

Samuel Weber:

Felhők: a terror és a terrorizmus egy lehetséges viszonya az esztétikához

Nagyon úgy tűnik, mintha konferenciánk témáját, bár a felhívásban rendkívül tágan van körvonalazva,¹ egyetlen képsor vezérelné, sőt inkább kísértene, mely azzal kezdődik, ahogy egy repülőgép az ég kékjének előterében eltűnik a Világkereskedelmi Központ egyik tornyában, és azzal végződik... hát, igazándiból nem is tudom, hol végződik – vagy, hogy egyáltalán vége lett-e már. A vége inkább kezdet volt talán. Mindenesetre a képsor valamiféle tetőponthoz ér, amikor a tornyok összeomlanak, por- és törmelékfelhőket hagyva maguk után. Ki tudna megszabadulni ezektől a képektől, különösen ma, amikor a televízió szüntelenül ezeket ismétli, állítólag megemlékezésül 2001. szeptember 11. tizedik évfordulójáról? Lehetne-e bármi is elevenebb, mint a halál és a rombolás e látványos képei? De lehetne-e bármi is homályosabb?

Az alábbiakban ezekről a képekről és néhány másik, témánkba vágó képről szeretnék előadni néhány gondolatot. Jó lenne persze, ha ezek a gondolatok rendszerezettebb formát öltenének, ha tömörebben összefogottak, átfogóbbak és egységesebbek lennének, ha így együtt feszes és ütőképessé gondolatomokat alkotnának. De attól tartok, ez nem fog menni, ezért előre is elnézést kérek tökéletlen, töredékes és kísérleti jellegük miatt. Mindez valamennyire talán ellensúlyozható lesz majd később, a vita során.

¹ [Samuel Weber tanulmánya 2011. szeptember 22-én a Szegedi Tudományegyetemen hangzott el a *Terror(ism) and Aesthetics* című nemzetközi konferencia nyitóelőadásaként. A konferencia felhívását lásd itt: www.complit.u-szeged.hu/kutatas/konferenciak, a konferencia anyagát pedig lásd az *Et al. – Critical Theory Online* archívumában: <http://etal.hu/en/archive/terrorism-and-aesthetics-2015/>. – *A ford.*]

I.

Amikor képekről beszélünk (és a többes szám első személy itt egyaránt vonatkozik kutatókra és nem-kutatókra), általában bizonyos fokú átlátzóságot várunk. A képektől azt várjuk, hogy megmutassanak dolgokat, hogy feltárjanak, hogy így vagy úgy ablakot nyissanak a világra. Ezt kétségkívül meg is teszik, áttetszőségük azonban éppannyira képes elrejtteni is, mint amennyire felfedni. Különösen így van ez, amikor emlékképekkel van dolgunk – s vajon nem minden kép emlékkép-e valójában? Ha igen, akkor Freud egyik fogalma rávezethet bennünket mindazon bonyodalmakra, melyeket az ilyen képek magukban hordoznak. Azokra az emlékekre gondolok, melyeket Freud „fedőemlékeknek (*screen memories*)” nevezett. Az általa használt német kifejezés kicsit eltért az angoltól: a *Deckerinnerungen* szó szerint olyan emlékeket jelent, amelyek „fednek” vagy „elfednek” valamit.² Az ilyen emlékek nem feltétlenül érzelmi benyomásokon alapulnak; nem feltétlenül képek a szó szoros értelmében. Ám gyakran azok. Freud az analízis során visszatérő nagyon eleven emlékképekre építette ezt a fogalmat: olyan képekre, amelyek ugyanakkor inkább az elrejtést – az elfedést – szolgálták, semmint a feltárást. Ezáltal teljesítették az elfojtás kívánalmait, miközben elrejtették a hézagokat, melyek az elfojtást nyilvánvalóvá tették volna. A *Deckerinnerungen*nak *screen memory*-ként való angol fordítása hűnek mondható, amennyiben utal a kép mint *screen* kettős működésére: egyrészt arra, hogy a megjelenítések és kivetítések támaszaként szolgál, másrészt pedig, hogy képes kitakarni (*screen out*) más képeket és elemeket, melyek szétfeszíthetnék az öntudat egységét, s így az elfojtás áldozatául eshetnének.

² [Az angol kifejezés (*screen memory*) *screen* előtagja leggyakrabban „szélvédő, képernyő, vetítővászon” jelentésben használatos, és csak ritkább vagy elavultabb használatában jelent olyasmit („redőny, ernyő”), ami előtérbe helyezné az elfedésnek azt a mozzanatát, amelyre a német *Deckerinnerung* utal. Az angol inkább igei használatban őrizte meg ez utóbbi komponenst (*to screen out*: „kitakarni”, „eltakarni”, „elfedni”). A magyar tükörfordítás („fedőemlék”) a lehető legközvetlenebbül érzékelteti az eltakarás mozzanatát. – *A ford.*]

Arra szeretnék utalni, hogy a terror és a terrorizmus kérdése a mindannyiunk emlékezetében összekapcsolódó képek sorához kötődik, melyben két repülőgép becsapódik a Világkereskedelmi Központba, felgyújtva annak tornyait, melyek végül porfelhővé válva összeomlanak. Továbbá amellet szeretnék érvelni, hogy idő közben ez a képsor kollektív (mi több, globálisan kollektív) fedőemlékként működött, melynek legfőbb funkciója az volt, és továbbra is az, hogy figyelmünket az egyes cselekedetekre és cselekvőkre „fókuszálja”, s eközben kitarak más megfontolásokat, és nem csupán más képeket, hanem más *gondolatokat* is, melyeket lehetőségünk – sőt, kötelességünk – lett volna felébreszteni és megvizsgálni e történésekkel összefüggésben. Ez a kitarakás kiváltképpen hatásos volt az Egyesült Államokban, ahol a média (különösen a televízió) fősodrának teljes támogatását és együttműködését élvezte; más médiumok, például Európában és Ázsiában, jóval kritikussabbak voltak, és sokkal szélesebb kontextusba helyezték 9/11 képeit. Ám amennyiben 9/11 képeit egy javarészt katonai jellegű válasz igazolására aknázták ki (a „terror elleni harc” csupán a legszembeötlőbb aspektusa volt ennek a válasznak), az, amit „a kép esztétizálásának”, méghozzá média általi esztétizálásának neveznek (Benjamin egyik, később még tárgyalandó fogalmát adaptálva), meghatározó tényező volt eddig és marad továbbra is.

Amikor arról beszélek, miképpen zajlik „a kép esztétizálása a médiában”, hozzá kell tennem egy fontos kitétel. Az „esztétika” szó, mint a legtöbb más szó, különösen a hosszú és jelentős történetre visszatekintő kifejezések, túldeterminált és többértelmű. Gyakran a szöges ellentétét jelölte annak, amit én Benjamin nyomán (de Paul de Man és Heidegger nyomán is) kritizálok majd benne – azt a jelentést, amely a „forma” és a „mű” fogalmához kapcsolódik. Igazoltnak érzem azonban ezt a szóhasználatot ama erőteljes hagyomány tudatában, mely e használat köré szerveződött, s amelynek a közvetlen alkalmazásától (ti. a művészetre és a szépségre való alkalmazástól) távoli területeken is vannak leágazásai. Ezzel a terminussal arra kívánok utalni, hogy az „esztétika” egy bizonyos erőteljes hagyománya elősegítette, sőt kifejlesztette a képeknek freudi értelemben vett fedőemlékként való használatát. Ez a hagyomány igyekszik kitarakni, elfedni a fedő-funkciót, és felértékelni a képet mint a

világra nyíló többé-kevésbé semleges, többé-kevésbé igaz ablakot.³ Konkrétan erre az esztétikai hagyományra gondolt Walter Benjamin, amikor „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában” című esszéjében⁴ megpróbált alternatívát kidolgozni „a politika esztétizálására”, melyet a fasizmushoz társított. Később majd visszatérek erre.

Először is azonban ahhoz, hogy megértsük, miként működhetett közre egy bizonyos esztétikai hagyomány annak kialakításában, amit manapság „a félelem kultúrájának” neveznek, ami kéz a kézben jár egy olyan politikával, amely a „terror” és a „terrorizmus” tekinti legfőbb ellenségének, érdemes bevezetni egy második freudi fogalmat, mely összefügg az elsővel, még ha Freud tudomásom szerint soha nem kapcsolta össze őket vagy tárgyalta viszonyukat. Ez a fogalom jórészt észrevétlen maradt az elméleti vizsgálódások számára, talán azért, mert szemben a „fedőemlékkel” teljesen banális és nem-technikai szót hasznosít, melyben nincs semmi speciálisan pszichoanalitikus elem, s amely ezért túlságosan ismerős volt ahhoz, hogy megragadja bárki képzeletét. Ellentétben a „fedőemlékkel”, melyet Freud karrierje egy meglehetősen korai pontján fedez fel, kezdve egy 1899-ben írt cikkel, a második fogalma életének kései szakaszában bukkan rá, és csak *Gátlás, tünet, szorongás* című 1926-os könyvében tárgyalja hosszasan. Az *izoláció* (vagy elszigetelés) fogalmára gondolok, melyet Freud az említett könyvben az én által, különösen a kényszerneurózisban, kifejlesztett „elhárító mechanizmusok” tárgyalásának kontextusában vezetett be. Ellentétben az elfojtással, mely kizárja a reprezentációkat (képzeteket) a tudatból más reprezentációkkal (vagy tünetekkel) helyettesítve őket, az izoláció nem zárja ki magát a reprezentációt a tudatból – s így az emlékezetből –, hanem

³ Csak futólag jegyzem meg, hogy keserű irónia van abban, hogy ez a kifejezés a Világkereskedelmi Központ egyik felső emeletén található étterem neve is volt egyben. A Világkereskedelmi Központ az alatt elterülő világ panorámáját kínálta üzleti partnereinek – s talán ezért vált, a globális finánciókéval való kapcsolata miatt, kitüntetett célponttá mindazok szemében, akik később lerombolták.

⁴ Walter Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford. Barlay László, in uő: *Kommentár és prófécia*, szerk. Zoltai Dénes, Budapest: Gondolat, 1969, 301–334.

eltöröl minden kapcsolatot, mely lehetővé tenné, hogy kifejtse romboló erejét. Freud ekként írja le a folyamatot:

Amikor valami kellemetlen történik a szubjektummal, vagy amikor ő maga tett valami olyat, ami jelentős a neurózisa szempontjából, szünetet iktat közbe, mely alatt semmi továbbinak nem szabad történnie – mely alatt nem érzékelhet, és nem tehet semmit. [...] Az élmény nem felejtődik el, hanem elszakíttatik affektusától, és asszociatív kapcsolatai elfojtódhatnak vagy megszakadnak, miáltal úgyszólván izolált marad.⁵

Itt két mozzanatra kell külön hangsúlyt fektetnünk. Először is arra, hogy amit az izoláció során „elszakítanak” (az „asszociatív kapcsolatai”), Freud szerint az „affektussal” kapcsolatos: „Az élmény nem felejtődik el, hanem elszakíttatik affektusától...” Az „élménnyel” összefüggő izoláció leginkább is azt teszi, amire az elfojtás Freud szerint képtelen: áthelyezi az „affektusokat”. (Talán emlékeznek rá, hogy Freud állítása szerint az elfojtás csakis a képzetekre vonatkozik, nem pedig az affektusokra, melyeket szerinte nem lehet tudattalanul megtapasztalni, így elfojtani sem.)⁶

Am ha Freud itt az „élmény” szót használja az „izoláció” tárgyának megjelölésére, annak éppen az az oka, hogy itt is el akarja különíteni az elfojtástól, mely csupán „reprezentációkra” vonatkozik: az izoláció, mint láttuk, az „affektusokra” is vonatkozik, de ennek következtében magában foglalja a testet is. Ahogy Freud fogalmaz, „a motoros szférában megy végbe”. Ami annyit jelent, hogy az izolációt alkotó „szünet közbeiktatása, mely alatt semmi továbbinak nem szabad történnie”, nem fogható fel merőben mentális eseményként, hanem „motorikus” ese-

⁵ Sigmund Freud: *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, szerk. Alix Strachey, New York, Norton, 1990, 47.

