

3. A COCA-COLA MINT *OBJET PETIT A*

Ami itt pszichoanalitikus nézőpontból lényeges lehet, az az értéktöbblet kapitalista dinamikája és az élvezettöbblet libidinális dinamikája közötti kapcsolat. Vizsgáljuk meg alaposabban ezt a kérdést egy eredendően kapitalista áru, az élvezettöbblet megtestesítője, a Coca-Cola kapcsán. Egyáltalán nem meglepő, hogy a Cola gyógyszerként jelent meg a piacon – furcsa íze látszólag nem kínál különös élvezetet, az első korty egyáltalán nem kellemes és nem is megnyerő, noha pontosan ezért, azaz mert túlmutat bármiféle közvetlen használati értéken (nem úgy, mint a víz, a sör vagy a bor, ami kétségtelenül a szomjunkat oltja, vagy a megelégedettség nyugalmának vágyott érzésével tölt el), a Coca-Cola úgy működik, mint a testet öltött „az”, a szokásos örömkön túli élvezettöbblet, a titokzatos és megfoghatatlan X megtestesítője,

amit beteges áruhabzsolásunkban mindannyian keresünk.

E tulajdonság következménye meglepő módon nem az lett, hogy a Colát csak úgy mellékesen fogyasztjuk – miután valamilyen más ital már csilapította alapvető vágyainkat –, ugyanis a Cola nem elégíti ki semmiféle meghatározott igényt, inkább úgy áll a dolog, hogy a Colát éppen túlságos volta miatt szomjazzuk egyre mohóbban. Amint azt Jacques-Alain Miller találóan megjegyzi, a Coca-Colának megvan az a paradox tulajdonsága, hogy minél többet kortyolunk belőle, annál szomjasabbak leszünk, vagyis még többet innánk – ez a furcsa, keserédes íz sohasem csilapíthatja szomjunktat.¹¹ Így hát nem kerülheti el a figyelmünket a Coca-Cola reklámszlogenjének kétértelműsége, ami néhány éve még úgy hangzott: „A Cola, az!” [Coke is it!] Éppen azért mondhatjuk rá, hogy „ez az” [that’s it], mert valójában *sohasem* lesz az, azaz a Coca-Cola annyiban az, amennyiben mindenféle kielégülés a „*többet* akarok” [I want *more!*] szükségletét tárja fel. A paradoxon tehát abban rejlik, hogy a Coca-Cola nem közönséges árucikk, melynek esetében a hasz-

¹¹ Vajon nem valami hasonló történik-e, csak éppen más szinten, mikor az IMF a Harmadik Világ fejlődését segíti? Nem arról van-e szó, hogy egy állam minél inkább hajlandó elfogadni az IMF segítségét, megfelel az általa szabott feltételeknek, és megfogadja a tanácsait, annál inkább függő helyzetbe kerül, és annál több segítségre lesz szüksége?

nálati érték átlényegülve a tiszta (csere)Érték auratikus dimenzióját juttatja kifejezésre (vagy helyettesíti). Ellenkezőleg, a Cola olyan árucikk, melynek sajátos használati értéke immár maga a szavakkal ki nem fejezhető spirituális többlet érzékfölötti aurájának közvetlen megtestesülése, olyan áru, melynek anyagi jellemzői immár maguk is áruvá lettek. A koffeinmentes, diétás Colával a kör be is zárul – hogy miért? Két okból iszunk Colát (vagy bármi mást): szomjunkat csillapítandó, tehát a tápértéke miatt, vagy pedig az íze kedvéért. A koffeinmentes, diétás Cola esetében nem beszélhetünk tápértékről, s még az íze legfőbb összetevőjét, a koffeint is kivonták belőle – így nem maradt más, mint a pusztán látszat, egy szubsztancia mesterséges ígérete, ami soha nem teljesül be. Ebben az értelemben tehát nem igaz-e az, hogy ha koffeinmentes, diétás Colát iszunk, szinte szó szerint „a valami álcája mögé búvó semmit fogyasztjuk”?

Itt természetesen Nietzsche klasszikus oppozíciójára utalunk, melyben a „semmit sem akarás” (abban az értelemben, hogy „nem akarok semmit”) szembekerül azzal a nihilista hozzáállással, amikor valóban magát a Semmit akarjuk. Nietzsche gondolatmenetét követve Lacan arra mutatott rá, hogy az anorexia esetében nem egyszerűen arról van szó, a beteg „semmit sem eszik”

[eat nothing], hanem arról, hogy nagyon is serényen fogyasztaná a Semmit (az Ürességet), ami nem más, mint a vágy végső tárgyi oka. (Ugyanez vonatkozik Ernst Kris híres páciensére, aki úgy hitte, vétkes a tolvajlás bűnében, holott valójában nem lopott el semmit – azaz valamit mégis: magát a Semmit.) Ezt a gondolatmenetet követve joggal mondhatjuk, hogy koffeinmentes diétás Colát fogyasztva *magát a Semmit isszuk*, egy tulajdonság pusztá látszatát, melynek csomagolása voltaképp az ürességet rejt.

Ez a példa nyilvánvalóvá teszi a három elgondolás benső összefüggését: a marxi értéktöbblet, a lacani *objet petit a* mint élvezettöbblet (melynek fogalmát Lacan közvetlenül a marxi értéktöbbletre utalva dolgozta ki) és a Freud által rég felismert fölöttes én paradoxonának összefüggéseit: minél több Colát iszol, annál szomjasabb leszel; minél több profitot termelsz, annál többet kívánsz; minél inkább követed a fölöttes én parancsait, annál bűnösebb vagy. Az arányos cse-re logikáját mindhárom esetben megzavarja az a gondolatmenet, mely szerint „minél többet adsz (minél többet fizetsz vissza a tartozásodból), annál többel tartozol” (azaz „minél inkább birtokába kerülsz annak, amire vágytál, annál több az, amit hiányolsz, és annál izzóbban fogsz epedezni”, illetve – a fogyasztói változat szerint –

„minél többet vásárolsz, annál többet kell költened”). Ez a logika épp az ellenkezője a szerelem paradoxonának, ami Júlia Rómeónak szóló halhatatlan szavaival így szól: „adhatok belőle, nekem csak annál több lesz, egyre több”¹². A zavar oka természetesen az élvezettöbblet, az *objet petit a*, mely egyfajta hajlított térben létezik (még hozzá rendületlenül) – minél közelebb kerülünk hozzá, annál inkább kisiklik a markunkból (avagy minél inkább a birtokunkban van, annál inkább érezzük a hiányát).¹³

