

1. Az értekezés célkitűzései

Disszertációm legáltalánosabb célkitűzése Stanley Kubrick filozofikus filmrendezői programjának jellemzése volt. Számomra a rendező műveiből kiolvasható kordiagnózisok teszik Kubrickot a XX. század filmművészetének jelentős alakjává, olyan alkotóvá, aki felismerteti felelősségünket a jelent sűrűn átszövő, gyakran láthatatlan felügyeletet gyakorló keretek kritikája iránt. E kordiagnózisokat olvasni, megragadni képes értelmezői módszerek és technikák kidolgozása, valamint két filmre történő alkalmazása képezte értekezésem gerincét.

A téma iránti érdeklődésemet az a feszültséggel telített beszédmód keltette fel, amely a rendező filmjeiben a szkepszis, a kijózanítás és az ironia nyelvén szólal meg. Kubrick mind az egyéni életet, mind a társadalmi valóságot gyakran kifordítottként, egy idegen és félelmetes képként ragadja meg. Kérdéseim az életmű egy bizonyos metszetére irányultak és abból a célból járták körül a keretezés problémáját, hogy azt ne kizárólag mozgóképes kifejezőeszközökhöz és formateremtő képességekhez kapcsolódva értsük meg, hanem az ember és világ megragadását célzó filmes gondolkodás alapján egy kritikus hangnemű filmművészet lehetőségeként. Elsődlegesen arra voltam kíváncsi, hogy miként és milyen céllal vizsgálja Kubrick a történelmi korszakok tudás- és hatalomstratégiáit, azok mikroszkopikus és kozmikus méretű összefüggéseit, a szubjektum és az intézmények társadalmi szerepét, az egyéni és kollektív élet terepének szerkezetiségét, röviden a mindennapokat formáló erők természetrajzát.

A szakirodalomban ezeket a kérdéseket többen is vizsgálat tárgyává tették, de hiányos elméleti alapok következtében a kutatók nem ragadhatták meg konzekvensen stílusnak és tartalomnak a kubricki életműre jellemző szoros egységét. A korábbi kutatások nyomán, annak egyes téziseit továbbgondolva én egy anti/poszthumanista beszédmódként értelmeztem Kubrick filmes programját és azokat az ábrázolási módokat igyekeztem megvizsgálni, melyek a gondolkodás bekeretezésének az esztétika horizontján túlmutató kérdéseire irányulnak. Az anti/poszthumanista Kubrick-portrétól azt vártam, hogy lehetővé teszi tézisek megfogalmazását három szorosan összekapcsolódó kérdés körében, nevezetesen arról a rendezőről, aki

- (1) filmes ellenállóként elutasítja az ideológia közvetítőjeként megjelenő mozit
- (2) árnyalja a keretektől elválaszthatatlan filmes gondolkodást és
- (3) létrehozza az ember másként láthatóságát megalapozó *mise-en-scène*-t.

Célom volt film és filozófia egymás iránti tudatosságának előtérbe helyezésével lehetőséget teremteni az esztétikai formának egy kritikai beszédmód kereteként történő vizsgálatára. Kubrick portréjának illetően megrajzolásától azt is reméltem, hogy a monográfiákban körvonalazott alkotói program és beszédmód új metszete kerül látókörömbbe. Ezek tágabb érdeklődésre is számot tarthatnak, amennyiben világosabbá teszik a mozi emberképet formáló összetevőit, és arra a kérdésre is pontosabb választ adnak, hogy a film milyen értékek és célok hangsúlyozásával rajzolja meg ezt az emberképet.

Nem volt célom az anti/poszthumanista gondolatvilág kimerítő jellemzése. Kubrick esztétikai programjának azokat az elemeit kívántam megvizsgálni, amelyekről a *2001: űrodüsszeia* és a *Mechanikus narancs* kapcsán újszerű kérdések megfogalmazását és a korábbiaktól eltérő elemzési módszerek alkalmazását reméltem.

Ez a célkitűzésem leginkább úgy valósulhatott meg, hogy az anti/poszthumanista beszédmódról a feltárás és leleplezés, más szavakkal a módszeres szkepszis gyakorlataként beszéltem és elsődlegesen azt a Kubrickot vizsgáltam, aki a keretezés kérdésének esztétikai technikáin túlmutatva, annak politikai és etikai természetét is boncolgatja.

