

A KÉP: EZ A TITOKZATOS TÁRGY

Természetesen minden baj a Bibliával kezdődött. Amikor az Írás azt mondja: „Ne csinálj magadnak faragott képet; és semmi hasonlatosságot azoknak formájára, melyek ott fenn az égben vagynak, se azoknak formájára, melyek a földön itt alant vagynak”,¹ meg lettünk bélyegezve (vagy elátkozva?) örökre. Miért lett ilyen szigorúan tilos képeket alkotni, az ember vágyait, félelmeit, szerelmét vagy álmait kivetíteni és megtestesíteni? Kinek állt érdekében (vagy ki tartott attól?), hogy megfosszon a belső igénytől, hogy észleleteinket és vágyainkat érzékelhetővé, láthatóvá, tapinthatóvá tegyük? A *féltékeny* Isten volt az, aki a maga hatalmát teljes láthatatlanságban akarta fenntartani; aki nem engedhette, hogy bármivel is pótolják vagy helyettesítsék, ami a vetélytársává válhat. A parancsolat annak tökéletes megértése volt, hogy a képalkotás valódi hatalom; hatalom a múltó idő és a végesség fölött, mert általa az ember a természetük szerint pusztuló tárgyakat és önmagát halhatatlanná kívánja, képes tenni. Talán szükségtelen mondani, minél szigorúbb volt a tiltás, annál erősebb lett a kihívás; és lázadások hosszú története bizonyítja az ember leküzdhetetlen vágyát arra, hogy az élet tárgyait és viszonyait újrateemtse, lemásolja és sokszorosítsa. Egészen *mediakorunk katasztrófáig*, Baudrillard kifejezésével élve, amelynek során e sajtóságos képi ábrázolások, mint egy különös járvány révén, annyira elárasztottak, hogy komolyan fennáll annak a veszélye, hogy e folyamat magának a valóságnak végzetes megsemmisítéséhez vezet.

Ezért, jóllehet a képek a dolgokat láthatóvá teszik, és térbeli alakot kölcsönöznek nekik, a képalkotásnak lényegi kapcsolata van az idővel is. Nyomon követve a mimézis meglehetősen szövevényes történetét, az alábbiakban e különleges viszony néhány aspektusához szeretnék megjegyzéseket fűzni.

Ha a modern képalkotás három, egymástól jól megkülönböztethető stádiumára gondolunk, meglepő látni, milyen nagy mértékben hatott a technológia a képek változó megjelenési formáira. De nem szabad megfeledkeznünk Heidegger figyelmeztetéséről, mely szerint „a technológia lényege egyáltalán nem technológiai”. Megállapítható ugyan, hogy a *fotografikus*,

a kinematografikus és az elektronikus kép korszaka a klasszikus realizmus gyakorlatához, a modernizmushoz és a posztmodernizmushoz kapcsolható, a kérdés számomra most inkább az: milyen a képek időábrázolása és az a mód, ahogyan az idővel bánnak.

A *fotográfia* abban a pillanatban jelenik meg, amikor az ipari társadalom látvány iránti szükséglete egyfajta „örületté” válik, amikor a képek társadalmi méretű megsokszorozása a világ valamiféle gyarmatosítását kezdi jelenteni. A tanúságtevő élethűség következtében a fotó bizonyoságként, evidenciaként jelenik meg. Az emberinek a mechanikussal való helyettesítése lehetővé teszi az ellenőrzést, a tömegességet, és felszabadítja az időt. A fotó a való világot egyfajta dokumentumként ragadja meg, melyben a dolgok nem vesznek el, hanem továbbra is hozzáférhetőek maradnak. A valóság „pénze”, a tapasztalat „pénzneme”, melyet birtokolni, másolni és forgalmazni lehet. A fotó megfagyasztja, s ezzel tárolni is tudja a pillanatot. Ezt nevezi Bazin mumifikálásnak.

A fotóban általában az igazság és a vitathatatlan hitelesség médiumát látják. A tudósok fényképeket használnak a bolygók feltérképezéséhez és a szubatomiikus részecskék azonosításához, a rendőrség és az ügyészek a bűntények felderítéséhez, és újságszerkesztők az események dokumentálása céljából. Még mindennapjaink amatőr fényképei is a társadalmi valóság lakmuspapírjai a szemek milliói számára. A fotó – mint mondta valaki – „emlékezettel ellátott tükörként szolgál”.

