

ERETNEK ZARÁNDOKLAT*

„Mentünk, mentünk, jóformán éjjel-nappal, s mint a kutyák, minden elénk került dolgot megszagoltunk, s mint a koldusok, minden-hová befurakodtunk. Roppant kíváncsiak voltunk a világra, s azt is szeretttük volna megismerni, ami a valóságban nem létezik.”

Kassák Lajos¹

Kerouac legendás utazása az amerikai mítosz nyomában maga is mítosszá, mégpedig kifejezetten amerikai mítosszá vált. Amerikát utazás közben ismerni meg igazán, vagy még inkább: legmélyebben. „Könyvem volt – írja –, de inkább az amerikai táj képes-könyvében lapoztam.”² Alig van nagyobb közhely az utazás és a könyvolvasás összehasonlításánál, bár lassan minden jó hasonlat közhely lesz. Korunk a közhelyek közhelye, az ürességgel való telítődés és a romok továbbporladásának ideje. Közhellyé vált, mégis egyre kevésbé értjük, hogy fizikailag és szellemileg úton lenni vajon miért ugyanannak az emberi váagnak páratlan kifejeződése. Kár volna mindezért csak a virtuális-digitális posztkultúrát felelőssé tenni, noha agresszív térnyerése, a mindennapokat felzabáló s egyben mindent undok képernyők milliárdjaira vetítő viselkedése drámaiabban járult hozzá az anyagi és a lelki sivatag kialakulásához, mint bármi más. Az ipari társadalom, ez a borzalmas és visszatartó szörnyeteg egyik éjjel felfalta a képzeletet, a kalandot, a szerelmet és a mítoszokat – nagy kár értük. Elszakadni, kilépni, szabadnak lenni, függetlenként élni: nincs ennél nagyobb eretnekség a globális konformitás egyetemes unalma közepette.

Unalom és kaland

Valóban úgy áll a dolog, hogy „minden a másolat másolatának a másolata” (*Harcosok klubja*). A tömegtermelés metafizikai minőségellenességét és a tömeges fogyasztás személytelenségét talán magyarázni sem kell,³ a digitális sokszorosítási technológiák végső következményeinek levonása viszont csak manapság kezdődik.

* 2012 júniusának második felében hatodmagammal New Yorkból tizenhat nap alatt Los Angelesbe utaztam. Tizenhét államban jártunk, több mint 5 ezer mérföldet tettünk meg, és rengeteg közös kalandunk volt, meg egy saját Dodge Ram kisbuszunk.

¹ KASSÁK Lajos: *Az izmusok története*, Magvető, Budapest, 1972. 165. (A sorokat Kassák 1909-es franciaországi útjáról írta.)

² JACK KEROUAC: *Úton*, ford. Bartos Tibor, Európa, Budapest, 2006, 121.

³ Ez régóta világos már, lásd LEWIS MUMFORD: *Szabványosítás, sokszorosítás és választás* = UÓ.: *A gép mítosza*, ford. Csillag Veronika, Európa, Budapest, 2000.

Unalomba fulladó városkép, elviselhetetlenül egyforma házak, izgalom nélküli élet, változatlanság, a nagy tettek és nagy gondolatok fájó hiánya. A dolgok ma nem történnek, sokkal inkább adminisztrálják, másolják, sokszorosítják, megosztják és adják-veszik őket. 1980-ban a Dead Kennedys még így énekelte meg *Érzéseid* című számában a konformista viselkedést:

Just a tape recorder
Mimicking of the bores

You're so boring boring boring
Always tape machine recording⁴

Ezzel jelezve, hogy az emberi beszéd és a felvevőgép által rögzített hang lassacskán megkülönböztethetetlené válik. A folyamatos ismétlődés unalmas, az unalom pedig személytelenséget szül. Tegyük rögtön hozzá: mindennél beszédesebb, hogy a minket körülvevő humán környezet termékelnvezésekkel identifikált társas romokká, márkákkal azonosított csoporttöredékké omlott össze – IKEA-otthon, Starbucks-liberalizmus, *iGeneration*.

