való kapcsolatfelvételt igényelne” (227.). Szerinte John Fowles *A lepkegyűjtő* című regényében inkább a főhősnőt a pincéjében fogva tartó férfi „viselkedése az egészséges, akinek a szenvedélye a valóságos tárgyakra, a pillangókra és a természet szépségeire irányul, legyen az akár rovarok, akár egy csinos lány szépsége”, és nem a főhősnőé, akinek ízlése „hamis” és „mesterkelt” (227.). A szerző annál értéktelenebbnek tekinti az egyes műalkotásokat, minél több réteget helyeznek a természet és annak reprezentációja közé. *A lepkegyűjtő* esetében végül már olyannyira méltatlannak érzi „a természet másod- és harmadfokú újrainterpretálását” kínáló művek felértékelését, hogy a lányt erőszakkal fogságban tartó férfi „a jog szempontjából nem egészen ortodox” módszerének etikátlanságát egészen eljelentékteleníti, mivel ezek „alapjában véve a szépség és az igazság igazabb érzéséről árulkodnak” (227–228.). LÉVI-STRAUSS, Claude: *Egy retrospektív kiállítás ürügyén*, in: uő.: *Strukturális antropológia II.*, Osiris, Budapest, 2001. 225–228.

²¹¹ Vö.: DERRIDA, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*, i.m., 268–269.

²¹² Uo. 268.

²¹³ ORTNER, Sherry B.: *Nő és férfi avagy természet és kultúra?*, in: BICZÓ Gábor (szerk.): *Antropológiai irányzatok a második világháború után*, Csokonai, Debrecen, 195–212.

mozgással szemben. A rítusokban a természet által adott formáknak a rend létrehozása és fenntartása irányába ható manipulációjával az összes kultúra elismeri, hogy az emberi létezés és a természet erői közötti megfelelő viszony attól függ, hogy a kultúra speciális alkotóerejével a világ és az élet általános folyamatait szabályozza.”²¹⁴

A természet és a kultúra tehát „állapot” vagy „terület”, de még inkább *minőség*, szembeállításuk pedig emberi/kulturális állandó, mely változó mértékben ugyan, de minden kultúra gyakorlataiban érvényesül, akkor is, ha a meghatározásukhoz szükséges fogalmi keret nem adott. Ortner szemléletes példája „a tisztaság és a tisztátalanság” fogalmai, melyekben – valamint a fogalmakhoz kötődő gyakorlatokban – a fenti különbségtétel érvényesül.²¹⁵

A kultúra az ókori latin nyelvben (*colere, cultura*) a föld megművelését jelentette, később döntő jelentésváltozást hozott a fogalom történetében Cicero, mikor *Tusculanae Disputationes* című művében az iskolázatlan lelket a megműveletlen földhöz hasonlítva egy metaforikus transzformációval a *cultura* fogalmát a lélek művelésének értelmében használta („a filozófia a lélek művelése” – „*cultura animi philosophia est*”).²¹⁶ A kultúra ciceroi metaforáját a reneszánsz humanisták újra felfedezték, a fogalom jelentése csak később tolódott el „az etikai és az intellektuális művelés aktív *folyamatáról* annak *eredményére*”, még később kezdték el egész társadalmak jellemzésére használni.²¹⁷ A kultúra fogalmát idővel egyre kevésbé a műveletlenséggel, és egyre inkább a „vadak” és a „barbárok” civilizálatlanságával szemben határozták meg, és a 18. század második felében válik történeti fogalommá, a haladás fogalmához kapcsolódva.²¹⁸ Ez a változás nem pusztán azért fontos, mert ekkor válik a fogalom egyetemes érvényűvé, hanem mert ekkortól válik a természet ellenpólusává:

„A természettel szembeállított »kultúra« most mindannak a jelölésére szolgál, amit az emberek maguk megteremtettek és létrehoztak, módosítva és tágítva

²¹⁴ Uo. 200.

²¹⁵ Uo. 200–201.

²¹⁶ MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás*, T-Twins Kiadó/Lukács Archívum, Budapest, 1992. 13–15. A kultúra fogalmának alakulástörténetéhez lásd: MÁRKUS György: *A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma – Esszé a történeti szemantika tárgykörében*, in: uő.: *Kultúra és modernitás*, i.m., 9–44.

²¹⁷ MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás*, i.m., 16–17.

²¹⁸ Uo. 17–19.

(esetleg eltorzítva) azt, amiben mindannyian osztoznak, a veleszületett emberi képességek közös állagát.”²¹⁹

A fogalom ezután fokozatosan „tárgyasul”, és „a szerves növekedést ápolólag segítő gondoskodás” német tradíciójával szemben megszületik egy ellentendencia, mely szerint „a kultúra birodalmába éppenséggel nem az tartozik (legalábbis döntően), ami természetes módon jön létre s csupán ápoló gondozást igényel, hanem az, amit sajátosan magunk termeltünk és teremtettünk meg, ami kizárólag a mi alkotásunk és cselekvésünk következtében jön létre”.²²⁰ Ez a kultúra-fogalom válik a 19. és 20. században a leginkább meghatározóvá, miként azt a marxista diskurzus kapcsán az előző fejezetben bemutattam.

Márkus György Heidegger nyomán úgy véli, hogy a kultúra fogalma a modern kor korszakalkotó sajátossága.²²¹ Márkus hozzáteszi, hogy hiba lenne Heidegger vonatkozó szövegét úgy érteni, mintha maga a *kultúra* lenne a fontos sajátosság, itt ugyanis a kultúra *fogalma* az, ami meghatározó:

„Nem a kultúra az, ami a modernitás valami alapvető és sajátos vonására utal, hanem a kultúra fogalma – egy olyan fogalom, ami gyakorlatilag áthatja azt, ahogyan tetteinket megértjük és végrehajtjuk. Az a tény, hogy mi nem tekintjük életmódunkat és a bennünket körülvevő világ értelmezési módját problémátlanul természetesnek vagy eleve elrendeltnek, hanem valamiféle »kultúrához« tartozónak fogjuk fel azokat, vagyis olyasminek, amiket előző nemzedékek tevőlegesen *alakítottak ki*, s amelyek saját tetteink által alakíthatók – ez az a tény, ami a modern társadalmak kultúráját a »hagyományos« társadalmak kultúrájától megkülönbözteti. Kultúránk olyan kultúra, [...] mely számára a »kultúra« reflexió tárgyává és egyben gyakorlati problémává vált.”²²²

Bár Márkus a természet-kultúra oppozíció második felére koncentrálna az *Egy kultúra antinómiái* című írásában, itt fontos észrevételeket tesz a kultúra *antiteziseként* felfogott

²¹⁹ Uo. 19.

²²⁰ Uo. 32.

²²¹ Uo. 9.

²²² Uo.

„természet” kapcsán is.²²³ Márkus szerint a modernitás kultúra-fogalma létrejöttének oka a korábbi természetfelfogás összeomlásából fakadó norma- és értékhiány okozta űr. A természet és a kultúra fogalmának viszonya azonban korántsem problémamentes:

„[A] »kultúra« a »természettel« való szembeállításból nyeri jelentését: ez a szembeállítás éppolyan szükségszerű, mivel fogalmilag elkerülhetetlen, mint amennyire önromboló is; számos hasonló jellegű, kölcsönösen összefüggő, de egymásra visszavezethetetlen explicit vagy implicit ellentét feszíti, amelyek mindegyike egymással koherens egységbe nem hozható szisztematikus megkülönböztetéssel kapja értelmét.”²²⁴

A kultúra és a természet fogalmai számos különböző módon összekapcsolódhatnak. A természet a modernításban egyrészt mint „formálható anyag” jelenik meg, másrészt mint olyasvalami, ami „ellenáll a szándékainknak” és „kivonja magát az ellenőrzésünk alól”.²²⁵ A két meghatározás eltérő viszonyulási módokat eredményez, egyrészt a „felvilágosodás tendenciáját”, melyet „a leigázás utópiája jellemez”, másrészt egy „romantikus hagyományt”, mely előbbivel a „rugalmas alkalmazkodás és párbeszéd” utópiáját szegezi szembe.²²⁶

Márkus Lukács, Ritter és Marquard nyomán végül a modernitás kultúra-fogalmát további két részre bontja, a kultúra „tág vagy antropológiai” és a „szűk vagy értékelő” fogalmára.²²⁷ E két kultúrafogalom határozza meg 2011-es *Culture, Science, Society* című kötetének érvelését.²²⁸ Bagi Zsolt összefoglalásában Márkusnál a kultúra tág értelemben „mindazt jelenti, ami szemben áll a természettel, ami emberi tevékenység nyomán jön létre”, míg szűk értelemben „csak a »magaskultúrát« értjük alatta, mindazokat az »objektívációkat«, amelyek egy nagyon is jól körülhatárolható tevékenység eredményei”.²²⁹ Márkus filozófiájában e két meghatározás viszonya válik fontossá, ennek taglalása ugyanakkor már messzire vinne a dolgozatom kérdésfelvetésétől. Számomra a

²²³ MÁRKUS György: *Egy kultúra antinómiái*, Lettre, 26. szám, 1997/ősz, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00010/01.htm> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

²²⁴ Uo.

²²⁵ Uo.

²²⁶ Uo.

²²⁷ Uo.

²²⁸ MÁRKUS György: *Culture, Science, Society – The Constitution of Cultural Modernity*, Brill, Leiden/Boston, 2011.

²²⁹ HELLER Ágnes – KISS János – BAGI Zsolt: *Három bírálat egy könyvről*, Holmi, 2012. május, <http://www.holmi.org/2012/05/heller-agnes-kis-janos-bagi-zsolt-harom-biralat-egy-konyvrol-gyorgy-markus-culture-science-societythe-constitution-of-cultural-modernity> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

kultúra első (tág/„antropológiai”) meghatározása lesz a releváns, pontosabban a kultúra és a természet fogalmainak ebben az értelemben vett feszültsége, valamint ennek ideológiai jelentősége.

Természet és történelem

A 20. században természet és a kultúra fogalmi oppozíciója mellett a természet és a történelem marxista szembeállítását a legmeghatározóbb. A természetről alkotott 20. századi közkeletű képet nagyban meghatározta két 19. századi elmélet, valamint azok különféle interpretációi és továbbgondolásai: Charles Darwin evolúció-elmélete, valamint Karl Marx és Friedrich Engels filozófiája.²³⁰ *A fajok eredete*²³¹ először a természet és a természetfölötti viszonyának elgondolása terepén indított el hatalmas változást, de később – sokak szerint eredeti komplexitásától megfosztva, mások szerint a már *A fajok eredetében* is megtalálható egyes részletek szellemében²³² – Darwin elméletének a biológiai környezetünkre érvényes megállapításait a társadalom működésére is kiterjesztették.²³³ A szociáldarwinizmusnak fokozatosan a kapitalista szemlélet egyik alapvető ideológiai sémájává vált.²³⁴

Marx elismerte Darwin munkásságát, 1861-ben *A fajok eredetéről* azt írja Friedrich Engelsnek, hogy „noha kifejtése angolosan darabos, ez az a könyv, amely magában foglalja a természettörténeti alapot nézetünk számára”,²³⁵ 1870-ben ugyanakkor már látja az elmélet torzításából, „frázissá redukálásából” adódó veszélyeket.²³⁶ E frázis kritikáját fogalmazza meg Engels *A természet dialektikája* című írásában:

²³⁰ Ehhez a kérdéshez lásd: ROPOLYI László: *Darwin, Marx, Boltzman*, in: KAMPIS (et al.): *Előadások a természetfilozófia történetéből*, i.m., 172–179.

²³¹ DARWIN, Charles: *A fajok eredete*, Neumann Kht., Budapest, 2004.

²³² Ehhez a kérdéshez lásd: HAWKINS, Mike: *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945.*, Cambridge University Press, Cambridge/New York/Melbourne, 1997.

²³³ Darwin elméletének „társadalmiasítását” nagyban megkönnyítette *A fajok eredetének* antropomorfizáló retorikája. Utóbbi kérdéséhez lásd: BEER, Gillian: „*The Face of Nature*”: *Antropomorphic Elements in The Language of The Origin of Species*, in: JORDANOVA, Ludmilla (szerk.): *Languages of Nature*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1986. 207–243. Darwin „retorikájának” kérdéséhez lásd még: YOUNG, Robert M.: *Darwin's Metaphor – Nature's Place in Victorian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 1985.

²³⁴ Emellett Darwin elmélete az eugenikára is hatalmas hatást gyakorolt, és bizonyára ennél tágabb értelemben is hatott az „új ember” létrehozásának eszméjére, ami Badiou szerint a század egyik legfontosabb jellemzője. Vö.: BADIOU, Alain: *A század*, Typotex Kiadó, Budapest, 2010. 23–26.

²³⁵ Marx levele Engelshez, 1860. dec. 19., *Karl Marx és Friedrich Engels művei*, 30. köt., Kossuth Kiadó, Budapest, 1973. 126.

²³⁶ Marx levele Kugelmanhoz, 1870. jún. 27., *Karl Marx és Friedrich Engels művei*, 32. köt., Kossuth Kiadó, Budapest, 1974. 670.

„Darwinig az ő mostani hívei éppen a szerves természet harmonikus összeműködését emelték ki, azt, hogy a növényvilág szolgáltat az állatoknak táplálékot és oxigént, ezek pedig a növényeknek trágyát, ammóniákat és szénsavat. Alighogy Darwin elismertté vált, ugyanezek az emberek mindenütt csak küzdelmet látnak. Mindkét felfogás jogosult szűk határokon belül, de mindkettő egyaránt egyoldalú és korlátolt. A holt természeti testek kölcsönhatása harmóniát és összeütközést, az élő testeké tudatos és tudattalan összeműködést, valamint tudatos és tudattalan küzdelmet foglal magában. Tehát már a természetben sem szabad csakis az egyoldalú 'küzdelmet' a zászlóra írni.”²³⁷

Darwintól kezdve tehát a „természet” már nem pusztán a társadalmi hierarchiák igazolására szolgál, a „létért folyó küzdelem” (*struggle for life*) beépül a kapitalista ideológia verseny-központú retorikájába, miként – ahogy azt a *Metropolis* elemzésekor a későbbiekben bemutatom – a náci fajelméletbe is. A leegyszerűsítő nézet (hogy a létért folyó küzdelem társadalmi létünk eredendő, alapvető mintája) fokozatosan egyre inkább teret hódított magának. Nem véletlen, hogy Pjotr Alekszejevics Kropotkin 1902-es, *A kölcsönös segítség mint természettörvény* című kötetében a kooperáció „természetességét” helyezi szembe a verseny „természetességével”,²³⁸ hangsúlyozva a természetben megfigyelhető együttműködést az egysejtűektől kezdve bizonyos madárfajok közös költözésén és a ragadozók közös vadászatain át egészen az emberi társadalmakig: ez az írás már annak a retorikai/ideológiai harcnak a része, amely a természet trópusáért folyik.

Miközben a szemléletek egy széles skáláján a természetet továbbra is a társadalmi folyamatainkat alapjaiban meghatározó rendszernek tekintették, Marx filozófiájával olyan értelmezői hagyomány alakult ki, mely a természet diszkurzív alakzatának jelentőségét a lehető legkisebbre csökkenti a társadalmi jelenségek értelmezésekor. Noha Marx munkáiban tetten érhető egyfajta ökológiai nézőpont a tőke természetet romboló hatásának kritikájakor,²³⁹ és maga Marx is többször hivatkozik egyetértőleg Darwin írásaira,²⁴⁰ szemléletében a természet csupán egyszerű – az ember által meghaladott, kordában tartott

²³⁷ ENGELS, Friedrich: *A természet dialektikája*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1963. 568–569.

²³⁸ KROPOTKIN, Péter [Pjotr]: *Kölcsönös segítség mint természettörvény*, Népszava Könyvkiadó, Budapest, 1924.

²³⁹ Vö.: PARSONS, Howard L.: *Marx and Engels on Ecology*, Greenwood Press, Westport/London, 1977.

²⁴⁰ MARX, Karl: *A tőke*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1978. 320., 347.

– háttere a társadalmi változásoknak. Az egyik – éppen *A fajok eredetére* is hivatkozó – lábjegyzetében azt írja:

„Darwin ráirányította az érdeklődést a természeti technológia történetére, azaz a növényi és állati szerveknek mint a növények és állatok életét szolgáló termelési szerszámoknak a képződésére. Nem érdemel-e a társadalmi ember termelő szerveinek – minden különös társadalmi szervezet anyagi bázisának – képződéstörténete ezzel egyenlő figyelmet? És nem lehetne-e ezt könnyebben megírni, hiszen – mint Vico mondja – az emberi történet abban különbözik a természettörténettől, hogy az egyiket csináltuk, a másikat pedig nem csináltuk? A technológia felfedi az ember aktív magatartását a természettel szemben, felfedi életének közvetlen termelési folyamatát, és ezzel társadalmi életviszonyainak és az ezekből fakadó szellemi képzeteknek termelési folyamatát is. [...] Az elvontan természettudományos materializmusnak – amely a történelmi folyamatot kizárja – fogyatékoságai láthatók már szóvivőinek elvont és ideologikus képzeteiből, mihelyt túlmerészkednek specialitásukon.”²⁴¹

Marx a *Gazdasági-filozófiai kéziratokban* azt írja, hogy „a természet magáért-valóan, az embertől való elválasztásában rögzítve, az ember számára *semmi*”,²⁴² Slavoj Žižek pedig – Lacan nyomdokain – ezt a megállapítást tovább radikalizálja, amikor kijelenti, hogy „a természet nem létezik”. Az általa *ökológiai ideológiának* nevezett szemlélet bírálatakor Žižek éppen a darwinizmus belátásaira támaszkodik:

„A darwinizmus végső tanulsága [...] az, hogy a természet foltozgat és improvizál, miközben hatalmas veszteségek és katasztrófák kísérik korlátozott sikereit – vajon az a tény, hogy az emberi genom 90%-ban csak azonosítható funkció nélküli 'hulladék DNS' nem éppen ezt bizonyítja? Következésképpen az első levonható tanulság az, amit Stephen Jay Gould állít: létezésünk teljes véletlenszerűsége. Nincsen Evolúció: a katasztrófák és a megbomló egyensúlyi helyzetek a természet történetének részei, az élet alakulása a múlt számos pontján egészen más irányt is vehetett volna. Legfontosabb energiaforrásunk

²⁴¹ Uo. 347.

²⁴² MARX, Karl: *Gazdasági-filozófiai kéziratok*, Franklin nyomda, Budapest, 1970. 214.

(az olaj) felfoghatatlan méretű katasztrófák eredménye. Meg kell tanulnunk elfogadni életünk teljes megalapozatlanságát: nincsen kemény alapzat vagy visszavonulási pont, mellyel számolhatunk. »A természet nem létezik«, a »természet« mint a kiegyensúlyozott újratermelés uralma, a szerves hadrend, mellyel az ember *hübrisz*ével harcba lép, brutálisan kizökentve azt körkörös mozgásából; emberi fantáziája. [...] A természet inherens instabilitására tekintettel a 70-es évek német ökológusának javaslata a legkövetkezetesebb: mivel a természet folyamatosan változik, és a körülmények pár évszázad múlva lehetetlenné teszik az emberiség túlélését a Földön, az emberiség közös céljának nem annak kellene lennie, hogy alkalmazkodjon a természethez, hanem annak, hogy még erőteljesebben avatkozzon bele a Föld ökológiai rendszerébe, azzal a céllal, hogy megdermesszük a Föld változását, ezzel megtartva a korábbi ökológiai jellemzőket, lehetővé téve az emberiség túlélését. Ez a szélsőséges javaslat teszi láthatóvá az ökológia igazságát.”²⁴³

Žižek ebben az írásában tehát nemcsak azt állítja, hogy a természet nem létezik (mivel képe vágyakkal és fantáziákkal átszőtt, ideologikus retorikai konstrukció), hanem a természet a bevett ideológiai sémáktól radikálisan eltérő képét állítja a korábbi helyébe. Stratégiája hasonló, mint Kropotkiné, mivel az új értelmezéssel belép a természet alakzata körül folyó retorikai/ideológia küzdelembe. A különbség az, hogy míg Kropotkin a természet és a verseny fogalmi összekapcsolásával szemben lépett fel, addig Žižek a természet romantikus idealizációjával száll szembe.

Žižek – Ernesto Laclau álláspontja nyomán – azt is hangsúlyozza, hogy nem létezik ökológiai szemlélet „mint olyan” (*as such*), mivel utóbbi mindig egy politikai állásponthez kapcsolódik, és ezért célszerűbb konzervatív, etalista, szocialista, liberális kapitalista, feminista vagy anarchista színezetű környezetvédelmi szemléletekről beszélni.²⁴⁴ Az

²⁴³ ŽIŽEK, Slavoj: *Censorship Today: Violence, or Ecology as a New Opium for the Masses*, Lacan.com, <http://www.lacan.com/zizecology1.htm> (Letöltés ideje: 2017.02.13.) (Saját ford.)

²⁴⁴ ŽIŽEK, Slavoj: *Introduction*, in: uő. (szerk.): *Mapping Ideology*, i.m., 12. Az ökológiai gondolkodás fenti „megsokszorozódására” jó magyarázatot kínál Gerry Canavan, Lisa Klarr és Ryan Vu tanulmánya. (CANAVAN, Gerry – KLARR, Lisa – VU, Ryan: *Ecology & Ideology – An Introduction*, Polygraph, 22. sz., 2010. 1–31.) Értelmezésükben a környezetvédelemről, a természet állapotáról és a „fenntartható fejlődésről” szóló politikai beszéd az utóbbi évtizedekben alapvetően depolitizálttá vált. Egyrészt az ökológiai katasztrófáknak „nincsenek felelősei”, még olyan esetekben sem, mint mikor a British Petrol *Deepwater Horizon* elnevezésű fűrótornyának felrobbanása után 4.9 millió hordónyi olaj került a Mexikói öböl vizébe, hiszen bár a mélytengeri olajfűrés következményei előre láthatóak, de maga a katasztrófa nem állt senkinek az érdekében, és a „piac profit-hajhász keze semmiért sem tehető felelőssé”. (Uo. 1–9.) Másrészt a már bekövetkezett és a még be nem következett, de fenyegető ökológiai katasztrófákról folyó politikai beszéd azt

ökokritika baloldali változatai többnyire a természet jelentősége helyett a tőke természetromboló gyakorlatára helyezik a hangsúlyt, hogy ezzel elkerüljék a kortárs „ökoideológia” idealizációs logikáját, ahol az „anyatermészet” naiv, már-már spirituális színezetű kitüntetésével találkozunk. Utóbbira jó példa a forradalmi ökológus, Timothy Morton szemlélete. Morton *Ecology without Nature* című kötetében amellet érvel, hogy a nagybetűs Természet főképp a romantika irodalmának esztétizáló tendenciái által meghatározott ideologikus fantázia,²⁴⁵ programjának legfontosabb eleme pedig az, hogy leszámoljon azzal a hozzáállással, mely a „piedesztálra állított Természetet messziről csodálja”.²⁴⁶ Emellett Morton *Ecology after Capitalism* című tanulmányában azt állítja, hogy a mai természetfogalmunk a 18. században részben épp a kapitalizmus túlkapásaival szemben definiálódott újra, de mára ez a természetkép „már nem jelent hatékony védekezést”, pontosabban körülbelül annyit, „mintha egy úthengert próbálnánk megállítani egy karácsonyfadísszal”.²⁴⁷ Slavoj Žižek Morton megállapításaira támaszkodik, mikor a természet naiv idealizációjának és esztétizálásának bírálatába fog, és arra jut, hogy a – nem gouldi és mortoni – ökológiai gondolkodás nem pusztán a megkérdőjelezhetetlen autoritás mélyen konzervatív fantáziájára épül, de mára „a tömegek új ópiuma” lett, és ezzel a „globális kapitalizmus uralkodó ideológiájává” vált.²⁴⁸

Marx a természetet pusztán a társadalmi folyamatok hátterének tekintette, és ezzel olyan hagyományt indított el, amely tagadja a „természeti”, „biológiai” (és ezért „történelem fölötti”²⁴⁹) meghatározottságok létjogosultságát. Ahogy Tamás Gáspár Miklós írja,²⁵⁰ „a baloldal szembeszáll a természeti-biológiai különbségeknek a strukturális

a hamis képet mutatja, hogy egyforma mértékben vagyunk felelősek és egyforma mértékben vagyunk az áldozatai ezeknek az eseményeknek. Mindez ahhoz vezetett, hogy „[a]z elmúlt 40 év folyamatos válsága során az »ökológia« fokozatosan univerzálissá vált, vagy egyenesen a kisajátítás szükségszerű célpontjává a szembenálló és egymásnak ellentmondó politikai alapállások, társadalmi-gazdasági osztályok és vallási világnézetek számára. Lényegében egyfajta végső diskurzussá alakult, mindig kijátszható aduvá, depolitizált értéktípussá, melyben mindannyian már mindig is egyetértünk.” (Uo. 7., saját ford.)

²⁴⁵ MORTON, Timothy: *Ecology Without Nature – Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 2009.

²⁴⁶ Uo. 5.

²⁴⁷ MORTON, Timothy: *Ecology after Capitalism*, Polygraph, 22. sz., 2010. 46–59., 46.

²⁴⁸ Vö.: ŽIŽEK, Slavoj: *Censorship Today*, i.m. Žižek ökológiával kapcsolatos álláspontjához lásd még: ŽIŽEK, Slavoj: *Ecology against Mother Nature*, Verso blog, 2015. május 26., <http://www.versobooks.com/blogs/2007-ecology-against-mother-nature-slavoj-zizek-on-molecular-red> (Letöltés ideje: 2016.10.27.)

²⁴⁹ TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS: *Miért vagyunk feministák?*, HVG, 2015.

http://hvg.hu/velemeney/20150826_TGM_Miert_vagyunk_feministak (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

²⁵⁰ Ezen a ponton nemcsak azért hivatkozom Tamás Gáspár Miklós publicisztikájára, mert írásai szorosan kapcsolódnak a dolgozat korábbi fejezeteiben vázolt baloldali hagyományokhoz, hanem mert politikai publicisztikájában többször is rendkívül pontosan összegzi „a történelem természeté változtatásának (vagy stilizálásának)” marxista kritikáját. Meglátásom szerint ez a kérdés az utóbbi tíz évben a szélesebb olvasóközönségnek szánt írásaiban fokozatosan egyre nagyobb teret nyert. Ezt igazolja az is, hogy a Kettős

egyenlőtlenségekké változtatásával”, mivel ezek a „különbségek többnyire természeti-biológiai jellegűek, ámde a rájuk épített társadalmi egyenlőtlenségek konstruáltak, politikailag intézményesítettek – tehát politikai eszközökkel lebonthatók és megszüntethetők”.²⁵¹ Szembeszáll emellett azzal is, hogy a „természetes” kitüntetett szerepet kaphasson a politikai beszédben („a »természet« nemcsak természet, hanem egyben norma, előírás, erkölcsi parancs”²⁵²), mivel „a mindenkori, adott hatalmi struktúra” jellemzően azt hangoztatja, hogy a vele szembenálló „tanok »természetellenesek«, hiszen azt, hogy mi a »természetes«, a hagyomány mondja meg”.²⁵³

Alain Badiou *A kommunizmus múltja, jelene és jövője* című írásában egyenesen azt állítja, hogy a „kommunista elképzelés” az egyetlen szemlélet, mely a „természetesnek” tekintett egyenlőtlenség gondolatával szembeállítható:

„A nagy francia forradalom és a lassan világméretűvé váló visszhangja, de különösen a forradalom leegalitáriánusabb irányba fordulása (azaz a robespierre-i Közjóléti Bizottság dekrétumai és Babeuf teoretikus elképzelései) óta tudhatjuk – »mi«, azaz az absztrakt emberiség, azaz ez a tudás rendelkezésünkre állhat, ha az emberi emancipációról gondolkodunk –, hogy *a kommunizmus egy helyes elképzelés*. Valójában nincs is birtokunkban más ilyen elképzelés, vagy legalábbis nekem nincs tudomásom róla. Bárki, aki lemondana erről az elképzelésről, abban a pillanatban el kellene, hogy fogadja a piacgazdaságot, a parlamentáris demokráciát (mely nem más, mint az állam formájának a kapitalizmushoz való idomulása), és bele kellene törődnie, hogy az egyre szörnyűbbé váló egyenlőtlenségek »természetesek«, így elkerülhetetlenek.”²⁵⁴

Miként azt Tamás Gáspár Miklós bemutatja, a baloldali filozófia a kezdetektől arra törekedett, hogy a természetinek (vagyis külsőnek, az emberektől függetlennek,

Mérce blog „WTF baloldal” című, a „baloldaliság” meghatározására törekvő szövegeket tartalmazó cikksorozatába írt cikkében is ez a kérdés a lehangsúlyosabb. Az idézet forrása: TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS: *Biopolitika és osztálypolitika*, Kettős Mérce, 2015.

http://kettosmerce.blog.hu/2015/08/31/biopolitika_es_osztalypolitika (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

A kérdéshez lásd még: TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS: *Csonkamagyar patológiák*, Mozgó Világ, 2011, december. <http://www.mozgovilag.hu/tamas-gaspar-miklos-csonkamagyar-patologiak/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

²⁵¹ TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS: *Biopolitika és osztálypolitika*, i.m.

²⁵² TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS: *Miért vagyunk feministák?*, i.m.

²⁵³ Uo.

²⁵⁴ BADIOU, Alain: *A kommunizmus múltja, jelene és jövője*, Fordulat, 2. évf. 5. sz., 2009. 95–108., 95.

megváltoztathatatlanak) tekintett társadalmi törvényszerűségek képzetét lerombolja, főképp azért, mert „a kapitalizmus meghatározottságai természeti sajátosságoknak tetszenek”.²⁵⁵

Ennek megfelelően az ideológiakritika egyik legfontosabb feladatának jellemzően annak a leleplezését tekinti, ami a történelmi aspektust kizárva magát természetinek tünteti föl.²⁵⁶ Nemcsak az bírálható, ha a fennálló társadalmi rendszerek szabályszerűségeit természeti törvényekként reprezentálják, hanem az is, ha a társadalmi igazságtalanságot természeti környezetünkben felismert modellekre alapozva legitimálják, vagy ha egyes csoportokat azért változtatnak „természetivé”, hogy ezzel kulturálisan lefokozzák őket. Ezekre a gyakorlatokra számos példát hozhatunk, a szociáldarwinizmustól a fajelméletig, a „természetellenességük” miatt megbélyegzett szexuális kisebbségektől a női nem „természeti lényegének” hangsúlyozásán keresztül a „természetes hierarchiák” dicsőítéséig. A természet és a kultúra/társadalom/történelem kategóriái között húzott fogalmi határ a baloldali kritikai hagyományban éppen ezért olyan retorikai/ideológiai stratégia, mely azon a belátáson alapul, hogy e határ felszámolása alapozza meg, és a természet diszkurzív alakzata dúcolja alá az elnyomás legtöbb formáját.

A természeti és a konstruált

Ideológiakritikai szempontból nemcsak az releváns, hogy az egyes művek milyen természetfogalmat implikálnak, hanem az is, hogy mit kötnek a természet fogalmához, vagyis hogy mit tekintenek „természetinek” vagy „természetesnek”. Az ideológiakritika célja hagyományosan annak a feltérképezése, ahogyan ezek az ideologikus mintázatok a hétköznapjainkban – vagy Alan Finlayson szempontból ironikus megfogalmazásával élve „a vadonban” (*in the wild*)²⁵⁷ – megjelennek. A hétköznapi politikai beszéd, a köznyelv hemzseg az olyan megállapításoktól, melyek a természet fogalmát nem leíró, hanem társadalmi berendezkedésre nézve normatív értelemben használják.²⁵⁸ A társadalmi kérdésekről folyó közbeszéd nyelvét természeti képek szövik keresztül-kasul, ez a metaforizáció pedig alapvetően meghatározza a társadalomról alkotott elképzeléseinket.

²⁵⁵ TAMÁS Gáspár Miklós: *Új kelet-európai baloldal*, Eszmélet folyóirat, 2001/nyár, http://eszmelet.hu/tamas_gaspar_miklos-uj-kelet-europai-baloldal/ (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

²⁵⁶ Erre a kérdésre még visszatérek e fejezet utolsó alfejezetében.

²⁵⁷ FINLAYSON, Alan: *Rhetoric and the Political Theory of Ideologies*, Political Studies, 2012. december, 60/4., 751–767., 751.

²⁵⁸ Ehhez a kérdéshez lásd: HASLANGER, Sally: *The Normal, the Natural and the Good: Generics and Ideology, Politica & Società*, 2014/3. 365–392.

Kalmár György nagyon pontosan megfogalmazza ennek a retorikai jelentőségét „*A női test igazsága*” című kötetében:

„Az a körülmény, hogy a kereszténységben hajlamosak vagyunk Istent szakállas öregúrként elképzelni, meghatározza a nemiséggel rendelkező szubjektumok számára a hit és a transzcendenciához való viszonyulás lehetséges módjait. A hasonló körülmények – mint például hogy a múzsa az európai költészetben szinte kizárólagosan nő, akárcsak a szépség istennője, hogy az Atya inkább feláldozza és megmenti fiát, mintsem táplálja és siratja, mint Szűz Mária, vagy hogy Európában a megértésnek a látás a legfontosabb analógiája – mind komoly konkrét következményei vannak a szenthez, a szépséghez, a megértéshez és hasonló elvont létezőkhöz való viszonyunkban. Tulajdonképpen – egy posztstrukturalista álláspontig vezetve ezen gondolatmenetet – azt is mondhatjuk, hogy ezek az elvont létezők számunkra, vagy egy kultúra számára *már mindig is* különböző képek és metaforák által közvetített (azaz megalkotott) formában léteznek.”²⁵⁹

Nyilvánvalóan a *természet* mint „elvont létező” ehhez hasonlóan „képek és metaforák által közvetített (azaz megalkotott) formában” létezik. Emellett a természet diszkurzív alakzata a társadalomról való gondolkodás *anyagát* is jelenti, vagyis a természet bizonyos értelemben áthatja azokat a „képeket és metaforákat”, melyeket a társadalomról való beszédben használunk, és melyekkel a társadalmat mint olyat megalkotjuk.

A természet és a társadalom képe közötti „átvitel” ráadásul nem egyirányú, mivel nemcsak a természet képe hat a társadalomképünkre, hanem a társadalom képe is hat arra, amit a természetről gondolunk. Kínában például az európai mintáktól eltérő társadalmi struktúra egészen más természetképet eredményezett,²⁶⁰ és számos kutató felhívja a figyelmet arra, hogy Európában adott korszakokban a társadalomkép nagyban meghatározta a természetfelfogást.²⁶¹ A szociálkonstruktivista álláspont szerint egyes korszakok természet-szemlélete levezethető a korszakban lezajló társadalmi változásokból.²⁶² Ezért is fontos, hogy mikor a természet ideológiai jelentőségét vizsgáljuk

²⁵⁹ KALMÁR György: „*A női test igazsága*”, Kalligram, Pozsony, 2011. 10.

²⁶⁰ KAMPIS (et al.): *Előadások a természetfilozófia történetéből*, i.m., 93–94.

²⁶¹ Vö.: SHAPIN, Steven – SCHAFFER, Simon: *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

²⁶² KAMPIS (et al.): *Előadások a természetfilozófia történetéből*, i.m., 114–115.

egy műalkotásban, feltérképezzük azt a kontextust, amelyben az adott kulturális produktumok megjelennek, melyek hatnak rájuk, és amelyekre maguk is hatást gyakorolnak.

Noha disszertációm posztstrukturalista megközelítésmódjától eltérő szemléletet képvisel, a kognitív nyelvészet terminológiája hasznos lehet a korábban megfogalmazott állítás pontosításához, miszerint a „természet” a társadalomról való gondolkodás anyaga. Paul de Man a kognitív nyelvészet retorikaelméleti álláspontját minden bizonnyal a „retorika grammatikára redukálásának” tekintené, és Kövecses Zoltán *A metafora*²⁶³ című monográfiája ebből a szempontból valóban bírálható. Ugyanakkor a kötet hasznos alapot jelenthet a nyelvi működések „képletszerű” és abszolút leírásának ideáját gyanakvással kezelő értelmező számára is. A kognitív nyelvészet terminológiája alapján a disszertációm témája „a társadalmi szerkezet természeti szerkezet” *komplex metaforához*,²⁶⁴ valamint a természethez kötődő *képiséma-metaforákhoz*²⁶⁵ való viszony feltérképezése olyan, nem pusztán verbális nyelvből felépülő műalkotások esetében,²⁶⁶ melyek retorikáját a természet *megametaforája*²⁶⁷ alapjaiban meghatározza. Kövecses kötetét ugyanakkor nem a dolgozat céljainak meghatározására szeretném felhasználni, témám kapcsán sokkal fontosabb számomra az a nagyméretű kvantitatív kutatási anyag, melyet a könyv tartalmaz.

Kövecses „azt a fogalmi tartományt, melyet a metafora segítségével megérteni próbálunk” *céltartomány*nak, „azt a tartományt, melyet a céltartomány megértéséhez alkalmazunk” *forrástartomány*nak nevezi.²⁶⁸ Kötetének második fejezetében számos metafora-szótár és kognitív nyelvészeti kutatások eredményeire támaszkodva arra vállalkozik, hogy meghatározza a leggyakoribb forrás- és céltartományokat.²⁶⁹ Érdeemes alaposabban szemügyre vennünk a leggyakoribb forrástartományok listáját, melyek közül a szerző szerint az első kategória a legtágabb: „az emberi test”, „egészség és betegség”, „állatok”, „növények”, „épületek és építkezés”, „gépek és eszközök”, „sport és játékok”, „pénz és üzlet”, „főzés és ételek”, „hideg és meleg”, „világosság és sötétség”, „erők”, „mozgások és irányok”. A lista tételeit könnyen feloszthatjuk három csoportba, az organikus természet (1-4.), az ember alkotta dolgok (5-9.) és a fizikai (avagy a nem

²⁶³ KÖVECSES Zoltán: *A metafora – Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Typotex Kiadó, Budapest, 2005.

²⁶⁴ Vö.: Uo. 95.

²⁶⁵ Vö.: Uo. 52–53.

²⁶⁶ A kognitív nyelvészet álláspontja szerint a fogalmi metaforák a „nyelven kívül” is megjelenhetnek. Vö.: KÖVECSES Zoltán: *A metafora*, 69–70.

²⁶⁷ Vö.: Uo. 65–66.

²⁶⁸ Uo. 28.

²⁶⁹ Uo. 31–44.

organikus természeti) törvényszerűségek (10-13.) kategóriáira. Ezzel szemben a gyakori céltartományok között – melyből szintén tizenháromat sorol fel a szerző – olyan kategóriákat találunk, mint az „erkölcs”, „gondolatok”, „társadalom, nemzet”, „politika”, „gazdaság”, „emberi kapcsolatok”, „kommunikáció” és „vallás”.

Kövecses szerint a példák a „metaforák egyirányúságának tételét” bizonyítják, vagyis hogy az elvont fogalmakat konkrét fogalmakon keresztül konceptualizáljuk.²⁷⁰ A szerző ezeket a megfeleltetéseket (vagy „leképezéseket”) elsősorban a kommunikációs és kognitív funkciójuk szempontjából vizsgálja. Számomra ennél fontosabb, hogy a forrástartományok legnagyobb része a természet fogalmaira épül, míg a céltartományok többsége társadalmi fogalmak köré szerveződik.

Kövecses példái között többször előkerül az organikus és a mechanikus metaforizáció kettőssége, a „társadalom, nemzet” kategóriája például – többek között – az alábbi példákat tartalmazza: „a demokrácia *gépezete*”, „a társadalom *működése*”, „ez egy *beteg* társadalom”.²⁷¹ A példák esetében a céltartomány a társadalom, a forrásrendszer a mechanikus szerkezet vagy az élő test. Kövecses ugyanakkor arra már nem tér ki, hogy a forrásrendszer és céltartomány összekapcsolása a forrásrendszerek egyéb sajátosságait is implikálja. Nyilvánvaló, hogy a társadalom organikus szervezatként vagy mechanikus szervezatként való metaforizálása nem pusztán „kommunikációs hatékonysága” alapján értékelhető (vagyis az alapján, hogy mennyiben segítenek nekünk ezek a megfeleltetések rávilágítani a céltartomány működésére), hanem ideológiai szempontból is. A „természetszerűleg adott”, organikusan strukturált társadalom képe például sokkal kevésbé tartalmazza a *megváltoztathatóság* lehetőségét, mint az „emberek által konstruált”, szerkezetszerű társadalom képe.

Ezen a ponton érdemes bevezetnünk a *természeti* és a *konstruált* fogalompárt, mely bizonyos értelemben magába foglalja a természet és a kultúra, valamint a természet és a történelem korábban bemutatott oppozícióját. A 20. század filozófiáját, szociológiáját és kultúratudományait egyaránt meghatározta az, amit a természetinek tekintett meghatározottságok *szociálkonstruktivista* kritikájának nevezhetünk: kutatók sora bizonyította, hogy az olyan „természeti” és „biológiai” kategóriák, mint a nem (*gender*)²⁷²

²⁷⁰ Uo. 41–42.

²⁷¹ Uo. 38.

²⁷² DE BEAUVOIR, Simone: *A második nem*, Gondolat, Budapest, 1971.

vagy a biológiai nem (*sex*),²⁷³ a faj/etnikum,²⁷⁴ a test,²⁷⁵ az érzelmek,²⁷⁶ vagy akár a természeti „táj”²⁷⁷ valójában társadalmi konstrukciók.²⁷⁸

A „természeti” és a „konstruált” viszonyának, pontosabban az „önmagát természetinek feltüntető konstruált” kérdésének legfontosabb teoretikusa Roland Barthes. Barthes a *Mitológiákban*, mely megjelenését követően „hosszú ideig [...] a saussure-iánus szemiológia vagy szemiotika kizárólagos hivatkozási helye volt”,²⁷⁹ az ötvenes évek francia társadalmának mindennapi mítoszait elemzi. A kötet születésének okait az alábbiakban foglalja össze:

„Az elemzés kiindulópontja legtöbbször az a türelmetlenség volt, amely mindig elfog, valahányszor a sajtó, a művészet vagy a közgondolkodás »természetes«-nek tüntet fel egy olyan valóságot, amely, jól lehet benne élünk, minden ízében történeti képződmény: egyszóval valósággal szenvedtem tőle, hogy a hétköznapi beszédmód lépten-nyomon összekeveri egymással a Természetet meg a Történelmet, és a *magától értetődő* látványos megglobogtatásában akartam nyakon csípni az ideológiai szemfényvesztést, amely mögötte lappang.”²⁸⁰

²⁷³ BUTLER, Judith: *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, Balassi Kiadó, Budapest, 2007.

²⁷⁴ BOAS, France: *Race, Language and Culture*, University Of Chicago Press, Chicago, 1995.

²⁷⁵ LAQUER, Thomas: *A testet öltött nem*, Új Mandátum, Budapest, 2002.

²⁷⁶ HARRÉ, Rom (szerk.): *The Social Construction of Emotions*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.

²⁷⁷ GREIDER, Thomas – GARKOVICH, Lorraine: *Landscapes: The Social Construction of Nature and the Environment*, Rural Sociology, 59/1., 1994. 1–21.

²⁷⁸ Az általam szociálkonstruktivistá szemléletnek nevezett értelmezői hagyománnyal nyilvánvalóan szoros kapcsolatban áll a 20. század végén lejátszódó tudomány szemléleti fordulat (többek között: GOODMAN, Nelson: *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis, 1978.), valamint a történelemtudományban lezajló „kontextualista fordulat”, mely során számos történész felismerte, hogy egyes szövegek és jelenségek vizsgálatakor csak korlátozottan alkalmazható egy univerzális (vagy transzkontextuális) fogalmi nyelv és értelmezői eszköztár, mivel előbbiek egy adott kontextus konstruktumai. (Vö.: GYÁNI Gábor: *Kontextus és kontextualizáció a történelemtudományban*, in: uő.: *Relatív történelem*, Typotex, Budapest, 2007. 241–259.) Miként azt Carlo Ginzburg *A sajtó és a kukacok* című kötetének bevezetőjében megfogalmazza: „Senki sem léphet ki azok közül a keretek közül, melyeket osztályhovatartozása és korának kultúrája meghatároz számára [...]. A kultúra, miként a nyelv, latens lehetőségek távlatát kínálja az egyénnek – egy olyan, rugalmas és láthatatlan ketrecet, melyben a feltételekhez kötött szabadságát gyakorolhatja.” (GINZBURG, Carlo: *A sajtó és a kukacok*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991. 21.) Ginzburg könyvében aprólékosan elemzi a Menocchiot ért kulturális/társadalmi hatásokat, és ebből bontja ki a 16. századi molnár „világképét”, rámutatva ezzel arra, hogy a világképünk univerzálisnak és transzhistorikusnak tekintett elemei is történetileg és a kontextuálisan meghatározottak.

²⁷⁹ ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*, i.m., 77.

²⁸⁰ BARTHES, Roland: *Mitológiák*, i.m., 5.

Ezt az „összekeverést” a szakirodalom *naturalizáció*ként emlegeti.²⁸¹ A *Mitológiák* esszéinek stratégiája, hogy leleplezik ezt a naturalizációs folyamatot (*denaturalizálnak*), és bemutatják az önmagukat természetinek feltüntető konstrukciókról, hogy azok konstrukciók. Barthes értelmezéseiben – Miroslav Marcelli monográfiájának a kérdést tárgyaló fejezetét végig uraló metaforikáját átvéve – a „tettes” alakja is felsejlik: a *naturalizációs* ideológiai misztifikációt az a társadalmi osztály végzi, „amelyik saját vezető szerepét természetesnek tartja”, „amelyik igyekszik kiemelni társadalmi jelenlétét a történelem törvényeinek keretéből”,²⁸² vagyis a burzsoázia, a misztifikáció célközönsége pedig a kispolgárság (*petite bourgeoisie*).

A *Mitológiák* imént idézett első, 1957-es előszavában Barthes a „Természet” és a „Történelem” marxista szembeállítását alkalmazza a folyamat megragadásakor. Pár évvel későbbi, 1964-es esszéjében, *A kép retorikájában* az olasz Panzani tészta-reklámjának vizsgálatakor viszont már a természet-kultúra oppozíciót alkalmazza:

„Noha a *Panzani* plakátja tele van »szimbólumokkal«, ezek mégis a fényképben maradnak, amennyiben a szó szerinti jelentés érvényes, a tárgyak egyfajta természetes *otlété*: a természet mintha spontán módon hozta volna létre a látható jelenetet. Lopva egy pszeudo-igazságra cserélődik a nyitott szemantikai rendszer egyszerű érvényessége; a kód hiánya megfosztja az üzenetet intellektuális jellegétől, mivel úgy tűnik, hogy a kultúra jelei a természetben találhatók. Ez kétségtelenül egy fontos történelmi paradoxon: minél inkább elősegíti a technológia fejlődése az információ terjedését (különösen a képekét), annál több eszközt biztosít a konstruált jelentés adott jelentésként való feltüntetéséhez.”²⁸³

Egy másik vonatkozó szövegrészben, mely a *Mitológiák* magyarra lefordíthatatlan elméleti részéből származik, a korábbiaknál is több minőség áll szemben a természettel:

„Ez a tükröződés azonban – összhangban Marx ismert képével – a visszájára fordul: a mítosz abban áll, hogy a kultúrát természetté változtatja, vagy

²⁸¹ Vö.: MARCELLI, Miroslav: *A Barthes-példa*, Kalligram, Pozsony, 2011. 200–202. és ALLEN, Graham: *Roland Barthes*, Routledge, London/New York, 2003. 96.

²⁸² MARCELLI, Miroslav: *A Barthes-példa*, i.m., 202.

²⁸³ BARTHES, Roland: *Rhetoric of The Image*, in: uő.: *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977. 32–51., 45–46. (Saját ford.)

legalábbis a társadalmi, a kulturálist, az ideologikust és a történelmit »természetivé«. Ami nem más, mint az osztálytagozódás, és annak erkölcsi, kulturális és esztétikai következménye, azt úgy mutatja be (azt állítja), hogy »magától értetődő»; a mitikus átfordítás hatása alatt a megnyilatkozás meglehetősen bizonytalan alapjai a Common Sense, a Józan Ész, a Norma, a Közvélekedés részévé, vagyis röviden *doxá*vá válnak (ami az Eredet világi alakzata).»²⁸⁴

Mindebből világos, hogy Barthes oppozíciójának alapja „az emberektől függetlenül természetszerűen adott” (a természeti) és az „emberek által megalkotott” (a konstruált) különbsége. A társadalmival, a kulturálissal, az ideologikussal és a történelmivel szembeállított „természetes” fogalmában már nem csak a szó „valami megfelel a szerves vagy szervetlen anyagi külvilág törvényeinek” jelentése játszik szerepet, hanem a „nem mesterséges” és a „magától értetődő” jelentései is. Mikor Barthes „mindazokban a jelenségekben, amelyek révén a modern társadalom a természetesség üzenetét közvetíti az emberek számára, a mítoszalkotás gyakorlatát leplezi le”,²⁸⁵ bemutatja, hogy ezek a tartalmak nem természetszerűleg adóttak, nagyon is mesterségesek, és a legkevésbé sem annyira maguktól értetődők, mint amilyenek feltüntetik magukat. A mítoszokban, vagyis a vizsgált ideologikus reprezentációkban „a dolgok elveszítik a létrehozásukkal kapcsolatos emlékeiket”,²⁸⁶ a mítoszokat demisztifikáló szemiológus feladata tehát elsősorban az *emlékeztetés*. A „természeti” Barthes-nál az önmaga konstruáltságát elleplező minőség.

A „naturalizáció” fogalma a *Mitológiákban* az ideológiai misztifikáció egy konkrét módszerét írja le egy adott társadalmi/történelmi helyzetben, maga a *forma* viszont – Barthes szerint is – univerzálisnak tekinthető. Vajon a Kövecses leltárából kiolvasható tendenciát, vagyis hogy a társadalom konstruált elemeiről való beszédünket a természeti forrásrendszerek határozzák meg, nem a barthes-i naturalizációs folyamat részének vagy eredményének kellene tekintünk? Nem állítom, hogy a nyelvhasználók ilyenkor tudatában lennének annak, amit tesznek, a marxi formulát alkalmazva inkább arról van szó, hogy „nem tudják, de teszik”. A hétköznapi nyelv, a közbeszéd ilyen jellegű vizsgálata ugyanakkor már messzire vinne a dolgozatom tárgyától.

²⁸⁴ BARTHES, Roland: *Mythology today*, in: uő.: *Image Music Text*, i.m., 165–169., 165. (Saját ford.)

²⁸⁵ MARCELLI, Miroslav: *A Barthes-példa*, i.m., 202.

²⁸⁶ BARTHES, Roland: *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957. 217. Idézi: MARCELLI, Miroslav: *A Barthes-példa*, i.m., 202.

Érdeemesnek tűnik ismét szemügyre vennünk Paul de Man ideológiafogalmát, immár Barthes naturalizáció-fogalma felől. Paul de Man az ideológiával kapcsolatos álláspontját először Barthes *Mitológiák* című kötetéről írt kritikájában fejt ki,²⁸⁷ és Martin McQuillan kiadatlan de Man-írásokot tartalmazó kötetéből azt is megtudhatjuk, hogy de Man egy további Barthes-tanulmány megírását is tervezte, *The Ideology of the Body in Kenneth Burke and Roland Barthes* címmel, amely a *The Resistance to Theory* című kötetében jelent volna meg.²⁸⁸ Terry Eagleton a *The Ideology of the Aesthetic* című kötetében nemcsak azt írja de Manról, hogy életműve értelmezhető reakcióként azokra a „szélsőjobbaldali típusú organicista ideológiákra, melyekben érintett volt”, hanem azt is, hogy de Man értelmezésében az ideologikus gondolkodás legjellemzőbb vonása „a jelentés véletlenszerűségének *organikus természeti* [organic natural] folyamattá alakítása”.²⁸⁹ Az esztétikai ideológia „naturalizálja és fenomenalizálja” a nyelvet, elfedve ezzel a nyelv és a valóság közötti esetleges és aporetikus viszonyt.²⁹⁰ Terry Eagleton egy évvel későbbi kötete, az *Ideology – An Introduction* már egyenesen Roland Barthes után tárgyalja Paul de Man ideológiakoncepcióját, még látványosabban hangsúlyozva a két szerző közötti kapcsolatot:

„Az irodalomtudós Paul de Man úgy látja, hogy a nyelvnek éppen ez a hamis naturalizálása jelenti minden ideológia gyökerét. Ami de Man szerint – Christopher Norris kommentárjának szavaival élve – a »fenomenalizmus« téveszméje, vagyis az elképzelés, hogy »a nyelv valamiképpen egylényegűvé válhat a természetes tárgyakkal és folyamatokkal, áthidalva ezzel az ontológiai öblöt a szavak (vagy fogalmak) és az érzékelés intuíciói között«. Az ideológia az a nyelv, amely megfelel az esetleges és véletlenszerű viszonyáról a valósághoz, és ehelyett abba a tévedésbe esik, hogy valamiféle szerves és szükségszerű kapocs fűzi ahhoz, amit ábrázol. De Man alapvetően tragikus filozófiájában az elme és a világ, a nyelv és a lét örökösen elkülönült, és az ideológia a gesztus, mely arra törekszik, hogy egyesítse ezeket az igencsak elszigetelt rendszereket, nosztalgikusan keresve a dolog tiszta jelenlétét a szóban, ezzel a természetes lét érzékelésének pozitívásával telítve

²⁸⁷ DE MAN, Paul: *Roland Barthes and the Limits of Structuralism*, i.m.

²⁸⁸ MCQUILLAN, Martin: *The Paul de Man Notebooks*, i.m., 305.

²⁸⁹ EAGLETON, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford/Cambridge, 1990. 200.

(Kiemelés tőlem.)

²⁹⁰ Uo.

a jelentést. Az ideológia hidat akar verni a nyelvi koncepciók és az érzéki intuíciók közé, és az igazi kritikai (vagy »dekonstruktív«) gondolat ereje abban áll, hogy bemutatja, ahogyan a diskurzus ármányosan figurális, retorikai természete minduntalan közbelép, hogy felbontsa ezt a szerencsés házasságot.²⁹¹

Csak néhány szóban ugyan, de Terry Eagleton mellett Slavoj Žižek is hangsúlyozza a *Mapping Ideology* bevezetőjében, hogy de Man és Barthes hasonló logikát működtet.²⁹²

David K. Heckerl a *Temporalitás retorikájának*²⁹³ fenomenológiai szempontú vizsgálatakor azt állítja, hogy de Man „sikeresen stabilizálja a különbségtételt” a természet és a kultúra között.²⁹⁴ Hecklerhez hasonlóan Bagi Zsolt – *A romantikus kép intencionális szerkezete*²⁹⁵ című tanulmány Hölderlin-olvasatát elemezve – az alábbiakra jut:

„Láthatjuk, hogy a dekonstrukció itt éppen arra az oppozícióra támaszkodik, amelyet Derrida a legelső között próbált dekonstruálni: a kultúra és a természet szembeállítására.”²⁹⁶

Az idézett rész nyilvánvalóan Derrida *A struktúra, jel és a játék az embertudományok diskurzusában* című előadására utal.²⁹⁷ Derrida álláspontjával szemben a kultúra és a természet oppozíciója de Man elméleti rendszerének alapja, olyan „archimedesi pont”, ami lényegében sosem kérdőjeleződik meg, sosem dekonstruálódik. Paul de Man életművében a kultúra és a természet közötti határ áthágására irányuló bárminemű nyelvi/retorikai kísérlet gyanakvással kezelt, negatívan értékelt folyamat.

Roland Barthes és Paul de Man vizsgálatainak esetében ugyanakkor nemcsak a vizsgált terület és az ideológiai alapállás különbözik, hanem az is, amit a szerzők a

²⁹¹ EAGLETON, Terry: *Ideology – An Introduction*, i.m., 200. (Saját ford.)

²⁹² Žižek nem Paul de Man olvassa Barthes felől, hanem Barthes szövegében ismeri fel de Man elgondolását, mikor mindkettejüket a diskurzuselemzés azon hagyományába sorolja, mely szerint „az ideológia »nulladik szintje« a diskurzus képződményeinek extra-diskurzív tényként való (félre)ismerésében áll”. ŽIŽEK, Slavoj (szerk.): *Mapping Ideology*, i.m., 10.

²⁹³ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*, i.m.

²⁹⁴ HECKERL, David K.: *Paul De Man and the Question of 'Domination Free' Allegory*, in: KRONEGGER, Marlies – TYMIENIECKA, Anna-Teresa (szerk.): *Allegory Old and New*, Analecta Husserliana – The Yearbook of Phenomenological Research, vol. XLII., e-book, Springer Science és Business Media Dordrecht, 1994. 141–150., 148.

²⁹⁵ DE MAN, Paul: *A romantikus kép intencionális szerkezete*, in: uő.: *Olvasás és történelem*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002., 118–137.

²⁹⁶ BAGI Zsolt: *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006. 250.

²⁹⁷ DERRIDA, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*, i.m.

naturalizációval szembeállítanak: Barthesnál ez minden esetben a konstruáltság, de Mannál pedig az az esetlegesség vagy véletlenszerűség, amely a nyelv dekonstruktív felfogásából adódik. Mégis úgy tűnik, hogy de Man elméleti rendszerét alapjaiban meghatározta a *Mitológiák*. Paul de Man – gyakran olyan szövegeiben is, melyekben az „ideológia” fogalmát egyszer sem említi – a barthes-i naturalizáció retorikaelméletét dolgozta ki és gondolta tovább, részben elmozdítva annak súlypontjait egy dekonstrukciós nyelvfilozófiai álláspont mentén. Éppen ezért, noha a korábbiakban vázoltaknak megfelelően az ideológia fogalmát más értelemben használom, mégis Paul de Man terminológiája és olvasásmódja lesz a legfontosabb eszközöm és mintám a természet-retorikák vizsgálatakor.

Vizsgálatomat megkönnyíti, hogy az elemzett filmek *ábrázolják* a természetet, miközben *állást foglalnak* a természet ideológiai/retorikai jelentőségével kapcsolatban. A művek retorikáját a barthes-i naturalizációval való szembefordulás, bizonyos esetekben pedig – Bagi Zsolttal szólva – a természet „mélységének felfüggesztése” jellemzi.²⁹⁸ A *Metropolis* a társadalom, a társadalmi viszonyok és egyéb szerkezetek „természetiesítésével”, az *Antikrisztus* a „nő” természetiként való meghatározásával, A *grizzlyember* az antropomorfizáló természethamisítás tendenciáival, a *Werckmeister harmóniák* a természet metafizikus telítettségével és mélységével fordul szembe. A következő négy esettanulmány ezeknek az állásfoglalásoknak, szembefordulásoknak és felfüggesztéseknek a szoros retorikai olvasatát nyújtja.

