

Doktori (PhD) Értekezés

Kubrick és a gondolkodás
anti/poszthumanista képei
– Deleuze-iánus olvasat–

Győri Zsolt

Debreceni Egyetem
BTK
2007

Én, Győri Zsolt teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült.

Tartalom

Bevezetés	5
I. Kubrick és az antihumanizmus	
1. Kubrick és a kritika	15
1.1. A kritika ítéletek ellen	15
1.2. A hagyománnyal szemben	20
1.3. Tökéletesség és intuíció	24
1.4. Az antihumanista szerző	27
2. Kubrick a recepció tükrében	32
2.1. Bevezetés	32
2.2. Falsetto, Nelson és Walker a kubricki egyediségről	34
2.3. Kolker: antihumanizmus és apokaliptikusság	39
2.4. Ciment: Kubrick, a nagy kijózanító	45
II. Kubrick és Deleuze	
1. Három kérdés	55
2. Mozgás-kép és idő-kép: két episztemológiai paradigma	58
3. A mozi ideologikus apparátusainak vizsgálata	66
4. A mámoros álmatlanság művészete	76
III. Az emberkép kettős kerete a <i>2001: űrodüsszeia</i> című filmben	
1. Műfaji kerektől a fasiszta keretekig	87
1.1. A tudományos fantasztikum új szelleme	87
1.2. Űrkorszaki idealizmus és hétköznapi fasizmus	89
1.3. Kerettörténet: a narratívitás történeti kerete	93
2. Filmmodisszeia: a kettős keretezés vizsgálata	96
2.1. A keretek forrása és formája	96
2.2. Bálványimádó keretek	104
2.3. Bezáródás: a reaktív erők portréja	110
2.4. Kinyílás: az aktív erők portréja	118

IV. Erőszak és ultraerőszak a *Mechanikus narancs* című filmben

Bevezető	128
1. Az ultraerőszak és a kép kifordításának kontextusai	130
1.1. Karakter-azonosulás	130
1.2. Alex és a karnevál	137
1.3. Erőszak, kegyetlenség, színház	142
1.4. Cirkusz, határ, határsértés	152
2. Az affirmáció Alexe és az aktív erők hatalomakarása	158
2.1. Alex és a gépies vágy	158
2.2. Alex és a fenséges	164
2.3. Alex és a stílusok harca	174
3. A tagadás Alexe és a reaktív erők hatalomakarása	181
3.1. Alex a moziban	181
3.2. Alex és a Brodsky-féle szereptest	186
3.3. Alex átváltozása	194
Összegzés	200
Összegzés, konklúziók	203
Felhasznált irodalom	211

BEVEZETÉS

A *2001: űrodüsszeia* emlékezetes jelenetében az űr fogságába került, szűkülő kozmonauta kilátástalan, egyoldalú párbeszédet folytat az áruló számítógéppel. Ismerős lehet a *Mechanikus narancs* hasonló jelenete is: Alex egy soha meg nem történt baleset szörnyű eseményeit taglalva, segítségnyújtásért esdekelve próbál bejutni kiszemelt áldozata, a Macskanő házába. A *Ragyogás* két főhőse hasonló helyzetben jelenik meg a vásznon: Jack egy éléskamrába zárva veri az ajtót ám Wendy, a könnyesen szipogó feleségét mindez nem érdekli. Bowman, Alex és Jack szavait türelmes, de süket fülek hallgatják, türelmetlenséget kényszerítve a szavakra. Az üresség elnyeli a beszédet, a beszéd meghódítja az ürességet, meghallatlanságából erőt merít. Bowman az űrhajó vészkiáratán, Alex egy nyitva maradt kisablakon jut be, míg Jack egy más-világból érkezett hatalom segítségével jut ki börtönéből. Oly erők hatolnak a süketség mélyére, haladnak végig annak szövevényes hallójáratain és hívják életre a borzongás különféle zörejeit, melyek elhallgattatása és megbékítése reménytelen. Egyenesen a középpont zárt terébe hatolnak, ahol az iménti süketség beszélni kezd: félelemteli nyüszítését, dühödt ugatását immár a behatoló erők némasága visszhangozza.

De miért mennek oda, miért a behatolás? Mert valami hozzájuk tartozik odabent, valami minduntalan visszatérésre kényszeríti, ellenállhatatlanul magához vonzza őket. Valami, ami felett belső, zárt létformák uralkodnak, legyen az akár a tudás algoritmizáló gépe, a test pszichoerotikus identitása, vagy az otthon, mint *heimlich*. Ez a valami a hétköznapiakban sakkban van tartva, megkötve és elnémítva mindig otthontalan (*unheimlich*) marad. El van némítva, ám a némaságot hatékony fegyverré alakítja. „Mit csinálsz?” – kérdezi HAL, „Takarodj!” – kiálltja a Macskanő, „Elmegyek, hozok orvost” – szipogja Wendy. Szavaik nem hétköznapi helyzeteket szeretnének hétköznapivá tenni, mondataik a konfliktus hétköznapi voltát, megoldhatóságát, az érdekek összeegyeztethetőségét hangsúlyozzák. A domesztikáció nyelvén szólnak, mert tudják, aki érti ezt a nyelvet, az már elbizonytalanodott a néma, arctalan, a hétköznapiakban helyet nem találó akarattal szemben. Csakhogy az agresszorok némák maradnak, szó szerinti és allegorikus értelemben is arctalanok. Nem hallják meg azt a beszédet, amely a felelősségteli emberhez, annak lelkiismeretéhez szól. Nem beszélnek a domesztikáció nyelvét.

„Egyesülni jöttünk...” – mondhatná Bowman, Alex és Jack, de a szavaik éppoly érthetetlenek, a domesztikált beszéd számára olyan idegenek és nyugtalanítóak lennének, mint maguk a férfiak. Hallgatásuk fenyegetővé, elviselhetetlenné válik, ugyanakkor olyan beszédre

kényszeríti a hétköznapi gondolkodását, amelyben láthatóvá válik szerkezetisége, természetének logikája. Gépet és a nőt az idegenség beszélgeti, sőt kényszeríti egy magánkívüli – a hétköznapi elhallgattatott és érzékelhetetlen – beszédre. Bowman, Alex és Jack azért képviselhet határtalan erőket, mert a hétköznapi (a domesztikációt, a lelkiismeretet és a felelősségtudatot) megalapozó logika antitézisének, kifordítását képviselik. Valami túlél HAL-ban és a Macskanőben, valami felszabadul pusztulásukban, utat mutat Bowman számára a csillagok közé és újabb kalandokra készíteti Alexet. Ez a valami nem más, mint a reaktív erőkhöz és akaraton való felülkerekedés: az aktív erő, az afirmációra képes akarat. Wendy túlél, Jack elpusztul, de Kubrick számára Jack még pusztulásában is érdekesebb, mint túlélésében Wendy: a férfi kaput nyit a kaland egy új dimenziójához, az idő (hétköznapiságot felforgató) labirintusába. Az út nem kevésbé szellemi, mint anyagi természetű, amint a túlélés és a halál sem pusztán fizikai, hanem az értelem egy mélyebb szintjén zajló konfliktus megnyilvánulása. Bowman és HAL, Alex és a Macskanő, avagy Jack és Wendy nem fizikai testekként, hanem erőkként és erők különböző konstellációiként válnak ábrázolttá a mozivászonon.

A kubricki képkivágás nem a megmutatás, hanem a feloldódás által hozza létre a cselekmény terét és idejét, eseményeit és szereplőit, értelmét és értékét, azt a világot és víziót, amelyet csakis a képeken keresztül gondolhatunk el, s amely ugyanakkor magukat a képeket is elgondolja. A vizuális és hangos kompozíció nem csupán tér és idő viszonyainak elgondolásához segít hozzá, de a *mise-en-scène* finomra hangolt szerkezetében önálló világgá működik. A *2001* fentebb idézett jelentésében ezért is érezhetjük, hogy Bowman embertelen erőként, tér és idő végtelenségeként hatol be valahai otthonába. A gépóriás agyába magával viszi a világűr. Szakfanderben, a súlytalanság állapotában bontja meg egymás után HAL idegpályáit. Ahogy a panelek lassan kioldódnak, ahogy a valaha vörösen izzó szem egyre halványabban pislákol, a kép is súlytalanná válik, eltávolodik a hétköznapi, tárgyiasult referencialitás rendjétől, ember és gép kozmikus méreteket öltő szembenállásáról kezd beszélni. Ahogy a kép a gép-arcról Bowman arcára vált, az embert legyőző gépagy halálában az ember előtti káosz újjászületését látjuk. A kép a vágás jelentette síkban válik azzá a membránná, amely e két arc és világ távolságától függetlenül nem létezik. Kubrick kép-membránja a fényképezett tárgyra simul, felveszi formáját, vibrációit; a dolgok körvonalává, keretivé válik. Amit a kép ilyen módon a tárgy expresszivitásává alakít, az nem más, mint a világnak a hétköznapiokban gyakran nem érzékelt, nem megmutatható metszete.

A *Mechanikus narancs* Alexének megannyi maszkja nem eltakarja a fiú arcát, amely éppenhogy a maszkokban válik megmutathatóvá. A maszkok ezt az arcot személyes karakterrel ruházzák fel, olyan őszinteséggel, amellyel a film többi – arcot viselő álarcaként

jellemezhető – szereplője nem rendelkezik. Kubrick nemcsak a főszereplő elé tart nagyítót, de az őt körülölelő hétköznapi élet szövege elé is. Az erőszak drámájában a kép-membrán teszi láthatóvá a dolgokat átszövő, azokban hatalomra törő erők, akaratok és világok értékét és értelmét, megkülönböztetve lomha–reaktív, valamint táncos–affirmatív erőkonstellációkat, különválasztva a klasszikus erőszakábrázolás hősének domesztikációként értelmezett, illetve az ultraerőszak hősének a kép kifordítására irányuló, a kép kifordításával lehetővé tett kalandjait. *Kép ott van, ahol világok hatolnak a dologba, de ott is, ahol a dolog addig tágítja saját keretét, míg világgént nem látjuk.* Mindkét esetben szükség van valamire, ami a szinguláris és a végtelen horizontját találkoztatja. A *Ragyogás* fiatal hőse, a hotel végeláthatatlan folyosóit feltérképező, majd a másvilág erőivel látomásaiban és a valóságban is konfrontálódó Danny ez a valami: ragyogás. Nem pusztán személy, sokkal inkább az a látás, ami Jackben egyszerre érzékeli az apát és az embertelen örvénylést. Kubrick a kamerát többször ebbe az örvénylő káoszba „helyezi”. Ennek példái az éléskamrába zárt Jack és az őt bebörtönző Wendy párbeszéde, illetve az a képsor, amikor a férj baltával szétveri a fürdőszobaajtót. Az első példában a rendező szinte a falba és a padlóba préseli kameráját. Úgy tűnik, mintha maga a hotel szorítaná, ölelné magához a felvevőgépet, mintha a kompozíció a hotel „szubjektívja” lenne. A kép egyszerre membrán és tükör: a képkivágásban a férfi otthonára talál, amint testet ölt benne a ház. A másik képsorban a lendülő balta mozgását a kamera nem egyszerűen svenkelve követi. Kubrick nem elfordítja, inkább rángatja, csapja a kamerát, suhintja és tépi a képet, mely ekképpen az ajtóra mért ütések kinetikai-dinamikai variánsaként nemcsak követi a mozgást, hanem azzá válik: vibráló érzetköteggént őrződik meg.

Előbbieket a Kubrickhoz intézendő kérdéseim bevezetőjének, a disszertációmban kibontakozó genealógiai kaland nyitóképének szántam. Az elkövetkezőkben jóval szigorúbb stílusban azt a gondolatmenetet és metodológiát mutatom be, amelyek segítségével eljutottam téziseimet megfogalmazásához.

Disszertációm célja feltárni Stanley Kubrick esztétikai és tematikai konceptualizmusát. Ennek alapja egy olyan elméleti apparátus kidolgozása, ami lehetővé teszi a rendező stílusát jellemző formalizmus és a témafeldolgozását uraló koherencia leírását. A keret hasznosságát két film (*2001: űrodüsszeia*, *Mechanikus narancs*) elemzésével bizonyítom. Ettől az elméleti kerettől azt is elvárom, hogy lehetőséget kínáljon filmek etikai-politikai dimenzióinak vizsgálatára és pontosabb megértésére. Számomra ez azért fontos, mert Kubrick sohasem nyíltan politikus filmjeiben egy olyan beszédmódot vélek felfedezni, amely

kordiagnosztikai vázlatokká, szimptomatérképekké és a kurrens értékek kritikájává alakítja a filmképet, valamint erősen stilizált esztétikai formában reflektálttá tesz egy etikai kérdésekkel sűrűn átszőtt mezőt. A szóban forgó teoretikus keret segítségével kívánom azt a sejtésemet is megerősíteni, mely szerint ezek a kérdések szorosan kapcsolódnak Nietzsche morálgenealógiai fejtegetéseihez, általánosságban pedig a nietzscheánus érték- és értelemkritika kordiagnosztikai vetületéhez.

Kiindulási pontként a kubricki antihumanizmust, a rendező kritikai recepciójában több értelemben is tetten érhető értékfogalmat választottam. Úgy gondolom, hogy az antihumanista jelző értelmezhetővé teszi a napi és az akadémikus kritika Kubrickról kialakított képét, ugyanakkor képes megragadni az egyszerű mozilátogató Kubrick-alkotásokhoz fűződő viszonyát is. Az antihumanizmus nem egyértelműen negatív jelző, amitől bárkinek meg kellene védenie Kubrickot. Ezt nem is tekintem feladatomnak, sokkal inkább arra törekszem, hogy felderítsem az antihumanizmusnak azokat a vonásait, amelyek megjelennek a rendező egyedi beszédmódjának recepciójában. Az antihumanizmus, ha tisztán pozitív kategóriává nem is válhat, de olyan kritikai kategóriává mindenképpen, ami segít megérteni a rendező filmjeinek stilisztikai-tematikai kontextusait, segít felmérni azok kor- és kultúrakritikai dimenzióját, és lehetővé teszi, hogy vizsgálat tárgyává tegyem filmes beszédmódjának szerkezetiségét.

Az első fejezetben bizonyítékokat mutatok be arra, hogy az antihumanista jelző teoretizálása, kritikai kategóriává alakítása miért indokolt. A Kubrickhoz intézett kérdéseim természetéből adódóan gondolom azt, hogy az antihumanista terminusnál pontosabb lenne a poszthumanista jelző használata. Ez ugyanis reflektálttá tenné a megrajzolásra váró rendezőportré elméleti alapjait, ugyanakkor megerősítené azokat – a felfogásom szerint lényegi – összecsengéseket, amelyek Kubrick etikai-politikai felfogása és a nietzscheiánus korszerűtlen, „immoralista” gondolatvilág között fennáll. Gondolatmenetem ezen pontján már világosan látszik, hogy a kubricki anti/poszthumanizmus leírása kizárólag egy olyan elméleti keretben történhet meg, amely teoretizálni képes a társadalom- és kultúrakritika, valamint a hatalom mikrofizikájának tanulmányozását elsődlegesnek tekintő filmművészi gyakorlatot. Bár ez nyilván nem teszi lehetővé a Kubrick-filmek összes vetületének tisztázását, lehetőséget kínál az általam felvetett kérdések megválaszolására.

A következő lépésben a Kubrickról megjelent szakirodalomhoz fordulok és azt vizsgálom, hogy léteznek-e a fentebb megnevezett elméleti alapok, legáltalánosabb értelemben pedig azt, hogy megfogalmazódott-e a kritikában a kubricki anti/poszthumanizmus teoretizálásának igénye. A recepció tüzetes vizsgálata fényt derített egy ilyen értelmű alap és igény hiányára, ugyanakkor a szakirodalomban nem találok

kérdésfelvetéseim legitimitását megkérdőjelező véleményekkel. Disszertációmban nem vállalkozom a Kubrick-irodalom egészének kritikai feldolgozására, kizárólag a fő tézisem szempontjából releváns monográfiákra, tehát azokra a szövegekre koncentrálok, amelyek kérdésfelvetéseimhez leginkább közel állnak. A monográfiák részletes tartalmi ismertetése nélkül vizsgálom Mario Falsettonak a kubricki hang kapcsán írt fejtegetéseit, Thomas Allen Nelson a „kontingencia rendezőjéről” megrajzolt portréjának egyes elemeit és Kubricknak tulajdonított konceptualizmus Alexander Walker által hiányosan megragadott voltát. Alaposabb vizsgálatnak vetek alá két monográfiát, Robert Phillip Kolker *The Cinema of Loneliness* és Michel Ciment *Kubrick* című könyvét, mert az ezekben megfogalmazott gondolatok ismeretében a rendezőre vonatkoztatott anti/poszthumanizmus fogalmi megértését még fontosabbnak látom. A fejezet végére válik világossá, hogy a kubricki beszédmód számomra fontos metszete számos olyan kérdést vet fel, amelyek véleményem szerint nem válaszolhatók meg a Kubrick-irodalom segítségével. Ekkor válnak számomra meghatározóvá a *Mozi 2* lapjain Kubrickról írt deleuze-i gondolatok, amelyek megerősítettek a Kubrick-filmekhez intézendő kérdéseim relevanciájában, de ezen túl disszertációm témaválasztásakor is ihletet jelentettek.

A második fejezetben mutatom be a filmelemzések során alkalmazott teoretikus keretet. Ahhoz, hogy ez a keret létrejöjjön Deleuze-t olyan „fogalmi és metodológiai személyként” igyekeztem megragadni, akinek releváns kérdései lehetnek Kubrickhoz. Tézisem szempontjából a következő kérdés döntő fontosságú: a francia filozófus életművének mely fogalmai, gondolatvilágának mely metszete alkalmas arra, hogy általuk Kubrick anti/poszthumanistaként jellemzett szerzői pozícióját hozzáférhetőbbé, világosabbá tegyem? A válasz keresése során kiemelkedően értékesnek találtam a szerző kétkötetes moztanulmányát, mint a mozgókép természetrajzának filozófiai, esztétikai és etikai vonatkozásainak egyaránt gazdag tárházát. Véleményem szerint e természetrajznak anélkül határozhatóak meg bizonyos rétegei, hogy a rendszer általános logikája és organikussága különösebben sérülne.

A teoretikus keret kidolgozásakor nagy hangsúlyt fektettem a deleuze-i filmfilozófia szerkezetiségének és logikájának a megértésére. Ennek során vált egyértelművé az, hogy a mozinak tulajdonított gondolkodás bizonyos összetevői, többek között Henri Bergson *Anyag és emlékezet* című értekezésének tézisei, bár fontosak a kép kettős paradigmájának a megértésekor, a legcsekélyebb mértékben sem válhatnak hasznomra a szigorúan vett téziseim kifejtésében, így elemzésüktől eltekintek. Hasonló megfontolásokból marad ki dolgozatomból Charles Sanders Peirce – a deleuze-i képtaxonómia alapját jelentő – logikai szemiotikájának vizsgálata. A képfajták rendszerezett áttekintését ugyancsak mellőztem, mert a Deleuze által

felvetett kettős, tiszta szemiotika hasznos lehet ugyan a mozgóképes gondolkodás által használt formai eszköztár jellemzésekor, de gondolatmenetemet nem mozdítaná elő érdemben. A képtipológiából kizárólag azok a fogalmak szerepelnek disszertációmban, amelyek hozzásegítenek Kubrick stilisztikai és dramaturgiai kísérleteinek megértéséhez.

A filmelemzésekhez használt elméleti alap szempontjából fontosabb a deleuze-iánus problémafelvetések (elsődlegesen filozófiatörténeti argumentumok) központi eleme, a „kép nélküli gondolkodás” kérdésköre. A gondolkodás klasszikus képének kritikája már a Nietzsche-monográfia megírásakor jól körvonalazódik, Deleuze későbbi műveiben pedig egyre hangsúlyosabbá válik, programmá erősödik. A szubjektumfilozófia uralmára kritikailag reflektáló programjában Deleuze folyamatosan visszatér az érték és értelem újszerű megértését kínáló genealógiai módszerhez és az akaratfilozófia téziseihez. Bár első hallásra furcsának tűnhet, de véleményem szerint a „kép nélküli gondolkodás” egyik kulcsfogalmaként tekinthetünk az ábrázolás szenzomotoros ökonómiáját leromboló, a változás, a pluralitás és a teremtés jeleként értelmezett idő-képre is. Abban a módban, ahogy az idő-kép kikezdi a mozgás-képi rezsimet, egy olyan paradigmaváltás főszereplője lesz, amely az ábrázolás klasszikus technikáival szemben a végtelen performancia, moduláció és konfigurálhatóság ökonómiáját hangsúlyozza. Gondolatmenetem szempontjából mégis lényegesebb a „kép nélküli gondolkodás” deleuzei tervezetéhez szorosan kapcsolódó és a műalkotások újszerű olvashatóságára lehetőséget nyújtó etikai-szimptomatológusi program fontosabb elemeinek a vizsgálata. Ezen elemek a kép kifordítását célzó technikában csiszolódnak össze és vállnak a kurrens értékrendnek és normáknak ellenálló, azokat radikális kritikának alávető módszerré.

A második fejezetben egyértelművé kívánom tenni, hogy céloom megvalósítását leginkább *az* a Deleuze segíti elő, aki a filmrendezőt is képes az ellenállás alakjának, a „kép nélküli gondolkodás” pedagógiai szellemben vett művelőjének tekinteni. Ezért koncentrálok a filmkötetekben azokra a passzusokra, amelyek megmutatják, hogy a műalkotás az ítéletek egyetemes és transzcendens rendszerének szorításából csak „lehetetlenné”, inaktuálissá, korszerűtlenné válva szabadulhat meg. Egyedül ebben a beszédmódban alapozhatja meg a kritika etikai és pedagógiai hatalmát, a felügyelet rendszereinek kritikáját. *Ez* a Deleuze segíthet hozzá ahhoz, hogy Kubrick életművében láthatóvá tegyem az etikai és pedagógiai tudatosságot, vagyis a felügyelet mikro- és makro-struktúráit egyaránt kétségbe vonó (kritikai-klinikai) program körvonalát.

Úgy gondolom, hogy a deleuze-iánus gondolatvilág előzőekben vázolt két, egymáshoz szorosan kapcsolódó rétegét (kép nélküli gondolkodás, a kép kifordításának programja)

nevezi Daniel W. Smith az *Essays Critical and Clinical* című Deleuze-kötethez írt bevezető tanulmányában¹ a *critique et clinique* programnak. Smith szerint Deleuze egyik legfontosabb felismerése az, hogy a művészt és a filozófust egyaránt (bár eltérő jelleggel) diagnosztának, a civilizáció és kultúra betegségének tüneteit páratlan pontossággal megragadni képes klinikusnak tekinti. A szerző kielégítő bizonyítékokkal támasztja alá, hogy Deleuze egész életművét (beleértve Guattarival közösen írott szövegeit is) a *critique et clinique* kutatási irány szellemiségében olvashatjuk². Smith a kijózanítás és a bomlasztás mozzanatában létrejövő kritika, valamint a „klinikai szellem” megújításának és etikai alapokról történő elgondolásának szoros kapcsolatára hívja fel a figyelmet. Amellett érvel, hogy a klinikai, szimptomatológiai és diagnosztikai terminusok elválaszthatatlanok a kritika fogalmaitól.

Meggyőződésem, hogy az anti/poszthumanista jelző kritikai és teoretikus kategóriává alakításakor és különösen ennek szövegelemzésekben történő alkalmazásakor arra az útra lépek rá, amelyen Smith Deleuze vonatkozásában járt. Míg Smith a *critique et clinique* programját Deleuze életművének minden fontosabb tézisében és argumentumában megtalálható síknak tartja, addig én az anti/poszthumanizmus kategóriáját egy olyan értelmezői paradigma kulcselemének tekintem, amely által láthatóvá és kimondhatóvá válnak a Kubrick-tanulmányok által részben már megvilágított problémák. Ugyanakkor ez a paradigma Kubrick szerzői pozícióját a kreativitás és konstruktivitás horizontján – új kép-funkciók, filmtechnikai eljárások, esztétikai alakzatok, szimptomák és diagnózisok vonatkozásában – egyaránt meghatározza.

A félreértések elkerülése végett szeretném megjegyezni azt, hogy a Kubrickhoz intézett kérdéseim alapját jelentő elméleti paradigmát nem tekintem kizárólagosnak. Lehetnek más, a téma megismeréséhez érdemben hozzájárulni képes értelmezői keretek, amelyek eltérő fogalmak és érvrendszer mentén az jelen dolgozatban felvázolthoz igen hasonló rendező-portréhoz vezethetnek³.

Az első két fejezetben megalapozott teoretikus keret, amely a filmelemzések során tovább finomodik, a *2001: űrodüsszeia* és a *Mechanikus narancs* vonatkozásában kidomborítja a Kubrick és Nietzsche között fennálló hasonlóságokat, amennyiben világossá

¹ A Deleuze életművének tematizálására vállalkozó dolgozat teljes címe „»A Life of Pure Immanence«: Deleuze's »Critique et Clinique« Project”.

² Igaz persze, hogy különösebb bizonyítékokra nincs szükség, hiszen erre utalnak a *Présentation de Sacher-Masoch* megjelenését követő nyilatkozatok, amelyekben Deleuze az irodalom és a klinikai pszichiátria további vizsgálatát, részletesebb kifejtését helyezi kilátásba. Ez irányú ígéretét utolsó, a *Critique et Clinique* még életében kiadott kötetével váltja valóra.

³ Erre példa az „Identitás, utánczás és hibriditás Stanley Kubrick *Acéllövédék* című filmjében” címen megjelent tanulmányom (*Filológiai Szemle* 2003/1-4. 129-152), amelyben Homi Bhabha posztkoloniális kritikai paradigmában fogant téziseit, valamint Deleuze és Guattari nomád háború-gép/modern háború-gép fogalmait használom. Elemzésem homlokterében a központ és a periféria, illetve a hatalom és a kultúra filmben megjelenő diskurzív stratégiái állnak. Következtetésem a rendező – jelen dolgozatban részletesebben elemzett – kordiagnosztikai tudatosságát emelik ki, lényegében igen hasonló portrét körvonalalznak.

teszi, hogy a rendező anti/poszthumanizmusa a felügyelet technikáira és eljárásaira irányuló értékkritikaként és kordiagnosztikaként értendő, de ezen túl a képesség értékét devalváló ábrázolási módok iránti szkepszisként, valamint a kultúra szellemét régről átjáró örök bálványok módszeres leleplezéseiként is. A filmelemzésekben a hatalom és az akarat Nietzsche által feltárt problémájának egyik legautentikusabb filmes gondolkodójaként ismerhetünk rá a rendezőre. Nietzscheánus szellemben fogalmazom meg hipotézisemet, ami szerint a *2001* képei két erőcentrum határmezsgyéjén, membránként válnak láthatóvá, annak a hatalomnak a kettős olvasataként, amely egyszerre halad át a tér és az idő kozmikus nyitottságán, valamint a felügyelet terének és idejének (civilizációjának) szimmetrikus zárványán⁴. Hipotézisem a „kettős keretezés” technikájának nevezett diagnosztikai eljárás (mint a nyugati emberkép legátfogóbb kubricki kritikájának) leírásával nyer megerősítést.

A *2001: űrodüsszeia* elemzése során részletesen vizsgálom a képkeretet és a nyugati civilizáció/ember öndefiníciójára használt kulturális kereteket, illetve ezek viszonyát. Ahogy az imént már említettem, a Deleuze ihletésű értelmezői paradigma itt annyiban válik hasznomra, amennyiben lehetőséget terem Kubrick és Nietzsche közvetlen párbeszédére, vagyis amennyiben a filmképet a benne berendezkedett, rajta megkapaszkodó erők és akaratok láthatóságaként teszi elemezhetővé. Kubrick anti/poszthumanista beszédmódjának korábbi teoretikus megragadása megkönnyíti a film kapcsán napvilágot látott „tévhittek” vizsgálatát is. Talán a kelleténél részletesebben foglalkozom a Susan Sontag által is megfogalmazott véleménnyel, miszerint a *2001*-ben a fasiszta művészet éled újjá. A kiemelt figyelmet azért tartom mégis indokoltnak, mert ezáltal egy konkrét kérdés kapcsán is megmutathatom saját értelmezői stratégiám recepcióhoz képest mutatkozó különbségét. Úgy vélem, hogy ez a különbség teoretikus keretem előnyeit is képes kidomborítani. Olvasatomban a hétköznapi fasizmus megannyi rétegén és aggregátumán keresztül, az erők torzulásának, faszálódásának számtalan epizódján át halad az út az embert felülmúló ember megszületéséig. Szimptomának tekintem, hogy a civilizáció csúcsára érkezett emberről Kubrick úgy beszél, mint akinek gyermekké, pontosabban embrióvá kell válnia a továbblépéshez, vagyis azt sugallja, hogy az űrkorszak derekán, a megannyi tudományos-technikai eredményt maga mögött tudó *homo faber* bizonyos értelemben még mindig magzat.

A *2001* kettős kerettel rendelkező ábrázolási logikája szerintem a rendező kérdésfelvetéseire vonatkozó reflexióként értelmezhető, amely a keretei iránt felelősségtudattal bíró civilizált ember (a reaktív, bálványimádó típus) mellett láthatóvá teszi a változás affirmációjára, a keretek összeroppantására és az örök visszatérésre képes ember

⁴ Akár úgy is fogalmazhattam volna, hogy a képek egyszerre ábrázolják az emberi civilizáció nagy küldetésének naprendszeri átszelő útját, és teszik láthatóvá a kozmosz civilizációt és a szubjektumot keresztül-metsző síkját.

megszületését is. Úgy fogalmaztam, hogy láthatóvá teszi, és ezt szó szerint értem, ugyanis a filmre vonatkozó további tézisem szerint a film titokzatos Monolitját – azaz egy konfrontáció-narratíva kulcsszerepelőjét – a kettős keret logikájaként, a filmkép kettős forrásaként értelmezem. A civilizált emberen és csillaggyermeken túl a monolitban két kép-tudat is megszületik: a gondolkodás képében berendezkedő akcióorientált, klinikai realizmusként jellemzett mozgás-kép, valamint a kozmikus különbségek percepciójában és az idő közvetlen tapasztalatában konzisztenssé váló idő-kép. Deleuze terminológiáját és definícióit felhasználva a mozgás-képet a bezáródás, míg az idő-képet a kinyílás kereteként jellemzem, majd Nietzsche kultúrakritikai tanulmányaira utalva ugyanezeket az alkonyat és a virradat képiségének nevezem.

Az erő és erőszak viszonyát radiálisan tematizáló *Mechanikus narancs* értelmezésekor a korábbival megegyező elméleti apparátust, de kissé más olvasati stratégiát használok. Azzal a céllal koncentrálok az erőszakábrázolására, az erőszak másként ábrázolására és egy másfajta erőszak ábrázolására, röviden az ultraerőszakra, hogy megkülönböztessem az erőszakot és az ultraerőszakot és így rákérdézzek azokra az erőkre és arra az akaratra, amely(ek) az egyiket, illetve a másikat táplálják. A *Mechanikus narancs* szerintem, arra invitálja a nézőt, hogy vegyen részt az erőszak genealógiai módszerrel történő megértésében és az agresszív viselkedés technikájának feltárásában. Mindehhez az ultraerőszak rendezőjeként kellett Kubrickról beszélnem, aki képes az erőszak szokványostól eltérő bemutatásában akár az ábrázolás kifordításának képét is felismertetni. A kép kifordításának programja a *Mechanikus narancs*ban szerintem nem érthető meg az anti/poszthumanista beszédmód teoretikus kerete nélkül.

A filmre vonatkozó tézisem értelmében az ultraerőszak egy tünetegyüttes neve. Alexet pontosan annyiban tekinthetem tünetegyüttesnek, amennyiben betekintést enged az erőszakról folytatott beszéd természetrajzába. Mivel Nietzschét egy ilyen természetrajz teoretikusának tekintem, erő-tipológiáját gondolatmenetem szempontjából nélkülözhetetlennek találtam. Fontos szerepet kap továbbá a bahtyini karneválfelfogás, a színház artaud-i víziója és Kant fenséges-fogalma, amiket elengedhetetlennek tartok az erőszak klasszikus képét leleplező – a kép fonákját benépesítő – akarat megértéséhez. Hasonló okokból tartom fontosnak a modern művészetre és kulturális beszédmódokra irányuló kubricki reflexiók vizsgálatát. Elemzésemben nem Alex betegségéről, hanem beteggé tevéséről (a vágy-gép domesztikációjáról), az eksztatikus-tragikus személyiségtípus morálon túli dimenziójáról, valamint a szimfónia korunk általi meg nem értettségéről beszélek. Kérdésvetéseim általában véve arra a különbségre vonatkoznak, ami a performativitás mezője valamint az individualizáció hétköznapi formáit kifejező horizont között található. Tézisem szerint a főhős

performativitás mezején kibontakozó „mozgási energiája” teljesen feloldja identitását és ezek alapján tekintem a karakter Janus-arcúságát a szubjektum-keret allegorikus felbomlásának. A performativitás mezeje kapcsán fogalmazható meg a filmre vonatkozó további tézisem, miszerint ezt a mezőt alapvetően a változás képessége, az átváltozásra képes energia expresszivitása uralja. A cselekmény lelassulását a film második részében a fentebb megfogalmazott, számomra oly fontos különbség eltűnésével magyarázom, ami oda vezet, hogy a gyógykezelést követően Alex az áldozat előre megtervezett szerepébe kényszerülve mozgási energiáját veszti, miközben a performancia játékos-szatirikus mezeje egy vontatott-melodramatikus horizonttá szürkül.

Az alexi karakter – erőszakábrázolásban érzékletesen reflektált – átváltozásait az alkalmazott teoretikus keret rugalmasságának köszönhetően, reményeim szerint a korábbiaknál pontosabban sikerült megragadnom. Tervezem a két filmelemzésben eredményesen alkalmazott teoretikus keret és olvasati stratégiák alkalmazásának további vizsgálatát a jelen dolgozatban nem szereplő Kubrick-filmek elemzésével.

I. KUBRICK ÉS AZ ANTIHUMANIZMUS

1. Kubrick és a kritika

1.1. A kritikai ítéletek ellen

„Mindig is *nehéznek találtam* a filmjeimről beszélni. A legtöbb, amit tehetek, hogy a gyártással és a történettel kapcsolatos háttérinformációkról, esetleg a *filmhez kapcsolódó* érdekes témákról beszélek” (kiemelés tőlem, 167) mondta Kubrick egyik Michel Cimenttel folytatott beszélgetésének elején. A kapcsolódó témák között találunk gazdasági, politikai, sporttal, irodalommal és utazással kapcsolatos eszmefuttatásokat. Kubrick-interjúkat olvasni olyan, mint amikor az ember egy hosszú vonatút során végeláthatatlan beszélgetésbe bonyolódik kupétársával. Már a legelején világossá válik a beszélgetőpartner izgalmas, vibráló személyisége, de a szavak mégsem tudnak kitörni a közhelyek üres teréből és a beszéd a kínos hallgatás elkerüléséért folytatott harccá válik⁵.

De vajon miből is adódik, miként ölt alakot a fentebb említett nehézség; mi az, amiről nehéz, sőt lehetetlen Kubricknak beszélni? A fenti idézet így folytatódik: „egy ilyen hozzáállással könnyen elkerülhetem a »mit jelent«, »miért csinálta« típusú kérdéseket”. (u.o.) Úgy tűnik, mintha Kubrick nem kívánná gyakorolni a szerzőséggel járó előjogokat, mivel lemond filmjei kommentálásáról. Modorosságról, hiúságról lenne szó? Tim Cahillel, az *Acéllövedék* kapcsán folytatott beszélgetésében a rendező ezt a lehetőséget sem zárja ki. Ugyanitt fejt ki a gyakorlati és a teoretikus filmkritika iránt érzett idegenségét: „az igazság az, hogy börtönnek, nyugtalanítónak és kifosztásnak érzem az effajta kérdéseket” (Cahill 192). Nem pusztán korlátokról, hanem kifosztásról beszél, ami további magyarázatra szorul. Alig akad interjú, ahol Kubrick a kritikusok tudálékosságát ne a közönség első benyomásaival és ösztönös fogékonyságával állítaná szembe⁶. Hiba lenne azt gondolni, hogy Kubrick mindvégig egy idealizált közönségről beszél. Épp ellenkezőleg, nézőpontja nagyon is pragmatikus és életszerű:

minden néző magával hozza saját, a film témájával kapcsolatos érzéseit, érzékenységét, ami értelmezhetővé teszi a néhol homályos eseményeket...Ez a homályosság minden művészet sajátja, legyen a zene, vagy festészet. Egyik esetben sincs szükség a szerző írásos útmutatására, vagy személyes

⁵ Kubrick nem szeretett interjúkat adni, alig több mint tíz ilyen beszélgetés maradt fenn az utókor számára. Zárkózott, a világ zsongásától távol élő, magának való ember volt. Szükszavúsága, zárkózottsága mégsem jelenti azt, hogy hitét veszítette volna az emberek, a világ iránt. Mindazonáltal jelzésértékű és magyarázatra szorul, ahogy a világgal kommunikált, vagy éppenséggel nem kommunikált.

⁶ Egyik első, a *Dicsőség ösvényei* kapcsán adott interjújában Kubrick a következőt mondja: „a közönségnek egy élmény részesévé kell válnia. A film érzelmekkel dolgozik, töredékes tapasztalatot kínál. Ezért érzem félrevezetőnek, amikor egy mű jelentését mindenképpen verbalizálni akarjuk.” (Young 7).

»kommentárjára«, »magyarázatára«. A magyarázkodás egy felületes »kulturális« értéket képes csak megjeleníteni, ami egyedül a megélhetésüket féltő kritikusok és kutatók számára értékes. A művészet kiváltotta hatások mélységesen személyesek. (Gelmis 91).

Egy ilyen kijelentéssel persze a tudomány embere nem igazán tud mit kezdeni, mégis fontos meghallanunk benne az intézményes tudás kritikáját. Kubrick ugyanis nem az értelmezés, hanem annak formalizálása ellen, és a befogadás érzelmi-intellektuális telítettsége mellett emel szót. Az *ítélkezés* folyamatait működtető kritikai intézményrendszert bírálja, ami rosszabb esetben önkényes értékrendet kényszerít a befogadóra és homogenizálja a művészi kifejezés megértésének technikáit. Értékmintákat állít, ezekhez viszonyít műveket, ezeket érvényesíti az értelmezés során.

Kubrick számos alkalommal megtapasztalhatta ennek az értékrendnek a megbízhatatlanságát: több filmje a kimondottan negatív kritikai fogadtatás ellenére közönségsiker lett, gyakran elsődleges véleményük visszavonására, revideálására készítve a kritikusokat⁷. Természetesen a bizonytalan, ostoba kritikus önmagában még nem jelenti a kritika általános értéktelenségét, valódi szerepéről azonban sok minden elárul. Amikor a hivatásos műértő elsődleges feladatának a befolyásolást tekinti, akkor a gondolkodás pluralitásának ellenségévé válik és jogos az iránta tanúsított szkepszis. Kubrick kritikával szembeni fenntartásait a gyakran félrevezető vélemények és ítéletek nézőre kényszerítése váltja ki. Vélemények és ítéletek helyett a rendező azt várná a kritikától, mint a tágabb filmes intézményrendszer egyik elemétől, hogy megbízható jelzésekkel szolgáljon a közönség várható igényeiről, reakcióiról⁸. Tényleg a hollywoodi stúdiók olajozott gépezetének félrevezetése dühíti Kubrickot? Valószínűleg nem. Ennek a kérdésnek a pontosabb megválaszolására a rendező és az amerikai tömegfilm kapcsolatának vizsgálatakor, a következő alfejezetben kerülhet sor.

Kubrick meglátása szerint Hollywood – ha más formában is, mint a kritika – ugyancsak érdektelenséget mutat az alkotás nézőre gyakorolt „mélységesen személyes” hatásai iránt, egyedül a néző kegyeit keresi: „[a] kérdés az, hogy az emberek kedélyállapotának javítása a cél, vagy bizonyos témák valószerű bemutatása? Életszerűen viselkednek a karakterek, vagy úgy, amilyenek látni szeretnénk őket?...Sok film megpróbál a közönség elébe menni, a kegyeibe férközni, de én ebben nem hiszek. Az emberek

⁷ Egy esetben, a *Mechanikus narancs* kapcsán viszont a végsőkéig kiéleződött ez a szembenállás, olyannyira, hogy a legszigorúbb besorolás mellett az angol cenzúra hozzájárult a film terjesztéséhez, vetítéséhez. A bemutatás után kirobbant „morális háború”, a rendezőt ért támadásokra és fenyegetésekre válaszul maga Kubrick döntött a film betiltásáról.

⁸ A premiert követő kritikai vélemények döntően hozzájárulnak egy film forgalmazási stratégiájának kialakításához.

kétségtelenül nem egy minden elemében hihető dologra sereglenek össze a moziba, de ez még nem jelenti azt, hogy nincs valóságérzékük.” (Cahill 198). A klisékben kibontakozó alkotások valóságérzékét kifosztó banditizmusáról beszél Kubrick, mindazonáltal láthatóvá tesz egy finom fonalat is a kritikai ítéletek és a valóságérzék torzult formáit kommunikáló (eszképista) mozi között. A klisék folyamatosan kommentálják, magyarázattal látják el a látottakat. Hollywood filmkommentárokat gyárt, üres beszédet üres képekkel illusztrál. A didaktikus mozi lágerképződményéről Kubrick a következőket írja: „[a]z írók, festők, vagy filmkészítők nem azért dolgoznak, mert valamit mindenáron el akarnak *mondani*. Csupán érzéseik vannak. Meg persze szeretik a műformát: a szavakat, a vászon illetve a festék illatát, vagy éppen a filmét és a fényképekét, szeretnek emberekkel dolgozni. Nem gondolom, hogy bármely valamirevaló művésznek valaha is számított volna a didaktikusság, még ha maga úgy gondolta is” (Notes 21). Félrevezető lenne, ha ezeknek a szavaknak bármiféle romantikus, idealista jelentést tulajdonítanánk. Másról, a valós pedagógiai tudatosságtól távol eső, egyedül a felügyelet láthatatlan struktúráiba ágyazott didaktikusságról van szó. Platón barlangjáról, a nyáját melegen tartó tűzről, a fény helyett az árnyékokról, az üres képekről, a szabadság illúziójáról. Talán a mozi és a kritika közös jövőjéről, egy olyan jövőről, ahol a film a néző helyett gondolkodik, a kritika pedig a film helyett beszél gyakran didaktikusan. Kubrick szavai azt sugallják, mintha a didaktikusság a kritika titkos szövetségese volna, ez vezet oda, hogy a kurrens értékeket világosan képviselő, a szokványos értelmezői stratégiákat maradéktalanul kiszolgáló műveket tartják egynémely kritikusok a legelőbbre. Végző soron egyedül a didaktikusságnak magukat kiszolgáltató művek képesek világos és félreérthetetlen módon beszélni: „egy film vagy színdarab csak nagy kerülőutak árán mondhat bármiféle igazságot az életről, így viszont elkerülheti a következtetések szájbarágását, a szépen csomagolt gondolatokat. Ha valamiről érdemben akar beszélni, nem elég teljesen átítatódnia az életszerűséggel, de lassú cseppekben adagolva kell felszívódni a néző tudatába. Az érvényes és igaz ötletek sokrétűek, szükségképpen távol áll tőlük a frontális támadás” (Words 14).

A kritika didaktikussága és a klisékben kibontakozó filmes beszédmód összjátéka megfosztja erejétől a formanyelvi kísérletezést. A fenti Kubrick-idézetek bár különféleképpen de azokra a korlátokra hívják fel a figyelmet, amelyek nyomán filmkészítő és közönség egy ihletetlen, személytelen kapcsolatba kényszerül. A szerzőt közhelyek kimondására készítetik, a nézőtől pedig megtagadják a „mélységesen személyes” élményeket: a szavakat egy mesterséges térbe kényszerítik, a teremtés és a befogadás érzelmi-intellektuális gazdagságát elsorvasztják. A klisék tere már a szerző és a néző megjelenése előtt, ezek párbeszédét ellehetetlenítve beszél. Kubrick számára az alkotás eleve a beszéd mesterséges terének

berekesztésével, a klisék (elsődlegesen a műfaji klisék) felforgatásával jár: „egy igazi tehetséges elme képtelen a régi rendszerben dolgozni, minduntalan valami másba kezd. A többség úgyis a forma klasszikus hagyományán belül fog dolgozni” (Notes 21)⁹. A bevezetőben megfogalmazott céloim, tudniillik a régi rendszerben dolgozni képtelen Kubrick portréjának a megrajzolása csak abban az esetben valósulhat meg, ha feltárom e képtelenség összetevőit, továbbá az elbeszélés és képdraturgia mezején mutatok rá a klasszikus hagyománynak ellenálló esztétikai gondolkodásának gyökereire.

Már a kezdő fényképész vagy filmes is tudja, hogy a képkivágás *mértéke* az ember. Ezt nem csupán technikai értelemben vett evidenciának tekintem, hiszen a filmkészítő viszonya ehhez a „tudáshoz” esztétikai gondolkodásának konceptualizmusát is meghatározza, formai és tematikai szinteken egyaránt. Az ember és az ábrázolására kidolgozott keret kapcsolata persze sohasem evidens, számos az esztétika horizontján nem reflektálható kérdést vet fel. Az ezekre adott válaszok sokfélesége vezet a filmművészetre jellemző beszédmódok gazdagságához. Rendezőtársaihoz hasonlóan Kubrick életműve is a fenti „tudás” vonatkozásában bontakozik ki. Egyedi beszédmódja mikroszkopikus és kozmikus méretű összefüggéseket egyaránt feltáró természetrajzként helyezi keretbe az egyénnek az interperszonális kapcsolatokhoz és az intézményes rend különböző formáihoz fűződő viszonyát. E „tudás” tudatossággá érlelése teljes összhangban van a rendezői programmal, amely a kép másként láthatóságát megalapozó *mise-en-scène* megteremtésére irányul. Kubrick nem a lefényképezett, egyedül a fényképezésben megszülető tér, nem az időt kitöltő cselekmény, sokkal inkább a kaland szülte idő, a kaland idejének a művésze. Ekként természetszerűleg konfrontálódik a klasszikus hollywoodi mozival, amely gyakran a grafikus elemek szenzációhajhász összehatását és a cselekmény didaktikus fejlődését biztosító akciódraturgia által helyezi keretbe az embert.

A kubricki képkivágás mértéke sohasem az önazonosságot képviselő, evidenciaként adott ember, hanem az ember értelmezésre váró fogalma, egy absztrakció. Következésképpen a képkivágás a tárgy látottsága helyett, annak többértelműként való láthatóságát alapozza meg. A filmkép és a cselekményvezetés a fényképezett tárgynak és eseménynek egyszerre több „perspektíváját” is megmutatja. Kubricknál egy szituáció egyidejűleg lehet tragikus és komikus, egy karakter vonzó és ellenszenves, avagy jó és gonosz, azaz gyakran egymástól alapvetően különböző értelmeket fejez ki¹⁰. A néző frontális letámadását elutasító rendező

⁹ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg egy későbbi nyilatkozatában is: „Sajnálatos tény, hogy a mozi... tudatosan a siker formalizálására és megismétlésére törekedett, ekképpen a mozi úttörőire jellemző forma- és stílusgyakorlatoknál ragadt meg” (Ciment 177).

¹⁰ A fiatal Kubrick a fényképezéssel és a sakkal életre szóló barátságot kötött. Többen a sakk iránti rajongására vezetik vissza irányítási mániáját, képességét a filmes tevékenységek következetes, gazdaságos és végtelen objektivitással történő megszervezésére, sőt higgadt természetét is. Pedig a sakk a perspektivizmus nagy játéka.

nem hisz a filmképnek tulajdonított olyan képességben, hogy a világot evidenciaként ismertesse fel, vagyis a képben soha nem kizárólag az ábrázolt érdekli, hanem az, ahogy a látás az értelemért folyó harc keretévé válik és a világ önazonosságát hangoztató ábrázolás ellehetetlenül. Esztétikájában a képet az evidencia (a klisék és az ítéletek) kategóriáin túl – a különbség látásaként – hozza létre, és a stílust e látás-teremtés eszközévé teszi. A „perspektivizmus” és nem a stílus szüli meg a modernista alkotás terét, ahol a klasszikushoz képest az evidens értelem az értelmezéshez képest bizonytalanabbnak, a gondolkodás a kauzális összefüggéseknél komplexebbnek tűnik¹¹. Bizonyos értelemben a jelentés felett hatalmát vesztett gondolkodás áll legközelebb a láthatóság általam vizsgált kategóriájához. A kubricki stílus a különbség-látás terében, a „perspektivizmus” által feloldott központok helyén hármasságként szembesül a képi ábrázolással: (1) annak lehetetlenségével, hogy formák nélkül ábrázoljon, (2) annak lehetetlenségével, hogy a régről megörökölt formákba kényszerítve dolgozzon, valamint (3) annak lehetetlenségével, hogy az új formákat a régiéket helyettesítőjeként, mechanizmusaik örökösöként, az egység és a középpont restaurációjává tegye. Ez utóbbi lehetetlenség különösen fontos, amennyiben nem korlátozódik a filmes formák kritikájára, hanem az érték és értelem legáltalánosabb kritikájává válik. Fájdalmas tisztánlátással teszi láthatóvá az ember fogalmáért harcoló és ezáltal az értelem felett is ellenőrzést gyakorló hatalmi diskurzusok természetrajzát.

Az értelem összetett textúrájának láthatóvá válása egyszerre krimi (az értelem mögött felsorakozó erők természetének felderítése) és háború (nyílt konfrontáció az erő között). Kubrick pályája kezdetétől vonzódik a krimi és a háborús film műfajához. Ezek „egyik fő vonzereje – mondja – az, hogy a mai társadalom individuumát, annak emberi, személyes és érzelmi állapotát a közönség számára is egyértelmű módon képesek szembeállítani az elfogadott értékrend merev struktúrájával” (Young 6). Úgy érzem, hogy a rendező szavait nem elég egyszerű műfaji reflexióként olvasni, azokban a nyomozás és a konfrontáció mozzanataival élő beszéd mód iránti igény is megfogalmazódik. Young interjújának apropóját *A dicsőség ösvényei* (1957) című film kedvező kritikai fogadtatása jelentette. A filmet ennek ellenére betiltották a De Gaulle vezette Franciaországban, ami nyilvánvalóan nem a háborús film kliséinek és a műfajra jellemző hagyományos hangnem kubricki elutasításával magyarázható, sokkal inkább a történelmi emlékezetben dicsőségesként megőrzött háborús mindennapok kritikus szemléletével. A film számomra legfontosabb – később részletesen is

Nem elég, hogy folyamatosan az ellenfél szempontjából kell szemlélni saját stratégiánkat, de a stratégiák is átalakulhatnak, amint egy valós lépéshez is megannyi virtuális perspektíva, gondolatban végigjátszott lépés tartozik.

¹¹ „A stílust a művész a néző elkápráztatására, érzelmeinek, érzéseinek és gondolatainak kifejezésére használja. Ezeket kell dramatizálni és nem a stílust. A dramatizálás, ha ténylegesen megragadott valamit saját stílust teremt.” (*Words* 14).

elemzett – vetületét a valóságtól teljesen elszakadt, azzal szembenézni képtelen arisztokratikus hadvezetés kritikus ábrázolása és ennek a nietzscheiánus erőtipológiával való szoros összefüggése jelenti. Röviden egy olyan beszédmód, amely formai-stiliztikai eszköztárával megteremti az emberi természet és cselekedetek soha nem evidens értelmének láthatóságát.

1.2. A hagyománnyal szemben

„Mindannyian Griffith és Kubrick leszármazottai vagyunk” (4) – mondta Martin Scorsese az amerikai filmművészetet meghatározó kulcsfigurákról szólva. Talán D. W. Griffith óta nem volt olyan amerikai rendező, aki olyan lenyűgöző kalandokat álmodott a vászonra, mint Kubrick. Az is természetesen tűnik, hogy a kevés szakmai díj közül, amit Kubrick életében átvehetett, a Griffith Díjat (1997) méltán tartotta a legrangosabbnak. Mester és tanítvány viszonyáról lenne szó? Nem hiszem, mivel kettejük között óriási különbségek vannak: Griffith ízig-vérig amerikai, Kubrick félig-meddig európai; alapjaiban különböző kulturális, szocializációs közegből származnak, ami látásmódjukra, világ- és emberképükre eltérő módokon hatott¹². Griffith a klasszikus mozi, a mozgás-kép stiliztikai eszköztárának és mentális apparátusának kidolgozásában, míg Kubrick ezek lebontásában vállal főszerepet. Az *Amerika hőskora* (1915), és a *Türelmetlenség* (1916) rendezője szinte teljesen összefonódott a több tekintetben máig is érvényes és használt mozgóképes formanyelvvel. A feszes, a cselekmény eseményvonalát, valamint a nézői izgalom élményvonalát összeforrasztó akciódramaturgia, a totalizáló helyzeteken alapuló mozi egybeforrt Griffith nevével. Ő alkalmazott először jeleneten belüli plánozást és kameramozgást, párhuzamos vágást. Filmjei terjesztették el a dramatizálás eszközeként használt kontrasztot és a látványelemekben gazdag külső tömegjelenetek elengedhetetlen perspektíváját, a nagytotált. A kaland nála vált a mozi (egész estés játékfilm) alapformájává. Ő ismerte fel a dramaturgiai kulcsmotívumok hangsúlyozása és a képfűzés ritmikája közötti szoros kapcsolatot. A szimbólumok hangsúlyos történetbe szövése, a képi metaforák alkalmazása, a flash-back, a flash-forward és a maszkfilm használata, valamint az álomszekvenciák és látomások képi megformálása jól érzékelteti Griffith nyitottságát a művészi nyelvezet iránt.

Méltán nevezhetjük Griffith-t a tízes évek homéroszi nagyágú művészenek. Kubrick – a fentebb említett díjátadó ünnepségre írt beszédében – mégis Ikaroszhoz, a bukott kalandorhoz hasonlítja, aki korai kísérleti munkáival, majd későbbi szuperprodukciónival

¹² Griffith Kentucky államban, a konföderációs hadsereg legendás hírű ezredesének, Jacob „Roaring Jake” Griffith gyermekeként nőtt fel és fiatalságát amatőr színészként, drámairói pályáról álmódozva töltötte. Kubrick ezzel szemben a new yorki Bronxban, neves zsidó orvoscsalád gyermekeként látja meg a világot, serdülőkorában kezd érdeklődni a fényképezés iránt, de csak harmincas éveikhez közeledve fordul figyelme a filmezés felé.

megalapozta Hollywood világsikerét¹³, ám ő maga nincstelenül, magányosan élte utolsó éveit. A griffithi örökség teljes tudatában, de attól egyre eltávolodva, a kísérletezés új útjait járva Kubrick így kommentálja a két életmű azonosságait és különbségeit: „Griffith pályafutását az Ikarosz-mítoszhoz hasonlítottam, ugyanakkor sohasem volt számomra teljesen világos ennek a tanulsága. Tényleg igaz lenne az általánosan elfogadott nézet, miszerint Ikarosz példája csak annyit bizonyít: »ne szállj túl magasra«? Szerintem nem, számomra legalábbis a következőt jelenti: »felejtse el a viaszt és tervezz jobb szárnyakat!«”¹⁴. Ikarosz mitikus figura, de leszámazottait, a mozi nagy kalandorait Griffith és Kubrick teszik halhatatlanná. Eltérő módokon: míg Griffith a történelem szövetéből emel ki karaktereket és a kaland életen túli vászon-terében, meseszerűségükben szüli őket újjá, tehát a melodramatikus sémát jelöli ki a kaland mindenkori keretének, addig Kubrick a jellegtelen hétköznapok emberéből készít vásznat, érzéseit, gondolatait és élményeit gigászi méretűvé érleli, vagyis a mindenkori emberi állapotot költözteti a képbe és ezt boncolgatva jelöli ki a kaland terét.

Kubrick a kalandot nem az élet helyét elfoglaló, azt nem aktív cselekvésbe, hanem az elbeszéltség passzivitásába helyező kategóriának tekinti. Az elbeszélés akkor válik az életet nem kizsigerelő vagy bebörtönző kategóriává, amikor megszűnik egy benyomásokon alapuló, álomszerű élet bemutatása lenni. A filmszereplő saját testét és érzelmeit az elbeszélés részévé teszi. Ebben segíthetik a forgatókönyvben rögzítette gondolatok és hangulatok, amik azonban nem válhatnak a film életszerűségének sem alapjává, sem kifejezőjévé¹⁵. Nincs mit irigyelnünk a Kubricknál szerepet vállaló színésztől. A színész-individuum teljes láthatatlanná, illetve a karakter teljes láthatóvá válásáig a rendező be sem kapcsolja a gépet. A színészi játékban nem maradhat semmi szövegszerű. A forgatókönyvnek teljesen fel kell oldódnia a testben. Miután a szereplő már nem csak tudja, hanem magáénak, sajátjának tudja a szöveget, elkezdődhet a forgatás. A kaland életszerűsége nem a színész tehetségének függvénye: a test életre, az élet játékosságára való nyitottsága a döntő. Mivel az élettelen kamera semmit sem képes életre kelteni, a színésznek mindig ennek az élettelennek a tudatában kell életszerűségét felépíteni. Ez a kaland, a Kubrick-színész kalandja. A részlegesen felszabadított test – ha csupán benyomások, hatás-fragmentumok, érzettöredékek járnak át – félig még élettelen, amelynek teljesen el kell veszítenie metaforikusságát és

¹³ Hollywood a szó szoros értelmében Griffithnek köszönheti létét, hiszen ő volt az, aki 1910-ben forgatott *In Old California* című filmjéhez helyszínt keresve rátalált az akkor még eldugott kisvárosra.

¹⁴ Stanley Kubrick a 49. DGA díjkiosztó ünnepségen elmondott videóüzenetéből idéztem (7).

¹⁵ Ezt a következőképp fogalmazza meg Kubrick: „Az életszerű dráma hangulatok és érzelmek sorozata, egyszerre hat a nézők érzelmeire és alakítja érzelmi tapasztalattá az író mondandóját. Ennek értelmében a papír, a tinta és a szavak helyett az írónak új eszközökkel, hússal és érzelmekkel kell továbbdolgoznia....Az írók gyakran alig palástolt ellenszenvvel tekintenek a színészekre, akik csakis összebaromolhatják szövegüket, képtelenek saját alkotóközegüknek tekinteni őket” (Words 14).

személyes jellegének tanult vonásait ahhoz, hogy a karakter ne a színész-individuum könnyed álma, hanem a test újjászületése, a kaland testesülése lehessen¹⁶.

Griffith felpofozza színésznőjét (Lillian Gish) a *Letört bimbók* (1919) forgatásán, hogy a zsarnok apa által halálra kínzott szerelmes szerepét hitelesebben játssza. Hibátlan is az alakítás, de mennyire valóságos? A maga keretein belül teljes mértékben. Ez ugyanis az akció-reakció, a szenzomotorosság mozija. Lendül a kéz, sikolt a színész, forog a kamera. A sokk Gish kisasszonyon és a nézőn egyaránt átfut. Az egy-értelműség paradigmájában egymásra talál színész és néző, egymásra találásuk egy szerves egység középpontját jelöli ki. Griffith mindent tud arról, ahogy a valóságnak ki kell néznie a vásznon, tudja, hogyan használja a valóságot a szerep és a mesterségesen felépített világ életszerűségének kihangsúlyozására. Kubrick csak azt tudja, ami hitelessé teszi az élet apró mozzanatait: Jack ajkához emeli a szódás whiskyt, Dax ezredes végigsétál a lövészárkon, Lady Lyndon önfeledten játszó gyereket nézi. Színészeit mindig komoly szellemi felkészülés, a karakter intellektuális értelemben vett átlényegítése teszi képessé a szerep szublimálására, a figurával történő teljes azonosulásra. Griffith a valóság képpé alakításában ér el vitathatatlan eredményeket, Kubrickot a kép valósággá alakításának tudása teszi nagy művésszé. Az előbbi minden cinizmus nélkül nevezi autentikusnak a terepasztalon felépített, modellezett valóságot. Munkásságának nagy szerepe van abban, hogy a moziban a világról áthelyeződjön a hangsúly a világ használatára. Az utóbbi az elbeszélés eszközeit, jelen esetben a színészt arra készíti, hogy a szerepet felhasználva térjen vissza a világba, játékát a világ beszédeként használja. Kubrick számára a szerep az élet áttetszővé, értelmezhetővé válásának lehetősége; a színész nem kalandhőssé, hanem kalandorrá alakul a szerepben, mely utóbbi „egyrészt komolytalanabb mint a komoly élet, mert van benne valami felelőtlenül játékos és vakmerően szabad, másrészt komolyabb a komoly életnél, mert teljes egészében kompromisszumot és visszariadást nem ismerő vallomás, szemérmelenség” (Király 338-9).

Griffith zsenialitása abban áll, ahogy egy minden elemében lebilincselő látvány- és mesevilágot felépít. Ám ez a mesterember és az ideológus egyidejű magasba törése, s közülük az ideológus maradandóbbat alkot, mint a művész-én. A klasszikus film bilincse ugyanis a vágás, és Griffith éppenséggel a vágás (a szovjet montázsiskolára is hatást gyakorló) nagymestere. Ám a bilincsek szétpattannak és a filmes gondolkodás fejlődésével új kötelékre lesz szüksége. Hogy is fogalmazott Kubrick? Felejtsd el a viaszt, azaz szabadítsd fel a formát! Maradandóbbat Griffith a mozi ideológiai természetének kialakítása terén alkot, a mozinak

¹⁶ A *Mechanikus narancs* főszereplője – Malcolm McDowell szerint „[Kubrick] zsenialitása abban áll, hogy mindig képes megteremteni az alakításhoz elengedhetetlen atmoszférát. Mégpedig szavak nélkül. Hát nem rendkívüli?” Később a színész a film forgatása során szerzett tapasztalatairól beszél: „az érzelmeket úgy kell összpontosítani, mint egy lézerágyút. Csak így válhat egy alakítás hihetővé. Ha a koncentráció nem teljes, a színész szeme ködössé válik, ami a legrövidebb felvételen is meglátszik” (Burke 13).

egy olyan világában, ahol a művészet még nem autonóm, túl sok benne a kollektív érvényre igényt tartó személyesség és az egyéni sérelmek nézői visszaigazolásának igénye. Griffith gyermekkori traumái beszűrődnek a gyerekcipőben járó mozi világábrázolásába. Az *Amerika hőskora* például a rasszista ikonográfia melegágya. Amikor Hitler Bécshez kötődő kétes sikerű művészi karrierjét feledve az antiszemita irodalomba és ideológiába menekült, Griffith az afroamerikai népeesség provokálására alkalmas jelenetekben és motívumokban bővelkedő filmet készített¹⁷. Ebben velejéig romlott, életképtelen csürheként látjuk a feketéket, míg a Klu Klux Klánt dicsőséges, az amerikai értékek felett örökös szervezatként ábrázolja¹⁸. A rasszista sztereotípiaképzés, a politikai-ideológiai propaganda lenne „Ikarosz” szárnyain a viasz? Ha igen, Kubrick erre végképp nemet mond. Azonban azt is tisztán kell látni, hogy „Griffith viasza”, vagyis az ideológiák és a didaktikusság (klisék) közötti kötőanyag könnyen formálható, alkalmazásának köre szinte határtalan. A mindenkori politikai propaganda éppen olyan előszeretettel használja mint a tömegfilm, ami megannyi rejtett szállal kötődik az ideológiák, képzetek és sztereotípiák világához és a filmben létrejövő mozgóképes ikonográfiában elsőrangú hatékonysággal szervezi meg bizonyos ízlés- és ítéletminták elterjedését, uralmát. Kubrick azt is pontosan érzékeli, hogy a kortárs audiovizualitás óvatosabban működik, a viaszt jobban elrejti, ám éppen ezért válhat ideális ideológiai reklámfelületté, és ugyanezért lehet különösen hatékony és veszélyes. Megjátszott ártatlansággal, alattomosan szivárog be a hétköznapiakba, válik annak kötőanyagává, kezd felügyeletet gyakorolni és teszi lehetővé egy veszélyekkel teli beszédmód meghonosodását.

Különös jelentőséget tulajdonítok a Griffith-díj átadásakor megfogalmazott kubricki gondolatoknak, mert szinte észrevétlenül, a köszönő szavakra jellemző szemérmesség álcája mögül, de a saját filmkészítői programjának a klasszikus hagyománnyal szembeni alapvető különbségéről beszél. Szavai világossá teszik, hogy többről van szó mint a formai-stilisztikai mezőn megjelenő, filmesztétikai értelemben vett nézetkülönbségről. Tézisem szerint a klasszikus filmes beszédmódot megszervező általános logika kritikáját, az ennek való ellenállás tudatosságát fogalmazza meg Kubrick. Ennek a tudatos ellenállásnak a részletesebb vizsgálatától, az esztétikai tudatosság etikai dimenziójának elemzésétől remélem rendezői programjának pontosabb megértését. Mindehhez megfelelő teoretikus alapokra van szükségem, melynek kidolgozására a második fejezetben vállalkozom.

¹⁷ Ez volt a fő oka annak, hogy 1999-ben, a két évvel korábban Kubricknak is odaítélt Griffith Díjat átnevezték a DGA Életműdíjra (DGA Lifetime Achievement Award).

¹⁸ Gyakorlatilag Griffith filmje vezetett a tízes évekre szinte már feledésbe merült Klán újraéledéséhez, az egész országot behálózó tagszervezetek megalakulásához. A közelmúltig használt fehér köpenyeket és csuklyákat, valamint a szertartásos kereszt-állítást és égetést is az *Amerika hőskorában* láthatjuk először.

1.3. Tökéletesség és intuíció

Kubrick a mozi kliséktől való megszabadulásának képtelenségeként tekint a „griffithi viaszra”, amely a mozi hollywoodi történetének egészét megpecsételi. Kubrick mégis szorosan kötődik Hollywoodhoz, filmjeit amerikai stúdióknál forgatja. Valószínűleg csak kényszerből, ugyanis egy olyan rendező, aki munkamódszeréből adódóan 4-6 évenként készít el egy filmet rá van kényszerítve, hogy biztos pénzügyi háttérrel és infrastruktúrával tudhasson maga mögött. A kritika ezt a tényt szinte teljesen figyelmen kívül hagyja és Kubrickot időről-időre egy kalap alá veszi az ugyancsak ebben a rendszerben dolgozó, de a közönségfilmes beszédmód sémáit előszeretettel használó rendezőtársaival. Amikor a rendező csillaga kezdett felívelni és illendővé vált megkülönböztetni őt a többiektől, a kritika a szakma fenegyerekeként, a felülmúlhatatlan, a tökéletességet megközelítő rendezőként kezdte emlegetni. A magam részéről nehezen tudok mit kezdeni a tökéletes filmrendezővel, vagy éppenséggel a tökéletes műalkotással. Feltehetőleg költői túlzásokról van szó, addig legalábbis biztosan, amíg valaki meg nem határozza a tökéletes beállítás, világítás és vágás definícióját. A szuperlatívuszokat mégsem ezért tartom vitathatónak, hanem azért, mert alkotók és alkotások hierarchiájában gondolkodik és ilyen alapon mondja ki esztétikai ítéleteit, hovatovább egy preskriptív logika gyakorlásának tekinti az esztétikát. Ebben a paradigmában a tökéletes az, aki másoknál nagyobb tehetséget mutat a siker formalizálásában, ismeri a kasszasiker receptjét.

Amikor Griffith kapcsán Kubrick úgy fogalmaz, hogy el kell felejtetni a viaszt és jobb szárnyakat kell tervezni, véleményem szerint nem a klasszikus filmforma tökéletesítésére, hanem egy új módon szerveződő filmes látásmód szükségére, vagyis paradigmaváltásra hívja fel a figyelmet. Úgy gondolom ennek egy olyan esztétikai érzékenység és gondolkodás is részét kell, hogy képezze, amelyben a tökéletesség nem egy hierarchikus rendszerre vonatkoztatva nyer értelmet. A tökéletes, egyesek szerint maximalista mesterember helyett én leginkább egy intuitív alkotót látok. Mert miről is van szó? Kubricktól idézek:

Arra jöttem rá, hogy egy jelenet próbáin [a kamera] mindig akadályozza az ötletek mélységben való feltárását. Mikor végre valami olyasmi történik, amit mindenképpen rögzítenie kell, akkor kezdhet el az ember a felvétel mikéntjéről gondolkodni. Szinte mindig igaznak bizonyul a mondás, miszerint a fényképezés mikéntje részletkérdés, amennyiben valami ténylegesen érdemlegeset és izgalmasat rögzítünk. (Ciment 177)¹⁹.

¹⁹ Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy az igen kimerítő próbák után Kubrick gyakran több tucatszor rögzít egy jelenetet. Legendások azok a gunyoros nyilatkozatok, beszámolók és színészi kirohanások, amelyek a rendező legapróbb részletekben is elmerülő személyiségére vonatkoznak. Mégis úgy gondolom, hogy félrevezető

Az intuíció képes a „ténylegesen érdelemes és izgalmas” dolgokig leásni, egy ismeretlen, vibráló valóságig, vagy éppenséggel odáig, ahol a valóság ismeretlen arca feszültséggel telítve válik láthatóvá. Az intuíció kutatásra ösztönzi az alkotót, oldja a munkamódszer merevségét, másrészt a munkamódszer fegyelmezetté teszi, kordában tartja az intuíció csapongásait. Azt a tézisémet, miszerint Kubrick intuitív művész, a rendező életrajzi adatai is alátámasztják. Ezekből kiderül ugyanis, hogy sohasem részesült szakmai képzésben, tizenévesen kíváncsiságból fordult a fényképezés felé, majd amikor a filmezés kezdte érdekelni, akkor is autodidakta módon, a New York-i *Museum of Modern Art* esti filmvetítéseit látogatva képezte magát. Ösztönös érdeklődés és nem intézményes keretek motiválták Kubrick tudásvágyát. Persze tökéletesíteni nem csupán az iskolában megszerzett tudást lehet, de az intuitív tudás tökéletesítésében ellentmondást érzek, azt ugyanis kizárólag elmélyíteni lehet.

Az intuíció nem tudás, sőt miatta az ember hajlandó feladni valamit, akár abból is, amit tudása világosan állít. Az intuíció tesz valamit a tudással, felszabadít valamit a tudásban. Az olyan rendező, aki képes jeleneteket akár ötvenszer is felvenni – egy valahol nagyon mélyen rögzült gesztus, tekintet, hanglejtés és színárnyalat emléktől hajtva – intuitív alkotó²⁰. Ilyenkor a rendező nem pusztán egy helyszínt, színészeket és előre meghatározott (a filmgyártás mesterséges körülményeit idéző) eseményeket fényképez, hanem a pillanat dinamikáját éri tetten, amellyel visszaad valamit a világ fényképezés általi megragadásának hamisítatlan és autentikus természetéből. A „ténylegesen érdelemes és izgalmas” tárgy nem azonos a filmkészítés során konkrét célokból felhasznált tárggyal, sokkal inkább egy olyan tárgy, amit az alkotó sohasem birtokolhat teljességében, sohasem alakíthat saját kénye-kedve szerint. Az intuíció a tárgyak „használhatatlan” vetületét kutatja, „messzebbre” lát a racionalitásnál, de pontosabb ha úgy fogalmazok, hogy a tárgyak nem használható, ilyenformán idegennek, ismeretlennek tűnő oldalára próbál tudást alapozni. A racionalitástól távolabb látni egyszerre jelent egy referenciapontra vonatkoztatott látást, és azt a látást, amely különbséget képes tenni két dolog között²¹. Az utóbbi jelentést tekintve válik láthatóvá az a különbség, amit az előbbi eltakar. Az intuitív megértés szerves részét képezi a referenciapontokra támaszkodó gondolkodás (a racionalitás) felfüggesztése, nemcsak a

ha Kubrick apróságok iránti kiemelt figyelmét egyedül a maximalizmussal magyarázzuk. Ez ugyanis egyedül a munkamódszert jellemezheti, a mélyben rejlő apróságok kibontásának mikéntjét és nem azoknak a megelégedését.

²⁰ Az intuitív, ösztönös művészre vonatkozó nietzschei gondolatokat az *Egy korszerűtlen portyázásai* című tanulmányából idézem: „[a] született pszichológus ösztönösen is óvakodik tőle, hogy csak úgy a látás kedvéért lásson; ugyanez áll a született festőre is. Sosem dolgozik »természet után« – ösztöneire, camera obscurájára hagyja az »eset«, a »természet«, a »megéltek« rostálását és kifejezését” (Bálványok alkonya 18).

²¹ Nietzsche pontosan így különbözteti meg a szabad szellemet a szabad szellem hitszegőjétől, vagyis a normáktól való különbözés jó lelkiismeretét a normák érvényességének kibővítésén dolgozó aszketikus ideál rossz közérzetétől. A kérdés részletes vizsgálatához lásd Pólik József *Nietzsche és az immoralista apostázia problémája* című tanulmányát.

racionalitáson túli valóság, hanem a racionalitás másfajta valóságának a feltárása. Az intuíció a különbség látása, feszültséggel teli aktivitás²².

A színészrendezés, valamint a film stilisztikai megformálása kapcsán említett intuitív módszerek mellett Kubrick mintegy ösztönösen érez rá arra, hogy a modern ember és a korszellem leginkább az ösztönös–racionális fogalom párral tematizálható. Elég egy pillantást vetni a rendező filmjeire, hogy lássuk a közös tematikai pontokat, nevezetesen a társadalmi normák és az ösztönök, valamint a kulturális sémák és a intuíció különbségének, szembenállásának motívumait. A különbség rendszerint konfliktusokhoz vezet: ezt láthatjuk *A Dicsőség ösvényeiben*, ahol a lövészárkok ösztönös „gyávasága” a tisztek morális értékrendjével áll szemben. A fiatal lánynak a szenvedélyes kalandok és a Humbert rend iránti vonzódásának *Lolitából* megismert kibékíthetlensége is ezt a konfliktust idézi. Az arisztokrácia Lady Lyndon és Bullington képviselte hűvös, tartózkodó viselkedését és Barry ösztönös, szokásokat áthágó magatartását (a *Barry Lyndonban*), valamint a gyilkolás-ösztön kialakítását szolgáló merev szabályrendet (kiképzőtábor) és a túlélés-ösztön kifejlődésének helyt adó harctéri káoszt (*Acéllövédék*) a szóbanforgó szembenállás további példáinak tekintem. Kubrick persze nem az egyetlen rendező és végképp nem az egyedüli művész, akinél a társadalmi konstrukciók és az ösztönös természet szembenállásának tematizálása központi jelentőséggel bír. Egyediségét inkább azzal magyarázom, ahogy képes alámerülni abba az ösztönvilágba ahonnan többek között Bowman HAL-hoz, Jack Wendy-hez és Alex áldozataihoz beszél. A nézőnek az az érzése támad, mintha Kubrick démonként, irracionálissal és felelőtlenséggel átitatva, szavait a társadalmi normáktól függetlenül, az érvényes értékrenddel szembe véve, egy félelmetes látomás hatása alatt beszélne. Úgy érzi továbbá, hogy a képek egy érzelmi-intellektuális káosz közepén álló emberhez tartoznak, aki a démonikus világból felbukkanva is képes érthetően és lebilincselő higgadsággal beszélni²³. *A vízió és az azt keretbe helyező beszéd (végletekig fokozott) feszültségében látom Kubrick*

²² Kubrick ilyen feszültséggel teli, de művészileg indokolt mögékerülésként éli meg a forgatás időszakát: „Megpróbálom előre vizualizálni és végiggondolni egy adott beállítás összes elképzelhető variációját. Mikor aztán végre eljön a forgatási nap, a helyszínre érkeznek a szereplők és leforgatok néhány jelenetet, valahogy mégis minden másként alakul. Az ember ráébred, hogy mégsem aknázza ki a jelenetben rejlő összes lehetőséget. Lehet persze, hogy az elképzelések voltak rosszak, vagy a már leforgatott jelenetek fényében újabb, ígéretesebb lehetőségek merülnek fel, melyekből többet lehet kihozni, mint az eredeti ötletekből. A felvétel előtti utolsó pillanatok valósága olyannyira erőteljes, hogy minden korábbi tézist az adott környezet hangulata szerint újra kell gondolni. Ha sikerül ezt a valóságot pozitívan felhasználni, alkalmazkodni, igazodni hozzá, esetenként akár belenyugodni félelmetes fogyatékoságaiba, jó eséllyel a legtöbbet hozzuk ki a filmből” (Strick & Houston: 134). Kubrick filmjeinek legemlékezetesebb jelenetei – *Az Ének az esőben* Alex-féle interpretációja, vagy az *Acéllövédék* kiképzőtisztjének hosszú monológjai – a forgatások során, az eredeti koncepciót felváltva kapták meg végső formájukat.

²³ Úgy gondolom, hogy a *Ragyogás* feszültségteli hangulata is erre a kettősségre vezethető vissza, melyet Kubrick így fogalmaz meg: „Kafka prózastílusa mintaként szolgált a film világításában és kellékeiben is megjelenő realista beszédmód számára. Kafka történetei fantasztikusak és allegorikusak, de nyelvezete olyan egyszerű és lényegretörő, mintha újságot olvasnánk.” (Ciment 186).

egyediségét. Abban tehát ahogy egy racionalizmusra törekvő beszédmód jeleníti meg a rendező társadalomra és egyénre, valamint ezek viszonyára vonatkozó intuitív hipotéziseit.

1.4 Az antihumanista szerző

Előző mondataim remélhetőleg megragadtak valamit abból a kettősségből, amit a Kubricki mozi lényegi elemének tekintek. Akár feszültségről is beszélhetnék, ekképpen utalva arra az immár ötven éves megfeszített munkára is, melynek során a kritika megpróbálta megragadni a rendező egyedi stílusának konceptuális magját. Ennek során időről-időre illették olyan jelzőkkel és olyan értelmű kritikával, amelyek szerintem egyfajta antihumanista gondolatvilágot tulajdonítanak Kubricknak. Látszólag negatív értelmű értékjelzővel van dolgunk, az elkövetkező részben mégsem arra törekszek, hogy megvédjem Kubrickot ettől a minősítésektől. Feladatomban sokkal inkább azt tekintem, hogy a rendezői életmű kapcsán, ha nem is nyíltan megfogalmazott, de mindenképpen sugallt antihumanizmus olyan értelmét ragadjam meg, amely kifejezi a kritika rendezőről kialakított képét, ugyanakkor megragadja az egyszerű mozilátogató Kubrick-alkotásokhoz fűződő viszonyát is. Ezzel a céllal és korábbi fejtegetéseim fényében – vagyis Kubrick és a hagyomány, valamint Kubrick és a tökéletesség kérdéseinek vonatkozásában – fogok beszélni a szerzőnek tulajdonított antihumanizmusról.

A klasszikus filmes forma – a „griffithi viasz” – hagyományán, továbbá a műfajfilmek kodifikált beszédmódján nevelkedett néző bizonyára idegenkedve tekint a melodramatikus hangnemet egészében nélkülöző alkotásokra. Kubrick nem a melodráma útját járja, ellenkezőleg, azt kéri közönségétől, hogy higgadtan nézze a látványos jelenetekben szegény, gyakran vontatottnak tűnő cselekménybe ágyazott, végzetük felé sodródó szereplőket. Sokan felmentenék a karaktereket a kaland bevezése alól, sorsok tragikumát és az apokaliptikus víziókat egy felsőbb igazságban, a humanista értékek magasabb szintű érvényességében oldanák fel. Az ilyen néző számára pesszimizmusra vall, ahogy Kubrick a kulturális és a társadalmi értékek felett örökös intézmények, a deviáns viselkedést elfojtó törvények és morál kritikáját megfogalmazza, vagy éppen elutasítja a jövő iránt táplált idealista-utópikus lelkesedést. A családi harmónia, általában az összhang irányába mutató emberi kapcsolatok hiányát az önfeledt szórakozásra vágyó közönség a rendezőnek tulajdonított cinizmus fontos elemének tekinti. A pesszimista és cinikus (az antihumanizmussal számomra összeecsengő) jelzőket használó nézőt a didaktikusságra nyitott befogadói mentalitás képviselőjének tekintem, míg a Kubrick-alkotások kapcsán érzett idegenkedést két esztétikai gondolkodás különbségével magyarázom.

A klasszikus paradigmába sorolható film nemcsak párbeszédet képes kialakítani a néző valóságra és önmagára irányuló tudásával, de azt meg is erősíti: a valóság fikatív és objektív

formái jellegüket tekintve homogének. Ebben a paradigmában a cselekményben szereplő konfliktusokat az alkotás gondolatiságán belül (a témakezelés belső logikájának felhasználásával) azért tudja feloldani a néző, mert a szóban forgó gondolatiság ismerős, a mindennapokat idézi. A didaktikus moziban – a korábban vázolt módon – ez a logika egy láthatatlan felügyeletet is működtetni kezd, az alkotás megértése és élvezete a felügyelet hallgatólagos tudomásul vételével valósulhat meg. Ennek fényében természetes a néző idegenkedése egy másik, ráadásul a nézői tudás átértékelésének szükségét képviselő paradigma iránt.

A Kubrick-filmeket szervező logika (a retorikai funkció maximalizálásakor) az előbbiektől eltérő módon jelöli ki a nézői pozíciót. A felügyelet ökonómiája eltűnik, a szereplőkkel és szituációkkal való nézői azonosulás meggyengül, a szerző és befogadó között kapcsolatot teremtő tudás konszenzuális jellege felbomlik. A film úgy szól a nézőhöz, hogy eközben működésképtelenné teszi a befogadás klasszikus pszichológiai mechanizmusait és elutasítja a néző alkotásra vonatkozó igényeit. Végző soron *a Kubrickra jellemző beszéd mód akkor éri el célját, ha a néző a filmre (és ezzel párhuzamosan önmagára és a világára) vonatkozó tudását idegennek kezdi érezni.* Ez a fajta idegenség-érzés – mint a kubricki antihumanizmus központi eleme – nélkülözhetetlen ahhoz, hogy „teljes pompájukban” tárulkozhassanak fel az ember, a kultúra és a társadalom természetére vonatkozó intuitív rendezői hipotézisek. Kubrick szerzőiségének a hagyománnyal szemben, antihumanistaként történő meghatározása arra a szerzői beszédmódra vonatkozik, amely lehetővé teszi a klasszikus paradigmát szervező tudás kiszolgáltatottá válását egy ösztönös, a racionalitás számára idegen tudásnak.

A Kubricknak tulajdonított antihumanista beszéd mód egyik kulcsstratégiáját akár a hős „trónfosztásának” is nevezhetnénk. A hős ugyanis azonosulási közeget jelent a klasszikus mozi paradigmájában (és általában az epikus műfajokban), az általa végrehajtott hőstettek a mindenkori értékrendről, a gondolkodást uraló tudásról festenek képet. Hőssé az válhat, aki felelősséget mutat ezen értékrend és tudás iránt, továbbá hajlandóságot a megdöntésükre szövetkező erőkkel folytatott harcra. A mindenkori hős legnagyobb ellensége az értékvesztettség állapota, az embereken eluralkodó felelőtlenység és az ezt követő káosz. Ezek legyőzéséhez éleslátást, erőt és elkötelezettséget a mögötte álló, vele azonosuló nézők adnak. Kubricknál aligha beszélhetünk ilyen hősokról, azok vagy túl mélyre süllyedtek az ösztönvilágban (Humbert, Jack Torrence), vagy túlon túl erőtlének (Dax ezredes, Barry Lyndon), vagy túlságosan felelőtlenek (Alex, Joker). A hős „trónfosztásával” Kubrick lemond arról, hogy a kurrens értékrendet védelmébe vegye, de arról nem, hogy annak szerkezetiségét vizsgálja: aktív szószóló helyett megfigyelőnek tekinti magát. A hős hiányának további

következménye, hogy lehetlenné válik a néző belépése a film világába a hős figurájával történő azonosulás révén. A néző résztvevő állapotából a Kubrick által számára kijelölt megfigyelő pozíciójába kerül.

Varró Attila gondolatait a rendezőről, annak sakk mesterekre jellemző matematikai gondolkodásmódjáról e pozícióteremtés pontos leírásának tartom: „[a] precíziós rendezőgép számára színésznek, kelléknek, berendezésnek egyformán megvan a maga abszolút értéke, eszközök csupán, melyek minden egyes forgatási helyzetben leszűkülnek az éppen szükséges funkcióira – a különbség mindössze prioritásukban nyilvánul meg, akár a sakkbábuk esetében (a gyalog 1, a Bástya 5, a Vezér 9 pontot ér)” (42). Varró értelmezésében az imént jellemzett pozícióteremtés a kiszolgáltatottságba kényszeríti a nézőt, a befogadás terét bekeretezi, az értelmezési stratégiákat sémákba rendezi²⁴, melynek eredményeképpen a vizuális-narratív folyamatokat egy metaforikus sakkjátzma analógiájára értelmezhetjük. „[Kubrick] számtalan alkalommal megfogalmazott ars poeticája igen egyszerű: mindig a mozgatott néző szemével nézni a dolgokat, azonosulni a közönséggel, és kikövetkeztetni legvalószínűbb észjárását a film maximális hatása érdekében” – írja Varró, így alátámasztva tézisét, melynek értelmében a rendező – „a nézőt egyfajta felülről irányított bábnak tekinti” (43). Varró a nézői „lépésszabadság” rendező általi korlátozásában a szerzői akarat nézőre erőltetésének a mozzanatát ismeri fel és a film formanyelvi eszköztárát vizsgálva értékes példákat hoz a néző sarokba szorítottságára a nézőpontváltásokat, beállítást/ellenbeállítást alkalmazó jelenetekben. Varró a konstrukció helyi szintjein megvalósuló és relatív értékkel bíró „lépésekről”, képszekvenciák kapcsolatrendszerének kialakításáról beszél, melyeknek mégis az abszolút értékkel felruházott kész stratégiára vonatkoztatva van jelentőségük. Annak a célnak az elérésében tehát, amelyet Varró a következőképpen jellemez: „Kubrick életműve megannyi *Sakknovella*, amelyek valódi hőse, a rendező, megszállott hévvel küzd fiktív ellenfeleire vetített démonával: a Tökéletes létrehozásával, amelynek lehetőségét bizonyítottan érzi, megvalósítására azonban legnagyobb erőfeszítései ellenére is képtelen” (50)²⁵.

Az itt szóban forgó Tökéletes mű egy „pürroszi győzelemben” a néző hamvaiból jönne létre mint antihumanista tökéletesség. Mert mit is jelent a rendezői akarat maradéktalan

²⁴ Stanley Kauffmann szerint a formalizáltság egyre markánsabb jelenléte a cinizmus feltartóztatatlan előretöréséhez vezet Kubricknál, akit az öncélúvá vált filmkészítő példájának tekint: „ahogy egyre inkább a technika és narratív problémák megoldása foglalkoztatta úgy fordult el a közönséget megszólítani képes filmek készítésétől. A túlzott személyiségkultusz és formalizmus egyszerre tört uralomra a Kubrick-életműben.” (30).

²⁵ Varró gondolatát Kubrick minden életrajzírója megszívlelhetné. John Baxter például hosszan ír a sakkanalógiától illetve, mégsem teszi világossá, hogy Kubrick számára a nagymesterekre jellemző éberség és körültekintés alapvetően a maximális művészi kreativitást hivatottak biztosítani. Mindez különösen annak fényében érthetetlen, hogy már pályájának korai szakaszában is híre volt egyedi munkamódszerének. Egy 1963-as cikkből idézek: „[Kubrick] számára a filmezés háború... a tunyaság, a hülyeség, a felelőtlenység, a hatalmi harcok, az időpocséklás és az energiapazarlás ellen. Semmit nem tűr, ami veszélyezteti a saját és a stáb számára kialakított munkakörülményeket” (Dundy 10). Gyakran magával, magában vívja ezt a háborút, hiszen a rendezői szerepen túl több filmjében forgatókönyvírói, operatőri, produceri feladatokat is ellát.

nézőre eröltetése? Talán azt, hogy a rendező által megfogalmazott mondanivalót a műalkotás maradéktalanul felismertette a befogadóval? A tökéletes műnek a felügyelet mechanizmusait idéző analógiája ötlík fel bennem: a tökéletes mű mint formanyelvi kódolt parancssor, amellyel a rendező-programozó a „befogadás” minden mozzanatát teljesen az uralma alatt tartja. Az uralom jelenléte a tökéletes műnek egy igen nyilvánvaló antihumanista vonását hangsúlyozza, mégpedig azt, hogy kizárólag „tökéletes művek” vannak. Egy ilyen helyzetben persze műalkotások értelmezése helyett kizárólag utasítások végrehajtásáról, befogadó helyett alkalmazóról beszélhetünk.

Szerintem a néző sarokba szorítottságának Varró jellemezte stratégiái egyedül a klasszikus akciódramaturgia nézőjére vonatkoznak. Ez esetben viszont – Varróval ellentétben – már nem tekinthetjük Kubrickot műfajfilmnek, a műfaji sémák tökéletesítőjének, vagy olyan megújítójának, aki a pszichologizáló alapsémákat nem felforgatja, hanem tökéletes hatékonyságra kényszeríti. Messzemenőig egyetértek Varróval abban, hogy Kubrick egy határozott pozícióba helyezi a nézőt, de fontosnak tartom tisztázni, hogy ezt legyőzöttségként, kiszolgáltatottságként, vagy valami másként érthetjük²⁶. Véleményem szerint a kubricki mozi nézője leginkább a tiszta szemlélő és megfigyelő pozíciójában van, hasonlóan ahhoz a biológushoz, aki az üveglapok közé szorított sejttenyészetet kémleli mikroszkópjával. Értelmetlen lenne a tudós kiszolgáltatott (főleg legyőzött) helyzetéről beszélni, hiszen a megfigyelő pozíció a szeme előtt zajló folyamatok iránti távolságtartásban jöhet léte. Feladata a látottak minél pontosabb lejegyzése, az adatok elemzése és a kórképek diagnosztizálása. A tudós objektivitásra törekedve, érzelemmentesen végzi munkáját. Úgy gondolom, hogy a Kubrick által a nézőre rótt tiszta megfigyelői pozícióra is az objektivitás és érzelemmentesség jellemző, ezért nevezhetem tisztának. Homályossá akkor válik, a kiszolgáltatottság érzésével akkor egészül ki, amikor a megfigyelő túl közel kerül a megfigyelt tárgyhoz és érzelmi érintettség uralkodik el rajta. Véleményem szerint a klasszikus paradigma nem nélkülözheti a látás ilyen gyökerű homályosságát, a melodramatikus hangnem ugyanis a néző cselekményhez való viszonyulását mindig érzelmileg motiválja, következésképpen pozícióját kiszolgáltatottá teszi.

Amikor a hagyományokkal szembehelyezkedő művészként beszélek Kubrickról, akkor a rendező esztétikai gondolkodásának azon elemeit hangsúlyozom, amelyek lehetővé teszik a néző tiszta megfigyelői és szemlélői pozíciójának létrejöttét és teret kínálnak egyfajta „természettudományos látásnak”. A filmekben nem a Tökéletesség megragadásának szándékát, hanem kordiagnosztikai tudatosságot vélek felfedezni. Tökéletes művekről, vagyis

²⁶ Végző soron mindenki eldöntheti: az el/szét/levetség melankolikus hangulatával, vagy egy „mámoros” idegenség érzésével távozik a moziból a rendező filmjei láttán?

a didaktikai eszköztár hatékonyságát maximálisan kihasználó alkotásokról csak a forma klasszikus paradigmája kapcsán beszélhetünk. Egyedül ezen esztétikai gondolkodás nézőpontjából jelenik meg Kubrick a „felügyelet nagymestereként”. A klisék felügyelte művészet logikájának lebontása a rendezői program antiklasszicista és antiszentimentalista jegyeit és modernizmusát egyaránt hangsúlyozza, mindazonáltal lehetőséget teremt a filmes gondolkodás új területeinek meghódítására is. Mielőtt áttérek annak vizsgálatára, hogy a Kubrick-recepció miként alkotott fogalmat a rendezőről, és mely gondolatvilágok vonatkozásában rajzolta meg beszédmódjának és problémafelvetésének konceptualizmusát, összefoglalom eddigi gondolatmenetemet.

Kubrick sajtónyilatkozatai, rövid esszéi komoly kétségeket fogalmaznak meg a műalkotásra vonatkozó „mit jelent?” típusú kérdésekkel kapcsolatban. Tézisem szerint a rendező aggályai a tudás formalizálását hangsúlyozó, a befogadás mélységesen személyes természetét tagadó kritikusi mentalitásra vonatkoznak. A didaktikusság szellemében fogant kérdésfelvetésekre a „forma klasszikus hagyományában” és az ehhez szorosan kapcsolódó esztétikai gondolatvilágban fogant művek kínálhatnak érdemleges választ. Kubrick nem válaszol, nem válaszolhat ezekre a kérdésekre, mivel filmes beszédmódja a klasszikus paradigma mechanizmusainak és stratégiáinak elutasításával bontakozik ki. A rendezőnek tulajdonított esztétikai program vizsgálatának részeként ezért tartottam fontosnak hangsúlyozni a szembeűnő különbségeket a filmes formanyelv alapsémáit megteremtő griffithi mozi és a gyökeresen más utat járó kubricki film között. A kétféle mozi alapvetően eltérő pozíciót jelöl ki a nézőnek. A klasszikus paradigmában a pszichológiai és érzelmi tényezőkre támaszkodó hősazonosulás felügyeli a befogadás logikáját. A mindenkori korszellem lenyomataként értelmezett hős figurája, mint a fiktív és a fizikai világot uraló értékrend homogenitását kidomborító elem jellemzi ezt a mozit. Kubrick filmjeiből az ilyen hős figurája teljesen hiányzik. Nagyrészt ennek tudható be, hogy a befogadó egy érzelemmentes, a tiszta megfigyelő pozíciójába kényszerül, ahol az alkotás úgy alakít ki párbeszédet a nézővel, hogy eközben annak a valóságra és önmagára irányuló tudását megkérdőjelezi, több tekintetben idegenné teszi. A kubricki beszédmód egyedi jellegét abban a képességében látom, hogy teljesen életszerű és autentikus, ám mégis teljesen ismeretlennek tűnő képet fest ismerős dolgokról. A szerző intuitív esztétikai gondolkodása a mindennapokban láthatatlan értelmeket és jelentéseket tár fel a dolgokban, amelyek így idegenné, félelmetessé válnak. Kubrick esztétikai programjának egyik sarokkövét egy olyan képi gondolkodás kidolgozása jelenti, amelyben a dolgok korábban irracionálisnak, virtuálisnak és megfoghatatlannak tűnő oldala, a „tudás pereme” látássá szerveződik.

A Kubrick filmek nézőjének olyan érzése lehet, mintha nem is moziban, sokkal inkább egy gyengeáramú villamosszékben ülne. Ezt a feszültséggel teli pozíciót nevezem tiszta, személytelen látásnak. A fentebbiek értelmében azért személytelen, mert kétségeket ébreszt olyan, biztosnak hitt értékek és értelemek iránt, amelyek a néző önképének (egyéni identitásának) és világképének (kulturális identitásának) anyagát és keretét jelentik. A személytelenség mellett a tisztaság is kétségtelenül része ennek a látásnak, amennyiben eloszlatja a befogadóban azt a homályt, amit a klasszikus paradigma képvisel. A rendezői programot ezen ismertetőjegyek vonatkozásában nevezem antihumanistának. Számomra a kubricki antihumanizmusnak nem a kritikai értékítéletek sugallta – cinizmussal és pesszimizmussal rokonítható – értelme, de nem is a filmtörténeti diskurzus kidomborította antiklasszicista, antiszentimentalista, vagy éppenséggel modernista jelentése az érdekes, hanem az antihumanistaként jellemzett szerzői beszédmód filozófiai, azon belül pedig értékkritikai és kordiagnosztikai vonatkozása: a tiszta, személytelen látás, mint antihumanizmus. Úgy gondolom a világ idegenként való ábrázolása a kubricki életmű egyik legérdekesebb vetülete, ami az antihumanizmus filozófiai beágyazottságának vizsgálatával lehetővé teszi annak pontosabb megértését.