E ponton talán meglepőnek tűnik a nemi különbözőség kérdésének felbukkanása. A férfiak felettes énje azért erősebb, mint a nőké, mert ők azok, akik túlságosan is alárendelik magukat az élvezettöbbletnek, dacolva a szimbolikus Törvény mérséklő erejével. Az apai funkció szempontjából a rendteremtő szimbolikus törvény

¹² William Shakespeare: *Rómeó és Júlia* (Mészöly Dezső fordítása), 2. felvonás, 2. szín. – *a szerk.*

¹³ Az unos-untalan emlegetett iraki „tömegpusztító fegyverek” szintén az *objet petit a* kiváló példái lehetnek: megfoghatatlan, empirikusan soha meg nem határozott entitások, mint a hitchcocki MacGuffin, melyektől azt várjuk, hogy a legkülönbözőbb és legvalószínűtlenebb helyeken rejtették el őket, a sivatagtól kezdve (ami logikusnak tűnik), az elnöki paloták pincéjéig (ami némiképp irracionális, hiszen amikor a palotákat bombázzák, az könnyen megmérgezheti Szaddámot és a környezetében élőket). Állítólag rengeteg fegyverről volt szó, míg mintegy varázsütésre munkások el nem szállították őket, és minél többet semmisítettek meg, annál fenyegetőbbé vált jelenlétük: mindenhatóvá és mindenütt jelenlévővé lettek, mintha nagyobb részük eltávolításától mágikus módon megnőne a maradék pusztító ereje – és mint ilyet, per definitionem, soha nem találják meg, vagyis annál veszélyesebb...

és a felettes én túlzó követelménye közötti el-
lentét megfeleltethető az Apa Neve (a szimboli-
kus atyai tekintély) és „ősatya” (aki minden nőt
megkaphat) közötti viszonynak. Nem feledkez-
hetünk meg arról, hogy az erőszaktevő „ősatya”
maszkulin (rögeszmés) nem pedig feminin (hisz-
térikus) képzet: a férfiak azok, akik csak úgy ké-
pesek elfogadni és elfoglalni helyüket a szimbo-
likus rendben, ha a beilleszkedést rejtett módon
a túláradó élvezet képzete ösztönzi, mely a felet-
tes én feltétlen parancsában ölt testet. E parancs
arra utasít, hogy élvezz, menj el a végletekig, és
hágj át minden határt. Röviden: a férfiak azok,
akik számára a felettes én ellenvetése teszi lehe-
tővé a szimbolikus rendbe való beilleszkedést.

A felettes én paradoxonja új megvilágításba he-
lyezi napjaink művészeti szcénájának működését.
Ennek alapvető tulajdonsága nem csupán a kul-
túra oly sokszor panaszolt kommercializálódása
(vagyis hogy a művészet a piacra termel), ha-
nem a kevésbé megfigyelt, ám talán fontosabb
ellenirányú folyamat: *magának a piacgazdaság-
nak a* növekvő „*kulturalizálása*”. A harmadik gaz-
daság (a szolgáltatások és a kulturális javak) felé
történő elmozdulással egyre kevésbé tekinthe-
tünk úgy a kultúrára, mintha az a piac hatóköré-
re alól kivont speciális szféra lenne. Sőt a kultú-
ra nem pusztán a piaci szférák egyikévé, hanem

egyre inkább annak központi alkotóelemévé válik (a szoftver-szórakoztatóipartól kezdve a médiatermelés egyéb formáig). A piac és kultúra rövidzárlatának eredményeképpen a provokáció, a fennálló rendszer megrendítésének régi modernista avantgárd logikája lassan erejét veszti. Ma már egyre inkább az a helyzet, hogy a kulturális-gazdasági apparátusnak – ha a versengő piaci feltételek között is meg akarja őrizni pozícióit – nem pusztán tolerálnia kell a provokációt, hanem neki magának kell előállnia egyre erősebben sokkoló hatásokkal és termékekkel. Gondoljunk csak a vizuális művészet jelenlegi trendjeire: elmúltak már azok az idők, amikor egyszerű szobraink vagy keretezett képeink voltak – ma a kiállításokon képek nélküli kereteket, halott teheneket s azok ürülékét láthatjuk, és az emberi test bensőjéről készített videókkal (gasztroszkópia és kolonoszkópia), szaglászervi effektekkel és hasonlókkal találkozhatunk.¹⁴ Csakúgy, mint a szexualitás birodalmá-

¹⁴ Ez a tendencia gyakran komikus zűrzavarhoz vezet: van, hogy egy művészeti alkotást mindennapi használati tárgynak vélnék, és fordítva. Nemrég a Potsdamer Platzon, Berlin legnagyobb építkezésén a gigantikus toronydaruk összehangolt mozgását művészi performanszként adták elő – semmi kétség, hogy ezt sok járókelő, aki nem tudta, miről van szó, sérény építőmunkának vélte. Én magam is hasonló bakot lőttem egy berlini utazás során, csak éppen ellenkező értelemben: azt vettem észre, hogy nagy kék csövek futnak minden főút mellett és fölött, mint ha a víz-, a telefon- és az elektromos vezetékeket nem rejtették a föld alá, hanem a város lakók szeme elé akarnák tární. Természetesen rögtön azt gondoltam, hogy ez egyike azon posztmodern művészi esemé-

ban, a perverzió többé már nem szubverzív, a sokkoló túlzások a rendszer részévé lettek, a rendszer táplálja őket, hogy újratermelhesse önmagát. Talán éppen ez határozza meg a posztmodern művészetet a modernnel szemben: a szélsőséges szabályszegés a posztmodernítésben elveszíti sokkoló erejét, és betagozódik a fennálló művészeti piac kereteibe.¹⁵

Minden bizonnyal ugyanerre a következtetésre vezetne, ha megvizsgálnánk, mint szűkül be egyre inkább a hasadék a fenséges szép szent helye és a hulladék (maradvány) trágyadombja között, olyannyira, hogy végül az ellentétek paradox azonosságáig jutunk. Vajon nem igaz-e az, hogy a modern művészet termékei mindinkább

nyeknek, melyek láthatóvá akarják tenni egy város zsigereit, rejtett, benső mechanizmusát, némiképp olyan módon, mint ahogyan a monitoron láthatjuk gyomrunk vagy tudónk működését. Hamarosan kiderült, hogy tévedtem, barátaim elmagyarázták, hogy amit láttam, az nem volt más, mint a városi föld alatti víz- és elektromos hálózat szokásos karbantartása és javítása.