²⁹⁸ Utóbbiról a *Werckmeister harmóniák* című filmet tárgyaló fejezetben lesz részletesebben szó.

II. Az organikus gépektől a mechanikus kertekig – Fritz Lang: *Metropolis*

Melyik *Metropolis*?

A Fritz Lang *Metropolis*áról szóló következetes értelmezésnek szokatlan kérdéssel kell kezdődnie: melyik filmről is beszélünk, pontosabban létezik-e a film egyáltalán, amelyről beszélni akarunk? A film keletkezéstörténete, az elveszett részek megtalálását célzó kutatások, az újraszínezések és az újraszerkesztések, a kópiák útja, valamint a feltáró munkák olyan szövevényes történetet alkotnak, hogy ez a szempont önmagában is több tanulmányt eredményezett az utóbbi évtizedekben.²⁹⁹

Ha kísérletet teszünk ezen alakulástörténet rövid rekonstrukciójára, akkor az Thomas Elsaesser kutatása³⁰⁰ nyomán röviden a következőképpen foglalható össze. Erich Pommer (producer) és Fritz Lang (rendező) Thea von Harbou (Lang felesége) regénye alapján 1925 májusa és 1926 októbere között létrehozta a német filmgyártás addigi legnagyobb költségvetésű filmjét (4,2 millió birodalmi márka), majd hatalmas médiakampány után a weimari köztársaság legnagyobb filmstúdiója, az UFA (Universum Film AG) 1927. január 10-én bemutatta azt a nagyközönségnek. A két és fél órás film vegyes kritikai fogadtatásban részesült. A bemutató után a film egyik 4189 méteres tekercsét Bécsbe, a másikat pedig – egy korábbi kereskedelmi megállapodás alapján – az Egyesült Államokba küldték. A The Paramount stúdió képviselői elégedetlenek voltak a kapott kópiával, mert a film hossza meghaladta az általuk megszabott vetítési időt, mert a film nem vonultatott fel sztárokat, és mert a történetet is nehezen követhetőnek ítélték. Ezért a márciusi New York-i bemutatón már egy 3100 méteres, erősen megvágott változatot láthatott az amerikai közönség. Az átalakítást vezető Channing Pollock meggyőződése szerint ragaszkodott az eredeti film „üzenetéhez”, ugyanakkor komoly változtatásokat hajtott végre, többek között kivágta a főhős anyjára (*Hel*) vonatkozó jeleneteket, mivel úgy vélte, a név hasonlósága az angol „hell” (pokol) szóval komikus hatást kelthet. Eközben – hogy a filmet könnyebben befogadhatóvá tegye – az UFA is megvágta a saját tekercsét, és augusztustól a mozikban egy 3241 méteres változatot kezdett vetíteni. Az átalakítás során az eredeti film 175 feliratából 36-ot kivágtak, 45-öt pedig újraírtak. Az UFA nem őrizte meg az eltávolított részeket (melyek közül többet a kritikusok a film legerősebb jeleneteinek tekintettek), így már fél évvel az ősbemutató után

²⁹⁹ Vö.: ELSAESSER, Thomas: *Metropolis*, British Film Institute, London, 2000., és KOERBER, Martin: *Az eredeti Metropolis rekonstrukciója*, *Metropolis folyóirat*, 2006/4, 10–23.

³⁰⁰ ELSAESSER, Thomas: *Metropolis*, i.m., 7–41.

két olyan változat volt forgalomban, melyek jelentős eltéréseket mutattak egymáshoz és az eredeti változathoz képest egyaránt. A kutatók és a filmtörténészek a későbbiekben ebből a két változathoz próbálták meg rekonstruálni az eredetét, vagyis a premieren bemutatott filmet, csak hogy mire ez a munka elkezdődött, addigra ezek a tekercek tovább rövidültek: a 80-as évekre a három legjobb minőségben fennmaradt változat már csak 2532 (New York), 2602 (London) és 2826 (Moszkva) méteres volt.

Az első rekonstrukciót a jogutódok, vagyis a német Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung munkatársai végezték a 70-es években, akik ekkortájt nagy valószínűséggel nem voltak tisztában a film addigi átalakításaival. Ennek ellenére ezt az új változatot vetítette rendszeresen a nyugatnémet televíziós csatorna, a ZDF. Az eredeti *Metropolis* rekonstruálása közben fokozatosan a hivatásos archiváló szakemberek (*film archivists*) Szent Gráljává vált, akik 1979-ben megtalálták az eredeti forgatókönyv másolatát, 1980-ban a cenzori hivatal eredeti változattal kapcsolatos feljegyzéseit, 1981-ben pedig egy ausztráliai gyűjtőnél bukkantak egy újabb tekerésre. Ezek hatására 1987-ben létrejött a Gerhald Ullmann és Klaus Volkmer által szerkesztett „Munich version” (3153 méter). Utóbbi bemutatását azonban megelőzte a „Moroder version” megjelenése (1984), ezt a filmet ugyanakkor nem tekinthetjük rekonstrukciónak. Giorgio Moroder kortárs zenei aláfestéssel (Freddie Mercury, Bonnie Tyler stb.) és a napszaknak megfelelő színárnyalatokkal látta el a filmet. E változat cannes-i sikere nagyban hozzájárult a film újrafelfedezéséhez. 2002-ben mutatták be F. W. Murnau Foundation újabb változatát, melyhez rekonstruálták az eredeti zenei aláfestést, és amely szöveges képeken meséli el a kimaradt jelenetek történéseit. Elsaesser kötete óta a kutatók 2005-ben Új-Zélandon, 2008-ban pedig Argentínában bukkantak újabb tekerésekre. Az argentin kópia majdnem félórányi olyan felvételt tartalmazott, amely egyetlen korábbi változatban sem szerepelt. Ez vezetett a Murnau Foundation 2010-es, két és fél órás, legújabb változatához,³⁰¹ amely ugyan nem egyezik meg teljes mértékben a premieren bemutatott filmmel, de ez tekinthető az eddigi legszakszerűbb és legteljesebb *Metropolis*-változatnak. A későbbiekben ezért én is ezt veszem alapul a film elemzésekor.

A film „alakulástörténete” miatt fontos szem előtt tartani, hogy az egyes kritikusok és tanulmányírók melyik változat alapján fogalmazták meg az észrevételeiket. Noha H. G. Wells közismert, lesújtó kritikája³⁰² számos releváns észrevételt tartalmaz, a bírálat az

³⁰¹ Utóbbi megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=rnCXpOzete4> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

³⁰² WELLS, H.G.: *Metropolis*, New York Times, 1927. április 17.,

Egyesült Államokban bemutatott változatnak szól: a kitűnő sci-fi író valószínűleg másnak látta a filmet, mint amilyenek mi látjuk ma. A filmet elsősorban a képei, vagyis a forradalmi látványvilága miatt méltatták és méltatják: a *Metropolist* a sminkes, a maszkos, az ábrázolt szerkezetek és a városképek tették megkerülhetetlen kulturális csomóponttá, számos későbbi film forrásává.³⁰³ Újrafelfedezése után rövidesen kultuszfilmmé vált, és Umberto Eco kultuszfilmekről szóló tanulmánya³⁰⁴ alapján ennek okai könnyen azonosíthatók: hatalmas hatóereje miatt számos intertextuális kapcsolattal rendelkezik, bővelkedik a sztereotipikus ikonográfiai egységekben és számos műfaji kódot (sci-fi, utópia/disztópia, mitológiai történet, vallásos példabeszéd stb.) használ.

Zavarok a *Metropolis* körül

Noha a *Metropolis* a kultuszfilmmé válás okait tekintve könnyen párhuzamba állítható Eco fő példájával, a *Casablancával* (Michael Curtiz, 1942), és Lang filmje is „egmás mellé valószínűtlenül pakolt szenzációs jelenetek zagyvaléka, karakterei pszichológiai szempontból hiteltelenek, a színészi játék maníros”,³⁰⁵ a *Metropolis* jóval enigmatikusabb film, mint a *Casablanca*. Thomas J. Saunders szerint ennek az a fő oka, hogy a hatalmas költségvetéssel forgatott *Metropolis* létrehozásával az UFA egyszerre akart megfelelni a korszak nagyon is különböző kulturális igényeinek: a német romantikát idéző stilizáltságával a német, a technológiai vívmányok ábrázolásával az amerikai, a tömegjelenetek és a forradalmi hangulat megjelenítésével az orosz közönség ízléséhez igazodott.³⁰⁶ Az eredmény olyan film lett, melyben az angolszász rémtörténet és a sci-fi hagyományából jól ismert „őrült tudós” alakja a tudományos eszközök helyett alkímiát használ; a sátánista ikonológia legalább akkora hangsúllyal van jelen, mint a germán mitológiára utaló jelek; a titokban találkozó munkások csoportja pedig épp annyira tűnik földalatti munkásmozgalomnak, mint a Keresztelő Szent János köré csoportosuló hívők gyülekezetének. A film részben a megidézett kulturális kódok sokszínűsége és gyakori

http://erkelzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells_on_Metropolis%201927.htm (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

³⁰³ A *Szárnyas fejtánc* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), a *Batman* (Tim Burton, 1989) vagy a *Dark City* (Alex Proyas, 1998) városképei; a *Mátrix* (*The Matrix*, Andy és Lana Wachowsky, 1999) Zionja; a *Doctor Who* (brit sci-fi sorozat, 1963-1989; 2005-2013) robotemberei (*cyberman*) vagy a *Star Wars* filmek C3PO nevű tolmácsdroidja mind a *Metropolis* képeire utalnak. Természetesen nem csak a filmek játszanak fontos szerepet a hatástörténetben, említhetünk klipeket (például a Queen együttes *Radio GaGa* című számának videoklipjét) és számítógépes játékokat (*BioShock*, 2K Boston, 2007.) is.

³⁰⁴ ECO, Umberto: *Casablanca: Cult movies and intertextual collage*, in: LODGE, David – WOOD, Nigel (szerk.): *Modern Criticism and Theory*, 3. kiad, Routledge, London/New York, 2013. 462–470.

³⁰⁵ Uo. 462.

³⁰⁶ SAUNDERS, Thomas J.: *History in Making: Weimar Cinema and National Identity*, in: MURRAY, Bruce A. – WICKHAM, Christopher J.: *Framing the Past – The Histroiography of German Cinema and Television*, Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville, 1992., 42–67., 60.

összeegyeztethetlensége miatt kelt kaotikus benyomást, ám ezzel korántsem merítettük ki az értelmezőt zavarba ejtő sajátosságok listáját.

Tovább nehezíti ugyanis az értelmezést, hogy a *Metropolis* nagyon kevés információt oszt meg a nézővel. Nem ismerjük az előzményeket, vagyis a szereplők múltját, a Federsen-Hel-Rotwang szerelmi háromszög történetét és a város történelmét. Nem látjuk át a jelenbeli helyzetet, nem egészen világosak a szereplők, illetve a társadalmi csoportok viszonyai, és a megoldásként tálalt befejezés mintha a legkevésbé sem oldaná meg a film során felmerülő társadalmi problémákat. Noha Federsen és Grot kezét fog, nem kapunk választ arra, hogy ez mit is jelent az egész filmet meghatározó osztálykonfliktus szempontjából, vagyis hogy miként tudják majd közösen kiküszöbölni a munkások kizsákmányolását. Egyrészt ez a „hézagoság”, másrészt a szereplők viszonyrendszerének komplexitása vezet az értelmezői gyanakváshoz, tehát ahhoz a *Metropolis* recepciójában gyakran előbukkanó sejtéshez, hogy a film „felszíne” mögött rejtett titok lappang.

Ez számos pszichoanalitikusan orientált értelmező érdeklődését felkeltette. Stephen Jenkins rámutat, a film hangsúlyosan ödipális narratíva, melyben Maria (hozzátehetjük: mindkét Maria) veszélyt jelent az Atya Törvényére (*the Law of the Father*) nézve.³⁰⁷ Jenkins értelmezését Andreas Huyssen kiegészítette a filmben működő tükörszerkezetek, valamint a női szexualitás és a technológia kapcsán jelentkező, a filmet alapjaiban meghatározó szorongások vizsgálatával.³⁰⁸ Mindkét értelmezés számos releváns megállapítást tartalmaz, ugyanakkor mintha egyik sem tudna megnyugtatóan elszámolni egyes pszichoanalitikus szempontból kulcsfontosságú, elfedett vagy elfojtott háttértartalmakat sejtető jelenetekkel. Jó példa erre az a rész, amikor Rotwang egy sötét barlangban a tekintetével – melyet egy reflektor fénye tesz láthatóvá – foglyul ejti Mariat. A fényforrás nélküli fénnel, valamint Maria eltűzött, már-már balettszerű mozgásával a hajsza folyamata meglehetősen irreálisnak tűnik, többnek egyszerű üldözésnél: mintha egy nemi erőszak figuratív megjelenítését látnánk. Szintén számot tarthat a pszichoanalitikus értelmező figyelmére az a rész, amikor a főhős apját és a Mariat idéző robotnőt egy csók előtti testhelyzetben pillantja meg, majd a látvány hatására összeomlik, ágynak esik és hallucinációk gyötrik. A film az összeomlás pillanatát pár másodperces snittek gyors ütemű változtatásával ábrázolja. Ez a film legzaklatottabb jelenete, melyben csaknem minden, a *Metropolis* filmnyelvében fontos filmtechnikai fogás szerepet kap. A Fredert ért

³⁰⁷ JENKINS, Stephen: *Lang: Fear and Desire*, in: uő.: *Fritz Lang: The Image and the Look*, British Film Institute, London, 1981. 38–124.

³⁰⁸ HUYSEN, Andreas: *The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis*, *New German Critique*, 24/25. szám, 1981. 221–237.

sokk persze a hős romantikus érzékenységgel is magyarázható, de a teljes filmet figyelembe véve itt ismét felmerül a gyanú, hogy valami többről van szó.³⁰⁹

Ezek a nyugtalanító hiátusok, zavaró kétértelműségek és gyanakvásra okot adó jelek éles ellentétben állnak a film alapvetően didaktikus jellegével. A *Metropolis* meghatározó sajátossága, hogy szinte kikényszeríti, hogy az értelmező lefordítsa fogalmi nyelvre mindazt, amit történetként érzékel, képként lát vagy zeneként hall. A film mindent elnyújt, elmagyaráz és elismétel. Azt látjuk tehát, hogy parabolisztikus jellegéből adódóan nagyon erős üzenet-közvetítő szándék áll a film mögött, a belső ellentmondások, az üres helyek és a gyanakvást ébresztő részek azonban ezt a „tisztá tanításra” irányuló szándékot aláássák.

A pszichoanalitikus mintázatok mellett a film ideológiai aspektusa foglalkoztatta a leginkább a recepciót, ennek okát ugyanakkor már nem csak a film üres helyeiben és rövidzárlataiban kell keresnünk. Fontos szerepet játszik ebben a film keletkezési ideje és helye, valamint a náci rezsim viszonya Fritz Lang és Thea von Harbou munkásságához. Lang hat évvel a *Metropolis* után bemutatott, *Dr. Mabuse végrendelete* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) című filmjét már a megjelenés évében betiltották, mert antifasiszta alkotásnak tekintették. Az ezt követő évben zajló, a *Metropolis* értelmezéseiben gyakran felbukkanó eseményekről Lang számos riportjában részletesen beszélt.³¹⁰ A rendező beszámolója szerint Joseph Goebbels behívatta őt, de ahelyett, hogy betiltott filmjéről beszélt volna vele, az elismerését fejezte korábbi filmjei, *A Nibelungok* (*Die Nibelungen*,

³⁰⁹ Erre a feltételezésre a szereplők viszonyrendszerének komplexitása ad okot. A robotnő Freder szerelme, azaz Maria arcát viseli, de Freder anyjával, Hellel is szoros kapcsolatban áll, hiszen Rotwang a robotot részben Hel helyett, Hel pótlékeként teremtette meg (később Rotwang a robotnőt Helnek is nevezi, és maga is beleszeret), ráadásul gyűlölt ellensége, vagyis pont a Helt tőle elcsábító apa (Joh Fredersen) kérésére, aki itt látszólag épp a fia szerelmét csábította el. A szereplők viszonyrendszere – a látszólagos egyszerűség ellenére – rendkívül bonyolult: legalább két apa-figurával kell számolnunk (az egyik a már szimbolikusan kasztrált Rotwang, a másik a szimbolikus kasztrációtól rettegő Fredersen); a láthatatlan anya pedig az események strukturális középpontja. Maria a láthatatlan anya mása, miközben rendelkezik a saját negatív másolatával, mely ugyanakkor pont Rotwang Hel iránti vágyából születik. A csak nyomaiban és hatásaiban jelenlévő Hel filmbeli jelentőségét talán Nicolas Abraham *fantom* fogalmával lehetne a legpontosabban megragadni. (ABRAHAM, Nicolas: *Notes on the Phantom: A Complement of Freud's Metapsychology*, in: RAND, Nicholas T. (szerk.) – ABRAHAM, Nicolas – TOROK, Maria: *The Shell and the Kernel – Renewals of Psychoanalysis*, 1. köt, University of Chicago Press, Chicago/London, 1994., 171–176.) A fantom a pszichében keletkező olyan rés (*gap*), mely egy elvesztett személyhez kapcsolódó kimondatlan tartalomból ered. Abraham szerint a folklórban megjelenő kísértetek ennek a metaforának a tárgyiasult formái: a fantom a szeretett személlyel együtt, pontosabban a szeretett személyben eltemetett kimond(hat)atlan tartalom („the burial of an unspeakable fact *within the love-object*” – 172.), olyan titok, amely tovább kísért. Jelenlétére pusztán a páciens tüneteiből lehet következtetni, mivel ez a tartalom a páciens számára sohasem volt tudatos, hiszen ez a titok nem a „sajátja”, sokkal inkább a szülők tudattalanjából öröklődik tovább (171–173.). Mintha a *Metropolis* háttérében is egy ilyen „családi titok” húzódná, melynek csak a film szövetében megjelenő tüneteit ismerhetnénk fel.

³¹⁰ Az egyik riport vonatkozó részlete megtalálható az alábbi linken:
<https://www.youtube.com/watch?v=wk22GME79S0> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

1924) és *Metropolis* kapcsán, majd beszámolt neki arról, hogy Adolf Hitlert mennyire lenyűgözték eddigi alkotásai, és felajánlotta neki az UFA vezetői székét, valamint felkérte a náci propagandafilmek rendezésére. Lang a helyszínen nem mondott nemet az ajánlatra, de állítása szerint még aznap éjjel elhagyta az országot: először Párizsba, onnan pedig az Egyesült Államokban emigrált. Feleségétől, a *Metropolis* című regényt és a film forgatókönyvét jegyző Thea von Harbou-tól a rendező egy évvel korábban vált el. Harbou ekkor már az NSDAP elkötelezett híve volt, később pedig a Harmadik Birodalom propagandafilmjeinek forgatókönyvírója lett.³¹¹ Egyes tanulmányírók emellett még azt is tudni vélik, hogy mikor Lang a *Mein Kampf* mondatait adta a *Dr. Mabuse végrendelete* című filmje antihősének szájába, akkor maga Harbou jelentette fel a férjét az állami szerveknek a rendező „árulása” miatt.³¹² Harbou korabeli szemlélete könnyen rekonstruálható, Lang akkori álláspontjáról azonban kevesebbet tudunk. A rendező az Egyesült Államokban a vele készült riportokban előszeretettel értelmezte úgy saját filmjeit, mint amelyek az ébredező vagy már uralmon lévő német fasizmussal szemben születtek meg. Lotte H. Eisnerhez írt 1968-as levelében egyenesen azt állítja, hogy már az 1924-es *A Nibelungok* elkészítésekor is a hősi eposz nacionalista idealizálásának kritikájára törekedett, valamint hogy a film antikapitalista szellemben született, és az uralkodó osztállyal szemben foglal állást.³¹³

Mindezen körülmények hozzájárultak ahhoz, hogy az értelmezők a fasiszta ideológia látens nyomait vagy a fasiszta ideológia alapját jelentő szemlélettel szembeni ellenállás szándékának jeleit keressék a *Metropolisban*.³¹⁴ Ennek az értelmezői hagyománynak az egyik legtöbbször idézett szövege Siegfried Kracauer *Caligaritól Hitlerig: A német film pszichológiai története* című kötete.³¹⁵ A *Metropolisra* vonatkozó részben Kracauer azt állítja, hogy a film, különösen a tételmondatát tekintve jól illeszkedik a goebbelsi propagandagépezet logikájába.³¹⁶ Értelmezésében elsősorban a „tömegjelenetek ornamentikáját” emeli ki, és nagy hangsúlyt fektet az utolsó jelenetre, mely alapján „úgy tűnik, mintha Freder megtérítette volna az apját; valójában a nagyiparos járt túl a fia

³¹¹ Vö.: MCGILLIAN, Patrick: *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, St. Martin's Press, New York, 1997. 185.

³¹² DIXON, Wheeler Winston – FOSTER, Gwendolyn Audrey: *A Short History of Film*, Rutgers University Press, New Brunswick/New Jersey, 2012. 83.

³¹³ Fritz Lang Lotte H. Eisnerhez írt 1968-as levelének vonatkozó részletei az alábbi linken olvashatók: <https://dcairns.wordpress.com/tag/thea-von-harbou/page/3/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

³¹⁴ Bár számos megkötéssel, de ez a tanulmány is ebbe az értelmezői hagyományba illeszkedik.

³¹⁵ KRACAUER, Siegfried: *Caligaritól Hitlerig: A német film pszichológiai története*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1991.

³¹⁶ Uo. 142-144.

eszen³¹⁷ azzal, hogy felhasználta a dühös tömeg lefegyverzésére és manipulálására.³¹⁸ Bár a film befejezését a baloldali kritikusok jellemzően „reakciónak”³¹⁹ tekintették „az osztályharc rendíthetetlen dialektikájának mitizáló elferdítése” miatt,³²⁰ Kracauer értelmezését mégis számos bírálat érte. R. L. Rutsky szerint Kracauer elsősorban a fasiszmus természetét érti félre,³²¹ Andreas Huyssen pedig a weimari köztársaság és a Harmadik Birodalom összemosását, illetve a film társadalomképének egyéb aspektusaira való vakságot kéri számon Kracaueren.³²²

Huyssen szerint a Kracauer-féle „hagyományos ideológiakritika ugyan nem elhibázott, de a vakfoltjaiból adódóan túlságosan is egydimenziós értelmezésekbe kényszerít minket”.³²³ Azzal egyet kell értenünk, hogy az „ideológiai üzenet” dekódolására és kategorizálására irányuló eddigi kísérletek többnyire felületes értelmezésekhez vezettek. Éppen ezért a tanulmány további részében a bevezető fejezetben vázolt, retorikai alapú ideológiakoncepcióra alapozott ideológiakritikai értelmezés során olyan területekre koncentrálok, melyekre az eddigi értelmezések kevés figyelmet fordítottak: a természet ábrázolásának témakörére, valamint a film alapjául szolgáló regény és a film ideológiai különbségeire. A vizsgálat első lépéseként a film központi üzenetét elemzem.

Szent Pál első levele a Metropolisbeliekhez

A *Metropolis* középpontjában olyan hatalmi struktúra áll, amelynek alapja a társadalom két rétegre történő felosztása. A H. G. Wells *Időgépét* (1895) ismerő nézőknek nem tűnhetett idegennek egy olyan világ képe, ahol a munkások a föld alatt élnek, miközben az őket irányító kevesek a földfelszín felett. A főhős, Freder egyenesen a legmagasabb régiókból származik, a Fiúk Klubjának (*Klub der Söhne/Club of Sons*) tagja, akik hol hatalmas stadionokban, hol pedig az Örök Kertnek (*Ewigen Gärten/Eternal Gardens*) keresztelt parkban mulatják az idejüket. Utóbbiban találkozik Freder Mariával, akibe nyomban beleszeret, és aki miatt később majd a munkások földalatti városának

³¹⁷ Uo. 143.

³¹⁸ Az utolsó jelenet tehát Kracauer értelmezésében inkább a fasiszta logika „leleplezése”, és nem a „tünete”. „Minthogy igazi művész volt, Langnak bizonyára észre kellett vennie” – kezdi az egyik vonatkozó mondatát Kracauer (Uo. 144.), és ezzel Lang lényegében kikerül a fasiszta ideológia tudatalatti továbbörökítőjének szerepköréből, hiszen tudatosan mutat rá ennek működésére.

³¹⁹ HUYSEN, Andreas: *The Vamp and the Machine*, i.m., 221.

³²⁰ EGGBRECHT, Axel: „Metropolis”, Die Welt am Abend, 1927. január 12.

³²¹ RUTSKY, R. L.: *The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism*, in.: MINDEN, Michael – BACHMANN, Holger (szerk.): *Fritz Lang's Metropolis – Cinematic Visions of Technology and Fear*, Camden House, Rochester, 2000. 217–246., 240–242.

³²² HUYSEN, Andreas: *The Vamp and the Machine*, i.m., 222.

³²³ Uo.

felfedezésére indul. Freder apja, Joh Fredersen Metropolis központi bankjának elnöke, a város feje.

A főhősnő, Maria a társadalmi helyzettel kapcsolatos tanításait a bábeli torony történetének elmondásával világítja meg a munkások számára. Ezt a film a képek szintjén is ábrázolja, létrehozva a filmtörténet egyik legkorábbi narratív beágyazását. Maria példabeszéde az ószövetségi Bábel-történet újraírása. Amit a munkások történet formájában hallanak, azt mi a diskurzus szintjén képek formájában is látjuk, az arisztotelészi hagyomány alapján meggyőzősként felfogott retorika értelmében a képek nem a munkásokat akarják meggyőzni a tanulság igazságáról, hanem minket, nézőket. Különösen érdekes az a mód, ahogy a film nyilvánvalóvá teszi számunkra, hogy mostantól azt látjuk majd, amit Maria elbeszél a munkásoknak: először Maria mondatait látjuk a képen („Heute will ich euch die Legende VOM TURMBAU ZU BABEL erzählen”), majd a mondat első része és utolsó szava eltűnik a képről, a „VOM TURMBAU ZU BABEL” felirat pedig önálló címként marad a vásznon. A cím a Biblia mellett nyilvánvalóan Joh Fredersen tornyára utal, melynek neve „Új Bábel”. Maria példabeszéde a film központi problémájának szinekdochikus megjelenítése, egyszersmind az ószövetségi Bábel-történet (1 Móz 11, 1-9.) kreatív újraírása.

Maria története szerint a torony tervezői az ember és az Isten dicsőségére akarták létrehozni az építményt, és munkásokat fogadtak fel a megépítésére, akik az építkezés erőfeszítései és fájdalmai miatt fellázkodtak az építők ellen. A jelenet során a feliratok megjelenítése retorikai jelentőségre tesz szert.³²⁴ A „Babel” felirat első megjelenése az építők vágyát tükrözi, ekkor az ég felé irányuló dicsfény sugárzik a betűkből, a második pedig a munkások helyzetét, ekkor vér-, könny- vagy izzadtságcseppek csorognak róluk. Maria értelmezésében a munkások azért lázadtak, mert noha egy nyelvet beszéltek a tervezőkkel, mégsem értették meg egymást. Ez esetben a „nyelvezavar” nem a torony építésének következménye, hanem az építkezés kudarcának oka volt, a nyelvek összezavarása pedig nem a hétköznapi értelemben vett nyelvek összezavarását jelenti, hanem figuratív státuszra tesz szert: a tervezők és az építők nem eltérő nyelveket beszélnek, hanem hermeneutikai pozíciójukból adódóan nem voltak képesek értelmezni egymás helyzetét. Mivel a történetből kiittatódik a transzcendens ágens, vagyis az Úr, aki a Bibliában megakadályozza az elbizakodott emberiség terveit, a történet a társadalmi

³²⁴ A kérdéshez lásd Jean-François Lyotard tanulmányát, melyben a Frédéric Rossif *La Révolution d'octobre* (1967) című filmjében feltűnő „Révolution d'Octobre” feliratot elemzi. LYOTARD, Jean-François: *The Dream-Work Does Not Think*, i.m., 27–28.

osztályok kommunikációra való képtelenségének, elszigetelődésének és az ebből adódó katasztrofális következményeknek a parabolájává válik. Maria a megoldást is felkínálja a bemutatott problémára: a „közvetítő” vagy „mediátor” képes fordítani a két csoport között. „A fej és kezek között a szívnek kell közvetítenie” – ez a beékelt példabeszéd tanulsága, valamint ez a mondat szerepel a film elején és végén is.

A tételmondat tehát a *body politics* alakzatának egyik – meglehetősen naiv – változata.³²⁵ Mivel a *Metropolis* retorikájának fontos rétegét képezi a keresztény szimbolika, ezért a legkézenfekvőbb pretextusnak Szent Pál írásai tűnnek, nemcsak azért, mert Szent Pál *Korinthusiakhoz írt első levele* a test és a társadalom figuratív összekapcsolásának egyik legmeghatározóbb alapszövege, hanem azért is, mert a film földalatti közösségének szerveződése egyértelműen Pál apostoli tevékenységét idézi.³²⁶ Pálnál a „tagok” (vagyis a testrészek) a keresztségben válnak egyetlen testté, és „akár zsidók, akár görögök, akár szolgák, akár szabadok”, ezek a tagok egyenrangúak és egyenlők („sőt sokkal inkább a testnek azok a tagjai a legszükségesebbek, amelyek gyengébbeknek látszanak”), feladatuk pedig az, hogy „kölsönösen gondoskodjanak egymásról” (1Kor 12.12-26.). Hasonlóan „elképesztő” részlettel van itt dolgunk, mint amely Alain Badiou-t nyugözi le: „nincs zsidó, sem görög; nincs szolga, sem szabad; nincs férfi, sem nő” (Gal 3.28.).³²⁷ Az emberek, akármennyire is tűnjenek „kevésbé nemesnek”, egyenlők, és együtt alkotják „Krisztus testét”.

A testként felfogott társadalom képének hagyományában a másik legfontosabb viszonyítási pont Hobbes *Leviatánja*.³²⁸ A *Leviatán* abban a korszakban születik, amikor a társadalom organikus képzetét a mechanikus felfogás váltja fel, maga a *Leviatán* „egyszerre organikus szervezet és mechanikus szerkezet”,³²⁹ leírása vegyíti a konstruáltság (a test-akár-az-óramű – szerkezet³³⁰) és a természetesség (a társadalom testét betegségek sújtják³³¹) jegyeit:

„Mert a művészet teremtette meg a NÉPKÖZÖSSÉGNEK (latinul: CIVITASNAK) nevezett nagy LEVIATÁNT, ez pedig nem egyéb, mint

³²⁵ A kérdéshez lásd: BÉNYEI Tamás: *Más alakban – A metamorfózis lehetséges poétikai és politikai*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2013. 164–171.

³²⁶ Vö.: BADIOU, Alain: *Szent Pál – Az egyetemesség apostola*, Typotex Kiadó, Budapest, 2013. 40–42.

³²⁷ Uo. 20.

³²⁸ HOBBS, Thomas: *Leviatán*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1999.

³²⁹ BALOGH László Levente: *A Leviatán anatómiája*, Magyar Filozófiai Szemle, 2010/2., 101–112. 102.

³³⁰ HOBBS, Thomas: *Leviatán*, i.m., 69.

³³¹ Uo. 330.

mesterséges ember, bár természetes mintaképénél – amelynek védelmére és oltalmazására szánták – jóval nagyobb méretű és erejű; s benne a szuverenitás a mesterséges lélek, amely az egész testet élettel tölti meg és mozgatja; a tisztségviselők, valamint a törvényhozó és végrehajtó hatalom többi képviselői a mesterséges izületek; a jutalom és büntetés (amelyek a szuverenitás székhelyéhez fűződve az izületeket és végtagokat feladatuk végrehajtására serkentik) az idegek, ugyanazt végzik, mint a természetes testben; ereje – valamennyi tagjának jóléte és gazdagsága; feladata – a salus populi (a nép üdve); tanácsadói, akik tájékoztatják minden számára szükséges tudnivalóról – az emlékezőképesség; a méltányosság és a törvény – a mesterséges értelem és akarat; az egyetértés – az egészség; a lázadás – a betegség, a polgárháború – a halál.”³³²

A természeti állapot (mely Hobbes-nál „mindenki mindenki elleni harcát” jelenti³³³) olyan mesterséges szerkezet létrehozásával haladható meg, mely egyszerre isteni és emberi, egyszerre gép és szörnyeteg. A *Leviatán* nyelvét gyakran áthatja a szerves metaforika, de ez csak egyetlen a mű számos beszédmódja közül.³³⁴

A *Korinthusiakhoz írt első levél* és a *Leviatán* fényében a film regényből örökölt tanulsága még egyszerűbbnek és naivabbnak tűnik. A „fej és a kezek között a szívnek kell közvetítenie” mondat hierarchizált társadalomképet sugall, ahol a fej irányít, a kezek dolgoznak, a szív feladata pedig az, hogy e felállás szükségszerűségét kölcsönösen elfogadtassa a testrészekkel. A mondat esetében feltűnő, hogy referenciálisan olvasva hibás megállapításnak tűnik: a szív nem „közvetít” a fej és a kezek között, hacsak nem tekintjük „közvetítésnek” azt, hogy a keringési rendszeren keresztül mindkét szervet ellátja a működéséhez szükséges vérrel. A *Metropolis* központi képének esetében azt látjuk, hogy az átvitt értelmű „üzenet”, vagyis az „osztályharc tolmácsa”, a „társadalmi kötőanyag” szükségességének hangsúlyozása akkora jelentőséget kap, hogy még az sem jelent problémát, ha nem illeszkedik problémamentesen a hordozójául választott struktúra, vagyis az emberi test működésének logikájához. Fritz Lang a film üzenetét firtató kérdésre azt válaszolta, hogy „a központi tétel Mrs. Langtól [Thea von Harbou] származott, de legalább

³³² Uo. 69–70.

³³³ BALOGH László Levente: *A Leviatán anatómiája*, i.m.

³³⁴ Ehhez a kérdéshez lásd: LUDASSY Mária: *Halandó istenség és mesterséges örökkévalóság – A „Leviatán” metaforái*, Holmi, 2007/1., 45–53.

ötven százalékban én is felelős vagyok, hiszen én csináltam a filmet. Nem festhetsz társadalmilag tudatos képet, amelyben azt állítod, hogy kéz és az agy között a szív közvetít – úgy értem, hogy ez egy tündérmese – szó szerint. *A gépek viszont nagyon érdekeltek.*”³³⁵ Ez az utolsó mondat fontos szerepet kap az értelmezésben, mivel a regény és a film retorikai különbsége a gépekhez való viszony vizsgálata során azonosítható leginkább.

Természetesnek tűnő konstrukciók

Thea von Harbou *Metropolis* című regénye 1925-ben folytatásokban jelent meg az *Illustriertes Blatt* nevű német magazinban, a készülő filmhez kapcsolódó illusztrációkkal kísérve.³³⁶ Könyvként 1926-ban publikálták, az angol fordítás már 1927-ben megjelent.³³⁷ Bár találkozhatunk olyan korabeli kritikával, amelyik méltatja a regényt,³³⁸ a tanulmányírók többsége egyetérteni látszik abban, hogy nem különösebben értékes irodalmi alkotással van dolgunk. Harbou regénye a német expresszionizmus irodalmának izgalmas dokumentuma, melyet az elragadtatott metaforahalmozás és a látomásos jelleg jellemez. A regény jól illeszkedik a német expresszionizmus korabeli tendenciáiba: témája egy utópikus világ, a szöveg használja az apokalipszis motívumait és a német romantika hagyományai felé fordul,³³⁹ szemléletét antimaterializmus, miszticizmus és univerzalizmus jellemzi.³⁴⁰

A film felől közelítve a regény legfigyelemreméltóbb sajátossága az a mód, ahogyan *Metropolis*, a fiktív nagyváros gépezeteit ábrázolja. Ezek a gépek a regényben a legkevésbé sem *gépszerűek*: nem szerkezeteknek, sokkal inkább fantasztikus szörnyek gépi megjelenésének vagy az organikus, természeti környezetünk mechanikus tükörképének tűnnek. A regény szövege nem ember alkotta konstrukcióként, hanem egyfajta új természetként, élő anyagként ábrázolja a gépeket. Ehhez az ábrázolásmódhoz kapcsolódik

³³⁵ BOGDANOVICH, Peter: *Fritz Lang in America*, Praeger, New York, 1967. 124. (Saját ford., kiemelés tőlem.) Nem véletlen, hogy a regény 1984-es német nyelvű kiadásában pont ez az idézet szerepel (németül) az első oldalon. HARBOU, Thea von: *Metropolis*, Ullstein-Buch, Frankfurt am Main/Berlin/Bécs, 1984.

³³⁶ MINDEN, Michael – BACHMANN, Holger (szerk.): *Fritz Lang's Metropolis – Cinematic Visions of Technology and Fear*, 59.

³³⁷ A regény magyar fordítása (HARBOU, Thea von: *Metropolisz*, Dávid Könyvkiadó, Szeged, 1995.) a számomra releváns részek esetében nagyban eltér az eredeti szövegtől (HARBOU, Thea von: *Metropolis*, Ullstein-Buch, Frankfurt am Main/Berlin/Bécs, 1984.). A továbbiakban elsősorban az angol fordítást használom (HARBOU, Thea von: *Metropolis*, e-book, Wildside Press, 2003.), a főszövegben ennek az oldalszámaira hivatkozom zárójeles formában (M). Emellett a kiemelt részeket összevettem a német eredetivel, és ha az angol fordítás és az eredeti között fontos különbség mutatkozik, akkor a német változatot használom majd, ezt pedig jelölni fogom.

³³⁸ Vö.: JOSEPH, Michael: *The Seven Seas*, The Bookman, 1927. április, 224–228.

³³⁹ A regény esetében főképp E.T.A. Hoffmann művei meghatározók.

³⁴⁰ A német expresszionizmus felsorolt jellemzőihez lásd: LONG, Washton: *Expressionism, Abstraction, and the Search for Utopia in Germany*, in: TUCHMAN, Maurice et al. (szerk.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1980*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1986. 201–217.

a regényben legtöbbször szereplő mondat, mely azt adja tudtunkra, hogy a gépek újra és újra „élelemért üvöltnek”.³⁴¹ Ez a mondat egyértelműen a műszakváltást jelző sípszóra vonatkozik, mivel az üvöltés tíz óránként harsan fel (M, 13.). Az ismétlődő ordítás további repetitív mintázatokat foglal magába, például az „ételért” részlet háromszori elismétlését („nach Futter, nach Futter, nach Futter” – „for food, for food, for food”) a regény első fejezetében (M, 12., 15., 16.).

A gépek tehát éhesek és élelemre vágnak. Nemcsak a narrátor beszél a gépek éhségéről, hanem a szereplők is, például Freder, mikor először kerül összeütközésbe apjával:

„És a gép, melynek nincsen se feje, se agya, feszült éberséggel szívja és szívja az agyat őrének megbénított koponyájából, megállás nélkül szívja, nem áll meg addig, amíg a kiszívott koponyán függő lény már nem ember és még nem gép, amíg szárazra nem szivattyúzott, üregesre nem vájt, el nem használt. És a gép, amely kiszívta és lenyelte az ember gerincvelőjét és agyát, lágy és hosszú sziszegéssel kitörölte koponyájának üregét lágy és hosszú nyelvével, ezüst-bársony fényel ragyog, olajjal felkenve, gyönyörűen és csalhatatlanul – Baál és Moloch, Vitzilopocstli és Durga.”
(M, 23.)

A részletből látszik, hogy a gépek leírását mennyire áthatja az organikus retorika. Az idézett rész végén a négy felsorolt isten neve közül egy a kánaáni, egy a föníciai, egy az azték, egy pedig az indiai hindu mitológiából származik. A regényben az istenek nevei – a kinézetük hasonlósága miatt egyedül Ganésához hasonlított páternoszter gép leírását leszámítva – mindig felsorolás formájában jelennek meg, vagyis szinte mindig többedmagukban szerepelnek, jobbra az idézetben olvasható sorrendben. A felsorolt istenek mitológiai sajátosságai nem adnak többletjelentést a szövegnek, közös felsorolásuk funkciója pusztán az, hogy a gépek hatalmát, transzcendens erejét szimbolizálják. A gépek tehát istenekké és élőlényekké válnak a regényben, olyan *valódi* szörnyetegekké, mint az

³⁴¹ M, 12., 13., 14., 15., 16., 23., 54., 55., 68., 69., 97., 113., 126., 127., 143., 145., 148., 151., 157., 159. Az angol változatban ezt az üvöltést a „roar”, a német változatban a „brüllen” ige jelöli: „Die Maschinen von Metropolis brüllten; sie wollten gefüttert sein.” (23.).

absztrakt Leviatán, mely „az isteni, az emberi, az állati és a mechanikus közötti szürkezónában található”.³⁴²

A négy jellemzőből (isteni, emberi, állati, mechanikus) a mechanikus fokozatosan eltűnni látszik. A gépek „egészségesek” (M, 16.), „lélegeznek” (M, 20.), „szem nélkül látnak, fül nélkül hallanak” (M, 22.), a levegőt betölti „leheletük életerejé” (M, 22.), „felébrednek álmaikból” (M, 23.), „lelkesen megfeszítik az idegszálaikat” (M, 24.), hangjuk „szörny-hang” (M, 143.), „teljes tüdejükből” ordítanak (M, 157.), végül már a szó szoros értelmében „élnek” (M, 154., 156., 158.). Leírásukkor a regény egyetlen alkalommal sem beszél csavarokról, fogaskerekekről, drótokról és huzalokról, a narrátor egyszer sem néz be a szerkezeteket borító felületek mögé. Ezeknek a gépeknek nem alkatrészeik vannak, hanem „nyelvük” (M, 23.); „himbálódzó végtagjaik”; lábaik, mellkasuk és fejük (M, 29.); karjaik (M, 32., 157.); fogaik (M, 33.); szívük és szívritmusuk (M, 32.); szemük (M, 54.); tüdejük (M, 157.); vagyis szerveik. A munkások nem elpusztítani akarják a gépeket, hanem „megölni” (M, 143.); a gépek olyanok, „mint a szelíd állatok” (M, 158.); nem pusztán túlmelegednek, hanem „halálos betegségtől” (M, 155.) „megy fel a lázuk” (M, 159.); nem összetörnek vagy elromlanak, hanem „megsebesülnek” és „haláltusát” vívnak (M, 185.).

Ugyanakkor nemcsak hatalmas „gép-istenek” (M, 159.) szerepelnek a regényben, hanem kisebb szerkezetek is. Különösen izgalmas a gép-galambok leírása:

„A galambok helyén, a katedrális teteje és a város felett repülő gépek nyüzsögtek, fészkeket raktak a tetőkön, melyeken éjszaka vakító nyilak és körök jelezték a pilótáknak a repülési útvonalakat és a landolási pontokat.”³⁴³

A szövegben említett szerkezetek nem „repülőgépek” (*Flugzeuge*), hanem „repülő gépek” (*Flugmaschinen*), melyek fészket raknak az épületek tetején. Ezeknek a szerkezeteknek a funkciójáról semmit sem tudunk, nem derül ki, hogy mi a feladatuk, milyen céllal hozták létre őket, azt ellenben megtudjuk, hogy nem pusztán a galambok helyén állnak, hanem galambokként is viselkednek. A gép nem a funkciója által meghatározott konstrukció, sokkal inkább az ösztönei által vezérelt élőlény, ami menedéket épít magának.

³⁴² BALOGH László Levente: *A Leviatán anatómiája*, i.m., 104.

³⁴³ Az idézet fordításakor az eredeti szöveget vettem alapul, mivel az angol fordításban a gépek *megpihennek* a tetőn („resting on the rooves” – M, 14.), míg a német eredetiben „fészkelnek” („nisteten auf den Dächern” – 26.).

Az egész regényt a fentiekben bemutatott szimbolikus-organikus retorika hatja át. Harbou nem pusztán antropomorfizálja a gépeket, mivel azok nem – vagy nem csak – emberi tulajdonságokat kapnak, sokkal inkább új természetet alkot belőlük. A mechanikusság és a konstruáltság jegyei a regényben legfeljebb díszítőelemként jelennek meg, például mikor egy gép „olajosan csillog”, ugyanakkor a gép ebben az esetben is inkább „olajjal felkent” lesz (M, 23.), mintsem „olajjal megkent”. A csak látszólag mechanikus világ mögül folyamatosan átsejlik ennek a világnak a szimbolikus-organikus alapszerkezete. A gépi környezet mint élő természet öleli körül Metropolis lakóit, a város világában minden egy nála nagyobb totalitás része és megjelenítője. A regény által működtetett szimbolikus nyelv olyan, mint amilyenek Paul de Man – Gadamer nyomán – a „szimbolikus költői nyelvet” leírja:

„a világ már nem olyan entitások elrendezésének látszik, melyet az eltérő és elszigetelt jelentések pluralitása jellemez, hanem szimbólumok átfogó, egységes és egyetemes jelentéssé összeálló rendszerévé válik. A szimbólum legfőbb vonzerejét épp a totalitás végtelenségére való utalás adja, szemben az allegóriával, mely egy konkrét jelentésre utaló jel, s ily módon megfejtésével ki is merül sugalmazó ereje”.³⁴⁴

Harbou *Metropolis*a ilyen szimbolikus nyelvet alkot, pontosabban a nyelv ilyen jellegű működésének maximumát, legszélsőségesebb változatát hozza létre. Ez a nyelv „nem kíván különbséget tenni az élmény és annak reprezentációja között”, célja, hogy „minden individuális élményt általános igazsággá” alakítson át.³⁴⁵ Retorikai és ideológiai szempontból Lang egy Harbou-éval gyökeresen ellentétes poétikát képvisel, a következő fejezetekben ezt mutatom be.

Konstruálnak tűnő természet

A film gépábrázolásának tekintetében minden bizonnyal Andreas Huyssen értelmezése a legfontosabb eddigi elemzés. Huyssen rámutat, hogy a film technológiához való viszonya két, egymással ellentétes szemléletben gyökerezik, és egyszerre osztozik a német expresszionizmusnak az I. világháború mechanikus poklából fakadó, a gépek pusztító potenciáljából adódó szorongásában, és a film születésekor a Weimari

³⁴⁴ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*, i.m., 6.

³⁴⁵ Uo.

Köztársaságban egyre népszerűbbé váló *Neue Sachlichkeit* (új objektivitás) irányzatának technikai fejlődésbe vetett bizalmában.³⁴⁶ Értelmezésben a film jóval közelebb áll a *Neue Sachlichkeit* szellemiségéhez, mint az expresszionizmuséhoz, de ez a megállapítás újabb definíciós problémákhoz vezet. A filmtörténetben az expresszionizmust éppen Lang filmjei alapján szokás meghatározni,³⁴⁷ de a gyakran az első filmes stílusként azonosított expresszionizmus jobbra más vonásokkal rendelkezik, mint a korszak expresszionistának tekintett irodalma. A filmet nehéz lenne egyetlen avantgárd irányzat alá sorolni, Thomas Elsaesser találóan nevezi a *Metropolist* „az avantgárd betűlevesének” („the Alphabet Soup of Avant-garde”).³⁴⁸

Harbou és Lang „expresszionizmusa” – ha egyáltalán van értelme ennek a fogalomnak akkor, ha mindkettejük koncepcióját ide sorolhatjuk – hangsúlyos pontokon eltéréseket mutat. A film retorikai logikája a regény retorikai logikájának inverziója: a regényben a természetesség burjánzását figyelhetjük meg, melynek hatására még a konstruált/mechanikus tárgyak is a természet részévé válnak, ezzel szemben a filmben gyakorlatilag minden mechanikussá és konstruálttá válik, még az is, ami elsőre természetesnek látszik. Ahogy Harbou kiiktatja a fikcióból a mesterségesség jeleit, úgy iktatja ki Lang a természetességet, ezzel pedig a regény szimbolikus, organikus és totalizáló szerkezete allegorikus és mechanikus struktúrává alakul. A retorikai változás ellenére a film a regényből olyan tartalmakat örököl, melyek ellentmondásba kerülnek az új retorikával: a test organikus egységére épülő központi üzenetet az organikus logikával szemben strukturálódó világ hitelteleníti. Mielőtt rátérnék a film gépábrázolására és az egyéb allegorikus, vagy a konstruált jellegüket látványosan felmutató képek és jelenetek értelmezésére, először a természet megjelenítésének sajátosságait elemzem, utóbbi legjobb példái a filmben megjelenített kertek.

A regény és a film kertjeinek értelmezéséhez Paul de Man *A temporalitás retorikája* című szövegében szereplő Rousseau-értelmezése szolgálhat kiindulópontul.³⁴⁹ A *Julie* negyedik részének tizenegyedik levelében részletesen leírt Elízium nevű kertet de Man a romantikus szubjektum-objektum viszonyról kialakított klasszikus koncepció kapcsán megfogalmazott kritikájának kiindulópontjául választja. Az Elízium nem a klasszikus francia kertépítészeti, hanem a 18. században divatosá váló angol kertek (*jardin*

³⁴⁶ HUYSEN, Andreas: *The Vamp and the Machine*, i.m., 223.

³⁴⁷ Vö.: THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David: *Film History – An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2003. 104.

³⁴⁸ ELSAESSER, Thomas: *Metropolis*, i.m., 17.

³⁴⁹ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*, i.m., 20–28.

anglais) mintáját követi, mely a letisztult geometrikus elrendezés helyett a burjánzó természetességet képviseli. De Man szerint ugyanakkor Rousseau regényében a „kezdetből fogva egyértelmű számunkra, hogy a hely sugározta természetesség mesterkélt hatás eredménye, s a boldogságnak ez a lugasa, a *toposz* hagyományával ellentétben, egészében véve művészet, s nem a természet birodalmának része”.³⁵⁰ Az utóbbiak miatt de Man az irodalmi előzmények felé fordul, először is a *Rózsaregény* című epikus költemény felé, és megállapítja, hogy „Rousseau leírásának alig van olyan mozzanata, amelynek ne találhatnánk meg a párját a középkori szövegben”,³⁵¹ majd a *Julie* kert-ábrázolását Defoe *Robinson Crusoe*-jának allegorikus nyelvéhez köti.³⁵² De Man az a feszültség foglalkoztatja, amely az Elíziumot bemutató rész és a *Julie* más részei (például a Mellierie-epizód) között feszül, tehát a szimbolikus és az allegorikus kifejezőmód feszültsége. Rousseau a természet és a kertek ábrázolásának retorikáján keresztül két eltérő világméretet mutat be, és „e két világ erkölcsének szembeállításával magába sűríti a regény drámai konfliktusát”.³⁵³ Mindez de Mannál a Rousseau-t „természethívőként” és „primitivistaként” leíró kép kritikájához, illetve a romantikával kapcsolatos „közhelyes gondolatok” bírálatához vezet.³⁵⁴ Akár de Man, a *Metropolis* kertjeinek vizsgálatakor én is szem előtt tartom a *toposz* megidézett hagyományát, melyek figyelembevételével a regény és a film összehasonlításakor a szimbolikus és az allegorikus nyelv feszültségére ismerünk.

A film természetábrázolása kapcsán a legfontosabb fiktív helyszín az „Örök Kertek”, ahol Freder először pillantja meg Mariát. A regényben erről a kertről viszonylag kevés információt kapunk. Tudjuk, hogy vízesés csobog benne, hogy tejszínű üvegkupola fedi, amely opálos fénnel árasztja el a teret, és hogy a „Fiúk Klubjának” aranyifjai itt mulatják az időt, elsősorban a gyönyörködötésükre képzett hölgyek társaságában (M, 7.). Ezeket a „jól képzett női alkalmazottakat” a regény szövege többször is virágokhoz hasonlítja, egy ponton pedig azt olvashatjuk, hogy „képzésük több időt vett igénybe, mint egy új orchidea-faj kifejlesztése” (M, 7.). Ha ezt a részletet metonimikusan olvassuk,³⁵⁵

³⁵⁰ Uo. 24. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁵¹ Uo. 25.

³⁵² Uo. 26–27.

³⁵³ Uo. 27.

³⁵⁴ Uo. 28.

³⁵⁵ Itt arra a metonimikus mintázatra gondolok, melyet Gérard Genette azonosít Proustnál, és amelyet a „kaméleon-torony *toposz*ának” nevez: „kalász-torony (vagy kazal-templom) a mező közepén, hal-torony a tenger közelében, a szőlők fölötti bíborló torony, kalács-torony ebédidőben, párna-torony este” (64.). Genette azt mutatja ki, hogy a tornyokról szóló részekben Proust metaforái metonimiákra épülnek, pontosabban, hogy a metaforákat a térbeli érintkezés szervezi: „a közelség irányítja vagy szavatolja a hasonlóságot” (65.). GENETTE, Gérard: *Metonímia Proustnál*, in: FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Figurák*, i.m., 61–85., 62–65.

akkor arra következtethetünk, hogy a kertben orchideák nőnek. Ennél több információt nem is kapunk az Örök Kertek növényvilágáról. A regényben jóval több szó esik egy másik kertről, Fredersen anyjának kertjéről, mely – a szereplővel együtt – a filmből teljesen kimaradt. Fredersen anyja szerette a fiát, de nem tudott megbarátkozni a világgal, melyet épített, és az életmóddal, melyet folytatott, ezért a kapcsolatuk megromlott. Mikor Fredersen először keresi fel anyját, hogy tanácsot kérjen tőle, megtudjuk, hogy az anya háza a katedrális és az Új Babel tornya között helyezkedik el, és az „óriási kőépület” tetején egy kert virágzik, „tele liliummal és mályvarózsával, tele bükkönnyel, mákkal és böjtfüvel” (M, 127.). A kert az anya makacs ellenállását tükrözi a fia által épített új, mechanikus világgal szemben. Magának a kertnek a szimbolikus jelentését is magába sűríti egyetlen növény, a diófa, mely „egy évig gyengélkedett, de most újra kizöldült” (M, 127.). A magányosan élő, csak a Bibliát olvasó puritán anya makacs tisztasága a zord nagyvárosban magányosan és tüntetően virágzó kert képében tükröződik, a kép középpontja pedig a diófa, mely szinekdochikusan sűríti a kert jellegzetességeit.

Egészen más jellegű kertábrázolást látunk a filmben. A *Metropolis*ban az Örök Kertekről két, teljesen eltérő képet kapunk. Az elsőt akkor látjuk, mikor Freder előtt többször körbeforgatnak egy lányt, aki valószínűleg egy a regényben említett „jól képzett női alkalmazottak” közül. Ez a lány később egészen más típusú kertben kergetőzik Frederrel, ekkor pillanthatjuk meg a kert második részét.

Az első kert-kép legfontosabb filmes előzménye Fritz Lang *Metropolis* előtti filmjének, *A Nibelungok* egyik barlangja. Ahogyan azt Thomas Elsaesser bemutatja, Alberich barlangjában a falat alkotó sztalaktitok nagyon hasonlítanak az Örök Kertekben játszódó első jelenet monumentális fatörzsére.³⁵⁶ Az Örök Kert által felidézett barlang a Nibelungok kincseskamrája előtt található, ezen keresztül vezeti át Alberich az ámuló mitológikus hőst, Siegfriedet. Az első kert tehát *A Nibelungok* természeti tereit és ezzel a német eredetmondák szimbolikus világát idézi. A kert olyan, mint egy erdő, összhangban a korszak német nacionalizmusának képi világával, melyben a germán őserdő mítosza játszotta a központi szerepet.³⁵⁷ Ez az erdő látványosan fiktív: míg a korszak nacionalista tájépítészete Alexander von Humboldt és Friedrich Ludwig von Sckell szemléletét követi,

³⁵⁶ ELSAESSER, Thomas: *Metropolis*, i.m., 18. A *Metropolis* egyébként számos ponton utal *A Nibelungokra*: a munkások városában a föld alól feltörő víz feltja *A Nibelungok* sárkányának sebét idézi (ELSAESSER, Thomas: *Metropolis*, i.m., 18.), és párhuzamot fedezhetünk fel a korábbi filmben kincseket tartó törpék kővé dermedése és aközött, ahogy a hét főbünt ábrázoló szoboralak a robot Maria oltárát tartó figurák helyére kerül.

³⁵⁷ A germán őserdők és a nacionalizmus kapcsolatáról lásd: WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim: *The Nationalization of Nature and the Naturalization of German Nation – „Teutonic” Trends in Early Twentieth-Century Landscape Design*, in: uó. (szerk.): *Nature and Ideology*, i.m., 187–220. 197.

vagyis hogy a német kertnek „hazafias karakterű növényeket” (Humboldt, 1806) és „hazafias növényfajtákat” (Sckell, 1825) kell felvonultatnia,³⁵⁸ addig Lang első kertjében egyetlen *valóságos* növényt sem látunk. A hangsúlyosan fantáziaszerű látványvilág ironikus ellenpontot kap a kertben megjelenő szereplők ruháinak eklektikus kavalkádjától,³⁵⁹ mely alapján nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy ennek a térnek semmi köze nincs a német romantika mitologikus tereihez, jóval hétköznapibb örömök helye.

A kert második része – ahova a szereplők átszaladnak, vagyis ami a fiktív térben pontosan az előző tér mellett található – egészen más jellegű. Itt középen egy sellőt ábrázoló szökőkút áll, mellette két, szimmetrikusan elhelyezett másik szökőkúttal. A központi szökőkút előtt egy fekete és egy fehér pávát látunk, szintén szimmetrikusan. Ha az előző kertkép az angolkertek romantikus vadságát idézte, akkor ebben a részben inkább a barokk kertek struktúrájára ismerhetünk. Ennek a kertnek az elsődleges poétikai funkciója az, hogy kontrasztot képezzen az ide Maria vezetésével bevonuló gyerekek nyomorával. Ez a túlzott pompa kertje,³⁶⁰ ami rendkívüli szimmetriájával – még a pávák is szimmetrikusan mozognak benne – a legkevésbé sem a természet terepe: látványosan művi, szerkesztett, mesterséges. A filmben nincs semmiféle naiv vonzódás a természeti állapothoz, nyoma sem marad a természet organikus/szimbolikus totalitásának. A természet az ember alkotta szabályokhoz igazodik, akár a munkások alkotta tömeg, ami csaknem minden jelenetben szabályos geometriai formákban és egyenletes ütemben mozog.³⁶¹

A regényben a kert szerepe tisztán szimbolikus, a filmben ugyanakkor a kertek allegorikus megjelenítésével találkozunk, ahol a két kert-részlet egy-egy ábrázolási hagyományhoz kötődik. Az Örök Kertet bemutató jelenetek közül az első a német eredetmítoszok mitologikus tereihez, a második a barokk kertek hatalom-reprezentáló funkciójához kapcsolódik.³⁶² A film mindkettőt ellenpontozza, az elsőt ironikus jelekkel, a másodikat egy politikai allegória színrevitelével.