A kulturális javak vég nélküli popularizálása, az óránként millió verzióban terjedő mémekben kifejeződő bárgyúság és az elektronikus tartalmak korlátlan variálhatósága a másolást új szintre emelte, ahol az eredetiségnek végképp nem marad többé tere. Ahol mindenki fényképezhet, ott nincs többé értelme felvételeket készíteni. Baudelaire, korának nagy modernitáskritikusa 1859-ben úgy írt a fotográfálásról, mint amely háttérbe szorítja a festészetet, mert az eredetiséget felvillantó zsenialitást szükségtelenné teszi. „Kevéssel ezután millió és millió kandi szem tapadt sóváran a sztetoszkóp nyílására, mintha a végtelenre néző ablak lenne. A trágár hajlamok, mik éppoly elevenen élnek a természetes emberi lélekben, mint az önimádat, remek alkalmat találnak a kielégülésre” – olvassuk a francia szerző dohogását.⁵ Amit Baudelaire leírt, csupán napjainkra lett tömeges, totális és végzetes jelenség. A digitális képrögzítés, másolás és megosztás tette lehetővé a világ képekké való széttöredezését, a valóság képpé alakítását, áruba bocsátását; nem is beszélve a mozgókép általi ellenőrzésről, manipulációról és az önimádat össztársadalmi nárcizmusként való eszkalálódásáról. „Az új élmények vágya fényképek készítésének vágyává alakul át: az élménykergetés veszélytelen formát keres” – jegyezte meg Susan Sontag zseniális esszé sorozatában.⁶ S valóban: az a turista, aki a képtárban, a múzeumban és a történelmi belvárosban járva már csak kizárólag táblagépe monitorán keresztül, fényképkészítés közben nézi a látnivalókat, tökéletes megtestesítője a képek utáni tébolyodott hajszáznak, s annak az érzésnek, hogy csak az történik meg valóságo-

⁴ „Csak egy hangrögzítő vagy / Aki az unalmas figurákat utánozza // Annyira de annyira unlak már / Folyton ez a gépies felvett hang”.

⁵ Charles BAUDELAIRE: *A modern közönség és a fotográfia* = Charles BAUDELAIRE *Válogatott művészeti írásai*, ford. Csorba Géza, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1964, 111.

⁶ Susan SONTAG: *A képvilág* = Uő.: *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Európa, Budapest, 1999, 201.

san, amelyről képi – és nem szöveges! – dokumentáció készül. Természetesen egy gép által. A képuralmat a képzelet és a kaland elnyomásával hatalomra segítő, kamerákból álló elektronikus-optikai pretoriánus gárda egyik tagját úgy hirdeti a reklám, hogy az adott fényképezőgép már azelőtt elkészíti a képet, mielőtt lenyomnánk a gombot (sőt talán nemsokára a megörökítendőt is automatikusan kiválasztja helyettünk). Paul Virilio francia médiakritikus, keresztény-anarchista esszéista a háború mediatizálódásáról és a fegyveres konfliktusok azonnali közvetítéséről írva jegyezte meg, még az első öbölháború idején: „a kép így elfoglalja annak a dolognak a helyét, amelynek a képe csupán”, vagyis „a kép fontosabb, mint a dolog, amelyet ábrázol”.⁷

Mindez a gépi automatizmus expanziójának és a fogyasztói társadalom legújabb fegyverének – hiszen a helyzet kétségkívül háborús jellegű –, azaz a szórakoztatóiparral összekötött digitális technológiai fejlődés végeredménye. A gépi kultúra elleni reakció címmel jegyezte meg Nietzsche 1880-ban a következőket: „Tevékeny és egyformává teszi az embereket – mindez hosszú távon azonban ellenhatást kelt: a lélek kétségbeesett unalmát, amely a képuralommal tanít szomjazni a változatos henylésre.”⁸

E képkultusz – amely korántsem függetleníthető attól a technológiai fejlődéstől, amely születését lehetővé tette – az eredetiség- és eredetnélküliség, a nárcizmus és az ellenőrzés együttes totálissá válását eredményezi. Az eredeti és a másolat, valamint annak másolata és további másolata stb. megkülönböztethetetlenül válik, amely folyamat során természetesen az eredeti húzza a rövidebbet. A képek fogyasztása és a fogyasztás képek általi elősegítése személytelen és mégis magamutogató világot teremt, ahol a valóság és annak képe összemosódik egy szürreálisra váló látvány- és élményközpontú elidegenítő tárgyiasságban. Új és mindennél szélesebbkörű elvontság keletkezett az eszmék, a tárgyak és a személyek digitális-vizuális absztrakciója révén. Emlékeink mulandó képtörédek csupán, az idő egyetemes jelenné fokozódott, a teret megszüntette a sebesség és a tömegmédia.⁹ Nem szükségesek többé tettek, sem gondolatok. A kalandot megölte a közészerűség.