¹⁵ Érdeemes megjegyezni, hogy a többletélvezet és az értéktöbblet közötti kapcsolat megteremtésével a lacani elmélet nyújtja a legmegfelelőbb keretet ahhoz, hogy megragadjuk ezt az új trendet, figyelembe véve azt is, hogy az egyik Lacanra vonatkozó szokásos kritika szerint elmélete absztrakt, protokantiánus, ahistorikus szimbolikus rendszerrel foglalkozik, és nem vesz tudomást kutatása tárgyának konkrét társadalmi-történelmi körülményeiről. Példánkkal kapcsolatban láthatjuk, hogy ezzel a bírálattal ellentétben azok a humán tudományok, melyek a művészi termelés új, nyakatekert formáit ünneplik, nem gondolják át eléggé azt, hogy ezeknek a jelenségeknek az alapja a globális kapitalizmus, annak egyre gyorsuló áruformáló folyamata – a lacani elmélet viszont képes arra, hogy teljes egészében konceptualizálja ezt a kapcsolatot általában, hogy ténylegesen rehistorizálja a humán tudományokat.

az anyagcsere végtermékéhez, a hulladékhoz válnak hasonlatossá (s ezt gyakran szó szerint kell értenünk: bélsárként, rothadó testekként...) – s mindezt a Dolog szent *helyén* – helyett – teszik közszemlére? Nem lehetséges-e, hogy éppen az efféle azonosulás az egész folyamat rejtett „igazsága”? Nem arról van-e szó, hogy minden darab, ami jogot formál arra, hogy elfoglalja a Dolog szent helyét, az a természetéből adódóan ürülék-szerű, nem más, mint hulladék, mely soha nem „töltheti be a neki szánt szerepet”? A lacani *objet petit a* fogalmának lényege éppen az olyan ellentétes meghatározások azonosságára utal, mint a megfoghatatlan, fenséges tárgy és/vagy ürülék-szerű szemét – ami szüntelen azzal fenyeget, hogy az egyik lassan a másik helyébe lép, s az önmagát felfedő fenséges Grálról kiderül, hogy nem más, mint egy darabka szar.

Radikális értelemben ez a holtvágány a szublimáció folyamatának végső állomását jelenti. Ne az olyasfajta hétköznapi vélekedésekre gondoljunk, miszerint a művészeti termelés többé már nem képes fenséges tárgyat előállítani – valami sokkal alapvetőbből van itt szó. A szublimáció és a központi Üresség mátrixa, a mindennapi gazdaság körforgásából kivont dolog üres („szent”) helye, melyet aztán valóságos tárgyak népesítenek be, hogy így – a lacani szublimá-

ció fogalmának értelmében – „a Dolog rangjára emelkedjenek”, úgy tűnik, egyre nagyobb fenyegetésnek van kitéve. Nem más forog kockán, mint a hasadék, mely elválasztja egymástól az üres Helyet és az azt benépesítő (valóságos) tényezőket. Ha tehát a hagyományos (premodern) művészet problémája az volt, hogy miként töltsse be egy méltóképp csodálatos tárggyal a Dolog fenséges Ürességét (a tiszta Teret), azaz hogyan emeljen egy szokványos tárgyat a Dolog rangjára, addig a modern művészetnek bizonyos szempontból épp az ellenkező (ám annál reménytelebbs) feladattal kell szembesülnie: többé senki nem számíthat arra, hogy a (Szent) Hely Üressége ott lesz, mintegy felkínálva magát, hadd töltsék meg terét az emberi alkotások. Már nem az a dolgunk, hogy megóvjuk a Helyet, mint olyat, s megbizonyosodjunk arról, hogy maga a Hely „foglalja el a helyét” – másként szólva, többé nem a *horror vacui*, az Úr betöltésének problémájával kell szembenéznünk, hanem mindenekelőtt az Ürességet kell *megteremtenünk*. Így az *üres, betöltetlen hely* és a *sebesen mozgó, kezeink közül folyton kisikló tárgy, a hely nélküli helyfoglaló* közötti kölcsönös függőség válik döntő fontosságúvá.¹⁶

¹⁶ Gilles Deleuze: *The Logic of Sense*, New York, Columbia University Press, 1987, 41. o. Ld. még Slavoj Žižek: *The Metastasis of Enjoyment*, Id. kiad. 5. fejezet.

Nem arról van szó, hogy van egy fölös elem, aminek nem maradt hely a struktúrában, vagy hogy van olyan felesleges hely, ahová nem jutott semmi, ami kitöltse – a szabad hely képze- te ugyanis megengedné, hogy továbbra is úgy higgyük, egyszer csak felbukkan valami és be- tölti a teret, míg a helyét kereső fölös elemről alkotott elképzelés azt a hamis benyomást kel- tené, hogy létezik egy hely, amely csak arra vár, hogy betöltsék. A lényeg sokkal inkább az, hogy a struktúrában nyíló üres hely önmagában *kor- relatív* a bolyongó, helyét nem találó elemmel: nem két különböző entitásról van szó, hanem egy és ugyanazon jelenség színéről és visszajár- ról – akárha a Möbius-szalag látszólag két fel- színén ábrázolnánk őket. Másként fogalmazva a paradoxon abban áll, hogy *csak egy olyan elem képes megőrizni a szabad hely ürességét, amelyik- nek egyáltalán „nincs helye”* (végtermék, „hulla- dék” vagy maradvány) – akárcsak a mallarméi szituációban, mikor *rien n’aura eu lieu que le lieu* („semmi sem marad végül, csak a pusztta tér”) ¹⁷ – amint ez a fölös elem „megtalálja saját helyét”, nem létezik többé a tiszta Hely, amit megkülön- böztethetnénk az elemtől, mely kitölti őt. ¹⁸

¹⁷ Stéphane Mallarmé: *Kockadobás* (Tellér Gyula fordítása), Budapest, Helikon Kiadó, 1985, 23–24. o. – *a szerk.*

¹⁸ Az, hogy „semmi sem marad végül, csak a pusztta tér”, talán legin- kább arra hasonlít, mint amikor azzal a tapasztalattal szembesülünk,