³⁵⁸ A korszak német kertépítészetének tágabb kontextusához lásd Joachim Wolschke-Bulmahn izgalmas tanulmányát: WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim: *The Nationalization of Nature and the Naturalization of German Nation*, i.m.

³⁵⁹ Többen fűszoknyát viselnek, a többször körbeforgatott lány pedig egy előkelő ruhához a „continental cocked hat”-nek nevezett amerikai katonai kalaphoz hasonló fejfedőt visel.

³⁶⁰ Nem ez az egyetlen olyan rész a filmben, melyben a francia kultúrához köthető elemek negatív színezetet kapnak. A férfiak szórakoztatására szánt hölgyek francia dámákat idéző ruhája mellett azt is megemlíthetjük, ahogy a félrevezetett munkások dühös és értelmetlen pusztításának ábrázolásakor a filmzene a *Marseillaise*-t idéző dallammá alakul.

³⁶¹ A tömeg mozgása még akkor is pontosan koreografált, amikor épp az „alantas” indulatait éli ki.

³⁶² A barokk kertek hatalomreprezentáló funkciójáról lásd: VON BUTTLAR, Adrian: *Az angolkert – A klasszicizmus és a romantika kertművészete*, Budapest, Balassi Kiadó, 1999. 9.

A film szerkezetei

A film a regénnyel ellentétben nem az orgonán játszó Freder töprengésével indul, hanem gépek képeivel. A stáblista, a mottó és a címet is tartalmazó nyitókép után egymást gyors ütemben követő felvételeket látunk, melyeken különböző szerkezetek részei váltják egymást. A képeken sohasem látszik a teljes gép, a felvétel terébe csak a folyamatosan mozgásban lévő alkatrészek kerülnek, a kamera tehát a mechanikus folyamatokra koncentrál. Harbou regényében nyoma sincs az alkatrészeknek (a fogaskerekeknek, a fémrudaknak, a dugattyúknak, a szelepeknek és a pumpáknak stb.), a gépek felbonthatatlan egészként jelennek meg. Lang már ebben a jelenetsorban alkalmazza a film későbbi részeiben is gyakran használt technikai megoldást, mely során tükrök és üveglapok segítségével eléri, hogy a kamera által felvett látvány egy része a kép többi részén is tükröződjön, így az alkatrészek többszörösen tükrözve mozognak a vásznon. A gépek első két felvétele közötti határt két irányból beúszó, párhuzamos sávok mossák el, több felvétel mögül áttűnnek az előző felvétel képei. Azt látjuk, hogy a film technikai vívmányokat ábrázoló nyitójelenete maga is tobzódik a látványos technikai megoldásokban. A bemutatott tér és a felvétel erős technicizáltsága összezseng, Lang a kamera csaknem minden lehetőségét kihasználja, és ezzel folyamatosan emlékezteti a nézőt arra, hogy a szerkezetek képét is egy szerkezet rögzíti.

A film legfontosabb gépezetét, a Maria lemásolásával létrehozott androidot már kimerítően elemezték, a robotnő áll Andreas Huyssen korábban többször idézett tanulmányának középpontjában is. Kevesebb figyelmet kaptak azok a részek, melyek a főhős és egyéb szerkezetek interakcióját ábrázolják. Ezek közül a leggrandiózusabb a Moloch-jelenet. Mikor Freder először látogat a munkások földalatti városába, egyszer csak egy hatalmas gép előtt találja magát. A gép mellett számos munkás dolgozik, akik mechanikusan, szabályos koreográfia alapján, szinte egyszerre mozognak. A gép közepén elhelyezkedő paneleket egy munkás figyeli, ezeken azt láthatjuk, ahogy a gép fokozatosan túlmelegszik. A filmzene idővel egyre zaklatottabbá válik, és épp úgy gyorsul, ahogy a gép körüli munkások mozgása. Végül bekövetkezik a robbanás, ami a munkások nagy részét forró gőzzel permetezi be, Fredert pedig a falhoz vágja. Innentől a film a beállítás-ellenbeállítás logikáját követi. A gép a körülötte felhalmozódó gőz szétoszlása után misztikus szörnyeteggé változik, melynek alakja a gép alakját idézi. Úgy tűnik, hogy Freder felismeri a szörnyet, mikor felkiált: „Moloch!”.

A Moloch-felirat kulcsfontosságú információt hordoz. Talán Moloch 18. századi német illusztrációra támaszkodva³⁶³ vagy pusztán a *Metropolis* világtól idegen öltözetű rabszolgák megjelenése alapján a felirat nélkül is értelmezni tudnánk a jelenetet. Ahogy azt korábban már említettem, Moloch Harbou regényében is előkerül, mindig többedmagával, felsorolásokban. Moloch az alvilág istene a föníciai hitvilágban, nevét – és nevének változatait – a Bibliában is többször említik (pl.: Jer 32, 35.), az istennek gyermekeket áldoztak, akiket áldozati ajándékként égettek el (2 Kir 17, 3.; 2 Kir 17, 17., Lev 18, 21.). Hasonló jeleneteket lát Freder is: először rabszolgákat, akiket rabszolgahajcsárok hajtanak be a gépszörny szájába, majd tömött sorokban vonuló munkásokat, akik önként masíroznak be ugyanoda. Az egész jelenet hallucinatorikus keretben zajlik: Freder látomását látjuk, amely egyszer csak szétfoszlik. A jelenet ugyanakkor egy alaposan kigondolt hasonlatot ábrázol, és túlságosan tudatosan szerkesztett ahhoz, hogy hallucináció-szerű legyen. Ez az allegorikus jelekből építkező hasonlat didaktikus, elsősorban a nézőhöz szól, és azt állítja, hogy a film jelenében úgy áldozzák fel a munkásokat a gépeknek, ahogy hajdanán az embereket Molochnak. Moloch az egyetlen a regényben szereplő isten, mely a filmben is előkerül, és ez az egyetlen jelenet, ahol a filmben szereplő istenek megjelennek. Ugyanakkor a film itt már nem az isteni minőségre utal, ahogy a regény tette, hanem egy konkrét istenre, és a hozzá kapcsolódó kulturális kontextusra. A filmben tehát a gépek nem „istenné lényegülnek”, ahogy az a regényben történt, hanem látványos, a nézőnek szóló allegória részeként egyetlen konkrét istenhez hasonlítódnak. A jelenetsor tehát olyan allegória, amely analógiát hoz létre a gép és a munkások, valamint a Moloch nevű istenség és a neki feláldozott emberek viszonya között.

Valamivel később Freder – a benne hirtelen felébredő szolidaritástól vezérelve – levált egy munkást, átveszi a helyét. Freder egy kör alakú kezelőfelület előtt áll, ahol két fém rudat kell folyamatosan mozgatnia úgy, hogy a kör közepéből kiinduló rudak végei mindig az éppen felvillanó villanykörték irányába mutassanak. A gép alakja felidézti Lewis Hine *Power house mechanic working on steam pump* című, 1920-as fényképét.³⁶⁴ A munka monoton és fárasztó, az pedig, hogy a gépesített világban embereknek kell elvégezni ezt a banális, jellemzően gépekre szabott feladatot, hiteltelenné teszi a munkafolyamatot. A jelenet a mechanikus szerkezet mellett végzett mechanikus munka poklának allegóriája.

³⁶³ A filmben ábrázolt Moloch képe nagyban hasonlít egy ismeretlen német alkotó Biblia-illusztrációja: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/98/Moloch_the_god.gif (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

³⁶⁴ HINE, Lewis: *Power house mechanic working on steam pump* (1920), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Lewis_Hine_Power_house_mechanic_working_on_steam_pump.jpg (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

Freder a munka során egyre inkább elfárad, várja a munkaidő leteltét, azonban közvetlenül azelőtt, hogy megszólalna a műszakváltást jelző sípszó, a gépezet órává alakul, melynek számlapján megjelenik az aktuális idő. Freder a végkimerülés határán próbálja a mutatót a munkaidő végét jelző időpont felé tolni, az azonban ellenáll neki, és elkezd visszafelé járni. Freder testtartása a keresztre feszített Krisztus alakját idézi, mondatai pedig („Atyám! Atyám! Ez a tíz óra sosem ér véget?”) Krisztus a kereszten elmondott szavaival („Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?” – Mt 27, 46.; Mk 16, 34.) állíthatók párhuzamba. Ez a rész tehát – akár a Moloch-jelenet – a munkások helyzetének allegorikus ábrázolásává válik. Az ábrázolást ismét az *áldozat* toposza határozza meg. A jelenet utalásai (a fényképre, a Biblia szövegére) allegorikus jellegűvé teszik a részt, a regény szimbolikus nyelve ez esetben ismét allegorikus filmnyelvvé alakul.³⁶⁵

Ezen a ponton érdemes visszatérnünk a szimbólum és az allegória különbségére. Paul de Man szerint az allegória egyik legfontosabb sajátossága, hogy leleplezi saját konstruált jellegét: „az allegória szárazon racionálisnak és dogmatikusnak hat, mivel olyan jelentésre utal, melyet nem maga alkot meg, míg a szimbólum az érzékek előtt megjelenő kép és a kép által sugallt érzékfeletti totalitás bensőséges egységén alapul.”³⁶⁶ De Man emellett azt is hangsúlyozza, hogy az allegória a szimbólummal szemben mindig tartalmaz egyfajta temporális elhalasztódást.³⁶⁷ Mindezek fényében nem véletlen, hogy Lang a jövőbeli mechanikus nagyváros ábrázolásához, melynek két legfontosabb sajátossága az *időbelisége* és *konstruáltsága*, allegorikus filmnyelvet választ. Az allegória és a szimbólum kapcsán ugyanakkor még fontosabb az, amit Benjamin és de Man nyomán Molnár Mariann fogalmaz meg: „míg a szimbólum az érzékelés folyamatát meghatározó értelemtulajdonító, megfejtő, (ki)olvasó aktust elleplezi, addig az allegória ezt mindig tudatosítja”.³⁶⁸ Harbou regénye folyamatosan azon dolgozik, hogy ezt a „kiolvasó aktust” elleplezze, Lang filmje pedig azon, hogy minden pillanatban felmutassa.

Mindez nem csak a korábban elemzett allegorikus szerkezetek esetében figyelhető meg. A film képei folyamatosan más képeket idéznek, és erre nem csak a Lewis Hine fotójára és Moloch bibliai ábrázolására történő, korábban bemutatott utalás lehet példa. A film tereit az expresszionista filmnyelv jellegzetes lépcsői épp annyira meghatározzák,

³⁶⁵ Se ennek, se a korábban elemzett Moloch-jelenetnek nincs pontos megfelelője a regényben, mindkettő olyan részlet, ahol Lang nagyban eltér az adaptált szövegtől.

³⁶⁶ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*, i.m., 5.

³⁶⁷ Uo.

³⁶⁸ MOLNÁR Mariann: *Az olvashatatlan allegória*, in: BÓKAY Antal – M. SÁNDORFI Edina (szerk.): *Keresztvez(őd)ések – Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, Janus/Gondolat, Budapest, 2003., 94–110. 95.

mint a Neue Sachlichkeit képzőművészeinek stílusa, különös tekintettel Oskar Nerlinger és Carl Grossberg munkásságára. Fredersent – ahogy később egy alkalommal a másik „ősapát”, Rotwangot is – az egyik jelenetben egy körzővel látjuk, ami William Blake *The Ancient of Days* (1794) című festményével teremt párhuzamot, erősítve azt, hogy Fredersent egyfajta teremtőként azonosítsuk.³⁶⁹ Allegorikus a társadalmi osztályok ábrázolása, és a film több pontján is allegorikus alakok (a halál, a hét főbűn) tűnnek fel. Allegorikus jeleket hordoz továbbá a filmzene, például akkor, amikor a munkások felkelésekor az addigi dallamba beleszövődnek a *Marseillaise* részletei. A konstruáltságot felmutató allegorikusságot olyan ábrázolásmód kíséri, mely folyamatosan a látványok eltorzításával játszik, falat emelve a néző és a reprezentált események közé.

Ellenállás a természetnek

Az utolsó – és a tanulmányom szempontjából a legfontosabb – kérdés, hogy mi az ideológiai jelentősége a Lang által létrehozott retorikai elmozdulásnak az organikus-tól a mechanikus, a szimbolikus-tól az allegorikus felé. Ehhez a regény és a film kontextusát meghatározó tropológiai struktúrákat kell figyelembe vennünk, elsősorban a német fasizmus retorikáját. A *Metropolist* 1927-ben mutatták be a nagyközönségnek. Joseph Goebbelt a film készítésének ideje alatt választották meg a párt berlini körzetének (*gaue*) elnökévé, 1926-ban alakult az NSDAP diákszövetsége (*NSDStB*), és ekkor lett a párt első paramilitáris szervezetének (SA) legfelsőbb vezetője Adolf Hitler. 1927-ben tartották a nemzeti szocialista párt első nürnbergi kongresszusát. A náci pártot az 1928-as választásokon a szavazók 2,6%-a, 1930-ban már 18,3%-a, 1932 első választásán pedig már 37,3%-a támogatta.³⁷⁰ A *Metropolis* megjelenésének éve az az időpont, melytől kezdve az NSDAP egyre nagyobb teret nyer, megjelenésekor a náci ideológia már ismert, de még nem népszerű. A német fasizmus ideológiai alapszövegének, a *Mein Kampf*nak az első kötete 1925-ben, a második 1926-ban jelent meg.

A német fasizmust és a *Mein Kampf* szemléletét a társadalom és az állam organikus felfogása jellemzi, de ezzel a megfogalmazással még korántsem határoztuk meg a természet fogalmának jelentőségét a náci ideológiában.³⁷¹ Timothy Snyder holokauszt-

³⁶⁹ Értelmezésem fényében talán nem véletlen, hogy a *Metropolis* épp egy ilyen „kétségtelenül költői”, az allegorikusság szempontjából kiemelt jelentőségű festő képét idézi fel. Blake festészetének allegorikus jellegéhez lásd: MITCHELL, W.J.T.: *A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 2008., 64–72.

³⁷⁰ KOLB, Eberhard: *The Weimar Republic*, Routledge, London/New York, 2005. 224–225.

³⁷¹ A kérdés tágabb kontextusához lásd a *World Fascism* történelmi enciklopédiában Cyprian Balmires „Organicism” és Daniel Gasman „Organicism and Nazims” szócikkét: BLAMIRE, Cyprian P. – JACKSON,

mongráfiajában bevezetőjében nagyon pontosan fogalmaz,³⁷² mikor azt írja: „Hitler számára [...] a természet volt az egyedülálló, kegyetlen és ellenállást nem tűrő igazság, és azon törekvéseknek teljes történetét illúzióknak tekintette, melyek ezt másként próbálták elgondolni.”³⁷³ A kérdést tárgyaló írások gyakran idézik Ernst Lehmann, német botanikaprofesszor 1934-es meghatározását, aki szerint „a törekvés az élet teljességéhez való kapcsolódásra, magához a természethez, a természethez, melybe beleszülettünk, ez a legmélyebb jelentése és az igazi lényege a nemzeti szocialista gondolatnak.”³⁷⁴

A *Mein Kampf*ban a természet központi fogalom, minden társadalomról alkotott elképzelést és társadalmi cselekvést a természet törvénye és „akarata” legitimál. Hitlernél a természet folyamatosan megszemélyesített, örökkévaló és tökéletes totalitás, a fajok versengésének bírója:

„az örök természet kérlelhetetlenül megbosszulja parancsainak megszegését. Hiszem, hogy a Mindenható Teremtő akarata szerint cselekszem, amidőn a zsidóval szemben védekezem és harcolok az Úr művéért.”³⁷⁵

„Erről [a születések számának csökkentéséről] maga a természet gondoskodik ott, ahol erre szükség van, és pedig éppen annyira bölcs, mint tapintatos módon. Nem akadályozza meg magát a születéseket, de az újszülötteket olyan nehéz vizsgáknak és olyan nagy nélkülözésnek teszi ki, hogy minden kevésbé erős és egészséges hajtást visszakényszerít az örök ismeretlenség honába.”³⁷⁶

A természet ilyen elgondolásának a magvát a német romantika természetfelfogásában találjuk. A természet a német romantikusoknál – többek között Novalisnál – mindent

Paul.: *World Fascism – A Historical Encyclopedia*, 1. köt., ABC-CLIO, Santa Barbara/Denver/Oxford, 2006. 286–289.

³⁷² SNYDER, Timothy: *Fekete föld – A holokauszt: múlt és fenyegető jövő*, Század Kiadó, Budapest, 2016. 15–28. Snyder kötetének bevezetője átfogó képet nyújt Hitler természet-koncepciójáról.

³⁷³ SNYDER, Timothy: *Black Earth – The Holocaust as History and Warning*, Tim Duggan Books, New York, 2015. 11. (Ez a mondat a kötet magyar fordításából kimaradt, holott a fordítás alapjául szolgáló amerikai kiadás szerint közvetlenül a *Bevezetés: Hitler világa* című fejezet 4. lábjegyzete után kellene következnie. Vö.: SNYDER, Timothy: *Fekete föld – A holokauszt: múlt és fenyegető jövő*, i.m, 16.)

³⁷⁴ LEHMANN, Ernst: *Biologischer Wille. Wege und Ziele biologischer Arbeit im neuen Reich*, München, 1934. 11.

³⁷⁵ HITLER, Adolf: *Mein Kampf (Harcom)*, W. Stoker Kft, Gyöngyös, 1997. 55.

³⁷⁶ Uo. 111.

magába foglal, „az egészként felfogott univerzum szinonimája”.³⁷⁷ Emellett Hitler természetfogalmát nagyban meghatározza a romantikus hagyományt radikalizáló és vulgarizáló *völkisch*-mozgalom társadalomképe. A *völkisch* szerzők többsége a társadalmat emberi testként metaforizálta (*Volkskörper*), természetképüket jól összefoglalja George L. Mosse *A német ideológia válsága* című tanulmányának alábbi részlete, mely a *völkisch* eszme egyik legnagyobb hatású korai ideológusa, Wilhelm Heinrich Riehl *Land und Leute* (1854) című könyvének elemzésével indul:

„Riehl Németország népességének különböző csoportjait az általuk lakott táj alapján elemezte. [...] A természetben gyökerező *Volk* kultúráját szembehelyezték a mechanikus és anyagi civilizációval. Riehl elutasított minden mesterségességet, és a modernitást úgy határozta meg, mint az ember alkotását, vagyis mint ami nélkülözi az eredetiséget, pedig egyedül ennek ad értelmet az élő természet. Ezeket az alkotásokat – például a várost és a gyárait – úgy tekintette, mint amik híján vannak az eredetiségnek, ezért ezek is a népesség diszharmóniáját eredményezik. Így például Riehl a társadalmi nyugtalanság és az 1848-as hesseni demokratikus felkelés okát is az újonnan létrejött városi központokban látta. Riehl és az őt követő *völkisch* gondolkodók számára csakis a természet volt eredeti, mivel a *Volk* számára azt átjárta az életerő és a történeti jelentés. Bármely, ember által végzett változtatás lerombolná vagy kikezdené a természet jelentését, és így megfosztaná mind az egyént, mind a *Volk* jelentőségétől és újjáélesztő erejétől.”³⁷⁸

Riehl az iparosodást és a városiasodást a német nép, illetve a természet kapcsolatát fenyegető tényezőknek tekintette, és a természeti táj, valamint a tájat lakó népcsoport analógiájára építette fel sajátos agrárromantikáját. A természet „egyszerűségére”, „teljességére” és „tisztaságára” alapozott, a felvilágosodás szellemiségével és a modernizálódó környezettel való szembefordulás alapjaiban meghatározta a *völkisch*

³⁷⁷ STONE, Alison: *German romantic and idealist conceptions of nature*, in: STOLZENBERG, Jürgen – AMERIKS, Karl – RUSH, Fred (szerk.): *International Yearbook of German Idealism*, vol. 6., *Romanticism*, De Gruyter, 2009. 80–101., 81.

³⁷⁸ MOSSE, George L.: *A német ideológia válsága*, 2000 folyóirat, 2007/10.
<http://ketezer.hu/2007/10/a-nemet-ideologia-valsaga/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

eszmét,³⁷⁹ ahogy az a néppel egylényegű, misztifikált/spirituális természetkép is, mely a *Mein Kampf* fogalmi/ideológiai középpontját jelenti. A völkisch szemlélet mellett a *Mein Kampf*-ból idézett második részletben a szociáldarwinizmus hatását is felismerhetjük. A részlet az angol demográfus és közgazdász, Thomas Malthus népesedési elméletének³⁸⁰ nacionalista színezetű változata: az emberi „fajok” versenyeznek egymással, a túlélésért küzdenek, miközben a Természet végez a gyengével, hogy helyet biztosítson az erősnek. Hitler természetfogalma tehát a német romantika transzcendens színezetű természetképének, a völkisch-mozgalom organikus társadalomfelfogásának és a szociáldarwinista szemléletnek sajátos fúzióját jelenti.

Hitler szerint a „Természet” szabja meg az életünk és a társadalmaink szabályait, és az ember ezeket egyáltalán nem, vagy csak nagyon kis mértékben alakíthatja:

„A tulajdonképpeni tudás mindig az ösztönszerű okozati összefüggés megértése, ami azt jelenti, hogy az embernek sose szabad abba a tévedésbe esnie, hogy maga lett a természet urává és mesterévé – amit a félműveltség önteltsége olyan könnyen elhisz, – hanem éreznie kell a természet uralmának szükségszerűségét és meg kell éreznie, hogy az ő léte is alá van vetve a tökéletesedés felé irányuló örök szenvedés és örök küzdés törvényeinek.”³⁸¹

A *Mein Kampf* alapján a társadalmakra leselkedő legveszélyesebb fenyegetés „a Zsidó”, mely egymagában képviseli a természet ellenpontját.³⁸² A *Mein Kampf* a zsidósághoz köt minden olyan elgondolást, mely alapján az ember meghaladhatja a természetet, mint amilyen „a marxizmus zsidó tanítása”.³⁸³ A természet és a politika, a természet és a történelem szétválasztásának gondolata Hitler szerint pusztán ártalmas illúzió, a német fasizmus távol tartja magát a modernitás kulturalizmusától.

³⁷⁹ A kérdéshez lásd még: STAUDENMAIER, Peter: *Fascist Ecology: The „Green Wing” of the Nazi Party and its Historical Antecedents*, in: BIEHL, Janet – STAUDENMAIER, Peter: *Ecofascism: Lessons from the German Experience*, AK Press, Edinburgh/San Francisco, 1995.

³⁸⁰ Malthus szerint a természet a háborúk, a betegségek és a bűn segítségével gondoskodik arról, hogy a népességnövekedés ne haladhassa meg túlzottan az élelmiszertermelés növekedését. Vö.: MALTHUS, Thomas: *An Essay on the Principle of Population*, St. Paul’s Church-Yard, London, 1789.
<http://www.esp.org/books/malthus/population/malthus.pdf> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

³⁸¹ HITLER, Adolf: *Mein Kampf (Harcom)*, i.m., 202.

³⁸² Vö.: „Az európai zsidóság tömeges lemészárlásáról szóló beszámolóinak planetáris léptékűnek kell lennie, mert Hitler gondolkodása ökológiai gyökerű volt, és a zsidókat a természet sebeként kezelte.” SNYDER, Timothy: *Fekete föld – A holokauszt: múlt és fenyegető jövő*, i.m., 10–11.

³⁸³ HITLER, Adolf: *Mein Kampf (Harcom)*, i.m., 55.

Harbou regényét a *Mein Kampf* totalizáló organikus/szimbolikus retorikájához kapcsolni nem különösebben merész értelmezői művelet. A regényben a természet épp úgy minden felett álló univerzális törvény és mindent átható transzcendens minőség, ahogy Hitler szövegében: Fredersen anyja házának tetején és az Örök Kertekben („*Ewigen Gärten*”)³⁸⁴ az „örök Természet” („*ewige Natur*”)³⁸⁵ virágzik. A regény retorikája a konstruáltság természetiesítésének poétikája. Emellett – ahogy azt Richard Koenigsberg hangsúlyozza – Hitler szemléletének origója a politikai test képe,³⁸⁶ Harbou regénye pedig pontosan erre a *völkisch* szerzőknél is gyakori alakzatra épül. A szociáldarwinista aspektus ugyanakkor nem kimondottan jellemző a regényre, noha például az evolúció logikája a természetivé változó gépgalambokat is magába foglalja, melyek fészükét a valódi galambok helyén építik.

Nincsenek arra vonatkozó információink, hogy Harbou a *Metropolis* megírásakor már olvasta-e a *Mein Kampf* első kötetét (a második kötet a regény befejezése után jelent meg), valószínűbbnek tűnik, hogy nem. Utóbbi ugyanakkor számomra nem is igazán fontos, mivel nem a *Mein Kampf* felől a Harbou *Metropolis*a felé irányuló *hatást* szeretném igazolni. Az sem céлом, hogy a regényt és a filmet a „fasiszta” és az „antifasiszta” jelzőkkel lássam el: Harbou *Metropolis*a nem fasiszta regény, Lang *Metropolis*a nem antifasiszta film. Sokkal inkább arról van szó, hogy a természet diszkurzív alakzatának vonatkozásában Harbou szövege a *Mein Kampf* retorikájával rokonítható, pontosabban arról, hogy a természet alakzatának esetében mindkét szöveget a valóságunk értelmezését meghatározó fogalmaink és az azokat szabályozó trópusaink nagyon hasonló kódoltsága jellemzi. Mindkét esetben a természet hatókörének radikális kiterjesztésével és a trópus fő társadalmi elvvé emelésével van dolgunk. A távolabbi közös alap a német romantika természetfelfogása, a közelebbi pedig a *völkisch* szemlélet, mely a szimbolikus telített naturalizáció maximumát jelenti.

Ennek a tanulmánynak a fő témája ugyanakkor nem a regény, hanem a film, pontosabban a regény és a film közötti retorikai elmozdulás hatására létrejövő ideológiai távolság. Ahogy korábban láthattuk, a *Metropolis* adaptációjakor Lang úgy hangolta újra a mű retorikai struktúráját, úgy töltötte túl a konstruáltság, a mesterségesség és a megalkotottság jeleivel, hogy ezzel teljes mértékben kiiktatta belőle a náci ideológia

³⁸⁴ HARBOU, Thea von: *Metropolis*, Ullstein-Buch, Frankfurt am Main/Berlin/Wien, 1984., 14.

³⁸⁵ HITLER, Adolf: *Mein Kampf*, Eher-Verlag, München, 1943. 70.

³⁸⁶ KOENIGSBERG, Richard: *Nationalism, Natism, Genocide*, Library of Social Sciences, http://www.libraryofsocialscience.com/ideologies/docs/rk_nationalism.htm#III (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

metafizikus magvát és legfontosabb trópusát, valamint a völkisch és a náci ideológiát meghatározó organikus/szimbolikus retorikai logikát.

Lang filmnyelve soha nem szűnik meg hangsúlyozni saját konstruáltságát, filmjében a gépek visszaváltoznak gépekké, a kertek elvesztik természetességüket. A szimbolikus szerveződést az allegorikus logika váltja fel. A gép, a város és a társadalom többé nem élő organizmus – az ember, a város és a társadalom szerkezet. Ezek a változások hiteltelenítik a film „politikai testre” vonatkozó, organikus színezetű tanulságát. Lang szemléletében maga a film is konstrukció, szerkezet, jelentéseket termelő gép. Nem állítom, hogy a *Metropolist* ne lehetne a későbbi német fasiszta esztétikához vagy gyakorlatokhoz kötni (a stadion ábrázolása, a germán őserdő, a tömegek ornamentikája stb.). Ugyanakkor Lang filmje Harbou regénye felől nézve éppen a náci ideológia sajátos ökológiájának magvát semlegesíti, és ezzel retorikájában a fasizmus alapját képező totalizáló organikus szemlélettel szemben foglal állást.

III. A természet neme – Lars von Trier: *Antikrisztus*

Agent provocateur

Mikor 2009-ben Cannes-ban, az *Antikrisztus* ősbemutatója után Baz Bamigoye, a Daily Mail újságírója megkérdezte Lars von Triert, hogy egyáltalán miért csinálta meg ezt a filmet, a rendező az alábbiakat válaszolta: „Ez Isten keze, attól tartok. És én vagyok a világ legjobb filmrendezője. Hogy Isten a világ legjobb istene lenne, abban nem vagyok biztos”.³⁸⁷ Két évvel később, a *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) cannes-i bemutatója után von Trier kijelentette magáról, hogy kicsit azért szimpatizál Hitlerrel.³⁸⁸ Ez pusztán két példa a rendezőre jellemző, közfelháborodást keltő kijelentésekre. Ezeket a kijelentéseket nem feltétlenül kell egy, a népszerűséget megszállottan hajszoló alkotó gátlástalan és hatásvadász megszólalásaiként értelmeznünk. Von Trier nyilvános szereplései, riportjai és különböző eseményeken tartott beszédei párhuzamba állíthatók azzal a poétikával, melyet a filmjeiben működtet. Lars von Trier teljes életműve a provokáció változatos formáira épül, Mette Hjort megfogalmazásában ő a „provocateur par excellence”,³⁸⁹ akinek művészi alkotómunkája és közéleti jelenléte egyetlen projekt részét képezi. Ennek fényében a *Dogma 95* csoport a hollywoodi tömegfilm bevett – és a nézők által megszokott – eljárásaival szemben megfogalmazott programja,³⁹⁰ a két kasztráció „frontális” ábrázolása az *Antikrisztus*ban, a Selmával szembeni igazságtalanság monumentalitása a *Táncos a sötétben* című filmben (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000), Grace bosszújának kegyetlensége a *Dogville*-ben (Lars von Trier, 2003), a fekete kisebbség tagjainak tipológiája vagy a „nigger” szó gyakori emlegetése a *Manderlay*ben (Lars von Trier, 2005), a főhősnő szolidaritása a pedofil szereplővel *Nimfomániás* második részében (*Nymphomaniac: Vol. II*, Lars von Trier, 2013) vagy a rendező náci „coming out”-ja egyetlen sorozat részeit képezik. Ezek a provokatív gesztusok természetesen megítélhetők és értékelhetők a komplexitásuk, valamint a támadott normák/ízléspreferenciák alapján. Nagyon úgy tűnik, hogy maga von Trier pusztán az utóbbi szempont alapján válogat.

³⁸⁷ STONEMAN, Rod: *Reviewing Antichrist*, Film Ireland, 130. szám, <http://filmireland.net/2009/09/01/issue-130-%E2%80%93-reviewing-antichrist/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

³⁸⁸ HIGGINS, Charlotte: *Lars von Trier provokes Cannes with 'I'm a Nazi' comments*, The Guardian online, 2011. május 18., <http://www.theguardian.com/film/2011/may/18/lars-von-trier-cannes-2011-nazi-comments> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

³⁸⁹ HIJORT, Mette: *The Problem with Provocation: On Lars von Trier, Enfant Terrible of Danish Art Film*, Kinema, 2011/36, 5–29., 6.

³⁹⁰ Ennek alapelveit a *Dogma 95 kiáltvány* és a *Tisztasági fogadalom* tartalmazza. *Metropolis*, 2006/2, 92–93.

A rendező politikai korrektség normáit sértő megnyilvánulásai,³⁹¹ annak ellenére, hogy egyre kevésbé váratlanok, rendszeresen jóval nagyobb felháborodást keltenek, mint a filmjei, holott utóbbiak a kispolgári ízlés normáinak megsértése mellett az európai kultúra legfontosabb nagyelbeszéléseinek szétrombolására épülnek. Utóbbi az „Amerika-trilógia”³⁹² két elkészült filmjében, a *Dogville* és *Manderlay* című művekben érhető tetten a leglátványosabban: előbbi az ószövetségi mintákhoz visszatérő, bosszúálló „női Krisztus” képével a kereszténység, utóbbi az emancipálhatatlan rabszolgák megjelenítésével a demokrácia alapelveiről alkotott – látszólagos – társadalmi konszenzus felforgatására épít.

Mindemellett von Trier egyik filmje sem fordítható át *érveléssé*. A skandináv filmművészet egyik legnagyobb szakértője, Mette Hjort kísérletet tesz ilyesmire, és az alábbiakban foglalja össze *Manderlay* „téziseit”:

1. Vannak, akik nem elítélhető módon [*legitimately*] vágynak az elnyomásra.
2. A hosszú ideig tartó elnyomás olyan alanyokat hoz létre, akiknek hiányoznak a kompetenciái a szabadság gyakorlataként felfogott demokrácia működtetéséhez.
3. Azok, akik a morális nagyság szerepében kívánnak tetszelegni, félreismerik motivációik valódi természetét, és olyan hatást váltanak ki, melyek ellentétesek a szándékaik szerinti végkifejletekkel.
4. A rabszolgaság bizonyos kontextusokban a kisebbik rossz.
5. A cél szentesíti az eszközt.
6. A feketék felelőssé tehetőek a marginalizálódásuk folytatólagos fennállásáért az Egyesült Államok társadalmában. És végül,
7. az Egyesült Államok történelme a feketék szisztematikus elnyomásáról tanúskodik – ez a végefőcím üzenete.”³⁹³

³⁹¹ Vö.: „Egy film többféle módon is elkészíthető. Én kerülni próbálom a kézenfekvőt. Nem tiszteled a közönséged, ha politikailag korrekt filmet készítesz. A politikai korrektség minden elpusztít. Szerintem a filmet néző embereknek véleményt kellene formálniuk, megalkotni a saját szemléletüket, és akár még tiltakozniuk is kellene a film ellen. A politikai korrektség művésziellen.” KOUTSOURAKIS, Angelos: *Interview with Lars von Trier*, in: uő.: *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*, Bloomsbury, New York/London/New Delhi/Sidney, 2013. 193–200., 194. (Saját ford.)

³⁹² Ezt egyes kritikusok – például a korábban idézett Mette Hjort – „A lehetőségek földje» trilógia” néven emlegetik.

³⁹³ HIJORT, Mette: *The Problem with Provocation*, i.m., 19–20. (Saját ford.)

Von Trier filmje ugyanakkor nem „állítja”, pontosabban nem *képviselet* ezeket a téziseket, a filmnek nincsen meghatározható álláspontja. Az elidegenítéssel, az ironikus ábrázolásmóddal, a látványos túlzásokkal, a figuratív és referenciális értelmezés lehetőségének ütköztetésével, a fokalizációval és a narratív szintekkel való játékkal a film megakadályozza, hogy bármelyik, a történet kapcsán felmerülő tézist igazoltnak tekinthessük. Sokkal inkább arról van szó, hogy a *Manderlay* egy olyan fiktív teret teremt, ahol ezek az elképzelések összezsáphatnak, miközben a rendező gondosan elkerüli annak a lehetőségét, hogy bármelyik „tézis” győzedelmeskedhessen. Von Trier filmjei többnyire olyan konstrukciók, melyek magukba tömörítik az éppen választott téma kapcsán megfogalmazott elveket, álláspontokat és kételyeket, és nem válaszokat próbálnak nyújtani a felmerülő kérdésekre, hanem a tabuk ledöntésével és a provokációval a kérdésfelvetés új tereit próbálják megnyitni, vagy magukat a kérdéseket akarják új színben láttatni. Ahogy az önmagát játszó rendező a *Járványban* (*Epidemic*, Lars von Trier, 1987) a filmbeli forgatókönyvíró barátjának (Niels Vørsel) megfogalmazza: „a filmnek olyannak kell lennie, mint egy kavicsnak a cipődben”.³⁹⁴

Annak értelmezéséhez, hogy Lars von Trier miért választotta ezt a stratégiát, érdemes figyelembe vennünk a dán filmművészet 70-es és 80-es években uralkodó trendjeit. Ekkoriban a dán film legnépszerűbb irányának az a „humanista realizmus” számított, mely meglehetősen egyszerű, szentimentális narratív sémákban ábrázolt különböző társadalmi problémákat.³⁹⁵ Ez volt az egyik első tendencia, mellyel von Trier szembefordult, és úgy döntött, hogy a politikum reprezentációja helyett a reprezentáció politikumával szembesíti a nézőit,³⁹⁶ mivel meggyőződése szerint „ha olyan filmet csinálsz, mely a formáját tekintve reakciós, akkor a tartalom lényegtelen”.³⁹⁷

Ebből a szempontból a *Manderlay* és az *Antikrisztus* működésmódja hasonló, noha a az Amerika-trilógia és a Depresszió-trilógia filmjeinek retorikája alapvetően eltér egymástól. Nemes Z. Márió ennek kapcsán azt írja az *Antikrisztusról* publikált esszéjében, hogy a film „nem képes olyan konceptuális élménnyel szolgálni, mint a mindezidáig csonkán maradt Amerika-trilógia, itt nincsenek gondosan fésült allegóriák és kiteljesített tervezetek”.³⁹⁸ Az *Antikrisztus*, a *Melankólia* és a *Nimfomániás* valóban eltávolodik az

³⁹⁴ „A film should be like a stone in your shoe.” (*Epidemic*, Lars von Trier, 1987.)

³⁹⁵ KOUTSOURAKIS, Angelos: *Politics as Form in Lars von Trier*, i.m., xv.

³⁹⁶ Vö.: Uo. xv–xvii.

³⁹⁷ SHWANDER, Lars: „We Need More Intoxicants in Danish Cinema”, in: LUMHOLDT, Jan (szerk.): *Lars von Trier: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2003. 13-23., 23.

³⁹⁸ NEMES Z. Márió: *Embertelen ideológia*, Prizma, 2010.11.19., <http://prizmafolyoirat.com/2010/11/19/anti/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

Amerika-trilógia látványosan brechti logikát követő, steril allegorikus szerkezetétől, retorikája a szimbolikus filmnyelv felé mozdul. Értelmezésében ennek az a fő oka, hogy a későbbi trilógia kritikájának célpontját elsősorban nem bizonyos absztrakt koncepciók, elvek és elméletek képezik, hanem inkább mélyen gyökerező figuratív kapcsolatok.

Az *Antikrisztus* – és részben az egész Depresszió-trilógia – fő témája a női nemről kialakított kép hagyománya, pontosabban – dolgozatom szempontrendszeréhez igazítva ugyanezt – a „nő” mint retorikai konstrukció. Ezt igazolja az is, hogy a film elején az „Antichrist” felirat második t-betűje a női nem jeléhez (♀) hasonlít, amit még nyilvánvalóbbá tesz a film DVD-kiadásához mellékelte anyag. A DVD-lemezen található, *The Evil Woman* című rövid mellékfilm (*featurette*) azon történeti kutatások eredményeit mutatja be, melyet egy von Trier által felkért kutató végzett el a nőkkel kapcsolatos attitűdök témájában.³⁹⁹ A film többek között Tertullianus karthágói teológus, Arisztotelész és Nietzsche vonatkozó szövegrészleteit tartalmazza, melyeket von Trier „provokatívnak” talált, és amelyekre végül a filmjét felépítette.⁴⁰⁰

Nem véletlen tehát, hogy az *Antikrisztust* számos kritikusa mizogin, nőgyűlölő filmnek találta. A kritikusoknak az sem okozott erőfeszítést, hogy ezt az álláspontot von Trier magánéletével igazolják és rendezői gyakorlatával bizonyítsák.⁴⁰¹ Én ugyanakkor amellet fogok érvelni, hogy a film álláspontja korántsem ilyen könnyen azonosítható. Értelmezésében az *Antikrisztus* fő célja sokkal inkább különböző, hosszú múltra visszavezethető tropológiai sémák láthatóvá tétele, hogy ezzel konfrontációra és állásfoglalásra kényszerítse a nézőit. Ehhez a korábban említett retorikai sémákat egyrészt szétbomlasztja/felfeji, másrészt eltúlozza/túlfeszíti/túltölti. Tanulmányom fő célja ennek a retorikai logikának a feltérképezése. Ez a retorikai rendszer az *Antikrisztusban* elsősorban a „nő” és a „természet” alakzatának kapcsolata köré szerveződik, így a tanulmány összegző része előtti alfejezetében ezt a komplex retorikai mintázatokat termelő figuratív kapcsolatot vizsgálom.

³⁹⁹ A videó megtekinthető az alábbi linken: <https://vimeo.com/17135725> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴⁰⁰ HJORT, Mette: *The Problem with Provocation*, i.m., 7.

⁴⁰¹ Vö.: GRITTEN, David: Lars Von Trier: *Antichrist? Or just anti-women?*, The Telegraph, 2009., <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/5843594/Lars-Von-Trier-Antichrist-Or-just-anti-women.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.) és RAPHAEL, Amy: *Antichrist or anti-woman?*, The Guardian, 2009., <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/18/lars-von-trier-antichrist> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

Megidézett diskurzusok – A Prológus

Az *Antikrisztus* hat jól elkülönülő szerkezeti egységből épül fel. A *Prológus* és az *Epilógus* keretezi a filmet, melyek jóval stilizáltabbak, mint a közbülső négy fejezet. A *Prológust* Händel *Rinaldo* című operájának *Lascio Chi' o Pianga* című áriája kíséri, ezáltal a film bevonja értelmezési terébe a *Rinaldo* című operát, a mű történetét (keresztes hadjárat, boszorkány-tematika),⁴⁰² valamint bemutatásának körülményeit is. Emellett Angliában a *Rinaldo* első bemutatójának idején kezd „meginogni a kasztráltak Itáliában még intakt kultusza”,⁴⁰³ ráadásul Fodor Géza zenetörténész szerint a *Rinaldo* bemutatójával kezd elterjedni az a gyakorlat, hogy a férfialt szerepeket alténekesnők éneklék, vagyis a filmbeli ária a férfi és a női szerepek számos, az *Antikrisztus* szempontjából is fontos kérdését felveti. Arról nem is beszélve, hogy ez az ária csendül fel Gérard Corbiau *A kasztrált (Farinelli: il castrato, 1994)* című filmjének egyik jelenetében, melyben a kontratenor fellépése gyermekkori kasztrálásának képeire montírozódik.

A *Prológus* negyvenhét felvételének csaknem mindegyike párbeszédet folytat számos másikkal, a felvételek és a képek *rímelvek* egymásra. A kisfiú, Nick lassított zuhanásának képeit például a Férfi és a Nő arcának felvételei váltják, akik az aktus ütemes mozgása közben úgy jelennek meg a vásznon, mintha maguk is zuhannának. A „rím” viszont nemcsak a mozgások párhuzamában, a képek szintjén jelenik meg, hanem az implikált nyelvi tartalom szintjén is: Nick akkor ér földet, amikor a Férfi és a Nő épp a *jouissance* mélységeibe zuhan, a kisfiú madártávlatból felvett halálának felvételét a Nő orgazmusának képei kísérik, vagyis a „petit mort”, a „kis halál” felvételei. A jelenet csaknem minden képén megjelenik a víz valamelyik halmazállapotában (folyékony állapotban, gőz vagy hó formájában), a negyedik és az ötödik felvétel ellentéző szerkezetet hoz létre: az elsőn a meleg levegő az elszívón keresztül távozik, a másodikon a hideg levegő beáramlik az éppen kinyíló ablakon. A szereplők ábrázolásának sémája is ismétlődik, a kamera a kilencedik felvételen a Nő, a tizenhatodikon a Kisfiú, a tizenhetedikon a Férfi lábfejeére fókuszál. Az először a 11. felvételen feltűnő mosógép programja épp az aktus befejeztével ér véget, a gép a 39. felvételen még többnyire sötét ruhákat tartalmaz, melyek a 42. felvételhez érkezve fehér ruhákká változnak. Ezeknek a

⁴⁰² HLA V A T Y Tamás: *A négyszögletű kerek erdő*, Filmtett, 2010. április 30., <http://www.filmtett.ro/cikk/1550/lars-von-trier-antichrist-antikrisztus> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴⁰³ FODOR Géza: *A csábítás trükkjei CD-n*, Muzsika, 2001/2, 28. http://www.muksikalendariu.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=160 (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

kapcsolatoknak önmagukban nincs komoly jelentőségük, viszont együttesen rendkívül sűrű hálózatot hoznak létre, melynek hatására a *Prológus* szélsőségesen felülstilizálttá válik.

A *Prológus* a film későbbi részeire is utal. A gyerekszoba asztalán három ólomkatona-szerű figura áll, melyeknek talapzatán a film későbbi fejezetcímei olvashatók. Az első három fejezet az adott részben megjelenő három, kvázi-mitologikus állatfigura nevét viseli, ezek a nevek ráadásul egy-egy érzelmi állapotot is jelölnek: az első a *Grief* (bánat – öz), a második a *Pain* (fájdalom – róka), a harmadik a *Despair* (kétségbeesés – varjú). A jelenet 16. felvételén Nick cipői felcserélve helyezkednek el egymás mellett, ennek jelentőségére csak a film második felében derül fény. Emellett a film későbbi részében a *Prológus* egy újabb felvétellel egészül ki, mely a 31. és 32. felvétel közé ékelődik be, és azt ábrázolja, hogy a Nő az aktus közben Nick szobájának irányába néz, ezzel azt sugallva, hogy a Nő tudhatott arról, hogy a kisfiú veszélyben van, mégsem tett semmit.⁴⁰⁴ Így válik a pszichoanalitikus értelemben vett ősjelenet (a kisfiú megpillantja a szeretkező szülőket) az egész filmet strukturáló ősbünné is (hiszen bizonytalanná válik, hogy a gyermek halála valóban balesetnek tekinthető-e, vagy sem).

A *Prológus*ban megtalálható csaknem minden plán-típus, kompozíciós elrendezés és gépállás, a jelenet belső dinamikáját a felvételek és a plánok, valamint a kameraállások váltakozásának ritmusa adja. A felvételi mód váltogatását nemcsak a ritmus megteremtése indokolja,⁴⁰⁵ a váltások olykor szemantikai jelentőséggel is bírnak. Von Trier a szexuális aktust például először felső gépállásból ábrázolja egy másodperccel, vagyis csak váll fölött látjuk a párt, ahogy azt a hollywoodi tömegfilmekből megszokhattuk. A következő beállítás viszont olyan alsó gépállásból felvett premier plán, amely csak a genitáliákra koncentrál, ahogy az a pornófilmekben szokás. Ez a sokkoló kódváltás – mely jól illeszkedik von Trier korábban bemutatott provokáció-esztétikájába – az elidegenítést szolgálja, mivel hozzájárul, hogy a *Prológus* hiperstilizált giccsessége még szembeötlőbbé váljon.

Az *Antikrisztus* a hollywoodi tömegfilm és a pornó mellett számos egyéb filmes hagyományra hivatkozik. A vizespoharak szerepeltetésével már a *Prológus*ban is felismerhetjük az utalást Andrej Tarkovszkij filmnyelvére, akinek a rendező a filmet ajánlotta. A párhuzam még nyilvánvalóbbá válik a későbbi képekkel, mikor az Édenben található erdei kunyhó előtt a padon álló üvegpoharakat megtölti az eső, mely

⁴⁰⁴ Ennek a felvételnek a státuszára később még visszatérek.

⁴⁰⁵ Gondoljunk például a kisfiú zuhanását mutató kistotálók és a szeretkező pár arcát ábrázoló premier plánok szabályos váltakozására a 32.-től és a 36. felvételig, vagy az alsó és a felső gépállások váltakozására a jelenet középső részében.

egyértelműen a *Tükör* (*Зеркало*, 1974) egyik képét idézi, vagy amikor a Férfi a derékig érő aljnövényzetben áll, ami a *Solaris* (*Солярис*, 1972) egyik felvételére emlékeztet.⁴⁰⁶ Von Trier emellett Tarkovszkij egyes jellemző eljárásait is átveszi, például az erdő egyik felvételén – alig észrevehető módon – épp úgy „hullámszik” a felvétel felülete, mint a *Sztalker* (*Сталкер*, 1979) híres álomjelenete előtt látható kietlen földfelszín.⁴⁰⁷

A filmes utalások mellett az *Antikrisztus* rengeteg egyéb kulturális kódot is érint. Felfedezhetők például a görög, a római és a zsidó mitológia egyes alakjaival vonható párhuzamok: a Férfi átfűrt lába Oidipusz, a nőt a pokolból kivezetni akaró férfi toposza Orpheusz, a gyermeket gyilkoló, eredendően gonosz nő képe Lilith, a gonoszságot elszabadító nő képe Pandora történetét idézi, de felmerülhet a folklórban *succubus*nak nevezett, a férfiak álmaiban feltűnő és a szexuális vonzerejük segítségével pusztító női démon kategóriája is. Számos utalást találunk a Biblia szövegére: a pár vidéki házat Édennek nevezik, a Krisztus születésekor érkező három király alakját itt az egyszülött fiú elvesztése után érkező „három koldus” képe váltja fel, és természetesen az Antikrisztus figurája is a Bibliában tűnik fel először. A film gyakran utal a boszorkányokkal kapcsolatos népi hagyományokra, például a jégesőjelenettel vagy a film végén állított máglyával. Ezek a szövegek (a mitológiák, a Biblia, a feljegyzett babonák) egytől egyig a főhősnő olvasmányai lehettek, a Nő ugyanis a film szerint a nők ellen nemi okokból elkövetett bűnökről írta a PhD-dolgozatát *Gynocide (Nőirtás)* címmel.⁴⁰⁸ Nem egyszerűen arról van szó ugyanis, hogy az *Antikrisztus* az európai kultúra legfontosabb szimbolikus elbeszéléseinek kódjaival és képeivel dolgozik, hanem arról, hogy ezen elbeszélések közös pontjaira irányítja a figyelmet, a férfiről és a nőről alkotott kép látens, univerzális sémáira.

⁴⁰⁶ Mindkét kép megtalálható az alábbi linken elérhető, Tarkovszkij vizuális hatástörténetét illusztráló képsorozatban: <http://www.pinnlandempire.com/2011/07/school-of-tarkovsky.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴⁰⁷ A jelenet megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=s0VJa3HmsJQ> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴⁰⁸ A Nő nőkről szóló kutatásának fényében válik relevánssá a *The Evil Woman*-ben szereplő Nietzsche-idézet („ha egy nőnek tudós hajlandóságai vannak, általában valami nincs rendben a nemiségével”) forrása, a *Túl jón és rosszon*. Az idézet a 144. aforizmából származik, de a film szempontjából talán még fontosabb a 232. aforizma, melyben Nietzsche már nem csak a nők tudományos pályaválasztását ellenzi, hanem azt is, hogy a nők a „nőről mint olyanról” beszéljenek: „ha a nő mindezzel nem új *cicomát* keres magának [...] nos, akkor félelmet akar kelteni: – talán uralmat akar vele. De nem az igazságot *akarja*: mit bánja a nő az igazságot! A nőnek kezdettől semmi sem idegenebb, taszítóbb, ellenségesebb az igazságnál – az ő nagy művésze a hazugság, legmagasabb szándéka a látszat és a szépség. [...] Mi férfiak azt kívánjuk, hogy a nő ne folytassa önmaga felvilágosodás útján történő kompromittálását”. A részlet végén Nietzsche a „mulier taceat in ecclesia!” („az asszony hallgasson a gyülekezetben!”) és a „mulier taceat in politicis!” („az asszony hallgasson a politikai dolgokban!”) elvét a „mulier taceat de muliere!” („az asszony hallgasson az asszonyról!”) elvével egészíti ki. NIETZSCHE, Friedrich: *Túl jón és rosszon*, Műszaki Kiadó, Budapest, 2000. 104.

A „nő” mint Antikrisztus

Az előző fejezetben egyetlen olyan filmes hagyományról nem esett szó, melynek műfaji kódjait az *Antikrisztus* működteti, ez a horrorfilm.⁴⁰⁹ A főhősnő viselkedése a horror klasszikus sémáit követi, tetteinek sorozata könnyen összekapcsolható a horrorfilmek „megszállásokat” bemutató történeteivel.⁴¹⁰ A Nő egyszer el akarja pusztítani a Férfit, majd kétségbeesetten ássa ki a földből, ahová eltemette, egyszer súlyt csavaroz a lábához, majd fogalma sincs, hol keresse azt a csavarkulcsot, mellyel leszedhetné, és amit korábban ő maga rejtett el. Magatartása fokozatosan válik egyre zavarosabbá, mintha az Éden diabolikus terében rejtőző, azonosíthatatlan démonikus erő lassanként átvinné fölttte az uralmat. Ha az *Antikrisztus* egy tipikus hollywoodi horrorfilm lenne, akkor nem lenne kérdéses, hogy az Antikrisztust ebben a külső erőben azonosítsuk.

Lars von Trier filmje ugyanakkor nem egyszerű horrorfilm. A rendező gyakran nyúl a tömegfilm eszköztárához, filmjei a horror (*Járvány*), a musical (*Táncos a sötétben*), a melldráma,⁴¹¹ a western (*Dogville*),⁴¹² a filmsorozatok (*A Birodalom*, *Riget*, Lars von Trier, 1994), a katasztrófafilm (*Melankólia*)⁴¹³ filmnyelvi megoldásait hasznosítják újra. Ennek az újrahasznosításnak az önreflexív funkcióját Angelos Koutsourakis az alábbiakban foglalja össze:

„Későbbi filmjeiben az intézményesített szubjektum-objektum viszony kritikája az ismert műfajok kezelésében nyilvánul meg. Von Trier újraalkot bizonyos alapvetőnek tekintett műfajokat, mint a melldrámát a *Hullámtörtésben*, a musicalt a *Táncos a sötétben* című filmben vagy a horrort az *Antikrisztusban*, és ez az elidegenítést szolgálja. A létrehozott tárgyaknak kettős funkciója van: egyrészt újraalkotnak bizonyos műfaji mintákat jóval

⁴⁰⁹ A kérdéshez, hogy az *Antikrisztust* a benne jelenlévő, a „démonhorror szubzsánerére” jellemző zsánerelemek minként kötik bizonyos „gondolati rendszerekhez” lásd Erdei Lilla tanulmányát: ERDEI Lilla: *Posztmodern Antikrisztus – Lars von Trier ideológiakritikája mint metaideológia*, Apertúra, 2013/ős, <http://uj.apertura.hu/2013/osz/erdei-posztmodern-antikrisztus-lars-von-trier-ideologikritikaja-mint-metaideologia/>, Letöltés ideje: 2017.02.13. Noha Erdei értelmezői/fogalmi apparátusában és a filmmel kapcsolatos álláspontjában csak nagyon kis részben osztozom, Erdei interpretációjának a démonhorror sajátosságaira vonatkozó megállapításai számomra is relevánsak.

⁴¹⁰ A dolgozat későbbi részeinek szempontjából nem elhanyagolható tény, a horrorfilmekben (*Az ördögűzőtől* Roman Polanski *apartment-triológiájáig*) az ilyen megszállások áldozatainak csaknem kizárólag nők.

⁴¹¹ Vö.: STÓHR Lóránt: *Keserű könnyek – Melldráma a modernitáson túl*, Pompeji, Szeged, 2013. 168–213.

⁴¹² Vö.: BARTHA Ildikó: *Műfaji kérdések Lars von Trier életművében*, Metropolis, 2006/2, 20–38.

⁴¹³ Vö.: ERDEI Lilla: *Posztmodern Antikrisztus*, i.m.

radikálisabban, másrészt a műfajokra vonatkozó metakommentárokká alakulnak.”⁴¹⁴

Nemes Z. Márió az *Antikrisztus* kapcsán ezt a metakommentárt abban ismeri fel, ahogy a film „a transzcendencia iránt elkötelezett metafizikus horror formáit [...] folyamatosan lebegteti, illetve szimulálja”.⁴¹⁵ Szimulálja, mivel a film a Koutsourakis által hangsúlyozott elidegenítő effektusok segítségével rögtön meg is fékezi a metafizikus horror műfaji kódjainak érvényesülését: „az *Antikrisztus* kísérteties mozzanatai rendkívül mesterségesek, az állatfigurák szinte »kibuknak« a képből, túl sok jelentést hordoznak és túl *ormótlanak* ahhoz, hogy képesek legyenek az otthonosság-érzet megteremtésére, mely bármilyen kísérteties elkülönözöttség feltétele.”⁴¹⁶ A horror műfaja az *Antikrisztus* esetében tehát olyan vehikulum, melynek funkciója van az ábrázolt témákkal kapcsolatos metafizikus tévhitek dekonstrukciójában. A démonhorror szubzsáneréből beemelt elemek a főhősnő magánmitológiájában és a keresztény szimbolikában gyökereznek.⁴¹⁷

A „nő mint Antikrisztus” képe felidézzi a Lars von Trier műveihez kapcsolódó kritikai fogalmat, a „női krisztusok” képét. Győri Hanna értelmezésében von Trier hősnőinek története „nem pusztán kórtörténet, hanem a megváltótörténet újraírása is”,⁴¹⁸ Földényi F. László szerint pedig a rendező nőalakjai „krisztusi figurákként tűnnek fel” a filmjeiben.⁴¹⁹ Ezek a megállapítások kétségtelenül igazak az Aranyszív-trilógia (*Hullámtörés*, 1996; *Idióták*, 1998; *Táncos a sötétben*, 2000) és a mindmáig befejezetlen Amerika-trilógia (*Dogville*, 2003; *Manderlay*, 2005) filmjeire, az *Antikrisztus* azonban mintha ezek ellenpontjaként, tagadásaként jelenne meg: a krisztusi nőfigurát itt „a női nem mint Antikrisztus” elgondolása váltja fel.

A női nem és az Antikrisztus „egybeolvasásának” nagy kulturális hagyományai vannak. Ha a filmet a Nő lehetséges olvasmányai felől értelmezzük, akkor rögtön felmerül a Tertullianus *A nők ruházatáról* (*De cultu feminarum*) című írásában szereplő idézet, mely a filmhez csatolt mellékfilmben is szerepel, és amely alapján a női nem „a pokol kapuja”. Emellett a bibliai Antikrisztusra vonatkozó szövegrészek is olvashatók a női nemre

⁴¹⁴ KOUTSOURAKIS, Angelos: *Politics as Form in Lars von Trier*, i.m., 30–31. (Koutsourakis könyvének más részeiből kiderül, hogy az idézetben a „defamiliarizes” fogalom a brechti *Verfremdungseffekt* folyamatára vonatkozik.) (Saját ford.)

⁴¹⁵ NEMES Z. Márió: *Embertelen ideológia*, i.m.

⁴¹⁶ Uo.

⁴¹⁷ Vö.: ERDEI Lilla: *Posztmodern Antikrisztus*, i.m.