Így hát időbeli természete a múltra, a „befejezett jelenre” vonatkoztatja. Ez volt, megtörtént – ez a fotó közvetlen tartalma, jóllehet nem maga a dolog, hanem csak nyoma annak. Ez az oka, hogy a fénykép mindig felkelti a veszteség, a visszahozhatatlanság érzését is. És ezért tapad hozzá oly sok nosztalgia. A fotográfia felfalja az időt – minden fénykép egy fajta *memento mori*. Fényképet készíteni valamiről annyi, mint osztolni egy másik személy vagy tárgy sebezhetőségében és halandóságában. Éppen a pillanat kimetszésével és megfagyasztásával tanúsítja minden fénykép az idő könnyörtelen „szétoldódását”. A fotó a halál ügynöke, mint Barthes nevezi, egy paradigma, mely nem több, mint egy kis kattanás, mégis maga a végérvényes halál. Mi sem könnyebb, mint a fotót hibáztatni a látvány banalizálására, az egyszer megtörtént, az esetleges ismétlése miatt, vagy éppen séggyel azért, mert a véletlenszerű rögzítésével derealizálja a konfliktusokkal teli világot. Ha kiragadjuk a szöveggörnyezetből, nem marad belőle más, csupán a létezés áttetsző burka.

A film nagy újdonsága persze mozgásképesége, ami viszont teljesen új időélményt hoz létre. Susan Langer híres meghatározása szerint a film „végtelen most”. Az áradó képek legszerencsésebb analógiáját pedig Eisenstein nyújtotta, amikor a robbanómotorban végbemenő explóziók sorozatához hasonlította őket, amely az állandó előrehaladást lehetővé teszi. Az ábrázolás konvencionális tér-idő egységét széttördelő, de a különálló darabokat alkotó módon áthasonító, újraszervező film lett a legfontosabb eszköze a modern gondolkodásra jellemző dialektika kifejezésének. Szerkezetében az ellentmondások és a paradoxonok játsszák a főszerepet. Tárgyát szüntelenül mozgásban tartva, valamint eszközeivel is térben s ugyanakkor időben pozíciót módosítva, a filmkép magát a változást testesíti meg és fejezi ki. Anélkül hogy elveszítené objektivitását, a film a külső tárgyi világ dinamikáját egyszerre tükrözi és átalakítja, s közvetlenül szubjektivitást és szándékot fejez ki. Időélménye megfelel a modernizmus *durée*- és diszkontinuitás-értelmezésének. Folyamatos előrehaladó mozgásában különböző időszerkezetek vannak sorba rendezve és rétegezve. A film ábrázolásában mind a várakozás, az anticipáció, vagyis a jövő (a vágy), mind a jelenlét, mind az emlékezet, mint a múlt időbelisége, érzéki alakot ölt. Ugyanígy testesül meg benne az idő visszafogása és megnyújtása is. A térbeli kifejezőeszközök révén a fotó sík, elvont tere az élő, lélegző világ konkrét anyagává sűrűsödik. Bahtyin leírása a térről, mely „az idő mozgásaival, cselekménnyel és történelemmel telítődik és azokra felel”, sok tekintetben még alkalmasabbnak látszik a film, mint az irodalom jellemzésére. A kronotópia térben testesíti meg az időt. „A térbeli és időbeli mutatók egy nagy körültekintéssel kigondolt konkrét egészben egyesülnek.” A folyamatosság és a megszakíthatóság, az összefüggő és az összefüggéstelen összefonódik, s szolgálatába állítja a mellérendelést, az ellenpontot és az egyidejűséget, megvalósítva ezzel azt a fajta többszólamúságot, amellyel eddig csak a modern zenében találkoztunk.

A harmadik, *elektronikus stádium* magával vonja „a természetbe és a tudattalanba való behatolást és azok gyarmatosítását” is (Jameson), melyet mostanában olyan nagy szavakkal szeretnek illetni, mint rombolás, fenyegetés, nukleáris holocaust és így tovább. Ez a jelenség, úgy tűnik, egyaránt magában foglalja a környezet tökéletes bekebelezését a tömegkommunikáció által, és a piacra bocsátható tudatalatti vágyak előállítását. Elérkezett a posztmodernizmus kora.