Más módon is szemügyre vehetjük a Tárgy és az Üresség közötti feszültséget, mégpedig úgy, hogy megvizsgáljuk az *öngyilkosság* különböző módozatait. Az öngyilkosság mindenekelőtt „üzenetet közvetít” (politikai, erotikus stb. csatlódás elleni tiltakozást), és mint ilyen, a Másiknak szól (mint például a politikai indíttatású öngyilkosság, mikor az elkövető valószínűleg azért gyújtja fel önmagát, hogy sokkolja és felrázza a közönyös nyilvánosságot). Noha itt is megpillanthatjuk a Szimbolikus dimenzióját, az öngyilkosság ezen típusa alapvetően *imaginárius* – egyszerűen azért, mert az elkövető szeme előtt az az *elképzelt* jelenet lebeg, hogy miként reagálnak tetteire a hátramaradottak, a tanúk, a nyilvánosság, és mindazok, akik majd tudomást szereznek róla – nyilvánvaló, hogy az ilyesfajta elképzelés nárcisztikus kielégülést nyújt... De létezik Va-

hogy a faxgépből kijövő papír üres. Az üresség vagy arra utal, hogy egyszerűen csak valami *elromlott* a gépben, s a szöveg, ami a küldő félnél még a papíron volt, nem jött át, *vagy* hogy a küldő fél (minden valószínűség szerint tévedésből) *üres papírt* tett a gépbe (esetleg a rossz – ebben az esetben üres – oldalával lefelé helyezte a gépbe a papírt). Vajon nem a „semmit sem akarni” és az „aktívan akarni magát a semmit” közötti nietzschei különbségtétellel állunk szemben? Az üres papír azt is jelentheti, hogy az üzenet nem jött át, de azt is, hogy az üresség, amit látunk, maga az elküldött üzenet. De hogyan döntsük el? Nézzük meg a papírt közelebbről: ha pici foltokat, jelentés nélküli anyagi maradványokat látunk rajta, akkor az azt jelenti, hogy az üresség az üzenet, vagyis hogy „semmi nem maradt végül, csak a puszta tér” – ami nem azt jelenti, hogy „nincs rajta semmi”, hiszen bizonyos módon a semmi foglalta el azt a helyet...

lós öngyilkosság is: az erőszakos *passage à l'acte*, az alany és a tárgy teljes és közvetlen azonosulása. Lacan szavaival az alany (\$) – a „hasadt”, üres szubjektum) és vágyának tárgyi oka (a maradvány, mely megtestesíti a hiányt, ami maga a szubjektum) kölcsönösen feltételezik egymást: a szubjektum csak annyiban létezik, amennyiben van valamiféle materiális szennyeződés/maradvány, ami *ellenáll* a szubjektivizációnak, olyasfajta többlet, melyben a szubjektum *nem képes* felismerni önmagát. Másként szólva a szubjektum paradoxona az, hogy csak saját radikális lehetetlensége folytán létezik, egy „torkán akadt szálla” miatt, mely folyton megakadályozza (a szubjektumot) abban, hogy teljes ontológiai identitásra tegyen szert.

Itt láthatjuk a Möbius-szalag szerkezetét: a szubjektum korrelál az objektummal, de negatív módon, vagyis alany és tárgy sohasem „találkozhatnak”; ugyanazon a helyen találjuk meg őket, ámde a szalag ellenkezőnek tűnő oldalán. Vagyis – a filozófia nyelvén szólva – a szubjektum és az objektum azonosak egymással, mégpedig a radikális ellentétek spekulatív egybeesésének/azonosságának hegeli értelmében. „A Szellem egy csont” – mikor Hegel a frenológia ezen vulgármaterialista tézisének spekulatív igazságát magasztalja, akkor nem arra gon-

dol, hogy a lélek egyszerűen a koponyával lenne azonos, hanem arra, hogy a lélek (a szubjektum) csakis annyiban létezik, amennyiben van valamiféle csont (egy élettelen, materiális, nem spirituális maradék/maradvány), melyet nem lehet megszüntetve megőrizni – elsajátítani – közvetíteni. Szubjektum és objektum így nem egyszerűen külsődleges viszonyban állnak egymással, vagyis nem arról van szó, hogy az objektum olyan külső határvonalat jelöl, melynek mentén a szubjektum definiálhatja önmagát. A szubjektumhoz viszonyítva az objektum, a tárgy belülről külsőleges, egyfajta *belső* határ, vagyis az a korlát, mely gátat vet a szubjektum teljes megvalósulásának.

Ugyanakkor az öngyilkosság *passage à l'acte*-jában a szubjektum *közvetlenül* azonosul a tárggyal: az objektum nem egyszerűen „azonos” a szubjektummal – legalábbis nem abban a hegelii értelemben, amely a dialektikus folyamat és az azt előremozdító akadály spekulatív azonoságát feltételezi – hanem *közvetlenül* egybeesik vele, s így a Möbius-szalag egyazon felszínén találjuk őket. Ez azt jelenti, hogy a Szubjektum többé nem a negativitás tiszta Üressége (\$), a végtelen vágy, a hiányzó tárgy után kiáltó Üresség, hanem egyenesen a tárgy „körébe esik”, azonossá válik a tárggyal. Mindez fordítva is igaz: a tárgy (a vágy oka) többé nem az Üresség materializá-

ciója, nem csupán valamiféle kísérteties jelenlét, melyben testet ölthet a szubjektum vágyát életben tartó hiány – a tárgy közvetlen, pozitív létezésre és ontológiai konzisztenciára tesz szert. Ha arról a minimális hasadékról beszélünk, mely elválasztja a Tárgyat annak Helyétől, attól az Ürességtől/Tisztástól, ahol a tárgy megjelenik, úgy is fogalmazhatunk, hogy az öngyilkosság *passage à l'acte*-jában nem az történik, hogy a tárgy kihullik a keretéből, hogy csak a vak rámat-ürességet lássuk (azaz „nem marad végül, csak a puszta tér”). Épp ellenkezőleg: a tárgy még mindig ott van, az Üresség, a Hely az, ami eltűnik, a keret olvad bele abba, amit keretez, így valójában a szimbolikus tisztás fogyatkozásának, a Valós teljes bezárulásának lehetünk tanúi. Így az öngyilkos *passage à l'acte* nemcsak hogy nem a halálöszton legmagasabb szintű kifejeződése, hanem éppen annak ellentéte.

Lacan szerint a kreatív szublimáció és a halálöszton egybeesnek: a halálöszton kiüríti a (szent) Helyet, és megteremti a Tisztást, az Ürességet, a Keretet, melyet aztán megtölt a „Dolog rangjára emelt” tárgy. Itt szembe is találjuk magunkat az öngyilkosság harmadik típusával: a halálösztonre jellemző, *szimbolikus* öngyilkossággal – ami persze nem azt jelenti, hogy elkövetője nem ténylegesen, hanem csupán szimbolikusan hal meg.