⁶ Lásd „Das Unbewußte“, in Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, 10. köt., Frankfurt am Main, Fischer, 1963, 273s. skk; Sigmund Freud: „A tudattalan”, ford. Szalai István, in *Sigmund Freud művei VI.: Ösztönök és ösztönorsok*, szerk. Erős Ferenc, Budapest, Filum, 1997, 86s. skk.

mény is: „Az izoláció hatása ugyanaz, mint az amnézia általi elfojtás hatása”, jegyzi meg Freud, de hozzáfűzi: „Ugyanakkor, mágikus célból, motorikus megerősítést kap. Amit így különtartanak, az pontosan az, ami asszociatíván összetartozik. A motorikus izolációnak garanciát kell nyújtania a gondolkodásbeli összefüggés megszakítására”.⁷

Amit Freud leír, az a mentális és a fizikai érintkezési pontján található, pontosabban szólva lerombolja a köztük lévő tiszta megkülönböztetést. Sehol sem világosabb ez, mint annál a szónál, amelyet az izoláció tényleges műveletének leírására használ: „ami asszociatíván összetartozik”, azt „mágikusan” „különtartják” (*auseinandergehalten*) az izoláló közbeiktatással. Miért „mágikus” ez? Azért, hogy egyértelműen jelezze, hogy a leírt folyamat, jóllehet nem tudatos vagy szándékos akarattól vezérelt, mégis *intencionális* aktust foglal magában, méghozzá kettős értelemben. Először is, ahhoz, hogy valamit megszakítsunk, például izolálással, mozgásának irányítottnak és valamilyen szinten felismertnek kell lennie. Az izoláció „intencionálisan” – bár nem (ön)tudatosan – működik, megszakítva az elme és a test nem kevésbé intencionális, célirányos, célszerű mozgását. Mindezt úgy közbeiktatással éri el – Freud német terminusa az *Einschub*: szó szerint „betolni” valamit az ösztöntörekvés mozgási útvonalába. Mivel azonban elsődleges funkciója a megszakítás és felfüggesztés, a „közbeiktatás” tartalom szempontjából üres is lehet: állhat például egy üres térközből is. Egyszerűen meg kell akasztania az ösztöntörekvés előrenyomulását, nem többet, de nem is kevesebbet.

Mindazonáltal ahhoz, hogy az izoláló beavatkozás hatékony legyen, bizonyos tartammal vagy tartóssággal kell rendelkeznie. A megszakításnak ezért egy *tartási aktusból* kell állnia. Freud ezt konkrétan mint „különtartást” (*auseinanderhalten*) írja le. Különtartani viszont csak úgy lehet a dolgokat, ha már kézben *tartjuk* őket – vagyis ha már valamiféle kezdeti kontaktusba kerültünk velük. Ez azonban egy újabb problémát eredményez. Freud szerint ugyanis az izolációt „a kényszerneurózis

⁷ Sigmund Freud: *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, szerk. Alix Strachey, New York, Norton, 1990, 47.

egyik legősibb és legalapvetőbb parancsa, az érintés tabuja” motiválja. Freud a továbbiakban elmagyarázza, miért is annyira erős ez a tabu:

Ha megkérdezzük magunktól, hogy az érintés, a kontaktus vagy a ragályos érintkezés miért játszik ilyen nagy szerepet ebben a neurózisban és válik az összetett rendszerek anyagává, a válasz az, hogy az érintés és a fizikai kontaktus mind az agresszív, mind a szerelmi tárgymegszállásoknak közvetlen célja. Erősz azért vágyik a kontaktusra, mert egyesíteni törekszik az ént a szeretett tárggyal. A pusztításnak azonban, mely (a nagy hatótávolságú fegyverek feltalálása előtt) csakis közelharcban volt megvalósítható, szintén fizikai kontaktust kell feltételeznie, kézitását [*Handanlegen*: szó szerint „kezet emelni valakire” – S.W.] [...] Az izolálás viszont megszünteti a kontaktus lehetőségét; olyan eljárás, mellyel a dolog visszavonódik mindenféle érintéstől. (Freud: im, 47-48)

Freud nem mondja meg nyíltan, hogy az erotikus vágy és az agresszivitás konfliktusos elegye az „érintésben” miért és miképpen is idézheti elő az „izolációt”, ez az énre – az egóra – tett utalás azonban sejtet egyfajta választ. Az én legfőbb feladata, hogy szervezze és, ha lehet, harmonizálja a psziché ellentmondó irányultságait, melyek Freud úgynevezett „második (pszichikus) topográfija” szerint az ösztön-énben, a felettes-énben és az énben találhatóak. Az énre hárul annak feladata, hogy az ösztön-én és a felettes-én nagyban széttartó ösztöntörekvéseit valamiféle egységes, jól körülhatárolt és stabil szerkezetbe foglalja. Csakhogy az „érintés” e feladat lehetetlenségét jelenti. Ebben csúcsonylik ki az, amit Freud másutt „ambivalenciának” nevez, ami egymással ellentétes és összeütköző ösztöntörekvések egyidejű jelenlétére utal: a tárggyal (vagy mással) való egyesülés iránti erotikus ösztön és az elpusztítására irányuló agresszív ösztön jelenlétére. Az egyik módja annak, ahogy az én megpróbálja kezelni ezeket a konfliktusokat, az pontosan az érintés kizárása az antagonisztikus ösztöntörekvések izolálása által. Ha ezek az ösztöntörekvések elszigetelhetők, „izolálhatók”, akkor nem fognak összeütközésbe kerülni egymással, és nem fogják zavarni az én integráló funkcióját. Bizonyos

értelemben – és ez a későbbiekben fontos lesz majd számunkra – a tárgy izolációja, például egy képé vagy képsoré, azért kívánatos az én számára, mert még inkább egységesíti és megszilárdítja az ént mint „individuumot” – avagy szó szerint, mint olyan lényt, amely lényegileg oszthatatlan.

Ahol ellenben megtörténik az érintés, az efféle oszthatatlanság határait veszélyezteti a kontaktus, sőt akár a konfliktus. Az izoláció ezért egy olyan helyzet kialakítására és állandósítására törekszik, melyben az érintés – azaz a kontaktus és a konfliktus – lehetetlenné vált.

Ám ha az én csakis a máskülönben „összetartozó” dolgok „különtartása” által képes végrehajtani ezt a feladatot, akkor komoly problémával kell szembenéznie. Hiszen a „tartás” – a „különtartás” pedig különösen – még mindig *kontaktust, érintést*, vagyis összetalálkozást feltételez. Csak összetalálkozás útján lehetséges bármit is külön tartani. A külön tartás azonban nem egyszerűen érintés: olyan érintésről van szó, amely a megragadást, kézben tartást, uralást, vagy rögzítést célozza.

Az én előtt álló probléma azonban ennél is összetettebb. Ha *érintenie* kell az ösztöntörekvéseket, vágyakat, élményeket és képzeteket ahhoz, hogy külön tartsa őket, akkor bizonyos fokig egyúttal *érintve* is kell, hogy legyen általuk. Az érintés sosem egyszerűen aktív vagy tranzitív, hanem egyúttal elkerülhetetlenül passzív is. A másik megérintésével magunk is elkerülhetetlen megérintődünk a másik által. Az érintés (ahogy Derrida, Nancy és nyilván mások is megjegyezték) éppen ezért szükségszerűen ambivalens a szubjektum és az objektum, az önmaga és a másik, az aktív és a passzív közt felállított ellentét és polaritás tekintetében.

Hogy miként is kezeli az én ezeket az ambivalenciákat, világosabbá válik, amikor Freud egy olyan aktussal köti össze őket, amely nem csupán része a kényszerneurózisnak, hanem igazából meghatározó tényező az úgynevezett normális, racionális gondolkodás és viselkedés kialakulásában:

Az összpontosítás normális jelensége adja az alapot ehhez a neurotikus eljáráshoz: ami fontos számunkra egy adott benyomás vagy munka jellegében, nem keverendő össze egyetlen más mentális folyamat vagy tevékenység egyidejű igényével sem. Ám még egy normális ember sem csupán az irreleváns vagy jelentéktelen dolgok távoltartására használja az összpontosítást, hanem legfőképpen annak távoltartására, ami nem passzol (mert ellentmondó). Leginkább azok az elemek zavarják, amelyek egykor összetartoztak [az életében], de fejlődése során szétszakították őket – mint például [...] apakomplexusának ambivalenciáját Istenhez való viszonyában. [...] Így tehát a dolgok rendes folyása szerint az énnel nagy mennyiségű izolációs munkát kell elvégeznie a gondolkodás áramának irányításában. (Freud: im, 47-48)

Amennyiben az én egyik legfontosabb funkciója „a gondolkodás áramának irányításában” áll, először is ki kell jelölnie egy célt valamilyen stabil, elkülönülő helyen, *amely felé az illető „áramot” kanalizálhatja.* Az ilyen cél meghatározásának folyamata – az „összpontosítás” – Freud szerint nem pusztán a hely vagy tárgy kijelölésének pozitív tevékenységét foglalja magában, hanem egyidejűleg a szóban forgó hely stabilizálását is. Az összpontosítás tehát megérinti a tárgyat, mivel azonban ez a tárgy eredetileg a vágyak vagy ösztönök konfliktusos erőterében található, csakis úgy tarthatja helyén és tarthatja kézben, ha elkülöníti azoktól a heterogén elágazásoktól, amelyek részben alkotják és meghatározzák.

Az összpontosítás így kétszeresen érint, úgyszólván két kezét feltételez, amennyiben arra hivatott, hogy „különtartson” olyan dolgokat, amelyek eredetileg összetartoztak, és amelyek magukra hagyottan együtt is maradnának, jóllehet egymással konfliktusban állva. Az összpontosítás azonban javarészt kognitív tevékenység: azért koncentrálnunk valamire, hogy jobban megfigyeljük, s hogy végső soron megismerjük. Amennyiben az összpontosítás folyamatát kognitív folyamatnak fogjuk fel, inkább „mentális”, semmint fizikai, azaz testi, folyamatnak érezzük. Ha az összpontosítás megérinti a tárgyat, ezt általában csupán metaforikusan értjük, mint annak leírását, hogy miképpen viszonyul egy olyan tárgyhöz, amely túl van a térben és időben való elhelyezkedés testi korlátain.

Az összpontosítás ugyanis magára a tárgyra igyekszik fókuszálni, függetlenül annak térbeli és időbeli változataitól.