⁴¹⁸ GYŐRI Hanna: *Bukott megváltók*, Metropolis, 2006/2, 60–72.

⁴¹⁹ FÖLDÉNYI F. László: *Női krisztusok – Lars von Trier hősnői*, Filmvilág, 2003/12, 4–6.

vonatkoztatva. Károli bibliafordításában *János Apostolnak közönséges első levele* tartalmazza a legfontosabb kapcsolódó részeket:

„18. *Fiacskáim*, itt az utolsó óra; és amint hallottátok, hogy az antikrisztus eljő, így most *sok antikrisztus* támadt; ahonnan tudjuk, hogy itt az utolsó óra. 19. *Közülünk váltak ki*, de nem voltak közülünk valók; mert ha közülünk valók lettek volna, velünk maradtak volna [...] 22. Ki a hazug, ha nem az, aki tagadja, hogy a Jézus a Krisztus? Ez az antikrisztus, *aki tagadja az Atyát és a Fiút.*” (1 Ján 2, 18–19, 22.).⁴²⁰

Az *Antikrisztus* három szereplője az apa (Férfi/He), az anya (Nő/She) és a fiú (Nick). János apostol sorait a film felől olvasva egyértelműnek tűnik, hogy ki az, „aki tagadja az Atyát és a Fiút”. Ráadásul az idézett szövegrész oly módon is *túlinterpretálható*, hogy megállapításait nem csak a hősnőre, de a női nem egészére vonatkozóan tekintjük: ők azok, akik többen vannak („sok antikrisztus támad”), és akik „közülünk” (az emberiségből) „váltak ki” (az ősbűnnel). Úgy tűnhet, hogy az *Antikrisztus* című film úgy olvassa a női nemet Antikrisztussá, úgy értelmezi – tudatosan – félre a Biblia szövegét, ahogy a Nő olvassa félre az olvasmányait.

Nem véletlen, hogy ebben a kritikusok az egyes korai keresztény szövegekben tükröződő alapállást látják felbukkanni, melyekben – Kalmár György pontos megfogalmazásában – „a nő» a vágyak és szorongások szülte projekciók elsőrangú céltáblája lett”.⁴²¹ Az értelmező gyanakvást csak fokozza, hogy a film látszólag a női nem alapvető természetéről kíván állításokat tenni, miközben „a nő» fogalma [...] a nyolcvanas évekre (a kulturális különbözőségek reflektálásának és a lényegelvű kategóriák dekonstrukciójának újabb lépéseként) átadja a helyét a nőknek, a társadalmi nemet meghatározó fogalom felsokszorozódik a kor, a osztály és faj kategóriái mentén, a nemiség bináris kategóriái helyén pedig a szexualizált identitás-pozíciók sokasága jelenik meg”, és ezért „a nő» sok filozófiai és művészeti próbát megélt kategóriájára – az európai posztstrukturalista elmélet hatására – egyre többen tekintenek gyanakvással, mint egy lényegelvű, fallocentrikus metafizikai gondolkodás politikailag inkorrekt termékére”.⁴²² Az *Antikrisztus* metafizikus olvasata ezt a politikailag inkorrekt elgondolást ismeri fel a

⁴²⁰ Kiemelés tölem. Károli fordítása a számunkra fontos részek esetében nem tér el az angol fordítástól (King James Biblia). <http://www.kingjamesbibleonline.org/1-John-Chapter-2/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴²¹ KALMÁR György: *A női test igazsága*, i.m., 20.

⁴²² Uo. 215.

filmben, és ezt az értelmezést rögtön megalapozottnak is tekinti von Trier politikai korrektséget bíráló megjegyzései alapján. Ugyanakkor ez az olvasat figyelmen kívül hagyja, hogy az *Antikrisztus* egy *dekonstruktív narratíva*,⁴²³ amely nyomban le is bontja azt, amit felépített, így önnön látszólagos felfogásának bírálataként is értelmezhető. A fenti kritikák azokról az elidegenítő és elbizonytalanító effektusokról sem vesznek tudomást, melyeket korábban Nemes Z. Márió kritikájából idéztem, és melynek alaposabb vizsgálatával a következő alfejezetben foglalkozom.

Menekülés a jelentés elől

Az *Antikrisztus* két fő értelmezésmódot kínál fel, vagyis két, egymással összeegyeztethetetlen és önmagukban sem koherens olvasatra ad lehetőséget. Az első a *szimbolikus tartalmakra koncentráló metafizikus* olvasat, a második a *pszichologizáló, referenciális jellegű* megközelítés. Előbbi alapján a film metafizikus világdrámának tűnik, utóbbi alapján egy neurotikus fantázia (vagy fantáziák) leképeződésének. A két olvasásmód különbsége a történet szintjén is megjelenik, a Nő és a Férfi helyzetértékeléseinek, értelmezéseinek összeütközéseiben. Nemes Z. Márió úgy véli, hogy von Trier eddigi életművét végigkíséri ez a kettősség, mivel „filmjeinek nőfigurái [...] egyszerre vesznek részt érzelmi-metafizikai világdrámában és ugyanennek a drámának »borderline« paródiájában.”⁴²⁴ Noha egyetérthetünk azzal, hogy a két olvasásmód feszültsége korábban is fontos volt, ezek ütköztetése az *Antikrisztus*ban válik központi hermeneutikai problémává.

Ha a film *pszichologizáló olvasatát* akarjuk megalkotni, akkor elsőként abba a problémába botlunk, melybe a filmbeli „pszichoanalitikus nyomozó”, vagyis a Férfi. Földényi F. László szerint von Trier korábbi hősnői, Bess (*Hullámtörés*), Karen (*Idióták/Idioterne*, 1998), Selma (*Táncos a sötétben*) és Grace (*Dogville*) a hisztéria tüneteit mutatják,⁴²⁵ és ez a kórkép az *Antikrisztus* hősnőjére is illik. A problémát az jelenti, hogy emellett még számos további kórkép is illik rá. A Nő neurózisa összetett, a film egészét tekintve a nő kórképe mintha a pszichoanalitikus hagyomány érdeklődési terepeinek lexikonja lenne, hiszen a különböző jelenetekben a hisztéria mellett felismerhetjük a gyász munka, a neurotikus szorongás és a melankólia tüneteit is. Nemes Z.

⁴²³ A dekonstruktív narratíva fogalmához lásd: DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, i.m., 238–240.

⁴²⁴ NEMES Z. Márió: *Embortelen ideológia*, i.m.

⁴²⁵ FÖLDÉNYI F. László: *Női krisztusok – Lars von Trier hősnői*, i.m., 4–6.

Márió összefoglalásában a Nő „pszichotikus kitörései olyan fizikai attrakciók, melyek menekülnek a jelentés elől”.⁴²⁶

Emellett az sem biztos, hogy a filmben (csak) a Nő szenved-e bizonyos fokú elmezavarban. Ha feltesszük a kérdést, melyet Slavoj Žižek is feltesz a *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006) című filmelméleti filmjében, vagyis hogy ha a film valakinek a fantáziája, akkor kié is lenne ez a fantázia, akkor a legkézenfekvőbb válasz az, hogy ez a Férfi – a pszichoanalitikus hagyomány alapján jellegzetesen férfiúi szorongásoktól zsúfolt – rémálma. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk a filmet, akkor feltűnik, hogy az *Antikrisztus* csaknem minden irreális jelenetét kizárólag a Férfi látja: ő találkozik a beszélő rókával, a „három koldus” minden tagja neki jelenik meg, és a koldusok szellemét is csak ő látja. Így arra is következtethetünk, hogy a film a Férfi (vagy metaforikusan: „a férfiak”) nézőpontját (és szorongását/neurózisát) tükrözi. Ha viszont a vonaton zajló hipnózisjelenetből indulunk ki, akkor úgy is értelmezhetjük a filmet, hogy minden, amit látunk, a nő elméjében játszódik le.⁴²⁷

Emellett nemcsak a „fantázia birtokosának” azonosítása okoz problémát, hanem a fantázia határainak kijelölése is. A néző nem tudja egyértelműen eldönteni, hogy a megjelenített világ mely részét tekintse a filmi „valóság” részének, és melyeket tekintse fantáziaképnek. A vonat hipnózisjelenete esetében még viszonylagos magabiztossággal állíthatjuk, hogy a nő fantáziaképeit látjuk, de a „három koldus” megjelenéseikor, az „öreg tölgy” törzsénél zajló szexuális aktus vagy a Férfi hazainduláskor látható, Hieronymus Bosch festményeinek látványvilágát idéző képek esetében gyakorlatilag eldönthetetlen, hogy a látott elemek a film diegetikus világában valóban jelen vannak-e, vagy sem. Csak a történet ok-okozati struktúrája lehet a segítségünkre (olykor, többé-kevésbé) abban, hogy eldönthessük, vajon egyes szimbolikus tartalmak pusztán „jelekként” vagy a filmvilág „valóságos” elemeiként kellene értelmeznünk. Hasonlóan bizonytalan státuszú a kép, mely a *Prológus* korábban látott felvételeit egészíti ki, és amelyre a Nő az öncsonkítás aktusa előtt emlékezik vissza. Ez a kép azt sugallja, hogy a Nő tanúja volt a Kisfiú halálának, ez azonban épp annyira lehet valós emlék, mint az önvád okozta téves emlék.

A metafizikus és a pszichologizáló olvasat szempontjából is kulcsfontosságú kérdéssé válik a *fokalizáció* problémája, hiszen ellentmondásos, hogy a kameratekintetet

⁴²⁶ NEMES Z. Márió: *Embortelen ideológia*, i.m.

⁴²⁷ Vö.: „Nem tudjuk meg, hogy az Édenbe lépve a Nő vagy a Férfi tudatában, természeti tájban vagy mesterséges hipnózisban járunk-e, csak a lehetőségek káoszával való heroikus vívódás érezhető, hiszen a film egyik fontos vonása, hogy nem eldöntött pozícióból dolgozik, lényege az önmagával folytatott »borderline vita«.” NEMES Z. Márió: *Embortelen ideológia*, i.m.

melyik szereplőhöz kapcsolódik. A vonaton zajló hallucinatorikus jelenet a belső (mélységi) fokalizációval⁴²⁸ lehetőséget ad arra, hogy a kamera által megmutatott irreális/hallucinatorikus elemeket más esetekben is a Nő karakteréhez kössük, de arra is találunk érveket, hogy a filmet a Férfi fantáziájaként értelmezzük, akit a kamera a legtöbbször követ.

Érdeemes a kérdés szempontjából alaposabban szemügyre venni azt a jelenetet, amikor a Férfi és a Nő először érkezik meg az erdőben álló kunyhóhoz. A jelenet három beállítást tartalmaz: először (1.) a Férfi háta mögött áll a kamera, amely rálát a kunyhóra, majd (2.) oldalról, a fészker felől látjuk a Férfit, aki megáll a kunyhó előtt, és a kamera irányába fordul, végül (3.) ismét a Férfi mögé kerül a kamera, és rálátunk arra a pontra, ahol az előző vágóképnél a kamerának kellett állnia. E jelenetben a filmes varrat⁴²⁹ felbomlásával találkozunk: a második beállítás megmarad egy idegen, egyetlen látható, jelen lévő szubjektum által sem birtokolt nézőpontnak. A varrat ilyen, Žižek által gyakran vizsgált felbomlása *kísérteties (unheimlich)* hatást kelt, nem véletlenül kedvelt eljárása a horrorfilmeknek.⁴³⁰ A technika miatt úgy tűnik, hogy a tekintetet egy ideig valami fantazmatikus, láthatatlan entitás birtokolta. A varrat felbontása e részletben a korábbiakban vizsgált kérdés szempontjából is nyugtalanító: a kameratekintet nem (mindig) a Férfi, és nem (mindig) a Nő perspektíváját tükrözi, hanem valakiét, aki láthatatlan, de láthatatlansága – az imént bemutatott eljárás hatására – nagyon is látható.

A koherens *szimbolikus értelmezés* létrehozását elsősorban a szimbólumok túlterheltsége bomlasztja. Ahogyan azt Nemes Z. Mária a „három koldus” képe kapcsán hangsúlyozza, a jelek „túl sok jelentést hordoznak”.⁴³¹ A „három koldus” először az

⁴²⁸ A belső fokalizáció fogalmához lásd: BRANIGAN, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London/New York, 1992. és FÜZI Izabella: *Megismerés és narráció – Edward Branigan kognitív narratíva-modellje*, Apertúra, 2006/tél, <http://apertura.hu/2006/tel/fuzi/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴²⁹ „A varrat esetében arról van szó, „hogyan egy beállítás, amely eleinte objektívnek tűnik, a következő ellenbeállítás folyamánaképpen szubjektívizálódik, vagyis egy, a diegetikus térben megjelenő karakter nézőpontjaként vésődik be a film szövegébe/szövegébe. Amíg ez a játék működik, addig a nézőnek eszébe sem jut az, hogy a tökéletesen felépített filmi valóság csupán illúzió.” DRAGON Zoltán: *Žižek szerint a világ: Film, elmélet, és azon túl*. Filmkultúra, 2004.

<http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/zizek.hu.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴³⁰ Úgy tűnik, hogy a Freud által leírt „kísérteties” (*unheimlich*) a legfontosabb esztétikai hatás, melyet a film kivált. Kísérteties hatást válthat ki bármi, ami a belső *ismétlési kényszerre* vezethető vissza, a kísérteties érzés pedig legtöbbször a kasztrációs félelemmel áll kapcsolatban. Figyelembe véve Freud *Homokember-elemzését*, az *Antikrisztus* bővelkedik a kísérteties elemekben és eljárásokban, gondoljunk csak az ismétlésre építő szerkezetre, a „három koldus” visszatérésére a halálból, az arc nélküli nők megjelenítésére vagy a két kasztráció-jelenetre. (Vö.: FREUD, Sigmund: *A kísérteties*, in: BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, i.m., 65–82.) Nemes Z. Mária ugyanakkor rámutat, a film elidegenítő effektusai akadályozzák az „otthonosság-érzet” megteremtését, „mely bármilyen kísérteties elkülönböződés feltétele”. NEMES Z. Mária: *Embterelen ideológia*, i.m.

⁴³¹ NEMES Z. Mária: *Embterelen ideológia*, i.m.

asztalon álló ólomkatonák képében jelenik meg, később kvázi-mitologikus, a szubjektumokat és a "kozmoszt" vagy a „természet erőit” összekötő totemállat-szerű figurákként tűnnek fel,⁴³² végül csillagképekként is megjelennek.

Az állatok szerepeltetése – különösen a róka – többnyire a brechti értelemben vett *elidegenítést* szolgálja. A Férfi az erdőben egy saját beleit tépkedő rókára bukkan, mely egyszer csak felemeli a fejét, a kamerába néz, majd mély, démoni hangon bejelenti, hogy „a káosz az úr”. A jelenet olyannyira ormótlan és groteszk, hogy a cannes-i ősbemutatón ezen a ponton a mozi közönségének nagy része felnevetett. A róka elidegenítő és ironikus funkciója ezt követően mintha von Trier nyilatkozatait is „továbbfertőzte” volna. A rendező a róka-epizódra vonatkozó kérdésekre adott válaszai remekül illusztrálják, hogy von Trier hogyan folytatja filmbeli provokációit a riportjaiban:

„- A róka egy rühes, vérfoltos teremtny, ami az oldalán lévő nyílt sebet rágja. Honnan a fenéből jött ez? – kérdezem.

- A sámánisztikus utazásaimból – válaszolja szemrebbenés nélkül. – Mindegyik állat egy tíz éve végzett gyakorlatomból származik. Ez egy brazil technika, melynek során a hangos dobolás hatására transzállapotba kerülsz. Semmilyen drogra nincs szükség, így nagyon biztonságos, de nagyon erőteljes. Nem is annyira nehéz átlépni egy párhuzamos univerzumba!

- És itt találkoztál a beszélő rókával, egy párhuzamos univerzumban?

- Úgy bizony! Mikor először jártam ott, akkor láttam a filmben látható rókát. Magát harapdálta, nagyon megdöbbsentem. Kellemetlen volt nézni, szóval tovább utaztam, egészen addig, amíg egy ezüstsínű róka-családdal nem találkoztam, amik nagyon Disney-szerűek voltak, a fiatalok és az öregek is körben szaladtak. Vidám rókák.

Bólintok. Mi történt azután?

- Nos, természetesen beszédbe elegyedtem a családfővel, aki – és itt válik a dolog érdekessé – azt mondta nekem, hogy »Sose bízz az első rókában, akivel találkozol!« Fantasztikus, igaz?

Bizonytalanul bólintok. Lars újra kuncog.

- Most komolyan, ugyan már! – mondja köpködve – Ez tényleg a legjobb tanács bárkinek, aki a kibaszott filmiparban dolgozik.”⁴³³

⁴³² Vö.: THOMSEN, Bodil Marie Stavning: *Antichrist – Chaos Reigns: the Event of Violence and the Haptic Image in Lars von Trier's Film*, Journal of Aesthetic and Culture, 2009/I. 1–10., 3.

Von Trier mondatai az idézett rész végén említett „kuncogás” nélkül is felébresztenék a gyanakvást, hogy a rendező pusztán ugratta a riportert a spirituális kaland történetével, noha az utolsó mondatl még egyszer elbizonytalanítja a beszélgetőpartnerét, lehetőséget adva arra a feltételezésre, hogy a filmipar kontextusa és a mondat átvitt értelme közötti párhuzamot tartja humorosnak, és nem saját állításainak groteszk jellegét. A rendező kijátszotta a riporterevel szemben azokat az udvariassági normákat, melyek alapján a rendkívül szokatlan transzcendens élményekre vonatkozó tapasztalatokat is megértéssel, de legalábbis a szürrealitásuk leleplezésének mellőzésével illik fogadni. Így a riportban a róka funkciója hasonlóná válik a filmbeli róka funkciójához, hiszen nem tudjuk eldönteni, hogy ironikus szándék áll-e mögötte, és végeredményben éppen ez az eldönthetlenség az irónia legtömörebb definíciója.

A róka tehát ironikus jelnek tekinthető. Az állatokként és csillagképeként előbukkanó „három koldus” szimbolikus jellegét tovább rombolja a film utolsó párbeszéde. A három állat alkotta csillagkép a Férfi szerint nem létezik, a Nő szerint azonban csak arról van szó, hogy „nem használják” őket. Utóbbi párbeszéd a film kiemelt pontján, közvetlenül a „finálé” előtt hangzik el, így a film (egyik) kulcsaként is értelmezhető: a csillagképek nem objektív, „adott” formák, hanem értelmezői/fogalmi konstrukciók. Mindez banális megállapításnak tűnhet, a film szimbolikus logikája felől nézve mégis releváns, hiszen ebben a részben olyan álláspont jelenik meg, mely megalapozhatja a koldusok univerzális-szimbolikus sémáinak (érzelmek, állatok, csillagképek) kritikáját.

A stratégia, mellyel az *Antikrisztus* mintha szándékosan csírájában elfojtana minden értelmezésre irányuló kísérletet, különösen látványos a természet és a szereplők viszonyát középpontba állító jelenetek vizsgálatakor. A szereplőket körülvevő organikus környezet retorikai funkciójának értelmezése előtt azonban érdemes alaposabban szemügyre vennünk azt a tropológiai sémát, melyre a film teljes retorikai komplexuma épül, vagyis a női nem és a természet figuratív kapcsolatát.

⁴³³ O'HAGAN, Sean: *Interview: Lars von Trier*, The Guardian, 2009. július 12. <http://www.theguardian.com/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview> (Letöltés ideje: 2017.02.13.) (Saját ford.) A történetet von Trier más riportokban (*The Boston Phoenix*, *Rotten Tomatoes*) nem a „never believe in the first fox you meet”, hanem a „never trust the first fox you meet” mondatl adja elő.

A természet neme

A három központi trópus, mely köré a film szerveződik a „természet”, a „test” és a „nő”. E fogalmak szimbolikus/metafizikus összekapcsolásainak bírálata a feminista kritikai hagyomány egyik központi témája. Az ehhez kapcsolódó egyik legfontosabb szöveg Sherry B. Ortner amerikai antropológus *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*⁴³⁴ című, előadás formájában először 1972-ben elhangzott tanulmánya.⁴³⁵ Ortner a szövegben Claude Lévi-Strauss – a bevezető fejezetben tárgyalt – természet-kultúra oppozíciójára és Simone de Beauvoir *A második nem*⁴³⁶ című kötetének megállapításaira alapozva vizsgálja az általa egyetemes jelenségnek tartott „női alávetettség” kulturális okait. Noha a szerző antropológiai érveket hoz állításainak igazolására, saját bevallása szerint a „kultúra ideológiáját” kívánja feltárni,⁴³⁷ vizsgálati terepe pedig a nőkre vonatkozó „sajátos [...] szimbolizációk”.⁴³⁸ A tanulmány – noha nem tárgyalja az ideologikusság kérdéskörét és nem mozgat komoly retorikaelméleti apparátust – közelítésmódját tekintve a diskurzuselemzés eszköztárával élő, antropológiai tárgykörű ideológiakritikának tekinthető.

Ortner eltérő kultúrák adatközlőinek szövegeire, „szimbolikus szerkezetek” implicit tartalmaira és különböző társadalmak strukturális szerkezetrajzára alapozza az állítását, miszerint „mindenhol, minden ismert kultúrában a nőket a férfiaknál valamiféleképpen alacsonyabb rendűeknek tekintik”.⁴³⁹ Ha nem fogadjuk el, hogy ez a hierarchia „genetikusan determinált”, akkor a magyarázatot a kulturális univerzálék terepén kell keresnünk. Ortner ilyen univerzálénak tekinti a természet és a kultúra fogalmainak szembeállítását is, melyben a női nem alárendeltségének alapjait ismeri fel:

„Visszatérve a nők kérdéséhez, összkulturális másodosztályú helyzetük egyszerűen úgy is magyarázható, ha feltételezzük, hogy a nőket a természettel azonosítják vagy szimbolikusan társítják, míg ezzel szemben a férfiakat a kultúrával kapcsolják össze. Mivel a kultúrának állandó feladata, hogy maga alá rendelje és felülmúlja a természetet, ha a nőt a természet részének tekintjük,

⁴³⁴ ORTNER, Sherry B.: *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, in: ROSALDO, Michelle Zimbalist – LAMPHERE, Louise (szerk.): *Woman, culture, and society*, Stanford University Press, Stanford, 1974. 68–87.

⁴³⁵ ORTNER, Sherry B.: *Nő és férfi, avagy természet és kultúra?*, i.m. (A magyar fordítás rövidített kiadás, de az általam idézett részek esetében pontos, így a későbbiekben erre a szövegre hivatkozom.)

⁴³⁶ DE BEAUVOIR, Simone: *A második nem*, i.m.

⁴³⁷ ORTNER, Sherry B.: *Nő és férfi, avagy természet és kultúra?*, i.m., 197.

⁴³⁸ Uo. 196.

⁴³⁹ Uo. 197.

akkor a kultúra »természetéből adódóan« a nőt alárendeltként kezeli, hogy úgy mondjuk, elnyomja. [...] Az elgondolást, miszerint a nők a férfiakhoz képest »egyszerűen« a természethez *közelebbi* lényeknek tűnnek, a következő részben szeretném megvédeni és alaposabban kifejteni. A kultúra [...] a nőt a természetben mélyebben gyökerezőnek vagy a természettel közvetlenebb kapcsolatban állónak tekinti.»⁴⁴⁰

A szerző ezt követően nemcsak példákat hoz a fentiekre, hanem a „lefokozás” okait is feltárja. Az okokat Ortner három csoportba rendezi:

„(1) a női *test* és annak *funkciói* nagyobb mértékben és hosszabb ideig törődnek a »faj életével«, amely a természethez közelebb helyezi őt ellentétben a férfi fiziológiájával, mely teljesen függetleníti őt azért, hogy a kultúra feladatait elláthassa; (2) a női test és annak funkciói olyan *társadalmi szerepbe* helyezik a nőt, amely a kulturális fejlődés folyamatában a férfinél képest alacsonyabb státuszt képvisel; és (3) a nő teste és annak funkciói által meghatározott tradicionális társadalmi szerepe eltérő *pszichikai struktúrát* hoz létre, amely hasonlóan fiziológiai természetéhez és szociális szerepéhez [...] a természethez közelebbinek tűnik.»⁴⁴¹

Ortner legerősebb érvei a női test fiziológiai sajátosságain alapulnak. Simon de Beauvoir elméletére alapozva megállapítja, hogy a női test sajátos biológiai funkciói sokkal inkább a faj, mintsem az egyén fenntartását célozzák, miközben az életadásra képtelen férfi alkotóképességét a szimbólumok és a technika eszközeivel a társadalom és a kultúra terepén bontakoztatja ki. Ezek a testi folyamatok a nőt „bezárják” egy speciális társadalmi kontextusba, az otthoni környezethez kötik. Bár a legtöbb társadalomban a nők feladata a gyermekek szocializálása, Ortner azt is bemutatja, hogy a felnőtté válással, a beavatási rítusokkal „a fiúk szocializációja a férfiak kezébe kerül át”, és arra is kitér, hogy az oktatási rendszerben „a ranglétrán felfelé haladva a női és férfi tanárok aránya fokozatosan átfordul: a legtöbb óvodai tanító nőnemű, míg a legtöbb egyetemi professzor férfi”.⁴⁴² Utóbbi – ahhoz hasonlóan, hogy a főzés „női munka”, de „a főszakácsok majdnem minden

⁴⁴⁰ Uo. 200.

⁴⁴¹ Uo. 201.

⁴⁴² Uo. 208.

esetben férfiak⁴⁴³ – azt mutatja, hogy a férfiak a társadalmi szocializáció magasabb szféráját képviselik, és ha a nő részt is vesz a szocializációs folyamatokban, mégis jóval közelebb pozicionálódik a természet-kultúra tengelyen a természet pólusához. A nő státusza „kétértelmű”, mivel a természet és a kultúra között „közvetítő” szerepe van, mely felett a kultúrának (a férfinak) kell kontrollt gyakorolnia. Ortner szerint ez a kulturális séma olyan társadalmi konstrukció, amit a nők egyenlőségét célzó egyéb társadalmi/gazdasági intézkedések mellett mindenképpen meg kell szüntetni vagy át kell alakítani ahhoz, hogy a nők és a férfiak egyenlő mértékben vehessenek részt „a kreativitás és a transzcendencia projektjében”.⁴⁴⁴

Ortner a tanulmányában „a kulturális gondolkodás alapjául szolgáló logikáról”, „kulturális felfogásról”, „kulturális megítélésről” beszél. Ennél talán pontosabb megfogalmazás, hogy olyan ideologikus tropológiai sémával van dolgunk, mely szimbolikusan összekapcsol bizonyos fogalmi metaforákat (nő – természet, férfi – kultúra). Ez a séma a nemekről való beszéd nyugati hagyományát csaknem teljesen áthatja.⁴⁴⁵ A „nő” és a „természet” összekapcsolásának számos példáját ismerteti Thomas Laquer *A testet öltött nem című* könyvében.⁴⁴⁶ Laquer kutatása a biológiai nemről szóló tudományos és filozófiai szövegekre koncentrál, a szerzőt elsősorban nem a korábban bemutatott séma érdekli, sokkal inkább az foglalkoztatja, hogy maga a biológiai nem is olyan konstrukció, amely „szituációfüggő: csakis a társadalmi nem és a hatalom fölött folyó harc kontextusában értelmezhető”.⁴⁴⁷ Laquer feltárja, hogy „a nemi különbözőség biológiája milyen módokon ágyazódik bele és válik részévé más kulturális diskurzusoknak”,⁴⁴⁸ és rámutat, hogy „annak módjait, ahogyan a szexuális különbségeket elképzelték a múltban, általában nem korlátozta az, amit az anatómiának vagy a fiziológiai folyamatoknak erről vagy amarról a részletéről tudtak – a testekről szóló tudás ehelyett a pillanatnyi retorikai követelményeknek megfelelően alakult”.⁴⁴⁹ Laquer a kötet bevezető fejezetében Ortner egy

⁴⁴³ Uo. 209.

⁴⁴⁴ Uo. 211.

⁴⁴⁵ Ortner a természet és a nő, valamint a kultúra és a férfi összekapcsolását univerzális sémaként látta, de találhatunk ellenpéldákat is. A 18. és 19. században jellemző politikai nyelv, a „csiszolódás”, „csinosodás” vagy „pallérozódás” nyelve – a republikanizmus férfias erényeinek ellendiskurzusaként – például a férfit köti a természet, és a nőt a kultúra pólusához. Vö.: TAKÁTS József: *Modern magyar politikai eszmetörténet*, Osiris, Budapest, 2007. 19–20.

⁴⁴⁶ LAQUER, Thomas: *A testet öltött nem*, i.m.

⁴⁴⁷ Uo. 31.

⁴⁴⁸ Uo. 39.

⁴⁴⁹ Uo. 249.

másik írására is hivatkozik, mely kimondja, hogy maguk a „biológiai adottságok” is „nagyreszt társadalmi és kulturális folyamatok termékei”.⁴⁵⁰

A nő „természetivé redukálásának” általánosságát jól szemlélteti Wal Plumwood *Feminizmus – ökofeminizmus*⁴⁵¹ című tanulmányának bevezetőjében szereplő felsorolása:

„Ha egy pillantást vetünk a klasszikus forrásokra, tisztán látható, hogy a nők száműzése a természet szférájába elnyomásuk egyik legfontosabb eszköze: »A nő vad és irányíthatatlan állat« (Cato 1989: 193); »A nő csupán állat, ráadásul nem is a legfejlettebbek közül való« (Burke 1989: 187); »Nem tudlak benneteket emberi lénynek tekinteni, inkább olyan fajnak, mely alig egy fokkal áll a majom felett« (Swift 1989: 191); »Amint a férfi úr a tudomány és művészet terén / A nő dicsősége, ha helyén a szíve« (Moore 1989: 166); »A nők a család és a nemi élet érdekeit testesítik meg; a civilizálódás egyre inkább a férfiak feladatává válik« (Freud 1989: 80); »A nők kétségkívül alkalmasak a tanulásra, ám nem a magasabb tudományok számára teremtették őket, mint amilyen a filozófia vagy a kreatív cselekvés bizonyos formái; ezek általános intelligenciát igényelnek« (Hegel 1989: 62); »A nő egy szükséges tárgy, feladata a fajfenntartás vagy az élelmezés« (Aquinói Szt. Tamás 1989: 183). Aligha volt bók tehát a sokat használt formula, hogy a nő »közel áll a természethez.«⁴⁵²

Emellett Plumwood akár Nietzsche-t is idézhette volna, aki a *Túl jón és rosszon* 239. aforizmájában azt írja, hogy „ami a nőn respektust és elég gyakran félelmet is ébreszt, az a *természete*, amely »természetesebb« a férfiénál”.⁴⁵³ Fontos ugyanakkor, hogy Plumwood nem egészen ugyanazt érti a „természet” alatt, mint Ortner:

„A természet, mint az ész leértékelt, kirekesztett ellentéte, magában foglalja az érzelmeket, a testet, a szenvedélyeket, az állatiasságot, a primitív, civilizálatlan, nem emberi világot, az anyagot és testiséget, az érzéki

⁴⁵⁰ ORTNER, Sherry B. – WHITEHEAD, Harriet: *Introduction: Accounting for Sexual Meanings*, in: ORTNER, Sherry B. – WHITEHEAD, Harriet (szerk.): *The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981. 218. Idézi: LAQUER, Thomas: *A testet öltött nem*, 32.

⁴⁵¹ PLUMWOOD, Wal: *Feminizmus – ökofeminizmus*, in: SCHEIRING Gábor – JÁVOR Benedek (szerk.): *Oikosz és Polisz – Zöld politikai filozófiai szöveggyűjtemény*, L'Harmattan, Budapest, 2009. 187–215.

⁴⁵² Uo., 187.

⁴⁵³ NIETZSCHE, Friedrich: *Túl jón és rosszon*, i.m., 239. aforizma.

élményeket, valamint az irracionalitás, a hit és az örültség szféráit. Más szóval, a természet magában foglal mindent, amit az ész területéről száműztek.”⁴⁵⁴

Mivel Pulmwood nem „antropológiai állandók” felismerésére törekszik, ezért meghatározása elsősorban a felvilágosodás utáni állapotra fókuszál, és jelentősen kitágítja a korábbi, Claude Lévi-Strauss fogalmaira alapozott dichotómiáját. Ez a meghatározás, mely a természet kategóriájába rendeli „az irracionalitás, a hit és az örültség szféráit”, és amely a „természetet” az ész terén túliként jelöli meg, talán még inkább hasznunkra válhat az *Antikrisztus* értelmezésekor, mint a korábbi természet-kultúra oppozíció.

Az eddig idézett írások, valamint az ezekben a szövegekben idézett szövegek mind a filmbeli Nő olvasmányai lehetnek a fikción belüli kutatása során, és – a film stáblistáján is feltüntetett, a „nőgyűlölet” témakörének kutatásáért felelős Heidi Laura jóvoltából – a rendező olvasmányai is. A bemutatott antropológiai séma áthatja a film által hivatkozott kulturális hagyományt, a keresztény szövegektől a „nő” filozófiai meghatározásain át a démonhorror ideológiai alapjaiig. A Nő a filmben (örletének hatására vagy a filmbeli transzcendens gonosz áldozataként) gyakorlatilag megvalósítja a természet és a női nem metaforikus összekapcsolását, vagyis performatív értelemben defigurálja a trópus, melynek áldozata. Mindez mégsem jelenti, hogy az *Antikrisztus* „igazolná” a nő és a természet azonosításának hagyományát.

„Egyesülj a zölddel!”

Célszerűnek tűnik pontosabban meghatároznunk, hogy a film mit is ért „természet” alatt. Az ezzel kapcsolatos problémák egy részét jól összegzi Magdalena Zolkos definíciós kísérlete:

„Először is, a természet egy jellemző vonást jelöl, egy (emberi vagy nem emberi) szubjektum alapvető jellegét vagy külső megjelenését, ahogy a közismert »női természet« fordulat részeként szerepel. Másodszor, a természet a fizikai világ egy kategóriájára utal, amely állatokat, növényeket és tájakat foglal magába, és amelyet hagyományosan – többnyire dualista értelemben – az ember alkotta szimbolikus világgal (a »civilizációval« vagy a »kultúrával«) állítanak szembe. Az *Antikrisztus*ban a természet e második jelentése a *vadon*

⁴⁵⁴ PLUMWOOD, Wal: *Feminizmus – ökofeminizmus*, i.m., 187.

szinonimája: a természet világa magába foglalja a más-mint-emberi [*other-than-human*] jelenségeket és élőlényeket, melyeket a női főszereplő egy kollektív metalepszis segítségével megidéz.”⁴⁵⁵

Az idézet számol azzal, hogy a filmben a természet egyszerre külső (környezeti) és belső (emberi „jelleg”), felidézi Ortner oppozícióját (természet – kultúra) és Plumwood korábbi meghatározását („a természet magában foglal mindent, amit az ész területéről száműztek”). A „megidézés” (*invokes*) fogalma a természet természetfeletti jellegére utal (az „*other-than-human*” kategóriája a tanulmányban az animális [*animal*] és az isteni [*divine*] szférát foglalja magába), emellett Zolkos hangsúlyozza a természeti vadságát, vadon-szerűségét is. Mindebből jól látszik, hogy az *Antikrisztus* a természet fogalmához kötődő lehetséges jelentések többségét belesűríti saját természetképébe. A film alapján a természet minden, ami a modern ember (vagyis a Férfi) racionalitása felől nézve kontrollálhatatlan; ez lehet az organikus külvilág, a szubjektum kordában tarthatatlan testi vágya vagy a transzcendencia. A természet e burjánzó minőségeinek kicsinyítő tükre a filmbeli Nő, akinek a természethez való szinekdochikus viszonya alapjaiban metaforikus.⁴⁵⁶

A szoros retorikai olvasás számára kiindulópontként kínálja magát a természet „belső” és „külső”, párhuzamos jelenléte. Erről a kettősségről a terápia során a férfi főhős is beszél. Az *Antikrisztus* világában a „külső” és a „belső” természet között kétirányú átjárás van, a film középpontjában egy *kiazmatikus* felcserélés áll:⁴⁵⁷ a természet, a külső organikus világ a Nő belső világának tükörképévé válik, miközben a Nő úgy viselkedik, mintha belső világát teljes mértékben a külső, a természetben működő láthatatlan erők határoznák meg. Érdeemes alaposabban megvizsgálni a film azon részeit, melyek a Nő és a természet viszonyára irányítják a befogadó figyelmét.

A legelső ilyen jelenetre a film első fejezetében kerül sor, mikor a Nő a gyermeke temetése után kórházba kerül. A kórházbeli párbeszéd után az addig folyamatosan mozgásban lévő kamera rövid időre stabilizálódik, majd a horrorfilmekre jellemző hanghatással kísérvé fokozatosan ráközelít a betegágy mellett álló vázára. A kamera fokozatosan „áthalad” a látványt addig torzító üvegfalon, beúszik a váza belső terébe. A

⁴⁵⁵ ZOLKOS, Magdalena: *Violent Affects: Nature and the Feminin in Lars von Trier's Antichrist*, Parrhesia, 13. sz, 2011. 177–189., 177. (Saját ford.)

⁴⁵⁶ Paul de Man szerint a szinekdoché egyike a „határesetet képező alakzatoknak, amelyek ambivalens sávot alkotnak a metafora és a metonímia között”. De Man bírálja, hogy „a klasszikus retorika a szinekdochét általában a metonímia alosztályának tekinti” (mivel az ilyen taxonómiák nem számolnak azzal, hogy „a trópusok inkább transzformációs rendszereket, semmint rácsozatot alkotnak”), és felhívja figyelmet a trópus metaforikus/totalizáló lehetőségeire. Vö.: DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, i.m., 79.

⁴⁵⁷ A kiazmatikus felcserélés logikájához lásd.: DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, i.m., 49–54.

nyugtalanító hangokkal kísért kameramozgás a horrorfilmek klasszikus eljárását idézi, melynek során a kamera baljós előjeleket emel ki, hogy felkeltse a néző nyugtalanságát és gyanakvását. A horror kódjai alapján a váza zavaros vizében a növényi száruk között a fenyegetés előjeleit kellene felismernünk.⁴⁵⁸ A jelenet a Nő és a természet tükrös viszonya felől válik értelmezhetővé: a váza valami természetes a mesterséges környezetben, épp úgy, ahogy a nő is valami élő a steril, élettelen környezetbe zárva, és a víz kapcsán felmerülő jelzők (nyugtalan, felkavarodott, zavaros) mind igazak a Nő lelkiállapotára is.

A Nő és a természet viszonya igazán az Édenhez vezető úton és az Édenben válik tükröző jellegűvé. Az első állatjelenetben a Férfi egy őzet lát, amely elvesztette a gidáját, ahogy a Nő vesztette el a film elején a gyermekét. A második állatjelenetben a Férfi és a Nő látja, ahogy egy kismadár kiesik a fészekből. A madárfiókát először hangyák lepik el, majd egy ragadozó madár áldozatává válik. A film első felében nemcsak az állatok, hanem a növények helyzete is a Nő traumáját visszhangozza. Mikor a Férfi először figyel fel a kunyhó tetejére eső makkok kopogására, a Nő csak annyit mond, hogy ezek „csak a hülye makkok”, később viszont erről is a traumára asszociál:

„A tölgyfák több száz évig élnek. Elég százévente egyetlen utódot nemzeniük ahhoz, hogy elszaporodjanak. Neked banálisnak tűnhet, de számomra nagy dolog volt ezt megérteni, amikor legutóbb itt voltam Nickkel. A makkok akkor is csak hullottak a tetőre, csak hullottak és hullottak, és haltak és haltak. És én megértettem, hogy minden, amit addig szépnek találtam az Édenben, talán undorító dolog. És így már képes voltam hallani azt, amit előtte nem. A halálra rendelt dolgok sírását.”

E jelenetek tükröző jellege nyilvánvaló: mindhárom esetben egy fiatal élőlény (1. - őzgida, 2. - madárfióka, 3. - makk) elvesztéséről (1. - halva születik, 2. - kiesik a fészekből, 3. - „haltak és haltak”) van szó, melyek közül két esetben (2, 3) a zuhanó mozgás is hangsúlyos.

A Nő hirtelen és megmagyarázhatatlan hangulatváltozásával egy időben jelenik meg a második koldus, a saját beleit tépkedő róka, amiről a korábbiakban már volt szó. A róka „önmarcangolása” még értelmezhető a Nő helyzetének metaforájaként, noha ez már nem olyan egyértelmű, mint a korábbi jelenetek esetében, melyek egytől egyig Nick

⁴⁵⁸ A horror-hagyományból vett eljárással való játék von Trier korábbi filmjében, a *Járványban* (*Epidemic*, 1987) is felismerhető.

halálának eseményét ismételték. A róka „megszólalása” azonban egészen új helyzetet teremt: a természet elkezd egyre kevésbé természetesen viselkedni, a róka megszólal, a természet (vissza)beszél.

Az eredeti tükrözés több eltérő sémára bomlik szét. A harmadik koldus, vagyis a varjú feltűnésekor az állat helyzete már inkább a Férfi helyzetével állítható párhuzamba: mindketten a föld alatt vannak, mindkettejüknek az elpusztítására törnek, de életösztönüknek köszönhetően mindketten gyakorlatilag elpusztíthatatlanok. Az eltemetett varjú hangja vezeti a Nőt a bujkáló Férfi nyomára, az állatok itt tehát már a történet alakítójává válnak, noha az állati beavatkozás itt még nem tűnik annyira irreálisnak, mint a film fináléja alatt. Az *Epilógus* előtti fejezetben (*A három koldus*) a korábban bemutatott három állatfigura egyszerre tűnik fel, és az állatok tudatos alakítójává válnak az eseményeknek: a Nő meggyilkolása előtt a varjú hozza el a férfinak a csavarkulcsot, amellyel leveheti lábáról azt a súlyt, melyet a Nő odaerősített. A „három koldus” már nem páciense, hanem ágense a történetnek. A természet fokozatosan nyugtalanító, zavaros, meghatározhatatlan szándékú külső erővé válik. Eddigre már nem a természet tűnik tükörnek, hanem a Nő, akin keresztül a természet diabolikus szelleme és destruktív ereje megnyilvánul. A szerkezet tehát a „káosz az úr” bejelentésével válik egyre kaotikusabbá, mivel a tükröző viszony egy esetben a Férfire helyeződik át, és mivel a Nő „belső természete” és a külső, egyre inkább természetfelettibe hajló természet között kétirányú átjárás alakul ki.

A Nő és a természet „egylényegűségére” a film korábbi részeiből is hozhatunk példákat. A pár lakásában lezajló szexuális együttlétek felvételeit kimerevített természeti képek váltják. A férfi természettel folytatott küzdelmét megelőlegezi az a jelenet, amikor reggel arra ébred, hogy a kezét kullancsok lepték el. A terápia során a Férfi egy játékot javasol, melyben ő a „természet” szerepét veszi fel, miközben a Nőnek a „racionalitás” szerepét jelöli ki, ezzel beiktatva a történetbe egy újabb felcserélést. A Nő azt állítja, hogy „a természet a Sátán temploma”, egy ponton pedig azt mondja, hogy „a nők nem tudják irányítani a saját testüket. A természet irányítja őket”. A Nő egyre vadabb és egyre kevésbé kontrollálható szexuális kitörései is ezt látszanak igazolni. A jelenetben, melyből a film plakátján látható kép is származik, az ábrázolt szexuális aktus során a Nő mögött álló fa gyökerei között emberi végtagok jelennek meg. A kép értelmezhető úgy, hogy a fa gyökerei mint organikus rácsok tartják fogva a testeket, és úgy is, hogy a fa (és a Nő)

metamorfózisának vagyunk tanúi.⁴⁵⁹ A felvételen a Nőt a Férfi teste csaknem teljesen kitakarja, így nem láthatjuk ennek az átváltozásnak a fókuszpontját, vagyis azt a pontot, ahol a Nő és a fa érintkezik, de az egyértelmű, hogy a Nő itt már egybeolvadt a gyökerek és végtagok alkotta szimbolikus/organikus komplexummal.

Az átváltozás körülményeit szem előtt tartva kulcsjelenetnek tekinthető az Éden felé vezető vonatút már többször említett hipnózis-jelenete. A jelenet során – feltételezhetően – a Nő által elképzelt látványokat látjuk a vásznon. A terapeuta, vagyis a Férfi először többnyire kérdéseket tesz fel a képekre vonatkozóan, majd végül megmondja a Nőnek, hogy mit kell elképzelnie:

Férfi: „Feküdj le a zöldbe!”

Nő: „Azt akarod, hogy lefeküdjek?”

Férfi: „Feküdj le a fűre!”

Nő: „Ráfeküdjek a növényekre?”

Férfi: „Igen, fekédj a növényekre! Lefeküdtél?”

Nő: „Igen.”

Férfi: „Jól van. Milyenek látod a dolgokat magad körül?”

Nő: „Zöldnek. Minden annyira zöld.”

Férfi: „Jól van. Megteszed, amire kérlek?”

Nő: „Igen. Mit tegyek?”

Férfi: „Azt szeretném, ha beleolvadnál a zöldbe! Ne harcolj ellene! Csak egyesülj a zölddel!”

Ahogy arra Magdalena Zolkos felhívja a figyelmet, a párbeszédet illusztráló képeken a Nő teste a koporsóba helyezett holttest benyomását kelti, miközben „feltűnően hasonlít a női szentek középkori keresztény ábrázolásain” megfigyelhető, „az isteninek [*divine*] való teljes behódolást” szimbolizáló testtartásra is.⁴⁶⁰ Nagyon hasonló jelenettel találkozunk a *Nimfomániás* második részében, mikor a főhősnő, Joe első szexuális élményéről számol be beszélgetőpartnerének, Seligmannek. Joe – az orvosok szerint egy epilepsziás roham által kiváltott – spontán orgazmusa során épp olyan testhelyzetben fekszik a fűben, amilyenben

⁴⁵⁹ A metamorfózis jelensége felől közelítő értelmezéshez jó elméleti keretet jelenthet Bényei Tamás *Más alakban* című átváltozás-monográfiája, különösen a Gilles Deleuze „szökésvonal” és „leendés” (*devenir*) fogalmát alkalmazó (75–80., 149–155.) és a metamorfózis monstruozitásáról és formátlanságáról szóló részek (172–188.). BÉNYEI Tamás: *Más alakban – A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, i.m.

⁴⁶⁰ ZOLKOS, Magdalena: *Violence Affects: Nature and the Feminine in Lars von Trier's Antichrist*, i.m., 182.

a Nő az *Antikrisztus*ban, majd felemelkedik a földről, miközben egy jelenés során Valeria Messalina, Claudius császár nimfomániás felesége, és a *Jelenések könyvében* feltűnő, a homlokán a „Nagy Babilon” feliratot viselő szajha (Jel. 17) alakjait látja. Az *Antikrisztus*ban a Nő szabályosan beleolvad a természetbe, a *Nimfomániás* hasonlóan szerkesztett jelenete pedig a nő szexuális élményét transzcendens élménnyé alakítja: a szexualitás és a testiség a nőt az első esetben a természethez,⁴⁶¹ a második esetben a szakrális szférához köti.⁴⁶² Az *Antikrisztus*ban látható átlényegülés a Férfi utasítására történik.

Paul de Man álláspontja a „nő” trópusával kapcsolatban sejthetően az lenne, hogy a nő „az azonosságok és különbségek megtévesztő játékát felváltó fogalmi metafora”, akár az „ember” Rousseau *Második értekezésében*.⁴⁶³ Jacques Lacan sokat idézett mondata szerint „a nő nem létezik”. Ezt Kalmár György úgy értelmezi, hogy „a »nő« (pláne a »Nő«) mindig csupán fantázia, egy férfiak által teremtett fogalom, az Imaginárius terméke, a vágy által a vágy számára teremtett tárgy, olyasvalami, aminek nem sok köze van ahhoz a személyhez, akivel ugyanezek a férfiak teszem azt együtt élnek”.⁴⁶⁴ Ha a „nő” a férfiak által uralt diskurzus konstrukciója, akkor az *Antikrisztus* úgy is értelmezhető, mint ennek a diskurzusnak a kritikája. Ebből a szempontból kulcsfontosságú a jelenet, melyben a Nő metaforikus átváltozása a Férfi iránymutatására történik meg.

Instabilitás és irónia

Az *Antikrisztus* fenti értelmezése meglehetősen szegmentált, és ahelyett, hogy koherens olvasatot nyújtana, inkább a koherens olvasat létrehozását akadályozó módszereket mutatja be. Az időről időre megragadott szálak összegabalyodnak, a semmibe futnak. A film recepcióját olvasva ugyanerre a problémára ismerünk: az eddig született tanulmányok számos esetben figyelmen kívül hagynak bizonyos részeket vagy azért, hogy az egyik értelmezési lehetőséget erősítsék, vagy azért, hogy kizsákmány, még kordában tartható olvasatot a többinél relevánsabbnak tüntessenek fel. Ha viszont nem így járnak el, akkor épp annyira bizonytalanok, mint a fenti értelmezés. A recepció és az én mentségem is az, hogy értelmezéseink széttartó jellege a film szerkezetéből adódik. Az *Antikrisztus*

⁴⁶¹ Vö.: "In a gesture common to patriarchal thought, the woman's body is assigned to nature, and therefore becomes ultimately irretrievable for culture." („A patriarchális gondolkodás jellemző gesztusa, hogy a női testet a természethez köti, mely így végérvényesen visszaszerezhetetlenné válik a kultúra számára.”) BROOKS, Peter: *Body Work*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1993. 121.

⁴⁶² A „szakrális erotika” kérdésköréhez lásd: BATAILLE, Georges: *Az erotika*, Budapest, Nagyvilág, 2009. 7–31.

⁴⁶³ DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, i.m., 188.

⁴⁶⁴ KALMÁR György: *Szöveg és vágy*, Anonymus, Budapest, 2002. 12.

ellenáll az értelmezésnek, ellenáll annak, hogy bármilyen szempontú olvasata akár ideiglenesen is nyugvópontra jusson.

A megidézett kulturális kódok nagy száma több, egymással ellentmondó értelmezést is lehetővé tesz. A film által felkínált két értelmezői út (a metafizikus és a pszichologizáló olvasat) nem egyeztethető össze, és bármelyiket is kövessük, előbb-utóbb az olvasat kereteit szétfeszítő ironikus tartalmakba, elidegenítő effektusokba, feloldhatatlan ellentétekbe, antinómiákba, ambiguitásokba botlunk. Az értelmező nem tudja eldönteni, hogy mit tekintsen a filmbeli „valóság” részének és mit értelmezzen fantáziaképként, ahogy azt sem, hogy a fantázia leképeződéseként értelmezett jeleneteket kihez kösse, melyik szereplőnek tulajdonítsa. Ha egy retorikai logika rögzülni látszik, idővel felbomlik, kisiklik. Ez a szándékolt belső instabilitás a film epilógusában éri el a csúcspontját: a domboldalt minden irányból ellepő arctalan nők alkotta tömeg megjelenése erősíti a megközelítést, hogy az *Antikrisztus* fő témája a női nem, de a film semmilyen nyommal sem szolgál arra vonatkozóan, hogy kiket is látunk a vásznon.

Az *Antikrisztus* poétikai instabilitása talán az irónia egyik speciális fogalmával ragadható meg leginkább. Paul de Man *A temporalitás retorikájában* az iróniát az allegóriával kapcsolja össze, mivel a két trópus történetileg szinkronban, párhuzamosan kerül az elméleti érdeklődés homlokterébe. Utóbbira de Man – többek között – azt a magyarázatot adja, hogy ezek a trópusok strukturális szempontból hasonlóak, amennyiben „a jel mindkettőnél olyasmire utal, ami eltér a szó szerinti jelentéstől, funkciója pedig épp ennek az eltérésnek a tematizálása”,⁴⁶⁵ és „összeköti őket [...] egy olyan – a szimbolikus ábrázolásmód analogikus megfeleléseiben vagy a reprezentáció mimetikus ábrázolásmódjában posztulált – *organikus világ demisztifikálása*, melyben egybeeshet fikció és valóság”.⁴⁶⁶ Paul de Man korai írásában tehát az irónia a nem nyelvi valóság és a nyelv harmonikus egységét sugalló szimbólummal szembeállított allegória oldalára kerül, mivel mindkettő az „organikus világ demisztifikálásában”, a nyelv és a dolog közötti távolság felmutatásában érdekelt. A bevezető fejezetben említett althusseri „belső distancia”, vagyis a távolság a kritika tárgyává tett ideológiától, melyből a mű születik és melyben „megmerítkeznek”,⁴⁶⁷ a filmben épp az irónia hatására jön létre.

Elemzésem szempontjából *A temporalitás retorikájának* a romantikus irónia kapcsán megfogalmazott szubjektumelméleti belátásainál relevánsabb az az irónia-koncepció, mely

⁴⁶⁵ DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*, i.m., 34. (Kiemelés tőlem.)

⁴⁶⁶ Uo. 52. (Kiemelés tőlem.)

⁴⁶⁷ ALTHUSSER, Louis: *A Letter on Art in Reply to André Daspre*, i.m., 221–228.

de Man egyik kései riportjában tűnik fel,⁴⁶⁸ és melyről végül de Man az állítja, hogy „ez nem az, amit mondani szoktam”.⁴⁶⁹ Robert Moynihannel beszélgetve de Man Wordsworth egyik esszéjéről értekezik, melyben a szerző olyan írásmód mellett foglal állást, amely óvakodik az éles nézetkülönbségek és antitézisek megfogalmazásától. Wordsworth röviddel ezután olyan Pope-kritikát fogalmaz meg, mely tökéletesen ellentmond saját koncepciójának: éppen azt teszi, amit korábban bírált, és éppen azzal szemben, akinél bírálta. Ez de Man szerint az irónia pillanata, mikor „a szöveg, mely létrehozta saját [...] koherenciáját, hirtelen megbontja ezt a koherenciát”.⁴⁷⁰ Ennek vizsgálatával de Man olyan irónia-meghatározáshoz jut, mely az iróniát már nem trópusnak, hanem a tropológiai struktúra fölötti irányítás (szándékos vagy szándékolatlan) elvesztésének tekinti:

„Iróniával van dolgunk, amikor a nyelv olyasmiket kezd mondani, amiről nem hittük, hogy mondaná; amikor a szavak olyan jelentésre tesznek szert, melyek messze túlmennek azon, amit szerintünk ellenőrzésük alatt tarthatnának; amikor a nyelv olyasmiket kezd el mondani, ami szembe megy a jelentés vagy a bevallott szándék feltárására irányuló kutatásoddal. Tehát az irónia annyira alapvető, hogy számomra nem is trópus többé. Az iróniát általában a trópusok trópusának nevezik, de valójában az irónia a tropológiai jelentés folytonos mezejének megszakadása. Úgyhogy mindenki megpróbálja korlátozni az irónia jelentését, aki ír róla, és mindannyian elbuknak ebben a törekvésben. Kontrollálhatatlan, mivel maga a kontrollálhatatlanság: a jelentés feletti uralom elvesztéséhez van köze.”⁴⁷¹

Az első mondat alapján ez az irónia-fogalom a legkevésbé sem a gyakran emlegetett „posztmodern irónia”, de nem is a „romantikus irónia” koncepciója, inkább – „az olvasás allegóriái” mintájára – azt mondhatnánk rá, hogy „az olvasás iróniája”. Az *Antikrisztus* az ezt követő mondatokban körülírt iróniára épít: a „tropológiai jelentés folytonos mezejének” szétbomlásztására, a „jelentés feletti uralom” teljes elvesztésére.

A film fő célja a provokáció, amely a legalapvetőbb szintektől (sokkoló látványok) a legmagasabb szintekig (az olvasatok egymást kioltó dinamikája, a film mögötti szándék

⁴⁶⁸ MOYNIHAN, Robert: *Interview with Paul de Man*, in: MCQUILLAN, Martin: *The Paul de Man Notebooks*, i.m., 147–166.

⁴⁶⁹ „But that’s not what I used to say.” Uo. 151.

⁴⁷⁰ „At that moment, his text, which had set up its own familiarity, mode, quest, its own coherence, suddenly breaks that coherence. I would call a moment like that ironic.” Uo. 151.

⁴⁷¹ Uo. (Saját ford.)

azonosíthatatlansága) működik. Eközben az *Antikrisztus* konfrontációra kényszeríti a nézőt egy diszkurzív hagyománnyal. A film „nyersanyagát” olyan pretextusok (mítoszok, szövegrészletek, filmes hagyományok) jelentik, melyekben a természet trópusa szolgál a női nem kulturális lefokozásának támaszául. Ebbe beletartozik a nő és a természet összekapcsolásának felvilágosodás előtti és utáni kulturális hagyománya. Lars von Trier nem a bírált ideológiai/tropológiai séma retorikai antitéziséét keresi, nem szembeszegezni akar vele valamit. Ehelyett egyetlen szerkezetbe sűríti a bíralt tartalmat, és ezzel túltölti vagy túlfeszíti az alapjául szolgáló szimbolikus logikát. Nemes Z. Márió szerint a film „kudarca [...] átütő erejű és jelentéssel, hiszen a metafizikus gondolkodás szín pompás artisztikummal mutatja fel saját kivérzését”.⁴⁷² A megfogalmazás pontos, de kérdéses, hogy utóbbi nevezhető-e a film „kudarcának”, amennyiben éppen ez a kudarc a cél. Lars von Trier a provokáció és a konfrontáció elvének szellemében nem tagadja a nő és a természet azonosításának szimbolikus hagyományát, hanem felmutatja azt, majd az összeomlásáig fokozza.

A pretextusok halmozásának, a kódok zsúfoltságának az lesz az eredménye, hogy a „jelek túl sok jelentést hordoznak”. A *Férfi az Éden terében* lejátszódó dráma során nem tud úrrá lenni a jelek burjánzásán, értelmezői apparátusa csődöt mond. Utóbbi ugyanakkor nem a női nem „transzcendens gonoszságának” vagy „természeti lényegének” bizonyítását szolgálja, hiszen a film értelmezői terében minden ilyesféle következtetés ingtag alapokon áll, mindegyik felől „kiskapuk” nyílnak saját antitéziseik felé. Ezzel az *Antikrisztus* von Trier konfrontáció-elvű alkotói stratégiájának újabb termékévé válik, mely sokkal inkább abban látja a film szubverzív erejét, ha a teret enged a bíralt tartalmaknak, semmint abban, ha felszámolná őket a fikció keretei között.

⁴⁷² NEMES Z. Márió: *Embertelen ideológia*, i.m.