Inkább arról van szó, hogy a tett végrehajtója megsemmisíti a szubjektum identitását meghatározó szimbolikus hálózatot, elvág minden köteléket, mely a szubjektumot önnön szimbolikus lényegéhez kapcsolja. A szubjektum pedig ott találja magát megfosztva szimbolikus identitásától, belevetve a „világ éjszakájába”, ahol mindaz, amihez önmagát viszonyíthatja, nem több, mint az ürülékszerű maradvány minimuma, hulladék, egy porszem a szemben, a *majdnem semmi*, ami fenntartja a Helyet-Keretet-Ürességet, azaz valóban „semmi sem marad végül, csak a puszta tér”. Így mikor amellettt érvelünk, hogy valami végtermékszerű tárgy jelenik meg a magasztos Helyen, azzal ugyanazt a hatást váltjuk ki, mint Hegel végtelen ítélete, mely szerint „A szellem nem más, mint egy csont”. Első reakciónk Hegel megállapítására az, hogy „ennek semmi értelme, hiszen a szellem, annak magára vonatkozó negativitása éppen az *ellentéte* a koponya, e halott tárgy életteleniségének” – ugyanakkor éppen az a tudatosság, amely felismeri a „szellem” és a „csont” nyilvánvaló össze nem illését, *maga* a „Szellem”, annak radikális negativitása... Hasonlóképpen: ha ürüléket látunk a magasztos Helyen, első reakciónk az lesz hogy felháborodottan azt kérdezzük: „Ez művészet?” Csakhogy éppen ez a negatív reakció, a tárgy és az általa elfoglalt

Hely radikális össze nem illésének a tapasztalata tudatosítja bennünk a Hely különleges voltát.

A modern művészet vajon nem azért veti latba minden erejét, hogy – mint Gérard Wajcman céloz rá *L'objet du siècle* című figyelemre méltó könyvében¹⁹ – megőrizze a szublimáció minimális struktúráját, azt a keskeny hasadékot, amely a Hely és az azt betöltő elem között húzódik? Nem ez az oka annak, hogy Kazimir Malevics „Fehér alapon fekete négyzete” a legalapvetőbb formában fejezi ki a művészet törekvését, mikor az Üresség (a fehér felület/háttér) és az elem (a négyzet „nehéz”, materiális foltja) közötti szigorú megkülönböztetésre redukálja azt? Azaz, nem feledkezhetünk meg arról, amire Mallarmé híres *rien n'aura eu lieu que le lieu* sorának igeideje (*futur antérieur*) rávilágít: olyan utópisztikus állapotról van szó, ami *a priori* strukturális okokból soha nem valósulhat meg jelen időben (sohasem lesz jelen, amelyben „nem marad végül, csak a puszta tér”). Ez nem csupán azt jelenti, hogy a Hely méltósággal ruházza fel a tárgyat, mely betölti őt, hanem azt is, hogy csak a tárgy jelenléte ad helyet a Szent Hely Ürességének. Ilyenképp maga a Hely sohasem jelen időben *foglalja el a helyét*, hanem mindig is olyasvalami lesz, amiről csak a jövőből visszapillantva, a zava-

¹⁹ Ld. Gérard Wajcman: *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

ró, valóságos elem megjelenése után állíthatjuk, hogy „elfoglalta a helyét”. Másként fogalmazva, ha az Ürességből eltávolítjuk a valóságos elemet, ezt a „cseppnyi realitást”, a fölösleges szennyfoltot, ami kibillenti az egyensúlyából, akkor az eredmény nem a tiszta, tehermentesített Üresség lesz, hanem éppen maga az Üresség tűnik el örökre. Az ürüléket nem egyszerűen azért emelik műalkotássá, és nem pusztán azért töltik ki vele a Dolog Ürességét, hogy megmutassák, „akármilyen megteszi”, hiszen a tárgy végső soron irreleváns, bármi elfoglalhatja a Dolog Helyét. Az ürülék alkalmazása sokkal inkább arra vall, hogy felhasználói kétségbeesetten igyekeznek meggyőződni arról, hogy a Szent Hely még mindig létezik.

Manapság az a probléma, hogy a „szép” (esztétikai örömet nyújtó) tárgy egyre kevésbé képes fenntartani a Dolog Ürességét az esztétika áruvá válásának és az árucikkek esztétizálásának kettős hullámán. Úgy tűnik, a (Szent) Hely paradox módon csak úgy maradhat meg, ha hulladékkal, ürülékszerű hitványsággal töltjük meg. Vagyis korunk művésze az, aki a végtermékszerű tárgyat műtárgyként tárja elénk, és közben eszében sincs megtörni a szublimáció logikáját, sőt kétségbeesetten arra törekszik, hogy *megmentse* azt. És ha az elem a Hely Ürességébe hull, annak következményei katasztrofálisak le-

hetnek. Az elemet a Helyétől elválasztó minimális hasadék híján egyszerűen nincs szimbolikus rend. Azaz: csak annyiban tartózkodunk a szimbolikus renden belül, amennyiben minden jelenlét a távollét lehetőségének háttére előtt jelenik meg. (Erre utal a lacani elgondolás a fallikus jelölőről mint a kasztráció jelölőjéről: ez a „tisztá” jelölő, a jelölő „mint olyan” a legelemibb formájában, mivel éppen a jelenléte jelképezi, idézi fel *önnön* hiányának/távollétének lehetőségét.)

Így a művészetben bekövetkezett modern törés talán legszabatosabb meghatározása az, hogy a művészet hatására reflexív módon szemléljük a mű(Tárgy) és az általa elfoglalt Hely közötti feszültséget: egy tárgyat nem pusztán közvetlen anyagi sajátosságai tesznek műalkotássá, hanem a hely, amit elfoglal, a Dolog Ürességének (szent) Helye. Másként fogalmazva: a modern művészetel örökre elvesz bizonyos fajta ártatlanság, többé nem tehetünk úgy, mintha közvetlenül olyan tárgyakat állítanánk elő, melyek pusztán a tulajdonságaiknak köszönhetően – azaz az általuk elfoglalt helytől függetlenül – műtárgyak lennének. A modern művészet ezért két szélsőség között oszlik meg, melyeket eredetük alapján Malevics és Marcel Duchamp képvisel: az egyik csupán formálisan jelzi a hasadékot, amely elválasztja a Tárgyat annak Helyétől („Fekete négy-

zet”), a másik pedig egy közönséges, hétköznapi, ready-made tárgyat (egy biciklit) mutat be műalkotásként, mintha csak igazolni akarná, hogy egy tárgyat nem művészi minősége tesz műalkotássá, hanem kizárólag az a Hely, amit a tárgy elfoglal. Így bármi, még a szar is műalkotás „lehet”, ha a megfelelő helyen találja magát. Bármit teszünk a modern törés után – még ha Arno Brekker módjára a hamis neoklasszicizmushoz térünk is vissza –, azt már ez a törés fogja számunkra „közvetíteni”.