Gerhard Schulze korának kultúrszociológiájával foglalkozva húsz évvel ezelőtt írott nagyhatású könyve címében *Élménytársadalomnak* nevezte a 20. század végén a nyugati társadalmakban kialakult szociális, gazdasági és kulturális rendszert, vagy inkább annak életérzését.¹⁰ Megállapítása szerint a nyugati jóléti társadalmak, miután kiléptek a hiány, az egyenlőtlenség és a szegénység állapotából, a javakkal és szolgáltatásokkal való kiegyenlített ellátottság állapotába léptek, ahol a munkaidő rövidülése, a növekvő mobilitás, a technológiai és kommunikációs eszközökhöz való könnyű hozzáférés és a társadalmi konfliktusok mérséklődése révén növekednek a társadalom lehetőségei, köztük az élményorientált szórakozásra nyíló esélyek. Így egy flexibilis, mobil, a mindennapi anyagi

⁷ Paul VIRILIO: *Háború és televízió*, ford. Ádám Anikó, Magus Design, h. n., 2003, 20 és 23.

⁸ Friedrich NIETZSCHE: *Emberi – túlságosan is emberi. Könyv szabad szellemű embereknek*, II. *A vándor és árnyéka*, ford. Romhányi Török Gábor, Szukits, Szeged, 2000, 244.

⁹ A sebesség és a média valóságtorzító hatásáról lásd Paul VIRILIO: *Speed and Politics. An Essay on Dromology*, Seimiote, New York, 1977.

¹⁰ Gerhard SCHULZE: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus, Frankfurt am Main, 1992.

gondok megoldása helyett a materiális javak megszerzésére, sőt ezen túlmenően az élmények konzumálására összpontosító társadalom jött létre. Ám az önfeledt szórakozás árnyékában ott ólálkodik a depresszió, a csalódottság, az elszigetelődés, a felhalmozott javak nem oldják meg a magány kínzó egzisztenciális problémáját, az ismétlődő élmények pedig egyre értéktelenebbé és unalmasabbakká válnak. A fogyasztói demokráciában élő posztmateriális menedzsertársadalom utópiája helyett pedig azt látjuk, hogy a nagyvárosok központjait alkonyat után a mentális, szociális és metafizikai peremlét borítja el. Noha korunk elvileg minden korábbi időszaknál jobban el van látva a mobilitás, az érvényesülés és a megélhetés eszközeivel, a közömbösség, a kiüresedetség és a civilizációs betegségek azt jelzik, hogy patológikus viszonyba léptünk a természettel, egymással és önmagunkkal. „A szeretet ellentéte nem a gyűlölet, hanem a közöny, a posztmodern cinizmus fémjelzője” – írja az anarcho-primitivista John Zerzan.¹¹

Huxley sokat idézett 1932-es satírája korszerűbb volt Orwell nem kevésbé népszerű 1948-as rémlátomásánál, mivel a totalitárius állami ellenőrzés helyett a fogyasztói társadalom mesterséges boldogságát írta meg. Szerb Antal éles szemmel világított rá a könyv lényegére, amikor azt írta, hogy „fenyeget a kötelező általános boldogság réme”, aki pedig „valami szerencsétlenség vagy téves kezelés folytán mégis egyéniséget fejleszt ki”, az eretneknek minősül.¹² Az áruk – köztük az új technológiai vívmányok, a kommunikációs lehetőségek és az élmények – korlátlan fogyasztása tényleg az önmegvalósítás képzetét öltötte magára, amelyen keresztül feloldódik az egyén. Végül a technológiai fejlődés az elnyomás új eszköze lesz, míg nem az ellenőrzött, manipulált, konfliktusok nélküli, pacifikált társadalmi állapot – vagy csak ennek képe? – meg nem valósul. „A technika arra szolgál, hogy a társadalmi szabályozás és a társadalmi kohézió új, hatékonyabb és *kellemebb* formáit vezesse be” – írta egy heideggeriánus neomarxista 1964-ben.¹³ Marcusé-
nek igaza volt: egyetlen dimenzió marad, hiszen a tárgyak világa az emberi elme és test meghosszabbításává válik, végül „az emberek felismerik önmagukat áruikban”.¹⁴ Más szavakkal: „amit birtokolsz, az birtokba vesz” (*Harcosok klubja*). A megélhetésért folytatott harc befejeződése ott ért véget, ahol az elismerés követelése kezdődött, majd ennek fogyasztási javakkal való kifejeződése következett.