2. Alkalmazott módszerek

Disszertációm problémafelvetésének kibontása, Kubrick anti/poszthumanista portréjának megrajzolása a mozi kordiagnosztikai tudatosságát kihangsúlyozó elméleti alapok hiányában elképzelhetetlen volt. Az anti/poszthumanista hangnem teoretizálásához használt fogalmi háló és értelmezői stratégiák kidolgozásának, tehát disszertációm módszertanának kiindulópontját a rendező nyilatkozatainak és filmes tárgyú írásainak vizsgálata jelentette. Ennek során azonosítottam Kubrick esztétikai gondolkodásának modernista összetevőit és emeltem ki filmkészítői irányelveiben a társadalom- és kultúrkritikai tudatosságot. A Kubrick-szakirodalom áttekintésekor arra a következtetésre jutottam, hogy e tudatosság és a formanyelvi kísérletezés egységes nézőpontból történő vizsgálatát a recepció munkái nem teszik maradéktalanul lehetővé.

Gilles Deleuze posztstrukturalista gondolatvilága, „klinikai” esztétikája és különösképpen a filmművészet episztemológiai, ontológiai és ideológiai vetületeit hangsúlyozó filmelmélete viszont alkalmasnak bizonyult céltom elérésére. Az anti/poszthumanista hangnem filozófiai beágyazottságának felderítése Deleuze téziseit felhasználva vált számomra lehetségessé. Ehhez a filmköteteteken túl a filozófus gondolatvilágának nietzscheánus vonulatát, genealógusi módszereken alapuló munkáit is meg kellett vizsgálnom, kiemelve a módszeres kétely, a demisztifikáció, a kijózanítás és a diagnosztika szellemében fogant kritikai beszédmód legfontosabb összetevőit. Kubrickot e kritikai szellem örökösének tekintettem, így portréját a személytelen látás, a tárgy beágyazottsági rendszere és a kép kifordítása által jelölt stratégiák segítségével vázoltam fel.

Ezek a fogalmak képezték filmelemzéseim teoretikus alapját, amelyek módszertanilag lehetővé tették, hogy szoros, poétikai olvasatoknak szenteljem dolgozatom második felét. A *2001: űrodüsszeia* és a *Mechanikus narancs* stilisztikailag és tematikailag is rokon motívumainak körén belül maradva olvasataimban arra törekedtem, hogy a szövegben rejlő asszociációs lehetőségeket maradéktalanul kihasználjam. Az anti/poszthumanista beszédmód szempontjából fontosnak tartott motívumok kiválogatásakor nem az azonnali lefordíthatóságot tartottam fontosnak. Mindkét szöveget allegorikus filmnek tekintettem, értelmezésem a jelentés szerkezetének egyediségét és a szöveg intertextualitását egyaránt hangsúlyozza. A szoros olvasaton alapuló értelmezés, a filmek antiklasszicista és szentimentalizmust kerülő hangnemét kihangsúlyozó poétikai eljárások vizsgálata minden esetben arra irányult, hogy a jelentés stilisztikai megformálásban reflektálttá tegye az etikai, kultúrakritikai, és szubjektumfilozófiai kérdésekkel sűrűn átszőtt mezőt. A két filmelemzést önmagában is újszerű tudományos eredménynek tekintem,

hiszen az alkotások kordiagnózisokként történő értelmezésére éppúgy nem történt korábban kísérlet, mint azoknak a technikáknak a részletes vizsgálatára, melyekkel az anti/poszthumanista hangnem a mozi emberképét uraló ábrázolási sémákat kifordítja.

3. Az eredmények tézisszerű leírása

I. Kubrick és az antihumanizmus

1. Kubrick sajtónyilatkozatai, rövid értekezései 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 kritikus 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, szerintem nem válaszolhat ezekre a kérdésekre, mivel filmes beszédmódja értelmezésében a klasszikus paradigma mechanizmusainak és stratégiáinak elutasításával bontakozik ki. Erre mutatnak rá a filmes formanyelv alapsémáit megteremtő griffithi és a stilisztikai kliséktől mentes kubricki beszédmód közötti különbségek. Gyökeresen eltérő esztétikai látásmódokról van szó, melyek más-más pozícióba helyezik a nézőt. A klasszikus paradigmában a hőssel való – pszichológiai és érzelmi tényezőkre támaszkodó – azonosulás felügyeli a befogadás logikáját. A mindenkori korszak 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 teljesen hiányzik.