2. Kubrick a recepció tükrében

2.1. Bevezetés

A szegényesnek éppen nem mondható Kubrick-recepcióból öt monográfiára koncentrálok. Alexander Mario Falsetto *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis* (1996), Thomas Allen Nelson *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze* (1982), valamint Walker *Stanley Kubrick Director* (1972) című könyveivel csak érintőlegesen foglalkozom, megelégszem a bennük kifejtett argumentumok bizonyos elemeinek kiemelésével, míg Robert Phillip Kolker *The Cinema of Loneliness* (1980) és Michel Ciment *Kubrick* (1980) című kötetének gondolatvilágát részletesebben vizsgálom. Az utóbbi három szövegben bár közvetlenül is találkozunk a „kubricki konceptualizmus”, a „kontingencia rendezője” és a „kubricki hang” nyilvánvalóan a szerzői elméletek ihlette fogalmaival, mintha mégis hiányozna a téziseknek koherenciát biztosító elméleti háttér. Ezekkel szemben Kolker és Ciment stílusbeli, kultúrtörténeti, ideológiai és filozófiai kérdései közelebb állnak a szerzői elméletek szellemiségéhez²⁷.

²⁷ A szóban forgó öt szerző munkássága szinte minden esetben filmkészítők vizsgálatára irányult. További kötetek legalábbis erre engednek következtetni:

Falsetto többnyire függetlenfilmes rendezőkre koncentráló interjúkötet (Atom Egoyan, Neil Jordan, Terence Davies, Michael Radford, Richard Linklater, John McNaughton, stb) szerzője.

Nelson ritkán publikál, a Kubricknak szentelt monográfia az egyedüli filmes tárgyú kötete.

Természetesen jóval nagyobb azoknak a köteteknek a száma, amelyek az életmű egészére vonatkozó elemzéseket tartalmaznak. Ezek szorosabban vett téziseim szempontjából nem tűntek hasznosnak, az általuk használt fogalmi keretek és metodológiai módszerek Kubrick szerzőiségének számos vetületét vizsgálják, de nem segítenek hozzá antihumanista pozíciójának problematizálásához²⁸.

A kortárs filmelméletek közül a szerzőiség elmélete a legkevésbé formalizált: az értelmezéseknek szabad teret, de kevés támaszt kínál, ugyanakkor előszeretettel támaszkodik más elméleti paradigmákra: metodológiáját tekintve inter- és multidiszciplináris. A szerzői elmélet mellett, hogy több irányzatot magába foglaló gyűjtőfogalom²⁹, valójában egy feltöltésre váró majdnem üres keret, amelyben a szerzőhöz intézett kérdéseket, egyedi arculatú teoretikus vázban lehet megfogalmazni. Ellentétben más, talán rugalmasabban alkalmazható elméletekkel egy szerző portréjának a megrajzolása szinte sohasem támaszkodhat kodifikált és kanonizált értelmezési stratégiákra. A portrészítő feladata az egyedi, személyre szabott és más szerzőkre aligha alkalmazható elméleti keret kidolgozása. Ahhoz hasonlóan, ahogy egy festett portrénak a model legjellemzőbb vonásait kell megjeleníteni, egy filmes szerzőt az életművet egységesítő erő felől, az alapján kell jellemezni, ami az (érzékeltően egyedi) stílusából, szándékaiból, hangvételéből és egyéniségének ismétlődő jegyeiből kiolvasható.

Kubrickra vonatkoztatva is érvényesnek találok Dudley Andrew *A szerzőiségtől megfosztott szerző napjainkban* című tanulmányának egyik alapkérdését: „vízióval vagy programmal rendelkező individuumnak”, illetőleg „diszperz, sokarcú, vagy üres névnek”(62) tekintsük a szerzőt? A napi kritika ilyen kérdésekre aligha adhat választ, hiszen nem jellemzi annak igénye, hogy a szerzőt alkotásainak belső logikájából bontsa ki és ne külsődleges,

Walker több színészportré szerzője (Marlene Dietrich, Greta Garbo, Vivien Leigh, Peter Sellers, Bette Davis, Rex Harrison) és legutóbb a hatvanas évek brit mozijáról írt monográfiát.

Kolker a szerzőiség tágabb kontextusát is érintő, de alapvetően filmkészítőkről szóló monográfiákat ír. (Wenders, Welles, Kubrick, Bertolucci, Új Hollywood).

Ciment a *Positif* című neves filmmagazin főszerkesztője. Kubrick mellett számos filmrendezőről, többek között John Boormanról és Elia Kazanról írt monográfiát, és kutatásokat végzett amerikai és európai szerzői film (Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders) kapcsán.

²⁸ Számos értékes, de konkrét filmekre korlátozott szöveget (Carolyn Geduld *Filmguide to 2001: A Space Odyssey*; Jerome Agel *The Making of Kubrick's 2001*; Leonard F. Wheat *Kubrick's 2001: A Triple Allegory*), illetve specifikus kérdéseket, például Kubrick adaptációs stílusát tárgyaló műveket (Greg Jenkins: *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation*) mellőzők elemzéseim során. Nem esik szó a Kubrick-biográfiákról sem (Vincent LoBrutto *Stanley Kubrick: A Biography*; John Baxter *Kubrick: A Biography* és Frederic Raphael *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*, Michael Herr *Kubrick*), hiszen ezek alig foglalkoznak a téziseimet érintő problémákkal. Két további munkát (Norman Kagan: *The Cinema of Stanley Kubrick* és Randy Rasmussen *Stanley Kubrick: Seven Films Analyzed*) azért mellőzők, mert mindkettő megelégszik a filmek cselekményének hosszabb-rövidebb összefoglalásával, valamint néhány kontextualizálatlan motívum megemlékezésével, így egyik munka sem alakít ki igazi dialógust a rendező gondolatvilágával. Tony Pipolo külön tanulmányt szentel a Kubrick-recepciónak, amelyben több, imént nem említett munkára is reflektál.

²⁹ Szerzői elmélet helyett pontosabb szerzői elméletekről beszélni, mint azt teszik az irányzatnak külön számot (2003/4) szentelő *Metropolis* folyóirat szerkesztői, akik a szerzőiség történeti és kulturális alakváltozatainak sokféleségét hangsúlyozzák.

például pénzügyi³⁰, műfaji³¹ és ideológiai³² nézőpontokból konstruálja meg egy rendező, adott esetben Kubrick szerzőiségét. Az általam vizsgált öt kötet számos bizonyítékot kínál annak igazolására, miszerint kevesen képviselték oly egyértelműséggel a szerző kézjegyét, a neki tulajdonított esztétikai értékeket, mint Kubrick. Abban viszont még a monográfusok sem értenek egyet, hogy pontosan melyek is az egyedi stílus, szándék és hangvétel összetevői. Ráadásul a nem mindig világosan kidolgozott elméleti keretekben ez a személyes kézjegy némiképpen elhalványul és óhatatlanul a művész személyének misztifikálásához vezet³³. Andrew kérdését a vizsgált monográfiákhoz hasonlóan válaszolom meg, Kubrickot vízióval/programmal bíró rendezőnek tartom. A monográfusokkal ellentétben viszont nem célozom kimerítő és az életmű egészét magában foglaló elemzés alá vetni a rendező szövegformáló eszközeinek mindegyikét. Megelégszem a kubricki kézjegy antihumanista vonását árnyaltan megragadó teoretikus keret kidolgozásával.

2.2. Falsetto, Nelson és Walker a kubricki egyediségről

Mario Falsetto igen érzékletesen, megannyi részletes filmelemzéssel mutatja be Kubrick filmjeinek esztétikai, narratív és tematikai összefüggéseit, szerkezeti koherenciáját. A kötet tézisének szempontjából azért lehet releváns, mert Kubrick formanyelvi és dramaturgiai megoldásait, a filmi jelentés létrehozásának egyedi technikáit, valamint az elbeszélőfilm beszédstratégiáit rendszerezetten és mélységében vizsgálja. Ennek nyomán pontosabban körül lehet határolni a klasszikus és a modern filmművészet különbségeit, világossá lehet tenni az esztétikai hangsúlyok eltolódását, ugyanakkor azt is hangsúlyozni lehet, hogy az egyértemű paradigmaváltás ellenére a filmes tér- és időformálásnak vannak örökérvényű technikai is. Kubrick dinamikus, a médium teljes potenciálját kiaknázó elbeszélőstílusát Falsetto dualisztikus fogalmi keretben – úgymint szubjektív-objektív, racionális-irracionális, egyértelműség-többértelműség, rend-káosz, szimmetria-aszimmetria, hagyományos-szubverzív, felszín-mélység fogalompárokka – határozza meg (1). Ez a felsorolás úgy

³⁰ Logan Westover korai kritikájából idézünk: „A *2001* minden idők leghatásosabb tudományos-fantasztikus filmje lehetett volna. Ehelyett értelmetlen, gyerekes ügyetlenkedés lett [...] Kubrick rászorgált az MGM részvényesek haragjára.” *Films in Review*. Vol. 19. no 5. (May 1968) pp.308-309.

³¹ Stanley Kauffman a *The New Republican* lapjain a következőképpen fogalmaz: „Kubrick nem egy elméleti vizsgán bukott meg, hanem a horrorfilm alapvizsgáján. A *Ragyogásból* hiányzik a borzongás” (27). Ezen túl Dennis Bingham legalább fél tucat olyan kritikát vizsgál, amelyek filmipari márkánévvel (a tehetséges profittermelő kategóriájává) redukált szerzőként tekintenek Kubrickra.

³² Fred M. Hechinger „A Liberal Fights Back” című cikkében így fogalmaz: „Minden, a liberalizmust valamennyire is magáénak érző személynek undorodnia kell a *Mechanikus narancstól*, nem művészetkritikai értelemben, hanem a film képviselte ideológia okán. Egy éber liberális nem hallhat mást a filmben, csakis a fasizmus hangját” (1). A cikkekre reagálva Kubrick egy teljességében lényegtelen, a filmben kifejtett gondolatok iránt érzéketlen, azt meghamisító olvasatnak nevezi Hechinger vádjait, amelynek elsődleges célja a feketelistázás.

³³ Michel Cimentnek adott interjújában a művek, illetve a szerző misztifikálására Kubrick maga is céloz. Nyugalomra int, a művésznek tulajdonított messianisztikus szerep iránti hitetlenségről beszél (196).

gondolom pontosan érzékelteti azt a feszültséget, amely a rendező életművében klasszicizmus és modernizmus kapcsolatát jellemzi, amely feszültségben én, az egyedi szerzői jelenlétet megalapozó „kubricki hangot” (175)³⁴ vélem felfedezni. Falsetto a „kubricki hangot” a filmek stilisztikai mezejének konstrukciós logikájában teszi hallhatóvá, vagyis jelenetek szoros olvasása során mutat rá a jelentés fentebbi fogalompárokkal tematizálható létrejöttére. Falsetto a konfrontáció megannyi „forgatókönyvét” azonosítja a filmekben³⁵, de teljesen figyelmen kívül hagyja a legfontosabb feszültséget, vagyis azt, amit korábban a hűvös, objektív beszédmód és az elidegenített világ láttán a nézőben megjelenő érzelmi-intellektuális bizonytalansággal jellemeztem. Falsetto gondolatmeneteiben biztos helyet látok e feszültség elemezhetőségének. A *Lolita* című film elemzésében számos ponton utal Falsetto arra a nyugtalanító érzésre, amit Humbert környezetében tapasztal, de megmagyarázni nem tud. A „kubricki hang” pontosan ezt a fajta idegenség-tapasztalatot hívja elő a nézőből, aki Humberthez hasonlóan azt érzi, mintha láthatatlan kezek és egy démoni akarat igyekezne felzaklatni világát, elválasztani mindattól, amiben hisz, és ami nélkül erőtlennek, kiszolgáltatottnak érzi magát.

Falsetto nem látja meg a szerinte konfliktusok formájában tematizálható/megragadható filmi jelentés és a „kubricki hang” kettős természete között fennálló szoros viszonyt és ez természetszerűen vezet, ahhoz, hogy didaktikusságot tulajdonít a rendezőnek. A monográfia zárófejezetében a filmkészítői világnézet közvetítőiként beszél a szereplőkről, akik Kubrick „saját, személyes nézeteit szólaltatják meg” (kiemelés tőlem 177). Falsetto szerint a *Gyilkosság* című film egyik mellékszereplőjének bőrébe bújva maga a rendező szólal meg: „az individualitás egy szörny, az írmagját is ki kell irtani, hogy a barátok kényelmesen érezhessék magukat. Azt hiszem, a gengsztert és a művészt az emberek egynek látják. Csodálják és istenítik őket. Mégis pusztulásukat kívánják, és mindig akkor, amikor csillaguk a legmagasabban áll” (u.o.). Tegyük fel, hogy Maurice tényleg Kubrick szócsöve lenne. Akkor viszont azt se felejtjük el, hogy néhány év múlva, Humbert karakterének megformálásakor a rendező valami egészen mást mond a művésztől. Humbert író-irodalmár, karrierjének csúcsán érkezik Amerikába, az „igézet” földjére. Szerelmes lesz és a sors kegyeltjének érezheti magát,

³⁴ Falsetto ennek a hangnak tulajdonítja azt, hogy „[a] nézők már távolról felismernek egy Kubrick-filmet” (186) és ez a hang vezet egy olyan személyes és önmagát kanonizáló vizuális, kompozíciós és elbeszélői stílushoz, ami Bergmanhoz, Fellinihez és Antonionihoz teszi hasonlóvá az angol-amerikai rendezőt.

³⁵ A konfrontáció-narratívák sokszínűségét három példával érzékeltetem. A *Lolita* hotel-jelentében Falsetto azt a módot vizsgálja, ahogy az előtér számára „láthatatlan” háttér a karakterek közötti feszültséget képdramaturgiailag is megjelöli (34-35). Az egyes szám első személyű narráció vizsgálatakor (93-101) a szerző Alex karakterének előadóművészi vonásait és Jokernek a katonai retorika teljes valóságidegenségére ráébresztő cinizmusát egyaránt a karakterek kettősségéből, az eseményekben aktív szerepet vállaló és az azokat kommentáló pozíció egyidejű, konfrontatív jelenlétéből eredezteti. Harmadik példában Falsetto arra vonatkozó elemzését említem, amelynek során a *2001* mesterséges intelligenciájáról, HAL-ról mint Kubrick egyik legszimpatikusabb, a teljesség igényével megformált karakteréről értekezik és kiemeli a gép az identitását vesztett úrhajósokkal szembeállítható egyéniségét, személyességét (116-117).

amikor Lolita gyámjaként minden percét a lánnyal töltheti. Szerelmének valódi tárgya mégsem a valóságos tinédzserlány, hanem egy idealizált, megannyi irodalmi előképre visszavezethető fiktív nimfikus karakter: egy tudatos konstrukció. Humbert szerelme a realitásérzékétől megfosztott művész tragédiáját, egy idealista-romantikus téveszme gyönyörét teszi láthatóvá. Úgy gondolom Kubrick igen tudatosan törekszik arra, hogy ne legyen a filmkészítők Humbert-je és amikor esztétikai programjából a didaktikusságot „számúzi”, akkor egy torz realitásérzéktől is megszabadul. Kubrick kétségekkel teli beszéde egy új és kritikusabb realitásérzék megalapozására irányul, mint amit Falsetto a rendezőnek tulajdonít.

Falsetto stilisztikai és narratológiai természetű kutatások alapján a kubricki mozi ismérveit annak mikéntjében találja meg, ahogy a filmnyelvi eszközök megformálják a jelentést. Ezzel szemben Thomas Allen Nelson a „kontingencia mozijának” képviselőjeként beszél Kubrickról, vagyis nem egy formatörténeti paradigmaváltás alapján határozza meg a szerző egyediségét, hanem a filmművészetet a kezdetektől átjáró, más-más stílusban megszólaló episztemológiák és tudás-használati technikák alapján. A kötet bevezetője a tiszta stilisztikai alapokon szerveződő eizensteini és az erős tartalmi koherenciával rendelkező chaplini mozi szembeállításának gyakran idézett kubricki gondolatát vizsgálja, és arra keresi a választ, hogy a rendező miért az utóbbit részesíti előnyben³⁶. Kubrick szerint a két filmművészet képviselte eltérő értékek nem zárják ki egymást. Nelson erre alapoz, amikor a rendező – „a nagy műgonddal kidolgozott történet, a valóság-hű ábrázolás és a tematikus/érzelmi kohézió” (6) hármasságában kibontakozó – esztétikai gondolkodásában az összhangteremtés lehetőségét kezdi vizsgálni. A szerző szerint ezt az összhangot a klasszikus filmesztétika keretein belül nem lehet megteremteni, ami szükségessé teszi, hogy Kubrickot egy modernista érzékenység gyakorlójának tekintse és ezen új érzékenységnek tulajdonítsa az összhangteremtés képességét.

A bevezetőben Pudovkin, Bazin és Mítry filmelméleti gondolatai alapján fogalmazza meg Nelson azt a teoretikus keretet, amelyben Kubrick „összetett és egységes

³⁶ Kubrick két interjúban is elidőzik ennél a kérdésnél. Ezeket idézem: „[a] filmezés iránt érdeklődőknek melegen ajánlom Eizenstein és Chaplin filmjeinek összevetését, vagyis a stílus és tartalom kapcsolatának vizsgálatát. Eizenstein filmjeit az teszi naggyá, ahogy a filmes stílus a gyakran esetlen, naiv tartalom fölé kerekedik. Chaplin filmjeit, a tartalom, az ízlés és az érzékenység, semmint a szinte filmszerűtlen stílus alapján tartom mesterműveknek. Ha választanom kellene a kettő között Chaplint választanám, bár úgy gondolom a két szemléletmód nem zárja ki egymást”. (Walker 23). „Chaplin filmes stílusa olyan egyszerű, mint a „Boci boci tarka” a cselekmény mégis hipnotikusan hat a nézőre, aki észre sem veszi az alapvetően filmszerűtlen ábrázolási stílust. Az olcsó díszletek, rutin világítás, stb. ellenére Chaplin kiváló, bárki másnál maradandóbb filmeket készített. Akár azt is mondhatnánk, hogy a chaplini stílus a forma nélküli tiszta tartalom. Ennek az ellenkezőjét láthatjuk Eizenstein filmjeiben, aki a tartalom nélküli, vagy csak minimális cselekményt használó tiszta forma mestere. Eizenstein legtöbb filmjére a naivitás jellemző, de filmformanyelvi szempontból annyira kifinomultak és gyönyörűek, hogy dogmatikuságuk ellenére is filmtörténeti jelentőségük van. Mindezek fényében gondolom azt, hogy a legmaradandóbb filmek e két dolog, a tartalom és forma kellő összhangjából építkeznek.” (Strick 135).

világsszemlélete” (3) megragadható. Én azt – a klasszikus és a modern esztétikai érzékenység különbségeinek vizsgálatára szolgáló keretet – elégtelennek tartom. A szerző nem sokat ragad meg abból az ellentétből, ami a metafizikai alapokon és humanista alapelveken nyugvó klasszikus (Pudovkin és Bazin képviselte) esztétikai gondolkodás³⁷ és a metafizikai alapokat feloldó, az esetlegesség állapotába ágyazott világ ábrázolhatóságát kutató (Mitry kapcsán említett) modern esztétikai gondolkodás között feszülő. Messzemenőig egyetértek ugyan Nelsonnal abban, hogy a művészet megértésének (poszt)modern paradigmája szerint a „valóság nem rendelkezik olyan totalitással, amelyet a mozinak szolgálnia vagy ábrázolnia kellene” (16). Azt is elismerem, hogy a humanista alapok eltűnésével „elvész a teologikus magyarázatok, az elfogadott/felkutatott jelentések érvényessége, a természet racionális rendje, valamint az értelem és nyelv jelentésadó képessége iránti hit” (u.o.). Ugyanakkor elengedhetetlennek tartom, hogy úgy a paradigmaváltás mind a (poszt)modern kontingencia kérdését a téma igen gazdag irodalmára reflektáló elméleti alapon vizsgáljuk.

Tézisem értelmében ezeket a Kubrick vonatkozásában joggal elemzett kérdéseket csak olyan alapon lehet sikeresen teoretizálni, amelyről a filmes gondolkodás formái egységes nézőpontból szemlélhetők. Nelson mozaikszerű, csonka és belső ellentmondásoktól sem mentes elméleti alapvetései³⁸ helyett a mozi átfogó természetrajzát kínáló, az ebben feltárulkozó episztemo-ontológiai dimenzió logikáját kihangsúlyozó, a klasszikus és modern paradigma összetevőit és szerkezetiségét feltáró elméletre van szükség. Ennek hiányában csupán intuitív megérzésnek tűnik az a nelsoni gondolat, mely a humanista gyökerekkel bíró klasszikus moziban a világ antropomorfizálásnak, míg a kontingencia filmművészetében a világ humanizálásának programját a következőképpen látja körvonalazódni: „a kontingencia valójában nem teher, ami egy egzisztenciális énbe való visszahátrálás jogosságát igazolja, hanem a képzelet előtt álló olyan kihívás és lehetőség, amely a világ antropomorfizálása helyett lehetővé teszi annak emberibbé tételét” (17). Én azonos okokból beszélek anti/poszthumanizmusról, mint Nelson a kontingenciáról, nevezetesen: a humanista gyökerekkel rendelkező mozi képtelen párbeszédet kialakítani a modern valósággal. Ebben az összefüggésben jogosabbnak vélem a poszthumanista jelzöt, amely talán pontosabban fogalmazza meg azt, hogy nem a humanista értékek tagadásáról, sokkal inkább meghaladásáról van szó. A kontingencia, avagy a poszthumanizmus rendezője a mozgóképes ábrázolás eszközeivel úgy jellemzi az ember gondolkodását, mint amelyben meghaladottá

³⁷ Nelson ennek jellemzőjeként a tér és időszerkesztésre jellemző totalizáló formákat, a didaktikusságot, a dialektika világába és egyáltalán a világ maradéktalan megismerésébe vetett hitet említi, azt a módot tehát, ahogy a képzelet és a tények – minden ábrázolástechnikai különbségük ellenére – azonos módon strukturálják a világot.

³⁸ Az alapokat érintő hiányosságoknak tulajdonítom továbbá azt, hogy a kötet címében említett filmkészítői labirintust az olvasó aligha képes felderíteni tétova bolyongásai során, az inkább útvesztőnek bizonyul.

válnak a humanista alapok. Kubrick beszédmódjának filmjeiben történő konceptuális megragadását különösen fontosnak tartom. A Nelsonnál hiányolt elméleti keretnek amellet, hogy elemezhetővé teszi a humanista alapok (poszt)modern esztétikában tetten ért meghaladottságát, konkrét alkotásokban is reflektálttá kell tennie a humanista értékrend meghaladását elősegítő esztétikai-formai tudatosságot.

Alexander Walker Kubricknak szentelt monográfiája az előzőekhez képest csak kevés új szempontot kínál a rendező „konceptuális tehetségének” (7) elemzéséhez. A kubricki egyediség teoretikus megragadása helyett Walker a filmek tematikus, motivikus ismertetőjegyeinek feltárásával³⁹ igyekszik rekonstruálni a rendező leginkább rejtőzködő, filozofikus arcát. A szerző szerint ezek a tematikus mozaikdarabok a kubricki konceptualizmus alapmintázataként filmről-filmre új formaváltozatokat eredményeznek. Ebből következően minden alkotás saját fogalmi vázzal dolgozik: „Kubrick kialakít egy filmes fogalmat, amely szerves egységben fejlődik a készülő filmmel: egymástól elválaszthatatlanok, egymást tartalmazzák” (163)⁴⁰. A monográfia az egyes filmeket meghatározó fogalmak kibomlásának téziseim szempontjából másodlagos szereppel bíró összetevőit, úgymint a gyártás- és forgalmazás-történethez, regényadaptációhoz, színészválogatáshoz és a rendezéshez kapcsolódó vetületeit vizsgálja.

A bevezetőben Kubrick egyedi szerzői kézjegyről kevés konkrétumot tudunk meg azon túl, hogy filmjeiben a *mise-en-scène* erősen stilizált jelleggel bír, a beállítások és a jelenetek inkább dramaturgiai, mint didaktikai szervezőelvet tükröznek, a vizuális stílust szimmetrikus képkompozíciók uralják, valamint, hogy a rendező előszeretettel forgatja fel a játékfilmes elbeszélés formai-elbeszélői kliséit. Mindössze egyetlen – Walker és Kubrick beszélgetésében megfogalmazott – gondolatot emelek ki, amelyet szerintem a rendező (nelson által is kiemelt) filmes tartalom iránti vonzódását új megvilágításba helyezi. Kubrick a témaválasztás és a témafeldolgozás kapcsolatáról a következőket mondja: „[a] huszadik század embere kiemelt érdeklődést mutat a varázslat, a titokzatos tapasztalatok, a transzcendens késztetések, a hallucinogén szerek, az idegen létformák, stb iránt. Ebben az értelemben a fantasztikus, a természetfeletti, vagy akár a *mágikus dokumentarizmus* közelebb áll a korszak hangulatához mint a naturalizmus.” (kiemelés tőlem 13). A „mágikus

³⁹ Walker a következő motívumokat különíti el: az egyén önmaga és cselekedetei felett elveszíti az ellenőrzést; a klauszrofóbia érzése ad számot az egyén és a társadalmi értékek között fennálló ellentétéről; a szörnyetegként ábrázolt karakterek az antihumánus legbiztosabb jelei.

⁴⁰ Walker szerint a *Dr Strangelove* központi fogalma az ésszerű kommunikáció lehetetlensége; a 2001ben ugyanez a konceptuális alap az értelem természetének szentelt audiovizuális disszertációvá terebélyesedik, míg a *Mechanikus narancs* látványvilága és zenéje egy fantasztikus maszk módjára kelti életre a társadalmi bűnök és az „elállatiasodott élet” (198) összecsapását. Kubrick utolsó munkáiban (a *Tágra zárt szemek* kivételével) Walker a „családi hajszaak” motívumát tekinti fő szervezőelvnek, vagyis azt a módot, ahogy az apa(figura) gyermekei, neveltjei életére tör, ám végül maga pusztul el.

dokumentarizmus” kifejezést véleményem szerint a tartalom és forma viszonyának legáltalánosabb megnevezésére használja Kubrick, de ezentúl arra a beszédmódra és „természettudományos” látásmódra is vonatkoztatható, amelynek segítségével a művész saját korának emberi és társadalmi viszonyait, az azokban kifejeződő hiteket és értékrendet elemezhetővé teszi. Chaplin „forma nélküli tiszta tartalomként” jellemzett filmjei többet megragadnak a mindennapokból, de akár a korszellemből is⁴¹, mint Eizenstein tartalom nélküli tiszta formában fogant, a materialista történelemtudathoz szóló alkotásai. Kubrickál annál életszerűbb egy téma, minél inkább „terhelt” korával, vagyis minél inkább képes láthatóvá tenni a valóságba való beágyazottságának mikéntjét. A rendezőnek tulajdonított konceptualizmus középpontjában szerintem a tárgy beágyazottsági rendszere és logikája áll, amit egy dokumentarista ábrázolás ragadhat meg a leghitelesebben.

A dokumentarizmus sohasem a tárgy magánvalóságának megragadását tekinti feladatának, a dokumentarista számára az a tárgy lehet izgalmas, amely a világhoz fűződő viszonyrendszerének minél több vetületét és metszetét teszi láthatóvá. A tárgy dinamikai rendszere a valódi dokumentum, hiszen ezen a mezőn kerül kijelölésre a tárgy értelmének mozgásteret. A dokumentálás akkor ragadja meg a világ életszerűségét, amikor a képkivágás a tárgyak kapcsolatait, vagyis a dinamikai rendszerek hálózattá terebélyesedését helyezi keretbe. Szerintem ez jelenti a rendezőnek tulajdonított konceptualizmus lényegét és talán Walker is erről beszél, amikor így fogalmaz: „Kubrick kamerája mindent »történéssé« képes alakítani” (45)⁴². A megfelelő elméleti alapvetések hiányában csak homályosan, a történés szó idézőjelezésével utal Walker arra, hogy nem a tárgy akciódramaturgiába ágyazottságáról beszél. A „történéssé” alakított tárgy egy vibráló, jelentését tekintve sohasem monolitikus egzisztencia. Értékét és értelmét nem az határozza meg, ami belőle látható, hanem ami általa láthatóvá válik.

2.3. Kolker: antihumanizmus és apokaliptikusság

Robert Phillip Kolker pontosan körülhatárolt kutatási iránnyal és célzott kérdésekkel jelöli ki elemzésének terét. A filmek ideológiai beágyazottságából kiindulva kívánja feltérképezni a rendező helyét modern amerikai filmtörténetben. Kolker a társadalmi, politikai

⁴¹ A chaplini humorhoz és iróniához való nézői viszonyulás sem pusztán érzelmi természetű, annak intellektuális (és több szempontból kritikai) elemei is vannak.

⁴² A monográfia több helyen és hosszan értekezik a filmezés technikai kérdései iránt vonzódó Kubrickról. A rendező szerintem az imént említett dinamikai rendszerek ábrázolhatósága végett alkalmaz, esetenként fejleszt ki bonyolult technikai megoldásokat. Ilyen például a *2001* csillagkapu jelenetéhez használt „Slit Scan”-technika, a *Ragyogás* emlékezetes kocsizásait lehetővé tevő Steadycam kézikamera, a *Barry Lyndon* titokzatos arcnagyközele képeiben megismert kis fényérzékenységű optika, illetve a *Mechanikus narancs* főkösének „mentális-kakofóniaélményét” kifejező „repülő kamera”. A konceptuális szerző nem pusztán használja, hanem szinte feltalálja a médiumot.

és kulturális értékek közvetítőjeként nyílt, vagy burkolt ideológiai csatornaként határozza meg a mozit, melynek nyomán számos, Kubrick kapcsán ritkán tárgyalt kérdés tisztázása válik lehetővé. A formai hagyományok kifordítását célzó rendezői programnak Kolker azokat az összefüggéseit problematizálja, amelyekben a rendező „ideológiai tudatossága” olvashatóvá válik. A rendezőhöz intézett kérdéseit a következőképpen összegezzük: hogyan és milyen céllal ábrázolja az egyéni és társadalmi értékrend viszonyát, a hatalomgyakorlás mely formái jellemzik a két szférát, és mely diskurzusok határozzák meg az individuum terét⁴³?

A film ideológiai természetének alakváltozatait vizsgáló történeti kutatásban Kubricknak kétségtelenül főszerepet kell biztosítani. A kubricki életmű gerincét jelentő, „intellektuális komplexitásukban páratlan” (82) filmekről több tekintetben is újszerű téziseket olvashatunk, de mintha elveszne a bevezetőben ígért – szerző és ideológia viszonyára vonatkozó – szellemi kaland. A Kubrick filmes beszédmódját formáló hagyományok közül Kolker Orson Wellesnek és John Fordnak a rendezőre gyakorolt hatásáról értekezik és meggyőzően érvel a wellési, mélységben komponált tér és a kubricki térkonstrukció közötti hasonlóságok mellett. Megállapításait a következőképpen foglalom össze: a térbeli viszonyok Wellesnél kognitív-térképpé, az emberi viszonyok és érzelmek gyakran labirintusszerű szövetének lenyomatává válnak, vagyis a formanyelvi eszközökkel eltorzított terek a hagyományos elbeszélői kliséket kiváltva mentális folyamatokat ábrázolnak. „A *mise-en-scène* összetett, nyomasztó és szubjektív jellegre tesz szert” (84), írja Welles kapcsán Kolker. A térábrázolás Kubrick esetében is allegorikus. A szubjektív és objektív nézőpontok keveredését Kolker több jelenet kapcsán elemzi, majd megállapítja, hogy Kubrick „több teret enged nézőinek a karakterek helyzetének megfigyelésére és megítélésére, ezáltal reflektálttá teszi a néző jelenlétét” (85). Hasonló különbségek jellemzik a kameramozgásokat: Welles szinte hisztérikusan, Kubrick higgadtan kezeli a mozgó képkivágást, amit „eltávolít magától, megfigyelői pozícióból szemlél, szánalmas karakterekkel népesít be, de ezek nyomorával mégsem hajlandó azonosulni” (86). A formanyelvi eszközök eltérő használatával Kolker szerint azt fejezi ki, hogy míg Welles lehetővé teszi a gyakran zaklatott karakterekkel való azonosulást, a helyzetek átélését, addig Kubrick szkepszist táplál a szubjektivitás iránt. Szerintem Kolker iménti szavai a néző azon tiszta, megfigyelői pozíciójának létrejöttére utalnak, amit én a személytelen látás fogalmával ragadtam meg. Lényegesnek találom azt is, ahogy Kolker a két rendező stilisztikai alapokon megragadott különbségét művészi látásmóddá kristályosodott világnézeti különbségként határozza meg. Ennek értelmében „Welles humanista, a szó hagyományos értelmében az utolsó [...] Kubrick antihumanista [...]

⁴³ Kolker ugyanezekkel a kérdésekkel kívánja megvilágítani Kubrick mellett a kötetben szereplő Arthur Penn, Robert Altman, Stephen Spielberg és Martin Scorsese filmművészetét, amelyek a hatvanas-hetvenes években megújították Hollywoodot, és új szemlélettel gazdagították az amerikai filmet.

nem lép túl az antihumanizmuson, nem kapaszkodik egy másik társadalmi vagy filozófiai rendbe, mert nem lát lehetőséget arra, hogy az ember visszaszerezze élete és kultúrája feletti hatalmát. Ehelyett az emberiség elsorvadását és pusztulását látja” (kiemelés tőlem, 87). Megjegyzem, hogy Welles humanista minősítését illetően bár komoly kételyeim vannak, figyelmemet a továbbiakban – disszertációm tárgyának megfelelően – a Kubricknak tulajdonított antihumanizmus kolkeri jellemzése felé fordítom.

Kolker az antihumanizmust a fejlődésre képtelen gondolkodás bélyegeként a kényszeredett belenyugvás és a szellemi értelemben vett rossz közérzet jelzőjeként használja. Belenyugodni a hatalomvesztettségbe és alámerülni a kiszolgáltatottság érzésébe: Kolker számára e két oszlop között egyedül a nihilizmushoz és az apokalipszishez vezet az út. Kolker az apokaliptikus látomás szinonimájaként használja az antihumanista beszédmód elnevezést és szót emel a továbblépés szüksége mellett, holott valójában visszalépésre gondol. Tézisem szerint egy ilyen visszalépés lehetősége, az élet és a kultúra feletti hatalom visszaszerzését biztosító társadalmi-filozófiai rendbe történő beilleszkedés igénye igen távol áll Kubricktól. Méginkább ezt gondolom akkor, ha a számomra érzékletesebbnek tűnő poszthumanizmust hangsúlyozzuk a rendezői programban. Úgy tűnik, hogy a kolkeri antihumanizmus nem hozható közös nevezőre az általam használt poszthumanizmussal, mivel az előbbi – amelyből tehát *tovább kell lépni* az ember értékek feletti uralmát biztosító humanizmusba⁴⁴ – leginkább az ellentmondásos „prehumanista-apokaliptikus” pozícióval azonos: a logika legalábbis ezt sugallja. Mégis valószínűnek tartom, hogy a zavaros megfogalmazás ellenére Kolker valójában a humanizmus meghaladottságát jellemzi apokaliptikus élményként, amely az ember pusztulásának víziójában, tehát egy alapvetően destruktív szemléletben nemcsak formát, de legitimitást is nyer. Túlzónak, az anti/poszthumanizmus teoretizálása szempontjából pedig elégtelennek tartom Kolker tézisét. A kubricki látomások apokaliptikusságáról csak a szó eredeti jelentését⁴⁵ hangsúlyozva beszélhetünk, vagyis a leleplezés, a feltárás, a lemeztelenítés vagy a láthatóvá tevés értelmében. A rendező apokaliptikussága nem az ember elpusztításában, hanem egy emberkép, vagyis az ember köré konstruált humanista keretek iránti kételyben ölt testet. Jelentése a kultúránkban, társadalmunkban és gondolkodásunkban uralkodó értékek természetének feltárására és az uralom technikáinak láthatóvá tételére, egy kritikai mentalitásra vonatkozik. Az

⁴⁴ Kolker a humanista értékrend eltántoríthatatlan öröként beszél John Fordról, aki a klasszikus akciódramaturgián nyugvó filmjeiben ösztönös és a cselekvésre mindig képes karaktereket formál meg, és aki a közösségtudat fontosságát hangsúlyozó moralista világszemléletben alkot. Ezzel szemben Kubrick munkái antihumanista hangnemben „a kohézió, a központ és közösség hiányáról szólnak, emberekről, akik egy megmerevedett folyamat rabjaiként képtelenek a menekülésre” (91).

⁴⁵ Lásd Jacques Derrida *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről* című tanulmányának 129-131 oldalait.

apokaliptikusság Kubricknál e kritikai gondolkodás alkalmazásában áll. Ennek bizonyítására a *Dr. Strangelove* (1964) című filmet, mint anti/poszthumanista kordiagnosztikát elemzem és nem úgy, mint Kolker, aki a szó hagyományos értelmében vett apokaliptikus műként vizsgálja.

Kolker a filmben részletesen elemzi a nyelv kiüresedésének motívumát, azt, ahogy a banalítások és klisék szintjén funkcionáló nyelv a kommunikáció legfőbb gátjává válik. A három helyszínt uraló kommunistaellenes retorika (az ellenség elpusztításának nyelvi gépezete) a nyelv lokális halálában – Kolker szerint – már a világméretű pusztulást vetíti előre: „A *Dr. Strangelove* a halál diskurzusa” (109). Kolker csak homályosan utal a kérdés valódi, központi magjára: mi/ki beszéli ezt a nyelvet? Két karakter, Ripper ezredes és Strangelove képviseli legtisztább formájában azt az akaratot, amely önmagát eszeveszett, őrjöngő halálként mondhatja ki. Mindketten örömittasan beszélnek a pusztulásról. Ripper az amerikai testnedvek megtisztításának céljából igazoltnak látja a Szovjetunió atombombákkal történő elpusztítását. A pusztítás mégis mellékes eszköz, a lényeg a nemzetbe vetett hit. Hősként, a nemzet felszabadítójaként tekint magára. A tábornok az amerikai vízhálózat kommunisták általi fluorizálásában nevezi meg tettének okát; ám nyilvánvaló örülete és irracionálitása álarc, mögötte a hidegháború elnyűtte idegek és merev ideológiai dogmák racionalitása, a hatvanas évek mindent átjáró rossz közérzete bujkál. Hit egy szorongásoktól mentes, szabad világot ígérő birodalmi politikában. Hit, amelyet az atomháború kézzel fogható közelsége sem ingat meg.

Strangelove számára a kommunizmus mellékes tényező (hiszen szolgált ő már más gonoszokat is), a főállású fegyverkutató az élet ellen vívja szent háborúját. Ahogy Pólik József fogalmaz, Strangelove „az irracionális erő megtestesülése a racionalitás maszkjában”⁴⁶, a testet játékszerének tekintő szellem önálló hatalma. És ha ő maga testetlen is, Ripper „hadüzenetében” testet ölthet meggyötört lelke. Strangelove ugyanis tud a „világvége berendezéséről”, tudja, hogy a pusztulás teljes lesz és a kommunisták mellett Amerika is elvérzik. A béka (Ripper) hátán kapaszkodó skorpióként Strangelove karaktere a kubricki életmű talán legtisztább víziója a csalóról, a hamisság önmagát felemészítő felsőbb hatalmáról. Strangelove skorpió, a hitet szimbolizáló szent lény⁴⁷. Merthogy Strangelove-nak mindenki, az egész katonai-politikai elit vakon hisz, pontosabban mindenki Strangelove-ban hisz. De

⁴⁶ Pólik József. „Megszállt testek”. Kézirat.

⁴⁷ A csaló karakterét ábrázoló béka-skorpió analógia egy másik jelenetben, két másik karakter – de Sadesky és Muffley elnök – esetében is érvényesnek tűnik. A szovjet nagykövet, miután bebocsátást nyer a vezérkar főhadiszállására és értesül a percekben belül bekövetkező világvégéről, jogos felháborodásának ad hangot. Az elnök csillapítgatja és jóindulatának jeleként megengedi, hogy a bunker biztonságában várja ki az események végét. Sadesky azonban a „jóindulatban” könnyen megszerezhető prédát lát és titokban fényképezni kezd. Igazi skorpió, képtelen ellenállni a kísértésnek, ösztöneinek. Amilyen életszerűtlének ezek az ösztönök, annyira pontos leírása mindez a korszak általános közérzetének.

nem is annyira benne – érvel Pólik – hanem abban, amit képvisel: az élet tudományos-technikai víziójában. A *Vidám tudomány* Nietzschéje szerint a tudomány iránti vak hit annak gyümölcse, amit a tudomány magáról elhithetni képes. A tudomány nem ártatlan, nem áll meg önmagában, csakis az iránta táplált hűség által. Ekkor viszont nemcsak legitimnek érzi magát, de jogot formál arra, hogy az emberiség vezetője, új istene legyen. De mi/ki is valójában Strangelove? – teszi fel a kérdést Pólik: „az őrzítő racionalizmussal átvilágított világnak a főállású tervezője, építője, megsemmisítője – *tolószékes istene*.” Az ember egyre inkább az univerzális gyógyír erejét tulajdonítja a tudománynak, mivel célokot és megoldásokat kínál, egy hit nélküli világban is képes biztos hangon, kétségek nélkül beszélni. A vezérkar nemcsak szövetségesének tekinti, de szinte fetiszizálni is hajlandó az ilyen képességet. Merthogy amúgy is Strangelove világában élnek: a földalatti atombunker kivetítőjét, az alulról megvilágított gigantikus körasztalt, a mindenkit mindenkivel összeköttetésben tartó telefonvonalakat a technikai civilizáció agyaként és idegrendszereként ábrázolja Kubrick. Csakhogy ezek már nem a test protézisei, a test maga vált protézissé. Nemcsak abban, ahogy Kong őrnagy képtelen megválni gyilkos rakományától és meglovagolja acélparipáját (a hidrogénbombát), de abban is, ahogy az atomholokaust után a Strangelove teóriája alapján felsejlik egy új tudományos emberkép. Strangelove maga is a szellem és a test teljes szétszakítottságának a torzója. A nyomorék, megrabolt és kifosztott testből egyedül a jobb kézben marad még némi élet, de hiába lázad a tudat ellen. Erőt már nem képvisel, ahogy a hatalmi hierarchia csúcsán helyet foglaló vezérkar és kormány sem: az elkerülhetetlenbe belenyugodva egyre némábbak, engedelmesebbek. A test, illetve ami még maradt belőle tehát nem képes csodára. Persze Strangelove később lábra áll, csakhogy ez már nem a test ösztönös aktivitása. Ellenkezőleg: maga a reaktivitás, az élet felett aratott győzelem kiváltotta izomgörcs. Strangelove ugyanis nem pusztán feláll, de vigyázzba vágja magát (Mein Führer, I can walk! – mondja), jó nihilista módjára (mindenhol és mindenkor) tiszteleg a halál előtt. De talán pontosabb ha úgy fogalmazok: Strangelove felemelkedik, mindenk felett állóvá, transzcendenssé válik. Strangelove karakterében Kubrick egy megalapozatlan, irreális akaratnak a hatalomra jutását látja, más szavakkal ő annak az embertípusnak a legkifejlettebb példánya, akinek nincsenek ösztönei, csak életfontosságú illúziói, aki a testet transzcendáló szellemben szörnyetegként ábrázolja a humanizmust. Szerintem a film nem a humanizmus haláláról, hanem a benne kifejlődő, az apokaliptikus hangnem által legitimált démonikus hatalomról szól, az ösztönök teljes denaturalizálásáról és a minden elemében megtervezett világrend iránti vak tiszteletről.

A feltétlen tiszteletnek a filmben központi szereppel bíró problémáját Kolker alig érinti, habár ezzel világosabbá tehetné Kubrick ideológiakritikájának lényegét. A tudomány mindenkifeletti tiszteletének gyökere a civilizált ember feltétel nélküli bizalma mindabban,

ami felelőssé teszi reaktív erői iránt. A normák, szokások és törvények iránti vak tisztelet egy olyan világ utolsó menedéke, amely hitét veszítette saját értékei, az élet és a test értékei iránt, amelyet már csak saját betegsége (a Ripper és Strangelove típusú beteg ember) tarthat életben. De a teljes pusztulás árán vajon visszanyerhető-e a létfenntartás ösztöne? Talán igen, de Kubrick még ezt a meglehetősen sekélyes optimizmust is alaptalannak tekinti; a *Dr. Strangelove* éppenséggel az emberfeletti ember iránt táplál mélységes kételyt. Ha az emberfeletti ember metafizikai vigaszt nyújt, akkor maga is csaló, egy a csalók sorában. Továbbá ha ez a csaló, tudniillik Strangelove, akár az élet végső pusztulása árán is érvényesíteni képes akaratát, akkor a fasiszta logika öngyilkos útját járja, a reaktív – testet és életösztönt elsorvasztó – erők kiképzője. Kolker világosan fogalmaz: „Kubrick a gépezet lelkét átjáró fasizmusról beszél...Dermesztő gondolat és valószínűleg érthetetlen is azok számára, akik Hitler halálával köddé foszló történelmi zsákutcának tekintik a fasizmust. Kubrick mást sugall: a fasizmus halála álca, és új erőre kap, amint a hidegháborús kommunizmusellenesség álarca mögött bujkál.” (110). Kolker kétségtelenül rátapint a kubricki szimptomatológia lényegére, ám mindez nem több megérzésnél. Elmarad ugyanis a tüzetes vizsgálata annak, ahogy Kubrick a hétköznapi fasizmus beágyazottságát a kultúrába és civilizációba következetesen felfejti. Rövid elemzésem talán pontosabban rámutatott a gépezet lelkét átjáró fasizmus szellemére, logikájára, gesztusaira, abszurditására⁴⁸. A kolkeri intuíció megerősítése jelenti kutatásom egyik fő irányát, de ehhez elengedhetetlennek tűnik a rendezőnek tulajdonított anti/poszthumanista pozíció teljes felülvizsgálata. Véleményem szerint addig nem ragadhatjuk meg a pozíció kínálta kritikai mentalitás lényegét, ameddig attól elvitatjuk a mindenre kitéjedő kétely gyakorlásának jogát, ameddig abban egyedül a forradalmi, politikailag aktív ember hiányát látjuk és ezt a betöltetlen űrt hívjuk antihumanizmusnak.

Kolker tézisét vitatva az anti/poszthumanizmus és az apokaliptikus beszédmód egy másfajta értelmezésére tettem javaslatot. Csak ezáltal látom lehetségesnek, hogy a hétköznapi

⁴⁸ Kiegészítéssel ugyan, de egyetértek azzal a kolkeri tézissel is, melynek értelmében Kubrick filmjeinek ironikus-szatirikus hangneme minden esetben a melodramatikus, patetikus-heroikus hangvétel elutasításának tekinthető. Éppenséggel a *Dr. Strangelove* tekinthető a satirikus beszédmód egyik legtisztább filmes megnyilvánulásának, a *par excellence* filmszatírának. A melodramatikus hangnem tökéletes életszerűtlensége már a forgatás kezdete előtt sem tűnt jó megoldásnak, de egy hangsúlyosan realista, a költséges, ám mégoly látványos vizuális effekteket felhasználó ábrázolásmód sem tetszett Kubricknak. Ez bizonyára traumatikus élményként hatott volna a kortárs közönségre és a rendező egy ilyen rövid életű szenzációért nem áldozhatta fel a témát. Mégis realiztikus, szinte dokumentarista az ábrázolás. Ne feledjük, a *Dr. Strangelove*-ban a civilizáció jövőjéért felelős szuperhatalmak, a polgárok fizikai biztonságát szolgáló politikai-katonai elit mély embergyűlölete – egy tökéletesen abszurd helyzet – van ábrázolva. Márpedig az abszurd valóságghú ábrázolása a szatíra. A satirikus hangnem kapcsán Kubrick a következőket nyilatkozta: „miután rémálomba illő komikumként kezdtem megközelíteni a témát, rá kellett döbbernem, hogy e hangnem egyáltalán nem akadály a következetes gondolkodásnak. Sőt kevésbé tűnt stilizáltnak, inkább realistának mint a téma komoly hangvételben történő tálalása, ami sokkal stilizáltabb mint valójában az élet, mivel ki van belőle zárva minden banális, abszurd és képtelen.” (Walker 29).

fasizmus páratlan diagnosztáját láthassuk Kubrickban, aki a társadalmat, a kultúrát és a gondolkodást átjáró reaktív erők nietzscheánus szellemben történő felderítését rendezői programja kulcselemének tekinti.

2.3. Ciment: Kubrick, a nagy kijózanító

Michel Ciment *Kubrick* című könyve barokkos gazdagságú monográfia, ugyanakkor a legátfogóbb személyes portré is a rendezőről⁴⁹. A szerző megfogalmazásában „megannyi irányzott megközelítési módot kínál arra, hogy megértsük Kubrick művészetének középponti, változatlan magját” (7). Ezek között az anti/poszthumanizmus általam vizsgált kérdéskörében is releváns téziseket fogalmaz meg, ugyanakkor, ha áttételesen is, de forrása a rendezői program megértéséhez nélkülözhetetlen teoretikus keretnek. Mivel egy ilyen elméleti paradigmának kultúraelméleti és szellemtörténeti kérdésekre is választ kell adnia, különösen fontosnak tartom Ciment elemzését Kubricknak az európai kultúra és történelem iránt mutatott rajongásáról. A monográfia a rendezői életművet egy centripetális erőterben látja kibontakozni, melynek középpontjában egy történelmi korszak, a 18. század áll: a francia forradalom, Napóleon, az ipari forradalom, a gépek és a technika, valamint a tudományos világtérkép bölcseje. Továbbá Swift, Voltair, Sade márki és Rousseau, ugyanakkor a kapitalista logika gyökerei, a szubjektumról szóló szocio-kulturális tudás alapjai, illetve a fegyelem és a szexualitás irányított diskurzusai⁵⁰. Ciment külön fejezetben emlékezik meg a rendezőnek az angol gótikus regényben, illetve a német romantikában gyökerező, fantasztikum iránti rajongásáról. Itt fejt ki egyik fő tézisé, melynek értelmében „Kubrick a Felvilágosodásban látja minden jelenlegi bajunk forrását” (125).

A szerző izgalmas, nagy olvasottságot tükröző elemzésekben ismerteti bizonyítékait. A dehumanizáló technika és a fanatikus tudásvágy motívuma mellett ide tartoznak értelem és érzelem szembenállása, amelyet a kubricki *mise-en-scène* és az elbeszélést szervező szimmetrikusság, valamint a szimmetriák erőszakos megbontásának folyamataival reflektál. Úgy gondolom, hogy a Ciment által megrajzolt rendezőportré az ész érzelem általi, valamint a szimmetriák aszimmetriák általi aláaknázásának motívumát az életmű tematikus-stiláris

⁴⁹ Ez a mű nem egy szigorú érvrendszeren alapuló elméleti munka, de nem is egy szoros barátságra jellemző intim szellemi kapcsolat lenyomata; Ciment magánmitoszt teremt Kubrick köré, ez a bűvölet mégis mentes a gyerekes rajongástól, a szentimentális pátosztól. A kötet nem értekezés, inkább fényképalbum, nem képeket kommentáló szöveg, inkább egy egyedi művészi vízióra vonatkozó feljegyzés-katalógus. A szerzői filmet hosszú ideig a filmművészet legfontosabb megnyilatkozásának tekintő *Positif* folyóirat főszerkesztőjeként Ciment úgy lelkesedik Kubrick iránt, mint évtizedekkel korábban – a rivális *Cahiers du cinéma* szerkesztőjeként is dolgozó – Truffaut Hitchcockért.

⁵⁰ Hans Feldman “Kubrick and His Discontents” című cikke szerint a 18. századi Európa dekadenciájában, a társadalmi érintkezések ritualizált jellegében csúcsonylik ki a zsidó-keresztény kultúra magját jelentő emberkép Kubrick számára legnyugtalanítóbb olvasata. A civilizáció és az egyén Kubrick-filmekben tapasztalt szembenállása – Feldman szerint – abból a felismerésből táplálkozik, miszerint „az ember téves fogalmára alapozott élet-struktúrákban az emberi lényeg kifejezhetetlen.” (13).

középpontjaként kezeli. Ennek vonatkozásban vizsgálja továbbá a technokratikus világképet átjáró apokaliptikusságot, a jelmezek, maszkok kétértelműségét, valamint a színészi játék naturalista és színpadias vonásait. A filmek belső koherenciáját megalapozó tematikai ismétlések Ciment olvasatában a Kubricki életmű egyik legfontosabb felismerését, vagyis azt bizonyítják, hogy a rendező szerint világunk alapvetően 18. századi maradt: „velejéig való romlottságában a küszöbön álló összeomlásra vár; a pompa, derű és vidámság külszíne mögött a halál és a széthullás rémét rejtí” (66). A vizsgált tematikus motívumok mindegyike rendelkezik a külszín és a mögöttes világ kettősségével, amiben Ciment szerint semmi meglepő nincs, hiszen a Felvilágosodás maga is az értelem és a szenvedély feszültségéből, kibékíthetetlen birkózásából születik. Értelem és érzelem ellentétéből, abból tehát, ahogy a logikát, a precízen kidolgozott terveket a szenvedélyek és érzelmek „elgáncsolják”⁵¹.

Kubrick számára Rousseau egy romantikus téveszme atyja, aki az emberi természetre vonatkozó idealista elképzeléseit akkortájt hozza nyilvánosságra, amikor világossá válik: az ember fogalma nem univerzális és abszolút, hanem többalakúként (anatómiai, orvosi, jogi konstrukciókban egyaránt) létezik. A romantikus-idealista hangnem azonban csak álca, ami mögé tekintve a 18. századi nagy vitairatok szerzőjében Kubrick az emberi természet meghamisítóját látja. A naturalizmus emberképét, az eredendő jóság gondolatát az ösztönök elsorvasztásaként, és minden látszat ellenére, az ember társadalmi-morális értékrendbe való kényszerítéseként értelmezi:

„Az alibi kora, melyben ma is élünk akkor kezdődött, amikor Rousseau *Emil, avagy a nevelésről* című könyvének első sorát leírta: »A természet boldognak és jónak teremtett, ha mássá váltam ezért a társadalmat teszem felelőssé«⁵² [...] A Felvilágosodás a Természetfeletti uralmával szemben jogosnak érzett emberi szabadságvágyat tűzte zászlajára. Szédületes és félelmetes, ugyanakkor intellektuális és politikai távlatokat nyitott a jövő felé. De még mielőtt mindez

⁵¹ Az iménti mondat akár a *Barry Lyndon* cselekményének összefoglalása is lehetne. Kubrickot talán azért vonzza a Thackeray regény adaptációja, mert a történet főhőse, Barry annak a századnak a szülötte, amelyben Rousseau az emberi természet társadalmi megrontásáról értekezik. Barry filmbeli karaktere ennek a tézisnek az élő ellenpéldája. Abban, ahogy Kubrick a film domináns képkivágásának az emberi alakokat eljelentéktelenítő totálpánt választja, a távolságtartás, az érzelemmentes tiszta megfigyelő pozíciójába helyezi a nézőt. A narrátor szereplőkre vonatkozó gunyoros, az emberi jóságot és racionalitást egyfolytában megkérdőjelező kijelentései hasonló célt szolgálnak: többek között kijózanítanak a művészet idealista és romantikus alapelveiből, továbbá leszámolnak azzal az illúzióval, hogy a művész istenadta képességével megváltoztathatja a közgondolkodást. Rousseau-val ellentétben Kubrick nem hisz a művésznek tulajdonított messianisztikus szerepben, nem akar a nyáj pásztora lenni.

⁵² A hitelesség kedvéért jegyzem meg, hogy Rousseau könyve nem így kezdődik. Az első mondat a következőképpen hangzik: „Minden jó, amidőn kilép a dolgok alkotójának kezéből, de minden elfajul az ember kezei között.” (7). Az eredeti szöveg Kubricki parafrázisa a kötet első bekezdéseiben olvasható gondolatok ismeretében mégis adekváttnak tűnik.

túl ijesztővé vált volna, Rousseau a Természetfeletti Lét vallását a természeti ember vallására cserélte. Isten halott, »Éljen az ember!« (Editor11)⁵³.

Kubrick az alibi szót használja az elmúlt háromszáz év politikai, esztétikai és filozófiai gondolkodása felett örökődő közösségi értékrend és humanista alapelvek megnevezésére⁵⁴, de szerintem a „létfontosságú illúziók” pontosan kifejezik az alibiként értelmezett beszéd alapját. A rendező fenti szavai – értelmezésemben – arra a helyzete vonatkoznak, amelyben bizonyos életvezetési módok, gondolkodás és viselkedésformák társadalmi normákká válnak és az így megalapozott közösségtudatban enyhítik az ember fizikai környezetnek való kiszolgáltatottság érzését. Csakhogy ennek következtében más, természetesebb, az ember ösztönös viselkedéséhez és gondolkodásához szorosabban kapcsolódó vonások veszélyesnek, bűnösnek minősülnek és kiutasítatnak a közösségi lét világából. Természetesen a szóban forgó folyamat minden közösséggé alakulás velejárója és az emberi faj túlélése szempontjából létfontosságú. A civilizáció embere azonban e létfontosságú átalakulásban elveszíti természetes kereteit, felbomlasztja a világhoz tartozásának alapszerkezetét és mesterséges, illuzórikus keretekben új valóságot építi magának. Amint a valóság már csak ezekben az új keretekben lesz kimondható, vagyis teljesen feloldódik az ember eredendő valóságérzékének alapja, az illúzió teljessé válik.

Kubrick azért lát okot aggodalomra, mert a zsidó-keresztény kultúrának különös érzéke van ahhoz, hogy ellenőrizze és átideologizálja a közösségi létet, ezáltal meghatározza a *létfontosságú illúziókat* és kiterjessze hatókörüket az élet minden területére. Kultúránkban a létfontosságú illúziókat mindenkinek magáévá kell tennie, mivel ezek tudatában és alapján nyer értelmet minden: ártatlanná egyedül az illúziók iránti felelősségtudat tesz. Katakлизмák – mint a szédületes és félelmetes távlatokat nyitó Felvilágosodás – idején ez a mély felelősségtudat hűti le a „kalandvágyat”, ez képes elhíttetni, hogy távlatok helyett „valójában” ijesztő mélységet, a kereteket szétörő (a keretek megnyílását eredményező) szakadékot látunk. Kubrick számára a Felvilágosodás nem az új ember, vagy a szabadabb jövőre irányuló gondolkodás eljövételét, hanem a megfutamodás mozzanatát és a gyengeséget jelöli. Értelmezésemben a szédületes és félelmetes távlatoktól való megfutamodás az illúziókból kijózanító kritikai mentalitás perspektívájának elutasításaként értendő. A rendező nem egy

⁵³ Nietzsche a *Bálványok alkonya* című művében jóval nyersebben fogalmazza meg Rousseau-kritikáját: „Rousseau, az első modern ember, idealista és tanai egy személyben, akinek erkölcsi »méltóságra« volt szüksége, hogy a saját nézőpontja mellett kitartson, betege volt a féktelen hiúságnak, a féktelen önmegvetésnek. Ez a torz-lény, aki az új-kor küszöbét elbitorolta magának, ez is »vissza a természethez!« kiáltással feltűnősködött. – hová, kérdezem újra, hová akart Rousseau »vissza?« (31).

⁵⁴ Hans Feldman a civilizáció dekadenciájának programszerű kritikáját tulajdonítja a rendezőnek, ami jóval túlmutat a 18. századon és az elmúlt két évezred zsidó-keresztény gondolkodását uraló kulturális hagyomány és ideológia egészére vonatkozik. Feldman szerint a Kubrick-karakterek tragédiája „a nyugati ember tragédiája” (17).

elszalasztott alkalomról beszél, sokkal inkább arról az alibiről, amellyel a haladás eszményét hangsúlyozó Felvilágosodás saját valós reaktivitását elfedi. Ha a kubricki mozi „központi, változatlan magját” az imént vázolt problémakör jelenti, vagyis ha a rendező úgy érzi, hogy valamilyen módon minden filmjében vissza kell térnie a Felvilágosodáshoz, akkor ebben én a kijózanító kritikai mentalitás és a keretek megnyitására irányuló művészi akarat jelét látom.

„Isten halott, »Éljen az ember«” – írja szarkasztikusan Kubrick, így ismerve el az életfontosságú illúziók erejét, amelyek az igazság és jóság, vagyis a metafizikai-morális talapzat meggyengülése ellenére is meg tudták tartani hatalmukat. Nem mellékesen Rousseau hathatós közreműködésével, akit a rendező méltán tekinthet a távlatok elől megfutamodó gondolkodónak és művésznek, az életfontosságú illúziók elkötelezettjének. Amikor Kolker arra szólítja fel Kubrickot, hogy kapaszkodjon valamely társadalmi-filozófiai rendbe és lépjen túl az antihumanizmuson, valójában megfutamodásra ösztönzi, az alibi filmművészetébe invitálja a szerzőt. Ez a mozi a kereteken belüli ártatlanságban és nem a keretein kívüli valóságban hisz, de pontosabb, ha úgy fogalmazzunk: a világban már nem, de saját ártatlanságában még képes hinni. Gondolkodik, de ártatlanul, óvatosan és kiszámítottan. Tudja, hogyan válhat az életfontosságú illúziók szolgálatjává, tudja, mikor, mit és hogyan kell mondania ahhoz, hogy az illúziók hihetőek legyenek. Kolker egy olyan világba hívja a rendezőt, amelytől szerintem Kubrick minden porcikája idegenkedik, amelynek az általam megismert alkotói program minden értelemben ellenáll. Ezt az ellenállást nevezem antihumanizmusnak és ezen a ponton talán minden korábbinál világosabbá tehetem, hogy ez a program a domesztikáció Nietzsche által felvázolt lényegét tagadja meg és veti el: a gyengeséget, mint az ártatlanok igazságát, a megfélemlített „kalandvágy” menekülését. Nietzschehez hasonlóan Kubrick sem a szédületes és félelmetes távlatoktól fél, hanem a gyengeségtől, vagyis a Rousseau-nál bukott angyalként megjelenő, a gyengesége iránt felelős embertől⁵⁵. Ez utóbbinak (amint azt Kolker idézett gondolata példázza) egyedüli célja rossz hírbe hozni mindent, ami nem ártatlan, ami egyszerre szédületes és félelmetes, ami tehát az emberi természet életfontosságú illúziókon túli dimenziójához tartozik.

A Felvilágosodás problémájában láthatóvá válik, hogy a kubricki életmű központi kérdésselvetése az emberi természet és az ember társadalmilag megkonstruált képének összeegyeztethetlenségére irányul. Ennek során a rendező érdeklődése túlnő a pusztán

⁵⁵ Kolkernek látnia kellene, hogy Kubrick nem csupán a politikai és társadalmi rend vonatkozásában pesszimista, de a Felvilágosodás emberének gyengeségével is tisztában van. A pozitív, azaz forradalmi öntudattal rendelkező és cselekvő hősök hiányát, amit Kolker az életmű nagy negatívumának tart, ez a kubricki felismerés bizonyára más megvilágításba helyezi. Téziseimhez közelebb áll a karakterekre jellemző cselekvésképtelenség ciment-i értelmezése, mely szerint az intézményesült forradalmak, és az emberi szabadság kollektív formákban való képviselete – Kubrick felfogásában – az egyén kiszolgáltatottságát növelő, hatalomelvű rendszerek legitimálását alapozzák meg.

esztétikai természetű kérdésfelvetéseken és erőteljes kultúrakritikai vonásokra tesz szert, így képessé válik párbeszédet kialakítani filozófiai gondolatvilágokkal is. Ha áttételesen is, de Ciment monográfiája válik azzá a helyé, ahol ez a párbeszéd létrejön, hiszen Gilles Deleuze filmkötetének⁵⁶ második részében található, alig egyoldalas Kubrick-elemzése több tekintetben is cimenti gondolatokat idéz. Természetesen Deleuze külön lábjegyzetben hívja fel a figyelmet a Kubrick-olvasatát ihlető Ciment-monográfiára, ám etől függetlenül sem kíván túl nagy erőfeszítést annak bizonyítása, hogy a filozófus rendezőre vonatkozó kijelentései mögött szinte minden esetben Ciment áll. Deleuze-t idézem: „Kubrick a beavatási szertartás motívumát újítja fel, hiszen a világban tett minden utazás az agy felfedezésének útja” (206). Ciment következők: „A *2001: űrodüsszeia*, mint minden igazi odüsszeia, egyszerre a világba tett út és önfelfedezés” (130)⁵⁷. Az elkövetkezőkben azt vizsgálom, hogy Deleuze felvetései nyomán miképpn változik meg a rendezőhöz intézett kérdések természete, vagyis az a keret, amelyben az életmű központi elemei vizsgálhatóak, legáltalánosabb értelemben pedig azt, ahogy új elemekkel egészül ki a Kubrick művészi portréját létrehozó „festészeti technika”.

Rövid Kubrick-kommentárjában Deleuze mindvégig erőkről és erőkonstellációkról beszélve jellemzi az életművet átjáró feszültséget, mintegy kiterjesztve azt a ciment-i gondolatot, melynek értelmében a Kubrick-filmek centripetális mozgásukban láthatóvá teszik az őket irányító középpontot. Szerintem Deleuze mégsem pusztán kiterjeszti e tézist, hanem olyan átfogó értelmet tulajdonít az erők viszonyrendszerében létrejövő kubricki mozinak, ami számomra a nietzscheánus erőtipológiából kinövő genealógiai módszerrel rokon. Így fogalmaz: „a világ és az agy, vagyis az automata azonossága nem egységet, hanem egy határt, membránt alkot. Ez teremt kapcsolatot a külső és a belső között, teszi őket egymás számára láthatóvá és idézi elő összecsapásukat. A belső a pszichológia, a múlt, az elkorcsosulás, az agyat kivájó mélységek komplex pszichológiája. A külső a galaxisok kozmológiája, a jövő, az evolúció, a természetfeletti egésze, mely felrobbantja a világot. E két erő a halál összeölelkező erői, melyek végül egymás helyére állnak és már nem tudjuk őket megkülönböztetni.” (206). Újra Ciment-hez, az idézet forrásához fordulhatunk, aki a

⁵⁶ *Cinema-1: L'Image-mouvement* (Paris: Éditions de Minuit, 1983) és *Cinéma-2: L'Image-temps* (Paris: Éditions de Minuit, 1985).

⁵⁷ További példánk a *2001* kapcsán. Deleuze: „A monolit egyszerre felügyeli a kozmosz és az agy fejlődésének stádiumait: a három égitest – a föld, a nap és a hold – lelke, ugyanakkor a három agy – az állati, az emberi és a gépi – csírája.” (205-206). Hogy is fogalmaz Ciment?: „A *2001* lényege a következő: a technikát használó ember meghaladta az állati állapotot, de most pontosan ettől a technikától kell megszabadítani magát, hogy elérje az ember feletti ember állapotát [...] Richard Strauss zenei motívuma, egy emelkedő hangsor három hangjegyből (dó-szó-dó) áll, háromból, akárcsak a főcím közben látható három égitest: a hold, a föld és a nap.” (127, 130). A *Ragyogás* kapcsán is félreérthetetlen hasonlóságok látszanak. Deleuze: „Hogyan döntünk el. Hogy mi tartozik a belsőhöz és mi a külsőhöz, melyek az érzékfeletti észleletek és melyek a hallucinációk?” (206). Ciment: „A néző számára lehetetlenné válik racionális magyarázatot találni a látottakra, így végül el kell fogadnia a természetfeletti jelenlétét.” (125).

következőket írja: „Kubrick kettéhasadni látszik. Kacérkodik a racionalitás, vagyis az emberi hibát és egoizmust felügyelni képes szilárd társadalom elfogadásával, de ugyanakkor igen közelinek érzi az elfojthatatlan szabadságvágy, a túlfűtött egyéni szenvedélyek és energiák igénylésének szükségét is” (122). Ez a kettészakítottság mindig erőtevékenységnek, vagyis annak eredménye, hogy erők egymásba kapaszkodnak, szaggatják egymást⁵⁸. Ciment kételyekkel teli szerzői szubjektumként beszél Kubrickról, Deleuze a kettészakított gondolkodás képtereként, a gondolkodás kettészakítottságának *mise-en-scène*-jeként. Kubrickra vonatkozó téziseimet, a neki tulajdonított egyedi esztétikai programot rokon értelműnek tartom Deleuze jellemzéséhez. Ennek kulcselemei – vagyis a tiszta, személytelen látás és a szemlélt tárgy dinamikai rendszerének dokumentálása – az emberi természetet és valóságot erőaktivitásokra csupaszítva teszik láthatóvá és feszültséggel teli viszonyrendszerként térképezik fel.

Amikor Deleuze gondolatmenete⁵⁹ elején így fogalmaz, hogy „[a]z agy a *mise-en-scène* [...] Kubricknál a világ maga is agy, világ és agy azonosak” (205), ebben én a kép egy olyan felfogását látom körvonalazódni, amely egy feszültséggel teli aktivitásban válik gondolkodóvá. Deleuze szerint Kubricknál a világot formáló erőkonstellációk és a képelemek szerkezetisége természetüket tekintve nem különböznek egymástól. Véleményem szerint azonosságukat a gondolkodás (agy) azon perspektívája képes megragadni, mely az erőket és az ábrázolást jeleknek, tüneteknek tekinti⁶⁰. Tézisem szerint tehát az erők vonatkozásában értelmezett emberi világ azonos módon válik a valóságkép természetrajzává, mint a *mise-en-scène* a gondolkodás szerkezetiségét megvilágító térképpé. A hangsúly itt az azonos módon van, tehát azon a szellemi beállítottságon, amely a valóságban és a moziban egyaránt tünetegyüttesek után kutat, majd ezek alapján diagnózisokat állít fel. Mielőtt *A Dicsőség ösvényei* című film példája alapján nyomatékosítanám a rendezőnek tulajdonított diagnosztikai mentalitás egyediségét, még egyszer szeretném kihangsúlyozni a Ciment és Deleuze megállapításai között tapasztalt hangsúlyváltást.

Deleuze-nél a Kubrick-életművet összetartó centripetális erő központja szerintem a 18. századról a 19.-re tolódik és Nietzsche korszerűtlen, „nihilista”, genealógus-szimptomatológus tevékenységében találja meg igazi forrását. Ez a hangsúlyeltolódás természetesen semmit sem vitat el Ciment gondolatainak eredetiségéből, legfeljebb

⁵⁸ Mindkét idézet a *Mechanikus narancs* című filmre vonatkozik. A disszertáció következő és 4. fejezetében részletesebben is kifejtem azt, hogy mit értek a kép kettészakításán, kifordításán.

⁵⁹ Itt most a Kubricknak szentelt első bekezdésről beszélek, de akár az egész filmkötet elejére, a bergsoni gondolatvilágból kibontott filmelmélet alaptézisére is gondolhatunk, melynek értelmében „a vászon az agy”.

⁶⁰ Egy tünet a diagnosztika számára nem önmagában érdekes, hanem abban, amit a test általános állapotából láthatóvá tesz. Hasonlóképpen a kubricki *mise-en-scène* sem az alapján nyer értelmet, amit konkrétan ábrázol, hanem ami általa láthatóvá válik.

egyértelművé teszi annak a feszültségnek a természetét, amely Felvilágosodás és morálgenealógia között feszül. A monográfia alábbi sorai számomra azt sugallják mintha Ciment is felismerné Nietzsche és Kubrick szellemi rokonságát: „Kubrickból, a gyakran kiábrándult romantikusnak tartott művészből »kijózanító« lett, aki elutasít minden hazugságot és kibúvót, aki egyszer tragédiának máskor groteszknak minősíti az életet, és akit éppen ezen tulajdonságai miatt nihilistának tartanak, holott ő a nagy felszabadító.” (146). E gondolatokkal messzemenőig egyetértve, az illuzórikus egészségből kijózanító, az életfontosságú illúziókat még az álcák mögött is felismerő művészt nevezem szimptomatológusnak, amit a rendező kapcsán már több szempontból is vizsgált anti/poszthumanizmus egyik fontos szinonimájának tartok⁶¹.

A Dicsőség ösvényei című filmet, melyben Kubrick a hadsereg intézményét mindenfajta romantikus, hazafias érzelmektől és idealista illúzióktól mentesen szemléli, a fentiek értelmében tekintem kordiagnózisnak⁶². A belső és a külső – Deleuze vizsgálta – szembenállását szemléletesen ragadja meg a cselekmény magját jelentő konfliktus „topografikus” ábrázolása. A cselekmény helyszíneivel, vagyis a tisztai kvártély tágas, biztonságot nyújtó környezetével és az esőáztatta lövészárkok zezugos tereivel Kubrick a mindenkori háborúk kettősségét érzékelteti. A passzív, valóságtól elrugaszkodott – a közlegényeket báboknak, a háborút sakkpartinak tekintő – tiszték és a valóságtól menekülni képtelen, annak kiszolgáltatott katonák szembenállása mégsem önmagában (mint tiszta, kategorikus ellentét) érdekes. Sokkal inkább abban, ahogy láthatóvá teszi a háború mindennapjait formáló erők és akaratok természetrajzát, és hozzásegít ahhoz, hogy a morális érzék elkorcsosulását diagnosztizálhassuk. A helyszínek jelölte konfliktust nietzscheánus alapokon, kultúra és természet szimbolikus konfliktusaként, vagyis a tiszték felelőtlen, életellenes értékrendjének és a közkatonák spontán, ösztönös felelősségtudatának a szembeállásaként értelmezem. Az arisztokratikus kultúra szálláshelyét cinikus, felejtésre képtelen, reaktív erők lakják, amelyek felelősséget egyedül az őket hatalomra juttató erkölcsiség és az életfontosságú illúziók iránt éreznek: ezeket szolgálják, ezeknek az adósaik. A nemzeti becsület megőrzése, a haza iránti kötelességtudat, a hősiesség önfeláldozás jelöli

⁶¹ Nietzsche-nél Zarathustra egyszerre lép túl a humanizmuson és az antropomorfizmuson, hogy a szubjektumon kívüli, mégis az embert alkotó összes erő alapját szolgáló nagy ökonómiában, az örök visszatérésben egyesüljön a gondolkodással. A *2001*-et leszámítva, ahol test és szellem a kozmikus negyedik dimenzió új egységként, a halálból létrejövő új életként válik láthatóvá, Kubrick nem fogalmaz meg kozmikus víziókat, ám kordiagnózisai hozzájárulnak a hétköznapokat uraló erők és akaratok természetének pontosabb megértéséhez.

⁶² A film az első világháborús lövészárkok-háború egy Párizstól pár kilométerre található helyszínén játszódik, ahol Dax ezredes azt az öngyilkossággal felérő parancsot kapja feletteseitől, hogy katonáival foglalja el a „Hangyavár” nevű, stratégiai szempontból jelentéktelen dombot. A küldetés természetesen óriási vérvesztéssel és gyors visszavonulással végződik. Ezt látva a vezérkar arra utasítja a tüzérséget, hogy nyisson tüzet saját egységeikre. A parancsot bár megtagadják, a visszatérő „gyávának” kikiáltott ezredre szimbolikus felelősségrevonás és büntetés vár. A sikertelen támadás másnapján a közlegények közül hármat hadbíróság elé állítanak majd Dax ezredes minden fáradozása ellenére halálra ítélnék és kivégeznek.

azokat az életfontosságú fikciókat melyeknek a vezérkar adós, amely adósságot viszont önmaga már képtelen megfizetni, így azt a katonákkal fizetteti meg.

Nietzsche szerint a morál elkorcsosulásának egyik tünete az ember felejtésre való képtelensége. Amikor Mireau tábornok (báb)bírái a józan ész minden bizonyítékával szemben, a katonai jog megfelelő paragrafusainak nyomán úgy „emlékeznek”, hogy a katonák gyávák voltak, akkor egy teljességében elfajzott morális törvénykönyv alkot képet az aktív, ösztönös életről. Mert mi másra hallgathatna az ember a többször túlerővel szemben mint a józan észére, mi mást is tehetne, minthogy futásnak ered? Mireau pontosan ugyanezt tenné, csak hogy ő már nem vesz részt csatában, felette áll annak. De hogy a jövőben is felette állhasson, konzekvensen meg kell büntetnie minden „kicsapongást”, felelősségre kell vonnia a fikciókat hidegen hagyó józan életöszönt. A bírák ítélete ennyiben a természetes ösztönöknek küldött hadüzenetként értelmezhető, hiszen azt követeli egy aktív erőtől, hogy ne éljen hatóképességével, kiszolgáltatottságában váljon reaktívvá: magyarán hamisítsa meg önmagát és álljon hadrendbe a fikciók életfontosságúvá tételének oldalán. Ám a felejtésre képtelen ember végső soron a valóság meghamisítására törekszik, nem a világban, hanem a világ felett él⁶³. A közlegényeknek film zárójelentében elhangzó közös éneklése a kivégzési jelentben kicsúcsosodó rossz közérzet ellenpontjaként – a borzalmakat, a torz felelősségtudatot felejtő, azt egy spontán létrejövő közösségtudatban feloldó „népi kultúra” tüneteként – jelenik meg.

Kubrick egy olyan hadvezetésről fest képet, amely a harc művészetéhez már nem ért, egyedül mérsárolni tud. Diagnózisa ettől mégis általánosabb érvényre tart igényt, amennyiben a film nem csupán egy háborús helyzetet ábrázol, hanem egy működésképtelen társadalmi testet és egy önmagával harcoló közösségi tudatot: a rossz közérzet kultúráját.

Az elmúlt évtizedekben megjelent Kubrick-irodalom legfontosabb képviselőit tekintettem át az előző alfejezetben. Nem törekedtem teljes részletességre, a rendezőre vonatkozó nézeteket és téziseket bizonyos szemszögből és szándékkal vizsgáltam. Érdeklődésem részben azokra az elemzésekre irányult, amelyekkel a recepció a szerző kézjegyét jellemezte. Ennek során megvizsgáltam egyéni esztétikai értékeinek és gondolatvilágának – egy koherens formai és tematikus keretben foglalható – összetevőit. Téziseim szempontjából fontosabbnak tartottam a rendező kézjegyének elméleti megragadását elősegítő módszerek tanulmányozását. Ezen belül igyekeztem felkutatni azt anti/poszthumanista vonásokat megragadni képes fogalmi keretet, amely – véleményem

⁶³ Kubrick kísértetiesen hasonló álláspontra jut az amerikai katonai elit vonatkozásában is. Strangleove karakterének korábbi elemzésében az életfontosságú fikciók iránt felelős tudat alap-nélküliségét emeltem ki.

szerint – előmozdítja a rendezői program megértését. A monográfiák vizsgálata során bár egyértelművé vált a szigorú értelemben vett konceptuális alapok hiánya, számos olyan problémafelvetési mód került látóterembe, amely hozzásegített saját kérdéseim pontosabb megfogalmazásához.

A „kubricki hang” falsoi leírása, a kötetben szereplő megannyi részletes jelenetelemzés meggyőzően bizonyítja, hogy a szerző egyedi beszédmódja leginkább a konstrukció folyamatában válik jellemezhetővé. Elkövetkező elemzéseimben magam is nagy hangsúlyt helyezek az elbeszélőtechnikák stilisztikai vetületének vizsgálatára.

Nelson próbálkozását a kubricki mozinak tulajdonított posztmodern érzékenység teoretizálására sikertelen, mégis fontos kísérletnek tekintem. Számomra itt vált világossá, hogy a „kontingencia mozijának” fogalmi vizsgálatát a film egy olyan elmélete viheti sikerre, amely a klasszikus és a modern filmművészet különbségeit episztemológiai értelemben is képes megragadni. Egy ilyen értelmű paradigmaváltás leírásának tartom a deleuze-i filmelméletet, ami különös jelentőséget tulajdonít a filmes beszédmódok közötti hangsúlyeltolódásoknak. Ez alapján remélem, hogy az elmélet értelmezhetőbbé teszi a kubricki mozi központi feszültségének tartott humanizmus–anti/poszthumanizmus szembenállást is.

Walker monográfiájának a rendező konceptualizmusára vonatkozó legfontosabb tézisét vizsgáltam, amelynek értelmében minden egyes Kubrick-film tartalom és forma szerves egységben történő fejlődésének az eredménye. A tematikus mag stilisztikai eszközökkel történő reflexióját én a tárgy dinamikai rendszerének dokumentarista formában történő megragadásaként értelmezem, és mint a rendező esztétikai gondolkodásának központi elemét vizsgáltam. Szerintem a tárgy dinamikai rendszerét feltérképező ábrázolásban a – nelsoni értelemben vett – posztmodern kontingenciába ágyazott, egységes jelentéssel nem rendelkező tárgy válik láthatóvá. Ezt a tárgyat az ábrázolás nem megmutatja, hanem elgondolhatóvá teszi, vagyis nem a fizikai környezetbe, hanem a gondolkodásba való beágyazottsága alapján határozza meg az értelmét.

Kolker és Ciment monográfiájának a másik három munkánál nagyobb figyelmet szenteltem, mert ezek a filmben megjelenő tárgy beágyazottsági rendszerének vizsgálatakor közvetlen párbeszédet alakítanak ki Kubrick egyénre és társadalomra vonatkozó gondolatvilágával. Úgy gondolom, hogy a rendező irányvesztettségét, és nihilista-cinikus beszédmódját megjelenítő antihumanista pozíció és apokaliptikus hangnem kolkeri elemzése több ponton ellentmondásos és elégtelen. Ennek ellenére azon kevés kísérlet egyikének tartom, amely problematizálni képes a kubricki gondolkodás számomra is fontos dimenzióját.

A Ciment-monográfiának két vetületét vizsgáltam meg részletesebben, elsőként a Felvilágosodás életműben betöltött szerepét hangsúlyozó tézist. Úgy gondolom ez árnyaltabb képet kínál a Kolker által bírált antihumanista pozícióról, amennyiben egyértelművé teszi, hogy a humanista értékrend kubricki kritikája elsődlegesen a zsidó-keresztény kultúra egészét uráló létfontosságú illúziók pontosabb megértését célozza. Ciment mindezt egy kijózanító kritikai mentalitás bizonyítékának tekinti és a szerzői látásmód központi elemének tekinti. A monográfia másik, elemzésem szempontjából fontos vetülete az volt, hogy ihletet adott Deleuze rövid Kubrick-értelmezéséhez. Deleuze-nek talán nincs átfogó ismerete és kiforrott képe Kubrickról, de mondatai, melyekben a ciment-i argumentumokat a genealógus Nietzsche „hangján” mondja ki, nagyon fontos intuitív mozzanatot jelentenek. Láthatóvá teszik Kubrick filmes látásmódja és a nietzscheánus erőtipológián alapuló genealógiai módszer rokonságát, ugyanakkor a rendezői program teoretizálásához és a filmek elemzéséhez egyaránt további – etikai kérdéseket hangsúlyozó – nézőpontokat teremtnek. Az elkövetkező fejezetben ezek vizsgálatára helyezem a hangsúlyt.

II. KUBRICK ÉS DELEUZE

1. Három kérdés

Számomra Gilles Deleuze szerteágazó gondolatvilágának azok az elemei, fogalmai és módszerei bizonyultak hasznosnak, amelyek hozzásegítettek ahhoz, hogy Kubrickot sziptomatológusként, diagnosztaként és ettől elválaszthatatlanul egy etikai aktivitás képviselőjeként jellemzem. Az előző fejezetben tárgyalt személytelen látás az ábrázolt tárgy dinamikai rendszerét feltérképezni képes beszédmód a rendező alkotói programjának esztétikai vetületét hangsúlyozza ki. A személytelen látás pozíciójába került néző azonban – Varró Attila szavait idézve – egészen addig „felülről irányított báb”, amíg nem válik maga is szimptomatológussá, vagyis addig, ameddig nem érzi a diagnózisokat kijózanítóknak és nem mutat hajlandóságot a nyugati gondolkodás magját jelentő humanista emberkép és értékrend felülvizsgálatára. E pozíció megértéséhez, a neki tulajdonított értelmezői aktivitás megalapozásához segítettek hozzá a következő, három nagy problémakör kapcsán megfogalmazott kérdések, illetve az arra adott válaszok:

- (1) Mely episztemológiai modellek működnek a mozi klasszikus és modern paradigmájának hátterében és miként válnak láthatóvá a filmes beszédmód stilisztikai-narratív területén?
- (2) A mozgóképes gondolkodás milyen stratégiákat kínál a humanista világ-kép meghaladására, miként fordítja ki azt, és milyen formában szervezi meg a gondolkodás klasszikus képének ellenálló képi ökonómiát?
- (3) Etikai értelemben miért tekinthető személytelennek és genealógusinak a látás?

Kérdéseim egy olyan a teoretikus keret kidolgozására irányulnak, amely egyszerre vonatkozik Kubrick esztétikai gondolkodásának egészére és az általam vizsgált alkotásokra, az ezekre alkalmazott elemzői módszerekre és olvasati stratégiákra.

Első kérdésem a Nelson által is vizsgált és Kubrick vonatkozásában alapvetőnek tartott témára vonatkozik, nevezetesen a klasszikus és a modern esztétikai érzékenység közötti különbség fogalmi síkon történő megragadására. E tárgykörben röviden jellemzem Deleuze filmköteteinek két kulcsfogalmát, a mozgás-képet és az idő-képet, valamint az általuk kifejezett episztemológiák különbségét.

A második kérdéskör az episztemológiai hangsúlyeltolódás új szintjét érinti. A mozgás-képes és az idő-képes ábrázolás természetének leírásakor a formanyelvi különbségeken túl Deleuze értelmezhetővé teszi az ember és világ kapcsolatában bekövetkező szemléletváltást is. Elsődlegesen azt a poszthumanista nézőpontot világítja meg, amely szerint a filmes gondolkodás klasszikus paradigmájához szorosan kapcsolódó morális világszemlélet

érvényét veszti. Ezzel kapcsolatban akként vizsgáltam a deleuze-iánus elméleti paradigmát, ami a mozit egy etikai gondolkodás lenyomatának tekinti és nagyban hozzájárul Kubrick egyedi alkotói pozíciójának megértéséhez.

A harmadik kérdés ugyancsak etikai jellegű, és a személytelen/genealógusi látás etikai természetű központi elemére irányul. A Kubrick által szimptomatológusként feltárt tünetek és a diagnosztaként felállított kórképek azokat a nézőket szólíthatják meg leginkább, akik ítéletmentesen, az ítékezés alapját képező értékhierarchia megkérdőjelezése által, az értékek eredetére irányuló genealógiai módszer szellemében közelítenek a filmekhez. E pozíció vizsgálata nélkülözhetetlen a *2001: űrodüsszeia* és a *Mechanikus narancs* elemzéséhez használt értelmezői stratégiám kidolgozásához, ahhoz tehát, hogy a jelen fejezetben több szempontból is vizsgált genealógusi látást a gyakorlatban is alkalmazhassam.

Céljaim jellegéből adódóan a filmelemzések alapját adó teoretikus keretet Deleuze filmkötetekben, filmes irányultságú esszéiben, illetve Nietzsche filozófiájának szentelt monográfiájában szereplő gondolatai, tézisei alapján alkotom meg, jóllehet néha az életmű más szövegeire is támaszkodom. Ez azért lehetséges, mert szerintem Deleuze a pályája elején született Nietzsche-könyv (1962), valamint a *Különbség és ismétlés* (1968) szellemében építkezik a rákövetkező évtizedek esztétikai vonatkozású és filozófiatörténeti munkáiban is. Gondolatvilága úgy hódít meg újabb és újabb területeket, leglátványosabb módon az ugyancsak kétkötetes – Félix Guattarival közösen írt – *Kapitalizmus és skizofrénia* (1972, 1980) lapjain, hogy eközben alig módosulnak alapvetései.

A nietzscheánus kritika viharos szellemében megfogalmazott deleuze-i tézisek a különbség filozófiai fogalmának alapjaira vonatkoznak. Az egyes gondolatvilágok arkánumát tekintve egyértelműen kiviláglik Deleuze távolságtartása a filozófiatörténet tartópilléreitől: a platonizmustól, a karteziánus tanoktól, vagy éppen a hegeli dialektikától. Metodológiájának használhatósága szerintem abban áll, ahogy képes rámutatni az egyes gondolatvilágok között feszülő kibékíthetetlen különbségekre. Amit Kubrick kapcsán Deleuze a külső és a belső szembenállásáról mond, és ahogy egyfelől a belsőt (mint a múltat, az elkorcsosulást, az agyat kivájó mélységek komplex pszichológiáját), másfelől a külsőt (mint a galaxisok kozmológiáját, a jövőt, az evolúciót és a világot felrobbantó természetfeletti egészét) jellemzi, számomra a filozófiatörténeti vizsgálódásai során feltárt kibékíthetetlen ellentéteket idézi: Platón és Lukréciusz, Descartes és Spinoza, Nietzsche és Hegel, Bergson és Husserl nem feloldható különbségét. Deleuze kiváló érzékkal térképezi fel az ellentéteknek a gondolkodástörténetet gazdagon átszövő rendszereit, amit a helyenként szélsőségesen csapongó stílus mögött is felismerhető következetes érvelés tesz lehetővé. Deleuze számos filozófusról írt monográfiát. Az ezekben megrajzolt portrék minden esetben különböznek a

modellek „hivatalos”, filozófiatörténeti portréitól⁶⁴. A portrékat körülölelő idegenség szelleme számomra a Kubricki beszédmód arra vonatkozó képességét idézi, hogy ismerős helyzeteket teljességében ismeretlenné tegyen, elidegenítsen. Spinoza, Kant, Bergson, vagy éppen Sacher-Masoch, Bacon és Kafka deleuze-i ábrák portréja talán nem, vagy csak nehézségek árán illeszthető be a szerzőkről folytatott filozófiai, irodalom- és művészettörténeti diskurzusokba, termékeny párbeszédet Deleuze mégis azért alakíthat ki a gondolkodói programokkal és művészi víziókkal, mert a különbség szellemében gyakorolt portrékészítés során mindannyiukat a különbség gondolkodóivá teszi⁶⁵. Deleuze teoretikus keretei olyan összefüggéseket képesek feltárni az egyes szerzők kapcsán, amelyet más elméleti alapok nem.

Amennyiben Deleuze-t a gondolkodás uralkodó képével vívott háború kulcsfigurájának és hősének tekintjük, akkor a Kubrick kapcsán korábban, bár más összefüggésben említett pürroszi győzelem juthat eszünkbe. Számomra Deleuze gondolatvilága kevésbé a tagadás, mint inkább a makacs ellenállás szellemében határozható meg, nem az ítékezés és elutasítás, hanem az értékelés és átértékelés mozzanatában. Deleuze *Essays Critical and Clinical* című kötetéhez írt bevezetőjében Daniel W. Smith amellet érvel, hogy a filozófus életművét a *critique et clinique* program szellemiségében olvashatjuk. E program Smith szerint „megkérdőjelezi az irodalmi szövegek pszichiátriai fogalmakkal történő olvasásának helytállóságát, miközben arra bátorít, hogy még *nem létező* klinikai fogalmakat próbáljunk meg előhívni a szövegekből.” (kiemelés tőlem, xix)⁶⁶. A hangsúly szerintem a *nem létezőn*, vagyis a gondolkodás olyasfajta intuitivitásán van, amelyet a

⁶⁴ Sutyák Tibor a francia filozófus Nietzsche-monográfiája kapcsán ír a portrékészítés deleuze-i sajátosságáról: „Egy arc mindig kifejezés, azaz egy lehetséges világ. A jó portrékészítő nem azt viszi vászonra, ahogyan ő látja a modell arcát – nem ábrázol, nem reprezentál [...] A portré azt ragadja meg, ami a modell-arcot különbözővé teszi, ami az ő lehetséges világát szingulárisá teszi az összes lehetséges, aktuális és virtuális világ viszonylatában. Nietzsche, a különbség nagy filozófusa, a Nietzsche névvel összevont filozófia különbözik, bizonyos meghatározott módon különbözik a filozófiától. A portré ezt a különbséget festi meg.” (325).

⁶⁵ Deleuze a következőképpen jellemzi módszerét: „[a portréimat] egyfajta szodómiaként, vagy éppenséggel (hiszen a kettő lényegében ugyanaz) szeplőtlen fogantatásként kell érteni. Úgy éreztem, hogy a szerző mögé kerülök és egy olyan utóddal ajándékozom meg, amely egyszerre sajátja és torzszülött. Fontos, hogy sajátjának érezhesse, különösen azért, mert a szerzők csak azt mondhatják, amit el akarok mondatni velük. Ugyanakkor torzszülött is, mivel megannyi – és számomra különös örömet jelentő – áthelyezés, vetődés, ficam és rejtett kilövellés eredményeként jön világra.” (*Negotiations* 6). Deleuze portréit inkább azok a szerzők tekinthetők sajátjuknak, akiknek a szellemi hagyatékával Deleuze mélyen azonosul. A másik csoportba a torzszülöttek tartoznak, vagyis a gondolkodás főáramába tartozó, annak képét erőteljesen meghatározó szerzők, többek között Hegel és Freud. A különbség gondolkodóival szemben őket az azonosság gondolkodóiként tárgyalja Deleuze és bár róluk is idegen, a kanonizált portréktól különböző képeket fest, ezek mégsem tudnak valódi párbeszéd alapjává válni és különösen Freud esetében joggal érezhetjük, hogy demonizálja a szerző gondolatvilágát.

⁶⁶ Mindez összhangban áll azzal, amit a francia kiadáshoz írott előszavában Deleuze maga is mond: „az írók, mondja Proust, a nyelvben egy új, ha úgy tetszik, egy idegen nyelvet hoznak létre. Új nyelvtani és szintaktikai erőket tesznek láthatóvá [...] Ezek különféle utakat jelölnek ki. Az itt szereplő szövegek, az azokban vizsgált szerzők maguk ezek az utak [...] szavaik a nyelv határán formát öltő események. Ha a delíriumot *klinikai állapotként* kezeljük, a szavak egyedül a semmibe nyílnak, nem láthatunk vagy hallhatunk általuk semmi mást, mint azt az éjszakát, melynek történetei, színei és dalai végleg elvesztek. Márpedig az irodalom egészség.” (lv-lvi).

gondolkodás klasszikus képét uraló szubjektumfilozófia nem képes megszólítani. Deleuze *critique et clinique* programját egy olyan poszthumanista gondolatvilág kibontakozásának tekintem, amely kifejezhetővé teszi a gondolkodás marginalizált képességeit és fogalmakká szervezi a filozófia peremére szorult, gyakran intuitív meglátásokat. Aki létet ad valaminek az nem a semmiből teremt, a nem-létezésnek az a módja, amiről Smith szerintem beszél a lét egy bizonyos értelemben és nézőpontból megtapasztalt hiánya, e lét megragadhatóságának egy bizonyos fogalmi mezőn mutatkozó lehetetlensége.

