



SLAVOJ ŽIŽEK

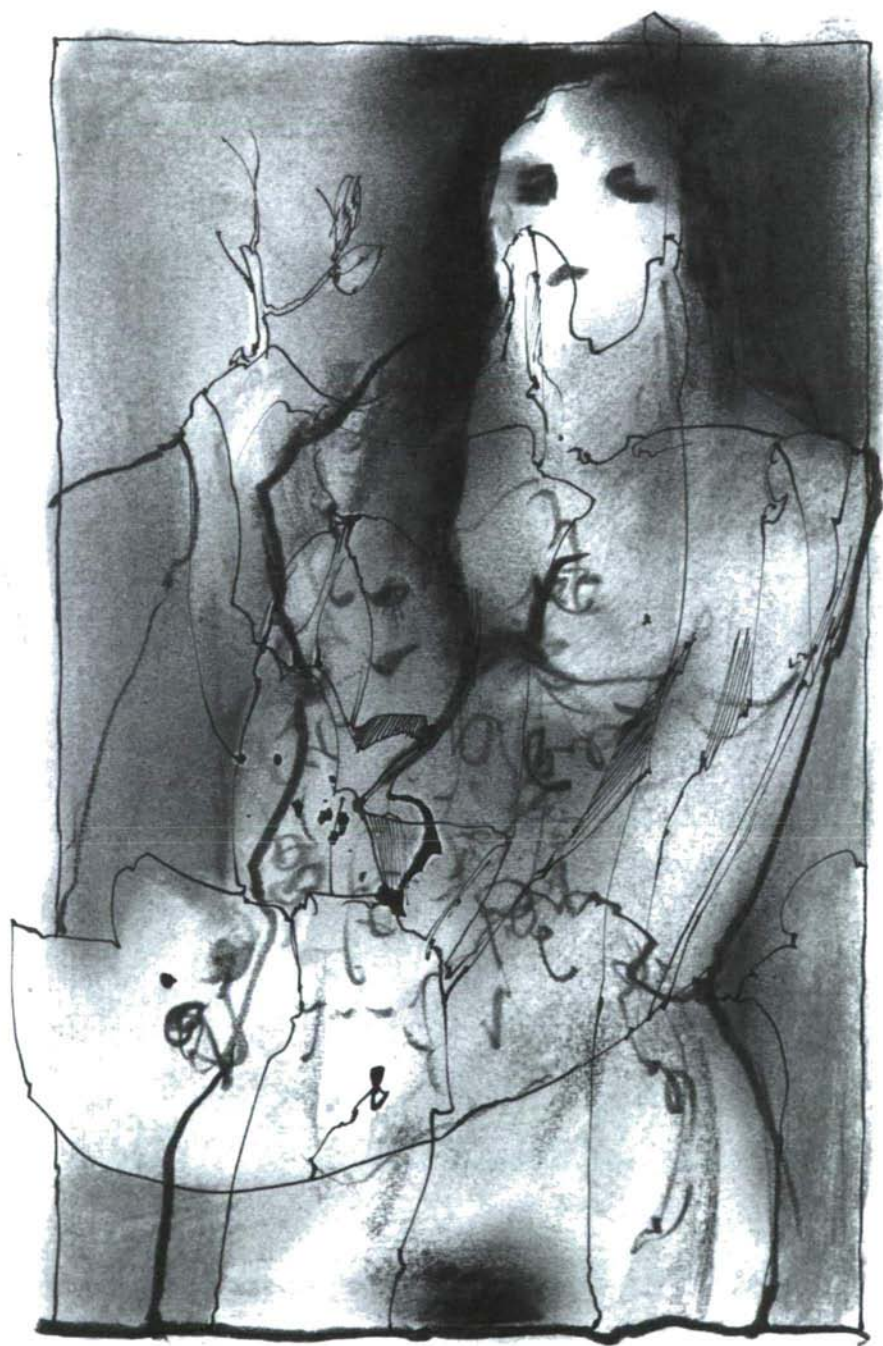
A posztmodernitás obszcén tárgya

I. A posztmodern törés

Modern kontra posztmodern

Amikor a „posztmodern” témakörét „dekonstruktivista” körökben tárgyalják – úgyszólván a jó modor jeleként – egy Habermásra való negatív, egyfajta távolságtartó utalással szokás kezdeni. Igazodva e szokáshoz, adjunk hozzá egy csavart azzal az állítással, hogy maga Habermas a posztmodern, bár sajátos módon, anélkül, hogy ennek a tudatában lenne. A tézis igazolásához arra az eljárásra kérdezzünk rá, amellyel Habermas megkonstruálja a modernizmus (az ész univerzalizációja iránti igény, a hagyomány autoritásának visszautasítása, az ésszerű érvelés elfogadása, mint az előítélettel szembeni védekezés egyetlen módja, a kölcsönös megértés és elismerés által vezérelt közösségi élet, és a kényszer hiánya) valamint a posztmodernitás (az univerzalizáció iránti igény „dekonstrukciója” Nietzsche-től a „posztstrukturalistákig”, annak bizonyítására irányuló törekvés, hogy az univerzalizáció iránti igény „hamis”, hiszen hatalmi relációk sajátos hálózatát fedik el, hogy az univerzális ész formája már önmagában „represszív” és „totalitáriánus”, hogy az igazságigény nem más, mint egy sor retorikai alakzat következménye) oppozícióját.¹ E szembeállítás egyszerűen téves: hiszen amit Habermas „posztmodernként” ír le, egyszerűen a modern projekt inhereens ellentéte; és amit a modern és a posztmodern közötti feszültségként ragad meg, az nem más, mint a modernizmust kezdektől fogva meghatározó belső feszültség. Vajon nem képezte-e a modernizmus projektjének részét az egyén életének alakítására irányuló esztéticista, anti-univerzalista etika? Vajon nem *par excellence* a modernség eljárása-e az univerzális kategóriák és értékek genealogikus leleplezése, az ész univerzalizálásának megkérdőjelezése? Vajon nem épp a teoretikus modernizmus lényege-e a „hamis tudat” mögötti „valódi tartalom” felfedése (ideológia, moralitás, ego), amint azt Marx-Nietzsche-Freud nagy hármasa példázta? Vajon nem épp a modernség leginkább jellemző gesztusa-e az az ironikus, önpusztító gesztus, amelynek értelmében az ész önmagában ismeri fel a represszió és az uralom erőit, amelyek ellen harcol – Nietzsche-től Adorno és Horkheimer művéig, a *Felvilágosodás dialektikájáig*? Amint repedések jelennek meg a hagyomány megkérdőjelezhetetlen autoritásában az univerzális ész és a megragadhatatlan partikuláris tartalom közötti feszültség elkerülhetetlenné válik és megszűntethetetlen lesz.