A posztmodernizmus technológiája a fotografikus és a kinematografikus

kép analóg minőségét információ-bitekre egyszerűsíti, sematizálja, melyeket sorozatban továbbít. Ezáltal alapjaiban rendül meg a fotografikus ábrázolás hitelessége. A közvetlen – s korántsem csupán egyetlen – veszély a számítógépes képalkotás, mely az elektronikus technológiából fejlődött ki, s amely mindenki számára lehetővé teszi, hogy kényére kedvére megváltoztassa a képet. Ez a technológia könnyűvé teszi a fotografikus képek újrakomponálását és összekapcsolását, s mindezt úgy, hogy az eljárás módja gyakorlatilag rejtve marad a néző. Bizonyosnak látszik, hogy a fotók a jövőben kevésbé lesznek tényszerűek; sokkal inkább csupán tényszerű képződmények, faktoidok lesznek, egyfajta nyugtalan és nyugtalanító, hibrid képanyag, mely nem annyira a megfigyelt valóságon és a tényleges eseményeken alapul, hanem a képzeleten. Ez a váltás nemcsak a fotográfiról kialakított képünket változtatja meg, hanem sok más, korábban nagy becsben tartott, a valósággal kapcsolatos fogalmunkat is.

Az elektronikus kép alternatív, másik világot teremtett, mely a nézőt is magába fogadja egy alig temporalizált térben. Ez a kép megszakított, és nélkülözi a közvetlen összefüggést, nem kivetítésként, hanem valamiféle szórt átvitelként érzékeljük. Mivel nem a tapasztalati valóságot, az empiriát teremti újjá, és nem a személyes szubjektivitást ábrázolja, egyfajta „meta-világnak” tekinthető, ahol az érzelmek és érzelmi értékek csupán magában a megjelenítésben objektivizálódnak. A vonatkoztatási rendszer nagyjában egészében eltűnt. Baudrillard kifejezésével, csupán szimuláció, mely már nem utal semmilyen eredeti tárgyra, hanem egyfajta valóságfeletti realitást, „hiperrealitást” hoz létre. Mivel ezekben a filmekben a múlt újraátélését vagy a jövő megsejtését sokkal inkább ösztönzés és vágy, mint hiteles felidézés jellemzi, az elektronikus időbeliségnek egyfajta elsődleges, közvetlen értéke jön létre, mely alkalmas ad a szelektálásra, a visszajátszásra és az összekapcsolásra. Az elbeszélés időbeli egységének vagy kohéziójának helyébe a töredékek és villódzó epizódok sokasága lép. Az elektronikus kép könnyű kézzel összeállított kollázsok közvetlen és véletlenszerű formációja, mely a történelmet hasznosítható hulladékok halmazaként kezeli, és az elbeszélést és a logikát szívesen felcseréli a vibráló játékkal, képekből, idézetekből, laza kommentárokból és más szabad formákból összeállított látványossággal. Ezek a munkák gyors, széttörédezett ritmusokat, bizarr szembeállításokat, minden kronológiát és logikát szétzúzó szerkezeteket alkalmaznak, minden elérhető tárgyat újrahasznosítanak, feldarabolnak és kannibalizálnak. Az időbeliség paradox módon – mint Sobchak mondja –

éppen a megszakítottság, a diszkontinuitás homogén élményében ölt alakot. Az idő önmagába látszik visszatérni egy olyan szerkezetben, melyre az egyenértékűség, az ekvivalencia és a megfordíthatóság, a reverzibilitás a jellemző. A várakozás és felidézés időbeli szerkezetével való szakítás egy különös időtlenséget eredményez, mely egyben a témélküliség érzetét is kelti. Absztrakt, megragadhatatlan tér ez, minden mélység nélkül, s bár telítve van káprázatos színekkel és megkapó ritmusokkal, ez nem képes pótolni a hiányzó gazdag élményt, az igazi textúrát, valamint az átélhető érzelmeket. Az események megszakítatlan egymásutánja és a szédület már csupán egyfajta kinetikus izgalmat eredményez. A felszín, a felszínesség lakhatatlan világa ez. Érzelmek helyett csupán egyfajta szabadon lebegő intenzitást nyújt, az eredmény pedig eufória és mámor. Az egész világ csupán trükknek, mesterséges effektusnak látszik.