2. A klisék mellözése és a „hős trónfosztása” által jelölt stilisztikai és dramaturgiai antiklasszicizmusnak tulajdonítottam azt, hogy Kubrick filmjeinek nézője érzelemmentes állapotba, a tiszta megfigyelő pozíciójába kényszerül, ahol úgy alakíthat ki párbeszédet az alkotással, hogy eközben valóságra és önmagára irányuló tudását megkérdőjelezi, több tekintetben idegenné teszi. A kubricki beszédmód egyediségét abban a képességében határoztam meg, hogy teljesen életszerű és autentikus, ám mégis teljesen ismeretlennek tűnő képet fest ismerős dolgokról. Tézisem szerint a szerző intuitív esztétikai gondolkodása a mindennapokban láthatatlan értelmeket és jelentéseket tár fel a dolgokban, amelyek így idegenné, félelmetessé válnak. Kubrick közönségének olyan érzése lehet, mintha nem is moziban, sokkal inkább egy gyengeáramú villamosszékben ülne. Ennek a feszültséggel teli pozíciónak a megnevezésére használtam a tiszta, személytelen látás fogalmát. Azért személytelen, mert kétségeket ébreszt olyan, biztosnak hitt értékek és értelmek iránt, amelyek a néző önképének (egyéni identitásának) és világképének (kulturális identitásának) anyagát és keretét jelentik. A személytelenség mellett a tisztaságot is e látás részének tekintettem, amennyiben eloszlatja a befogadóban azt a homályt, amit a klasszikus paradigma – az emberről folytatott, úgymond „világos”, józan és humanista beszéd – idéz elő.

3. A rendezői programot ez utóbbi ismertetőjegyek vonatkozásában neveztem antihumanistának. Számomra a kubricki antihumanizmusnak nem a kritikai

értékítéletek sugallta – az értelmezők körében gyakran a cinizmussal és pesszimizmussal rokonított – értelme, de nem is a filmtörténeti diskurzus által kidomborított antiklasszicista, szentimentalizmust nélkülöző vonása vált elsődleges fontosságúvá, hanem a szerzői beszédmód filozófiai, azon belül pedig értékkritikai és kordiagnosztikai vonatkozása.

Itt merült fel az antihumanista retorika teoretikus megalapozásának szüksége, vagyis a tiszta, személytelen látásként jellemzett keretezési technikák vizsgálatától a kép kifordításának érték- és értelemkritikai programjának elemzéséig vezető út kijelölése.

4. Tézisem szerint a Kubrick-filmeknek egyedi jelleget adó esztétikai-etikai beágyazottságú gondolatvilág egységes nézőpontból történő szemléletéhez a Kubrick-irodalom tudományos érdeklődésre is számot tartó monográfiái nem kínálnak megfelelő elméleti alapokat, amint az anti/poszthumanista vonásokat megragadni képes fogalmi mező kidolgozására sem tesznek kísérletet. A monográfiák vizsgálata során mégis számos olyan problémafelvetési módot sikerült azonosítanom, amely hozzásegített kérdéseim pontosabb megfogalmazásához.

4.a. A „kubricki hang” Mario Falsetto általi leírása, a kötetben szereplő megannyi részletes jelenetelemzés meggyőző bizonyítékokkal szolgál arra, hogy a rendező egyedi beszédmódja leginkább a konstrukció folyamatában, poétikai szoros olvasatokban válik jellemezhetővé.

4.b. Thomas Allen Nelson próbálkozását a kubricki mozinak tulajdonított posztmodern érzékenység teoretizálására sikertelen, mégis fontos kísérletnek tekintem. Ez a munka világossá teszi, hogy – Nelson szavaival élve – a „kontingencia mozijának” fogalmi vizsgálatát a mozi egy olyan elmélete viheti sikerre, amely a klasszikus és a modern filmművészet különbségeit episztemológiai értelemben is képes megragadni, vagyis a humanizmus–anti/poszthumanizmus szembenállást egy episztemológia természetrajz alapján rajzolja meg.