Amint az előbb hallották (olvasták), az angolban, de más nyelvekben is, az „összpontosítás” gyakori szinonimája a „fókuszálás”. A tárgyra való „fókuszálás” a vizuális percepcióra utalva képzi meg az összpontosítás iménti aspektusát. Ám ez az utalás csak annyiban jogos, amennyiben a vizualitás olyan tapasztalatát feltételezi, mely kulturálisan és történelmileg képződik meg, s ezért viszonylagos, nem pedig egyetemes. Csakhogy a szóban forgó tapasztalat éppenséggel univerzálisnak és objektívnak tekinti magát, még hozzá részint benső okoknál fogva. Ugyanis a látás egy sajátos módját azonosítja magával a vizualitással. Ez a sajátos módzat úgy értelmezi az érzékelést, mint ami lényegileg nem más, mint *önálló* és *jelentéssel* entitásként felfogott *tárgyak* felismerése. A vizuális percepciónak efféle tárgyorientált felfogása „alakra” (*figure*) és „alapszatra” (*ground*) osztja a látómezőt, anélkül, hogy rákérdezne: egyáltalán miképpen határolódik el egy ilyen „mező”. Más szóval, a látómező keretezése eleve biztosítottnak vagy adottnak van véve, miáltal maga a látás csakugyan felfoghatóvá válik az alak és az alapszat közti különbségtetés szerint.

A franciában ez az ellentét a *forme* és a *fond* ellentétéként ismert. Azért említem ezt, hogy bevezessek két olyan szót – és fogalmat –, amelyek szorosan kapcsolódnak e konferencia témájához, nevezetesen a „forma” és az „alak” fogalmát. Lehet, hogy ez a két fogalom nem fedi le teljes egészében az „esztétika” területét, minden bizonnyal jelentős szerepet játszanak azonban abban az értelmezésben, amely azt a nyugati hagyományban a művészethez és a szépséghez kapcsolta. A forma, ahogy Kant *Az ítélőerő kritikájában* írja (ahol a fogalom meghatározó szerepet játszik, bár ez végső soron kidolgozatlan marad): a fogalom forrása a *sokfélét egyesítő szintézis, a maga szingularitásában*, vagyis egy olyan általános fogalomra való visszavezetés nélkül, amely, általános-ként, külsődleges volna az esztétikai tapasztalathoz képest, már amennyiben ez – Kant szerint legalábbis – nem választható el egy szinguláris

találkozástól és megjelenítéstől.⁸ Bár a szingularitásra helyezett hangsúllyal Kant esztétikum-értelmezése eltér elődei (Baumgarten és Winckelmann) felfogásától, a forma fogalmát azért megtartja, és megpróbálja pontosan összehangolni az „esztétikai ítélet” szingularitásával. Az egyik elágazási pont, amely Kantot elődeitől elválasztja, az emberi testnek, mint az eszményi szépség hordozójának, jelentőségével kapcsolatos. Míg Winckelmann az emberi test mint reprezentációs tárgy esztétikai minőségeit hangsúlyozza, különösen a görög szobrászat vonatkozásában, Kant elutasítja az emberi test illetően esztétikai előbbrevalóságát, méghozzá éppen azért, mert azzal objektív „szépségeszményt” kényszerítenénk rá arra, aminek szingularis és szubjektív tapasztalatnak kellene maradnia. Ez magyarázza meg azt is, miért rendelte alá Kant a „művészt” a „természeti szépségnek”: nem azért, mert többre tartja a tájakat, mint az embereket, hanem mert meg akarja őrizni az esztétikai találkozás szingularitását attól, hogy megfertőzze bármiféle fogalmi általánosság. Márpedig óhatatlanul ez történné a művészi szépséggel való találkozásakor, hiszen ez utóbbi mindig egy olyan előzetes szándék megvalósulásaként értelmeződne, amely maga általános vagy általánosítható jellegű volna.

Anélkül, hogy e kérdést itt tovább részletezhetsék, legyen elég annyi, hogy a „forma” fogalma Kantnál az esztétikai találkozás szingularitásának hangsúlyozásával bomlik meg – s hogy Kant éppen ezért tekinthető egy sajátosan modern esztétikai hagyomány elindítójának, amely hagyomány, miközben igyekszik fenntartani az egyesítés és harmonizálás klasszikusabb igényeit, kinyitja az esztétikát a konfliktus és a küzdelem számára. Benjamin, Heidegger és Derrida csak néhány azok közül a nagyobb hatású gondolkodók közül, akik Kantot saját szándékai

⁸ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, §15 : „Das Formale in der Vorstellung eines Dinges, d.i. die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem (unbestimmt was es sein solle)...” (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, 144); magyarul: „Ami egy dolog megjelenítésében formai, azaz a különféle egyé vázó összeállése (ahol is nincs meghatározva, hogy a dolognak minék kell lennie)...” (Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Szeged, Ictus, 1997, 143).

ellenében olvasták, talán mint oly filozófust, aki inkább a konfliktusok és problémák gondolkodója, mintsem a megingathatatlan alapoké.

Az emberi test pre- és posztkantianus meghatározása az esztétikai tárgy és a test mint olyan⁹ mintapédájaként, hosszú történetre tekinthet vissza, melyet itt most meg sem próbálhatok részletesen kifejteni. Ugyanakkor említést érdemel, mivel – ahogy igyekszem bemutatni – mindmáig jelentős részben ez a felfogás alkotja az implicit előfeltételét annak, amit „terrornak” szokás nevezni. Legyen elég annyi, hogy ennek emocionális ereje nagyrészt egy olyan hagyományon alapul, melyet áthat a keresztény teológia, melynek számára az emberi forma a legszélsőségebb szenvedés és erőszak terepe, ám éppen ezért egyszersmind a feltámadás lehetőségét is magában rejti. Mivel az emberi test egyrészt abból a bibliai magyarázatból származik, hogy az embereket a Teremtő a saját képére formálta, másrészt abból a keresztény magyarázatból, amely az Isten Fiának keresztre feszítéséről és feltámadásáról szól, ezért egyszerre jelent meg a szenvedés és üdvözülés terepeként, melyeket gyakran a mártíromság gondolata békít össze egymással.¹⁰

Arra szeretnék utalni, hogy bár ezt az üdvözülési képességet leginkább az emberi testtel szokás összekapcsolni, maga az emberi test szolgál alapul minden más testképzethez is. Más szóval, egyfajta teológiai modell irányítja azt az esztétikai paradigmát, amely pedig annak kritériumául szolgál, hogyan szokták vagy hogyan kellene felfogni a valóságot. Egyszerűen fogalmazva, s nyilván leegyszerűsítve a kérdést: ha az univerzum egy önmagával azonos és kizárólagos Istenség teremtése, akkor e világegyetem minden aspektusa csak annyiban jelentéssé és értékes, amennyiben tükrözi keletkezésének folyamatát. Az esztétikai tárgyakat

⁹ Amikor manapság a „megtestesülés” (*embodiment*) fogalmával találkozunk, e fogalom szinte mindig biztosra veszi, hogy a meg-testesülő (inkarnálódó) test egy *emberi* test, ez pedig arra utal, hogy még olyanok gondolkodását is valamiféle teológiai (keresztény) humanista hagyomány hatja át, akik határozottan világinak tekintik magukat.

¹⁰ Az, hogy a mártírhalál az utóbbi években hatalmas erővé vált az iszlamista-dzsihádisták harcokon belül, arra utal, hogy a felfogás, amely a mártírhalált összeköti a test feltámadásával, egyáltalán nem korlátozódik a kereszténységre.

ezért a „teremtés” termékeiként fogják fel, amely szó gyakran használatos szekuláris kontextusban is, de mégis őrzi azt a teológiai struktúrát, amelyből származik. A teremtmények Alkotójuktól nyerik életüket. A művészi tárgyak művész alkotójuktól kapják értéküket. Általában a tárgyak e paradigma szerint csak annyiban léteznek, amennyiben e létezés egy létrehozó szándék terméke.

Ez a felfogás határozza meg azokat a keresztény-fundamentalista nézeteket, melyek szerint az univerzum valamiféle „intelligens tervezés”, nem pedig az evolúció véletlenszerű folyamatának a terméke. Az, hogy a kortárs természettudomány egyre nagyobb hangsúlyt fektet a véletlenszerűre (nem pusztán az evolúcióelméletben, hanem például a kvantummechanikában is), korántsem törli el a valóság teológiai vagy teleologikus fogalmait, hanem – mint látjuk – igazából előhívja és elősegíti őket mint reakciókat egy olyan világképre, mely amúgy kevés vigaszt vagy megnyugvást nyújt a mindennapos szorongásokra és szenvedésekre.

A forma és az alak állítólagosan szekuláris esztétikai fogalmát hagyományosan ezzel a teológiai világképpel szokás társítani, még ott is, ahol – miként Kantnál – próbálnak eltávolodni tőle. Kant híres formulája a szépre vonatkozó esztétikai ítéletről mint „célszerűtlen célszerűségről” jól tükrözi ezt a kapcsolatot, még ha szubjektivizálja is.

De miért is kellene az „intelligens tervezés” fogalmának, tágabban pedig a világot átjáró tanszcendens szándékba vetett hiteknek feltétlenül enyhíteniük az efféle szorongásokat és aggodalmakat, s ezzel folyamatosan ránk kényszeríteniük magukat, az Egyesült Államokban legalábbis, a tudományos és az intellektuális közeg már-már egyetemes ellentétének képében. Talán azért, mert a „szándék” és a „terv” fogalma már önmagában is magában rejtje annak képességét, hogy leküzdjük mindazokat a bizonytalanságokat, melyek óhatatlanul együtt járnak a térbeli és időbeli tapasztalattal az élőlények számára, a jelenkorban pedig mindinkább a többség számára (ahogy az élet társadalmi és gazdasági feltételei mindinkább bizonytalanná válnak, különösen az úgynevezett „fejlett” nemzetekben). Valamely tervezet vagy elképzelés megvalósítása, ahogy a szándék vagy a tervek fogalmában megjelenik, úgy tűnik, mintha az efféle

szorongások és aggodalmak legyőzésének erejét testesítené meg, különösen ahol a munka általi túlélés hagyományos módjai egyre bizonytalannabbnak tűnnek. Az olyan kultúrákon belüli feszültség, amelyeket egyfelől „az élethez, szabadsághoz és a boldogság kereséséhez való jog” vezérel, másfelől meghatároz az egyre ingatagabb életkörülmények valósága, növekvő vágyat ébreszt olyan hitrendszerre, melyek biztosítási látszanak azt, aminek garantálására a társadalom már képtelen.

A forma és alak esztétikája: a reprezentáció esztétikája – itt remélhetőleg kezd már látszódni, miként kapcsolódik mindez a témánkhoz – képes válaszolni és válaszol is erre a vágyra, különösen, ha ez az esztétika a valóság elgondolásának és felfogásának modelljeként szolgál. Amit Carl Schmitt még az 1920-as években (*Római katolicizmus és politikai reform* című rövid könyvében) „a reprezentáció elvének” nevezett, melyben a katolikus egyház sajátos politikai jelentőségét látta, napjainkban uralja a televíziális médiát, és nemcsak az Egyesült Államokban, hanem a világ számos más részén is. A reprezentációnak ezt az elvét Schmitt a kereszthalálban látta betetőzni, melyben a halandó emberi testnek azt ígérik, hogy a szenvedésen keresztül feltámadhat, olyan világképet nyújt, melyben a „terror” és a „terrorizmus” szükségszerű lépcsőfokokként jelennek meg az üdvözülés felé vezető úton. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy ez az egyetlen lehetséges hatása az efféle áldozati reprezentációnak, csupán annyit, hogy egy hosszú hagyomány megkísérli kimutatni a kapcsolatot a halál mint büntetés és az feláldoztatás általi üdvözülés között.