Ezek az előzetes megjegyzések talán segítségünkre lesznek a modernista és posztmodernista képalkotásról szóló mostani vita megközelítéséhez.

Kiinduló állításom szerint, bár a modern és a posztmodern közötti szembenállás nagyon divatos mostanában, éles elkülönítésük a filmművészetben nem igazolható. A közismert történeti adottságok miatt, amelyek a film felgyorsult fejlődésére jellemzőek, az egyes fejlődési stádiumok sokkal jobban átfedik, kiegészítik és módosítják egymást, mint más médiumok esetében. A modernizmus még távolról sem dőglött oroszlán. Ami pedig a posztmodernet illeti, kétségtelenül része a modernnek, és semmiképpen sem pusztá tagadása vagy ellentéte annak.

A filmet illetően távol áll tőlünk Charles Jencks önhitt biztonsága, aki pontosan megmondta, mikor halt meg a modern építőművészet, 1972. július 15. délután 3 óra 32 percet jelölve meg, amikor a híres St. Louis épületnek dinamittal megadták a kegyelemdőfést. Mi inkább amellet vagyunk, hogy visszaköveteljük a modernizmus élethez való jogát, és segítsük megvalósítani ígéreteit.

Ha a posztmodern sokan olyan önellentmondásos, tudatos és önpusztító tendenciának határozzák meg, melynek különös sajátossága vagy hajlandósága a megkettőzés és az ambiguitás, én megpróbálom bebizonyítani a közelmúlt vagy újabb filmek néhány szép példáján, hogy mindkét csoportba könnyedén be lehet őket sorolni.

A posztmodern egyik alapvető ellentmondása úgynevezett kettőssége, azaz egyszerre befelé és kifelé irányuló természete, lévén egyszerre különös

mértékben önreflektív, valamint erősen az élethez és az aktuális történethez kötődő. Más szóval: egyfajta dokumentarista történetiség találkozik benne ironikus, játékos módon a formalista önreflektivitással és a köznyelvi anyag használatával.

Vegyük Chris Marker *Nap nélkül*-jét. Marker lenyűgöző filmje egyrészt csupa dokumentumanyagból áll, másrészt viszont olyan szöveg, mely a lehető legnagyobb rétegezettséget mutatja, elhomályosítva az ábrázolás áttetszőségét. Hihetetlenül személyes és költői; narratív szerkezete komplex módon szerveződik a levi-straussi „szemantikai és esztétikai rendbe”, önmagában hordva üzenetét. Marker célja nem kevesebb, mint az, hogy az „idő spiráljának” élményét közvetítse.

Egy félkomoly keretet használ fel ürügyként, hogy a narrációnak helyet biztosítson, mintha levelet írna valaki egy ismeretlennek – és ennek az emberi hangnak az artikulációja a maga szüneteivel, sejtetett hangulatváltásaival, magyarázataival és személyes hangvételével külön réteget alkot, egyben pedig a vizuális ábrázolás ellenpontjául szolgál. Így egy összetett dialogizálás vonul végig a filmen: „egyik jelentésnek a másik jelentésre, egyik hangnak a másik hangra rétegezése” – mint Bahtyin írja –, valamint a hangok kombinációja. Mindez a komoly és játékos, a tűnékeny és a lényeges között ingadozva megy végbe, valami olyan sugárzó és kifinomult módon, hogy a felhangok voltaképpen többet fejeznek ki, mint bármely más nyíltan kifejtett vagy feltárt jelentés.