4.c. Alexander Walker monográfiájának a rendező konceptualizmusára vonatkozó legfontosabb megállapítását vizsgáltam, melynek értelmében minden egyes Kubrick-film a tartalom és forma szerves egységben történő fejlődésének eredménye. A tematikus mag stilisztikai eszközökkel történő reflexióját a tárgy dinamikai rendszerének dokumentarista formában történő megragadásaként értelmeztem és az így létrejövő tárgyszemléletet, mint a rendező esztétikai gondolkodásának központi elemét vizsgáltam. Tézisem szerint a szóban forgó tárgyat az ábrázolás nem megmutatja, hanem elgondolhatóvá teszi, vagyis nem a fizikai környezetbe, hanem a gondolkodásba való beágyazottsága alapján határozza meg az értelmét.

4.d. Robert Phillip Kolker kötete a tárgy beágyazottsági rendszerének felderítésekor közvetlen párbeszédet alakít ki Kubrick egyénre, társadalomra és a keretezésre vonatkozó meglátásaival. Mégis arra a megállapításra jutottam, hogy a nihilista-cinikus beszédmód alapján, a rendező irányvesztettségeként megfogalmazott antihumanista pozíció és apokaliptikus hangnem kolkeri leírása több ponton ellentmondásos és elégtelen, amennyiben teljességében figyelmen kívül hagyja az antihumanizmus filozófia(történet)i kontextusát.

4.e. Michel Ciment monográfiájában a Felvilágosodás emberképe és Kubrick emberábrázolása között feszülő gyakran kritikus viszony vizsgálatára koncentráltam. Úgy gondolom Ciment meglehetősen árnyalt képet kínál a Kolker által bírált antihumanista pozícióról, amennyiben egyértelművé teszi, hogy a humanista értékrend

kubricki kritikája elsődlegesen a zsidó-keresztény kultúra egészét uraló keretek, a létfontosságú illúziók szövetéből megformált emberkép pontosabb megértését célozza. Kubrickhoz intézett kérdéseim Ciment megállapításainak továbbgondolásával nyerhettek kifejtést, hiszen a szerző által említett kijózanító kritikai mentalitás közvetlen megszólítására törekedtek. Ehhez a monográfia másik, céljaim szempontjából fontos vetületét – a Deleuze rövid Kubrick-kommentárjához ihletet adó Ciment-t – is tanulmányoztam.

4.f. Arra a következtetésre jutottam, hogy bár 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. Deleuze világossá teszi 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 teremt.

II. Kubrick és Deleuze

5. Deleuze filmelmélete a filmes gondolkodást episztemológiai és ideológiai természetként jellemzi. Tézisem szerint a filmkötetek kulcsfogalmait jelentő mozgás-képpel és idő-képpel megragadott episztemológiai hangsúlyeltolódás új nézőpontot teremt a kubricki keretezés esztétikai-etikai természetének vizsgálatára. Ez által sikerült ugyanis a klasszikus mozi szenzomotorosság és célszerűség uralta beszédmódjának (és az ebben kifejeződő teleologikus, mechanisztikus világképnek), valamint a tiszta képi és hang szituációkban kifejeződő idő-képes látásmódnak a különbségét megfogalmazni. Arra a következtetésre jutottam, hogy a tiszta képi és hang szituációk a Kubricknál vizsgált személytelen látással azonosíthatók, míg a Deleuze által olvashatóként jellemzett kristályos leírás a tárgyak beágyazottsági és dinamikai rendszerét kutató kubricki képkivágással rokon. Az idő-képes ábrázolás számos technikáját sikerült beazonosítanom a rendező életművében. Ez alapján fogalmaztam meg azt a tézisémet, miszerint Kubricknak a klasszikus filmes forma iránti fenntartásai a Deleuze jellemezte mozgás-kép – vagyis az ember humanista kereteihez igazított, valamint a világ antropomorfizált képének – kritikájaként értelmezhetőek. Ebből következően érvelek amellett, hogy Kubrick alkotói programját az idő-képes beszédmód képviselőjének tekinthetjük.

6. A mozi ideologikus kötődéseire irányuló, mindazonáltal a kubricki kordiagnosztika és ideológiakritika teoretizálása szempontjából is releváns deleuze-i tézis értelmében a mozit a keretek társadalmi szerkezetiségét kifejező és formáló eszköznek tekinthetjük. Míg a mozgás-képet a megismerőképes és cselekvőképes szinte láthatatlan, de annál erőszakosabb és hatékonyabb felügyeletét képviselő paradigmaként vázolja Deleuze, addig az idő-képet az ellenállás analógiájára, a felügyelet mechanizmusait feltérképező és leleplező gyakorlatként mutatja be. Ennek alapján vált lehetővé, hogy az ellenállás, továbbá a nietzscheánus gyökerekkel bíró érték- és értelemkritika nézőpontját tulajdonítsam Kubricknak. Ez a kritikai pozíció a fikciókra alapozott élet iránt következetesen gyakorolt kételyt éppúgy magáénak tudhatja, mint a klisékre alapozott valóságérzék és az általuk kifejezett szabadságélmény hiteltelenítését, ezért Kubrickot poszthumanista rendezőnek is tekintettem.