IV. Ideológia a vadonban – Werner Herzog: *A grizzlyember*

A természet diszkurzív alakzata Werner Herzog filmjeiben

Werner Herzog 1979 áprilisában először megtöltötte zöldségekkel és fűszerekkel, majd hat órán keresztül főzte, végül pedig a nagyközönség előtt elfogyasztotta a saját cipőjét. A performansz részleteit Les Blank rövidfilmjéből ismerhetjük meg (*Werner Herzog Eats His Shoe*, 1980). Utóbbiból kiderül, hogy az akcióval Herzog egyrészt egy fogadás során tett ígéretének tett eleget, másrészt fiatal rendezőtársának, az elsőfilmes Errol Morrisnak szeretett volna némi publicitást biztosítani. A film végén Herzog – miközben a gondosan előkészített cipő utolsó darabjait falatozza – az eseményről tudósító riporterek kérdéseire válaszol. Mikor felteszik neki a kérdést, hogy mitől válhat egy film értékké a társadalom számára, a rendező az alábbiakat válaszolja:

„Talán attól, hogy bepillantást nyújt. Nem változtatja meg az embereket – korábban úgy gondoltam, hogy egy film forradalmakat robbanthat ki, de talán jobb is, hogy nem. Viszont talán megváltoztathatja a perspektívánkat egyes dolgok kapcsán, és talán ez által végeredményben értékké válhat.”

Herzog mindezt másnap – immár a kamerához beszélve – kiegészíti azzal, hogy a globális ökológiai problémákhoz és az emberiség túlnépesedéséhez mérhető problémának tekinti, hogy a civilizációnknak nincsenek „megfelelő képei” [adequate images] a valóság értelmezéséhez. Éppen ezért ő a „megfelelő nyelv”, a „megfelelő képek”, valamint a „képek új grammatikájának” létrehozásán dolgozik.

Harmadik filmes esettanulmányomban azt vizsgálom, hogy Herzog mit tekint a természet adekvát, megfelelő ábrázolásának, és ehhez milyen ábrázolási sémákkal fordul szembe. Ennek feltárása komoly feladat elé állítja az értelmezőt, mivel a rendező eddigi életművének csaknem minden filmje szorosan kapcsolódik a természet diszkurzív alakzatához, és ezért csaknem minden Herzog filmjeit tárgyaló értekezés érinti ezt a kérdést. A szakszövegek két legfontosabb tematikus csomópontjának a Herzog filmjeiben megjelenített természeti tájak és az állatok ábrázolása tekinthető.

Ahogy több kritikus is felismerte, a természeti tájak ábrázolása a *Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, Werner Herzog, 1974), az *Üvegszív* (*Herz aus Glas*, Werner Herzog, 1976) és a *Nosferatu: Az éjszaka fantomja* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, Werner Herzog, 1978) esetében Caspar David Friedrich német koraromantikus

festő metafizikus/transzcendens tájképeit idézi. Noha Herzog több alkalommal is elismerte, hogy Caspar David Friedrich – valamint a németalföldi Hercules Seghers – képei nagy hatást gyakoroltak filmjeire,⁴⁷³ a vele készült riportokban rendszeresen tiltakozik az ellen, hogy munkásságát a német romantika ábrázolási gyakorlataihoz kössék.⁴⁷⁴ Alan Singer egyrészt meggyőzően érvel amellet, hogy a német idealizmus, romantika és a filmes expresszionizmus alapjaiban meghatározza a rendező szemléletét,⁴⁷⁵ másrészt a *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971) elemzésével arra is rámutat, hogy Herzog filmjeiben a természet kanti értelemben vett „fenségessége” mindig ironikus zárójelbe kerül,⁴⁷⁶ mivel a rendező tisztában van azzal, hogy a természet nem szemlélhető „önmagában”, függetlenül azoktól a kulturális mintázatoktól, melyek ezt a szemlélődést meghatározzák.⁴⁷⁷ Ezért a filmekben a természet mindig mint „mesterséges természet” jelenik meg,⁴⁷⁸ legalábbis abban az értelemben, hogy Herzog tájképei folyamatosan „láthatóvá teszik saját konceptuális megalapozottságukat”.⁴⁷⁹ Maga Herzog a riportjaiban azt állítja, hogy a filmjeiben megjelenő természet elsősorban a hősök belső világának megjelenítése, vagyis a tájképek „belső tájak” [*inner landscapes*] külső projekciói, miként a dzsungel például a „lázálmok tere”.⁴⁸⁰ Az *Aguirre, Isten haragja* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972) és a *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1981) esetében a természet az emberfeletti teljesítmények területe is, ahol a természettel szembeállított civilizáció (vagy kultúra) kolonializáló ereje megmértetik,⁴⁸¹ és talán nem túlzás azt állítani, hogy a két film esetében „egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat”.⁴⁸²

Herzog filmjeiben az egyes állatok ábrázolása is központi szerepet játszik: *A törpék is kicsin kezdték* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, Werner Herzog, 1970) hőseinek állatokkal szembeni kegyetlenkedése társadalomkritikai éllel bír; az állatokat szemlélő Kaspar Hauser ezek „ürességén” és nyelvnélküliségén keresztül saját korábbi állapotával szembesül; a *Nosferatu: Az éjszaka fantomja* disznói, kecskéi és patkányai a Wismarba

⁴⁷³ Vö.: HERZOG, Werner: *Artist Statement – Hearsay of the Soul*, The J. Paul Getty Museum, <http://www.getty.edu/art/exhibitions/herzog/artiststatement.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴⁷⁴ AMES, Eric (szerk.): *Werner Herzog: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2014. 166–167.

⁴⁷⁵ SINGER, Alan: *Comprehending appearances: Werner Herzog's ironic sublime*, in: CORRIGAN, Timothy (szerk.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge, London/New York, 2014. 183–205.

⁴⁷⁶ Uo. 195.

⁴⁷⁷ Uo. 203.

⁴⁷⁸ Uo. 194.

⁴⁷⁹ Uo. 191.

⁴⁸⁰ AMES, Eric (szerk.): *Werner Herzog: Interviews*, i.m., 161–162.

⁴⁸¹ KOPENICZK, Lutz P.: *Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo*, *New German Critique*, 1993/ősz, 60. sz., 133–159., 177.

⁴⁸² MARX, Karl: *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1975. 15.

érkező Drakula gróf által elhozott animalisztikus romlás ironikus színezetű ábrázolásának kellékei; a *Fitzcarraldo* majomcsapata a „gyarmatosítók” tutaját végképp birtokba vevő természetet allegorizálja. A legemlékezetesebb – és legnagyobb hatású – állatjelenetekkel a *Bruno vándorlásainak* (Stroszek, Werner Herzog, 1977) utolsó részében találkozunk. A film hosszú ideig mutatja a negyeddollárosokkal működő szerkezetekben tartott, idomított állatok attrakcióit. A tűzoltóautó makettjére felugró nyúl, a táncoló és a zongorázó csirke, valamint a doboló kacsza elsősorban annak az emberi kiszolgáltatottságnak az allegóriái, melyet a főhős a film során megtapasztal. Emellett a szerkezetek a képeket *spektákulumokká*⁴⁸³ vagy *szimulákrumokká*⁴⁸⁴ változtatató reprezentációs rendszer allegóriáiként is értelmezhetők. A táncoló csirke felvétele rendkívüli népszerűsége tett szert: a snitt számos más rendező filmjében is feltűnt, klippek és popdalok épültek rá, szub- és popkulturális ikonná vált.⁴⁸⁵ Az utóbbi mellett az, hogy a csirkék a rendező filmjeiben az *Életjel* (*Lebenszeichen*, Werner Herzog, 1968) óta rendszeresen megjelennek,⁴⁸⁶ lehetőséget nyújtott Herzognak arra, hogy részletesebben is kifejtse, miért ábrázolja ilyen gyakran ezeket állatokat. A közönséget előszeretettel sokkoló rendező a csirkékkel kapcsolatos kérdésre az alábbiakat válaszolta:

"Nézz egy csirke szemébe, és látni fogod a valódi butaságot. Ez egyfajta feneketlen ostobaság, az ördögi butaság. Ezek a leginkább félelmet keltő, kannibalisztikus és lidérces lények a világon."⁴⁸⁷

Ebben az idézetben már felismerhető az a – későbbiekben részletesebben tárgyalt – természetkép, mely Herzog dokumentumfilmjeiben és riportjaiban gyakran előkerül. A rendező szerint a természet radikálisan idegen, üres és kaotikus, az emberrel szembeni közömbössége pedig monumentális.

A természet tehát nem pusztán fontos stílárís/tematikus elem Herzog filmjeiben, hanem az egész életművet alapjaiban meghatározó alakzat. Ennek részletes bemutatása szétfeszítené e tanulmány kereteit, ezért a vizsgálatom fókuszát a *Találkozások a világ végén* (*Encounters at the End of the World*, Werner Herzog, 2007) című film egyik

⁴⁸³ DEBORD, Guy: *A spektákulum társadalma*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.

⁴⁸⁴ BAUDRILLARD, Jean: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan, 1994.

⁴⁸⁵ HÜSER, Rembert: *Herzog's Chickenshit*, in: PRAGER, Brad (szerk.): *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2012., 445–465.

⁴⁸⁶ A csirkék *A törpék is kicsin kezdték* című film esetében különösen nagy jelentőséget kapnak.

⁴⁸⁷ CRONIN, Paul (szerk.): *Herzog on Herzog*, Faber & Faber, London, 2002. 99. A fentiek későbbi – és részletesebb – megfogalmazása hallgatható meg az alábbi videón:

<https://www.youtube.com/watch?v=QhMo4WlBmGM> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

részletére, valamint *A grizzlyember* című dokumentumfilmre szűkítettem. Herzog filmjeinek és a természet diszkurzív alakzatának a korábbiakban vázolt, általános áttekintését az teszi indokolttá, hogy – miként azt a rendező az egyik vele készült riportban megfogalmazza – *A grizzlyembert* a többi, „nagyjából ötven” Herzog-film kontextusában érdemes vizsgálni.⁴⁸⁸ Értelmezésben *A grizzlyember* a rendező korábbi filmjeiben csak részleteiben felismerhető sajátos természetkép szintézisének tekinthető, mely az addigi művek minden jellegzetes elemét magába foglalja.

A disszertáció eddigi esettanulmányaihoz hasonlóan e vizsgálat során is egy megelőző retorikai sémához való viszony kerül a középpontba, mellyel Herzog két elemzett dokumentumfilmje – de különösen a második – látványosan szembefordul. Ez a retorikai séma az állatok antropomorfizáló reprezentációja a vadvilágot ábrázoló természetfilmek (*wildlife film*) hagyományában.

A természet diszkurzív alakzata a mainstream hollywoodi tömegfilmek területén hatalmas ideológiai jelentőséggel bír. Katasztrófafilmek „adnak arcot” a természetnek; történelmi filmek ébresztenek vágyat a természettel harmonikus egységet alkotó, idealizált életmód fantáziája iránt; sci-fik fedik el társadalmaink belső konfliktusait egy közlő globális ökológiai katasztrófa az egész emberiséget egységbe szervező erejére hivatkozva; mesefilmek nevelnek minket a világ „természetes” (és ezért megváltoztathatatlan) hierarchikus rendjének elfogadására; természetfilmek párolnak le társadalmi tanulságokat a felvett – és a célnak megfelelően szerkesztve ábrázolt – folyamatokból. A természet önálló akarattal rendelkező létezővé, metafizikus bölcsességek hordozójává, nosztalgikus vágyak tárgyává és a társadalmi jelenségeinket magyarázó minták tárházává válik a milliók által rendszeresen fogyasztott kulturális produktumokban. Roland Barthes a *Mitológiákban* kifejtett – és a disszertációm első fejezetében részletesen tárgyalt – naturalizáció-elméletének fényében az ideológiakritika fontos feladata, hogy ezeket a gyakorlatokat reflektálttá tegye, mielőtt túlon túl természetessé válnának.⁴⁸⁹ Értelmezésben *A grizzlyember* is ezt teszi, amikor szembefordul a mainstream természetábrázolás domináns kódjaival, és a természet és a kultúra közötti fogalmi határ rekonstrukciójával

⁴⁸⁸ Vö.: SIMON, Scott: 'Grizzly Man', *Herzog's Human Nature Tale*, interjú átirat, National Public Radio, 2005. július 30., <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4778191> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁴⁸⁹ Esettanulmányomban a naturalizáció logikáját a természet ábrázolásának kontextusában vizsgálom. Emellett természetesen – Barthes *Mitológiáikjának* filmelemző esszéi nyomán – a fogalmat a tömegfilmek tágabb körére is alkalmazhatjuk: miként azt Barry Keith Grant megállapítja, „a klasszikus elbeszélő film, akár a mítosz, a kultúrát természeté változtatja: a filmek olyan elbeszéléstechnikát választanak, melyek eltüntetnek elbeszélésszerűségük jeleit, mintha a valóságra és annak igazságaira nyíló ablakok volnának, semmint a reprezentáció konstruált keretei”. GRANT, Barry Keith: *Film Genre – From Iconography to Ideology*, Wallflower, London/New York, 2007. 33. (Saját ford.)

ellehetetleníti az antropomorfizáció és naturalizáció kettős mozgását, mely a természetfilmes ábrázolás ideológiai hatóerejének alapja.

Ennek bemutatásához először felvázolom az antropomorfizáló állatábrázolás megítélésének történetét, és bemutatom, hogy e kódok hogyan nyertek egyre nagyobb teret a természetfilmek körében. A harmadik alfejezetben egy konkrét film, *A pingvinek vándorlása* (*La marche de l'empereur*, Luc Jacquet, 2005) elemzésével szemléltetem az ábrázolásmód működését, és a *Találkozások a világ végén* egy részletét az erre adott kommentárként értelmezem. A negyedik alfejezetben *A grizzlyember* viszonyát mutatom be ezekhez a természetrepresentációs sémákhoz. Végül a természet és a kultúra fogalmi elhatárolására alapozva, a retorikaelmélet eszköztárának segítségével átfogó teoretikus keretbe helyezem a korábbi értelmezések megállapításait.

Természetábrázolás és antropomorfizáció

2016. november 4-én a *National Geographic Channel* Twitter oldala megosztott egy közel háromperces videót, mely rövid idő alatt hatalmas népszerűsége tett szert.⁴⁹⁰ A felvételen két Magellán-pingvin küzdelme látható, az állatok egymást szárnyukkal pofozva és csőrükkel csipkedve addig harcolnak, míg patakokban folyik róluk a vér. A videó népszerűségének oka egyrészt a különössége, hiszen a közvélekedés szerint a pingvinek bájosan ügyetlen, végtelenül kedves és szeretetreméltó állatok, akik okkal a gyermekeknek szóló animációs mesefilmek jellemző szereplői, és akiknek a „természetétől” teljesen idegen az ilyen brutális küzdelem. A népszerűség másik oka a jelenetnek kölcsönzött drámai keret, melyet a videó narrátora ad az eseményekhez. A narrátori hang elbeszélésében a harcot kezdeményező hím „férjjé”, a nőtény „feleséggé”, a második hím „családrombolóvá” (*homewrecker*), a fészek – pontosabban a földbe vájt lyuk – „otthonná”, a két hím „rivalizáló szerelmesekké” válik. A narrátor a pingvinek szárnyait baseball-ütőkhöz hasonlítja, a főhős (a „férj”) „kontrollját veszti”, „kifogást emel”, majd „megalázzák”. A videó utolsó mondata alatt az addig feszült kísérőzene nyugodtabbá válik, a kamera a naplementében gyönyörködik, és a narrátor pozitív kilátásokkal próbálja megnyugtatni a méltatlan helyzet miatt felborzolt kedélyeinket: „egy majdnem negyedmillió kolónia esetében még sok hal van a tengerben”.

Anélkül, hogy komolyabb etológiai fejtegetésekbe bocsátkoznánk az ábrázolt Magellán-pingvinek viselkedéséről, annyit mindenképpen megállapíthatunk, hogy a

⁴⁹⁰ <https://twitter.com/NatGeoChannel/status/794645411919065088> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

narrátor némi interpretatív erőszak révén alkalmazza a „szerelmi háromszög” formulát a pingvinek helyzetére. Ez a jelenség persze nem újszerű: e gyakorlat megítélése kapcsán kialakult vita már a századelőn kezdetét vette, mikor 1903-ban John Burroughs publikálta *Real and Sham Natural History* című esszéjét az *Atlantic Monthly* hasábjain.⁴⁹¹ Az írásban Burroughs főképp a korszakban divatos szentimentális állattörténeteket bírálta, melyek az emberi világ sajátosságai alapján mutatják be az állatvilágot, nem törődve – vagy olykor határozottan szembefordulva – a természettel kapcsolatos korabeli tudományos tudással. Burroughs kritikájának elsődleges célpontja William J. Long tiszteletes egy évvel korábbi kötete volt, melyben Long személyes állattapasztalatiról számol be, csupa nagybetűvel jelezve, hogy a történetei „IGAZAK”. Long a meseirodalom és a vulgáretológia határán egyensúlyozó kötetének fő állítása, hogy az addig elfogadott állásponthoz képest az állatok viselkedésében sokkal kisebb szerepet játszanak az ösztönök, és sokkal nagyobbat a tanulás folyamata. Kötetének címe (*School of the Woods – Erdei iskola*) is erre a belátásra utal. Burroughs esszéjében keményen bírálja ezt az elképzelést:

„[A varjaknak] nincsenek váraik, iskoláik, főiskoláik, vizsgabizottságaik, okleveleik, becsületrendjük, kórházaik, templomaik, telefonjaik, postaszolgálatuk, vagy bármi ilyesmi. Bizony, a legszegényebb őserdei falu is a civilizáció több kellékével rendelkezik, mint a varjak vagy más vadállatok legjobban szervezett közössége”.⁴⁹²

Burroughs szövege nyomán alakult ki a több évig tartó, és még ma is sokat elemzett konfliktus, melyet többnyire „természethamisítás-vita” (*nature fakers controversy*) néven emlegetnek. A vitában Burroughs, valamint az oldalára álló Theodore Roosevelt⁴⁹³ elsősorban a tények és a fikció összekeverése, valamint az állatvilág tudománytalan és szentimentális ábrázolása ellen emelt szót. Ennek ellenére a vitát tárgyaló későbbi szakirodalom egyetérteni látszik abban, hogy – noha a vita résztvevői az „antropomorfizmus” kifejezést egyszer sem használják – kritikájuk fő célpontja az

⁴⁹¹ BURROUGHS, John: *Real and Sham Natural History*, *Atlantic Monthly*, 1903/március, 91. évf. 545. sz., 298–310.

⁴⁹² BURROUGHS, John: *Real and Sham Natural History*, in: MAZEL, David (szerk.): *A Century of Early Ecocriticism*, The University of Georgia Press, Athén (Georgia)/London, 2001. 114–120., 118.

⁴⁹³ ROOSEVELT, Theodore: *Nature Fakers*, in: FULTON, Maurice Garland (szerk.): *Roosevelt's Writings*, The Macmillan Company, New York, 1920. 258–267.

állatvilág antropomorfizálásának gyakorlata volt.⁴⁹⁴ A „természethamisítás” lényege, hogy a bírált szerzők az állatok és az emberek viselkedését analóg rendszerként kezelik, miközben azt állítják, hogy autentikus képet nyújtanak a vadvilágról.

Noha a 20. században minden állatokkal (is) foglalkozó természettudomány esetében általánosan elfogadott alapelvnek számított, hogy a természeti létezők és az állatok emberi tulajdonságokkal történő felruházását kerülni kell,⁴⁹⁵ az utóbbi évtizedekben az etológia területén az antropomorfizáció gyakorlatának részleges rehabilitációja figyelhető meg. Az *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals* című tanulmánykötet bevezetőjében a kérdés legelismertebb szakértője, Frans B. M. de Waal bemutatja az antropomorfizálás etológiai megítélésének alakulástörténetét.⁴⁹⁶ De Waal szerint az antropomorfizáció megítélését az állatok viselkedését vizsgáló kutatók két táborának konfliktusa határozta meg, melyek közül az egyik az „kognitív parszinómia”, a másik az „evolúciós parszinómia” maximáját tekintette tudományelméleti szempontból irányadónak. A kognitív takarékoság elve azt írja elő, hogy a kutató ne feltételezze magasabb mentális képesség meglétét abban az esetben, ha az adott jelenség alacsonyabb szintű mentális képességek alapján is magyarázható. Ezzel szemben az evolúciós takarékoság elve azt feltételezi, hogy ha egyes fajok hasonló utat jártak be a törzsfajlás során, akkor a mögöttes mentális folyamatok hasonlóságát feltételezni a „gazdaságos” megoldás.⁴⁹⁷ De Waal leszögezi, hogy az etológiában az antropomorfizáció pusztán mint a tudományos vizsgálatot segítő előfeltevések létrehozásához szükséges gyakorlat képzelhető el, mely csupán mintegy irányt ad egy minta szigorú vizsgálatának.⁴⁹⁸ Még a legradikálisabb antropomorfizmus-párti etológus sem tekinti az állati és az emberi viselkedésminták összekapcsolását célnak, legfeljebb a vizsgálatot olykor előremozdító eszköznek. A természetfilmek jóval radikálisabb antropomorfizáló összekapcsolásokat hajtanak végre, mint amik a területet vizsgáló kutatók munkája során egyáltalán felmerülhetnének.

Az állatvilág antropomorfizálásának gyakorlatát vizsgáló szakirodalomban és publicisztikai írásokban olykor feltűnik az érv, hogy az antropomorfizmusnak megvan a

⁴⁹⁴ Vö.: LYON, Thomas J.: *This Incomparable Land – A Guide to American Nature Writing*, Milkweed Editions, Minnesota, 2001. 66. Lásd még: DONALDSON, Elizabeth: *The Egg and the Nest – Gender Politics, John Burroughs, and Popular Ornithology*, in: WALKER, Charlotte Zoë (szerk.): *Sharp Eyes – John Burroughs and the American Nature Writing*, Syracuse University Press, Syracuse/New York, 2000., 178–191., 179.

⁴⁹⁵ Előbbi „pathetic fallacy”, utóbbit „anthropomorphic fallacy” néven emlegeti a szakirodalom.

⁴⁹⁶ DE WAAL, Frans B. M.: *Foreword*, in: MITCHELL, Robert W. – THOMPSON, Nicholas S. – MILES, H. Lyn: *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals*, State University of New York Press, New York, 1997. xii–xix., xiii–xviii.

⁴⁹⁷ Uo, xiv.

⁴⁹⁸ Uo, xv.

maga „társadalmi haszna”: ismerőssé teszi a radikálisan idegen természetet, érzelmi kapcsolatot épít ki a nézőkben, és ezzel segít a természetvédelem iránti elköteleződés felébresztésében.⁴⁹⁹ Ezen álláspont képviselői nem számolnak azzal, hogy az említett érzelmi viszony a természet meghamisított képével alakul ki, ahogy azzal sem, hogy az antropomorfizáló gyakorlat akár komoly ökológiai problémákhoz is vezethet. Ahogy azt Gregg Mitman hangsúlyozza, az amerikai fogyasztókat „kevésbé érdekli az egyes ökoszisztémák megóvása, mint az olyan élőlények helyzete, melyek intelligensek és bájosak, mint a delfinek”.⁵⁰⁰ Az antropomorfizáló ábrázolást elsősorban az olyan „karizmatikus” vadállatok érdemlik ki, mint a pandák, az elefántok vagy a pingvinek.⁵⁰¹ Ez a reprezentációs séma ugyan bizonyos esetekben valóban növelte egy-egy állatfaj fennmaradásának esélyeit, ugyanakkor az ábrázolási gyakorlat eredményeként az utóbbi évtizedekben olyan jogi szabályozások is születtek, melyek az emberszerűvé tett állatok túlszaporodásához vezettek. Az állomány ritkításának megakadályozása egyes területek ökoszisztémáinak felborulását eredményezte, melynek hatására Botswanában az elefántok ezresével pusztulnak el egy-egy nagyobb szárazság idején, Ausztráliában pedig a koalapopuláció túlszaporodása okoz egyre nagyobb problémát.⁵⁰²

Az állatvilág antropomorfizálása kulturális univerzálénak tekinthető, a gyakorlat legalább negyvenezer éves hagyományra tekint vissza, és hosszú ideje elsősorban a gyermekeknek szóló kulturális produktumok esetében igazán jelentős. E területen elsősorban gyermekpszichológusok fogalmazták meg az ábrázolásmód kritikáját, olyan általános következtetésekre jutva, mint hogy a gyermekek az állatokkal kapcsolatos konceptuális tudását nagyban – és talán hátralevő életükre nézve alapvetően – meghatározza a képekonyvek antropomorfizált állatvilága.⁵⁰³ E tanulmány ugyanakkor

⁴⁹⁹ Ezen elképzelés egyik élharcosa a közismert angol primatólógus, Jane Goodall. Vö.: <http://www.janegoodall.org.au/similarities-to-people/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.).

⁵⁰⁰ MITMAN, Gregg: *Reel Nature – America’s Romance with Wildlife on Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1999. 179.

⁵⁰¹ A kérdés részletesebb vizsgálatához lásd: HOROWITZ, Alexandra C. – BEKOFF, Marc: *Naturalizing Anthropomorphism: Behavioral Prompts to Our Humanizing of Animals*, *Anthrozoös*, 20. évf. 1. sz., 2007. 23–35.

⁵⁰² SINGH, Praveen: *Narrative in wildlife films: how it shapes our understanding of the natural world and influences conservation choices?*, Montana State University, 13–14., <http://scholarworks.montana.edu/xmlui/bitstream/handle/1/2285/SinghP0505.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Letöltés ideje: 2017.02.13.) Lásd még: JURSKIS, Vic: *Too Many Koalas, Too Little Science*, Quadrant, 2016. július 15., <http://quadrant.org.au/opinion/doomed-planet/2016/07/many-koalas-little-science/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁵⁰³ GANEA, Patricia A. – CANFIELD, Caitlin F. – SIMONS-GHAFARI, Kadria – CHOU, Tommy: *Do cavies talk? – The effect of anthropomorphic picture books on children’s knowledge about animals*, *Frontiers in Psychology*, 2014. április 10., <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.00283/full> (Letöltés ideje: 2017.02.13.) Emellett a kutatók olyan konkrét eseteket is feltártak, mint hogy a négyéves gyerekek 69%-a a kutyák agresszív, támadó arckifejezéseit nevetésként vagy mosolygásként értelmezi. MEINTS,

nem vállalkozhat az antropomorfizáló állatábrázolás általános kritikájára. A vizsgált mező esetünkben a „wildlife film”, mely elsősorban abban tér el az antropomorfizáló ábrázolás más hagyományaitól, hogy az antropomorfizáció itt csak a legkritkább esetekben reflektált vagy felvállalt. Az vadállatokat ábrázoló természetfilmek – erősen fikcionalizáló jellegük ellenére – dokumentumfilmeknek tüntetik fel magukat, vagyis a „wildlife filmek” a közönség széles köre által *beleértett* célja a természet autentikus reprezentációja. Ha a nézők bizonyos szélsőséges eseteket szemlélve nem is vélik úgy, hogy a filmek valóban olyannak ábrázolják az állatokat, amilyenek, attól még úgy gondolják, hogy a fikció ebben az esetben a reprezentáció olyan „protézise”, mely a természetben uralkodó logikák megértését szolgálja. Épp ezért a „wildlife film” szubzsánere különösen alkalmas arra, hogy az állatok emberszerű jellegét magától értetődőnek és természetesnek tüntesse fel.

Az antropomorfizáló ábrázolásmód természetfilmes divatját az a rendezői konszenzus alapozta meg, mely szerint a nézők sokkal többre értékelik a drámai konfliktust az autentikus ábrázolásnál. A természetfilmek alakulástörténetéről átfogó képet nyújt Jan-Christopher Horak *Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV* című tanulmánya.⁵⁰⁴ Horak szerint az antropomorfizáló ábrázolás akkor nyert igazán nagy teret, amikor az 50-es évek végén és a 60-as évek elején a Disney cég *True Wildlife Adventures* sorozata óriási sikert aratott, és erre a sikerre támaszkodva a Disney rövid idő alatt monopolizálta a természetfilmek amerikai piacát.⁵⁰⁵ A filmek elkészítésekor a munka elsősorban a vágószobában zajlott: a Disney operatőreinek gyakorlatilag korlátlan mennyiségű nyers film állt a rendelkezésére, a hatalmas mennyiségű felvett anyagból pedig a vágók szerkesztettek kerek történeteket.⁵⁰⁶ A *True Wildlife Adventures* filmjei addig soha nem látott mértékben torzították az ábrázolt valóságot, „megteremtve az idő és a tér egységét ott, ahol nem volt, szintetikus történeteket konstruálva a heterogén filmes

Krestin – RACCA, Anais – HICKEY, Naomi: *How to prevent dog bite injuries? – Children misinterpret dogs facial expression*, Injury Prevention,

http://injuryprevention.bmj.com/content/16/Suppl_1/A68.1 (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁵⁰⁴ HORAK, Jan-Christopher: *Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV*, Film History, 2006/december, 18 évf. 4. sz., 459–475.

⁵⁰⁵ Uo, 466. A Disney egészestés rajzfilmjeit és animáció mesefilmjeit figyelembe véve egyáltalán nem tűnik meglepőnek, hogy a cégnél a túlantropomorfizált ábrázolás gyakorlata a természetfilmek területét is meghódította. Miként azt Martin McQuillan és Eleanor Byrne megállapítja, többek között az *animizmus* és az *antropomorfizmus* alapjain áll a Disney minden mesefilmje. MCQUILLAN, Martin – BYRNE, Eleanor: *Deconstructing Disney*, Pluto Press, London/Sterling, 1999. 69.

⁵⁰⁶ Uo. Ezekről a rendezői beavatkozásokról átfogó képet nyújt Gregg Mitman kötete, mely mindeddig a természetfilmes ábrázolással kapcsolatban született legfontosabb elemző munka. MITMAN, Gregg: *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, i.m.

alapanyagból”.⁵⁰⁷ A Disney gyakorlata rövidesen a természetfilmes ábrázolás domináns paradigmájává vált.

A következő alfejezetben – többek között – arról a filmről lesz szó, mely Jan-Christopher Horak szerint még a korábbi állapotokhoz képest is „új magasságokba emelte az antropomorfizmust”.⁵⁰⁸ Ez a film minden idők második legnagyobb bevételét hozó dokumentumfilmje, *A pingvinek vándorlása*. A film alaposabb vizsgálata azért tűnik szükségesnek, mert *A pingvinek vándorlásának* ismeretében válik világossá Werner Herzog viszonya az antropomorfizáló ábrázoláshoz a *Találkozások a világ végén* című dokumentumfilmjében.

Werner Herzog és a pingvinek

A pingvinek vándorlása eredeti francia változatának négy narrátora van, ezek közül az első csak egy rövid felvezető szöveget mond el, a másik három a filmben szereplő pingvinek gondolatait osztja meg a nézőkkel. Ezt a narrációs rendszert vette át a magyar változat is, míg az Egyesült Államokban bemutatott film szinkronjának egyetlen narrátora Morgan Freeman.⁵⁰⁹ Az egyetlen narrátort alkalmazó változat esetében magán a kísérőszövegen is sokat változtattak, de a film még így is magas hatásfokon működteti az antropomorfizáció alakzatát. A narrátor interpretációja mellett elsősorban a szöveget kísérő „intim” közelképek járulnak hozzá ahhoz, hogy az ábrázolt állatok drámai karakterekké alakuljanak.⁵¹⁰ Az antropomorfizáció maximumát ugyanakkor az eredeti mintát követő hangalámondásos narráció nyújtja.

A három narrált karakter az apa, az anya és a gyermek: ők az ideális pingvincsalád tagjai. Az apa és az anya közösen, két mondatonként váltva mondják el a film elején az alábbiakat:

„Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy kert. Egy termékeny, mindent ontó föld, ahol könnyű volt az élet, sok holddal ezelőtt, mielőtt beköszöntött a

⁵⁰⁷ HORAK, Jan-Christopher: *Wildlife Documentaries*, i.m., 466. Saját ford.

⁵⁰⁸ Uo, 460.

⁵⁰⁹ Morgan Freeman számos dokumentumfilm narrátora, olykor pedig az úgynevezett *hostja*, vagyis házigazdája. A National Geographic *Isten nyomában Morgan Freemannel (The Story of God with Morgan Freeman)*, 2016) című dokumentumfilm sorozatának hostjaként például nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy megválaszolja az emberiség transzcendenciával kapcsolatos összes „nagy kérdését”. Morgan Freeman alakított már professzorokat, szenátorokat és nyomozókat, kétszer pedig magát Istent is eljátszotta, tehát olyan színésről van szó, akinek a hangja az amerikai közönség számára magát a bölcsességet jelöli.

⁵¹⁰ PIERSON, David P.: „Hey, They’re Just Like Us!” – *Representations of the Animal World in the Discovery Channel’s Nature Programming*, *Popular Culture*, 38. évf. 4. sz., 2005/május. 698–712., 702.

tél. Ám egy napon egy minden élőlényt fenyegető nagy fehérség tört ránk. Akik tudtak elmenekültek, de az őseink úgy döntöttek, maradnak, bármi áron, és ellenszegülnek a mindent átható fagynak. Sok idő eltelt azóta, a föld már százszor is megváltozott, de mi még mindig itt vagyunk, őrszemekként. Ez a mi történetünk.”

A pingvinek tehát tudatos elbeszélők, akik a nézőknek címzik első mondataikat. A bevezetőben feltűnik egy idilli táj képe, mely egyrészt arra az időre utalhat, amikor az Antarktisz a Pangea nevű őskontinens részeként egészen más éghajlati jellemzőkkel bírt, mint manapság. Másrészt az anyapingvin elbeszélésében egy „kertről” van szó, mely „megalkotott” természeti környezetet sejtet, és az Édenkert toposzát idézi fel. Akármelyik értelmezést is tekintjük helytállónak, annyi bizonyos, hogy a pingvineknek meglehetősen messzire nyúlik a kulturális emlékezete. Ez az idilli állapot „sok holddal ezelőtt” állt fenn, vagyis a pingvinek holdban mérik az időt, miként az ősi kínai, hindu és héber naptárak vagy az észak-amerikai indián törzsek többsége. A hold mértékegysége tehát a pingvin kultúra ősi jellegét jelöli, a pingvinek törzse természeti népként tűnik fel. Ennél is érdekesebb, hogy miközben a pingvineknek a fagyra és a téltre van szavuk, a havat és a jeget inkább „valami nagy fehérségnek” nevezik, mely valószínűleg a civilizációval szembeállított naiv és tiszta primitivitás vonzó képzetét hivatott felkelteni. Végül a bevezető alapján úgy tűnik, hogy a pingvinek közös döntést hoztak, amikor nem hagyták el a megváltozó hőmérsékletű élőhelyüket, és valamiféle küldetéstudat miatt választották a rossz életkörülményeket. Noha önmagukat „őrszemeknek” tekintik, a filmből nem derül ki, hogy pontosan mi felett öröködnék. A „sarkvidék őrszemei” szerkezet a kortárs természetvédelmi üzenetekkel áthatott narratívák körében jártas befogadó számára azt sugallja, hogy a pingvinek talán a Föld állapotát felügyelik, és a globális felmelegedés okozta éghajlati változásokra hívják majd fel a figyelmünket, de – ahogy azt több kritika is kiemelte⁵¹¹ – ez a kérdéskör nem kerül elő a filmben.

Sokáig lehetne elemezni azokat a – többnyire konzervatív – ideológiai sémákat, melyek alapján *A pingvinek vándorlása* a felvételeit elrendezi. Az ábrázolt családi idill például viszonylag gyorsan összeomlik, ha tudjuk, hogy a császárpingvinek minden párzási időszakra új párt választanak maguknak,⁵¹² és minden bizonnyal Burroughsnak is volna pár

⁵¹¹ AUFDERHEIDE, Patricia: *Documentary Film – A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2007. 121.

⁵¹² Uo.

szava a filmhez, különösen azokhoz a részekhez, amikor a fiókat képviselő narrátori hang a pingvinek „bölcsoédjéről” beszél.⁵¹³ A film ilyen szempontú bírálatát a kritikusok és kutatók jórészt már elvégezték előttem, így én inkább arra a jelenetre hívnám fel a figyelmet, ahol a film antropomorfizációs logikája leküzdhetetlennek látszó akadályokba ütközik.

A film egyik jelenetsora azt ábrázolja, hogy a pingvineket egy ragadozó madár támadja meg, mely főleg a fiókákra vadászik. Ekkor a pingvincsalád tagjai közül csak a fióka van a helyszínen, aki a többi állathoz hasonlóan megpróbál a jégtáblák közötti repedésekbe és idősebb madarak mögé bújni. A jelenet esetében a kispingvinek drámájánál sokkal megrázóbb az a küzdelem, melyet a vágó vív a körülményekkel, aki úgy próbálja megszerkeszteni a felvételeket, hogy a film azt sugallja, az idősebb pingvineket valóban megrázza – de legalábbis foglalkoztatja – a fiókáik elvesztése. Elkeseredett harc ez a szemmel láthatóan közömbös állatok látványával szemben. A vágó mindent megtesz, hogy valamiképpen érzelmi mélységet adjon a kerettörténetnek látványosan ellentmondó folyamatoknak: miközben feszült ritmusban váltogatja a beállításokat, próbálja felmutatni a gondoskodás jeleit, végül pedig már bármit, ami jóindulattal úgy is értelmezhető. Kiemelt hangsúlyt kapnak például azok a felvételek, melyeken egy-egy idősebb pingvin a fiókák felé indul, azt viszont már csak a képmező periferiáján láthatjuk, ahogy ezek az állatok pár lépés után tétován megállnak, visszafordulnak, elzavarják maguk körül a fiókákat, vagy pár méterről tétlenül nézik az eseményeket. A ragadozó madár támadása túlságosan nagy szenzáció, hogy kimaradhasson, a film mégsem hajlandó tudomást venni az állatvilág olyan folyamatairól, melyek nem illeszkednek az emberszerű madarak narratívájába. A filmnek azért kell a lehetőségekhez mérten elfednie a nyilvánvaló tényt, hogy a pingvinek „közössége” nem szervezi meg magát utódai védelmében, mert nem ábrázolhatja a pingvineket szívtelennek, de ezen a ponton az állatok már túlságosan is emberiek ahhoz, hogy a film arra hivatkozhasson, hogy nem emberek.

Ahogy azt már az előző alfejezetben jeleztem, a pingvinek azon állatok csoportjába tartoznak, melyek különösen alkalmasnak mutatkoztak az antropomorfizáló ábrázolásra. Ez nemcsak a dokumentumfilmek széles körében ismerhető fel, hanem a gyermekeknek

⁵¹³ *A pingvinek vándorlásának* hatalmas sikere alapjaiban meghatározta a pingvineket ábrázoló dokumentumfilmek reprezentációs stratégiáit. Utóbbira jó példa a *Snow Chick: A Penguin's Tale* (John Downer, 2015) című film, melyben szintén előkerül a „pingvinek bölcsoédjének” témája. A *Snow Chick* nem alkalmaz a pingvinek „gondolatait” megosztó belső narrátorokat, ellenben már a film első jeleneteiben szubjektív beállítások segítségével mutatja meg a nézőknek, hogy mit lát az éppen akkor született pingvinfióka, aki késve és csak a többi fióka „bátorító hangjának” hatására jött a világra, és aki később a film főhőse lesz.

szóló mesék esetében is, gondoljuk csak a *Madagaszkárra* (*Madagascar*, Eric Darnell és Tom McGrath, 2005) vagy a *Táncoló talpakra* (*Happy Feet*, George Miller, 2006).⁵¹⁴ Werner Herzog szemében a szentimentális antropomorfizáló ábrázolásmód szorosan összefonódott a pingvinek témájával, legalábbis erről tanúskodik *Találkozások a világ végén* című dokumentumfilmjének bevezetője. A filmet narráló Herzog az alábbi mondattal számol be a film létrejöttének okairól: „a National Science Foundation hívott meg az Antarktiszra, bár egyértelművé tettem, hogy nem fogok egy újabb pingvines filmet csinálni”. A rendező első dolga volt jelezni a meghívóinak, hogy a pingvinek a legkevésbé sem érdeklik.⁵¹⁵ A pingvinek legközelebb a McMurdo állomás leírásakor kerülnek elő: „persze nem arra számítottam, hogy érintetlen természetet találok itt, és embereket, akik boldog harmóniában élnek együtt a bolyhos pingvinekkel [*fluffy penguins*], de még így is meglepődtem, hogy McMurdo leginkább egy ronda bányászvároshoz hasonlít.”

Ironikus, hogy a film elején megfogalmazott elhatárolódás ellenére a *Találkozások a világ végén* mégis tartalmaz egy jelenetsort a pingvinekről. Herzog a filmben meglehetősen kedvetlenül fordul a téma felé, melyet szemmel láthatóan nem kerülhetett ki, hiszen „mindenki a pingvinekről beszélt”, őt pedig a pingvineket vizsgáló szakemberhez „irányították”. A rendező tehát felkeresi a Cape Royds-i pingvinkolóniát már húsz éve tanulmányozó mizantróp ökológust, David Ainley-t, és az alábbi kérdéseket teszi fel neki:

1. „Dr. Ainley, azt olvastam valahol, hogy vannak meleg pingvinek. Mik az ön megfigyelései?”
2. „És a furcsa szexuális szokások, ezekről tud mondani valamit?”
3. „Dr. Ainley, van elmebetegség a pingvinek között? Inkább elkerülném az elmebetegség definiálását, nyilván nem arra gondolok, hogy egy pingvin Leninnek képzele magát, vagy Napóleonnak, de vajon meg tudnak örülni, mert elégük lett ebből az egészszöböl?”

⁵¹⁴ Előbbi esetében a mellékszereplőként feltűnő pingvinek akkora sikert arattak, hogy később egy különálló film (*A Madagaszkár pingvinjei – Penguins of Madagascar*, Simon J. Smith és Eric Darnell, 2014), valamint egy animációs sorozat is épült a karakterekre.

⁵¹⁵ A továbbiakban ugyanakkor megfogalmaz néhány kérdést, melyekre jó eséllyel nem fog választ találni az Antarktiszra: „Tudattam velük, hogy engem egészen más kérdések foglalkoztatnak a természettel kapcsolatban. Elmondtam nekik, hogy azon tűnődöm, miért raknak az emberek maszkot és tollakat a fejükre az identitásuk eltitkolására. És miért pattannak nyeregbe és vágatnak a gonosztevők után? És miért van az, hogy a hangyák egyes alfajai levéltetveket tartanak rabszolgasorban, és fejük belőlük a cukros váladékot? Megkérdeztem, hogy egy olyan okos állat, mint a csimpánz, miért nem használja az alacsonyabb rendű lényeket. Miért nem ül fel egy kecskére, hogy elvágta a naplementében? Furcsa kérdéseim ellenére itt szálltam le, a McMurdo kutatóállomás jég kifutópályáján.”

Az első kérdés rögtön burkolt kritika, mely az állatvilág természetfilmes ábrázolásának gyakorlatát érinti. A *University of Oslo* és az osloói *Natural History Museum* által szervezett *Against nature?* című kiállítás,⁵¹⁶ valamint a vonatkozó szakirodalom⁵¹⁷ tanulsága szerint az azonos nemű egyedekkel való párosodás jelensége az állatvilágban nagyon is általánosnak számít, és legalább 1500 faj esetében megfigyelhető. A párzás során az ázsiai elefántok esetében 45%, a zsiráfok esetében pedig 30-75% a valószínűsége annak, hogy a szexuális viszony két azonos nemű egyed között jön létre,⁵¹⁸ a házasított bárányok esetében pedig a kosok tizede egyáltalán nem hajlandó az anyajuhokkal párosodni.⁵¹⁹ Noha az emberi szexualitást semmi esetre sem tekinthetjük az állatok párzási szokásaival analóg rendszernek, az a tény, hogy a természetfilmek a fenti jelenséget következetesen nem ábrázolják, nagyban meghatározza azt, hogy a nézők mit tekintenek „természetesnek” és „a természet rendje ellen valónak”. Herzog az első kérdésével – és a másodikkal, mely amolyan „mentőkérdés” a látványosan zavarba eső Dr. Ainley megsegítésére – nyilvánvalón a téma elfedésének hagyományát próbálja korrigálni.

A harmadik kérdést a riporttal azonos hosszúságú jelenetsor követi, mely azt mutatja be, hogy egyes pingvinek olykor az élelemforrást jelentő tenger és a fészkek közötti úton egyszer csak „összezavarodnak”, és elindulnak egy harmadik irányba. Herzog elmondja, hogy – Dr. Ainley tapasztalatai szerint – ha ezeket az egyedeket befogják, és visszahozzák a fészkekhez, akkor újra útra kelnek, és egyenes vonalban haladnak a távoli hegyek felé, a biztos halálba. Nem meglepő, hogy a rendező, akit korábbi filmjeiben olyan hősök foglalkoztattak, akik az örület határán álltak, és akik a megállíthatatlanul haladtak a többség által irracionálisnak tekintett céljaik felé, a pingvinek kapcsán is hasonló tendenciákat talál érdekesnek. Rövidesen Herzog kérdésének okára is fény derül: korábban a bújárvázközpont környékén a forgatócsoport belebotlott egy ilyen megzavarodott pingvinbe, a rendező ekkor figyelt fel a jelenségre.

Bár Herzog végül úgy dönt, hogy forgatni kezd a pingvinekről, határozottan szembefordul a természetfilmek jellemző ábrázolási sémáival. Először az állatok olyan viselkedésmódjaira vonatkozó kérdést szegez a szakértőnek, melyet a természetfilmek jellemzően nem tárgyalnak, majd a pingvinek olyan viselkedésmintái felől érdeklődik,

⁵¹⁶ <http://www.nhm.uio.no/besok-oss/utstillinger/skiftende/againstnature/index-eng.html> – letöltés ideje: 2017.02.13.

⁵¹⁷ BAGEMIHLE, Bruce: *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*, St. Martin Press, New York, 1999.

⁵¹⁸ Uo. 427–430.; 391–393.

⁵¹⁹ LEVAY, Simon: *Gay, Straight, and The Reason Why: The Science of Sexual Orientation*, Oxford University Press, Cambridge, 2011. 70–71.

melyek nem illenek az olyan filmek pingvin-idilljeibe, mint *A pingvinek vándorlása*, és melyeket ezek a filmek tudatosan elfednek.

Miről árulkodik egy medve tekintete?

Az imént elemzett jelenet esetében felismerhető kritikai viszony jóval komplexebb módon artikulálódik Herzog két évvel korábbi, *A pingvinek vándorlásával* azonos évben megjelenő dokumentumfilmjében, *A grizzlyemberben*. A „karizmatikus megszállottakhoz”⁵²⁰ már hosszú ideje vonzó rendező filmje jórészt a fanatikus medve-rajongó, Timothy Treadwell felvételeiből áll, aki tizenhárom évig élt az alaszakai grizzlyk közvetlen közelében,⁵²¹ és életének utolsó öt évében nagyjából százórányi anyagot vett fel. Treadwell nemcsak azzal váltott ki széleskörű érdeklődést, hogy ilyen sokáig sikerült túlélnie a medvék szomszédságában, hanem azzal is, hogy végül épp az egyik általa „védelmezett” medve vetett végett az ő és partnere életének.

A grizzlyember narrátora a rendező, aki már a film első perceiben megfogalmazza, hogy mi ösztönözte a film elkészítésére:

„Mivel magam is filmeztem az őserdők vadonjában, felismertem, hogy a természetfilmen túl, a felvett anyagban lenyűgöző szépség és mélység története szunnyad. Felfedeztem egy filmet az emberi eksztázisról és a legsötétebb belső zűrzavarról.”

A film központi témája tehát – mint Herzog számos korábbi filmjének esetében – az „eksztázis” és a „belső zűrzavar”. *A grizzlyember* nem természetfilm, inkább életrajzi dokumentumfilm Timothy Treadwellről, mely – egyebek mellett – a természetfilm műfaji kódjaira is reflektál. Herzog Treadwell természetszemléletét pszichológiai és társadalmi okokkal motivált szentimentális tévképzetnek tekinti, melynek vizsgálata nem az állatvilág vagy a természet, hanem a tévképzetek és az emberi vágyak logikájának megértéséhez vihet közelebb bennünket.⁵²²

⁵²⁰ EVERS, Marco: *A medvéknek suttogó*, Valóság folyóirat, XLVIII. évfolyam 12. szám, 2005/december. <http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=676&lap=0> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁵²¹ Werner Herzog 28 évvel korábbi filmjében, a *Bruno vándorlásában*, mikor Scheitz először számol be Brunonak és Evanak az amerikai utazásának tervéről, Eva megjegyzi, hogy az Egyesült Államokban „olyan parkok vannak, melyekben a medvék szabadon élhetnek”, amihez Bruno hozzáteszi, hogy „úgy tudom, azok a grizzlyk”. Ez a részlet arról árulkodik, hogy Herzogot már jóval *A grizzlyember* forgatása előtt is foglalkoztatta az a környezet, melyben Treadwell a felvételeit elkészítette.

⁵²² Ebből a szempontból érdemes lenne összehasonítani *A grizzlyembert* az *Út a vadonba* (*Into the Wild*, Sean Penn, 2007) című filmmel, mely Treadwell történetéhez nagyon hasonlító – és egyaránt valós – eseményeket

Herzog megszerkeszti Treadwell anyagait és kommentárokat fűz a felvételek többségéhez, majd mindezt kiegészíti olyan riportokkal, melyek fényt derítenek Treadwell élettörténetének korábban homályban maradt részleteire. Bár Herzog mély tisztelettel ábrázolja a férfi életét és halálát, lenyűgözőnek találja Treadwell különösségét, és többször méltatja a felvett anyagban található – a rendező szerint gyakran a véletlennek köszönhetően – zseniális felvételeket, folyamatosan vitában áll Treadwellel, mely a három fő rendezői beavatkozás – vagyis a *szerkesztés*, a *kommentár* és a *kiegészítés* – esetében egyaránt megfigyelhető. E három műveleti kategória természetesen nem határolható el élesen egymástól, mivel együttes – és sokszor párhuzamos – működésükből rajzolódik ki a film reflexív viszonya a Treadwell-jelenséghez. A szerkesztés logikáját, a rendezői kommentárt és a korábbi anyagot kiegészítő felvételeket a későbbiekben mégis valamelyest elkülönítve, egymás után tárgyalom, de ez pusztán a tanulmány gondolatmenetének követhetőségét szolgálja.

Herzog az archív anyag elrendezésekor a legkevésbé sem ózdkodik annak nyilvánvalóvá tételétől, hogy a szerkesztési eljárást az ő szubjektív álláspontja határozza meg. A film nagy figyelmet szentel azon eseteknek, amikor a medvékért rajongó Treadwell olyan eseményekkel találkozik, melyek nem illeszkednek a vadon világról kialakított képébe. Treadwell szerint a medvék körül „minden tökéletes” és „jó”, így amikor egy farkasok által széttépett rókakölyök tetemére, vagy egy másik medve által elpusztított medvebocs letépett mancsára bukkan, elbizonytalanodik és összezavarodik. Treadwell számára az a tapasztalat bizonyul a legmegrázóbbnak, mikor egy elpusztult medvebocs koponyáját találja a patakban. A patak alacsony vízállása miatt az éhező medvék elkezdtek felfalni saját bocsait.⁵²³ Treadwell először csatornát épít a folyón, hogy ezzel a beavatkozással indítsa el a pisztrángok vonulását, majd imádkozni kezd az esőért, miközben kétségbeesetten ismétlgeti a kamerájának, hogy „ez így nincs rendben, ez így nincs rendben”. Herzog tehát kiemeli azokat az eseményeket, melyek nem illeszkednek Treadwell természetképébe, vagyis amikor a férfi – a narrátor szavaival élve – „szembekerült a vad természet zord valóságával”. Ahogyan arra Elizabeth Henry felhívja a figyelmet, *A grizzlyemberben* „nincs olyan tízperces időszak, melyben a film ne utalna,

dolgoz fel játékfilmes keretek között. Az *Út a vadonba* Herzog filmjével ellentétben a főhős életét szentimentális és idealizáló sémák segítségével mutatja be, és Johnson McCandless alaskai halálát egy spirituális utazás ezoterikus csúcspontjaként ábrázolja.

⁵²³ A medvék „kannibalizmusáról” később is szó esik. Herzog elmagyarázza, hogy a grizzlyket nem csak az éhség bírhatja rá bocsait elpusztítására, hiszen „a hím medvék néha megölik a kölyköket, hogy megállítsák a nőstények szoptatását, és ezzel újra párosodásra készvé tegyék őket”.

vagy ne tenné láthatóvá a természet rémisztó, hatalmas vagy szörnyűséges oldalát”.⁵²⁴ A szerkesztés folyamata során a korábbi felvételek olyan dialektikus struktúra szerint kerülnek egymás mellé, melynek fő szervezőelve, hogy az új elrendezés folyamatosan ellenpontoszza Treadwell szentimentalizmusát.

A rendező a kommentárban megfogalmazza Treadwell szemléletének explicit kritikáját. Herzog értelmezésében a természet az „erőszakos másik”,⁵²⁵ mivel – ahogy a filmben kijelenti – szerinte „az univerzum közös nevezője nem a harmónia, hanem a káosz, az ellenségesség és a gyilkosság”. E mondat felidézi azt a természetkonceptiót, melyet a rendező korábban *Az álom hangja* (*Burden of Dreams*, Les Blank, 1982) című filmben fejtett ki a dzsungellel kapcsolatban:

„Kinski mindig azt mondja, hogy [a dzsungel] tele van erotikus elemekkel. Én nem igazán látom erotikusnak. Én úgy látom, hogy tele van ocsmánysággal. A természet itt aljas és alantas. Semmi erotikusat sem látok itt. A paráznaságot és a fulladást és a fojtogatást és a túlélésért folytatott harcot látom, a növekedést és az egyszerű elrothadást. Természetesen sok itt a szenvedés. De ez ugyanaz a nyomorúság, ami körbevesz bennünket. A fák szenvednek, a madarak szenvednek. Nem hiszem, hogy énekelnek. Csak sikítanak fájdalmukban. [...] Alaposan körbenézve van itt valamiféle harmónia. Ez a gyilkosság nyomasztó és kollektív harmóniája. És ehhez a testet öltő hitványsághoz és aljassághoz és obszcenitáshoz képest, szóval ehhez az egészhez képest, mi valahogy úgy hangzunk, és úgy nézünk ki itt, mint egy buta és olcsó elővárosi regény rosszul kiejtett, befejezetlen mondatai. Alázatossá kell válnunk a túlburjánzó szenvedés és a túlburjánzó paráznaság előtt. Túlburjánzó növekedés és túlburjánzó rendetlenség. [...] De amikor ezt mondom, akkor a dzsungel iránti legmélyebb tisztelet beszél belőlem. Nem arról van szó, hogy gyűlölöm. Szeretem. Nagyon szeretem. Szeretem, mindannak ellenére, amit a józan ész diktál.”

A *grizzlyember* ugyanakkor nemcsak ezt az értelmezést szegezi szembe Treadwell koncepciójával, pontosabban a vita nem pusztán a természet „pozitív” (harmónia) vagy

⁵²⁴ HENRY, Elizabeth: *The Screaming Silence: Constructions of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, in: WILLOQUET-MARICONDI, Paula (szerk.): *Framing the world – Explorations in Ecocriticism and Film*, University of Virginia Press, Charlottesville/London, 2010. 170–186., 183.

⁵²⁵ Uo. 182.

„negatív” (káosz) megítélése körül folyik, hanem a természettel való kapcsolatfelvétel lehetősége körül. Az alábbiakat Herzog annak a medvének a premier plán és szuperközeli felvételei alatt mondja el, mely valószínűleg Treadwell és barátnője későbbi haláláért felelős:

„[É]n egyetlen Treadwell által felvett medve arcán sem fedezek fel rokonságot, megértést, kegyelmet. Csakis a természet túlradó közömbösségét látom. Számomra nem létezik olyasmi, hogy a medvék titokzatos világa, és ez az üres tekintet nem tükröz mást, csak a félig unott érdeklődést az étel iránt.”

A medve szemeiben tehát – miként a csirkék tekintetében – egyfajta alapvető „üresség” tükröződik. Miként azt Mathew Abbott megfogalmazza, Herzog értelmezésében „a vadállatok a tisztán ösztönök által vezérelt életet testesítik meg, melyben sosem ismerhetünk magunkra (és melyben sosem fedezhetjük fel, hogy ránk ismer)”.⁵²⁶ Treadwell szemlélete a lehető legtávolabb áll ettől az elgondolástól, ezt írják körül a film legelején elhangzó mondatok:

„Mintha lett volna benne [Treadwellben] egy vágy, hogy megszabaduljon emberségének fogságából, és a medvékhez kösse magát. Treadwell egy ősi találkozás [*primordial encounter*] lehetősége után kutatott, de eközben átlépett egy láthatatlan határvonalat.”

Az itt említett „láthatatlan határvonal” Herzog szerint a kultúra/társadalom/civilizáció és a természet között húzódik. Treadwell hisz abban, hogy kultúra és a természet közötti szakadék áthidalható (ez volna a kultúra előtti, „ősi találkozás”), Herzog pedig arra mutat rá, hogy – noha ez a törekvés Treadwell esetében lenyűgöző és grandiózus, de – a szakadék áthidalhatóságának tételezése csak önámítás, a határ megsértése pedig életveszélyes. Miként *A grizzlyember* egyik kritikusja találóan megállapítja, „a filmnek nem célja, hogy eldöntse a vitát a természet helyes szemléletét illetően”, mivel „azt a medve már eldöntötte”.⁵²⁷ *A grizzlyemberben* Timothy Treadwell élettörténete – Herzog

⁵²⁶ ABBOTT, Mathew: *The Problem of Wild Minds: Knowing Animals in Grizzly Man and Ming of Harlem*, SubStance, 45. évf. 3. sz., 137–154. 142.

⁵²⁷ TOBIAS, Scott: *The human nature of Werner Herzog's Grizzly Man*, The Dissolve, 2015. július 7., Saját ford. <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/1093-the-human-nature-of-werner-herzogs-grizzly-man/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

szerkesztői beavatkozásai és kommentárja nyomán – Treadwell „tévedésének” példázatává válik.

Végül ki kell térnünk a kiegészítések jelentőségére is. A filmben mindössze egyetlen olyan jelenet szerepel, melyet nem Treadwell, hanem Herzog forgatott, de nem egy valós személlyel felvett beszélgetést rögzít. Ez a felvétel egy helikopterről mutatja meg annak a gleccsernek a felszínét, mely Treadwell expedíciójának helyszíne és a civilizáció között húzódik:

„Felfedeztünk egy gleccsert a *Grizzly Szentély* mögött. A hánykolódó jégnek és a szakadékoknak ez a gigantikus összetettsége választotta el Treadwellt a külvilágtól. Ezen túl számomra úgy tűnik, hogy ez a zűrzavaros táj a lelkének metaforája.”