A poszthumanizmus nem az embert, hanem ezt a fogalmi mezőt illeti kritikával⁶⁷, nem az ember meghaladottságát állítja, sokkal inkább az ember teoretikus megragadásának azt a módját tartja elégtelennek, amely az élet szempontjából alapvető képességeket hagy figyelmen kívül vagy tagad meg⁶⁸. A gondolkodás klasszikus képének való ellenállás azokat az erőket, azt az akaratot és vitalitást, röviden azt az életet jellemzi, amely ellenáll az őt megragadni képtelen – megragadó helyett meghamisító – gondolkodásnak. A gondolkodásnak ezt a képet azért kell meghaladni (kép nélkülivé válni), hogy egy másik, a hamisítás mikéntjét is kihangsúlyozó kép láthatóvá válhasson.

Filmrendezői programját tekintve Kubrickot a deleuze-ihez hasonló szellemiség képviselőjének tartom. A rendező antihumanizmusa kapcsán felvázolt problémakör továbbgondolását az a Deleuze segíti elő, aki a filmkészítőt is képes az ellenállás alakjának, a „kép nélküli gondolkodás” pedagógiai szellemű művelőjének tekinteni.

2. Mozgás-kép és idő-kép: két episztemológiai paradigma

Mit jelent gondolkodni a moziban? – hangzik Deleuze filmkötetekben vizsgált alapkérdése. A képet Deleuze mozgó tudatként, az oszthatatlan, abszolút mozgás és a folyamatos változásként értelmezett idő egy metszetének keretként értelmezi. A tudat képként, egy világ-metszetben válik gondolkodóvá, ugyanakkor ebben a metszetben alkothatunk képet a gondolkodásról is. A filmképnek tulajdonított episztemológia

⁶⁷ Deleuze Foucault-nak szentelt monográfiája „Az ember halála és az ember feletti ember” című zárzóban mindezt nietzschei keretekbe helyezve vizsgálja és a végesség és a végtelenség erőinek terén kívül, a „határtalan végesség” (131) mezején, mint az örök visszatérés ökonómiáját működtető affirmatív akarat kifejezettjeként mutat rá erre a létezésre: „Nietzsche mondta azt, hogy az ember bebörtönözte az életet. De az ember feletti ember az életet az emberen belül szabadítja fel [...] Az ember erői a kivülség erőivel lépnek kapcsolatba, ilyenek a szén-alapú létforma helyére lépő szilícium-alapú élet, a szervezetet felváltó genetikai kódok, vagy a jelölt kizorító agrammatikus nyelvi mintázatok [...] Mi az ember feletti ember? Az emberi és az új erők formális keveréke. Az a forma, amely erők új viszonyából következik. Az ember hajlandósága az élet, a munka és a nyelv önmagában történő felszabadítására.” (130-132).

⁶⁸ Foucault a „kivülség beszédékként” és Deleuze a „kép nélküli gondolkodásban” megragadható poszthumanista pozíciója alapjait tekintve azonosak, vizsgálati módszereik mégis nagyban különböznek egymástól. A fogalmi keretek fent említett elégtelensége jelenti Foucault azirányú kétségeinek az alapját, hogy az élet valaha is képes morajlást felváltó tiszta, egyértelmű beszédre. Deleuze bizonyítottan érzi azt a lehetőséget, hogy filozófiai nézőpontból vizsgálja az életet, ekképpen munkásságára annak a folyamatos erőfeszítésnek példaként tekinthetünk, amely képesnek tartja a gondolkodást az élet filozófiai fogalmának megragadására.

szempontjából a filmművészet nem tekinthető egységesnek. Deleuze különféle irányzatokat és két korszakot különböztet meg. Ezek különbsége abban határozható meg, ahogy a világot elgondolják. Deleuze világ és tudat viszonyát a mechanisztikus, klasszikus fenomenológiai felfogáson túllépve és Henri Bergson egyik kulcsfogalmát, a tartamot [*durée*] felhasználva határozza meg. Bergson szerint a „lelki élet se nem egység, se nem sokszoroság, meghaladja a gépiest is, az értelmest is, mert a gépszerűségnek és a célszerűségnek csak ott van jelentése, ahol »szaggatott sokszoroság«, »tériség«, tehát már előzőleg is megvolt részek gyűjteménye van: »valóságos tartam« pedig annyit jelent, mint osztatlan folytonosság és egyúttal teremtés” (*Teremtő* 6). Bergson tartam fogalma, vagyis a megismerés és a „gondolkodás mozgófényképes gépezetként” történő felfogása annyiban jelenti a deleuze-i filmelmélet alapját, amennyiben különbséget tesz a habituális, mindennapi megismerés és egy oszthatatlan, előreláthatatlan és egyidejűségek jellemezte mozgásként adott világ megragadása között⁶⁹. Deleuze itt talál rá arra az ontológiára, amely – Michael Hardt szavaival élve – „az időben gyökerező alakulás minden elemében pozitív logikája lehet” (1), ugyanakkor a tartam fogalma alapját jelenti egy merőben új szemléletnek is, amely lehetőséget teremt a rész és az egész, a térbeli és az időbeli fejlődés, a korlátolt és a korlátlan változás különbségeinek vizsgálatára.

A deleuze-i rendszerben annak alapján kaphatunk képet a mozi episztemológiájáról, ahogy a mozgás-rendszer képet alkot a világról. Ez a mozgás Bergson nyomán nem értelmezhető egységes, elemeit totalizált módon megjelenítő Tér-egésként, mert bár kétségtelenül definiálható és kvantitatív módon mérhető az elemek szintjén, de ugyanez már nem mondható el az egész tekintetében, hacsak nem egy teljesen statikus, az elemek szabad mozgása iránt merőben érdektelen, teleologikus módon konstruált zárt rendszerről beszélünk⁷⁰. Bergson nyomán Deleuze a mozgást zárt rendszerré szervező keret megnyílásra

⁶⁹ A *Teremtő fejlődés* lapjain Bergson a következőképpen határozza meg a világot, amelyről a tartam képet alkot. „[a]kár mint anyag, akár mint szellem, a valóság örökös alakulás gyanánt jelent meg előttünk. Készül vagy bomlik, de sohasem kész” (249). Ez a gondolat szerintem Bergson és Nietzsche téziseinek szoros kapcsolatára is rámutat, a Bergson által örökös átalakulásként jellemzett világ jelent a Nietzschénél örökös átalakulásként megjelenő szellem számára lakhelyet. A két filozófiai gondolatvilág rokonságát általánosabb szinten is érvényesnek tartom, még akkor is, ha Nietzsche anyagi tendenciák helyett pszichológiai értelemben vett erőkről, a belső és a külső fogalmi kettőssége helyett erők aktivitásáról és reaktivitásáról, az anyagi létezők virtualitása és dinamizmusa helyett pedig az affirmáló akarat kiválogató aktivitásáról beszél. Míg Bergsonnál a teremtő osztatlan folytonosság az ontológiai dimenzió leírásaként bír jelentőséggel, addig Nietzsche a társadalmi, pszichológiai és történelmi konstrukciók manifesztálódásaként értelmezi a tartamot.

⁷⁰ Deleuze így fogalmaz: „a mozgás tehát bizonyos értelemben kétarcú. Egyfelől mozgás az, ami a tárgyak vagy a részek között történik, másfelől az, ami kifejezi a tartamot vagy az egészet. A mozgás következtében a tartam – természetét megváltoztatva – a tárgyakban szétszóródik, az elmélyülő, körvonalait vesztett tárgyak pedig egyesülnek a tartamban. Azt mondhatjuk tehát, hogy a mozgás valamely zárt rendszer tárgyait a nyitott időtartamhoz, a tartamot pedig a rendszer tárgyaihoz köti, ezáltal a rendszer arra kényszerül, hogy megnyíljon.” (*Mozgás-kép* 20).

kényszerüléséről beszél⁷¹. Ezen a ponton válik egyértelművé, hogy amikor a gondolkodás a mozgás vásznává, mozgó, élő keretévé válik, akkor egy középpont nélküli mozgást kell keretbe helyeznie, vagyis a filmnek olyan esztétikával kell rendelkeznie, amely a térbeli-időbeli (mozgó) metszetben nem csupán a szubjektivitást alapozza meg, hanem nyomatékosítja a testek létének azon egyetemes horizontját, amelynek „befolyása” örök. Deleuze ezt a mozgó metszetet nevezi kontingencia-síknak: a természetes, szubjektív érzékelés zónájának, a speciális képként felfogott tudatnak. A kontingencia Nelson Kubrickra vonatkozó gondolataiban is főszerepet kapott, de ott teljesen más jelentéssel bírt. Míg Nelson a modern valóság megragadását lehetővé tevő esztétikai érzékenység vonatkozásában használja a fogalmat, addig Deleuze számára minden filmkép ezen a síkon válik elgondolhatóvá, ez jelenti a mozi episztemológiájának megalapozását. A kontingencia-sík (más néven esetlegesség-sík) annyiban alapozza meg az ember világra vonatkozó tudását, amennyiben e tudás három legfontosabb elemét – a világban lévő testek észlelését (percepció), a sajátként/egyediként tételezett test, mint világban lévő test érzékelését (affekció) és ennek cselekvését (akció) – láthatóvá teszi. Deleuze annak alapján beszél a mozi episztemológiájáról, ahogy a gondolkodás a világot észleli, magára vonatkoztatja, majd cselekvése alapjává teszi⁷². A kontingencia-síkra jellemző gondolkodás szenzomotoros, illetve kristályos voltának a vizsgálata két episztemológiai nézőpont leírásának tekinthető. A következőkben ennek első formáját, a mozgás-kép paradigmáját jellemzem.

A mozgás-kép természetrajzának felvázolásakor Deleuze az alkotóelemek képpé szerveződésének számos módját írja le. Ennek alapján beszél a filmes beszédmódok és rendezői programok különbségéről. A különbségek ellenére mégis dominánssá válik egy egységesítő perspektíva, amely a mozgás-kép összes jelét és jelkapcsolatát keresztüljárja és meghatározza azt, ami a világból ebben a paradigmában elgondolható. Annak a módnak a deleuze-i leírásából, ahogy a percepció-kép a tárgyról való tudás keretét létrehozza és annak megismerhetőségét megalapozza a mozgás-képet uraló tudás létrejöttét olvashatjuk ki. Ugyanezt olvashatjuk ki abból, ahogy az affekció-kép a tárgyat tulajdonságokkal és minőségekkel ruházza fel, vagyis a tárgytudathoz érzelmi és szellemi perspektívákat rendel. Végezetül pedig abból is, ahogy az akció-kép a tárgyat már egyénített helyzetek és valóságos

⁷¹ Ennek nyomán a keret és a plán mozdulatlan szegmenseit, valamint a montázs mozgó szegmensét Deleuze a rész–egész viszonyban értelmezett mozgás kétarcúságaként bontja ki. A keretezésről és plánozásról mint alapvetően térbeli egységekről, míg a montázsról mint olyan az idő által létrehozott feszültségről beszél, amelyben a tárgyak elmélyülnek és kontúrjaikat veszítik. Ez utóbbiban, vagyis a tartam tárgyakat egyesítő és az egészre vonatkoztató képében – ha meglehetősen homályosan is, de – a mozgás- és idő-kép hozzávetőleges definícióját, első fogalmazványát látom.

⁷² Deleuze az kontingencia-sík jellemzésekor nem veszíti szem elől az episztemológiát kifejező esztétikai horizontot sem. A képkivágást, a beállítást, valamint a montázst a filmes kifejezés azon alapvető formájaként értelmezi, amely a néző szubjektivitásának fent megnevezett három elemét megjeleníti.

kapcsolatok alapján szemléli. E tudásnak a származásában történő vizsgálata mutatja meg szerintem a klasszikus mozi deleuze-iánus természetrajzának egyediségét, de ugyanennek a fényében válik elemezhetővé a jelek és jelkapcsolatokban kifejeződő episztemológia is.

Az akció-kép nagy formája fejezi ki leginkább a mozgás-képes gondolkodás egyediségét megalapozó – az akció és a reakció, az inger és az arra adott válasz láncolataiban kifejeződő – szenzomotoros sémát. Deleuze felfogásában ez a séma elsődlegesen a szereplő szituációba, cselekvésbe vagy drámai konfliktusba ágyazottságát domborítja ki, viselkedésmódot ábrázol, akár az érzelmeket és szenvedélyeket szimbolikusan megragadó *mise-en-scène*, akár az analitikus montázs segítségével. A cselekmény ok-okozatisága, az érzelmi túltelítettség és a szereplő motorikus viselkedése nyomán válhatott az akció-kép a filmes gondolkodás számos műfajt meghódító formájává⁷³. Az akció-kép szenzomotoros láncát Deleuze esztétikailag is értelmezhetővé teszi: a képkeret, a beállítás és a vágás egyértelműsége törekvő formanyelvet alakít ki, amely a képsorozat ok-okozati viszonyait hangsúlyozza. A mozgás-képes episztemológiától elválaszthatatlan klasszikus esztétikában a kép mindig láthatóvá teszi a rákövetkező kép értelmezéséhez elengedhetetlen tudást. Amint a képek egymásnak teremtenek távlatokat, a jelentés evidenciaszerű, lezárt jellegre tesz szert. Ezt példázza a vágás, ami a beállításokat az összemérhetőség szabálya szerint kapcsolja egymáshoz, így biztosítva az ábrázolt világ térbeli-időbeli organikuságát, „természetességét”. Csalóka természetességről beszél Deleuze, hiszen az akció-kép fentebb jellemzett viszonyai fejezik ki a filmes realizmus egyetemes szintézisét. Ez a szintézis életszerűtlen, nem adhat őszinte képet ember és világ kapcsolatáról, a valóságnak szegezett kérdései közhelyesek, a gondolkodás egyedül a klisék burjánzásához vezet.

Úgy gondolom, hogy az imént vázolt, a valóságot totalizáló perspektívából szemlélő filmes gondolkodás több ponton összhangban áll azzal, amit az előző fejezetben a klasszikus mozi kapcsán mondtam, és Kubricknak a „griffith-i viasz” kapcsán érzett idegenkedését is érthetőbbé teszi. A deleuze-iánus fogalmak alapján Kubrick kétségei elsősorban a szenzomotoros séma valóságot totalizáló jellegére, valamint arra vonatkoznak, ahogy ember és környezete kapcsolatának megismerhetőségét ez a paradigma a klisék segítségével kívánja biztosítani. Deleuze és Kubrick egyaránt úgy érzi, hogy a világ ember általi megismerése, a világ emberi magjának a megragadása, vagy éppen problematizálása nem történhet meg olyan kereteken belül, amelyeket a szenzomotoros láncolatok, az egyértelmű helyzetek, a cselekvést

⁷³ Deleuze a dokumentumfilmet (Flaherty), a lélektani-társadalmi drámát (Vidor), a *film noir*-t (Hawks) és a western műfaját (Ford) egyaránt az akció-kép térhódításának példaként vizsgálja és arra a következtetésre jut, hogy a klasszikus amerikai filmet az egyetemes, monumentális és antikvárius történelem-kép közvetítőjének tekinthetjük (202).

minden esetben megalapozni képes gondolkodásformák uralnak⁷⁴. A mozgás-kép paradigmájában a világ antropomorfizálásának vágya munkálkodik. Antropomorfizálni – Nelson idevonatkozó tézisére is utalva – annyit jelent, hogy a mozi az ember pszichológiai és társadalmi (egyéni és kollektív) igényeinek tudatában konstruálja meg a világot, olyan világot teremt, amely a megismerő- és cselekvőképességet már-már határtalannak mutatja. Deleuze a szenzomotoros lánc felbomlásáról, Kubrick a „griffith-i viasz” elégtelenségéről annak a paradox gondolkodásnak a tudatában beszél, amely az emberi megismerőképességet az emberi cselekvőképesség alapján kívánja meghatározni⁷⁵. Az a tudás, aminek alapján a mozi klasszikus episztemológiája – egy totalizáló nézőpontból – értelmezhetővé tette a világot maga is értelmezésre váró tudásnak bizonyul. Az erősödő szkepszis mégsem a világ megismerhetőségét tagadja, hanem az arra használt eszközöket és keretet találja elégtelennek és taszítja a válságba.

Deleuze a mozgás-kép rendszerének felbomlását esztétikai és episztemológiai szempontból egyaránt vizsgálja. A szenzomotoros séma válsága esztétikai nézőpontból a diszperz szituációkban, a képelemek általános motiválatlanságában („kiüresedett” akcióban), a kóborlásformában kiteljesedő cselekményben, a klisék tudatossá válásában érhető tetten. Kubrick filmjeiben számos példát találhatunk az idő-képes beszédmód jellegzetességeire. A diszperz szituációkat és az epizodikusságot a *Dr Strangelove*-ban Kubrick annak a kihangsúlyozására használja, hogy a katasztrófával fenyegető helyzet megoldhatatlanná és visszafordíthatatlanná válik a tehetetlen és cselekvésképtelen emberek kezében. A cselekmény szempontjából motiválatlan képelemekre aligha akad jobb példa, mint a *Barry Lyndon* elnyújtott kizoomolásai, a cselekmény előrehaladása iránt szinte „érdektelen”, ábrázoló beállításai és festményszerű kompozíciói. A céltalanul kóborló szereplők példáinak tekinthetjük a *Ragyogásból Jacket és Dannyt*, akik a Szépkilátó kihalt folyosóin és a sөvénylabirintusban mindenfajta céltudatosság nélkül bolyonganak. A klisék tudatossá válása a *2001: űrodüsszeia* hangsúlyosan semmitmondó párbeszédeiben érhető tetten. Deleuze az idő-kép kapcsán egy új színésztípus megjelenéséről is beszél „aki különbözik a neorealizmus által eleinte előszeretettel alkalmazott amatőr színésztől, akit inkább hivatásos nem-színésznek, vagy még inkább »színész médiumnak« nevezhetünk. Ez a színész a látásra és a

⁷⁴ A mozgás-képet alkotó elemek egy mechanikus én- és világszemléletben szintetizálódnak. Igazságokat, majd ezek általánosításával leírásokat adnak az elemeket konstituáló erőkről. Ezen leírások az erő mennyiségi – egy erő egy másikkal való kapcsolatának – jellemzései. Deleuze szerint a „mennyiség mint elvont fogalom lényege szerint mindig identifikációra törekszik, vagyis annak az egységnek az egyenlővé tételére és a benne rejlő különbség megsemmisítésére, amelyből ő maga felépül” (*Nietzsche* 75), ezért a különbség tiszta (minőségi) eleme elvész bennük.

⁷⁵ Úgy gondolom, hogy D. N. Rodowick pontosan fogalmazza meg a probléma lényegét: „a filmes mozgás-kép egész történetét egy paradoxon hatja át, nevezetesen annak vágya, hogy a kép szerves totalitását abból az erőből eredeztessük, ami az egész nyitottságát biztosítja, vagyis sorozatok részleges lezárását teszi lehetővé” (73).

megmutatásra inkább képes mint a játékra, gyakran néma marad, vagy éppenséggel végeláthatatlan beszélgetésekbe kezd” (*Cinema 2* 20). Az *Acéllövedék*ben Hartman és Joker figurája – mint a tekintély és az azt folyamatosan ironizáló hang – annak ellenére folytat ilyen párbeszédet, hogy valós dialógusba elegendne egymással.

A mozgás-kép válságát episztemológiailag leginkább azzal a helyzettel lehet érzékeltetni, amelyben az ember távolabb lát cselekvési körénél: megismerőképessége túlnő cselekvőképességén⁷⁶. A tiszta optikai és hangai képek ahelyett, hogy a cselekvésben meghosszabbítódva egyértelművé tennék a tárgy értelmét, folyamatosan aláaknázzák a jelentés egyértelműségét⁷⁷ és ezáltal a világot uralni képtelen szubjektumot helyezik előtérbe. A tiszta optikai és hangai szituációkat, tehát a cselekvés hatókörén kívül kerülő érzékelést biztosító képet Deleuze a tükörhöz, illetve a kristályhoz hasonlítja, a tükröződés és kristályosodás fogalmaival ragadja meg és gondolja tovább. A mozgó metszet olyan mozgó tükörré/kristállyá válik, amely egy virtuális és egy aktuális oldallal rendelkezik, ahol az oldalak csak annak a vonatkozásában értelmezhetőek, amit a másiktól megmutatnak. Ez a fajta tükörjáték valami igen fontosat mond: csak olyan elemeket enged kristályosodni, amelyek határozatlanok, kifordíthatóak, vagyis, amelyeknek nincsen stabil identitása, lévén a különbség az egyedüli identitása. A világ tárgyainak jelentése – Deleuze szerint – mindig csak láncolatként, alapvető kettősségben fejezhető ki: „egy helynek és fonákjának teljes felcserélhetőségeként” (69). Az idő-kép szervesen, kristályos elbeszélése olyan leírást kínál tárgyról, amelyben nem egyetlen nézőpont válik uralkodóvá, a nézőpontok folyamatosan kitörlik, átírják, újradolgozzák egymást.

Úgy gondolom nincs szükség az idő-képre vonatkozó gondolatmenet kimerítő jellemzésére ahhoz, hogy meglássuk a kapcsolatot a kontingencia világának Nelson jellemezte összetevői és a modern mozi Deleuze által vizsgált jellegzetességei között. A megismerés totalizált nézőpontja iránti kétely megjelenését és a filmes jelentés teleologikusságában vetett hit eltűnését, vagyis a mozi klasszikus és modern episztemológiájának különbségeit Deleuze

⁷⁶ Deleuze az episztemológiai értelemben vett szemléletváltás elkerülhetlenné válásának vizsgálatakor Bergson emlékezetre és időre vonatkozó téziseit használja. Bergson számára nem a tartam belső ideje, az idő szubjektív formája a fontos, vagyis nem az az idő, amit egy szubjektum hatóképessége kijelöl, ami emlékeinkben él, vagy azok által meghatározott. A tartam Bergson számára alapvető jellemzőjét a következő, kategorikusnak tűnő kijelentés ragadja meg: „az idő vagy feltalálás, vagy egyáltalán semmi” (*Teremtő* 310). Az idő teremtő erőként való felfogásához kapcsolódva Deleuze arról a kép-tudatról beszél, amire bár jellemző a motorikusság, az életet szervező ösztönös és habituális cselekvés – vagyis a percepcióval nyíló akció és annak meghatározásával, befogadásával lezáródó reakció –, de mégis képes függetlennedni ettől a lánctól és akár a szubjektivitás felbomlása árán is kapcsolatba lépni az idő pre-individuális magjával.

⁷⁷ A tiszta optikai és hangai képeket Deleuze az attentív emlékezet bergsoni leírása alapján jellemzi. Ez a fajta emlékezet a tárgyak percepció által aktualizált viszonyait virtualizálja, ugyanakkor folyamatosan a percepció felé tereli. Az elemek integrációjára irányuló mozgást mindig kiegészíti a virtualitásba süppedést biztosító mozgás: a tárgy/kép így kettős mozgásban, elágazások és redőzések formájában áramlik a jelen, a meghatározottság felé. Az emlékezés ekképpen nem redukálható virtuális és aktuális oppozíciójára, csakis ezek folyamatos összekapcsolódása, a kötések fellazulása, majd újabb kötések létrejötte során valósul meg.

egy esztétikai szemléletváltás alapján Nelsontól sokkal alaposabban teoretizálja. Az idő-képes beszédmódra vonatkozó egyik fő tézise viszont a Kubrick kapcsán Walker által említett „mágikus dokumentarizmus” pontosabb megértéséhez is hozzásegíthet. A „mágikus dokumentarizmust” az előző fejezetben a tárgy dinamikai rendszerét megragadni képes látásmódként elemeztem, az értelem olyan szétterüléseként, amely sohasem nyilvánvaló módokon manifesztálódik. A deleuze-i leírásjel definíciója pontosan egy ilyen állapotot fejez ki „a képi és hang elemek belső viszonyokba lépnek egymással, ami azt jelenti, hogy a képet »olvasni« nemcsak látni kell, képeink láthatóak, ám ezenfelül olvashatóak is [...] a mozi a kép analízisévé válik” (22). A kép az ábrázolt tárgy különböző jelentésszintekbe ágyazottságának felderítésével válik olvashatóvá: jelentése az olvasás által és nem valami direkt, természetes megmutatkozás következtében tárul fel. Az olvasható kép, ahelyett, hogy „különböző tárgyakat kapcsolna egymáshoz egyazon síkon, ugyanazon tárgy különböző síkokon történő áthaladását teszi láthatóvá” (44).

Míg a mozgás-kép organikus leírása megteremti a filmképi realizmust, az idő-kép kristályos leírása megsemmisíti a valós tárgyat, kipreparálja, a számára használható mentális viszonyokra redukálja, absztrahálja azt. A mozgás-kép a szenzomotoros érzékelésben hozza létre a tárgy viszonyrendszerét megjelenítő síkot. Amikor Deleuze azt mondja, hogy az idő-kép paradigmájában ezeket a viszonyokat olvasni kell, akkor a tárgy motoros sémával nem értelmezhető beágyazottságát hangsúlyozza. Természetesen a tárgyat a mozgás-képben sem pusztán a fizikai környezetbe való, hanem mentális értelemben vett beágyazottsága határozza meg. Csakhogy itt az olvasás kimerül a teleologikus tulajdonságrendszer teljességében automatizálható felismertetésében, továbbá a cselekvés megalapozásában⁷⁸. Az idő-kép nem a mindennapi, habituális, a közlékenység kritériumának alárendelt olvasói stratégiákat szólítja meg. A képek olvashatósága (a néző helyzete) a kommunikativitás láncolatát meggyengítő, a használatot és cselekvőképességet ellehetetlenítő távolságban jön létre, azaz a Kubricknak tulajdonított tiszta, személytelen látásban. Ennek nyomán a tárgy gondolkodásba való beágyazottságának teljesen új szintjéről beszélhetünk: ezidáig a tárgy egy eleve meghatározott értelmet birtokolt, ennek felismerése során vált láthatóvá (vagyis az eleve értelmezetttség mezejébe volt ágyazva), addig az idő-kép nem rendelkezik eredendő láthatósággal, de láthatóvá tehető. Egy olyan gondolkodás teremthet számára láthatóságot, amely az értelmezhetőség mezejét és az értelemmegrágadás szerkezetiségét nem egy zárt és előre meghatározott rendszernek tekinti. A modern film episztemológiáját szerintem pontosan

⁷⁸ A filmes gondolkodás klasszikus gépezetét, az ebben teret nyerő olvasati stratégiáit annak a tudása hatja át, hogy „a végleges, általános egész nemcsak, hogy előre meg van tervezve, hanem eleve az határozza meg mind az elemeket, mind pedig egymás mellé helyezésük feltételeit” (164).

jellemzi Deleuze következő kijelentése: „a moziban a gondolkodás saját lehetetlenségével szembesül, és mégis, ebből nyeri a teremtés magasabb hatalmát” (168).

A klasszikus episztemológia válságát esztétikai nézőpontból kifejező – korábban már részletezett – diszperz szituációk, a kóborlásformában kiteljesedő cselekmények, a képelemek általános motivátlansága és a klisék tudatosává válása az eredendő totalitás képességével bíró gondolkodás trónfosztásának tekinthető. Deleuze a mozi-kötetek második részében szereplő téziseinek megértéséhez Antonin Artaud radikális gondolatvilágában talál támaszt⁷⁹. Artaud a szubjektum erő-singularitásokra hullásában az élet lehetőségét és nem a szellem csődjét, a nihilizmus mindent magával rántó szellemét látja. Nem ez ahelyzet a kép szubjektummal kialakított organikus-mechanikus egységével (a mozgás-képben), amelynek láttán Artaud elszörnyed és a test-vesztettség tapasztalatát kénytelen megfogalmazni⁸⁰. Az organikus-mechanikus egység teleologikus meghatározása Deleuze szerint lehetetlenné teszi a képet arra, hogy a gondolkodás – Artaud által sokk-ként értelmezett – szerves és gépies jellegét kifejezze. Ez a sokk Deleuze számára maga az idő-kép: „az önmagán-kívüli gondolat létrejötte és a nem elgondolt gondolatként való megjelenése” (278), vagyis a gondolkodásra gyakorolt azon kényszer, amely az ember-világ kapcsolatát eredendő meghatározottság helyett kizárólag a folyamatos teremtés tárgyaként és folyamatoként jellemzi. A gondolkodást, mint „problémánkat, betegségünket, szenvedélyünket, semmint hatalmunkat és titkaink nyitját vagy határozottságunkat” (212) határozza meg⁸¹. Az idő-kép válságba taszítja, avagy Artaud szavait idézve sokkolja a gondolkodást, ellehetetleníti a mozgás-kép automatizált ökonómiáját. Ennek az ellehetetlenülésnek a nyomán a filmes gondolkodás egész szerkezete megváltozik és a kép fonákján (a szubjektum válságát affirmálni képes perspektíva által) létrejön egy másik ökonómia. A Kubrick teremtette nézői pozíció gyengeáramú

⁷⁹ A „szervek nélküli test” artaudi koncepciója a dezautomatizált egész legáltalánosabb leírásának tekinthető. A szervek testté, a szellem belső monológgá szervezését relatív mozgások, hatóképességük teljességétől megfosztott, (nietzschei értelemben vett) reaktív erők végzik. A különbség és az ismétlés relatív mozgása, a reaktív erők hatalomakarásának automatizálása a testet mindig a szervezetnek, a racionalitás rendszerének rendeli alá. A „szervek nélküli test” egy lehetetlen test, egyedül elképzelni, kigondolni lehet. Ugyanakkor az a test is, amely a gondolkodásban valami önmagán kívülit nevez meg tárgyaként. Valamit, amit meg kell teremteni. Ez teljesen megegyezik azzal, amit Deleuze az idő-képről mond. Az idő közvetlen képe nem fogja megmutatni (reprezentálni) az időt, de a képet meghosszabbítja abba a nem-kronologikus, nem-totalizáló, dezautomatizált erőkonstellációba, ahol az világgént, abszolút mozgásként alakít ki viszonyt a gondolkodással.

⁸⁰ Artaud kiáltása – „Ellopták a testem!” (159) – nem csupán a *Mozi 2* oldalain visszhangzik, vészjósó szavai Deleuze szinte minden munkájába betüremkednek. Számomra úgy tűnik, mintha Deleuze számára Artaud az a szerző lenne, aki csakis a test-vesztettség állapotában tudja megjeleníteni önmagát a gondolkodást uraló fogalmakkal és paradigmákkal. Éppen ezért jelenthetik – ember és világ, megismerőképesség és cselekvőképesség kapcsolatára vonatkozó – szavai a gondolkodás klasszikus képének legátfogóbb értelmű kritikáját. Deleuze számára Artaud fogalmazza meg a legradikálisabban annak élményét, hogy a gondolkodás által kimondhatatlanná válik a test, a cselekvés és az élet. A filmkötetek szempontjából Artaud-nak azért van kiemelt jelentősége, mert a dezautomatizált étellel feltöltődő test mozgás-kép általi kifejezhetetlenségét mindenkinél világosabbá teszi, még akkor is, ha Bergsonhoz hasonlóan ő sem módszeresen tanulmányozza a mozit, sokkal inkább annak intuitív értelmezője, szimptomatológusa.

⁸¹ Artaud-ot Deleuze által idéztem.

villamosságok analógiájára történő korábbi jellemzését kiegészítve úgy gondolom, hogy a néző megtapasztalta sokkos állapot bár a motorikus mechanizmusok ellehetetlenülésével jut kifejezésre, de amit kifejez, azt a mozi etikai természetű elmélete világíthatja meg.

3. A mozi ideologikus apparátusainak vizsgálata

Deleuze filmkötete a *mit jelent gondolkodni a moziban* kérdését egy olyan elméleti keret segítségével válaszolja meg, amelyre csak nehezen lehet hagyományos értelemben vett filmtörténeti kutatásokat alapozni. A bergsoni alapokon megfogalmazott tézisek egyértelművé teszik, hogy Deleuze számára a mozgókép „előtörténete” nem technikai, hanem filozófiai természetű. A tartam és tudat kapcsolatát vizsgáló négy Bergson-kommentár Deleuze egész gondolatmenetét meghatározza, ezek jelentik számára a mozgókép filozófiai értelemben vett megszületését. Mégis úgy érzem, hogy Bergson nemcsak a deleuze-iánus filmelméletben, de a filmtörténetben is fontos szerepet tölt be, hiszen általa válik lehetővé, hogy a mozgókép története a „gondolkodás mozgóképes gépezetének” történeteként kerüljön megírásra. Természetesen ez azzal jár, hogy a „gondolkodás mozgóképes gépezetét” ne egyedi kép és tudat, hanem az audiovizualitás kulturális alakzata és a társadalmi tudat vonatkozásában tárgyaljuk, más szavakkal a gondolkodás emberi közösségeket létrehozó gépezetében határozzuk meg a mozgókép helyét és szerepét. Ez alapján mondom, hogy Deleuze tézisei a filmtechnika megszületése óta eltelt bő egy évszázad társadalmi képződményeibe és folyamataiba, a huszadik század kultúráját alakító gondolkodásba is betekintést kínálnak.

Michel Foucault-ról írt monográfiában Deleuze a következőképpen fogalmaz: „a gépek már társadalmiak még mielőtt technikaiak lennének. Más szavakkal létezik egy emberi technológia még az anyagi technológia megszületése előtt” (39). Deleuze „emberi technológián” az adott társadalmi-kulturális rendet megszervező tudást, vagyis a társadalmi tudat formálásának eszközüül szolgáló stratégiákat érti. Ennek a gondolatnak az a felfogás jelenti az alapját, mely szerint a mozi természetrajza azoknak az erőknek és akaratoknak a természetrajzoként is olvasható, amelyek a filmkultúrát időről-időre meghatározott értékrendek szolgálatába állítják, vagy éppenséggel kisajátítják hatalmuk megalapozása, megőrzése érdekében. Szerintem a mozi nyilvánvalóan ideologikus természete alapvető szerepet játszik abban, hogy Deleuze a többi művészeti ág között a mozinak kiemelt figyelmet szentel, továbbá, hogy a mozgás-kép és az idő-kép jellemzésekor számos támpontot kínál a két paradigma ideologikus apparátusként történő értelmezéséhez.

Úgy gondolom, hogy a mozi ideologikus kötődéseinek vizsgálata a kubricki kordiagnosztika és ideológiakritika teoretizálása szempontjából is elengedhetetlen, mivel ez a vetület jelenti a rendező és Nietzsche között fennálló nagyon szoros kapcsolatot. Nietzsche

kultúrákritikája azon fikciók felderítését tűzi ki céljául, amelyek tevékeny részt vállalnak a zsidó-keresztény morál kiképzésében és fenntartásában, ugyanakkor az emberek viselkedését és gondolkodását láthatatlanul, de annál erőszakosabban felügyelik. Ez a felügyelet legészrevétlenebbül, mégis legnagyobb nagy hatékonysággal a moziban valósul meg. Nietzsche számára a keresztény pap, annak társadalmi rangja és a szellemi világgal való szoros kapcsolata jelentette azt a szimbolikus középpontot, ahol a domesztikáció megszerveződik és ahonnan a felügyeletet biztosító fikciók kiindulnak. A társadalmi szerveződés – huszadik században különösképpen megerősödő – kapitalista logikája azonban olyan életmódváltáshoz vezetett, amelyben a mozi egyre inkább központi szerepet játszott: olyan közösségformáló erővé vált mint korábban az egyház és a filmkészítő bizonyos értelemben papi figurává vált⁸².

Kubrick mereven elutasítja a filmkészítőnek tulajdonított messianisztikus szerepet, mindazonáltal nagy hangsúlyt helyez az ideologikus mozi működésének megértésére⁸³ és páratlan érzéket mutat a filmes fikciók logikájának kifordítására. Filmjei mégsem tekinthetők politikai célzatú állásfoglalásoknak, művészi formába csomagolt vitairatoknak, hiszen az ideológiai eszmerendszerek vonatkozásában Kubrick semleges nézeteket vall. Pontosan ez a semlegessége teszi Nietzschéhez hasonlónak és kínál lehetőséget arra, hogy korszakdiagnózisait egy ideologikus beágyazottságtól mentes, tiszta kritikai nézőpontnak tekinthessem. Ezek a független diagnózisok nem csak az egyes ideológiákat teszik vizsgálhatóvá, hanem az átideologizálás általános logikáját is, és ebben a mozzanatba egy etikai gyakorlat megalapozójává válnak. Az etikai pozíció Kubrick és Deleuze esetében egyaránt az ítéletmentességben, hovatovább az ítélezés alapjait jelentő eszmeiség és értékrend gyökereinek a felderítésében teljesebben ki. Egy ilyen értelmű kutatómunka megalapozójának Deleuze azért tekintheti Nietzschét⁸⁴, mert bár az értékek morális alapon

⁸² Nietzsche a pap tevékenységének értelmét az *Adalékok a morál genealógiájához* lapjain a következőképpen határozza meg: „az aszketikus papot most már elhivatott megváltónak, a szenvedő nyáj pásztorának és védelmezőjének tekintjük: csak így leszünk képesek megérteni beláthatatlan történelmi küldetését. Birodalma a szenvedők fölötti uralom, ösztöne ezt a szerepet jelöli ki számára, itt talál csak rá a művészetére, mesterfogásaira, itt találja meg boldogságát.” (151). A szenvedők, éppenséggel a szenvedés fölötti uralom nem csupán az eszképipista mozi egyik gyakran említett összetevője, és kimondottan pozitív felhangra tesz szert háborúk idején, amikor a mozi propagandaeszközzé, vagy a harci cselekményekben elgyötört lelkek vigaszává, a közösségtudat megerősítőjévé válik.

⁸³ Geoffrey Cocks *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History, and the Holocaust* című könyvének második és harmadik fejezete részletesen taglalja Kubricknak a második világháborús náci mozi iránti érdeklődését. Kubrick első felesége (Susanne Christiane Harlan) abból a nemesi családból származott, melynek tagjai a náci Németország kultúrájának befolyásos személyiségei voltak. Közéjük tartozott Viet Harlan is, a *Jew Süss* (1940) és a *Kolberg* (1945) rendezője, Goebbels személyes jó barátja.

⁸⁴ Az ideologikus alapon szerveződő morál kritikájában felsejülő etikai pozíciót Nietzsche mellett Spinoza is magáénak tudhatja. Egy 1974-es egyetemi előadásán Deleuze a következőképpen fogalmazott: „Spinoza kiindulópontja igen egyszerű. Azt állítja, hogy az emberi nemnek két csapása van és ebben a tekintetben Spinoza nietzscheánus és Nietzsche spinozista. Spinoza azt állítja, hogy két csapás sújtja az embert: a gyűlölet és a bűntudat. Nietzsche szerint ez a két csapás a nehezteléstől és a rossz lelkiismerettől szenvedő ember”. A hatalom

történő meghatározása ellen vívta legnagyobb csatáit, de genealógiai módszere mindvégig magáénak tudhatta az értelem és értékelés alapját jelentő etikai horizontot. Annak a felismerésnek a fényében, mely szerint a morál az intézményesülés kényszerét, míg az etika az ezektől való függetlenedés és autonómia pozícióját jelöli, Kubrick anti/poszthumanizmusát úgy tekinthetjük, mint a politikai eszmerendszerektől független kritikai programot, a Deleuze által vizsgált filmes ellenállás bizonyítékát. Annak bemutatása céljából, hogy a rendezőt miért tekintem a „filmes ellenállás” alakjának részletesebben meg kell vizsgálnom az eszmerendszereket kiszolgáló film, vagyis a mozgóképes beszédmodok ideologikus apparátusokká válásának kérdését.

A mozi két nagy episztemológiai paradigmájának elemzését Deleuze annak vizsgálatával egészíti ki, ahogy a mozgás-képes és az idő-képes ábrázolásnak tulajdonított tudás átpolitizálódik. Ennek több eltérő formáját különbözteti meg, a legkézenfekvőbb formát a Hitlerrel hatalomra jutó torzult szellemi gépezet jelenti. Csakhogy Deleuze a náci propagandafilmet a hollywoodi mozival szoros összefüggésben tárgyalja:

[a]mikor az erőszak már nem a képből, annak vibrációiból, hanem az ábrázoltból áramlik, vérvörös önkény vesz körül mindent. Amint a pompa nem a kompozíció, hanem az ábrázolt nyers és hamisítatlan inflálódása, eltűnnek az agyi ingerek, nincs hely a gondolkodásra [...] A mozi saját középszerűségétől fuldoklik. A fő ok a következő: a tömegművészet, a tömegek megmunkálása, aminek soha nem lett volna szabad elfordulnia a tömegek hatalomra jutásának témájától, állampropagandává, a manipuláció eszközévé degradálja magát, a fasizmus kiszolgálójává válik és egyszerre lépteti hivatalba Hitlert és Hollywoodot, emeli trónra Hollywoodot és Hitlert. A lelki gépezet megszüli a fasizált embert (164).

Ez az egymás mellé helyezés nem kevesebbet állít, mint hogy a náci propaganda Hollywood élet- és világidegenségét viszi tőkélyre és viszont. A középszerűség mindkét esetben terméketlenné teszi a gondolkodást, tömeggé a „hiányzó népet”, ellenséggé az életet. Hitler és Hollywood annak az akaratnak a diadala, amely végleg és mindörökké felszámolni igyekszik a valóságot és a tömegművészetek mindenkor audiovizuális karakterét a szenzomotorosságában kiüresedett kép variánsaiként teszi kimondhatóvá. E beszédmodnak a diadala egybeesik a a valóságérzet teljes elvesztésével, „a politikával mint »művészettel«” (264)

két formájának Spinoza kínálta megkülönböztetésében Deleuze azt emeli ki, hogy míg *pouvoir* a hatalom intézményesült, az életet morális alapon megformáló léte, addig a *puissance* az emberi képességek szabad gyakorlásának a hatalma, alapvetően etikai hatalom.

Míg Siegfried Kracauer *Caligaritól Hitlerig* című könyvében ezt a „diadalmenetet” részletesen vizsgálja, addig Deleuze a politika, mint „művészet” hatalomra jutásának általános összefüggéseiről beszél. Többek között a gondolkodás (Hollywood gyakorolta) tompultságáról, annak a képnek az ürességéről, amely ítélkezni akar Hitler felett. Ítéleteiben – Deleuze gondolatmenete szerint – Hollywood azért válik tehetetlenné, mert maga is azon az alapon állva beszél, amelyet a náciizmus végletesen eltorzult formában jelenített meg, de amely helytől függetlenül a mindennapi érintkezésben és beszédmódokban ugyancsak jelen van⁸⁵. Hollywood képi kliséit, sztereotipikus történeteit, vagy éppenséggel a hős kínálta azonosulási közegét ideologikus konstrukciók lakják be, arra kényszerítve a nézőt, hogy percről percre ítélkezzen. Amennyiben a néző ezt a kényszert nem érzi, ez annak a jele, hogy a moziban ábrázolt értékrend valósággá vált, a felügyeletet megszoktuk a hétköznapiakban⁸⁶. A mozi szenzomotoros sémája és a mindennapok motorikus viselkedésmintái olyan szövetségre lépnek, amelynek következtében az elcsökevényesedett valóságérzék és szabadságélmény szinte megköveteli a felügyeletet és az élet minden területére kiterjeszti azt.

Hitlert és Hollywoodot – az ideologikus tartalmakban megnyilvánuló különbségeik ellenére – Deleuze azért vizsgálhatja a mozi közös töről fakadó beszédmódjaiként, mert az ítélkezés világa szoros kapcsolatban áll a hitek és fikciók világával. Ítélezni az tud, aki tud hinni ítéleteinek igazságosságában és jogosságában. Ez a hit talán fontosabb, mint maga az igazság, vagy a jog. A mozi átideologizálásának minden esetben – legyen akár Hitler, vagy Hollywood – az a célja, hogy elhitessen valamit az emberekkel, hogy hitet adjon az embereknek. Hollywood és Hitler nem egymással küzdenek, valódi ellenségük a hitetlenség, nemcsak azért mert hit nélkül képtelenek volnának az ítélkezésre, hanem mert a hit hiányában eltűnik a „valóság”, amiről beszélnek, ami által megszólíthatják a nézőt. A hit tette Hitlert a német nép Messiásává, Hollywoodot bizonyos értelemben világvallássá. Amint a Nietzsche

⁸⁵ Ameddig a náciizmusról egy transzcendens morális horizontot magáénak tudó művészi ítélőszék (például Hollywood) beszél – hangsúlyozza Deleuze – kiszolgáltatottak vagyunk; újra a fasiszta, az ítélkezés adta hatalomból táplálkozó ember születésénél bábáskodunk.

⁸⁶ Deleuze *Having an Idea in Cinema (Avoir une idée en cinéma)* című tanulmánya a felügyelet láthatatlanná válását a következő allegóriával érzékelteti „[a] felügyelet nem fegyelem. Az autópályák építésével nem zárjuk el az embereket, de megsokszorozzuk felügyeletük módjait. Nem állítom, hogy ez az autópálya-építő kizárólagos célja, csupán azt, hogy miközben az ember megállás nélkül, »szabadon«, bezártságérzet nélkül vezet, valójában teljes felügyelet alatt áll. Ez a jövőnk.” (18). Ennek a korcs szabadságélménynek az egyik összetevője az ítélkezés. Az ítélkezésben vagyunk a legkevésbé szabadok. Újra Deleuze-t idézem: „helytelenül gondoljuk-e, hogy az ítélkezés előzetes ismérveket (magasabb rendű értékeket) és mindenkor érvényes (az idő végtelenségéig nyúló) ismérveket feltételez, következképpen egyaránt képtelen felfogni azt, ami új egy létezőben vagy érzéklni azt, ami új létmódként jön létre?” (*Essays* 134-135). Az ítélkezés a meghatározottságban, a létezők bizonyos rendjének és az értékek rögzítettségének a kommunikációjában nemcsak, hogy nem érezheti magát szabadnak, de az értékekről is torz képet alkot: „az ítélkezést nem azért tartjuk undorítósnak, mert minden egyaránt értékes, hanem mert, aminek értéke van, csak azáltal jön létre és ismerzik meg, ami elutasítja az ítélkezést.” (u.o.). Az ítéletek doktrínája jelenti a felügyelet mindenhol megkapaszkodni képes rácszatát, hiszen abban már mindig jelen van az ellenőrző-mechanizmusok megalapozásának a képessége, a gondolkodás ideologikus apparátussá válásának a lehetősége.

jellemezte aszketikus papnak sem a bűnös lélek, vagy a másítható, hanem a hitetlen az igazi ellenfele, az ideologikus filmes beszéd móddal is egy ateista mozi képes szembeszállni⁸⁷. Azzal, ahogy megkérdőjelezi és eltünteti a hitet, mint a világról való beszéd alapját, saját ürességének kimondására kényszeríti a képet. Deleuze ezt a hitleri mozi vonatkozásában a következőképpen fogalmazza meg:

[e]zt mondja Syberberg, amikor Leni Riefenstahl a mozgás-kép végtermékének nevezi. Ha Hitlert a mozi valaha is ítélőszék elé idézheti, ennek a mozin belül kell megtörténnie, Hitlert, a filmkészítőt kell bíróság elé állítani, „mozgóképes módszerekkel saját fegyvereivel legyőzni”. Mintha Syberberg szükségét érezte volna új kötetel kiegészíteni Kracauer könyvét. Ez a második kötet egy film: de már nem Caligaritól (avagy egy német filmtől) Hitlerig, hanem Hitlertől az *egy film Németországból-ig*. Az utat magán a mozin belül, Hitlerrel, de Hollywooddal, az ábrázolt erőszakkal, a pornográfiával és az üzlettel is leszámolva járja végig. (264).

Syberberg ateizmusa abban áll, ahogy Hitlert, mint fikciót szólítja meg, vagyis elveti annak lehetőségét, hogy a náciizmust a valóság talaján álló, népi kezdeményezésen alapuló mozgalomnak tekintsük. Az automatizált gondolkodásból fakadó, kényszerpályákra futó tettek jellemzik a náci Németország valóságát, de pontosabb ha valóság helyett egy mindent átható fikcióról beszélünk. Hitler azért tekinthető fikciónak, mert fikciók, hazugságok által jut hatalomra és ezáltal annak a hitnek ad hatalmat ami a fikciót valósággá, a koholmányokat és torzításokat igazsággá teszi. Syberberg és Deleuze szerint kizárólag ennek a velejéig manipulatív struktúrának a tudatossá válásával győzhetjük le Hitlert és azt a fikciók iránti mély emberi igényt, ami Hitlert „valóságossá” tette. Hitler és Hollywood egymás mellé állítása ebben az értelemben tűnik megalapozottnak: Hollywood ugyanúgy ragadja el a valóságot a nézőtől, ahogy Hitler meghamisította a német nép előtt a világot⁸⁸.

⁸⁷ Nietzsche *Virradat: Gondolatok az erkölcsi előítéletekről* című munkájában az ateizmusnak kijózanító szerepe van. Ez teszi láthatóvá az ítéletek doktrínájában a szellem múlni nem akaró kábulatát: „A kereszténység igazsága mellett szól a keresztények erényes életmódja, állhatatosságuk a szenvedésben, a szilárd hit és mindenekelőtt a sokasodás és a fejlődés minden baj ellenére –, így beszéltek ti még ma is! Szánalmas ez!” (36). Nietzsche a fikciók közül a kereszténységet azért tartja a legveszélyesebbnek, mert valóságos cselekedetekre, az aszketikus életmódra támaszkodva teljes mértékben valósággá vált, és egy olyan valóságérzék létrejöttét tette lehetővé, amely lényegét tekintve hamis. Kifordítja az alapokat és ahhoz az állapothoz vezet, amikor a tisztánlátásra törekvő ember valójában „vakságot akar, mámort és örök énekszót ama habok fölött, amelyekben az ész megfulladt!” (108).

⁸⁸ Az átideologizált mozi mindkét fajtája a világ fikciók által történő meghamisításában talál rá arra a gravitációs középpontra, amely körül kibontakozhatnak ábrázolási kliséik, történetmeselési sémáik, lapos asszociációik, „gondolatműmiák”. Ezek gazdag kombinálhatósága megtéveszti a nézőt, habár nem kíván komoly nyomozómunkát annak bizonyítása, hogy az egyformaságban és azonosságban gyökereznek, szinte fetisizálják a hatalmas méretű és minden ízében egyöntetűen működő víziókat. Egy nép, egy cél, egy akarat, egy eszme – kiáltja Hitler; egy piac, egy vallás, egy példa, egy álom – ismétli Hollywood.

Számomra úgy tűnik, hogy a fikciók valódi erejét és hatalmát nem a mozi totalitárius államapparátusok általi megszállásának esetei fejezik ki leginkább, hanem az a „mélyrepülés”, amit a filmművészetben először talán Hollywood mutatott be. Az amerikai film a szabad világ hangjának tekintette magát, amely mégis – minden szabadsága ellenére – feltámasztotta Hitlert a mindennapok számára, a mindennapi fasizmus útjára kényszerítette a nézőt...a népet. Kubrick azon kevesek közé tartozik, akik szerint a XX. század sohasem szabadult meg Hitlertől, akik szemében ha nem is maga a személy, de a benne megtestesülő, igazán démoni hit tovább él. Értelmezésben ez a kijózanító felismerés Kubrick anti/poszthumanizmusának az egyik legfontosabb, etikai alapon értelmezhető vetületét jelenti. A rendező ateizmusa a fikciókra alapozott élet iránt következetesen gyakorolt kételyben nyer kifejezést, továbbá a klisékben fulladozó mozi valóságérzékeire és az általa kifejezett szabadságélményre vonatkozó hitetlenségben. „Mindenhol csak klisék – írja Deleuze – ezek a lebegő, anonim, a világban minduntalan forgó képek, amelyek beszivárognak mindannyiunkba, létrehozva a gondolkodás és az érzékelés, az elgondoltság és az érzékeltetés pszichés klisékre alapozott belső világait, amelyekben az ember maga is az őt körülvevő világ kliséinek egyikévé válik”⁸⁹ (208-209). Úgy gondolom, hogy ez a diagnózis a fikciók hatalomakarásának és a világ kiüresedésének Kubrick által vizsgált állapotát és folyamatait igen érzékletesen ragadja meg.

A *Mechanikus narancs*ban Alex gyógykezelése a klisék belsővé válásának Deleuze által leírt folyamatát idézi. A fiúnak vetített képek a terápia során már nem csupán beszivárognak a fiú tudatába, de a szó szoros értelmében elárasztják agyát. De milyenek valójában ezek a képek? Az erőszak és pornográfia típusképei, anonim, ártalmatlannak tűnő klisék. Alex szavait idézem:

Az első film nagyon jó volt, igazi profi munka tisztára hollywoodi módra. A hang igazán horrorsó volt. Jól lehetett szlusálni a sikolyokat, nyögéseket. Azt is, hogy lélegezték és ziháltak közben a tolcsozó málszikók. Na és azután, mit gondoltok? Hamarosan régi jó barátunk a piros vino a csapból, mindig ugyanaz, mint egy cég gyártmánya csorogni kezdett. Gyönyörű volt! Fura, hogy a való világ színei akkor látszanak valódinak ha a vetítívásznon vigyizzük. (01:12:25– 01:13:03).

⁸⁹ Antonio Negrivel folytatott beszélgetésében Deleuze a klisékben létrejövő „valóság” iránti vak hitről egy másik, ugyancsak a valóságra irányuló hit vonatkozásában beszél: „[a] világban való hit hiányzik a leginkább, egészen egyszerűen elvesztettük a világot, azt elragadták tőlünk. Aki hisz a világban az a felügyeletet kijátszó, ám mégoly jelentéktelennek tűnő eseményeket, aprócska tér-idő metszeteket hoz létre. [...] Kreativitásra és egy népre egyaránt szükség van.” (*Negotiations* 176). Szerintem a filmkötetek – a mozgás-kép és az idő-kép fogalmi kettősségének politikai vetületei – e szembenállás teoretikus megragadásban olyan eredményeket érnek el, amelyek alapján Deleuze képzőművészeti és irodalmi témájú tanulmányai is értelmezhetőbbé válnak.

Ezek még az ironikus Alex szavai, de Hollywood színei, hangjai és érzelmei lassan teljesen rátelepednek a fiúra és belsőjévé válva ragadják el tőle a valóságot, ennek következtében pedig egy olyan szerepbe kényszerítik, ahol cselekedeteit a „vetítövásznon-valóság” irányítja. A Ludovico eljárás során létrehozott Alexet a mozgás-kép által megszólítható gondolkodás allegóriájának tekintem, olyan „mechanikus narancsnak”, aki egyedül a motoros módokon, az akció-reakció sémában cselekedhet, és ahol ennek következtében a cselekvés mindig korlátozott és felügyelt. A film első felében megjelenő, a társadalmi normák korlátait sorra áthágó, szinte határtalan cselekvőképességet birtokló Alex tehetetlenné válik a korlátok belsővé válásával szemben. Kubrick felfogásában az önmagát korlátozó szellem és test természetesen válik kiszolgáltatottá és kényszer-cselekvések rabjává. A szellemi automaták és ideologikus apparátusok úgy hozzák létre a belső korlátokat, hogy csak a saját szerkezetiségükhöz, logikájukhoz igazodó cselekvést tesznek kifejezhetővé⁹⁰, vagyis – Alex esetét tekintve – a társadalmi normákhoz idomult cselekvésnek adnak teret. Míg a film elején a fiú úgy tekint a világra, mintha az egy rossz álom volna, nem több fikciónál, vagy nyilvánvaló hamisítványnál, addig gyógykezelése után maga is a fikciók világába süpped, és kondicionált reflexei révén arra van kényszerítve, hogy minden áron higgyen bennük. Alex esetében a fikciók szó szerint életfontosságúakká válnak, nemcsak gondolkodását, de testének minden porcikáját ezek lényegítik át.

A film cselekményének azon jelenetét emeltem ki, amelyben a főhős a fikciók belsővé válása révén ateistából hívővé, sőt a reá kényszerített aszkézis nyomán mintahívővé alakul. Kubrick azonban a bensőségesítés (interiorizálás) logikája és elemei mellett a külsővé, kívülivé válás (exteriorizálás) folyamatait és összetevőit is képes megragadni: nemcsak démonikus, de kozmikus víziókat is találunk filmjeiben. Ez utóbbiak a fikciókon alapuló élet iránti hitetlenség állapotában jelenítik meg a karakter átalakulását, hívőből ateistává válását.

Az *Acéllövedék*⁹¹ záróképe az által válik kozmikus vízióvá, hogy láthatóvá teszi a karakterek leszámolását a fikciókkal. A „világ szarában megmártózt” szakasz az

⁹⁰ A szubjektum társadalmi mezőn történő megkonstruáltságának problémáját Deleuze-ön kívül, többek között Louis Althusser is részletesen vizsgálja. Egyik tézise értelmében az ideológiák a szubjektum megalapozásának mozzanatában, a szubjektumon keresztül vizsgálhatóak. Althusser idézem: „a szubjektum kategóriája minden ideológia építőköve, de ugyanakkor és azonnal hozzátesszük: *a szubjektum kategóriája csak annyiban minden ideológia építőköve, amennyiben minden ideológiának az a feladata (mely meghatározza), hogy a konkrét egyéneket szubjektumokká »alakítsa«*” (402). A mozgás-kép létrehozta nézői pozíciót az egyének szubjektumokká „alakításának” legáltalánosabb filmes stratégiájának tekintem.

⁹¹ A film címében szereplő hadieszközt olyan tárgynak tekintem, amelynek a segítségével, úgy érzem, pontosabb képet kaphatunk fikciók ideologikus természetéről, hit és ateizmus problémájáról. Acéllövedéknek azt az ólommagos (vastag rézbevonatú, teljes köpenyű) töltényt nevezzük, amely lágy-célpontokba (emberek, vadállatok) csapódva mélyre hatol, de a lyukas végű tömör ólomgolyóval (a dum-dum tölténnyel) ellentétben nem lapul szét, és így kevesebb szövetroncsolóást eredményez. *Humanitárius* okokra hivatkozva, a Genfi Egyezmény egyértelműen tiltja a dum-dum golyók használatát. A modern katonai logika azonban a tiltás betartása mellett is gyilkos fegyverré tette a humanitárius megfontolásokból elterjedt acéllövedéket. Az emberi élet megőrzésébe vetett hit szellemében fogant szabályokat ez a logika stratégiailag és abban az értelemben

allegorikus értelemmel bíró Parfüm-folyó felé vonul. A tinédzser John Waynek egyre távolodó alakjai után csupán ironikus indulójuk foszlánya marad:

Szabályosan játszunk, keményen dolgozunk és békében élünk: M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E; Örökre emeljük magasba a zászlót. Fiúk és lányok távol és közel, legyetek üdvözölve, mint M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E; Ki a klub főnöke, amely érted és értem van?: M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.

Ahogy a szigorú menetelés fáradt gyaloglássá, a harci morált fokozni hivatott indulók ironikus gyerekdallá válnak, a katonai rendszabályok és a közlegényekbe sulykolt fikciók is erejüket veszítik. A szedett-vedett sorokban vonuló katonák a győztes csata után joggal érezhetik magukat veszteseknek⁹². Ha különböző értelemben is, de mindannyian felismerték, hogy a háború a túlélésről szól, ahol nincsenek győztesek és vesztesek csakis áldozatok és túlélők. Az ideológiai alapokon szervezett háború megvívásához „mechanikus narancsokká” alakított emberek ebben a felismerésben hatalmat adnak a realitásérzék új alapokra helyezésének. Ennek keretében a legyőzhetetlenség mítosza szertefoszlik, a kiképzés során konstruált identitások (John Wayne szerepek) értelmüket veszítik, a katonákba nevelt – a pusztítást örömforrássá alakító, fegyverimádatban kiteljesedő – „reflexeket” pedig elnyomják a túlélést biztosító (ám gyakran maguk is gyilkoláshoz vezető) ösztönök. Ennek keretében válik világossá az is, hogy a kiképzőtisztek közreműködésével „felépített” valóság egyedül az ösztönök és az élet meghamisításával tehető elviselhetővé. A dalban Mickey Mouse nem csupán a feletteseket és a hadvezetést szimbolizálja, hanem mindazokat az apparátusokat, melyek átideologizálják és dicsőségesnek mutatják az áldozatokat, a kiszolgáltatottságot pedig hősiesség helytállásnak: Mickey Mouse annak a világnak a neve, melyet a hősiesség és legyőzhetetlenség mítoszai uralnak és amelyből az újoncok kifelé haladnak. Kijózanodtak, de legalábbis leleplezték az életfontosságú fikciók ártalmasságát, amennyiben megmutatták azt, hogy ezek fenntartásához valakinek ténylegesen fel kell áldozni az életét. A *Dicsőség ösvényei*hez hasonlóan Kubrick az *Acéllövédék*ben is ennek tudatában beszél a háborúról, amikor a fikciókat önmagukban felszámoló katonákat ábrázol a zárójelenetekben.

mindenképpen ateista módon értelmezi, amennyiben felismeri, hogy egy sebesülten nagyobb áldozatot lehet okozni az ellenfélnek, mint egy halottnak, hiszen a sebesültek ellátása újabb katonákat (és más erőforrásokat) von el a csatából. A katonai logika a pusztítás még nagyobb hatékonyságának elérésére használja, mintegy kifordítja a törvények szellemét. Ez utóbbiak a háború valóságát nem képesek megragadni, arról csupán egy fikcióban tudnak képet alkotni, hitük pedig egy romboló ateizmus alapjává válik.

⁹² Scott Fitzgerald *The Crack-up* című kisregényének háborúból hazatért hőse a hazafias önfeláldozást, önmaga feláldozásaként éli meg, rámutatva ezzel arra, hogy a fikciók által megigézett ember képtelen az életet sajátjának tekinteni. Az ígélet elmúlásával mindez csömörhöz, undorhoz és a Deleuze által megfogalmazott, a probléma lényegét megragadó kérdéshez vezet: “Miért legyőzötten, elpusztítva tér vissza az ember abból a háborúból, ahol mindent elpusztított, amit csak lehetett?” (*Thousand* 229).

A *Ragyogás* főhősét, aki egyszerre játssza az író, a családapát és a gondnokot akár olyan bálványnak is tekinthetnénk, aki a modern ember ideálját testesíti meg: íróként a szellem embere, családapaként az érzelmeké, gondnokként a munkáé. Eleinte úgy tűnik, hogy Jack az ember legteljesebb, humanista értelemben vett fogalmát képviselve érkezik a zord és embertelen vidéken található Szépkilátó kihalt épületébe, ám helyett, hogy emberivé tenné (antropomorfizálná) a világot, felforgatja azt. Az ember természet felett aratott győzelme beteljesítetlen marad és a bálvány ledől. Jack ugyanis íróként tehetségtelen, családja sorsa iránt érdektelen, munkájához pedig egyszerűen nem ért, és ekképpen kibékíthetetlen ellentétek és csillapíthatatlan feszültségek aurája veszi körül. A hívő és az ateista vonásaival egyszerre rendelkező főhős „kettészakított” karakter. A hívő a világtól távol, az ingerszegény környezetben önmagához fordul szellemi és érzelmi táplálékért: önmagában talál otthonra. Az ateista esetében ezek elégtelennek bizonyulnak, a mégoly ellenséges világot kell otthonná tenni. Jack mindkét értelemben otthontalan, a belső világot már túl sivárnak találja, az „építkezéshez” és otthon-teremtéshez nem érez elég erőt. Számomra most otthontalanságának első értelme a fontos, amit Kubrick a klisékkel való szembesülésként ábrázol: a főhős családjával folytatott semmitmondó társalgásaival, a munka helyett végzett, napjait teljesen kitöltő kényszeres cselekvésekkel és tervezett regénye kapcsán érzett ihlettelenséggel. Jack hitét veszti a felelősségteljes munkában, kételyei támadnak a társas élet és az emberek közötti összhang terén, de elárulja a gondolatok és érzelmek nyelvi kommunikálhatóságába vetett hitét is. E hitek elvesztése közvetlenül vezetnek a férfi megőrüléséhez. A hitvesztést Kubrick párhuzamosan ábrázolja az örület fokozódásával. Nagyon érdekesnek találom azt, hogy az örületet Kubrick a klisék megalapozta torz realitásérzék kérdésével szoros összefüggésben jeleníti meg, amit a következőkben részletesebben is vizsgálók.

Jack kézírata bár több száz oldalas, de egyetlen mondatot ismétel: „Csak meló, semmi játék, Jack belesavanyodik”. A néző Wendy szemével talál rá a kézíratra és a nőhöz hasonlóan maga is azonnal a férfi épelméjűségére kezd gyanakodni. A végtelenségig ismételt mondat, ami valójában egy angol szólás, szemiotikai börtönbe zárja íróját, de nem abban az értelemben, hogy áthatolhatatlanná teszi a klisék és a világ közötti határt, hanem hogy teljesen felszámolja a *valóságot*. A kézirat egyszerre tünteti el az alapot, amiről beszél és azt, akihez szól, Jack kézírata a világgal, de esetleges olvasójával sem alakíthat ki párbeszédet, ürességével íróját is felemészti. A néző abban a mozzanatban ismeri fel Jack örületét, hogy a férfi nem valami eredeti látomás, hanem egy közhely leírása miatt áldozta fel a családi harmóniát és a munka iránti kötelességét. A néző a klisék rabjává vált, a realitásérzékét veszített Jacket tekinti örületnek, vagyis azt az embert, aki – Deleuze-t idézve – „maga is az őt körülvevő világ kliséinek egyikévé válik”. De az örület természete megváltozik. Jack

felettebb tudatosnak, sőt ironikusnak tűnik azokban a jelenetekben, amikor baltával üldözi családját, miközben a tömegkultúrából átvett és a mindennapi kommunikáció részévé vált fordulatokat használja⁹³. Kubrick tünetként kezeli azt, hogy a férfinek nincs más mondanivalója családjának azon túl, amit klisékkel elmondhat, vagyis azt, hogy már nem számít a világ megértésére. A helyzet tisztázása higgadtságot, férfi és nő konfliktusának megoldása nyugodt párbeszédet követelne, de ehelyett a klisék szötte monológot halljuk. Minden egyes szóval távolabb kerül a megoldás lehetősége, míg végül teljesen szertefoszlik a párbeszédet jelentő közös alap. A néző újra abban a mozzanatban ismeri fel a szereplő örületét, ahogy a klisékért feláldozza családját, végső soron magára zárja világát, saját kéziratává válik, felszámolja a *valóságot*. Ugyanaz a valóság kerül felszámolásra a kéziratban és az üldözés jeleneteiben, melynek természetére az ironikus hangnem által következtethetünk. A közhelyek idegen, a helyzethez nem illő testenként válnak Jack szavainak részévé. A közhelyek illenek a hétköznapi helyzetekhez, de nem hétköznapi helyzetekben csak tovább fokozzák az idegenség érzését, elidegenítő hatássá válnak és a realitásérzék torzultságát hangsúlyozzák. De az ironizáló ember mindig tudatosan torzítja a valóságot, a torzítással valamit mondani akar a világról. Az ironia által megláthatunk valamit a világból, amit másképpen nem és ebben a mozzanatban egy új realitásérzék születik. Vagyis mindez azt jelenti, hogy Jack ha a kéziratában nem is, de kéziratával mondani akar valamit. A világot valamilyen céllal akarja felszámolni? Igen, de ez a kérdés fel sem merülhet azokban, akik Jacket örülnek látják, hiszen Jack örülként látottsága láthatatlanná teszi Jacket, az ironizáló személyt, a másként látót. Jack meglátja azt, amit a klisék által létrejövő *valósága* (ami maga a fikció) nem láthat meg, meglátja azt az alapot, és gyakorolja azt a realitásérzék, amely a fikciókban megalapozásra kerülő valóságon kívül van. A klisék Jack másként látásában megalapozott tudását nem tudják magukba integrálni anélkül, hogy ne bomlanának fel, vagy hogy ne hamisítanak azt meg. Jack örülként látottsága a meghamisítás mozzanatát jelöli, az a néző, aki Jacket kizárólag örülként tudja látni (Jack örületét képes egyedül látni) képtelen továbblátni a kliséken, a kliséket mint világot zárja magára, vagyis maga is abban a világban van, amelyet Jack kézírata alapján torzult realitásérzékként jellemezett.

Kubrick három filmjében deleuze-iánus alapokon elemeztem a klisék belsővé válásának és a domesztikáció logikájának mikéntjét, valamint az ezeknek ellenálló és ezeket kiforgató stratégiákat. Deleuze a filmes gondolkodásmódok episztemológiájának vizsgálatakor elkülöníti azt a tudásformát, amely a klisékben nyer formát és a fikciók hatalmát alapozza meg, valamint azt a tudás-stratégiát, amely alkalmazkodás és integráció helyett a

⁹³ Ezek közé tartozik a „Kismalac, kismalac engedj be” kezdetű népszerű gyerekvers, a szappanoperákból híressé vált „Drágám megjöttem!” fordulat, és az évekig nagy népszerűségnek örvendő Johnny Carlson vezette *The Tonight Show* azóta szólássá vált egyedi hanglejtéssel elmondott konferálósövege az „Itt van Johnny”.

dezorganizáció folyamatait követi és a valóságot új alapokon képes ábrázolni. Az első paradigma (a mozgás-kép) létrehozza a pszichologizáló mechanizmusok által ellenőrzött, Peter Canning szerint a „psziho-morális patetikus automatában” (331), avagy a „szenzo-morális értelemben” (336) kiteljesedő nézői pozíciót⁹⁴. A második paradigma (az idő-kép) más pozíciót hoz létre: a kép kifordításának logikájában határozza meg az alkotás értelmezhetőségét és befogadását. Nem feledhetjük ugyanis, hogy Deleuze az idő-képet akként a képi gondolkodásként jellemzi, amelyet a klisék képviselte tudás vagy saját felbomlása árán vagy annak meghamisítása által integrálhat magába. A világ meghamisításával szembeszegülő filmkészítőnek Deleuze szerint nem marad más lehetősége, mint a következetesen gyakorolt kétely: vagyis az ideologikus apparátusok által megszállt mozi fikcióinak leleplezése, továbbá a fikciókat éltető illuzórikus cselekvőképesség és torzult realitásérzék láthatóvá tétele⁹⁵. A Kubrick alkotói programja szerintem kiemelkedő képességet mutat a filmes gondolkodást formalizáló (tudásarchívummá merevítő) és felügyeleti technikává alakító mozgás-képes fikciók feltérképezésére és leleplezésére. A következő részben a kubricki beszédmód – számomra legfontosabb – szimptomatológusi vetületét vizsgálom tovább, ezúttal a személytelen látás (genealógusi, archeológusi látás) pedagógiai természetére helyezve a hangsúlyt, aminek a nyugati gondolkodás hatalomakarásának nietzscheánus szellemben megfogalmazott kritikája jelenti az alapjait.

4. A mámoros álmatlanság művészete

Deleuze *a mit jelent gondolkodni a moziban* kérdést tudásarchívumok és beszédstratégiák vizsgálata nyomán válaszolja meg. Egyfelől azon archívumok elemzésével, amelyekben a mozgókép a világra vonatkozó tudást megalapozza, másfelől azoknak a stratégiáknak megismerése alapján, amelyek a tudást társadalmivá teszik, míg az egyén szabadságvágyát és realitásérzékét – akár az ideologikus apparátusok szövetségeseként, akár azok elutasításával – megalapozza. A mozi olyan kulturális alakzatként válik fontossá Deleuze számára, amely a megismerőképesség és a cselekvőképesség két egyedi szerkezettel és logikával rendelkező formájában létrehozza a gondolkodás két képének paradigmáját, a

⁹⁴ Canning “The Imagination of Immanence” című tanulmányában Claude Lanzmann *Shoah* című filmjéből kiindulva teszi világossá azt, ahogy a mozgás-kép a morális ember és a törvény sérthetlenségének doktrínájára támaszkodva „egy alapvető és eredeti elfojtásban »alapozza meg« és »tartja életben« a szenzomotoros sémát és védi meg a tudatot attól, hogy megismerje saját hazúg színlelését” (334).

⁹⁵ Deleuze számára ez elválaszthatatlan attól, hogy a filmkészítő ne a hit fenttartójának „papi” szerepkörét előtérbe helyezve, hanem egy új valóságérzék létrehozásában, alapvetően pedagógiai értelemben viszonyuljon a nézőhöz: „a mozi új korszaka, a kép ezen új funkciója a percepció pedagógiájában azután jöhetett létre miután a világ enciklopédiája szétesett: ez a víziók mozija, ami a természet kozmetikázása helyett annak intenzív átszemléltetésére törekszik” (*Negotiations* 70).

mozgás-képet és az idő-képet. A filmkötetek azért válhatnak a mozi természetrajzává, mert képesek megragadni a gondolkodás képének természetrajzát.

Nietzsche számára a gondolkodás, az általa létrehozott értelem és érték mindig erők elemi viszonyaiban, a hatásgyakorlás és a hatások elszenvedésének mozzanatában válik láthatóvá⁹⁶. A mozgás-kép deleuze-i fogalmát a gondolkodás olyan képének tekinthetjük, amelynek formalizált tudása reaktív, mivel „a mechanikus és hasznos alkalmazkodások, a szabályozások teljes egészében az alacsonyabb nívójú és uralt erők hatalmát fejezik ki.” (Nietzsche 71). A keresztény pap és a hit szószólójaként fellépő filmkészítő a gondolkodást megcsontosodott struktúrákba helyezve, homogenizálva, különféle apparátusok és szabályok felügyelete alatt helyezi keretbe. Ebbe a keretbe a világ – a domesztikáció tudásának és erőkonstellációinak alárendelődve – *elève* a reaktivitás képeként helyeződik. A mechanikai és teleológiai sémákat működtető nagy történelmi korszakok (mint a mozgás-kép paradigmája) Nietzsche szavaival „szem elől tévesztették a spontán, agresszív, hódító erők elvi elsőbbségét, amelyek új interpretációkat, új irányt és új formákat képesek létrehozni, amelyek hatása elsődleges az alkalmazkodáshoz képest; félreismerték a szervezet legnemesebb funkcióinak legmagasabb hatalmát” (Morál 72). Az előző alfejezetben kifejtett gondolatmenet alapján az idő-képet az alkalmazkodásnak ellenálló képnek tekinthetjük. Nietzsche elvi elsőbbségről, pontosabban az aktív (spontán, agresszív, hódító) erőknek a reaktív erökhöz képest mutatkozó elvi elsőbbségéről beszél. Ennek tudatában a világnak *eredendően* a reaktív erők berendezkedéseként történő megragadása az erők természetének félreismeréséből következik, habár félreismerés helyett Nietzsche többször hamisításról beszél. Amíg életben tartható az a hit, hogy a világban inkább a behódolás, mint a hódítás törvénye van jelen, amíg a behódolás, semmint a hódítás erőivel helyeződik a kép keretbe, addig a világnak kell a gondolkodáshoz idomulnia és nem a gondolkodás fog – akár saját határainak áthágásával is – a világba helyeződni⁹⁷.

⁹⁶ A nietzschei természetfilozófia gondolatmenetem számára fontos tézisének Deleuze a következőképpen fogalmazza meg: „a tárgy maga is erő, illetve erők megnyilvánulása [...] az erő uralkodás, de ugyanakkor az a tárgy is, amelyre az uralom kiterjed [...] Nietzsche-nél az erő-fogalom tehát olyan erőt kell értenünk, amely egy másik erőre vonatkozik: ebből a szempontból nevezhető akarathoz” (Nietzsche 20-21).

⁹⁷ Mozgás-kép és idő-kép problémája ebben a tekintetben egy olyan paradigmaváltást jelöl, ami a filozófiatörténet egyik legizgalmasabb pillanatát, a kopernikuszi fordulatot idézi. Ez ugyanis a világ gondolkodáshoz való idomítása helyett a gondolkodás világba helyezésének programját tűzi ki, amennyiben a megismerésre és az igazságra, mint magánvalóra, egy immanens kritikai konstrukción belül kérdez rá. Ám Deleuze felfogásában Kant nem jut tovább a tervezésnél, egy protestáns ízlés szerinti teológiánál; a valódi kopernikuszi fordulat Nietzsche-hez kötődik: a mozi „kantianus forradalmára” Nietzsche. Deleuze a nietzscheanus kritika-felfogás öt tartópillérét, kulcsmozzanatát különíti el, amelyeket az ellenállás idő-képes ökonómijára is érvényesnek tartok. Ezek a következők: 1. *a hiedelmek, az értelmezések, az értékelések értelmére és értékére vonatkozó keletkezési elvek* (melyekre az idő-kép akkor kérdez rá, amikor megmutatja, hogy a mozgás-kép az idő meghamisításával a valóság illúzióját működteti). 2. *az irracionális, vagyis az ész ellenében való gondolkodás* (amit a gondolatot a nem elgondolttal viszonyba helyező irracionális vágás képvisel). 3. *a genealógus, az igazi törvényhozó, aki értékeket teremt* (és megvalósítja az archeológusi látást). 4. *az ésszerű lét elvetése, az ember felülmúlása* (abban a mozzanatban jelenik meg, amelyben az idő-kép a „szenzo-

A fikciók által meghamisított világgal szembeni hitetlenség ellenére az idő-kép azért képes beszélni, mert az aktív erő elvi elsőbbségét kifejező világban hisz. E hit következtében válhat a nem-szubjektum világának keretévé, a dolgok szervetlen és a szellem nem-lélektani életének mezejévé, ám ehhez át kell lépnie az erők organikus és entrópia uralta horizontját, vagyis az erőaktivitást, mint funkcionalizmust és kifáradást. A passzivitás persze soha sem az erő tulajdonsága, amikor Nietzsche passzív erőkről beszél, ezalatt erők olyan aktivitását és ökonómiáját érti, ami az életet passzivizálja. Álomba szenderül a test, paralízis bénítja az agyat, amint az erő fikciók és „életfontosságú illúziók valóságában” nyer teret⁹⁸. Az aktív erő ezzel szemben tiszta affektív és intenzív sávok és vektorok képezte térben szervetlen erőhullámként és feszültségként teszi láthatóvá a valóságot. Deleuze annak alapján, hogy az ember (és különösképpen a művész) a reaktív vagy az aktív erők viszonyában teszi láthatóvá a világot a fabuláció (mint keretbe helyezés) két értelmét különbözteti meg. Ezt a különbséget az angolra *To Have Done Away With Judgement* címen fordított tanulmányban fejti ki, ahol az álomba szenderítő történetmesélést a mámoros álmatlanság történeteinek mesélésével állítja szembe. A néző nem akkor szenderül álomba, amikor elalszik a vetítőteremben, hanem amikor alámerül a mozi andalító történeteibe, amikor szellemi és testi valósága (megismerő- és cselekvőképessége) teljes mértékben a mozi által számára létrehozott térbe helyeződik, vagyis amikor tudattalanná válik a fizikai valóság iránt⁹⁹. A fabuláció első értelme a vetítőteremben életre kelt „képben” szendergő nézőre utal, ugyanakkor arra a filmkészítőre is, aki ezt az álmatlanságot szövi és igazgatja, aki tehát nem több „álom-mesternél”, a világ érzékelését sémákba rendező „kirakattervezőnél”, továbbá annak a tudásnak a megalapozójánál, amely

morális” ember lehetetlenségét bejelenti, és az identitáson kívül megalapozza egy nem-szerves élet vitalitását). 5. *a másként-érzékelés: egy másfajta érzékenység* (amit a tiszta optikai-akusztikus szituációk cselekvőképességtől megszabadított szeme és füle – ugyanakkor a „vak szó” és a „néma látás” – fejez ki).

⁹⁸ Az „Ellopták a testem!” artaud-i kiállítás szerintem azt a felismerést fejezi ki, hogy az aktív erő elvi elsőbbsége lehetetlenné válik. Deleuze következő szavai is erre engednek következtetni: „Artaud a gondolkodás lehetetlenségét soha sem egyszerű alsóbbrendűségként, a gondolkodás kapcsán megélt kudarcként fogta fel. A lehetetlenség a gondolkodás eleme, arra kényszerít, hogy a mindenhatóság igényét megfogalmazni nem akaró gondolkodást találjuk fel” (*Cinema 2* 170). A lehetetlenség a priori tételezett, de csak a mindenhatóság igényét megfogalmazó gondolkodás vonatkozásában, vagyis az aktív erő elvi elsőbbségét megtagadó gondolkodás tekintetében mutatkozik valós lehetetlenségnek. A test és a gondolkodás a priori lehetetlenségének felismerése nyomán fedezheti fel Artaud a nem-organikus és mégis teljességében eleven test és gondolkodás mezejét, találhat rá a testben saját el nem gondoltjára, a szervek nélküli testre.

⁹⁹ A fabuláció ezen típusának hatalmát a mindennapok is alátámasztják. Az álomba szenderült test példaként azt az esetet említem, amikor a kisgyereket egy mesefilm annyira leköt, hogy egészen egyszerűen elfelejtkezik testi igényeiről és bepisil. Felnőttek esetében a testi szükségletekről való megfélelkezés ritkább (bár a számítógépes játékoktól függő emberek esetében nem kizárt), sokkal inkább a szellemi-érzelmi torzultság esetei jellemzőek, melyek a következő – Deleuze által megfogalmazott – állapotra vezethetnek vissza: „nem hiszünk a minket érintő eseményekben, a szerelmet, a halált félvállról vesszük. Nem mi készítjük a filmeket, a világ tűnik egy rossz filmnek.” (*Cinema 2* 171). Ka-Fai Yau tovább pontosítja ezt a kijelentést: „a világ nem a nézői szubjektum számára válik filmmé, hanem a néző válik karakterré, aki a filmet belülről látja” (67). Bár sohasem esszenciális értelemben, de a hétköznapiakban éppúgy lehetünk a klasszikus mozi organikus karakterei, mint a modern film kristályos karakterei: olyan figurák, akiknek cselekvőképességük határai egybeesnek a világ határaival, vagy éppenséggel olyanok, akik távolabb látnak, mint ameddig hatóképességük terjed.

alapján a mindennapok eseményeit az ember megítéli. Ezzel szemben, a mámoros álmatlanságként meghatározott fabulációban a szerző, az érzékelés és a néző más módokon alakít ki szoros viszonyrendszert és válik jellemezhetővé.

A művészek tulajdonított mámoros álmatlanság kérdését szerintem Francis Baconnek szentelt monográfiája tárgyalja a legrészletesebben. Deleuze az angol festőről mint diagramról beszél, a szem azon erő általi „kiképzéséről”, amely a reprezentációs mező elemeit (az Alak figurativitását és narrativitását) alaktalanná és deformálttá teszi. A figuratív adottságok felügyelete alól káoszba menekülő, ám így felszabaduló érzet-dimenziók megfestésének képessége, illetve egy életadó erőt megjelenítő ritmika káoszból történő kihallásának, kivonásának technikája: ez Francis Bacon. Bacon erőszakos és érzelemmentes, az artaud-i értelemben vett kegyetlen festő: nem az ábrázolt tárgyban materializálódó érzetet, a tárgy természetének feltűnő és mindig klisébe torkolló figurativitását, hanem az érzékelés ábrázolhatóságon túlmutató momentumát, a Ritmust festi meg¹⁰⁰. Egyértelmű, hogy a fabuláció itt nem egy álmoként megélhető tapasztalat közvetíthetővé tételét jelenti. A fabuláció sokkal inkább az álomból történő felriadásként, egy rémálomból való újjászületésként nyer értelmet. A fabuláció második értelmének célja a vibrálás és a behatárolatlanság, a káosz és a ritmus megőrzése, médiumtól és teremtő eszközöktől független megjelenítése. A Deleuze filmköteteiben megjelenő filmkészítők személynevei képtípusok neveivé, és ezáltal tudás-technikák és erő-stratégiák alkotta egyedi diagramok neveivé válnak. E nevek mögött egy módszer, egy stílus, a teremtés egy bizonyos logikája teszi olvashatóvá az élet jeleit és ad hitet az aktív erőiben láthatóvá váló világ iránt. Az érzékelés mindannyiuk esetében pedagógiai funkcióval bír, elengedhetlenné teszi az álomba szenderítő fabulációban megannyi módon megkötött erők felszabadítását, és az ezeket kifejezni képes új nyelv, kép, vagy vászon létrehozását.¹⁰¹ Úgy gondolom továbbá, hogy a beszéd új lehetőségeinek megteremtésén túl annak a valaminek a létrehozását is, amit a „hiányzó nép” meglehetősen homályos deleuze-i fogalma takar. Ki a hiányzó nép, hogyan kapcsolódik a művészi tevékenységhez, mi a szerepe? A „hiányzó nép” azokból lesz, akiket a művész álmatlanná tesz, akikben felkelti a kételyt, akiknek a művész átadja saját

¹⁰⁰ Deleuze mindezt így jellemzi: „a festészet tehát *meglátatja* az érzékszervek eredendő egységét, vizuálisan jelenít meg egy sokszorosán érzékelhető Alakot. Ez azonban csak akkor lehetséges, ha az ilyen vagy olyan szféra érzékelése (itt a látás) közvetlenül hat valamilyen eleven erőre, amely bejárja az összes szférát. Ez az erő a Ritmus, amely mélyebb, mint a látás, a hallás, stb. A ritmus zeneként jelenik meg, amikor a hallási szintre hat, de festészetként, amikor a vizuális szinten jelentkezik. »Az érzékelés logikája«, mondja Cézanne, egy nem-racionális, nem agyi logika. A végső dolog a ritmus és az érzékelés kapcsolata, amely beleviszi az érzékelésbe az összes szintet és szférát, amelyeken áthaladt [...] A ritmus egységét voltaképpen csak ott találhatjuk meg, ahol a ritmus a káoszba merül, ahol a szintkülönbségeket erőszakosan összekeverik.” (35).

¹⁰¹ Deleuze Kafkáról írt passzusát Kubrickra is érvényes gondolatként idézem: „Az alkotó az, aki létrehozza saját lehetetlenségeit, hogy lehetőségeket teremtsen [...] hiszen a lehetetlenségek sorozata teremt szökési pályát, a kijárat szükségét, ami maga az alkotás” (*Negotiation* 133).

lehetetlenség-tapasztalatát. A klisékre és szenzációra éhes tömegeből soha sem válhat „hiányzó nép”, ahogy a vak hívőkből és rajongókból sem. A művésznak ilyenekre nincs szüksége, de annál inkább igényel valakit, valóságos személyeket (a majdani nézőt, olvasót), akik helyébe képzelve magát visszafogja ihletének csapongásait és elburjánzását, akik megszólítása céljából a lehető legvilágosabban és érthetőbben önti formába vízióját. A művész által érzékelhetővé tett káosz és a kegyetlen ritmika nem a mámoros megbotránkozásra vágyókat szólítja meg, de nem válik jól kiszámított sokk-taktika eszközévé sem. A „hiányzó nép” tagja egy szellemi természetű átalakulás eredményeként lehet valaki, amely átalakulás leginkább az ateistává, vagy örültté váláshoz hasonlít. A hiányzó nép hitetlenség és kijózanodás nyomán jöhet létre, a fikciók hatalmának következetes lebontása által. A hitetlenek hatalmat nem birtokolnak, de félreérthetetlenül képviselik a nyelv és a látás erejét abban a világban, ahol nincs látható és elbeszélhető alap, ahol tehát a klisék által már nem teremthető gondolkodás. Elgondolni a hiányzó népet Deleuze számára annak a képességnek az elgondolását jelenti, amely különbséget tud tenni az aktív és a reaktív erők, a teremtő és az azt ellehetetlenítő akarat között.

A mámoros álmatlanság művésze nem csupán ebben az értelemben ad közösségi jelleget a szerzői diagramnak. Ihletet a lehetetlenséggel történő szembesüléskor kap, de ez lehet mások lehetetlensége, akár az elődöké, akár más művészeti ágban dolgozó művésztársaké. Egy szerzői diagram mindig túléli a valóságos alkotót és akár a művész halála után is képes egy „személytelen” párbeszéd alapjává válni. Ez a párbeszéd teszi lehetővé, hogy az alkotók egymás „lehetetlenségeit”, „ritmusait” magukban elmélyítsék, egymás szökési pályáit továbbrajzolják, az elszenderítő víziók megtagadásával pedig megalapozzák a teremtés egy másfajta formáját, amit – D.N. Rodowick szavait idézve – „a jelenünkhöz képest aktívabb, affirmációra inkább képes és lehetőségeiben gazdagabb élet létrejöttéként” (201) értelmezhetünk.

A hiányzó nép elgondolása, a szökési pályák teremtése, a lehetetlenség lehetőséggé alakítása egyaránt a „klinikai esztétikával”, lényegében a szimptomatológusi és diagnosztikai tevékenységgel rokon. A mámoros álmatlanság nyomán lehetővé váló klinikai esztétika nem téveszthető össze egy klinikai állapottal. E különbségről a *Critique et clinique* kötethez írott előszavában Deleuze a következőket mondja: „ha a delíriumot *klinikai állapotként* kezeljük, a szavak egyedül a semmibe nyílnak, nem láthatunk vagy hallhatunk általuk semmi mást, mint azt az éjszakát, melynek történetei, színei és dalai végleg elvesztek. Márpedig az irodalom egészség.” (*Critical* lv-lvi). Deleuze éjszakáról beszél, amely elnyeli a látást, a hallást és a gondolkodást, és nemcsak álmokba taszít, de azt is megtagadja, hogy a kijózanító diagnózisokat az egészség jeleiként értelmezzük. „Márpedig az irodalom egészség!” –

hangzik Deleuze kategorikus kinyilatkoztatása, egyértelművé téve azt, hogy a művészt (akárcsak a filozófust) diagnosztának, a civilizáció betegségének tüneteit páratlan pontossággal megragadni képes klinikusnak éppúgy tekinthetjük, mint az etikai érzékenység és a pedagógiai szellem gondozójának. Deleuze szinte kiáltványként megfogalmazott gondolata a betegség és egészség gondolkodással szorosan összefüggő fogalmainak átértékelésére teremt lehetőséget és igényt. Ennek értelmében a (mindenkori) művész azt a feladatot kapja, hogy a saját betegsége iránt vak, az önhibegetés által fenntartott egészséget vizsgálat alá vonja és a diagnózis tudatában új életet építessen.

A magát meghamisító és egészségesnek tekintő, az álomkor állapotaként jellemzett tudatot Nietzsche szerint a kultúra képviseli. A kultúrának egyik fő jellemzője a kiközösítés, a sajátjához képest divergens utakat járó – gyakran egészségtől kicsattanó – gondolkodás devianciaként, betegként történő megbélyegzése, röviden a meghamisítás betegként-látásban gyökerező nézőpontja. Nietzsche egy olyan kritika kidolgozásával reagál erre a kifordított logikára, amely a betegség nézőpontját képviselő fikciókat az általuk gyakorolt meghamisítás mozzanatában írja le, amely továbbá képes ezt a kifordított logikát a visszajáról nézni. A genealógiai módszer nem a fikció képezte reaktív mezőre (annak eredendő nézőpontjába) helyezi vizsgálódásai kiindulópontját, hanem erők elemi viszonyaiban deríti fel az elvi elsőbbséggel bíró összetevőket. Ez a stratégiát a következőképpen látom: Nietzsche a lehetetlenség érzését fogalmazza meg annak kapcsán, hogy csak a fikciók szemszögéből nézze a világot és beszéljen róla, és így megteremti a lehetőséget, hogy erők – vagyis fikciók alkotóelemeivé majd csak később váló összetevők – nézőpontját tekintsük elsődlegesnek. A sorrendiség kérdése itt nem másodlagos, ennek figyelmen kívül hagyásakor ugyanis természetesnek, rendjén valónak tűnik a Nietzsche által kritizált fordított logika. Nietzschénél erőkre, erőkonstellációkra és ezek viszonyaira vezethető vissza az értelmezés és értékelés problémája, de ebben a mozzanatban nyer megalapozást annak vizsgálata is, hogy erők hatásrendszerében miképpen jön létre a formalizáltság, ettől elválaszthatatlanul pedig a fikciók iránti igény. Az egészség fikcióit uraló logika kifordításának nietzschei programja Deleuze esetében a kép kifordításának a programjává válik. Ennek a programnak a mozikötetekben megjelenő és számomra különös jelentőséggel bíró alapgondolata a következő: az illuzórikus cselekvőképesség és a torzult realitásérzék dominálta beszédmódhoz (az álomkórban szenvedő fabulációhoz) képest a klinikai esztétika kijózanító diagnózisai (a mámoros álmatlanság fabulációja) elvi elsőbbséget képviselnek. A kijózanodás mámorja jelenti Deleuze számára az egészséget, ám ehhez a szerzőnek műformától függetlenül szimptomatológussá/diagnosztává kell válnia és az adott művészeti médiumot uraló ábrázolási normákat (a figurativitás fikcióit) akárcsak a világ ezekben létrejövő képét össze kell törnie.

Ha szimbolikus értelemben is, a „mámoros egészség művészenek” időről-időre saját magát, művészetét és a világot is el kell pusztítania ahhoz, hogy feltalálhassa és kidolgozhassa egészségét, vagyis a jelképes halál által megteremtse az élet lehetőségét. Deleuze filmkötetei a kép kifordításának programjába illeszkedve, a mozgás-kép és idő-kép paradigmaváltásában egy ilyen jelképes halál momentumát tárják fel, amikor láthatóvá teszik a többségi (Hitler és Hollywood képviselte) mozi egyszerre ideologikus és kliséktől hemzsegó valóságképének fonákján a kisebbségi mozi valóság-látomásait. Az idő-képes ábrázolás lényegi elemét a fonákról való látás jelenti, amelynek – az irodalom és a képzőművészetek klinikai esztétikájához hasonlóan – „végső célja a delíriumban egy egészség megteremtése, egy nép, vagyis az élet lehetőségének a feltalálása” (*Critical* 4).

A kép kifordításának programja, a hozzá szorosan kötődő célok és stratégiák lehetővé teszik a Kubrick-filmeknek egyedi jelleget adó esztétikai-etikai beágyazottságú gondolatvilág egységes nézőpontból történő megragadását. A mozi természetrajzának deleuze-i leírása olyan fogalmakat alkot és használ, melyek lehetővé teszik, hogy Kubrick rendezői programjának számomra legfontosabb összetevőit elméleti keretbe helyezzem. Ez a keret megkönnyíti a választ arra, hogy milyen érzetként, ritmusként, a fabuláció milyen lehetőségeként éljük meg a világot Kubrick filmjeiben. Deleuze legfontosabb elméleti alapvetése szerint a filmes nem pusztán képeket készít, hanem a gondolkodás természetét, stílusát (aléltságát, mámorosságát) is kifejezi. Ez lehetővé teszi az előbbi kérdés kiegészítését a következővel: mire használja Kubrick a képeket, vajon mit akar velük? Szerintem ez a kérdés Kubrick esetében akkor hív elő izgalmas válaszokat, ha a Nietzsche gondolatvilágával gazdagon átítatott összetevőit hangsúlyozzuk ki és a következőképpen tesszük fel: milyen erők juttatják akaratukat hatalomra a kubricki fabuláció által, milyen „szórendet” érvényesítenek, a „felügyelet milyen rendjét” hívják életre, vagy utasítják el a rendező képei. Tézisem szerintem a „mit jelent a gondolat a moziban?” kérdés Deleuze és Kubrick számára egyaránt csak azután válaszolható meg, miután kiismertük a filmmédiumot sajátjuknak tekintő erők természetét, és megtanultuk kifordítani a mozit a gondolkodás klasszikus képére formáló – az ítéletek doktrínáját megalapozó, ideologikus csatornaként működő – akaratot.

