

6. A FANTAZMATIKUS VALÓS

Mindezek után az a kérdés, hogy vajon a társadalmi valósággal szembeállított fantazmatikus kísértetiesség tényleg azonos-e a (lacani) Valóssal. Eric Santner Freud Mózeséről szóló fejtegetése nagyszerű leírással szolgál arról, hogy miként működik ez a kísértetiesség az ideológia szintjén.⁴² Santner úgy véli, nemcsak az a meg-rázó Mózes alakjával, vagyis azzal kapcsolatban, hogy a zsidók szakítottak az Egy Természetet kultiváló pogány premonoteisztikus világmagyarazattal, mely istenségek sokaságának adott helyet, s hogy a monoteizmus elfojtja a pogány életigenlést (ami például a szakrális orgiákban és a bálványok imádatában fejeződik ki...), hanem az, hogy milyen mértéktelen erőszakosság-

⁴² Ld. Eric Santner: *Traumatic Revelations: Freud's Moses and the Origins of Antisemitism*. In: Renata Salecl (Szerk.): *Sexuation*, Durham, NC, Duke University Press, 2000.

gal gyúrték le a pogány világot, s kényszerítették rá az Egyetlen Törvény univerzális szabályait. Másképp fogalmazva: a zsidó monoteizmus „elfojtásának” tárgya *nem* a pogány szakrális orgiák és istenségek bősége, hanem alapvető gesztusának túlzottan erőszakos jellege, amit önmaga elől is eltagad. Mint mondani szokták, nem más ez, mint a Törvény uralmát megalapozó büntett, egy erőszakos gesztus, mely egy olyan rendszert hív életre, ami majd visszamenő hatállyal bűnösnek/törvénytelennek nyilvánítja alapvetését. Santner arra a jól ismert paradoxonra utal, miszerint „törzsünkben már nincsenek kannibálok, tegnap ettük meg az utolsót”, s úgy tekint Mózesre, mintha ő lenne az utolsó kannibál példaszerrű alakja, aki véget vet a kannibalizmusnak. (Ezzel szemben Jézus az étel, az utolsó lemészárolt és elfogyasztott áldozat – mondja Santner René Girard nyomán, aki Krisztus keresztre feszítését az áldozás szokásával való leszámolás mártírjának tekintette.)⁴³

Következésképp különbséget kell tennünk a *szimbolikus történelem* (vagyis a közösség hagyományát megalkotó nyíltan mitikus narratívák és ideologikus-erkölcsi előírások összessége, amit Hegel a tradíció „erkölcsi szubsztanciájának” ne-

⁴³ Ld. René Girard: *The Scapegoat*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1989

vezett volna) és annak obszcén Másikja, az elismerhetetlen, „kísérteties”, *fantazmatikus történelem* között, ami valójában a nyíltan szimbolikus tradíció támasztékául szolgál, és amit el kell zárunk magunk elől ahhoz, hogy betölthesse szerepét. Freud a *Mózes, az ember és az egyistenhit*⁴⁴ című munkájában (Mózes meggyilkolásának történetével) azt a kísérteties történelmet igyekszik rekonstruálni, ami a zsidó vallási tradíciót háborgatja. Santner akkurátus fogalomhasználata Lacan *Encore*-szemináriumából ismert, a Valósról mint lehetetlenről alkotott definícióját idézi: a kísérteties, fantazmatikus történelem olyan traumatikus esemény történetét meséli, amire „folyamatosan nem kerül sor”⁴⁵, és ami nem jegyzi be magát a beavatkozása által megteremtett szimbolikus térbe – vagy ahogy Lacan fogalmazott volna: a kísérteties, traumatikus esemény „*ne cesse pas de ne pas s'écrire*”, nem szűnik meg [nem hagy fel azzal] *nem* megírt lenni [hogy *ne* jegyezze be önmagát]⁴⁶. (És természetesen épp mint ilyen, azaz mint nemlétező rendületlenül fennmarad, és kísértetszerű jelenléte tovább háborgatja az élőket.)

⁴⁴ Sigmund Freud: „Mózes, az ember és az egyistenhit” (F. Ozorai Gizella fordítása), In: *Mózes. Michelangelo Mózesese*. (Két tanulmány) Budapest, Európa, 1987, 7-210. o.

⁴⁵ Santner: „Traumatic Revelations”, 78. o.