Nézzünk meg egy olyan huszadik századi „realistát”, mint Edward Hopper – az ő munkásságának (legalább) három jellemzője tanúskodik erről a közvetítésről. Először is köztudott, hogy Hopper szívesen fest városlakókat éjjel, egyedül egy kivilágított szobában, kívülről, az ablakból nézve. Még ha a tárgyat keretező ablak nem is jelenik meg, a kép úgy van megkomponálva, hogy a nézőnek muszáj elképzelnie egy láthatatlan, nem materiális keretet, mely elválasztja őt az ábrázolt tárgytól. Hopper munkáinak másik jellemzője, hogy hiperrealista ábrázolásmódja derealizációs élményt vált ki a nézőből, mintha valami álomszerű, kísérteties, éteri, nem pedig közönséges, materiális dolgot szemlélne (például a fehér füvet a vidéki festményeken). Hopper munkáinak harmadik sajátosságára világítanak

rá a feleségét ábrázoló festménysorozat darabjai, melyeken az asszony, akit erősen megvilágít a napfény, egyedül ül egy szobában és a nyitott ablakon bámészkodik kifelé. A képeket nézve az a benyomásunk támad, mintha a teljes jelenetből kibillentett töredékekkel lenne dolgunk, melyek valamiféle láthatatlan, téren kívüli dologra utalnak, s kiegészítésre szorulnak, akár egy ki-merevített filmkocka, amit nem követ ellenkép. (Akár azt is mondhatnánk, hogy Hopper festményeit már eleve a mozgókép élménye közvetíti.)

Mindez arra csábít bennünket, hogy rámutassunk a művészi modernitás és a sztálinista politika egykorúságára: a „bölcsh vezető” sztálinista felmagasztosulása esetében a hasadék, mely elválasztja a tárgyat annak helyétől, szélesre tárul, s így bizonyos szempontból reflexív módon tekintenek rá. G. Nyedosivin szovjet kritikus „A szépség problémája a szovjet művészetben” (1950) című kulcsfontosságú esszéjében azt állítja, hogy:

Az élet összes szép dolga között az első helyet nagyszerű vezetőnk képe kell, hogy betöltse... A vezetők fenséges szépsége... az alapja annak, hogy a „szép” és az „igaz” egybeessenek a szocialista realizmus művészetében.²⁰

²⁰ Idézi Julia Hell: *Post-Fascist Phantasies*, Durham, NC, Duke University Press, 1997, 32. o.

Miféle logikát követ ez az érvelés, mely bármennyire nevetségesnek is tűnik, máig működik Észak-Koreában, Kim Dzsong Il esetében?²¹ Az efféle jellemzés nem a vezető valódi tulajdonságain alapul, hanem ugyanazon gondolatmenet eredménye, mint amelynek során megszületik az udvari szerelem Hölgye. Lacan azt hangsúlyozza, hogy e Hölgyet elvont Eszményként közelítik meg, s még „az írók is megjegyzik: mint ha minden költő ugyanazt a személyt szólítaná meg. ... Ebben a költői erőterben a női objektum megfosztatik minden valóságos tartalmától.”²² A Hölggy absztrakt jellege olyasfajta elvonatkoztatásra utal, ami egy hideg, távolságtartó, embertelen partnerre vonatkozik – ez a Hölggy semmiképp sem tekinthető meleg, együttérző, megértő lelki társnak.

A költői alkotás, a művészetre jellemző szublimáció révén egy olyan tárgy tételezésében áll, amiről csak azt mondhatom, hogy rémisztő, embertelen társ.

A Hölggy jellemzése soha nem valós, jó tulajdonságain alapszik, legyen az akár a bölcsessége, okossága, netán hozzáértése. Ha bölcsként

²¹ Kim Dzsong Il-t a hivatalos propaganda „szellemesként” és „költőiként” magasztalta. Mutatóba egy példa költészetéből: „Ahogy a napraforgó akkor virágzik és gyarapszik, ha felemeli fejét és a nap felé néz, a nép is akkor fog felvirágozni, ha vezetőjére emeli tekintetét!”

²² Jacques Lacan: *The Ethics of Psychoanalysis*, London, Routledge, 1992, 149. o.

állítják elénk, azt csak azért teszik, mert valamiféle anyagtalán bölcsességet testesít meg, vagy mert ennek funkcióit sokkal inkább megjeleníti, semmint gyakorolja. Éppen ellenkezőleg: a szolgálóra kiszabott próbatételek során a lehető legönkényesebben jár el.²³

Nem ugyanezt találjuk a sztálinista Vezető esetében is? Amikor fenségesként és bölcsként üdvözlik, vajon nem azért teszik-e, mert „ennek funkcióit sokkal inkább megjeleníti, semmint gyakorolja”? Senki nem állítaná, hogy Malenkov, Berija vagy Hruscsov a férfiszépség megtestesítői lennének, egyszerűen arról van szó, hogy „megjelenítik” a szépség funkcióját. (A sztálinista vezetővel ellentétben a pszichoanalitikus „objektív módon” csúnya, még akkor is, ha történetesen szép vagy szexuálisan vonzó személy: amennyiben a hitványnak, a szimbolikus rend végtermék-szerű maradékának lehetetlen helyét foglalja el, a csúfság funkcióját „jeleníti meg”). Ilyenformán a sztálinista vezető fenségesként való megnevezését szó szerint, szigorúan a lacani módon kell értenünk: a vezető ünnepezt bölcsessége, nagylelkűsége, emberi melegsége stb. puszta reprezentációk, melyeket a Vezető testesít meg, akiről „csak azt mondhatjuk, hogy rémisztő, ember-telen társ”. A Vezető nem a törvényeket tisz-

²³ Uo. 150. o.