A „reprezentáció” egy bizonyos formáján keresztül (a reprezentáción mint a forma megformálásán s egyszersmind meghaladásán keresztül) testesülhet meg úgyszólván ez az üdvözülési folyamat, egy olyan világban, amelyben a végesség nem más, mint a büntetés a bűnért. A reprezentáció így újra megjeleníti azt, ami közvetlenül nem hozzáférhető: láthatóvá teszi a láthatatlant, elevenné az elképzelhetetlent. Hozzá kell tennem, hogy Schmitt számára a reprezentáció elve ebben az értelemben első sorban nem esztétikai, hanem jogi természetű: nem az esztétikai forma, hanem a jogi formalizmus előlegezi meg az átmenetet – vagy még inkább, az ugrást – a végesből a végtelenbe, a halandóból a halha-

tatlanba. Ez a gondolatmenet azonban az esztétikai formákra és alakokra is alkalmazható, különösen ott, ahol nem a szépséget mint olyat, hanem a valóságot hivatottak ábrázolni. Ha követjük az előző fejtegetést, miszerint a szakralizált egyes emberi test határozza meg a valóságról mint olyanról alkotott felfogást, akkor a képek használata – éppúgy, mint a jogi formalizmus – képes olyan hitrendszert nyújtani, amely saját állítása szerint összeköti a végest a végtelennel. A jogi formalizmus hangsúlyozása az esztétikai formával szemben a „reprezentáció elvének” körvonalazásakor Schmittnél minden bizonnyal összefüggésben áll az illető forma spiritualizáló absztrakciójával, szemben az esztétikum testi természetével. Ám éppen a formának a testi egyénítéssel való bensőséges viszonya miatt tudják és tudták már eddig is megjeleníteni a képek az áldozati önmegváltás megerősítő ígérletét.

Persze, ez a megjelenítés mindig magában rejt majd némi kétértelműséget és bizonytalanságot, lévén hogy transzcendenciájának hangoztatása óhatatlanul az immanencia reprezentációjához kötődik. S talán ez az a pont, ahol a felhő – vagy inkább, a *felhők* – funkciója bejön a képbe. Mert csaknem mindig több van belőle. Pontosabban, a felhő egysége sosem stabil vagy biztosított. És részben épp ezért tűnhet úgy, mintha áthidalná a véges tér és idő világa (az alak világa) és a túlnani közti szakadékot. Ezzel magyarázható az is, miért tűnik úgy, mintha a felhő valamiféle *titkot* takarna, sőt egyfajta erőszakot, mely egyszerre kelthet rémületet és vigaszt. A hátralévő időben két igen különböző, ám egymással összefüggő felhő példáját szeretném szemügyre venni, melyekben egy bizonyos esztétizmus a terrorral és a terrorizmussal konvergál, igaz, igencsak eltérő módokon és igencsak eltérő történelmi pillanatokban.

II.

Az első példa egy 1934-es filmben található. Leni Riefenstahl *Az akarat diadala* című filmjének nyitó jelenetéről beszélek, egy olyan film nyitányáról, amely a náci párt az évi nürnbergi nagygyűlését „dokumentálja”. Íme hát, minden további körülményeskedés nélkül, a film nyitó jelenete:



Az akarat diadala (*Triumph des Willens*, 1935, r. Leni Riefenstahl),

Címek és első jelenet: 0:00-4:46

(<https://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8>)

Riefenstahl filmjét a két évvel később, az 1936-os berlini olimpián készült *Olympiade* cíművel együtt szinte mindenütt „propagandafilmként” jellemzik és minősítik. Maga Riefenstahl elutasította ezt a kategorizálást, rámutatva, hogy filmjeiben nincs „alámondás”, ami közölné a nézőkkel, mit kellene gondolniuk és hogyan kellene reagálniuk. Csakis a filmre vett dolgok képei és hangjai szerepelnek benne, egy zenei aláfestés

kíséretében. Az igaz, hogy a kísérőzene erőteljesen hozzájárul a hangulatkeltéshez, amely később elemi szinten befolyásolja, sőt, gyakran dik-tálja azt, hogy miképpen értse a néző a képeket. Az ilyen zenekíséretnek hatása csak annál nagyobb, minthogy a tudati ellenőrzésünk radarja alatt jut célba: általában sokkal kevésbé vagyunk tudatában a zenének, mint egy szóbeli diskurzusnak. Mindez nagyban működik Riefenstahl filmjében, különösen pedig a nyitó jelenetben. Mégis igaz, hogy az egyedüli hangok, amik a filmben hallhatók, a szereplők hangjai: Hitler, Hess vagy a náci párt más tisztségviselőinek beszédei, gondosan megszerkesztve. Ez azt jelenti, hogy ha van is propagandisztikus eleme ezeknek a filmeknek, annak a film képeiből és hangjaiból kell állnia, s nem pedig egy láthatatlan és tanszcendens hangból, mely megmondja a nézőknek, mit is jelentenek ezek a képek és hangok valójában.

Van ugyanakkor egy részleges kivétel e szabály alól, és ez a film eleji „stáblistában” (*credits*) található, mely úgyszólván bevezeti és keretezi a filmet. Az angol kifejezés, a *credits* nem igazán adja vissza azt, amit németül a *Vorspann* szóval illetnek, s amit franciául úgy hívnak: *générique*. Magam ez utóbbit választanám, mivel praktikus funkciója ellenére (mármint, hogy felsorolja az embereket, a *gens*-t, akik közreműködtek a film elkészítésében) a szó arra is utal, hogy ami a „tulajdonképpen” film előtt következik, bizonyos értelemben az *generálja* a filmet oly módon, hogy keretként kínálja a kontextust, melyben a film nézendő.

Bár a *générique* nem tartalmaz hangot, nyíltan használja az írást és a feliratokat (sőt a tipográfiát) a környezet megalkotására. A film korántsem mellékes módon nem egy képpel, hanem a kép és a láthatóság tagadásával kezdődik: sötét képernyőt látunk, mely az éjszaka vagy a sötétség megjelenítéseként is értelmezhető. A fény és a sötétség játéka, az egyiknek a másikból való előtűnése, vagy áttűnése a másikba, mindvégig megfigyelhető, s ez a film egyik legszembeötlőbb jellemvonásának bizonyul. Ám a sötét, fekete képernyő nem tart soká: kontrasztot és átmenetet képez az elkövetkezőkhöz. Egy-két másodperc elteltével a sötétség lassanként kivilágosodik fokozatosan láthatóvá téve egy alakot: egy kőből kifaragott sast, amint épp megül valamin, ami először nem is-

merhető föl, az elkövetkező másodpercekben azonban az égen sebesen tovamozgó fényes felhők alkotta háttér előtt mégis kirajzolódik. Ezek a felhők így nem homályosítják el a látványt, inkább fénylő háttérrel kiegészülnek, mely kiemeli a hatalmas sást, amint megpihen egy koszorún, mely pedig körülöleli a *par excellence* náci szimbólumot: a szvasztikát.

A néző már ezekben a kezdeti pillanatokban is egy halom olyan kontraszttal szembesül, melyek később majd a film egészét áthatják: a sötét és a világos, az állás és a mozgás, a látható és a láthatatlan ellentétével. E kontrasztok közül talán az állás és a mozgás ellentéte a legjelentékenyebb, mert az összes többi előfeltételezi. A Riefenstahl által lefilmezett nagygyűlés nem pusztán egy politikai párt összejövedele, hanem egy olyan párté, amely „mozgalomnak” (*Bewegung*) nevezi magát. Riefenstahl, aki azt állította, hogy ő vezette be a fártot (mozgó beállítást) a dokumentumfilmzésbe, mindenesetre tisztában volt a mozgás fontosságával, és azzal is, hogy az ilyen mozgásnak magában kell foglalnia a kamera mozgását is – a nézőével együtt. Filmjei a nézők „megindítását” célozták, ennek érdekében bizonyos mozgásokat jelenítettek meg, még hozzá olyan perspektívából, mely maga is élénken mozgott.¹¹

A mozgás és az állás, vagy a változás és az állandóság viszonya a filmet is áthatja, mind abban, amit megmutat, mind abban, ahogy maga a kamera mozog, mind pedig a szereplők beszédeiben. Ám mindeme mozgást a film elején az keretezi, ahogyan a „stáblista” – a *générique* – kibontakozik.

Ez a bevezető keretezés pedig három szakaszból áll, melyek mindegyike körülbelül 30 másodpercig tart, és kisötétülések (*fade-outs*) választják el őket egymástól.¹² Az elsőt épp az imént írtuk le: a sötét képernyőből fokozatosan kivilágosodik a sas, ahogy a koszorún ül, mely a szvasztikát foglalja keretbe, majd végül leereszkeszünk, és megjelenik a

¹¹ Leni Riefenstahl: *Memorien 1902–1945*, Frankfurt am Main – Berlin, Ullstein, 1990, 224.

¹² [Kissé eltértek a filmes szaknyelvben használatos magyar terminológiától (*fade-out*: „blende le”, fokozatos kisötétülés; *fade-in*: „blende fel”, fokozatos kivilágosodás; *fading into*: áttűnés). – *A ford.*]

cím: „Az akarat diadala”. A feliratok mind kőből vannak kivésve, egy falon található, mely nagy szögletes tömbökből áll. A feliratokat félgót betűk alkotják, melyek materialitását kihangsúlyozza az árnyék, amit az őket tartó falra vetnek. Az ezeréves birodalom gondolata, bár nyíltan sehol sincs megemlítve, mégis felsejlik a masszív kőbetűkben.

Valójában kétféle átmenet (*fading*) szerepel ebben az első szakaszban: az adott kép áttűnése a következőbe, mely folyamatossá teszi az átmenetet. És a képernyő kisötétülése, mely az említett szakaszokat elválasztja egymástól. Ez a feketébe való eltűnés az egyes elemeket egymástól elválasztani hivatott szünet közbeiktatásaként értelmezhető. A képek természetesen kapcsolatban állnak egymással, tehát nem izoláltak. Az eltűnés azonban minden egyes szegmensnek viszonylagos önállóságot kölcsönöz. Mindegyik kép, kezdve a feliratok képével, hosszan tartónak van szánva.

Ez az időbeli dimenzió azután világosan megjelenik a bevezető szekvencia második és harmadik szakaszában, mindkettő valamiféle történetet bont ki. Először is magának a filmnek a történetét. A „dokumentum” „a Führer megbízásából” (*im Auftrage des Führers*) jött létre, ami különleges előjogot és közelséget kölcsönöz neki mindahhoz, amit megörökít. A következő felirat azonban közli, hogy magát a filmet viszont Leni Riefenstahl „formálta” (*shaped*). Az angol felirat az ismertebb „alkotta” (*created*) kifejezést használja. A német azonban pontosabb és behatároltabb: *Gestaltet von Leni Riefenstahl*. A *Gestalt* szó fontos: nem *creatio ex nihilo*-t jelent, hanem *formálást*, ami formát és alakot ad a már létező anyagnak.