⁴⁶ Jacques Lacan: *Seminar XX: Encore*, New York, Norton, 1998, 59. o.

Nem egyszerűen azért válunk egy közösség teljes jogú tagjaivá, hogy azonosulunk a nyíltan kifejeződő szimbolikus tradíciójával, hanem azért, hogy felvállaljuk azt a kísérteties dimenziót, ami fenntartja a hagyományt: az élőket háborgató nyughatatlan kísérteteket, a traumatikus fantáziák titkos történetét, amit csak a „sorok között”, a hiányokból és a torzulásokból olvashatunk ki. A zsidó hagyomány egy jól ismert anekdotával szolgál a rabbiról, aki fiatal tanítványainak egy próféta legendájáról mesél, akinek az Úr látomás formájában megjelent. Mikor a legfiatalabb türelmetlenül azt firtatja, hogy: „Ez igaz? Tényleg megtörtént?”, a rabbi így felel: „Valószínűleg nem történt meg, de bizony igaz.”⁴⁷ Ugyanígy: az ősatya meggyilkolása és más freudi mítoszok bizonyos módon *valósabbak, mint a valóság*. Igazak, holott valójában – természetesen – nem „történtek meg”. Ian Hacking nemrégiben megjelent munkájára⁴⁸ hivatkozva Santner azt állítja, hogy mindezt vékony határvonal választja el attól, ahogyan általában a narratív hálózatban végbemenő változás fogalmát értelmezik, azt, ami lehetővé teszi, hogy múltunkat koherens történetként beszélhessük el. Mikor az egyik narra-

⁴⁷ E történetért hálával tartozom George Rosenwaldnak (University of Michigan, Ann Arbor).

⁴⁸ Ld. Ian Hacking: *Rewriting the Soul*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995.

tív mintáról a másokra váltunk, és bizonyos értelemben lehetőségünk nyílik arra, hogy „újraírjuk a múltat”, akkor az új „deskriptív szótár” felbukkanása szükségképpen elzárja/elfojtja saját erőszakos érvényesülésének traumatikus túlkapását, azaz: elzárja/elfojtja a régi és az új diszkurzív rendszer közötti „eltűnő közvetítőt”. Az „eltűnő közvetítő” pedig, éppen azért, mert nem integrálódik, és kirekesztett marad, tovább folytatja kísértetjárását a „valóságos” történelemben, mintegy megteremtve annak kísérteties Másik Színhelyét. Ezért ez az elzárt (eredendően elfojtott) mítosz, mely megalapozza a *logosz* uralmát, nem egyszerűen egy múltbéli esemény, hanem valami állandó, kísérteties jelenlét, élőhalott szellem, akinek folyton jelen kell lennie ahhoz, hogy a meglevő szimbolikus keret továbbra is el lássa feladatát.

Ezt az „eredendően elfojtott” mítoszt („ősfantáziát”) nem szabad összetévesztenünk az összefüggéstelen ábrándok sokaságával, melyek szimbolikus kötelezettségeinkhez tapadnak, lehetővé téve számunkra, hogy elviseljük őket. Idézzük fel a (helyénvaló) szexuális kapcsolat példáját! Peter Hoeg *Az asszony és a majom* című könyvének sikere azt jelzi, hogy napjainkban a teljes szexuális kapcsolatról való fantáziálás domináns formája az állattal folytatott szex, és itt lényeges,

hogyan ez a bizonyos állat rendszerint hím. Vagyis: ellentétben a kiborgszex-fantáziával, ahol a kiborg általában nő (mint a *Szárnyas fejedelmében*) – azaz, ahol a fantázia tárgya a nő-gép – itt az állat egy hímmajom, aki nőnemű emberi lényvel párizik, tökéletesen kielégítve őt. De vajon nem két megszokott ábrándkép elevenedik meg itt? Az egyik a nő vágyálma, aki erős, animális partnert, egy potens „vadállatot” szeretne, nem pedig egy hisztérikus, impotens nyápicot, a másik pedig a férfié, aki élőlény helyett egy tökéletesen programozott nőt akar, egy bábut, aki minden kívánságát teljesíti. Ahhoz, hogy elhatoljunk a mélyben rejlő „ősfantáziáig”, e két vágyálmat együtt kell színpadra állítanunk, hogy úgy láthassuk, mint a *közösülő hímmajom és női kiborg elviselhetetlenül ideális képét*, a „normális” módon szeretkező emberpár fantazmatikus párját. A megkettőzés kényszere, annak a szükségessége, hogy ilyen fantazmatikus kiegészítő kísérje a „helyénvaló” szexuális aktust, újabb bizonyíték arra, hogy „nem létezik szexuális kapcsolat”.