Marker filmjének vizuális világa szabadon sorjázó, áradó képekre, szuverén töredékekre épül, megannyi fényt, színt és ragyogó megfigyelést tartalmazva, a befogadás határait kockáztatva. Ezért mondhatnánk, úgy látszik, túllép a modernizmus terepén, a posztmodern káprázató telítettségét idézi. Marker a vadász szívósságával folytatja – a vad? a megismerés? valamely cél? – keresését, miközben felfedezőútjának, benyomásainak megragadó darabjait tárja elénk. A látvány örvénylése hivatott az idő említett spirálját vagy örvényét kifejezni. De nemcsak az. A film egész ún. nagyszerkezete is ezt az ívet vagy mozgást követi, szabályos *diminuendó*-val érzékeltetve az emlékezet kopását, az elraktározott képek fokozatos homályosulását. A film feszültsége éppen ebből adódik, az erőfeszítésből, amellyel megkísérli megragadni és megőrizni az élmény egykor eleven tartományait, hogy ellenálljon az idő rombolásának. Mint Marker mondja, az emlékezés nem ellentéte, inkább burka a feledésnek. „Nem emlékezünk, hanem átfogalmazzuk emlékezetünket...” Miközben a „szívet megdobog-

tató dolgok” után kutat, és az elröppenő és visszavonható jelenségek világában mozog, a dolgok mulékonyságát éljük át. De ugyanúgy érzékelnünk kell, kép és szöveg együttesével, a dolgok hevesességét, agresszivitását is, a dolgokét, melyek érzéssel vannak tele, s amelyekkel egy-egy pillanatra azonosulunk és eggyé válunk. Marker azt sugallja, hogy az új biblia az idő végtelen mágneses szalagja lesz, melynek állandóan újra kell olvasnia önmagát. S most ismét előttünk a posztmodern táj: roncsok, töredékek, romok. Csak nekik van joguk a halhatatlansághoz. A búcsú szertartásával kell megtisztelnünk mindazt, ami volt és elveszett, eltörött és elhasználódott – mondja. – Így állítja színre az élet az idő munkáját.

Az időnek ez a munkája válik Marker izgalmasan gazdag filmjének vezérmotívumává, központi metaforájává, mely természetesen nem kínál semmiféle lezárást. Az élmény lényege a zsúfolt telítettség, a bőség szédülete, igazi *vertigo*.

Semmi sem példázhatná jobban a francia hagyománnyal való kapcsolatot, mint a látásnak, gondolkodásnak ez a módja. A szemlélet átfogó egyetemessége, az univerzalitás nagy narratív archetípusa vagy mítosza rejlik mögötte, a személyiség humanista képzetének igénye, illetve mindezek elvesztésének kockázata, ismereteink határainak vallatása. Marker a múlt és jövő közötti feszültség felismerésében a változó dolgok átlátására törekszik, és pontosan tisztában van sebezhetőségükkel. Mulandó, futó pillanatokot jegyez fel, melyek értéke, jelentése nagyon is személyes, esetleges lehet. De éppen azért, hogy hangsúlyozza a középpont (valamely egységes világmagyarázat) belső ellentmondásait, egyszerre tételezve és tagadva szervező erejét, ez a középponti erő (gondolat?) paradox módon diadalmaskodik.

Meglehet, az ész erőtlensége az idővel folytatott egyenlőtlen küzdelemben, de nem ennek az erőtlenségnek a feltárásában és a veszteség drámai történetének bemutatásában. E paradoxonok, beleértve az inkongruitást fölényesen vállaló ironia jelenlétével, oda vezetnek, hogy a film meghaladja a klasszikus modernizmust, és eljut ahhoz, amit nyugodtan nevezhetünk a posztmodern határainak.

Az amerikai változat természetesen szembetűnően különbözik ettől. Más a hagyománya, és más a hagyományhoz való viszonya. Ha az amerikai film fővonulatában a klasszikus melodráma állott, érthető, hogy az ezzel való ambivalens kapcsolat: a kisajátítás és megtagadás, a felhasználás és visszavétel hadműveletei alakítják új formáit. A nyolcvanas évek posztmodern