7. Disszertációm legfontosabb tézise értelmében a rendező életművét a humanista keretek által képviselt, gyakran láthatatlan hatalomvágy diagnosztizálására szolgáló esztétikai technikák programszerű használata teszi egységessé. Meggyőződésem szerint ez a szerzői védjeggyé, filmkészítői programmá érlelt diagnosztikai látásmód teszi világossá Kubrick és Nietzsche szellemi rokonságának legfontosabb vonásait. Nietzsche a 19. században fogalmazza meg kétségeit. Szerinte gondolkodásunk gyakran nem felvilágosít, tisztánlátás helyett éppenséggel elrejt a problémákat, és csak alibiből, a hatalomszerzés és annak megtartása végett funkcionál. Ez az elképzelés Kubricknál is megjelenik, sőt szerintem a Felvilágosodás filozófiai rangra emelt nagy fogalmait illető kritikájában egyenesen 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, melynek révén az alibi éppúgy lelepleződik, mint ahogy kijózanodunk a humanista világos, mindenki számára kötelezővé tett magabiztos beszédből.

A leleplezés és a kijózanítás kettős célja teszi a kubricki beszédmodot erőteljes kritikai hanggá és ezzel egy időben a Nietzsche nyomán domesztikáltként megismert, a keretek és fikciók iránti hitében rendíthetetlen embert felzaklató látomások megformálójává. Ennek nyomán állítom azt, hogy az anti/poszthumanista mozi a torz realitásérzéket és szabadságélményt, valamint az általuk bensővé tett (a maga módján amúgy páratlan gazdagságú) világot fordítja ki, továbbá teszi a kifordítás és külsővé válás technikáit az ellenállás filmművészetének mindenkori beszédmódjává. Kubrickot, aki az ember keretbe helyezését, ábrázolását maximális pontosságot igénylő, felelősségteli feladatként éli meg, aki a bensőségesítés logikája és elemei mellett a külsővé válás folyamatait és összetevőit is képes megragadni, egy ilyen filmművészet képviselőjének tekintem. Tézisem szerint Kubrick a diagnosztikai kaland iránti igény elmélyítését helyezi művészetének középpontjába. Ilyen kalandokat viszont az kínálhat, ami nincs mindig és mindenhol a szemünk előtt, amit fel kell deríteni, elő kell ásni. Felfogásomban az anti/poszthumanista beszédmód a nézőt archeológussá, a képet egy archeológusi látás kifejezőjévé teszi. Ez az archeológus-néző az önfeledés helyett az önmagára ébredés lehetőségeként használja a mozit, ahol a gondolkodásnak már nem egy megkövesedett múmiát (a humanizmus „nagy leletét”) kell feltárnia, hanem az eleven életet. Ez a mozi az archeológusi látást az antropológusi látással kiegészítve törekszik az élet techtonikájának, az embernek, mint erők által „megmunkált”, idealizálatlan vitalitásnak a minél életszerűbb megragadására.

III. Az emberkép kettős kerete a 2001: űrodüsszeia című filmben

8.a. A 2001: űrodüsszeia-t műfaji szubverciónak tekintem, annak a filmnek, amely a tudományos-fantasztikum filmes ábrázolására kidolgozott sémákat úgy forgatja ki, hogy a film a tudományos alapokon szerveződő társadalomra és a modern emberképre vonatkozó tanulmánnyá válik. A műfaji keretek aláaknázásának részeként a kalandhős demisztifikálása is fontos szerepet kap a filmben. Kubrick a nyugati kalandepika alapszövegét és a hős – Homérosznál testet öltő – típusát, mint a kulturális emlékezet talán legfontosabb trópusát mellékmotívumként használja, vagyis mindenféle emelkedettség nélkül, mégis a legáltalánosabb értelemben ábrázolja az embert és a civilizációt. Tézisem szerint ezért helyezi előtérbe az ember pszichológiai és

tudományos kereteit, vagyis azt az embert, aki csak meghatározott módon képes önmagára emlékezni és kizárólag a tudás egy bizonyos rendszerében tud képet formálni a világról.