A tömegkommunikáció és főként a szerkezeténél fogva hazug képernyős média alapvetően járult hozzá e folyamathoz. A közvetítés módja miatt torzított, hamis és nem valódi információk áramlanak a monitorokról, napi tapasztalattá válik, hogy „a tények szétestek elektromágneses átvitelük azonnaliságában”.¹⁵ Neil Postman, a New York-i Egyetem médiateoretikusa 1985-ben *Halálba szórakozzuk magunkat* címmel figyelemfelkeltő könyvet írt az írásos kommunikáció képi kommunikációval való lecserélődéséről, amelyet nézete szerint főként a televízió közvetítő közegén keresztül érkező szórakoztató

¹¹ John ZERZAN: *Love = Uő.: Future Primitive Revisited*, Feral House, Port Townsend, 2012, 188.

¹² SZERB Antal: *A. Huxley: Brave New World = Uő.: A trubadúr szerelme. Könyvekről, írókról, 1922–1944.*, szerk. Wágner Tibor, Holnap, Budapest, 1997, 101–102.

¹³ Herbert MARCUSE: *Az egydimenziós ember. Tanulmányok a fejlett kapitalista társadalom ideológiájáról*, Kossuth, Budapest, 29. (Az én kiemelésem.)

¹⁴ *Uo.*, 38.

¹⁵ VIRILIO: *Háború és televízió*, 61.

tartalom idéz elő.¹⁶ Az egyoldalú információáramoltatást végző képernyő-kultúra végsősoron – írta – „szórakoztat, de nem informál”, ráadásul tartalma kontextus nélküli, oksági viszonyoktól mentes, inkohereus és művi, végül a „több kép – kevesebb gondolat” jegyében állva érdektelenségre vezet. (Hét év múlva *Technopoly* címmel már megállapította a „totalitárius technokrácia megszületését, amely a kultúrát alárendeli a technológia ki-zárólagos szuverenitásának”.¹⁷ Megint igaza volt.) Ennél radikálisabb következtetésekre jutott Jerry Mandel, ráadásul jóval korábban. Az ugyanazt néző közönség kontroll nélkül ugyanazt az információt kapja a tévén keresztül, a hasonló reklámok pedig azonos igényeket ébresztenek bennünk – írta 1978-ban.¹⁸ A képernyőről érkező információ valóságosnak, igaznak, hitelesnek tűnik, miközben elektronikus, szerkesztett és mesterséges. Mandel felvetette a látottak tudatba való beépülését és későbbi, önmagunk által nem szabályozható előkerülését, vagyis a késleltetett reakciót. Szabadosabban fogalmazva: az agymosás jelenlétét.

Mindennek stilizált változata az *Elpusztíthatatlanok* (*They Live*) című B-kategóriás akció sci-fiben jelent meg, mégpedig éppen a fogyasztásra való kondicionálás, és ennek révén az állami ellenőrzés észrevétlen megvalósulása szempontjából. John Carpenter Ray Nelson 1963-as novellája alapján készült 1988-as rendezése egy Los Angelesbe érkező csavargóról szól, aki egy speciális napszemüvegen keresztül szó szerint a dolgok mögé lát. Az eszköz segítségével ugyanis kiderül, hogy a plakátok rejtett hirdetéseket takarnak, az újságok agymosó feliratok hordozói csupán, a tévében hallható beszédek pedig nem mások befolyásoló felszólításoknál. A politikusok, médiaszereplők, rendőrök, üzlet-emberek és tiszták a szemüveget feltéve csontvázszerű idegen lényeknek látszanak, akik titkos üzeneteikkel valósággal elaltatják az invázióról és a manipulációról mit sem sejtő társadalmat. *Obey, Consume, Buy, Work, Watch TV* – szólnak a rejtett üzenetek, komoly társadalomkritikai élel ruházva fel a filmet.

A fogyasztással, a korlátlan médianyilvánossággal, a tömeges és felesleges egyéni önkifejezés selejtes lehetőségeivel elhalmozott társadalmaink vágyak és kíváncsiság nélküli élete lassan a totális unalomba fül, ami nem kevesebbel fenyeget, mint hogy az ellenőrzés, a manipuláció, a szórakoztatás és a felületesség révén planetáris méretekben tör ránk az Unalom. Az unalom érzése az idő nem múlásához kötődik, azaz valamiképpen az ember és az idő kapcsolatának végzetes megzavarodását jelenti. Unatkozni nem más, mint kivettetni a hétköznapi időből, a „mély unalom” (Heidegger) viszont ennél több, ugyanis a létből való kilököttiséget jelenti. A szórakozás ma végsősoron unaloműzés, a munka pedig pusztá időöltéssé vált. Az unalom tulajdonképpen korunk legkomolyabb metafizikai problémája, ugyanis a posztindusztriális korszakban az emberi szükségletek kielégítése megoldottá válik, az élet virtuális megjelenítése egy globális standard kialakulását eredményezi, a valóság és annak képi reprezentációja pedig egyre kevésbé válik el egymástól. A munka szükséglete alól felszabadító technológia mindennapivá tette az

¹⁶ Neil POSTMAN: *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin, New York, 1985.