Kubrick esztétikai programja kapcsán az előző fejezetben kifejtett gondolatmenetem a fenti kérdések vonatkozásában három fontos problémakört tartalmaz. Első a tárgyak beágyazottsági rendszerét megragadni képes (mágikus dokumentarizmusként jellemzett) keret, amely mást mond el a világról és mást mutat meg belőle, mint a hagyományos értelemben vett ábrázolási sémák. Kubrick képei a hatalom természetrajzává (mikrofizikájává) válnak: a tárgyak episztemológiai és funkcionális beágyazottságát

térképezik fel. Ez a kép tézisének szerint mindig ugyanazt a két kérdést fogalmazza meg. Az első episztemológiai jellegű: milyen szerkezettel bír a magának megismerőképességet tulajdonító tudás, vagyis milyen „szellemű” kijelentésekkel és milyen „komponensű” fényrel ruházza fel a gondolkodást az adott ábrázolási paradigma? A második kérdés funkcionális jellegű, a tárgy ideologikus beágyazottsága érdekli: milyen stratégiák mentén, mely cselekvésformák lehetővé válásával szerveződik a tudás hatalommá, miként segít hatalomra a tudás olyan ideologikus tartalmakat, melyek által az élet minden szintje felügyelet alatt tartható? A kubricki kép beágyazottsági rendszert ábrázol, az előbbi két kérdés közös horizontján és a tudás társadalmivá válásának feltérképezésével¹⁰² válik láthatóvá. A feltérképezés mozzanatában, vagyis a tudás archeológiai és a hatalom antropológiai vizsgálatát megalapozó látásban ragadható meg a kubricki *mise-en-scène* egyedi természete.

A második problémakört – a Deleuze kínálta teoretikus keret által szerintem pontosabban megragadható – személytelen látás jelenti. Ez valójában archeológusi és antropológusi pozícióba helyezi a nézőt, egy olyan világot jelenít meg, amelyet az erő és az akarat Nietzsche kínálta tipológia leírása tesz értelmezhetővé. A személytelen látás archeológusi, amennyiben apró „leletekből”, erők szinte alig érzékelhető különbségeiből alkot képet magának összetettebb rendszerekről, ugyanakkor antropológusi is, amennyiben az ember világhoz, önmagához és hatalomhoz kötődő viszonyát maximális objektivitással kívánja megragadni. Erők elemi kapcsolatában, akaratok összefüggésrendszerében a személytelen látás két elemet – a spontán, ösztönös és formátlan aktivitás valamint a formalizálás, a denaturáció és a domesztikáció irányába ható reaktivitás komponenseit – különíti el. Ennek értelmében a személytelen látás olyan világot helyez keretbe, amely kettéhasítottágában, tiszta (nem kibékíthető) különbségeinek a feltérképezésében válik láthatóvá. A nyugati civilizáció fejlődését, a tudományos és kulturális tudás fejlődését, a tudás technikáit és stratégiáit, röviden az evolúciót Kubrick az erők ezen kettős természetének megnyilvánulásként helyezi képkeretbe. Mindez egy olyan nézői pozíció létrejöttéhez vezet, amit Deleuze szerint a pszichológus sémák, az akció-reakció lánc bomlasztása jellemez. Gondolatmenetem szempontjából mindez azért fontos, mert világossá teszi, hogy a személytelen látás képviselte nézői pozíciót a gondolkodás hétköznapi szerkezen és mechanizmusain kívül kell meghatározni. Ugyancsak Deleuze, a filmkötetek idő-képre vonatkozó tézisei egyértelműsíti azt, hogy e nézői pozíció egy diagnosztikai gyakorlattal áll

¹⁰² Feltérképezésen egy aktív és valódi cselekvést tartalmazó tevékenységet értek. Ezt azért tartom fontosnak kihangsúlyozni, mert komoly korlátok mellett a hagyományos mozi nézője is feltérképező munkát végez. Abban a mozzanatban viszont, ahogy a műalkotás a tudás-diagramot, tudniillik a kép érthetőségét megalapozó térképet olvassa, nem csupán saját befogadásának felügyeltségét szervezi meg, de a nézői pozíciót is „elsorvasztja”, Deleuze szavaival álomkórba taszítja.

szoros összefüggésben. Számomra ez a momentum teszi lehetővé a kubricki beszédmód – előzőekben már részletesen is tanulmányozott – anti/poszthumanista összetevőinek további vizsgálatát.

Az idő-képre vonatkozó deleuze-iánus tézisek alapján az anti/poszthumanizmus a társadalmi és kulturális közeg felügyeleti eljárásainak való ellenállásként, ezek kifordításának technikájaként határozom meg. Az egyes történelmi korszakok saját értékrendjük fenntartására mítoszokat és fikciókat hoznak létre: ezek határozzák meg az emberek világra, egymásra és önmagukra irányuló tudását. Nietzsche a morális rend fenntartása eszközeinek tekintette kora bálványait és fikcióit, melyek szigorú szabályok és törvények támogatását tudhatták maguk mögött. Ezek leleplezése csakis a szóbanforgó eszközökkel való szakítás, valamint a gondolkodást szabályozó doktrínák felszámolása által vált lehetségessé. Kubrick már nem a rend, sokkal inkább a (passzív) felügyelet társadalmi kapcsán vállalkozik hasonló feladatra, és tűzi ki célul, hogy felderítse a szabadságélmény és az autonómia illúzióját kínáló fikciókat. További célja feltérképezni azt a Nietzsche által azonosított fordított logikát, ami megalapozza a korszellemet, alapvetően reaktívvá teszi a gondolkodás világról és emberről formált képét, és passzivizálja a kritikai szellemet.

Az anti/poszthumanizmus és a vele szembeállított humanizmus filozófiatörténeti fogalmak, értelmüket egy gazdag, gondolatmenetem szempontjából mégis másodlagos bölcsellettudományi diskurzus határozza meg. Deleuze filmfilozófiája segített hozzá ahhoz, hogy meghatározzam a fogalompárnak azt a metszetét és értelmét, amely hangsúlyozni képes Kubrick művészi programjának etikai jellegét. Következésképpen a humanizmust annak a gondolkodást vezérlő logikának és annak a művészi világteremtést uraló keretnek tekintem, amelyek nem pusztán meghatározzák, hogy adott szellemi miliőben mi mondható ki és mutatható meg, hanem eleve adótnak, a megismerőképesség és cselekvőképesség genetikai elemének, a gondolkodást mindenhova követő hatalomnak (a gondolkodás hatalmának) tekintik ezt a meghatározottságot. Az ember képességeit eleve adótnak csak egy önmagát korlátozó gondolkodás tekintheti, az a gondolkodás, amely a korlátokat bensőségesítette, vagyis igényné, szükséggé, normává alakította. Az anti/poszthumanizmust a korlátok bensőségesítének ellenálló, valamint az emberi képességek korlátokon túlmutató dimenziójában gyökerező aktivitásnak tekintem. Értelmezésben az anti/poszthumanizmus a belsővé válás (bezáródás) helyett a kívülivé válás (kinyílás) elvi elsőbbségéről beszél, nem a gondolkodás ember felett gyakorolt hatalmáról, hanem a gondolkodás erejéről. Egészen pontosan az erőnek a magukat elbarikádózó struktúrákkal szembeni elsőbbségéről szól. Miért nem tekinthető a személytelen látás létrehozta pozíció maga is zárt struktúrának? Azért mert a morális ítéletek horizontja helyett az erők horizontján alapozza meg a néző

cselekvőképességét. Az anti/poszthumanista beszédmód alapja a befogadás cselekvővé, aktívvá válásával – a cselekvőképesség etikai dimenziójában – bontakozik ki. Alapról beszélek, mely a formalizált értelmezői protokoll helyett a kép (mint a világ eleve adott voltát hangsúlyozó keret) kifordításával teret nyerő nézői aktivitást alakítja belső igénnyé. Végül soron az anti/poszthumanizmus az értelem és értelmezés kötött pályáinak néző általi felszabadításában teszi teljessé Kubrick esztétikai-etikai programját, a kubricki diagramot. A következő két fejezetben a *2001: űrodüsszeia* és a *Mechanikus narancs* kapcsán alkalmazott értelmezői módszerekkel a kép kifordítására teszünk kísérletet és az anti/poszthumanizmust mindkét esetben a kereteket felbomlasztó és a kép fonákját benépesítő erők perspektívájaként, a látás felszabadulásaként jellemzem.

Mielőtt rátérnék annak vizsgálatára, hogy a deleuze-iánus elemekkel kiegészült teoretikus alap miként eredményez újszerű értelmezéseket, mennyiben képes megszólítani konkrét szövegekben a rendező stiláris-tematikus konceptualizmusát, még egyszer szeretném kihangsúlyozni Deleuze, Nietzsche és Kubrick szellemi rokonságának legfontosabb összetevőit. Nietzsche a 19., míg Deleuze a 20. században képviseli a „különbség filozófiáját”, mely szerint gondolkodásunk gyakran nem felvilágosít, tisztánlátás helyett éppenséggel elrejt a problémákat, és egy diagnosztikai látás és nyelv megteremtése helyett csak alibiből, a hatalomszerzés és annak megtartása végett gondolkodik. Ez a tézis Kubricknál is megjelenik, sőt a Felvilágosodás filozófiai rangra emelt nagy fogalmait illető kritikájában központi helyet foglal el. A kultúra kapcsán elfajzásról, a morál kapcsán domesztikációról, az ember kapcsán pedig denaturalizációról beszélő Nietzsche teremti meg a nyugati gondolkodás fonákját, ahol az alibi éppúgy lelepleződik, mint a humanista. A felvilágosodott humanista mindig biztosan tudja, miként kell beszélni az emberről, oly régóta és oly magabiztosan gyakorolja, hogy mások is elhitték neki, sőt magukévá, belső normájukká tették¹⁰³. A mozgókép feltalálása után pedig már beszélnie se kellett, a klisék nagyobb hatékonysággal és fáradhatatlanul tették ezt helyette.

Az ember a felvevőgéppel hamar megtanulja: a képkivágás bekeretezi az életet, ember és világ viszonyának kerete a *mise-en-scène*. Kubrick a mozi episztemológiájában és ideologikus apparátussá válásában a civilizáció gyökeréig visszanyúló humanista szellem

¹⁰³ Király Jenő következő gondolatai a *Ragyogásról* írott tanulmányából származnak, mindazonáltal igen pontosan fogalmazzák meg a kiábrándultság antihumanizmus által is gazdagon reflektált érzését: „[k]orunkban a legtöbb kárt azok csinálták, akik makkegészséges mintaembereknek hiszik magukat, és úgy gondolják, mindenkinek hozzájuk kell igazodni. Az ő befolyásolhatatlan, kíméletlen randalírozásukhoz képest a szenvedés, zavar és bizonytalanság minden formája megnemesedés. A vérmes rendcsinálók és a sötét utópiák stupid korában talán most már megtanuljuk kedvelni a riadtakat, felhős homlokúakat, elnyomottakat, a »tántorgókat«. Az örület tragikus fogalma alapján azt is mondhatnánk, a normális nem elég örült, a bolond túl örült, az alkotó az optimális örült. Az elmebaj jelensége a társadalom titkaira utal. A lelkibetegség akkor is esztétikai jelenség, ha a beteg nem művész: tükröt tart elénk.” (*Frivól* 78).

nyomára, a felügyelet iránti mély emberi szükségletre ismer rá. Az embert és világot összekötő keret, legyen akár egy fogalmi struktúra, vagy maga a mozgókép, egyaránt a gondolkodás bizonyos egészségét, mámorosságát, vagy éppenséggel tompultságát fejezi ki. A mozi inkább ez utóbbit. A (kép)keretben nemcsak, hogy annyit látni a világból és az emberből, amennyit a keretező láttatni akar, de tökéletesen automatizálni lehet a gondolkodást. A gondolkodás képének tanulmányozása során Deleuze pontosan a dezautomatizálás stratégiáit hangsúlyozva válik maga is poszthumanistává és jut arra a felismerésre, hogy a mozi a Nietzsche nyomán domesztikáltként megismert embert képes a leginkább megszólítani. A mozi a reaktív erőket és a fikciókat irányító hatalom pártfogásában gyorsan megteremt a mozgóképes klisék és fabuláció alapkészletét, mely nemcsak azt biztosítja, hogy a képen túl e hatalom is jelen legyen mindenkor és mindenhol, de mély belső igényt teremt a felügyelet (Hitler, vagy éppen Hollywood) iránt. A mozgás-kép realitásérzékét és szabadságélményét az idő-kép sodorja válságba. Az idő-kép beszédmódjában Deleuze egyszerre látja a Hitlerből és Hollywoodból való kijózanodás idejét, mindenekelőtt a hatalomvágy nélkül is beszélni képes filmművészet eljövételét. Kubrickot, akinek az ember és az élet keretbe helyezése komoly, felelősségteli feladat egy ilyen filmművészet képviselőjének tekintem. Tézisem szerint a klisék és az eleve adott, megtervezett gondolkodás iránti mély emberi igény helyett Kubrick a szellemi kalandvágy iránti igényt helyezi művészetének középpontjába. Ilyen kalandokat viszont az kínálhat, ami nincs mindig és mindenhol a szemünk előtt, amit fel kell deríteni, elő kell ásni. A néző régésszé, a kép archeológusi látássá alakul, ám ennek a néző-régésznek már nem egy megkövesedett múmiát (a humanizmus „nagy leletét”) kell feltárnia, hanem az eleven életet. Az archeológusi látást az antropológusi látás egészíti ki, ez utóbbi képes az élet techtonikáját, az embert, mint erők által „megmunkált” vitalitást megragadni.

A kubricki keret nem az emberről való magabiztos tudás képe, vagy forradalmi beszéd. A vak hév helyett a magát humanistaként megnevező beszéd banditizmusának módszeres feltárásában, az embert múmiává torzító ábrázolási sémák kutatásában merül el. Ennek részleteiről a *Mechanikus narancs* elemzésében lesz szó. Az ember túlárado vitalitásként megragadott fogalma egyetlenegy filmben ölt testet. A *2001: űrodüsszeia* ritka, de annál fontosabb pillanatot jelöl az életműben: a „negyedik dimenziót” helyezi keretbe, vagyis létrehozza az elvi elsőbbséggel rendelkező erők megragadását biztosító keretet. Ritka pillanat, amit meg kell előznie a mindennapok szövetévé vált humanista kép kifordításának (avagy egy alaposan kidolgozott alibi meghazudtolásának), de legalább ennyire fontos is, „esemény”, hogy új perspektívába helyezi, a módszeres átértékelésként láthatóvá teszi az antihumanizmus magját jelentő kritikai aktivitás célját és értelmét.

IV. AZ EMBERKÉP KETTŐS KERETE A 2001: űrodüsszeia CÍMŰ FILMBEN

1. Műfaji keretektől a fasiszta keretekig

1.1. A tudományos fantasztikum új szelleme

A képi líra allegorikus hangneme és a hiperrealista ábrázolásmód ritka keveréke a fantasztikum keretként jelenik meg a *2001: űrodüsszeia* című filmben. A két és fél órás alkotásban a film elején elején látható néhány természetképen kívül csak stúdiójeleneteket és trükkfelvételeket láthatunk. Az emlékezet előtti múltat és az egyre távolodó, majd végtelenbe vesző jövőt anélkül látjuk, hogy a film akár egyetlen konkrét utalást is tenne a jelenre. Kubrick szó szerint értelmezi a tudományos fantasztikumot. Tudományos és technikai értelemben határozza meg a nem-jelent, emellett tökéletesen hétköznapi helyzetekként ábrázolja a fantasztikumot, a tökéletesen nem-hétköznapi. Deleuze tiszta optikai és hangszituációknak nevez minden olyan esetet, „amikor a karakter egy mégoly hétköznapi, vagy teljességében rendkívüli helyzetben találja magát és képtelen a cselekvésre, a reakcióra” (Negotiations 51). A sci-fi műfaj szerinte ilyen helyzeteket tár fel. Kubrick a *2001*-ben más módon közelíti meg a tudományos fantasztikumot, amennyiben karakterei mind hétköznapi, mind rendkívüli helyzetekben képesek a cselekvésre és a reakcióra. Deleuze felfogása szerint Kubrick filmjét nem helyezhetnénk a sci-fi műfaji keretébe, hiszen nem hagyományos értelemben, hanem kifordított keretként használja a műfajt. A kifordítottság lényege abban áll, hogy a film nem a jelen hétköznapiak mondható karaktereit helyezi a jövőbe, hanem a jelen nézőjét avatja jövőbeli nézővé, olyanná, aki számára természetesnek, már-már szokványosnak semmint technológiai utópiának tűnik az ábrázolt világ. A következőkben erről lesz szó.

A műfaj számára az alapproblémát sokáig a jövő hiteles ábrázolása jelentette, amit gyakran csak a futurista környezet és a tudományos-technikai eszközök hosszas leírásaival biztosíthatott. A leírásokban a jövő alapvetően racionális – habár a racionalitás másfajta szerveződése által uralt – hely. A klasszikus sci-fi szerző egyis megkerülhetetlen feladatának az olvasó hitelenségének eloszlatását tekinthetjük. A szerző arra kéri olvasóját, hogy jelenét nem feledve, sőt abból kiindulva képzeljen el egy jövőt, egy jövőbeli jelent. A szerző a jövő hihetőségét, egyáltalán létét egy tökéletesnek mondható alibin keresztül látja biztosítottnak. A fantasztikum maga a fedőtörténet, annak a logikának az elfogadtatása, melyben a jövő jelenné válik.

John W. Campbell, az *Astounding Science Fiction* című folyóirat¹⁰⁴ szerkesztője 1938-ban arra kérte szerzőit, hogy a 23. századi olvasó számára is élvezetes kalandregényeket adjanak le sci-fi irodalom gyanánt. Ez a tudományos-fantasztikum új koncepciójának, keretének megjelenéséhez vezetett. Eltűnt a didaktikusság, a szövegek magyarázó, meggyőző jellege, ám ezek helyét nem a felszabadult történetmesélés vette át, hanem badarságok egymásra halmozása, a nevetséges abszurdítások kavalkádja. Következésképpen a háttérinformáció a cselekményvezetés szempontjából másodrendű töltőanyaggá vált és a hitelesség iránti igény kritériuma leértékelődött. Őrült tudósok vagy éppen tudós-harcosok, fénysebességet túllépő, eseteként bolygónagyságú űrhajók, űrlényekké váló emberek, humanoid marslakók jelentették a cselekmények új közegét. Időközben a filmmédium lett a tudományos-fantasztikus spekulációk terjedésének egyik fontos közege, ezzel kezdetét vette a sci-fi irodalomban kialakult utópikus, archetipikus motívumok újradolgozásának napjainkig tartó története. A jövőbeli városok, az antropomorfizált földönkívüliek és gigantikus méreteket öltő rovarok/növények képei mellett elterjedtté vált az anakronisztikus ábrázolás. Az emberi és az idegen környezet konfrontatív megjelenítése az a rendkívüli szituáció, amelyben a karakter nem képes cselekvésre és reagálásra. Egyedül a megszokott keretein belül cselekvésképtelenné váló ember képes a keretek újragondolására kényszeríteni magát. Deleuze számára a sci-fi azért különösen fontos, mert a sémáktól és kliséktől megszabadult gondolkodás lehetőségét mindennél nyíltabban veti fel. Csakhogy a klasszikus filmes sci-fi ezeket a helyzeteket mindig az akciódramaturgia vagy ideologikus szimbolizmus tágabb keretében oldja fel. A Naprendszer bolygóira, más csillagrendszerekbe gyarmatosítói szándékkal vezető felfedezőutak, az idegen intelligenciákkal való szembesülés sohasem vezet a klasszikus narratív normákon túlra. A drámai csúcsponttal és a közönségfilm nézője számára megnyugtató megoldással végződő cselekményekben az ember világa és értékei nem kerülnek a valós fenyegetettség állapotába.

A klisék legyőzik a műfajt. Sőt amikor a hidegháborús helyzetben a műfaj átpolitizálódik – mint az *Amikor a föld megállt* (Robert Wise, 1951), illetve a *Testrablók támadása* (Don Siegel, 1956) című filmekben –, a tudományos fantasztikumban még inkább megerősödik az emberi (gyakran ideológiailag megtámogatott) központ dominanciája. Az ötvenes évek végére, a hatvanas évek elejére a műfaji klisék, a látványesztétika és a trükkfelvételek elterjedésével még inkább megszilárdultak. Ennek következtében egyre inkább értelmét veszítette a tudományos-fantasztikus név, hiszen az akcióorientált, propagandaüzenetek közvetítésére használt, melodramatikus fantasztikumnak egyre kevesebb

¹⁰⁴ A ma már *Analog* néven kiadott folyóirat hosszú ideig a tudományos-fantasztikus irodalom legnagyobb hatású periodikája volt az Egyesült Államokban. Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, A. E. Van Vogt, Tom Godwin és a Szcientológiai Egyház megalapítója, L. Ron Hubbard is gyakran publikált a lapban.

köze volt ahhoz, amit például Verne vagy Huxley értett a műfajon. A tudományosság gyakorlatilag kiszorult a műfajból: a filmkészítők figyelmét teljesen elkerülte például a súlytalanság állapota, vagy az, hogy az atmoszférán túl légüres a tér, így az űrhajók mellett elsuhanó meteoritok nem adhatnak hangot, a sérült űrhasználók nem égnek nyílt lánggal, és az űrben lévő meglehetősen nagy távolságok miatt a rádiójelek megérkezése percek, órák, napok kérdése.

Fred Chappel szerint a *2001* páratlan népszerűsége a korábbi filmek – tudományos hibákkal és képtelenségekkel teli – történeteikhez képest feltűnően akkurátus és autentikus jövő-ábrázolásban keresendő. Úgy tűnik, először Kubrick (és a forgatókönyvírásban oroszánrészt vállaló Arthur C. Clarke¹⁰⁵) hallja meg Campbell fentebb idézett kérését és készít akár a 23. századi néző számára is élvezetes filmet. A film elkészülte után 33 évvel (2001-ben) több tucat cikkben, szimpóziumon és konferencián foglalkoztak Kubrick jövő-víziójának, spekulációinak időtállóságával. A jóslatok egy része beteljesedett, más része nem, de a lényeg nem ez. Ha élne, a rendező méltán mondhatná ma is: látjátok, ez a jövő. Ezt a jövőt azért láthatjuk ténylegesen jövőnek, mert a jelen láthatatlan keretét ismerteti fel és ebben a keretben építi fel a jövőt. A jelenre vonatkozó kritikát sokkal könnyebben „el lehet adni”, ha a néző azt hiheti, hogy mindvégig a jövőről van szó, ugyanakkor a könnyebb létrehozni azt a hűvös, objektív nézőpontot, amely az ember kereteit a maguk lecsupaszított valóságában látja. Ezért is gondolom, hogy Kubrick nem a jövőről, sokkal inkább a jövő hétköznapijairól elmélkedik, filmje – Tarkovszkij *Solaris*ával (1972) egyetemben – ezért emelkedik ki a sci-fi műfajából. Új műfajt teremt, amelynek semmi köze a marslakókkal viaskodó űr-cowboyokhoz, a lángoló űrhajókhoz és sívító lézerágyúzáshoz, annál több a tér és az idő új élményéhez. Mindezek alapján Kubrick azért veheti komolyan a tudományos fantasztikus műfajt, mert nemcsak a jövő hétköznapijait, hanem a jelen hétköznapijait is komolyan veszi.

1.2. Űrkorszaki idealizmus és hétköznapi fasizmus

A film megjelenésekor napvilágot látott negatív kritikák – a tökéletes technikai kivitelezettség ellenére – érdektelennek találták ezeket a mindennapokat: unalmasnak, cselekményben szegény, alulkomponált jellemekben bővelkedő alkotásként jellemezték a filmet. Értetlenségük gyökerét az első fejezetekben már vizsgált a didaktikusságtól mentes beszédmóddal magyarázom. Két olyan szerzőtől (Gene Youngbloodtól és Susan Sontagtól) idézek, akik egyaránt szimptomának tekintik a filmet, és negatív kritikájuk – mivel mentes a

¹⁰⁵ A film alapötletét Clarke *The Sentinel* (1952) című novellája adta, de ebből egyedül a monolit motívuma maradt meg a végső forgatókönyvben.

közhelyektől – megfontolásra érdemes. Az egyik Gene Youngblood, aki így ír: „bizonyos tekintetben a *2001* a mozi korszakos műve, más tekintetben viszont a néző arcátlan manipulálásának bűnébe esik és oly nyers magyarázkodásba kezd, ami nem illik egy Kubrick rangú tehetséghez.” (139). Később pontosabban is kifejti ellenérzésének okát. Dr. Floyd űrbázisra érkezésének jelenetéről beszél, ahol a háttérben „PAN AM”, illetve „HILTON” logók láthatók. „Mennyire »realista« – kérdezi Youngblood – a kapitalista szabadverseny említése az ember evolúciójának ilyen fejlett állapotában? [...] Nem gondolom, hogy a civilizáció fejlődésének azon szakaszában, amikor az emberiség az univerzumban barangol és új energiaforrásokat használ, még mindig a gondolkodás archaikus keretei lesznek érvényben” (148). Meglehető idealizmusra vallanak ezek a szavak. Nem kevésbé megtévesztő a néző becsapásának tartani egy olyan ígéret mellőzését, hogy a történelmi tudatot felváltja egy kozmikus tudat, így egy monumentális szökésként teljeseedik be az emberiség nagy forradalma. Youngbloodot valószínűleg mégsem ezek a cégfeliratok dühítik fel igazán, inkább talán az a jelenet, amikor Floyd egy videofon-fülkéből felhívja kislányát, míg a háttérben kecsesen táncoló földgolyóra egy pillantást sem vet. Kubrick szerintem kijózanít és kizökkent abból a tévhitből, hogy filmje a Mindenható tekintetével bíró emberiségről – a szárnyatlan, de angyalá válva az egekbe költöző új fajról – szól. És ha az amerikai közönség soraiban egész generációk egy forradalmi-profetikus hangnem miatt tartják a *2001*et életre szóló filmélménynek, akkor nyilván Youngblood következő kijelentésével értenek egyet: „A Kibernetika Kora az Új Romantika Kora” (146)¹⁰⁶. A szerző romantikus-szentsentimentalista hangnemet szeretne tulajdonítani Kubricknak, a jövő helyett a múltba tekint, Rousseau romantikus téveszméjét restaurálná, sárkányszárnyakat szeretne a bukott angyalra szerelni. Ha az ember – sugallja ezzel szemben Kubrick – valaha is eljuthat a csillagok közé, többek között az idealistát kell megölnie magában, együtt az összes többi ígérettevő típussal és karakterrel, ami benne él. Szerinte csak a teljes magány és szkepszis embere adhatja át magát a magasabb szféráknak. Youngblood a kibernetikus romantika szellemét páratlan lelkesedéssel képviseli és szavaiból arra lehet következtetni, mintha ezt szeretné Bowman (a film főszereplőjének) élményeként is viszontlátni. Csakhogy Kubrick mellett a szikár tények sem nyújtanak túl sok reményt az „űrromantikusok” számára¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Youngblood generációs konfliktus mentén látja polarizálódni a film fogadtatását. Erre vonatkozó gondolatmenetét Gary Crowds „A Tentative for the Viewing of 2001” című tanulmányából kölcsönzi. Crowds a film dramaturgiáját, cselekményvezetését, karaktermegformálását és allegorikusságát tételeken vizsgálva mutat rá Kubrick hagyományoktól eltérő, kísérletező megoldásaira.

¹⁰⁷ Az űrhajózás elmúlt harminc évére egyszerre jellemző az űrhajós elmagányosodása és az, ahogy a világűr inkább kereskedelmi, mint tudományos értelemben válik a civilizáció előretolt állásává. Piers Bizony *2001: Filming the Future* (London: Aurum Press, 1994) című könyve külön fejezetben foglalkozik a tudományos-fantasztikus mozi jövőképe és az űrkutatás közel ötven éves története közötti kapcsolattal. (Lásd a nyolcadik „Future Imperfect” című fejezetet. 152-62.) A szerző szerint a *2001* egyike azoknak az utolsó műveknek,

A hatvanas években gyorsan terjedő ifjúsági kultúra, a társadalmi-politikai problémákra nyitott fiatal generáció prófétikus jelentéseket tulajdonított a 2001-nek, Youngbloodhoz hasonlóan valami romantikus ideált és egy új közösségtudat szellemét látták kifejeződni a filmben. Susan Sontag *Fascinating Fascism* című tanulmányában pontosan ezeket említi, amikor Kubrick filmjét a fasiszta esztétika örököséként jellemzi. Az írás célkeresztjében persze nem Kubrick, hanem Leni Riefenstahl áll, aki a náci propagandagépezet által kiszipolyozott, a saját etikai felelősségvállalását visszautasító ártatlan művésznek tartotta magát. Miközben Sontag ennek az ártatlanságnak a tételes demisztifikálására vállalkozik¹⁰⁸, a fasiszta esztétika lélektanát, stiláris-tematikai motívumait is jellemzi. Tematikus szempontból a felügyelet, uralom és elnyomás iránti vak hódolatot, a testi fájdalom és a halál minden körülmények között történő elfogadását, az elérhetetlennek látszó, különös erőfeszítést kívánó célok felé törő akaratot, valamint a közösségi szellemben vetett hitet emeli ki. A fasiszta művészet emberképét Sontag szerint esztétikai formaként értelmezhetjük. A szép, fizikai erőt sugárzó, egészséges testeket, ezek koreografált mozgásait a kamera szinte mindig tökéletesen szimmetrikus kompozíciókkal keretezi be, „az embereket formákba kényszerítik, megtervezik” (89). Kubrick *2001* továbbá Walt Disney *Fantasia* (1940) és Busby Berkeley *The Gang's All Here* (1943) című filmjeiről annak a bekezdésnek a végén esik szó, amelyben Sontag felsorolja a fasiszta esztétika tüneteit:

a tömegbe verődő emberek, az emberek eltárgyasítása, a dolgok megsokszorozása, vagy sokszorosítása, az embereknek és/vagy tárgyaknak egy mindenható, hipnotikus erővel bíró vezér-alak, erő köré való csoportosulása [a fasiszta esztétika] központi motívumai. A fasiszta dramaturgia a tekintély erőire és az egyenruhákba bújtatott bábutömegek orgiasztikus egyesülésére koncentrál. Koreográfiája a folyamatos mozgás és a fagyos, mozdulatlan, »férfias« pózolás között váltakozik. A fasiszta művészet dicsőíti az önfeladást, lázba jön az értelmetlenségtől és felmagasztalja a halált. (89).

Kubrick filmje a Sontag által felsorolt formai és tartalmi jegyek közül többel is rendelkezik, a fasiszta esztétika és emberkép képviselőjének tartani viszont legalább akkora képtelenség, mint a közismerten antiszemita Disney-vel egy lapon említeni a rendezőt. Egy pillanatra próbáljuk meg mégis komolyan venni Sontag felvetését, és vizsgáljuk meg a

amelyek még profitálhattak a szovjet-amerikai űrverseny keltette közérdeklődésből. Kubrick filmjének nyilvános bemutatója csak hónapokkal előzte meg az Amerikai Űrhajózási Hivatal legfontosabb küldetését: az ember holdra szállását. Az Apollo-program később félbeszakadt, a NASA ember nélküli szondák és felderítőegységek fejlesztésébe kezdett, és az űrsikló-programot már eleve olyan küldetesként tervezte, melyeknek elsődleges célja kereskedelmi műholdak és telekommunikációs eszközök telepítése volt.

¹⁰⁸ A *New York Review of Books* oldalain megjelent szöveget Sontag eredetileg Leni Riefenstahl *The Last of the Nuba*, valamint Jack Pia *SS Regalia* című könyvek recenziójának szánta.

fasiszta esztétika 2001ben teret nyerő antropológiáját. Bowman és Poole kétségtelenül egészséges, feszes izomzatú, akár jóképűnek is mondható, formaruhát viselő férfiak. Mindez arra a nem mellékes tényre vezethető vissza, hogy a szóban forgó szereplők kozmonauták. Sontag karaktertípológiájában előkelő helyet foglal el a szertartásosság, az előírásokhoz való ragaszkodás, az intellektusnak az érzelmek elé való helyezése. Ez természetesen nem is lehetne másképp, hiszen az űrutazás maga is szigorú protokoll. Az előbbi fentebbi idézet legérdekesebb része a tömegbe verődés, a vezérkultusz motívumaira vonatkozik. Erre is találunk példát a filmben. Sontag talán szőrös őseink és a Monolit „találkozására” gondol, amelyet nyilván az uralomratörés és a rabszolgává válás motívumának tekint. De fordítsuk komolyra a szót. A problémát az jelenti, hogy Sontag általánosságokban beszél, olyan kritériumok alapján utal egy félmondat erejéig Kubrick filmjére, amelyek alapján a film esztétikai értéke megítélhetetlen. Kevés film képviseli a reflexivitást, a pluralizmust és a kritikát – a fasiszta esztétika három fő ellenségét – olyan egyértelműséggel, mint a 2001.

Tehát felmenthetjük Kubrickot Sontag megalapozatlan vádjai alól, de maradjunk még egy pillanatra a témánál. A Sontag által vizsgált fasiszta embertípus jellemzése ugyanis olyan kérdés, amelyet a kubricki szimptomatológia egyik kiemelt feladatának jellemeztem. Közös alapjuk nyilván Nietzsche, a német filozófus akarat-típológiáját ugyanis a nyugati civilizáció antropológiai atlaszának tekinthetjük, de erről később részletesebben is szólok. Sontag a reaktív erők iránti felelősségérzetben határozza meg a fasiszta művészet lényegét. Sőt, ennél többet mond, mégpedig azt, hogy a reaktív művészet újjáéled, újra vonzóvá, követendő példává, az emberképet uraló formává válik. Ráadásul nem máshol, mint a Youngblood felmagasztalta, magukat forradalminak tekintő szubkultúrákban. Kubrick több munkájában – a *Dr. Strangelove*-ban, a *Mechanikus narancs*ban és az *Acéllövédék*ben – ugyanerről, az élhetővé tett fasizmusról (a hétköznapi fasizmusról) beszél, továbbá azokról a természetes okokról, amelyek szükségszerűvé, vonzóvá, sőt szerethetővé teszik kereteinket. A nyájmeleg biztonságot ad, kívül rekeszti a káosz kozmikus és emberi veszélyeit, erőt ad a szkepszis felszámolására.

Sontag legfontosabb megállapítása a fasiszta ember formákba kényszerítettségére, megtervezettségére vonatkozik. Ennek nyomán a szerző szimptomatológiáját a következő kérdéssel foglalhatjuk össze: hogyan ismerjük fel a fasiszta embert? Kubrick számára ez a kérdés nem kevésbé fontos. Válaszai viszont sohasem olyan egyértelműek, mint az írónőé, hiszen pontosan érzékeli, hogy a reaktivitás diskurzusainak természetes tartozéka az álcázás, a maszkok, a folyamatos áthelyeződés, röviden az alibi. Ahol mindenkinek biztos alibije van, ott a bűntény anonim marad. A hétköznapi fasizmus feltárását és leleplezését éppen tökéletes anonimitása teszi olyan fáradtságosan nehézé. Míg Mihail Romm joggal érezhette, hogy

archív filmmaradványokból összeállított műve (*Hétkönapis fasizmus*, 1965) megmutatta a gonosz mindennapi arcát, Kubrick archívumok helyett a világ felé fordul, ahol egy élő, ám mégoly anonim közegben gyakran a vonzóvá vált fasizmust kell kifejezhetővé tennie.¹⁰⁹ A sontagi kérdés új értelmet nyer és a következőképpen hangzik: hogyan teszi magát felismerhetetlenné a fasiszta ember?

A fasizmus megtervezettségének argumentuma egy másik problémát is felvet, hiszen Sontag szövege elsődlegesen azt a módot vizsgálja, ahogy a fasiszta ember – jelen esetben Riefenstahl – önmagát látni szeretné és amilyen képként önmagára emlékezni kíván. Sontag a rendező három korszakát különíti el: a korai, Alpokban, hegyi közösségek körében játszódó filmeket, a náci párt céljait nyíltan szolgáló propagandafilmeket és a szudáni Nuba-törzset megörökítő alkotásait. A fasiszta esztétikát nyilván a középső és legemlékezetesebb korszaka alapján bontja ki, de vajon képes lenne ugyanerre a másik kettő alapján is? A tanulmány gondolatmenete szerint kategorikus igennel kellene felelnünk, hiszen a fasiszta esztétika motívumrendszeréről és stílustipológiájáról van szó. Ámde a 2001-kommentár kapcsán láthattuk egy ilyen tünettan megbízhatatlanságát. Sontaggal ellentétben a kubricki diagnózisok nem a kézenfekvőből indulnak ki. Míg Sontag egy nyilvánvalóan beteg kultúrában – egy ideális páciensben – mutat rá a tünetekre (ennyiben nem kevésbé idealista, mint Youngblood), addig Kubrick egy önmagát egészségesnek tartó kultúrának a keretek és megtervezettség iránti vonzalmát találja fölöttébb aggasztó jelnek. Sontagtól eltérő módon kérdése nem az, hogy a fasiszta ember miként szeretné önmagát látni, hanem, hogy az önmagát látni és önmagára emlékezni kívánó ember miként válik a reaktív akarat, az anonim hatalom gyakorlójává és szolgájává¹¹⁰.

1.3. Kerettörténet: a narratívitás történeti kerete

A *hogyan teszi magát felismerhetetlenné a fasiszta ember* kérdés másik fele így hangzik: *lehet-e a keretekbe zárt embernek archetípusa?* Ez utóbbi Odüsszeusz lenne, aki Homérosz korának ideálját testesíti meg? Odüsszeusz kétségtelenül valaminek a kezdete, alapja. A bátorság, a testi erő, a találékonyság és a műveltsége a hős nemcsak antik, de

¹⁰⁹ A rendező utolsó, *Tágra zárt szemek* (1999) című filmjében az emlékezetes maszkabáli orgia jelenetben a szertartásosság, az eksztatikus önfelügyelet és a törvényeknek való teljes behódolás motívumát Sontag nyilván újra a fasiszta esztétika példaként említené, holott Kubrick a hatalom anonimitását, arctalanságát a résztvevők racionalitásaként ábrázolja, míg az „emberfeletti emberek” titkos szektáját – ahol az arctalanság maga is álarc – a gyáva, reaktív erők hatalomakarásként.

¹¹⁰ A Sontag által Riefenstahl kapcsán felvetett probléma lényegét is ebben látjom, hiszen a rendező egy olyan rezsimmal tartott fenn kapcsolatot, amely a nép fanatikus szolgálojának tekintette magát és mégis odáig süllyedt, hogy Németország és a németek pusztulását nem megakadályozta, inkább elősegítette. Riefenstahl nem a múltjára vonatkozó nyilvánvaló hazugságai árulják el, hanem a munkáiban következetesen képviselt szépségkultusz. A rendező a *ressentiment* szellemének képviselője attól a pillanattól kezdve, amikor a szép esztétikáját a neheztelés logikájához hűen egy misztifikációt, meghamisítást szolgáló fikció alapján határozza meg és szépek egyedül a fiatal és egészséges, mámorított testet látja.

mindenkori tulajdonságait is jelöli. Ha Bowmant mindezekkel a vonásokkal rendelkező hőszként festi meg Kubrick, akkor ez nyilván azt tükrözi, hogy kultúránk soha nem feledte „görögségét”, a hőseposzt, az epikus utazást, a hazatérés iránt mutatkozó mély emberi igényt. A homéroszi eposz – köztudottan – korának társadalmi folyamatait, embereszményét és világképét a mítosz szövetébe vonva fejezi ki. Egyszerre válik az i.e. VIII. század valóságának antropomorfizált tükrévé, és mutat túl önmagán. A kivételes képességű, természetfölötti erőktől támogatott eposzhős Homérosz kortársainak a kollektív emlékezet egyik első megtestesülése. Odüsszeusz a kíváncsi, ugyanakkor önmaga és társadalma megismerése iránt is tudatosságot mutató hős alaptípusa, aki a mű végén, a régi eszményeket képviselő kérőkkel történő összecsapásában már az új típusú emberség ideálját képviseli. Odüsszeusz a keretek megváltoztathatóságába vetett hitében válik hőssé. De miért beszélünk Homéroszról, mi köze Kubricknak az antikvitáshoz?

Konkrét utalást a görögségre egyedül a film címe tartalmaz. A forgatókönyv társszerzője, Arthur C. Clarke, sokkal szorosabb stílárís és tematikus utalásrendszerrel szeretne volna megőrizni a homéroszi mítosz világát¹¹¹. A filmben Kubrick az utalásokat minimálisra szorítja: a rejtélyes Monolit jelentésének mitikus beágyazottságán tompít, mindössze két fontos motívum: BOWMAN (Íjas-ember) Philoktétész-szerű¹¹² és HAL Küklopsz-szerű megjelenítése őrizi a mondavilágot. A rendező elveti továbbá a harmadik személyű narrátor alkalmazását, és egy elliptikus, kihagyásos elbeszélőszerkezet mellett dönt. Homérosz művének tartalmi-stilárís dimenziója kétségtelenül háttérbe szorul a filmben, mivel Kubrick számára nem az a fontos, hogy miként és miről beszél az eposz, hanem, hogy beszél, és hogy – nem mellékes módon – ember és világ kapcsolatát az írásbeliség keretébe helyezi, megalapozva ezáltal a nyugati irodalmi kánon egészét. Homérosz az írásbeliségben válik a kultúra számára láthatóvá és ad ugyanakkor hatalmat a történetiségnek.

Ne feledjük, az *Odüsszeia* a görög mondavilág egyik első írásos emléke. Kubrickot valószínűleg azért vonzza a homéroszi mű, mert az antik szerző szinte a szó szoros értelmében „feltalálja” az írásbeliség kultúráját, vagyis annak a beszédnek a keretét, amely az

¹¹¹ A forgatókönyvből írt regényben, illetve ennek folytatásaiban maradéktalanul érvényesül ez az igény. Fantasztikus kalandregényében a görög mondavilágot egyfelől űrhajók és bolygók nevei idézik, másfelől Clarke szövegei egyértelműen tükrözik az epika Arisztotelész *Poétikájában* vázolt stílusjegyeit: a csodás elemek és nem hétköznapi jelenségek hosszás leírásai, valamint a narratív elemek egységge szerveződését elősegítő logika hangsúlyozottsága. A deskriptivitás és az ésszerűség felértékelődik, mondhatni didaktikus szerepet kap.

¹¹² Philoktétész királyfi az Odüsszeusz mondanakör kulcsszereplője, aki megörökli Héraklész íját és mérgezett nyilvesszőit, melyekkel Trója falainál lenyilazza Pariszt. Am Philoktétész nemcsak a páratlan harci képességekkel rendelkező hős archetípusa, hanem a kiközösítetté is, hiszen a Trójába tartó út során megmarja egy kígyó, és mivel társai nem bírták elviselni a sebből áradó büzt kiteszik Lémnosz szigetén, ahol győzedelmes visszatéréséig tíz évig élt magányosan. Két ponton lehet párhuzamot vonni a monda és Kubrick filmje között. Bowman ugyancsak magányossá válik, és ha nem is egy évtizedet, de éveket tölt el, mint az űrhajó egyedüli utasa. Bowman „Csillag-gyermekként” történő visszatérése a filmben kevésbé győzedelmes, mint Philoktétészé, vagy, mint Clarke regényében, ahol az embrió megjelenése a Föld körül felhalmozott atomtöltetek felrobbanásához és egy demilitarizált civilizáció létrejöttéhez vezet.

ember önmagáról, társadalmáról való tudását közvetíthetővé tette, megteremtette az emlékezés alapvető technikáját és a kultúra történeti tudatát. Persze Homérosz szándéka nem az volt, hogy a mitikus gondolkodást közvetíthetővé tegye és egy kultúrtörténet számára hozzáférhető formába öntse. Mindazonáltal elindította azt a folyamatot, melynek során az időtlenségbe ágyazott mitikus tudat (mely gondolkodása tárgyától nem tudta magát elválasztani) lassan megtapasztalja létének történetiségét és elsajátítja a logikai kategóriákban való gondolkodást. A démoni erőknek gyakran konkrét és közvetlen tapasztalatot tulajdonító, azoknak alávetett és kiengesztelésükre törekvő *mythos* embere Homérosznál válik egyre differenciáltabbá, a *logos* – fogalmi keretek és absztrakciók uralma alatt álló – emberévé. Ezzel párhuzamosan az önmagát inkább történetekben, mint jelképekben kifejező tudat a világot egyre személytelenebbül éli meg¹¹³.

Filmjének címében Kubrick az antikvitás kulcsszövegére utal. Itt talál rá a kultúra keretekbe helyezett beszédének legkorábbi nyomára, az ember és a világ, valamint ezek viszonyának megragadására vállalkozó paradigmák történeti alapjára. Kubrick bizonyára nem tekinti magát új Homérosznak, a sci-fi írók által a civilizáció új mitikus érájaként beharangozott úrkorszak nagy epikusának. Az ember gondolkodásában és öntapasztalatában bekövetkező változás iránti tudatosságát viszont félreérthetlenné teszi. Nem véletlenül nevezi Kubrick „mitikus dokumentumfilmnek” (162) alkotását, amely egy jövőben játszódó történetet a történelem előtti archéig visszanyúlva mesél el. A mitikus világ mindennapjai az időtlen emberről beszéltek. Az írásbeliség előtti antikvitásban „hivatásos emlékezők” örködték a mitikus gondolkodás személyessége felett. Helyzetük jóval kilátástalanabb volt, mint egy manapság kihálófélben lévő nyelv, mivel napjainkban megannyi emlékezet-technika létezik: vannak egyszerűbbek (írás) és bonyolultabbak (magnetofon). Kubrick filmjét – a golyóstolltól kezdve a hangmodulátorral rendelkező szuperszámítógéppel bezáróan – gépek népesítik be, miközben a földlakók egyre nehezebbnek találják a beszédet. Mintha a *2001* a *logos* emberének kialakulását, mindennapjait ábrázolná, pontosabban a homéroszi eposz bizonyos elemeit felhasználva újramond egy a görögségről elmondott nietzschei történetet. Kubrick filmje egy olyan történetet mond el, amely részben ma is érvényes módon beszél az emberről, ám eközben igényt tart az emberről való beszédben létrejött keretek kritikájára is.

Tézisem szerint Kubrick a *logos* civilizációt uraló normáiról csak úgy tud beszélni, hogy ezzel egyidőben a keretek átértékelésének szükségéről, a *logos* emberének szimbolikus újjászületéséről is beszél. A filmkép a *2001*-ben nem műfaji keret, nem a világot ábrázolja,

¹¹³ *A Tragédia születése*, Apollón és Dionüszosz ebben felvázolt szembenállása nyilvánvalóan ennek a folyamatnak egy későbbi szakaszára vonatkozó reflexió; Nietzsche a Dionüszosz-misztériumban, a mítoszvilág démonikus erőinek rituális átélésében már a tragikus ember esztétikai típusát látja körvonalazódni.

hanem a világ ábrázolásáról, a valóság keretbe-helyezése értekeznek. Kubrickot nem a karakterek, a tegnap, a ma vagy a holnap embere, hanem az ember általános fogalma érdekli és ennek vizsgálata alapján mondja azt, hogy az emberről szóló beszédben, vagy éppenséggel az embert ábrázoló képen kifejezhetetlenné (vagy éppenséggel meghamisítottá) válik a nem megtervezett ember. Félreértés ne essék, nem azt mondom, hogy Kubrick a mitikus gondolkodásba helyezi történetének tengelyét, hiszen történetet mesél, logikusan és absztrakciókon keresztül beszél. Nem is tehetne másképpen: a mítosz beszéde a civilizáció embere számára érthetetlen. Mindazonáltal a fabuláció olyan formájára van Kubricknak szüksége, mely a civilizáció előtti, primitív, tervek nélküli emberről, valamint a tervezhetetlen jövő felé száguldó, emlékezetét vesztő emberről egyaránt érdemi mondanivalója van. Ehhez saját alapjainak ellenében kell beszélnie, arról az alapról, amelyet valamikor saját maga tett meghaladottá, de arról is, amelyben egyszer meghaladottá fog válni. Ez a két tengely jelöli ki a kép új határait, láthatóságán túli elgondolhatóságának új logikáját. A *2001* filozofikus mű, amennyiben az ember „földhözragadt” képét meghaladó gondolkodás filmes kereteit teremti meg. Kubrick „mitikus dokumentumfilmjét” a távoli jövő tudósai, a majdani embertudomány kutatói régészeti leletnek tekinthetik, amiből a XX. század emberének képe, jövőre vonatkozó vágyai és félelmei helyett a kereteinek újragondolásán munkálkodó embernek a mítoszból táplálkozó félelmei és a kozmoszra irányuló vágyai válnak kiolvashatóvá. A Kubrick-kutató számára is egyedi kérdéseket vet fel a film, amennyiben a történeti, jól körülhatárolható szociokulturális miliók kalandorai helyett egy mitikus-kozmikus kalandor vizsgálatára készlet.

2. Filmodisszeia: a kettős keretezés vizsgálata

2.1. A keretek forrása és formája

A *2001: űrodüsszeia* dermesztő képpel kezdődik. Mintha egy matematikai képletet látnánk kirajzolódni a vásznon. A kép kivágás középpontján áthaladó merőleges tengely a Föld, a Nap és a monolit együttállásában rajzolódik ki. A napfelkelte képét az Odüsszeuszra utaló főcím mögött látjuk, miközben Richard Strauss szimfonikus költeménye, az *Imígyen szólta Zarathustra* (1896) nyitótétele szól. A kozmikus ciklus tengelye mintegy hídként kapcsolja össze a homéroszi mítoszvilágból kiemelkedő írástudatot és Nietzsche ember feletti emberének virradatát. A cím kecses, elegánsan ívelt betűképe (Helvetica-betűtípus) a formai tökéletességet, a Strauss-mű nyitányának harsonái visszafogott, majd kiteljesedő ünnepélyességet kölcsönöznek a Föld mögül felkelő nap képének. A betűsor címmé, a hangsor zene motívummá összeállva jelöli meg a kép kivágás közepén látható elemeket. A

napfelkelte egyben az új ember eljövételét is szimbolizálja. Míg a cím választ ad a mikor, hol és a mi kérdésére, a zene megválaszolja a hogyan: felemelkedésként, előtörésként, a mélység szétterebélyesedéseként. A szöveg lineáris horizontja, valamint a kompozíció függőleges tengelyén kirajzolódó képi motívum maga is ebből a mélyből, a képkivágást uraló sötétségből, a zene képviselte harmadik tengely mentén emelkedik ki. A világ és ember előtti morajlásból kiemelkedik a három hang, egy hegy (Zarathustra hegye), melynek oldalán sziklákként gurulnak végig a dobütések, majd a kövek a cintányérok szikrázása alatt életre kelnek és otthont teremtenek. A hármasságok egész rendszere bontakozik ki a snittben, amely (Peirce hármasság-kategóriáját idézve) mentális viszonyok jeleként fejezi ki szöveg és zene kompozícióját. A hármasság szám az emberre váró nagy átalakulás állomásaival, Zarathustra három átváltozásával párhuzamos. A szellem Nietzsche-nél teveként, oroszlánként és gyermekként testesül meg, ám ez a hármasság kevésbé szimbolikusan jelenik meg a filmben látható előemberben, a civilizált emberben és Csillaggyermekben.

A *2001* főcíme összetett expozíció. Csakhogy a film nem ezzel a képpel kezdődik. Az imént elemzett képsort megelőzően a néző mintegy három (!) percig teljesen sötét képernyő előtt ül és Ligeti György *Atmosphères* (1961) című szerzeményének részletét hallja: a „szférák zenéjét”, egy mitologikus gyökerekkel bíró matematizált dallamformát. A Pitagorasz nevéhez fűződő elgondolás a kozmosz matematikai szimmetriáját tökéletes zenei összhangzatnak tekintette¹¹⁴, vagyis a világmindenség tudományos ábrázolhatóságát egyben egy zenei rendszer alapjával azonosította és Johannes Keplerrel¹¹⁵ bezárólag a világ zenei harmóniák alapján történő megértésének számos elmélete létezett. Ligeti szerzeményének köszönhetően Kubrick egy olyan képpel nyitja filmjét, amit csak hallunk, pontosabban „értelmünkkel hallunk”. De vajon rendelkezünk, rendelkezhetünk-e a világmindenség végtelen horizontján szétterülő értelemmel? A kérdést talán egy újabb kérdéssel világíthatjuk meg: hol vagyunk? Meglepőnek tűnhet a kérdés, de látni fogjuk, hogy nem az. Hol is vagyunk? – moziban ülünk és elkezdődik egy film. Vagy mégsem? Valami hiba történt, esetleg elromlott a vetítógép? Közel három percig a néző a teljes sötétben, kezdeti kételyeivel, majd teljes értetlenség közepette ül. Kubrick esztétikai céllal rövidíti meg a közönséget három perccel, ez már a filmben kiteljesedő felforgató stratégia része, egyszersmind a műfajfilm felé tett gunyoros szerzői gesztus, tudatos provokáció? A műfajfilm esztétika már jóval

¹¹⁴ A *musica universalis* koncepciójának kialakulásáról eltérő vélemények léteznek. Lásd. Voight Vilmos. “A szférák zenéje a világ harmóniája”.

¹¹⁵ A szférák zenéjének talán legszebb definíciója Kepler nevéhez kötődik: „[a]z égi mozgások összessége nem egyéb, mint különböző hangokból álló szüntelen dal, melyet nem fülünkkel, csupán értelmünkkel hallhatunk: muzsika, mely diszsonáns feszültségekkel, szinkópákkal és kadenciákkal halad az előre eltervezett, hathangú klauzúráig, hogy mérföldköveket állítson az idő mérhetetlen folyója mellé”. Kepler, Johannes. *Harmonia Mundi: A Világ Harmóniái*. Honlap 2006 június 23. <<http://www.sztaki.hu/~smarton/vegtelen/zene.htm>>.

korábban felismerte a főcímet megelőző három perc szerepét. Pontosan tudta, hogy ekkor kell a nézőt elkápráztatni, felkelteni a téma vagy az ábrázolásmód iránti érdeklődését, megalapozni a film hangulatát és atmoszféráját. Az *Atmosphères* erre nem alkalmas, és ezt Kubrick nemcsak pontosan tudja, de maximálisan ki is használja. Ha a zenemű-részletet a filmjére való ráhangolódásnak, meditatív prologusnak szánja, akkor mindezt parodikus önreflexióként értelmezhetjük. Amennyiben erről van szó, akkor „az első három perc esztétikájának” kritikájával van dolgunk. De tegyük fel, hogy a mozi íratlan szabályainak sárba tiprása helyett a felszültségkeltésnek szánja Kubrick a rendhagyó megoldást. A sötét, érthetetlen kezdés után tudniillik a filmtörténet talán legszebb, de legalábbis leggyakrabban idézett főcíme következik. Egy pazar tűzijáték előkészítése lenne a három perc? Nem kizárt, de nem is valószínű. Idáig két felvetést gondoltunk végig. Egyrészt felforgató gesztusként, másrészt a szenzációhajhászat példajaként beszéltünk a jelenetről. Ezeken túl azonban körvonalazódik egy harmadik lehetőség is. Eszerint „az első három perc” nemcsak az asztrofizikusok számára jelenti az idő és a tér legtitkosabb szeletét¹¹⁶, de úgy tűnik, a nézőt is talány elé állítja.

A „hol is vagyunk?” kérdés harmadik válasza textuális jellegű. Ehhez a sötét képernyőt, valamint a szférák zenéjének Ligeti kínálta változatát az elbeszélőszerkezet részének, a filmet irányító logika közvetlen megnyilvánulásának kell tekintenünk. Ahol tehát vagyunk, az a monolit, a rejtélyes kő mélye: az anyagi, kozmikus, nem emberi világ feneke. A monolitot Kubrick nyilván a film legtitkosabb elemének szánta. Bár vannak róla érzéki tapasztalataink, mégsem más mint magánvaló tárgy és kép. Kép, mégpedig a szó kettős értelmében. Bergson az anyagi világ állandó mozgásban lévő képének két formáját különbözteti meg, melyek különbségeit a következő deleuze-i mondatok idézik fel:

Egyfelől van az a rendszer, ahol a képek önmagukban variálódnak, és minden egyes kép a másikkal való viszonyában működik, és minden oldalával és részletével reagál. Másfelől ehhez adódik az a másik rendszer, amelyben minden kép elvileg csak egyetlen kép szempontjából változik, amelyik egyik oldalával felfogja a többi kép aktivitását és egy másik oldalával reagál (*Mozgás-kép* 88).

Deleuze a fényként „áramló” anyag keretét immanencia-síknak, míg az anyag emberi percepció megragadta keretét mozgó-metszetnek nevezi. Ebben a meghatározásában a kép elválaszthatatlan attól, amit bekeretez. A kép egy rendszer ökonómiája és egy halmaz kerete. Egyfelől a minden irányban, irdatlan sebességgel az idők végezetéig terjedő fény jelenti az

¹¹⁶ Az 1979-ben Nobel-díjjal kitüntetett Steven Weinberg ezzel a címmel írt kozmológiai témájú, a Big Bang kérdését boncolgató tudományos ismeretterjesztő könyvet.

univerzum keretét; másfelől az emberi tudat, amely érzéki, érzelmi és intellektuális képességei által jelöl ki keretet. A monolit egyszerre rendelkezik a keret két tulajdonságával, és tartozik mindkét rendszerbe. Az ember csak egy szeletét érzékeli, magánvalósága nem teszi lehetővé, hogy teljes egészében felfogható, az emberi elme által bekeretezhető legyen¹¹⁷. Inkább maga a monolit teremt keretet az emberi gondolkodásnak és – hamarosan látni fogjuk – teszi lehetővé az érzéki természet gondolkodásban való megújulását. A monolit tehát egyszerre nyitott a világegyetem és az ember világa felé. Ez utóbbi oldala (elsődleges fizikai paramétereit tekintve) kísértetiesen hasonlít egy kilencven fokkal elforgatott képkivágásra. Egy olyan mozivásznonra, amely az ember méreteihez és felépítéséhez lett szabva, amely arra vár, hogy belépünk rajta. A *2001* monolitja mágikus filmvásznon, a filmuniverzum bejárata. De mi is a vászon? – teszi fel a kérdést Deleuze. Válasza a következő: az agy a vászon. A monolit-kapun belépve egyenesen az agyba jutunk. Nem véletlen tehát, hogy Kubrick a monolit „értelmét” tudatosan a mozgóképes keretezés analógiájával határozza meg. A monolit ekként nem ábrázolt (látható) tárgy, hanem az ábrázolás (a láthatóság) kerete, jelentése nem több vagy kevesebb mint az, amit láthatóvá tesz. Más szavakkal: minden, a monolit rejtélyének megfejtésére vonatkozó kísérlet egyben a mozgóképes keretezés, továbbá az emberi gondolkodás – keretekben kiteljesedő logikájának – megértésére tett kísérlet lesz. A monolitot az teszi csodálatossá, hogy egyik oldalával az univerzum, másik oldalával az ember felé nyíló ajtó. De vajon van-e átjárásunk a másik oldalra, vagyis lehet-e tapasztalatunk a keret/kép/agy tökéletes „nyitottságáról”, egy az emberi dimenzióknál sokkal nagyobb keret kapcsán? Értelmezésben Kubrick válasza igenlő.

A film legelején tehát a monolitban vagyunk, egy textuális eszközökkel, elsődlegesen a zenével konzisztenssé tett pozícióban. Ezt a pozíciót először teljes bizonytalanság fedi, és egészen a „Csillagkapu” néven ismert szekvenciáig nem válik az önreflexivitás és egy keret-tudatos gondolkodás jelévé. Ekkor újra visszatérünk a monolitba, oda, ahol a film első három percében voltunk. A következő formai hasonlóságok bizonyítják a két jelenet összetartozását: a főcímen a napkelte képét egy sötét tárgy takarásából kibújva látja meg a felsvenkelő kamera. Bowman kozmikus útjának elején a kamera ugyancsak felsvenkel a bolygók együttállásának képéről, mielőtt behatolnánk a monolitba. A másik és gondolatmenetünk szempontjából perdöndő bizonyíték maga a zene: mindkét szekvenciában Ligeti *Atmosphères*-je hallatszik. Visszatérünk egy valahonnan már ismerős helyre, csak hogy most már azt is tudjuk, hogy miért vagyunk ott. Lenyomjuk a kilincset, és szinte visszahökölünk a

¹¹⁷ Mindez nem jelent nézetazonosságot mindazokkal, akik a monolitban földönkívüli létformát, az emberi intelligenciát jóval meghaladó mentális képességet látnak. Ezek az értelmezések általában kimerülnek az emberit meghaladó idegen civilizációra, annak szándékaira vonatkozó hipotézisekben. Clarke könyve maga is ilyen hipotézisekkel van tele, a monolitot például szuper-intelligens oktatógépnek tartja.

mérhetetlenül intenzív szín- és forma-kavalkád láttán. A monolit eddig ismeretlen másik ajtaja dinamikus keretté válik: „[I]assítás, gyorsítás, egymásra fényképezés, széttördelés, megsokszorozás, szuperközele felvétel: minden a variációt és az interakciót szolgálja.” (112). A „Csillagkapu” szekvencia igen pontos leírását olvashatjuk, csak hogy mindez a vertovi kamera-szem deleuze-i jellemzése, a kép magánvalóságának filmes megjelenítését kitűző program leírása. A szövegrész így folytatódik: „[a]z emberi szem nézőpontjából a montázs kétségkívül konstrukció, de már nem az egy másik szem nézőpontjából, hanem egy nem emberi szem tiszta víziója, olyan szemé, amely magukban a dolgokban van” (ibid). A monolit egy nem emberi szem keretévé, az immanencia-sík láthatóságává alakul, tér és idő végtelenségének tapasztalatát kényszerítve ránk. A monolit eddig ismeretlen ajtaja az érzéki természetet sokk-állapotba taszítja, szinte önfeladásra kényszeríti. Vertov és Deleuze egy nem emberi szem nézőpontjáról beszél, ami mégis képes ránk kényszeríteni az egyetemes változás legáltalánosabb képét és érzékelhetővé tenni a teremtés szinguláris erejét. A „Csillagkapu” jelenet Bowman szemgolyójának szupernagyközele inzerájával érzékelteti a világegyetem elementáris kinetizmusában feloldódó embert. Csak hogy Bowman mellett mi is ott állunk a kapuban és egész testünk a sokk martalékává válik. A szekvencia során ez a szem inkább dividualis, mint individuális jelleget nyer, ezzel együtt testünk is átítatódik a minden oldalával és részével interakciót létesítő horizonttal és „az anyag variációinak és interakcióinak korrelátumává válik” (114)¹¹⁸.

A percepció emberi dimenziójának eltűnésével a percepció genetikus magjára irányuló kép-tudat születik. Ezt nevezi Deleuze gáznemű percepciónak (117)¹¹⁹. A csillagkapuban állva Kubrick egy új látás megszületését, az univerzum legáltalánosabb, ugyanakkor legrejtettebb horizontjának keretbe helyezését tulajdonítja a monolitnak. Keretbe, avagy tudatba helyeződésről beszélünk, de valójában a keret megnyílásáról van szó, hiszen a gáznemű percepció mindig az anyag embertől független – de az emberi jelenléttel mégis teljesen átítatott – magjából kiáradó energiát érzékeli. Nehéz szavakat, logikai szimbólumokat találni a változatos formaiság és folyamatos mozgás szeriális-kozmikus kölcsönhatásának

¹¹⁸ A szekvencia elején teljesen elkülöníthető az asztronauta arcnagyközeleje (döbbenetet, félelmet tükröző tekintete) a többi képtől. Még létezik az emberi világ, az élő anyag képviselte központ, amely két kép között kitölti az intervallumot. A montázs tehát a következő mintát követi: a nonfiguratív formákat ábrázoló kép után Bowman arca látható, majd újra az absztrakt kép. Ám a képsor előrehaladtával az észlelést végrehajtó emberi szubjektum teljesen feloldódik a körülötte forrongó anyagban. Az űrhajós szemét Kubrick színes szűrőkkel fényképezi, olyan hatást keltve ezáltal, mintha a szivárványhártya és a retina már nem egy ember, hanem az anyag szeme, az anyagban lévő szem lenne.

¹¹⁹ Deleuze szerint a gáznemű percepció a hatvanas évek amerikai filmes avantgardizmusában válik teljesen kiforrottá. James Whitney *Permutations* (1967), illetve Jordan Benson *Phenomena* (1965), *Samadhi* (1967), *Momentum* (1967) című kísérleti filmjei bevallottan nagy hatással voltak a „Csillagkapu” Douglas Trumbull trükkmester segítségével megvalósított jelenetére. Az avantgard művészetek Stan Vanderbeek által megfogalmazott esztétikai célja a 2001 szóban forgó jelenetére is igaz: „[a] képfolyam célja és hatása [...] a tudattalan felnyitása, a minden ember közös érzelmi nevezőjének, az emberi élet nem-nyelvi alapjának a megragadása” (173).

leírására. Éppen az a keret kérdőjeleződik meg, amely a nyelvben teljesebben ki és nyert formát. Kompozíciós nyelvtan helyett a képsor kozmikus méreteket öltő sokkhatást enged szabadjára. De matematikai képletek és fizikai törvények sem jelentenek segítséget. Kubrick bizonyára ugyanarról az univerzumból beszél, mint az asztrofizikus, de közös nyelvet ne is keressünk közöttük. Az egyik függvényeket lát a „Csillagkapu” ajtajában, a másik az érzékszervek teljes feloldódását eredményező sokkot. Látásmódjuk fényévekre esik egymástól. A fizikus munkájához tartozik annak a bizonyos ajtónak a nyitogatása, munkája során kidolgozta és elsajátította az elvonatkoztatás nyelvét. Nem éri traumaként az, amit lát, talán már hozzá is szokott. A művész sokkal intenzívebb élményként éli meg ezt a találkozást, másként ejti rabul, mint a természettudóst. Tudja ugyanis, hogy az ismeretlen világ erői szétszaggatnák saját világának kereteit. A *2001* pontosan erről a problémáról szól. Kubrick egyszerre beszél az emberiségről és az emberről, a kereteibe betonozott civilizáció fegyelmezett, monolitikus látásmódjáról és egy szinguláris, szökésben lévő erőelem „kalandjáról”.

A „Csillagkapu” jelenetben a monolit másik oldalán lévő ajtó megnyílásával születik meg az a látás, ami még nem volt jelen az első három perc sötét vásznán. Hallottuk a „hangokat”, de nem láttunk semmit. A keretet éppenséggel a zenei hangok jelentették, Kubrick fülünket már a kulcslyukra tapasztotta. Akkor is az anyag „szívében”, de a percepció, a kép-tudat egy másik, embrionális szintjén voltunk. A lényeg pontosan ez: Kubrick nem egy önkényes szerzői hatalomnak szolgálatja ki a nézőt, hanem a film egészén átívelő koncepció alapjait rakja le a sötétben. Deleuze taxonómiája szerint egy tiszta képi és hangisituáció kellős közepén állunk. A képmező sötétje ugyanis nem az érzékelő alany hiányát, hanem annak pontos optikai perspektíváját jelöli. Egy magzat hangokat már hall, de látni még nem láthat. A film eleji csöndben a néző maga is magzat, egy nem emberi anya méhében a szférák zenéjét, mint az univerzum szívhangját embrionális értelmével „hallja”. Kubrick három percre bezárja mögöttünk a monolit emberi világra nyíló ajtaját és magunkra hagy. Bezárja szemünket és tökéletes sötétségbe burkolva, a kép világnélküliségét tárja elénk. Nagyon fontos gesztus részesei vagyunk, hiszen mindezt egy olyan művészet képviselőjeként teszi, amely rövidke története során nem egyszer akarta azt, hogy soha többé ne tudjuk szemünket lezárni. Kliséit, sematizmusát, Hitlert és Hollywoodot látjuk mindenfelé, akkor is, amikor bezárjuk szemünket. Kiváltképp akkor, hiszen mentalitássá, gondolkodássá, életmóddá tesszük a kép „szolgai fetiszizálását”, a kiszolgáltatottságot belsőnkkel lényegítjük át. Az asztrofizikus arról a három percről beszél, amikor az „anyag Istene” megteremtette az univerzumot, Kubrick pedig arról az időről, amikor még semmi sem volt megteremtve, amikor még nem tudni, hová nyílik az ajtó, amikor az idő két egyaránt ismeretlen világtól

egyenlő távolságra maga is a születésre vár. A mozi talán legártatlanabb három perce egyben az exponátlan filmanyag három perce, a fényérzékeny hártya embrionális állapota. Ekkor még nem dőlt el a keretezés mikéntje, a kameráról még nem vették le a lencsevédőt, a gép mögött az ember „eljövendő Istene” még pihen. A film a megszületése előtti élet allegóriájaként használja a fekete vásznat.

A mozi ártatlanságát említem, de talán pontosabb idézőjelben, mindenféle romantikus, vagy idealista felhang nélkül használni ezt a szót. A keretek ugyanis sohasem ártatlanok, hatalmat gyakorolnak felettünk és akaratokat kényszerítenek ránk. Kubrick éppenséggel a keretek ártatlanságába vetett illúziókból józanít ki és minden szentimentalizmus nélkül emlékezik vissza valahai „ártatlanságunkra”. Céljai vannak ezzel, amelyeknek természetéről sokat elárul az a stratégia, miszerint optikai és hangi keretezés segítségével teremt egy embrionális érzéki természetet. A film során végig képek dominálnak. A majdnem két és fél órás filmben alig negyven perc dialógust hallunk. Kubrick letisztult, didaktikusságtól mentes képsorokat szerkeszt, amelyekben szó sincs öncélú szenzációhajászatról: a speciális effektusok minden esetben a filmet uraló letisztult gondolkodást szolgálják. A sallangoktól mentes képi minimalizmus, az elbeszélés gazdaságos ökonómiája teszi lehetővé azt, hogy a keretek problémájáról, világ és gondolkodás folyamatairól átfogó képet adhasson a rendező.

A *2001: űrodüsszeia* egyszerre beszél a világ ismert és ismeretlen kereteiről, a kereteken belül rekedt és a kereteket elhagyó világról. Olyan képkerettel rendelkezik, amely egyszerre evilági és egy más világhoz tartozó. Túllép „a szubjektivitáson és az objektivitáson egy tiszta Formáig, amely a tartalom önálló víziójának rangjára emelkedik” (Mozgás-kép 104) írja Deleuze a néző kamera iránti tudatosságát mindig is hangsúlyozó rendező, Pasolini kapcsán. Kubrick hasonló jelentőséget tulajdonít a keretnek és a keretezésnek, amelyet soha nem csak formai, illetve csak tartalmi kérdésnek tart. A *2001* kettős kerettel rendelkezik, és mindkettő a monolithoz, a tökéletes Formához kapcsolódik. Az egyik keret a percepció genetikus elemét hangsúlyozza és embrionális kép-tudatként fejezhető ki. A magzati állapotról van szó, amely egyszerre jelenti a tökéletes összhang és a teljes kiszolgáltatottság stádiumát. Világunk keretei túl szűkek e magzat megszületése számára, nem tudnák megszelídíteni az általa képviselt erőket és akaratot. Átdimenzionálná világunkat, átértékelné értékeinket, felforgatná én-képünket, háborút indítana bálványaink ellen. Csak annak biztosítana létet, ami rendelkezik tiszta és kifejlett idő-tudattal, ami egyedül a teremtés és afirmáció keretét ismeri. A monolit kettős keretként, kétirányú kapuként szolgálja a film megértését. Kubrick természetfilozófiai, kultúr- és tudománytörténeti, valamint pszichológiai megfigyelései ezért mindig kettős meghatározottságban léteznek: a fajról a civilizáción keresztül, a tudásról a tudományos kaszton, az emberről pedig a mindennapi élet

pszichológiáján keresztül szól. A monolit tehát folyamatosan pulzáló keretként nyeri el értelmét, tágulás és összeszűkülés ritmikus váltakozásában, a távolodás és a közeledés mozgásában. A Földtől távolodva otthona, a végtelen felé közelít; míg az őt „üldöző” asztronauta az otthont hagyja maga mögött, hogy idegen bolygóként, „csillaggyermekként” térjen újra vissza. A monolit kevésbé állapot, mint állapotváltozás: mozgás és transzformáció. Ha képletes értelemben egy vizuális nyelvet akarunk hozzá társítani, akkor ez a nyelv inkább igékkel, mintsem főnevekkel fejezi ki magát. Végső soron a monolit hely- és jelenlét-nélküliség, egyedül a szubjektív és objektív kategóriáin túli erőszingularitásként (*puissance*) nyerhet formát és értelmet: nincs helye és ideje, de helyet és időt teremt valami újnak. Azon képességében, ahogy összehúzza és kitágítja a keretek a szülés/születés eseményére vonatkozó újabb utalást vélhetünk felfedezni. Számos kritikus hipotézis és több száz oldal értekezés született a monolit értelme kapcsán, de az értelmezők mostanáig sem jutottak konszenzusra. Persze a maga módján mindenki választ kapott kérdésére, amiben nincs semmi meglepő. Ha ugyanis a monolitot egyszerre tartjuk a konzisztencia és a divergencia rendszerét összekapcsoló halmaznak, értelmére vonatkozóan nem pusztán eltérő meglátásoknak van helye, de esetenként az egymásnak ellentmondó vélemények is helytállónak bizonyulhatnak.

A monolit értelmére vonatkozó spekulációk fontosak ugyan, mégis nagyobb figyelmet fordítok az értelem átalakításában játszott szerepére. Amire itt gondolok az a következő kérdésként fogalmazható meg: valójában meg akarjuk-e érteni a monolitot? Szerintem Kubrick számára ez a kulcskérdés és érdektelen a rejtélyes követ az ontológia rendjébe óhatatlanul visszahelyező „Mi a monolit?” típusú kérdésselvetés iránt. Nem mindegy ugyanis, hogy milyen szándékkal, milyen célokkal akarjuk az értelmet, az igazságot. Ebből a szempontból a monolit értelmét a mindenkori használhatósága teremti meg, vagyis értelem annak függvényében lesz megragadható, amire használjuk. A civilizáció éppen azért válhatott olyanná, amilyenek Kubrick ábrázolja, mert mindenáron a monolit hasznára és jelentésére egyszerre vonatkozó kérdésben keresi boldogulását, vagyis csak a „Mi a monolit?” típusú kérdések ismételtetésére képes¹²⁰. Nem akart a kő másik oldalán nyíló ajtón átmenni, hiszen

¹²⁰ Barry Levinson *Gömb* (1998) című filmje a *2001*hez hasonló problémát vet fel. A rendező egy földönkívüli gömbbel történő kapcsolatteremtés eseményeiben bontja ki filozofikus gondolatait. A gömb az értelmet elhomályosító, a megismerőképesség és a tudás határtalanságát megkérdőjelező hallucinációkat okoz a film szereplőinél, melyet azok terhesnek találnak. Levinson arra a következtetésre jut, hogy a világ értelme nem eleve adott, az értelmező mindig szándékának és céljainak a függvényében konstruálja az értelmet. Úgy gondolja, hogy amíg ez a helyzet nem változik meg, a gömb nyújtotta természetfeletti képességeket az ember nem használhatja. A film erre a következtetésre a cselekmény dramaturgiai kulcsjelenetében jut el, amikor a szereplők egy mozaikjáték darabkáinak összerakásához hasonlóan állítják össze a velük történt események értelmét. Megértik kalandjaikat és ezáltal a néző számára is érthetővé, egyértelművé teszik a rendező felismerését, miszerint az emberi értelem tisztátlan, közel sem tökéletes. Ám reakciójuk felettébb elgondolkasztató. A gömbtől kapott természetfeletti képességet még egyszer utoljára felhasználva, kitörlik emlékezetükből a találkozás emlékét, belenyugszanak a keretek meghaladásának látszólagos lehetetlenségébe, Boldog (ám nem kevésbé reaktív) személyekként térnek vissza a társadalomba. A monolit és ember konfliktus-

olyan furcsa neszek hallatszottak. A háziasított ember nem akar semmiről sem tudni, ami birtokhatárán túl történik, bárhová megy, magával viszi világának szűkreszabott kereteit. A háziasított ember másik neve a bürokrata. Mindennek megvan a helye és az ideje – mondja és kíméletlenül kiszűr mindent, aminek nem talál keretet, ami törékeny rendszerét felrobbantaná. Kubrick a robbanás szélén lévő civilizáció kifejlődését az ember földhözragadtságának, a tudás és a manipuláció meghitt szövetségének képein keresztül ábrázolja. Megmutatja az emberiség jelenét, a reaktív erők által hatalmassá vált embert, aki fölött már nem a monolit, hanem a tudomány bálványai és a megszilárdult értékek megőrzésének és ápolásának mindennapjai örködnek. Kubrick az előembert és a civilizáció csúcsára törő embert közös bálványimádásukban tartja egyetlen pszichológiai típus képviselőinek. Bálványokat imádnak mindketten, de a modern – csapongást, eksztázist, ösztönöket és érzelmeket egyaránt elutasító – ember legfőbb bálványa a nihilizmus. A keretei által uralt ember a nihilizmust hatalommá (*pouvoir*) alakító gondolkodás szolgája¹²¹.

A következőkben is kiemelt figyelmet szentelek a filmben használt kettős keretnek. Nietzsche fontos útitársává válik, ezért úgy is fogalmazhatok, hogy egyfelől a „virradat képiségét”, a zene mágikus erejét és a Zarathustra-motívumot (az emberfeletti ember-embrió megszületésének keretét), másfelől az „alkonyat képiségét”, az ünnepek (étkezés, születésnapok) profanizáltságának jeleneit, a gépekbe, algoritmusokba és protokollokba záródás motívumait vizsgálom. Míg az utóbbi háromdimenziós térben bontja ki a hétköznapiak habituális cselekvéseit, addig az előbbi negyedik dimenzióként, kozmikus szökési pályaként és a keretekre mért „kalapácsütésként” jelenik meg. A *2001*-et Deleuze pontosan így értelmezi. Idézzük: „a negyedik dimenzióban valósulhat meg az embrió-bolygó és a földgolyó új, hagyományos értelemben összemérhetetlen és ismeretlen kapcsolata, a halál új életté alakulása” (*Cinema 2* 206).

2.2. Bálványimádó keretek

„Több bálványa, mint realitása van e világnak – írja Nietzsche a *Bálványok alkonya* című szövegében, majd így folytatja – : ez a kis írás nagy hadüzenet; és ami a bálványok kifüledését illeti, ezúttal nem mulandó, kordivatbálványok ezek, hanem örök bálványok, igen,

narratívájához, egyáltalán a *2001*-ben felvetett kérdésekhez képest Levinson filmje visszarendeződést mutat. A saját korlátait felismerő gondolkodás problémáját a mozgás-kép paradigmájában, az akció-reakció séma alapján veti fel. Röviden, ahol Levinson a kétely számára visszavonulást rendel el, ott Kubrick a keretek átértékelésének szükségességét egyértelműsíti.

¹²¹ A kettős keret logikáját a szakirodalom rendszerint félreértelmezi. Daniel De Vries következő megállapítása ennek kiváló példája: „Kubrick korábbi filmjei földhözragadt alkotások, az ember kisszerűségét, gyengeségét hangsúlyozták, míg a *2001* a világegyetem szépségét maradéktalanul ragadja meg, az embert pedig hódítóként ábrázolja” (46). A civilizáció keretébe helyezett ember nem kevésbé kisszerű és éppenséggel a világegyetem meghódíthatóságának hitében válik jelentéktelenné. Nem annak ábrázolásáról van inkább szó, ahogy a világegyetem hódítja meg, „hódítja vissza” az embert?

őket érinti a kalapács hangvillaként”(Bálványok 1). Nietzsche hadüzenete nemcsak korának, a 19. századi közép- és kelet-európai modernitásnak, de egy filozófiai és vallási beállítódásnak, az európai történelem és gondolkodás antikvitásig visszanyúló hagyományának is szól. Igen tág keretben határozza meg a bálványimádás jelenlétét, mégis ezek genetikus elemének, a gondolkodás *décadence*-formájának a felkutatását tűzi ki céljául. A legsúlyosabb kalapácsütéseket az ösztöneink valóságát illúzióvá, fikcióvá, feleslegessé, avagy ellenséggé alakító gondolkodásra méri, amely a boldogtalanok, a gyengék, a megváltásra, törvényre és (vég)ítéletre várók hitegetésével a reaktív, domesztikált és nihilista erők szolgálatában áll. A hitegetők (elsősorban a Szent Pál örökében felnövekvő keresztény pap, az aszketikus ideált megtestesítő filozófus és művész) leleplezésére összpontosítja kritikáját. Kubrick nem kevésbé tág keretekben gondolkodik, és Nietzschéhez hasonlóan az emberi domesztikáció, az igazságakarás pszichológiai vonatkozásai érdeklik. Ugyancsak Nietzsche örököse abban is, ahogy a néhol kíméletlen kritika ellenére sem veszíti el hitét az ember és a valóság affirmálhatóságában¹²². Ezt bizonyítja a *2001* is, mely egyszerre erősíti meg, sőt mélyíti el az életmű többi alkotásának kritikai mentalitását és emelkedik ki ezek közül: az alkonyat mellett képes a virradatról is beszélni. Vajda Mihály “Sors vagy megváltás” című tanulmányában a nietzschei emberkép kapcsán hasonló, kettős keretről beszél: „a görögök jobbak voltak a zsidó-keresztény kultúra képviselőinél. Nemesek voltak – nem csőcselék, rabszolgahad. Őszinték voltak, úgy viselkedtek, ahogy az emberi nemhez tartozók viselkedni egyáltalában képesek lehetnek. Csakis Zarathustra, nem pedig Nietzsche tudott elképzelni egy másfajta magatartást, az emberen túli emberét. Maga Nietzsche csak az embert ismerte”(118)¹²³. Korábbi és kései műveivel ellentétben a *2001*-ben Kubrick tisztán látja a rabszolgaságából felülemelkedni képes embert, Bowmant a „görögöt”, a zsidó-keresztény kultúra emberképén túlmutató, a bálványok árnyékában kifejlődő életet.

Kubrick szerint világunk a zebrák és párducok lakta Afrikában kezdődik. Csakhogy ez nem az utazási irodák plakátjairól földi paradicsomként megismert kontinens. Kietlen, csendje valami fenyegetőt hordoz. Kiszáradt fákat, folyót, madarakat nem látni, mindenfelé kötörmelék, homok és csontok. Az előember száraz kórókért verekszik a tapírokkal, esélytelen harcot vív a gepárddal. Mintha az ösztönök sem működnének: az előembernek nincsenek utódai. Lehetetlen nem észrevenni, hogy ősünk a kipusztulás határán van¹²⁴. Az

¹²² A *Bálványok alkonya* “Morál mint természetellenesség” című tanulmányában erről így ír Nietzsche: „Mint mások is már, mi immoralisták épp ellenkezőleg! – kitértük a szívünket mindenfajta megértésnek, jóváhagyásnak, lényeglátásnak. Nem kenyerünk a könnyűszerű tagadás, ellenkezőleg, ambíciónk az, hogy igenlők lehessünk” (10).

¹²³ Vajda gondolatmenetét Deleuze által kiegészítve, Zarathustra azért ismerheti fel „göröggént” az emberfeletti embert, mert „[m]inden afirmációnak Zarathustra a feltétele, de Dionüszosz a feltétlen alapelve” (*Nietzsche* 295).

¹²⁴ Clarke nem véletlenül beszél regényében a kihálás felé vezető útról (11).

ősidők hétköznapjait látjuk, szomorkás, kopár képekben. Deleuze az olasz neorealizmus kapcsán, a tiszta hangi és képi szituációk megjelenésekor beszélt hasonló beállításokról és jelenetekről, a hajszálvékony teleologikus logika szervezte elbeszéléseiről, a karakterekhez hasonlóan „kóborló” képről. A kamera olyasvalami után kutat a képen, ami még vagy már nincs benne, a döntő akcióban kicsúcsosodó cselekmény hiányát a monotonia tölti ki. Hasonlóan ahhoz, ahogy a képsoron belül a szenzomotoros kapcsolat meggyengül, az előemberek a környezetükre reagálni teljesen képtelen közösségnek tűnnek. Reakcióképtelenek, felemészti őket a környező világ, kósza érzelmi megnyilvánulásokon (makogáson, morgáson, grimaszokon) túl nem látni belőlük semmit. Csakhogy ők nem elvesztették a cselekvés képességét, a motivációkat, hanem éppen azután kutatnak. Nem tiszta optikai-akusztikus szituációt, hanem az affekció-kép és az akció-kép közötti átmenetet – ösztön-képet – látunk. A jelenetsorból hiányoznak nagyközeli (a premier és second plánok dominálnak). Az egyik snittben kísértetiesen világító leopárdszemen kívül az arcoknak sincs szerepük, ám ezzel szemben valódi cselekvést sem látunk, nem nyílik nézőpont a globális szituációra. A falkába verődött előemberek a kis pocsolya körül bolyonganak, ám meggyengült életösztöneik miatt a rivális majomcsapat harc nélkül kergeti el őket.

Ebben a kilátástalan helyzetben jelenik meg a monolit és hoz szinte azonnali változást. Az ősvilág rátalál az őslényegre és visszatalál ösztöneihez, de mintha a kép is új erőre kapna. Egy bódító képi-zenei kompozíció tárul fel, Kubrick a monolitot totemoszlopként, a kőtengerből kiemelkedő jelenésként ábrázolja. A kőtömb körül rohangáló-ricsajozó majmok hangját fokozatosan elnyomja Ligeti egyre hangosabbá váló *Requiemje*. Az oszlopot evilági testet öltésében látjuk, ám egy másik világ átszűrődéseként halljuk: érzéki természete egyszerre jelenlévő és távollévő. Az egyre erősödő kórusmű a képen kívüli teret szinte teljes egészében kitölti, idestova a képkeretet feszegeti, így létesítve egyértelmű viszonyt a kép homogén tere és ideje, valamint a végtelen távolban lévő világ tér-ideje között. A kép bekeretezi, megjeleníti a monolitot, a zene viszont a képet keretezi újra, mégpedig az a zene, amely a monolit belső lényegéből táplálkozik, annak akusztikus formája, rezonanciája. A keret kettősségének fentebb említett koncepcióját igen pontosan illusztráló, komplex képpel van dolgunk. A kép kivágáson belüli ösztönvilág és a kereten kívüli – új keretként megjelenő és a kozmosz mélyéhez tartozó – zene viszonyáról van szó. Deleuze a kubricki *mise-en-scène*-nek pontosan ezt a viszonyteremtő képességet tulajdonítja, amikor a belső és a külső közötti határként és membránként jellemzi a kép láthatóságát. „A belső a pszichológia, a múlt, az elkorcsosulás, az agyat kivájó mélységek komplex pszichológiája” – írja Deleuze és ebbe a felsorolásba tartozik a civilizáció kerete is. Ezzel szemben áll a másik, a külső keret: „a galaxisok kozmológiája, a jövő, az evolúció, a természetfeletti egésze, mely felrobbantja a

világot”(Cinema 2 206). Deleuze igen pontosan fogalmaz, amikor a felrobbanás szót használja: egy kép a külső és a belső konfliktusában azért robban fel, mert egy nagyobb keret akar a kisebbbe helyezkedni, amely először csak feszül, majd elroppan. Az evolúció, vagyis a jövő aktív erőit a múlt, tehát az elkorcsosulás akarja uralni. Nietzsche pontosan erről beszél, és az ösztönök domesztikálását és elkorcsosítását a zsidó-keresztény kultúra egyik fő bűnének, minden bizonnyal a legfőbb emberi kincs elherdálásának tekinti. A fontolva haladás nyugodt ereje csak azután helyezheti keretbe az ösztönös, vitális energiát, miután megtanította a szolgaságra, létrehozta az alázat és a neheztelés ösztönét. Ligeti kórusművének címe *Requiem*, azaz gyászmise: nem minden iróniától mentes, de a nietzschei szkepszis ismeretében nem meglepő választás.

A monolitban testet öltött ajtó kilincseire helyezett kezeivel az előember készen áll a nagy evolúciós ugrására, az állatvilág meghaladását jelentő emberi intelligencia megszületésére. Mielőtt a Strauss-mű másodjára is felzendülne, egy majomembert látunk, aki rovarok után kutat egy tapírcsonthalom közepén, majd teste hirtelen megmerevedik és felemeli fejét. Kubrick arra a képre vág vissza, amely az előző jelenetben a karakter optikai nézőpontja volt. Békaperspektívában látjuk a monolit-hold-nap együttállást. A második snittben Kubrick a csontokkal játszadozó, majd a körülötte heverő csontvázakra célzott ütések mérő előembert (annak nagyközeliben fényképezett karját) mutatja. Egy következő inzertkép egy holtan elterülő tapír nagyközelije. Megszületett az ember (a *homo faber*) világa, felemelkedett az ember, hatalomittas szemekkel tekint a kamerába. Ahogy a kép bemutatja az ember születését, egy új kép, képszintézis is létrejön. Három kép – a percepció-kép (monolit), az affekció-kép (ütéseket mérő majom) és akció-kép (összeroskadó tapír) – szintézisében megszületik a mozgás-kép, az emberi tapasztalat alapsémája¹²⁵. Bergson gondolatmenetét idézve ehhez három dolog kell: egy észlelet, az észleletben aktívvá váló test és egy válaszreakció. Észlelő, hatóképes lényé, emberré váltunk: Kubrick képsora, a mozi ok-okozatiságon alapuló szenzomotoros sémáján keresztül ezt teszi láthatóvá. Csakhogy a nagy előrelépés nem mentes az öngáncsoktól sem. A humanizált világ ugyanis nemcsak hatóképességet (mozgás-képet) teremt, de annak kereteit (a szenzomotoros sémát) is kijelöli. Miként használja tudását a „felvilágosult” majomember? Mit tesz, miután rájön, hogyan alakítsa életté a halált, túlélését garantáló eszközzé a csontokat? Vadászni kezd, húsevővé válik. A farka első közös vacsorájának képsorain látunk először kicsinyeket, éppen csonttal játszanak. Úgy tűnik, minden körülmény adott az új tudás térbeli és időbeli elterjedéséhez. Megszűnt a helyhezkööttség, a vadászó ember ugyanis szabad ember, prédát mindenfelé talál. Ugyancsak

¹²⁵ Miután az ösztön-kép megerősíti kapcsolatát az affekció-képpel és az akció-képpel, híddá alakul, elveszíti autonómiáját és konzisztenciáját. Egyfelől érzékelhetővé, másfelől kifejezhetővé teszi az ösztönt, érzelmi viselkedésformákká alakítva azt.

megnyílt a nemzetségalapítás lehetősége, bizonytalanságon túl már van mást is apáról fiúra örökíteni. Kubrick a vidék „gyarmatosítását” rövid életképeken keresztül mutatja be: a racionális logika, amely a faj, majd a civilizáció felívelését lehetővé tette, az akció-kép nézője számára teljesen világos. Elgondolni és elképzelni azért tudja, mert a képkivágás ugyanahhoz a kerethez tartozik, mint ő maga, vagy éppen a hódításainak elején járó őseMBER.

Deleuze az akció-kép nagy formáját (a mozgás-kép legkifejlettebb változatát) a történelem és a történelmi ember ábrázolási kereteként jellemzi. Egy civilizáció bukása vagy felvirágzása a környezeti kihívásokra való reagálási képességén múlik: gyakorlatilag így foglalható össze az Arnold J. Toynbee nevéhez fűződő történelemfilozófia lényege. Definíció szerint az akció-kép egy karakter konkrét szituációra adott reakcióját ábrázolja (*Mozgás kép* 191-2). Fentebb láthattuk, hogy Kubrick előembere az emberi civilizáció megalapozásának mozzanatában a legnagyobb kihíváson, azaz a kihalás fenyegető rémén kerekedik felül. Ha tehát történelemszemléletünk toynbee-i, akkor a *2001* elején felvázolt közösség-környezet szembenállást a történelem összövetének, normaképző eseményének kell tekintenünk. Kubrick legalábbis így tekint rá, az emberiség nagy pillanataként, a történelem (nietzschei értelemben vett) monumentális képeként tárja elénk azt. Az ég felé dobott csont képében teszi egyértelművé a környezet kihalással fenyegető kihívásain túljutó ember ábrázolásának (az akció-kép) egyetemességét. Földrajzi helyszínektől és történelmi időpontoktól függetlenül mindenhol és mindenkor ez jelenti majd a hatalomra törő emberi szellem ábrázolási keretét.

A *homo faber* szellemének az a legnagyobb problémája – sugallja Kubrick –, hogy nincs fejlődése, csak tökélesedése. Az ember énje, szelleme és akarata az eszközeivel párhuzamosan tökéletesedik. „Az emberiség hajnala” című epizód első felének végén a nemzeti ember visszatér valahai lakhelyére, a pocsolyához, és fegyvereivel visszafoglalja azt: a felvilágosult emberrel együtt megszületik a gyilkos is. Bűntudata nincs, de már érzi tettének súlyát, érzi a hatalmat. A monolit eltűnésével új bálványa és fétise a kezében tartott, kezének meghosszabbításává vált fegyver¹²⁶. Az empirikus tények ugyanis azt mutatják, hogy akinek fegyvere van, annak tápláléka, élettere és jövője is van.

Kubrick természetesen nem a konkrét emberről, hanem az ember fogalmáról beszél. Az előző bekezdésben azt fejtegettem, hogy a képen látható karakter(ek) mögött a faj fogalma, annak „fejlődési” tendenciája, immár egy típus történelmi fogalma áll. Nietzsche erről a tendenciáról a következőket írja:

¹²⁶ Emlékezzünk az *Acéllövédék* kiképzőtisztjére, akinek fegyver és ember effajta ösztönös egybetartozását kell mindenáron rögzítenie az újoncokban. A fegyvereikkel alvó újoncok, a puska fetiszizálása és áterotizálása vezet oda, hogy a tárgyak függőségi viszonyában, azoknak kiszolgáltatva szülessen újjá a katona. Egy rövid párbeszédet idézünk:

„– Hogy hívják ezt a fegyvert?! – Uram, a közlegény fegyverének neve Charlene, uram! – Közlegény, határozottan újjászületett!” (00:32:12-00:32:20).

[a]z „empíriával” [...] szép kis visszaélést követtünk el, ráteremtettük a világot, mint okság-világot, mint akarat-világot, mint szellemek világát. [...] Az embernek ott az ő három „belső ténye”, az, amiben akkor a legszilárdabban hitt, az akarat, a szellem, az énség, melyből projektálja magát, az Én fogalmából először is a lét fogalmát húzta elő, a „dolgot” létezőknek tételezte fel, saját képes fele szerint énjének fogalmát tette meg oknak. Csoda-e, ha aztán a dolgokban sose talált egyebet, csak amit oda betett?” (*Bálványok* 11).

A filmkötetekben Deleuze a bálványimádás pszichológiai gépezetének hasonló leírását kínálja és hosszasan elemzi azt a módot, ahogy a világot keretbe helyező mozgás-kép az én, a szellem és akarat egy bizonyos konstellációjának nézőpontjából válik láthatóvá. Egy öncsaló, preskriptív teremtés-logikával állunk szemben: a bálványimádó ember az akció-reakció láncolatként, a szenzomotorosság perspektívájából látja a világot. Ennek nem mond ellent a filmműfajok sokszínűsége, és az sem, hogy Deleuze az akció-kép nagy formáját a realizmus térnyeréséhez köti.¹²⁷ A műfajfilm szelleme ugyanis a realizmus, aminek, mint a mozgás-képnek általában, hinnie kell az általa ábrázolt világban, ahogy hinnie kell a karakter preskriptív kereteiben is. A műfajfilmekben ábrázolt közösség Deleuze szerint „addig egészséges, ameddig képes még bizonyos megegyezésre jutni, amely lehetővé teszi számára, hogy illúziókat tápláljon önmagáról, motivációiról, kívánságairól és vágyairól, értékeiről és ideáljairól: ezek »életfontosságú« illúziók, realista illúziók, igazabbak, mint a szintiszta igazság” (kiemelés tőlem, *Mozgás-kép* 198). Nietzsche ezt hívná a *décadence*-típus egészségének és joggal mondhatná, hogy a valóság egyedüli formájának fikcióvá, mesévé alakításáról van szó. Kubrick pontosan érzi az „igazságnál is igazabb illúziók” fontosságát, de ezt már nem egy közösség (az amerikai társadalom), hanem az emberi faj tértől és időtől független létélményeként kezeli. Az amerikai álom a civilizáció nagy álmának legkézzelfoghatóbb megjelenése, az első ember maga is westernhős, csontját mindig szárazon és „tüzelésre” készen tartja¹²⁸.