indulatának legkristályosabb példáit nyilván David Lynch kínálta. Ő lett a bálványrombolás koronázatlan királya, bemutatta az amerikai álom (és filmbeli ikonjai) degradálódásának bizarr, az abszurdig menően szürreális képeit. Mind a *Kék bársony*, mind a *Veszett a világ* az erőszak, vad közönségesség és másfelől a naiv romanticizmus gyilkos ábrázolása. Ami Lynch szemtelen merészsége és zavarba ejtő újdonsága, az a parodisztikus túlzás szélsősége, vagyis saját eszközeivel rombolja a hamis, idejétmúlt ideálokat és megrögzött szemléleti formákat. Semmi ízléstelentől, harsánytól, semmiféle durva, nyers szembeállításról nem riad vissza. A szuper giccs olyan hangos diadalt ül a történeten, a képek látványosságán, hogy elemi csábítását ássa alá. A triviális pop színei, összeférhetetlen halmozottsága szüntelenül kikezdi, megzavarja a mese ostoba szentimentalizmusát. Ez már nem „az érzelmek zűrzavara”, hanem a világé, a posztindusztriális társadalom ethosza, és a viszonyai között felnövő, nehezen nagykorúsodó fiatalok csak ennek termékei, védtelen áldozatai, infantilizmusba rekedt képviselői. Lynch ezt a külső erőszakot és belső, nem éppen ártatlan hi-székenységet ábrázolja megsemmisítő, könyörtelen, perverz humorral.

A műfajok és stílusok újraértelmezése, keresztezése fontos aspektusa a modernből a posztmodernbe való átlépésnek, minthogy azonban témánk éppen a határok, különbségek és kapcsolatok vizsgálata, érdemes elővennünk ez átmenet egyik legjelentősebb példáját, Scorsese *Taxisofőrljét*, a *film noir* e remek kései „átiratát.”

Ez a méltán klasszikussá lett kult-film megoldásának nyugtalanító ambivalenciája miatt, váratlan belső hangváltása miatt lett annyiféle interpretáció tárgyává. Mikor a baljós, tragikus elbeszélés hirtelen egy még keserűbb, komikus fordulatra vált, a hős minden mozdulatát, indítékát, egész világát újra kell gondolnunk, anélkül, hogy bármi egyértelműséghez fogódzót kapnánk. A taxisofőr, De Niro és a város egyformán megzavart, sérült, erőszakba torkolló életet görget, egyik a másikat tükrözi. Mintha magány és ócska, filmekből kölcsönzött, gyermeteg álmok között. A silány készlet és a délutáni televízió még silányabb szellemi bővlíjának fogyasztójaként nem csoda, ha a hős egyre jobban megháborodik, a mérge akadálytalanul mélyre hatol, míg fel nem robbantja, meg nem öli őt. Scorsese először hozta közelünkbe, zsigerig hatoló érzékletességgel, ennek a zaklatott, eldobásra épülő kultúrának, a mai nagy város múlttalan, pillanatnak élő, szüntelen fenyegető légkörének természetét. Az értékek tökéletes hiánya, a

szólamokká fajult politika, a megállás nélkül mindent eladásra kínáló reklám, a nyomorúságos pornómozik, a szemérmetlen prostitúció, tolakodó agresszivitást, félelmetes ingatagságot teremt. A lét elképesztő zsúfoltsága, a minden értelemben vett szemét halmozott jelenléte közönyössé, ám belül dülttá teszi az embert. Az ölésben magát megvalósító vietnami veterán is egyként lehet hős vagy bűnöző, és nincs kritérium, amely eldöntené, minek fogják minősíteni. Mert az éjszakai sofőr csakugyan a nagy amerikai filmhősök gyermeke: egyszerre John Wayne és a hitchcocki *Psycho* patológus hősenek leszármazottja: tiszta szívű, becsületes, ártatlan nőket védő és megmentő lovag és ijesztő, eszelős különc. Egyik a másikkal csak úgy férhet meg, ha a világ nemcsak eltűri, de gerjeszti, ösztönzi is ezt a kettősséget. Így lesz Scorsese végső megoldása messze a filmsztorin és annak hagyományain túlmutató, felkavaró kérdés. Travis meghal ugyan a nagy lövöldözésben, hirtelen mégis feltámad. Nemcsak a legenda megszépítő mediációjában, hanem fizikailag is. A valószínűtlen fordulat meglepetése, új távlatra való nyitása nem lehetne nagyobb. A hiteles valóságból a dolgokat továbbgondoló, latolgató képzelet, a meditáció birodalmába lépünk. El kell tűnődnünk azon, lehetséges-e, hogy a vérfürdőt rendező gyilkost hősként ünnepelje a társadalom, és ha igen, mit jelent ez? Hisz nem lesz-e ez eszerint nemcsak a hősiesség leggyilkosabb kigúnyolása, hanem e szép új világ kivégzése is?