Nem valami egész hasonlókat találunk az *Álljon meg a nászmenet!* lenyűgöző zárójelenetében? A film végén Cameron Diaz lakodalmában Julia Roberts (a „legjobb barát”, aki az egész történet során arra törekedett, hogy megakadályozza ezt a házasságot, csak hogy volt szeretőjét, a vőle-

gényt visszanyerje) belenyugszik régi partnere elvesztésébe és elfogadva Rupert Everett, egy nagyon közeli homoszexuális barát javaslatát, a lagzi vendégei előtt szenvedélyes táncot lejt vele. Ők lesznek az igazi pár, szemben Cameron Diaz és a vőlegénye hivatalosan „valódi” kettősével, akiket minden szempontból „helyénvaló” szexuális viszony köt össze. Az igazán lényeges itt az, hogy Julia Robertset és Rupert Everettet, szemben az igazi párral, nem köti össze a szexualitás: jóllehet csupán előadták a látványosságot, *bemutattak egy hamis színjátékot*, ám éppen ezért előadásuk bizonyos értelemben realisabb, mint a másik pár „igazi szexének” közönséges realitása. Egyszerűen ez a tánc kanti értelemben *fenséges*: amit ketten előadnak, ami megmutatkozik – *átsugárzik* – táncukon, az az abszolút tökéletes pár fantáziája, lehetetlen, utópikus álma, aminek a másik, „valódi” pár soha még csak a közelébe sem érhet... Tehát Roberts és Everett gesztusa arra irányul, hogy színre vigye azt a lehetetlen fantáziát, aminek szelleme végigkíséri és megkettőzi a „valódi” szexuális életet élő „igazi” párt. Paradox módon ezt csak azért tehetik meg, mert ők maguk nem „valódi pár”, és mert (eltérő szexuális orientációjuk miatt) kapcsolatuk sohasem teljesezhet be.

Mindebből arra következtethetünk, hogy a fantázia és a valóság közötti ellentétben a Va-

lós a fantázia oldalán áll. Ez sehol sem mutatkozik meg világosabban, mint a bevett hollywoodi gyakorlatban, mely a Hayes-kódex cenzúraszabályainak nyomása alatt a fő cselekményszálat li-dércnyomásszerű álomná transzponálja, vagyis a film végén, mikor a katasztrófa eléri tetőfokát, visszatérünk a „normális”, mindennapi valóságba. Hagyjuk most a szokásos példákat (Robert Wiene *Dr. Caligarijától* Fritz Lang *Nő az ablak mögöttjéig*), és vessünk inkább egy pillantást Robert Siodmak *Harry bácsi különös esete* című filmjére. Az on-line *All-Movie Guide* a „gyermek számára is ajánlott” kategóriába sorolta a filmet, noha a cselekményt a következő kulcsszavak jellemzik: „vérfertőzés, gyilkosság, románc, cselszövés, nővér”, ami kiválóan példázza, hogy miként élhet együtt az „ártatlan” olvasat a sokkal felkavaróbb alaptónussal.

A *Harry bácsi* sokkal inkább rájátszik a vágy és a vágy beteljesülésének paradoxonjaira, mint például a *Nő az ablak mögött*. A főhős, John Quincy, egy középkorú, nőtlen textiltervező (akit a szereppel a legkevésbé összeegyeztethető módon a baljós George Sanders játszik) a New Hampshire-i családi birtokon éli szürke, unalmas életét két hatalmaskodó, vénkisasszony nővérel, az idősebb Hesterrel és a fiatalabb Lettievel, akik gondoskodnak róla. Egy nap találkozik