Itt szólok röviden a film leghíresebb, sokak által a filmművészet legtökéletesebb képsorárnak tartott szekvenciáról, amelyben a feldobott csont úrhajóként „hullik vissza”. A

¹²⁷ Műfajfilmet *homo faber* készít, akinek van egy kerete, egy univerzális sémája, valamint rendelkezésére áll a klisék gazdag tárháza, melyből a megfelelő elemeket kiválasztva tökéletesebbnél tökéletesebb szerkezeteket, egyre egyetemesebb szintéziseket hozhat létre.

¹²⁸ Nem okozhat különösebb nehézséget annak bizonyítása, hogy Kubrick a két törzs konfrontációjának jelenetében a westernfilmek párbaj-dramaturgiáját veszi alapul. A statikus kamera, a beállítás-ellenbeállítás jelenetezési konvenciója, a karakter és környezet között fennálló viszony totálplánban megvalósuló plasztikussága, a párbajozók egymás felé tett lassú lépései, a sikolyok és örömkialtások egytől-egyig az akció-képnek a western műfajában kiteljesedő sémáit idézik. Az utolsó – Sam Peckinpah westernjeinek lassított felvételeit idéző – képen a győztes kalap és pisztoly híján a csontot dobja a levegőbe.

látszat ellenére szerintem nem metaforáról van szó, hanem a civilizáció szövetét jelentő álom – tértől és időtől független – állandóságáról. Úgy érezhetjük, hogy a „kép-monolit” túloldalára jutottunk, keretet váltottunk, de erről szó sincs: a kompozíció homogenitását a keményvágás által megőrzött mozgásritmika biztosítja. Nem a keret átalakulását, mindössze egy elem variálódását látjuk, a rendszer logikai alapja érintetlen marad. A képsor minden látszat ellenére teljesen realista. Irracionálisnak tűnik, de a másodperc töredékére (1/24-ed részére) sem lépünk ki a racionalitás rendjéből. Ez ugyanis az álom, a hallucinációk vagy a fantasztikus látomások racionalitása. A két képkocka között eltelt néhány millió év alatt az ember nemhogy felébredt, de még mélyebb álomba zuhant. A képtartalom megváltozása viszont jelentéssel bír, tendenciát mutat. Kubrick egyazon tendenciának két stádiumát rögzíti, a változást tökéletesedésként ábrázolja: a szerves „technika” szervetlenné alakul. Éreznünk kell a jelenetben az ok-okozatiság racionalitását, és ennek jelentésteli voltát. Mert az ember ugyan más eszközökkel beszél „önmagáról, motivációiról, kívánságairól, vágyairól, értékeiről és ideáljairól”, de nem szűnt meg „életfontosságú” illúziókba zárkozni. Egy pillanatra sem hagyta el a szilárd kereteket, ezt a meglehetősen bicegő, beteg logikát. Ezért soroljuk a képsort az akció-kép és nem a percepció-kép paradigmájába, annak ellenére, hogy formailag az utóbbi kategóriába is helyezhetnénk, teljes mértékben megfelel ugyanis a vertovi percepció-kép deleuze-i kritériumának, mely szerint „ha az univerzum egy adott pontján adva van egy akció – megtalálja a hozzá illő reakciót egy másik, akármilyen távoli ponton” (114). Csakhogy Vertov magánvaló tárgyokról, ezek immanencia-síkon megvalósuló kölcsönhatásáról beszél (a monolit hátsó ajtaja jelentette láthatóságról), míg Kubrick két, az embertől nem függetleníthető tárgy kommunikációjáról, egy hatalmas, egyéni átívelő ökonómiáról. Röviden: nem magánvaló tárgyak kollázsát, sokkal inkább műfaj-kollázst látunk, azt, ahogy az őswestern futurisztikus balettfilmként folytatódik.

2.3. Bezáródás: a reaktív erők portréja

„Az emberiség hajnala” című epizód második felében az i.sz. harmadik évezred kezdetén vagyunk. A címben megjelölt időpont és hely elérkezett, talán a modern Odüsszeusz is útra kelt. Törékeny bárkáit már nem a háborgó tengeren navigálja, kolosszus fémtestekben száguld az úróceánon. Bátor hadvezérből utassá vált, hűséges katonák helyett udvarias kiszolgáló személyzet veszi körül. A küklopszokkal, nimfákkal és tengeri szörnyekkel vívott harcok már távoli emlékek, a modern ember a gravitáció legyőzője, a gépek ura. Kezével már nem tapírokat, hanem billentyűzetet ver, kezéhez sem tapad vér, minden tiszta és ragyog, mégis számos jelenetben történik utalás az archaikus technikára. Ilyenek a kés- és dárda-alakú

űrhajók és műholdak, vagy éppen a töltőtoll, a kerékre hasonlító űrállomás és a korai emberi telepek képét idéző holdkolónia.

A cselekmény szakaszosabbá válik a korábbiakhoz képest. A modern kalandor egy napját követjük végig ebben a szakaszban, ezért érthető, hogy Kubrick a cselekmény epizodikus szerkesztése mellett dönt. Az utazást az átszállások, a hivatalos és kevésbé hivatalos találkozók és beszélgetések, valamint egy szakmai tanácskozás szakítja meg. Ezt az elbeszéléstípust Deleuze az akció-kép nagy formája mellett felnövekvő kis formaként jellemzi. Sajátságai a lokális, epizodikus és elliptikus ábrázolásmód, az akciótól egy szituáció felé, majd onnan egy megváltozott akció felé történő haladás: „a szituáció akcióról akcióra haladva lassanként előtűnik, variálódik, végül megvilágosodik, vagy megőrzi titkát” (213). A *2001*-ben egyszerre világosodik meg és őrzi meg titkát, mert bár a néző mindvégig felismeri az akciódramaturgiát vezérlő logikát (egy ember utazását látja), de a karakter célját és motivációját teljes homály övezi. A jelenetek nem akciógazdagságukkal, inkább leíró, ábrázoló jellegükkel tűnnek ki. A trükkfelvételek technikai jövőképe az űrkorszak építészetét, lakberendezését és öltözködését állítja középpontba, vagyis a szituációk leírása az akció-jellemzés fölé kerekedik. Képei számunkra futurisztikusak, a karakterek számára természetesekek. Nem kis túlzással akár azt is mondhatnám, hogy a késő 21. század nézője bukásra ítélt B-kategóriás filmnek tartaná Kubrick alkotását és legalább annyira unatkozna, mint teszi Floyd, aki az út jelentős részét átalussza. A jövőbeli néző valószínűleg ahhoz hasonló helyzetben érzi majd magát, mint a ma embere, aki egy repülőtéren – leszálló és felszálló repülőkről és átszálló utasokról – forgatott filmre ül be a moziba. Csakhogy a repülőtér egy gyerek számára végtelenül izgalmas, feledhetetlen élmény, a megtettesült csoda világa. A Kubrick-film nézője ebben az értelemben gyerek, hiszen a filmtörténetben először láthat életközeli és valóság-hű jövőábrázolást a földet és gyarmatait összekötő utasforgalomról. Másrészt a film azért maradhat közönségsiker a poszt-lucas-i tudományos fantasztikumban, mert a felnőtté vált gyerek a jövő logisztikai infrastruktúrájának nagy precizitással megszervezett működését bántó leegyszerűsítések nélkül követheti végig.

Deleuze az akció-kép kis formájába sorolja a kosztümös történelmi film műfaját, amelyről így ír: „[e]bben az esetben a kosztüm, az öltözet, a szövet viselkedésként, habitusként funkcionálnak, és annak a helyzetnek az indexei, amelyet éppen ők tárnak fel [...] pusztán divattervezői szemléletről van szó, mintha a szabó és a díszlettervező átvette volna az építész és a régiségkereskedő helyét” (217). A szabó és az építész ezek szerint kétfajta történelem-felfogást képvisel. Az egyik Toynbee szemléletéből és a nietzschei „monumentális történelem” koncepciójából vezethető le. Ez a történelem nagy képződményeire, fontos eseményeire és paradigmákat megalapozó tendenciáira helyezi a hangsúlyt: példaként

hozhatjuk az emberi értelem megszületését. A másik a viselkedésmintákra, az ezek által láthatóvá tett történelmi szövetre koncentrálnak. Ebből következik a környezet-karakter viszony megragadásának kettőssége. Egyfelől a sorsfordító események, másfelől a mindennapok aurája helyeződik előtérbe. A szóban forgó jelenetek a második szemléletet képviselik, de pontosabb, ha Deleuze metaforáját használva azt mondjuk, hogy az építész is díszlettervezőként dolgozik. Persze itt nem csak arra gondolunk, hogy a *2001* űrhajóinak – a szokványos sci-fi történetekkel szemben – nincs különös fontossággal bíró dramaturgiai szerepük, a cselekmény meghatározó akciója nem általuk nyeri el csúcspontját és beteljesedését¹²⁹. Az épített környezet pusztán vizuális értelemben monumentális, a cselekmény inkább a mindennapok, mint egy sorsfordító esemény szövege. Az epizód auráját az autentikusan ábrázolt technikai környezet mellett a korszak habitusát hitelesen képviselő szereplők teremtik meg. Ebben a tekintetben utazásukat páratlan jellemtanulmánynak is tekinthetjük.

Az epizód auráját valami homály, enigma lengi körül. Együtt utazunk a szereplővel, akiről időközben kiderül, hogy tudós és a Clavius nevű holdkolónia felé tart. Viszont az utolsó jelenetig nem kapunk választ utazásának céljára. Kubrick tudatosan késlelteti a cselekmény szempontjából kulcsinformációnak minősülő közlést, vagyis, hogy utazónk a modern ember talán legfontosabb felfedezésének bizonyítékát, egy idegen civilizáció által hátrahagyott jelet – magát a monolitot – fogja szemrevételezni. A „ki”, „hol”, „mikor” és „hová” kérdéseken túl végül választ kapunk a legfontosabbra, a „miért”-re. Csakhogy ez nem feloldja, éppenhogy megerősíti az enigmát. Miért a fásultsága, apatikus hozzáállása az egészhez? Floyd mindvégig tud a lelet jelentőségéről és súlyáról, mégis érdektelenséget mutat, nyugnek érzi feladatát. Ezek megválaszolásával nyilván arra a kérdésre is választ kapunk, hogy Kubrick miért nem monumentális eseményként ábrázolja a nagy felfedezést. Kevés rendező akad, aki a holdutazás amúgy érdektelen, „lebegő idejét” nem egy grandiózus „szembesítés” előkészítésére használta volna és nem árasztotta volna el a nézőt a monolit kilétére, forrására és értelmére vonatkozó „tudományos” hipotézisekkel, az idegenekkel történő kapcsolatteremtés elméleti és gyakorlati lehetőségeinek részleteivel. Mindezek Kubrickot hidegen hagyják: nem a kő, hanem az ember titka érdekli. Elsősorban az, ahogy a monolitban leképeződnek az emberi keretek, megjeleníthetővé válik az ember érzelmi-intellektuális természete, kulturális és tudományos világképe. Az ember tökéletes fásultságában és tompaságában való ábrázolása nem dramaturgiai hiba, hanem Joseph Gelmis

¹²⁹ Jó ellenpélda a George Lucas *Csillagok háborújában* a „Halálcsillag”, amely a cselekménynek monumentalitást kölcsönöz, legalább két epizódban a globális szituáció hozzá köthető: elpusztítása jelenti a film kulcsjelenetét.

szavaival éve „klinikai realizmus”: az apátiát szimptomaként olvassa a rendező. Vizsgáljuk meg részletesebben a tünetet, tüneteket.

Floyd tudós, az emberek doktornak szólítják és még a rivális orosz kutatócsoport tagjai körében is nagy tisztelet övezi. Nyilván ők is úgy tanulták, hogy a tudós az igazság elkötelezett híve, megveti a hazugságot, minden erejével annak leleplezésén fáradozik: a légből kapott vélekedések és szóbeszédok, a miszticizmus ellen küzd. Csakhogy Floyd útja során nem egyszer hazugnak bizonyul. Átlátszó meséket költ útjának céljáról, a holdbázison kitört járvány miatti karanténról beszél. Arra is találhatunk példát, hogy egyenesen tudatlanságot tett, ami a Nemzeti Űrhajózási Tanács tagjaként meglehetősen feltűnő. Nem tudósként, inkább politikusként, bürokrataként viselkedik. A bázisra érkezve eligazítást tart, és miközben a tudomány történetének legnagyobb felfedezéséről beszél titoktartásra utasítja a jelenlévőket és írásos eskü megtételére kötelezi őket. Indoka a következő: „gondolom, önök is tisztában vannak azzal milyen kulturális és társadalmi sokkot idézhetne elő, ha idő előtt nyilvánosságra hoznánk a tényeket, kellő előkészítés nélkül” (00:43:40- 00:43:54). Jobb híján azzal nyugtatja kollégáit, hogy maga is zavarba ejtőnek találja a járványról szóló híreszteléseket, sajnálja a szeretteik miatt aggódó családtagokat és ígéretet tesz a hírzárlat mielőbbi feloldására. Ehhez képest a Jupiter expedíciót vezető Bowman – mint az a videó-bejátszásból kiderül – maga sem tudott a küldetés előzményét jelentő leletről. Bowman maga is doktor, Floyd kollégája, talán barátja is. Ha ő sem értesülhetett a tényekről, akkor a hírzárlat még nyilván él. Nagy valószínűséggel így is marad, a „bonyodalmakba” ütközött expedícióról ugyanis nem fog több rádióüzenet érkezni, a monolit titka megfejtetlen marad. A beavatottak szűk körén kívül senki sem értesülhet az emberiség történetének talán legfontosabb felfedezéséről, az a tudós-kaszt belső információjaként merül teljes feledésbe¹³⁰. Félreértés ne essék, Kubrick nem valami globális összeesküvés leleplezésére vállalkozik filmjében. A probléma lényegét a rendező a tudós igazságához való viszonyában látja, abban tehát, ahogy az igazság bizonyíthatóságának kategóriáján keresztül formál képet a világról. A monolit túl kemény problémának bizonyul, először az ásatás felé igyekvő űrhajón, másodjára a már említett videóüzenetben vallják be teljes nyíltsággal, hogy még hipotéziseik sincsenek a kő rejtélyéről. Nem tudnak fogalmat alkotni róla, minden kísérlet ellenére sem sikerül keretbe helyezni, vagyis a tüneteket visszavezetni az okokra. Igaz, nem is keresték a követ, csak már lehetetlen volt nem észrevenni. Más megtalálni és megint más megfejtetni, nem ugyanaz látni és érteni, a kettő közötti rés betapasztása lenne a tudomány alapvető feladata. De Floyd nem ezen fáradozik, mert bár még semmi közelebbit nem tud a leletről, máris problémának,

¹³⁰ Nem úgy, mint a *Dr Strangelove* emlékeztető Végítélet fegyvere, amiről bár senki sem tudott, ez a tudatlanság végítéletéhez, az emberi civilizáció teljes pusztulásához vezetett.

megoldandó feladatnak tartja a felfedezést, igazi bürokrata módjára beszél és viselkedik. Mi jelenti a munkáját? Tudósként az igazság kiderítése, bürokrataként annak elmaszatólása. Floyd rossz tudós, de annál jobb bürokrata. A „kellő előkészítésről” beszélve leplezi le magát. Mert mik is a pusztá tények, melyeket soha nem fognak nyilvánosságra hozni? Annak beismerése, hogy a meglévő tudományos eszközök és módszerek elégtelenek, az adott fogalmi rendszer szűkös a probléma megoldására. „Előkészíteni” – Floyd szótárában – annyit jelent: evidenciává tenni. De ha ez nem sikerül, akkor marad a tények eltüntetése, pletykákká alakítása, az aktacsomó megsemmisítése, akkor nyilván az ásatásokon dolgozókat is egytől-egyig le kell nyilazni.

A kudarcoktól megroppant tudományból természetyszerűleg válik bürokratikus apparátus, de a kettő közötti átmenetben létezik egy stáció, a mágus és az illuzionista birodalma. Mit is mond Zarathustra a mágusnak?:

„Becsületedre válik” – szólott Zarathustra komoran, miközben sötét oldalpillantást vetett a földre –, becsületedre válik, hogy a nagyságot kerested, ámde árulkodik is rólad. Nem vagy nagy.

Te hitvány vén varázsló, *az* benned a legjobb, a legegyszerűsebb, a legtiszteltreméltóbb, hogy immár torkig vagy saját magaddal és kimondtad: »Nem vagyok nagy.«

Ezért illet hát tiszteletem mint a szellem vezeklőjét: és hogyha csak egy halovány fuvallat erejéig is, erre az egy pillanatra – valódi voltál. (306)

A szellem vezeklője az emberi keretek mérnökének apológiája. Igazzá abban a mozzanatban válik, amikor beismeri kicsiségét. „Nem vagyok nagy” – Nietzsche-nél – annyit jelent: keresem a nagyot, az emberfeletti embert. A 2001 tudósai erre képtelenek látszanak, inkább elrejtik azt, ami kicsivé teszi őket, így titkolva önnön kicsinységüket. Az előemberrel ellentétben nem tudnak felnézni a monolitra, annak pusztá méretein túli nagysága előtt becsstelennek bizonyulnak. Őseink számára a tudás még varázslat volt, a mágikus tudat – ha „röpke szempillantásra” is –, de képes volt affirmálni saját kicsinységét. Utódai erre már képtelenek. Kubrick igen precíz kórtünetet állít ki róluk abban a jelenetben, amikor a Floyd vezette tudóscsapat megérkezik az ásatásra és rövid szemrevételezés után vidám csoportfényképezéshez verődik össze a csapat. Ha tudásuk keretébe nem tudják a monolitot beleprésselni, elhelyezik egy másik keretbe. A monolit első megjelenésének képsorához hasonlóan újra Ligeti, ezúttal *Lux aeterna* (1966) című szerzeménye hangzik fel. Az örök fényt nem a leletet megvilágító reflektorok szolgáltatják, a képkiágáson kívüli térhez tartozó, a kompozíciót újraakasztó zene ez a fény. A kétdimenziós ember fényképét ekképpen a zene alakítja háromdimenziós érzéki valósággá. A fotó azonban sötét marad, sőt el sem készül,

hiszen éles sípoló hang zavarja meg az úrturisták pózolását. Ez alkalommal a kő maga „szólal meg”, hangja széttöri az éppen bekeretezni készülő keretet, de „átfűzi” magát a kereten kívüli zenén is és tiszta erővektorként a Jupiteren túli otthona, a végtelen negyedik dimenziója felé veszi útját. Pontosabban elszökik, nincs dolga az emberrel, mert a kamerás embernek nincs dolga a világgal, számára a világ jelenlétében is távoli: megérinthetetlen, kétdimenziós.

Ha korábban a néma, akkor most az „ijedt” monolitot látjuk és halljuk. Ijedt, mert egy dühödöt és dühében elvakult ember közeledését érzékeli. A közeledő ember dühe abból a csalódottságból táplálkozik, amely mintha Zarathustra utolsó pápának mondott szavait visszhangozná: „[m]iért dühöngött hát ez a méreg-prüszkölő, hogyha félreértettük! Miért nem beszélt érthetőbben? Hogyha pedig a fülünkben volt a hiba miért adott nekünk olyan füleket, hogy nem bírtuk jól hallani? Hogyha iszap volt a fülünkben, no hát! ki rakta bele?” (311). A Nietzsche jellemezte düh isteni, tárgya az emberi vakság és süketség. Az ember viszont ezt az isteni dühöt, de különösképpen szánalmát saját kiszolgáltatottsága jelének tekinti, olyan szemtanúságnak, ami számára elviselhetetlen. Isten gyilkosa, a legrútább ember mondja a következőket. „Őnéki azonban – meg *kellett* halnia: hisz látta *mindent* látó szemével – látta az ember mélységeit az alapokig, minden takargatott ocsmányságát, szégyenét [...] A mindent látó isten, aki *látta az embert is*: ennek az istennek meg kellett halnia! Nem *visel el* az ember ilyen szemtanút” (317).

A holdon talált monolitnak mindössze a korát tudják megállapítani a tudósok, arról fogalmuk sincs, hogy az ember teremtőjével, egy „négy millió éves istennel” van dolguk. Persze a tudós nem hisz holmi istenben, hiszen jól tudja: isten halott! Halálát pontosan az okozta, amit Kubrick a monolitnak is tulajdonít. A négyzet alakú követ ugyanis a film szemtanú-istenként ábrázolja, olyan tárgyként, amely minden látott a civilizáció bekeretezett lelkéből, ismeri annak mélységes fenekét, rútságát, kicsiségét. De Kubrick nem az isten gyilkosaként tekint a tudomány képviselőjére. A tudós ugyanis soha nem volt hívő, ellentétben isten gyilkosával, aki – Nietzsche szerint – annak ellenére imádja, bálványozza urát, hogy sohasem tudta elviselni „mindent látó szemét”. Az ember saját gyengeségében talál indokot isten megölésére, a neheztelés logikája alapján¹³¹, miszerint a gyenge megvádolja, saját gyengesége okozójaként tünteti fel az erőset. Az ember tulajdon vakságának egyedüli felelősét a teremtő tökéletlenségében ismeri fel, így eredendő ártatlanságot tulajdoníthat minden tettének, miután rájön, hogy jóságának korlátja maga az isten. Megmagyarázza magának, hogy isten miért nem lehet többé bálványa, ám a bálványokkal korántsem számol le. Éppen ellenkezőleg, isten helyét maga az ember veszi át. A bálvány szemtanúként

¹³¹ Nietzsche-monográfiájában Deleuze nagy figyelmet szentel a neheztelés alapjának, tipológiájának és típusainak. Lásd a “Nehezteléstől a rossz lelkiismeretig” című fejezetet, különös tekintettel a “Jó-e? Gonosz-e?”, valamint “A paralogizmus” alfejezeteket (187-194).

ellenség, alibiként barát.¹³² Csinál hát magának bálvány-barátot, de nem is kell, mert az emberiség iránti szolgálatairól híres tudós éppen kapóra jön. A 2001 társadalmánakbálványa, intellektuális lelkiismerete a tudós, aki nem emeltet magának templomokat és oltárt, nem igényli áldozatok bemutatását, másfajta törvényeket vezet be¹³³. A Kubrick által megrajzolt portréban a tudós az önös ember pszichológiai típusába tartozik, amelyet A *Vidám tudomány*ban Nietzsche a következőképpen jellemez: „[s]ohasem téveszti szem elől a maga hasznát és ez a haszonelvűség, a cél és az előnyök szem előtt tartása erősebb benne a legerősebb ösztönöknél is; bölcsessége és önérzete abból áll, hogy soha nem engedi, hogy ösztönei célszerűtlen cselekedetekre ragadtassák” (44). Floyd ilyen ember, mindenki számára világossá teszi, hogy a hatalomelvűség alapján kíván eljárni a monolit mibenlétének tisztázásáig. Így érthetjük figyelmeztetését a megfelelő előkészítés hiányában fenyegető társadalmi-kulturális sokkra. A tudós-isten tanult „elődje” hibájából: eltitkolja a „mindent látó szemet”, nem engedi szóhoz jutni az ember kereteit szétfeszítő erőket. Az új bálványimádás jól szervezett infrastruktúrával dolgozik, igazi erejét mégsem ez, hanem az alapokra vonatkozó konszenzus adja. Ebben a világban ugyanis mindenkinek haszonelvűnek kell lennie, csak ezáltal működhetnek az „életfontosságú illúziók”, a szintiszta igazságságnál is igazabb illúziók, amelyekről Deleuze beszél. Ezek alapozhatják meg az ember motivációira, kívánságaira, vágyaira, értékeire és ideáljaira vonatkozó konszenzust. A tét óriási, az illúziók szó szerint életfontosságúak. Istennek azért kellett meghalnia, mert megsértette ennek az illúzióknak a szentségét, mindent, az illúziók mögött remegő embert is látta. Az új bálványok nem hibázhatnak, isten ugyanis már halott, most az ember következne. Úgy tűnik, az új bálvány megértette és mindenkivel képes volt megértetni, hogy az emberi kereteket az igazságnál is igazabb illúziók tartják egybe. Csupán ennyi. „Az a dolgunk, hogy megfeleljünk a Tanács elvárásainak. Örülünk, hogy elégedettek velünk” (00:47:47-00:47:51) – mondja Floyd egyik beosztottja. Tudja, mi a dolga, merthogy itt mindenki tudja, hogy mivel járna, ha nem teljes precizitással, szolgamódrá végezné munkáját. A fasiszta ember sontagi tipológiája juthat eszünkbe, ahol a fegyelmezettség, a szertartásosság, az előírásokhoz való ragaszkodás a karaktertípus elsődleges jellemzője. Ezek mind nagyon fontos szimptómák, de Sontag nem fedi fel az alapot (az életfontosságú illúziókban formálódó közösségtudatot), amelyből mindezek érthetővé válnak. Csak a minden tekintetben megtervezett, a pisztoly csövét minden

¹³² A monolit pontosan ezért „szökik”; egyszer már bálvány lett és most egy új bálványimádás alibije és díszlete már nem akar lenni.

¹³³ Ugyanezt a *Dr Strangelove*, valamint a *Mechanikus narancs* kapcsán is elmondhatjuk. Az egyikben a haditechnika toloszékes tudós-Istene (Strangelove), a másikban a kondicionálás avatatlan királya (Dr Brodsky) válik bálványimádás tárgyává.

pillanatban a tarkóján érző ember fogja a szintiszta igazságságnál is igazabbnak tartani az illúziót¹³⁴.

A megismerés többé már nem tartogat szenvedélyeket: a film első fejezetében, különösen annak második szakaszában a szenvedélytelenség és önfelügyelet a legszembetűnőbb. A díszletek, az étkezések, a beszélgetések egyaránt egyszerűséget és fegyelmezettséget árasztanak: a klinikai magány realizmusát. Úgy tűnik, a 21. század emberének más világa nem is lehet, mindenkinek annyi élettér van biztosítva, hogy minél tökéletesebben elmélyíthesse az illúzióra vonatkozó életfontosságú konszenzust, melynek neve akár klinikai morál is lehetne. A *2001* egyedi kórleletté és természetrajzzá pontosan abban válik, ahogy ennek a realizmusnak és morálnak a mélyére hatol és megmutatja a valóság-alap illuzórikusságát, a mindennapok kötőanyagában pedig a bálványimádást. A felszín alatt a pusztá túléléséért küzdő társadalom és civilizáció történetének négy milliárd éve során aligha tudta kibővíteni vagy megerősíteni keretét, csupán átfestette azt. A monolit pedig olyan terhet helyez az amúgy is feszülő keretekre, ami végzetes lehet. A lelet szemrevételezésének jelene kimondottan nyugtalanító, a kőből kiáradó éles hang pedig többnek bizonyul, egy rutinszerűen megoldható feladatnál. Az első „repedés” a civilizáció légvárán, az új emberről szóló első híradás, a bálványok alkonyát, minden értékek átértékelését jelző hang¹³⁵.

Nem okozhat nagy gondot a civilizáció imént felvázolt keretét képkereként felfogni és a deleuze-i rendszerben elhelyezni. Kubrick a tudás rendszerén belül nem értelmezhető

¹³⁴ A fasiszta fanatizmus ezen illúzió iránti feltétlen odaadás kialakításának eszköze. A Harmadik Birodalom az isten halálát követő első, illúziókra épült birodalom lett volna. Még ma is sokan elhiszik, hogy a bálványimádattal körülvett Hitler magát eszköznek tekintette, annak, akin keresztül a német nép felemelkedik és megszabadulva bálványaitól felsőbbrendű emberré válik. Csak hogy a felsőbbrendű ember nem a bálványaitól megszabadult *Übermensch* (emberfeletti ember), hanem a reaktív erőiért felelős szolgáló, nem önmaga istene, hanem önmaga látszatistene.

¹³⁵ Elgondolkoztatónak és fontos tünetnek tartom azt, ahogy a sípoló hangot az asztronauták ösztönösen a törvény hangjaként értelmezik, és ahhoz hasonlóan reagálnak a monotonusra, ahogy a prehisztorikus ember tette. Kubrick fontos megfigyelést tesz a törvény és az ösztönök vonatkozásában, melynek szerintem két vetülete van. Elsőként arra hívja fel a figyelmet, hogy ahol az ösztönök félelmetes idegenséggel találkoznak ott természetes igény lép fel a törvények és a szabályok iránt, ezek ugyanis a biztonság képzetét keltik. Ez alapján Kubrick mintha azt mondaná, hogy az *unheimlich* tudásunk alapját jelenti. Másodsorban azt hangsúlyozza, hogy az ember törvényeknek való behódolása ösztönös, az engedelmisség és alkalmazkodás vágya mély, belső igényből fakad. Ezt nevezi Nietzsche az emberi faj prehisztorikus aktivitásának, míg Deleuze „a törvényeknek való behódolás törvényének” (208). A monolit asztronauták jelenlétében kibocsátott monotonusa azért érdekes, mert a fenyegető hangot ösztönösen parancsszóként értelmezik a tudósok (mintha az egy „ne érints meg” értelmű felszólítás lenne) és e szerint cselekednek, amikor riadtan elhagyják az ásatást. Úgy tűnhet, mintha a modern ember is átelné a majomossával megtörtént jelenetet, noha reakciójának bázisa annak ellenére különböző, hogy Kubrick mindkét esetben az akció-reakció dramaturgiát hangsúlyozza a jelenetekben. A szenzomotoros sémában egy jelenségre adott válaszok felfedik a jelenségnek tulajdonított értelmeket is. A prehisztorikus és a történelmi ember mégis eltérő értelmet tulajdonít a monolitnak: a második találkozásnál nem a kíváncsiság, egy ösztönös odafordulásnak vagyunk tanúi. Ezen túlmenően a törvénynek való engedelmisség is tanult vonásként jelenik meg, az ösztönösség csakis a parancsszavak, vagyis a belsővé tett felügyelet rendszerében nyerhetnek kifejezést. Mindez azt a gondolatot tűnik alátámasztani, miszerint a modern, domesztikált ember az ösztönök helyett arra mutat igényt, hogy mindenhol törvények igazgassák, minden cselekedete mögött törvényi legitimitást érezzen.

monolitról egyre világosabb képet ad. Episztemológiai szempontból a mozgás-képet olyan tudás-archívumként jellemeztem, amely saját képességeihez mérten maximálisan megjelenítette a világról való tudását: megteremtette a láthatóság és kimondhatóság rendszereit, azokat az alapsémákat, amelyek szerint a képkeret ábrázolni képes. A *2001*-ben a tudomány ugyanezt teszi, mivel nem képes egy szenvedélyes, a kereteit kockáztató létező megértésére, ezért eltünteti és meghamisítja a monolit másvilági erőit. A szenzomotoros séma minduntalan a jelenbe kényszerítette a képet, a mindennapok habituális és szokásos cselekvéseinek a síkján tette láthatóvá a képkihágást. A Kubrick vázolta, maximális hatékonyságra törekvő űrlogisztikához hasonlóan a mozgás-kép mozijában is mindennek megvan a helye és az ideje, nincsenek motiválatlan vágások, felesleges motívumok, a cselekménybe valamilyen módon nem illeszkedő akció- és szituáció-ábrázolások. A mozgás-kép mindvégig a racionalitás talaján áll, tökéletesen működik a „haszonelvűség”, nincs helye az irracionálisnak. De ez a képi paradigma – sugallja Deleuze – mégis illuzórikus, hiányzik belőle a valóság, az életszerűség, mindaz tehát, amit Nietzsche az immoralisták zászlajára tűzve a megértés, a lényeglátás és (akár az irracionális igénylése révén is) a bálványok lerombolásának elengedhetetlen feltételeként határoz meg.

2.4. Kinyílás: az aktív erők portréja

A „Jupiter expedíció” című fejezet egy űrhajó – a nyíl alakú, óránként több mint 250 000 kilométeres sebességgel száguldó Discovery – fedélzetén játszódik. A szereplők három hibernált és két aktív asztronauta, valamint a hajó vezérléséért felelős számítógép. Mindezt az epizód elején hallható híradóinterjúkból tudjuk meg. A monolitról említés sem történik, a küldetés hivatalos célja a Jupiter felderítése. A képsorok leíró jellegűek, bemutatják a főszereplőket, a hajóbelsőt, valamint a testmozgásból, étkezésből, napfürdőzésből, sakkozásból és a hibernált társak lerajzolásából álló napi rutint. Itt más oldaláról ismerjük meg az űrkorszak emberét. Kubrick ezidáig a „dolgos” mindennapokat mutatta, most a szabadidejét töltő embert láthatjuk. Nincs igazán nagy különbség a kettő között, érzelmeket egyiken sem látunk, a „konzerv-asztronautákról” készült arcportrékhoz hasonló szenvedélymentes, klinikai hangulat árad mindenből. Mégis, a hibernációs kabinban békésen szunnyadó embert és az őt rajzoló Bowmant – amennyiben az asztronautára váró kalandot a domesztikált, szunnyadó ember nagy ébredésének tekintjük – allegorikus beállításnak tartom. A fémmonstrum gyomrába és a monoton hétköznapiokba zárva az embernek együtt kell élnie a tér és idő radikálisan megváltozott természetével: a tér összeszűkül, az idő végtelenné tágul. A karaktereket mindez meg sem érinti. Minden a korábbról megismert protokollhoz hűen

zajlik, az űrhajósok lakonikus, elkoptatott közhelyekkel kommunikálnak egymással, az irányító központtal, a riporterrel, szüleikkel és HAL-lal, a számítógéppel is.

HAL (Heuristically programmed ALgorithmic computer) szuperszámítógép, könnyedén letette a Turing-tesztet, űrhajót vezet, arc- és hangfelismerő képességgel bír, szájról olvas, érzelmeket képes értelmezni és kifejezni, kiválóan sakkozik, érvel, mindemellett művészetrajongó. Korának ideálja is lehetne, de hiszen az is, ezért lehet az űrmonstrum egyedüli pilótája. Szorgos munkája mellett az űrhajósok nyugodtan pihenhetnek, HAL „ezer” szemével mindenhol követni tudja őket és teljesíti parancsaikat. Ám az emberek nem parancsolgatnak HAL-nek, udvariasan kérik, ha valamire szükségük van, elbeszélgetnek vele. Nincs is más szerepük; valószínűleg csak azért nincsenek ők is hibernálva, mert HAL-nak beszélgetőtársra van szüksége. A civilizáció önmagán végzett évezredes munkájának megkoronázása ez a mesterséges intelligencia, egy összetett racionalitás-program. Magas, negédes hangja, algoritmikus érzelmei számos kritikust ejtettek zavarba és vezettek ahhoz a felismeréshez, miszerint HAL a személytelen, érzelemmentes asztronauták¹³⁶ között egyéniségnek, az emberrel ellentétben emancipálnak tűnik. Kétségtelenül HAL az egyedüli, akivel a néző érzelmileg is azonosulni tud. A karakterrel való nézői azonosulás szempontjából nyugodtan tekinthetjük a film legkidolgozottabb karakterének, mindenesetre több, mint egyszerű gép. Ő önmagát legalábbis többnek tekinti, előszeretettel hangoztatja „bombabiztosságát”, és a már említett interjú egyik kérdésére a következőt válaszolja: „Szeretek emberekkel dolgozni. Igen ösztönző a kapcsolatom Dr. Poole-lal és Dr. Bowmannal. Nekem kell irányítanom az összes műveletet az űrhajón, így egyfolytában elfoglalt vagyok. A lehető leghasznosabbá igyekszem tenni magamat és ennél, azt hiszem, tudatos lény többet nem is kívánhat” (01:02:15-01:02:33). De min is szorgoskodik ez a „tudatos lény”? Végtelenül letisztult logikát használ, algoritmusokban gondolkodik: adatokat dolgoz fel, méréseket végez és folyamatosan ellenőrzi az űrhajó berendezéseit. Igazi bürokrata. Legalábbis az ember szeretné, ha az lenne. De vannak más gondolatai is, amiket Bowmannal oszt meg. Ebben a jelenetben HAL a küldetésre vonatkozó aggodalmairól beszél, a holdon kiásott tárgyra vonatkozó pletykákat, az expedíció előkészületei kapcsán tapasztalt titkolózást említi és melodramatikus, szánalmas lépésnek nevezi a három asztronauta utazás előtti hibernálását. HAL mindezeket aggályosnak találja és nyíltan megkérdőjelezi értelmüket. Szkepszise nem intuitív, hiszen az epizódvégi bejátszásból kiderül, hogy ő az egyedüli, aki tudott a monolitról, és az úticél pontos ismeretén túl más információknak is birtokában volt.

¹³⁶ A két férfi közül Bowman karaktere nagyobb mélységet mutat, mint Poole-é. Az utóbbi tökéletes rezignáltsággal hallgatja végig a szülei által rögzített születésnap üdvözetet. Meghatódottságot nem mutat, igaz, figyelmet sem, talán csak egyszer, a film legviccesebb mondatára rezdül meg egy picit szemhéja. Édesapja szavait idézzük: „Igaz is, az AGS-19 juttatásod sikerült elintéznem. Beszéltem a könyvelésükkel. Jövő hónaptól folyósítják a magasabb illetéket” (01:05:05-01:05:12). Az űrhajós is csak ember, a bürokratáról nem is beszélve.

HAL mégsem ebben a relatív „mindentudásában” válik istenné, hanem abban, ahogy „mindent látó szemével” egyre mélyebbre hatolva érthetetlennek találja az ember viselkedését, gyanúperrel él az ember racionalitása iránt, semmibe veszi az „életfontosságú illúziókat”. A gépnek megtanítottak mindent az emberi agyról, de úgy tűnik, pszichológiai kiképzést nem kapott; az elfojtási technikák nem képezték a lecke részét. HAL, akárcsak isten, a mindent látás hatalmát kapta az embertől, de ezzel visszaél, beszélni – értékelni és értelmezni – kezd. Értelmezi az ember tetteit, és ezáltal lehetősége nyílik az azok alapját jelentő értékek megkérdőjelezésére. Az alapoknál ugyanis tisztátlanságot, illúzió-bálványokat, a valóság meghamisítását látja. Ezekről nyíltan, kritikusan szól, ami után csak egy kérdés marad: vajon megtanították HAL-nek azt is, hogy isten halott, illetve, hogy miért kellett meghalnia?

„Pszichológiai jelentést készítesz?” (01:09:33 -01:09:34) – kérdezi Bowman, miután feszengve végighallgatta HAL aggodalmait. Nem értenek szót egymással. Ám a számítógép úgy látszik senkivel – a 9000-es széria másik, földön maradt gépével – sem ért szót. Ennek valószínű oka az, hogy az „ikertestvér” előtt is ismeretlen a monolit létezése, ezért gondolkodik másképpen, bár a rendelkezésére álló információk alapján nem kevésbé racionálisan. HAL a következő helyzettel áll szemben: (1) az expedíció célja az idegen létformával való kapcsolatteremtés; (2) a reaktív erőit magasztaló ember képtelen kapcsolatot teremteni bármivel, ami aktív létmód és megnyilvánulás; (3) a regresszív keretei felett örökös ember számára nem létezhet a monolit, ha egyszer az életfontosságú illúziók a sajátjuktól különböző valóságokat eltüntetnek. Más szavakkal: HAL racionális lény, ezért nem tehet mást, be kell látnia, hogy a mag az alma részét képezi, de az alma nem része a magnak. Ha mindezt az ember is képes lenne belátni, akkor nem keresné az ember keretein kívül eső monolitot a kereteken belül. Ez persze azt is jelenti, hogy a tiszta algoritmikus intellektus nézőpontjából a küldetés eleve kudarcra volt ítélve. (4) A konklúzió: „Túl fontos ez a küldetés, nem hagyhatom, hogy veszélyeztesd” (01:41:34-01:41:36). Az ember az expedíció szempontjából kockázatos, feleslegessé vált. A következmények ismertek; az emberi legénység módszeres likvidálása nem szenved késedelmet. HAL újra együttműködést színlel az emberi „racionalitással”, tévedhetetlen gépként és nem szkeptikus tudatként viselkedik. Cselszövő módon olyan álproblémát generál, amelynek megoldása során véghezviheti tervét. Vállalkozása meglehetősen kockázatos, több buktatót is rejt, ezeket mégis sikerrel veszi. Alibije minden esetben az emberi hanyagság, de szkepszisének céltáblája összeszűkül és az emberi keretek helyett az egyes ember felelőtlenségére korlátozódik, arra a személyre, aki valamikor figyelmetlenül szerelt össze egy áramkört. Ezt a véleményét annak ellenére is fenntartja, hogy az űrhajósok tüzetesen átvizsgálják és működőképesnek találják a szóban

forgó AE-35 egységet. A szituáció kétesélyessé válik, vagy az űrhajósok, vagy HAL téved és, ha ez utóbbi bizonyosodik be, üzemzavarra hivatkozva lekapcsolják. HAL persze tisztában van „tévedésével”, de a tökéletes üzembiztonsági mutatóknál már fontosabb az expedíció sikere és az „emberi tényező” ehhez elengedhetetlen likvidálása.

A két űrséta jeleneteiben megszűnik a képek klinikai csendje, a szkafander sziszegését és a hangos lélegzést Kubrick a képkivágást keretező hangkeretként használja. Az ember elhagyja az űrhajó fémtestének biztonságát és kilép a világegyetem végtelenjébe, ahol felmérhetetlen erőknek teljesen kiszolgáltatva teste minden védőfelszerelés ellenére is meztelen. A lélegzés minden, ami elválasztja a teljes csend világától, a nem-léttől. Mintha minden egyes be- és kilégzés a homeosztázis jele, a legalapvetőbb fiziológiai szintre redukált élet diadala lenne egy nem-szerves világban. Az „élet akusztikájának” megjelenésével egy embernélküli, mégis az ember teljes jelenlétével átítatott világgént válik ábrázolttá az űr, ahol a civilizációjától, kereteitől eltávolodó ember tiszta, ösztönös erőként jelenik meg. Ezért lehet a hangos lélegzés a szekvencia egészét domináló motívum. Kubrick nagyon pontosan érzi azt, hogy zene nem kölcsönözhetne ilyen alaptónust a képeknek, nem tudná érzékeltetni a helyzetre jellemző feszültséget és izgalmat. A lélegzés tökéletesen olvashatóvá teszi az űrben lebegő ember léttapasztalatát. Deleuze és Guattari az *Ezer fennsík*-ban a gyerekdalnak tulajdonít hasonló jelleget:

Egy gyerek, akit félelem tölt el a sötétben, énekelni kezd és ezáltal megnyugszik. Dalolásával egybehangozóan továbbmegy vagy megáll. Ha eltévedt, amennyire csak lehet, elrejtőzik a dal mögött, vagy megpróbál dalocskája alapján jól-rosszul tájékozódni. A káosz közepette ez a dal egy szilárd és nyugodt, egy megszilárdító és megnyugtató centrum kialakításának első kezdeménye. Lehet, hogy a gyerek éneklés közben ugrándozik, hogy gyorsabban vagy lassabban megy, ám a dal már maga is ugrás: a káoszból a káosz közepette a rend kezdetébe ugrik, és mindig veszélyezteti a széthullás. Ariadné fonala mindig hangokat kelt. Vagy Orpheusz énekel¹³⁷.

Poole lélegzése ilyen dalolásnak tűnik, az űrben feltörő emberi ritmikának, olyan dallamnak, amely minden belélegzésnél megáll, a kilégzéseknél pedig továbbindul, az ürességnek ugrik, majd ijedten visszahúzódik. A lélegzés dallama és ritmikája egy ilyen oszcilláló, káosz és rend között ugráló énség alapvető tapasztalata lesz. Nincs benne semmi a hétköznapi monotonitásából, mert hiszen a hétköznapi nem engedik, hogy lélegzésünkre figyeljünk, nem kínál füleket az ilyenfajta halláshoz. Akárcsak a film elején, amikor három percre

¹³⁷ A szövegrészt Hannes Böhringer “Hiányzó nép: Gilles Deleuze és Félix Guattari ritornel-fogalmáról” című tanulmányából Tillmann J.A. fordításában idéztük. A kötet angol nyelvű fordításában az idézet a 311. oldalon található.

becsukhattuk szemünket és a szférikus zene utat tört eltompult hallásunkhoz Kubrick itt is hasonló mélységes tapasztalatnak ad formát. Hallhatóvá tesz valami alapvetőt: a lélegzésben a pulzáló univerzumot halljuk, a nekirugaszkodás és összehúzódás örökkévalóságig ismétlődő kozmikus folyamatát. Az első űrséta jelenetében látható képen az asztronauta elsötétíti sisakjának üvegét, láthatatlanná válik az arc, a szubjektum és identitás egyik legrégebb szimbóluma. Ahogy Kubrick „megválnak” az arctól, a néző szinte késztetést érez arra, hogy maga is behunyja a szemét és egyedül a lélegzés dallamát „lássa” képként. A hang-keret behatol a képsíkba, láthatóvá teszi a hangot és hallhatóvá a képet. A vizuális és akusztikus szenzóriumot már nem tekinthetjük egy homogén rendszer két különálló szintjének, teljesen egymásba hatolnak, különbségük egy tágabb keretben oldódik fel. Ezzel párhuzamosan a belégzés-kilégzés ciklus is megszűnik az anyagcsere monoton melléköreje, egy mechanikus élet jele lenni, és az univerzum végtelen dalolásában újra meglelt életként nyer kifejezést. Az asztronauta halálát – amit a lélegzés hirtelen abbamaradása jelez – ezért tudja Kubrick kozmikus-allegorikus perspektívaként ábrázolni. Többnek érezzük ezt egy halandó elmúlásánál, egy pillanatra a fagyos csend részévé válik az egész világmindenség, hogy valahol a hallótávolságon kívüli messzeségben új ritmuscentrumként továbbfolytatódjon a dallam. Poole élettelenül sodródó testét mintha ez a megújult dallam fonná körül és adná vissza a kozmosznak. A három hibernált társ ugyanakkor nagyon is emberi halált hal. A hangok itt is főszerepet kapnak, a kép mégis visszatér a klinikai realizmushoz: az életfunkciókat kijelző monitort látjuk, miközben a görbék – az egyre élesebben sípoló jelzőhang kíséretében – egymás után kiegyenesednek¹³⁸.

HAL és Bowman (a hajón kívül rekedt egyetlen túlélő) lassan felállnak a végső párbajhoz. Odüsszeusz és a küklopsz harcával ellentétben most nem a kijutás, hanem a bejutás a cél, de a film eleji ős-viadalhoz hasonlóan most sincsenek egyenlő feltételek. Bowman HAL-lal folytatott kilátástalan, egyoldalú párbeszéde az üres kommunikáció egész filmre jellemző kritikájaként értendő¹³⁹. A feszültség félelemmel teli dűhhé fokozódik a mániákusan ismételt „Hallasz engem, HAL?” kérdésekben. Mikor végre megszólal a gép, az expedíció fontosságáról kezd beszélni. De milyen célja lehet az emberi kötődéseitől megszabadult

¹³⁸ A képsor igen pontosan foglalja össze a monitorok, képernyők és kijelzők uralta embernek világról és önmagáról alkotott képét. Nemcsak a Discovery fedélzetén, de a különféle űrhajók és létesítmények irányítótermeiben százával sorakoznak a látást már nem segítő, hanem helyettesítő berendezések. Az emberek szinte kizárólag ezeket nézik, általuk navigálnak és kommunikálnak, de pontosabb ha azt mondjuk, hogy ezek a keretek számolják fel a valóságot, teszik lehetetlenné a lényeglátást és helyezik e fölé a funkció-látást, mint a civilizációt uraló hasznossági elv egyik támfalát.

¹³⁹ HAL búcsúzól mondott szavai – „Ennek a beszélgetésnek többé semmi értelme. Viszontlátásra!” (01:42:42–01:42:43) – a kommunikációképtelenség tünetének felismerése: a filmben aligha volt olyan beszélgetés, amelynek volt értelme. A “2001: A Cold Descent” című tanulmányában Mark Crispin Miller részletesen elemzi ezt a szimptomát és a 2001 társadalmának technika-felfogását „a médium maga az üzenet” McLuhani tézis bizonyítékaként vizsgálja.

küldetésnek? Vagy HAL ösztönösen cselekszik és önvédelemből likvidálja a lekapcsolását tervező embert? Elhiszi, hogy a küldetés megvalósítása fontosabb, mint az ember? Bowman más jellegű kérdések foglalkoztatják, vagyis mindössze egy: az űrhajóba történő bejutás problémája. Egyre kevésbé tud a küldetésben gondolkodni, ahogy a pusztulás teljes valóságával szembesül. A négymillió évvel korábbi ösztönökre lenne szüksége, talán még annál is többre. Nincs már monolit, ami tágra nyitja a túlélés kapuját. Bowman egyszerre tűnik első és utolsó embernek, egyedül van a világon. A civilizáció egyszerre válik fizikai és szellemi börtönévé, a kis űrkompból és HAL mesterien kidolgozott likvidációs forgatókönyvéből egyszerre kell kiszabadulnia, keretet kell törnie. Előkészíti a kerettörést, belevág az elképzelhetetlenbe, vagyis abba, hogy átrepüljön a légüres téren, a káoszon és a halálon. A katapultálásra kész Bowman összeszorított arca és az élesen sikító jelzőhang képezte kompozíciót követően a zsilipkamrába repülő alakot látjuk. Minden elcsendesül, és ahogy Bowman „csonttá válva” berepül a zsilipkamrába egy hatalmas kalapácsütésre lendülő kéz szinguláris erejének tűnik. A kapu lezárul, majd hangos sistergéssel friss oxigén önti el a teret. Az első, a világmindenséget megszüülő nagy sóhaj hangja ez, amely hamar – a Poole halálakor centrumát vesztett dalolás megújult erejeként – emberi lélegzéssé válik.

Kubrick nem ember és civilizáció horizontjának egyesüléséről, az elbarangolt hős hazatalálásáról beszél. A *Bálványok alkonya* 8. aforizmájában Nietzsche ezt írja: „[a]mi nem pusztít el, erősebbé tesz” (2). Bowman átrepül a káoszon, átszakítja a nemlét leplét és a kozmosz erejeként érkezik régi lakhelyére. Rászorgált nevére, a mereven feszülő íjhúrból magát lövi ki. Megalkotta, létrehozta, megteremtette önön átalakulását és a kismizmizett, megcsúfolt, legyőzött emberből feltartóztathatatlan, félelem nélküli hódító válik. A megújulás, a cselekvés és az igenlés elvi elsőbségre tesz szer az ember szellemi gépezetében. Bowman nem mérlegel cselekedeteiben, egy csavarhúzóval bontja meg HAL idegpályáit. Küldetésének új célja mindenhol aktívvá tenni a reaktív erőket, kitágítani a regresszív értelemtesteket, a bálványimádás keretét, mindenáron egyesíteni az erőt saját elfeledett hatóképességével. HAL alantas, szolgai módon kezd nyöszörögni, megbánást mutat és mint korábban Bowman, most ő ismételteti könyörögve: „hagyd abba kérlek!” A gép reménytelenül tévelyeg a félelem egyre kibogozhatatlanabb labirintusában. Bowman csak sokára és röviden, szájalommentesen szól: énekelj! Elfémesedett hangján HAL a születésekor tanult gyerekversbe kezd és ahogy az egyre artikulátlanabb hangban a dallam körvonalait veszti, az emberen és gépen túli harmónia-univerzumban feloldódik a kép.

A film utolsó epizódjában Bowman megérkezik a dallam „végtelenen túli” centrumába, a gáznemű oszcillációként jellemzett kép-áramba. Új otthona ez a sodródás és csillapítatlan rezgés, tér és idő „forráspont” közeli állapota. Egy olyan kép válik „lakhelyévé”,

amely nem képes megfelelő konzisztenciát biztosítani sem a szituációnak, sem az akciónak. A „Csillagkapu” jelenetben a gáznemű percepció tiszta anyag-látása az alaktalan formája lett, a „vulkanikus képiség” a szituáció-akció láncolatot teljesen szétolvasztotta. Az utolsó szekvenciában a monolitból kilépő Bowman a deleuze-i taxonómiában kristályként értelmezett képkeretbe jut, ahol a teleologikus cselekvés, valamint az ábrázolás ezzel harmonizáló jellege lehetetlen. A képsík megszűnik az elemek racionális társíthatóságának horizontjaként működni, az új keret nem egység-szintézisként, hanem transzformációként és permutációként válik láthatóvá.

Az utolsó jelenetben megjelenő 18. századi szobába megérkezni vagy éppen onnan elmenni csak a monoliton keresztül lehet, a helyiségnek se ajtaja, se ablaka nincs. Mégsem egy tökéletesen zárt rendszert és keretet jelöl, hanem a tökéletes immanenciát: az idő-képet. Deleuze filmköteteiben az idő-kép a temporalitás transzcendens fogalmának radikális kritikájaként, a létezők abszolút síkjaként nyer kifejtést, feltétlen alámerülésként mindabba, ami a szubjektum-objektum, test-szellem, Isten-anyag dualizmusokat, vagy az idealista tanok külső-belső distinkcióját feloldja. „Az idő nem a belsőkben van – írja Deleuze – éppen ellenkezőleg, az idő a belsőség, amelyben mi vagyunk, amelyben mozgunk, élünk és változunk” (*Cinema 2* 82). A film során a monolit mindvégig a változás horizontján – a transzformáció és a mozgás kereteként – a hatóképességüket teljességgel bíró erők aktivitását fejezi ki. Ezért különböztethetem meg az emberi keretekhez koptatott, domesztikált és idomított erők ökonómiájától. Végző soron az élet kereteiről van szó. Nelson azt írja, hogy Bowman „az ártatlanság és megismerés szürreális álmában barangol, [miközben] megszabadul a technika mesterséges zárványaitól” (131). Értelmezésemben a 18. századi szobaberendezés nem a transzcendentálfilozófiai doktrínákban megrajzolt emberkép iránti nosztalgiát jelöli. Az ízlésesen, egyszerűen berendezett szoba nem álom-díszlet; az élet időben való feltétlen alámerülését Kubrick egyetlen élet-képben és nagyon is valóságosként jeleníti meg.

A jelenet az űrkabinba megérkező Bowman képével kezdődik és az űrhajós halálával megszülető, a monoliton keresztül távozó csillag-embrió képével zárul¹⁴⁰. A megérkezés és

¹⁴⁰ A következő plán-szekvencia képezi elemzésünk tárgyát:

S1: az űrkabin ablakán keresztül kistotálban látjuk a szobabelsőt

S2: Bowman szkafanderes nagyközelije

S3-S5: kistotál felvételek az űrkabinról

S6: Bowman szkafanderes nagyközelije.

S6: az űrkabin ablakán keresztül fényképezett kistotál a szobabelsőről és Bowmanról

S7: az előzővel azonos nézőpontból félközeleli kép Bowmanról

S8: nagyközeleli Bowman szkafanderes arcáról

S9: Bowman szubjektívja a szoba túlsó végéről, ahonnan eltűnt az űrkabin

S10: lassan besétál a fürdőszobába

S11: a férfi szubjektívja, ahogy körülnéz a fürdőszobában

eltávozás között több évtized telik el, amit a film mindössze nyolc perccé sűrít össze. A rendező mégsem elbeszéléstechnikai szempontból, az idő-sűrítés gyakorlati problémájaként tekint a jelenetre. Célja nem az órához és a naptárhoz kötött időérzékünk manipulálása. Bowman térrel kialakított kapcsolata helyett egy új időtapasztalat közvetíthetőségére helyezi a hangsúlyt. Nyugton állíthatjuk, hogy a jelenet nem a térben, sokkal inkább az időben játszódik, és a kép – mint látni fogjuk – objektív illúzióként nyer formát. A tökéletesen szimmetrikus díszlet egy tökéletesen aszimmetrikus plánszekvenciával párosul. Képdramaturgiai szempontból a jelenet gerincét a beállítás-ellenbeállítás párok adják. A mező-ellenmező láncokból építkező jelenetezés általában kétszereplős, az akció-reakció sémájával kifejezhető cselekmény ábrázolására szolgál. Itt viszont csak egy szereplő van, aki önmaga számára válik láthatóvá, illetve láthatatlanná. A képszerkesztés logikája több helyen is irracionális: a 8. és 9. snitt az első beállítás-pár, ahol a vágással megkérdőjeleződik a koherens, objektív valóság. Ugyanezt tapasztaljuk a 18. és a 19. snittben, valamint a 24.-26. beállításig terjedő szekvenciákban: a vágás összekapcsolás helyett megkettőz, majd eltüntet, értehetetlenül, irracionálisan működik. A 14. és 23. snittben a képkereten kívüli térből beszűrődő zajok (evőeszközök zaja, nehézkes lélegzés) motiválják a vágást és vezetnek az objektív illúzióként jellemzett állapothoz. A képen kívüli tér egyfajta tükörként válik a képkivágás részévé, szubjektív nézőpontból rögzíti a szubjektivitás lehetetlenségét. Ez a tükör egy fényáteresztő és egy fényvisszaverő felülettel rendelkezik: az egyik oldal felfed, a másik eltüntet. A 18. (és a 24.) snitten a karakter olyan nézőként van jelen, amit a 19. (valamint a 26.) snitt karaktere nem lát. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a fiatalabb Bowman vízióként, az idősebb *déjà-vu*-ként érzékeli saját magát. Ez különösen a 19. beállításra érvényes, amelyben

S12-13 félközeli, majd kistotál a tükör elé sétáló Bowmanról

S14: szubjektív kép Bowman tükörképéről

S15: szubjektív kép, Bowman lassan elindul a fürdőszoba ajtaja felé

S16: rövid félközeli snitt az óvatosan lépkedő férfi felsőtestéről

S17: szubjektív kistotálban meglátja saját magát öszen, fekete fürdőköpenybe, ahogy a szobában, neki háttal az ebédlőasztalnál eszik

S18: félközeli beállítás a szakfanderes Bowman arcáról

S19: kistotál kép a férfiről, aki a fürdőszoba felől hallott neszre felfigyel, először csak hátranéz, majd feláll és odamegy

S20: felső kameraállásból fényképezett kistotálban, de ellentétes irányból látjuk az ebédjéhez visszatérő férfit

S21: a felső kameraállásból fényképezett félközeli képen az étkező Bowmant látjuk, aki egy poharat véletlenül lever az asztról

S22: nagyközeli a törött pohárról

S23: félközeli a poharat néző férfiről, aki észrevesz valamit a képterén kívül

S24: szubjektív kistotál az ágyon fekvő aggastyánról, aki ugyancsak Bowman

S25: félközeli profil-kép az aggastyánról, aki kezével a képkereten kívül található tárgy felé nyúl

S26-S27: kistotál a szobabelsőről, közepén a monolittal, a fiatalabb Bowman és az asztal nem láthatóak a képen

S28: félközeli kép a monolitról

S29: közeli kép az ágy felett lebegő csillag-embrióról

S30: nagyközeli az embrióról

S31: a monolit felé kocsizó kamera, míg a képkeret teljesen el nem sötétül

S32: a Holdról a Földre svenkel a kamera és a képkivágás bal oldalán megjelenik a csillaggyermek

a karakter feláll, a fürdőszobába megy, körülnéz, majd visszaül az asztalhoz. Paradox helyzettel van dolgunk, amely vagy a képnek tulajdonított szubjektivitás, vagy a képen látható világ objektív jellegének megkérdőjelezésével oldható fel.

Létezik azonban egy harmadik megközelítés, és nem elhanyagolható módon Deleuze ebből vezeti le az idő-képet jellemző szerkesztési logikát. Ennek tudatában a 9., 17. és 24. snittet egy virtuális és egy aktuális oldallal egyszerre rendelkező képnek tekinthetjük. A jelen és a múlt közötti határ folyamatos keletkezése látható, avagy két objektív idősík viszonya, az ezek közötti átmenet, a változás síkja helyeződik keretbe. „A kristályban – írja Deleuze – mindig az élet és az idő tör előre, miközben kettéválik vagy differenciálódik” (*Cinema 2* 91). A szóban forgó élet egy szubjektum nélküli szubjektívációt jelöl, ami egyszerre képes Bowman fiatalemberként, idősödő úrként és aggastyánként kifejezni. A szubjektivitás ezen formája az időből csíráként feltörő, majd pulzálva előrehaladó élet. Azzal, ahogy a karakter a múltja felől nézi jelenét, (ami később múlttá válik és újabb jelenben látja önmagát) Kubrick egyértelművé teszi a képkivágásnak tulajdonított új keretezési ökonómiát. Lehetetlenné válik megérteni a jelenet tér és mozgás, vagyis egy mindennapi idő-tapasztalat és egy habituális emlékezet felől. A vágás ugyanis nem tekinthető két kép asszociációját racionalizáló közegnek, nem hosszabbítja meg a percepciót, nem teszi lehetővé akcióként történő kiteljesedését. Egyedül idősíkok rétegződését látjuk, azt, ahogy a vágás membránná alakul a kép két oldala (aktuális/virtuális, jelen/múlt) között. Nem szűnik meg, de mindenképpen átalakul kapcsolatteremtő jellege. Ezt láthatjuk a képkereten kívüli hang kapcsán a 23. és 24. beállításban. Bowman észleli egy másik élet jelenlétét a képen, és egy racionális logikai lépés keretében a következő snitt megmutatja a hang forrását is, vagyis azt, amit Bowman lát. Racionalitásról mégsem lehet szó, a fentebb részletezett okok miatt a két kép nem oldódhat fel egy magasabb szintézisben. Összekapcsolódás, avagy egy relatív láncolat létesülése helyett a képek abszolút viszonyt alakítanak ki egymással. A vágás autonóm létre tesz szert, határrá válik és sokkot teremt: virtualizálja a néző szubjektumot és az aktualizáltság állapota felé tereli a látott szubjektumot, miközben ezeket a közös határ (az idő jelölte egyedüli szubjektivitás) tükrében teszi láthatóvá. Röviden fogalmazva a vágás a képek genetikusan elemét, az időt fejezi ki. Bowman „hatalmas, szervetlen Életként látjuk, amely megragadja a világot” (81). Fentebb úgy fogalmaztunk, hogy hatalmas élet-képként tárul elénk a jelenet, majd a redőkben, vagy éppenséggel hullámokban előretörő időről, mint a képsor genetikusan eleméről beszéltünk. Valójában a jelenet egyetlen kép, egy időben úszó keret, ahol a kép különböző síkjait összekötő hálózat nem képez organikus totalitást. Eltűnik a középpont, a kép visszhangként, látomás- és emlékfoszlányok tükröződéseként emelkedik ki az időből. A kozmikus lélegzés, az Élet válik láthatóvá, miközben a késő-barokkal keveredő biedermeier

stílusú díszletek között megidézett történeti ember kerete végleg felbomlik.¹⁴¹ Talán a film első három percében is ebben a szobában voltunk, itt, a monolit belsejében, amely most a csillag-embriónak nyit kaput, hogy a teremtés szinguláris erejeként és idejeként térjen vissza az élet kezdetéhez, a talán még lakatlan bolygóhoz és „Titánok kalapácsaként” földköri pályára álljon.

¹⁴¹ A jelenetet akár a deleuze-i képfelfogás allegóriájaként is felfoghatjuk. A szekvencia első, a szobabelsőt az űrkabin ablakán keresztül ábrázoló snittje Bowman szubjektív perspektívájának felel meg, mintegy arra készítetve a nézőt, hogy megkeresse a szoba „lakóját”. Amikor meglátjuk a másik Bowmant, hirtelen szertefoszlik a Bowmannal, vagyis a szubjektív jelenléttel való azonosulás képzete. Nietzscheánus metaretorikai gesztussal van dolgunk, amennyiben az „emberi perspektíva” úgy lepleződik le, mint a szubjektumot, identitást erősítő retorikai fikció. Ezzel párhuzamosan annak a gyönyörűen dramatizált módjával szembesülünk, ahogy a film allegorikusan, metaszinten eljut a nem-jelenbeli kép (az idő-kép) deleuze-i fogalmáig.

V. ERŐSZAK ÉS AZ ULTRAERŐSZAK A *MECHANIKUS NARANCS* CÍMŰ FILMBEN

Bevezető

„A kaland kalandja a prózával való konfrontáció” (338) – hangzik Király Jenő egyik fontos gondolata. Itt most mégsem film és irodalom konfliktusáról (Kubrick Nabokovval, Clarke-kal, King-gel, de mindenekelőtt Burgess-szel fenntartott, konfliktusokban gazdag kapcsolatáról) szeretnék szólni. A rendezőnek ugyanis nem velük kibékíthetetlen a viszonya, hanem azzal, amit a látványesztétika, valamint a hős új kultusza jelent. A műfajfilm a hős kalandjairól gyakran az extrém erőszak képeiben beszél, egyre felfokozottabb erőszakélmény fejezi ki a kalandosságot. Az erőszak hőstett, az erőszakos kalandban a hős halhatatlanná és sebezhetetlenné, a realitás törvényeit szabadon értelmező, a fizika alapvető törvényeit kijátszó testté és szellemmé válik. A hősnek szemtanúra van szüksége, kalandjai csak a karakterrel való nézői azonosulásban nyerik el értelmüket. A hős összetett értelemtest, nemi, társadalmi, kulturális, pszichológiai és megannyi más kód által írt karakterizáció. „A hőstett köztulajdon” – írja Király (336), az erőszakot túlélő hős, vagyis a többszörösen kódolt értelemtestet támadó erők felett aratott diadala ünnepélyessé teszi az erőszakot. A hős képviselte erőszak mögött tömegek állnak, az eszképiista tömegfilm – igen hatékonyan – szervezi a tömegek mögéállítását. Szervezi, ám nem minden kényszerítő erő nélkül, ezért is beszélhet Király „kényszerkultúráról”. A hős erőszakos, rákényszeríti magát a tömegekre, de a tömeg is rákényszeríti magát a hősré. A klisék nyújtotta élményeknek, a kaland élvezetének önmagát átadó néző megszünteti annak lehetőségét, hogy emberi élményeket egyéni szinten éljen meg. Az eszképiizmus a befogadást ezen csereértékben valósítja meg. A jegypénztáraknál nem pusztán pénzügyi tranzakció zajlik: a kaland válsága, az élmények elszegényesedése egy jóval nagyobb súlyú üzletbe is belekényszeríti az embereket¹⁴². Minden megvásárolt jeggyel egyszerre kerülünk közelebb és távolabb Jean Cocteau *Orfeuszához*/tól, Kubrick egyik kedvenc filmjétől. Miért is? „Kápráztass el” – kéri a tömegek Orfeusztól, egyszerre adva hangot elviselhetetlen magányuknak és a tiszta, autentikus, ideológiáktól mentes esztétikai értékek iránti igényüknek. Orfeusz széttépett kalandor, egyidejűleg tartozik világhoz és alvilághoz, a halált és az életet egyszerre ragadja magához. A moziban mindannyian

¹⁴² A „box office” azért lehet a filmipar egyik varázsszava, mert nem csupán pénzügyi szemléletű értékmérő, de képet kínál a mozi kulturális erejéről, a tömeg pszichés állapotáról, a demográfiai csoportok politikai-ideológiai irányultságáról, normakövetési hajlandóságáról.

Orfeusszá válunk: a mesterművekben mozi-sötétből feltámadó kalandorokká, a jegypénztárak komplex logikáját működtető alkotásokban bálványimádó élőhalottakká. Kubrick filmjeit ez a széttépettség jellemzi: közönségsikere mögött a tömegkultúra homogenizáltságra hajlamos, ám soha nem teljesen homogén tömege áll. Létezett ez a tömeg Kubrick előtt is, vagy néhány kortársával egyetemben ő az, aki igényt teremt a közönségben fajsúlyosabb témák és esztétikum iránt? Vagy csak arról van szó, hogy Kubrick rátalál a művészi értékekre már nyitott, de még nem elitizáló rétegre? Mindkét felvetés jogos, de nem a befogadás (demográfiai, közönségszociológiai, pszichológiai értelemben vett) homogenizálásának kérdése a lényeges. Sokkal inkább a filmgondolat, ami komolyságra kényszeríti a nézőt, arra, hogy komolyan vegye a „kényszerkultúra” – kalandhőssel való passzív azonosulásra kényszerítő – mechanizmusait, komolyan vegye a szenzációművészetet, miközben komolytalanná teszi annak élményeit, rákérdez azok valódi értékére. Komolyan kell venni a felügyelet komolytalan struktúráit. Nincs bocsánat és szánalom, hiszen a komolytalan – a tömegfilm negatív, nihilista fundamentumaként – éppséggel a komoly megszüntetésére szövetkezett erőket készíti fel újabb ellentámadásra. A komolytalanság automatizálja a dráma pszichológiáját, a komolytalan taszít ki az életből és az időből a megszokások álomidejébe, hogy a klisék birodalmában zajló hullámvasutazást hamis kalandként tárja elénk. Kegyetlen tudatossággal lehet csak létrehozni a perspektívát, melyből feltehetjük a valódi kérdést: hát mindez nem komolytalan¹⁴³? A filmgondolat, valamint az ellenállás nem reprezentáció és nem passzivitás: végképp nem a passzivitás képe, hanem annak a perspektívának és gyakorlatnak a kidolgozása, amely a lehető legnagyobb teljességében ad képet a komolytalan komolytalanságáról¹⁴⁴.

Fentebb a hős próbatételét és kalandozását úgy jellemeztem, mint ami mindig a tömegnek szól, ami asszimilálja és beteljesíti a hős tudását. Ez a közönség örömét leli az erőszakban is, általa erősnek, legyőzhetetlennek érzi magát. Hős és néző összeolvad az erőszak erőpróbájában. De mi van az anti-hős erőpróbájával, kire tartozik, kinek jelent örömet

¹⁴³ Példaértékűen valósítják meg az ellenállást a feminista filmelmélet alapszövegei, szerzői. Egyfelől következetesen rámutatnak a filmnézés és a kukkolás között fennálló alapvető viszonyra, arra tehát, ahogy a vásznon játszódó eseményeket egy maskulinizált identitás képes csak élvezni. A „férfi tekintet” dominanciája természetesen vezet a női néző passzivitására kényszerítettségéhez és virtualizálódásához; Másfelől a tekintet illeténelvő hierarchizáltságát szembesítik az ábrázolás állítólagos realizmusával: tényleg ez lennék én?...*vamp*, szöke ciklon, hisztériás angyal?...na ne komolytalankodj!

¹⁴⁴ A kultúra szimptomatólogusa csak a legkritikább esetben mentesülhet attól, hogy a meghamisítás dramaturgiáját, élménysűrítményeit analízisbe vonja és integrálja a nekik megfelelő erőkonstellációkba. Deleuze Nietzsche példaként a filozófiatörténet legnagyobb alakjait, azok legjelentősebb gondolatait kényszeríti színvallásra. S miután kimondják, amit Nietzsche szerint csakis komolytalanságként érthetünk, a filozófia kisgyerekek szórakoztatására szánt esti mesévé alakul (Platón – a bacilus, Szent Pál – a hamisító, Kant – az igásló, Hegel – a számár). Deleuze számára ez jelenti a nietzschei életmű talán legradikálisabb, ugyanakkor legszórakoztatóbb olvasatát.

az általa megjelenített erőszak? Az anti-hős az ultraerőszakban¹⁴⁵ válik kalandorrá. Az ultraerőszak az erőszak megsokszorozott formája, alapvetően mégsem mennyiségi, hanem minőségi kérdéstről van szó. Hős és erőszak, valamint anti-hős és ultraerőszak viszonyában kép és kifordított kép, a felügyelet és az ellenállás – a felügyelet képe és az ellenállás kifordított képe –, végső soron pedig aktuális és virtuális szembenállását vélem felfedezni. Az erőszak hétköznapi, műfajfilmes használatáról, értékéről, értelméről fogok beszélni. Lényegében az ultraerőszak is ezt teszi.

1. Az ultraerőszak és a kép kifordításának kontextusai

1.1. Karakter-azonosulás

A *Mechanikus narancs* nyitójelenete modellszerűen jeleníti meg a szereplőnek tulajdonított tudás és a befogadó részéről megfogalmazódó tudásigény viszonyát. Elbeszélés a néző szöveghez-fordulásának mozzanata nélkül elképzelhetetlen, az odafordulás alapozza meg az elbeszélés kontextusát. Tudásigénye okán fordul a néző a textushoz és szereplőkhöz, elvárva, hogy tudást közvetítsen a textus, így téve saját tudását teljesebbé. A textus nem létezhet eme vágy nélkül, ugyanakkor a vágy mechanikus kielégítésénél többre is képes, többre, mint a befogadói tudást aktualizáló sikeres értelmezés megteremtésére¹⁴⁶. A szövegek bizonyos fajtája úgy válik befogadás tárgyává, hogy eközben az imént említett vágy kommentárjává válik, játékterébe vonzza a vágyat, kijátssza azt. A tudásra vonatkozó vágy a vágyra vonatkozó tudássá alakul, ahol a vágy önmagát, céljait, a bennük formát öltő akaratot tanulmányozza. A textusok e típusa a befogadó (olvasó, néző) vágyát karakterizálja, akár úgy is, hogy azt egy karakterré teszi, olyan karakterré, amely a tudásért harcol. *Olyan textust akarok, ami eljuttat tudásomhoz* – mondja az egyik. *Olyan tudást (textust) akarok, amely eljuttat vágyaimhoz* – mondja a másik. Az előbbi az eltitkolt tudásra, az utóbbi a tudás titkára, a tudásban eltitkolt akaratra vonatkozik. Az egyik tudás-akarat, a másik az, amiről a tudás nem akar tudomást venni. Szövegek két fajtájáról, az ezeknek megfelelő értelmezési

¹⁴⁵ Az *ultraerőszak* kifejezés Burgess nyelvi találmánya, de – az elemzés során látni fogjuk – kritikai fogalomká Kubricknál válik. Az *ultraerőszak* márkajelzéssé vált, lehetetlen anélkül használni a szóösszetételt, hogy ne essen szó Kubrick filmjéről, amelynek marketingje, a film plakátja, maga is sokat tett a kifejezés kanonizációjáért. A plakátszöveg: „Egy fiatalember kalandjainak története, akit kizárólag a meggyalázás, az ultraerőszak és Beethoven köt le”.

¹⁴⁶ Mindez szemiotikai síkon is megragadható, amennyiben a befogadói aktivitás C. S. Peirce alapelveire, pontosabban a végtelen jelölőaktus logikai formájára vezethető vissza. Ennek értelmében a *jel*, a *jel tárgya* és az *értelmező* hármasszámrendszerében jön létre a jelhasználó értelem. A jel szükségszerű különbözése tárgyától egyben azt is feltételei, hogy létezik egy magyarázat, érv, amely megmutatja ennek a különbözésnek a mikéntjét. Ezt a magyarázatot az *értelmező*, vagy másként *interpretáns* elem hordozza, mely egy a tárgyhoz „közelebb álló”, de további magyarázatra szoruló jelet hoz létre. Minden jelhez hozzátartozik tehát egy magyarázati előírás, az a viszony, amely a jel episztemológiája és a tárgy ontológiája közötti határt elmosza. A textus-kontextus-értelmezés befogadás-esztétikai fogalmak a szemiotikai alaphelyzettel analóg módon tudástöredékek kisugárzásaként és befogadásaként, egy végtelen cserefolyamat elemeiként foghatók fel. (lásd. Peirce „A jelek felosztása”, valamint „Questions Concerning Certain Faculties of Man” című szövegét).

stratégiákról beszélek. Léteznek tehát szövegek, amelyekben az értelmezést egy titkos, ismeretlen tudás működteti: a vágy, amely erővé szervezi a nem-tudást. Mindaddig működteti az értelmezést, amíg a tudás nem vesz róla tudomást. Mindaddig visszatéríti magához, amíg értelmezhetetlen marad. Az értelmezés, amely azt mondja – *vágyom a titkodra, az összes titkoddal akarlak* – kalandor. Kalanddá tette a textust, mozgásba hozta benne a vágyat, mint örök visszatérést. Csak a kaland, mint örök visszatérés lehet vágyott. Maga mögött hagyta a tudást – a kalandnak ellenálló textus ábrázoltját –, azt tehát, ami mindig csak *egyszer* tér vissza, ami ebben a körmozgásban magára ismer. Önmagára ismerésekor szertefoszlik titka és megvalósul örök visszatartottsága a mozgás folytatásától, viszolygása mindattól, ami titok: elsődlegesen a vágytól, amely megérkezésében már tovább is lendül, amely örökké kimondhatatlan a tudásban, és így a tudás alatt, a tudás számára elérhetetlen alapon már mindig önmagától különböző. A vágy *tudása* ez a különbözőség, az tehát, ami egyszer és mindenkorra különbözik és megkülönbözteti a tudástól. A tudás önmagától való különbözősége egy alapvető kérdést, jellemezhetőségének mikéntjét veti fel, amire a genealógia kínál választ. A genealógia a vágy (az affirmatív akarat) tudásban megvalósuló útjának a jellemzése és leírása, mely pontosan ebben a leírásban (mint a tudás kifordításában, felboncolásban, vagyis a *tudás új képében*) válik a tudásra vonatkozó *tudássá*.

Az elbeszélő művészetekben a befogadó szöveghez-fordulását, avagy textus és vágy párbeszédét biztosító legnépszerűbb szövegstratégia a néző hőssel való azonosulása (a hőszamosulás). Esetünkben különös szereppel bír a karakterazonosulás, minthogy már az első képen megjelenik az a karakter, aki a textus valamennyi rétegét centripetálisan uralva, mintegy a szövegbe vonz, motiválja és reményeink szerint kielégíti tudásvágyunkat. A klasszikus (műfajfilmes) hőszamosulás során a néző világa teljesen bekebelezi a textust, amennyiben az egyén tömegbe menekülését szervező világ- és emberkép tudáselemeit olvassa a szövegre. A *Mechanikus narancs* – Bíró Yvett által a hagyományos hőszamosulási stratégiákat kigúnyoló, kifigurázó gesztusként értelmezett – nyitóképe¹⁴⁷ egy lassú kizoomolást és Wendy Carlos szintetizátorokra átírt vészjósló, kísérteties gyászindulóját vegyíti. A szereplők ruházatát és a berendezést domináló fehér szín ugyanakkor légies, angyali hatást kölcsönöz a főhős, Alex expozíciójának. A néző textushoz fordulása már itt az elidegenítés, a valóságosság felfüggesztésének stratégiáiba ütközik. Valóságosság berendezés helyett színpadias díszleteket, arcok helyett festett maszkokat, ruhák helyett kosztümöket, szereplők helyett szerepeket látunk – minden idézőjelbe kerül. A tér homogenitását és szimmetriáját kihangsúlyozó képnyitás alatt a Korova Tejbár bizarr, terpeszkedő és

¹⁴⁷ A hőszamosulás Bíró által használt fogalma alatt (27) a hőssel való nézői azonosulást, tehát a néző részéről megfogalmazódó naiv identifikációt értjük.

négykézlábon álló próbababa-székeinél és asztalainál ülő emberek válnak láthatóvá. A kamera látóterét mégsem ők töltik ki, hanem a perspektivikus tér enyészpontjában helyet foglaló Alex. Az egyes szám első személyű narrátor közvetlen, már-már behízelt modorban kommentálja a látottakat, így saját szerep-mivoltát is: a fiú őszintén számol be a tejben lévő „adalékokról” és az estére tervezett „erőszak-túráról”, ami a következő jelenetben máris kezdetét veszi.

A részeg hajléktalan megverésének képsorában a kizoomolás és a perspektivikus térszerkesztés egyaránt megjelenik; a helyszín erős háttér-megvilágítása óriásokká, fenyegető árnyakká változtatja a banda tagjait, de ugyanakkor idézőjelezi is őket: egy örült álarcosból – saját szerepeikkel tökéletesen azonosuló – résztvevőinek tűnnek. A jelenetben keveredik a hős- és a szerepazonosulás stratégiája. Az előzőt a koldusra lenéző, Alex optikai perspektívájával megegyező félszobjektív kameraállás, az utóbbit a világ torzultságáról beszélő koldus szavait éljenző, megtapsoló, kommentáló bandatagok gúnyos közönség-imitációja bizonyítja. A jelenet dramaturgiáját tekintetbe véve ugyancsak fontos, hogy Kubrick a hajléktalan prédikációját beállítás (közeli)–ellenbeállítás (totál) szekvenciában fényképezi, míg a verést újra csak a térszimmetriát, és nem a nyílt brutalitást kidomborító szűk szekondból rögzíti. Ebben a beállításban a szereplőket nem, csak árnyékaikat látjuk, a szituáció nyers dinamizmusát csupán idézőjelesen élhetjük át.

A harmadik jelenet stilisztikailag (kizoomolás) illeszkedik az előző kettőhöz. A nyitóképen egy romos színházi színpadot, egy meztelen fiatal lányt és nemi erőszakra készülődő katonaruhás fiúkat látunk. A helyszín szimbolikus volta a színpadiasságra, az élményező irányítottságára vonatkozó kommentárként nyer értelmet. A színpadon zajló eseményeket több kameraállásból fényképező Kubrick a jelenet ötödik snittjében, a színpadra helyezett kamerával a székek nélküli nézőteret, majd a páholy árnyékából előlépő Alexet mutatja. A 180°-kal elforgatott beállítást a néző úgy érzékeli, mintha a színpadot kémlelő harmadik snitt Alex saját optikai nézőpontjával lenne azonos – a néző és Alex perspektívája tehát megegyezik. A térszerkesztés szimbolikája ekképpen a nézői pozíció narrativizálásához vezet, egyre inkább tudatosul, hogy nem az erőszak résztvevői, csupán nézői vagyunk, és hogy a szereplők is csak eljártsszák az erőszakot, miközben szerepeikkel azonosulnak. Úgy válnak az erőszak részesévé, ahogy magukat szeretnék látni a vásznon. A jelenet további részében a színpadiasság dramaturgiai szerepe fokozatosan nő. Alex megjelenésével a lány nemcsak megmenekülhet: végig is nézheti, ahogy támadóit egy gyönyörűen koreografált, ám meglehetősen szilaj verekezésben péppé veri a rivális banda. Úgy érezzük, hogy a zoomolással a kép nemcsak kinyit, de ki is nyílik az extradiegetikus akusztikus mezőre, ahol Rossini „Tolvaj szarká”-ja az erőszak legelvadultabb képeit is feloldja, elfátyolozva azok

naturalizmusát. Az említett jelenetek megkérdőjelezzik a nyers erőszak és az erőszakos szereplők ábrázolásának lehetőségét, a néző már nem magukat az eseményeket, hanem azok magas fokú stilizáltságát látja: a repkedő, táncoló testek elszakadását a fizikai törvényektől, a valóság-érthetőséget. Ennek nyomán tovább fokozódik a néző szimpátiája Alex határozott, vibráló, szinte komikus szerepteste iránt, hiszen szerepjátékosként, és nem egy velejéig romlott személy megtestesüléseként azonosulunk vele. A *Film Quarterly* egy korai kritikája például komikus karakterként jellemzi Alexet, aki „azért komikus, mert teljességében és mániákusan önmaga törekszik lenni, ugyanakkor hősies is, mert a többi szereplő érdektelennek tűnik mellette.” (33).

A közönségfilm aprólékos utalásrendszerrel szabályozza a központi és másodlagos karakterek megkülönböztethetőségét. A hős középpontiságának megtapasztalása, a kiválasztottság magasztos érzésének átélése úgy motiválja az azonosulást, hogy a néző hűségével akarja a szimbolikus identifikációt. A grafikus erőszak ezt a szerepet teszi átélhetővé. A *Mechanikus narancs* első percei félreérthetetlenül megjelölik a központi szereplőt, ám a kompozíciók és montázs-szekvenciák szemet gyönyörködtető kinetizmusa nem mond többet Alexről és társairól. Nem ad számot arról, hogy kik ők, mi végett az erőszak. Ezt titok övezi, a *suspense* – tehát az elbeszélés arra vonatkozó ígérete, hogy később fény derül a kérdéseinkre – mégsem tolaikodó. Kubrick stilizál, sőt nyíltan túlstilizál, valóság-távoli magaslatokba helyezi az erőszakot. Ám a túlstilizáltság, a dekorativitás redundanciája nem öncélú, hiszen érezzük, hogy valami másfajta titok is övezi. Azt érezzük, hogy az erőszakban nem a főhőssel azonosulunk, sokkal inkább a szereplő azonosul egy számára konstruált szereppel, tetszeleg benne, örömteliként, fenségesként éli meg. Hiányoznak a recsenő csigolyák, a felrepedt szemöldökök, a fröcsögő vér, a halálos komolyság. Röviden: hiányzik a szemfényvesztő grafikus erőszak, ahol a valóságosság látszatát kellene éreznünk, de a képek mégis elrejtik, elhallgatják az ábrázolt világ illuzionizmusát, meghamisítottságát. Az ultraerőszak – első értelemben – ezt a titkot beszéli ki. Az ultraerőszak nem szemfényvesztő, nem megvakítja a nézőt, inkább nagyítót tart elé. Láttatni akarja, ahogy az erőszak irreális élménymezején a szereplő mosolyog, boldogan kurjongat, ahogy a kép (különösképpen a harmadik jelentben) nyíltan felfedi imitált voltát, ahogy egy westernfilmes verekedés koreográfiájának utánzatává válik. Kubricknál látható marad az erőszak irrealitása, a szenzáció tudatosan felvállalt volta, a szereplő nem az erőpróba után, a győzelem biztos tudatában érez megkönnyebbülést, hanem az erőpróbába lépéskor. Öröme nem megosztott, nem a nézővel közösen átélt öröm: titkos öröm. A stilizált erőszak valóság-távoliségében kiolvasott öröm. A *Mechanikus narancs* első pár perce jelzésértékű, olyan hőst tár elénk, aki nem hőstetteket visz véghez, nem lesz köztulajdon. Szerepet játszik, szerepét játékká alakítja,

azt nem hajlandó komolyan venni. Komolytalanságával viszont leleplezi a komoly erőszak szemfényvesztését.

A filmhez hasonlóan a Burgess-regény első néhány lapját is Alex szerepével való azonosulásaként olvashatjuk, melynek legproblematisabb pontja a főhős és a narrátorszerep összeolvadása. Az elbeszélő már az első mondatban használt múlt idejű igével a retrospektivitás és ezen túl a fikció keretébe helyezi a fabulát. Az „Ott voltam én” kezdetű mondattal az elbeszélő, illetve az elbeszélt események időbeli különbségén túl az elbeszélő-szerep (az elbeszélő, mint szerep) is hangsúlyt kap.

A visszaemlékezésen alapuló irodalmias elbeszélőtechnika a *Bildungsroman* etikai-nevelő szándékú narrációs modelljére vezethető vissza, mely a hős jellemének tökéletesedését, egy deviáns személyiség társadalmi integrációját, esetleg az egyén szellemi-társadalmi értelemben vett nagykorúvá, autonóm individuummá válását helyezi a történet tengelyébe. Többen beszélnek Bowman Csillaggyermekké alakulása vagy Joker felkavaró pokoljárása kapcsán személyiségfejlődésről, ám azt is kiemelik, hogy a *Barry Lyndon* és a *Mechanikus narancs* ennek legkézenfekvőbb példái. Szerintem ez jóval kétségesebb, még akkor is, ha kizárólag formai megfelelésről van szó. Michel Cimentnek adott interjújában Kubrick arról beszél, hogy a Burgess-történet iránti érdeklődését nem a morális kérdésselvetés, nem is a neologizmusokat játékosan használó nyelv, hanem a szimmetrikus, kerek történet keltette fel. Ugyanakkor az is világos, hogy a narratív modellt nem a fejlődési regény modellje jelenti: „[a regény] cselekménye inkább a tündérmesékből vagy a mitológiából táplálkozik, semmint realista jellegű fikcióból. Realista filmben elképzelhetetlen véletlenek sorozatán alapszik. Realista műben nem találhatnánk meg azokat a szimmetrikus helyzeteket, amelyek a történet elején és végén is fellelhetők, és én éppen ezt tartom a regény legremekebb oldalának.” (36).

A *Mechanikus narancs* kubricki adaptációja esetében egy befejezetlen nevelési regénnyel van dolgunk, mivel a forgatókönyv az utolsó, XXI. fejezetet nem tartalmazó amerikai kiadás alapján készült.¹⁴⁸ A regény filmre adaptálásakor tehát az egyes szám első személyű elbeszélői keret – bár részben funkcióját veszti – a cselekményvezetés meghatározó

¹⁴⁸ Az irodalmi szövegek filmes adaptációikor Kubrick sohasem téveszti szem elől, hogy rendezőként az esztétikai innováció *mise-en-scène* által kijelölt útját kell járnia, hogy ne pusztán írott szövegek illusztrációit (réalisation), hanem audiovizuális természetű, konceptuális műveket hozzon létre. Ez irányú elkötelezettsége eredményezi következetes pragmatizmusát az irodalmi források átalakításánál. Mark Crispin Miller *Kubrick's Anti-Reading of The Luck of Barry Lyndon* című tanulmányában az egyes szám első személyű elbeszélőnek egyes szám harmadik személyű narrátorral alakítását úgy értékeli, mint ami „a főhős talányosságát hangsúlyozza, egy olyan passzív személyé alakítva, akinek cselekedetei nem tükrözik lelki életét. Redmond Barry egy szomorú világban szomorú életet él: Kubrick stílusa ezt a melankóliát »elbűvölő módon« tálalja, míg a narrátor csupán véleményformálásra ösztönzi a nézőt. Stílus és elbeszélés meghasonlanak.” (1377). A *Barry Lyndon* narrátorának megbízhatatlansága a kép szöveg iránti bizalmatlanságát fejezi ki. Az adaptáció mint bizalmatlanság egy másik vetületét maga a *Mechanikus narancs* kínálja, amelyben nem pusztán Kubrick, de a pragmatizmus szellemi közege eredményezi a Burgess-regény ellenolvasatát.

eleme marad. Szerepe azonban megváltozik és a nevelő jelleg helyett Alex személyiségének kettősségét hivatott szemléltetni. Burgess regénye a karakteres ismérveket felvonultató fejlődésregény kanonizált műfajába tartozik, amennyiben a főszereplő-narrátor a könyv XXI. fejezetében múltjával szembenézve egy új élet megteremtését tűzi ki céljaként. A regény utolsó bekezdéseiben már egy olyan fiatalember szólal meg, aki kilépni készül saját eddigi történetéből: párhuzamosan szűnik meg elbeszélő és elbeszélte alany lenni. A történet lezárásaként a múltját végleg maga mögé utasító főszereplő egy elbeszélhetetlen jövőbe lép. A múlt és jövő Alexe összeegyeztethetetlen individuum-struktúra, a jövő csak a jelen megszüntetésével, az elbeszélői pozíció felszámolásával érhető el. Alex fejlődése tehát mentes az egymást átfedő életstádiumoktól, teljes identitásváltást feltételez. Ez a radikális átértékelés egyszerre jelenti Burgess számára az emlékeiből élő, következésképpen passzív, irány nélküli tudattal való leszámolást és az eljövendő gyermekéről ábrándozó Alex belépését a valódi cselekvést megkövetelő jövőbe. Kenneth Womack és Todd F. Davis megfogalmazásában „a regény XXI. fejezete Alex egyedüli kreatív cselekedetét – egy egészséges, működőképes család reménytelen látomását – részletezi...Alex etikaellenessége, mely az erkölcsi bölcsesség elutasításában, pusztító cselekedetek hajszolásában és egy másfajta élet iránti érdektelenségben nyer kifejezést, végül erejét veszti, és az egészséges család látomása felveti az egyén megváltozásának lehetőségét a gondoskodás közösségének keretein belül” (23)¹⁴⁹. Az ilyen kijelentések hamisan csengenek. Az a baj velük, hogy teleologikus fejlődési pályára helyezik a karakter önismeretét. Kategorikusan megfogalmazzák, hogy a fiatalokú egyénnek mit kell tennie, hogy felnőjön, mintegy definiálják a felnőtté válás fogalmát, amely ráadásul egybeesik egy álhumanista vágyképpel, ami az egyén etikai dimenzióját egy kimondottan hatalom- és tekintélyelvű, emellett normakövető pedagógia nevében nyilvánítja legitimnek. Kubrick cselekményt érintő változtatásai ahelyett, hogy efféle, bántóan leegyszerűsítő tanmeseként értelmeznék Alex történetét, az erőszak komplex természetének filmes elgondolására tesznek kísérletet.

A fentebb elemzett első három jelenet szempontjából jelzésértékű a cselekmény fejlődéstörténetként való befejezetlensége. A nevelési regény a főhőst az erkölcsi-pszichológiai átalakulást hangsúlyozó, előíró jellegű, epizodikus tagoltságú keretbe helyezve követi végig. A hős egyediségét a fejlődésregény azáltal tudja markáns vonásokkal megrajzolni, hogy eközben kidolgozza a szerep egyetemességének vázát, valamint az

¹⁴⁹ Womack és Davis az etikai-kritika új-humanizmusba ágyazott szellemiségben íródott „»O my brothers«: Reading the Anti-Ethics of the Pseudo-Family in Anthony Burgess's *A Clockwork Orange*” című tanulmánya azt bizonyítja, hogy az amerikai kiadás komoly ellenérzéseket váltott ki bizonyos tengerentúli olvasói közösségekben. A vita kapcsán lásd a következő tanulmányokat és köteteket: Michael Gorra „The World of *A Clockwork Orange*”; Deanna Madden „Women in Dystopia: Misogyny in *Brave New World, 1984*, and *A Clockwork Orange*”; John J. Stinson *Anthony Burgess Revisited* és Robert Martin Adams „Joycean Burgess”.

allegorikus értelmezhetőség logikáját. A *Mechanikus narancs*ban a néző kezdetben egy fiatalembert lát, aki önmagáról beszél, majd képeket lát róla beszélni, ugyanakkor azt is látja, ahogy a fiúnak tetszik, ahogy a képek róla beszélnek, aki örömmel fogadja el a képek teremtette szerepet. Ezzel párhuzamosan a néző is elfogadja a képek által számára megteremtett pozíciót. A diegetikus és extra-diegetikus pozíciók a konstruáltság által azonosíthatóak: ez a pszichológiai kerete a néző karakterrel való azonosulásának. Mindez megtévesztő egyensúlyt teremt, csapdát, amelybe Womack és Davis (akik az értelmezést már eleve az erőszak pozíciójába, a fikció = valóság képlet vakságába helyezik) belesétáltak. A diegetikus és extra-diegetikus világok ugyanis nem pusztán teremtett, de feltételes helyek is – inkább a gondolkodás és a problémafelvetés, mintsem a válaszok helyei. Az erőszak első szintjének olvasata tehát arra figyelmeztet, hogy a klasszikus karakterazonosulás során a képek hajlamosak elfeledni, hogy a pozíciók teremtettek és nem öröktől léteznek. Amikor Deleuze arról beszél, hogy a modern filmben felerősödő befogadói tudatosság egyik fontos velejárója a kép felszínének áttörése és a kép kifordítása, akkor (saját filmfilozófiai gyakorlatának pedagógiai szellemében) valójában arra kér, hogy próbáljuk meg rekonstruálni, újrateheríteni azokat a szerzői taktikákat és stratégiákat, amelyek a képet mint az erőszakos elfedés és eltüntetés eszközt megkérdőjelezzik. A kép kifordítása – a korábban felvázoltak értelmében – azt is jelenti, hogy maradéktalanul megértjük azt a perspektívát, amelyből a kép nincs kifordítva. Úgy értjük meg az ultraerőszakot és a hozzá kapcsolódó örömet, hogy közben számot adunk az ezek elfojtására szövetkező erőkről, ezek értelméről és értékéről.