Scorsese filmbrázolása nem kevésbé eredeti, mint dramaturgiája. Nemcsak azzal előlegezi a modernen túli, poszt-módot, hogy a töredékesség, a-lineáris építkezés elliptikus szerkezetét roppant bátran és elegánsan kezeli. Hanem még inkább azzal, ahogy a hős jellemzését, a pszichológiai elemzést tudatosan mellőzve, néhány kulminációs ponton ragadja meg, kivételes intenzitásban ráközelítve gesztusai, szokásai szokatlan, vad részleteire. Különösen a végső, véres leszámolás aránytalanul hosszas és senkit sem kímélő rajzában érvényesül ez. Ha jobban odafigyelünk, szembetűnik, hogy e finálé aprólékos kidolgozottságot és teatrális stilizáltságot mutat. Túl a realitáson. Csakugyan, mintha a megszállott, eszelős hős szemszögéből látnánk az eseményeket. És éppen ez az előkészítetlen, hirtelen határátlépés jelzi a művészi szemlélet újdonságát. Scorsese a mesterséges felnagyítással, az írásmód szándékos felmutatásával – az artisztikum hangsúlyozására még lassított felvételt is alkalmaz! – kilép a meséből, és kommentátorrá, reflexív szerzővé válik, aki a nézőt is magával hívja, gondolkodásra szólít. Itt azonban tulajdonképpen még egy csavar működik. Mert Travis nézőpontja nem más,

mint a médiáé. A vér, borzalom, erőszak „játéka”, iszonyatának élvezete a televízió ismert ajándéka. De Niro csak azt látja és vetítheti vissza a világra, amit a tv naponta nyújt. A film a médiavilág felidézésével az egész (poszt)modern élet szerkezetét, az epidémia kórtüneteit jeleníti meg. Ez magyarázza, hogy e végső jelenet stílusa, az addigiaktól eltérően, szándékosan a média szenzációstílusát követi, gátlástalan harsánysággal belénk sulykolva groteszk túlzását.

Az „ízléstelen”, a mértéktelen, az erőszakkal élő és visszaélő, a pszichológiát mellőző, a vad túlzásokkal és ugrásokkal dolgozó, a groteszket a tragikussal keverő írásmód meghaladni látszik a klasszikus modernizmus hűvös tartottságát. A *Taxisofőr*, a *film noir* legeredetibb folytatója és megtagadója, egy évtizeddel a posztmodern nemzedék előtt valósított meg valami jelentős váltást. Mikor megkérdőjelezi a konvenció formuláit – akár az eszményklisékben, mint a férfias hősiesség és a női passzivitás szent erényeit, akár a tónus, hangvétel vonatkozásában, mint a szentimentalizmus és retorika nemegy eljárását –, egyszerre alkalmazza ismerős elemeit, és mutatja fel veszedelmes destruktivitását és morbiditását. S bár De Niro szívhez szólóan mondja, hogy ő „isten magányos lovagja”, mégis gyilkos, saját örületének eszelős utasa, fenyegetve másokat is, hogy meghívja őket egy hideglelős éjszakai utazásra.

A magas és tömegművészet határainak összemosása fontos új tényező, ami csak részben következik a tradicionális genre-filmek mintáinak csúfondáros újraalkalmazásából. Igaz, film filmet szül, a régi forma újabb variációt hoz létre, mégis többről van szó. A pop- vagy tömegkultúra legolcsóbb trivialitásai is benyomakodtak a posztmodern művekbe, a giccsnek, a nyersnek abszurdig való fokozásával.

A tv hatása tagadhatatlan. Az össze nem illő, heterogén anyag feldolgozhatóságot meghaladó begyömöszölése röpké percekbe, alapjában változtatta meg valóságérzékelésünket, és alakította a posztmodern előadás-módot. A rap zene, a videóklippek hatása is természetesen érezhető ezekben a művekben, akadálytalanul ugorva a borzalmasból a könnyed derűsbe, a legelemibb összefüggést vagy kapcsolatot is eltörölve. Az iszonyúnak a kifinomulttal vagy akár őszintével való szemérmetlen nivellálása, a goromba megszakítások a videókollázs gyakorlatához, valamint a mindennapi tévészés huszonnégy óras, szünet nélküli élményéhez kapcsolható.