Felmerül a kérdés, hogy mi indokolja ezt a túlzottan didaktikusnak tűnő analógiát. Herzog Treadwell „belső zűrzavaráról” már korábban is értekezett, és e zűrzavar megértéséhez nem visz minket közelebb a szakadékokkal szabdalt jégtakaró látványa. A fenti összekapcsolás kimondottan erőltetettnek hat a film többi analógiára építő retorikai szerkezete mellett, melyek közül a legkimunkáltabbnak a „kitömött” medvék filmbeli sorozata tűnik: ilyen Treadwell gyermekkori plüssmedvéje, a riport során az anyja kezében látható játékmackó, valamint az alaskai Kodiak Alutiiq Múzeumban kiállított preparátum. A tájképnek és a hozzá fűzött kommentárnak ugyanakkor metaretorikai funkciója van. Az összekapcsolás színre viszi a néző számára azt, hogy Herzog mit gondol az emberi szemlélődés és a természet viszonyáról, ez pedig pontosan az, amit Treadwell nem ismert fel: a természetben nem „találjuk” az értelmet, hanem mi tulajdonítjuk neki, pontosabban a természet élő és élettelen alakzatai nem önmagukból adódóan jelentések, hanem az értelmezés által válnak azzá. Ezért a természetben felismert tartalmakat az értelmezőt meghatározó kulturális kódok prefigurálják. Ennek fényében a természet azon reprezentációi tekinthetők „hitelesnek”, melyek reflektálttá teszik saját konceptuális megalapozottságukat. Ezt az értelmezést tovább erősíti, ha felismerjük, hogy a gleccser felvétele – akár Herzog korábbi filmjeinek tájképei – egy képzőművészeti alkotást, Caspar David Friedrich 1824-es *A jégtenger (Das Eismeer)* című festményét idézi fel.⁵²⁸

⁵²⁸ PEUCKER, Brigitte: *Herzog and Auteurism: Performing Authenticity*, in: PRAGER, Brad (szerk.): *A Companion to Werner Herzog*, i.m., 35–57., 51. A képzőművészeti utalás mellett az analógia filmes előképét is felismerhetjük Herzog Klaus Kinskiről szóló filmjének (*Mein liebster Feind – Klaus Kinski*, Werner

A film Herzog által felvett többi jelenetét a Treadwell családjával és barátaival, valamint a férfi és barátnője tragikus halálának körülményeivel személyesen is szembesülő emberekkel készített interjúk teszik ki.⁵²⁹ A család és a korábbi barátok elbeszéléséből megtudjuk, hogy a fiatal Treadwell előtt ígéretes sportkarrier állt, de egy hátsérülés miatt elvesztette az egyetemi ösztöndíját, „rossz társaságba keveredett”, inni és drogozni kezdett. Később színésznek készült, és életének egyik legnagyobb megrázkódtatását okozta, hogy nem kapta meg a pultos szerepét a *Cheers* című amerikai sitcom sorozatban, másodikként végzett a válogatáson Woody Harrelson mögött. Ezek a történetek Treadwell számos későbbi vonására magyarázatot adnak: megértjük, hogy milyen traumák vezettek ahhoz, hogy Treadwell megpróbálja „kimenekülni” a civilizációból, felismerjük a későbbi tévképzeteit megalapozó tapasztalatait,⁵³⁰ és megértjük a kamera előtti viselkedésének számos elemét. A feltárt előtörténet a nézőt arra sarkallja, hogy belefogjon Treadwell karakterének pszichológiai értelmezésébe,⁵³¹ de maga Herzog ellenáll ennek a kísértésnek: nem interpretálja ezeket a részeket, csak felmutatja őket egyfajta anamnézisként.

A Herzog által feltárt előtörténet alapján Treadwell narcisztikus pózait a sztárrá válás iránti vágy motiválta, mely a társadalomból való kiszakadás iránti vággyal párhuzamosan működött benne. Miként arra Alf Seegert felhívja a figyelmet,⁵³² Treadwell magatartása radikálisan különbözik a természetbe „kivonuló” naturalisták történeteit bemutató narratívák szereplőinek magatartásától. A férfi magával viszi a kameráját a vadonba, a felvételeken pedig olyan fokon stilizálja saját magát, annyi különböző szerepet ölt és annyi teátrális gesztust tesz, hogy a néző arra gyanakszik, talán nem is a korábban említett „ősi találkozás” az elsődleges célja, hanem inkább annak az elhitése a szemlélővel, hogy ő valóban képes véghezvinni ezt a találkozást. Treadwell saját kamerája előtt alakított karaktere rendkívül zsúfolt a kulturális kódoktól. Hajviselete és stílusa az amerikai képregényhős, Prince Valiant figuráját idézi; a felvételeken „szamurájnak” és „békés harcosnak” nevezi magát; a domboldalon leszaladva a *Starsky & Hutch* című

Herzog, 1999) egyik jelenetében. Itt a rendező-narrátor az Urubamba folyó felvétele mellett jelenti ki, hogy a folyó számára a Kinskivel és közte kialakult „féktelen viszony metaforájának tűnt”.

⁵²⁹ Utóbbi kategóriába tartoznak a Treadwellt rendszeresen szállító helikopter pilótája, a boncolóorvos, a nemzeti park munkatársai stb.

⁵³⁰ Például megtudjuk, hogy gyermekkorában mennyire fontos volt számára a játékmedvéje, melyet később az expedícióira is magával vitt, vagy hogy – Treadwell édesanyjának megfogalmazásában – egy „Willie nevű mókus Timothy legjobb barátja lett”.

⁵³¹ PETTMANN, Dominic: *Bear Life – Autoscopic Recognition in Werner Herzog's Grizzly Man*, in: KOOLMAN, Jaap – PISTERS, Patricia – STRAUVEN, Wanda (szerk.): *Mind the Screen – Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008., 153–165., 154.

⁵³² SEEGERT, Alf: *Into the Wilde? – Art, Technologically-Mediated Kinship, and the Lethal Indifference of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, in: NARINE, Anil (szerk.): *Eco-Trauma Cinema*, Routledge, New York/London, 2015. 88–112., 89.

sorozatra (William Blinn, 1975-1979), a horrorisztikussá nagyított emberi fenyegetések kapcsán a *Rémálom az Elm utcában* (*A Nightmare On Elm Street*, Wes Craven, 1984) Freddy Kruegerére hivatkozik.⁵³³

A *grizzlyember* tehát rámutat, hogy Treadwell maga által konstruált karakterét filmes kódok konstituálják, melyek közül az egyik legfontosabb a Disney ábrázolásmódja által meghatározott természetfilmes hagyomány. Ezt maga Herzog is kijelenti, mikor egy riportban Treadwell és Amie Hugunear haláláról beszél:

„És ez a mély, mély tragédia áthatja az egész filmet. Nem pusztán a haláluk pillanatáról van szó. Azt hiszem, hogy a lényeg a vad természet félreértelmezése. Vagyis minden, ami nincs rendben a vadvilág úgynevezett disneyfikációjával, a vadvilág szentimentális ábrázolásával, a vad természet New Age-es koncepcióival – félrecsúsznak a dolgok.”⁵³⁴

Herzog tehát a tragédia okának pontosan azt a „természethamisítást” tekinti, melyről a korábbiakban volt szó. A természet képének eltorzításában Herzog szerint több reprezentációs séma is felelős: a már a „természethamisítás-vitában” is bírált szentimentális ábrázolásmód, a New Age vallások spirituális ökoideológiája és a Disney antropomorfizációs logikája. A riportok tanulsága szerint Herzog utóbbit tekinti a legjelentősebbnek: többször kifejti, hogy ellenzi a vadvilág „disneyfikációját” [*disneyfication*], és azt is leszögezi, hogy épp erről vitatkozik Treadwellel *A grizzlyemberben*.⁵³⁵

Treadwell filmbeli ábrázolása sokrétű és árnyalt; nyilvánvaló, hogy Herzogot a férfi viselkedésének komplexitása foglalkoztatja, ezért semmi esetre sem szeretném Treadwell

⁵³³ Emellett Timothy Treadwell – miként azt Mathew Gandy bemutatja – több értelemben is egy „klasszikus herzog-i hősként” tűnik fel a filmben. (GANDY, Mathew: *The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking*, in: PRAGER, Brad (szerk.): *A Companion to Werner Herzog*, i.m., 528–546., 537–538.) Treadwell egyrészt hasonlít a Klaus Kinski által alakított karakterekre, másrészt mintha utóbbiak jóval esendőbb és kisszerűbb változata volna, aki nem a Spanyol Birodalommal akar harcba szállni (Aguirre), hanem a Nemzeti Park öt sosem háborgató dolgozója ellen hirdet háborút, és aki nem operát akar építeni a vadonban (Fitzcarraldo), hanem azzal akar filmsztárrá válni, hogy életben tud maradni a szélsőséges körülmények között. Emellett több tanulmány is kiemeli, hogy a főhős a parkőrökkel szembeni dührohamának ábrázolásakor Herzog egyértelműen jelzi a Treadwell és Kinski közötti hasonlóságot (PEUCKER, Brigitte: *Herzog and Auteurism: Performing Authenticity*, i.m., 48.), a *Legkedvesebb ellenségem* című film tanulsága szerint pedig Klaus Kinski narcizmussal átítatott természetfelfogása Treadwell természetsejtelével rokonítható.

⁵³⁴ SIMON, Scott: *'Grizzly Man', Herzog's Human Nature Tale*, i.m.

⁵³⁵ AMES, Eric (szerk.): *Werner Herzog: Interviews*, i.m., 167. Mikor a riporter általánosabb szintre emeli a problémát, és felteszi a kérdést, hogy minden formájában ellenzi-e, ha egyes állatokat emberi vonásokkal ruháznak fel, Herzog azt válaszolja, hogy „én nem ebben utazom, de nem tartom problémának, ha egy négyéves ebben utazik”. (Uo. 168.)

filmbeli funkcióját egyetlen sémára redukálni. Ugyanakkor a természet antropomorfizáló ábrázolásának kérdésköre felől szemlélve azt látjuk, hogy *A grizzlyemberben* a vitapartner pozíciójába állított Treadwell természetszemléletének kritikáján keresztül az általánosan elterjed természetképek egy jól körülhatárolható csoportjának bírálata fogalmazódik meg, Treadwell élettörténete pedig e szemléletek potenciálisan tragikus következményeinek allegóriája. Tanulmányom utolsó alfejezetében azt mutatom be, hogy *A grizzlyember* eddig bemutatott eljárásai milyen retorikai/ideológiai következményekkel járnak.

Antropomorfizmus és ideológia

Paul de Man *Antropomorfizmus és trópus a lírában*⁵³⁶ című – még de Man életművének kontextusában is meglehetősen „elliptikus”⁵³⁷ – tanulmányának kiindulópontja az a Nietzsche-idézet, melyet korábban a szerző *A trópusok retorikájában* is vizsgált:⁵³⁸

„Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege [...]”⁵³⁹

Paul de Man a részlet értelmezésekor a trópusok listájára koncentrálna, és olvasatát arra a megállapításra alapozza, hogy az antropomorfizmus egyfajta „anomáliát” jelent ebben a felsorolásban.⁵⁴⁰ Az anomáliából kibomló értelmezés a tanulmányban a trópusok, az igazság és az ideológia viszonyára vonatkozó általános belátásokhoz vezet, de számunkra most fontosabb az, hogy Paul de Man miért tekinti az antropomorfizmust a többi trópusnál különbözőnek. De Man erről az alábbiakat írja:

„[Az antropomorfizmus] nemcsak trópus, hanem *azonosítás* is a szubsztancia szintjén. Az egyik entitást fölcseréli egy másikkal, és ezáltal a fölcserelésük

⁵³⁶ DE MAN, Paul: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, in: uő.: *Olvasás és történelem*, i.m., 365–394.

⁵³⁷ JOHNSON, Barbara: *Antropomorfizmus és trópus a lírában és a jogban*, in: FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Figurák*, Gondolat/Pompeji, Szeged, 2004. 133–158., 135.

⁵³⁸ DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, i.m., 132.

⁵³⁹ NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 3. évf. 1. sz., 1992., 3–15., 7.

⁵⁴⁰ CHASE, Cynthia: *Double-Take – Reading De Man and Derrida Writing on Tropes*, Romantic Circles, „Legacies of Paul de Man” szám, 2005., <https://www.rc.umd.edu/praxis/deman/chase/chase.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

előtt egyedi entitások létezését implikálja, valamit valami másnak vesz, amit aztán *adottnak* lehet tekinteni”.⁵⁴¹

Az antropomorfizmus tehát általános értelemben trópus, ugyanakkor abból a szempontból jelentősen különbözik a trópusok tágabb körétől, hogy az azonosítottat szubsztanciálisan *adottnak* tekinti: „az antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát, s mint ilyen, kizár minden egyebet”.⁵⁴² De Man ugyanakkor nem csak ebben látja a különbséget: noha ez a megállapítás nem kapcsolódik szorosan a tanulmány gondolatmenetének fő irányához, megjegyzi, hogy az antropomorfizmus „interpretációk rendszere” is.⁵⁴³

Paul de Man álláspontjának értelmezéséhez Barbara Johnson *Antropomorfizmus és trópus a lírában és a jogban* című tanulmánya szolgál hasznos kiegészítésekkel. Johnson összefoglalásában „antropomorfizmust használni annyi, mint ismertnek venni azt, hogy mik az emberi [*the human*] sajátosságai”.⁵⁴⁴ Ez ad magyarázatot arra is, hogy de Man strukturális szempontból miért hasonlítja a tulajdonnévhez az antropomorfizmust: az antropomorfizmus nem az ember *fogalmára* épül, vagyis az embert nem valami „meghatározásnak alávetett” [*subject to definition*] tartalomként használja, hanem olyan adott dologként, mely „kivonja magát a definiálás alól”: ami „előfeltételezett, nem pedig meghatározott”.⁵⁴⁵

Az *Antropomorfizmus és trópus a lírában* című tanulmány egy rendkívül komplex retorikai viszonyrendszert vizsgál, gyakorlatilag két vers metaretorikai párbeszédét tárja fel. Az elemzés során az egyes trópusok abban az értelemben határozódnak meg, ahogy Baudelaire szonettjeiben megjelennek. Az értelmezés során de Man használja a „naturalizáció” terminust, melyet az antropomorfizáció „megfordításának” nevez.⁵⁴⁶ A „naturalizáció” a szövegben egy labilis retorikai struktúra szilárd alapokra helyezését, természetben való rögzítését jelöli. A naturalizáció ebben az értelemben egy „belülről kifelé tartó mozgás”, a szubjektum „felszínre kerülése” vagy „exteriorizációja” azáltal,⁵⁴⁷ hogy megszűnik a figuratív távolság a külső természeti esemény és a belső érzés között.⁵⁴⁸

⁵⁴¹ DE MAN, Paul: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, i.m., 371.

⁵⁴² Uo.

⁵⁴³ Uo.

⁵⁴⁴ JOHNSON, Barbara: *Antropomorfizmus és trópus a lírában és a jogban*, i.m., 136.

⁵⁴⁵ Uo, 137.

⁵⁴⁶ „A naturalizáció [*naturalization*] előnyei – ha hívhatjuk így az antropomorfizmus megfordítását – azonnal nyilvánvalóak.” DE MAN, Paul: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, i.m., 386.

⁵⁴⁷ Uo. 389.

⁵⁴⁸ Uo. 387.

De Man tehát a szonettek összehasonlításakor a naturalizáció fogalmát igencsak speciális értelemben használja, mely meglehetősen távol áll attól, amit Roland Barthes „naturalizációnak” nevez. Én a továbbiakban Barthes naturalizáció-fogalmára és de Man – a versek elemzése előtt megjelenő, általánosabb érvényű – antropomorfizáció-fogalmára támaszkodom. A két retorikai logikát ugyanakkor nem Paul de Man értelmezésének fenomenológiai, szubjektum- és retorikaelméleti keretében hasonlítom össze, hanem a tanulmányomban vizsgált művek és reprezentációs rendszerek kontextusában.

A barthes-i *naturalizáció* és a természetfilmes *antropomorfizáció* abban a tekintetben mindenképpen hasonló, hogy noha mindkettő alapja egy retorikai logika, egyik sem pusztán trópus, sokkal inkább interpretációs rendszer vagy reprezentációs séma. Mindkettő egy előfeltételezett tartalomra utal (antropomorfizmus – ember, naturalizáció – természet), és mindkettő „megfagyasztja” a tropologikus átalakítások mozgását, létrehozva ezzel egyfajta „figurális stabilitást”, mely az előre adott minőségeken alapszik. Amennyiben az ember-állat bináris opozíció mentén keressük az antropomorfizáció ellentétét, úgy a *zoomorfizmus* (zoomorphism) terminusához jutunk, ez a fogalom a reprezentáció azon módját jelöli, amikor embereket (vagy az emberek egy csoportját) jelenítik meg állatokként.⁵⁴⁹ Ha azonban – Roland Barthes-hoz hasonlóan – olyan tropologikus teret felételezünk, mely a „konstruált” és a „természeti” opozíciójára épül, akkor felismerhetővé válik az antropomorfizáció és a naturalizáció – részleges⁵⁵⁰ – retorikai szimmetriája. Az antropomorfizáció a természeti létezőket teszi emberivé, míg a naturalizáció az ember alkotta dolgokat teszi természetivé. A két retorikai logika ellentétes irányból fenyegeti a „természeti” és a „konstruált” különválasztására létrehozott határvonalat: az első társadalmi vívmányokkal ruház fel természeti létezőket,⁵⁵¹ a második természetinek tüntet fel társadalmi vívmányokat.

E modellen keresztül ragadhatjuk meg leginkább a „wildlife film” ideológiai hatóerejének forrását. A vadállatokat antropomorfizáló természetfilmek a „társadalmiasított” természetet „természetiesítik”, pontosabban *az antropomorfizált*

⁵⁴⁹ Vö.: WERNES, Hope B.: *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, Continuum, New York/London, 2006. x. (A zoomorfizmus alakzatának retorikaelméleti megalapozottságú ideológiakritikai vizsgálata kimondottan fontos témának tűnik, különösen napjainkban, a migráció jelenségéhez kapcsolódó reprezentációk területén.)

⁵⁵⁰ Részleges, hiszen tökéletes szimmetriáról akkor beszélhetnénk, ha egy, a természeti rendszereket konstruált (kulturális / társadalmi) jelenségekként feltüntető reprezentációs sémát állítanánk szembe a naturalizáció jelenségével. Értelmezésemben az antropomorfizáció magába foglalja az utóbbit, mivel – mint ahogy azt *A pingvinek vándorlása* esetében korábban láthattuk – az antropomorfizációs logika rendszeresen magával vonja az állatok közösségének „társadalmiasítását”, „kulturálissá tételét”.

⁵⁵¹ Valamint tárgyakat, elvont létezőket stb.

természetet naturalizálják. Erre jó példa *A pingvinek vándorlása*, mely a család konzervatív modelljének eszméjét először rávetíti a pingvinek világára (antropomorfizáció), majd ezt követően a természetben *talált*, modellértékű struktúraként mutatja fel (naturalizáció). *A pingvinek vándorlása*, és az ehhez hasonló filmek az antropomorfizáció és a naturalizáció ellentétes irányú öltéseinek segítségével varrják bele – a vizsgált természeti jelenségek kapcsán nem azonosítható – társadalmi mintákat a természet képébe: külsőnek, adottnak és megváltoztathatatatlannak feltüntetve nagyon is történeti, társadalmilag konstruált struktúrákat.

Azok a természetfilmek, melyek az állatokat fogalmi gondolkodással, emberi viselkedésmódokkal, tudatosan végzett társadalmi tevékenységekkel, erkölcsi tartással, eszmékkel és ideológiákkal ruházzák fel, hozzájárulnak ahhoz, hogy a természetet olyan területnek tekintsük, melyben a társadalom értelmezéséhez hasznos, mély és egyszerű igazságokra ismerhetünk. Az ideológiakritika az ilyen filmek vizsgálatakor egyrészt bemutathatja az ábrázolás torzításait; másrészt feltárhatja a természeti rendszerek azon sajátosságait, melyek aláássák az adott film „társadalmi” üzenetét, azaz rávilágíthat azokra a természetben megfigyelhető tendenciákra, melyeket a természetfilmek rendszeresen elhallgatnak. A szoros retorikai olvasás azokra a tropológiai szinten zajló folyamatokra is rávilágíthat, melyek az ideológiai felépítmény megkonstruálásának lehetőségét megteremtik. A természetábrázolás domináns alakzata a „wildlife film” esetében az *antropomorfizáció*, a tágabban értett „természetfilm” (*nature documentary*) esetében pedig minden bizonnyal a *megszemélyesítés* és a *prosopopeia*, utóbbi azonban már külön vizsgálatot érdemelne.

A fentiek alapján úgy tűnik, hogy amennyiben megőrizzük a természet és a kultúra közötti határvonalat, úgy ez egyszerre szab gátat a naturalizáló és az antropomorfizáló logikának. E határvonal fenntartása nem jelenti azt, hogy ne érezhetnénk az állatok iránt empátiát, ne bírálhatnánk az állatokat érintő etikátlan bánásmódot, vagy ne szembesülhetnénk és szembesíthetnénk másokat a természetrombolás különböző aspektusaival és következményeivel. A „természeti” és a „konstruált” közötti határvonal hangsúlyozása ugyan a mainstream állatvédelmi beszédmódot is korlátozza, de nem szükségszerű, hogy eközben az utóbbival éppen ellentétes szándékokat megalapozza.

Werner Herzog *Találkozások a világ végén* című dokumentumfilmje a pingvinek ábrázolásakor a homoszexualitás és az örültség témájának előtérbe helyezésével úgy rendezi át az állatok megjelenítésének tematikus fókuszpontjait, hogy ezzel rávilágít a megszokott természetfilmes ábrázolás ideologikus okokkal motivált reprezentációs

szűklátókörűségére. A *grizzlyember* ennél jóval nagyobb feladatra vállalkozik. A film az antropomorfizáló szemlélet neurotikusnak nevezhető példáját elemezve fogalmazza meg a vadállatokat ábrázoló természetfilmek jellemző természetábrázolási gyakorlatának kritikáját.

A *grizzlyember* azt állítja, hogy Treadwell tragédiájának oka a természet és a kultúra közötti „láthatatlan határvonal” átlépésére irányuló törekvése. Ennek bemutatáshoz a film újjáépíti a természet és a kultúra közötti fogalmi határvonalat,⁵⁵² melyet a legtöbb „wildlife film” elmosni igyekszik, mikor a vadvilágot az emberi társadalmakban kialakult rendszerekkel analóg struktúrák mentén szemléli. A határ újjáépítése nem merül ki abban, hogy a rendező-narrátor a film első mondataiban „bejelenti” a distinkciót: a film rámutat, hogy Treadwell szemléletét is kulturális kódok határozzák meg. A filmben a szerkesztés aktusából, a kommentárokból és a kiegészítésekből születő, a nyersanyagul szolgáló felvételekre épített második szint *dezanropomorfizálja* a „medvék világát”, mely így az önértelmezés eszköztárává, az én-teremtés díszletévé, Timothy Treadwell leleplezett fantáziaképévé alakul.

A *grizzlyember* ugyanakkor nem pusztán azt mutatja be, hogy a „természeti” nem hozzáférhető „önmagában”, a „kulturális” megkerülésével. A film *idegenné teszi* a természetet, melyet Treadwell otthonosnak akar láttatni.⁵⁵³ Ezt az *elidegenítést* nem a terminus marxi (*Entfremdung*), brechti (*Verfremdungseffekt*) vagy sklovszkiji (*остранение*) értelmében használok, noha a filmben megfigyelhető folyamat talán utóbbihoz áll a legközelebb. Viktor Sklovszkij *остранение* terminusa a magyar fordításában az „elkülönösítés” nevet kapta,⁵⁵⁴ és azt a *formai* megoldást jelöli, mely segítségével az alkotó – az értelmezést megnehezítve – a megszokottól eltérő módon láttat valamit. Sklovszkij a művészet legfontosabb jellemzőjének, karakterisztikus

⁵⁵² A filmnek olyan értelmezése is létezik, mely szerint A *grizzlyember* felszámolja a természet-kultúra fogalmi oppozíciót. Ebben a megközelítésben azzal, hogy Treadwell „prédává” és „egy darab hússá” („a piece of meat”) vált, mégiscsak megvalósította az „ősi találkozást”, és átkerült „a kultúra és a természet kettősségének” másik oldalára. (SCHUTTEN, Julie Kalil: *Chewing on the Grizzly Man: Getting to the Meat of the Matter*, Environmental Communication, 2. évf. 2. sz., 193–211.) Utóbbi izgalmas interpretáció, de A *grizzlyember* nem tartalmaz olyan részeket, melyek ezt az értelmezést erősítenék, és az is kérdéses, hogy ez mennyiben tekinthető a határvonal „felszámolásának”.

⁵⁵³ Erre szolgál a különböző területek (Grizzly Sanctuary [*Grizzly Szentély*], Grizzly Maze [*Grizzly Labirintus*] stb.) és az egyes medvék („Rowdy” [*Lármás*], „Sergeant Brown” [*Barna Órnagy*], Michelle Pfeiffer stb.) elnevezése is.

⁵⁵⁴ SKLOVSZKIJ, Viktor Boriszovics: *A művészet mint fogás*, in: MOLNÁR Angelika – FRESLI Mihály (szerk.): *A Szó feltámasztása – Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, Savaria Univeristy Press, Szombathely, 2016., 19–31. A terminust az angol nyelvű szakirodalmak többnyire az „ostranenie”, az „estrangement”, az „enstrangement”, a „defamiliari(s/z)ation” és a „making strange” szavakkal fordítják, míg az „alienation” és a „distancing effect” inkább Brecht *Verfremdungseffekt*-jét jelöli. BERLINA, Alexandra (szerk.): *Viktor Shklovsky – A reader*, Bloomsbury, New York/London/Oxford/New Delhi/Sidney, 2017., 51–62.

tulajdonságának tekinti ezt a fogást. Tanulmányában az „elkülönösítés” legszemléletesebb példáit Tolsztoj szövegei nyújtják, például mikor a narrátor a körülötte lévő világot „úgy írja le, mintha először látná”,⁵⁵⁵ vagy amikor a *Holosztomer – Egy ló történetében* „a dolgokat az teszi különössé, hogy nem az ember, hanem egy ló szemszögéből érzékeljük őket”.⁵⁵⁶ A *grizzlyemberben* ugyanakkor a természetet nem a formai megoldások vagy a szokatlan reprezentációs módszer teszi radikálisan idegenné, hanem egyszerűen az, hogy a film nem alkalmazkodik a természetfilmes reprezentáció megszokott kódjaihoz. Nem pusztán arról van tehát szó, hogy valami ismerős idegenné válik, hanem arról, hogy valami idegen ismét idegenként tűnik föl, pusztán attól, hogy a bemutatása nem követi az ismerőssé tétel bevett sémáit. Herzognak a természet „elkülönösítéséhez” nem kell a Sklovszkij által példaként felhozott „fogások” egyikéhez nyúlnia: az is elég, ha nem nyúl azokhoz a fogásokhoz, melyek a természetfilmek területén csaknem tökéletes hegemoniát élveznek.

Mindezek fényében A *grizzlyember* retorikai szempontból szemlélt ideológiai jelentősége messze túlmutat a naiv naturalizmus és a szentimentális természetfelfogás kritikáján. A természet és a kultúra elválasztásához való ragaszkodás, valamint a természet „elidegenítése” vagy „elkülönösítése” az antropomorfizáció és a naturalizáció kettős mozgásának is gátat szab, és ezzel ellehetetleníti azt a retorikai logikát, melynek segítségével a társadalomról alkotott elképzelések számos befogadó számára észrevétlenül öltöztethetők be a természet álruhájába.

⁵⁵⁵ SKLOVSZKIJ, Viktor Boriszovics: *A művészet mint fogás*, i.m., 24.

⁵⁵⁶ Uo.

V. Egy bálna mélysége – Tarr Béla, Hranitzky Ágnes: *Werckmeister harmóniák*

A film és a regény különbségei

Utolsó esettanulmányomban Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla – Hranitzky Ágnes, 2000) című filmjének tropológiai struktúráját hasonlítom össze Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája*⁵⁵⁷ című regényének és Tarr korábbi filmjeinek retorikai szerkezetével. A hangsúly elsősorban – ahogy korábban a *Metropolis* vizsgálatakor – a regény és film viszonyán lesz. A viszony vizsgálatakor természetesen nem az adaptáció-elmélet közhelyeire gondolok (az adaptáció bizonyos értelemben lehetetlen, az adaptációval létrehozott mű autonóm műalkotás stb.), hanem a két mű által működtetett retorikai stratégiák összehasonlítására: olyan szoros retorikai olvasatra, amely rávilágít arra, hogy Tarr filmje milyen irányba mozdul el a regény poétikájától. A Krasznahorkai regénye és Tarr filmje közötti eltérés természetesen elsősorban *mediális*, de ez nemhogy nem akadályozza az összehasonlítást, hanem éppen ez az eltérés teremti meg a mindkét műben szereplő elemek retorikai funkciójának átalakulását, melynek felismerése rávilágíthat a *Werckmeister harmóniák* legfontosabb poétikai sajátosságaira.

Az említett különbségek a diegézis és a diskurzus szintjén egyaránt felismerhetők (már amennyire ezek szétválaszthatók), a film és a regény mást és máshogyan ábrázol. A két történet legfontosabb különbségeire olyan példákat hozhatunk, mint hogy a filmből teljes egészében kimarad Valuska anyjának *Az ellenállás melankóliájában* keretként szolgáló története, és jórészt kimarad Eszterné háttérben folyó munkálkodása. Emellett a film kocsmajelenetében Valuska eljártssza a napfogyatkozás második felét is, míg a regényben a rögtönzött előadás csak a teljes elsötétedésig jut (EM, 93-95.). A filmben sokkal kisebb hangsúly kerül Valuska és Eszter barátságának bemutatására (EM, 174.), és a film elfedi a történet tetőpontját jelentő éjszakának történéseit, melyekről a regényben részletesebb képet kapunk (EM, 261-290.).

Lényeges eltéréseket láthatunk az ábrázolt világok között is, melyekben a történetek játszódnak. A regény városa sokkal lepusztultabb, apokaliptikusabb hely, ahol az utcákon már csak jegesre fagyott szemét hátán botorkálva lehet közlekedni (EM, 158-159.) – ehhez képest a film városa egyes jelenetekben már-már tisztának és rendezettnek tűnik. Fontos eltérés az is, hogy a regény világában folyamatosan szokatlan, nyugtalanító eseményekkel találkozunk, melyek közül a filmben csak kevésről értesülünk, és azokat is csak a szereplők elbeszéléseiből ismerjük. A regény narrátora szerint a városban „a maga

⁵⁵⁷ KRASZNAHORKAI László: *Az ellenállás melankóliája*, Magvető, Budapest, 1989. A továbbiakban: EM.

részéről a természet is befejezte szabályos működését” (EM, 128.), és ez a leglátványosabban az olyan eseményekben nyilvánul meg, mint a város díszét jelentő öreg fa ok nélküli kidőlése (EM, 60.). Krasznahorkai regényének világát a romlás kísérteties (*unheimlich*) összhangja hatja át, minden esemény más események tükörképe.

Az ellenállás melankóliája egy tükrözésektől zsúfolt világot hoz létre, ahol Valuska, akár egy „picike bolygó” (EM, 104.), a városban pontosan olyan pályát ír le, mint az általa csodált égitestek, és ahol a patkányok a jelenben épp úgy megérik a rájuk a csak a jövőben leselkedő veszélyt, mint a város nyugtalan polgárai (EM, 71.). A regény minden eleme illeszkedik az összefüggések komplex rendszerébe, melyben ezek az elemek többé-kevésbé világos jelentést kapnak. A bálna például Valuska szemében az isteni teremtés tökéletességét és e tökéletesség emberek számára való elérhetetlenségét szimbolizálja, miközben része – ahogy azt Jacques Rancière is sugallja⁵⁵⁸ – az allegóriának, mely Valuska és Eszter úr viszonyát Pinokkió és Geppetto történetével kapcsolja össze.⁵⁵⁹ Emellett a bálna önmagában is allegorikus jel, ami a 1962-ben és 63-ban az országban körbeutaztatott Góliát nevű óriásbálnára, utalva ezzel egy történelmi korszakra és egy földrajzi tere is.⁵⁶⁰ Végül a kistermetű, gyakorlatilag „láthatatlan”, de mégis jelentős Herceg szimmetrikus ellenpontja.

A film elmozdul ettől a szövevényes retorikai sémától. Erről az eltávolodásról Rancière is ír, de értelmezése nem erre fókuszál. A film trópusainak működésmódjára csak rövidebb megjegyzésekben utal, ezek közül az lesz a kiindulópontom, amelyik így hangzik: „a bálna talán nem is allegória”.⁵⁶¹ Számomra a legfontosabb kérdés pontosan az, hogy a bálna *talán miért nem* allegória, hogy a bálna miképpen veszti el a regénybeli allegorikus jellegét a vásznon. Tágabban megfogalmazva ugyanezt: mi történik Krasznahorkai trópusaival és trópusainak szerkezetével, amikor Tarr filmjében a vászonra kerülnek?

⁵⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques: *Utóidő – Tarr Béla filmjeiről*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013. 32.

⁵⁵⁹ Rancière javaslata elsöre elrugaskodottnak tűnhet, de eszünkbe juthat a *Sátántangóból* a „pénzfa” elültetésének mozzanata, amely szintén Collodi művét idézi.

⁵⁶⁰ A regény szempontjából az sem elhanyagolható, hogy ebben az időben három bálna járta a világot (*Goliath*, *Jonah*, *Hercules*), és ezek közül Góliát a „keleti tömb” attrakciója volt. A látványosság kapcsán rövidesen kialakult a városi legenda, mely szerint a CIA a bálna járművével azt méri fel, hogy a kelet-európai utak elbírják-e a rakétaszállító járműveket. Az óriásbálna történetét az alábbi újságcikk foglalja össze: http://regipecs.blog.hu/2016/07/04/goliath_pecsi_latogatasa (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁵⁶¹ RANCIÈRE, Jacques: *Utóidő*, i.m., 34.

Úgy látni, ahogy Valuska teszi

A kérdés szempontjából a film és a regény legfontosabb különbsége elbeszéléstechnikai különbség. Ahogy arra Rancière is felhívja a figyelmet, *Az ellenállás melankóliája* „polifonikus kompozíciót működtet”, ezzel szemben a film „nem foglalkozik a középszerű emberek kicsinyes intrikáival, feladja ezt a többfókuszú szemléletet” és „tisztán egyetlen szereplő, az »idióta« János körül bontakozik ki”.⁵⁶² Míg a regény narratív stratégiája a diegetikus térben viszonylag szabadon mozgó, újabb és újabb szereplőhöz kapcsolódó tekintet logikája alapján szerveződik, addig a film kamerája egyedül Valuskát követi, az ő nyomába szegődve szemlélődik. Értelmezésem szerint ez a kameratekintet átveszi Valuska perspektíváját, tekintetét, szemlélődési módját. Bár a kameratekintet sosincs abban a konkrét pontban, ahonnan Valuska lát, számos filmnyelvi megoldás erősíti ezt az értelmezést. Ilyen eljárás például az, amikor a kamera ráközelít Valuska szemére vagy a szemlélődő Valuskára, és az a jellemző stratégia, amikor egy látvány bemutatásának egyik pontján megjelenik maga Valuska, amint éppen azt szemléli, amit mi is látunk.⁵⁶³ A film Valuskára fokalizál.

Az ellenállás melankóliájának narrátora többször is beszél arról a módról, ahogy Valuska látja a körülötte történő eseményeket. Az erre vonatkozó egyik legizgalmasabb részletben azt olvashatjuk, hogy Valuska „nem látta” a várost (EM, 98.), „nem érti” azt, amit lát (EM, 100.), „hiányzott belőle minden viszonyítás” (EM, 102.), „tudása nem tudás” (EM, 102.). A regény csúcspontjának borzalmait látva Valuska rádöbben, hogy „egyedül ő és a megbocsáthatatlan vakság, s nem ezek itt a kórházbejárat előtt a másvilágiak” (EM, 271.), és mikor felismeri eddigi vakságát, azzal a szemlélődési módja is radikálisan megváltozik, a regény végi összeomlásával számára már minden látott dolog értelmetlenül áll egymás hegyén-hátán (EM, 291.). A filmből ugyan hiányzik a narratori hang, mely ezt a látást jellemezhetné, de a kameratekintet megmutatja nekünk azt, ahogy Valuska lát. Ez a szemlélődési mód nagy hasonlóságot mutat azzal, amit Paul de Man nyomán *materiális látásnak* nevezhetünk.

Ennek a speciális látásnak a vizsgálatához Kant *Az ítélőerő kritikája* című művének a fenségesre vonatkozó egyik részletéből kell kiindulnunk. Arról a részletről van szó, melyet Paul de Man a *Fenomenalitás és materialitás Kantnál*⁵⁶⁴ című tanulmányának egyik

⁵⁶² Uo. 33.

⁵⁶³ Például a bálnát szállító konténer feltűnésekor, a konténer belsejében tett látogatásokkor vagy a kórházban a rombolás éjszakáján.

⁵⁶⁴ DE MAN, Paul: *Fenomenalitás és materialitás Kantnál*, in: uő.: *Esztétikai ideológia*, i.m., 54–79.

központi idézetévé, és ezzel a de Man munkásságát továbbgondoló irodalomelméleti hagyomány egyik sarokpontjává tett.⁵⁶⁵ A részlet *Az ítéelőerő kritikájának* első fejezetéből származik, először teljes terjedelmében idézem:

„Itt mindvégig ügyelni kell arra, amire fentebb már felhívtuk a figyelmet, hogy ti. az ítéelőerő transzcendentális esztétikájában kizárólag tiszta esztétikai ítéletekről lehet szó, következésképp a szép vagy a fenséges példáiként nem szolgálhatnak olyan természeti tárgyak, amelyek előfeltételeznek egy célról való fogalmat; ekkor ugyanis a célszerűség vagy teleológiai volna, vagy olyan, amely a tárgy kiváltotta pusztá érzeteken (gyönyörön vagy fájdalomon) alapul, tehát az első esetben nem esztétikai, a másodikban pedig nem pusztá formai célszerűség lenne. Amikor tehát fenségesnek nevezzük a csillagos ég látványát, akkor a megítélésnek nem tehetjük meg alapjául fogalmainkat az eszes lények lakta világokról, melyek körül a teret betöltő fényes pontok, mint e világok Napjai, célszerűen mozognak a számukra kijelölt pályákon. Ítélnünk pusztán aszerint szabad, amilyenek az eget látjuk: tág, mindent átfogó boltozatnak; és csak ilyen megjelenítés esetén tételezhetjük a fenségességet, melyet egy tiszta esztétikai ítélet az égnek tulajdonít. Hasonlóképp nem szabad az óceán látványát annak alapján megítélnünk, ahogyan mindenféle (ám a közvetlen szemléletben nem bennefoglalt) ismeret birtokában az óceánt elgondoljuk, például vízi teremtmények tág birodalmaként, olyan értékes víztömegként, amelynek párolgásából a levegőben felhők keletkeznek a szárazföldek javára, vagy olyan elemként, amely elválasztja ugyan egymástól a világrészeket, de egyúttal lehetővé teszi köztük a legnagyobb közösséget – így ugyanis csupa teleológiai ítélet születik. Ehelyett, miként a költők teszik, az óceánt pusztán aszerint kell tudnunk fenségesnek találni, ahogyan szemünk elé tárul: nyugalomban tiszta, csak az ég által határolt víztükörként, háborgásában viszont mindent elnyeléssel fenyegető mélységként. Ugyanez mondható az emberi alak fenségének és szépségének megítéléséről, ahol nem szabad az ítélet meghatározó alapjaiként tekintetbe venni azon célok fogalmait,

⁵⁶⁵ Andrzej Warminski, Jonathan Loesberg, Michael Spinker és Füzi Izabella meggyőző alaposággal feltérképezte ennek a Kant-olvasatnak a de Man elméleti rendszerében betöltött szerepét. WARMINSKI, Andrzej: „As the Poets do it” – *On the Material Sublime*, i.m., 3–31. LOESBERG, Jonathan: *Materializmus és esztétika*, in: ODORICS Ferenc – FÜZI Izabella (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*, i.m., 139–177. SPINKER, Michael: *Művészet és ideológia – Althusser és de Man*, i.m., 117–137. FÜZI Izabella: *Nyelv és igazság – Nietzsche és de Man*, in: uő.: *Retorika, nyelv, elmélet*, JATEPress, Szeged, 2009. 45–84.

amelyekre az emberi test részei szolgálnak, és nem szabad engedni, hogy a testnek e célokkal való összhangja befolyással legyen esztétikai ítéletünkre (s így megfossza tisztaságától); habár másfelől persze az esztétikai tetszésnek is szükségszerű feltétele, hogy a test részei ne legyenek ellentétben céljaikkal. Az esztétikai célszerűség: az ítélőerő törvényszerűsége a maga szabadságában. A tárgy feletti tetszés attól a vonatkozástól függ, amelybe a képzelőerőt helyezni akarjuk, azzal a feltétellel, hogy a képzelőerő önmagáért véve tartsa meg az elmét a szabad aktivitásban. Ha ellenben valami más határozza meg az ítéletet, legyen az akár érzéki érzet, akár értelmi fogalom, akkor az ítélet törvényszerű ugyan, de nem egy szabad ítélőerő ítélete.”⁵⁶⁶

A részlet tehát a fenséges látvány előfeltételét jelentő szemlélési mód körülírására vállalkozik. A szöveg első része felvázolja az alapvetést, mely szerint fenségesnek látni a természetet azt jelenti, hogy a „tisza esztétikai ítélet” nevében elvonatkoztatunk minden olyan ítélettől, amely ennek a látványnak az elemeit a teleológia vagy a cél összefüggéseinek vetné alá. A részlet klasszikus interpretációja szerint a bemutatott esetben „ahelyett, hogy úgy látnánk a természetet, mint amely az élet fenntartásában közreműködő célokkal rendelkezik, amikor úgy látjuk, ahogyan a költők teszik, egy belső formát látunk, boltozatot vagy tükröt, amely közvetlenül a szemnek jelenik meg boltozatként vagy tükröként, s nem azon célok felismerése által, amelyek a boltozatokat vagy tükröket meghatározzák”.⁵⁶⁷

De Man interpretációjában elmozdítja az idézet súlypontjait. Először is arra hívja fel a figyelmet, hogy „Kant szövegében ég és föld architektonikus szerkezetként történő felfogása a meghatározó szemlélet”, mivel „a tér Kantnál, mint Arisztotelésznél, egy ház, amelyben többé-kevésbé biztonságosan vagy poétikusan lakozik az ember e földön”.⁵⁶⁸ Kantnál az ég a tetőt jelentő boltozat, a tenger a végtelenbe nyúló padló, melyet „a látóhatár, az ég falai korlátoznak”.⁵⁶⁹ Ugyanakkor ezt az architektonikus érzékelési módot szembe kell állítanunk a teleologikussal, mivel ezek az architektonikus elemek Kant saját meghatározása nyomán nem lehetnek valamilyen célnak alárendelve. Ennek az architektonikus, de nem teleologikus látásnak a szemléltetésére de Man egy, a *Logikából*

⁵⁶⁶ KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*, e-könyv, 2003. 69.

http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja.pdf (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁵⁶⁷ LOESBERG, Jonathan: *Materializmus és esztétika*, i.m., 150.

⁵⁶⁸ DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*, i.m., 67.

⁵⁶⁹ Uo. 67.

származó másik Kant-idézetet kapcsol össze a korábban idézett részlettel, melyben Kant egy vademberről ír, „aki távolról lát egy házat, és nem ismeri a ház funkcióját. Kétségtelenül ugyanazt a tárgyat látja, mint egy másik ember, aki azonban tudja, hogy a ház rendeltetésében és elrendezésében az ember lakhelyéül szolgál. A vadember esetében pusztán szemléletről (*blosse Anschauung*) beszélünk, míg az utóbbinál szemléletről és fogalomról egyben”.⁵⁷⁰

De Man elválasztja a Kant által vázoltakat Wordsworth bizonyos szempontból hasonló, de lényeges pontokon mégis eltérő álláspontot mutató versrészleteitől („az óceán és az ég kanti víziójában nem jut szerep az elmének”,⁵⁷¹ szemben azzal, ahogy az Wordsworthnál történik), hogy ezzel rámutasson a vázolt látás sajátosságaira. Miután bemutatta, hogy a kanti szemlélődés nem tűnik olyannak, „miként a költők teszik”, azt állítja, hogy Kant esetében ez a bizonyos látvány pusztán „a szem számára hozzáférhető”: „Kant látását (*vision*) aligha nevezhetjük irodalminak, ami magában hordozná a látvány szimbolikussá vagy átvitt értelművé tételének lehetőségét az ítélőerő aktusa által. Egyedül a *materiális* látás fogalma jut eszembe”.⁵⁷²

De Man tehát a Kant által bemutatott szemlélődési módot a vadember példájával együtt olvasva olyan látásnak tekinti, melyben nem vesz részt az elme, mely nem fogalmakon alapul. Úgy tekinteni a világra, „ahogyan azt pusztán látjuk (»wie man ihn sieht«)” az „abszolút és radikális formalizmus”, amit materializmusnak nevezhetünk.⁵⁷³ Ez a „materiális látás”, „tisztá szemléleti látvány”⁵⁷⁴ vagy „megkövült tekintet”⁵⁷⁵ Paul de Mannál egyfajta prefiguratív, a fogalmiságot megelőző szemlélődés. Olyan látás, amely „se nem szó szerinti, se nem figurális”,⁵⁷⁶ mivel megelőzi magát a figurációt (vagyis nem tartalmazza a látott képhez kapcsolódó retorikai többletet, a látványt nem teszi „átvitt értelművé”), mégsem szószerinti („anélkül látni egy házat, hogy ismernénk, mire is szolgál, azt jelenti, hogy nem tudjuk, mit is látunk, nem pedig azt, hogy szó szerint látunk”⁵⁷⁷). Jonathan Loesberg értelmezésében a materiális tekintet „nem más, mint egy jelentés nélküli szerkezet”,⁵⁷⁸ ami nem csak „a kanti rendszerben elképzelhetetlen”,⁵⁷⁹

⁵⁷⁰ KANT, Immanuel: *Logik*. Idézi: DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*, i.m., 68.

⁵⁷¹ DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*, i.m., 69.

⁵⁷² Uo. 70.

⁵⁷³ Uo. 129.

⁵⁷⁴ Uo. 71.

⁵⁷⁵ Uo. 129.

⁵⁷⁶ FÜZI Izabella: *Retorika, nyelv, elmélet*, i.m., 80. Lásd még: LOESBERG, Jonathan: *Materializmus és esztétika*, i.m., 152–153.

⁵⁷⁷ LOESBERG, Jonathan: *Materializmus és esztétika*, i.m., 153.

⁵⁷⁸ Uo. 150.

⁵⁷⁹ FÜZI Izabella: *Retorika, nyelv, elmélet*, i.m., 80.

hanem Paul de Man rendszerében is, és „teljességgel lehetetlen”.⁵⁸⁰ Lehetetlen, mivel maga is csak metafora, „mely lehetővé teszi számunkra, hogy eltekintsünk mindenféle formától, amely kategorizál és megmagyaráz, egy olyan cél nélküli »forma« érdekében, mely mindössze az, ami van, s amely fogalmilag megelőzi az empirikusan strukturáló trópusokat.”⁵⁸¹

Kant példáiban és de Man értelmezésében egyaránt egy szubjektum (egy ember, egy vadember, egy költő) látja materiálisan a világot, én viszont a *materiális látás* metaforáját egy film olvasatában szeretném alkalmazni. Értelmezésemben a *Werckmeister harmóniákban* a Valuskára fokalizáló kameratekintet szemlélődése egy ilyen típusú, a látottat pusztá látványként látó pusztá szemlélet (*blosse Anschauung*) felé tart. Mielőtt rátérnék a materiális látás alapján való szemlélődés retorikai következményeire, kifejtem, hogy milyen is pontosan ez a kameratekintet.

A materiális kameratekintet

Kovács András Bálint *A kör bezárul* című Tarr-monográfiája az életművet egyetlen fejlődéstörténeti útként mutatja be, mely a szerző által „permutációs elvnek” nevezett logika alapján szerveződik. A koncepció lényege, hogy Tarr folyamatosan a filmes kifejezésformák egy adott keretéből gazdálkodik, ezeknek az eszközöknek az új és új elrendezésével kísérletezik, majd „amint megtalálta a sikeres összetevőket és azok kombinációját, különböző radikális módokon folytatta a stílus fejlesztését”.⁵⁸² Tarr életművének ez a felfogása konvergál Tarr saját koncepciójával, de problémássá teszi az életmű korszakolását, különösen azt az elterjedt megállapítást, miszerint az életmű két, jól elkülöníthető szakaszra osztható.⁵⁸³ Kovács András Bálint kötetének első felében meggyőzően vázolja fel a technikai elemek cserélődésének és alakulásának ívét, hangsúlyozva, hogy az életmű szakaszokra bontása és egyenes irányú fejlődéstörténeti olvasata nem zárja ki egymást, és olyan felosztást javasol, mely az életművet két részre bontja. Szerinte a *Macbeth* (Tarr Béla, 1982), az *Őszi almanach* (Tarr Béla, 1984) és a *Kárhozat* (Tarr Béla, 1987) „egy új esztétika megtalálására irányuló három különböző kísérletnek” tekinthető, és azt is felvázolja, hogy milyen „receptek” közül választott végül

⁵⁸⁰ LOESBERG, Jonathan: *Materializmus és esztétika*, i.m., 153. és FÜZI Izabella: *Retorika, nyelv, elmélet*, i.m., 80.

⁵⁸¹ LOESBERG, Jonathan: *Materializmus és esztétika*, i.m., 153.

⁵⁸² KOVÁCS András Bálint: *A kör bezárul – Tarr Béla filmjei*, Század Kiadó, Budapest, 2010. 10.

⁵⁸³ Uo. 18.

Tarr.⁵⁸⁴ A *Macbethben* „Tarr kipróbálta a stilizált dialógusok, a teátrális díszletek és az extrém hosszú beállítások összekapcsolását”, az *Őszi alamanchban* „a teátrális díszleteket a kevésbé extrém hosszú beállításokkal és az improvizált dialógusokkal”, a *Kárhozatban* pedig „a kissé stilizált, de naturális díszletvilágot a stilizált dialógusokkal és az extrém hosszú beállításokkal” kombinálta, és végül az utolsó „bizonyult a követendő iránynak”.⁵⁸⁵ A következőben – elfogadva a fenti felosztást – a *Werckmeister harmóniákat* én is a második korszak filmjeivel vetem össze.

Kovács András Bálint a „permutációs elv” alapján a filmeket elsősorban „szomszédjaikhoz” hasonlítja, e kettő közül pedig elsősorban ahhoz, mely a fejlődéstörténeti úton az eggyel korábbi megállót jelentette. A *Werckmeister harmóniák* kapcsán az első fontos megállapítása az, hogy a snittek átlagos hossza ebben a filmben a *Sátántangóhoz* (Tarr Béla, 1994) képest a másfélszeresére nőtt, de ezen a ponton nem csak a snittek hossza, hanem – és ez még fontosabb – „a hosszú beállítás történeti mintája” is megváltozott az életműben, mely innentől kezdve nem Godard–Tarkovszkij-féle független kamerakezelési mintát, hanem az Antonioni–Jancsó-féle kísérő technikát követi.⁵⁸⁶ Ennek következményeként elmaradnak a Tarr stílusára korábban kifejezetten jellemző „hosszú kocszások” és az olyan statikus beállítások, ahol a szereplők ki-be járnak a kamera által felvett térben.⁵⁸⁷ Kovács András Bálint szerint „a kamera minden egyes mozdulatát egy szereplő mozgása motiválja”,⁵⁸⁸ és ezt kiegészíthetjük azzal, hogy ez a szereplő jobbra Valuska. Szintén megfigyelhető, hogy a *Werckmeister harmóniák* esetében jellemzőbbek a mélységi kompozíciók, mint Tarr korábbi filmjeiben, „a Tarr filmek a síkszerű kompozíció felől haladnak a mélységi elrendezés felé”.⁵⁸⁹ Részben ezeknek, valamint az éles fekete-fehér kontrasztok és a világítás növekvő szerepének köszönhetően a vizuális kompozíciók expresszivitása a film „legfőbb stilisztikai hatásává válik”.⁵⁹⁰

Összefoglalva tehát a *Werckmeister harmóniák* legfontosabb technikai újdonságai a szereplőkhöz alkalmazkodó, kísérő kameratechnikában, valamint a film képeinek minden eddiginél erősebb stilizáltságában ragadható meg. Kovács András Bálint meglátásait kiegészíthetjük azzal, hogy tovább erősödik a szereplők mozgásának koreografáltsága.⁵⁹¹

⁵⁸⁴ Uo. 94.

⁵⁸⁵ Uo.

⁵⁸⁶ Uo. 159.

⁵⁸⁷ Uo. 160.

⁵⁸⁸ Uo.

⁵⁸⁹ Uo. 164.

⁵⁹⁰ Uo. 186.

⁵⁹¹ Találó Balassa Péter „sátánbalett” fogalma: a filmben majdnem minden balettszerű táncot jár, a rögtönzött előadásban résztvevő kocsmalátogatóktól kezdve a film végén feltűnő helikopterig. BALASSA Péter:

Többek között e technikai összetevők összjátéka vezet egy új típusú kameratekintet megjelenéséhez. Ez a kameratekintet elsősorban nem *értelmezi* a látottakat (ahogy az a második korszak korábbi filmjeire jellemző volt), hanem *látványként megmutatja* azokat.

Mit értek azon, hogy a kamera nem értelmezi a látottakat? A filmes metafora és az intellektuális montázs iskolapéldája Chaplin *Modern idők* (Charles Chaplin, 1936) című filmjének nyitójelenete.⁵⁹² A jelenet két felvételből áll: először egy vonuló birkacsorda képét látjuk, majd a metróaluljáróból kitóduló, a gyárba igyekvő munkások tömegét. A film következő jelenetei a városban, azon belül pedig a gyárban játszódnak, vagyis a kameratekintet elmozdulását a diegetikus téren kívülre (vagy az azonos diegetikus tér távoli pontjára) csak a birkák és a munkások helyzete közötti analógia motiválhatta. Azért hozom ezt a jelenetet példaként, mert a kameratekintet ilyen típusú, a látottakat megmagyarázó, értelmező mozgása az, ami a *Werckmeister harmóniákból* hiányzik.

Tarr második korszakának korábbi filmjeire még ez az értelmező kameratekintet a jellemző. Eddig a pontig a felvételeket két alapvető stratégia határozta meg. Egyrészt a kamera mindig részletesen bemutatja a miliót, azt a közeget, ahol a film cselekménye játszódik. Utóbbit *szociografikus tekintetnek* nevezhetnénk: a kamera hosszan elidőzik a szétmálló falakon, az omladozó házakon, a kocsmák berendezésén, a saras utakon, és így tovább. Ahogy Kovács András Bálint írja, Tarr „filmjei témájában érvényesítette valódi politikai álláspontját: szolidaritását a kitaszítottakkal”,⁵⁹³ így a környezet naturalista bemutatásának politikai tétje van. Másrészt Tarr felvételei a második korszakában rendszeresen olyan képeket mutatnak, elfordulva az éppen zajló eseményektől, amelyek a hősök helyzetével vagy a történet egyes részleteivel analógiát hoznak létre, hasonlóan ahhoz, ahogy az egyébként Krasznahorkai regényeiben történik. Gondoljunk csak a *Sátántangó* jelenetére, amikor Futaki a kocsmá előtt hányja ki a valamivel korábban elfogyasztott italokat, és mellette egy rőfögő disznó jelenik meg, vagy a *Kárhozat* jeleneteire, amikor a kamera hosszan veszi a telep egymást kerülgető kóbor kutyáit a romos házak között, akiknek a helyzete és viselkedése a szereplők helyzetét és viselkedését tükrözi.⁵⁹⁴ Ezeknek a felvételeknek a szervezőelve az, hogy a megmutatott képeken látható

Zöngéltlen tombolás, Filmvilág, 2001/2., <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/0102/balassa.htm> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁵⁹² Vö.: METZ, Christian: *Psychoanalysis and Cinema – The Imaginary Signifier*, Macmillan Press, London, 1983. 189. A jelenet megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=ksoq50iYzc8> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁵⁹³ KOVÁCS András Bálint: *A kör bezárul*, i.m., 31.

⁵⁹⁴ A kutyák szerepe tehát hasonlít Chaplin bárányainak szerepéhez.

elemek metaforikusan összekapcsolhatók a korábban megmutatottakkal.⁵⁹⁵ Ha a korábbi stratégiát szociografikus tekintetnek hívtuk, akkor az utóbbit *analógiaképző tekintetnek* nevezhetjük.

Utóbbi kettőtől mozdul el a *Werckmeister harmóniák*. Az itt megjelenő kameratekintet nem a szociografikus szemlélődés vagy a Krasznahorkai prózájára jellemző, gyakran ironikus összekötések tekintete. Itt inkább az eseményeket pusztán látványként szemlélő kameratekintetről beszélhetünk, mely nem értelmezi a látottakat azzal, hogy a közelben lévő, analogikusan beépíthető látványok felé fordulna, vagy hogy a szereplők életterének részletein időzne. A Tarr védjegyét jelentő hosszú snittek a *Werckmeister harmóniákban* a film eseményeinek, cselekvéseknek a felvételei, a kamera csak ritkán időzik el tárgyakon, de sosem távolodik el az éppen zajló eseményektől és az eseményeket alakító szereplőktől. Nyelve nem *leíró* filmnyelv, melyet az elbeszélés kauzális logikájával szemben határozhatnánk meg,⁵⁹⁶ hiszen a filmben – a Tarr életmű második szakaszának minden más filmjénél erőteljesebben – a cselekmény bemutatásán van a hangsúly. A látott dolog szinte mindig mozgásban van a vásznon, mivel vagy a kamera vagy a bemutatott tárgy mozog. Sokkal inkább folyamatokat látunk, mint tárgyakat, a szemlélődés ritkán fókuszál, koncentrálni valamire. Nem véletlen, hogy Jarmo Valkola *Cognition and Visuality* című kötetében éppen a *Werckmeister harmóniák* elemzésekor iktat be egy rövid filmelméleti fejtegetést a fotó és a film viszonyáról, ahol arról ír, hogy a fotó azzal, hogy mozdulatlanságba dermedti a képen a mozgást, bizonyos értelemben meghamisítja a látványt, miközben sajátos kifejezőerővel ruházza fel azt.⁵⁹⁷ A *Werckmeister harmóniák* látványai szinte mindig mozgásban vannak, és ezzel a megjelenített tárgyakra háruló retorikai jelentőség érezhetően csökken.