¹ Jürgen Habermas: *Filozófiai diskurzus a modernségről: tizenkét előadás*, Budapest, Helikon, 1998



A modernitás és a posztmodern között húzóódó demarkációs vonalnak tehát máshol kell húzódnia. Ironikus módon, elméletének bizonyos meghatározó vonásai miatt maga Habermas az, aki a posztmodernhez tartozik: a Frankfurti Iskola első és második nemzedéke – tehát egyrészt Adorno, Horkheimer és Marcuse, másrészt pedig Habermas – közti törés, pontosan a modernizmus és a posztmodernizmus közötti töréssel függ össze. Adorno és Horkheimer könyvében, *A felvilágosodás dialektikájában*², valamint Marcuse *Az egydimenziós emberében*³ az instrumentális ész represszív potenciáljának leleplezésével, a kortárs világ történelmi totalitásában megcélzott radikális forradalommal, az elidegenedett életszférák, a művészet és a valóság közti különbség utópikus eltörlésével a modernitás projektuma elérte az önkritikus teljesség zenitjét. Habermas viszont – a másik oldalról – posztmodern, pontosan, mert a szabadság és az emancipáció pozitív feltételét ismerte fel abban, ami a modernizmus számára az elidegenedés formájának tűnt: az esztétikai szféra autonómiája, a különböző társadalmi területek funkcionális szétválasztása, stb. A modernség utópiájának megtagadása, annak elfogadása, hogy a szabadság csak bizonyos fundamentális „elidegenedés” bázisán lehetséges, azt bizonyítja, hogy posztmodern univerzumban vagyunk.

A modern és a posztmodern közötti törés összezavarása kritikus ponttá válik Habermasnak a posztstrukturalista dekonstrukcionalizmusról mint a kortárs filozófiai posztmodern domináns formájáról adott diagnózisában. A „poszt” előtag használata nem vezethet félre (különösen, ha tekintetbe vesszük azt a meghatározó, de általában figyelemre nem méltatott tényt, hogy maga a „posztstrukturalista” terminus – bár francia elméletet jelöl –, angolszász és német találmány). A fogalom arra utal, ahogy az angolszász világ észleli és elhelyezi Derrida, Foucault, Deleuze stb. elméleteit – Franciaországban senki sem használja a „posztstrukturalizmus” fogalmát). A dekonstrukció *par excellence* modern eljárás; talán épp a „leleplezés” logikájának legradikálisabb verzióját jelenti, azáltal, hogy a jelentés egységét a jelölőmechanizmusok effektusaként fogják fel, olyan effektusként, amely csak az őt kitermelő textuális mozgást ignorálásának következtében jöhet létre. Csak Lacan esetében történik meg a posztmodern törés, amennyiben tematizál egy bizonyos valós, traumatikus magot, amelynek a státusza mélyen ellentmondásos marad: a Valós ellenáll a szimbolizációnak, ugyanakkor saját retroaktív termékeként jelenik meg. Ebben az értelemben még azt is mondhatnánk, hogy a dekonstrukcionista alapvetően strukturalisták, és Lacan az egyetlen posztstrukturalista, aki az élvezetet valós Dologként affirmálja, mint azt a központi lehetlenséget, amely köré minden jelölőhálózat strukturálódik.

² Theodor Adorno – Max Horkheimer: *A felvilágosodás dialektikája: filozófiai töredékek*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1990

³ Herbert Marcuse: *Az egydimenziós ember*, Budapest, Kossuth Kiadó, 1990



Hitchcock mint posztmodern

Miben áll tehát a posztmodern törés? Induljunk ki Antonioni *Nagyításából*, az utolsó nagy modern filmből. A főszereplő egy parkban készített fényképeinek előhívása során az egyik kép szélén egy foltot vesz észre. Kinagyítva a részletet egy test körvonalait fedezi fel. Bár éjszaka van, mégis sietve visszatér a parkba és valóban meg is találja a testet. Másnap azonban a büntett helyszínén azt tapasztalja, hogy a test nyom nélkül eltűnt. Először is figyelembe kell vennünk, hogy a test a detektívregény kódja szerint *par excellence* a vágy tárgya, az ok, amely felkelti a detektív (és az olvasó) interpretatív vágyát: hogy történt? ki tette? A film kulcsát azonban csak az utolsó jelenetben kapjuk meg. A főhős, beletörődve végül, hogy nyomozása zsákutcába vezetett, egy tenispálya mellett sétál, ahol emberek labda nélkül imitálják a teniszt. Az elképzelt játék során a képzeletbeli labdát kiütik a pályáról, és az a főhős közelében ér földet. Ő egy pillanatig még habozik, majd belemegy a játékba: odasiet, és olyan mozdulatot tesz, mintha felemelné a labdát és visszadobná a pályára. Ennek a jelenetnek a film többi részével kapcsolatban természetesen metaforikus funkciója van. Jelzi, hogy a főhős végül beleegyezett abba, hogy a „játék működik tárgy nélkül”: ahogyan a tenisz játszható labda nélkül, úgy zajlott az ő kalandja is test nélkül.