teletben tartó, szimbolikus tekintély, hanem szélys Dolog, ami „a szolgálira kiszabott próbatételek során a lehető legönkényesebben jár el”. Így a sztálinista vezető radikális „elidegenedésel” fizet azért, hogy a szépség fenséges tárgyává magasztosuljon: akárcsak a Hölgyet, a „valódi személyt” is úgy kezelik, mint a közönségben kialakult – ünnepezt és bálványozott – Kép tartozékát. Nem csoda, hogy olyan nagy előszeretettel retusálták a hivatalos fotókat, méghozzá annyira ügyetlenül, hogy gyakran egészen nyilvánvaló volt a szándékosság – mintha azt akarták volna megmutatni, hogy a „valódi személy”, minden egyéni sajátosságával együtt átadta a helyét saját elidegenült, fából faragott képmásának. (Egy szöbeszéd szerint Kim Dzsong Il valójában néhány évvel ezelőtt már meghalt autóbalesetben, és ritka nyilvános megjelenései alkalmával egy dublőr helyettesíti őt, hogy a tömeg futó pillantást vethessen imádata tárgyára. Mi igazolná ennél meggyőzőbben azt, hogy a sztálinista vezető „valódi személyisége” tökéletesen *irreleváns*, nem több egy pótolható tárgynál, mivel nem számít, hogy a „valódi” Vezető-e az, vagy a dublőrje, akinek a kezében nincs tényleges hatalom?) Nem állíthatjuk-e azt, hogy egy közönséges, hétköznapi tárgy Szépség-ideállá emelése – a szépség puszta funkcionális fogalommá alacsonyítása – töké-

letesen megfelel annak a modern gyakorlatnak, amely egy „csúnya”, mindennapi, végtermékszerű tárgyat műalkotássá magasztosít?²⁴

Az egyik legcélravezetőbb módja annak, hogy meghatározzuk a hagyományos és modern művészet közötti törés helyét, ha szemügyre vesszük azt a festményt, ami ténylegesen a kettő közötti „eltűnő közvetítő” szerepét tölti be. Gustave Courbet híres-hírhedt képéről, „A világ eredetéről” van szó, amely egy fej nélküli, szégyentelenül kitárulkozó, meztelen és felizgatott női test torzóját ábrázolja, a nő nemi szerveire összpontosítva a figyelmet. Erre a festményre, ami szó szerint eltűnt csaknem száz évre, végül – elég sokatmondóan – Lacan hagyatékában bukkantak rá.²⁵ Az „Eredet” jelenti a hagyományos realista festészet holtpontját (vagy zsákutcáját), melynek utolsó objektuma – amit sohasem mutatott meg köz-

²⁴ Ezen az alapon nagyra becsülhetnénk Melamid és Komar korai (szovjet) festészetét, amit jól példáz a „Sztálin és a múzsák” című kép. Egy és ugyanazon festményen két, egymással összeegyeztethetetlen szépségfogalmat kombinálnak: a „reális” szépséget – az organikus ártatlanság (múzsák) elveszett ideáljaként megjelenő antik görög szépség klasszicista fogalmát – és a kommunista vezető tisztán funkcionális szépségét. Ez az ironikusan bomlasztó hatás nem csak a két szint groteszk ellentétén és össze nem illésén alapul, hanem – és talán sokkal inkább – annak gyanúján, hogy maga az antik görög szépség nem „természetesként” jelenik meg számunkra, hanem valamiféle funkcionális keret függvénye.

²⁵ Courbet-ra vonatkozó megjegyzéseim sok tekintetben Charity Scribner következő könyvében alapulnak: Charity Scribner: „*Working Memory: Mourning and Melancholia in Postindustrial Europe*”, disszertáció, Columbia University, 2000.

vetlenül, a maga teljességében, de utalásszerűen, alapvető hivatkozási pontként mindig is jelen volt, legalábbis Albrecht Dürer *Verweisungjától* kezdve – természetesen a meztelen és kíméletlenül szexualizált női test, a férfi vágyának és bámulatának végső tárgya. Itt a lemeztelenített női test bizonyos értelemben hasonló szerepet tölt be, mint a hollywoodi filmekben a szexuális aktusra vonatkozó burkolt utalások – ennek legjobb leírását Scott Fitzgerald *Az utolsó cézár* című könyvében olvashatjuk, mikor a filmcézár Monroe Stahr utasításokkal látja el forgatókönyvíróit:

Amikor csak megjelenik a vásznon, minden egyes pillanatban, ez a lány csak egyet akar: le akar feküdni Ken Willarddal. ... Bármit is csinál a vásznon, mindent csak *ahelyett* tesz, hogy lefeküdne Ken Willarddal. Ha azt látjuk, hogy megy az utcán, csak azért megy, mert épp Ken Willardhoz tart, hogy lefeküdjön vele. Ha eszik, csak azért eszik, hogy legyen ereje lefeküdni Ken Willarddal. De soha, semmi körülmények között, még csak célozni sem szabad arra, hogy akár csak megfordulhat a fejében, hogy lefeküdjön Ken Willarddal, amíg a szent házasság révébe nem érnek.²⁶

²⁶ F. Scott Fitzgerald: *Az utolsó cézár* (Bart István fordítása), Pozsony, Kalligram Kiadó, 1994, 65–66. o.

Tehát a lecsupaszított női test az a lehetetlen tárgy, ami – pontosan azért, mert reprezentálhatatlan – a reprezentáció végső horizontját jelenti, melynek feltárulása folyton elodázódik, vagyis olyan, mint a lacani vérfertőző Dolog. Ennek hiányát, a Dolog Ürességét töltik majd ki a szép, de nem teljesen lecsupaszított női test „felmagasztosult” képei – ám ezek a testek mindig kelendő távolságot tartanak Attól. A hagyományos festészetet illetően mégis inkább az a döntő pont (vagy az alapvető illúzió), hogy az „igazi” vérfertőző meztelen test mégiscsak arra vár, hogy felfedezzék. Egyszóval a hagyományos realizmus illúziója nem abban áll, hogy igyekszik élethűen visszaadni az ábrázolt tárgyat, hanem inkább abban a meggyőződésben, miszerint közvetlenül az ábrázolt tárgy *mögött* ott *van* az abszolút Dolog, aminek csak úgy juthatnánk birtokába, ha képek lennénk elhárítani az akadályokat vagy tilalomfákat, melyek megóvják a Dolgot attól, hogy hozzáférhessünk.