Sok mindent írtak a *Gestalt* fogalmáról, különösen Heidegger nyomán, aki azt a lényegi esztétikai elemet látja ebben a terminusban, mely elősegítette a lét és a létezők közötti ontológiai különbség metafizikus elfelejtését.¹³ Heidegger számára a szó olyasmire utal, ami az időtől és a

¹³ Egy sor 1936 és 1946 között írt, majd „A metafizika meghaladása” címmel publikált jegyzetben Heidegger összekapcsolja egymással az ontológiai különbség metafizikus elfelejtését és egy bizonyos (keresztény) humanizmust: „Így válik uralkodóvá az egyetlen mértékadó kérdés: milyen forma vagy alak (*Gestalt*) az

történelemtől függetlenül képződik meg, s ami mindkettő folyását meghatározhatja. Hasonló állítás fogalmazódik meg a szóban forgó „stáblis-ta” (*credits*) kőszerű betűformáiban, melyek ezzel egy cím és egy név olyan eszméjét próbálják hitelesíteni, amely ellenszegül majd az időbeli változásnak, minthogy hozzájárul a történelem folyásához.

A bevezetés harmadik és egyben utolsó szakaszát alkotó négy felirat azt a történelmi folyamatot bontja ki, melyben a film és az általa dokumentált események elhelyezkednek. Ez dátumok sorával történik, kezdve „1934. szeptember 5.”-vel, a pártkongresszus első napjával. Heidegger a *Gestalt* fogalmát egy olyan metafizikai hagyománnyal társítja, amely a létet mindenekelőtt a jelen idejű, kijelentő módú egyes szám harmadik személyű alak szerint fogja fel, annak forrásait a „van” egyszerű önprezenciájára redukálja. Riefenstahl dátumozása megerősíti ezt a redukciót, amikor a pártkongresszus kezdetének időpontját a történelmi előzményekhez viszonyítva helyezi el. Az első közülük „20 évvel a világháború kitörése után” jelöli ki a jelen pillanatot; a második szerint a nagygyűlésre „16 évvel a német szenvedés kezdete után” kerül sor (ami a versailles-i békeszerződésre utal). Végül pedig, mintegy a történelmi idő felgyorsulásának jelzésére, az évek hónapokra váltanak: „19 hónappal a német újjászületés kezdete után” (amit kiemel a kísézőzenében felharsanó wagneri réz fanfár), vagyis 19 hónappal azt követően, hogy 1933. január 30-án Hitlert kinevezték kancellárrá, hamarosan egy újabb érkezést láthatunk, Hitler megérkezését repülőn Nürnbergbe.

Mielőtt mindazonáltal áttérnénk erre a jelenetre, érdemes megjegyezni, hogy az 1934-es pártkongresszusig vezető történelmi folyamat hármasság tagolása természetesen összevethető a keresztény üdvtörténettel (*Heilsgeschichte*) három szakaszával. Ha az utóbbi először a teremtésből, aztán a bűnbeesésből, végül a megváltásból áll, akkor a huszadik századi német történelem e film szerint hasonló mintázatot ad, számos megvilá-

ember sajátja. A »Gestalt« itt meghatározatlan [de] metafizikus, azaz platóni módon van elgondolva, mint az, ami van, és ami meghatároz minden hagyományt és fejlődést, miközben ő maga független marad tőle.” Martin Heidegger: „Überwindung der Metaphysik”, in *Vorträge und Aufsätze*, 1. köt., Pfullingen, Neske, 1954, 79.

gító változtatással: a világ teremtése helyett ott van a világ háborúja; a bűnbeesés helyett ott van a vereség (és a szenvedés), végül pedig, a krisztusi áldozat általi feltámadás helyett ott van a Führer és pártjának hatalomra jutásával bekövetkező újjászületés.

Amit a film átvesz a keresztény üdvtörténeti narratívából, az a megváltáshoz és újjászületéshez vezető bukás eszméje, továbbá az a fókusz, mely egy individuális messiási alakra irányul, aki az üdvözülési folyamat elsődleges ágense lesz. A szeretet keresztény hangsúlyozásának helyét ugyanakkor a harc és a hatalom iránti leplezetlen elkötelezettség és lelkesedés foglalja el. Innen ered a militarizálódás fontossága. A diadal érdekében a náci akaratok nem kell se több, se kevesebb, mint a tömegek katonai mozgósítása, ez pedig, mint látni fogjuk, feltételezi egységes-uniformizált tömbbé (*block*), masszív *Gestalt*tá kovácsolásukat. Mindez impliciten benne rejlik már a feliratok fentebb tárgyalt betűstílusában is, mely (a német kifejezés szó szerinti értelmében) ténylegesen *Blockschrift*, kőtömbökből álló írás. „Kőbe van vésve” – ez a német kifejezés olyasmit jelöl, amit megváltoztathatatlanak tartanak. Itt pontosan erről van szó: a keresztény üdvözülés politikai és nemzeti állandósággá válik. Ez persze nem zárja ki a változást, de elnyeli és instrumentalizálja.

Van azonban egy második mozzanat is, melyben a film kezdetén sugallt történelmi narratíva eltér keresztény forrásaitól. Az eljövendő üdvözülés lényegileg nem a mennyben, hanem éppenséggel itt a földön megy majd végbe. Tehát itt és most megy majd végbe, egy konkrét napon, mely a negyedik és egyben utolsó időpont is a dátumok sorában, egyszersmind átmenet a stáblistából magába a filmbe: 1934. szeptember 5., a nap, melyen maga a film is kezdetét veszi, s amelyen (mint olvasuk, ez az utolsó ilyen felirat), „Adolf Hitler újra / Nürnbergbe / repült, / hogy seregszemlét tartson / hívei körében (*um Heerschau abzuhalten / über seine Getreuten*)”.¹⁴ A német szöveg, melyet angolul nehéz vissza-

¹⁴ [Az angolban: „*Adolph Hitler flew / once again to / Nuremberg / to Muster / the Faithful*”. A következő néhány sorban Weber e fordítás elégtelenségére reflektál. Mivel a magyar nyelv az angolhoz képest itt lényegesen szorosabb fordításra ad

adni minden részletében (a „katonai bemutatót tartani” (*to hold a military display*) nem igazán megfelelő kifejezés), a hívek – szó szerint „az ő hívei” (*seine Getreuten*) – keresztény ideálját a „szemlézés” – ez is, szó szerint „áttekinteni, megsejmlélni a seregeket” (*Heer-schau*) – politikai fogalmához kapcsolja.

Minden jelentősége ellenére, Hitler nürnbergi útját nyíltan „visszatérésnek” nevezi az előző felirat („flog ... *wiederum* nach Nürnberg”), és ez a visszatérés szerfölött túldeterminált. Nyomban emlékeztet rá, hogy ez már a második alkalom, hogy Hitler és Riefenstahl pártkongresszusra mennek Nürnbergbe. Egy évvel korábban Leni Riefenstahl már megörökítette ott az 1933-as pártkongresszust, amit *A hit diadala* (*Triumph des Glaubens*) címmel került a mozikba. A mostani második alkalomra azonban a „hit” szót az „akarat” váltotta fel, még hozzá igen sajátos értelemben. Ugyanis alig két hónappal korábban a náci párt leghívebb és legrégebbi részlege, amely a párt hatalomért folytatott küzdelme során mindvégig annak fegyveres szárnyaként szolgált, vagyis az SA, a „hosszú kések éjszakája néven” ismertté vált akció során, melyet azonban maguk a náciak „Röhm-puccs” néven emlegettek, lefejeztetett. Ernst Röhm, az SA vezetője, a nemzeti szocialista párt radikális, szocialista szárnyát képviselte, s számára az államhatalom megszerzése csupán eszköz volt a széleskörű, antikapitalista jellegű, szocialista reformok bevezetéséhez. Egyszóval, Röhm számára a nemzeti szocialista forradalom épp hogy csak elkezdődött, míg Hitler szerint azért volt rá szükség, hogy normalizálják a pártot, hogy a *Reichswehr*, valamint a német iparmágnások és finánciók segítségével megszilárdíthassa hatalmát. 1934-ben tehát *Az akarat diadala* az SS diadalát is jelentette az SA fölött, Himmler győzelmét Röhm fölött. A Röhm-féle SA-nak a náci párt hatalomra jutásában játszott történelmi szerepe miatt annak kérdése, hogy kik is az igazi „hívek” (*Getreuten*), mindenkit nagyon is foglalkoztató kérdés kellett, hogy legyen.

lehetőséget, a magyar fordítás vonatkozásában e magyarázatok némiképp redundánsak. – *A ford.*]

A Führer Nürnbergbe való „visszatérése” ezért egyszersmind annak pillanata is, amikor „seregszemplét” (*Heerschau*) tart majd, hogy megbizonyosodjon róla, számíthat a 4 millió SA-tag lojalitására azután is, hogy a vezetőséget alig két hónappal korábban megsemmisítette. Az „újjászületés” pillanata pedig felfogható úgy is, mint ami a náci párt radikális, proletár, társadalmi forradalmat célzó szárnyának likvidálását jelenti, így a párt most azzal a feladattal szembesül, hogy a német iparnak és saját katonai szervezetének segítségével megszilárdítsa hatalmát.

Persze, a mai néző számára mindeme „háttérből” semmi sem érzékelhető azonnal a Riefenstahl által filmre vett képek és hangok alapján, noha számos utalás történik ezen eseményekre Hitler és a pártfunkcionáriusok beszédeiben. Ám az árnyékok és felhők, melyeken Hitler Nürnbergbe érkezve átrepül, azokat a veszélyeket is sejtetik, melyeket az utóbbi időszakban megpróbált legyőzni. Mindebből semmi nem jelenik meg nyíltan, ám a kezdeti kontextussal, melyben a film készült, megadták a hátteret, mely előtt a képeket nézni és hallani kell.

Ezzel magyarázható az is, hogy a felszálló repülőgépet először körülvevő felhőkön, melyekbe azután alászáll, szem elől veszítve mind az eget, mind lent a földet, miért sikerül végül áthatolni, és miért válnak láthatóvá az alatt fekvő város háztetői. A repülő egyszerre technikai termék és hatalmi eszköz, s talán ezért veszi be Riefenstahl a képek és hangok közé. A filmet és az általa bemutatott látványt politikailag és technikailag egyaránt csakis e viszonylag új közlekedési eszköz hatalma teszi lehetővé, egy olyan eszközzé, amely ugyanazon technikai fejlődés része, mint maga a filmkamera. A technológia rögzít és továbbít, s ezzel úgy tűnik, mintha maga volna a földre lehozott transzcendencia. Ezzel magyarázható az is, miért hangoztatja később büszkén Riefenstahl, hogy ő vezette be a „fártot” a dokumentumfilmzésbe: nem elég mozgást vagy mozgó képeket filmezni, magának a kamerának is mozognia kell (habár alapvetően máshogy, mint az *Ember a felvevőgéppel* Vertovnál).

Miután körbetekint a felhőkön, a gép és a kamera lassan aláereszkedik, bele a felhőkbe, rövid időre szem elől veszítve az eget, mígnem hirtelen előbuknának lentről a nürnbergi háztetők. A felhők megnyugtató, védelmező takarást képeznek az égből a földre való alászálláshoz.