A „posztmodernizmus” pontosan e folyamat megfordítását jelenti. Nem azt demonstrálja, hogy a játék tárgy nélkül folyik, hogy egy központi üresség körül lendül mozgásba, hanem inkább közvetlenül a tárgyat mutatja meg, úgy, hogy közben láthatóvá teszi annak közömbös és önkényes jellegét. Ugyanaz a tárgy funkcionálhat úgy is mint egy undorító visszataszító dolog, majd pedig mint fenséges, természetfeletti jelenség: a különbség szigorúan strukturális, nem a tárgy „valódi tulajdonságaihoz”, csak a szimbolikus rendben betöltött helyéhez kapcsolódik.

A modernizmus és a posztmodernizmus közti különbséget megragadhatjuk a Hitchcock-filmek horroreffektusának elemzésén keresztül. Első pillantásra úgy tűnik, mintha Hitchcock egyszerűen az (Aiszkülosz *Oreszteiájában* már ismert) klasszikus szabályt alkalmazná, amelynek értelmében a rémítő dolgot a színpadon kívülre helyezve csak annak a tükröződéseit és hatásait kell bemutatnunk. Ha nem látjuk közvetlenül a tárgyat, a hiányát fantáziaprojekciókkal töltjük fel (ijesztőbbnek látjuk, mint amilyen valójában). A rémület felkeltésének alapvető eljárása tehát az lenne, hogy a rémítő dolog tanúi vagy áldozatai reflexióinak megmutatására korlátozzuk magunkat.

Köztudott, hogy épp ez a horrorfilmek fejlődésének meghatározó, az 1940-es évek legendás producere, Val Lewton által beteljesített iránya (*Cat People, The Seventh Victim, stb.*) A rémületkeltő lény (vámpír, gyilkos szörny) közvetlen megmutatása helyett a jelenlétét csak képen kívüli hangok, árnyékok segítségével jelzik, ezáltal teszik azt még ijesztőbbé. A tulajdonképpeni hitchcocki szemlélet azonban pontosan ennek az eljárásnak a *megfordításában* áll. Vegyük a *Mentőcsónak* egyik jelenetét, amelyben a Szövetségesek hajótöröttei az elpusztított tengeralattjáró egyik német tengerészét felveszik a csónakjukba: a megdöbbenés, amikor észreveszik, hogy a megmentett személy ellenség. Hagyományosan ebben a jelenetben először csak segélykiáltásokat hallanánk, majd valakinek a kezét látnánk, ahogy megragadja a csónak oldalát, de a kamera elmozdulna a hajótöröttek felé: meghökkent arc-

kifejezésük jelezni csupán, hogy valami megdöbbentő dolog került elő a vízből. Amikor a feszültség végleg létrejön, a kamera végül megmutatná a német tengerészt. Hitchcock eljárása azonban *pontosan az ellenkezője* ennek: épp a Szövetségesek hajótörötteit nem mutatja. A német tengerészt mutatja, miközben a fedélzetre kapaszkodik és barátságos mosollyal azt mondja: „Danke schön!” Ezután *nem* a túlélők meglepett arca jön; a kamera a németen marad. Ha a feltűnése megdöbbenést kelt, az csak a túlélők reakciójára következő reakciójában észlelhető: mosolya lefagy, arckifejezése összezavarodik. Ez jól szemlélteti azt, amit Pascal Bonitzer⁴ Hitchcock prousti oldalának nevezett, hiszen ez az eljárás tökéletesen megegyezik Proustéval az *Un Amour de Swann*ban, amikor Odette elmeséli Swannak a leszbikus kalandjait. Proust csak Odettet ábrázolja – pusztán a történet hangnemének megváltozása teszi nyilvánvalóvá, hogy a történet elborzasztja Swannt. Egy hétköznapi tárgy vagy aktivitást látunk, ám a környezetnek e tárgyra irányuló és *magában a tárgyban tükröződő* reakción keresztül hirtelen felismerjük, hogy megmagyarázhatatlan rettenetes forrásával szembesültünk. A rémületet tovább fokozza, hogy ez a tárgy megjelenésében teljesen átlagos: amit egy pillanattal korábban teljesen közönséges tárgy volt, most a Gonosz megtestesüléseként tárul fel.