Courbet itt valójában a *deszublímáció* radikális gesztusát hajtja végre: vállalta a kockázatot, és *közvetlen ábrázolásmódjával* egyszerűen elment a végletekig, hogy megmutassa azt, amire a realista művészet korábban csupán elérhetetlen referenciapontként utalt – ennek végeredménye pedig nem lehet más, mint (Kristeva szavaival

szólva), a fenséges tárgy hitványsággá, visszataszító, émelyítő, ürülékszerű sárrá alacsonyodása. (Pontosabban: Courbet mestere volt annak, hogy folyamatosan a fenséges és az ürülék bizonytalan határán egyensúlyozzon. Az „Eredet” női teste megőrzi minden erotikus vonzerejét, miközben éppen az eltúlzott vonzerő miatt válik visszataszítóvá.) Courbet gesztusa tehát zsákutca, a hagyományos realista festészet zsákutcája – de pontosan ebbéli minőségében válik elengedhetetlen „közvetítővé” a hagyományos és a modern művészet között – úgy is fogalmazhatnánk, hogy azt a gesztust jeleníti meg, melyet *végre kellett hajtani* ahhoz, hogy „tisztává váljon a terep” a modern „absztrakt” művészet számára.

Courbet-val véget ér az a játék, amely a mindörökké távollévő, „realista”, vérfertőző tárgy körül forog, a szublimáció struktúrája összeomlik, és a modernizmusnak meg kell kísérelnie újra megalkotni a szublimáció közegét – azt a minimális hasadékot, amely elválasztja a Dolog Üreségét a tárgytól, ami kitölti őt – méghozzá úgy, hogy eközben nem törődik a „realista” kényszerrel, azaz lemond arról a meggyőződésről, miszerint a festmény csalóka felszíne mögött valóban jelen van a vérfertőző Dolog. Azt is mondhatnánk, Courbet-val együtt megtanuljuk, hogy nincs Dolog annak fenséges megjelenése mögött

- ha a megjelenő fenségesen keresztül magáig a Dologig hatolunk, nem találunk mást, csak a fullasztóan émelyítő hitványságot. Így a szublimáció minimális struktúráját egyetlen módon teremthetjük újra: ha *magát az Ürességet* állítjuk színpadra, az Ürességként-Helyként-Keretként felfogott Dolgot, anélkül, hogy elhítenénk magunkkal, hogy az Ürességet valamiféle rejtett vérfertőző Tárgy tartja fenn.²⁷ Most már világosan láthatjuk, hogy - bármilyen ellentmondásosnak hangzik is - pontosan miért lett Malevics „Fekete négyzet”-e, a modernitás megtermékenyítő erejű festménye az „Eredet” ellenpontja (vagy ellentéte). Courbet-val elérkezünk magához a vérfertőző Dologhoz, mely azzal fenyegetett, hogy betódul a Tisztásra, meghódítja az Ürességet, ahol a (fenséges) tárgy megjelenik (-het). Malevics éppen az ellenkező irányba vezet bennünket: a szublimáció közegéhez, mégpedig annak lehető legegységibb formájához, ahol nem találunk mást, csupán az előtér és a háttér - a végletesen absztrakt Tárgy (a négyzet) és az azt magába foglaló Tér - közötti távolságra utaló jelet. A modern fes-

²⁷ Másképp is megközelíthetjük a premodern művészet zsákutcáját, amit mindenekelőtt talán a preraffaelita mozgalom testesít meg: a festészetükben rejlő, giccshöz veszélyesen közeli fenséges szépséget mintegy aláássa a részletek túlzott kihangsúlyozása - a fenséges és éteri szépség akkor kezd szertefoszlni, mikor felfedezzük azokat az élénk részleteket, melyek mintha önálló életet élnének, s így valamiféle érzéki, túlérett vulgaritást kölcsönöznek a képnek.

tészet „absztrakciójára” tehát úgy kellene tekintenünk, mintha válasz lenne a végső, „konkrét” tárgy megjelenésére, a vérfertőző Dolognak undorító hitványsággá, a fenségesnek ürülékszerű feleslegé változására.²⁸

A történelmi materialista elemzés feladata lesz az, hogy valós történelmi kontextusba helyezze e túlságosan is formális meghatározásokat. Először is, természetesen ott van az árucikkek világának már említett esztétizálódása: ennek végső eredménye az, hogy – patetikus kifejezéssel élve – ma valóban a hulladék válik „szép” tárggyá, mely megállás nélkül zúdul ránk minden irányból. Következésképp csak egyetlen módon szabadulhatunk meg a hulladéktól, úgy, ha őt magát állítjuk az Űresség szent helyére. A helyzet azonban összetettebb. Egyrészt ott van a globális katasztrófa vélt vagy valós tapasztalata (a nukleáris vagy ökológiai csapástól egészen

²⁸ A vérfertőző, hitványsággá lett tárgy közvetlen kifejezésétől az absztrakcióig tartó átmenet leginkább Mark Rothko művészi fejlődésében válik nyilvánvalóvá, akinek híres, élénk színű absztrakt festményeit megelőzte egy édesanyjáról készült élethű portrészorozat. Erős a kísértés, hogy Rothko kései, absztrakt képeit Malevics „Fekete négyzeté”-nek egyfajta színösszeállításaként fogjuk fel: az alapvető térkoordináták ugyanazok (a háttér előtt, a középpontban egy négyzet). A fő különbség egyszerűen az, hogy Rothko nem pusztán a megrajzolt tárgy kontúrjainak árnyékolására használja a színeket, hanem közvetlenül a kontúrok meghúzásának, megjelenítésének közvetítőjeként – Rothko nem kiszínezi a megrajzolt alakokat, hanem ezeket az alakokat közvetlenül színekkel rajzolja (vagy inkább látja).

a holokausztig), ami olyan erős megrázkódtatást okozott, hogy többé nem tudunk úgy gondolni az ilyen eseményekre, mint amelyek a Dolog Üressége által teremtett horizonton/tisztáson *belül* játszódtak le. A különös Dolog itt már nem hiányzik, azaz nem ürességként, hanem valóságos események háttereként van jelen, miközben azal fenyeget, hogy *közvetlenül* is jelenvalóvá válik, a valóságban aktualizálja magát, s így a szimbolikus tér pszichotikus összeomlását okozza. Másrészt azonban a globális katasztrófa kilátása nem kizárólag a huszadik század sajátossága - miért gyakorolt mégis olyan mély benyomást ekkor, mint azelőtt sosem? A válasz megintcsak abban rejlik, hogy az esztétika (a fenséges szép társadalmi cserétől mentesített tere) és az áruvá válás (a csere speciális terepe) egyre inkább átfedik egymást. Ez az összemosódás és vele a szublimáció képességének elapadása okolható azért, hogy a Dologgal való minden találkozás romboló globális katasztrófává, „világvégévé” változik. Semmi meglepő nincs abban, hogy Andy Warhol munkájában a mindennapi használati tárgy, ami elfoglalja egy műalkotás magasztos Helyét, nem más, mint egy sor kólásüveg.