Tornyok bukkannak elő, előbb a katedrálisnak, majd a várnak, az egyház és az állam e két emblémájának tornyai, ellenpontozva a repülőgép törzsének sötétebb, modern, kezdetleges formáit, melyeket és melyeken át eddig bámultunk. Ahogy a gép egyre lejjebb ereszkedik és a háztetők részletei tisztábban kivehetővé válnak, a húros hangszerek által uralt nyugtató kísérőzenét hirtelen rézfúvósok váltják fel, melyek a Horst Wessel-dalt, a náci párt himnuszát játsszák. A dalt arról az SA-tagról nevezték el, aki komponálta, és akit később megöltek a Kommunista Vörös Fronttal folytatott utcai harcokban. Ahogy felhangzik ez a zene, a szín a házakról az utcán menetelő emberek tömbjeire vált, amely kép a dal első sorát visszhangozza: „Fenn a zászló, szoros alakzatban / menetel az SA, nyugodt, elszánt léptekkel”.

Ebben a katonai alakzatban, mely a német szöveg alapján szó szerint „szorosan zárt” (*die Reihen fest geschlossen*), sűrűsödik össze a filmben látható képek egy sajátos aspektusa, mely később a fasizmus leírásainak legfőbb ismertetőjegyeként válik emlékezetessé. Amit azonban konferenciánk szempontjából ki szeretnék emelni, az az egységre, uniformításra és homogenitásra helyezett fasiszta és náci hangsúly kapcsolata azzal, amit Kant egykor az esztétikai ítélet „formai elemeként” definiált, mely szerinte „a különféle [vagy sokféle] egyggyé való összeállítását” jelenti;¹⁵ a menetelők tömegesített tömbjei, akár civilekről, akár katonákról van szó, olyan egységességet teremtenek, mely véleményem szerint impliciten már ott van a forma és az alak (*Gestalt*) hagyományos esztétikai fogalmában.

¹⁵ Lásd az 5. lábjegyzetet. Kant persze nem engedi, hogy az „Egy”, vagyis az esztétikai ítélet egysége, bármiféle általános fogalom által határozódjon meg. Szingulárisnak, tehát az ő szemében szubjektívnek kell maradnia. Épp a szinguláris redukálhatatlanságához való ragaszkodás lesz elfogadhatatlan az egységésítés fasiszta hangoztatása számára. Ám a szinguláris találkozáshoz való ragaszkodás lesz elfogadhatatlan számos modern „esztétika” számára is, méghez azéért, mert problematikussá teszi az univerzalitás tételét, amely elválaszthatatlan a „művészet” modern fogalmától. Megjegyzendő, hogy Riefenstahl képeit és felvételeit („shots”) épp a militarizált tömeget alkotó egyének és csoportok látványának lehető legnagyobb változatossága jellemzi, amire azért van szükség, hogy ez a militarizált tömeg ne tűnjön teljesen mechanikusnak.

Szó szerint véve a *Gestalt* az, ami el van helyezve, azaz *helyre van téve* (*gestellt*). Valamit elhelyezni először is egy „tevő” mozdulatot feltételez, valamint egy stabil helyet, ahol ez a tevés nyugvópontra juthat. Amennyiben az, ami ekként helyre van téve, olyasmiként van elgondolva, mint ami általában a tevés folyamatától függetlenül képződik meg, modelljévé vagy paradigmájává válhat az önazonosság olyan fogalmának, mely egyaránt vonatkozhat szubjektumokra és objektumokra, közösségekre és egyénekre is. Ez esetben a *Gestaltung* folyamata, mely a művészi „teremtés” német megfelelője, csakugyan az angol szó teológiai jelentéstartalmainak örököse. A művészt, különösen pedig az általa létrehozott műalkotást, térbeli-időbeli megnyilvánulásukon túl kell felfogni, amiben pedig a művész eredendő lényegét látják működni. Elfelejtik, vagy szem elől tévesztik a helyre-tevés dinamikus folyamatát, vagy azt, milyen mértékben van a szóban forgó sokféleség uniformizált egységbe forrasztva, miáltal felöltheti az önállóság látszatát.

Ez a cinkosság, és a hagyományos esztétika általi elősegítése az, amire Walter Benjamin gondolt, amikor „A műalkotás a technikai sokszorozhatóság korszakában” című esszéjének végén „a politikai esztétizálását” a fasizmushoz társította. Világosabban kiderül, mire is utalt ezzel a gyakran idézett kifejezéssel, ha összevetjük egy másik részlettel, amely az esszé utolsó szakaszát vezeti be, de amely mindmáig nem kapta meg a neki kijáró figyelmet. Benjamin kifejezése mondhatni „fedőemlékül” szolgált, kitörölve a kontextust, melyből jelentőségét nyeri. Az alábbi részletre gondolok:

Korunkban a növekvő proletarizálódás és a tömegek gyors formálódása egy és ugyanannak a történelemnek két oldala. A fasizmus az újonnan keletkezett proletarizált tömegeket ama tulajdonviszonyok érintése nélkül próbálja megszervezni, amelyeknek megszüntetésére azok törekednek. Abban látja *üdvözülésüket*, hogy önkifejezéshez (világért sem joghoz) engedni jutni őket. A tömegeknek joguk van a tulajdonviszonyok megváltoztatásához; a fasizmus *a tulajdonviszonyok konzerválásának határain belül enged teret a tömegek önkifejezésének*. A fasizmus végső soron a politikai élet esztétizálására lyukad ki. [...] A politika esztétizálása

körüli minden fáradozás egyetlen pontban csúcsosodik ki. Ez a döntő pont a háború. [Saját kiemelésem: SW]¹⁶

Bár az esszében Benjamin sehol nem tesz említést Leni Riefenstahl filmjeiről – utal viszont a *Wochenschau* című heti filmhíradóra –, a szöveg egészében, de különösen ezen a ponton adott leírás az ő filmjeiben csúcsosodik ki, leginkább is *Az akarat diadalában*. Benjamin, aki egyúttal *A kapitalizmus mint vallás* című alapvető jelentőségű szöveg szerzője is, a fasizmust itt az üdvözülés vallási ígéretével köti össze. A fasizmus abban találja meg az üdvözülést, hogy biztosítja a tömegek számára az önkifejezés lehetőségét, ám csakis amennyiben azt a fennálló tulajdonviszonyok „konzerválásával” van egybekötve. Ez viszont az identitásstruktúrák *hiposztázisát* jelenti úgymond (ez nem Benjamin kifejezése): az emberek születésüknél, természetüknél vagy fajuknál fogva azok, akik, és fontos, hogy kifejezhessék, de ne változtathassák meg magukat. A szóban forgó passzushoz fűzött lábjegyzetében Benjamin a heti filmhíradó óriási befolyására utal az önkifejezés biztosításával összefüggésben, főként a politikai vagy sporteseményeken, monstre gyűléseken stb. összeverődő tömegek képei által. A létező önazonosság ilyenén hiposztázisa – ami mindig ezen identitás öntudatát jelenti – szorosan összefügg az izoláció Freud által leírt folyamatával, melynek legfőbb médiuma a fedőemlék, de persze az is, amit a magam részéről esztétikai *Gestalt*nak neveznék – már amennyiben az ilyen formák és alakok lényegileg azonosak önmagukkal és közvetlenül érthetők: szó szerint jelentés-teliek, „tele vannak jelentéssel”. Rájuk tekinteni nem más, mint megérteni, mit jelentenek: semmi szükség máshová nézni, vagyis azon gondolkozni, milyen viszonyban állnak mindazzal, ami nem jelenik meg közvetlenül.

¹⁶ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, 47-48.; Walter Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford. Barlay László, in uő: *Kommentár és prófécia*, szerk. Zoltai Dénes, Budapest, Gondolat, 1969, 332. (ford. mód.).

Ennek a *Gestalt*nak, mely a tömegek önkifejezését is magában foglalja, különösen jelentős formáját képezik maguk a menetelő tömbök, ahogy fentről látszódnak, az említett jegyzetben „madártávlatnak” (*Vogelperspektive*) nevezett nézőpontból. E tömeg tiszta immanenciája és önazonossága – amitől a fasizmus alatti polgári és kapitalista tulajdonviszonyok által megkívánt identitás eszményi alakzatává válik, egy olyan identitásává, amely legfőképpen is homogén (vagyis semmivel nem tartozik bárminek, ami külsődleges vagy idegen volna saját közvetlen történetéhez képest) – (ez) az arctalan, ugyanakkor szerföltött mozgékony menetelők zárt és tömör alakzatával vagy alakzatában jelenik meg.¹⁷ A tömeg meghatározott irányba és meghatározott céllal mozog: el akar érni valamit (ezért van szüksége és ezért támaszkodik egy Vezérre). Tömörsege arra utal, hogy képes ellenszegülni minden külső behatásnak.¹⁸ Ilyen értelemben a „kifejezés”, amit Benjamin egyaránt asszociál a fasizmussal és kapitalizmussal, olyasféle immanens identitást feltételez, amely megelőzi a külvilággal való kontaktust, s ezért szó szerint kifejezhető, miközben nem a másokhoz való viszonya alkotja meg.

A már említett jegyzetben, mely a szóban forgó szövegrészhez kapcsolódik, Benjamin fontos célzást tesz a fasizmusnak, különösen pedig a képek és filmek fasiszta használatának tulajdonított kifejezőképesség egy másik aspektusára: „A nagy ünnepi felvonulásokon, a monstre gyűléseken, a sport jellegű tömegrendezvényeken, és a háborúban, amelyek ma mind a felvevőkészülék elé kerülnek, *a tömeg saját magával néz szemtől*

¹⁷ Ellenpéldaként említhetők a szervezett maratonok, ahol a versenyezni összegyűlő futótömegek lényegileg individualisztikus-agonisztikus jellegűek – az efféle alakzatok jobban megfelelnek a jelenkori neo-liberális kapitalista társadalom számára.

¹⁸ E mozgó tömeg másik érdekes ellenpéldája – úgy esztétikai, mint politikai szempontból – Bertold Brecht és Slatan Dudow *Kühle Wampe* című 1932-es filmjében található, amely sportünnepélyre tartó munkáscsoportokat mutat be, ám a náci nagygyűlésekre jellemző és a Riefenstahl-féle „dokumentumban” reflektorfénybe állított militarizált mozgósítás nélkül. Hans Eisler zenéje aligha lehetne távolabb *Az akarat diadalának* Wagnert utánzó zenéjétől. Mondani sem kell, hogy ez utóbbi zene stílusa sokkal közelebb áll a mai populáris ízléshez, mint Eisleré.

szembe (sieht die Masse sich selbst ins Gesicht)” (uo.; 394). Látva a jelenet többi részét, melyben Hitler leszáll a repülőről a környező tömeg üdvözlésével, az „önkifejezés” tárgyként felfogott „arc” kérdése pontosabban is leírható.

Ugyanis kétféle arc van: egyrészt a megannyi ünneplő, elragadtatott, mégis sokféle arc a Hitlert fasiszta karlendítéssel üdvözlő tömegben, másrészt a Führer arca: csöndes, szinte félnk, amint épp leszáll a gépről az üdvözlések áradatában. Az autóban, mely a repülőtérről a városba viszi, többször is hátulról mutatja Hitlert a kamera, ahonnan az arcát nem, csupán a tarkóját látjuk, és ismét a felemelt karját, a jellegzetes üdvözlés szerint.