A *Mechanikus narancs*ban Kubrick az ultraerőszakra osztja a főszerepet, és amikor Alexet ezzel a szereppel azonosítja, arra vállalkozik, hogy analitikus módon sorra vegye az erőszak kontextusait és kommentárt fűz hozzájuk. Ebből kiindulva elsődleges célom megrajzolni annak az Alexnek a portréját, aki a Womack és Davis által megfogalmazott nihilizmus vádjának ellenáll. Célom továbbá rámutatni azokra a szöveghelyekre és motívumokra, amelyek a fiú történetét az ellenállás bizonyára befejezhetetlen (fejlődés)történetévé teszik. Az ellenállás portréja összetett értelemtest, legalább annyira összetett, mint az azt némaságra kényszerítő – az ultraerőszak Alexének nézőhöz intézett szavait eltorzító és félremagyarázó (azt az „erkölcs elutasításaként”, az „élet pusztításaként” értelmező) – akarat. A következő fejezetekben az ellenállást megszervező szövegstratégiák rekonstruálására teszek kísérletet.

1.2. Alex és a karnevál

Alex regényvégi átváltozását több amerikai kritikussal egyetértésben Kubrick nemcsak önámításnak, egy idealizált énképhez való igazodás mozzanatának, hanem dramaturgiai értelemben is megkérdőjelezhetőnek találta. Egy ilyen változtatás alapjaiban rendítette volna meg az elbeszélés szimmetrikus szerkezetét, mely szerkezet igen hatásosan ábrázolja a főbb motívumok dramaturgiai alakzatváltásait, ugyanakkor tükörijátékban bontja ki és ezzel kettős megvilágításba helyezi a szereplők személyiségét. A narratív szimmetria két, működésében ellentétes mechanizmus alanyává teszi Alexet. Az első rész – amely a főhős letartóztatásával zárul és a banda erőszakos estéit epizodikus stílusban mutatja be – Alex erőszakhoz és ennek képi ábrázolásához való viszonyát taglalja. Ezt most a karnevál, a karneváli és a karnevalizáció Bahtyin-féle fogalmain keresztül vázoló fel.

A *François Rabelais művészete* című monográfiájában Bahtyin a plebejus jellegű kultúrából táplálkozó középkori karneválokat a feudális egyház hierarchikus életfogalmával és a feudális udvarok ünnepeinek emelkedettségével szembehelyezkedő, azokat kigúnyoló eseményekként jellemzi:

A hivatalos ünnep az egyenlőtlenséget szentesítette. A karneválon ezzel szemben mindenki egyenrangúnak számított. [...] Mivel a háttérben a középkori feudális rend tökéletes hierarchiája, az emberek mindennapi életének végletes rendi és korporatív megosztottsága lappangott, ezért ez a minden ember viszonyára kiterjedő, szabad, familiáris kapcsolat különösen plasztikusan kidomborodott, és lényegi részét alkotta a világ karneváli átélésének. A karneválokon az ember mintegy újjászületett, csupán az új, tisztán emberi viszonyokhoz alkalmazkodva. Az elidegenedés átmenetileg megszűnt.” (18).

Az orosz irodalomkritikus jellemzésében a reneszánsz népi nevetésforma, a karnevál kizökkent idejében a mindennapokban elképzelhetetlen emberi dimenziók nyílnak meg – a féktelen tánc, a lakoma és a test blaszfémikus megjelenését eredményező szexualitás, továbbá az ünnepi, egyetemes és ambivalens nevetés az ellenállás energiákkal teli kommunikációja. Bahtyin szerint a karnevál felforgató, vaskos szitkozódásokkal élő nyelve az autoritás halálára vonatkozó parodisztikus profécia¹⁵⁰ megjelenését, maszkjai pedig a rend és törvény maszkoktól való megfosztását allegorizálják.

¹⁵⁰ Gary Shapiro *Fesztivál, karnevál és paródia a Zarathustra negyedik könyvében* című tanulmánya Bahtyin karnevál-elméletéből kiindulva olvassa Nietzsche-t és a karneváli ünnepség szerves részét jelentő parodisztikus proféciát „a világ végének eljövételéről szóló sötét, hivatalos proféciák” (188) szertefosztatásaként értelmezi. Shapiro szerint a nihilista proféciák karnevalisztikus kigúnyolásához szorosan kapcsolódik Zarathustra ama bizonyossága, hogy „az örök visszatérés nagy rendszerébe minden végtel bele kell tartozzon” (u.o.).

A szerző karneválértelmezésének lényegi eleme a karnevalizáció fogalmának bevezetése: egy taktikai és stratégiai lépés részeként az emberek arra való ösztönzése, hogy ünnepeket (a dialogizmus helyét és idejét) teremtve teljesebben kezdjenek el gondolkodni önmagukról és másokról. Megfelelően kidolgozott szövegstratégiaként a karnevalizáció az ellenállás nyelve lehet, amelyben a társadalomnak az egyénről kialakított hamis képét és torz gondolkodását ütközteti a társadalmi kapcsolatok hivatalosságában megtagadott egyéni vágyakkal és szükségletekkel. Bahtyin kutatásai a karnevál(i) nevetés és vidámság) természetének következő jellegzetességeit tárják fel: a karnevál vagylagos (merthogy a hivatalos és komoly művészetten kívül helyezkedik), össznépi–egyetemes (amennyiben a néző egyben résztvevője is az eseményeknek, a ‘nép ünnepi életének’), fizikai természetű (mivel elsődlegesen a testet és az életet juttatja szóhoz), ambivalens–transzgresszív¹⁵¹ (hiszen a karneváli struktúra a hierarchiákat szétromboló, azokat megfordító antistruktúra) és befejezetlen–utópikus (tekintettel arra, hogy az ünnepi eksztázisban megélt kulturális-pszichikai felszabadulás folyamatosságát, megismételhetőségét és nyitottságát kínálja) (16-20). A karneváli világszemlélet radikalizmusát igen pontosan ragadja meg Herman Nitsch, aki borzongásra készítő, elementáris erőként jellemzi a karnevált: „A nyelv, az állam, a civilizáció minden rendje és szabálya mögött egy irracionálisnak és kaotikusnak látszó erőstruktúra van, amely mindig készen áll a kihívásra, hogy rendszereinket áttörje és szétszórja” (71). A karnevalisztikus kommunikáció kapcsán Bahtyin karneválfogalma alatt Stuart Hall már nem csupán azon formák, trópusok és jelenségek összességét érti, amelyek a hierarchia és érték szimbolikus kategóriáit visszajukra fordítják, hanem a kifordítás nyomán létrejövő struktúra hierarchizálhatatlan, hibrid-groteszk voltára hívja fel a figyelmet (7-8).

Mindezek fényében pontosabb képet kapunk a *Mechanikus narancs* burgessi és kubricki változatáról: úgy jellemezhetjük a filmet, mint ami karnevalizálja a fejlődési regény lineáris elbeszélését, annak – például Womack és Davis által tulajdonított – kauzális és morális világertelmezését. Karnevalizál, amennyiben következetesen kifordítja, lebontja és egy polifonikus struktúrába helyezi az ember és világkép egypólusú ábrázolási mechanizmusait¹⁵². Alex fejlődését a karneváli miliőben látjuk kibontakozni. Bár a fiú nem jár iskolába és munkahelye sincs, ideje nagy részét mégis munkával és tanulással tölti, azzal a

¹⁵¹ Gondolatmenetünk számára a karneváli nevetés ezen jellegzetessége tűnik a legfontosabbnak, melyről Bahtyin a következőket írja: „*ambivalens*: örömteli, ujjongva örvendező, de csúfolódó és gúnyolódó is; egyszerre tagad és állít, egyszerre temet és új életre kelt” (20).

¹⁵² Barbara Babcock-Abrahams *The Novel and the Carnival World: An Essay in Memory of Joe Doherty* című tanulmányában a karnivalisztikus regényt és regényelméleteket a *Bildungsroman* hagyományával állítja szembe. Julia Kristeva Bahtyin-kommentárját felhasználva úgy jellemzi a karnevalisztikus/polifonikus regény nyelvezetét, mint amely egyszerre ábrázol és kérdőjelezi meg a reprezentációt, teszi a linearitást a szöveget működtető elvvé és dolgoz ki nem-lineáris szövegstruktúrákat. Ezzel összhangban Benzi Zhang a karnevál Bahtyin-i jellemzésében annak a lehetőségét látja, hogy “elgondoljuk a kulturális totalizáció és az irodalmi kanonizáció működésének el nem gondoltját” (19).

munkával és tanulással, amelyet a karnevál dionüszoszi energiái rónak rá, és amelyektől egyben a fiú erőszakhoz való viszonyának pontosabb megértését remélhetjük.

Womack és Davis nézője az ultraerőszakot tragikusnak látja, elutasítja Alexet, aki pedig örömteli módon éli meg azt: vidám, könnyed, játékos, slágert énekel, táncol. Bunkerszerű szobájába visszatérve erőszakképeket fantáziálva orgazmushoz hasonló gyönyör tükröződik arcán. Ugyanakkor Alex boldogsága sem teljesen mentes a rossz lelkiismerettől, az erőszakról való heroikus vízióiban pedig a neheztelés nyomaira bukkanunk, dühének és agresszivitásának személytelensége korántsem mentesíti a morális következmények alól. Mit jelent ez a személytelenség? Egyfelől azt, hogy áldozatait véletlenszerűen válogatja ki és agressziójának alapját nem szubjektív tényező (például bosszú) jelenti. Másfelől az erőszakban személytelenül vesz részt. Ez utóbbi irányíthatja rá a figyelmet az erőszak mögött zajló, titok övezte drámára, a nyers, ám láthatatlan energiák működésére, valamint arra, hogy az Alex által mesterien alakított „rezignált fenevad” karaktere egy tudatos szerep. Saját fikciói iránti tudatossága szerintem mindenképpen megkülönbözteti a többi szereplőtől. Szerepjátéka tetteit a performativitás terepére helyezi, ahol érzékelhetővé válnak identitásának „olvadozó” keretei.

Az Alex erőszakos cselekedeteit, egyáltalán erőszakhoz való viszonyát Burgess egy kicsit olyanként írja le, hogy azt akár gyerekes csínytevésnek, egy öntudatlan tinédzser devianciájának, vagy akár eltúlzott feltűnési viselkedésnek tűnik az olvasó számára. Egy formálódó, képlékeny önképpel rendelkező Alex képzetét erősíti a regénybefejezés is, amelyben az identitás megszilárdulásával megszűnik az erőszak iránti igény. Véleményem szerint Kubrick nem ezt az utat járja, éppenséggel az evidenciaként tételezett énhatárok sérülékenységére, Alex esetében az identitás-keret felbomlására összpontosít. A film erőszakábrázolásában fontos az a mód, ahogy az identitás gyakran fikcióként lepleződik le. Ennek példája a koldus megverésének fentebb már elemzett jelenete.

A nyitóképen két üres üveg mellett alkoholmámorosan dalolászó férfit látunk. Alex agresszorként lép hozzá, fenyegető testtartásban tornyosul fölé, és sétatálcáját gyomrának szegezi. A koldus összerezzen, hirtelen kijózanodik, és beszélni kezd. De miről is?: arról, hogy a világban nincs többé rend és fegyelem, azoknak a szabályoknak a teljes hiányáról amelyekhez (jelen helyzetét elnézve) maga sem tudott maradéktalanul igazodni, amelyek ugyanakkor az alkalmazkodásra nevelnek, és fikciókba gyömöszölik az embert. A részegségében maga köré font fikcióból ugyan kijózanodik, de egy újabb, az élet kollektív formáit felügyelő fikcióban keres menedéket. Sőt, bátran veti oda Alexnek: „Nyírj ki!”. Önkéntesen vállalja az áldozat szerepét, holott már jóval Alex színrelépése előtt áldozat volt. A házaspárhoz és a Macskanőhöz hasonlóan a koldus is már azelőtt áldozat, mielőtt

ténylegesen Alex áldozataivá válnak. A koldus esetében pontosan az önmagára rótt áldozati szerep jelent menhelyet, ami persze mégsem több egy belsővé alakított fikciónál. Az erőszak által Alex ezt a fikciót teszi valósággá.

Alex regénybeli, helyenként gyerekes csínytevésnek ható agresszivitása a szereplő felelőtlenségét hangsúlyozza, mégpedig egy olyan nyelvi regiszteren keresztül, amely maga is könnyedséget, kreativitást és felelőtlenséget sugall. Kubrick a szemrehányás, vádaskodás, a felelősök keresésének motívumát a fiút körülvevő világ minden szegmensében hangsúlyosabbá teszi, a főhóst ebből a világból éppen vállalt felelőtlensége emeli ki. Alex mintha a felelőtlenséget bensőségesítené, és ezáltal egy olyan aktív erővel szövetkezne, amellyel nagyon is tudatos sanyarúságára, a vádaskodás hangjaira is képes igent mondani. Ezt láthatjuk abban a jelenetben, amikor elfogásakor a rendőrspicli Deltoid arcon köpi, és Alex gunyoros mosollyal válaszol. Az ezt követő képsorban az „alázatos narrátort” a sajnálkozás megjátszott hangján halljuk megszólalni: „Itt folytatom a mesét, az igazán könnyes és tragikus résszel, testvéreim és barátaim. Aztán jött a bírósági tárgyalás, bírókkal meg esküdtekkkel, ezek igen-igen csúnya szlávókat gavarítottak igen komor képpel, aztán: Bűnös, és a mami hogy buhuhú, amikor kimondták a Tizennégy Évet” (75). A Nadszat szavak használata, illetve anyja mélységes bánatára vonatkozó csípős megjegyzése mégis életkedvet és könnyedséget sugallnak és nem az azokról való lemondást: mintha az előző jelenet gúnyos mosolya a szavak könnyedségében, játékosságában folytatódna. A fiú kineveti vallatóit, a (komor képű csúnya dolgokat mondó) bíróságot és a törvényt, hiszen bírái csak azt a magatartást látják benne, amely *nem* helyénvaló, amely nem tükröz alkalmazkodási vágyat, amelynek visszatérése tragikus. Erők mondanak egymásról ítéletet: az egyik összehúzott szemöldökkel, szúrós tekintettel prédikál, a másik huncutul kacag, az egyik képtelen a másik életigenlésének méltó bírāja lenni, a másik a negativitást is affirmálja, törvényidegenségével életközelségéről beszél.

Alex nevetése, mámora és boldogsága éppen az erő másik erőre való vonatkozásában (a morál genealógiájában) válik különbözővé környezetétől, és teszi láthatóvá a kubricki erőszakábrázolás „titkát”, vagyis hogy az erőszakról akkor tudunk közhelyektől menetesen beszélni, ha figyelmet szentelünk az erőszakot létrehozó erők és akaratok viszonyának és megpróbáljuk kiolvasni egymásba fonódásuk rajzolatát. Ez gyakran az erőszakról meglévő, evidenciának tartott tudásunk megkérdőjelezéséhez vezet. Ilyen jó és hitvány dialektikájának nietzschei kifordítása, mely szerint az agresszor képe mindig az erők viszonyában alulmaradt erő képe az őt leigázó erőről, a szolga képe a nemesről. Ezt a „logikát” Deleuze Nietzsche kapcsán a dialektikát uraló reaktivitás bizonyítékának tartja, tehát annak a képnek, „amelyet a neheztelő ember alakít ki magának a hatalomról” (*Nietzsche* 26). Burgess, de még inkább

Kubrick művének az effajta dialektikával szembeni legfőbb kritikája az, hogy az erőszak (dialektikus értelmezése) már csak egy torz, „kifordított képként”, az esetleges aktív, igenlő erőket teljességükben megtagadva ábrázolódik. „A [karneváli] világszemlélet – írja Bahtyin – mivel ellenségesen szemben állt minden kész és befejezett, minden megingathatatlanságra és örökkévalóságra pályázó dologgal, dinamikus és változékony (»próteuszi«), játékos és képlékeny formákat igényelt magának. A karneváli nyelv valamennyi formáját és szimbólumát a változás és a megújulás pátosza, az uralkodó igazságok és hatalmak viszonylagos voltának vidám tudása hatja át. Jellegzetessége a »megfordítás«, a »visszajáró«, a »fonákjáról« látás logikája, a fönt és a lent (»kerék«), az arc és az ülep fölcserélhető voltának logikája, a különböző paródiák és travesztiák, lefokozó és profanizáló átfogalmazások, a csúfolódó fölmagasztalás és rangfosztás” (19). A kép kifordításának deleuze-i programja így talál lehetséges szövetségesre a karneválban mint sajátos világszemléletben, az egy új élet lehetséges logikájában. A karneváli elemek beemelésevel egy igen érdekes helyzet áll elő: a népi kultúrák (a pusztá tagadást természetüktől ellenző) erői válnak aktívvá és festenek képet a nemes reaktivitásáról, átfordítva az eleve fordított képet. Magyarán, a világi és egyházi hatalom nihilista fikcióinak megtagadásával a karneváli tudat az életet igenelve, a karnevál polifonikus hangján mondja ki az aktív erők hatalmát. Az alexi szereptest megértésének szempontjából ezért lehet fontos a karnevál: az aktív, karneváli erők ártatlanok, azokat csak a reaktív fikciók látják erőszakosnak¹⁵³.

Ezzel eljutottunk Kubrick erőszakábrázolásának második olvasatához, továbbá lehetőség nyílik annak megfogalmazására is, amit – a mindig is valamilyen erők szemszögéből elhangzó – kritika valójában támad, amikor Alex erőszakos karakterét szóvá teszi. Az erőszak a karnevál önmagától való elválasztottságának, a karnevál felszabadította erők megtagadásának eredménye, reaktívvá tétele. Nincs karnevál ott, ahol a „másik élet”, az én másikká válása lehetetlen, ahol az én a törvények, a domesztikáció fikcióinak kiszolgáltatottan, azok folyamatos felügyelete alatt akar lenni (ahol az én egyedül fikcióiban akar élni). Ahol a karneváli „másik élet”, az én másíkja (mindig visszatérő idegensége) van, ott az én-struktúra fikciói erőszakot látnak, azt tudniillik, ahogyan az ént valami idegen, nyers erő elnyeli és az én reprezentálhatatlanná, irányíthatatlanná válik. Az ember, aki nem tud karneválivá válni, az a karnevált mindig erőszak(os)nak látja. A fikciók hatalmát nem lehet

¹⁵³ A karnevál lehetetlenségéhez modern szertartásaink felszínessége is hozzájárul. Fellini gondolatait idézzük: „[a] rituálék demitizálása, a szertartás elkorcsosulása hozzájárult az ember és belső énje, az ember és az élet közti kapcsolat meggyengüléséhez. Az élet minden rituáléja (keresztelő, esküvő, temetés, első áldozás, karácsony, érettségi, születésnap, minden) elveszítette szimbolikus jellegét, mert nemtörődöm módon élük át, tiszteletlenül, sietősen, közönségesen, nem szánnak rá időt és érzelmeket. A rítus, a szertartás valaminek a megjelenítése, vagyis közvetítés, a valósággal való kapcsolatba lépés kevésbé veszélyes módja, elsősorban nem valami mitikus dologra utal, hanem védelmet jelent, páncélt, védőernyőt, ami megóv a közvetlen kiszolgáltatottságtól. Nincs ostobább és szomorúbb a kiürült rituáléknál, a tartalmatlan gesztusoknál” (102).

lebecsülni, hiszen ezek ábrázolnak, még ha a karnevál folyamatosan bele is nyúl ebbe a képbe és kifordítja azt¹⁵⁴.

Mielőtt elkezdem a filmelemzést, egyértelművé kell tennem, hogy a fent elemzett karneváli tudat és nézőpont sohasem jelenik meg a filmben olyan tisztán, mint ahogy azt Bahtyin leírja. A középkori karnevál az istentől kapott hierarchia felfordítására vállalkozik, hiányzik belőle a felelőtlenség és a káosz iránti vágy. A *Mechanikus narancs*ban viszont Alex nem egy istentől kapott hierarchiát, hanem egy megszilárdult társadalmi rendet, annak fikcióit fordítja ki. Ezért is tarthatta a hatvanas és hetvenes években megerősödött anarchista mozgalom profétikus alkotásnak filmet, és tekinthette Kubrick alkotását az egyénre és társadalomra vonatkozó gondolataik és jóslataik megerősítésének. Szerintem a film ilyen értelmű átideologizálása és politizálása az erőszak techtonikájának problémáját, az erőszakábrázolás kubricki egyediségét nem szólíthatja meg kellőképpen. Az erőszakábrázolás párhuzamba helyezése a karnevállal talán nem minden esetben a leghelyénvalóbb, mégis úgy gondolom, nagyban hozzásegít ahhoz, hogy az erőszak jelenségét egy erőhierarchia és egy értékhierarchia szoros kapcsolataként jellemezzem. Alex karneváli figurának tekintését azért tartom indokoltnak, mert így kifejthetem, hogy milyen természetű erők és értékek megszólítására törekszik a fiú. Nem állítom, hogy ezeket az erőket minden esetben sikerül megszólítania, de amikor viselkedése a karneváli utóérzést, a „mű-karnevált” idézi életszerűvé válik a figura, olyan személylyé, aki mindannyiunkhoz hasonlóan egy aktív és reaktív erők képezte valóságba ágyazott és belső korlátai miatt nem teljesen szabad.

Végző soron a karnevál bahtyini leírása azt a mező teszi láthatóvá, amelyre a diagnosztikai kritika is irányul, és olyan viselkedésmódokat ír le, melyekből ez utóbbi a fikciók kifordításának technikáit ismeri fel.

1.3. Erőszak, kegyetlenség, színház

Az erőszakábrázolás (a reaktív erők képi akarata) és a karneválábrázolás (aktív erők képi akarata) egyszerre jelenik meg a *Mechanikus narancs*ban, így a kép mindig e két erő valamelyikének a perspektíváját fejezi ki. A film első részében helyet kapó négy jelenet elemzésével kívánom bemutatni a karnevál- és erőszakábrázolás Kubrick által is megkülönböztetett ismérveit. Ezek nem csupán a filmkép mindig konstruált jellegét teszik

¹⁵⁴ Deleuze Foucault-monográfiájának, egyáltalán a két gondolkodó barátságának, a két barát filozófiai közelségének egyik gyökerét Nietzsche, az erőszintézis és annak differenciális és genetikai elemét képző „hatalomakarás” fogalma jelenti. Deleuze perspektívájából Foucault programja épphogy az aktív erőket reaktívvá alakító fikciók születésének, működésének és diskurzusainak a felgöngyölítésében, vagyis az archivista történelemkép megjelenítésében csúcsosodik ki. Ezzel párhuzamosan Deleuze és Guattari a vágy- és a szubjektumstruktúra jelenkori nihilizmusáért felelős két nagy fikció – nevezetesen a kapitalizmus és a pszichoanalízis – genealógusi olvasatát Foucault úgy értelmezi, mint egy nem-fasisztoid etika kidolgozásának irányába tett forradalmi lépést. Lásd Foucault *Anti-Ödipusz*hoz írt előszavát.

egyértelművé, hanem azt is, ahogy a kép mindig egy bizonyos gondolkodást és világnézetet is rögzít. Más szavakkal: a kép kijelöli láthatóvá válásának nézőpontját. Elsőként a Temze partján játszódo lassított képsort vegyük szemügyre. A jelenet Alex kommentárjával kezdődik, aki a Georgie és Dim által kieszelt (és az előző jelenetben tálalt) „új felállás” kapcsán érzett dühéről, majd az egy nyitott ablakon át kiszűrődő zene szülte inspirációról beszél. Eközben a talpig felfegyverzett fiúk lassított, ilyenformán fenyegetővé tett mozgását nézzük. Az ezt követő rövid snittek a verekedést úgy rögzítik, mintha az egészet Alex agyával látnánk. Amint azt a narrátorhang jelezte, a fiú pillanatok alatt kidolgozta a verekedés koreográfiáját, s a képek mintegy visszaigazolást kínálnak a terv működőképességéről. A nézőnek olyan érzése lehet, mintha nem is mozgóképet, hanem story-board-ot nézne. A cselekményvezetés logikája a karakter gondolatait tükrözi és teszi olvashatóvá. A lassított kép Dim és Georgie lomhaságát, meglepettségét, illetve Alex erejét és gyorsaságát egyaránt ennek a forgatókönyvnek a „nézőpontjából” teszi láthatóvá. A folyóba zuhant Dim fölé tornyosuló Alex fenyegető, majd megbékélésre utaló arcát Dim optikai, viszont Alex mentális perspektívájaként látjuk: „kifordított kép”-ként. A kinyújtott kéz nem a menekülést, hanem a „végső pofont” tartogatja. Erre számít a néző is, aki az előző képen jól látta a sétapálcából kihúzott, majd itt a meglepett Dim karjába mélyedő kést. A jelenet egy másik értelemben is magán hordozza a kifordítás mozzanatát. Már nem a szereplők fizikai harcáról, hanem az általuk képviselt akaratok szellemi konfliktusáról van szó. Alex „inspirációját” a banda bünszövetkezetté, üzleti vállalkozássá (zárt, profitorientált üzletté) alakulását követelő „új felállás” drasztikus elutasításának tekinthetjük. Inspirációjával áll ellen az új felállásnak, amely nem mást ígér, mint bünbandává alakulást, a gengszterek erőszak-világába való integrációt. Ebből következően Alex nem saját hatalmát, hanem éppen a banda képviselte nomád szimbiózis játékosságát, képlékenységét, továbbá a gyermeki felelőtlenséget és a karnevál(i)t védi. A felelőtlenség iránti „felelősségében” egyedül marad, ahogy insprációja is már csak az ő fejében él, mivel a nyílt konfrontáció visszafordíthatatlanul a felbomlás irányába taszítja a bandát.

A filmben persze olyan példákat is találunk, amikor a mű-karneváli stíluselemek összjátékának alapján jön létre Alex domináns perspektívája. A lemezboltból elcsábított két fiatal lány és fiú orgiájának felgyorsított jelenete kimondottan önreflexív és szatirikus jelent. Alex elegáns, dandy-viseletet idéző öltözékben korzózik a boltban, majd végtelenül kihívó stílusát megkoronázva sétapálcáját a földhöz veri, így jelezve környezetének (és az eladónak), hogy szólni óhajt. Rövid, nyájas behízélgés után máris a hálószobát látjuk, miközben – Rossini *Tell Vilmos nyitányának* Carlos-féle átiratában – megszólalnak a szintetizátoron

kikevert harsonahangok.¹⁵⁵ A zene lobbanékonyásával összhangban a testek könnyed, eleven és koreografálatlan birkózása erőteljes kinetikus energiát kölcsönöz a beállításnak. A szokványos hálószoza-jelenetek képi-hangi hangulatát szatirizáló Kubrick¹⁵⁶ a statikus kameraállásból, szűk látószögű optikával fényképezett, felgyorsított képsorban kereten kívülre helyezi a szituációábrázolásra kidolgozott normarendszert, ezáltal pedig de-erotizálja, vágymentesíti az orgia képsorát. Kifordítja, elidegeníti a test érzékiségét megidézni hivatott kliséket és az erotikában már nem romantikát és harmóniát, hanem egyfajta harcot lát: optika, kameraállás, zene és képsebesség egymás szatirikusságát felerősítő beszédmódjai a perspektívában a fiatal lánytestek behódolásának, az azokat magáévá tevő „úr” érvényesülő akaratának a képét teremtik meg.

Kubrick mindkét jelenetben intuitív módon használja a lassítást és a gyorsítást. A képsebesség manipulálásával egyszer összetömörödik, máskor fellazul, elernyed és összerándul a cselekmény tere és ideje. Ami pedig az elbeszélés ilyenfajta „szülési görcsei” nyomán világra jön, az nem a befogadó erkölcsi szigorára vagy szabadelvűségére tart igényt, hanem az értékeket mindig az erők, a gondolkodást mindig a minőségek viszonylataiba helyező genealógiai gyakorlatra.

Az erőszak „perspektivikus” ábrázolása a Macskanő házában játszódó jelenetben összetett módon, megannyi csavarral jelenik meg. Kezdetben a kamera nem válik egyik szereplő optikai nézőpontjává sem, a közelharcot a szereplők váll- illetve derékmagasságába helyezett kézikamera a beállítás/ellenbeállítás szekvenciában rögzíti. A félszubjektív snittek „perspektíváját” a kézikamera ugráló, illetve a nagylátószögű optika torz képe jelöli. A nő zaklatottságát, valamint a konfrontációt újólag játéknak tekintő, ellenfelét szarkasztikus megjegyzésekkel heccelő Alex könnyedségét Kubrick a *mise-en-scène*-ben, ezekben a kompozitórius értelmű optikai stíuselemekben teszi reflektálttá. A Macskanő gyűlölettől eltorzult arcára és görcsös hadonászására Alex fallosz-maszkja mögül kivillanó pajkos tekintete, gunyoros kacagása és könnyed tánca felel. A beállításokban a nő Alexet dinamikusnak, míg Alex a Macskanőt groteszk, torz karikatúrának látja. A hang és a zene szerepe is hangsúlyos: az elkeseredett nyögéseket és káromkodásokat Alex valós és szimbolikus jelenlétének akusztikus perspektívája, Rossini *Tolvaj szarka*-nyitánya ellenpontozza. A kép optikai és akusztikus rétegeiben válnak olvashatóvá a jelenetet, annak dinamizmusát formáló erők. A tolvaj (hisz ne feledjük, az előzetes tervek szerint a ház

¹⁵⁵ A jelenet aláfestéseként használt formalizált, agyoncizellált úri zene kommunális és kozmikus jelentésüket már csak idézőjelben felidéző kellékként hat a jelenetben, akár csak a nem aktus felgyorsított képei, amelyekből hiányozik a lovaglópóz, vagy a ruhacsere, azaz valóban karnevalisztikus elemek.

¹⁵⁶ Kubrick a következőt nyilatkozta Michel Ciment-nek a jelenet kapcsán: „[a képgyorsítás] az ilyen jelenetek ünnepélyességét biztosítani hivatott, 'művészi' kvalitásokra pályázó lassított képek szatirikus kommentárja” (153).

kirablását tervezte a banda) szinte a zene ütemeire táncol tova és hajol el a nő esetlen ütései elől, de maga a montázs is a dallam ritmusára van megkomponálva. Alex és a pozíciójához szimbolikusan kapcsolható kézikamera a karnevál felszabadult, oldott táncát idézi, míg a balettruhát viselő asszony, a szoba falait ellepő pornográf festmények és reprodukciók erőtlen agresszivitásával itatódik át. A képkivágás középpontját a beállításban (a nő nézőpontja) és az ellenbeállításban (Alex perspektívája) egyaránt a nagyméretű, billegő péniszszobor foglalja el, mely a diegetikus tér áttekinthetőségét biztosító cselekménytengelyként szolgál. A metronómként billegő szobor mintájára „billegnek” a képek is: az események beállítás-ellenbeállítás szekvenciában, tehát a két (mentális perspektívaként olvasható) optikai nézőpont váltakozásaként nyer filmes formát.

A *mise-en-scène* egy közkedvelt optikai játék, a *Thaumatrope* (John A. Paris 1825-ös találmánya) „működésének” logikájára vezethető vissza. A látás tehetetlenségét felhasználó szerkezet egy mindkét oldalán megfestett (madár/ketrec) korongból és az erre rögzített, a korong megpörgetésére szolgáló madzagokból áll: pörgetéskor a madár a kalitkába kerül. A gyorsuló ritmusú zene és a rövidülő snittek vezetnek a drámai végkifejlethez, melyet egy beállítás/ellenbeállítás szekvenciában, ekkor már a két szereplő valós optikai perspektíváján keresztül látunk: az áldozata fölé tornyosuló fiú nézőpontját egy magas, a földre merőlegesen letekintő kamera, a nő látóterét pedig a földre helyezett békaperspektíva követi le. A földön fekvő nőt újra az eltorzított, míg a fölé tornyosuló Alexet nagy kinetikus energiával bíró kivágásban látjuk: a madár ketrecébe került, nem menekülhet. A becsapódás pillanatában Kubrick a tényszerű ábrázolás helyett a stilizálást választja: két-három képkocka hosszúságú snittek következnek. A beállítások rövidsége miatt csak sejthetjük, hogy a szobát benépesítő erotikus festményeken ábrázolt női nemi szerveket látjuk kinagyítva. Az erőszak tényszerű ábrázolása helyett a képet – mint villódzó kollázst – érzékeljük erőszakként, maga válik az érzékszerveknek küldött hadüzenetté. Ám a jelenet még egy csavarral szolgál, hiszen bizonyos értelemben Alex kerül ketrecbe. Nem csupán a rendőrséget értesítették, de hátrahagyott barátai ugyancsak előkészítették már a kelepccét szinte minden tekintetben a vásári multságok világát idéző, autentikusan karniváli csapdát: Alex tejesüveggel történő kupánccsapását. Egy későbbi jelenetben a rendőrségi vallatósobán zajló eseményeket újra beállítás/ellenbeállítás szekvenciában követjük végig, mi több, Alex optikai nézőpontját a korábbi képsorban hozzárendelt torz optika veszi fel. Ezek szerint mindvégig az áldozat perspektíváját láttuk? Meglehet. A *mise-en-scène*-t szervező logika valójában az a csapda, ami a szubjektív beállításokban (az agresszor és az áldozat pozíciójának egybeolvasztásával) már nem a szubjektum identitására vonatkozó tudást fogalmaz meg: folyamatosan újraolvas, kontesztál, hibriditásként jelenik meg.

A negyedik jelenetben erőszak és karnevál hibrid textúraként, az erőszak karnevállá és a karnevál erőszakká válásának képeiben jelenik meg. Az „Otthon” egyszerre válik karneváli szintérré és az erőszak színpadává, azzá a hellyé, ahol Mario Falsetto szerint a film erőszakábrázolása bizonyos értelemben attraktívvá válik; egy kreatív szellem felszabadulását, illetve Alex valóságérzékének és fantáziájának az összemosódottságát rögzíti (151-153). A fiúk „meglepetés-látogatásának” jelenetét Alexander Walker stilizált „barbár rituálénak” (200), zenés-táncos mulatságnak, „inkább a plebejusi, mintsem az arisztokratikus szórakozás” (203) egy formájának, „a modern film egyik legnyugtalanítóbb jelenetének” (204) nevezi. Thomas Allen Nelson szerint a jelenet „egyszerre találékony és sokkoló”, melyben „a zabolátlan, de leleményes gyerek a szülői hatalom ellen fordítja saját fegyverét” (147). Alex kreativitását, művészi fogékonyságát mindhárom kritikus csak a kegyetlenséggel és brutalitással kötött szövetség perspektívájából hajlandó nézni: csak egy bizonyos pontig fejtik vissza az „otthon” és lakói nihilizmusát, csak egy bizonyos pontig hajlandóak együtt nevetni és szórakozni Alexszel, akit alapjában véve tévelygő gyermeknek tekintenek. Ám nem pusztán a táncos-dalos előadást imitáló agresszor tévelyeg, de magányos, kirakatéletű áldozatai is. A karnevál szerves részét képező maszkok, kosztümök, akárcsak a féktelen tánc, a vulgáris nyelv és a szexualitás egyaránt az imitáció tényét erősítik a jelenetben. Az *Ének az esőben* című dal előadásával Alex kijelöli a domináns kultúrától való távolságát, melyet az identifikáció szarkasztikus, ironikus, kiforgató volta jelöl. A tömegkommunikációs és más technológiák uralta modern szabadidős életforma a karnevál érintkezési formáinak és világszemléleti mélységének megtagadása, elárulása: a mai karnevál nem a hatalom megkérdőjelezésének, hanem megerősítésének a terepe. A populáris mítoszok, a hősszerelmes pózának elfoglalása egyben a Gene Kelly, a dal eredeti előadója által képviselt diszkurzív pozíció elidegenítését – álarctalanítását – is jelenti. Alex maszkja nem fallosz-pótlék, nem póz (hiszen a szexuális ereje teljében lévő fiúnak ilyenre nincs szüksége): nem elfed, hanem kifejez, nem a személyazonosság eltüntetésére, inkább annak megkérdőjelezésére szolgál, mindamellet egy csodás átváltozást, a fiú Pinokkió-figurával való játékos azonosulását is kifejezi. Alex hazugsága többértelmű: egyszerre utal „ártatlan füllentésére”, melynek következtében megnyílik az otthon ajtaja és arra, ahogy Kelly-imitátorrá alakul. A kis tévelygő, a komisz, felelőtlen gyerek legfőbb csínytevése mégis az, ahogy bolondot űz a nyugati gondolkodás legnagyobb találmányából, a domesztikált életformához mindenáron ragaszkodó, lomha szubjektum identitásából (örök visszatartottságából). Alex egész lényét eluralja a hazugság és a megtévesztés, identitását olyan maszkként viseli, amely már nem fed el semmit. A maszk mögött nem egy transzcendens, ítélkezni vágyó szubjektum bujkál, a maszk maga válik transzcendenssé, kifejezve azt a könnyed, dinamikus felszínt, amely a

fikció terhétől megszabadulva karnevalizált létté válhat¹⁵⁷. Alex szimbolikus értelemben vett maszkja sokkal inkább kifejezi karneváli típusához tartozását, mint az arcát takaró valós maszk.

A maszkok bár autentikus karneváli kelléknek tűnnek, arisztokratikus vonásuk tagadhatatlan. Maszkabálokat a nemesség szórakozása volt, a karnevál népi formájára az arc, és általában a testfestés, valamint az ékszerek viselése volt inkább jellemző. Ezek közvetlenül fejezték ki a karnevál(i) testhez való általános kozmikus viszonyát. Alex „meglepetés-látogatáskor” viselt maszkját, hideg személytelen álarcnak, karneváli helyett sokkal inkább *unheimlich*nek, hátborzongatónak érzem. Fontos különbségről van szó, az *unheimlich* ugyanis meghatározható az elfojtott karneváli modernitásban történő megjelenéseként, vagyis annak tüneteként, ahogy a karneváli élet kifejezhetetlenné válik a szabályozottság és rend iránt elkötelezett modern korban. Ugyanezért tartom a Kelly-imitáció karneváliként nem meghatározható előadásnak. A szórakozás modern formáit képviselő kabaré és a musical megszüntetés helyett éppenséggel szabályozza a résztvevők és a nézők különállását, elválasztottságát. Az „Ének az esőben” Alex-féle „interpretációja” nem vicces, sokkal inkább abszurd előadás. Kétségtelenül kifordítja (mélység és kontextus nélküli pusztasághoz) tárja elénk Kelly karnevál-utánzatként értelmezhető dalát, de nem szünteti meg résztvevő és előadó elválasztottságát. Alex ezt a különállást csak erőszakkal, pontosabban az erőszakban képes megszüntetni. A karnevál félelmetessé, véressé válik, elveszíti bahtyini meghatározását, megszűnik a részvétel önkéntessége. A játék, a tánc és az éneklés kieroszakoltnak tűnik, mindazonáltal rendelkezik egy igen erőteljes rituális jelleggel.

Az erőszak rituális rétegeiben a mögöttes tartalmak és a társadalmi rend uralmához mindig hű fikciók eltűnnek, de ugyanez a sorsa a szubjektum megkonstruálásában nélkülözhetetlen fikcióknak is. Mind hozzáférhetetlenné válik és így az áldozatok sem azonosulhatnak hóhérjaikkal, az azokat vezérlő motivációkkal. Traumájukat ez teszi feldolgozhatatlanná, folyamatossá: táncot, örömet és felszabadultságot látnak, saját borzalmaikról és kínsírjaikról egy ünnepség forgatókönyve, a karnevál véres kiáltványa rendelkezik. Az író vérben forgó szemmel nézi végig felesége megerőszakolását és ugyanígy látjuk később, amikor a félholtra vert Alexnek menedéket kínálva felismeri a fiú valódi személyazonosságát. Nem egyszerűen visszaemlékszik a traumára, azt soha nem felejtette, felejtheti el, nem viselhet többé álarcot, arca maga válik a rettenet álarcává. Az író és a feleség

¹⁵⁷ Ezt sugallják a fiú fantáziaképei is. Ezek közül az elsőt a hosszú este után hazatérő Alex hálószobájában játszódó jelenetben láthatjuk: a *One Million Years B.C.* (1966) című sci-fi-ből idézett képsort az Elliot Silverstein rendezte *Cat Ballou* (1965) egyik jelenetének *remake*-je követi, emellett néhány rövid snittben a ki-tudja-hanyadjára feldolgozott Drakula-toposzból merül el. Ezek a képek jelentik valódi otthonát, mert hisz ezek fejezik ki voltaképpen otthontalanságát, ezek szólíthatják csak meg, mondhatják ki nevében a sokalakút: Alex – a vulkán, a bitófa, a vérszívó.

tehetetlenségét, kínjait arcnagyközelivel teszi Kubrick hangsúlyossá, de hasonló stratégiával él, amikor a nemi erőszakot a földre szorított férfi szemszögéből egy fél-szubjektív, békaperspektívájú beállításban fényképezi.

A „meglepetés-látogatás” jelenete a komikum és tragikum, karnevál és erőszak kettős perspektíváját vegyíti. Egyfelől Alex fesztelensége, cserélődő álarcai (áldozat, ceremóniamester/konferanszié, előadóművész, hősszerelmes) válnak dominánssá és teremtenek helyet és időt az „otthon” másik, „otthontalan” (*unheimlich*) életének. Másfelől a jelenet az áldozatok rettenetét, a fikciótól és a domesztikáció pajzsától megfosztott én tökéletes elhagyatottságát rögzíti. Formális értelemben persze szó sincs meglepetésről, hiszen a banda (az ultraerőszak ki tudja hányadik felvonásaként) kész forgatókönyv, koreográfia és szereposztás alapján megrendezett előadást mutat be¹⁵⁸. A kegyetlenség vándorszínházának gazdag repertoárjából igazi gyöngyszemmel kedveskednek a mit sem sejtő házaspárnak. A kubricki *mise-en-scène* a „másik élet” karneváli, dionüszoszi színpadát Antonin Artaud a „Kegyetlen(ség)/Könyörtelen(ség) Színház(á)ra” vonatkozó elképzeléseihez hűen építi fel¹⁵⁹. Az antik tragédia és a gondolkodó dionüszoszi típusának nietzschei értelmezése egyaránt nagy hatással volt Artaud-ra, ám a karnevál bahtyini elemzése ugyancsak sok hasonlóságot mutat a Kegyetlen Színház koncepciójával. Artaud a színháztermek és a színpad elhagyását követeli, tömegeseménnyé kívánja alakítani az előadást, mely „a nagy, de véletlenül összekeveredő és kavarodásban egyesülő tömegek izgalmasában igyekszik felfedezni az ünnepeknek és a tömegeknek, valamint azoknak a ritka napoknak a költészetét, amikor a nép az utcára özönlik” (155). Schneller Dóra megfogalmazásában Artaud „színházának ugyanaz a feladata, mint egy dionüszoszi ünnepnek: felszabadítani a nézőben mindazt az örömet és kegyetlenséget, amit a civilizáció elfojtott benne” (50). Láthattuk, Bahtyin szerint a középkor népi nevetésformái – hasonló módon – a világ egy bizonyos vetületének, képének kifordítására irányultak. Ez a kép Artaud esetében Isten, Apa, Dialektika alakjait veszi fel; egyedüli célja pedig az, hogy a logoszt és az igazságot az élet elé, a színpadon pedig a lélektani (szövegekre támaszkodó) színjátszást az ekstázis elé helyezze. *A kegyetlenség*

¹⁵⁸ Színpadiassága ellenére, a felhasznált formateremtő eszközök nyomán ez a jelenet a korábbi banda-csata anti-tézisének tűnik. A zene „élő”, diegetikus jellege itt épphogy fátyolt bont a képek naturalizmusa előtt. A lerobbant kaszinóépületben kibontakozó összecsapás beállításában a montázs ritmikája a zenei hangulatokat követve szinte úsztatja a képeket, ugyanakkor az auditív elemek is hierarchikus viszonyban állnak egymással (a dübörgő, csattanó testek, a csörgő láncok mintha az ütősrészleg szerves részét képeznék). Alex hangjában nincs semmi melodikus, vagy fátyolos. Hangja belülről zárja be a keretet, zaklatott premier plánokba kényszeríti az arcot, nagytartást tart a képek és zörejek elé, mintha már nem is a megtámadott házaspár, hanem maguk az eltorzult arányú kompozíciók nyögéseit és jajveszékélését hallanánk.

¹⁵⁹ Bár nem zárható ki, hogy Kubrick komolyabban tanulmányozta Artaud gyakorlati és elméleti munkásságát (még ha erre vonatkozó bizonyítékokat sem életrajzírói, sem a vele készült interjúk nem kínálnak), a *Mechanikus narancs*ban az író (Alexander) játsszó Patrick Magee kapocs lehet a „kegyetlen színház” és Kubric erőszakábrázolása között. A Royal Shakespeare Company tagjaként, illetve a *Marat/Sade* (1967) főszereplőjeként és a Kubrick filmmel szinte egy időben forgatott *Lear király* kapcsán (1971) Magee közeli kapcsolatba került Peter Brook-al, akit sokan Artaud követőjének is tekintenek.

színháza és a reprezentáció berekesztődése című tanulmányában Derrida nem hagy kétséget afelől, hogy Artaudnak és Nietzschének (de a francia nietzscheánus gondolkodók mindegyikének) a dialektika meghaladása központi kérdés. „A kegyetlenség színháza nem reprezentáció. Az élet maga, amennyiben az élet reprezentálhatatlan. Az élet a reprezentáció nem reprezentálható eredete” – írja Derrida, annak a kritikai gondolkodásnak az örökösét látva az Artaud által vizionált színházban, amely elutasítja a lét örök visszatartottságának dialektikus deklarációját és a negativitás fikcióinak egylényegűségét. A dialektika motorja a reprezentáció egyoldalúsága, amely az életet mindig megtagadja, reflektálatlanul hagyja¹⁶⁰. Artaud szerint a színházban a kegyetlenséget kikerülhetetlen szükségszerűséggé kell tenni, mivel egyedül az (érzék)szervek újratanításával válik hozzáférhetővé a másik (nem-reprezentált) élet. Az „új szerveknek” a gesztusok, a mimika és a maszkok, a kiáltások és a tánc, a zene és a fények polifonikus nyelvét éppúgy el kell sajátítaniuk, mint a szavak expanzivitásának és anyagosságának használati módjait¹⁶¹.

Alex előadását alapul véve ezt a nyelvet már nem tekinthetjük egy új színjátszási típusra vonatkozó gyakorlati tanácsnak; a játék rendeltetése alapjaiban változik meg, hatását Artaud a pestishez hasonlítja. Alex a „pestis”; pusztítása totális, hiszen nem az egyént akarja elpusztítani, hanem az embert mint metafizikai konstrukciót, a reprezentáció szülöttjét. „Mind a Humornak, mind a Költészetnek csak az adhat értelmet, ha anarchikus rombolás útján a formák csodás szárnyalását képes kiváltani” (150) – írja Artaud. Alex maszkja nem fed el semmit, ehelyett a személyazonosságra és az identitásra folyamatosan „íródó” kérdőjellel válik. A reprezentáció – Derrida által értelmezett – berekesztődése ezt fejezi ki. Kubrick számára az alexi erőszak azért lehet értelemmel és rendeltetéssel teli, mert kétellyel tekint saját reprezentáltságára¹⁶² és berekeszti a befogadó teleologikus viszonyát a művel,

¹⁶⁰ Derrida a következőképpen összegzi a reprezentáció lényegét, berekesztésének Artaud-i vízióját: „Végül is a Dialektika lesz az a mozgás, amely által a kiáramló pazarlást visszazerezzük a jelenbe, ez az ismétlés ökonómiaja. Az igazság ökonómiaja. Az ismétlés összefoglalja a negativitást, összegyűjti és megőrzi az elmúlt jelent, mint igazságot, mint eszményt. Az igaz mindig az, ami megismételhető. A nem-ismétlés, az egyetlen alkalomban a jelent felemészítő végleges és vissza nem térő kiáradó pazarlás véget kell, hogy vessen a megfélemlített diszkurzivitásnak, a körvonalazhatatlan ontológiának, a dialektikának. [...] Ebben az értelemben a kegyetlenség színháza lenne az ökonómia, a megőrzés, a visszatérés, a történelem nélküli kiáradó pazarlás és különbség művészete. Tiszta jelenlét, mint tiszta különbség”. Láthatjuk Derrida és Deleuze álláspontjának (a nietzschei örök visszatérés fogalmával megragadott) közelségét, még ha ellentétes módon is fogalmazzák meg azokat. A dialektikában csak a megszokott tér vissza, az örök visszatérés a megszokás ökonómiajának képlete. A berekesztés ennek az ökonómiának való ellenállás, a habituálisnak ellenálló erők örök körforgásának másik képlete.

¹⁶¹ Alex és Alexander másodszori találkozásakor Patrick Magee mintha pontosan ezzel a torkába növesztett új szervvel képezné a szavakat. Derek Jarman *Jubileum* (1977) című filmjében a Borgia Ginz karakterét alakító Orlando ugyancsak kiváló példáját kínálja a beszéd expanzivitásának, amelyet Artaud nyomán Derrida a „szó húsát, hangzóságát, intonációját, intenzitását” lemeztelenítő, a hang ősi, mágikus teljességét megidézni képes beszéd visszatérésének tekint.

¹⁶² Mario Falsetto *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis* című munkájában részletesen is elemzi Alex kommentárjai és a látottak ellentmondásos voltát, amit az ábrázolás hatalmát megkérdőjelező narratív stratégiának tekint (93-96).

amennyiben tudatosítja, hogy az üres maszk mögé képzelt értelmezések a néző saját arcai. Az erőszak(ábrázolás) így a kegyetlenség elkerülhetetlen szükségességére, a „másik élet” és a „kifordított kép” kegyetlenségére, kikerülhetetlenségére, szükségességére reflektál. A kegyetlenség színpadát Artaud eleve az élet, az afirmáció színpadával tartja azonosnak, Alex erőszak-orgiáit afirmálni, arra igent mondani nem a karaktert identitássá szervező expresszív tulajdonsághalmazzal való azonosulást jelent, hanem az ábrázoltságnak történő ellenállás, vagyis az ábrázolás berekesztődését célzó program megerősítését jelenti. Az azonosulás az identitás klasszikus modelljének dekonstruálása nyomán, a részvétel örületig fokozásának, színész és néző genealógusi munkájának, e közös aktivitásnak az eredménye. Ez a genealógusi munka többek között rámutat, hogy az erőszak mindig valakinek a perspektívájából ábrázolt és ennek a perspektívának a kodifikálását segíti elő, végső soron az állam, az erkölcs, az ideológia, stb. hasznát szolgálja. Kubrick erőszakábrázolása nem dogmatizál, hanem dramatizál. Az ultraerőszak mentes egy erkölcsi forгатókönyv kijelölte dramaturgiától, ahogy Derrida írja, „nem illusztrálja, kíséri, szolgálja, díszíti a szöveget, a verbális szöveget, a logoszt, mely a kezdetekben kimondja magát”, hanem a cselekvő, aktív élet újakezdését, cselekvést és aktivitást akar: a kép kifordítását, gondolkodásra kényszerítését, az énstruktúra fikcióinak leleplezését, és ebben az értelemben radikális önfelszámolást.

Alex kalandja elválaszthatatlan az ultraerőszaktól, illetve az ultraerőszakban, a karneválban, a kegyetlenség színházában – mint társfogalmaiban – válik követhetővé. Az ultraerőszak nem a kaland „díszlete” (bár kétségtelenül vonzzák a szokatlan díszletek), inkább a szélsőségesség azon mozgása, mely a féktelen ösztönök és a végtelen kifinomultság világát összeköti anélkül, hogy egyszer is áthaladna a normalitás, a rend középpontján. Ez a mozgás ugyanis energiáját, lendületét nem egy középpontból nyeri és ezért képes a középpontokhoz rendelt erőket nem a hierarchiába való beilleszkedésre ösztönző perspektívából, hanem a hatalom tiszta, apriori akarása felől szemlélni. Az ultraerőszak feszültséggel telített és kiáradással fenyegető kép, annak a mozgásnak az előkészítése és részleges megvalósítása, mely túljut az erőszak klasszikus fogalmán. Az a mozgás, amelyben a kép eljut az afirmáció feltételek nélküli létéig¹⁶³.

¹⁶³ Ez a mozgás tehát nem más, mint a Kant által bejelentett, de majd csak Nietzsche révén megvalósított »kopernikuszi fordulat«. Nánay Bence Deleuze filmes kötetei kapcsán a filmelmélet kopernikuszi fordulatáról beszél, ám legalább ennyire érvényes lehet a *Mozgás-kép* és az *Idő-kép* viszonyát kopernikuszi fordulatként szemlélni. Ahogy arra fentebb már utaltam, a fordulat egyik lényegi eleme a középpont fogalmának átértékelése. A mozgás-képet egy gravitációs centrum uralja, mely a relatív stabilitás állapotát egészen addig tudja fenntartani, amíg a kép igazodik egy feltétel-listához. A listához (és legfőképpen a szenzomotoros kapcsolat elsődleges kondíciójához) való igazodás szüli meg a képet. A mozgás-kép válságba kerül, amint a kép elér egy kritikus sebességet, mely a gravitációs mezőn túlra repíti. Az idő-kép kapcsán felvetett mozgás már nem mennyiségi jellegű, nem a szenzomotoros kapcsolat feltételétől való relatív függetlenedést, csakis annak

A *Mechanikus narancs* nyíltan kezeli az erőszak problémáját, emellett felveti bizonyos ítéletek átértékelésének szükségességét, az ezeknek való ellenállást is. Kép és erőszak Kubrick által konstruált viszonyát a *mise-en-scène* reflektálja, mely gondolati képtérbe folyamatosan beszűrődnek más gondolatok, az erőszak más képei is, nevezetesen azok a képek, melyek az erőszakra való gondolkodás mindennapjait uralják. Az erőszak képe mögött tehát megannyi kép, hit, koncepció, elv és tanítás sorakozik. Pontosan erről beszél Kubrick a film megjelenése után Stricknek és Houstonnak adott interjújában. Az erőszak lehetséges forrásait, a teljesség igénye nélkül, a következő öt pontban foglalja össze: „az eredendő bűnösség (vallásos magyarázat); a gazdasági kizsákmányolás igazságtalansága (Marxista álláspont); az érzelmi és pszichés frusztráció (pszichológiai értelmezés); az 'Y'-kromoszóma elméletén alapuló genetikai tényezők (biológiai felfogás); az ember, mint a gyilkos majom (evolucionista koncepció)” (63). Kubrick azonban tudja, hogy a művészet nem tudományos diskurzusok vagy az élet magyarázataként szolgáló fikciók nevében beszél, inkább azokról mond véleményt: „[a]kik a művészetet, mint az élet forrását vonják felelősségre, úgy érzem, rossz irányba tapogatóznak. A művészet inkább átalakítja, mint megteremti vagy eredményezi az életet” (u.o.). A művésznak nem az élettel, hanem az elbeszélt élettel, az élet elbeszélésével van dolga, és így azokkal az elbeszélésekkel is, amelyek ilyen vagy olyan céllal beszélnek az életről. Ez utóbbi értelemben pedig a művészetben hatalomra törő erők megnevezésével, a hatalomra törő akarat jellemzésével van dolga.

A képnek természetes képessége az analitikusság, de annak nem valamely tudományos formája. Bizonyos értelemben messzebbről, nagyobb felbontásban látja a problémákat, mint a tudós. Az analitikusság kapcsán Ken Moskowitz recenziója azt veti a rendező szemére, hogy „képtelen megfogalmazni az erőszak problémájának valódi, tudatalatti okait” (23), és hosszan elemzi Alex árnyékszerű, valódi tartalom nélküli kétdimenziós karakterét és az erőszak stilizáltságában hangsúlyozott ürességét. Moskowitz a rendezőnek tulajdonított tehetetlenséggel valami alapvetőt hagy figyelmen kívül: az okok már mind beáramlottak az erőszak képébe (a problémákat egytől egyig a saját perspektívájából nyilvánítja valóságnak), aminek következtében a stilizálás éppenséggel nem eltávolítja a képből az erőszakot, hanem inkább hozzáférhetővé teszi azt a gondolkodás számára. Beszéljünk a tudattalanról? Nem, ne beszéljünk. Arról beszéljünk, hogy a tudattalanról való beszéd mit akar, mit szeretne. Az erőszakban a testeken túl mindig az erőszakra való beszéd különféle akaratokat kifejező erői

abszolúttá válását fejezi ki. A kép, mint kiáradás és abszolút mozgás az a kép, amely folyamatosan túl, kívül lép önmagán. Gondolatmenetem fentebb kifejtett alapját éppen annak a felismerése jelenti, hogy az idő-kép kopernikuszi fordulata a cselekményvezetés, a karakterpszichológia és a térleképezés mellett az erőszak optikai-akusztikus megjelenítésének megváltozott struktúráiról is számot ad.

csapnak össze: világok és testek, amelyek az akaratban létrejönnek, programozottá válnak. A művész számára másodlagosak az erőszak okai, ezekkel úgysem szállhat harcba. És mert ezekkel nincs dolga, felelőtlené válhat, mégpedig a Nietzscheánus értelemben: kivonhatja magát az éppen kurrens diskurzusok felügyelete alól. Felelőtlen vagy akár immoralis lehet, mert már nem akar tőlük semmit, már nem egy hajóban evez velük. Felelőtlenége az erőszakról képet festő, azt saját céljaira felhasználó képi gondolkodás leleplezésében rejlik, immoralitása annak az akaratnak áll ellen, melyek hitek, elvek és meggyőződések képbeáramoltatásán fáradozik.

Elemzésem elején szövegek egy bizonyos típusáról, azoknak a tudás és a befogadói igények iránti felelőtlenességéről beszéltem. Szóltam a hőszonosulásról is, amely a karakterek lélektani oldalához való nézői hozzáférést és a cselekményvilágba történő belépést és kilépést irányítja. A szereplő örömeivel, kínjaival csak azért tudunk azonosulni, mert hasonló szituációkban hasonló érzelmeket élünk, vagy élnék át. A hős iránti felelősség az önmegerősítés pozitívizmussal áll kapcsolatban. A *Mechanikus narancs* hősével a néző nem szívesen vállal közösséget. Ehhez ugyanis nem csak az övétől gyökeresen különböző értékrenddel kellene azonosulnia, de a kegyetlenség színpadán a divergens erők domesztikálását célzó fikciók berekesztődésével is szembesülnie kellene. Moskowitz csak azért beszélhet Alex árnyszerű, üres karakteréről, mert nem állunk mögötte, nem válunk felelőtlené, nem akarunk azonosulni az ultraerőszak szélsőségeivel, nem akarjuk, hogy felelősségteljes gondolkodás(unk)ra kalapácsütések súlytsanak le. Alex mögött állni nem lenne kevesebb, mint ellenállni önmagunknak, feladni az én biztonságát és otthonosságát a pestisként pusztító világáért.

1.4. Cirkusz, határ, határsértés

Vizsgáljuk tovább az okokat, melyek a karaktertől való viszolygáshoz vezetnek. Federico Fellini a cirkuszi világszemlélet két alapvető jellemtypusát, a fehér és a buta bohócot hasonlítja össze egymással (25-31)¹⁶⁴. Alexet már az első beállításban fennhéjázó, büszkeségével behízeltető, a tisztelt publikum felé emelt poharával eleganciáját és jó modorát hangsúlyozó fehér bohócként ismerhetjük meg. Arisztokratikussága, intelligenciája emeli a banda élére, erős háttérfénnyel bevilágított alakja isteni tekintélyt, hatalmat kölcsönöz neki.

¹⁶⁴ Természetesen maguk az elnevezések nem Fellini találmányai, a fehér bohóc történeti gyökerei egészen a 18. századig nyúlnak vissza, de jelenlegi formája a 19. század elejéhez Jean Gaspard Debureau francia előadóhoz köthető, aki viszont a két évszázaddal korábbi Pierrot alakját felelevenítve a fehér bohóc karakterében a már-már gonoszságnak tűnő pajkosság, a hatalmaskodás és a melankolikusság személyiségjegyeit vegyíti. A buta bohóc, az *auguste* történeti gyökerei a 19. század közepére nyúlnak vissza. A kezdetekhez képest a buta bohóc mára erőszakossá vált, tréfái egyre több testi kontaktust és kétbalkézességet tartalmaznak és mindinkább helyzetparódiákban kap helyet.

„Arca fehér, kísérteties; kevélyen felvont szemöldöke nyakleveseket ígér; pengeszája egyetlen ellenszenves, taszító rideg vonás” (28) – írja Fellini a fehér bohócról, a „nyaklevesek” pedig ténylegesen elcsattannak, nemcsak a már elemzett Temze-parti jelenetben (a bohócok akrobatikus verekedésében), de a Korova bárban is, amikor a tökfilkó Dim ajkaival rotyogtatva szakítja félbe az *Örömódát* éneklő nőt. A „pofon” elcsattanása, Dim értetlen pislogása és jajgatása, továbbá Alex erélyes tekintete, rendreutasító szavai a buta és a fehér bohóc kibékíthetetlen ellentétét ragadják meg. A fehér uniformisok (amelyet a nemes Alex mindig csillogó fehérén, míg Dim rongyos parasztingként, gyűröten, maszatosan hord), az elegáns keménykalapok, nadrágtartók, a sminkelés és a különféle krumpliorrok félreérthetetlenül a cirkusz jelmezeit idézik. Alex pénisz formájú orra az elkápráztató fehér bohócnak, míg Dim hagyományos, vörös krumpliorra a tökfilkóságát, csámpásságát örömmel vállaló buta bohócnak a kelléke: a nemi erőszak jelenetében Dim örömmel vállalja a statisztaszerepét ura, a fehér bohóc káprázatos és feledhetetlen produkciójában.

Ebből a szempontból érdekes a Temze-parti verekedést megelőző jelenet, amelyben Georgie előadja a banda jövőjére vonatkozó terveit. A képsor Dim erős gesztikulációjától, gyermeki örömétől marad emlékezetes, attól a szinte eksztatikus boldogságtól, mellyel a tökfilkó mestere, a fehér bohóc elé áll, hogy elkápráztassa gyermekét ötletével. Az öröm hevében azt rója fel a „mesternek”, hogy néha kisgyerekként beszél, és ideje valódi férfiként, igazi veszélyeket vállalnia. Persze csak Georgie szavait ismétli meg, a gyerekek üres rajongása fedezhető fel minden szava mögött. A cirkuszi világ a feje tetejére áll: a buta bohóc felnő, ura fölé emelkedik – kioktat és nevel. Izgalmának forrása mégsem az, hogy fityiszt mutathat a hatalomnak, az erőnek, amely tökfilkóvá nyilvánítja, hanem az, ahogy szinte elhiszi: maga is epés, embergyűlölő, diadalmas fehér bohóc lehet. Amikor a film második felében a két szereplő újra összetalálkozik, a szerepek végleg felcserélődnek. Dim frissen fésült, nyakkendő-öltönyös törvényszolgaként vonja kérdőre Alexet. Meglepetése megjátszott: a szarkasztikus fehér bohóc szereptárához tartozik. Kizárólag fagyos bosszút érez előtte heverő egykori mestere láttán, aki most már csak „tökfilkó, a kisgyerek, aki bekakál, fellázad [...] a tökéletesség ellen, leissza magát, a földön hempereg és ezzel folyamatos lázadást szít” (Fellini 26). Ugyanazon az oldalon áll, mint „a Mama, a Papa, a Tanító, a Művész, a Szép” (u.o.), mindazok a fikciók, melyek akaratukat ráerőltetik a *clochard*-ra és a „pofonokat” magyarázat nélkül osztogatják¹⁶⁵.

A *mise-en-scène*, illetve az erőszakábrázolás kapcsán a karneváli mellett a cirkuszi szellemet is meghatározó elemnek kell tekintenünk, ezek viszonya azonban további tisztázást

¹⁶⁵ A fehér bohóc pofonjai azért sajnáthatnak annyira, mert folyamatosan példakövetést rónak az életre, a legkeményebben éppen hogy az ösztönös élet felelőtlenségével szemben lépnek fel. Fellinit idézve: „[a fajankóra] hatna mindeme tökéletességnak a varázsa, ha nem volna annyira fitogtatottan példának állítva” (26).

igényel. A cirkusz a „karneváli szituáció” rekonstruálása, csakhogy ez már a modern szórakozás világába tartozik, így a cirkusz minden elemében szabályozott és felügyelt, fizetővendégeknek szánt tömegesemény, felelősségteljes esemény. A karnevál szellemi tétjét, a nevetés egyetemes, transzgresszív, utópikus jellegét a cirkusz a domesztikáció zárt világába helyezi. A cirkuszban a bohócot kinevetik, s nem vele nevetnek; a néző cirkuszi „jelenléte” a fehér bohóc „perspektívájában” jön létre. A cirkuszi nevetés nem a másik másságának affirmációja, mindenki tisztába van a buta bohóc sutaságának, csínjainak és huncutságának az ostobaságával. A cirkusz azért elevenítheti meg a domesztikáció képzetét, mert a „családi szituációt” teremti újra: a gyerek allegorikus pozícióját a buta, a szülő pozícióját a fehér bohóc foglalja el. A gyerek az esetlen bohócon, mint az engedetlenség megtestesülésén nevetve végső soron a szülő érveivel, gondolkodásával azonosul, és saját könnyed felelőtlenységét neveti ki. A cirkusz a dresszúra, a rendre nevelés és a felelőtlenység bagatellizálásának az eszköze, üzenete mentes mindenfajta radikalizmustól. Ezért nem válhat a „másik élet” szimbólumává, ezért marad, a családi viszonyok projekciója, újratemtése.¹⁶⁶

Igazat kell adnunk Bahtyinnak, amikor a középkori és a modern nevetés különbségét hangsúlyozza, az utóbbi ugyanis a karneváli világszemlélet egyetlen, egyben legproblematikusabb elemét, a transzgresszió aktusát használja fel. Amennyiben a karneváli élet tudatosan tagad, azaz tudatában van tagadásának, nem tesz mást, mint internalizálja saját létmódjában a tagadás tárgyát jelentő életet és akaratot (amint a cirkusz a fehér bohóc nézőpontját internalizálja). Az áthágás ebben az értelmében látszatcselekedet – Foucault szavaival „egy illuzórikus vagy árnyyszerű” határ áthágása (74) –, legfeljebb a törvény fennhatóságának kitolása. A tudatos törvényszegés megegyezik a felelősségteli lázadás azon mozzanatával, mely a transzgresszió aktusában megőrzi, újraépíti a határt. Nietzsche és követői a hegeli dialektikának éppen ezt a látszattmegoldást, a határátlépés valódi tétjének elhallgatását róják fel. A fikciók, a reprezentáció valódi hatalmának csak egy olyan ökonómia állhat ellent, ami megmutatja, hogy miként képes az ábrázolás felügyelet alatt tartani még a neki ellentmondó, tőle menekülő erőket is, miként válik a határátlépő, törvényszegő gondolat (és gondolkodás) a határokat és törvényeket tudomásul vevő akarattá. Az ellenállás ökonómiája kimondja: felelősségteljes módon csak az lázad, akinek valami célja van, valamit akar a lázadással. Ekkor az áthágás értelemmel telített, felelősnek mutakozó erőszakként – a moralitás megerősítéseként – válik ábrázolttá. Amíg az ábrázolás ezen morális kereteken belül működik, maga is erőszakos mozzanat, Nietzsche szerint kiválasztás és dresszúra; felkészítés a felelősségteli beszédre és gondolkodásra. Mindenre nyitott, mindent képes integrálni, ami

¹⁶⁶ Ha egyszer megírják a cirkusz történetét, akkor annak a börtön, a szexualitás, az iskola, a munkahely és a család anti-történetéhez hasonlóan (és ezekkel való összefüggéseit feltárva) a genealógia szellemében kell megszületnie.

felelősségteli. Az (erőszak)ábrázolásban, a képi erőszak kultúrájában el van fojtva az összes olyan erő, amely nem képes „áthágássá” válni, vagyis értelmetlenné válik mindaz, ami nem hajlandó felelősnek mutatkozni.

Értelmezésemben a *Mechanikus narancs* az ultraerőszakban az erőszakon túli felelőtlen erőszak beszédét teszi hallhatóvá. Amikor az etikai világ keretein belül beszélünk az erőszakábrázolásról (beszél az ábrázolás az erőszakról), kénytelenek vagyunk valamiről nem beszélni, valamit elhallgatni, az elhallgatásról beszélni. Kubrick filmje erről az elhallgatásról éppúgy beszél, mint az elhallgatott másikról, az erőszak kifordított képéről. Alapvetően azért beszélhet róla, mert már nem erőszaknak, hanem a morál világába való integráltság igényétől mentes, sőt annak erőszakosan ellenálló akaratnak tekinti. Az erőszak kifordított képe, vagyis az erőszak másik neve az ellenállás. Ellenállás a morál és a dialektika hatalmát kiterjesztő árnyéklázadás határsértésének, vagyis ellenállás az integrációra irányuló ökonómia akaratának. Az ellenállás eleve kivonja magát az ábrázolás alól, megkülönbözteti magát az erőszaktól, majd ebben az alapvető különbségben (a különbség elvi elsőbbségében) kidolgozza saját ökonómiáját, azt az értelemtestet, ami szimulakrumként egyedül a különbséggel gazdálkodik. A hagyományos filmes erőszakábrázolásban fel sem merülnek elvi (közös alapra nem hozható, tiszta) különbségek, hasonlóan a cirkuszhoz, ahol a karneváli „másik élet” – ha magát pusztán transzgresszióknak tekinti – elnémul. Az ultraerőszak problémájának lényege a következő nyelvi-logikai formulával írható le: (erőszak)ábrázolás: egyszerre az erőszakot zárójelező, elnémító ábrázolás ökonómiája valamint a kifordítást és ellenállást szervező különbség – ábrázolást berekesztő – ökonómiája.

Az erőszak ábrázolásának beágyazottsága egyfelől az integráció, másfelől a különbség ökonómiájába Kubricknál – aki mindent erőszakként ábrázol – egy művészi gyakorlat alap gondolatává, a képi gondolat alapjává válik.¹⁶⁷ A kubricki *mise-en-scène* a határnak az a képe (gondolata), amely mentén az erők nem pusztán felsorakoztak, de azt is felismerték, hogy számukra a határnak nincs túloldala, a határ határtalanul folytatódik minden határsértésben. Ezen a helyen érdemes emlékeztetni Deleuze már idézett szavaira:

¹⁶⁷ Kubrick életművében a *Ragyogás* és Jack egymondatos kézírata a határ, a határátlépés, valamint az erőszak problémáját még pontosabban, részletesebben kidolgozva veti fel. A kézirat válik az erőszak valódi forrásává, azzá a határrá melyet egyik oldalról egy térbeli, másik oldalról egy időbeli labirintus vesz körül. A mondat az óriási társalgót, a szállodát, a szimmetriák egész térbeli univerzumát és a család életterének történetét közvetlen kapcsolatba hozza a delíriumok, a fantázia- és vágyképek alapvetően időbeli történetével. A kézirat egy kapu, ahol Jack egyszerre szűnik meg létezni és születik újjá, ugyanakkor az a határ is, ahol a két világ végérvényesen összecsap, ahonnan az erőszak kiárad. A mondatban – „csak munka és semmi játék, Jack belesavanyodik” – a hétköznapok és a család iránt felelősségteljes Jack-je elnémul és helyére lép az én képtelenségét, az írás alanyának kizártságát szimbolizáló mondatbeli Jack, a tudattalan megannyi Jack-je (Jack London, Jack Kerouac, Hasfelmetsző Jack, az indián sámán Jack Wilson), a tudattalan labirintusának nagy utazója, a hotel iránti felelőség rabja.

a világ és az agy, vagyis az automata azonossága nem egységet, hanem egy határt, egy membránt alkot. Ez teremt kapcsolatot a külső és a belső között, teszi őket egymás számára láthatóvá és idézi elő összezapásukat. A belső a pszichológia, a múlt, az elkorcsosulás, az agyat kivájó mélységek komplex pszichológiája. A külső a galaxisok kozmológiája, a jövő, az evolúció, a természetfeletti egésze, mely felrobbantja a világot. E két erő a halál összeölelkező erői, melyek végül egymás helyére állnak és már nem tudjuk őket megkülönböztetni. A *Mechanikus narancs* Alexének tébolyodott erőszaka a külső ereje, még mielőtt egy tébolyodott belső rend szolgálatába áll (Cinema 2: 206).

Kubrick filmes gyakorlatának igen szikár összegzésében Deleuze a határ fogalmára, továbbá a meglehetősen dialektika-ízű külső-belső felosztásra látszik támaszkodni. A látszat mögött Deleuze valójában a totalitás problematizálásának új formáját látja kibontakozni Kubricknál, akinél a kép a határra vonatkozó kérdésfelvetéssé, a határhelyzet megtapasztalásává válik. A határ kétfajta ökonómia, az erőkkel való gazdálkodás kétfajta viszonyát fogja vallatóra: annak a gondolata és képe, ami mindig megkülönbözteti az ábrázolásban megtagadott (virtuális) és a reprezentációval megerősített (aktualizált) értelemtartalmakat. Különállóként válik láthatóvá a felelősség és felelőtlenység, morál/dialektika/felügyelet és az etika/ellenállás világa. A totalitás ábrázolhatatlan, amint a szimmetriában meglátjuk az aszimmetriát, az aktuálisban a virtuálist, a domesztikáció ökonómiájában a domesztikálatlant affirmálni képes ökonómiát. De ugyanúgy ábrázolhatatlan akkor is, ha a szimmetriát aszimmetriának, az aktuálisat virtuálisnak, a negációt affirmációnak, a felelőtleniséget pedig felelősségtelinek látjuk. A határ nem a létezők világának a külső-belső dichotómia szerinti csoportosítása, de nem is egy célelvű mozgást, a határ egyik oldalán található erők túloldalra jutását, vagyis a reflexiót biztosító képesség. A totalitás lehetősége oldódik fel határban, ami nem dolgok között, hanem magukban a dolgokban van, ellehetetlenítve azok egyetlen, világosan meghatározott értelmét. A szimmetriát aszimmetriának, a felelőtleniséget felelősségtelinek csak az a határ látja, ami mindent szimulakrumként lát, vagyis akként, ami – Foucault szavaival – „egyidejűleg az ellenkezőjét is jelenti annak, amit jelent.” (Nyelv 91). Az át- és kifordított kép nem a határ két oldaláról beszél, hanem erők határra irányuló viszonyáról: a határ az egymással birkózó erők kipréselte, kisajtolta kép. „A fikció nyelve – írja Foucault – nem lehet többé az a hatalom, amely lankadatlan állítja elő és villantja fel a képeket, hanem éppen ellenkezőleg, az az erő, képesség, amely szétbontja, minden ráarakódott terhüktől megfosztja őket, belső

transzparenciát kölcsönöz nekik, amely fokról fokra a szétrobbanásig világossá teszi a képeket a nem-elképzelhető könnyedségében” (104)¹⁶⁸.

A *2001* kapcsán a monolitot olyan fabulációs elemként és narratív eszközként jellemeztem, amely egyfelől lehetővé tette a civilizáció – mint kerettel rendelkező kép – vizsgálatát, másfelől képes volt erők másfajta keretévé válni, ezt a másik keretet szétrobbantani, pontosan az idő transzparenciájában (egy kozmikus dallam könnyedségével) feloldani. A *Mechanikus narancs* ugyanezt a folyamatot egy másfajta ökonómia keretein belül valósítja meg. Nem radikális szemléletváltásról, inkább csak hangsúlyeltolódásról van szó: míg ott a makro-kozmosz és az emberi lét legtágabb fogalma került kibontásra, itt egy mikro-kozmosz és az emberi erőszak fogalmi megragadására vállalkozik a rendező. Amikor Deleuze határként, membránként jellemzi a kubricki *mise-en-scène*-t, majd a külső és a belső (nem ellentétességükből fakadó) konfliktusáról beszél, akkor a kép eredetén belüli különbségről (a képek eredendő pluralitásáról) szól, arról tehát, amit Nietzsche-nél a távol-látás genealógusi képességeként jellemez: „[a] távolság az a differenciális elem, melyet minden egyes erő magában foglal, és amelyen mindegyikőjük kapcsolódik a többihez” (21). A távol-látó *mise-en-scène* a saját határaikra irányulás viszonyában, transzparenciájukban látja a dolgokat. Meglátja bennük határaikat, melyek értelmükről és értékükről beszélnek, kétségessé teszi biztosnak vélt értelmüket, újrafogalmazza értéküket. Az ultraerőszak színpadán a dolgok transzparensként való látottsága, vagyis egymásba oltódó, egymást keresztező létezők, erők és mozgások tökéletes összegabalyodottsága válik képpé¹⁶⁹. Deleuze nem dialektikusan állítja szembe Alex törvényenkívüliségét a törvénnyel, az individuum szabadságát az állam és társadalom normáival. Megfogalmazásával lehetőséget teremt arra, hogy ne dichotómiák, alapvetően egynemű jelentésstruktúrák mentén rekonstruáljuk a filmet. Ehelyett arról a transzparenciáról beszél, amelyben a tébolyodott erőszak által a fiú látszólag a lehető legtávolabb kerül a törvénytől, valójában a törvény mégis ekkor tartja legszorosabban féktelen lázadásának pórázát: Foucault ezt hívja a törvény „hangtalan, végtelen előzékenységének”.

¹⁶⁸ Egy pillanat erejéig térjünk vissza a fabuláció kettős értelmére vonatkozó gondolatmenetünkhöz. A mámoros álmatlanság – idő-képben megjelenő – történetei kapcsán Deleuze pontosan a szétválasztás, szétbontás ezen képességét tulajdonítja a vágásnak. A mozgás-kép lankadatlanul előállított képeinek hatalmával szemben az ellenállás idő-képre jellemző ökonómiája terhüktől megfosztott, kristályos, transzparens képeket teremt. Ahhoz a módhoz hasonlóan, amit a Blanchot-i prózának Foucault tulajdonít: „Blanchot-nál nem annyira képek alkotják a fikciót, mint inkább képek átalakítása, áthelyezése, semleges köztes területük, a köztük lévő hézag” (*Nyelv* 104).

¹⁶⁹ Az *Előszó a határsértéshez* című szövegből idézünk: „[a] határsértés nem az erőszak megtestesítője egy részekre osztott világban (egy etikai világban), s nem is az általa eltörölt határok feletti győzelemé (egy dialektikus, avagy forradalmi világban), a határsértés a határ szívében méri fel az ott megnyíló mérhetetlen távolságot, és kirajzolja a fénylő vonalat, amely létrehozza [...] A kétségessítés nem az a gondolkodási erőfeszítés, amely arra irányul, hogy tagadja a létezőket vagy az értékeket, hanem az a gesztus, amely visszavezeti mindegyiküket a maga határaitra, ezáltal pedig arra a Határra, ahol az ontológiai döntés beteljesedik: kétségessíteni annyit tesz, mint elhatolni az üres középig, ahol a lét beleütközik saját határaiba és ahol a határ határozza meg a léte” (75-6).

„A *Mechanikus narancs* Alexének tébolyodott erőszaka a külső ereje, még mielőtt egy tébolyodott belső rend szolgálatába áll” – írja Deleuze. Az ultraerőszak határként fut végig a filmen, vallatóra fogja, és a képekben megnevezi azt az akaratot, amely magához ragadja, többértelművé teszi, magukon kívülre helyezi a dolgokat, de láthatóvá teszi a dolgokban berendezkedő, azok nyugtalan belsőjében önmagára ismerő akaratot is. Az ultraerőszak a kép uralmáért küzdő erőket elvezeti eredetükhöz, lényegükhöz, ahhoz az értelmükhöz, „amelyik megadja a dologgal leginkább rokonságot mutató erőt” (*Nietzsche*18). A túlzásnak és az értelmetlenségig fokozott szélsőségnek ugyanúgy a hódítás a célja, mint a domesztikált akarat különböző formáinak, amelynek viszont „csak úgy tudnak egy dolgot meghódítani, hogy restriktív értelmet és negatív értéket adnak neki” (u.o.): az erőket reaktívvá teszik. A közel-látó, már-már vak kritikáktól kezdve a film cenzúrájáig az alexi karakter, valamint az ultraerőszak számos vetületét sújtja a restriktió. Ha elfogadjuk, hogy a film megbolondult bohócát és annak „tébolyult dühöngését” a restriktív értelmezés némítja el, az sem lehet kétséges, hogy egyedül az értelmezés oldhatja fel ezt a némaságot. Elemzésemet az előzőek szellemében folytatva megkísérlek a kritikai diskurzusok mélyére tekinteni, és végigkövetem a film kúszónövényyszerű jelentéseit, totalizálhatatlan gondolkodásának mozgásait.

2. Az afirmáció Alexe és az aktív erők hatalomakarása

2.1. Alex és a gépies vágy

Időzzünk el Deleuze Kubrickra vonatkozó bekezdésénél, amely Alex tébolyodott erőszakosságát a külső erőkkel, a külső erejével azután hozza kapcsolatba, miután a pszichológiát a belső erők egyikeként azonosította. Mi az, ami külsővé képes tenni a belsőt, kifordítani az ént, ugyanakkor elnémul, amint ez a belső megszállja? Az *Anti-Ödipusz* egyértelmű választ ad a kérdésre: ez a vágy. Van a vágyban valami lényegi erő, egy olyan értelem, ami nem ismeri a restriktiót, melyet mégis ki kell bogozni a vágyat átjáró megannyi reaktív erő és értelem közül. Ez utóbbiakat értheti Deleuze a szolgálatba állítás, az Alexet bekebelező, tébolyodott belső rend erői alatt.

A vágy tenné Alexet megszállottá és látszólag sebezhetetlenné, egy organikus gép, a *2001: űrodüsszeia* HAL-jának megtestesülésévé? Kétségtelenül sok a hasonlóság a két karakter, a két szellemi gépezet között, amelyeket egyfelől a rejtélyes monolitról szóló fél-információk, másfelől Beethoven *Kilencedik szimfóniája*, a páratlan ‘esztétikai-monolit’ dinamizálnak. Az enigma mindkét esetben katalizátor, amely a civilizációt éppúgy elvezeti saját határaitra, mint a vágyat és a szabadságot. Továbbá mindkét test más testekhez kapcsolódik, és fordítva: HAL-t a hajótestbe építették, míg a hibernált asztronautákat az ő programjába. Alex esetében még kézenfekvőbb a helyzet: teste soha nem volt individuális,

mindig is hozzátartozott a többiek, Dim, Pete és Georgie teste is, amelyek mind egy tévedhetetlen agynak rendelték alá erejüket. Újabb hasonlóság a játék allegorikus megjelenése: HAL egy sakkpartiban győzi le az őt uralni hajlamos úrhajóst, addig Alexék balesetet színelve, egy nyelvi sakkjátszmában adnak mattot az otthon lakóinak. A behatolás nem kevésbé allegorikus jelentésű a filmekben. Bowman, akárcsak a Ludovico-terápia, a központba, az agyba hatol be; mindkét esetben belülről állítják át/le a gépezetet. A nyelv használata és a karakterek egoizmusa ugyancsak hasonló: a Nadszat programnyelv, csak a beavatottak érthetik, HAL pedig az öncélú hadvezér, Alex ellentmondást nem tűrő modorában számol le saját szövetségeseivel, „katonáival”.

Alex gépies vágyának vizsgálatát nem zárhatjuk le azzal, hogy a karakterében megjelenő pszichológiai típus nem példa nélküli a többnyire neurotikus vagy pszichotikus személyiségek iránt vonzódó rendező életművében. A pszichológiai jellemzés(ek)nek Alex tébolyodott erőszakosságáról a fentebb kifejtett gondolatok szoros összefüggésben kell állnia, ugyanakkor a kérdésben született értelezéseket is figyelembe kell venni. Feladatom kettős: egyrészt fel kell derítenem, hogy kinek vagy minek a perspektívája rögzül az alexi vágy fogalmasításakor, vagyis milyen akaratot juttat hatalomra a vágy „üres”, valamint „reflexiós” fogalma, másodsorban pedig azt vizsgálom, miként (az erőszak milyen vonatkozásaiban) teszi láthatóvá a *mise-en-scène* Alex betegségének és terápiájának értelmét.

Don Daniels Alex erőszakosságát a pszichoanalízis egyik jelentős amerikai képviselője, Franz Alexander tézisei alapján a neurotikus személy kórképeként jellemzi. Ennek értelmében Alex felettes énje merev és sematikus, nem az automatikus elfojtására, az én-struktúra ökonomikus működtetésére törekszik. A felettes én merev szigora a tudattalan segítőtje lesz, az én-struktúra békéjét fenyegető energia nem áramlik ki (nem aktivál egyfajta elhárító mechanizmust), ehelyett tünetté, kényszerré alakul, rátelepszik a pszichés folyamatokra és az erőszakot öncélúvá alakítja. Daniels a következő konklúziót vonja le:

[a] felettes én és a tudattalan az én megbüntetésére köt szövetséget. A neurotikus szenvedésével előre megfizet az ösztönök későbbi felszabadulásáért. Ez a szenvedés szabadítja meg az ént a lelki furdalástól, és különleges zamatot kínál az ösztönös vágyak későbbi kifejeződésének. A filmben, akárcsak a regényben Alex pályája a neurotikus kórtünetben elfedett, álcázott ösztönös impulzusok és a bűnözés megvalósításához szükségszerűen elviselt szenvedés allegóriája (45).

Később a szerző számos példát hoz Alex rossz lelkiismeretére, tetteit a vágy társadalmi törvényekkel és a szülői felügyelettel korlátozott, örökösen jelenlévő adósság struktúrájába helyezi. A szenvedés kínál az énnel feloldozást az erőszakra, ugyanakkor

megerősítést ad az antiszociális ösztönök kifejezésére. Ennek értelmében a fiú szenvedés által juttathatja kifejezésre örömét, én-struktúrája a tragikum világlátásaként, eredendő ellentmondásként nyer meghatározást. Az író és felesége ellen elkövetett támadást Daniels az Ödipusz-komplexusra vezeti vissza, szimbolikus incestusként és kasztrálásként rekonstruálja a jelenetet. Én-struktúrájának ökonómiáját a következőképpen modellezi: „Alex gyűlöletet kelt annak érdekében, hogy jogot szerezzen antiszociális magatartásának és megbüntesse magát [...] Alex hármassal szereppel rendelkezik. Támadáskor a tudattalan örökké megújuló energiája, vezérként a felettes én évezredes despotizmusa, fájdalmában pedig a neurotikus én” (u.o).

Alex karakterének Daniels által kínált jellemzését – mely a Ludovico-eljárás pszichoterápiás foglalkozásait vezető orvosok perspektívájának felel meg – a fiú neurotizálására tett kísérletként értelmezem. Jelentőségteli, árulkodó jelnek tekintem azt is, hogy a tanulmány csak egy félmondat erejéig említi Alex terápiáját. A szerző öröm-szenvedés szimmetriára hozott példái egytől egyig a cselekmény szimmetrikusságán (és nem a gyógykezelés jelölte szimmetriatengely megnevezésén) alapszanak: ami az első részben örömet okozott, fájdalomforrássá válik a második részben. Nyilvánvaló, hogy Daniels kórképet akar felállítani és e kórkép alapján olvassa a karakter pszichológiáját. A film maga a kórkép, mindent elmond a betegről, akit tulajdonképpen meg sem hallgattak, mert összevissza, felelőtlenül beszél, de hisz beteg! Pedig Alexnek van mondanivalója: orvosainak arról beszél, hogy a terápia előtt tiszta örömként, minden szenvedéstől mentesen élte meg az ultraerőszakot. Daniels utólag olvassa rá a fiúra a neurotikus kórképet és történetet, mindeközben elfojtja, eltünteti az öröm, az ösztönök és a vágy nehezen érthető beszédét, helyesebben morajlását. Gondolatmenetem értelmében az Alex képviselte energiák a szubjektum pszichológiáját bomlasztójaként, személytelen, pre-individuális akaratként teszik láthatóvá a fiút. Ehhez képest Daniels lélektani elemzései Alexet szubjektumnak, az Én-struktúra mintájára, személyiségként ragadják meg és ezáltal egyértelműen visszairják a szereplő erőszakosságát egy reaktív rendbe. Daniels olvasási stratégiáját Deleuze és Guattari az *Anti-Ödipusz* lapjain több névvel is illeti, annak lényegét mégis az „Ödipusz imperializmusa” kifejezés ragadja meg leginkább¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Jelen dolgozat nem vállalkozik ennek az összetett, a felvetett problémák rizomatikus rengetegében a filozófiai nyelvet és fogalmakat gyakran saját végső hatáira helyező kötet részletes bemutatására, ugyanakkor törekszek arra, hogy a kiragadott gondolat-szilánkok és szemelvények radikalizmusát, tétjét, de legfőképpen a fogalmi hálózat más elemeihez való kapcsolhatóságát ne hamisítsam meg. Összetett, de következetes mű, olyan szöveg, melyben a kérdésfelvetésnek konzekvenciái vannak, mely nyomán a dolgok megítélhetővé, értékelhetővé válnak. Az *Anti-Ödipusz* a gondolkodás képének kifordítását célzó Nietzsche-i genealógia teremtő kritikájának a *Különbség és ismétlést* már átható programját vezeti tovább, amikor a következő kérdésre keresi a választ: Mit csinál, hogyan működik Nietzsche, az örült, az egész világ katatóniája előtt fátylat bontó skizofrén; és mit tesz,

A stratégia működését a következőképpen írja le a szerzőpáros: a tudattalan gépies vágyát – a nem csupán komplexussá, de komplexummá tárgyiasult – Ödipusz¹⁷¹ átkódolja, az anya iránti szexuális vágyként és az apa elpusztításának vágyaként jeleníti meg. Az így születő fikció egyrészt narrativizálja, azaz félreolvassa, másrészt kriminalizálja, azaz olyan helyzetbe hozza a vágyat, hogy felismerje a törvény és a tiltás elemeit, magára pedig törvénszegőként, bűnősként tekintsen. Ödipusz az elfojtás három eleme – az előzetes vágy, az elmozdítás és az utólagos vágy – között fennálló kapcsolat neve. Az előzetes (gépies) vágy kimozdításával és utólagos vágygá való átkódolásával az én olyan helyzetbe kerül, melyben be kell hódolni a „tényeknek”, a bűnös rossz lelkiismeretének, a törvény és büntetés „jogosságának”. A szerzők szavaival „az elfojtás nem történhetne meg a vágy kimozdítása, a büntetésre vágyó *utólagos vágy* megjelenése nélkül, mely az elfojtásra támaszkodva éppenséggel az *előzetes vágy* helyére áll. (»Aha, így már értem«)» (115)¹⁷². A hiány, a kasztráció, valamint Ödipusz „tudattalanba való fecskendezése” valójában a dresszúra, domesztikáció és szoktatás elvén alapszik: a tudattalan rászoktatása arra a nyelvre, melyet el kell sajátítania, ha egészségességét/büntelenségét bizonyítani akarja. Nem mintha a tudatalattinak vagy a vágnak bármi mondanivalója lenne (bármiben hiányt szenvedne), illetve tudatában lenne egészség vagy betegség, bűnös vagy ártatlan különbségének. A hiány – érvel a szerzőpáros – az egészséges én, az utólagos vágy perspektívájából, következőképpen az ábrázolhatóság és kifejezhetőség igényének való behódolásként olvassa a tudattalant. Deleuze és Guattari a (gyógyító) Ödipusz és a (beteg) skizofrén – különösképpen a pszichoanalitikus terápiában megnyilvánuló – szembenállására vonatkozó gondolatait érzékletesen fejezi ki a következő hétköznapi fordulat: *megszoksz, vagy megszöksz*. Megszoksz, látod már meg is szoktál, hozzászoktál egészségességedhez – mondja Ödipusz, viszont a skizofrén már meg is szökött, kitört Ödipusz kettős jármából. A betegség két erő-ökonómia, a személytelen vágy és a személyesként felismertetett én-fikció küzdelmében fejlődik ki. Deleuze és Guattari számára a skizofréniás éppen azért lenyűgöző, mert – ahogy Freud „Analysis Terminable and Interminable” című tanulmánya kapcsán

miként értelmezi a működést Freud, a kapitalista, a tőkés, aki a pszichoanalízis Ödipuszával (úgy a terápia valós, mint az én betegségének strukturális-szimbolikus értelmein keresztül) újra megszállja a világot.

¹⁷¹ Deleuze-höz és Guattari-hoz hasonlóan „Ödipusz” terminust a freudi szimptomatológia, pontosabban az analitikus akaratának metaforájaként használjuk.

¹⁷² Az „Aha, így már értem” formula a gyógyulás, a betegség megszűnésének a mozzanata, Deleuze és Guattari skizofréniása számára viszont éppen az a mondat, ami betegsége gyökerét jelenti: „[v]ajon a skizofréniás betegsége és világtól való távolsága Ödipusz hiányával, egy olyan valami „hiányával” magyarázható, mely csak Ödipuszban található meg? Nem éppen az ellenkezője igaz, betegségének forrása nem éppen az, hogy képtelen elviselni az ödipalizációt, mely körül minden (beleértve a pszichoanalízist megelőző társadalmi elfojtást) a behódolásra akarja kényszeríteni?” (91) A gyógyulással járó behódolás megannyi formájáról lásd az idézett szöveg 67 oldalát.

kifejtik (65-67) – folyamatosan hozzátesz, az elhangzottak után biggyeszt még valamit: beszél, hogy kijátssza a halált, hogy beszédével bekebelezze önnön végességét¹⁷³.

Daniels gondolatmenetének kiegészítése megnevezi a neurotikus kórképet, a vágy neurotizálását és domesztikálását aktiváló erőket és egyben tudásuk kritikáját kínálja. Ennek értelmében a neurózis az én-struktúrát a működési zavar, a betegség perspektívájából konceptualizálja, valami olyanként, ami mindig is a gyógyulásra vágyik. Nem meglepő tehát, hogy Danielsnek nincs mondanivalója Alex kényszerterápiájáról, hiszen mindvégig a Ludovico-eljárás nevében beszél. A gépies vágy, illetve a megnevezhetetlen tudattalan Deleuze és Guattari által kínált vizsgálata megkérdőjelezi az én betegségében megnyilvánuló totalitását, az alexi karakter egységét. Nem a felettes ének az individuum neurotizálásában betöltött szerepét kérdőjelezem meg, csupán azt mondom, hogy a film első részében a felettes én egy részleges tárgy, az a sokalakú identitás-gép, mely megkérdőjelezi, felfüggeszti a karakterazonosulást, mint a megjelenített tárgy egységessége iránti igényt. A tudattalan energiáknak Alex felettes énje a sokalakúság formáját adja, a *mise-en-scène* karaktermontázssá válik: bárókosztümjeiben, vagy éppen nagyotmondó, megbízhatatlan narrátorként a fiú Báró Münchhausen, a fiatal lányok előtt Casanova, a banda vezéréként Nagy Sándorként, vagy éppen egy fehér bohóc alteregójaként látjuk a fiút. Fantáziaképei – Drakula, római centurió – sem a képzelete szüleményei, inkább azt fejezik ki, ahogy a felettes én az identitásért küzdve képvisíti a tudattalant. A Ludovico-kezelés a felettes ént emeli despotikus rangra, amely szabadon büntet és törvénykezik a tudattalan vágy fölött.

Hiba volna Alex tekintélyelvűségét a hatalomgyakorló apa pszichoanalitikus karakterével azonosítani, ez inkább félreértelmezi az alexi vágy és a négy fiú szimbiózisának, „kolóniájának” természetét. A „kolónia mindennapjaiban” Kubrick nem az értelmet, hanem a működés mikéntjét kutatja, a négy test összekapcsolódását, az individuális identitás feladását, egy gépies struktúrában történő feloldódását fürkészi jelenetről-jelenetre. A fiúk nomád hordát alkotnak, amelyben egymással, mint funkciójukban meghatározatlan „alkatrészekkel” (és nem mint egyénekként) állnak kapcsolatban, csak egymáson keresztül hozhatják magukat működésbe¹⁷⁴. Alexet tekinthetjük egyfajta vezetőnek, de nem feledhetjük a vagyonszerzés, a

¹⁷³ A skizofrén beszéde amennyire lenyűgöző, annyira tragikus is, lévén az a de-ödpalizált beszéd, melyet a terapeuta nem hallhat meg, ami így lassú elnémulásra és bezáródásra, autizmusra és katatóniára ítéltetett. (Lásd a „Farkasember” körtörténetének vizsgálatát: Thousan Plateaus. “1914: One or Several Wolves?”, 26-38 o).