Az ár? Természetesen nem elhanyagolható. Sem érzelmi, sem értelmi

azonosulásra nincs mód. Erőszak, gyilkosság, szenvedély mind egy formán működik, ugyanazon a szinten. Mind egy show részei. Trükk. Lehet az esemény neveléses vagy borzongató, csak tűnékeny, pillanatnyi fizikai izgalmat okoz. S miután mindig halálos túlzással élnek, csak közömbösséghez vezethetnek. Az eredmény: unalom, lélektelen közöny.

Fel kell tennünk a kérdést: gyakorlat vagy stílus, gazdasági fejlődési fok vagy pusztító fogalom a posztmodern? Akárhogy is: még ha látványosan fölébe került is a modernizmusnak, a modernizmus még nem halt meg. De az is igaz, hogy meg kellett haladni ahhoz, hogy megmenthető legyen. Ha a kultúrát a mítoszok összességének lehet tekinteni, vagy, mint Lévi-Strauss mondja, olyan készletnek, mely valóságos ellentmondások képzeletbeli megoldásait tartalmazza, akkor e jelenlegi ellentmondások együttesét figyelembe kell venni, és nem egyszerűen bírálni vagy elutasítani. A posztmodern kultúra hagyományhoz való ellentmondásos viszonya, a szemét, a lom és a pop felhasználása („beemelése” a diszkurzusba) a nemes értékek mellett, jelentősen kiterjesztette az ábrázolás körét. A médiakor kérdésessé tette, inkább, mint eddig bármikor, a valósághoz való viszonyunkat és kifejezési formáinkat. De még ha felismerjük is a kép többértelműségét, kettősségét feltárás és leplezés között, bizonytalanná téve, megzavarva információnkat, ez még nem jelenti azt, hogy a valóságot jövátéhetetlenül megölte. Összetört, felforgatott állapotában persze nem felel meg az egység és harmónia klasszikus fogalmának. Nem csoda, hogy a kortárs diszkurziós stratégiákat egyfajta skizofrén etika is jellemzi. Mivel egyszerre kívül is, belül is vannak az ábrázolt világon, kritikáiak is és cinkosak is – a konfliktus belső és valódi. Az ellentmondás kiküszöbölhetetlen. Lyotard azt mondja, tartsuk tiszteletben mind az igazságra, mind az ismeretlenre irányuló vágyunkat. Más szavakkal, az anticipáció nem úgy működik, mint a jövő valamiféle megalapozott felfogása, mely az oksági összefüggések logikáján alapul. Időélményünk, időhöz való viszonyunk, mint már utaltam rá, alapvetően megváltozott, egyfajta labirintikus vagy kaotikus ismeretlen érzetét kelti. Az előre megjósolhatatlan, szeszélyes változások önmagukba visszaforduló köröket, a ciklikus visszatérések pedig ismétlődő mintákat mutatnak. A posztmodern szemlélet bevallja az előző művészi eredményekhez való kötődését, habár tagadja azok kétségbevonhatatlan érvényét. De éppen a különbség értelmében vett heterogeneitásban gondolkodni segíthet az új érzékenységek kialakulásában. Még a látszólag felszínes posztmodern mű

sem tagadja a múltat vagy a történelmet, hanem támaszkodik rá, noha a maga eklektikus módján. Mindenképpen, nincs okunk rá, hogy ne figyeljünk egyidejűleg a hagyományra és az újabb képköltés néha meghökkentő eredményeire. Van-e becületesebb álláspont Walter Benjaminénál, hasadt, de nyitott lelkű Angelus Novusánál, aki azért tekint vissza, hogy megtalálja az utat előrefelé? Vajon ez az angyal volna a féltékeny isten hírvivője, aki a képköltés veszedelmétől, romboló lázától óvhat meg minket?

1990

DR. TOKAJI ANDRÁS FORDÍTÁSA