A felhők régen eloszlottak, utat engedve az ünnepi menetnek, de ami itt lényeges és a „kifejezés” benjamin fogalma szempontjából igazán releváns, az a nézelődő tömegek interakciója a Vezérrel, akinek arca és alakja egybegyűjti azt a fajta kifejezést, amely a tömegek számára biztosított, a fennálló tulajdonviszonyok állandósítása végett.

Ezek a viszonyok feltételezik a szubjektumot mint tulajdonlásra képes lényt, ami azt jelenti, hogy végső soron képes az idő múltával is megmaradni ugyanannak, ura önmagának, s így képes önálló tulajdonosként létezni annak, ami saját, még hozzá a tulajdon szó kettős értelmében: ideértve a tulajdonok (dolgok és tárgyak) jog szerinti birtoklását, de ideértve önnön tulajdonságainak (képességeinek és tetteinek) birtoklását is. A nézelődők tömött sorai, egyetlen Vezérük fölélük magasodó alakjával egyetemben, megoldani látszanak a sokféleség és egység, múltkonyság és tartósság kérdését. Ahogy Rudolf Hess mondja majd egyik beszédében a kongresszus alatt: „Adolf Hitler: Németország, és Németország: Adolf Hitler”.

De akkor miért a „háború” jelenti a politika fasiszta esztétizálásának kezdetét és végét? Riefenstahl filmjének 7. fejezete, ha részletesen is, de választ ad erre:



Az akarat diadaloa (*Triumph des Willens*, 1935, r. Leni Riefenstahl),
10. rész: 1:01:00-1:03:28
(<https://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8>)

A részlet a film elejét idézi. Először sötét a képernyő, de hamarosan megjelenik a szvasztikán pihenő sas, mely azután áttűnik a sorokat középben átszelő hosszú sétányba, melyen a messzi magasból három parányi figura, Hitler, Himmler (SS) és Viktor Lutze (SA) menetel háttal a kamerának; két oldalról SA és SS harcosok temérdek sorától, összesen mintegy 120 ezer katonától szegélyezve közelednek egy bizonytalan cél felé, mely csak a következő beállításban válik láthatóvá: a világháborúban (az elsőben) elesett német katonák tiszteletére meggyújtott láng felé. Mivel a politikai nagygyűlés ekkor szembesül legközvetlenebb módon a halállal, ez a momentum a négy nap legemelkedettebb pillanata; elvezet Hitler és Lutze beszédéhez, melyben igazolják Röhm likvidálását és felmentik az SA szervezetét Röhm bűne alól.

Amit ebből az alkalmából kifejezésre juttatnak, az nem kevesebb, mint a diadal akarása, és nem csupán az ellenség (ez esetben az SA Röhm-féle vezetése) fölötti, hanem egyenesen a halál fölötti diadalé.

Röhm és elvtársainak megölésével biztosítottá vált a német újjászületés. Az ölés és a katonaság (az SS és a *Reichswehr* formájában) vezet el az örök élethez, az ezeréves birodalomhoz.

Az elesett bajtársakról való megemlékezés így kéz a kézben jár a halál ünneplésével. A halál mint az ölés eredménye intencionális aktussá válik, mely szándékosan előidézhető és (a mögöttes gondolat szerint) szándékosan le is győzhető (ha el nem is kerülhető).

A háború mint az ölés szervezett kollektív és célirányos formája azzá teszi a halált, aminek a Teremtés könyve óta, továbbá Krisztus halála óta mindig is tekintették, nevezetesen emberi *cselekvés* eredményének, akár kihágás, akár árulás miatti büntetésként éri utol az embert. Azzal, hogy a halált látszólag az emberi cselekvés termékévé teszi, a politika általában, a fasiszta politika pedig nyíltan, azzal próbálkozik, hogy beteljesítse Pál ígését – melyet Hobbes idéz a *Leviatánban* –, miszerint „Miután ugyanis ember által van a halál, szintén ember által van a halottnak feltámadása is” (1Kor 15,21).¹⁹

Pál számára persze a feltámadás először egy különleges „ember” műve kell hogy legyen, nevezetesen azé, aki egyszersmind Isten Fia, és pontosan ez az a különbség, mely a kereszténységet a fasizmustól elválasztja. Az utóbbi számára a félisten Führer vagy Duce az, akinek szavatolnia kell a halál fölötti győzelmet, a nép és a messiási Vezér problematikus, de lényegi azonosításával. A Vezér (Führer vagy Duce) olyan individuum, akinek individualitása elkülöníti (izolálja) őt a közösségtől, ugyanakkor a közösség kifejeződésévé is teszi, miközben magát a közösség homogén „individuumként” fogják fel: egyazon faj, egyazon kultúra, egyazon nemzet tagjaiként. Ez a közösség az individuum modelljét követi a szó legszorosabb értelmében, amennyiben homogénnek és *oszthatatlannak* (*indivisible*) tartják. Az individuum ily módon azt remélheti, hogy *tovább él* majd a közösségben, mely a náciizmus esetében az egyes tagok testi, húsvér folytatásaként fogja fel magát, a vér szerinti folytonosságon keresztül. Ez viszont megköveteli a közösségtől (a fajtól,

¹⁹ [Thomas Hobbes: *Leviatán*, ford. Vámosi Pál, Budapest, Magyar Helikon, 1970, 382. – *A ford.*]

néptől és nemzettől), hogy „szorosan zárt” sorokba rendeződjön – hogy a Horst Wessel-dalt idézzem –, s ezzel kizárjon minden külső és idegen eredetű szennyeződést és fertőzést. Ez a megingathatatlan, sérthetetlen individuum mintájára elgondolt nemzet biopolitikai változata. Ez az individuum pedig, a hit tárgyaként, a Führer alakjában manifestálódik: a Führerben mint *Gestalt*ban és a *Gestalt*ban mint Führerben.

Az oszthatatlan, sérthetetlen és végső soron halhatatlan közösség eszménye – melyet a kősas, általánosabban viszont a *fascis* vagy a szvasztika alakja szimbolizál (utóbbi a kereszt egy módosult változata, németül *Hakenkreuz*: „horogkereszt”) – csak annyiban gyakorolhat politikai vonzerőt, amennyiben képes elhíttetni, hogy úrrá tud lenni a szorongáson és irányt szabni neki. Az alak gyakran *Marksteinként* funkcionál ebben a filmben, olyan kőjelzés gyanánt, mely irányítja a tekintetet, s lehetővé teszi, hogy végül valahol elhelyezze magát, hogy valahol megnyugodjon. Hogy fókuszáljon. Az efféle fókuszálás legfőbb akadálya persze a halál. A láng, a kőtől és kőserű katonáktól körülveve és ellenőrizve, az egyik módja a halálra való fókuszálásnak, mely által a halál átmenetté válik az örök életbe. A halálnak mint átmenetnek az életbe való ilyen felszívódása éppoly régi motívuma a nyugati kultúrának, mint a Biblia, és különösen fontos szerepet játszik a keresztény üdvtörténeti narratívában. A halál életbe való elnyelése azonban a végesség meghaladását is magában foglalja, ami bizonyos politikai és történelmi kontextusokban egybeeshet a heterogenitás tagadásával. Csakis amikor az eredetet így megtisztítják és önmagával azonosra teszik, lesz a minden élőlényre mint egyedülre váró vég megjeleníthető megszakítás helyett beteljesülésként. Csakis akkor vezítheti el a halál a fullánkját.

Mint korábban mondtam, e projektumnak lényegi eleme a halálnak emberi cselekvés eredményeként, szándék eredményeként való megjelenítése. Ez teszi a háborút a politika kitüntetett médiumává, mely által a politikai közösség önkifejezésre talál. A háború legitimálja az ölést, s ezzel a halált az újjászületés áldozati pillanatává teszi. Itt legfőképpen azonban a másik halála a cél. Carl Schmitt elmélete a barát/ellenség-csoportosításról mint a politikai eredetéről jól mutatja keresztény eredetét. Leszámítva, hogy sosem az egész emberiség menekül meg, hanem

mindig csak egy konkrét nép, nemzet vagy faj, az Önmaga szemben a mással – szemben más népekkel, nemzetekkel és egyénekkkel.

A máshoz tartozók azonban sehol sem láthatók ebben a filmben: eleve ki vannak takarva ama felhőkkel, melyekbe és melyeken keresztül a gép aláereszkedik úton a célja felé. Miként a nyitó jelenetben felbukkanó felhők, a repülőgép ablakától keretezve. Maguk a felhők, melyekben a gép eltűnik, hogy aztán a másik oldalon kilépjen, a beállítások közti átmeneteket emblematizálják, az áttűnést és átfedést. A gyakori el- és eltűnések (*fade-outs and fade-ins*) a mozgás elemi folyamatosságával teremtik meg a filmes szekvenciát. Ez nem zárja ki az éles vágást, az elsötétülést, mely a kontrasztot és diszkontinuitást hangsúlyozza, ez azonban maga is csupán még jobban kiemeli a fejlemények mindenek fölötti folytonosságát.

A „német újjászületés” köti össze Riefenstahl filmjének „esztétizmusát” a náci politika erőszakosságával. Olyan erőszak ez, melyet a náci vezetők felvállalnak, sőt büszkén lobogtatnak, de azért, hogy kinyilvánítsák ama új rend örökérvényűségét, melyet épp most készülnek kikényszeríteni. Riefenstahl „fártjainak” hullámzó ritmusa az ezeréves birodalom eszméjében rejlő halhatatlanság filmes megfelelőjét képezi. Az új *Lebensraum* katonai erővel való meghódításának célja a *Lebenszeit* beígért kiterjesztésének térbeli feltétele. A felhők, melyeken át a gép a földre ereszkedik, mind egy-egy mozgékony *Gestalt*, amely eme ígélet – a földre leszállított teológiai ígélet – pályáját jelzi.

III.