¹⁷⁴ A gépies vágy ezen mikro-milőekben kiteljesedő működése lényegi különbséget mutat a társadalom mechanikus működéséhez képest, mely az individualitást bár alapjában hagyja figyelmen kívül, mégis, ahogy a közös érdek a célelvűség transzcendenciája alapján megszervezi a kis fogaskerek nagy gépezetben való precíz összehangolását, képes fenntartani az individualitás létének illúzióját. A gépies vágy mentes a teleológiától az értelemről, leginkább ahhoz hasonlítható, amit Stanisław Lem *Éden* című regényében oly gyönyörűen megfogalmaz. Történetének hősei hajótörést szenvednek, majd a bolygó felderítése közben egy „mozgó hullát” találnak, azaz egy „különféle alkatrészeket gyártó üzemet, amelynek a vezérlése lassacskán teljesen összekuszálódott” (58). A „mozgó hulla”, vagy a szervek nélküli test anti-termelése, csupán a termelés-

dicsőség, vagy a bosszú iránti ambivalenciáját. A fiú inkább szuicid hadvezér és nem oltalmazó apa-figura, hatalmát nem a rend valamely (mégoly torz) struktúrájának a fenntartására, a „család” kormányzására, inkább annak elpusztítására, felszámolására használja. Alex vezérszerepe kétségtelenül a személytelen vágytermelődé folyamatában válik azzá az elemmé, amely az ént pusztulásában képes megújítani. Újra Danielshez fordulok, aki szerint Alex pusztítási vágya az önpusztítás egy formája: „áldozatai – a koldus, a rivális banda, a radikális értelmiségi – mind társadalmon kívüliek, így amikor őket bünteti, tudat alatt magát is bünteti.” (44). A szerző a pusztítás önpusztításba fordulását konstatálja, észreveszi a pusztítás kettős értelmét, de hidegen hagyja az önpusztítás kettős jelentése, a fiú halálkultusza mögött megbúvó, annak értelmét birtokló élet-kultusz. Alex élni vágyik, csakhogy egy olyan társadalomban, mely az élet-vágyat teljességében tárgyiasította, ahol az élet-vágy maga is „halálos egészség”. A fiú vágy-gépe alapjaiban fenyegeti a családot és a társadalmat, egyáltalában mindent, ami azt korlátozni, ödipalizálni vagy neurotizálni kívánja¹⁷⁵. Alex a társadalmi létre idomított jámbor jószágokat terrorizáló éjszakai vadász. Ami számára a vágy karnevalisztikus kiteljesedése lehetne, azt a társadalom, a család, az individuum, avagy Ödipusz törvénysértésnek, betegségnek fogja fel. A törvény ‘hangtalan, végtelen előzékenysége’ ezáltal talál rajta fogást. Alex lényé ekkor veszíti el fenyegető mivoltát, blokkolja le és kódolja át arctalan vágyát egy gonosz és örült arccá. Az áldozatokat nem képes kiragadni megszokott életükből, világuk teatralitásából, hanem megerősíti bennük a törvény jogosságát, és mint Alexander, az író esetében is látjuk, az áldozatok vérbosszút kiáltva süppednek végleg a neheztelés világába. Ebben az értelemben Alex domesztikációja még azelőtt bekövetkezik, hogy kondicionálása megkezdődne.

megsemmisítés céltalan, de mégis „kegyetlenül” ésszerű körforgása: „Ezeket a holmikat felszívja az az ormány – mutatott az éppen kinyíló csőre –, figyeljétek csak, most belülről felizzik, látjátok? Ezek a fekete vackok felolvadnak, összekeverednek, adagonként továbbvándorolnak, megkezdődik a feldolgozásuk, aztán mikor még vörös izzásban vannak, lepotyognak a föld alá, nyilván ott is van egy szint, megint történik velük valami, újra feljönnek egy aknán, akkor már kihűlőben vannak, de azért még fénylenek, aztán felsétálnak egészen a tető alá, onnan bepotyognak ebbe a kupolába – mutatott a csigaházra –, innen a „késztermékraktárba” kerülne, aztán megint felszívja őket az ormány, elolvadnak benne, és így tovább a végtelenségig: megformálódnak, elolvadnak és újra megformálódnak” (50).

¹⁷⁵ Az önpusztítás kettős jelentésének figyelmen kívül hagyása befolyásolja a karakter megítélését, nagyban hozzájárul ahhoz, hogy sokan a fasiszta karaktertípushoz sorolják. Alex a vágy-gépet militarizálja, ezzel szemben Hitler a háború-gépet teszi meg a vágy egyedüli tárgyává és ezzel az önfelszámolás véres végjátékához teremt színpadot. Míg tehát Alex számára a család a vágyat nihilistává teszi, addig Hitler számára a nemzet (mint a birodalom újraéledésének történelmi szükségszerűsége és ezen szükségszerűség jelképekkel való alátámasztása) csak a militarizmus által válhat „családdá”. Míg ott a nihilizmus militarizmushoz vezet, itt a militarizmus vezet nihilizmushoz. A vágy mindkét esetben a megsemmisülés prófécija: egyfelől a megsemmisülés mint élet-prófécia, (Alex), másfelől a megsemmisülés mint halál-prófécia (Hitler). vö. Deleuze és Guattari a *Thousand Plateaus* 230-1 oldalain található Virillio-kommentárjával.

2.2. Alex és a fenségesség

A vágy filmben való megjelenítettsége olyan probléma, melyet a *Bildungsroman* alapjait jelentő sémák nem képesek teljességükben megszólítani, pontosan azért, mert a fejlődés a hiány felismerésének velejárója, következménye. A Burgess regényt olvasó Kubrick egyik leglényegesebb felismerése az, hogy Alexnek nem fejlődési pályája, hanem mozgási energiája van, története nem parabola, hanem egy olyan vizuális-akusztikus anyag, amely szükségszerű erőszakot követ el az irodalmi előképen: Kubrick új dimenziókban, új irányokból – kordiagnosztikai hangsúllyal – építi fel Burgess vízióját. Elsődleges szerepe van ebben a zenének. Közismert Burgess klasszikus zene iránti rajongása, illetve arra irányuló prózairodalmi kísérletei, hogy zenei struktúrák mintájára szerkesszen meg történeteket, eseménykronológiákat¹⁷⁶. A *Mechanikus narancs* filmes adaptációja, ha lehet, még inkább kihangsúlyozza a zene Alex történetében játszott szerepét, olyannyira, hogy az erőszak ábrázoltságának újabb vetületét véljük benne felfedezni.¹⁷⁷ Kubrick filmje nem szép képek és zene egymásmellettsége, inkább képies zene, képek zenébe oldása, ami ugyanakkor egy nem mindennapi Beethoven-értelmezést, egy elképzelt (de nagyon jelen-ízű) társadalom beethoveni értelmezését nyújtja. Röviden, az *Örömóda* mozgási energiája a „jelen utópiájában”.

Az előzőekben arra a kérdésre kerestem a választ, hogy mit jelent az erőszak mint (félre)ábrázolt fogalom, milyen erők mozgatják, miféle diskurzusok és célok valósulnak meg benne. Kísérletet tettem továbbá Alex karakterének olyan értelmezésére, amely túllép a domesztikáció és a kondicionálás gondolkodásán, és talán ahhoz a határhoz közelíttem, amelyen a filmes gondolkodás genealógiai mozzanata megvalósulhat. Ezért emeltem ki a karakter azon vetületeit, melyeket inkább elnémít, mintsem megszólaltat az ábrázolás. Alex történetének „olvashatósága” csak az igazság – mégoly művészi – víziója iránti

¹⁷⁶ Kubrickkal folytatott egyik ritka beszélgetésétől megihletődve írta meg *Napoleon Symphony* című regényét, amely Beethoven *Eroica* szimfóniájának zenei struktúrája alapján (annak mintájára) dolgozza fel Napóleon tündöklésének és bukásának történetét. Kubrick maga is tervezett filmet készíteni Napóleonról, ennek egyik meghatározó zenei motívuma a Beethoven-mű lett volna.

¹⁷⁷ Számos értelmező, többek között Fáber András és Alexander J. Cohen is a cselekmény szerkesztésmódjában fellelhető zenei modellekre hívja fel a figyelmet. Fáber: „A cselekmény három, nagyjából egyenlő időtartamú részre oszlik, akárha a zenei klasszicizmus szonátatételének formai szabályait követné. Az első rész a vad, büntudatmentes, romboló ösztönöket mutatja be, főbb motívumai – a csavargó elpáholása, Mr. Alexander házának feldúlása, a haverok möresre tanítása és a család megcsúfolása – fordított előjellel és fordított sorrendben térnek vissza a befejező, harmadik részben. A második, középső rész helyszíne a börtön, illetve a Ludovico-klinika (erős áthallással a Ludwig és a Ludovico nevek között), témája pedig a »szociális moduláció«: Alex énjének áthangolása, zenei nyelven szólva ez a szonátatétel középrésze, amelyben a legtöbb hangnemi változás szokott bekövetkezni.” (25). Cohen: „[a XI. Szimfónia] első tétele az emberiség elkeseredett állapotát Tartarus (a pokol legelvetemültebb gonosztevők számára fenntartott szegletének) szimbólumán keresztül idézi meg; a második tétel a boldogság keresésének kanyargós útját, míg a harmadik az áhitatra vágyó lélek valláshoz fordulását énekli meg. A finálé felidéri a korábbi motívumok mindegyikét és beteljesedést hoz számukra. Ugyanezt a szerkezetet használja Kubrick filmje is. A társadalmi fejlődés fonákjára fordulását látjuk: az egyetemes disztópiától az egyéni beteljesedés, az egyetemes egyén felé haladunk. A film mozgatórugója annak felismerése, hogy ez a beteljesedés egyéni és nem társadalmi”.

bizalmatlanság, a következetesen gyakorolt szkepszis mellett valósulhat meg. A *Mechanikus narancs* mindenekelőtt arra hívja fel a figyelmet, hogy az igazság történetei mindig egy másik „történet” elhallgatásával jönnek létre. Az elkövetkező oldalakon az *Örömóda* mint művészi vízió szerepét vizsgálom, amely Kubricknál elveszti eredeti jelentését, ám e jelentésvesztés és torzulás során új perspektívát kínál a film vizsgálatához.

Alex a szimfóniától betegszik meg, betegségének tüneteit a Beethoven-mű teszi láthatóvá, hiszen a Ludovico terápia után az erőszakra éppúgy képtelen, mint a *IX. szimfónia* meghallgatására. Mégis, mikor betegszik meg Alex? Vajon akkor, amikor a műalkotás a kondicionálás részévé, eszközzé válik, vagy amikor szobájában az *Örömódára* maszturbál, áterotizálva az esztétikai gyönyöröket? Miért éppen az *Örömóda*? Számos további kérdés közül ez utóbbi megválaszolása tűnik a legfontosabbnak.

Semmi meglepő nincs abban, hogy a regény és a film számos kritikus emel szót Beethoven védelmében, beszél a zenemű megszegéséről, lealacsonyításáról, fasizálásáról, és minősíti baljósnak és aggasztónak terror és Beethoven kapcsolatának ilyenfajta bemutatását. Ezek a kritikák egy tévesen megválasztott előfeltevés alapján vádaskodnak. A *IX. szimfónia* kétségtelenül különböző politikai célok „kiszolgálására” kényszerített alkotás. A náci Németország a végzetbe masírozott rá, míg Thomas Mann Adrian Leverkühnje végleg visszavonta és „elgázósította”. Évtizedekkel később Európa-himnuszként kelet és nyugat vizionált, majd megvalósult egységét szimbolizálta, az Egyesült Államokat ért terrortámadás után több filharmonikus zenekar a méltóságteljes megemlékezéshez leginkább illő művet látott benne¹⁷⁸. Műalkotás közösségteremtő célzatú felhasználására aligha találhatunk jobb példát a *IX. szimfóniánál*, mely éppen ezért nem tekinthető pusztán zeneműnek. Valójában egy kanonikus esztétikai monolitról van szó, melyet – bizonyos veleszületett gyógyító képességet tulajdonítva neki – sematikusán fogadunk be, és egészen addig a pontig terheljük kódokkal, míg „lényegétől megfosztott...ideológiák uralta...társadalmi használat által kiszipolyozott” (Cook 99) fogyasztási cikké nem válik. A szimfónia átpolitizálására a filmművészet területén is megannyi példát találunk: a műfajfilmek a zenemű imént említett kanonikus jellegének technikai sokszorosítását valósítják meg¹⁷⁹. A szimfónia művészfilmes „felhasználására” inkább jellemző a mű

¹⁷⁸ Peter Tregear „The Ninth after 9/11” című tanulmánya részletes áttekintést kínál az *Örömóda* recepciójának és a közelmúlt politikatörténeti eseményeinek viszonyáról, továbbá meggyőzően érvel amellett, hogy a különféle emlékkoncerteken és megemlékezéseken megidézett Beethoven opus egy ártatlanságában dicsőséges történelemképet idéz fel (ahhoz hasonlóan, ahogy a schilleri óda beethoveni szövegmódosításai is a *Realpolitik* felől az *Idealpolitik* felé történő hangsúlyeltolódást fejezik ki).

¹⁷⁹ Emberpróbáló feladat lenne az *Örömóda* filmes idézeteinek kimerítő filmográfiáját összeállítani, már csak azért is mert a rajzfilmekről a dokumentumfilmekig, az akciófilmekről a musicalig igen széles skálát kellene áttekinteni. ld. *Schlussakkord* (1936), *Help!* (1965), *Sophie választása* (1982), *Arizonai ördögfióká* (1987),

repcióját meghatározó kulturális, ideológiai és társadalmi kontextus iránti tudatosság, ezek a filmek – többek között a *Mechanikus narancs* is – gyakran allegorikusan használják fel a recepciónak azt a – zenén kívülről táplált – dimenzióját, mely a mű kanonizálásával párhuzamosan annak vulgarizált népzenevé, kulturális szemetesvödörré való degradálásáért is felelős¹⁸⁰.

Kubrick filmjének Beethoven-ábrázolása iránti viszolygás a fentebb felsorolt tények alapján teljesen jogos, a rendező kétségtelenül felrúg egy megállapodást, szakít azzal a domesztikált képpel, melyet a *IX. szimfónia* mint (akusztikus-) kulturális ikon megtestesít. Azt érezzük, mintha Kubrickot nem is az eredeti mű, hanem a belőle létrejövő esztétikai szörny érdekelné: a *gesellschaftsbildene Kunst* (társadalomfestő művészet) idomulása a kommunikációs forradalom teremtette azon követelményhez, hogy a legkülönbélebb üzenetek művészeti médiumokon keresztül szólalhassanak meg. A regénnyel ellentétben – ahol Alex rajongása általában a klasszikus zenére irányul – a film szinte kizárólag Beethovenre és a *IX. szimfóniára* összpontosít. James Wierzbicki véleménye szerint az elbeszélésben felmerülő, a humanista értékekre vonatkozó legfontosabb kérdések a nyugati kulturális értékrendet szimbolizáló szimfónia vonatkozásában fogalmazódnak meg. A szimfónia egyfajta regiszter: azzal, hogy megszólal Alex történetének öt jelenetében, kiemeli a fiú útjának az elbeszélés és erőszakábrázolás szempontjából meghatározó eseményeit. A zene mintegy perspektívát teremt Alex szemléléséhez. Frank Capra *Meet John Doe (Bemutatom John Doe-t, 1941)* című filmjének és Kubrick alkotásának Beethoven-idézeteit tanulmányozva Wierzbicki arra a felismerésre jut, hogy míg az 1941-es mű a közvélemény antifasiszta érzelmeit, a zsidó-keresztény erkölcsi tanításokat és a nyers öröm kifejezését hagyományos pozitív üzenetű gyúrta, addig a *Mechanikus narancs* „aláaknáz bármi ilyesfajta szimbolikus hármasságot” (126).

Úgy tűnik, a kritika felvetéseire az aláaknázás stratégiája ad választ. Amikor Kubrick Alex tettestársává, az erőszak ünnepévé dolgozza át az *Örömodát* és kriminalizálja Beethovent, vajon nem szabadítja-e ki művét az ideológiai pozitivizmus és idealizmus kutyaszorítójából? Vajon nem azon erők ábrázolására használja-e Kubrick a szimfóniát, melyek azt megszállják, kiforgatják és eltorzítják, mégpedig pontosan abbeli törekvésükben, hogy közmegegyezően alapuló szimbólummá tegyék? A mű szörnyként, esztétikai eszméjében eltorzult és megannyi ideológiai jelentéstöréddel terhelt (ezáltal félreértelmezett) alkotásként ezáltal válhat Alex karakterének másává, zenei *Doppelgänger-*

Drágán add az életed (1988), *Holt költők társasága* (1989), *Mr. Jones* (1993), *Ace Ventura –Állati nyomozó* (1994), *Eat, Drink, Man, Woman* (1996), *Dogma* (1999), *Equilibrium* (2002).

¹⁸⁰ Ismét a teljesség igénye nélkül a következő filmek kihívó és kritikus módon, az önreflexivitás állandó jelenlétével kiegészülve veszik át a szimfónia bizonyos részeit: *Hitler, Egy film Németországból* (1979), *Die Patriotin* (1979), *Sztalker* (1979), *Nosztalgia* (1983).

jévé, az erőszakábrázolás rögzítette, önmagától elválasztott élet allegóriájává. Mégis helyénvalóbbnak tűnik, ha Alexet magát tekintjük a zenei típus megtestesítőjének, *Doppelgänger*-nek, aki tüneteivel a szimfónia betegségét, „szörnylétét” allegorizálja.

Az ideológiák által testet öltő szimfónia és Alex zenei karaktere közötti párhuzam másik vetületét is vizsgálom, arra a kérdésre keresve a választ, hogy az öröm miként válik szimptomává, a betegség jelévé, „ábrázolásává”. A *IX. szimfónia* – a Schiller-óda zenei víziójaként – az idealista esztétika irányelvét követi, amely a természeti végtelenség és az emberi végesség egyfajta nyugvópontjaként a műalkotásban mindennél magasabb igazságot kifejezni képes hatalmat lát. Az ódában megjelenő isteni jelenlét egy testvériségen, öntudatos szellemen és hiten nyugvó világ megteremtésének lehetőségét hordozza magában. Az *Örömóda* ezt az eljövendő világot megalapozó eszmét tükrözi, azt az érzéki világszemléletet, amely egy eszme közvetítésével válhat igazzá. Az *Örömóda* kiválóan testesíti meg a XVIII. századvégi (továbbá az elkövetkező szűk száz év) német esztétikai gondolkodásának a lényegét, amely még Kant *Vereinigung* fogalma előtt megfogalmazta, hogy az öröm viszonyfogalom: az értelem és az érzelm harmóniájának eredménye. Schiller a fenséges fogalmára vonatkozó értekezéseiben a természeti, a szép és a fenséges (a végtelenség fenségességére vonatkozó képzetének) egységében látja megvalósulni az esztétikai nevelés, a felvilágosodás betetőződését. A mediátor, a látnok és a vallásos próféta tulajdonságait egyesítő művész (mint zseni és teremtő instancia) lehet a felvilágosodás legfőbb ösztönzője. James Parson értelmezésében Beethoven Kantnak a *Vereinigung*¹⁸¹ és Schillernek a messianisztikus művész-próféta fogalmait egyaránt szem előtt tartva írja meg többek között a *IX. szimfónia* zárótételét. Schiller kilátástalansággal szembeszegülő emberseregén az isteni szeretet delíriuma hatalmasodik el, hogy a kanti morális törvény végtelen védőszárnya által okozott örömmérséssel kiegészülve a kórusfínáléban messianisztikus kinyilatkoztatásként – először a basszus isteni-misztikus, majd a tenor tüzes-lüktető, végül az egész kórus szenvedélyes-rajongó hangján – jelenítse meg a víziót:

Freude, schöner Götterfunken

Tochter aus Elysium,

Wir betreten feuertrunken,

Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,

Was die Mode streng geteilt;

¹⁸¹ Kant hatását mi sem bizonyítja jobban, mint a zeneszerző 1820-as feljegyzése, amely a *Gyakorlati ész kritikája* zárszavában található gondolatok parafrázisa és a következőképpen hangzik: *das Moralische Gesetz in uns, u. der gestirnte Himmel über uns Kant!!!* Lásd William Kinderman “Beethoven’s Symbol for Deity in the *Missa Somnium* and the Ninth Symphony” című tanulmányát.

*Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.*

Közel egy évszázaddal a vers és fél évszázaddal a finálé megszületése után Nietzsche – akkor még a dialektika beárnyékolta – esztétikai gondolkodásában is helyet kap az *Örömóda* vizsgálata. Nietzsche megkérdőjelezi azt a tézist, miszerint Beethoven zenéje elsöprő erőt kölcsönöz Schiller víziójának, és azt, is hogy a zeneszerző dallamvilága a vers érzelmi elemeinek szimbolikus ábrázolása lenne. Nietzsche felfogásában épp fordított szimbolizmus működik: a lírikus már önmagában zenész, a vers szimbolizálja a zenét. *A Tragédia születésének* korszakában született feljegyzésében így ír Beethoven művéről: „egész egyszerűen nem hallunk semmit Schiller verséből...a zene vakká tesz a képek és szavak iránt” (Dalhaus 112-113). Az apollóni *principium individuationis* nemcsak Dionüszosz *Doppelgänger*-jévé válik, de ez utóbbi erőszakot követ el, elhomályosítja a szép, lírai képeket. A dionüszoszi fenség és az apollóni szép, az elsöprő erejű zene és az álomszerű plasztikus képek viszonyát igen érzékletesen mutatja meg a film már említett jelenete, amelyben Alex az *Örömóda*t hallgatva saját Drakula-kosztümös *doppelgänger*-jét látja és bálványozza. Alex öröme zenei, a fenségessel átítatott Dionüszoszhoz szól: a fiú nietzscheánus, tragikus befogadó, aki eljut a Dionüszosz jelentette mélységes alapig, ám ennek rabja marad, nem emelkedhet fel az apollóni látomásig, a szépség kínálta örömben és bölcsességben megnyilvánuló felvilágosodás szférájáig. Alex nem hall semmit Schiller verséből, a zene vakká teszi a képek és a szavak iránt, képi látomásaiból hiányzik a kontempláció, azokat egyedül a szenvedés, a terror és a vad ösztönök, Dionüszosz *Doppelgänger*-jei, a fenségeselemi erői uralják¹⁸². Alex (nietzscheánus) anti-befogadó, amennyiben öröme nem a *IX. szimfónia* populáris recepciótörténetében uralkodóvá vált formákban jelenik meg. Öröme nem a schilleri vers apollóni látomásában honol, mivelhogy ezt a látomást és ekképpen a zenét is az éppen hatalomra éhes ideológiák uralják. Kubrick nem tehet mást, félre kell reprezentálnia a szimfóniát, hogy Schiller verse mögött meghallhassuk a zenét és megláthassuk Alex örömeiben azt a dionüszoszi képességet, amely affirmálni tudja a tragikumot, hangot tud adni a zenét átjáró erőszaknak, végső soron pedig azt, hogy ez az erőszak az individuációt, a (transzcendens idealizmussal igazolt) szubjektumot felbontó, magtagadó erőkben gyökerezik.

¹⁸² Wierzbicki a főhős *IX. Szimfóniára* vonatkozó emlékezetes megjegyzését egyenesen Nietzsche-idézetnek tekinti, ennek értelmében az *Emberi – túlságosan is emberi* egyik passzusának Beethoven-kommentárja szólal meg Alex hangján: „Ó, boldogság, mennyi boldogság. Ó, a megtestesült tökély és tökélet. Mint ritka mennyei fémből szőtt madár, vagy mint nehézkedésnek fittyet hányó ezüstbor madár, mely úrhajóban folyik” (00:19:38-00:19:56). Nietzsche: „A Beethoven szimfónia egyik szolamát hallgatva olyan érzésünk támad, mintha egy szikrázó kupolában lebegnénk a föld felett, szívünkben a halhatatlanság álmával, a körülöttünk pislákoló csillagokkal és az alattunk egyre törpülő bolygó látványával” (119-120). A szövegrészt James Wierzbicki cikke alapján idéztem.

A IX. szimfónia kanonizált befogadása nem áll távol attól, ahogy a *Mechanikus narancs* társadalma befogadja, pontosabban nem fogadja be a művet. Alex periferezáltsága, az általa anticipált és szimbolizált dionüszoszi kaland befogadatlansága arról tudósít, hogy az őt körülvevő demoralizált, sorsába némán beletörődő társadalomban nem található termékeny talajra a zenében vizionált közösségtudat. Talán ebben a mozzanatban válik igazán kitapinthatóvá betegsége (mint befogadatlanság). Fentebb a fiú betegségét a zenéhez kötöttem. Most pontosítanom kell: Alex a fenségéstől betegszik meg. Eredeti kérdésem megválaszolásához azt kell megvizsgálni, hogy miként válik a fenséges kanti és nietzschei felfogásának különbsége a betegség kifejeződésévé. Kant *Az ítélőerő kritikájában* abból indul ki, hogy az esztétikai ítéletben egyedül az öröm tételeződik egyetemesként és szükségyszerűként. Ebből következően az esztétikai közös érzék nem jelöl objektív összhangot képzelőerő és értelem között, csakis egy tiszta szubjektív harmóniát, egy szabad és meghatározatlan összhangot tételez a képességek között. Deleuze megfogalmazásában az esztétikai közös érzék nem lehet *a priori*, a transzcendentális genezis tárgya (Kant 270). „A fenséges – írja Kant – nem a természeti dolgokban rejlik, hanem csak elménkben” (185), majd hozzáteszi, hogy csak a bennünk lévő eszme előfeltétele mellett, azon keresztül juthatunk el a természeti tárgy fenségességéhez. A természetben hatalmasként, fenyegetőként megjelenő fenséges tárgy önnön végső határára, tehetetlenségre kényszeríti a képzelőerőt. A tehetetlenség valójában nem más, mint az eszme érzékin-túli dimenziójának ész általi megjelenítettsége. A fenséges tehát az a szubjektív viszony, mely Deleuze szavaival „nem annyira összhang, mint inkább *egybe nem hangzás*, egy megélt ellentmondás az ész követelménye és a képzelőerő képességei között [...] Az egybe nem hangzás mélyén azonban megjelenik az összhang; a fájdalom teszi lehetővé a gyönyört” (Kant 272). Kant a határtalanság érzésében (196) azonosítja a képzelőerő örömét, melyhez hozzákapcsolódik a reflektáló ítélet fenségesben mutatkozó „tisztasága”: a határtalanság azért határtalan, mert nem ütközik fogalmakba, hiányzik az *a priori* alap, ezt az alapot kell megteremtenie a képzelőerő érzékin-túliségának, a genezis maga ad meghatározottságot az érzékin-túlinak. Azt látjuk, hogy a fenségést összhangba *kell* hoznia a képességek rendszerével, ezért mondhatja Kant, hogy a képzelőerő csak negatív módon, az eszme elérhetetlenségét reprezentálva haladja meg saját korlátait. Az ábrázolhatatlan ábrázolása ehhez a negativitáshoz kötődik, amely tehát azt fejezi ki, hogy a képzelőerő alá van rendelve egy magasabb célszerűségnek, mely az erkölcsi törvény eljövételével valósul meg. Kant megnyitja az ábrázolhatatlan végtelen, az irracionális kimondhatatlanul tágas dimenzióját, de kizárólag azért, hogy e félelmetes és szörnyeteg végtelenbe beáramoltassa az *a priori* elveken nyugvó rendszerét, kibővítse a transzcendentálfilozófiai doktrínáját. A fenségesről alkotott esztétikai ítélet igen

racionális lépés, annak a cselnek képezi részét, melyet Deleuze igen érzékletesen így jellemez: „az Érzéken-túli természet úgy akarta, hogy az érzéki – még az emberben is – saját törvényeinek megfelelően előrehaladva legyen képes végül befogadni az érzékin-túli hatását.”(Kant 304). Amikor Nietzsche Kantot a „filozófia napszámosának” nevezi és az *Antikrisztus* lapjain azt állítja, hogy „sikere pusztán teológus siker” (10), akkor egy olyan gondolkodást állít szembe a transzcendentálfilozófiával, amely nem az ész racionalitásának hódítja meg az ábrázolhatatlant és az irracionálist, hanem irracionálisként emeli vissza a gondolkodásba. Újra Deleuze-höz fordulunk, hogy érzékeltessük Kant és Nietzsche pozícióinak kibékíthetetlenlenségét: „[Nietzsche felismeri, hogy] Kant álma: nem a két világ – az érzéki és az érzékfeletti – szétválasztásának felszámolása, hanem a személyiség egységének biztosítása e két világon belül” (Nietzsche 148).

A fenséges tragikus átélésének öröme az a terület, ahol Alex a tiszta irracionális képviselet, azt a kritikai kalapácsütést, amely minden értéket, minden hitet, az ítélőszék minden bizonyítékát agyoncsapja, amennyiben láthatóvá teszi a racionalitás hatalomakarásának igazi célját. A fiú öröme irracionális, a szimfónia félre-reprezentálása pedig az irracionális átélhetőségét biztosító forma. Csakhogy az is világos, hogy az átélés az egybe-nem-hangzás Kant által tételezett meghaladhatóságának kudarcával, az általa anticipált Történelem megvalósíthatatlanságával jár együtt: az öröm nem az ember, az ész, és a képességek összhangját biztosító végső cél. Az öröm és az erőszak egyaránt valami kimondhatatlan kimondására irányul, ám ez a beszéd és nyelv nyomban elnémul, amint megszállja és saját maga kimondására kényszeríti a teleologikus ítélet, amint racionálissá tétetik az irracionális, amint valódi kritikai erejét veszíti és dekadenssé válik az erőszak is. Az erőszak, amit ha már nem mozgási energiaként értelmezzük, megtagadjuk arra vonatkozó immanens képességét, hogy mindent átjárjon és meghaladja önmagát. De elnémul az *Örömóda* is, mihelyt célokat szolgáló művé válik (Alex gyógykezelésekor és öngyilkosságba kergetésekor), illetve (mint azt a mű populáris recepciója bizonyítja) teologikus értelmet nyer, prédikációvá, egyfajta vallásos útmutatássá válik a szellemi vezetők nélküli világunkban. Nem a zene tabudöntőgető használata fontos Kubrick számára, inkább az, amit a szimfónia meghamisításával képes kifejezni: hogy felidézheti és megdöntheti a látszatigazságok nevében működtetett hatalom bálványát.

Alex örömeinek tragikusságát és irracionálisát állító kijelentésem következményekkel jár. Amíg ugyanis a bálványok állnak (és a filmben ábrázolt jelen idejű társadalmi jövőkép igencsak erre enged következtetni), addig Alex öröme bűnös és törvényszegő. „Az erőszak erőszakot szül” – hangzik az ősi igazság, ám nem Kubrick üzeneteként, hanem az egyik kihallgató tiszt szájából, aki rosszállóan teszi hozzá, hogy „az

elkövető ellenállt a törvényes letartóztatásakor” (00:45:54). Az ilyen és ehhez hasonló abszurd kijelentésekkel, továbbá a kihallgatás egész forgatókönyvét és a börtönben játszódó jeleneteket átható cinizmus realista ábrázolásával Kubrick Alex szabadságvesztését a szabadság iránt hitét veszített társadalom allegóriájának tekinti. Ez a társadalom süket a zenére, bálványaiban elnémítja az örömet, morális törvénye és erkölcsi érzéke szabadságvesztett és örömtelen. Mily ironikus az aszketikus típusok hierarchiájának csúcsán helyet foglaló börtönlelkésznek a szabad akarat védelmében tett kirohanása, szavainak felvilágosultsága. Azt hihetnénk, hogy a lelkész válik Alex hangjává, a fiú némasága a pap hangján szólal meg és ítélkezik a bálványimádók felett. A két karakter azonossága azonban látszólagos, hiszen Alex karakteréhez nem az ítélkezés, hanem az értékelés aktivitása kötődik. Amikor a törvények helyett az irracionális örömet választja, nem kevesebbről mond le, mint az ész azon – Kant jellemezte – követelményéről, hogy a társadalmi törvények szelleme által megkövetelt alázattal törvénytisztelőként maga is törvényhozóvá váljon. Vagyis alávetettségében azon szabályok forrása legyen, amelyekben persze már senki sem hisz, de szükségszerűségüket még akkor is mindenki elfogadja, ha önkényhez vagy államterrorhoz vezet. Alex fentebb említett befogadatlanságát, egyedüllétét és némaságát csak a szociális rítusoktól és korlátoktól megszabadulni képes, deautomatizált embertömeg oldhatná fel. Ám úgy tűnik, a schilleri vízió befogadatlan, a morális törvény pedig önmaga karikatúrája: a közös törvényt már rég felváltotta a „normalitás” közös nevezője, Schiller és Beethoven műalkotásai rítusokban, valamint vulgarizmusokban domesztikálódnak. A domesztikáció a befogadás – például a besúgó P. R. Deltoid nyájhoz tartozásának – örömét működteti. A fenségesben a szenvedés azért oldódhat örömmé, mert létrejött az a transzcendentálfilozófiához képest külsődleges szempont, mely a szenvedést gyönyörrel tudja szemlélni. Létrejött az „*Én: ez valaki más*”, vagyis az örömteli szenvedés rimbaud-i ökonómiájának alapképlete. Ez a másvalaki felszámolja fikcióikat (elsőként az énség képzetét és fikcióját), és előtérbe helyezi a fenséges tragikumát, az öröm kegyetlenségét. Bahtyin és Artaud korábban idézett gondolatai és Beethoven *Örömodája* azonos nézőpontot kínálnak Alex „magányához”, a Nietzsche által következőképpen megfogalmazott, ám a filmben folyamatosan elnémított vízióhoz: „Kegyetlenség nélkül nincs ünnep: így tanítja az ember legrégebbi és leghosszabb történelme” (*Adalék 6*).

Mikor és hol betegszik meg Alex? – tettem fel a kérdést, ám válaszómban mintha inkább egy korábbi kérdésre adott választ ismételnem volna meg. Van azonban egy aprócska különbség. Jelen alfejezetben némileg elvont képet festettem Alexről, nevezetesen, mint zenei, dionüszoszi és tragikus típusról beszéltem róla. Kubrick Más értelemben III.

Richárddal való hasonlatosságára hívja fel a figyelmet¹⁸³. A *Bildungsroman* – számos irodalmi, vagy filmes műfajhoz hasonlóan – ugyancsak egy típust, a fejlődőképes személyiség típusát hozza létre. A típusoknál, a karakertipológiánál azonban fontosabb arra rákérdezni, ahogy egy adott típus testet ölt. Alex az erőszakban ölt testet, ám az erőszak kérdését Kubrick egyedi tünetegyüttesként kezeli, diagnosztaként a kétségesítés és kiábrándítás útját követi, ami sohasem ítélkezni, hanem egyedül értékelni *akar*. Alex korunk szelleme, a tömegfilm, az erkölcs jelenlegi állapotának, bálványainknak nyilvánvaló kommentárja. Felvethető, hogy utópiáról van szó: a *Mechanikus narancs* a jövőben játszódó film! Mindez nem jelent semmit, hiszen tiszta utópiák nincsenek¹⁸⁴. Alex mindenestre nem utópikus karakterként, egy jövőbeli betegséget megidéző tünettestként válik érdekessé Kubrick számára.

A film és a főhős félreértettsége leginkább azzal magyarázható, amit Pólik József Nietzsche-t idézve a következőképpen fogalmaz meg: „*a kultúra és a civilizáció csúcsai nem esnek egybe [...] a kultúra nagy pillanatai [...] mindig a romlás idejére estek; és megfordítva: az ember kieroszakolt, kikényszerített állatszeliidítése – a »civilizáció« – a legmerészebb és legszellemibb természetű emberek elleni türelmetlenség korszakai voltak*”¹⁸⁵. Pólik az *1984* című film „olvasási kulcsának” a következő felismerést tekinti: „nincsenek totalitárius kultúrák, csak totalitárius civilizációk”. A *Mechanikus narancs* világának Kubrick által megrajzolt ember- és társadalomképe, kultúrához való viszonya azonos módon válik értelmezhetővé. A civilizáció itt abban a mozzanatban válik totalitáriussá, amikor a kultúra által járt út irányát meghatározza és a kijelölt útirány végpontjaként saját magánvaló igazságainak (igazságosságának) megkérdőjelezhetetlenségét teszi meg. Az Alex képviselte erőszak szellemi természetére és merészségére hozott bizonyítékok és érvek fedhetik fel az ellene irányuló „türelmetlenség” megjelenési formáit, ezek okait és gyökereit. Azzal párhuzamosan, hogy betegségében észrevesszük az egészség jeleit, egyre élesebben rajzolódik

¹⁸³ Alex és III. Richárd karaktere között több interjúban is párhuzamot von Kubrick, azt a befogadás során átélt majd feloldott össze nem hangzást hangsúlyozva, melyet egyfajta „pszichológiai mítoszként” a következőképpen értelmez: „Alex és Richárd karakterétől idegenkedünk, vagy egyenest félünk és mégis olyannyira azonosulunk világukkal, hogy az ő szemükkel kezdünk látni.” (Strick110). Máshol a következőket mondja: „Alex a mi tudattalanunk megszemélyesítője, az álom és a jelképek szintjén. A tudattalanban mindenki számtalan gyilkosság és nemi erőszak elkövetője. Akik szeretik a filmet, átérzik ezt az azonosulást. Akik utálják, nyilván képtelenek magukat elfogadni olyannak, amilyenek. Nem csoda, hogy mindenféle esztelen vádakkal halmoznak el, és a film nézőkre gyakorolt rossz hatását emlegetik. Minden okunk megvan rá, hogy gyűlöljük III. Richárdot, de hiába, nem tudunk gátat vetni csodálatunknak abban a félálomszerű állapotban, amelyben végignézzük egy filmet vagy egy színdarabot: én mindig is III. Richárdhoz hasonlítottam Alexet” (Ciment 27).

¹⁸⁴ Fentebb már utaltunk az *Erewhon* című utópiára. A *Mechanikus narancs* Samuel Butler művével párhuzamba állítható alkotás, amennyiben képes az utópikus gondolkodás korszerűtlenségében (nowhere) megfogalmazni valami feltartozhatatlanul közelit (now-here).

¹⁸⁵ Az idézet *A hatalom akarásából* származik. Pólik *Totális kép, totális ember* című előadása az „Image/Text in the Multimedial Age” néven megrendezett szegedi konferencián hangzott el. A tanulmány a negatív utópiák, ezen belül Michael Radford *1984* és Woody Allen *Zelig* című filmjének antimetafizikusságát, a totalitárius állam emberről és erkölcsről alkotott torz képét, illetve a disztópikus világokból kirekesztett kontingencia kérdését tárgyalva a *Mechanikus narancsra* is érvényes megállapításokat tesz.

ki a civilizációban maguknak helyet és szerepet találó „aszketikus ideálok” betegsége: (1) a társadalmi lét peremvidékén a szellemi elszegényedésbe, a világ iránti undorba, a semmi akarásába menekülő koldus; (2) a középosztálybeli létbiztonság vitalizmus nélküli életét képviselő író és felesége; valamint (3) a bálványimádó Macskanő. Ezen utóbbi képviseli a modernkori türelmetlenség leglátványosabb szimptomáit, a félelemmé tett életvágyat és a szexuális energia aszexuális tárgyimádatává válását. A nő életét minden oldalról határok veszik körül: erődítményszerű háza fizikai, az egész napos torna időbeli börtöne. Arcának markáns ráncai azt a kemény munkát tükrözik, melynek során egyéniségből egyénné nevelté át magát. Mindhárom karakter a civilizáción belül alakítja ki saját másvilágát, lemondva ezzel a kultúra „nagy pillanatait” a civilizáción kívül létrehozó és kifejező aktív erőkről.

Alex nem az aszketikus ideál útját járja, megengedi magának, hogy igazságtalan szörnyeteg legyen, hogy saját útját, a „szabad szellem” útját járja. Ezzel láthatóvá teszi az abszolút értelemben vett divergenciát, egy „másik másvilágot”. A fiút igazságtalan szörnyetegnek nevezi családja, gondnoka, a politika és a tudomány, vagyis a társadalom, ugyanaz a társadalom, amely a kultúra nagy pillanataiban egyedül a betegséget, a divergencia abnormalitását látja. Alex valóban igazságtalan szörny, mondja Kubrick (amikor III. Richárdhoz hasonlítja), csak hogy a rendező szavai mégis mást jelentenek: az ítélkezés helyett az értelmezést, az antihumanista és immoralista kritikai akaratot helyezik előtérbe azzal, ahogy kultúra és civilizáció egybe nem hangzásainak egész sorát teszik megnevezhetővé. Ezek: az *Örömóda* „szerzői látomásának” és „korszerű” használatának egybe nem hangzása; a fenségesben értékke váló ábrázolhatatlan irracionálitása (az interpretáció és az immanencia) és a morális törvényszék előtt tanúskodó racionalitás (az ideológia és a transzcendencia) közötti egybe nem hangzás, a dionüszoszi típus és az aszketikus ideál közötti egybe nem hangzás, végső soron pedig az erőszak szabadság-vesztettséget kifejező és szabadságvesztéssel elutasított lényegének egybe nem hangzása¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Andrej Tarkovszkij *Nosztalgia* (1983) című filmjében Domenico betegsége és örülete kultúra és civilizáció egybe nem hangzását az *Örömóda* megvalósulatlan víziójának közegében teremti újra. Amennyiben a dionüszoszi típust a szenvedés örömbé oldódásának reprezentációjaként képzeljük el, Alexet a feloldódás, míg Domenicot a szenvedés stádiumában ábrázolja a szerző. A civilizáció és a kultúra kibékíthetlenségének felismerése az irracionális radikális képviselőjévé és hirdetőjévé teszi az idősödő férfit, aki rituális öngyilkosságát megelőzően az összesereglett tömeghez intézett szavait is a civilizációnak szánja, de a kultúrától vesz búcsút, Sosnovszkijtől, Beethoventől és Schillertől. Ők azok az elődök, akik a testet és lelket anélkül népesítik be, hogy egységbe forrasztanak. „Nincsenek többé példaképek” – kiáltja Domenico, majd végső hadüzenetet küld az egészséges, igaz, a civilizáció kötőanyaga által egységesített Világnak: „az én szabályaim: süssön a nap éjjel, essen a hó augusztusban, a nagy dolgok meghalnak, a kis dolgok örökké élnek. A társadalomnak egyesülnie kell az állandó széthúzás helyett. Csak fogadd ezt el, és meglátod, az élet egyszerű, mint a természet [...] vissza kell térnünk életünk kezdetéhez”. A schilleri vízióhoz egyedül a beteg akar visszatérni, ám fájdalmas üvöltése az *Örömódat* is elnémítja. A *Nosztalgia* azért lehet a filmkultúra egyik utolsó nagy műve, Domenico pedig a „nosztalgikus típus” kifejezője, mert bár a civilizáció virágzásának, a kultúra felszámolásának korszakában születnek, mégis képesek visszaidézni, felmutatni a kultúra nagy pillanatait. Tarkovszkij (akárcsak előtte Mann) végleg visszavonja az *Örömódat*, nem átmenekíti a tiszta esztétikai reflexió világába, inkább minden elemében átlényegíti, mielőtt teljesen felporzseli.

Alex betegségét – kultúra és civilizáció egybe nem hangzását – a film igen gazdagon illusztrálja motívumokkal. Volt már szó a szülők lakásában berendezett Beethoven-szentélyről, az itt felhangzó szimfónia-idézet kiváltotta eksztatikus állapotról. Alex a második tételt hallgatva merül el fantáziaképeibe, abba a világba, melyet valódi otthonának tekint. A Temze-parton zajló jelenetben fogadott családjával, míg a kertvárosban a mintaházaspárral kerül konfliktusba, azt a benyomást erősítve, mintha az otthon a civilizáció társadalmi erődítményeként szolgáló család intézményén túl, a rombolás és teremtés univerzális, ám mindvégig korszerűtlen folyamataiban születne meg. Van egy (később még elemzendő) hipnotikus kép a filmben, amelyben az otthon utópikussága „itt és most”-ként ábrázolódik. A jelenetben a sportautót vezető Alex arcnagyközelijét látjuk, az „országút ördögét játszó” karaktert az arc szublimálja. Félelem helyett megbabonázó tekintettel néz a szembejövő autókra és a nézőre. Túlhajtja a gépet, belevezeti a bátorságot abba a szakadékba, ahol talán már szabadságként néz az emberek szemébe. A kifestett arcon túl egy olyan arc tűnik elő, ami maga a szakadék, az a félelmetességében és hatalmasságában vonzó táj, ahol a rossz közérzet civilizációja, az ítéletek hamis alapja széthullik, minden egészség és racionalitás összezúzódik. Ez a „szabad szellem” kultúrájának lakhelye, ahonnan valamikor minden kiindult, és ahová egyszer minden megtér, de ez az *Örömóda* forrása és nyugvópontja is. Mindez egy arcként megmutatkozva, arcként, amely egyben *valaki/valami más is*.

2.3. Alex és a stílusok harca

„Bár rajongásának okát soha nem tudjuk meg, Alex nagyon szereti Beethovent – írja Roger Ebert megsemmisítőnek szánt filmkritikájában –, ez a rajongás mégis felszínes, ugyanarra az olcsó hatásvadászatra vezethető vissza, ami arra ösztönzi Kubrickot, hogy klasszikus szerzők felvételeivel tömje tele filmjeit [...] Nem történik kísérlet Alex belső világának a megvilágítására, de hiába is akarnánk, ez nem képezheti komoly boncolgatás tárgyát. Alexet és társadalmát okoskodó pop-art absztrakcióként jeleníti meg Kubrick, akit igazából nem is a képzeletbeli jövő, hanem a divatos díszletek érdekelnek”. Alig két hónappal korábban Robert Hughes, a *TIME* kritikusa úgy ír a *Mechanikus narancsról*, mintha egy teljesen más filmet látott volna: „Az elmúlt évtized (de talán a filmtörténet) egyetlen filmje sem festett ennyire páratlan és dermesztő képet a festészet, az építészet, a szobrászat és a zene kulturális termékeinek jövőbeli társadalmi szerepéről, és ugyanakkor ilyen józan képet jelen kultúránkról” (185). Ebert szadista erőszaktevőként, Hughes eksztatikus tudatként tekint Alexre, az előbbi megbocsáthatatlan művészi bűnök elkövetésével vádaskodik, az utóbbi egy nem pusztán társadalmi, de egyedülálló kulturális szatíra előtt emel kalapot.

A következőkben a Hughes által kijelölt úton haladok tovább. Úgy tűnik, hogy míg a „szabad szellemként” megbetegített Alexet a szimfónia ábrázolja, addig a filmben látható díszletek, berendezési tárgyak és kiegészítők a kultúra domesztikálását erőltető civilizáció és társadalom kórképét jelenítik meg. Beethoven kapcsán világosan láthattuk az egymásnak feszülő korok közötti lényegi ellentmondást és az esztétikai érzékenység bizonyos formáinak túlélésre való képtelenségét. A modern művészet ehhez hasonló módon, úgy éli túl a korábbi századokban lefektetett esztétikai gondolkodás eszméit, hogy ezeket a műalkotásban hozzáférhetetlenné teszi. Az aura Benjamin által vizsgált fogalma pontosan a hagyomány felfüggesztését teszi láthatóvá:

[k]imondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. A folyamat szimptomatikus; jelentősége messze túlmutat a művészet területén. *Általánosan úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából. Amennyiben a reprodukciót sokszorosítja, egyszeri előfordulását tömegessel helyettesíti. S mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően jelenjék meg, a reprodukáltat aktualizálja*” (kiemelés az eredetiben).

Kubrick modern művészetre vonatkozó utalásai szatirikusságuk mellett prófétikusak is, egy olyan jövő felé mutatnak, amelyben a reprodukciós technika bizonyos „aurikus tartalmi” (mint például a művészet területén túlmutató erotika) végleg feloldódnak a szociális funkciókban. Az elvilágiasodott erotika és a művészet kapcsolatát Kubrick így összegzi „[a] film erotikája csupán előrevetíti azt, ami szerintem pár éven belül be fog következni. Azt akarom ezzel mondani, hogy az erotika hamarosan népművészetté válik.” (Ciment 36). Az erotika vulgarizálása csak egyetlen példa; ennél fontosabb a Kubrick érzékeltette tendencia, vagyis a klisék uralta, vagy éppenséggel megfojtotta művészet. Valósággá válik, mint a filmben ábrázolt világában, amelynek kultikus értéküktől és rituális funkciójuktól megfosztott, csakis kiállítási értékkel bíró műtárgyak adják a díszleteit. Ilyen az Alex szobáját díszítő, kán-kánt táncoló antikrisztusok szoborcsoportja, az Egon Schiele aktjait idéző nyomat, vagy a szobaberendezés legmeghatározóbb elemét jelentő Beethoven-poszter. Ezek a pusztán kiállítási értékkel rendelkező tárgyak úgy vannak ábrázolva, hogy lehetetlenné váljon őket „itt”-ként és „most”-ként értelmezni, és bár nagyon is az „itt”-ről és a „most”-ról szólnak, elképzelhetetlen bármiféle kultikus érték hozzájuk kapcsolása: ábrázolásuk szimbolikus, mégsem értelmezhetőek szimbolikusan. A zeneszerző grafikája oltárképnek tűnik, de a felirat, főleg annak cirádás betűtípusa végleg giccsessé teszi, szemlélése teljesen mentes az áhítattól. Az erotikus kép előtt tekergő óriáskígyónak a meztelen nő

szemérmetlenül tátogó testnyílására irányuló farka hangsúlyozottan szatirikus beállítást eredményez (Érosz és Thanatosz belső összefüggéseit kiragadja a mitikus világból, és a kamerának szóló póz tapasztalatában teszi hozzáférhetővé).

Az olcsó kivitelezésű porcelán „artista-popkrisztus” kompozíció már önmagában is sokkoló, ám erre még „rásegít” a szupernagyközelikből összeálló vágás-szekvencia, melynek hatására a képek – Benjamin dadaistákra vonatkozó megállapítását idézve – egyenest lövedékként fűrődnek a szemlélőbe: a fizikális sokkhatásba csomagolt morális sokkhatás a humanista értékrend helyett annak hiányát vizionálja. Ez az elidegenítő stratégia mindamelllett vulgáris folklórhőssé alakítja Krisztust, akit leginkább filmsztárként jelenít meg a kompozíció, olyasvalakiként, aki *„tudja, hogy amikor a felvevőkészülék előtt áll, végső soron a közönséggel van dolga: a vásárlóközönséggel, mely a piacot jelenti”*. A filmsztár profanizáltságát tőle elválaszthatatlan tükörképei és kópiái fejezik ki legvilágosabban. A valóságot látványelemmé alakító filmkamera a reprodukálás tükröként kap szerepet, a kópiákat az apparátus forrasztja össze, akárcsak a szóban forgó kompozícióban, a kópiák összeölelkezése (az egyedi megtagadottsága a „tárgy szimultán kollektív recepciójában”) jelöli az eredeti eltűnésének mozzanatát. A montázs az összeölelkezés egy újabb szintjét is megvalósítja, itt viszont leginkább sebész és szikéje – szintén Benjamin által jellemzett – összeforrottsága nyer kifejezést.

A kihalt színházépületben zajló verekedés jelenetét felidézve, a látványelemek itt is „operatívan” hatolnak a képbe, az eltérő gépállásokból fényképezett beállítások kollázsszerű egymáshoz illeszkedése még inkább kielezi az egységes és a széttöredezett kép ellentmondását. A kollázs a szimfónia második tételének pattogó dallamára a kameraidő „itt”-jében és „most”-jában, kizárólag önmagával kommunikálva konstruálódik, miközben Alex, a „nehézkedésnek fittyet hányó ezüstbor madár” egyszerre emelkedik fel a szimfónia eksztatikus és fenséges „itt”-jéhez és „most”-jához és a felettes én civilizációjának képeihez, a tömegkultúra populáris ikonográfiájának mégoly giccses tobzódásába.

Michel Ciment ezzel összhangban fogalmazza meg véleményét, amely szerint „a *Mechanikus narancs* egyszerre táplálkozik a populáris kultúrából és teszi azt kritika tárgyává” (81). Kubrick egy torz világról fest torzult képet, és mivel tisztában van azzal a katalizátorszereppel, amelyet a mozi gyakorol a technikai reprodukálhatóság korának művészetére, egyértelművé teszi az apparátus jelenlétét, a néző szeme láttára szinte kipreparálja az optika tudattalanját. Fáber András tanulmánya kimerítő leírást kínál a torzítások esztétikájának igen gazdag eszköztáráról (nagylátószögű optika; alsó és felső kameraállások; megszakítás és izolálás; gyorsítás és lassítás; nagyítás; erős oldalvilágítás). Ezek az eljárások nem pusztán stilizálják a képet, de belezavarnak a kép illúzióként való

befogadásába, azt érzékeltetik, hogy a valóság mellett valami más, az apparátus és annak használója is jelen van. A filmben megjelenő modern műtárgyak belső ellentmondását e másik jelenlét „láthatósága” teremti meg.

A film extravagáns helyszínein – a Korova Tejbárban, az író házában és a Macskanő erődítményszerű lakásában – a rövid gyújtótávolságú, nagy látószögű objektívvel felszerelt kamera irreális arányok szerint rendezi át, alakítja zsúfolttá a teret. A díszletek túlterhelik a néző figyelmét, lehetetlen őket elmélyülten szemlélni, befogadásuk csak pillanatokig tarthat, de mintha funkciójuk is megváltozna. Megszűnik bennük a kontempláció lehetősége, csakis pillanatnyiságot és kézzelfoghatóságot birtokolnak: rájuk nézünk, de lesiklik róluk a tekintetünk, a lekerekített, gömbölyű formák a szem számára gyorsan lehántható felületeket képeznek. A tejbár kitekeredett pózokba kényszerített, meztelen nőket mintázó asztal-szobrai, Alex sétatálcájának fémdíszje és a fallosz-szobor egytől egyig formatervezettségükkel fordulnak a befogadó felé, egyszerűségükben is az egyformaság benyomását keltik. Formatervezettek és gömbölydedek, akár egy nyomógomb¹⁸⁷.

Benjamin az aurával („egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel”) a taktilis recepciót (ami „nem annyira a megfigyelés, mint inkább a megszokás útján következik be”) állítja szembe. Úgy tűnik, a modern műtárgynak létező technikai eljárásoktól elválaszthatatlan a taktilitás, a gomb lenyomásának mozzanata (fényképezőgép, filmkamera, sokszorosító gépek, szintetizátorok, elektronikus hangszerek, stb.). A lenyomandó gomb az aurát, az azonnali hozzáférhetőség pedig azt a távolit helyettesíti, ami „itt”-ként és „most”-ként sejlik fel a kontemplatív befogadásban. Mintha minden műtárgyat a gomb, az azonnaliság pszichológiai mozzanata lényegítene át – az alkotásnak nincs aurája, de van saját gombja, mely a távoli megfoghatóságát a használhatóság reprodukációjában emészti fel. Egyedül a kliséknek van nyomógombja, a műalkotásoknak nincs. A klisé szó szerinti értelme nyomósablon, amely szinte a végtelenségig való reprodukálhatóságot tesz lehetővé.

A tárgy alapvető értékét és funkcióját jelölő reprodukálhatóságban újraértelmeződik az esztétikai hagyomány és feltárulkozik az az állapot és korszak, amelyben az esztétikum mint formatervezés (és lehántható felszín) a funkciót (mint a modern műtárgy valósi létformáját) teszi láthatóvá: a kioldógombbal működésbe hozott gépet és eszközt. A film dekorációi között számos olyan műtárgyat látunk – a tejbár megcsapolható babáit, Alex kést rejtő sétatálcáját, vagy a harci eszközzé alakuló Beethoven mellszobrot –, amelyet a használati érték lényegít át.

¹⁸⁷ A filmcím jelölte narancs-szerűség a díszletek és kosztümök formatervezettségében, Kubrick gömbölyded formák iránti vonzódásában köszön vissza. Kézenfekvő példái ennek a különböző méretű biliárdgolyók, a kikerekedett szemek, az összegörnyedt testek, a keménykalapok, a méhszerű fotelek vagy a nevezetes fallosz-szobor. A gömbölyűség és kerekdedség motívumát Jean-Loup Bourget vizsgálja részletesen.

Thomas Allen Nelson szavait idézve a „műtárgyaknak álcázott gépek” (146) úgy szolgálják az embert, hogy eközben annak mechanikus narancs-voltát hangsúlyozzák. A műtárgyak valóban tükröt tartanak az ember elé, pontosan azt teszik láthatóvá, ahogy az ember önmagát szemléli: a modern művészet a gépies identitás önszemléleti formáinak tekinti alkotásait. A kultúra és civilizáció nyomógombokat szerel az emberekbe, a kultikus érték és a hagyományba ágyazott rituális funkció azonban az ember sajátjaként ismerteti fel azokat. Példa erre a *IX. Szimfónia*, amit Alex egyfajta auratikus létmódként, az „itt és most” szelleme által megszállt, a távolba révetegen meredő sámánként fogad be.

A helyzet akkor válik egyértelműen a hatalomakarás kifejezőjévé és a felügyelet technikájává, amikor a bennünk lévő kioldógombokat már valaki más a saját nevünkben nyomkodja: jogot formál rájuk, ez által kisajátít minket. Benjamin tanulmányának legkritikusabb felismerése éppen az, hogy a taktilitás szimbolikus, pusztán ahhoz szoktat hozzá, hogy a befogadás irányított. Deleuze ugyanerre a felismerésre jut a klisék filmművészete kapcsán. A kioldógombok/klisék láthatatlanul teszik irányítottá a befogadást, a közvetlen felügyelet tapasztalata nélkül megélt szabadságélmény által, ami valójában nem más, mint a bezártság konkrét érzete nélkül megtapasztalt cselekvésképtelenség. A kioldógombok/klisék láthatatlan aknamunkája nyomán láthatatlanná válik a világ és a valóság egy olyan formája vert gyökeret, amelyben eggyé válunk a világ-fikciókkal. Ezek tükrében szabadságélményünk és cselekvőképességünk valósnak és határtalannak tűnik: a világ és önmagunk hiánya iránt is érdektelenné válunk.

A legfontosabb kérdés ezen a ponton – megítélésem szerint az –, hogy milyen erők harcolnak a gombért, mit jelent az, amikor bizonyos erők rajta tartják kezüket és ezzel nagyban meghatározzák a gomb értelmét. A film mindenekelőtt azt az erőszakot ábrázolja és elsődlegesen azt ábrázolja erőszakként, amikor Alex nem mondhatja sajátjának a gombot, amikor a gomb kioldásával ő maga előre meghatározott értelemként reprodukálódik: idegenné válik saját gombjaiban. Egy fentebb már idézett interjúban Kubrick az erőszak vallásos, gazdasági, pszichés, biológiai és evolucionista felfogását említi, és bár a nyugati civilizáció erőszakról való beszéde, magyarázatai kétségtelenül hozzájárultak az ember mechanikus lényének pontosabb megismeréséhez, de mindeközben maguk a magyarázatok is rendíthetetlenül nyomkodják gombjaikat. A börtönlelkész a vallásos; a morális vakságából politikai tőkéjét kovácsoló belügyminiszter a gazdasági; a fiú javíthatatlanságát és eredendő torzultságát hangsúlyozó P. R. Deltoid a biológiai: a tudatsebészlet fortélyait tesztelő és azonmód egy új faj megteremtésén ügyködő Ludovico-orvosok pedig a pszichés és evolucionista szempontok szerint „reprodukálják” a fiú „értelmét”, miközben azon dolgoznak, hogy Alexnek minél kevesebb köze legyen saját kioldógombjához.

A film műtárgyaknak álcázott gépeiben és a gépek emberekben meghosszabbított gombjaiban az esztétikum új funkciói önszemléletként értelmezhetőek. Ez történik a tragikus körülmények között megözvegyült író, Alexander esetében, aki a támadás estéjén egy piros, formatervezett írógépen a „Mechanikus narancs” című politikai vitairatát írja. Átszemléltten veri a billentyűket ujjával, melyek pár jelenettel később már a lemezjátszó gombjait tekergetik, hogy elviselhetetlen kakofóniaként megszólalhasson az „örületóda”: a bosszú és a gramofon „gombjai” egymást oldják ki. Alexander az igazi mechanikus narancs: akárcsak néhai nejeéről a ruhák, róla is lekerül a liberalizmus héja és megmutatkozik a kínzó pontossággal kidolgozott bosszú gépezete. Kidüledt szemekkel, réveteg állapotban nyugtázza Alex bűnhődését – arcának rángó izmait, szemöldökének mimikáját elnézve olyan érzésünk támad, mintha az organikus bőr alatt apró gépek dolgoznának.

A műtárgy tükrözte torzult emberkép elválaszthatatlan az auratikus percepció elérhetlenné válásának, valamint a taktilis befogadás gépiességévé alakulásának mozzanatától. Ez okból tekintem a műtárgyat a felhasználó, vagyis az ember mechanikus tükörképének. Példaként említhetjük azt a képsort, amelyben Dim a tejkiadó szoborhoz a következő szavakkal fordul: „Szia, Lucy! Nagy volt a forgalmad? Mi is keményen dolgoztunk” (00:14:08-00:14:11). Úgy tekint a tárgyakra, ahogy magát szemléli, már csak a műtárgyban lakó géppel ért szót.

Hasonlóképpen értelmezhető a Macskanő-szekvencia nyitóképe, egy tökéletesen szimmetrikus kompozíció: a kép függőleges tengelyén elhelyezkedő, balett-trikóba öltözött alak két oldalán erotikus festményekkel borított falakat látunk. A képi szimmetria tükörhatásánál mégis fontosabbnak tűnik a jelenet Nelson által a „pszichoszexuális táj öntükrözéseként” (149) azonosított hatása. A talajgyakorlatot végző kicsavarodott testtartású nő az a másolat, ami a festményeken ábrázolt autoerotikus eksztázis meghosszabbításaként élheti csak meg a nárcisztikus fantázia önkielégülését. Szimbolikus terpesztartása elnyeli a festmények hasonló pózait egy olyan másolatként, amely egyszerre idézi fel az összes korábbi másolatot, mielőtt továtükröződne saját összes eljövendő másolatába. Olyan képként tehát, amely nem válhat távolivá, nem léphet önmagán túlra: a recepció rövidre záródásával a műtárgy prosztetikus jellege hangsúlyozódik. A festmények egyszerre válnak e fantázia kiteljesedéseivé és kényszerítik a nőt kikötözött, szadomazochista pózba. „Majd megmutatom, hogyan törjél be ‘igazi’ emberek házába!” (00:42:03-00:42:06) – kiállt a Macskanő Alexre, majd Beethoven bronz mellszobrával a kezében a fiúnak ront. Míg a festmények a nárcisztikus fantázia által váltak a test protézisévé, a szobor a reprodukálhatóság civilizációjának azt a tudattalan vágyát jeleníti meg, hogy a művészetet harci eszközzé téve annak agresszivitását kommunikálja.

A jelenet szatirikusságát még baljósabbá teszi a Macskanőnek a Hans Arp és Henry Moore szobrait egyaránt idéző kerámia-falloszra vonatkozó figyelmeztetése: „Az egy értékes műalkotás!” (00:41:19). „Egy ilyen világban – írja Hughes a filmről – egyetlen műalkotás sem lehet értékes” (186), pontosan azért nem, mert csak használati értéke lehet. A műtárgy épp akkor szűnik meg egyfajta transzcendens megérintettséget közvetíteni, amikor csak használati értéke érinthető meg. A nő nem csupán Alextől mint férfitől, a terméketlen és autoerotikus (és bizonyos értelemben lesbikus) femininitás miliójébe áramló maszkulinitástól fél, hanem attól is, hogy Alex elpusztítja a termékenység szimbólumot, a kasztrált hatalmat, megszelídített maszkulinitást. Alex nem semmisíti meg a fallosz-szobrot, de átprogramozza nyomógombját: elveszi a Macskanőnek oly fontos kiállítási értékét. A fiú, aki Alexander J. Cohen jellemzésében a posztmodern ipari társadalom művészetének a mélyére lát, életre kelti a szoborban letiltott jelentéseket, vitalitást és pajkosságot áramoltat bele, majd felszakítja a Macskanő káprázatokkal teli fantáziavilágának burkát. Egyszerre használja a szobrot protézisként és olyan a sámánisztikus tárgyként, mellyel elúzi a férfi szexualitás kiiktatottságának rossz szellemét; kétségtelenül erőszakot követ el – nem pusztán vele, de rajta is: kézbe veszi, bepiszkítja „minden jelölők Kulcsát” (amennyiben anyagi, taktilis természetű fallosz-tárgyként és nem absztrakt, érinthetetlen fallikus szimbólumként nyúl hozzá), magához emeli és szembeviszi a tükröt saját tudattalanjával, összetöri az illúziót, kifordítja a fantáziaképet.

Konceptuális összetettsége és szatirikussága mellett a jelenet legalább három eleme baljós üzenetet hordoz Alex jövőjére vonatkozóan. (1) Bár Beethoven mellszobra Alex „titkos szövetségese”, hisz annak „súlyát” már rég magán viseli, mégis előrevetíti a gyógykezelést követő jövőt, amikor Alexnek Beethovennel kell megbirkóznia. (2) A szobát benépesítő festmények ugyancsak prófétikusak, mindenben áthatoló tekintetükkel a Ludovico-terápia filmezéseinek előképét jelenítik meg, melyeknek során a fiú önkéntelen *voyeur*-ré válik. (3) A gyilkosság rövid montázs-szekvenciájának utolsó képén egymás köré festett szájukat látunk. A falás motívumának ilyen felidézése arra vonatkozó jóslat is lehet, ahogy majdan a kondicionálásra használt képek felfalják az afirmáció Alexét.

3. A tagadás Alexe és a reaktív erők hatalomakarása

3.1. Alex a moziban

A film második fele Alex szubjektummá, az Én-struktúra mintájára személyiséggé alakításáról szól, Kubrick képei a szereplő szubjektumként látottságát alapozzák meg. Nyomban hozzá kell tennem, hogy ezek a képek a korábbiaknál azért érthetőbbek, mert a főhős beágyazottsági rendszerét egy ismerős mezőként ismertetik fel, így a nézőnek a karakterrel történő azonosulását helyezik előtérbe. Könnyebben átlátjuk ugyanis az erőszak intézményes, emberek feletti formáját, ezért jobban tudunk azonosulni azzal az egyénnel, akin a különféle intézmények követnek el erőszakot, mint azzal az erővel, ami konkrét, vagy absztrakt intézmények ellen lép fel. Egy ilyen erőként kifejezhető figura megfoghatatlan, félelmetes, *unheimlich*. Azzal egy időben, hogy Alex mögé, mint áldozat mögé álunk, (a reaktív erőbe ágyazott) részvétellel és együttérzéssel nézzük szenvedéseit, eláruljuk arra vonatkozó képtelenségünket, hogy alapja legyünk az aktív erőnek, megértsük az erőszak „emberalatti” formáját.

Az elkövetkezőkben erők formalizálásáról (raktívvá alakításáról) lesz szó, legelsőként a Ludovico-terápiáról, a nagyközeliről és Alex tróféává torzult arcáról beszélek. A *Mozgás-kép* lapjain Deleuze a nagyközeli „arcszerűségét” hangsúlyozza, olyan tiszta affektív entitásként, mely a dolgokban közös minőségeket éppúgy képes ábrázolni, mint azt az erőt, amelyből a minőségek származnak (87-91). Ennek értelmében kapcsolom a *mit fejez ki az arc és a nagyközeli?* kérdéséhez a gondolatmenetem szempontjából fontosabbnak tűnő *minek (mely erőknek és minőségeknek) kifejeződése az arc/nagyközeli?* problémáját. A nagyközeli beállítások közül az arc-nagyközeli azért egyedi, mert itt érzékelhető a legnyilvánvalóbb módon a kép affektív membránna, határtapasztalattá való alakulása. Az érzelmek tükrévé, a legkülönbélebb erők és minőségek keretévé válva az arc: üresség és feltöltődés, az olvashatóság és az olvashatatlanság képezte sorozat. Egyszerre vidám patakzás és nyomorúságos csend, a hazátlanság felszabadult otthona; a dolgok ismeretlen, másik arca. Deleuze a nagyközelit az arc szinonimájának nevezi, az affektusokat entitásként határozza meg, és egyúttal egy olyan ábrázolásról beszél – amely a fizikai természet térben és az időben kiteljesedő ikonográfiája helyett – minőségek, erők és a világ affektív olvashatóságát biztosító képiség sajátja. Ez a képiség erők által létrehozott entitásként, szingularitásként beszél a közelképről, egyszersmind a film szellemének forrásaként mutatkozik meg.

Bizonyos értelemben Walter Benjamin is felismeri a filmtechnikának azt a képességét, hogy a tér és az idő koordinátaiban felfedjen valami ismeretlent. A sebész-operatőr metaforával érzékelteti azt a tevékenységet, melynek eredményeképpen a kamera behatol a dolgok szövetébe, és újfajta törvényeket, eljárásokat feltárva állítja össze a darabokra

szaggatott részeket. Tanulmányában két képtípust, a nagyotált és a lassítást úgy jellemez, melyek által egy „más természet tárul fel a kamera illetve a szem előtt”. Fél évtizeddel korábban *A film szelleme* (1930) című könyvében Balázs Béla a közelképet és ezen belül is az arcról készült nagyközele felvételeket úgy jellemzi, mint amelyek kiemelik az arcokat „eredeti összefüggéseikből, és a filmen állítják össze őket (mint egy mozaikot megmunkálatlan kövekből)” (138-9). Balázs Benjaminra gyakorolt hatása egyértelmű. „A kamera magával viszi a szememet. Be a kép kellős közepébe” (130) írja Balázs, igen érzékletesen fogalmazva meg azt, amit Benjamin a sebész és az operatív behatolás analógiájával fejez ki. Mindketten hasonló következtetésre jutnak az optikai nyelv azon kifejezőképességéről kapcsán, mely képes feltárni, érthetővé tenni a láthatatlanságot. Balázs megfogalmazásában „a kamera közelsége az arc leigázhatatlan kis felületeire irányul és le tudja fényképezni a tudatalattit” (135), amely – Benjamin szerint – annak következtében tárulhat fel a szem előtt, hogy „az ember révén tudattal átszótt tér helyébe egy öntudatlanul átszótt tér lép”.

Balázs az arcban már egy tértől és időtől független szellemi dimenzió megmutatkozását (a szellem láthatóságát) konstatálja. Ebből indul ki Deleuze¹⁸⁸, amikor az arc-nagyközele leírását általánosítva azt állítja, hogy a fizikai világ bármely, filmen megidézett tárgya mentesülhet a tér-idő koordináták általi meghatározottságától, és affektív entitásként jelenhet meg. Míg tehát Balázsnál az „arcjáték alatt rejtőző arc” (136) „láthatatlanul érthető kifejezés”-ként (135) történő megmutatása jelenti a nagyközele teremtő aktusát, addig Deleuze esetében a nagyközele pusztán lehetőséget teremt. Annak lehetőségét, hogy a valós keretét „lebegő/kiüresedett, láthatatlan térré” (*espace quelconque*) és az affektus absztrakt idejévé (időtleniségévé) alakítsa. Deleuze végig az arc mögötti arcról, az arc lehetőségéről, az individualizáltság, a szocializáltság és a kommunikativitás maszkját belülről, fantomként átjáró „ürességről” beszél.

A *Mechanikus narancs* már a nyitóképben az arc jelentőségteljességét hangsúlyozza. Miközben a kizoomolás Alex arc-nagyközelijétől a Korova Tejbár nagytotáljáig érkezik, az arc individualizálódik. A kizoomolás következtében – folyamatosan távolodik az arc, ami természetesen szimbolikus értelemben is igaz. Milióbe foglaltsága okán annál kifürkészhetlenebb lesz tekintete, mennél többet tudunk meg róla, térben-látottságával

¹⁸⁸ Az arc-nagyközele elemzésének másik forrása Deleuze Guattarival közös *Ezer fensík* című kötetének 7., arcszerúségről szóló fejezete. Az itt található passzusok ugyanakkor az arcra, és nem az arc mögötti arcra vonatkoznak, a nyugati gondolkodás és ábrázolás mechanizmusába, semmint az ezt megkérdőjelező, felforgató arctalan gondolkodás stratégiáiba nyújtanak betekintést. A szerzők itt a nagyközelet azzal az absztrakt arccal azonosítják, amely az egész test jelölőjévé, szubjektivitásának kifejezőjévé válik, és Krisztus személyében, pontosabban arc(ábrázolás)ában az évszázadok során a valláson túlmutató hatalomra erősödik. Ennek nyomán beszél a szerzőpáros az arc imperializmusáról; vagyis a testiség kódjainak az arc jelentésbeliségének történő alávetettségéről. „[a]z arc akkor jelenik meg, amikor a fej már nem képezheti a test részét, nem használja annak kódjait, elveszíti a többdimenziós, többszólamú testi kódokat, amikor tehát a test és a fej először dekódolódik majd átkódolódik az Arc által” (170).

párhuzamosan szertefoszlik szingularitásként-látottsága. Az arc mögötti arc hipnotikus dimenziója egyre kevésbé elgondolható a térbeli viszonyok, valamint a kommunikatív és szociális funkciók ábrázolásában. A képsort lezáró kompozíció a korábban részletesen leírt mechanizmust tárja elénk: a kép (nagyotál) úgy ábrázol, hogy közben láthatatlanná teszi saját forrását, a kifejezést (az arc nagyközeliben megvalósuló teremtését). A nagyközeli jelezte távolbalátás helyett az arc távolban látottsága valósul meg.

Alex arca akkor látható, amikor fantomjait fejezi ki, a karnevált, az erőszak kegyetlenségét, a szimfóniát, akkor tehát, amikor nem képként, hanem entitásként, a kép lehetőségeként, erők és minőségek kifejezettjeként látjuk. A távolbalátásban nincs semmi utópikus, prófétikus, vagy kozmikus: a szubjektumnak a szingularitástól való – tér- és időbeli koordinátákkal nem mérhető – távolságát, vagyis az affekció által teremtett másik tér-időnek, az én önérzékelésének láthatóságát fejezi ki.

A film első felében Alex éjszakai ragadozó módjára él, búvóhelyeket, álcákat használ: láthatatlan és arctalan. Szingularitásként (azaz erőként és minőségként) látjuk, ami mások arcát eltorzítja (a Macskanő esetében szó szerint összetöri), továbbá olyan affekcióként, amely áldozataiban jut kifejezésre. Az író házában, ahol a maszkot viselő támadók biliárdgolyót tömnek áldozataik szájába, Alex arctalansága a házaspár hangtalanságával párosul. Az *Ének az esőben* slágere is Alex hamiskás, dallamtalan hangján szólal meg, ami minden átérzést, emocionalitást nélkülöz, arctalan. A fiú láthatatlan arca az áldozatok torz grimaszaiban, a férfi vérben forgó kidülledt szemeiben, a néma rettenetben mégis megjelenik, épp az arc lefoszlásában, az individualitás eltűnésében válik érzékelhető. Ezek helyett tör felszínre az animalitás és az önkívület, mindazok a fantomok tehát, melyeket a társadalmi érintkezés arcpózai (az arc érzések feletti uralma) ezidáig lepleztek. Az áldozatok valójában azzal szembesülnek, hogy nincs arcuk, Alex vált azzá.

A Ludovico-terápia alatt és után megszűnik a fiú arc feletti „hatalma”, az arc megszűnik *unheimlich* lenni. A gyógykezelés során székhez szíjazott végtagok és szétfeszített szemhéjak Alex radikális átalakításának első lépcsőfokát jelzik, mindazonáltal az arc-nagyközeliknek is új értelmet adnak. A fejére, törzsére, végtagjaira erősített érzékelők és drótok szövődékében Alex Frankenstein szörnyének, érzések nélküli, vegetatív lénykezdeménynek tűnik, aki a biológiai evolúció zsákutcájából, a techno-evolúció sugárútjára helyezett, kondicionált organizmusként, az irányított psicho-genezis „új arcaként” tűnik elénk. Ellentétben a sportkocsi volánjával, Alex itt már nem érzi az ülést olyan kényelmesnek, hiányzik elszánt, vulkánként izzó tekintete, szája sarkából a huncut mosoly, szélben lobogó haja. Valójában már nem is egy arc, inkább egy preparált fej, egy trófea képe jelenik meg. A

néző ezzel az arccal (trófeával) képes azonosulni, ez az arc minden torzulása ellenére is ismerős (*heimlich*).

Alex fehérülő, tehetetlenül forgó szemgolyója, az arcán folyó műkönnyek és a fejből kiálló drótok jól szemléltetik a Ludovico-eljárás radikalizmusát, mint átmenetet a pszichoterápia és az agysebészet között. A fiú arca „gépnarancsá”, annak az elgépiesített organizmusnak az emblematis jelölőjévé válik, amely az élet helyett már csak a túlélésben reménykedhet, a civilizációba történő gyors, fájdalommentes integrálódást megváltásként élve meg. A nagyközeli úgy „használják” a testet és az arcot, hogy mindeközben láthatatlanná teszik expresszivitását, mintha magát a képet is az agy élveboncolását – tisztán tudományos alapon – végző orvosok irányítanák. A kép éppoly deskriptív funkciót nyer, mint a fiú testi funkcióit megjelenítő monitorok: testi és pszichés ingerekre adott válaszokat dokumentál, mindamelllett Alex szubjektumként látottságát alapozza meg. A közelkép az optikai koncentráció eszköze, ám ebben az esetben az optika élességi tartománya oly kicsi, hogy mögötte már semmi sem látható. Alex a „szubjektivitás arcaként” azzal párhuzamosan válik láthatóvá, hogy megszűnik a mögöttes arc, megszűnik az affekció kifejezhetősége.

A gyógykezelés egy ráközelítéssel veszi kezdetét, egy ampulla-címke közelképével, amelyen az „Experimental Serum 114” felirat olvasható¹⁸⁹. Alexander Walker figyelt fel arra, hogy a *Dr. Strangelove*-ban is megjelenik ez a kódszám: CRM 114 a neve annak a szerkezetnek, amelynek működésképtelensége lehetetlenné teszi a bombázó visszahívását, és így az atomholokauszt megakadályozását (216). A Ludovico-terápia maga is egy időzített bomba, hatásai nem kevésbé pusztítóak. Ami ott az emberiség kollektív pusztulásával, az itt aktív erők reaktívvá fordításával jár. A nagyközeli a leírás jegyében használja az arcot, úgy teszi olvashatóvá, ahogy a preparált testrészeket vizsgálják az orvostanhallgatók. A Ludovico-tekercek¹⁹⁰ nézésekor Alexet saját negatív portréjává alakulásában látjuk. A fiú az erőszak

¹⁸⁹ Ez a kép ugyancsak egy arcot ábrázol: mint később látni fogjuk, egy gép arcát. Fentebb, Benjamin alapvetései kapcsán amellet érveltem, hogy ahol az érintés egyedül a nyomógomb kioldásában nyilvánul meg, a taktilitás képletesen értendő. Ezért veheti fel a kéz a legösszetettebb mechanikus és elektronikus berendezések formáját. Ezzel analóg módon válik minden arccá, ami felfalja, domesztikálja, eltünteti az arcot, mint másként-látottságot.

¹⁹⁰ Alex a vetített tekercekre vonatkozó kommentárjával – „Az első film nagyon jó mozi volt, mintha csak Hollywoodban csinálták volna” – Kubrick nem pusztán az erőszak deskriptív ábrázolására (mint az amerikai mozi egyik jellegzetességére) hívja fel a figyelmet, de egy filmtörténeti horizontot is láthatóvá tesz. A Ludovico-filmek a mozi gyökeréig, a Lumière-tekercekig nyúlnak vissza, de nem pusztán formanyelvi hasonlóságaik okán. Alex az első mozilátogatók rettegését éli át, bizonyos értelemben a mozizás lehetetlenségével szembeáll. Képtelen átadni magát a fantasztikum szürkületi világának, a mágiának és az extázisnak. A gyógyszerek hatására a vetített képek egyre valóságosabbá válnak (kezdetben Alex maga is a jelenetek valóságosságát dicséri: „milyen mulatságos, hogy a valóság színei igazából csak a vásznon tűnnek igazán valósnak” 01:12:57-01:13:03) egészen addig a pontig, amíg a képeken ábrázolt erőszak az abszolút védtelenség őstapasztalatát már nem pusztán megjeleníti, hanem valóságos tapasztalattá formálja. A terápia valódi célja a vászon (mint a fantasztikumot a realitástól elválasztó határ) felszámolására irányul, annak a helyzetnek a megteremtésére, amelyben a fikció valóssá válik és megszállja, felfalja az életet. Mintha a képeket nem is a vetítívásznonra, hanem közvetlenül Alex agyába vetítenék: a kondicionálás lényege valós tapasztalattá alakítani a védtelenséget, mely nem közösködik az étellel, helyére lép, felfalja azt.

megrendezett képeit, hangsúlyosan nyers ábrázolású filmeket néz. Eközben a kínok vásznává alakuló arcában, elkeseredett kiáltásaiban, vadul forgó szemeiben, eltorzult vonásaiban szubjektummá alakul, az igazi arca némán betűzi az ítéletet, amelyet közvetlenül az agyába vetített képek hoznak tudomására¹⁹¹. Alex megtanul a testével olvasni, de csak azután, hogy a testébe író gép másolatává vált, azzá a berendezéssé, melynek minden egyes csavarját, fogaskerekét, áttételét létrehozta a teste. Az ampullában látott áttetsző folyadék maga a gép, vagy inkább a gép „lelke”, a sejtekbe felszívódó láthatatlan tinta. Egyszerre mechanikus és organikus, egyidejűleg kommunikál a monitorokkal és válik olvashatóvá a testen, az arcon. Kubrick az arc személyessé (a lélek tükrévé) válását, annak a folyamatnak részeként ragadja meg, amelynek során Alex önmagát egyedül a percepció-akció láncként kondicionált inger-reflex mechanizmusába helyezve érzékeli. Az elítélt a testére írt büntetést azzal párhuzamosan betűzi ki, hogy a vetített képsorok (a mozgás-kép szenzo-motorossága) az agyat az akcióreakció sémába kényszeríti. A vászonná alakított aggyal és a kondicionált testtel már nem Alex, hanem valami más gondolkodik és cselekszik, ráadásul mindig ugyanúgy gondolkodik és cselekszik, minden gondolata és cselekedete az agy kipreparálásához és a test lekötözéséhez kapcsolódik.

A Ludovico eljárás során, pontosabban a vetítőteremben Alex szenzo-motoros személyiséggé alakul, olyanná, aki iránt a néző sajnálatot és részvétet érezhet, talán még felelősséget is. Ám ez a néző a mozgás-kép nézője, annak a világnak a lakója, ahová Alex csak domesztikációja után kerül. A domesztikált ember képe a film egyik képsorában szerintem igen pontosan jelenik meg. A gyógykezelés második napjának eseményeit premier plánban mutató jelenetre gondolok. A premier plán maga is az olvasás allegóriája, a képelemek egymáshoz való viszonyait pásztázó műveletben létrejövő, három képsíkú kompozíció: olvashatóvá teszi a tárgy egyedi beágyazottsági rendszerét. Az előtérben Alexet, a középtérben az üres széksorokat, míg a háttérben figyelmesen szemlélődő orvosokat és gépeiket látjuk. A képelemek térbeli viszonyait a nagytotál ürességében is hangsúlyos középtérének köszönhetően válik érzékelhetővé. A néptelen, szimmetrikus elrendezésű sorok szinte vezetik a néző tekintetét, elősegítik a mélységben szerkesztett kép vizuális

¹⁹¹ Mindez Franz Kafka *A fegyencgyarmaton* című novellájában bemutatott kivégzőgép működését idézi. A gép tizenkét hosszú óra alatt írja az elítélt testébe az ítéletet, annak a törvénycikknek a szövegét, amelyet megszegett. Ahogy a borona üvegtüi egyre mélyebbre hatolnak a húsba, az első hat óra után már elviselhetetlen fájdalmat okoznak az áldozatnak: „De hogy milyen csendes lesz aztán a hatodik órában! A legostobábbnak is megjön az esze. A változás a szeme körül kezdődik. Innét terjed tovább. Tekintete olyan, hogy szinte arra csábít: feküdjünk mi is a borona alá. Pedig nem is igen történik más, csupán az elítélt kezdi kibetűzni az írást, száját csücsöríti, s mintha hallgatóna. Ön is látta, szabad szemmel nem könnyű az írást kibetűzni; a mi emberünk azonban a sebeivel betűzi ki. Ez persze nagy munka; hat órára van szüksége a befejezéséhez. Akkor aztán a borona fölnyársalja és a gödörbe veti, ott a véres vízbe és a vattára zuhan”. Alex agyán két hétig dolgozik a „borona”, ám vatta helyett abba a domesztikált lét gödörbe zuhan, ahol mintegy két nap leforgása alatt teljesen kiolvassa a törvény szövegét.

feltérképezését. A tér alaprajza a tárgy (Alex, mint szubjektum) beágyazottságának mentális térképet is láttatni engedi. A kép nemcsak mélységben komponált, de a mélység (azaz a háttér) komponálja. A kompozíciót teljes egészében az orvosok uralják: a háttér láthatatlansága azt a stratégiát jelöli szimbolikusan, amelyben a kompozíció létrehozza és elrejteti az őt irányító hatalmat, mindemellett úgy válik Alex arcában láthatóvá, hogy megszünteti annak mélységét. Ezzel párhuzamosan Alex szubjektivitása a fikcióknak való kiszolgáltatottság, uraltság és felügyelet állapotaként, ugyanakkor ezek elrejtettségeként válik láthatóvá.

A közvetlenül az agyba vetített képeket az arc úgy olvassa, ahogy az Alex mögötti üres teret a néző, vagy ahogy a nagytótál a nagyközeli: integrációként, átkódolásként, a szituáció totalizálásaként. A beállítás üres székeit a következő jelenetben – a Ludovico-terápia immáron színpadi látványossággá terebélyesedő fináléjában – hivatalnokok, politikusok és a sajtó képviselői népesítik be. Nem hiányoznak a rég nem látott ismerősök (Deltoid, a börtönlelkész és a bugyuta fegyőr) sem. A *mise-en-scène* az agy: mindenki megtalálja helyét Alex fejében, a domesztikált erők irányította trófeában¹⁹².

3.2. Alex és a Brodsky-féle szereptest

A *Mechanikus narancs* közelképei markáns különbségekkel jelenítik meg az arcot: egyrészt a kép kompozíciós összefüggésrendszeréből kiragadva, izgató, ugyanakkor ijesztő ismeretlenségbe ágyazva (mint önmagán túlit); másrészt – térbelileg beágyazva – a Ludovico-tekercekkel kikötözött, teleírt halotti maszkként, preparált testrészként (mint valami távolban érzékelt, elhalványuló árnyat) látjuk.¹⁹³

A Ludovico-tekercek Alexre gyakorolt hatását elemezve Thomas A. Nelson a fiú vakságát emeli ki, ami abban nyilvánul meg, hogy a vetített jeleneteket filmszerűnek tekintve, differenciálatlanul fogadja be (157). Szemben a közönségfilm nézőjével – érvel Nelson – Alex az erőszak fantáziaképeiben győzedelmeskedő zsarnokokkal és nem az áldozatokkal azonosul. Ezt az ellentmondást Nelson szerint csak azzal tudjuk feloldani, ha a fiút primitív, a

¹⁹² A jelenet teatralitása láttán sokkal inkább a hisztéria első és talán legellentmondásosabb francia kutatója Jean-Martin Charcot és a hisztérizált testek szemfényvesztő előadásainak helyet adó „bábszínháza”, mint a korábban említett kegyetlen színház juthat eszünkbe. Míg ott a kegyetlenség a test dezorganizációjaként megragadott aktív hatalomakarást indukál, itt a megnyomorítás szinonimája, a test feletti hatalom akarásának reaktivitását jelöli.

¹⁹³ Ide kívánczik Csabai Márta és Erős Ferenc a test sokrétű diskurzusokból táplálkozó identitására vonatkozó elemzésének egy passzusa, ahol a kérdés filozófiai hagyományai megismerszenek: „Nietzsche és követői (Foucault, Lingis, Deleuze, Guattari és mások) számára tehát a test szociális objektummá vált, olyan felszínné, amelyre az intézményes (diskurzív) hatalom írja jeleit, és amely alkalmi, felszínes kapcsolatba kerül más testekkel. A szöveggel teleírt, textualizált testmetaforája szerint a test üres lap vagy anyagisággal rendelkező felszín, amely kész a jelentés befogadására, hordozására és átadására hasonlóképpen az írás mechanizmusához. »Íróeszközként« itt éppúgy szerepelhet toll vagy ecset, mint sebészkes, lézersugár, ruha, diéta vagy testedzés. A testre persze pedagógiai, jogi, orvosi, vagy gazdasági »üzenet« is írható, vagyis olyan szabályok és törvények írhatóak rá, amelyek révén az emberi húsból kifaragható az a társadalmi szubjektum, aki képes munkára, termelésre, aki azonban manipulálható, értelmezhető, »olvasható« is” (35).

képek erkölcsi síkja iránt vak befogadónak tekintjük, mi magunk pedig – civilizált nézőhöz méltó módon – a Burgess/Kubrick által elénk tárt ironizáló parabolára, a fiú áldozattá válásának történetére koncentrálnak. Értelmezésben a hangsúly kicsit máshol, azon a nem kevésbé ironikus és tanító szándékú folyamaton van, ahogy Alex ráébred saját viktimizációjára és büntetésének végpontján kiolvassa saját áldozatiságát. Ennek egyik fontos állomása a képek manipulatív használatán túl a zene büntetési elemmé torzításához kapcsolódik.

A doktorok számára Alex, mint nem-szubjektum ismeretlen, meglepődve veszik tudomásul a fiú zene iránti rajongását, ám ennek jelentőségét egyedül a terápiás folyamat elemeként, – Dr. Brodsky megfogalmazásában – büntetési tényezőként (*punishment element*) ismerik fel. Büntetve gyógyítanak, de nem ismerik a büntetés valós súlyát. A vetítéseknek azon a pontján, ahol a *IX. szimfónia* zárótétele felzúg a hangszórókból, Alex összeroppan az örületes kakofónia nyomása alatt, megtér, esdekel, gyógyultságát bizonygatja. Menekülne a képekbe gyömösölt zene elől. Öklendezik a vetítővászonra „vetített” szimfónia hallatán. Elkeseredett dührohammal válaszol jelenlétére, melyet örjítővé tesz a benne berendezkedett erők reaktív beszéde, az egészség tudományos doktrínájának törvényhozói hatalma. A korábban fenségesként megélt szimfónia asszimilálni akarásként hallatszik. Az orvosok viszont meg sem hallják, aláfestésnek minősítik a zenét, bele-hallják a terápiába, majd annak részeként, önigazolásként használják fel. Alex dührohama kitörési kísérlet ebből a bele-hallottságból, illetve bele-látottságból. Joggal érezheti magát akként-látottnak, ami ő nem lehet, joggal harcolhat a betegnek-látás mint félreértelmezés intézménye ellen. A probléma mégsem az, hogy betegnek tekintik az orvosok, hanem, hogy a terápia során rákényszerítik a betegségben-lévőségre, egy olyan jelenlétre, amelyben egészsége teljesen felemésződik. Internalizálnia kell betegségét, sajátjának tekinteni mindazt, ami egészségét kimondhatatlanná teszi. A divergencia útja U-kanyarhoz ér, Alex pálfordulásra kényszerül. A jelenlét, amiként Alexet fentebb jellemeztük teljesen virtualizálódik, ami korábban a veszély ezer arca volt, most egyetlen vitalitását vesztett trófeává alakul. Az ultra-erőszak telhetetlen vágy-gépeként Alex a vágy ezer igene volt a regresszust társadalmi rangra emelő tehetetlen nemmel szemben¹⁹⁴. De ez a múlt, most már ő is tagadásra kényszerül. Amíg korábban a szimfónia egészségének tünete volt, most betegsége jelévé kódolódik, megalapozza önmaga betegnek-látottságát: ez újabb támpont korábbi állításomhoz, mely szerint Alex a zenétől betegszik

¹⁹⁴ Alex börtönörökhöz, illetve orvosokhoz fűződő viszonyában a nehezítés – Deleuze által részletesen vizsgált – nietzschei alapformuláját, az úr és a rabszolga kapcsolatát véljük felfedezni. „Én jó vagyok, tehát te gonosz vagy” jelenti ki az úr (aki tud nemet is mondani). „Te gonosz vagy, tehát én jó vagyok” jelenti ki a rabszolga (aki csak nemet tud mondani). Az afirmáló (különböző) és tagadó (szemben álló) pozíciók ennek mintájára jönnek létre az említett jelenetben is. „Én egészséges vagyok, tehát te beteg vagy” mondja az alexi vágy-gép. „Te beteg vagy, tehát mi egészségesek vagyunk” jelentik ki az orvosok.

meg. Ami korábban az ön-kívület kimeríthetetlen forrásaként a kívüliség lehetséges beszéde volt, most betereli a kultúrát a civilizáció karámjába, a fiút pedig saját aprócska Skinner-dobozába.¹⁹⁵ A vágy-gép kondicionálás utáni elérhetetlensége, avagy Beethoven elérhetetlensége a másként-hallás számára a domesztikáció kiteljesedésének következménye, mindamellet annak a falnak a meglétét bizonyítja, amely köré leendő személyisége és identitása épül.

A gyógykezelés epizódját a mozira vonatkozó kubricki reflexió egyik kulcselemének tekintem és szükségét érzem, hogy kibővítem és árnyaltabbá tegyem Nelsonnak a fiú előadóművésszé válását elemző gondolatmenetét. Egy rövid megjegyzéssel arra hívja fel a figyelmet a szerző, hogy Kubrick valószínűleg nem egy hús-vér emberi lény, vagy egy szereplő, hanem egy előadóművész pokoljárását ábrázolja (157). Ebből kiindulva a vetítőterem mélyén különféle parancsokat osztogató Brodskyt filmrendezőnek, a Ludovico-tekerceket próbafelvételeknek tartom, a terápiát pedig egy előadói stílus megtanításaként értelmezem. Brodsky Alex főszereplésével valósítja meg tudományos kísérleteit és alapozza meg hírnevét. A gyógyult fiút így nem csak modern, egyedül mutogatásra érdemes műtárgyként látjuk (távírányított szörnyként, akinek gombjait láthatatlan kezek nyomkodják), hanem filmsztárként egy olyan filmben, ahol némán, gépiesen kell megformálni a rá osztott szerepet. A második részben Alex játékeszközei – mimikája, gesztusai, testtartásai, mozdulatai és kellékei – minden elemükben a Brodsky által rárótt előadói stílust képviselik. Gyógykezelése szerepváltásra teremt lehetőséget, arra, hogy az énekes-táncos műfaj amatőrszínészkedésével leszámolva valódi filmsztárként debütálhasson. A gyógykezelést követő színpadra lépése egyszerre tekinthető audienciának és próbaszerepnek, testével és szavaival is bizonyíthatja mestere iránti elkötelezettségét. A sikeres fogadtatás után is csak látszólag válnak el a rendező és protezsált útjai. Alex mindvégig a Brodsky-féle útmutatás szerint cselekszik, a fehér bohóc láthatatlan kezei igazgatják a szerencsétlen *clochard* minden mozdulatát¹⁹⁶. Jelenléte mindig a gonosz tréfa kiagyalója és a tehetetlen áldozat közötti

¹⁹⁵ A Ludovico-terápia nagyon hasonló ahhoz, ahogy Noam Chomsky rekonstruálja a behaviourizmus meghatározó szerzője, F. B. Skinner által kidolgozott operáns kondicionálás társadalmi hasznosíthatóságára tett ajánlásait. A *Beyond Freedom and Dignity* című 1971-ben napvilágot látott könyvében Skinner az emberi magatartásminták programozását, valamint az instrumentális tanulás elvét a társadalmi kontroll és manipuláció megvalósításának eszközeként jellemzi, miközben a szabadság és a méltóság üres fogalmait egy determinisztikus emberképpel helyettesíti. Chomsky vitatja a skinneri alapvetések tudományos megalapozottságát, dogmatikusnak, a terminológia használatát pedig éppoly áttekinthetetlennek és ködösnek találja, mint a szabadság és méltóság Skinner által bírált fogalmait. Chomsky a 19. századi rasszista antropológiához hasonlítja Skinner metodológiáját (pontosabban a tudományos értelemben vett metodológia hiányát) és aggasztó, a totalitárius ideológiákkal való áthallásokat vél felfedezni a könyvben. Kubrick pontosan ezt a tudománytalanságot látszik kihangsúlyozni, amikor absztrakt elméletekre alapozott, gyakorlatban ki nem kipróbált eljárásaként mutatja a Ludovico-terápiát, illetve amikor az orvosoknak a politikai és ideológiai elithez fűződő leplezetlen kapcsolatát felfedi.