8.b. A filmet abban a tekintetben tartom az anti/poszthumanista beszédmód szempontjából egyedi alkotásnak, ahogy a hétköznapi helyzetekről és cselekedetekről folytatott beszédet az ember szellemi és testi életére, interperszonális és a világgal kialakított kapcsolatára vonatkozó beszéddé alakítja. Kubrick klinikai ridegséget és teljes érzelemmentességet sugározó képekben, értelmezésében a realizmus eszközeivel tárja fel az ember humanista fogalma által uralt civilizáció tudás-rendszereit és hatalom-stratégiáit. A mindennapokban (azok élnetlenségében) mutat rá az ember fikciók általi domesztikációjának és a kétely elsorvasztásának folyamatára. Ám *2001: űrodüsszeia* anti/poszthumanista beszédmódja láthatóvá teszi az ember klasszikus fogalmának meghaladhatóságát, a bezáródás kereteinek megnyílását is. Ez utóbbira a Monolit tudományos alapokon nem vizsgálható, enigmatikus létként történő megjelenítésében, továbbá a szubjektivitását vesztett, ösztöneihez visszataláló ember allegorikus ábrázolásában találtam példákat.

9. Az általam kidolgozott teoretikus keret alkalmasnak bizonyult a film diagnosztikai értelmű beszédmódjának jellemzésére. Az alkalmazott ábrázolási stratégiák számomra egyértelművé teszik, hogy Kubrick filmje egymáshoz szorosan kapcsolódva szól a kereteitől szabadulni képtelen ember (a reaktív, bálványimádó típus) haláláról és a keretei feltörésére kényszerülő, emberiség nélküli ember (affirmációra képes, szabad szellem) születéséről. A kettős keretezés fogalmával megragadott narrációs módszer – tézisem szerint – a nietzschei metaforikát idéző alkonyat és a virradat képiségében bontakozik ki. Nietzsche mellett Deleuze terminológiája és fogalommagyarázatai alapján vizsgáltam a kettős keretezés technikáját, amit egyfelől a mozgás-képet uraló motoros gondolkodásba történő bezáródáshoz hasonlítok, másfelől a „dezanropomorfizált” percepcióban gyökerező idő-képes gondolkodással tartok rokonnak. Gondolatmenetem értelmében ez a két keret (a filmes gondolkodás két paradigmájaként) a moziváson metaforájaként megjelenő Monolitban nyer formát, amely a keretezés logikájára reflektálva az emberi léptékű kozmosz mindennapjainak realista ábrázolását állítja szembe a kozmikus méretet öltő szellem kalandjának képi absztrakciókban és önreferens stilisztikai eszközökben gazdag kísérleti filmes ábrázolásával.

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

10. A *Mechanikus narancs*-ról született elemzésemben az erőszak nehezen megragadható kérdését boncolgató filmet egységes elméleti alapról, az anti/poszthumanista beszédmód működése felől vizsgáltam. Tézisem szerint Kubrick alkotása nem a mozierőszak végletekig fokozására mutat példát, hanem az erőszak filmes ábrázolásának pontosabb megértésére kínál lehetőséget. Kérdéseim az erőszakábrázolásra és az erőszak másként ábrázolására, vagyis egy másfajta erőszak ábrázolására, röviden az ultraerőszakra vonatkoztak, azokra az erőkre és arra az akaratra, amely(ek) az egyiket, illetve a másikat táplálják. Meglátásom szerint a főhősben testet öltő – szimbolikusan és irreálisként ábrázolt – ultraerőszak azon keret újragondolására készíti a nézőt, melynek nyomán az erőszak bizonyos formáit jogosnak („pro-szociálisnak”), míg más formáit jogtalanoknak (antiszociálisnak) tartja.

Arra a meggyőződésre jutottam, hogy az erőszak és ultraerőszak viszonya párhuzamba állítható a humanizmus és anti/poszthumanizmus viszonyával. Az erőszakábrázolás uralkodó képét egy torz és az emberi természetet alapvetően félreismerő gondolkodásként jellemeztem.