Deborah Brownnal, a New Yorkból odalátogató divatszakértővel, barátságukból hamarosan szerelem lesz, és a férfi megkéri a nő kezét. Majd Deborah találkozik John családjával, és a nővérek is megtudják, hogy házasodni készülnek. Hestert boldoggá teszi öccse öröme, Lettie azonban erőszakos féltékenységgel fogadja a hírt, és szívrohamot tett. John családottságában és Lettie iránt érzett haragjában, amiért az megpróbálja tönkretenni boldogságát, elhatározza, hogy mérget csempész az italába és megöli őt. Balszerencséjére azonban a Lettie-nek szánt itallal Hestert küldi a halálba. Noha Lettie tisztában van azzal, hogy a mérget neki szánták, magára vállalja a bűnt, és halálra is ítélik nővére meggyilkolásáért. John ugyan nyilvánosan tiltakozik ez ellen, mondván, hogy ő követte el a mérgezést, a nővére nem erősíti meg öccse önmagát leleplező vádjait, mert tudja, hogy halála megakadályozza majd a Deborah-val tervezett házasságot. Így szól fivéréhez: „Azt adom neked, ami mindig vágytál: megszabadítalak magamtól”, tudván, hogy ily módon mindörökre lekötelezi a férfit, aki ezentúl neki tartozik a szabadságával. Mikor Lettie magára vállalta a bűnt, és élni hagyta az öccsét, a férfi hátralevő élete egy élőhalott vegetálásává lett. Egyszóval Lettie magára vette öccse vágyát (hogy megölje őt, a tulajdon

nővérét), s úgy akadályozza meg John kívánsága kielégítésében, hogy e vágyat maga teljesíti be. Ám a film végén John felébred, és rájön, hogy nővére megmérgezésének egész szerencsétlen története álmom volt csupán: a férfi arra kel, hogy Deborah visszatért, és két nővérét hátrahagyva vidáman el is szökik vele New Yorkba.

A paradoxon persze az, hogy a gyilkosságnak ez a cenzort megpuhítani igyekvő fikcionalizálása egy újabb patológikus elemmel szembesít bennünket – a film végső tanulsága az, hogy a „szereplők közül a legzavarodottabb psziché éppen a főhősé”⁴⁹. Az a tény, hogy a nővérel való nyílt megütközés helyett, mint az egy érett, felnőtt emberhez méltó volna, megálmodik egy komplikált mérgezési históriát, vajon nem a férfi „nővére iránti, mélyben rejlő szexuális vonzalmát”⁵⁰ fedí fel? A visszamenőleges fikcionalizáció sokkal mélyebben *elkötelezi* a fikciót megalkotó szubjektumot, mintha az valóban megmérgezné a testvérét. Ha egy „való életben” elkövetett emberöléssel állnánk szemben, akkor azt mondhatnánk, hogy John bizonyos külső körülmények áldozata lett (pl. annak a sajnálatos ténynek, hogy zsarnoki és hatalmaskodó nővére

⁴⁹ Alan Silver, Elizabeth Ward (Szerk.): *Film Noir*, Secker & Warburg, London, 1980, 297. o.

⁵⁰ Uo. 298. o.

van), ami lehetővé tenné számára (és számunkra, a nézők számára is), hogy a körülmények számlájára írja a történeteket. Ezzel szemben a gyilkosság fikcionalizálása sokkal erősebben próbálja az elbeszélte eseményeket John libidinális tendenciáihoz kötni. A kérdés tehát a következő: nem lehetséges-e, hogy a fikcionalizáció kiindulópontjaként maga John az, aki fenntartja Lettie-vel a különleges, intim viszonyt, hogy Lettie domináns szerepe kielégíti John libidinális igényeit, és hogy vágyának agresszív kiélése (vagyis hogy megkísérli megölni a nővérét) saját, be nem vallott, „szenvédélyes kötődésének” Valóságára irányul?⁵¹ Vajon nem azért álmodik erről a gyilkosságról, hogy elkerülje a tudattalanul elhárított „boldog” végkifejletet, azaz, hogy megszakítsa a Lettie-vel folytatott vérfertőző viszonyt, és elvegye feleségül Deborah-t? Végül pedig, mikor felébred, azért teszi, amit tesz, hogy ne kelljen valóra váltania alapvető ellentmondásokkal teli vágyát, végrehajtani a szörnyű tettet, hiszen ha vágya teljesülne, akkor az életét strukturáló alapvető „szenvédélyes kötődés” bomlana fel... (elhárolna az útjában álló akadályt, ám ezzel egy időben még inkább elköteleződne nővérenek).

⁵¹ A megfogalmazás Jubith Butlertől származik – ld. *The Psychic Life of Power*, Stanford CA, Stanford University Press, 1998.