Befejezésül hadd térjek vissza, afféle történelmi kontraszt gyanánt, az előadás elején említett képekre, melyeken igencsak másféle felhők jelennek meg. A 2001. szeptember 11-i támadásokról megemlékező masszív médiafigyelemnek köszönhetően, mely gyakran a mélyreható elemzés kárára érvényesült, feltételezem, hogy e felhők általános képe elevenen él mindenkiben, s hogy éppen ezért szükségtelen újfent bemutatni őket. Az égő tornyokból felszálló füstfelhőket inkább egy kevésbé ismerős

nézőpontból mutatnám meg. A fényképet Thomas Hoepker, „a neves Magnum fotósok szervezetének egyik idősebb tagja” készítette. Hoepker „2001-ben úgy döntött, nem publikálja”, és kihagyta „egy Magnum fotógyűjteményből” is,²⁰ mely aznapi képeket tartalmazott. Mihelyt látják, megértik, miért:



Fotó, 2001. szeptember 11., Williamsburg, Brooklyn, New York City, készítette Thomas Hoepker (Magnum Photos)

Világos, hogy akkortájt a kép – minden magyarázat és megvitatás nélkül – a maga módján még a rombolást és annak utóhatásait ábrázoló képeknél is sokkalóbb volt. Anélkül, hogy belemennénk ebben a vitába, melyet az internet részletesen dokumentál (lásd lent), a fotó, akármilyen értelmezést vagy ítéletet alkotunk is róla, olyasmit mond az esztétizmus, a terror és a terrorizmus kapcsolatáról, ami még ma is (sőt, ma különösen) releváns és találó. Ahogy korábban hangsúlyoztam, egy képet álta-

²⁰ A *Slate* egyik cikkében Hoepker elmagyarázta, miért döntött úgy, hogy nem publikálja a fotót. Vö. Thomas Hoepker: “I Took That 9/11 Photo,” *Slate*, 2006. szeptember 14., http://www.slate.com/articles/arts/culture-box/2006/09/i_took_that_911_photo.html.

lában akkor tekintenek „esztétikusnak”, legalábbis a szó hagyományos értelmében, ha jól formált, *gestaltet*, vagyis ha önálló és jelentésteli. Ez ugyanakkor azt jelenti, hogy egy bizonyos távolságból lehet és talán kell is szemlélni, ami szükséges ahhoz, hogy egységes egészként foghassuk fel. A szemlélő, néző vagy megfigyelő pozíciója így védett pozícióként határozódik meg: stabil és önálló. Ezért lehet a katasztrófákról szóló legtöbb videót és képet, melyet a hírtelevíziók és újságok éjjel-nappal ontanak, a reggeli mellett vagy a vacsora után fogyasztani. Vagyis mindaddig, amíg az illető emberi (vagy állati) test elpusztítását vagy megcsonkítását nem mutatják túl nagy részletességgel. Az égő épületek és emberek fölött felszálló füstfelhőket távol kell tartani, és ha lehet, jól kivethető alakot, *Gestaltot*, kell adni nekik. Így befogadhatóvá, felfoghatóvá válnak mint egy olyan egész részei, mely maga áttetszően érthetőnek, azonnal megérthetőnek tűnik – abban az értelemben, hogy nem vet fel további kérdéseket, nem követel meg vizsgálódást a megmutatott keretein túl. Az egész integritását és jelentésességét a riportter kommentárja vagy az újságkép felirata biztosítja. Megmondják az olvasóknak vagy nézőknek, mit gondoljanak arról, amit látnak, egyszersmind arra ösztönzik őket, hogy amit gondolnak, azt a kép közvetlen és kizárólagos tulajdonságának tekintsék. A halál és a pusztítás csak másokat érint, akiktől mi magunk biztos távolságban, védve vagyunk. Az esztétikus kép mellől felállhatunk és elsétálhatunk, hiszen izolált: ez a leghagyományosabb jellemvonása, és ez teszi kiválóan alkalmassá egyaránt arra, hogy a fedőemlékként szolgáljon, vagy arra, hogy elfelejtődjön és helyettesítődjön egy másik izolált kép vagy képhalmaz által.

Az előtérben látható emberekről Frank Rich, a New York Times újságírója azt írta: „A Hoepker-fotón látható fiatalok nem feltétlenül érzéketlenek. Egyszerűen csak amerikaiak”.²¹ Függetlenül attól, hogy ez a kijelentés pontos leírást ad-e vagy sem a fényképen „rajta” lévő emberekről, az aligha kétséges, hogy pontosan fogalmazza meg a benyomást, amit a fotó közvetít. Távoli és tényleg gondatlan szemlélőkről van szó,

²¹ Frank Rich, „Whatever Happened to the America of 9/12?,” *The New York Times*, 2006. szeptember 10, http://select.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10rich.html?_r=1.

akik a napsütésben lazulnak, miközben messze a távolban fekete füstfelhők emelkednek a magasba. A fénykép, mint minden fénykép, „pillanatfelvétel” (németül *Momentaufnahme*, franciául *instanté*), izolált momentum vagy pillanat, mely el lett különítve mindattól, ami előtte, utána vagy a kereten kívül történt. Frank Rich hibázott, amikor „a fényképen lévő fiatalokra” utalt, mivel ez könnyen úgy érthető, mintha magukra a fiatalokra utalnak, nem pedig a fényképen lévő alakokra. Ha viszont a fényképre és nem a tőle függetlenül létező személyekre vonatkoztatjuk, akkor a kijelentés telibe találja, mi is tette a szeptember 11-i támadásokat annyira traumatikussá az USA-ban élők számára. Hiszen ez volt az első alkalom, legalábbis a polgárháború óta, hogy masszív támadásra került sor amerikai földön, és az első alkalom, még régebb óta, hogy a támadás az USA-n kívülről eredt. Ami korábban is és bizonyos értelemben ma is jellegzetesen amerikainak mondható, az éppen a távolság nyújtotta biztonságba vetett hit, mely a nemzet oly igen „védelmezett” morális felsőbbségének hitével párosul. Ez pedig régen sem volt – és bizonyos értelemben ma sem – más, mint hinni az izoláció hatékonyságában.

A támadásokra adott válasz (a háború Irak, Afganisztán és a „Terrorizmus” ellen) persze minden volt, csak nem „izolacionista”. E válasz igazolása azonban ma is ugyanaz, mint korábban: a hit abban, hogy az ellenség izolálható, megnevezhető, leírható, lokalizálható és megsemmisíthető, még hozzá leginkább is katonai eszközökkel. Az amerikaiak rémisztő felismerése, miszerint nem voltak és többé nem is lesznek biztonságban otthon, szorongást keltett, ami villámgyorsan mederbe lett terelve azzal, hogy azonosítható, észlelhető tárgyat, *Gestalt*ot kapott, és „911” (ahogy később nevezték) éppen e *Gestalt* megfelelő jele lett: egy-szerre segélykérés és magának az aktusnak a neve.²²

A fotót véleményem szerint az teszi olyan erőteljessé – és olyan sokkolóvá –, hogy a nemtörődomség, a gondtalan és laza hozzáállás, melyet

²² [Weber itt a dátum mellett a segélykérés USA-beli hívószámára utal, ezért is használja a „9/11” (vagy „9-11”) írásmód helyett az egybeírt „911” formulát. – *A ford.*]

ábrázolni látszik, egybeesik a pillanattal, amikor az alapzat, melyen ezt a hozzáállás nyugodott, a szó szoros értelmében elemésződik a háttérben.

A háttér azonban már nincs elszigetelve az előtértől. Pontosan ez az, ami végül is rémisztő, és amit a „terror elleni háború” kifelé próbál terelni, külföldiek ellen irányítva, akiktől ekként eltávolítani remélhetjük magunkat, és akiket az izolálással végül azonosíthatunk és elpusztíthatunk. Érdekes megjegyezni viszont, hogy a „terror” szó az angolban mindmáig elsősorban valamilyen uralhatatlan veszélyre adott emocionális választ, extrém szorongást jelent. A „terror elleni háború” deklarálása úgy próbálja elterelni és eltávolítani ezt az érzést, hogy a „terroristákkal” és a „terrorizmussal” azonosítja, külső és végső soron megsemmisíthető alakoknak és mozgalmaknak tekintve ezeket.

Az ikertornyok összeomlásakor képződő törmelékfelhők azonban másról mesélnek. Íme hát az utolsó fotóm; egy olyan videóból vettem, melyet biztosan mindenki sokszor látott már:²³



²³ [A kép valójában egy fotósorozat része. — *A ford.*]

Fotó, 2001. szeptember 11., a Beekman Street és a Park Row sarka, Manhattan, New York City, készítette Amy Sancetta (Associated Press)

Ezek a felhők, bár különös hasonlóságot mutatnak azokkal, melyeken a gép *Az akarat diadalában* átrepül, mégsem a náci nagygyűlésre és politikára jellemző, mozgósított *Gestalt*hoz vezető átmenetként jelennek meg immár. Azt jelzik, ami csak egy évtizeddel később jött el a náci Németország számára: a terror által fenntartott *Gestalt* és, vele együtt, a rajta alapuló civilizáció szétporladását.

A szemlélők és kamerák felé száguldó, majd végül őket beborító törmelékfelhőket fel lehetett volna fogni valamiféle jelzésként, mely arra int, hogy újragondoljuk az izoláció általi identifikációnak azokat az intézkedéseit és stratégiáit, melyek eleve magukat e felhőket is előidézték. Valójában, ahogyan ezt az elmúlt hetek folyamán alkalmunk volt látni az illető eseményről való megemlékezéskor, továbbra is a vigasz és biztonság iránti igény az első, elejét véve bármiféle komoly kritikai rákérdésnek azokra a viszonyokra, melyeket az izoláció és az identifikáció politikája mindmáig szisztematikusan kizár. Beleértve például a reflexiót 9/11 esetleges kapcsolatára ama másik szeptember 11.-ével, ezúttal 1973-ban, amikor Chile demokratikusan megválasztott kormányzatát egy amerikai ösztönzésű államcsíny megdöntötte; vagy a reflexiót a Világkereskedelmi Központ és a Pentagon (az Egyesült Államok globális hatalmának pénzügyi és katonai szimbólumai) elleni támadások esetleges kapcsolatára az USA egymást követő kormányainak a palesztin-izraeli konfliktusban elfoglalt pozíciójával. Vagy számtalan más eseményre.

Amikor Paul Krugman, Nobel-díjas közgazdász és a New York Times állandó cikkírója, „A szégyen éve” címmel merészen blogot indított, melyben kifejtette, hogy 2001. szeptember 11.-ének emlékét „jóvátehetetlenül megmérgezték” azzal, hogy az Irak és Afganisztán elleni háborúk igazolásává tették, jókora ellenreakciót váltott ki maga ellen. Az udvariasabb válaszolók egyike, Michael Mets ekként tiltakozott: „Semmilyen szégyent nem érzek a 9/11-gyel kapcsolatos személyes emlékeim vagy megemlékezéseim miatt [...] Továbbra is hálás vagyok a vigasztaló

szavakért, melyeket George W. Bush elnök és Rudolph W. Giuliani polgármester mondott a nemzetnek az eseményeket követően”.²⁴

Abban a teljes összezavarodottságban, amely a minden alakot és formát elnyelő felhők nyomán támadt, melyek fehér porbevonatot hagytak maguk után, ahogy lassan eloszlottak, érthető volt a „vigasztaló szavak” iránti igény. Ám hogy ez az igény tartós maradt, és érvénytelenített mindenféle kritikát, mely az elkövetkező katonai válaszra irányult volna, hűtlennek bélyegezve őket mindazon amerikai és szövetséges katonák emlékéhez, akiket megöltek vagy megnyomorítottak, testileg vagy lelkiileg – s ezért lényegileg árulónak is ítélve őket: ez döbbenetes módon hasonlít a felhőkön való áthatolásra Nürnberg fölött 1934-ben, mely láthatóvá tette a militarizált tömegek menetszlopainak összetömörült *Gestalt*ját.

A mozgósítás mozgalma nagyon is képes arra, hogy enyhét és vigaszt nyújtson, de egyidejűleg megköveteli a terror mozgósítását is ahhoz, hogy – a kor szellemét jól tükröző kifejezéssel élve – képes maradjon „továbblépni” (*moving forward*).

Ezt az előremenetelést azonban nem csupán követik a felhők, melyeket – nem sok sikerrel – mozgósítani próbál. Elkerülhetetlenül utolériék és beborítják. S amikor e felhők végül a földre szállnak, semmilyen háború és semmilyen katonaság nem menekülhet előlük.

(Fogarasi György fordítása)

²⁴ „A Furor Over Paul Krugman’s 9/11 Blog Post”, *The New York Times*, 2011. szeptember 12. <http://www.nytimes.com/2011/09/13/opinion/a-furor-over-paul-krugmans-911-blog-post.html>.