Az efféle posztmodern eljárás sokkal felforgatóbbnak tűnik, mint a modern, hiszen az utóbbi, mivel nem teszi láthatóvá *magát a Dolgot*, nyitva hagyja annak a lehetőségét, hogy a középponti ürességet egy „hiányzó Isten” perspektívájában ragadjuk meg. A modernizmus tanulsága, hogy a struktúra, az interszjektív gép, működik úgy is, ha a Dolog hiányzik, ha a gép egy üresség körül kering; a posztmodern visszafordítás *magát a Dolgot* láttatja, *mint a megtestesült, materializálódott ürességet*. Ez a rémületkeltő tárgy közvetlen megmutatásán keresztül valósul meg, majd pedig annak a felfedésével, hogy az ijesztő hatása pusztán a struktúrában elfoglalt helyének következménye. A rémítő tárgy egy mindennapi tárgy, amely egyszercsak úgy kezd működni, mint amely a Másikban (a szimbolikus rendben) lévő űrt tölti ki. A modern szöveg prototípusa Samuel Beckett *Godotra várva* című műve lehetne. A darab egész hiábavaló és értelmetlen cselekménye Godot megérkezésére való várakozás idejében zajlik, akinek az eljöttével végre „történhetne valami”; de jól tudjuk, hogy „Godot” soha nem érkezhetsz meg, hiszen ő pusztán a semmi, a központi hiány neve. Vajon, hogy festene e történet „posztmodern” újraírása? Godot-t, magát állíthatnánk színpadra: pontosan olyan volna, mint mi magunk, valaki, aki a sajátunkhoz hasonló jelentéktelen és unalmas életét éli, ugyanazokat az ostoba örömeiket élvezzi, mint mi. Az egyetlen különbség az volna, hogy – nem is tudva róla – véletlenül a Dolog helyén találná magát; ő lenne a Dolog megtestesülése, aminek az érkezésére vártak.

Fritz Lang kevésbé ismert filmje, a *Secret Beyond the Door* a Dolog helyén talált hétköznapi tárgy logikájának tiszta (mondhatnánk desztillált) formáját viszi színre. Celia Barnett, egy fiatal üzletasszony Mexikóba utazik bátyjának halála után. Ott ismeri meg Mark Lamphere-t, akivel házasságot köt, majd összeköltöznék. Valamivel később a férj bizalmas barátait látják vendégül, és Mark megmutatja nekik a kastélyának pincéjében rekonstruált történelmi szobák galériáját. Azonban megtiltja nekik, hogy belépjenek a hetes számú szobába, amely-

⁴ Pascal Bonitzer: „Longs feux”, L’Ane 16 (1984)



nek az ajtaja kulcsra van zárva. Celia a tabutól megigézve lemásoltatja a kulcsot és behatol a szobába, amelyről kiderül, hogy saját szobájának pontos másolata. A legismerősebb tárgyak kísérteties dimenzióhoz jutnak, amikor egy másik helyen találjuk őket, egy helyen, amely „is not right”. Az ijesztő hatás pontosan annak a megszokott jellegéből adódik, amit a Dolog tiltott helyén találunk – ez a *kísérteties* freudi fogalmát jellemző alapvető kétértelműség tökéletes illusztrációja.

A modern és a posztmodern szembenállása tehát korántsem redukálható egyszerű diakroniára; késztetést érezhetünk, hogy azt állítsuk: a posztmodern bizonyos módon *megelőzi* a modernitást. Mint Kafka esetében, – aki logikailag, nem pusztán időben, előzi meg Joyceot – a Másik posztmodern *inkonzisztenciája* visszamenőleg, mint hiányossága válik érthetővé a modern pillantás számára. Ha Joyce *par excellence* modern, a szimptóma írója („Joyce szimptóma”, ahogy Lacan nevezi) a végtelenbe tartó interpretatív delíriumé, az *időé*, amelyben minden szilárd pillanatról kiderül, hogy nem más, mint egy plurális jelölőfolyamat „sűrítése”, akkor Kafka bizonyos értelemben már posztmodern, Joyce ellenpólusa, a *fantázia*, az émelyítő, élettelen jelenlét helyének írója. Joyce szövege előidézi az interpretációt, Kafkái blokkolja azt.

Pontosan a nem dialektizálható, élettelen jelenlét e dimenzióját nem ismerik fel Kafka modern olvasatai, amiatt, hogy az elérhetetlen, hiányzó, trancendens szervezetre (a Kastély, a törvényszék) helyezik a hangsúlyt. Ebben a modern perspektívában Kafka titka – a bürokratikus gépezet szívében – csak a semmi, az üresség volna: a bürokrácia örült gépezet, amely „magától működik”, mint a *Nagyításban*, ahol a játékot tárgy nélkül játsszák. E kapcsolatot két egymásnak ellentmondó, mindazonáltal azonos teoretikus keretben osztozó – teleologikus vagy immanens – módon olvashatjuk. Az egyik olvasat a középpont (a kastély, a törvényszék) megragadhatatlan, elérhetetlen, transzcendens jellegét a „hiányzó Isten” jelének veszi (Kafka univerzuma Istenről elhagyatott, kinnal teli univerzum); a másik olvasat e transzcendencia ürességét „a perspektíva illúziójának”, a vágy immanenciája megfordításának tekinti (az elérhetetlen transzcendencia, a középponti hiány, tehát csak a vágytöbblet jelenésének, produktív mozgásának negatív formája a tárgyak világán *qua* reprezentációkon túl).⁵

Mindkét – ámbár ellentétes – olvasat ugyanazon a ponton téved: nem veszik tekintetbe, hogy ez a hiány, az üres hely mindig már élettelen, obszcén, visszataszító jelenléttel telített. A törvényszék a *Perben* nem egyszerűen üres, valójában jelen van az obszcén bírók alakjában, akik az éjszakai kihallgatások alatt pornográf könyveket nézegetnek; a Kastély jelen van az alázatos, buja és korrupt civil szolgák alakjában. A hiányzó Isten formulája Kafka esetében ezért egyáltalán nem működik: hiszen Kafka problémája, épp ellenkezőleg, az, hogy ebben az univerzumban különböző obszcén, viszolygást keltő jelenségek alakjában Isten *túlzottan is jelen van*. A karkai univerzum olyan világ, amelyben Isten, aki egészen idáig biztos távolban rejtőzött, egyszerre túl közel kerül hozzánk. A karkai univerzumot „a szorongás univerzumának” nevezhetnénk – azzal a feltétellel, hogy figyelembe vesszük a szorongás lacani meghatározását (nem az incesztuózus tárgy elvesztése, hanem ellenkezőleg, a túlzott