Emellett a mozgások koreográfiája sem hoz létre analógiákat. Jó példa erre az a jelenet, amikor Eszter úr felesége nyomásának hatására elhagyja a házat és Valuskával a városba indul, hogy meggyőzze a polgárokat a „tisztasági mozgalomhoz” való csatlakozás szükségességéről. Ebben a 2 perc 17 másodperces jelenetben a szereplők csak 40

⁵⁹⁵ Erről a módszerről Tarr is beszél: „Ezt számtalanszor megtettük, vele [Székely B. Miklós, a *Kárhozat* c. film Karrer nevű szereplője] tettük meg azt hiszem a *Kárhozatban*, amikor éppen ugatott valamit, és mi feltöltük a kamerát a francba, és inkább mutattuk a falat. Aztán visszamentünk oda, ő meg csak mondta, mondta, mondta, és a kamera végig máshol járt. Mert ott akkor már nem ő volt a fontos, illetve az volt a fontos, hogy az, amit ő mond, vagy az, amit ő csinál, az milyen viszonyba kerül valami mással, amit mi fontosnak tartunk megmutatni.” A beszélgetés meghallgatható az Apertúra Magazin honlapján, az alábbi linken: http://magazin.apertura.hu/files/2009/07/tarrmp3_2.mp3 (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁵⁹⁶ Vö.: „A leírás az okozatiság szétszaggatásának a nyelve.” BAGI Zsolt: *A novella és az optimizmus*, Műút folyóirat, 2013. <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/037/bagi.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.). A kérdés részletesebb tárgyalásához lásd a következő alfejezetet.

⁵⁹⁷ VALKOLA, Jarmo: *Cognition and Visuality*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2004. 146.

másodpercig kommunikálnak egymással, ezután semmi mást nem látunk, csak a „fej fej mellett” haladó Valuskát és Esztert, akik egyenletes tempóban róják a város utcáit. Krasznahorkai regényében a két szereplő mozgása épp úgy illeszkedik a mindent átszövő összefüggések rendszerébe, ahogy a többi elem. A regény belső narrációja bemutatja, hogy mire gondolnak a szereplők, főképp Eszter, aki itt elkezdti újraértelmezni a Valuskához való viszonyát. *Az ellenállás melankóliájában* Eszter Valuskára támaszkodik, aki nagy nehezen támogatja őt, ezért mozgásuk is szokatlan képet mutat, mert bár együtt haladnak, mégis úgy tűnik, hogy Valuska „szinte fut”, míg Eszter „szinte áll” (EM, 167.). A közös mozgásuknak ez a képe jól tükrözi Valuska és Eszter karakterét. Eszter úr a regényben őt oldalon keresztül gondolkodik a szög beverésének helyes stratégiáján (EM, 222-227.), nem hajlandó kimozdulni a házából, csak azzal van elfoglalva, hogy korábbi benyomásokat és tapasztalatokat lassan és körültekintően értelmezzen. Szinte áll. Ezzel szemben Valuska egy percre sem áll meg, felületesen szemléli az eseményeket, rengeteg dolgot lát, de sosem töpreng. Szinte fut. Tarr a *Werckmeister harmóniákban* bemutathatta volna ezt a könyvben megjelenített mozgást, ahogy a *Sátántangóban* is bemutatja azt, ahogy a majorság épületéhez tartó emberek csoportjától lemarad az egyedüli bizonytalan szereplő, Futaki, aki a legelejétől sejti, hogy a mintagazdaság kiépítésének terve csak ámitás. Ehelyett Valuska és Eszter úr mozgása a filmben elveszti a könyvbéli retorikai funkcióját. Ehhez hasonló módon a helikopter nyolcasokat mintázó mozgása, majd megállása és leereszkedése sem tükröz más filmbeli mozgásokat, sem a szereplőkét, sem a bolygókét.

De vegyünk szemügyre most egy olyan példát, ahol a film nem cselekvéseket mutat meg, noha többnyire ezt teszi. A bálna – ahogy arról az első fejezetben már szó esett – szimbólum, allegorikus jel és egy allegorikus szerkezet része Krasznahorkainál. Ezzel szemben elsősorban pusztán látvány Tarnál, olyan, csak részleteiben látható objektum,⁵⁹⁸ amelynek nem a célja vagy a jelentése a fontos, hanem a látványként (és tömegként) való jelenléte. Hasonlóan a bálnát szállító teherautó óriási konténeréhez. Ez a regényben – Valuska anyjának szemszögéből – a város terébe fenyegető módon betörő tárgy, a megbomló rend kísérteties hírnöke. Ezzel szemben, ahogy azt Balassa Péter is hangsúlyozza, a filmben a konténer „hangsúlyozottan tárgyi, képi és nem csupán dramaturgiai mivoltában” van jelen.⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Jogos ellenvetés lehetne, hogy a film utolsó jelenetében a bálna már nem csak részleteiben, hanem teljes egészében látható, ugyanakkor ez a jelenet az értelmezésem szempontjából kevésbé releváns, hisz ezen a ponton a kameratekintet már elszakadt Valuskától, vagyis ebben az egy jelenetben nem úgy működik, mint a film korábbi részeiben. Ennek kapcsán lásd a tanulmány utolsó lábjegyzetét.

⁵⁹⁹ BALASSA Péter: *Zöngétlen tombolás*, i.m.

Anyaggá válik a filmben a tömeg is. A várost feldúló emberek csoportja a legkevésbé sem hasonlít egy valós tömegre (mivel Tarr a lázadást „irreálissá tette”⁶⁰⁰), vagy a filozófiából jól ismert tömeg-típusokra, mint például Hegel csöcseléke (*Pöbel*),⁶⁰¹ de nem hasonlít arra a tömegre sem, melyet a Herceg szavai implikálnának.⁶⁰² Bár a regényben az egyik résztvevő beszámolójában azt olvashatjuk, hogy társaival „egyetlen testet” alkottak (EM, 281.), a regény tömegében mégis olyan kísérteties összhang, mint a film tömegében. *Az ellenállás melankóliájában* a romboló csoportnak vannak vezetői (Valuskát balszerencséjére éppen az egyik ilyen vezér szemeli ki magának), a tömeg idővel több csoportra szakad, különböző fázisokban fejezi be a rombolást, mivel a csoportok fokozatosan látják be a pusztításuk céltalanságát, miközben egyes emberek egyéni akciókba kezdenek. A *Werckmeister harmóniákban* a tömeg mint valami kegyetlen, embertelen matéria lepi el a várost. A film csúcspontján a tömeg két tagja szembesül egy képpel,⁶⁰³ melyet mintha ezen a két emberen keresztül mindenki más is látott volna, és amitől hirtelen mindannyian abbahagyják a pusztítást. A film tömege – mint Ransmayr *Utolsó világ* című regényében a Naso elbeszélésében megjelenő hangyasereglet⁶⁰⁴ – organikus és a deleuze-i *szervek nélküli test* mintájára központosítatlan. Ez a tömeg sem referenciálisan, sem figuratívan nem olvasható, nem valószerű csöcselék, nem a kitalált vak és rémisztő dühének szimbolikus megjelenítése (mint a regényben),⁶⁰⁵ hanem elsősorban organikus anyag és koreografált látvány: egy lehetetlen tömeg.

⁶⁰⁰ RANCIÈRE, Jacques: *Utóidő*, i.m., 36.

⁶⁰¹ Vö.: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázlat*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971.

⁶⁰² Nagy Krisztián rámutat, hogy „az válik megütköztetővé, ahogy ez a tömeg nem az a tömeg, amit a Herceg beszéde a történet szerint létrehozott”, hiszen a vonuló emberek fegyelmeztségükkel és némaságukkal a legkevésbé sem tűnnek a Herceg üres szövegei által feltűzött csöcseléknek. NAGY Krisztián: *Tarr szerint a tömeg – Az erőszak és a lokalitás problémája a Werckmeister harmóniák poétikájában*, előadás, Kerényi Műhelynapok, Pécs, 2014. február 14., kézirat.

⁶⁰³ Arra, hogy a tömeg lényegében „egy képet lát”, Bagi Zsolt hívta fel a figyelmet egy kerekasztal-beszélgetésen. *Kerényi Filmklub a Magyaros Szakhéten*, kerekasztal-beszélgetés a *Werckmeister harmóniák* című filmről, PTE BTK, Pécs, 2015. április 29. (Bagi Zsolt, Zsupos Norbert, András Csaba) Érdekes, hogy a regényben egy másik esemény kapcsán találkozunk hasonló jellegű jelenettel: mikor Eszter úr ráeszmél Valuska jelentőségére, ebbe, „mint egy kimerevített képbe, beleütközött” (EM, 239). Ezzel szemben a rombolás értelmetlenségének felismerése a regényben nem kötődik konkrét képhez. A tömeg addig pusztít, „míg csak az általános fegyvertelenség láttán egyszerűen megtorpanva föl nem fogták, hogy a tűrés félelemtelni némasága, az ellenállás tökéletes hiánya mindinkább megbénítja őket”, és miután „felélték gyilkos lendületüket”, a csoport tagjai egy szétvert boltban fekszenek le (EM, 266).

⁶⁰⁴ Vö.: BÉNYEI Tamás: *Más alakban – A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, i.m., 164–170.

⁶⁰⁵ Vö.: Krasznahorkai az egyik vele készült riportban azt mondja, hogy „ebben a regényben egy olyan tömegről van szó, amely nem az én képzeletem szülötte, [...] ez a tömeg létezik, és mindig is létezett.” *A film valami gyökeresen más, mint az irodalom – Krasznahorkai Lászlóval beszélget Eve-Marie Kallen*, Lettre, 43. szám, 2001/Tél. http://epa.oszk.hu/00000/00012/00027/krasznahorkai_int.htm (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

Exkurzus: Tarr és a filmnyelvi leírás kérdése

A Gérard Genette utáni narratológiában jellemző tendencia, hogy a leírást *a narratíva másikként* azonosítják.⁶⁰⁶ Genette a leírást még megpróbálta az elbeszélés elsődlegessége alá rendelni,⁶⁰⁷ később a narratíva és a leírás viszonyát újragondoló szerzők⁶⁰⁸ legtöbbször a leírás autonómiája mellett érvelnek, létrehozva a szövegstruktúra olyan elméleteit, melyek azt a narratíva alternatívájaként mutatják fel. Seymour Chatman *Coming to Terms* című kötetében előbb három szövegtípust hasonlít össze (érvelés, leírás, narratíva), majd Philippe Hamonra támaszkodva bírálja a hagyományt, mely a leírást a narratívának alárendelt, kiegészítő formának tekintette.⁶⁰⁹ Bagi Zsolt – elsősorban Lukács György és Hamon szövegeire alapozott – leírás-elméletében a leírás legfontosabb jellemzője, hogy megbontja az elbeszélés finalizmusát, ellenáll a „lényeg” és a célszerűség totalizáló logikájának.⁶¹⁰ A legtöbb kortárs kutató a leírás és a narratíva viszonyát a stázis és az akció, a térbeliség és az időbeliség, a topológia és a kronológia, illetve a szimultaneitás és a linearitás fogalompárok mentén rendezi el. A leírásokkal foglalkozó szakszövegek alakulástörténetében megfigyelhető az elmozdulás, mely a narratívának alárendelt, „szolgálólányként” felfogott leírástól az egy-egy funkciót előtérbe állító elméleteken keresztül a leíró nyelv komplexitásának és jelentőségének felismeréséig vezet.⁶¹¹

Az imént említett szerzők a leírást sajátos prózanyelvnek (Barthes), nem-narratív szövegtípusnak (Chatman), az irodalmi nyelv egy lehetséges kritikai fenoménjének (Bagi) tekintik, vagyis szorosan a szövegek létmódjához kötődő struktúrájának. Noha Svetlana Alpers bemutatta, hogy a XVII. századi németalföldi festészet – az itáliai festészet narratív jellegével szemben – alapvetően leíró,⁶¹² Chatman pedig David Bordwell és Kristin Thompson megállapításaival egyetértve ír a filmek leíró jellegéről,⁶¹³ a leírást többnyire

⁶⁰⁶ A narratíva „másikja”-ként felfogott leírás kérdéséhez lásd: RONEN, Ruth: *Description, Narrative and Representation*, *Narrative*, 5/3, 1997. 274–286.

⁶⁰⁷ GENETTE, Gérard: *Frontiers of Narrative*, in: uő.: *Figures of Literary Discourse*, Columbia University Press, New York, 1982. 127–144.

⁶⁰⁸ Többek között Philippe Hamon, Svetlana Alpers, Umberto Eco, Seymour Chatman, Bagi Zsolt, Werner Wolf és – részben – Roland Barthes. A leírás-elméletek alakulástörténetéhez lásd: HOVANEC Zoltán: *A leírás valósága*, *Literatura*, 2016/1., 93–104.

⁶⁰⁹ CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1993. 6–26.

⁶¹⁰ BAGI Zsolt: *A körülírás*, Jelenkor, Pécs, 2005. 90–94.

⁶¹¹ Nem illeszkedik ebbe a tendenciába Lukács György 1936-os szövege, mely – épp ezért – a kérdés reneszánszának egyik legtöbbet idézett forrásává vált. LUKÁCS György: *Elbeszélés vagy leírás?*, *Híd*, 1954/szeptember, 9. sz., 423–428.

⁶¹² ALPERS, Svetlana: *Hű képet alkotni*, Corvina, Budapest, 2000. 13–14.

⁶¹³ CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms*, i.m., 20.

továbbra is a szövegek struktúrájának tekintik. A narratológia területén az utóbbi évtizedek kutatásaiban vált hangsúlyossá a transzmediális jelenséggé felfogott leírás vizsgálata. Werner Wolf értelmezésében a leírás a jelek szerveződésének egyik módja,⁶¹⁴ „diszkurzív elrendeződés”,⁶¹⁵ mely a szövegek mellett a képek és a zene esetében is felismerhető. Wolf tehát bírálja a leírást pusztán a szövegek szerveződésének tekintő értelmezői gyakorlatot,⁶¹⁶ Klaus Rieser pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a filmelmélet területén különösen szembeötlő a leírás terminusának hiánya.⁶¹⁷ Rieser álláspontja szerint a film esetében a narratíva és a leírás nem különíthető el olyan élesen, mint az irodalmi szövegek vizsgálatakor, hiszen a film akkor is élhet leíró eszközökkel, amikor eseménysorokat mutat be, ezért azt javasolja, hogy a filmek vizsgálatakor a narratív és a leíró jelleget egy koordinátarendszer két tengelyeként gondoljuk el. Noha Rieser ezzel az átalakítással sikeresen átemeli a leírás terminusát a filmelmélet eszköztárába, eközben éppen a legfontosabb temporális és funkcionális jellemzőitől fosztja meg a fogalmat. Rieser gyakorlatilag ugyanazon az állásponton van, mint Seymour Chatman,⁶¹⁸ azzal a különbséggel, hogy Chatman ugyanezekből a premisszákból arra a következtetésre jut, hogy a film nem képes az irodalmi szövegekben megjelenőkhöz hasonló leírásokat létrehozni.

A következőkben azt vizsgálom, hogy Tarr milyen eszközökkel teremti meg a filmes leírás lehetőségét, és amellet érvelek, hogy a *Kárhozat* egyes jelenetei olyan *tisztán* leíró stratégiákat alkalmaznak, melyek – bár kerülőutakon, de – azt valósítják meg, amire Chatman és Rieser érvelése szerint a film képtelen. Mielőtt azonban rátérnék a *Kárhozat* leíró jeleneteinek vizsgálatára, érdemes számot vetni Tarr poétikájának tágabb értelemben vett leíró jellegével.

Tarr filmnyelvét alapjaiban olyan, nem cselekmény-központú ábrázolási logika határozza meg, mely a helyszínek és a szereplők bemutatására különösen nagy hangsúlyt fektet. A rendező több vele készült interjúban is bírálja azt a kortárs gyakorlatot, mely az egész filmet a „sztori”, vagyis a történet elsődlegességének rendeli alá.⁶¹⁹ Az egyik ilyen

⁶¹⁴ WOLF, Werner: *Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music*. in: WOLF, Werner – BERNHART, Walter (szerk.): *Description in Literature and Other Media*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2007. 1–87., 5.

⁶¹⁵ Uo. 8.

⁶¹⁶ Uo. 1–5.

⁶¹⁷ RIESER, Klaus: *For Your Eyes Only: Some Thoughts on the Descriptive in Film*, in: WOLF, Werner – BERNHART, Walter (szerk.): *Description in Literature and Other Media*, i.m., 215–236., 216.

⁶¹⁸ CHATMAN, Seymour: *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, in: FÜZI Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*, Pompeji, Szeged, 2011. 71–90.

⁶¹⁹ Az egyik erre vonatkozó részlet meghallgatható az Apertúra Magazin honlapján: http://magazin.apertura.hu/files/2009/07/tarrmp3_2.mp3 – 8:17–9:00 (Letöltés ideje: 2017.02.13.). Még

beszélgetésében azt állítja, hogy rendezőként többet tanult zeneszerzőktől és festőktől, mint más filmrendezőktől, és id. Pieter Bruegel *Ikarosz bukása* című képét nevezi meg filozófiai és dramaturgiai mintájaként.⁶²⁰ A festményen a vízbe csapódó Ikarosz lába alig észrevehető, a képen az esemény (vagyis a történet nyoma) pusztán egy távoli és apró részlet, a hangsúly a kép előterében álló földművesre és pásztorra kerül. Miközben Tarr is egyes személyekre, csoportokra és terekre fókuszál, a tartam-időnek – ahogy Ranciére fogalmaz – „önálló létezést kölcsönöz azzal, hogy kivonja belőle a cselekvés idejére jellemző rövidítéseket, amelyben mindenek előtt a kezdet és a vég számít”.⁶²¹ Tarr minden filmjére jellemző ez az antinarratív elköteleződés. A Tarr-életmű második szakaszának első filmje, a *Kárhozat* olyan, a leírás lehetőségével kísérletező jeleneteket is tartalmaz, melyek mintha rációfólnának a korábban idézett narratológusok a filmes leírás lehetetlensége mellett szóló érveire.⁶²²

Seymour Chatman *Amire a film képes, de a regény nem (és fordítva)* című írása szerint a film médiumspecifikus sajátosságaiból adódóan nem, vagy csak korlátozott módon képes a leírásra.⁶²³ Érvelése alapján ennek fő oka egyrészt az, hogy amit a kamera megmutat, az mindig túlságosan részletgazdag, másrészt a film nem tud „állításokat tenni”, csak „bemutatni”, emellett a filmben a történet ideje, a cselekményidő szükségszerűen folyamatosan telik. Chatman felsorolja az irodalmi leíráshoz hasonló filmes eljárásokat, melyek elgondolásai ellenpéldái lehetnének, majd egyesével rávilágít, hogy ezek a megoldások miben különböznek az irodalmi leírástól. Bemutatja, hogy a beszédes közelképek a filmek többségében „a cselekmény kibontakozását szolgálják”, és noha „feltartóztatják a figyelmünket [...], mégsem ösztökélnek esztétikai szemlélődésre”, hiszen a módszer „nem képes felfüggeszteni a történések folyamatának érzetét”.⁶²⁴ Értelmezésében a megalapozó beállítások csak azért lehetnek leíró jellegűek, mert „a

pontosabban képet kapunk Tarr narratívával kapcsolatos álláspontjáról az egyik Gary Pollard-ral folytatott beszélgetéséből: <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc> – 1:00–2:25 (Letöltés ideje: 2017.02.13.).

⁶²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmIeuc> – 7:30–8:31 (Letöltés ideje: 2017.02.13.).

⁶²¹ RANCIÈRE, Jacques: *Utóidő*, i.m., 28. Stóhr Lóránt ennek az időkezelésnek az alapjait a Budapesti Iskola dokumentumfilmjeink filmnyelvében ismeri fel. STÓHR Lóránt: *Idő lett – A Budapesti Iskola és az idő*, Apertúra folyóirat, 2013/tavaszi, <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁶²² Chatman és Rieser szövegei a filmes leírás általános elméletének létrehozásában érdekeltek, így Tarr később elemzett jeleneteit könnyelműség lenne e nagy általánosságban helytálló elgondolások filmes cáfolatának tekinteni, sokkal inkább a szabályt erősítő kivételekről beszélhetünk. Chatman ráadásul szövegének születésekor, 1980-ban még nem is ismerhette Tarr által elemzett filmjeit, hiszen még be sem mutatták őket.

⁶²³ CHATMAN, Seymour: *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, i.m., 71–90.

⁶²⁴ Uo. 79–81.

történet ideje [...] még el sem kezdődött”,⁶²⁵ a kimerevített állóképek esetében pedig egy példával szemlélteti, hogy ezeket a mozdulatlaná dermedt képeket sem tekinthetjük leírásnak, mert különösségük miatt a cselekményhez szorosan kapcsolódó retorikai jelentőséggel ruházzuk fel őket.

Chatman érveivel összecseng Klaus Rieser megállapítása, miszerint „az önmagáért való, narratív vagy suspense-építő aspektusoktól mentes leírás rendkívül ritka a filmekben”.⁶²⁶ Mindkét narratológus a *suspense* jelenségét hozza példának annak igazolására, hogy a filmnyelvi leírás az irodalminál jóval inkább alárendelődik a narratívának, és mindketten a film temporális sajátosságaiban ismerik fel a leírás lehetőségének fő akadályát. Egyikük sem tartja lehetségesnek, hogy a filmben is érvényesüljön a genette-i *leíró szünet* (*descriptive pause*) koncepciója,⁶²⁷ mikor a történet (*story*) ideje felfüggesztődik a diskurzusban (*discourse*). A két narratológus elméletében tehát az a közös, hogy szerintük a film leíró jelenetei nem képesek olyan erővel megtörni a filmes narratíva temporális struktúráját, ahogyan arra egy irodalmi szövegben szereplő leírás képes. A következőkben egy olyan jelenetet mutatok be, ami értelmezésben épp erre a feladatra vállalkozik.

A *Kárhozat* egyik snittjében⁶²⁸ a kamera egy utcán kocsizik végig, bemutatva emberek csoportjait, akik egy bálterem ajtónyílásaiban állnak és az utcát figyelik. Szembeötlő, hogy a snitt keretei milyen élesen elválasztják ezt a részletet a film egészétől. A keretet egy dallam jelzi, mely pontosan a jelenet elején hangzik fel és a jelenet végén ér véget. A *Kárhozat* esetében ez az egyetlen alkalom, amikor a filmzene nondiegetikus: a filmben megszólaló többi zene forrása megtalálható a történet terében, a film az előadókat is ábrázolja, például a kocsmá harmonikását, a bár énekesnőjét és trombitását vagy az esti bál zenekarát. A keretet nemcsak hang jelzi, hanem egy kép is, amely egy falfelületet ábrázol. A jelenet kezdetén látható, kiindulópontként szolgáló felület szinte megegyezik azzal, melyen a jelenet végén a kamera megállapodik. Az első falfelületen éppen akkor kezd el csorogni a megeredő eső, amikor a kamera felveszi. Ez a folyamat a jelenet végén, vagyis a majdnem négy perccel később látható falfelületen is pontosan akkor kezdődik el, amikor a kamera odaér. A jelenet strukturális szempontból hasonlít Tarkovszkij

⁶²⁵ Uo. 81.

⁶²⁶ RIESER, Klaus: *For Your Eyes Only: Some Thoughts on the Descriptive in Film*, i.m., 221.

⁶²⁷ GENETTE, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, 1972. 95.

⁶²⁸ A jelenet megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=gMxIIRMhf4w> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

Sztalkerének (Сталкер, 1979) közismert álmjelenetére,⁶²⁹ azzal az eltéréssel, hogy a kamera nem vertikálisan, hanem horizontálisan halad, és nem térben ér vissza a kezdőponthoz,⁶³⁰ hanem időben. A snittet egy olyan esemény keretezi, mely mintha azonos időpontot rendelne a kezdetéhez és a végéhez, ezzel azt sugallva, hogy az ábrázolás ideje alatt felfüggesztődött a történet idejének múlása.

Szempontunkból ennél is fontosabb az, ahogyan a film az emberek csoportjait ábrázolja. Ennek vizsgálatához figyelembe kell vennünk azt a korábbi jelenetet, mely a bárban játszódik, miközben a film főhősnője énekel. Kovács András Bálint a részlet kapcsán megállapítja, hogy a vendégek jobbra „mozdulatlanul ülnek vagy állnak egy megmerevedett pózban, mintha oda lennének ragadva az asztalaikhoz, székeikhez vagy a falhoz”.⁶³¹ Ezt az ábrázolásmódot erősíti fel és terjeszti ki a későbbi jelenet. A bálterem vendégei csoportosan és mozdulatlanul nézik a külső teret, melyben a kamera halad. Látjuk, hogy tekintetük eltérő pontokra fókuszál, nem ugyanazt a vászon síkja mögötti pontot nézik. A szereplők azonban nem viselkednek életszerűen, nehéz lenne tehát úgy értelmezni a snittet, mintha a kamera a közös mozdulatlan szemlélődés spontán pillanatát örökítené meg. A legtöbb színész csaknem teljesen mozdulatlan, alig egy-két szereplő hajt végre látványos mozdulatokat, és ettől úgy tűnik, hogy ezek az emberek éppen *eljátsszák*, hogy megmerevedtek.

Végül az is feltűnik, hogy az ábrázolt szereplők közül hiányoznak a főszereplők, vagyis az öt főhős (a ruhatárosnő, az énekesnő, Karrer, Sebestyén, Willarsky), akiknek viszonyaiból a film története kibontakozik. Összességében tehát azt látjuk, hogy a film egy jól körülhatárolt, a történetről leválasztott részben, az idő múlásának felfüggesztését sugalló keretben egy kimerevített, megdermesztett pillanatot ábrázol, kihagyva a snittből azokat a szereplőket, akik a történet alakítói. Az álló élőképpé dermedt embercsoportok ábrázolásával Tarr megállítja a történet idejét, hogy egy snitt erejéig teljes egészében a közegre, a miliőre koncentrálhasson. A történet ideje megállt, pontosabban a film az ábrázolt valóság hitelességének benyomásáról is lemondva eljátssza nekünk, hogy megállt. Nem pusztán arról van szó, amit Jacques Rancière az *utóidő*⁶³² fogalmával jelöl. A jelenet

⁶²⁹ A jelenet megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=s0VJa3HmsJQ> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

⁶³⁰ Hogy a jelenet végén nem ugyanazt a falfelületet látjuk, mint a jelenet elején, azt egyetlen, a felület bal oldalán elhelyezkedő sötét folt teszi egyértelművé.

⁶³¹ KOVÁCS András Bálint: *A kör bezárul*, i.m., 127.

⁶³² „A történetek utáni idő ez, az idő, amelyben közvetlenül az az érzékelhető anyag köti le figyelmünket, amiből a történetek, az elvárt és a valódi végkifejlet között, kiszabják cselekményüket.” RANCIÈRE, Jacques: *Utóidő*, i.m., 38.

által konstruált *tabló* a „narratív szünet” létrehozására irányuló filmnyelvi kísérletnek tekinthető.

Tarr *Kárhozat* utáni filmjeiben már nem találunk ilyen látványos kísérleteket a történet idejének megdermesztésére.⁶³³ A *Werckmeister harmóniák* esetében nemcsak a megjelenített tárgyak, de a kamera is folyamatos mozgásban van, és a korábbi, Bruegel festményével példázott „narratívától való elfordulás” is jóval kevésbé jellemző a filmre, mint Tarr korábbi műveire. Ennek ellenére a *Werckmeister harmóniák* olyan filmnyelvi megoldásokkal él, melyek a film ábrázolásmódját egyes irodalmi leírásokhoz teszik hasonlónak. Arról a leírási módról van szó, melyet Roland Barthes „objektív” vagy „felületi” leírásnak nevez,⁶³⁴ a poétikai stratégiát pedig – Bagi Zsolt nyomán – „a mélység felfüggesztésének”⁶³⁵ nevezhetnénk. A korábban vizsgált, a falfelületeket (és a falfelület részévé váló embereket) pásztázó felvételhez hasonlóan továbbra is a „mélység nélküli felszín” ábrázolása a meghatározó, de ez már nem a narratíváról leválasztott leíró jelenet formájában történik.

A *Werckmeister harmóniák* esetében tehát hasonló helyzettel van dolgunk, mint amit Roland Barthes az *Objektív irodalom* c. szövegében Robbe-Grillet prózája kapcsán felvázol. Barthes szerint Robbe-Grillet-nél a tárgy „nem korrespondenciák középpontja, nem tolulnak föl benne élmények és szimbólumok: csak optikai akadály”, mivel „a szerző minden művészetével azon van, hogy »jelenletet« adjon a dolgoknak, és megfoszsa őket a jelentésüktől”.⁶³⁶ Robbe-Grillet Barthes szerint ezektől a tárgyaktól „elveszi [...] a metafora minden lehetőségét, megfosztja őket az analóg formák és állapotok

⁶³³ Természetesen a *Kárhozat* és a *Werckmeister harmóniák* vizsgálatával korántsem merítettük ki a Tarr-életmű és a diszkurzív elrendeződésként felfogott leírás kapcsolatának vizsgálatát. Tarr első filmjeinek leíró jellegét a dokumentarizmus kérdésköre felől lenne célszerű értelmezni. A *Sátántangó* első, leíró jelenete úgy mutat be egy vonuló marhacsordát, hogy az ábrázolás egyszerre illeszkedik a történet struktúrájába (a marhák eladásából származó pénz minden bonyodalom forrása) és egyszerre teremt a Krasznahorkai prózájára jellemző, analogikus kapcsolatot az állatok és az emberek helyzete között. Az *Utazás az Alföldön* (Tarr Béla, 1995) tájleíró jelenetei a Petőfi-verseket szavaló és éneklő Víg Mihállyal a táj típus retorikai jelentőségére irányítják a figyelmet, a puszta egyszerre díszlet és téma. Az *Európa képek* projekt keretében forgatott rövidfilm, a *Prológus* (Tarr Béla, 2004) a *Kárhozat* korábban elemzett jelenetéhez hasonló tablót fest, de a rövidfilm utolsó képkockái nyilvánvalóvá teszik, hogy ez a leírás nemhogy nem bontja meg az elbeszélés finalizmusát, hanem teljes egészében alárendelődik annak. A *londoni férfi* (Tarr Béla, 2007) első jelenetének első része olyan leíró felvétel, amit látva a néző percekig egyáltalán nem tud eligazodni az ábrázolt térben, így a látvány geometriai struktúrája válik fontossá, noha egyetlen másik Tarr-filmre sem jellemző a geometriai minimalizmus. A *torinói ló* (Tarr Béla, Hranitzky Ágnes, 2011) jeleneteit a fogalom legtágabb értelmében sem nevezhetjük leíró felvételeknek, a folytonosan önmagába forduló és fokozatosan felszámoló narratívának ott már alternatívája sincs.

⁶³⁴ BARTHES, Roland: *Objektív irodalom*, in: KONRÁD György (szerk.): *A francia „új regény”*, 2. kötet, Európa, Budapest, 1967. 150–163.

⁶³⁵ BAGI Zsolt: *A körülírás*, i.m., 93–94.

⁶³⁶ BARTHES, Roland: *Objektív irodalom*, i.m., 152.

hálózatától”.⁶³⁷ Noha a *Werckmeister harmóniák* nem leírásokkal dolgozik, mégis ehhez nagyon hasonló hatást ér el. A film esetében a Barthes által bemutatott defiguráló folyamat megy végbe, azzal a hangsúlyos eltéréssel, hogy a film nem a tárgyakra, hanem az eseményekre és a folyamatokra koncentrál, és nem a tárgyak „aprólékos” és „felületi” leírásával, hanem a korábbi fejezetekben bemutatott filmnyelvi eszközökkel ér el a Barthes által megfigyelthez hasonló, a regény ábrázolásmódjához képest meghatározható elmozdulást. Az antinarratív alapállásából eredeztethető, Tarr filmnyelvét a leírás sajátosságaihoz közelítő poétikai kísérletek sorozatának egyik kulcsfontosságú állomása tehát a *Kárhozat*, ahol egy beékelődő leíró rész bontja meg a narratíva lineáris időszerkezetét, és egy másik a *Werckmeister harmóniák*, ahol Tarr ugyan szakít a filmes leíró stratégiák hagyományával, mégis az irodalmi leírások kapcsán azonosított, felületi és defiguráló⁶³⁸ poétikát hoz létre.

Egy bálna mélysége

A korábbiakban azt mutattam be, hogy a *Werckmeister harmóniák* hogyan mozdul el a Tarr filmjeire korábban jellemző szociografikus vagy analógiaképző szemlélődési mód felől egy látványokat megmutató, de Man-i értelemben materiális látás felé, és hogy az így létrejövő szemlélődés hogyan kapcsolható a leíró poétikák hagyományához. Ezen a ponton azt kell megvizsgálunk, hogy ez az elmozdulás retorikai aspektusból milyen változásokhoz vezet.

A *Werckmeister harmóniák* retorikájáról Kovács András Bálint monográfiájának *Metaforikus elbeszélés* című fejezetében olvashatunk,⁶³⁹ ahol a szerző amellet érvel, hogy a film „metaforikus narrációt” valósít meg, ez pedig azt jelenti, hogy „a metaforikus értelmezés nem csak egy lehetőség, hanem az egyetlen lehetséges módja az értelmezésnek”.⁶⁴⁰ Példaként a szerző olyan filmbeli történéseket sorol fel, melyek szerinte „különösen furcsák” vagy „nem értelmezhetők mindennapi logikával”.⁶⁴¹ Első példája Eszterné fenyegetőzése a hazaköltözéssel: „ez a gesztus értelmetlen, annál is inkább, minthogy hiába vállalja el Eszter úr a felkérést, Tünde néni akkor is visszaköltözik,

⁶³⁷ Uo. 154.

⁶³⁸ Ebben az esetben nem Paul de Man „defiguráció” (*defiguration, disfiguration*) fogalmát használom, mivel utóbbi a metaforikus alakzatok metonimikus jellegű felszámolásánál jóval komplexebb folyamatokat jelöl. Vö.: DE MAN, Paul: *Shelley Disfigured*, in: uő.: *Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984. Ehelyett defiguráció alatt itt a metaforikus struktúra felszámolását értem.

⁶³⁹ KOVÁCS András Bálint: *A kör bezárul*, i.m., 261–268.

⁶⁴⁰ Uo. 262.

⁶⁴¹ Uo. 265.

rAADásul a rendőrfőnök szeretőjével együtt”.⁶⁴² Nem világos, hogy Eszterné fenyegetése Kovács András Bálint számára miért tűnik értelmetlennek, ahogyan az sem, hogy miért lenne kevésbé „értelmes” attól, hogy a film végén a megváltozott körülmények hatására Eszterné ezt a fenyegetését be is váltja. Komolyabb probléma, hogy Kovács András Bálint érvelésében a „metaforikusság” válik az egyetlen magyarázattá akkor, ha az események „lehetetlen vagy furcsa” kapcsolatával találkozunk: „a metaforikus elbeszélés különösen jellemző az olyan stílusokra, mint a dada, a szürrealizmus vagy az abszurd dráma”.⁶⁴³ Olyan naiv metafora-definícióval van tehát dolgunk, mely a metaforikusságot az események „normális folyásával” szemben határozza meg. Csakhogy ha egy film teljesen valószerűen és kristálytisztan ok-okozati rendben ábrázolja az eseményeket, attól az ábrázolásmód nem feltétlenül lesz kevésbé metaforikus, ahogy önmagában attól sem lesz egy elbeszélés metaforikus, hogy sok üres helyet hagy, és emiatt nehezebb felfejteni a megjelenített események kapcsolatát vagy a szereplők motivációit. A metaforikus és a logikus, a metaforikus és a valószerű egymást magyarázó szembeállítás mellett nehéz lenne érvelni. Ezzel nem azt akarom állítani, hogy a *Werckmeister harmóniák* ne lenne metaforikusan olvasható, pusztán azt, hogy a metaforikus szerkesztettség erre a filmre sokkal kevésbé jellemző, mint *Az ellenállás melankóliája* című regényre vagy a *Kárhozat* és *Sátántangó* című filmekre. Kovács András Bálint erre azért nem figyel fel, mert monográfiája Tarr filmjeinek a technikai és a tematikus sajátosságait két külön részében, elválasztva tárgyalja, a kötet első részében az épp általa alaposan elemzett technikai változtatások a film elbeszéléseleméleti vizsgálatánál egyáltalán nem kerülnek szóba. Kovács András Bálint azért tekinti a *Werckmeister harmóniákat* metaforikus elbeszélésnek, mert nem figyel a film és regény retorikai szerkezetének különbségeire (olykor a filmet a regénnyel magyarázza): *Az ellenállás melankóliája* valóban metaforikus elbeszélés, de a *Kárhozat* és a *Sátántangó* struktúrája sokkal közelebb állt Krasznahorkai metaforikus szerkezeteihez, mint a *Werckmeister harmóniák*.

Az előző fejezetben hosszan írtam arról, hogy Tarr hogyan vágja el a regényben szereplő metaforikus kapcsolatokat, legyen szó akár a mozgások koreográfiájáról, akár a megjelenített tárgyokról. Ahogy láthattuk, nem egyszerűen szelekciós eljárásról van szó, a regénybeli események is átalakulnak. Emellett Tarr olyan technikai megoldásokat választ, melyeknek köszönhetően a kamera nem értelmezi a képeket, sokkal inkább a cselekvésekre és a stilizált látványokra figyel. A film nem merül el a harmónia és a káosz, az építés és a

⁶⁴² Uo.

⁶⁴³ Uo. 262.

rombolás, a mesterséges és a természetes oppozíciójára épülő, Krasznahorkai regényében azonosítható retorikai rendszerben. Utóbbiban a természeti/biológiai folyamatok és létezők, mint például a regény végén részletesen bemutatott szerves bomlás, a patkányok viselkedése, a váratlanul kidőlő fa vagy maga a bálna nem konkrétan kimondott, de *sejtetett* metafizikus igazságok hordozói.

Krasznahorkai négy évvel későbbi művében, a *Titkos akadémiai előadások* alcímet viselő *A Théseus-általános*⁶⁴⁴ című szövegben fogalmazza meg az ezzel az ábrázolásmóddal kapcsolatos problémákat. Két részletet is érdemes idéznünk ebből a szövegből, először is azt a bekezdést, amely az „összefoglaló értelemre” vonatkozik, miután az előadás fiktív beszélője megemlíti *Az ellenállás melankóliáját* és a bálna történetét:

„Ha elnézik nekem az önkényesen használt, megelőlegezett többes számot, akkor hadd mondjam így: egy összefoglaló értelem hiánya miatt eléggé meg vagyunk már törve, s ezért az okádásig túl vagyunk már az irodalmon is, amelyik folyton úgy tesz, mintha volna, és egy ilyen összefoglaló értelemre rákacsint. Nem viseljük el, hogy ez, az irodalom, épp a velejénél, hogy ennyire gyökeresen hazug, nekünk már annyira kéne ez az összefoglaló értelem, hogy mi már egész egyszerűen nem bírjuk a hazudozást, és annyira nem, hogy nem bírjuk az irodalmat, és még ezt is úgy, hogy az unalomtól, a hazugság alpári színvonalától okádunk, nem a felháborodástól, nos, mindezek után a lehető legszélesebb egyetértésben Önökkel én magam most kijelenthetem: azt állítani, hogy van könyv, amelyik tudja, amelyik majd megmondja, amelyik majd nekünk és csak nekünk majd elmeséli, hogy egy-egy efféle óriásbálna után mi szabadul el, az vagy ármányos pimaszság, vagy aljas ostobaság, hazugság tehát, természetesen, mert hogy valójában mi szabadul el ilyenkor, azt nem tudja senki, semmiféle könyv, hiszen az a bálna azt a valamit tényleg és maradéktalanul eltakarja.” (TÁ, 14-15.)

Ez a részlet tehát *Az ellenállás melankóliájára* vonatkozó kommentár, mely azért bírálja a korábbi művet, mert az „úgy tesz”, mintha volna egy „összefoglaló értelem”, melyre „rákacsint”, vagyis ami a mű létrejötte előtt is létezik. A *Théseus-általános* fiktív előadója

⁶⁴⁴ KRASZNAHORKAI László: *A Théseus-általános*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993. (A továbbiakban: TÁ.)

pár oldallal később azt mondja, hogy számára a bálna-nézés „bevezetést” jelentett „egy szomorúságba”, ezt a szomorúságot pedig a mézhez hasonlítja: „végtelen szomorúság tört rám... mihez is hasonlíthatnám, mint a méz, tudják, amelyikből elég egy kanál, és képes megölni bárkit” (TÁ, 18.). Ezt a részt egy metaretorikai kommentár követi, melyben a beszélő a szomorúság és a méz összekapcsolásáról értekezik:

„Valami halálos méz, olyan volt ez a szomorúság, de nagyon szeretném, ha ezzel a hasonlattal senkit nem vezetnék félre Önök közül, mert ezzel, a hasonlattal, nem azt akarom mondani, hogy ez a szomorúság önmagán belül ne volna megnevezhető, vagy hogy ennek a szomorúságnak önmagán kívül valamilyen visszautaló tartalma volna, valami kis történet, titkos eligazítás, útjelző egy kis kanálka mézben, nem, szó sincs róla, ez a szomorúság, ahhoz, hogy megszülessen, önmagán kívül nem támaszkodott semmire, csak beállt a lélekben, amit az imént emlegetett méz halálos édességével körülírni, valahogy úgy a távolból ezzel a kanálka mézzel összefüggésbe hozni csupán a kegyvesztett meri bennem, aki kegyvesztettségén túl tisztában van vele, hogy rajta kívül egy hasonlat bevezetésének és visszavonásának képtelen szükségességével s ugyanakkor elleplezhetetlen sikertelenségével mindenki tökéletesen tisztában van.” (TÁ, 18-19.)

A fikatív előadó azt állítja, hogy a szomorúság és a méz összekapcsolása („összefüggésbe hozni”), pontosabban a méz képének bevonása nem indokolt (hiszen ez a szomorúság „önmagán belül is megnevezhető”), és nem valamiféle többletjelentés kibontását szolgálja (hiszen nincs „visszautaló tartalma”, „valami kis történet, titkos eligazítás, útjelző”), de a „bevezetése” és a „visszavonása” egyaránt „szükséges” és „sikertelen”.

Mindkét részlet a valóság mimetikus megragadhatatlanságáról szól, de ez nem pusztán a nyelv kordában tartására képtelen megszólaló jellegzetesen „posztmodern” beismerő vallomása. Sokkal inkább arról van szó, amit Bagi Zsolt ír Krasznahorkai prózájáról *Emancipáció túl a modernség horizontján* című tanulmányában.⁶⁴⁵ Bagi értelmezésében Krasznahorkai a „modernség esemény-horizontjának” lezárulása után a „megsemmisült kultúrában keresi a törmelékek között mindazt, ami megmaradt, vagy ami

⁶⁴⁵ BAGI Zsolt: *Emancipáció túl a modernség horizontján*, in: FÖLDES György – ANTAL Attila (szerk.): *Holtpont – Társadalomkritikai tanulmányok Magyarország elmúlt 25 évéről*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2016. 302–317.

menthető”.⁶⁴⁶ Krasznahorkai prózája a fogalmakról szól, melyeknek szétszakadt viszonyait „újrakötni [...] csak a felületen, az esetlegesnek kitéve lehetséges”.⁶⁴⁷ Ezt a megsemmisült kultúrát mutatja be az „összefoglaló értelem” ábrándját bíráló kritika, és ezt az esetlegesnek való kitettséget mutatja fel a szomorúság és a méz összekapcsolását tárgyaló rész. Az irodalom „hazugság”, amennyiben a valóság mélyén rejtőző „összefoglaló értelem” létét sugallja, utóbbi ugyanis nem létezik, az irodalom csak létrehozhatja azt, de a létrehozás aktusa is ki van téve a nyelv esetlegességének, ahol az analógiák bevezetése „szükséges”, visszavonásuk pedig „elleplezhetően sikertelen”.

Ami számomra fontos, az az, hogy a *Théseus-általánosban* az „összefoglaló értelem” kritikája *Az ellenállás melankóliája* című regénynek szól. Az előadó Krasznahorkai bírálja „a másik” (TÁ, 14.), az író Krasznahorkait, mivel „irodalmisságából” adódóan összefoglaló értelmet szimulál konstruált esetlegességek mögé. Bagi a *Megy a világ* című Krasznahorkai-kötetről írt kritikájában azt állítja, hogy „Krasznahorkai világa az általában vett »metafizikai« vágy világa”,⁶⁴⁸ *Az ellenállás melankóliája* mögött ott húzódik ez a metafizika a maga megismerhetetlenségében, ami többnyire az organikus/természeti folyamatok olvasatában sejlik fel.

A regénnyel szemben a filmben a képek, a tárgyak, a mozgások elvesztik korábbi retorikai jelentésüket és jelentőségüket, Tarr fellazítja az összefüggések regénybeli rendszerét. A film nem „kacsint rá” a háttérben húzódó metafizikára. Tarr azt a mélységet függeszti fel, melyet a későbbi Krasznahorkai a korábbi Krasznahorkaiban kifogásol,⁶⁴⁹ és aminek az ideológiai jelentőségéről szintén Bagi Zsoltnál olvashatunk, Esterházy prózája kapcsán:

⁶⁴⁶ Uo. 314.

⁶⁴⁷ Uo.

⁶⁴⁸ BAGI Zsolt: *Kitörni a világból*, Műút, LVII/4., 2013. 58–62., 61.

⁶⁴⁹ És amit a még későbbi Krasznahorkai valószínűleg ismét nem kifogásolna. Az a mélység, mely *Az ellenállás melankóliájában* megjelenik, a *Théseus-általánosban* pedig kritika tárgya lesz, az életmű későbbi részében egyre nagyobb jelentőséget kap. Krasznahorkai Szegő Jánosnak adott interjújában ezt részletesen kifejti: „A természettel való kapcsolatom óriási változáson ment keresztül. Fiatalkoromban úgy véltem, a természet egy rendkívül ellenséges közeg az ember és valamennyi benne létező lény számára, maga a tiszta ellenségesség, ezért fölöttébb furcsállottam, hogy emberek önként keresik a kapcsolatot ezzel a fékezetlen természettel, hogy aztán boldogan andalogjanak benne. Egyszerűen hülyének tekintetem minden természetjárót. Óvatlannak, naivnak, a veszélyre vaknak, akiknek halvány fogalmuk sincs, hogy amit ők annyira szépnek és fennköltnek tartanak, az épp lesben áll, hogy eltörölje őket. Később, elsősorban kínai és japán hatásra, teljes fordulattal úgy gondoltam a természetre, és így találtam magam is szépnek egy-egy elemét, hogy hisz a természet a rejtély helyszíne, ahol maga az isteni mutatkozik meg. Végül ma már úgy gondolom, kizárólag a természet van, kizárólag és egyes-egyedül a természet valóságos, a mi érzékeinkkel adott valóság maga a természet, amelyen kívül nincsen semmi.” SZEGŐ János: *Krasznahorkai László: „Szélmások vagyunk”*, HVG, 2016. október 9., http://hvg.hu/kultura/201641_krasznahorkai_laszlo_a_veletlen_szamlajarol_lazadasrol_termeszetes_allapot (Letöltés ideje: 2017. 02. 13.)

„[Esterházy prózájának egyik jellemzője] radikalizált formája egy nagyon is modern belátásnak, amelyet minden nagy modernista Hobbes-tól Robbe-Grillet-ig elköteleződéssel vallott: a világ mögött nincs rejtélyes irányító gépezet, nincs »természetes hierarchia«, nincs megváltoztathatatlan rend. Minden modernség számára ez a kiindulópont. Hobbes szerint a modern társadalmat csak egyenlő emberek felületén lehet megalapozni, ami nem támaszkodhat az előjogok és a születés mélységének legitimációjára. Robbe-Grillet szerint az irodalomnak a felületet kell ábrázolnia, mert minden mélység – beleértve, vagy egyenesen kiemelten kezelve az elbeszélés és a metafora használatát az irodalmi műben – ideologikus. Az irodalmi szövegnek a felület egyenrangú elemeit kell megmutatnia, amelyek között csak a művészi struktúraalkotás – nem pedig az előre adott lényeg vagy igazság kifejeződése – hozhat lére alkotást.”⁶⁵⁰

Robbe-Grillet⁶⁵¹ és Bagi álláspontja felől szemlélve a *Werckmeister harmóniák* anti-ideologikus, mivel a metaforikus tropológiai rendszer sugallta metafizikus mélység felfüggesztésén dolgozik, ugyanakkor a disszertációm bevezetőjében megfogalmazott, tágabb értelemben vett meghatározás alapján Tarr filmje sem lehet „ideológiamentes”; a film ideológiája a mélység metonimikus felfüggesztésének modernista ideológiája.

A materiális látás a szubjektum számára lehetetlen, ezért nem azt állítom, hogy a film esetében a néző képes lenne elvonatkoztatni a trópusokon alapuló interpretációtól, mélységet adva a felületeknek, sőt még azt is belátom, hogy egyes jelenetek felkínálják ezt az értelmezést.⁶⁵² Ugyanakkor, ha a *Werckmeister harmóniák* alapjául szolgáló regényt és

⁶⁵⁰ BAGI Zsolt: *Emancipáció túl a modernség horizontján*, i.m., 308–309. Robbe-Grillet álláspontjához lásd a disszertáció bevezető fejezetének 8. alfejezetét.

⁶⁵¹ „[E]bben a bizonyos »mélységben« sem hiszünk. Az ember esszencialista szemlélete összeomlott, az »állapot«, a »helyzet« fogalma lépett a »természet« fogalmának helyébe, a dolgok felszíne pedig megszűnt számunkra a dolgok magvának álarcá lenni [...]” ROBBE-GRILLET, Alain: *A holnap regényének egyik útja*, in: KONRÁD György (szerk.): *A francia „új regény”*, II. kötet, Európa, Budapest, 1967. 60–68., 60.

⁶⁵² Két olyan jelenetet is találunk a filmben, melyekre nehezen vonatkozatható a „mélység felfüggesztését” hangsúlyozó fenti értelmezés, és melyekkel épp ezért mindenképpen el kell számolnunk. Az első példa az utolsó jelenet, melyben Eszter úr itt épp úgy néz a bálna szemébe, ahogy azt korábban Valuska tette. Ez az analógia számos metaforikus magyarázatot vonhat maga után, a filmes párhuzamokról (pl.: *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960. Vö.: BALASSA Péter: *Zöngéllen tombolás*, i.m.) nem is beszélve. Fontos ugyanakkor, hogy ez a film egyetlen olyan részre, ahol a kameratekintet már *elszakadt* Valuska perspektívájától.

A másik példa a rombolás éjszakáján látott öregember, melynek látványától a tömeg megtorpan. A végtelenül elesett férfi képével való szembesülést a Tarr Bélát faggató Howard Feinstein „epifániának” és „metafizikus pillanatnak” nevezi, Tarr viszont válaszában kitér a metafizikus jelző elől: „Én nem használnám azt a szót, hogy metafizikus. Mondhatok valamit? Vissza kell fordulniuk, hiszen mögötte ott a fal. [...] Ha nem lenne

Tarr korábbi filmjeit is bevonjuk az értelmezés terébe, akkor felismerhetünk egy mozgást, a kameratekintet *materiális látás felé* történő elmozdulását. A film a dolgok materiális jelenlétét szegezi szembe a metaforikus jelentésükkel. Ez a materiális kameratekintet vezet a retorikai alakzatok kiüresedéséhez, a korábbi szimbolikus/metaforikus struktúra „hőhalálához”. A hőhalál a termodinamika második fő tételéből adódó állapot, melyet a világegyetemben jelentkező teljes kiegyenlítettség, az alakok felbomlása jellemez. Ennek a folyamatnak a leírására használt fogalom az *entrópia*, mely egy rendszer rendezetlenségi fokát mutatja, és ami a görög *tropos* és a latin *tropus* szóból ered. Ez a termodinamikai elgondolás a *Werckmeister harmóniák* központi stratégiájának különösen jó metaforája, mivel a film egy metaforikus tropológiai rendszer alakzatainak lebontására, egy struktúra entrópiájának fokozatos növelésére, az alakzatok alaktalanítására, a figuráció kioltására épít.

Ebből a szempontból érdemes újra szemügyre vennünk Tarr életművének második felét, különösen az utolsó, legfontosabbnak ítélt filmjeit. Ezek a filmek radikális poétikai vállalkozások sorozatát alkotják, melyek csak egyetlen dologról nem mondanak le soha: az odafordulásról a társadalom peremén élők felé. A *Sátántangó* a „filmfogyasztás”, a filmes ábrázolási hagyomány és az elbeszélő forma konvencióit kezdi ki, a *Werckmeister harmóniák* pedig a trópusok alapján szerveződő jelentés lebontására, ennek a rendszernek az ellenpontosítására tett kísérlet. Az előre bejelentett „utolsó film”, *A torinói ló* már egészen olyan, mint egy Beckett-dráma. A tér végtelenül lecsupaszított és meghatározhatatlan, történetről, karakterekről, dialógusokról már szinte nem is beszélhetünk. A film végére elhallgatnak a szúk a gerendákban, étvágyát vesztő állat és ember, eltűnik a víz a kútból, a folyamatosan süvítő szél is eláll, majd a fény is kiveszik a világból, már tüzet sem lehet gyújtani. Megszűnt a diegetikus hang és elfogyott a fény is,

fal, és visszafordulnak, az talán egy kicsit túl szentimentális lenne. Szerencsére volt egy falunk, és vissza kellett fordulniuk.” (*Béla Tarr Regis Dialogue with Howard Feinstein*, <https://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0> Letöltés ideje: 2017.02.13., saját ford.)

Tarr tehát nemcsak azt teszi nyilvánvalóvá, hogy rendezői szándékaival ellentétes a metafizikus olvasat, hanem az öregember mögötti falra is felhívja a figyelmet, mely egy másik – a metafizikus olvasat szemszögéből „próza” és ironikus – lehetséges oka a megtorpanásnak. Howard Feinstein ugyanakkor ragaszkodik az olvasatához, és a jelenetben hallható zene jelentőségére irányítja a figyelmet, aminek hatására Tarr végül elismeri, hogy bár ez „illúzió”, „hisz” abban, hogy a pusztítóknak „meg kell torpannia” az előtt, „amin már nincs mit elpusztítani”. Ezzel elismeri az öregember metaforikus jelentését, de közben mintha mentegetőzne is miatta: először a fal hangsúlyozásával próbálja gyengíteni az erre fókuszáló olvasatot, később a metaforikus tartalom státuszát bizonytalanítja el („illúzió”, „hiszek benne”). Végül nem azt mondja, hogy a pusztítók ilyenkor „megállnak”, hanem hogy „meg kell állniuk”. Így tehát csak a humanista olvasatot fogadja el, de a részt inkább allegorikus politikai állásfoglalásként, semmint szimbolikus/metafizikus igazságként írja le. Tarr reakciója azért releváns, mert jól illusztrálja, hogy a metafizikus értelmezés lehetőségét ilyen látványosan felkínáló jelenet mennyire szemben áll a film egészét meghatározó poétikai stratégiával.

mely még nyomot hagyhatna a filmszalagon – úgy tűnik, hogy az életmű végpontján már csak magát a filmet lehetett felszámolni.

VI. Konklúzió

Disszertációm esettanulmányaival egy értelmezési mód relevanciája mellett kívántam érvelni. Ez a szemlélet az ideologikus sémákat azok retorikai szerkezete alapján látja megragadhatónak, az egyes műalkotásokat pedig aszerint vizsgálja, ahogy ezekhez a sémákhoz viszonyulnak.

A bevezető fejezetben bemutatam az ideológiaelméletek számomra releváns hagyományát. Az áttekintés Marx meghatározásától, az ideológia modern fogalmának születési helyétől indult. Marx ideológiakoncepciójának vázlatos bemutatását követően Louis Althusser ideológiaelmélete került a középpontba. Ebben a részben idéztem Althusser a műalkotások és az ideologikum viszonyát tárgyaló megállapításait, melyek alapján a műalkotás egy „belső távolság” megteremtésével teszi láthatóvá azt az ideológiát, amelyből született. Ezek után Valentin Volosinov szemiotikai, valamint Slavoj Žižek pszichoanalitikus jellegű ideológiameghatározását tárgyaltam. Volosinov az első képviselője annak a szemléletnek, mely az ideológiai küzdelmet a valóságunk értelmezéséhez alkalmazott fogalmaink alkotta térben képzelel el, Žižek bemutatott ideológiakritikai olvasata pedig azt az értelmezői gyakorlatot példázza, mely a diskurzuselemzés során az ideologikus formák háttérében retorikai tendenciákra ismer. Így értem el Paul de Man retorikai meghatározottságú ideológiakoncepciójának vizsgálatához. Ebben a részben nemcsak az amerikai dekonstruktor ideológiafogalmának alakulástörténetét vázoltam, hanem azt is bemutatam, hogy de Man retorikaelmélete hogyan kérdőjelezi meg alapjaiban a szerző korábbi, második világháborús publicisztikai írásainak organicista nyelvi logikáját.

De Man ideológiakoncepciójának kritikája nyomán olyan tágabb meghatározást javasoltam, melynek elméleti alapjait a posztrukturalizmus retorikai fordulatának szövegeiben találtam meg, és melyet főképp Michel Foucault „tropologikus tér” fogalmára építettem. Az ideológiát egyszerre határoztam meg struktúraként és dinamikaként: előbbi az utóbbi pillanatképe, utóbbi az előbbi változása, alakulása. Értelmezésemben az ideológia nem pusztán fogalmak rendszere, nem fikció, narratíva vagy diskurzus-típus, hanem olyan – folyamatos mozgásban lévő – komplex retorikai struktúra, mely egyes jeleket, szavakat és alakzatokat kitüntet, míg másokat a háttérbe szorít, mindezt azzal a szándékkal, hogy a jelek értelmezésének alakításával a társadalmi valóságunkhoz való viszonyunkat is átalakítsa, és ezzel társadalmi változásokat mozdítson elő. Hangsúlyoztam, hogy a fenti meghatározással nem összefoglalni vagy meghaladni kívánom a korábbi

ideológiaelméleteket, pusztán az ideológiák „olvashatóságához” keresek új módszereket. Clifford Geertz ideológiaértelmezési javaslata nyomán kifejtettem, hogy az ideológiák nemcsak jellemző narratíváik vagy kitüntetett fogalmaik alapján ragadhatók meg, hanem a belső szerkezetüket szervező retorikai logikák alapján is, melyek vizsgálatára az esettanulmányokban vállalkoztam. Az ideológiafogalomból adódó olvasásmódot politikai eszmetörténezszerkezetek értelmezési gyakorlataihoz viszonyítva határoztam meg.