¹⁷ Neil POSTMAN: *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, Vintage Books, New York, 1992.

¹⁸ Jerry MANDER: *Four Arguments For the Elimination of Television*, HarperCollins, New York, 1978.

életet, és a szórakozás felé tolta el azt.¹⁹ „A kötelező szórakozás formájában az unalom kollektív metafizikai tapasztalattá válik” – írta „eretnek esszéi” egyikében Jan Patočka.²⁰ Minden kiegyenlítődött, a történelem sok szempontból a végéhez érkezett, nincsenek konfliktust szülő különbségek, a világ a teljes lecsiszoltság felé halad. A közelítő Unalom elektromágneses előterében élünk.

Az unalom metafizikai és mindennapi nyomásának következmény nem az lesz, hogy a bárány és az oroszlán békésen legel egymás mellett a mennyek rétjén, hanem éppen ellenkezőleg.²¹ Cioran úgy vetett számot az egyetemes unalom végkövetkezményével, hogy a kannibalizmus újjászületését vizionálta, mondván: „nem nehéz elképzelnünk a percet, mikor az emberek annyira megundorodnak maguktól, hogy legyilkolják egymást, mikor előítéleteiken és tartózkodásukon felülkerekedik az Unalom, amikor már csak azért mennek le az utcára, hogy vérszomjukat csillapítsák, és amikor a pusztítás oly sok nemzedéken át dédelgetett álmát mindenki tettekre váltja...”²² A mérhetetlenül keserű, de efelett mégsem siránkozó kijelentés cinizmusig ível, ám cáfolata mégis egyre késlekedik. A fokozatosan jobb és boldogabb, ugyanakkor passzívabb és unalmasabb jövő felé tett lépéseink közben keveset gondolunk arra, hogy mi az oka a talán kevesebb, de gonoszabb és bizarrabb agresszió testet öltésének (iskolai mérszárlások, Breivik-jelenség, tini-agresszió). Annyi bizonyos, hogy az egyre tökéletesebb technikai környezet nem változta meg az ember alaptermészetét, az unalom elfojtása alatt a legrosszabb ösztönök mozgolódnak.

Ezzel kapcsolatban érdekes fejlemény volt a horrorfilm történetének az a kamera által elhozott fordulópontja, amelyet a *Péntek 13* sorozat hozott. Az eredetileg *Halloween*-koppintásnak szánt 1980-as mozi közel harminc év alatt nyolc folytatást, egy permutációt és egy *remake*-et ért meg. Folyamatos népszerűsége sok fejtörést okozott a filmesztétika művelőinek, főleg hogy egy ezredfordulós felmérés szerint a megkérdozettek nemcsak az első tíz „kedvenc” horrorhős között említették a hokimaszkos-bozótvágós antagonistát, hanem minden rém közül első helyre tették a „tisztán gonosz” és „a gyilkosság élvezete” kategóriákban.²³ Jason Voorhees filmvászonon való 1981-es megjelenésével a kamera szöveget váltott, ami nem járt minden erkölcsi következmény nélkül: a szűrő- és vágófegyverekkel elkövetett gyilkosságok bemutatásánál eddig alkalmazott kis- és nagyotól, vagy éppen stilizáló vágás helyett ugyanis a gyilkos szem-szögéből nézhettük az eseményeket. A szempontváltással az áldozat helyett a tettes lett a főszereplő, az ábrázolás és a történetmesélés iránya is megváltozott, az áldozattá

¹⁹ A jelenség teljes végigkövetése nagyon messzire vezetne, legyen elég itt most annyi, hogy a technológiai fejlődés révén számos munkaterület szükségtelessé, munkahelyek sora pedig feleslegessé válik, azaz egyre kevesebben dolgoznak, s közülük is egyre kisebb azok száma, akik értelmes munkát végeznek. A munkanélküliség növekedése mellett ugyanakkor nem szűnik a széleskörű szórakozási lehetőségek igénybe vételének vágya, amelyet a tömegkommunikáció ráadásul folyamatosan meg is erősít.