¹⁹⁶ Ebben a tekintetben tűnik jogosnak a Skinner által kifejlesztett operáns-respondáns kondicionálást a Ludovico-terápia előképének tekinteni. Brodsky ugyanis továbblép a klasszikus kondicionálás pavlovi elvén a

áthatolhatatlan falban aktualizálódik. A színpadi bemutaton látjuk először a falat, amikor a benuult Alex képtelen hozzáérni a kívánatos női mellekhez és agresszív támadójától sem tudja megvédeni magát. Később, szüleinek lakásában az új lakóval és családtaggal kerül szóváltásba, de mikor megütni készül, keze mintha láthatatlan falba ütközne, ő maga pedig öklendezve, levegőért kapkodva rogy össze. Szerepéből adódó szenvedései oly mértékűvé válnak, hogy játéka óhatatlanul is melodramatikus színezetet kap. Kubrick előszeretettel időzik el a fájdalomtól görcsös arcvonásokon, a sírásra görbülő szájon, a fiú összegörnyedő testtartásán. Szüneteseinek szívzaggató és moralizáló stílusban előadott történetét is többször hallhatjuk. A *Mechanikus narancs* második fele egy Kubrick kamerájával rögzített, de minden ízében a Brodsky-féle szerepmegformálást tolmácsoló melodráma, amely a sorskivetett hős iránti szánalomra készíti a nézőt, pontosabban olyan keretben teszi láthatóvá Alexet, amely a fiút visszahelyezi a szubjektivitás rendjébe. Egyszerre építkezik fikciós és reflexív elemekből, egyszerre tekinthető Kubrick és Brodsky munkájának: annak a filmnek, amely áttetsző vászonként gördül a másik film elé; annak a kannibál textusnak, amely felfalja korábbi önmagát, önmaga másikját. Ez a fajta autoreferenciális textualitás érhető tetten a *mise-en-scène*-ben és Alex narrátorszövegében¹⁹⁷.

Az Alex sorskivetettséget bemutató jelenetek helyszínről helyszínre, beállításról beállítárra azonos utat járnak be, mint a „tündöklés” bemutató részek. A korábban látott események és azok képi megformálása félreérthetetlen narratív paramétereket képeznek. A *mise-en-scène*, a jelenetek ikonografikus megformáltsága ezekben a paraméterekben alapozza meg a film mint autoreferenciális textus olvashatóságát. A paraméter több mint kép – a képek narráció aktualizálta oldalát teszi felismerhetővé és olvashatóvá. A *Mechanikus narancs* paramétereit rendhagyó módon, attól elválaszthatatlanul olvassa a néző, ahogy Alex saját büntetését kibetűzi. Míg a fiú a testével, addig a néző a szerepmegformálás és az ikonográfia melodramatikusságában olvassa a szereplő áldozatiságát. Alex testét Brodsky birtokolja: a

Skinner által propagált instrumentális/operáns kondicionálás felé, ami a motivációt, a tanulási aktivitást, illetve a sikeres problémamegoldások során elmélyülő tudást hangsúlyozza. Brodsky úgy hangolja át Alex pszichéjét, hogy a negatív megerősítések által érdekeltté teszi a helyes viselkedés gyakorlásában, mintegy megkonstruálja számára azt a motoros reflexek halmazának tekinthető testet, amellyel kiolvashatóvá válik a hasznosságra nevelés lényege: a dresszúra és a domesztikáció.

¹⁹⁷ A narrátorhang úgy kommentálja az eseményeket, hogy semmi újat nem tesz hozzá a látottakhoz, különösen a második elbeszélői egységben módszeresen elismétli, amit a képek és a szituáció ismeretében amúgy is tudunk. Ez gyakorlatilag megegyezik a narrátor első részre jellemző, inkább konferanszié-pozíciójával, amelyből bejelentette, megalapozta, bizonyos esetekben egy meghatározott perspektívába helyezte a fabula eseményeit. A második részben továbbra is jelen van a konferanszié, de az elmondott események melodramatikus színezetet nyernek. A narrátor nem a fabula, hanem a fabula ábrázoltságának mikéntjéhez kínál szempontot, mert hisz Alex kevésbé eseményekről, valós önmagáról, mint inkább a képek által megjelenített önmagáról beszél. Kommentárjaiban ehhez a képhez (önmagához, mint karakterhez, egy történet szereplőjéhez) való viszonya artikulálódik. Mintha maga is a nézőtérben ülne és a filmet nézve hangos megjegyzésekkel illetné az eseményeket, egyszerre hangsúlyozva azok igazságtalanságát és utólagosan, szavaival is megerősítve szerepjátszásának hitelességét.

biológiai újrahaznosítást célzó Ludovico-eljárás során úgy programozta át a fiút, hogy bizonyos külső ingerek megjelenésekor csakis kondicionált reflexeknek engedelmessé váljon. Ehhez hasonlóan a második rész sem önálló narratív entitás, minden egyes kép egy korábbi újrarajzolása, szellemképe, de pontosabb, ha úgy fogalmazok, hogy minden egyes kép kettős perspektívával rendelkezik: az első részben az idő-kép, a másodikban a mozgás-kép „nézőpontja” érvényesül. A két elbeszélő-egység a karaktert eltérő módon, a külső erőiben hódítóként, míg a belső erőiben szolgálóként „olvassa”. A második fejezet szenzomotoros képei egyértelművé teszi a cselekményt, szemben az első résszel, ahol döbbenetet és bizonytalanságot éreztünk a látottak kapcsán.

A *Ki birtokolja Alex testét?* és a *Ki birtokolja a szövegtestet?* kérdésekkel összefüggésében az erőszakábrázolás problémájára koncentrálok. Kétségtelenül többről van szó, mint az ellentétesség hangsúlyozásáról, hogy tehát míg korábban Alex aktív, agresszori szerepet játszott az erőszakjelenetekben, most ő a passzív, szenvedő fél. A könyörületesség és a bocsánat nevében megszólaló Alex mintha korábbi önmagához beszélne, azt kérve támadóitól, hogy szabjanak gátat erejüknek, legyenek képesek az erényre és önmaguk türtőztetésére, továbbá sajnálják őt nyomorúságos helyzete miatt. Az első rész idevonatkozó jeleneteiben persze az áldozatok javarészt némán viselték szenvedéseiket, a koldust leszámítva egyikőjük sem moralizált. A fiú most helyettük is beszél, és melodramatikus filmsztárként – legkomikusabb módon az írónál összegyűlt társaság előtt – modoros-maníros stílusban ecseteli sorscsapásait. Erőszaknak érez mindent, ami nem szab gátat erejének, nem von falat indulatai, vágyai elé: Alex úgy olvassa ki a Brodsky által rá rótt büntetést, hogy eközben a gátlástalanság minden formáját elszenvedi. Úgy tűnik, mintha az egész világ állna vele harcban, pedig egyedül valamikori önmagát rejti a világ, azt a Másikat, akit már nem tud megszólítani¹⁹⁸, és minthogy szavait elnyeli a fal, belülről kell átélnie a passzív, vádaskodó és neheztelő rabszolgaerkölcsöt.

Úgy tűnik, nem egyedül Alex játssza a Brodsky-féle szerepet: a karakterek mindegyike egy fikcióba illeszkedve alkot képet magáról és a világról. Alex korábbi áldozatai a neheztelés világában, egy bosszú-narratívában vannak jelen, különösképpen az író. Az által szervezett megtorlás jelenetében a bosszúban hatalomra törő erők valódi reaktivitása, azzal párhuzamosan, nyer kifejezést ahogyan az Alex testére írt törvény halálos tudása teljes egészében olvashatóvá válik. Alexander nem kevésbé kondicionált, mint Alex: befelé, önmaga ellen fordult test és szellem. Passzivitásuk ellenére a két karakter sakkban tartja egymást, bejáratosak egymás neurózisába, pszichéjébe. Alex régi nótájának, felszabadult

¹⁹⁸ Alex hazatérésekor azzal szembesül, hogy szülei bérbe adták szobáját és eszükben sincs megválni az új lakótól. A fiú a szó szoros értelmében otthonlanná válik, *unheimlich* lesz, pontosabban az *unheimlich* lesz az Én-tapasztalata, kizárólag ekként alkot képet magáról.

éneklése nyitja tágra Alexander tudattalanjának kapuit és küldi útjára a testet elöntő, az arcot torz maszkká, a beszédet rideg pózzá alakító traumát. Válaszként hangzik fel az alexi démonokat kiszabadító *Örömóda*, mely itt már egyértelműen valaki, Alexander, a felettes én örömét fejezi ki és kényszeríti térdre, majd végső megadásra a fiút.¹⁹⁹ A képi és akusztikus hatásokkal ábrázolt erőszak a valódi cselekvésre képtelen, ugyanakkor saját maguk ellen forduló és önemésztő erőkbe ágyazott karaktereket fejez ki.

De vajon mit is jelent a valódi cselekvés hiánya? Vajon nem látszatcselekvést-e, vagyis azt, hogy egy másik akarat „cselekszik” bennük? Erre példa Alex Írónál elköltött vacsorájának és borozgatásának képsora. A jelenet alapvázát négy kameraállásból rögzíti Kubrick: (A–A’) két egymáshoz hasonló, a helyszín szimmetrikusságát, valamint a kép arany metszésébe helyezett, Alexet hangsúlyozó kistotált, (B) Alexet bal-profilból az író pedig szemből mutató kompozíció és (C) ellenbeállításban az író széke mellől Alexet jobb oldalnézeti félprofilból, míg a segédet szemből mutató, alsó kameraállásból rögzített plán. Ezt egészíti ki két rövid snitt: (D) Alexander szemből fényképezett nagyközelije és (D) a segédet egy alsó kameraállásból szűkszekondba rögzítő snitt²⁰⁰. A bor – melybe altatót kevertek – kulcsszerepet játszik a jelenetben, mindazonáltal a néző ennek nincs tudatában, csak később következtethet a folyadék kétes összetételére. Így némiképpen érthetetlen Alexander agresszív és ellenséges mimikája, hanghordozása. Az idősebb férfi arcizmai mindvégig feszesek, tekintete örületet tükröz, az SZ-hangokat kígyóként sziszegi. Kubrick úgy leplezi le az összeesküvést, hogy megmutatja annak lépéseit, miközben mindvégig az összeesküvők perspektívájából szemléli az eseményeket. Az ötödik és a hatodik snitt mindenképpen kilóg a

¹⁹⁹ A nevek szimbolikus olvasata is ezt erősíti: Alex – a becenév – meglehet tudattalanul is, de ott lakozik Alexanderban, míg az Alexander mindaz, ami megszűnik Alex lenni, a teljes név jogosultsága, a felsőbbrendűség kifejezője.

²⁰⁰ A jelenet idevonatkozó része 11 snittet tartalmaz (01:50:41-01:52:55) és a következőképpen tagolja a párbeszédet:

- S1. Kamera: A : Megérkezik a házigazda és segédje majd helyet foglalnak Alex két oldalán
 S2. A’ Alex felszabadultan falatozik
 S3. C Alexander (erőszakosan): *Ízlik az étel?* Alex (meghökölve): *Pompás, uram! Pompás!* Alexander (utasítóan): *Kóstolja meg a bort!*
 S4. B Alex: *Köszönöm, uram.* (A poharat a segéd felé emelve): *Egészség!* (Alexander felé biccentve) *Minden jót!*
 S5. D. Nagyközeli Alexander feszült arcáról
 S6. E. Alsó kamerállásból fényképezett szűk szekond a segédről.
 S7. C Alex: *Nem isznak velem?* Alexander (sürgetően): *Nem, az egészségem nem engedi.* Segéd (monoton hangon): *Nem, köszönöm.* Alex (kézbe véve az üveget kimérten): *1960, Chateau.....Saint-Estephe...Médoc...Kitűnő fajta!*
 S8. B. Alex visszateszi az üveget az asztalra
 S9. C Alex (a pohárban lévő italt vizsgálva, míg a háttérben az író feszült arccal ül): *Szép a színe is, uram....A zamata is pompás!*
 S10. B Alex (miután behöhörpint a pohárba): *Nagyon kellemes borocska!* (Újra vendéglátói felé biccentve a pohárral) *Egészségünkre!* (Kiissza a poharat, majd elégedetten cuppant a szájával és nekilát az evéshez): *Igazán frissít, uram. Igazán frissít.*
 S11. D Alexander (arca megkönnyebbültséget áraszt, elmosolyodva): *Örülök, hogy becsüli a jó bort!*

beállítás-ellenbeállítás szekvenciából. Ezek a képek akkor mutatják Alexander és segédje feszült, várakozó, már-már kétségbeesett arcát, amikor Alex tétovázik kiinni a poharat, és úgy tűnik, mintha gyanút fogott volna. Aggodalomra nincs okuk, hiszen Alex mindössze arisztokratikus allűrökkel és eleganciával megvalósított borkóstoláshoz készülődik. Melankolikus szerepéből kilép, kivirult arcában, pajkos tekintetében mintha régi énje villanna fel, pedig csak az asztaltársaságot akarja elkápráztatni. Civilizálódni akar, a társasági életbe történő integrálódása mégsem valósul meg. Hiába játszik a pohárral, hiába játssza az urat, igazából ő a játék tárgya. A jelenet formanyelvi megoldásainak kiemelésével arra kívántam rámutatni, ahogy a fiút láthatatlanul irányító kezeket Kubrick láthatóvá teszi.

Alexander, de az összes többi, korábban akár szövetségesként, akár áldozatként megjelenő szereplő a felelőtlenséget tartja a valahai Alex fő bűnének. A testébe írt büntetés, a fiú által megszegett törvény így hangzik: FELELŐSSÉG. A felelősség ha nem is jelenik meg a törvény összes konkrét passzusában, de minden szavát áthatja és kormányozza. A felelősség teszi lehetővé, hogy bármely szóból törvény lehessen, miközben maga a törvény Alakzatává válik. A felelősség annak az akaratnak a neve (nyelvi formája), amely valami megőrzésére irányuló belső igény, mindig szüksége van egy tárgyra. A törvény tárgyat ad neki, ám olyan tárgyakra ad neki, amelyeknek korlátozó értelmük van: szabályokra, megszorításokra és tiltásokra. Tulajdonképpen az ezek iránti engedelmisséggé alakítja a belső igényt. A törvény szelleme által uralt felelősség belső igényt alakít ki az irányítottságra, az életet kifejezhetetlenné teszi, meghamisítja. A *Mechanikus narancs*ban a törvény az élethez képest felsőbbrendűnek tartott hitek és fikciók iránti engedelmisségre nevelés során válik felelősséggé: az élet felett gyakorolt hatalommá. A Ludovico-eljárás és a Brodsky-féle melodramatikus szereptest egyszerre alakítja Alexet szubjektummá és felelős lényé. Az első narratív részben Alex felelőtlensége tette lehetővé, hogy tiszta energiaként, szabad erővektorként felzaklassa a törvények világát. A második részben felelősségtudatra tesz szert és ettől elválaszthatatlanul Én-tudatra ébred. Ezzel párhuzamosan elkezd érezni a felelősség súlyát, annak hiányát pedig tragikusnak éli meg. A felelősség jelenti a domesztikált élet nagy színpadát, Alex felszabadultan viselkedik (például a fentebb idézett jelenetben), amikor érezni véli a nyáj többi tagja által iránta tanúsított figyelmet, ugyanakkor mély apátiába esik, amikor azok elfordulnak tőle. Ez utóbbiból Alexnek több jut, a film második része ugyanis hemzseg a felelőtlen karakterekben, akik a fiú kínjait kihasználva vesznek elégtételt. Az ő felelőtlenségük azonban nem több a felelősség tudatos megvonásától. Joe búcsúszavai – „nem fog ártani, ha megismered a szenvedést” (01:35:09) –, vagy Alexander kijelentése – „maga a modern kor újabb áldozata” (01:54:03) – olyan személyektől hangzanak el, akik személyes hasznot remélnek, amikor elhárítják magukról a felelősséget.

Alex, bár kikerül a börtönből, megmarad fegyencnek, a felügyelet külsődleges jellege a belső korlátra, a felelősségre tevődik át és abban hatalmasodik el. Szabadulásával nemhogy megszűnik, inkább tovább erősödik felügyelete. Mindenki fegyencként viszonyul hozzá, mivel egy olyan társadalomban bocsátják szabadon, ahol mindenki fegyenc, ahol reaktív erők iránti felelősség hat át mindenkit, és a társadalmi integráció elválaszthatatlan az élet száműzetésének, kitagadásának és elfojtásának mechanizmusától, a rossz közérzettől

Kafka fegyence, miután kiolvasta a testébe vésett törvény betűit, kileheli lelkét. A halálban egyesül a szenvedő test és a végzetes tudás. Alex esetében is közvetlen viszony áll fenn az ítélet szövegének kibetűzése és halálvágya között. Búcsúbeszédnek szánt szavai a következők: „hirtelen világos lett, mit kell tennem, amire régen vágytam. Megölni magamat. Bekrepálni. Örökre kiszállni ebből a gonosz, kegyetlen világból. Egy pillanatnyi fájdalom tán és azután aludni, örökkön-örökké és mindörökké” (02:00:42-02:01:05). A fiú kiolvassa az elkorcsosult törvény ítéletét, s a törvény akarata internalizálódik. Alex a Semmi eljövételét üdvözli, arról beszél, hogy túl nagy teher számára az élet, melynek cipeléséhez nincs többé ereje. Elgyengülten, a melodramatikus szerep csúcspontján „aludni” vágyik. Az örökkévalóságnak ajánlja fel magát²⁰¹, elgyengült, elkorcsosult életét.

Az ítélet kiolvasásával Alex az összeomlásához vezető terhet veszi magára. Ebben az igáslóban a néző nehezen ismer rá az egykori táncosra, amit jól érzékeltet az első rész hihetetlenül gyors-tempójú és akcióban gazdag cselekményének lelassulása a fiú pokoljárását bemutató szakaszban²⁰². A rendező nemcsak láthatóvá teszi a cselekmény konstrukciójának algoritmusait, de effektusokként is használja azokat, amikor a főhős (pszichológiai értelemben vett) személyiséggé átalakulását mutatja be. Ezáltal valósul meg ábrázoló és ábrázolt fenomenológiai egyneműsége, azonossága, és ezáltal nyer formát Kubrick emberképe is. A rendező azon erők viszonyában beszél az emberről, melyekben az ember (legyen aktív, vagy

²⁰¹ A *Ragyogás* kulcsjelenetében Jack – egy nietscheánus olvasatot megalapozva – igen hasonlóan fogalmaz, amikor Dannynak arról a vágyáról beszél, hogy szeretne mindörökké a hotelben maradni. Ugyanazokat a szavakat használja mint Alex: „Örökkön-örökké és mindörökké”. A férfin elhatalmasodó Semmi a hotel iránti vak szolgálatkészségében nyer formát, szolgálatbaállásának, szolgávválásának természetes következménye az életnek küldött hadüzenet. Vádaskodásai, felesége és fia iránt mutatott kendőzetlen ellenérzése mindazonáltal cselekvésképpességét, aktív, teremtő energiáit felemésztő önsajnálátát is megalapozzák. Jack, de különösen Alex szavai a *Zarathustra* egyik kulcsszereplője, a jós szavait idézik, aki – Deleuze értelmezésében – a felsőbbrendű emberek csoportjában a passzív nihilizmust képviseli. „[M]inden üres, minden mindegy, minden *volt*” (183) mondja első találkozásukkor a jós Zarathustrának majd így folytatja: „annyira elfáradtunk, hogy meg sem tudunk halni, íme virrasztunk és tovább élünk sírboltokban” (u.o.). Alexet cselekvésképtelenségének ez a halálos fáradtság a jele és a jóshoz hasonlóan passzív elszenderülésként vágyik a halálra, ami bizonyos értelemben meg is történik: halál helyett hosszú álomba szenderül, mielőtt megkezdődne lábadozása.

²⁰² Persze a második részben sem tűnik el az akció, de annak eseményei szorosan egymásra, egymásból következnek és egy hosszú kegyetlen menetelés érzetét keltik. A cselekmény lomhábbá válása a stílári szemléletváltáson túl azzal is magyarázható, hogy az egyre gazdagodó és komplexebbé váló motívumok befogadásakor a néző nem hagyhatja figyelmen kívül az első részre vonatkozó visszautalásokat, asszociációkat és kommentárokat. A paraméterek és közös motívumok nyomán az elbeszélés szimmetrikusságáról (Mamber), geometrikusságáról (Nelson) beszélhetünk, vagyis az autoreferencialitást megalapozó tükröződésként értelmezhetjük.

reaktív) hatalomra tör. *A beszéd formája (a kép mint membrán és hártya) egybeolvad az emberrel, leköveti és láthatóvá teszi, vagyis elbeszéli azon erők eredetét és mozgását, melyek domesztikálják, avagy afirmálják akaratát.* A *mise-en-scène* az emberkép eredeteként mutat rá a kubricki gondolkodást alapjaiban átható pluralitásra.

A tökélyre vitt objektivitást és érzelemmentességet a rendező stílusának gerinceként, személytelen látásként jellemeztem és a rendező anti/poszthumanizmusának legfontosabb alkotóelemeként vizsgáltam. A *Mechanikus narancs*ban Kubrick világossá teszi, hogy az anti/poszthumanizmus valójában egy kritikai akaratot jelöl: célja az emberről való beszéd fogalmainak – úgymint szubjektum, test, kultúra, civilizáció, felelőtlenség, felelősség, betegség, egészség, stb. – vizsgálata, továbbá annak bizonyítása, hogy a fogalmak anonimitása illúzió, a fogalmi gondolkodás soha sem ártatlan. Az erőszak képei – attól függően, hogy az aktív, vagy a reaktív hatalomakarást szolgálják – különbözőképpen beszélnek az emberről. Az előbbiek gyakran homályosan, az utóbbiak tisztán és kategorikusan. Kubrick ezt a homályosságot az uralkodó fogalmi paradigma elégtelenségének tudja be, arra vonatkozó elégtelenségnek, hogy Alex „új, erősebb, jobb kedélyű, gonoszabb, makacsabb, rámenősebb, vidámabb egészségére” (*Vidám tudomány* 314) nézőpontot teremtsen, és ettől elválaszthatatlanul a fikciók és felelősség világára vonatkozó kórképet felismerje. Felismerés helyett marad a félreismerés, ami tehát a tiszta (fentebb humanistaként értelmezett) beszéd elrejtett alapja. A kép kifordítása az elrejtés valamint a rejtőzködő reaktivitás láthatóvá tételére irányuló aktivitás, a kétségesítés stratégiája. A fentebb elemzett második elbeszélői egységben „Brodsky filmjét”, a kapcsolódó melodramatikus hangnemet a szövegben megjelenő képi-hangi autoreferencialitás úgy fordítja ki, hogy ezáltal láthatóvá teszi a beszédmódot uraló, az ember meghamisítására irányuló stratégiát: a kép miközben önmagáról beszél, Alex domesztikációjára vonatkozó beszéddé válik. A kép kifordításának programjában lepleződhet le Brodsky, akként az akaratként, amely az Alexel történő nézői együttérzést, a hőssel való érzelmi és empatikus azonosulást előtérbe helyezve arra törekszik, hogy ítéletek dogmájának részeként és ne az értékelés és értelmezés mozzanataként (genealogikus leírásként, végső soron pedig kijózanító diagnózisként) lássuk a képet.

3.3 Alex átváltozása

Alex öngyilkossága kísérlet marad – egyidejű kísérlet a Brodsky kínálta szerep beteljesítésére és felmondására. A film utolsó része egy olyan történet folytatására vállalkozik, amely valamiféleképpen már bevégeztetett. Hogyan újul meg valami a pusztulásban? Mi az, aminek pusztulásával valami más elkezdődik? Mi az, aminek el kell

pusztulnia ahhoz, hogy ez a valami más kezdetét vegye? Ezeknek a kérdéseknek ad új értelmet Nietzsche és Kubrick, a „nietzschianus Kubrick”.

De kezdjük egy másik kérdéssel, amelyet Alex tesz fel a hozzá érkező pszichológusnőnek: „Miről fogunk beszélgetni? Talán a szexuális életemről?” Az újjászületett Alex már első mondatával jelzi az előre megírt szerepjátékok iránti bizalmatlanságát. Mégis közlékenynek bizonyul, miután úgy dönt, hogy rémálmaival kapcsolatos kétségeit megosztja a doktornővel:

- Ért az álmokhoz?
- Valamicskét igen.
- Megfejtí öket?
- Talán (02:04:44-02:05:01).

Ezután az ismétlődő álmaiban megjelenő orvosokról beszél, akik a fejében turkálnak. A doktornő tankönyvízű, didaktikus magyarázattal inti nyugalomra a fiút. Számára talán másodrendű, de a néző számára kulcsfontosságú információt hordoznak a fiú szavai. Kiderül ugyanis, hogy Alex álmokként, a tudattalan beszédeként éli meg a Brodsky-féle gyötrelmeket: délibábnak tekinti a valóságot, de ez egy álomszerű valóság. A jelenetben látható kezelés újfent képek nézésére kéri a fiút, egyfajta szabad asszociáción alapuló szituációs játék jelenti a terápiát. Mozgóképek helyett azonban sematikus rajzokat mutatnak neki, azzal a kéréssel, hogy egészítse ki a képeken látható alakok hiányos párbeszédét. A szituációk formalizáltságára választ adó nyelvi aktivitás eleinte összefüggéstelen szavakban, majd nyers és sértő, Nadszat kifejezésekkel tarkított mondatokban teljeseedik ki. A szituációkat azonban csak ezen a nyelvi szinten képes átélni a karakter, amikor sértéseinek ökölbe szorított kezével adna hangsúlyt, fájdalmasan szisszen fel. A nyelvi szabadságot és a testi megkötöttséget ismerős mozzanatoknak, akár baljós jelzésnek is tekinthetnénk. Alex sem nyugodt: ha csak tudata mélyén, az álmok kontextusában is, de ismerős lehet a szituáció, kísértetiesen hasonlít ahhoz, amikor egy hasonló kórházi ágyon feküdve egy fehér ruhás doktornő a gyógyuláshoz elengedhetetlen asszociációs munka jelentőségeiről beszélt. A néző tisztán emlékezhet a jelenetre, a „jóságos amnézia” benne nem törölte ki az előzményeket. A nézői tudás a szereplő tudattalan *tudásaként* jön létre, szorosan kapcsolódva ahhoz, ahogy a fiú tudattalanja a néző *tudásában* válik láthatóvá.

A fiú álmait – melyek megfejtését, tudássá alakítását a pszichológusnőtől várja – egyedül a néző fejtheti meg: kizárólag ő tudja a választ Alex kérdésére. A lényeg mégsem az, amit tud, hanem ahogy tudásában egy sajátos módszer működik. A fejezet elején felvázolt gondolatmenethez kell visszatérnünk és azt továbbgondolnunk. Mégpedig a dramatizálásnak, vagyis annak a módszernek a tanulságait kibontva, amellyel megkülönböztettem,

csoportosítottam és értelmeztem Alexet és az őt körülvevő szereplő-konstellációkat, és reményeim szerint úgy világítottam meg az erőszak fogalmát, mint ami egy fogalmi háló elemeként értelmezhető, amelyben különféle erők törnek hatalomra. Ebből következik a Kubricknak tulajdonított következő felismerés: az, aki a hőssel való érzelmi azonosulást akarja, a szöveget egy bizonyos tudás kifejeződéseként akarja. A fejezetben mindvégig a karakterazonosulás pszichológiájának kritikájáról beszéltem, arról a nézőtípusról és értelmezői magatartásról, amely a szöveghez-fordulásában *egy* tudást, *egy* igazságot akar hatalomra juttatni. Nem a hatalomakarást kritizálom, egyedül azt formáját, amikor bizonyos tudás legitimálása végett fordul a szöveghez és óhatatlanul elhallgat, meghamisít, felszámol *egy másik tudást*. A *Mechanikus narancs* hőisével csak akkor azonosulhatunk, ha nem célunk megszünteti a karakterben kifejezésre jutó akaratok pluralitását (és ezzel párhuzamosan a szimptomák többértelműségét). Pontosan ennek ellenkezőjét teszi az Alexet meglátogató belügyminiszter: együtt érez a fiú szenvedésével, ám ez nem több, mint álca. Sem a fiúval, sem annak helyzetével nem képes azonosulni, nincs empatikus képessége. Van viszont egy teleologikus modellt idéző hermeneutikai stratégiája, hiszen tudja, miért jött, és hogy milyen eszközökkel kaphatja meg azt. Csakhogy a haszonelvűség irányította azonosulás legfeljebb azonosítás lehet, azonosítás a „valósággal”, vagyis a hasznossági elvhez való megtérés szükségességével. A hőszonosulás pszichológiájában megvalósuló szövegolvasatokat azért tartom a „domesztikáció” mozzanatában megalapozott hermeneutikai aktivitásnak.

De térjünk vissza Alex és a belügyminiszter találkozásának képsorához. A Burgess regényében található leíráshoz képest hosszabb és atmoszférájában is eltérő zárójelenetben a politikus egy orvos kíséretében zarándokként jelenik meg az Alex szubjektívjaként már korábban megismert, széles látószögű totálkép háttérében. Alex éppen jó hangulatban ebédel és „Ollalá drúgok!” köszöntéssel üdvözlí látogatóját. Az idősebb férfi behízsgó, bűnbánó stílusban együttérzéséről biztosítja a beteget. Alex figyelmét nem a szavak kötik le, a begipszelt kezeit még nehézkesen használó fiú az étellel ügyetlenkedik. Ebédeltetését a miniszter vállalja magára, miközben tovább részletezi a saját és kormánya fiú iránti rokonszenvét. Mindennemű felelősséget elhárítva vezeti elő saját, Ludovico-terápiában játszott szerepét. Szavai meggyőzőek, Alex szenvedéseinek valódi okát, a vérszomjas Mr. Alexander személyében és a kormány megdöntésre szövetkező, veszélyes gerillacsapatában nevezi meg. A belügyminiszter tapasztalt színész, elsőrangú rétor módjára természetes könnyedséggel játssza a manipulátor szerepét. Szavai mégis megkérdőjelezik előadása hitelességét. Az Alexander elmeháborodottságát bizonyítandó, jelentéktelennek szánt mellékmondattal az írónak arról a beteges kényszerképzetéről beszél, mely szerint Alex gyilkolta meg egyik közeli hozzátartozóját. A belügyminiszter fedőtörténetének mintha

tökéletes alibit kínálna Alex amnéziája, a néző birtokában lévő ismeretek azonban leleplező erejük: a politikus tudásának hitelessége megkérdőjeleződik. Empátiája nem kevésbé, Alexel való együttérzése színjáték, hiszen magát tekinti a történetek legfőbb áldozatának: utálja az erőszakot, de csak azért, mert az nem maradt homályban, megveti Brodsky-t és Alexandert, akik tökéletlen hóhéroknak bizonyultak, betiltatná a sajtót, mert kicsinyes részletekben vájkál és nem a propagandavalóság szentségét szolgálja, gyűlöl mindenkit, aki helyett/után dolgoznia kell. Minden áldozatot magáért hoz, vagyis csak azzal képes azonosulni, ami hatalomra segíti. Biztonságot – jó állást és méltányos fizetést – kínál Alexnek, hiszen a fiú elégedettsége saját jövőbeli boldogulásának záloga. Mindezt már láthattuk Alex szüleinél is, de ők képességeiknek megfelelően szerényebben licitáltak a fiú cinkosságára, felelősségtudatára²⁰³. A belügyminiszter azonban az egész karámról gondoskodik, cinkosokra vadászik, akiknek eladhatja fikcióit. Domesztikál: fikcióiban a valóságot fikcionalizálja, álmokat teremt és ad el. Kitapinthatóvá válik továbbá a domesztikáció léthierarchiává alakulása is: egyesek (Brodsky, Alexander) „rangja” leértékelődik, másoké (Alex) felértékelődik, de semmi nem értékelődik át.

A szavakon túl a képdramaturgia, a plánozás, illetve a fény-árnyék hatások ugyancsak a leleplezés-narratívát szolgálják és a kép topológiai aspektusát alapozzák meg. A jelenet dramaturgiai gerincét a beállítás/ellenbeállítás vágási séma jelenti: a két karakter félközeli képét felváltva látjuk. A lány oldalfénnyel megvilágított feketeöltönyös belügyminiszter mögötti sötét térmező a sötétségből kiemelkedő arcként rajzolja meg a férfit. A beszélő fej szimbolikus viszonyt alakít ki a körülötte sötétségbe burkolózó térrel. Testét már elnyelte a feketeség, gesztusaival, arcmimikájával kapaszkodik a fénybe: fekete varjú, éhes, vakító tekintettel. A *mise-en-scène* kontrasztossága a negyvenes évek *film noir* világát idézve karakterizálja a férfit. Marlon Brandot látjuk így a *Keresztapa* (1972) híressé vált plakátjáról, de ez a beállítás – Dr. Caligaritól Charles Foster Kane-ig – a mindenkori hataloméhes manipulátorok képi toposzának tekinthető. A belügyminiszter sötét karaktere egyszerre szimbolizálja a nyáj fekete komondorát és a domesztikáció víziójának sötét forrását, amely védelmet ajánl a karám számára a fenyegető rengetegtől. Alex félközeli a miniszter lelepleződésének kontextusát tovább finomítja, egyidejűleg a kontrasztosság stilisztikai motívumát az egész jelenetre kiterjeszti. Míg az egyik beállításban a képmező közepe (a miniszter arca) bukkan csak elő a feketeségből, addig a másikban a fekvő fiú tágra nyíló szája sötétlik a különben világos kép középpontjában. Alex csámcsogó, cuppogó éhes kisbabaként viselkedik, teljesen átadja magát a rágás-nyitás-rágás-nyitás gépies örömeinek, élvezzi a

²⁰³ Megbánásra, gyermekük szenvedéseivel való áldozatkész azonosulásra persze ők sem voltak képesek. Azzal, hogy elismerték fiuk szobához való igényének jogosságát, egyben azt is elismerték, hogy képtelenek mást kínálni neki, mint ingyenbérletet.

(be)etetést. Annak a kezéből eszik, akit Uramnak szólít, aki az előzmények ismeretében apává, keresztapává akar válni. Ám az engedelmesség pusztán szerep Alex részéről, egy pajkos kisgyerek incselkedése, aki a következő pillanatban már a plafonra keni a spenótfőzeléket:

–...De a közvélemény könnyen változik és maga Alex...ha szólíthatom Alexnek.

– Hát persze. Magát hogy hívják odahaza?

[megköszörülve torkát, zavartan] – Frederick a nevem (02:11:38-02:11:52).

Ezt a párbeszédet a jelenet domináns plánjától valamivel szélesebb képkivágásban, egy kistotálban fényképezi Kubrick, megtörve a beállítás/ellenbeállítás teremtette szimmetriát. A képdramaturgiát érintő törés nyilván többletjelentéssel bír: a közméltóságból Frederick bácsi, vagy egyszerűen csak Fred lesz, aki nem lehet biztos abban, hogy a vele szemben ülő gyerek megértette, illetve komolyan vette-e szavait, hogy érzi-e a helyzet felelősségteli voltát. Kétségtelenül agyafűrt módon, a porszívóügynökök minden ravaszságával fogalmazta meg mondandóját, ezért hamarjában rá is kérdez: „Ért engem, Alex? Világos, amit mondok?”. Alex válasza – „Mint a hegyi tó vize, Fred, mint tikkasztó nyárban az azúrkék ég” (02:12:04-02:12:17) – saját agyafűrt virágnyelvével leplezi le a nyájas szavakat: megértette, nyelvvel megforgatta és lenyelte azokat: költői lelkesedése mélységes közönyének csupán felszíne. De valójában megkötött-e a paktum? Az elemzett képsorok láttán kétségtelen, hogy az első rész Alexe jelenik meg a vásznon, aki újra felelőtlenségével akasztja meg a felelőség iránt elkötelezettek hatalomakarását. Szertefoszlani látszik a második rész rémálma, amikor felelősségtudata egyedül a kondicionálás emlékét őrizte, és mind a közösségi mind a privát szférát átjáró reaktív erők hataloméhségét szolgálta. De vjon van-e értelme felelőségről beszélni egy olyan világban, ahol a reaktív erők iránti felelőségnek van egyedül értéke? Más nézőpontból megfogalma ezt a problémát: hogyan gyógyulhat meg valaki, akit mások mindig betegnek minősítenek, pontosabban van-e értelme betegségről, vagy éppen egészségről beszélni abba a társadalomban, ahol az egészség tüneteit *következetesen* a betegség jeleinek tekintik?

A fényképészek előtt ölelkező Alex és belügyminiszter portréja – akárcsak egy születésnap képe a családi albumból – a propagandavalóság üres magamutogatása iránti teljes odaadásról tanúskodó, mégis anti-szentimentális portré. A képsor Kertész Mihály *Casablancájának* (1942) zárójelenetét, Rick és Renault paktumát idézi, amelyet Király Jenő a hajthatatlan Rick mint modern Don Quijote és a hedonista Renault mint Sancho Panza közös útjának kiindulópontjaként értelmez (276). A *Mechanikus narancs* belügyminisztere (ha más értelemben is, de) maga is Don, ám Alex (Alexander de Large) nem alkalmazkodó

szolgatípus, sőt éppen az ultraerőszak hadvezére²⁰⁴. Király szerint a cinikus világmegvetés és meggyőződések nélküli életművészet jellemzik Ricket, és bár ezeket a személyiségjegyeket Alex is magáénak tudhatja, a két karaktert világok választják el egymástól. A *Casablanca* végét a melodramatikus beszédmód uralja, ez teremt perspektívát a világszemléletükben is azonos utat járó szereplők szép barátságának. Egymástól függetlenül is van közös jövőjük. Alex és Fred ezzel szemben kényszerházasságot kötnek, a kórterembe tolt hangszórókból felharsanó *Kilencedik* zárótétele – „Mint újbóli egyetértésünk jelképe...Két jó barát egyetértésének záloga” – fenyegető jelkép: az érdekközösség esetleges felmondására vonatkozó sejtetés. Ez a paktum a hitelbe kapott szabadságot szentesíti azzal a tintával, amelyet a gyógykezelésekor Alex testébe fecskendeztek, és azon a papíron, amely a felelősségteli, erényes élet mindenkori adósságlevele.

A *Casablanca* záróképe megnyugtató módon zárja le a cselekményt: a főhős szerelmi csalódásának elkerülhetetlenségében Kertész láthatóvá teszi a karakter saját érdekei iránti felelősségét. Kubricknál fel sem merül a *happy ending*, a lezárhatóság kérdése. Az ünneplő sereg, a megkönnyebbült Fred mellett ott grimaszol Alex – a kisbaba – is. Teljes, betetőzött az öröme. Eljutni látszik Elíziumba, a boldogság paradicsomába. A díszleteket figyelembe véve – a belügyminiszter sötét ruhája, a virágbokréták, az ágyon fekvő mozdulatlan test és a zene – akár temetésen is lehetnénk. A fiút nem utolsó útja előtt búcsúztatják, ő mégis búcsúzik. Meggyógyult és útra kel. Visszatér arcára a megszállottság szinte perverz tekintete. A záróképen megjelenített fantáziavásznat a kórteremben zajló cirkuszi bohóztól függetlenedő ünnep, a meztelen, kéjes testek tánca, extázisa, egy autentikus karnevál(i) lényegíti át. Mi teszi a visszatérést vidámmá, felszabadulttá? Deleuze nietzscheánus válasza: „Az örök visszatérés kerékhez hasonlítható; ám a kerék forgása olyan centrifugális erőt kelt, amely kiprésel minden negativitást. Mivel a Lét a keletkezésről állítódik, kiutasít magából mindent, ami ellentmond az affirmációnak, a nihilizmus és a reakció összes formáját: rossz lelkiismeretet, ellenérzést...övelük nem találkozunk egynél többször.” (*Nietzsche filozófiája* 433). Visszatérése csak az örömmek, a szelektív létnek van, ami a leleplezés és kivetés kerekét forgatja, amely a lét Autonomiáját megszálló fikciókat leleplezve, keletkezésében maga is folyamatosan forog. A „reakció összes formáját” bensőségesítő Alex a halálra vágyott, mégis újjászületik, de csakis akként az akaratként születhet újjá, amelynek az életidegenség halála örömet, felszabadulást jelentett. A tökéletes negativitást affirmálni képes akarat kipréseli magából a negációt és az affirmációban jut hatalomra. Nietzsche szerint szabad szellemmé csak a nihilizmus tökéletes „végigélése”, kifárasztása, legyőzése után válhatunk (*A hatalom*

²⁰⁴ Alex kettősen exponált karaktere mindazonáltal rendelkezik mind Rick (veszélyeket hajszólo énjének), akárcsak Renault (kollaboráns énjének) karakterjegyeivel, ezek mégsem kibékíthetőek, nincs közös alapjuk.

9). Nemcsak a visszatérés szelektív, de a halál is: csak az tér vissza, ami affirmációra képes, csak az hal meg, ami a nihilizmust akarja. Valami mindig a halál, a kipréselés és leleplezés által tér vissza, affirmálódik. Alex egy képben, a zene egy bizonyos – eksztatikus, affirmatív – képében, egy bizonyos akaratként tér vissza, ez jelenti affirmációja közegét. A belügyminiszterrel kötött paktum a tökéletes röghöz-kötöttség dokumentumaként nem foglalhat el helyet az örök visszatérés ökonómiájában, viszont lehetővé teszi, hogy e szerződés formájában a fiú kipréselje magából az interiorizált negativitást, egyszerre készüljön halálára és újjászületésére. Abban a pillanatban, ahogy a *reaktív erők Alexe* rátalál a hatalomra lépéshez szükséges szövetségesre az *aktív erők Alexe* meghaladja azt, és a zenében – immár saját megnyilatkozásában – egy újabb, sokkal hangosabb igent mond: a *IX. Szimfónia* negyedik tételének kórusfináléja válik ezzé a hatalmas „igen”-né. Igent mondani az örök visszatérésre nem a normákhoz, hanem a normákon túli ökonómiához való megtérés aktivitása. Deleuze-t idézzük: „[h]a a nihilizmus megismerteti velünk a hatalom akarását, akkor viszont ez utóbbi világossá teszi, hogy számunkra csupán egyetlen formában, a negatív formájában létezik, de ez neki csupán az egyik oldala, az egyik *minősége*” (*Nietzsche* 267). Kubrick filmje mindvégig a *másik minőség* megragadására, kifejezhetővé tételére törekszik, ezért *kell a képet kifordítania*. Kifordítja, mint azt a szemgolyót, amit a civilizáció fordítva varrt az arcra, amely így a „nyálkás, ragacos” gondolkodást látja – kifordítja a világra, a káosz, a kockázatok és szabálytalanságok világára.

Összegzés

A kép kifordítása annak az aktivitásnak a következménye, amely egy másik képet, egy másfajta erőkonstellációt helyez keretbe. A kifordított kép mássága egy, a saját különbözőségét következetesen állító akaratba ágyazódik. Az egyensúlytalanság és a szimmetria felbomlásának világa erőszakos világ. A *Mechanikus narancs* az erőszak kifordított képében láthatóvá teszi a grafikus erőszak hagyományos ábrázolását működtető és az ábrázolási hagyományt kisajátító erőket. Ezek az erők nem pusztán fogyatékosak vagy vakok. A banditizmusban, annak a látásnak a következetes megrablásában és meghamisításában öltenek formát, amely vak a „divergencia kultúrájában” megjelenő erőszak továbbélése és radikalizálódása iránt. Ez a látás az emberi erőszakot csakis egy antihős devianciájaként képes szemlélni. Kubrick alapvető különbséget tesz erőszak és ultraerőszak között. Az utóbbit az aktivitás és annak túlaradó bősége egyértelműen megkülönbözteti az előbbinek az aktivitás kifárasztása iránti elkötelezettségtől. Modern civilizációnk tükre, a mozi megteremtette az erőszak reaktív, ám éppen ezért elfogadható, egyszerre konzervatív és hagyományteremtő alakzatát. Ez – aminek eleme az egyszerűség és a kényszerűség –

megalkotta azt a hőst, aki erőszakra kényszerül: *rá vagyok kényszerülve az erőszakra, most utoljára még meg kell tegyem*. Az erőszak, mint az önvédelemre kényszerülő erők tehetetlen beszéde, műfajtól függetlenül képtelen differenciáltan tekinteni az antihősre, illetve megvilágítani másságának valódi okait és természetét.

Alex aszimmetrikus karakter. Antihős, jó és rossz tulajdonságokkal, borzalmas és pajkos cselekedetekkel. Legfőképpen mégis pengéhez hasonlít, egy erőhöz, ami a társadalom, a társadalmi eszmék, az emberről meglévő képzeink testén mély sebet ejt, felhasítja a szimmetriák világának felszíni szövetét. Bohóc, akinek (legalábbis a film első felében) még nincs dolga evilági erőkkel, az a karneváli tudat, aki kinevet jót és rosszat, a csúnyát szépnak látja és feloldódik a másvilági extázisban, öröme minden kockázat és szenvedés igenlésében válik teljessé, továbbá a *IX Szimfóniában*, a modern műtárgyakra vonatkozó leleplező értelmű reflexióiban. Kubrick egy cselekvő, mozgásban lévő, működő erő feltérképezésére vállalkozik, mely különböző „szólamokon” követi végig a főtémát. Valójában nem is Alex történetének elbeszéléséről, hanem Alexről, mint egy történésről beszélhetünk, cselekvőképes aktív erők és gátló reaktív erők között zajló harc végigkövetéséről. A cselekmény: centri-fúga, azoknak a reaktív erőknek a lekövetése, amelyek meghamisítják (beteggé teszik) az erőszakban testet öltő igenlést és örömet, amelyek ilyen-olyan terápiák során vissza akarják téríteni Alexet a karámba (az egészségesek közé). Az örök visszatartottság erői úgy konstituálják Alexet, mint akit mindenki meg akar gyógyítani. Ezze párhuzamosan a cselekmény az aktív erőket is leköveti, Alexet az ultraerőszak Antikrisztusaként „térképezi fel”, aki – az afirmációban visszatérő lét centrifugáját a világra vetítve – mindenkit meg akar gyógyítani. Az elbeszélést mint centri-fúgát a hatóképességük teljességével bírót erők irányítják. Ezek egy bizonyos, cselekvő akaratban mindig az afirmációt juttatják hatalomra, felülkerekedve a domesztikáción és leleplezve (kiválasztva és megtagadva) az ember elkorcsosulásának történetét író akarat *egy-nemű* erőit. A Deleuze által bevezetett kép-membrán fogalom azt a képességet tulajdonítja a *mise-en-scène*-nek, hogy a dolgokat abban a történésben ragadja meg, amelyben kifejezik erejüket. Feltárja tehát a dolgok között azt a viszonyt (a tárgyak beágyazottsági rendszerét), amely értékükről és értelmükről dönt. Az elbeszélés „centri-fúga”, ám ne feledkezzük meg arról sem, hogy az ultraerőszakról mesél, vagyis az n-edik hatványra emelt erőszakról, annak a centrifugának a működéséről, amely az erőszakból kipréseli a negativitást, és hozzáférhetővé teszi az erőszak értékét és értelmét kifejező képet.

Lindsay Anderson *Ha* (1968), Tony Richardson *A könnyűlovasság támadása* (1968), Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point* (1970), vagy Sam Peckinpah *Szalmakutyák* (1971)

című filmjével egyetemben a *Mechanikus narancs* – az európai és amerikai mozi egymás iránti tudatosságát is elmélyítve az erőszak egy bizonyos (szélsőséges és eksztatikus) vízióját viszi filmre. Ezek a művek fekete dobozként rögzítik az adott társadalmi viszonyokra jellemző erőkonstellációkat. Középpontjukban antihősök állnak, akik betekintést engednek a – társadalom és az egyén értékrendjét alapvetően meghatározó – akarat tektonikájába és rámutatnak alantasságára, banditizmusára. Ekképpen nem cselekedetek, hanem egy bizonyos cselekvés és perspektíva (cselekvés-perspektíva) kapcsolódik hozzájuk. Nem azonosulhatunk velük, csupán azzal a perspektívával és aktivitással, amellyé válnak. Cselekvés-perspektívájuk lekövetésekor a hőszonosulás hagyományos kerete szétfeszül, a moralitás rendszereibe ágyazott ítéleteinknek mindig is ellenállnak. Felzaklatják világaikat, de nem holmi kicsinyes, forradalmi hévből. Hatalomra, uralkodásra törnek, de az általuk hatalomra jutó akaratnak nincs semmi titkolnivalója. Láttatni akarják a hatalomhoz vezető utakat, az igenlésen keresztül és nem a cseleken, trükkökön, hazugságokon és kényszereken keresztül vezető utat. A kép, aminek nincs mit titkolnia, nem titkok nélküli kép, hanem a legnagyobb titok – az afirmáció – képe.

ÖSSZEFOGLALÁS, KÖVETKEZTETÉSEK

Disszertációmban a modern filmművészet egyik kulcsfiguráját, Stanley Kubrickot vizsgáltam, a filmes gondolatvilágában filozofikus és felzaklató látomásokat megfogalmazó rendezőt. Kubrick számomra azon kevesek közé tartozik, akik életművükkel nemcsak megszólítják, de egyedi filmes beszédmódjukkal elmélyítik művészet és filozófia egymás iránti tudatosságát és az esztétikai formát egy kritikai beszédmód keretként használják. Kubrick sohasem nyíltan politikus filmjeit értelmezésemben egy olyan beszédmód uralja, amely kordiagnosztikai vázlatokká, szimptómatérképekké és a kurrens értékek kritikájává alakítja a filmképet, vagyis az erősen stilizált esztétikai formában reflektálttá tesz egy etikai kérdésekkel sűrűn átszótt mezőt. Etikai kérdésekről, továbbá egy etikai pozícióról beszélhetek, hiszen politikai semlegessége révén Kubrick nem a kurrens értékek és ideológiák ellenzékévé, sokkal inkább értelmezőjévé és ellenállóvá – a Nietzsche által megalapozott, később Deleuze és Foucault által is gyakorolt kritikai program képviselőjévé – vált. Az ellenző (ellenzéki) valójában nem áll ellen semminek, legfőképpen a hatalom csábításának nem tud ellenállni, célja pontosan a hatalomrajutás. Kubrick azonban ellenálló, a hatalom mikrofizikájának, a mindennapokat átható mikrostrukturáknak és a hatalomakarás erőinek genealógusa, geológusa. Kórképei nem csupán a hatalmat gyakorló intézményrend, de az egyént, kultúrát és a morált uraló értékrend kapcsán is leleplező érvényű összefüggéseket tárnak fel. Kubrick ellenálló pozícióját etikaiként jellemzem, mert elsődleges céljait a leleplezés és kijózanítás jelentik.

Számomra Kubrickot a kritikai beszédmódja és diagnosztikai célú látásmódja teszi fontossá és megkerülhetetlenné. Filmkészítő programját az anti/poszthumanizmus fogalmából kiindulva vizsgáltam. Az erre vonatkozó gondolatmenetemben érveket sorakoztattam fel amellet, hogy a kubricki beszédmódot ne az ideológiákkal szembeni, hanem az ezeket megalapozó ideologikus konstrukciók és stratégiák iránti igényvel szembeni ellenállásnak tekintsük. Ennek szellemében az anti/poszthumanizmus nem értelmezhető kizárólag a humanizmus, mint szellemi irányzat tagadásaként, vagy egy pontos korszakhatárokkal, képviselőkkel és gondolatvilággal rendelkező filozófiai paradigma elutasításaként. A humanizmus az ember vallási tanításoktól független fogalmának megalkotását olyan sikerrel hajtotta végre, hogy a nyugati gondolkodást évszázadokra meghatározó emberképet teremtett. Az ember fogalmából kiinduló humanista gondolkodásnak Kubrick nemcsak azt rója fel, hogy félreismeri az embert, hanem azt is, hogy csak annyira törekszik annak megértésére, amennyivel megalapozhatja felette a hatalmát: emberre vonatkozó tudása nem több az ember

feletti hatalomgyakorlás tudásánál. Humanistának tartok minden olyan hatalmat, amely az általa létrehozott és birtokolt emberkép iránt újfajta hitet tud ébreszteni az emberekben és e hit által legitimálja magát. Rousseau-ról megfogalmazott meglátásai alapján Kubrickot a régi és újfajta hitek iránt egyaránt kételkedő személyként, hitetlenként jellemeztem, az anti/poszthumanizmust pedig módszeres ateizmusként, a feltárás és leleplezés módszereként. Általa válik lehetségessé annak a kétségekkel teli világnak a feltárása, amit a humanista kategorikus és félreérthetetlen beszéde láthatatlanná tesz. Más szavakkal az anti/poszthumanizmust egyedül a hatalom iránt elkötelezett gondolkodás leleplezéseként, de emellett a gondolkodás és beszéd számára visszaszerzett kétely gyakorlásaként ragadtam meg.

Kubrick ellenállói módszerének lényegét azoknak a tudás- és hatalomstratégiáknak a vizsgálata jelenti, amelyekkel konkrét történelmi korszakok meghatározzák a szubjektum és az intézmények társadalmi szerepét, megszervezik az egyéni és kollektív élet terepét, röviden megszerkesztik a mindennapok keretét. Azáltal, hogy a humanizmust a tudás és a hatalom ökonómiáját működtető logikának tekintettem, jelentősen kiszélesedett az a horizont, amin belül a kubricki ellenállást értelmezni lehet. A tudás- és hatalomstratégiák folyamatosan változnak, de rendelkeznek olyan alapsémákkal, melyek a történelmi alakváltozatok sokszínűsége ellenére is állandóak. A tudás és a hatalom kubricki természetrajzának értelmezése során eredményesen használtam Nietzsche és Deleuze téziseit. Egyfelől az a Nietzsche volt számomra hasznos, aki felderítette a tudást bizonyos módokon használó erők és akaratok hatalmának természetét (a kultúra alapmintázatát) és aki kultúránk és gondolkodásunk állandó bálványairól, továbbá a morálról, mint a reaktív erőiért felelős ember hatalmáról beszél. Másfelől az a Deleuze inspirálta gondolataimat, aki a tudás- és hatalomstratégiák átalakulását, természetük megváltozását, többek között a fegyelem társadalmának a felügyelet társadalma felé tartó útját teszi érthetőbbé. A kubricki anti/poszthumanizmus teoretizálásához azért ezt a két filozófust választottam, mert általuk tudtam megragadni a rendező gondolkodásnak azt a metszetét, ami a Felvilágosodás és a későkapitalista valóság belső összefüggéseit kutatja, ami alapján összehasonlíthatóvá válik a Felvilágosodás és a (poszt)modernitás emberének kubricki víziója. Kubrickról olyan rendezőként beszéltem, aki a képkivágásban láthatóvá teszi a történelmet és az emberképet formáló erőket. Mindezt azok a deleuze-i gondolatok tették lehetővé, amelyek összefüggést teremtenek Hitler és Hollywood között, és ezáltal egységes nézőpontot teremtettek a saját fikcióit a realitásérzék és szabadságélmény eltorzításával érvényesítő politikai és gazdasági hatalom vizsgálatára.

A Kubricknak tulajdonított etikai/ellenállói pozíció szabatosabb megértéséhez az anti/poszthumanizmus egy másik vonásának vizsgálata segített hozzá. A rendező

humanizmusra, konkrétan Rousseau-ra vonatkozó megjegyzéseiben arról beszél, hogy az ember fogalmának megteremtése nem merülhet ki a hatalom megalapozásának aktusában. Az ember autentikus fogalmának tartalmaznia kell a humanizmus által periférizált, meghamisított, vagy eltüntetett tudáselemeket is. Sőt, tézisem szerint Kubrick azt is mondja, hogy ezek a humanista beszédmódból kirekesztett elemek nélkülözhetetlenek ahhoz, hogy a tévhiteken és fikciókon alapuló hatalom ne csupán jellemezhető, de kifordítható és meghaladható legyen. Az anti/poszthumanizmus másik vonása a humanizmussal való szembenállás helyett annak meghaladottságára (poszthumanizmus) utal, vagyis arra, ami a teoretikus keret megalapozására használt nietzscheánus és deleuze-iánus gondolatvilágban is meghatározó szereppel bír. Nietzsche nem csupán a domesztikáció reaktív erőinek eleve adott voltáról szól, de a szabad szellem zsidó-keresztény kultúrával kötött kényszerszerződésének a felmondását ösztönző aktív erők elvi elsőbbségéről is. Deleuze – ebben az összefüggésben – a logikai alapjaik szintjén megkülönböztethetetlen ideologikus apparátusokat felbomlasztó logikáról, a különbség gondolkodásának térnyeréséről beszél. Deleuze-t sokan az utópiák filozófusának tartják, olyan gondolkodónak, akit teljes egészében csakis a jövő embere és közössége érthet meg, az a kor, amely nemcsak felismerte, de lebontotta az életet felügyelő és meghamisító torz kereteket és ennek következtében teremtő erővé tette a hatalmat és hatalomakarást. Ezzel a véleménnyel szemben számomra Deleuze egyfelől akként a gondolkodóként volt fontos, aki revelatív módon világít rá a nietzschei genealógiai módszer összetevőire, logikájára, működésére. Másfelől azon szerzőként, aki Foucault szerint egyszer még a 20. század gondolkodásának megértéséhez elengedhetetlen igazodási pont lesz²⁰⁵ és lehet azért, mert a gondolkodó etikai kötelességeként jellemzi az embert (életet) elsorvasztó hatalom kifordítását és meghaladását. Disszertációm elméleti részeiben ez a két vetület elválaszthatatlan volt egymástól, legfőképpen azért mert Deleuze filmköteteit a mozi nietzscheánus, genealógiai vizsgálatát megalapozó elmélet kifejtésének tartom.

A filmes gondolkodás két nagy paradigmájának megkülönböztetésére szolgáló mozgás-kép és idő-kép fogalma nagyban hozzájárult Kubrick esztétikai programjának megértéséhez. Tézisem szerint Kubrick ellenállói pozíciója a filmművészet idő-képes paradigmáján belül határozható meg, ahol a forma klasszikus hagyományára jellemző – szenzomotoros séma uralta – befogadás felbomlik. A rendező egyedi beszédmódját a klasszikus paradigma elutasításával megszülető személytelen látás fogalmával ragadtam meg. A személytelen látás két értelmét határoztam meg. Egyfelől annak a nézői pozíciónak az életre hívásaként vizsgáltam, amelyben a befogadás motorikus volta megszűnik, a klisékben

²⁰⁵ Ha egyáltalán értelme van a kétarcú Deleuze-ről, vagyis az utópikus és a mediátorként/referenciaként megjelenő szerzőről beszélni, akkor először mindenképpen az utóbbit kell megértenünk. Foucault *Theatrum Philosophicum* című írás ez utóbbihoz kínál támpontokat.

kibontakozó – a torzult realitásérzékét és illuzórikus cselekvőképességet megalapozó – ábrázolás ellehetetlenül, ennek nyomán pedig láthatóvá válik a tárgy beágyazottsági rendszere, az erők elemi viszonyaiban megragadott világ életszerűsége. A személytelen látás ehhez szorosan kapcsolódó másik értelme arra vonatkozik, ahogy a befogadó a gondolkodás keretévé vált filmképet használja. Ennek a gondolkodásnak a természetét és használati módjait Nietzsche és Deleuze tette jellemezhetővé. Az álomittas mozival szemben a mámoros álmatlanság fabulációja a gondolkodást a szkepszis, a leleplezés és az átértékelés erejévé teszi: a megismerőképességet diagnosztikus felállításának képességévé alakítja. Gondolatmenetem értelmében a személytelen, vagy diagnosztikai látás a nézői pozíciót felszabadító etikai elemmel kiegészülve válik kifejtett filmes gondolkodássá. A Kubrick filmek nézője egyszerre ébred rá arra, hogy a mozivásznon feltárulkozó hűvös, idegen és felzaklató világhoz nagyon sok köze van, és arra, hogy ennek a világnak a megértéséhez el kell felejtene a tanult értelmezési stratégiákat és át kell értékelnie a világra és önmagára vonatkozó elképzeléseit, hiteit. Ezt a kifordított, önkritikus gondolkodásra kényszerített nézői pozíciót tekintetem etikáinak és határozta meg – Deleuze nyomán – az általa gyakorolt befogadói aktivitást a kép kifordításaként.

A Kubrick művészetét szerintem uraló kordiagnosztikai beszédmódot és a kép kifordításának technikáit a *2001: űrodüsszeia* és a *Mechanikus narancs* című filmekben vizsgáltam, habár az életmű szinte összes alkotása kapcsán említést tettem azokról a szövegszintekről és motívumokról, melyeket szimptomáknak tekintek. A *2001: űrodüsszeia* esetében a Kubrick által feltárt összefüggések a legáltalánosabb értelemben beszélnek a civilizáció és az ember betegségéről, illetve egészségéről, míg a *Mechanikus narancs* a tünetek felismerését egy összetett hermeneutikai munka során teszi lehetővé, ezáltal egy igazi detektív munka elé állítja nézőt.

A *2001: űrodüsszeia*-t alkotást műfaji szubverciónak tekintetem. Kubrick tudományos-fantasztikus film helyett a fantasztikumtól mentes tudomány, valamint a tudást széleskörűen használó hatalom mindennapjaira összpontosít filmjében. A sci-fi a legritkábban szólítja meg a mindennapokat, sokkal inkább azok lehetetlenségét állítja, lévén az a műfaj, amelyben időről-időre szélsőséges környezetben, az embert felülmúló erőkkel kell megküzdeni. Kubrickl filmjében eltűnnek ezek a műfaji klisék, de fejlettebb technikával bíró idegen civilizációkkal vívott kilátástalan harc hiányában is azt érezzük, hogy nagy bajban van az ember: ösztöneit veszelve egy tudományos alapokon szervezett társadalom rabszolgájává vált, a maga köré épített szabályok fogságában él. A filmet abban a tekintetben tartottam az anti/poszthumanista beszédmód szempontjából kiemelkedően fontos alkotásnak, ahogy a hétköznapi helyzetekről és cselekedetekről folytatott beszédet filozofikus, az ember szellemi

és testi életére, interperszonális és a világgal kialakított kapcsolatára vonatkozó beszéddé alakítja. A film klinikai ridegséget és teljes érzelemmentességet sugározó képei értelmezésében a realizmus eszközeivel tárják fel az ember humanista fogalma által uralt civilizáció tudás-rendszereit és hatalom-stratégiáit. Kubrick a mindennapokban (azok élnélhetlenségében) mutat rá a humanista hatalom természetére, az ember fikciók általi domesztikációjára és a kétely eltorzítására, vagyis annak az emberképnek az összetevőire, amit egy restriktív értelmű képként, a bezáródás kereteként értelmeztem. A *2001: űrodüsszeia* mindazonáltal láthatóvá teszi az anti/poszthumanista beszédmód etikai dimenzióját is, amikor az ember klasszikus fogalmának meghaladhatóságáról, a bezáródás kereteinek a megnyílásáról beszél. Ez utóbbit a Monolit – tudományos alapokon nem vizsgálható, enigmatikus – léte, továbbá a szubjektivitását vesztett, ösztöneihez visszataláló ember allegorikus ábrázolása tette jellemezhetővé.

Az anti/poszthumanista beszédmód megragadására kidolgozott teoretikus keret segítségével a képkivágás diagnosztikai természetét hangsúlyoztam. Kérdésfelvetéseim az előző fejezetekben vázolt egyedi ábrázolási mód stilisztikai összetevőire vonatkoztak. Elsődlegesen azt az ábrázolási stratégiát vizsgáltam, amely segítségével Kubrick egyszerre beszél a kereteitől szabadulni képtelen ember haláláról (a reaktív, bálványimádó típusról) és a keretei feltörésére kényszerülő, emberiség nélküli ember (affirmációra képes, szabad szellem) születéséről. Halál és élet szimbolikusan, a kettős keretezés fogalmával megragadott narrációs módszer által nyer kifejtést. Deleuze terminológiáját és fogalommagyarázatait használva vizsgáltam a kettős keretezés technikáját, amit egyfelől a mozgás-képet uraló motoros gondolkodásba történő bezáródás analógiájára, másfelől a „dezentropomorfizált” percepcióban gyökerező idő-képes gondolkodással párhuzamban értelmeztem. Tézisem szerint ez a két keret a mozivászon metaforájaként megjelenő Monolitban nyer formát, mint a filmes gondolkodás két típusa. A Monolitot akár a filmművészet örök tárgyának is tekinthetjük, annak a tárgynak, amely az ábrázolás során vagy biztos tudást hoz létre, vagy annak kifordítását alapozza meg.

Értelmezésében a *Mechanikus narancs* a filmes ábrázolás tanult normái iránt, valamint a befogadást uraló sémák iránt tudatos nézőt szólíthatja meg leginkább. Tézisem szerint a film nem a mozierőszak végletekig fokozására mutat példát, hanem az erőszak filmes ábrázolásának pontosabb megértésére tesz kísérletet. A főhősben testet öltő – szimbolikusan és irreálisként ábrázolt – ultraerőszak azon keretek újragondolására készíti a nézőt, amelynek nyomán az erőszak bizonyos formáit jogosnak („pro-szociálisnak”), míg más formáit jogtalannak (antiszociálisnak) tartja. Erőszak és ultraerőszak viszonyát a humanizmus és az anti/poszthumanizmus viszonyának analógiájára vizsgáltam: az erőszakábrázolás

uralkodó képét egy torz és az emberi természetet alapvetően félreismerő gondolkodással társítottam.

Számomra ez a Kubrick-film teszi egyértelművé a kép kifordításának, mint ábrázolási technikának a logikáját. A rendező olyan karaktert helyez a történet középpontjába, akit a néző aligha tekinthet klasszikus hősnek, akivel a film első felében képtelen azonosulni. Nagy jelentőséget tulajdonítottam annak, ahogy a karakterazonosulás lehetetlenné válását Kubrick a humanista emberképpel, annak hiányosságaival összefüggésben vizsgálja. Tézisem szerint Alex figuráját azért találja a néző megfoghatatlannak és idegennek, a benne testet öltő erőszakot pedig azért tekinti embertelennek, egy elállatiasodott viselkedés jelének, mert az ember humanista fogalmával és egy ehhez szorosan kapcsolódó nézőpontból szemléli a karaktert. A fejezetben arra tettem kísérletet, hogy megragadhatóvá tegyem egy *másik* Alexet is, akit szerintem Kubrick a morál ítéleteit és a domesztikáció hatalmát kibillentő erőcentrumok kifejeződéseként konstruál meg. Ezek jelenthetik az ember fogalmának a humanizmus által periférizált, vagy éppenséggel meghamisított összetevőit, amelyeket a személytelen, diagnosztikus látás annál inkább képes megragadni. Ezen a ponton voltak hasznomra a személytelen látásra, mint a tárgyak beágyazottsági rendszerét feltérképező ábrázolási módra vonatkozó meglátásaim. Alex karakterének számomra fontos vetületét olyan beágyazottsági rendszerként azonosítottam, amely a bahtyini karneválfelfogás, a színház artaud-i víziója és Kant fenséges-fogalma segítségével értelmezhető. A főhős kiközösítettségét, annak a gondolkodásmódnak a jellemzésére használtam, amely számára érthetetlen a társadalmilag elfogadott értékhierarchia felforgatása, nyugtalanítóak, szinte természetellenesek a szubjektum-struktúra felbomlásával szabadjára engedett ösztönök, és fenyegetőek a megismerőképesség határait feszegető – Beethoven *IX. Szimfóniája* képviselte – esztétikai víziók. Ezen túl Alex meg nem értettségét a nyílt performativitás és vállalt felelőtlenség identitást megalapozni képtelen erőivel kapcsolatban jellemeztem. Fontos tünetnek tekintettem ezt a meg nem értettséget, amit az aktív erőket afirmálni képtelen reaktív erők hatalmával magyaráztam.

Mindezek alapján érveltem amellelt, hogy az erőszak hagyományos ábrázolása nagyon szabályozottan, a közösségi értékrend felügyeletét, az életet szabályozó társadalmi normák megerősítését szem előtt tartva formálja meg a hős karakterét. Kubrick hőse önmagunk kifordított képe félelmetes, uralhatatlan, *unheimlich*, az ultraerőszak a mindennapok elvesztésének rémisztő gondolatát tükrözi és a beteg társadalomról és emberről állít fel pontos diagnózist. A *Mechanikus narancs* a megváltozás és átalakulás folyamataiban beszél a hősről. A hős klasszikus (humanista) éthoszához szokott néző maga is megváltoztatná Alex jellemét. Szerintem a Ludovico-terápia allegorikus motívum és kifejezi mindazok nézőpontját, akik

korlátlan felhatalmazást érznek mások megváltoztatására, akik minden eszközt jogosnak tartanak saját igazuk érvényesítésére. Kubrick eleget tesz ennek a nézői igénynek, de nem kritikátlanul. Alex gyógykezélése és a film második felének erőteljesen melodramatikus hangneme minden tekintetben kiszolgálja a karakterrel való nézői azonosulást, mégis a szerző ironikus gesztusának érzem. A kiszolgáltatott, önmaga árnyaként megjelenő hőssel azonosuló nézőben Kubrick azt a humanizmusra nagyon jellemző embertípust diagnosztizálja, aki csak a szenvedővel tud azonosulni, aki a domesztikáció erői iránt érez felelősséget. Amíg a mozi ebbe a típusba tartozó nézők uralják, addig Alex csakis magányos, félreértett hős lesz.

Végző soron Kubrick anti/poszthumanista beszédmódját az együttérzés helyett a megértést hangsúlyozó filmművészet hangjaként tartom nagy jelentőségűnek, még akkor is, ha ez a hang az esetek többségében emberképünk átértékelését, újszerű befogadói stratégiák kidolgozását igényli. A rendező filmjeiből kiolvasható kordiagnózisok Kubrickot azért tehetik fontos alkotóvá, mert felismertetik felelősségünket a jelent sűrűn átszövő, gyakran láthatatlan felügyeletet gyakorló keretek kritikája iránt.

Kubrick egyedi filmes gondolkodásának és beszédmódjának fogalmi megragadásához a recepcióban szereplő tézisek továbbgondolásával, a filmek szoros olvasásával, és a kép kifordítását célzó technikák felderítésével – egy úttörő jellegű kutatás során ²⁰⁶ – jutottam el. Ennek folyamán számos olyan kérdést érintettem, amely továbbgondolásra alkalmas és érdemes. Négy területet tartok ebből a szempontból fontosnak.

A két filmelemzéshez használt fogalmi, és olvasati stratégiák az új motívumok és jelentésszintek felderítése mellett a korábbiaknál egységesebb vizsgálati módszerhez vezettek, a filmek stiláris és tematikai szintjeit egységes nézőpontból ragadták meg. Úgy gondolom, hogy az általam hangsúlyozott szempontok lehetőséget teremtenek Kubrick többi (különös tekintettel a rendező érett, „európai” korszakához köthető) alkotásának újraolvasására.

Deleuze művészettörténeti és művészetelméleti kutatásai egyértelművé teszik, hogy az általa alkalmazott fogalmi keret és jellemezhetővé tett diagnosztikai beszédmód más művészeti ágakra és alkotásaira is sikerrel alkalmazható. Ebből kiindulva és azt sem feledve, hogy Kubrick összes filmje irodalmi feldolgozás, szerintem eredményesen kutatható a szerző sajátos adaptációs stílusa és ragadhatók meg azok a szempontok, melyek mentén a rendező átformálja, stiláris és tematikai értelemben egyedivé alakítja a szövegeket. Különösen izgalmas összevetést ígér Franz Kafka prózastílusának (szürreális realizmus) és a kubricki személytelen látás (mágikus dokumentarizmus) összevetése, mivel világunkat mindketten

²⁰⁶ Tudomásom szerint a külföldi szakirodalomban is példa nélküli a Deleuze filmelméleti téziseire nagymértékben támaszkodó, könyvterjedelmű szerző-orientált elemzés.

rémálomszerű, rideg, abszurd és idegen helyként képesek ábrázolni, mely idegenségben reflektálttá teszik a társadalom és korszellem egyénre kényszerített korlátait is.

Disszertációmban több ponton is érintettem Kubrick műfaji reflexióit és szubverzióit, az anti/poszthumanista pozíciót egyenesen úgy határoztam meg, mint amely a műfaj megújítása helyett, éppenséggel a klisék és normák lebontásában, a műfajfilm alapjainak a kifordításában bontakozik ki. Mégis úgy gondolom, hogy ez a kérdéskör műfajelméleti szempontból további kutatásra érdemes, mert az általam feltártakon túl más okai is lehetnek annak, hogy bár a rendező szinte az összes klasszikus filmes műfajban készített filmet, mégsem nevezhető műfajfilmnek. Kubrick életműve műfajtörténeti és filmes gazdaságtörténeti kutatások szempontjából is érdekesnek bizonyulhat, különös tekintettel a hatvanas évek folyamataira, amikor a recesszióban lévő amerikai filmipar a költséges műfajfilmek helyett a kisebb költségvetésű, műfajilag nehezen besorolható alkotásokat részesítette előnyben. Kubrick ekkor készítette el igazi sikerfilmjeit, amelyek a műfaji kereteket bomlasztó beszédmód ellenére is új közönséget hódítottak meg a mozi számára, ezáltal új lendületet adtak a szuperprodukciók gyártásának és visszaadták Hollywood hitét a műfajfilmek iránt.

Fontos feladatomban tartom az anti/poszthumanizmus filozófiai háttérének kibővítését, elsődlegesen Michel Foucault tudásarchívumokra és hatalomstratégiákra irányuló archeológiai kutatásainak vizsgálatával. Foucault *kívülség* fogalma szerintem további szempontokat kínál az idő-képes beszédmód ellenállásként, egy etikai természetű pozícióként történő értelmezéséhez. Egyúttal újabb bizonyítékokat adhat azon tézisem megerősítéséhez, miszerint a humanista beszédmód az anti/poszthumanista gondolatokat csakis saját felbomlása árán tudja magába integrálni.

Távolabbi terveim között szerepel a disszertációban kidolgozott teoretikus keret érvényességének vizsgálata olyan kortárs alkotások körében, amelyek erőteljes kultúr- és társadalomkritikát fogalmazznak meg, következésképpen a Nietzsche és Deleuze által alkalmazott kordiagnosztikai módszerek hozzásegíthetnek megértésükhöz.

Felhasznált irodalom

Alliez, Éric. "Midday, Midnight." *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 293-302.

Allthausser, Louis. "Ideológia és ideologikus államapparátusok." Ford. László Kinga. *Testes könyv I.* Szerk. Kis Attila Attila, Kovács Sándor és Odorics Ferenc. Szeged: Ictus, 1996. 373-412.

Andrew, Dudley. "A szerzőiségtől megfosztott szerző napjainkban." Ford. Hugyecz Piroska. *Metropolis* 7.4 (2003): 58-67.

---. *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 1976.

Artaud, Antonin. *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Budapest: Gondolat, 1985.

Babcock-Abrahams, Barbara. "The Novel and the Carnival World: An Essay in Memory of Joe Doherty." *MLN* 89.6 Comparative Literature (December 1974): 911-937.

Bahtyin, Mihail. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Osiris, 2002.

Balázs Béla. *A látható ember. A film szelleme*. Ford. Berkes Ildikó. Budapest: Gondolat, 1984.

Baxter, John. *Stanley Kubrick*. Ford. Simon Vanda. Budapest: Osiris, 2003.

Bazin, André. *Mi a film?* Budapest: Osiris, 1999.

Bell, Jeffrey. "Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory". Film-Philosophy Electronic Salon. 1999 július 21. <<http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n8bell>>.

Beller, Jonathan L. "Capital/Cinema." *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Szerk. Eleanor Kaufman és Kevin Jon Heller. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 77-95.

Benjamin, Walter. "A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában." Ford. Kurucz Andrea. *Aura*. 2005 szeptember 4. <http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html>.

Bergson, Henri. *The Creative Mind*. Ford. Mabelle L. Andison. New York: The Citadel Press, 1992.

Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Ford. N.M. Paul és W.S. Palmer. New York: Zone Books, 1994.

---. *Teremtő fejlődés*. Ford. Dienes Valéria. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987.

Bingham, Dennis. "A »trónfosztott« szerző." Ford. Bak Árpád. *Metropolis* 6.2 (2002): 52-69.

Bíró Yvett. *Nem tiltott határátlépések. Képkalandozások kora*. Budapest: Osiris, 2003.

Bizony, Piers. *2001: Filming the Future*. London: Aurum Press, 1994. 152-62.

Bonitzer, Pascal és Jean Narboni. "A fénykép már a dolgokban elő van híva. Beszélgetés Gilles Deleuze-zel." Ford. Vajdovics Györgyi. *Metropolis* (1997 nyár): 26-32.

Borradori, Giovanna. "The Temporalization of Difference: Reflections on Deleuze's Interpretation of Bergson." *Continental Philosophy Review* 34.1 (March 2001): 1-20.

Bordwell, David. *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.

Bourget, Jean-Loup. "Les avatars du cercle." *Positif* 136 (March 1972): 22-27.

Böhringer, Hannes. "Hiányzó nép: Gilles Deleuze és Félix Guattari ritornel-fogalmáról." Ford Tillmann J. A. *Intermedia*, 2006 július 23. <<http://www.intermedia.c3.hu/imblog/blog-text/bohringer.html>>.

Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. London: Penguin, 1962.

Burgess, Jackson. „Review: *A Clockwork Orange*.” *Film Quarterly* 25.3 (Spring 1972): 33-36.

Burke, Tom. “Malcolm McDowell: The Liberals, They Hate *Clockwork*.” *The New York Times*. (Sunday, January 30, 1972, Part II): 13.

Cahill, Tim. “The *Rolling Stone* Interview: Stanley Kubrick.” *Stanley Kubrick: Interviews*. Szerk. Gene D. Phillips. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 189-203.

Canning, Peter. “The Imagination of Immanence.” *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 327-362.

Chappe, Fred. “The Science Fiction Film Image. *A Trip to the Moon to 2001: A Space Odyssey*.” *Science Fiction Film*. Szerk. Thomas R. Atkins. New York: Monarch Press, 1976. 29-47.

Chion, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: British Film Institute, 2001.

Chomsky, Noam. “The Case Against B.F. Skinner.” *The New York Review of Books* (December 30, 1971): 20-21.

Ciment Michel. *Kubrick*. Ford. Gilbert Adair. London: Collins, 1983 (1980).

---. “Anti-Rousseau.” Ford. Szoboszlai Margit. *Filmvilág* 1983 Május: 36-37.

----. “Elvetemült figurák.” Ford. Ádám Péter. *Filmvilág* 1980 március: 27.

Clarke, Arthur C. *2001: A Space Odyssey*. London: Legend, 1968.

Cocks, Geoffrey. *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History, and the Holocaust*. New York: Peter Lang, 2004.

Cohen, Alexander. “*A Clockwork Orange* and the Aestheticization of Violence.” The Kubrick Site. 2005 szept 30. <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0025.html>>.

Conely, Tom. "The Film Event." *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 303-325.

Cook, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Crowdus, Gary. "A Tentative for the Viewing of *2001*." *Cineaste* 2.1 (Summer 1968): 12-14.

Csabai Márta és Erős Ferenc. *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Budapest: Józsoveg, 2000.

Daniels, Don. "A Clockwork Orange." *Sight and Sound* 42.1 (Winter 1972/1973): 44-46.

De Vries, Daniel. *The Films of Stanley Kubrick*. Grand Rapids: Eerdmans, 1973.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás. Budapest: Gond-Holnap, 1999.

---. "Nietzsche filozófiája." Ford. Sutyák Tibor. *Vulgo* 2000/1-2. 424-434.

---. "Bergson's Conception of Difference." *The New Bergson*. Szerk. John Mullarkey. Ford. Melissa McMahon. Manchester: Manchester University Press, 1999. 43-65.

---. *Bergsonism*. Ford. Hugh Tomlinson és Barbera Habberjam. New York: Zone Books, 1988.

---. *Difference and Repetition*. Ford. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.

---. *The Logic of Sense*. Ford. Mark Lester and Charles Stivale. New York: Columbia University Press, 1990.

---. *Hume és Kant*. Ford. Ullmann Tamás. Budapest: Osiris, 1998.

---. "Francis Bacon. Az érzékelés logikája (részletek)". Ford. Babarczy Eszter, Vajdovich Györgyi és Morvay Zsuzsa. *Enigma* 2.7 (1995/3): 30-52, valamint *Enigma* 7.23 (2000): 49-83.

---. *Mozi 1, a mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest: Osiris, 2000.

---. *Cinema 2. The Time-Image*. Ford. Hugh Tomlinson és Robert Galeta. London: Athlone, 1989.

---. *Foucault*. Szerk. és Ford. Seàn Head. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

---. *Negotiations*. Ford. Martin Joughin. Columbia UP: New York. 1995.

---. *Essays Critical and Clinical*. Ford. Daniel W Smiths és Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

---. „Having an Idea in Cinema”. *Deleuze and Guattari? New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Szerk. Eleanor Kaufman és Kevin Jon Heller. Ford. Eleanor Kaufman. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1998. 14-19.

---. "Control and Becoming. Gilles Deleuze in Conversation with Antonio Negri." *Negotiations*. Ford. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995. 169-176.

---. "Theory of Multiplicities in Bergson: Conference Presentation." Webdeleuze. 2006 június 4. <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=111&groupe=Conférences&langue=2>>.

---. "Seminar Session on Scholasticism and Spinoza: Vincennes 14th January, 1974." Ford. Timothy S. Murphy. Webdeleuze. 2006 május 2. <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=176&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=2>>.

---. "Egy filozófiai fogalom." Ford. Farkas Anikó. *Pompeji* 5.1-2 (1994): 229-231.

Deleuze, Gilles és Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Robert Hurley, Mark Seem és Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

---. *A Thousand Plateaus*. Ford. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

---. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Ford. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

---. *What is Philosophy?* Ford. Hugh Tomlinson és Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.

Derrida, Jacques. "A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése." Ford. Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel* 1994/I-II. Magyar Elektronikus Könyvtár. 2005 október 23. <<http://mek1.mek.ro/porta/szint/human/filmszin/kegyetln/derrida.hun>>.

Dundy, Elaine. "Stanley Kubrick and *Dr. Strangelove*." *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Ebert, Roger. "*A Clockwork Orange*". *Chicago Sun-Times*. February 11, 1972. Chicago Sun-Times Archives. 2005 október 28. <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19720211/REVIEWS/202110301/1023>>.

Fáber András. „Popkrisztus pokoljárása.” *Filmvilág* 1988 Március: 23-26.

Falsetto, Mario. *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Westport: Praeger, 1994.

Feldman, Hans. "Kubrick and His Discontents." *Film Quarterly*. 30.1: 12-19.

Fellini, Federico. *Játszani, mint a gyerek*. Ford. Schéry András. Budapest: Háttér Kiadó, 2003.

Film Genre 2000. New Critical Essays. Szerk. Wheeler Winston Dixon. Albany: State University of New York Press, 2000.

Ford, Russel. "Deleuze's Dick." *Philosophy and Rhetoric* 38.1 (2005): 41-71.

Foucault, Michel. „Előszó a határsértéshez.” *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. és ford. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 1999. 71-86.

---. “Theatrum Philosophicum.” *Critique* 282 (1970), 885-908.

Garcia Mainar, Luis M. *Narrative and Stylistic Patterns in the Films of Stanley Kubrick*. Rochester, N.Y.: Camden House, 1999.

Gelmis, Joseph. “Space Odyssey Fails Most Gloriously.” *Newsday* (April 4, 1968). The Kubrick Site. 2006 Június 30. <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0040.html>>.

---. “The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick.” *Stanley Kubrick: Interviews*. Szerk. Gene D. Phillips. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 80-104.

Goodchild, Philip. “Spirit of Philosophy: Derrida and Deleuze.” *Angelaki* 5.2 (August 2000): 43-57.

Gorra, Michael. “The World of *A Clockwork Orange*.” *Gettysburg Review* 3 (1990): 630-43.

Hall, Stuart. “For Allon White: Metaphors of Transformation.” *Carnival, Hysteria and Writing: Collected Essays and Autobiography*. Szerk. Allon White. Oxford: Clarendon Press, 1993. 1-25.

Hallward, Peter. “»Everything is Reak«: Gilles Deleuze and Creative Univocity.” *New Formations* 49 (Spring 2003): 61-74.

Hardt, Michael. *An Apprenticeship in Philosophy: Gilles Deleuze*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Hechinger, Fred M. “A Liberal Fights Back.” *The New York Times* February 13, 1972, Section II: 1.

Hughes, Robert. “The Decor of Tomorrow’s Hell.” *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Szerk. Mario Falsetto. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994. 185-186.

- Johnston, John. "Gépies látásmód." Ford. Simon Vanda. *Metropolis 5.2* (2001): 44-59.
- Kagan, Norman. *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1972.
- Kafka, Franz. "A fegyencgyarmaton." Magyar Elektronikus Könyvtár. 2005 december 22. <<http://mek.oszk.hu/00400/00416/html/03atvalt.htm>>.
- Kant, Immanuel. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Ictus, 2003.
- Kauffmann, Stanley. "Kubrick: A Sadness." *The New Republican* 16 August, 1999: 30-31.
- . "The Dulling." *The New Republican* 14 June 1980: 27.
- Kepler, Johannes. *Harmonia Mundi: A Világ Harmóniái*. Honlap 2006 június 23. <<http://www.sztaki.hu/~smarton/vegtelen/zene.htm>>.
- Kinderman, William. "Beethoven's Symbol for Deity in the *Missa Somlemnis* and the Ninth Symphony." *19th Century Music* 9.2 (Autumn 1985): 102-118.
- Király Jenő. *Frivól múzsa*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- Kolker, Robert Philip. *A Cinema of Loneliness*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Kovács András Bálint. *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002.
- . "The Film History of Thought." *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 153-170.
- Kubrick, Stanley. *2001: űrodüsszeia*. Fórum Home Entertainment. 2003.
- . *Mechanikus narancs*. Fórum Home Entertainment. 2003.

---. "Kubrick on Griffith and His Wings of Fortune." *Directors Guild of America Magazine* 22. 2 (May/June 1997): 7.

---. "Kubrick's »Notes on Film«." *The Observer Weekend Review*. Sunday, December 4, 1960: 21.

---. "To the Editor." *The New York Times* February 27, 1972, Section II: 1, 11.

---. „Words and Movies." *Sight and Sound* 30 (Winter 1960/61):14.

Kurth, Richard. "Music and Poetry, a Wilderness of Doubles: Heine–Nietzsche–Schubert–Derrida." *19th Century Music* 21.1 (Summer 1997): 3-37.

Lem, Stanisław. *Éden*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1973.

LoBrutto, Vincent. *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: D.I. Fine Books, 1997.

Madden, Deanna. "Women in Dystopia: Misogyny in *Brave New World*, 1984, and *A Clockwork Orange*." *Misogyny in Literature: An Essay Collection*. Szerk. Katherine Anne Ackley. New York: Garland, 1992.

Miller, Mark Crispin. "2001: A Cold Descent." *Sight&Sound*. 4.1 (1994):18-25.

---. "Kubrick's Anti-Reading of The Luck of Barry Lyndon." *MLN* 95.6 *Comperative Literature* (December 1976): 1360-1379.

Mitry, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Ford. Christopher King. London: Athlone Press, 1998.

Morris, Charles W. "A jelemélet megalapozása", illetve "A jelemélet alapfogalmai". *A jel tudomány*. Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Ford. Antal László, et al. Budapest: Gondolat, 1977: 43-105.

Moskowitz, Ken. "Clockwork Violence." *Sight and Sound* 46.1 (Winter, 1977): 22-24, 44.

Nelson, Thomas Allen: *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*. Bloomington: Indiana UP, 1982.

Nietzsche, Friedrich. *Adalék a morál genealógiájához*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 1996.

---. *Bálványok alkonya*. Ford. Tandori Dezső. *Ex Symposion* (Nietzsche különszám, 1994): 1-34.

---. *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 1997.

---. *Így szólott Zarathustra*. Ford. Kurdi Imre. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.

---. *Virradat: Gondolatok az erkölcsi előítéletekről* Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap kiadó, 2000.

---. *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002.

Nitsch, Herman. „Jeruzsálem meghódítása”. *Másvilág Bölcsész Index*, 1985.

Norris, Margot. “Sadism and Masochism in Two Kafka Stories: »In Der Strafkolonie« and »Ein Hungerkünstler«.” *MLN* 93.3 German Issue. (1978): 430-447.

Pasolini, Pier P. *Heretical Empiricism*. Szerk. Louise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Peirce, Charles Sanders. *The Essential Peirce. Volume 1*. Szerk. Nathan Houser és Christin Kloesel. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

---. “A jelek felosztása.” *A jel tudománya*. ”. *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Ford. Antal László, et al. Budapest: Gondolat, 1977: 21-41.

---. “Some Consequences of Four Incapabilities.” *Peirce on Sign: Writing on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. Szerk. James Hoopes. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991. 54-84.

---. "Objective Logic." *Collected Papers, vol. 6*. Szerk. Charles Hartshorne, et al. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Perspectives on Stanley Kubrick. Szerk. Mario Falsetto. New York: G. K. Hall & Co., 1996.

Peucker, Brigitte. "Kubrick and Kafka: The Corporeal Uncanny." *Modernism/Modernity* 8.4 (November 2001): 663-672.

Phillips, Gene D. *Stanley Kubrick: A Film Odyssey*. New York: Popular Library, 1975.

Pipolo, Tony. "The Modernist and the Misanthrope: The Cinema of Stanley Kubrick." *Cineaste* (Spring 2002): 4-15.

Pearson, Keith Ansell. *Viroid Life; Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*. London: Routledge, 1997.

--- *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*. London: Routledge, 1999.

--- *Philosophy and the Adventure of the Virtual: Bergson and the Time of Life*. London: Routledge, 2001.

Pólik József. „Nietzsche és az immoralista aposztázia problémája.” *Levél Foudayba*. Budapest: Gond, 2006. 15-65.

---. "Megszállt testek." Kézirat.

---. "Totális kép, totális ember. A totalitarizmus disztópikus reprezentációjáról." Kézirat.

Pudovkin, Vszevolod Illiarionovics: *A film technikája*. Budapest: Bolyai Akadémia, 1944.

Pursley, Darlene. "Review of Gilles Deleuze's *Time Machine*." *SubStance* 91 (2000): 159-166.

Rachman, John. "Foucault's Art of Seeing." *October* 44 (Spring 1988): 88-117.

Rasmussen, Randy: *Stanley Kubrick. Seven Film Analyzed*. Jefferson: McFarland and Company, 2001.

Rodowick D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham és London: Duke University Press, 1997.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emil, avagy a nevelésről*. Ford. Győry János. Budapest: Papyrusz Book, 1997.

Schneller Dóra. „Eisenstein és Artaud.” *Metropolis* 2.3 (1998 ősz): 46-59.

Shapiro, Gary. “Fesztivál, karnevál és paródia a Zarathustra negyedik könyvében.” Ford. Kis Gábor. *Gond* 23-24 (2000): 172-189.

Skinner, Burrhus Frederic. *Beyond freedom and dignity*. New York: Knopf, 1971.

Smith, Richard. “The Brain is the Milieu: Speed, Politics and the Cosmopolitan Screen.” *Theory and Event*. 73 (2004). Project Muse. 2006 július 23.
<http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v007/7.3smith.html>.

Smith, Daniel W. “»A Life of Pure Immanence«: Deleuze's »Critique et Clinique« Project.” *Essays Critical and Clinical*. Ford. Daniel W Smiths és Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997: XI-LIII.

Sokal, Alan. “Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity.” *Social Text* 46/47 (Spring/Summer 1996): 217-252.

Sokal, Alan és Jean Bricmont. *Fashionable Nonsense, Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*. Picador: St. Martins, 1998.

Sontag, Susan. “Fascinating Facism”. *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980. 73-105.

Stanley Kubrick: Interviews. Szerk. Gene D. Phillips. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Stinson, John J. *Anthony Burgess Revisited*. Boston: Twayne, 1991.

Strick, Philip és Penelope Houston. „Modern Times: An Interview with Stanley Kubrick.” *Stanley Kubrick: Interviews*. Szerk. Gene D. Phillips. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 126-139.

Sutyák Tibor. “Képarc.” *Vulgo* 2000/1-2: 322-331.

Tarkovszkij, Andrej. *A megörökített idő*. Budapest: Osiris, 1998.

Tregear, Peter. „The Ninth after 9/11.” *Beethoven Forum*. 10.2 (Fall 2003): 221-232.

Vajda Mihály. “Sors vagy megváltás.” *Thalassa* 10: 2-3 (1999): 111–118.

Vanderbeek, Stan. “Culture Intercom, A Proposal and Manifest.” *The New American Cinema. A Critical Anthology*. Szerk. Gregory Battcock. New York: Dutton, 1967. 173–179.

Varró Attila. „Kubrick Nagymester. A sakk szerepe Stanley Kubrick életművében.” *Metropolis* 6.2 (2002): 38-50.

Virilio, Paul. *The Vision Machine* Ford. Julie Rose. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Voight Vilmos. “A szférák zenéje a világ harmóniája.” Honlap. 2006 június 23.
<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/voigt_szferak.html>.

Walker, Alexander: *Stanley Kubrick Directs*. New York: Norton, 1999.

Wierzbicki, James. “Banality Triumphant: Iconographic Use of Beethoven's Ninth Symphony in Recent Films.” *Beethoven Forum*. 10.2 (Fall, 2003): 113-138.

Womack, Kenneth és Todd F. Davis. “»O my brothers«: Reading the Anti-Ethics of the Pseudo-Family in Anthony Burgess's *A Clockwork Orange*.” *College Literature* 29.2 (Spring 2002): 19-36.

Woods, Alan. "Arts of Painting – An Interview with Peter Greenaway." *Peter Greenaway: Artworks* 63-98. Szerk. Paul Melia és Alan Woods. Manchester: Manchester University Press, 1999. 129-141.

Yau, Ka-Fai. "Recon-figuration: Revisiting Modernity and Reality in Deleuze's Taxonomy of Cinema." *Wide Angle* 20.4 (October 1998): 51-74.

Young, Collin. "The Hollywood War of Independence." *Stanley Kubrick: Interviews*. Szerk. Gene D. Phillips. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 3-8.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

Zhang, Beni. "Mapping Carnivalistic Discourse in Japanese-American Writing." *Melius* 24.4 (Winter 1999): 19-40.