A bevezető fejezet utolsó alfejezeteiben a természet ideologikus jelentőségéről próbáltam tág, és ezért szükségszerűen leegyszerűsítő képet festeni, felvázolva ezzel a későbbi esettanulmányok tágabb kontextusát. Kitértem Darwin evolúcióelméletének ideológia jelentőségére, vázoltam a természet és a kultúra, valamint a természet és a történelem fogalmi szembeállításának történetét. Ezt követően – részben kognitív nyelvészeti kutatásokra támaszkodva – a természet trópusához kötődő metaforizációk ideológiai jelentőségét vizsgáltam. Végül Roland Barthes munkássága nyomán a korábban elemzett két oppozíciót (természet és kultúra, természet és történelem) egy harmadik, a „természeti” és a „konstruált” szembeállítás alá rendeztem, és Barthes naturalizáció-fogalma felől úgy értelmeztem Paul de Man korábban tárgyalt ideológia-elméletét, mint a – részben újragondolt – naturalizációt kísérő retorikai logikák lebontására létrehozott kritikai apparátust.

A bevezető fejezetet négy esettanulmány követte. Az elsőben Thea von Harbou *Metropolis* című regényének és Fritz Lang azonos című filmjének párhuzamos értelmezésével a két mű retorikája közötti alapvető eltéréseket mutattam be. A regénybeli szerkezetek és a filmbeli természeti tájak szoros olvasása nyomán megállapítottam, hogy Harbou a *Völkisch* szemléletre alapozott természetközpontú, szimbolikus-organikus poétikáját Lang az önnön konstruáltságát minduntalan leleplező, mechanikus-allegorikus filmnyelvvé alakítja. Végül felvázoltam az átalakítás ideológiai hátterét, ezzel árnyalva Lang filmjének korábbi ideológiakritikai olvasatait.

A második esettanulmányban Lars von Trier provokáció-esztétikájának bemutatása után az *Antikrisztus* című film természetábrázolását vizsgáltam. Bemutattam azokat a diszkurzív hagyományokat, melyeket az *Antikrisztus* megidéz, és elemeztem azokat a stratégiákat, melyekkel von Trier szándékosan ellehetetleníti, hogy a filmjében szereplő jeleket a diszkurzív hagyomány által kijelölt módon értelmezhesük. Megállapítottam, hogy az *Antikrisztus* túltölti és szétfeszíti azt a szimbolikus logikát, mely alapjaiban meghatározza, és mely a női nem elnyomását a nő természeti jellegére hivatkozva legitimálja. A filmben feltűnő kvázi-mitologikus állatfigurák vizsgálata során nagy

hangsúly került a kiazmus alakzatára, mely szétbontja a filmbeli tükörszerkezeteket. A film retorikai stratégiáját Paul de Man egy kevésbé ismert, kései irónia-definíciójához kötöttem. Végül a film kapcsán vázoltam von Trier filmjeinek sajátosan szubverzív működés módjával kapcsolatos álláspontomat.

A harmadik esettanulmányban először a természet diszkurzív alakzatának jelentőségét vázoltam Werner Herzog életművében. Ezt követően általánosan, majd egy konkrét film elemzésén keresztül mutattam be azt az antropomorfizációs logikát, mely a kortárs természetfilmeket alapjaiban meghatározza. Kitértem Herzog *Találkozások a világ végén* című dokumentumfilmjére, melyben a pingvinek ábrázolását a fenti séma kapcsán megfogalmazott kommentárként értelmeztem, majd *A grizzlyember* című filmet vizsgáltam, és bemutattam, hogy a mű hogyan fordul szembe a kortárs természetfilmek ábrázolási sémáival. Az antropomorfizáció ideológiai jelentőségét a vadvilágot ábrázoló filmek esetében a természet és a kultúra közötti határ folyamatos kétirányú megsértésében látom. Értelmezésemben *A grizzlyember* dezantropomorfizációs ábrázolási módjával és a természet idegenné tételével ezt a határvonalat építi újra.

A negyedik, vagyis az utolsó esettanulmányban ismét egy regény és egy film viszonyát állítottam a középpontba. Bemutattam, ahogy Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* című filmje lebontja az alapjául szolgáló regény háttérében álló, a „metafizikus vágy” által meghatározott természetképet, és a materiális defiguráció szellemében szembefordul a korábbi mű analogikus/metaforikus/szimbolikus logikájával. A fejezetben egy exkurzus keretei között helyet kapott a tarri leíró filmnyelv vizsgálata is. Végül Bagi Zsolt írásai nyomán a „felület” és a „mélység” modernitásbeli szembeállításához kötöttem a regény és a film között azonosított retorikai elmozdulást.

A dolgozatban eltérő korszakokban született és különböző jellegű műveket vizsgáltam, ami csökkenti a disszertáció koherenciáját, de növeli a látókörét, és nagyobb teret enged az értelmezői kreativitásnak. Ugyanakkor a közelítésmód hasonlóságának és a tág perspektíva előnyeinek hangsúlyozása sem mentesíthet a konklúziók hagyományos követelménye alól, mely a korábbi megállapítások összefoglalása mellett azt is elvárja tőlem, hogy a lehetőségekhez mérten egyetlen mederbe terelem az alfejezetek belátásait.

Mind a négy esettanulmányban arra fókuszáltam, ahogy az adott művek szembefordulnak bizonyos megelőző ideológiai mintákkal – ezeket a mintákat nevezné Althusser *az ideológiának*, melyre a műalkotások a tőlük való eltávolodásukkal rámutatnak. A kiindulópontként szolgáló ideologikus sémákat minden esetben alapjaiban meghatározza a *természet* diszkurzív alakzata. A szembefordulások módja az, ami ezeket a

műveket összekapcsolhatóvá teszi. Éppen ezért nem a bemutatott esetek hasonlóságait találom konklúzióként, hanem a különbségeik alapján kívánok közös keretet adni nekik.

Az imént említett megelőző ideologikus séma (1) a *Metropolis* esetében a Völkisch ideológia, melynek retorikai tartóoszlopa a természet fogalma; (2) az *Antikrisztus* esetében a nő és a természet figuratív összekapcsolása, mely a női nem kulturális lefokozásának eszköze; (3) *A grizzlyember* esetében a természet szentimentális és idealizáló ábrázolása, valamint az antropomorfizált természet naturalizációja, (4) a *Werckmeister harmóniák* esetében pedig az az álláspont, mely szerint a természet metafizikus bölcsességet hordoz, vagyis olyan mélysége van, melyből a társadalmi helyzeteink magyarázatait meríthetjük.

Minden általam választott mű szimbolikus retorikai logikákkal fordul szembe. A *Metropolis* a szimbólum retorikai antitéziséhez, az allegóriához fordul, miközben az organikus a mechanikusát állítja szembe. Stratégiája az *átfordítás*, mely során csaknem mindent a retorikai ellenpont logikájához alkalmazkodva hangol újra. Az *Antikrisztus* az irónia egy sajátos változatával éri el, hogy folyamatosan „meneküljön a jelentés elől”, miközben a kulturális kódokat felhalmozza és provokatívan vegyíti, míg végül az összeomlásáig feszíti a korábbi szimbolikus struktúrát. Ez a *túltöltés* poétikája: a film nem szembeállít valamit a bírált tartalommal, hanem belülről rombolja szét a diszkurzív hagyományt. *A grizzlyember* egy „talált filmre” a szerkesztés aktusából, a kommentárokból és a kiegészítésekből konstruált második szint segítségével bírálja a természet idealizált képzetét, és dezantropomorfizálja a „medvék világát”. Stratégiája az *elkülönösítés*, melynek hatására lelepleződnek azok a kódok, melyek a radikálisan idegen természeti környezetünket ismerősnek, otthonosnak és az emberi társadalmakkal analóg elvekre épülőnek ábrázolják. A *Werckmeister harmóniák* a materiális defiguráció eszközéhez nyúl: nem fogadja el az organikus folyamatok önmagukon túlmutató metaforikus jelentésébe vetett hitet, a dolgok látványát helyezi a dolgok jelentése elé. Stratégiája a *kiüresítés*: a metaforikus alakzatok alaktalanítása, a mélység felfüggesztése.

Átfordítás, túltöltés, elkülönösítés, kiüresítés – ezekkel a címkékkkel jelölhetnénk azokat a stratégiákat, melyek a természet szimbolikus hatóerejével az allegóriát, a kiazmust és az iróniát, a dezantropomorfizációt, valamint a defigurációt szegeznek szembe. Mindegyik mű más retorikai beavatkozásban találja meg a korábbi minták lebontásának vagy megkerülésének lehetőségét, és mindegyik más okból próbál megszabadulni a természet fogalmának szimbolikus hordalékától. Disszertációmban ezt próbáltam megragadni és bemutatni. Egyetértek ugyanakkor Antoine Compagnonnal, aki az írja *Az elmélet démona* című kötetében, hogy az elmélet akkor veszíti el izgalmasságát, ha már

nem kritikai, hanem skolasztikus, ha megszűnik „föltevésszerű” jellege, vagyis ha az új bizonyosságok rendszertanává változik,⁶⁵³ éppen ezért meg is állnék a tipologizálás jelenlegi fokán.

Compagnon azt is írja, hogy „az egyetlen következetes elmélet az, mely elfogadja önmaga megkérdőjelezését, önnön beszédének vitathatóságát”.⁶⁵⁴ Ennek szellemében be kell ismernem, hogy ha talán nem is jobb, de térben, időben és stílusban egymáshoz közelebbi példákat is találhattam volna; hogy az esettanulmányok által bemutatott mintázatok minden bizonnyal nem fedik le a vizsgálat szempontjából releváns transzformációk teljes palettáját; és hogy a megelőző ideológiák a természet trópusára alapozott összekapcsolása önkényes értelmezői döntés eredménye, a vizsgált művek közötti összefüggést nagyrészt az értelmezői perspektíva teremti meg. A disszertáció abból a szempontból is bírálható, hogy mit nem érint. Egy műalkotás ideológiakritikai olvasata számos útvonalon elindulhat, ezek közül én most csak egyre koncentráltam. Emellett minden felmerülő kérdéskör kapcsán több további releváns szakirodalom is beépíthető lett volna a dolgozatba, és hatalmas azoknak a műveknek a köre is, melyeket még elemezhettem volna. Mindenesetre megpróbáltam átfogni a témát annyira, amennyire a disszertáció megírásának körülményei lehetővé tették számomra, és ahogyan azt már többször is jeleztem, tudatosan döntöttem a tág témából adódó buktatók vállalása mellett.

Összességében a dolgozat legfontosabb eredményének azt az értelmezési módot vélem, melyet az esettanulmányok megírása során kialakítottam. Clifford Geertz a bevezetőben tárgyalt álláspontjához hasonlóan meggyőződésem, hogy az ideologikus tartalmak vizsgálatához hatalmas segítséget nyújthat a tropológiai tudásra alapozott kritikai apparátus. Úgy gondolom, számos ilyen apparátus kialakítható különböző retorika- és ideológiaelméletekre alapozva, és mindegyik komoly interpretációs hozadékkal kecsegtet. Geertz szerint „az ember az ideológiák, a társadalmi rend sematikus képeinek konstruálásával válik jobb vagy rosszabb politikai állattá”.⁶⁵⁵ Megpróbáltam rámutatni e képek konstruálásának és újrakonstruálásának egyes gyakorlataira, és ebben a kontextusban újrafogalmazni egy olyan kritikai meggyőződést, mely talán a jobb politikai állattá válás lehetősége felé vezet bennünket.

E meggyőződés lényege, hogy a „természetinek” vagy „természetesnek” tekintett társadalmi jelenségek szociálkonstruktivista kritikája mindeddig a modern kori

⁶⁵³ COMPAGNON, Antonine: *Az elmélet démona*, Kalligram, Pozsony, 2007. 300.

⁶⁵⁴ Uo.

⁶⁵⁵ GEERTZ, Clifford: *Az ideológia mint kulturális rendszer*, i.m., 48.

bölcsészettudományok egyik legnagyobb vívmánya és legnagyobb érdeme. Ideológiai sémáink változatosak, de amennyiben képessé válunk felismerni, hogy mindegyik retorika stratégiák révén létrehozott, csinált, konstruált, nem pedig természetes és eleve adott, úgy talán erősíthetjük ellenálló képességünket az ideológiai misztifikációval, a naturalizációs gyakorlatokkal, valamint a természet és a társadalom szerkezetének analógiájára épített ideologikus sémákkal szemben, melyek az elnyomás legtöbb formáját megalapozzák. Bízom benne, hogy disszertációmmal sikerült a fentieket célzó kritikai hagyományhoz konstruktívan hozzájárulnom.

VII. Bibliográfia

Primer irodalom

HARBOU, Thea von: *Metropolis*, Ullstein-Buch, Frankfurt am Main/Berlin/Bécs, 1984.

Metropolis, e-book, Wildside Press, 2003.

Metropolisz, Dávid Könyvkiadó, Szeged, 1995.

KRASZNAHORKAI László: *A Théseus-általános*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993.

KRASZNAHORKAI László: *Az ellenállás melankóliája*, Magvető, Budapest, 1989.

KRASZNAHORKAI László: *Sátántangó*, Magvető, Budapest, 2015.

Interjúk, kiáltványok, publicisztikai írások

AMES, Eric (szerk.): *Werner Herzog: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2014.

CRONIN, Paul (szerk.): *Herzog on Herzog*, Faber & Faber, London, 2002.

EGGEBRECHT, Axel: „*Metropolis*”, *Die Welt am Abend*, 1927. január 12.

EVERS, Marco: *A medvéknek suttogó*, *Valóság* folyóirat, XLVIII. évfolyam 12. szám, 2005/december. <http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=676&lap=0> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

FODOR Géza: *A csábítás trükkjei CD-n*, *Muzsika*, 2001/2, 28. http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=160 (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

GRITTEN, David: *Lars Von Trier: Antichrist? Or just anti-women?*, *The Telegraph*, 2009., <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/5843594/Lars-Von-Trier-Antichrist-Or-just-anti-women.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

HERZOG, Werner: *Artist Statement – Hearsay of the Soul*, The J. Paul Getty Museum, <http://www.getty.edu/art/exhibitions/herzog/artiststatement.html> (Letöltés ideje: 2016.11.29.)

HIGGINS, Charlotte: *Lars von Trier provokes Cannes with 'I'm a Nazi' comments*, *The Guardian* online, 2011. május 18., <http://www.theguardian.com/film/2011/may/18/lars-von-trier-cannes-2011-nazi-comments> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

JOSEPH, Michael: *The Seven Seas*, *The Bookman*, 1927. április, 224–228.

JURSKIS, Vic: *Too Many Koalas, Too Little Science*, Quadrant, 2016. július 15., <http://quadrant.org.au/opinion/doomed-planet/2016/07/many-koalas-little-science/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

KRASZNAHORKAI László: *A film valami gyökeresen más, mint az irodalom*, Eve-Marie Kallen interjúja, *Lettre*, 43. szám, 2001/Tél. http://epa.oszk.hu/00000/00012/00027/krasznahorkai_int.htm (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

MILLER, Adam S.: „*Universal Truths and the Question of Religion*” – *An Interview with Alain Badiou*, *Journal of Philosophy and Scripture*, 2005. ősz, 38–42., <http://www.philosophyandscripture.org/Issue3-1/Badiou/Badiou.pdf> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

O’HAGAN, Sean: *Interview: Lars von Trier*, *The Guardian*, 2009. július 12. <http://www.theguardian.com/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

RAPHAEL, Amy: *Antichrist or anti-woman?*, *The Guardian*, 2009., <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/18/lars-von-trier-antichrist> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

SHWANDER, Lars: „*We Need More Intoxicants in Danish Cinema*”, in: LUMHOLDT, Jan (szerk.): *Lars von Trier: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2003. 13-23.

SIMON, Scott: ‘*Grizzly Man*’, *Herzog’s Human Nature Tale*, interjú átirat, National Public Radio, 2005. július 30., <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4778191> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

STONEMAN, Rod: *Reviewing Antichrist*, *Film Ireland*, 130. szám, <http://filmireland.net/2009/09/01/issue-130-%E2%80%93-reviewing-antichrist/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

SZEGŐ János: *Krasznahorkai László: „Székhámosok vagyunk”*, HVG, 2016. október 9., http://hvg.hu/kultura/201641_krasznahorkai_laszlo_a_veletlen_szamlajarol_lazadasrol_termeszetes_allapot (Letöltés ideje: 2017. 02. 13.)

TAMÁS Gáspár Miklós: *Biopolitika és osztálypolitika*, Kettős Mércé, 2015. http://kettosmerce.blog.hu/2015/08/31/biopolitika_es_osztalypolitika (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

TAMÁS Gáspár Miklós: *Csonkamagyar patológiák*, *Mozgó Világ*, 2011, december. <http://www.mozgovilag.hu/tamas-gaspar-miklos-csonkamagyar-patologiak/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

TAMÁS Gáspár Miklós: *Miért vagyunk feministák?*, HVG, 2015. http://hvg.hu/velemeney/20150826_TGM_Miert_vagyunk_feministak (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

TOBIAS, Scott: *The human nature of Werner Herzog’s Grizzly Man*, *The Dissolve*, 2015. július 7., Saját ford. <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/1093-the-human-nature-of-werner-herzogs-grizzly-man/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

VON TRIER, Lars – VINTERBERG, Thomas: *DOGMA 95 Kiáltvány*, Metropolis, 2006/2, 93.

VON TRIER, Lars – VINTERBERG, Thomas: *Tisztasági fogadalom*, Metropolis, 2006/2, 92.

WELLS, H.G.: *Metropolis*, New York Times, 1927. április 17.,
http://erkelzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells_on_Metropolis%201927.htm (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

ŽIŽEK, Slavoj: *Avatar: Return of the natives*, New Statesmen, 2010. március 4.,
<http://www.newstatesman.com/film/2010/03/avatar-reality-love-couple-sex> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

ŽIŽEK, Slavoj: *Ecology against Mother Nature*, Verso blog, 2015. május 26.,
<http://www.versobooks.com/blogs/2007-ecology-against-mother-nature-slavoj-zizek-on-molecular-red> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

Szakirodalmak

ABBOTT, Mathew: *The Problem of Wild Minds: Knowing Animals in Grizzly Man and Ming of Harlem*, SubStance, 45. évf. 3. sz., 137–154.

ABRAHAM, Nicolas: *Notes on the Phantom: A Complement of Freud's Metapsychology*, in: RAND, Nicholas T. (szerk.) – ABRAHAM, Nicolas – TOROK, Maria: *The Shell and the Kernel – Renewals of Psychoanalysis*, 1. köt, University of Chicago Press, Chicago/London, 1994., 171–176.

ALPERS, Svetlana: *Hű képet alkotni*, Corvina, Budapest, 2000.

ALTHUSSER, Louis: *Ideológia és ideologikus államapparátusok*, in: KIS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor S.K. – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.*, Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996. 373–412.

ALTHUSSER, Louis: *Lenin and Philosophy and other Essays*, Monthly Review Press, New York/London, 1971.

ALTHUSSER, Louis: *Marx és az elmélet forradalma*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1968.

ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996.

AUFDERHEIDE, Patricia: *Documentary Film – A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2007.

BADIOU, Alain: *A kommunizmus múltja, jelene és jövője*, Fordulat, 2. évf. 5. sz., 2009. 95–108.

BADIOU, Alain: *A század*, Typotex Kiadó, Budapest, 2010.

BADIOU, Alain: *Szent Pál – Az egyetemesség apostola*, Typotex Kiadó, Budapest, 2013.

- BAGEMIHLE, Bruce: *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*, St. Martin Press, New York, 1999.
- BAGI Zsolt: *A körülírás*, Jelenkor, Pécs, 2005.
- BAGI Zsolt: *A novella és az optimizmus*, Műút folyóirat, 2013.
http://www.muut.hu/korabbi_lapszamok/037/bagi.html (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- BAGI Zsolt: *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- BAGI Zsolt: *Emancipáció túl a modernség horizontján*, in: FÖLDES György – ANTAL Attila (szerk.): *Holtpont – Társadalomkritikai tanulmányok Magyarország elmúlt 25 évéről*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2016. 302–317.
- BAGI Zsolt: *Kitörni a világból*, Műút, LVII/4., 2013. 58–62.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A beszéd és a valóság*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1986.
- BALASSA Péter: *Zöngétlen tombolás*, Filmvilág, 2001/2.,
<http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/0102/balassa.htm> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- BALIBAR, Étienne: *Marx filozófiája*, Typotex Kiadó, Budapest, 2012.
- BALOGH László Levente: *A Leviatán anatómiája*, Magyar Filozófiai Szemle, 2010/2., 101–112.
- BARTH, Hans: *Truth and Ideology*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1976.
- BARTHA Ildikó: *Műfaji kérdések Lars von Trier életművében*, Metropolis, 2006/2, 20–38.
- BARTHES, Roland: *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977. 32–51.
- BARTHES, Roland: *Mitológiák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.
- BARTHES, Roland: *Objektív irodalom*, in: KONRÁD György (szerk.): *A francia „új regény”*, 2. kötet, Európa, Budapest, 1967. 150–163.
- BARTHES, Roland: *The Semiotic Challenge*, Basil Blackwell, Oxford, 1988.
- BARTHES, Roland: *Válogatott írások*, Európa, Budapest, 1976.
- BATAILLE, Georges: *Az erotika*, Budapest, Nagyvilág, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan, 1994.
- BAUDRY, Jean-Louis: *A filmi apparátus ideológiai hatásai*, Apertúra, 2006/ősz,
<http://apertura.hu/2006/osz/baudry> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- BEER, Gillian: *„The Face of Nature”: Antropomorphic Elements in The Language of The Origin of Species*, in: JORDANOVA, Ludmilla (szerk.): *Languages of Nature*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1986. 207–243.

- BELINSZKI Eszter: *A kritikai kultúrákutató a médiaelemzés gyakorlatában*, Médiakutató, 2000/ősz.
http://www.mediakutato.hu/cikk/2000_01_osz/06_a_kritikai_kulturakutatas_a_mediaelemzes_gyakorlataban/ (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- BENDER, John – WELLBERY, David E.: *Retorikusság – A retorika modern kori visszatérése*, in: SZABÓ Márton – KISS Balázs – BODA Zsolt (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára – Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2000. 289–320.
- BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*,
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- BÉNYEI Tamás: *Más alakban – A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2013.
- BERLINA, Alexandra (szerk.): *Viktor Shklovsky – A reader*, Bloomsbury, New York/London/Oxford/New Delhi/Sidney, 2017.
- BLAMIRE, Cyprian P. – JACKSON, Paul.: *World Fascism – A Historical Encyclopedia*, 1. köt., ABC-CLIO, Santa Barbara/Denver/Oxford, 2006.
- BOAS, France: *Race, Language and Culture*, University Of Chicago Press, Chicago, 1995.
- BOGDANOVICH, Peter: *Fritz Lang in America*, Praeger, New York, 1967.
- BOGOST, Ian: *Persuasive Games – The Expressive Power of Videogames*, The MIT Press, Cambridge/London, 2007.
- BÓKAY Antal – M. SÁNDORFI Edina (szerk.): *Keresztez(őd)ések – Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, Janus/Gondolat, Budapest, 2003.
- BÓKAY Antal: *Utószó – Paul de Man és az amerikai irodalomtudományi dekonstrukció*, in: DE MAN, Paul: *Estztétikai ideológia*, Janus/Osiris, Budapest, 2000., 215–235., 217.
- BOZÓKI András – SÜKÖSD Miklós (szerk.): *Anarchizmus*, Századvég Kiadó, Budapest, 1991.
- BRANIGAN, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London/New York, 1992.
- BROOKS, Peter: *A pszichoanalitikus kritika eszméje*, in: BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum, Budapest, 1998. 42–51.
- BROOKS, Peter: *Body Work*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1993.
- BURKE, Kenneth: *A négy alapvető trópus*, Helikon, 43. évf. 1–2. sz., 46–57.
- BURKE, Kenneth: *Retorikai identifikáció és retorikai cselekvés*, in: SZABÓ Márton – KISS Balázs – BODA Zsolt (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára – Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2000. 357–384.

- BURROUGHS, John: *Real and Sham Natural History*, Atlantic Monthly, 1903/március, 91. évf. 545. sz., 298–310.
- BURROUGHS, John: *Real and Sham Natural History*, in: MAZEL, David (szerk.): *A Century of Early Ecocriticism*, The University of Georgia Press, Athén (Georgia)/London, 2001. 114–120.
- BUTLER, Judith: *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, Balassi Kiadó, Budapest, 2007.
- CANAVAN, Gerry – KLARR, Lisa – VU, Ryan: *Ecology & Ideology – An Introduction*, Polygraph, 22. sz., 2010. 1–31.
- CHASE, Cynthia: *Double-Take – Reading De Man and Derrida Writing on Tropes*, Romantic Circles, „Legacies of Paul de Man” szám, 2005., <https://www.rc.umd.edu/praxis/deman/chase/chase.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- CHATMAN, Seymour: *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*, in: FÜZI Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*, Pompeji, Szeged, 2011. 71–90.
- CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1993.
- CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA, Elżbieta: *Tropological Space: The Imaginary Space of Figuration*, Studia Linguistica Universitatis Jagellonicae Cracoviensis, 127. sz., 2010. 25–37.
- CLUNAS, Craig: *Nature and Ideology in Western Descriptions of the Chinese Garden*, in: WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim (szerk.): *Nature and Ideology – Natural Garden Design in the Twentieth Century*, Dumbarton Oaks, Washington, 1997. 21–33.
- COHEN, Tom (et al): *Material Events – Paul de Man and the Afterlife of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2001.
- COMOLLI, Jean-Luc – NARBONI, Jean: *Film / Ideológia / Kritika*, Apertúra, 2006/tél, <http://apertura.hu/2006/tel/comolli/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- COMPAGNON, Antonine: *Az elmélet démona*, Kalligram, Pozsony, 2007.
- CORRIGAN, Timothy (szerk.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge, London/New York, 2014.
- DARWIN, Charles: *A fajok eredete*, Neumann Kht., Budapest, 2004.
- DE BEAUVOIR, Simone: *A második nem*, Gondolat, Budapest, 1971.
- DE MAN, Paul: *A temporalitás retorikája*, in: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.*, Jelenkor/JPTE, Pécs, 1996. 5–60.
- DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, Magvető, Budapest, 2006.

- DE MAN, Paul: *Ellenszegülés az elméletnek*, in: BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi Kiadó, Budapest, 1991. 97–114.
- DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*, Janus/Osiris, Budapest, 2000.
- DE MAN, Paul: *Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002.
- DE MAN, Paul: *Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.
- DE MAN, Paul: *Roland Barthes and the Limits of Structuralism*, Yale French Studies, 77. szám, 1990. 177–190.
- DE WAAL, Frans B. M.: *Foreword*, in: MITCHELL, Robert W. – THOMPSON, Nicholas S. – MILES, H. Lyn: *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals*, State University of New York Press, New York, 1997. xii–xix.
- DEBORD, Guy: *A spektakulum társadalma*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- DERRIDA, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*, in.: BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Osiris kiadó, Budapest, 2002. 265–275.
- DERRIDA, Jacques: *Marx kísértetei*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1995.
- DIXON, Wheeler Winston – FOSTER, Gwendolyn Audrey: *A Short History of Film*, Rutgers University Press, New Brunswick/New Jersey, 2012.
- DONALDSON, Elizabeth: *The Egg and the Nest – Gender Politics, John Burroughs, and Popular Ornithology*, in: WALKER, Charlotte Zoë (szerk.): *Sharp Eyes – John Burroughs and the American Nature Writing*, Syracuse University Press, Syracuse/New York, 2000., 178–191.
- DRAGON Zoltán: *Žižek szerint a világ: Film, elmélet, és azon túl*. Filmkultúra, 2004. <http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/zizek.hu.html> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- EAGLETON, Terry: *Criticism and Ideology – A Study in Marxist Literary Theory*, Verso, London/New York, 2006.
- EAGLETON, Terry: *Ideology – An Introduction*, Verso, London/New York, 1991.
- EAGLETON, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford/Cambridge, 1990.
- ECO, Umberto: *Articulations of the Cinematic Code*, in: NICHOLS, Bill: *Movies and Methods – An Anthology*, vol. 1., University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1976. 590–607.
- ECO, Umberto: *Casablanca: Cult movies and intertextual collage*, in: LODGE, David – WOOD, Nigel (szerk.): *Modern Criticism and Theory*, 3. kiad, Routledge, London/New York, 2013. 462–470.

- ECO, Umberto: *Hogyan írjunk szakdolgozatot?*, Kairosz, Budapest, 1996.
- EDELMAN, Murrey: *A politika szimbolikus valósága*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2004.
- EDELMAN, Murrey: *Metafora és nyelvi formák a politikában*, in: SZABÓ Márton – KISS Balázs – BODA Zsolt (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára – Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2000. 212–231.
- EISENSTEIN, Szergej Mihajlovics: *Válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó, Budapest, 1998.
- ELSAESSER, Thomas: *Metropolis*, British Film Institute, London, 2000.
- ENGELS, Friedrich: *A természet dialektikája*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1963.
- ERDEI Lilla: *Posztmodern Antikrisztus – Lars von Trier ideológiakritikája mint metaideológia*, Apertúra, 2013/ősz, <http://uj.apertura.hu/2013/osz/erdei-posztmodern-antikrisztus-lars-von-trier-ideologiakritikaja-mint-metaideologia/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- FINLAYSON, Alan: *Rhetoric and the Political Theory of Ideologies*, Political Studies, 2012. december, 60/4., 751–767.
- FOGARASI György: *Nekromantika és kritikai elmélet*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2015.
- FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000.
- FÖLDÉNYI F. László: *Női krisztusok – Lars von Trier hősnői*, Filmvilág, 2003/12, 4–6.
- FREUD, Sigmund: *A kísérteties*, in: BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum, 1998. 65–82.
- FULTON, Maurice Garland (szerk.): *Roosevelt's Writings*, The Macmillan Company, New York, 1920.
- FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Figurák*, Gondolat/Pompeji, Szeged, 2004.
- FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*, Gondolat/Pompeji, Budapest/Szeged, 2004.
- FÜZI Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*, Pompeji, Szeged, 2011.
- FÜZI Izabella: *Megismerés és narráció – Edward Branigan kognitív narratíva-modellje*, Apertúra, 2006/tél, <http://apertura.hu/2006/tel/fuzi/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- FÜZI Izabella: *Nyelv és igazság – Nietzsche és de Man*, in: uő.: *Retorika, nyelv, elmélet*, JATEPress, Szeged, 2009.
- GANDY, Mathew: *The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking*, in: PRAGER, Brad (szerk.): *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2012. 528–546.

- GANEA, Patricia A. – CANFIELD, Caitlin F. – SIMONS-GHAFARI, Kadria – CHOU, Tommy: *Do cavies talk? – The effect of anthropomorphic picture books on children's knowledge about animals*, *Frontiers in Psychology*, 2014. április 10., <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.00283/full> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- GARRARD, Greg: *Ecocriticism*, Routledge, London/New York, 2004.
- GEERTZ, Clifford: *Az értelmezés hatalma – Antropológiai írások*, Századvég Kiadó, Budapest, 1994.
- GENETTE, Gérard: *Figures of Literary Discourse*, Columbia University Press, New York, 1982.
- GENETTE, Gérard: *Metonímia Proustnál*, in: FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Figurák*, Gondolat/Pompeji, Szeged, 2004.
- GENETTE, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, 1972.
- GINZBURG, Carlo: *A sajt és a kukacok*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991.
- GOLTFELTY, Cheryll: *Introduction: Literary Studies in an Age of Enviromental Crisis*, in: GOLTFELTY, Cheryll – FROMM, Harold: *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, London, 1996. xv–xxxvii.
- GOODMAN, Nelson: *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis, 1978.
- GRAMSCI, Antonio: *Filozófiai írások*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1970.
- GRANT, Barry Keith: *Film Genre – From Iconography to Ideology*, Wallflower, London/New York, 2007.
- GREIDER, Thomas – GARKOVICH, Lorraine: *Landscapes: The Social Construction of Nature and the Environment*, *Rural Sociology*, 59/1., 1994. 1–21.
- GYÁNI Gábor: *Kontextus és kontextualizáció a történelemtudományban*, in: uő.: *Relatív történelem*, Typotex, Budapest, 2007. 241–259.
- GYŐRI Hanna: *Bukott megváltók*, Metropolis, 2006/2, 60–72.
- HARRÉ, Rom (szerk.): *The Social Construction of Emotions*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.
- HASLANGER, Sally: *The Normal, the Natural and the Good: Generics and Ideology*, *Politica & Società*, 2014/3. 365–392.
- HAWKINS, Mike: *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945.*, Cambridge University Press, Cambridge/New York/Melbourne, 1997.

HECKERL, David K.: *Paul De Man and the Question of 'Domination Free' Allegory*, in: KRONEGGER, Marlies – TYMIENIECKA, Anna-Teresa (szerk.): *Allegory Old and New*, Analecta Husserliana – The Yearbook of Phenomenological Research, vol. XLII., e-book, Springer Science és Business Media Dordrecht, 1994. 141–150.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázlatja*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971.

HELLER Ágnes – KISS János – BAGI Zsolt: *Három bírálat egy könyvről*, Holmi, 2012. május, <http://www.holmi.org/2012/05/heller-agnes-kis-janos-bagi-zsolt-harom-biralat-egy-konyvrol-gyorgy-markus-culture-science-societythe-constitution-of-cultural-modernity> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

HENRY, Elizabeth: *The Screaming Silence: Constructions of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, in: WILLOQUET-MARICONDI, Paula (szerk.): *Framing the world – Explorations in Ecocriticism and Film*, University of Virginia Press, Charlottesville/London, 2010. 170–186.

HJORT, Mette: *The Problem with Provocation: On Lars von Trier, Enfant Terrible of Danish Art Film*, Kinema, 2011/36, 5–29.

HLAVATY Tamás: *A négyszögletű kerek erdő*, Filmtett, 2010. április 30., <http://www.filmtett.ro/cikk/1550/lars-von-trier-antichrist-antikrisztus> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

HOBBS, Thomas: *Leviatán*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1999.

HORAK, Jan-Christopher: *Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV*, Film History, 2006/december, 18 évf. 4. sz., 459–475.

HOROWITZ, Alexandra C. – BEKOFF, Marc: *Naturalizing Anthropomorphism: Behavioral Prompts to Our Humanizing of Animals*, Anthrozoös, 20. évf. 1. sz., 2007. 23–35.

HORVÁTH Györgyi: *Utazó elméletek – Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, Balassi Kiadó, Budapest, 2014.

HOVANEC Zoltán: *A leírás valósága*, Literatura, 2016/1., 93–104.

HUANG, Hairong: *From the „Trap” of Rhetoric to the Critique of Criticism – A Study of Western Thinking on Rhetoric From Friedrich Nietzsche to Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul de Man and Roland Barthes*, Honoré Champion, Párizs, 2013.

HUYSSSEN, Andreas: *The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis*, New German Critique, 24/25. szám, 1981. 221–237.

HÜSER, Rembert: *Herzog's Chickenshit*, in: PRAGER, Brad (szerk.): *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2012., 445–465.

JAMESON, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Noran Libro, Budapest, 2010.

- JENKINS, Stephen: *Lang: Fear and Desire*, in: uő.: *Fritz Lang: The Image and the Look*, British Film Institute, London, 1981. 38–124.
- JOHNSON, Barbara: *Antropomorfizmus és trópus a lírában és a jogban*, in: FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Figurák*, Gondolat/Pompeji, Szeged, 2004. 133–158.
- KALMÁR György: „*A női test igazsága*”, Kalligram, Pozsony, 2011.
- KALMÁR György: *Az ellopásban élő levél*, Vulgo, 1999/1., 181–190.
- KALMÁR György: *Szöveg és vágy*, Anonymus, Budapest, 2002.
- KALMÁR György: *Testek a vásznon – Test, film, szubjektivitás*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012.
- KAMPIS György – RÉDEI Miklós – ROPOLYI László – SZEGEDI Péter – SZÉKELY László – SZIGETI András – SZILÁGYI László – VINKOVICS Márta – ZÁGONI Miklós: *Előadások a természetfilozófia történetéből*, ELTE TTK Tudománytörténet és Tudományfilozófia Tanszék, 2012., <http://hps.elte.hu/oktaeder/termfil.pdf> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*, e-könyv, 2003.
http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja.pdf (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- KISS Viktor: „*Tudják, mégis teszik*” – *Slavoj Žižek és a kapitalizmus mint ideológia*, Replika, 89. sz., 2014/5., 129–150.
- KISS Viktor: *Marx & ideológia*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2011.
- KOENIGSBERG, Richard: *Nationalism, Natism, Genocide*, Library of Social Sciences, http://www.libraryofsocialscience.com/ideologies/docs/rk_nationalism.htm#III (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- KOERBER, Martin: *Az eredeti Metropolis rekonstruálása*, Metropolis folyóirat, 2006/4, 10–23.
- KOLB, Eberhard: *The Weimar Republic*, Routledge, London/New York, 2005.
- KOOIJMAN, Jaap – PISTERS, Patricia – STRAUVEN, Wanda (szerk): *Mind the Screen – Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008.
- KOPENICZK, Lutz P.: *Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo*, New German Critique, 1993/ősz, 60. sz., 133–159.
- KOUTSOURAKIS, Angelos: *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*, Bloomsbury, New York/London/New Delhi/Sidney, 2013.
- KOVÁCS András Bálint: *A kör bezárul – Tarr Béla filmjei*, Század Kiadó, Budapest, 2010.
- KÖVECSES Zoltán: *A metafora – Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Typotex Kiadó, Budapest, 2005.

- KRACAUER, Siegfried: *Caligaritól Hitlerig: A német film pszichológiai története*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1991.
- KROPOTKIN, Péter [Pjotr]: *Kölcsönös segítség mint természettörvény*, Népszava Könyvkiadó, Budapest, 1924.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Tetten érhetetlen szavak*, Ráció Kiadó, Budapest, 2007.
- LACAN, Jacques: *Szeminárium az elloptott levélről*, in: KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor s.k. – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv II.*, Ictus/Jate, Szeged, 1997. 7–39.
- LACLAU, Ernesto: *The Politics of Rhetoric*, in: COHEN, Tom (et al.): *Material Events – Paul de Man and the afterlife of theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2000., 229–253.
- LAQUER, Thomas: *A testet öltött nem*, Új Mandátum, Budapest, 2002.
- LEHMANN, Ernst: *Biologischer Wille. Wege und Ziele biologischer Arbeit im neuen Reich*, München, 1934.
- LEVAY, Simon: *Gay, Straight, and The Reason Why: The Science of Sexual Orientation*, Oxford University Press, Cambridge, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Egy retrospektív kiállítás ürügyén*, in: uő.: *Strukturális antropológia II.*, Osiris, Budapest, 2001. 225–228.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *From Honey to Ashes*, Harper & Row, New York, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Culinary Triangle*, in: ESTERIK, Penny Van – COUNIHAN, Carole (szerk.): *Food and Culture – A Reader*, 3. kiad., Routledge, London/New York, 2013. 40–47.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Raw and the Cooked*, John és Doreen Weightman ford., Jonathan Cape, London, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1996.
- LOESBERG, Jonathan: *Materializmus és esztétika – Paul de Man Esztétikai ideológiája*, in: FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*, Gondolat/Pompeji, Budapest/Szeged, 2004. 139-177.
- LONG, Washton: *Expressionism, Abstraction, and the Search for Utopia in Germany*, in: TUCHMAN, Maurice et al. (szerk.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1980*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1986. 201–217.
- LUDASSY Mária: *Halandó istenség és mesterséges örökkévalóság – A „Leviatán” metaforái*, Holmi, 2007/1., 45–53.
- LUKÁCS György: *Elbeszélés vagy leírás?*, Híd, 1954/szeptember, 9. sz., 423–428.
- LYON, Thomas J.: *This Incomparable Land – A Guide to American Nature Writing*, Milkweed Editions, Minnesota, 2001.

- LYOTARD, Jean-François: *The Dream-Work Does Not Think*, in: BENJAMIN, Andrew (szerk.): *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell, 1989. 19–55.
- MALTHUS, Thomas: *An Essay on the Principle of Population*, St. Paul's Church-Yard, London, 1789. <http://www.esp.org/books/malthus/population/malthus.pdf> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- MANNHEIM, Karl: *Ideológia és utópia*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1971.
- MARCELLI, Miroslav: *A Barthes-példa*, Kalligram, Pozsony, 2011.
- MÁRKUS György: *Az ideológiakritikáról – kritikailag*, Magyar Filozófiai Szemle, 1997/5-6., 919–955.
- MÁRKUS György: *Culture, Science, Society – The Constitution of Cultural Modernity*, Brill, Leiden/Boston, 2011.
- MÁRKUS György: *Egy kultúra antinómiái*, Lettre, 26. szám, 1997/ősz, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00010/01.htm> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás*, T-Twins Kiadó/Lukács Archívum, Budapest, 1992.
- MARX, Karl: *A tőke*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1978.
- MARX, Karl: *Gazdasági-filozófiai kéziratok*, Franklin nyomda, Budapest, 1970.
- MARX, Karl: *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1975.
- MCGILLIAN, Patrick: *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, St. Martin's Press, New York, 1997.
- MCQUILLAN, Martin – BYRNE, Eleanor: *Deconstructing Disney*, Pluto Press, London/Sterling, 1999.
- MCQUILLAN, Martin (szerk.): *The Paul de Man Notebooks*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014.
- MCQUILLAN, Martin: *Paul de Man*, Routledge, London, 2001.
- MEINTS, Krestin – RACCA, Anais – HICKEY, Naomi: *How to prevent dog bite injuries? – Children misinterpret dogs facial expression*, Injury Prevention, http://injuryprevention.bmj.com/content/16/Suppl_1/A68.1 (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- MENYHÉRT Anna: *Egy olvasó alibije*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2002.
- METZ, Christian: *Psychoanalysis and Cinema – The Imaginary Signifier*, Macmillan Press, London, 1983.
- MINDEN, Michael – BACHMANN, Holger (szerk.): *Fritz Lang's Metropolis – Cinematic Visions of Technology and Fear*, Camden House, Rochester, 2000.

MITCHELL, Robert W. – THOMPSON, Nicholas S. – MILES, H. Lyn: *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals*, State University of New York Press, New York, 1997.

MITCHELL, W.J.T.: *A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 2008.

MITMAN, Gregg: *Reel Nature – America's Romance with Wildlife on Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1999.

MOLNÁR Angelika – FRESLI Mihály (szerk.): *A Szó feltámasztása – Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, Savaria Univeristy Press, Szombathely, 2016.

MOLNÁR Mariann: *Az olvashatatlan allegória*, in: BÓKAY Antal – M. SÁNDORFI Edina (szerk.): *Keresztéz(őd)ések – Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, Janus/Gondolat, Budapest, 2003. 94–110.

MORTON, Timothy: *Ecology after Capitalism*, Polygraph, 22. sz., 2010. 46–59.

MORTON, Timothy: *Ecology Without Nature – Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 2009.

MOSSE, George L.: *A német ideológia válsága*, 2000 folyóirat, 2007/10.
<http://ketezer.hu/2007/10/a-nemet-ideologia-valsaga/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

MOYNIHAN, Robert: *Interview with Paul de Man*, in: MCQUILLAN, Martin: *The Paul de Man Notebooks*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014. 147–166.

NAGY Krisztián: *Tarr szerint a tömeg – Az erőszak és a lokalitás problémája a Werckmeister harmóniák poétikájában*, előadás, Kerényi Műhelynapok, Pécs, 2014. február 14., kézirat.

NARINE, Anil (szerk.): *Eco-Trauma Cinema*, Routledge, New York/London, 2015.

NEMES Péter: *Az ideológia fogalma Paul de Man gondolkodásában*, in: JENEY Éva – SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *(Tév)eszmék bővölete*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004. 279-291.

NEMES Z. Márió: *Embertelen ideológia*, Prizma, 2010.11.19.,
<http://prizmafolyoirat.com/2010/11/19/anti/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról*, Athenaeum, 3. évf. 1. sz., 1992., 3–15.

NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*, in: THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV.*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997. 5–49.

NIETZSCHE, Friedrich: *Túl jön és rosszon*, Műszaki Kiadó, Budapest, 2000.

ORTNER, Sherry B. – WHITEHEAD, Harriet (szerk.): *The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

ORTNER, Sherry B.: *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, in: ROSALDO, Michelle Zimbalist – LAMPHERE, Louise (szerk.): *Woman, culture, and society*, Stanford University Press, Stanford, 1974. 68–87.

ORTNER, Sherry B.: *Nő és férfi avagy természet és kultúra?*, in: BICZÓ Gábor (szerk.): *Antropológiai irányzatok a második világháború után*, Csokonai, Debrecen, 195–212.

PARSONS, Howard L.: *Marx and Engels on Ecology*, Greenwood Press, Westport/London, 1977.

PETHŐ Ágnes (szerk.): *The Cinema of Sensations*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

PETTMANN, Dominic: *Bear Life – Autoscopic Recognition in Werner Herzog's Grizzly Man*, in: KOUIJMAN, Jaap – PISTERS, Patricia – STRAUVEN, Wanda (szerk.): *Mind the Screen – Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008., 153–165.

PEUCKER, Brigitte: *Herzog and Auteurism: Performing Authenticity*, in: PRAGER, Brad (szerk.): *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2012. 35–57.

PIERSON, David P.: „*Hey, They're Just Like Us!*” – *Representations of the Animal World in the Discovery Channel's Nature Programming*, *Popular Culture*, 38. évf. 4. sz., 2005/május. 698–712.

PLUMWOOD, Wal: *Feminizmus – ökofeminizmus*, in: SCHEIRING Gábor – JÁVOR Benedek (szerk.): *Oikosz és Polisz – Zöld politikai filozófiai szöveggyűjtemény*, L'Harmattan, Budapest, 2009.

PRAGER, Brad (szerk.): *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2012.

RADNÓTI Sándor: *Az olvashatatlanság allegóriái*, Holmi, <http://www.holmi.org/2000/11/radnoti-sandor-az-olvashatatlansag-allegorai-paul-de-man-az-olvasas-allegoriaiguglielmo-cavallo-es-roger-chartierszerk-az-olvasas-kulturtorteneta-nyugati-vilagban> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)

RANCIÈRE, Jacques: *Utóidő – Tarr Béla filmjeiről*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013.

RIESER, Klaus: *For Your Eyes Only: Some Thoughts on the Descriptive in Film*, in: WOLF, Werner – BERNHART, Walter (szerk.): *Description in Literature and Other Media*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2007. 215–236.

ROBBE-GRILLET, Alain: *A holnap regényének egyik útja*, in: KONRÁD György (szerk.): *A francia „új regény”*, II. kötet, Európa, Budapest, 1967. 60–68.

RONEN, Ruth: *Description, Narrative and Representation*, *Narrative*, 5/3, 1997. 274–286.

ROOSEVELT, Theodore: *Nature Fakers*, in: FULTON, Maurice Garland (szerk.): *Roosevelt's Writings*, The Macmillan Company, New York, 1920. 258–267.

- ROSSO, Stephano: *An Interview with Paul de Man*, *Critical Inquiry*, 1986/nyár, 788–795.
- RUTSKY, R. L.: *The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism*, in.: MINDEN, Michael – BACHMANN, Holger (szerk.): *Fritz Lang's Metropolis – Cinematic Visions of Technology and Fear*, Camden House, Rochester, 2000. 217–246.
- SAUNDERS, Thomas J.: *History in Making: Weimar Cinema and National Identity*, in: MURRAY, Bruce A. – WICKHAM, Christopher J.: *Framing the Past – The Histroiography of German Cinema and Television*, Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville, 1992., 42–67.
- SCHUTTEN, Julie Kalil: *Chewing on the Grizzly Man: Getting to the Meat of the Matter*, *Environmental Communication*, 2. évf. 2. sz., 193–211.
- SCOTT, John – MARSHALL, Gordon (szerk.): *Oxford Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, Oxford/New York, 3. kiad., 2009.
- SEEGERT, Alf: *Into the Wilde? – Art, Technologically-Mediated Kinship, and the Lethal Indifference of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, in: NARINE, Anil (szerk.): *Eco-Trauma Cinema*, Routledge, New York/London, 2015. 88–112.
- SHAPIN, Steven – SCHAFFER, Simon: *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton University Press, Princeton, 1985.
- SINGER, Alan: *Comprehending appearances: Werner Herzog's ironic sublime*, in: CORRIGAN, Timothy (szerk.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge, London/New York, 2014. 183–205.
- SINGH, Praveen: *Narrative in wildlife films: how it shapes our understanding of the natural world and influences conservation choices?*, Montana State University, 13–14., <http://scholarworks.montana.edu/xmlui/bitstream/handle/1/2285/SinghP0505.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- SKLOVSZKIJ, Viktor Boriszovics: *A művészet mint fogás*, in: MOLNÁR Angelika – FRESLI Mihály (szerk.): *A Szó feltámasztása – Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, Savaria Univeristy Press, Szombathely, 2016., 19–31.
- SNYDER, Timothy: *Black Earth – The Holocaust as History and Warning*, Tim Duggan Books, New York, 2015.
- SNYDER, Timothy: *Fekete föld – A holokauszt: múlt és fenyegető jövő*, Század Kiadó, Budapest, 2016.
- SPRINKER, Michael: *Művészet és ideológia – Althusser és de Man*, in: FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*, Gondolat Kiadó/Pompeji, Budapest/Szeged, 2004. 117–137.
- STAUDENMAIER, Peter: *Fascist Ecology: The „Green Wing” of the Nazi Party and its Historical Antecedents*, in: BIEHL, Janet – STAUDENMAIER, Peter: *Ecofascism: Lessons from the German Experience*, AK Press, Edinburgh/San Francisco, 1995.

- STIRNER, Max: *The Ego and His Own* (1910), <http://dflund.se/~triad/stirner/theego/theego.pdf> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- STONE, Alison: *German romantic and idealist conceptions of nature*, in: STOLZENBERG, Jürgen – AMERIKS, Karl – RUSH, Fred (szerk.): *International Yearbook of German Idealism*, vol. 6., *Romanticism*, De Gruyter, 2009. 80–101.
- STÓHR Lóránt: *A lázadó filmtől a papák mozijáig*, in: BALÁZS Eszter – FÖLDES György – KONOK Péter (szerk.): *A moderntől a posztmodernig: 1968*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2009. 173–224.
- STÓHR Lóránt: *Idő lett – A Budapesti Iskola és az idő*, Apertúra folyóirat, 2013/tavaszi, <http://uj.apertura.hu/2013/tavaszi/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- STÓHR Lóránt: *Keserű könnyek – Melodráma a modernitáson túl*, Pompeji, Szeged, 2013.
- SZILASI József: „Nem ma”, ItK, CVII. évfolyam 6. szám, 2003. 742–755.
- TAKÁTS József: *A megfelelő ötvözet*, Osiris, Budapest, 2014.
- TAKÁTS József: *Modern magyar politikai eszmétörténet*, Osiris, Budapest, 2007.
- TAKÁTS József: *Módszertani berek – Írások az irodalomtörténet-írásról*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2006.
- TAKÁTS József: *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett*, ItK, CV. évfolyam 3-4. szám, 2001. 316–324.
- TAMÁS Gáspár Miklós: *Új kelet-európai baloldal*, Eszmelet folyóirat, 2001/nyár, http://eszmelet.hu/tamas_gaspar_miklos-uj-kelet-europai-baloldal/ (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.*, Jelenkor/JPTE, Pécs, 1996.
- THOMKA Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV.*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David: *Film History – An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2003.
- THOMSEN, Bodil Marie Stavning: *Antichrist – Chaos Reigns: the Event of Violence and the Haptic Image in Lars von Trier’s Film*, *Journal of Aesthetic and Culture*, 2009/I. 1–10.
- TWEEDIE, James: *André Bazin’s Bad Taste*, in: ANDREW, Dudley (szerk.): *Opening Bazin – Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2011., 275–288.
- VALKOLA, Jarmo: *Cognition and Visuality*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2004.
- VÁRI György: *Kertész Imre – Buchenwald fölött az ég*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.
- VOLOSHINOV, Valentin: *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press, New York/London, 1973.

- VON BUTTLAR, Adrian: *Az angolkert – A klasszicizmus és a romantika kertművészete*, Budapest, Balassi Kiadó, 1999.
- WALKER, Charlotte Zoë (szerk.): *Sharp Eyes – John Burroughs and the American Nature Writing*, Syracuse University Press, Syracuse/New York, 2000.
- WARMINSKI, Andrzej: *Allegories of Reference*, in: DE MAN, Paul: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996. 1–33.
- WARMINSKI, Andrzej: *As the Poets Do It – On the Material Sublime*, in: COHEN, Tom (et al): *Material Events – Paul de Man and the Afterlife of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2001.
- WERNES, Hope B.: *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, Continuum, New York/London, 2006.
- WHITE, Hayden: *Metahistory*, The John Hopkins University Press, Baltimore/London, 1975.
- WHITE, Hayden: *Michel Foucault*, in: STURROCK, John (szerk.): *Structuralism and Since – From Lévi-Strauss to Derrida*, Oxford University Press, Oxford, 1979. 81–115.
- WILLOQUET-MARICONDI, Paula (szerk.): *Framing the world – Explorations in Ecocriticism and Film*, University of Virginia Press, Charlottesville/London, 2010.
- WOLF, Werner – BERNHART, Walter (szerk.): *Description in Literature and Other Media*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2007.
- WOLF, Werner: *Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music*, in: WOLF, Werner – BERNHART, Walter (szerk.): *Description in Literature and Other Media*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2007. 1–87.
- WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim (szerk.): *Nature and Ideology – Natural Garden Design in the Twentieth Century*, Dumbarton Oaks, Washington, 1997.
- WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim: *The Nationalization of Nature and the Naturalization of German Nation – „Teutonic” Trends in Early Twentieth-Century Landscape Design*, in: uő. (szerk.): *Nature and Ideology – Natural Garden Design in the Twentieth Century*, Dumbarton Oaks, Washington, 1997. 187–220.
- YOUNG, Robert M.: *Darwin’s Metaphor – Nature’s Place in Victorian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 1985.
- ŽIŽEK, Slavoj (szerk.): *Mapping Ideology*, Verso, London/New York, 2012.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Censorship Today: Violence, or Ecology as a New Opium for the Masses*, Lacan.com, <http://www.lacan.com/zizecology1.htm> (Letöltés ideje: 2017.02.13.)
- ŽIŽEK, Slavoj: *Looking Awry – An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, Massachusetts, 1995.

ŽIŽEK, Slavoj: *Tarrying with the Negative – Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Duke University Press, Durham, 1993.

ŽIŽEK, Slavoj: *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London/New York, 1989.

ZOLKOS, Magdalena: *Violent Affects: Nature and the Feminin in Lars von Trier's Antichrist*, Parrhesia, 13. sz, 2011. 177–189.

Hivatkozott filmek

- A londoni férfi* (Tarr Béla, 2007)
- A Nightmare On Elm Street* (Wes Craven, 1984)
- A torinói ló* (Tarr Béla – Hranitzky Ágnes, 2011)
- Aguirre, der Zorn Gottes* (Werner Herzog, 1972)
- Antichrist* (Lars von Trier, 2009)
- Auch Zwerge haben klein angefangen* (Werner Herzog, 1970)
- Batman* (Tim Burton, 1989)
- Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)
- Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996)
- Burden of Dreams* (Les Blank, 1982)
- Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
- Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000)
- Dark City* (Alex Proyas, 1998)
- Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933)
- Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1924)
- Dogville* (Lars von Trier, 2003)
- Encounters at the End of the World* (Werner Herzog, 2007)
- Epidemic* (Lars von Trier, 1987)
- Farinelli: il castrato* (Gérard Corbiau, 1994)
- Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971)
- Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1981)
- Grizzly Man* (Werner Herzog, 2015)
- Happy Feet* (George Miller, 2006)
- Herz aus Glas* (Werner Herzog, 1976)
- Idioterne* (Lars von Trier, 1998)
- Into the Wild* (Sean Penn, 2007)

Kárhozat (Tarr Béla, 1987)

Kaspar Hauser – Jeder für sich und Gott gegen alle (Werner Herzog, 1974)

La Dolce Vita (Frederico Fellini, 1960)

La marche de l'empereur (Luc Jacquet, 2005)

Lebenszeichen (Werner Herzog, 1968)

Macbeth (Tarr Béla, 1982)

Madagascar (Eric Darnell és Tom McGrath, 2005)

Manderlay (Lars von Trier, 2005)

Mein liebster Feind – Klaus Kinski (Werner Herzog, 1999)

Melancholia (Lars von Trier, 2011)

Metropolis (Fritz Lang, 1927)

Metropolis – Moroder version (Giorgio Moroder, 1984)

Metropolis (Gerhard Ullmann, Klaus Volkmer, 1987)

Metropolis (F. W. Murnau Foundation, 2002)

Metropolis (F. W. Murnau Foundation, 2010)

Modern Times (Charles Chaplin, 1936)

Nosferatu: Phantom der Nacht (Werner Herzog, 1978)

Nymphomaniac: Vol. I (Lars von Trier, 2013)

Nymphomaniac: Vol. II (Lars von Trier, 2013)

Őszi almanach (Tarr Béla, 1984)

Penguins of Madagascar (Simon J. Smith és Eric Darnell, 2014)

Prológus (Tarr Béla, 2004)

Sátántangó (Tarr Béla, 1994)

Snow Chick: A Penguin's Tale (John Downer, 2015)

Stroszek (Werner Herzog, 1977)

The Matrix (Andy és Lana Wachowsky, 1999)

The Pervert's Guide to Cinema (Sophie Fiennes, 2009)

The Pervert's Guide to Ideology (Sophie Fiennes, 2012)
Triumph des Willens (Leni Riefenstahl, 1935)
Utazás az Alföldön (Tarr Béla, 1995)
Werckmeister harmóniák (Tarr Béla, Hranitzky Ágnes, 2000)
Werner Herzog Eats His Shoe (Les Blank, 1980)
Зеркало (Andrej Tarkovszkij, 1974)
Солярис (Andrej Tarkovszkij, 1972)
Сталкер (Andrej Tarkovszkij, 1979)