⁵ Cf. Gilles Deleuze – Felix Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986

közelsége kelt szorongást). Túl közel vagyunk a Dologhoz, ez a posztmodernizmus teológiai tanulsága: Kafka örült, obszcén Istene, e „Legfelsőbb Gonosz”, pontosan ugyanaz, mint Isten *qua* Legfelsőbb Jó, a különbség csupán abban áll, hogy itt túl közel kerülünk hozzá.

II. Bürokrácia és élvezet

A Törvény két kapuja

A karkai obszcén élvezet közelebbi meghatározásához induljunk ki a Törvény kapujáról szóló híres parabolából, amelyet a *Perben* a pap mesél el K.-nak, hogy megvilágítsa számára a törvénnyel szemben elfoglalt pozícióját. E történet jelentősebb interpretációinak nyilvánvaló tévedése látszólag csak abban áll, hogy elfogadják a pap tézisé, hogy „e nézetekben gyakran csak az emiatt érzett kétségbeesés fejeződik ki”. Létezik azonban más módszer is, hogy behatoljunk e történet misztériumába: ahelyett, hogy közvetlenül a jelentését keressük, célravezetőbbnek látszik oly módon kezelni, ahogy Claude Lévi-Strauss vizsgálta a mítoszt: más mítoszokkal való kapcsolatrendszerének feltárásával és a transzformáció szabályainak kidolgozásával. Hol találhatunk tehát a *Perben* másik, a Törvény kapujáról szóló történet variációjaként, inverziójaként működtethető „mítoszt”?

Nem kell sokáig keresnünk: a második fejezet (*Első vizsgálat*) elején Josef K. a törvény egy másik kapujával találja magát szemközt (annak a teremnek a bejáratánál, ahol a kihallgatás zajlik); az ajtónálló itt szintén azt közli vele, hogy ezt az ajtót csak neki szánták. A mosónő ezt mondja: „Maga után be kell zárnom, senki sem mehet be”, ami nyilvánvalóan a kapuőrnek a vidékről érkezett emberhez intézett utolsó szavainak variációja: „Itt nem mehetett be senki más, mert ezt a bejáratot csak neked szánták. Most megyek és becsukom.” Ugyanakkor a törvény kapujáról szóló parabola (nevezziük Lévi-Strauss stílusában m^1 -nek) és az első vizsgálat (m^2) szembeállítható egy sor megkülönböztető jegy segítségével. Az m^1 -ben a Igazság Törvényszékének fenséges kapujával állunk szemben, az m^2 -ben a munkásnegyedben, tele erkölcstelen, sikamlós obszcenitással. Az m^1 -ben a kapuőr a törvény alkalmazottja, az m^2 -ben hétköznapi mosónő, aki épp a gyerekek ruháit tisztítja. Az m^1 -ben férfi, az m^2 -ben nő. Az m^1 -ben a kapuőr megakadályozza, hogy a vidékről érkezett ember átjusson a kapun, és belépjen a Törvényszékbe, az m^2 -ben a mosónő K.-t az akarata ellenére löki be a kihallgató terembe. Röviden: az m^1 -ben nem léphető át a hétköznapi életet a törvénytől elválasztó határvonal, az m^2 -ben viszont könnyedén keresztezhető.

A m^2 meghatározó vonását már előre jelzi az elhelyezése: a törvényszék a munkásszálló promiszkuus életének közepén helyezkedik el. Reiner Stachnak igaza van, amikor ebben a karkai univerzum megkülönböztető sajátosságát ismeri fel: „a határ átlépése, amely az élet terét elválasztja a törvény terétől.”⁶ E struktúra természetesen a Möbius szalag struktúrája:

⁶ Reiner Stach: *Kafkas erotischer Mythos*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1987, 38.



ha elég mélyre hatolunk a társadalmi alvilágban, hirtelen a másik oldalon találjuk magunkat, a fenséges és nemes Törvény közepén. Az egyik térből a másikba való átmenet helye egy ajtó, amelyet egy kihívóan érzéki mosónő őriz. Az m¹-ben a kapuőr semmit sem tud, míg itt a nő kifinomult tudás birtokában van: K. gyermeteg ravaszkodásáról tudomást sem véve, – hogy valójában egy Lanz nevű asztalost keres – kijelenti, hogy már régóta várnak az érkezésére, még ha K. egy hosszú és hiábavaló keresgélés végén, utolsó próbálkozásként, véletlenül lépett is a szobába:

A kis szobában első pillantása egy nagy faliórára esett; már tíz óra volt. – Itt lakik Lanz asztalos? – kérdezte. – Tessék – mondta egy csillogó fekete szemű fiatalasszony; épp gyerekholmit mosott egy rocskában, s nedves kezével a szomszéd szoba nyitott ajtajára mutatott. (...) – Én egy asztalos, bizonyos Lanz felől érdeklődtem. – Igen – mondta az asszony –, menjen be, kérem. K. talán nem engedelmeskedett volna, ha az asszony oda nem megy hozzá, és megragadva az ajtó kilincsét azt nem mondja: – Maga után be kell zárnom, senki sem mehet be.⁷