11. A *Mechanikus narancs*ban válik egyértelművé a kép kifordításának, mint ábrázolási technikának a logikája. A rendező olyan karaktert helyez a történet középpontjába, akit a néző aligha tekinthet klasszikus hősnek, akivel a film első felében képtelen azonosulni. Az azonosulás lehetetlenné válását Kubrick a humanista emberkép rugalmatlanságára vonatkozó reflexióvá teszi. 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 képtelen függetlenedni az ember humanista fogalmától és így képtelen egy másik nézőpontból megérteni a karaktert. Nagy hangsúlyt fektettem az ember fogalmának a humanizmus által perifériára szorított, vagy éppenséggel meghamisított összetevőire. Alex karakterét olyan beágyazottsági rendszerként azonosítottam, amely a bahtyini karneválfelfogás, a színház artaud-i víziója és Kant fenséges-fogalma segítségével értelmezhető. A főhős kiközösítettségét, annak a gondolkodásnak a jellemzésére használtam, amelynek 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* által képviselt – esztétikai víziók. Alex karakterének diagnosztikai célú értelmezése arra szolgált, hogy kiemelhessem azokat a helyzeteket, amelyekben a szubjektumfilozófia hagyományos fogalmai és értelmezői módszerei képtelenek torzítások nélkül megragadni a főhős vitális energiáit és aktív erőit.

12. Tézisem értelmében a *Mechanikus narancs* nem illeszthető az erőszak hagyományos ábrázolási paradigmájába, mivel nagyon szabályozottan, a közösségi értékrend felügyeletét és a társadalmi normák megerősítését szem előtt tartva beszél az erőszakról. Kubrick hőse önmagunk kifordított képe, félelmetes, uralhatatlan, *unheimlich*; az ultraerőszak pedig a mindennapok elvesztésének rémisztő gondolatát tükrözi, a beteg társadalomról és emberről állít fel pontos diagnózist. Kubrick ennek részeként fordítja ki a hőssel történő nézői azonosulás klasszikus, pszichológiailag motivált mechanizmusait. Alex gyógykezelésének bemutatásával és a film második felét uraló melodramatikus hangnem segítségével teszi egyértelművé, hogy a kiszolgáltatott, önmaga árnyaként megjelenő hőssel azonosuló néző a humanista értékrend képviselője, aki csak a szenvedővel tud azonosulni és mindennek fölött a domesztikáció erői iránt érez felelősséget.

Az értekezés tárgyában megjelent publikációk

„Gilles Deleuze filmfilozófiájának kritikai és klinikai olvasata.” Apertúra filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. (megjelenés alatt)

„Review of Randy Rasmussen *Stanley Kubrick : Seven Films Analyzed*.” Journal of Fantastic in the Arts. (megjelenés alatt)

„Irodalom és film a tabuk földjén: Stanley Kubrick *Lolita* és *Gépnarancs* adaptációja.” *Nagyvilág* Vol. 51 no. 8 (2006. augusztus). 802-813.

„Modernism as a Riddle.” BAS. Vol. X. Timisoara: Timisoara University Press 2004. 197-206.

„Identitás, utánzás és hibriditás Stanley Kubrick *Acéllövedék* (*Full Metal Jacket*) című filmjében.” *Filológiai Szemle* 2003/1-4. 129-152.

„King kontra Kubrick: Ragyogás. Változatok az örületre.” *Filmtett*. 2003. szeptember 15-18.

„Tágra zárva.” *Metropolis* 2003/2. 92-95.

„Filmodisszea: formák áttűnésben.” *Metropolis* 2002/2. 8-28.

„Válogatott bibliográfia Stanley Kubrick filmjeihez.” *Metropolis* 2002/2. 86-92.

„Clockwork Screen.” *Studii de limbi și literaturi moderne*. Timisoara: Mirton. 2002. 148-155.

„A hatalom logikája és retorikája.” *Filmtett*. 2002. április. 16-19.

„Deleuze immanens képei.” *Metropolis* 2002/1. 108-116.

„*Full Metal Jacket*: Metal Chords for Automatons.” HUSSE. 2001 Fall. 151-168.

„Stanley Kubrick's 2001: Space Odyssey and the Deleuzian Time-machine.” *Studii de limbi și literaturi moderne*. Timisoara: Mirton 2001. 148-158.

„Mozgás-kép filozófia. Recenzió.” *Filmtett* 2001. szeptember. 36-7.