A szituáció pontosan azonos az *Ezeregyéjszaka* meséiből jól ismert esettel: merő véletlenségből lépünk be egy helyre, és kiderül, hogy már régóta vártak az érkezésünkre. A mosónő paradox tudásának mindazonáltal semmi köze az úgynevezett női megérezéshez – egyszerűen azon alapul, hogy kapcsolatban áll a törvénnyel. A pozíciója a törvény tekintetében sokkal meghatározóbb, mint egy alsóbbrendű funkcionáriusé; K. maga jön rá erre, azután, hogy a törvényszék előtti szenvedélyes érvelését egy obszcén jelenet szakítja félbe:

Valami rikácsolás szakította félbe K. beszédét, a hang a terem végéből jött; K. a kezével beárnyékolta szemét, hogy odanézhessen, mert a pára a borús nappali fényben fehéres volt és vakított. A mosónővel volt valami; K. már akkor tudta, amikor az asszony belépett, hogy komoly zavart fog okozni. Hogy most hibás volt-e vagy sem, nem lehetett megállapítani. K. csupán annyit látott, hogy a nőt egy férfi az ajtó melletti zugba vonszolta, és ott magához szorította. De nem a nő rikácsolt, hanem a férfi, nagyra nyitotta a száját, és a mennyezetre nézett.⁸

Milyen kapcsolat áll fenn tehát e nő és a törvényszék között? Kafka műveiben a nő, mint „pszichológiai típus” teljes mértékben megegyezik Otto Weininger anti-feminista ideológiájával: a nő valódi én nélküli létező; képtelen etikai attitűd felvételére (még ha látszólag etikai alapon cselekszik is, azzal az élvezettel számol, amely a cselekedetéből származik); olyan létező, amelynek nincs hozzáférése az Igazság dimenziójához (még ha a szó szoros értelmében igaz is, amit mond, szubjektív pozíciójának következtében hazudik). Nem elég azt mondani erről a létezőről, hogy színleli az érzelmeit, hogy elcsábítsa a férfit, hiszen a probléma az, hogy a szimuláció maszkja mögött nincs semmi... semmi, csak valami ragadós, erkölcstelen élvezet, amely az ő szubsztanciája. A nő e képével szembesülve Kafka nem azonosul a szokványos kritikai-feminista pozícióval (ennek az alaknak társadalmilag feltéte-

⁷ Franz Kafka: *A per*,

⁸ i.m.

lezett ideológiai termékként való leleplezése, szembesítése a nőiség más típusinak körvonalalaival). Egy sokkal felforgatóbb gesztussal Kafka teljes mértékben átveszi Weiningernek a nőről mint „pszichikai típusról” szóló leírását, és ezzel párhuzamosan a törvény helyére helyezi azt. Ez talán Kafka elemi eljárása, ahogy Stach már rámutatott: *a női „szubsztancia” („pszichikai típus”) és a Törvény helyének rövidre zárása*. A törvény – hagyományosan a tiszta, semleges univerzalitás – obszcén vitalitással befeketítve egy heterogén, inkonzisztens, élvezettel teli bricolage jellemzőit veszi magára.

Az obszcén törvény

A karkai univerzumban a Törvényszék formális értelemben – mindenekelőtt – törvénytelen: mintha felfüggesztődne, zárójelbe kerülne az ok és okozat közti kapcsolatok „normális” láncolata. Már eleve bukásra van ítélve a Törvényszék működésének megállapítására irányuló összes kísérlet. Minden K. által megfigyelt opposzió (a bíró haragja és a közönség nevetése, a vidám jobb és a komoly bal oldal között) azonnal tévesnek bizonyul, amint megkísérli a taktikáját arra alapozni; K. egyik átlagos válaszát követően a publikum nevetésben tör ki:

– Nos hát – mondta a vizsgálóbíró, belelapozott a füzetbe, s olyan hangsúllyal mondta K.-nak, mintha tényt állapítana meg: – Ön szobafestő? – Nem – mondta K. –, hanem egy nagy bank első cégvezetője. – Erre a feleletre lent, a jobb oldal pártjában olyan szívből jövő nevetés tört ki, hogy K. is velük nevetett. Az emberek a térdüket csapkodták, s úgy rázkódtak, mintha súlyos köhögési rohamuk lenne...⁹

Az inkonzisztencia másik, pozitív oldala természetesen az élvezet: akkor tör elő leplezetlenül, amikor K. érvelését nyilvános szexuális aktus zavarja meg. Ez a – túlzott megvilágítás miatt nehezen észrevehető aktus („K. a kezével beárnyékolta szemét, hogy odanézhessen”) – jelöli a traumatikus Valós kitörésének pillanatát, és K. tévedését, hiszen nem veszi észre az obszcén zavar és a Törvényszék közötti *szolidaritást*. Azt gondolja, hogy mindenki a rend helyreállítására és az ülést megzavaró pár eltávolítására törekszik majd. De amikor megpróbál átmenni a szobán, a tömeg meggátolja ebben. Valaki megragadja a gallérjánál – ezen a ponton vége a játéknak: K. összezavarodva elveszti érvelésének fonálát, és haraggal telve elhagyja a termet.

K. végzetes tévedése az volt, hogy a Törvényszéket, a Törvény Másikját mint homogén entitást szólította meg, amely elérhető a konzisztens érvelés segítségével, míg valójában a Törvényszék csak zavaros, obszcén mosolyok formájában térhet vissza hozzá. Röviden, K. *akciót* várt a Törvényszéktől (törvényes cselekedetek, döntések), de ehelyett egy *aktust* kapott (nyilvános közösilés). Kafka érzékenysége azon határ átlépésére, „amely az élet te-

⁹ i.m.



rét elválasztja a törvény terétől" a judaizmusán alapul: a zsidó vallásban jelenik meg e terek legradikálisabb szétválasztása. Minden korábbi vallásban találkozhatunk a megszentelt élvezet terével (például a rituális orgiák formájában), míg a judaizmusban a vitalitás összes nyomát eltávolítják a megszentelt térből, és az élő anyag az Apai Törvény halott betűjének rendelődik alá. Kafka megsérti a vallására jellemző elkülönítéseket, és a törvény terét ismét élvezettel árasztja el.

A karkai univerzum ezért legfőképp a *superego* univerzuma. A Másik, mint a szimbolikus Törvény Másikja nem pusztán halott, még csak nem is tudja, hogy halott (mint az ijesztő alak Freud álmában): nem lehet a tudatában addig, míg tökéletesen érzéketlen a élő anyag élvezetére. A másik oldalról a felettes-én egy olyan törvény paradoxonát jeleníti meg, amely – Jacques-Alain Miller szerint¹⁰ – „abból az időből származik amikor a Másik még nem volt halott, amelyről maga a felettes-én, azoknak az időknek a túlélője tanúskodik.” A felettes-én imperatívusza: „Élvezz!”; a törvény halott betűjének a felettes-én obszcén alakjába való átfordítása nyugtalanító tapasztalatra utal: hirtelen a tudatára ébredünk, hogy ami egy perccel ezelőtt halott betűnek látszott, valójában él, lélegzik, lüktet. Idézzük fel a *Aliens* egy rövid jelenetét. A katonák egy hosszú alagúton keresztül haladnak előre, amelynek kőből faragott falai úgy csavarodnak, mint az összefűzött hajfonatok. A fonatok hirtelen megmozdulnak és ragadós nyálka kezd szivárogni belőlük; a megkövült anyag ismét életre kel.

Meg kell tehát fordítanunk az „elidegenedés” szokványos metaforáját, amely szerint a halott, formális betű parazitaként vagy vámpírként szívja az élő, jelenlévő erőt. Az élő alany nem fogható fel többé egy halott pókháló foglyaként. A Törvény halott, formális jellege most a szabadságunk *sine qua non*jává válik, és a totalitarizmus valódi veszélye akkor támad, amikor a Törvény nem akar tovább halott maradni.

Az m_1 eredménye tehát az, hogy nem létezik az Igazságról szóló igazság. A Törvény minden előírásának státusza látszat; a Törvény *szükségszerű* anélkül, hogy *igaz* lenne. Idézhetjük a pap szavait az m_1 -ből: „nem kell mindent igaznak tartanunk, csak szükségszerűnek.” K. és a mosónő találkozása ennek az ellenkezőjét jelenti, és ezt általában nem veszik figyelembe: amíg a Törvényt nem az Igazság alapozza meg, élvezettel itatódik át. Az m_1 és az m_2 tehát kiegészítik egymást, a hiány két formáját reprezentálják: a befejezetlenség hiányát, és az inkonzisztencia hiányát. Az m_1 -ben a Törvény Másikja *befejezetlenként* tűnik fel. A legbelsejében valamilyen szakadás található; soha nem juthatunk el a Törvény végső kapujához. Az m_1 -re való hivatkozás támasztja alá Kafka, mint „a hiány írója” interpretációját, vagyis univerzumának – mint örült, a hiányzó Isten középponti üressége körül vakon keringő bürokratikus gépezet – negatív teológiai olvasatát. Az m_2 -ben a Törvény Másikja ellenkezőleg, inkonzisztensnek látszik: semmit sem akar, nincs benne hiány, de mégsem „egész”; inkonzisztens, az élvezet véletlenszerű logikája alapján összeálló *bricolage* marad. Innen ered Kafka, mint „a jelenlét írójának” képe – de miféle jelenlétének? Egy vak gépezeté, amely nem szenved hiányt, hisz a csömörig telt az élvezettől.

Ha a modern irodalmat az „olvashatatlansággal” jellemezhetjük, akkor Kafka e jellegzetességet James Joyce-tól eltérő módon példázza. A *Finnegan's Wake* természetesen

¹⁰ Jacques-Alain Miller: „Duty and the Drives”, in: Newsletter of the Freudian Field 6 (1/2), 1992, 5-15.

„olvashatatlan” könyv: nem olvashatjuk átlagos „realista” regényként. A szöveg követéséhez szükségünk van egy „reader’s guide”-ra, egy kommentárra, amellyel képesek leszünk átlátni a rejtett hivatkozások kimeríthetetlen hálózatát. Ez az „olvashatatlanság” mégis úgy működik, mint az értelmezés véget nem érő folyamatára való felhívás (idézhetjük Joyce kijelentését, miszerint abban bízunk, hogy a *Finnegan’s Wake* legalább négyszáz évre elfoglaltságot nyújt az irodalomtudósok számára). Ezzel összehasonlítva a *Per* teljességgel „olvasható”. A történet világos, Kafka stílusa pedig tömör és közismerten tiszta. Túlexponáltsága következtében azonban épp ez az „olvashatóság” termel ki egy radikális homályosságot és blokkolja le az interpretációt. Mintha Kafka szövege megalvadt, stigmatizált jelölőlánc volna, repelling a jelölés ragadós többletelvezettel.

A felettes-én túl sokat tud

A Kafka-regényekben ábrázolt *bürokrácia* – a teljesen haszontalan és fölösleges tudás hatalmas gépezete, amely vakon működik és „irracionális” büntudatot ébreszt – úgy működik, mint a felettes-én tudása (S_2 Lacan formulájával). Ez ellentétes a spontán megértésünkkel. Mi sem tűnik nyilvánvalóbbnak, mint a felettes én és a lacani S_1 , a mester-jelölő közötti kapcsolat. Vajon nem épp a felettes-én jelentené-e azon „irracionális” parancs modelljét, amely pusztán saját megnyilvánulásának folyamatában alapozódik meg, engedelmisséget követelve minden további igazolás nélkül? A lacani elmélet azonban ellentétbe kerül ezzel a intuícióval: az S_1 és S_2 , vagyis a mester-jelölő és a tudás közti ellentét egybeesik az én-ideál (a szimbolikus identifikáció lényege) és a felettes-én közötti ellentéttel. A felettes-én az S_2 -oldalán a tudás-lánc fragmentuma, legtisztább megjelenési formája az, amit „irracionális büntudatnak” nevezünk. Olyan tettek miatt érzünk büntudatot, amelyeket biztosan nem követtünk el, anélkül, hogy tisztában lennénk az okával. E paradoxon freudi feloldása természetesen az, hogy e büntudat valójában nagyon is megalapozott: elfojtott tudattalan vágyunk miatt érzünk büntudatot. Tudatos énünk ezekről nem akar tudomást venni, a felettes-én viszont „mindent lát és mindent tud”, és így felelőssé teszi a szubjektumot az el nem ismert vágyak miatt: „a felettes-én többet tud a tudattalan ösztönéről, mint az én.”¹¹

Fel kel tehát adnunk a tudattalant vad és tiltott ösztönök „gyűjtőtartályaként” meghatározó fogalmat: a tudattalan mindezen túl, (sőt kísértést érezhetünk, hogy azt mondjuk: mindenekelőtt) traumatikus, kegyetlen, kiszámíthatatlan, „értelmetlen” és „irracionális” törvényszövegek töredékeiből áll össze, egy sor tiltásból és parancsból. Másképp fogalmazva: we must put forward „azt a paradoxont (...), hogy a normális ember nemcsak sokkal erkölcselenebb, mint ahogy hiszi, hanem sokkal erkölcsösebb is, mint ahogy tudja.”¹² Mi a pontos értelme hit és a tudás közti megkülönböztetésnek, amely egyfajta tévedésként jön létre, és már az *Ősvalami és az Én* idézett részletét követő jegyzetben nyoma is veszett?

¹¹ Sigmund Freud: *Az ősválami és az én*. Hatágú Síp Alapítvány, 1991.

¹² I. m. 67-68.



Lacan tanított meg bennünket, hogy különösen figyeljünk az efféle hirtelen felbukkanó, majd ezután közvetlenül feledésbe merülő megkülönböztetésekre, hiszen ezeken keresztül mutathatjuk fel a döntő freudi belátásokat, elméletének egy egész dimenzióját, amellyel maga Freud sem volt a tisztában (gondoljunk például csak arra, hogy Lacan számára milyen következtetésekre adott lehetőséget az én-ideál és az ideális én „véletlenszerű” megkülönböztetése). Mi a jelentősége a hit és a tudás pillanatnyi megkülönböztetésének? Végsősoron csak egyetlen válasz lehetséges: ha az ember immorálisabb, mint (tudatosan) hiszi és morálisabb, mint (tudatosan) tudja – más szavakkal: ha az ösztön-énhez (a tiltott ösztönök-höz) való viszonya (tév)hit, és a felettes énhez (a traumatikus tiltások és parancsok) való viszonya (nem)tudás, vagyis tudatlanság – ez esetben nem kell-e vajon arra a következtetésre jutnunk, hogy az ösztön-én már önmagában tudattalan, elfojtott hitekből és a felettes én tudattalan (a szubjektum által nem ismert) tudásból épül fel. Amint láttuk, Freud a felettes-ént egy fajta tudásként jellemzi („a felettes-én többet tud a tudattalan ösztönről, mint az én.”). De hol ragadhatjuk meg kézzelfoghatóan ezt a tudást, hol tesz szert materiális, külsődleges létezésre? A paranoiában, amelyben ez a „mindent látó és mindent halló” hatóerő megtestesül a valóságban, a mindentudó üldöző alakjában, aki képes a gondolatainkban olvasni. Az ösztönént illetőleg emlékeznünk kell a feladványra, amelyet Lacan adott a hallgatóságának: mutassanak neki egyetlen személyt, amely tudattalanul nem hisz saját halhatatlanságában, nem hisz Istenben. Lacan szerint az ateizmus igazi formulája: „Isten tudattalan”. Létezik egy fundamentális hit – hit a Másik konzisztenciájában – amely a nyelvhez tartozik. A beszéd pusztá aktusa által feltételezzük a nagy Másik létét, mint szavaink jelentésének garanciáját. Még a legaszketikusabb analitikus filozófiákban is fenn tartják ezt a hitet, abban a formában amit Donald Davidson a „jóság alapelveként” nevez, és a sikeres kommunikáció feltételeként gondol el.¹³ Az egyetlen szubjektum, aki valóban lemond a „...alapelvről” – vagyis akinek a nagy Másikhoz való viszonyát egy alapvető hitetlenség jellemzi – a pszichotikus – például a paranoid, aki a jelentés szimbolikus hálózatát maga körül gonosz perzekútorok összeesküvésének látja.

Csapi Attila fordítása

¹³ Donald Davidson: „Mental Events” in: *Essays on Actions and Events*, New York, Oxford University Press, 1980.