²⁰ Jan PATOČKA: *Eretnek esszé a történelem filozófiájáról* = UÓ.: *Mi a cseh? Esszéik és tanulmányok*, ford. Kiss Szemán Róbert – Németh István, Kalligram, Pozsony, 1996, 345.

²¹ Erre a tragikus következményre figyelmeztet többek között Patočka és Baudrillard is.

²² Emile M. CIORAN: *A bomlás kézikönyve*, ford. Csiszter Kálmán, Atlantisz, Budapest, 1999, 138–139.

²³ *The Psychological Appeal of Movie Monsters*, Journal of Media Psychology 2005/3.

válás narrációja helyett tucatnyi egymást követő filmrészben a rémtettek elkövetésének katalógusát kapjuk.

A gonosz tikos arcának mozgóképes dokumentációja végsősoron nem csupán a '70-es évekbeli *slasher* zsánerét folytatta tovább, bár a bosszúálló és a lelketlen gyilkológép (*Péntek 13.*, II. rész, 1981), az élőhalott ámokfutó (*Jason él*, 1986) és a kissé komikus megtorló (*Jason Manhattanben*, 1989) alakja egyaránt tetten érhető, hanem sokkal inkább átélhetővé tette a horrorműfaj korábban rettegést kiváltó alanyának tetteit. Egyszerűbben szólva, a néző a filmrevitel módszere miatt a gyilkossal azonosul. Jason a polgári társadalom által elnyomott gyilkos ösztön megtestesülése, a későmodern unalom véres következményeit nyilvánvalóvá tévő rémalak, a káini készletések kilenc folytatásos részen keresztül állandóan feltámadó, elpusztíthatatlan és arctalan celluloidteremtő. Jellemző, hogy a '80-as évek tinédzsereinek körében különös népszerűsége tett szert a maszkos gyilkos, ugyanis a nagyobb megrázkódtatások (nagy gazdasági válság, világháború, Vietnám) nélkül felnövekvő, a fogyasztói társadalom minden áldását unatkozva élvező korcsoport vizuális elvárásaira épülő film a kifáradó modernitás és az érdektelenség közepette kínálta a gyilkos ösztön nyers megjelenítését. Az utolsó izgalmas dolog ugyanis: ölni – gondolhatták. A horror-*sequel* évente megjelenő újabb és újabb részeinek bemutatóin gyakran álltak fel a nézők és biztatták Jasont ölésre, majd miután csupasz mellék közé vágta a kést, vagy lefejezte az éppen posztkoitális pihenésüket töltő kortársaikat, taps tört ki a nézőtéren. Vasvillára tűzött testek, nyesőollóval átvágott artériák, motoros kaszával felaprított hippik, machetével üldözött *final girl*: íme Jason, a Nagy Unaloműző.

Kíváncsiság, kalandok és tettek nélküli világ készülődik, ahol sohasem történik semmi. Először semmi, ami fontos, végül már az sem. A fogyasztási javak standardizálásával azonos szükségletűre kondicionált, javaiban uniformizált, majd viselkedésében egyetemessé egyenlősített világban a sajátosságoknak, az egyszeri és megismételhetetlen formáknak, a különállásnak ugyanis egyre szűkebb helye van. Ezzel elvesz a kreativitáshoz szükséges igény és szabadság, hiszen az univerzális azonosság nem tűrhet el semmiféle nonkonformizmust. Az ellentétek megszüntetése és az akaraterő elfojtása valóban olyasmint, mint „egy irányított paradicsom, ahol nincs helye a véletlennek, s egy csöpp fantázia eretnekségnek tetszik, vagy provokációnak”.²⁴ Az egyenlővé és korlátlanul másolhatóvá tétel folyamatával szemben legfeljebb egyéni és kisközösségi szinten lehet ellenállni. Az eredetiség, az egymástól való különbözőség, az eltérés nem csupán a teremtett rend biodiverzitásának megőrzése, hanem az emberi egzisztencia és a közösségi együttélés szempontjából is éltető jelenség.

„A ti világotok steril, és gondosan meg van fosztva mindentől, ami kalandos, romantikus vagy veszélyes lehet” – mondja a hibernálása után a jövő békés világában felolvasztott főhős egy réges-régi Nemere-ponyvában.²⁵ A kalandvágy az egyetlen, képzeletet ébren tartó érzés, amely azzal kecsegtet, hogy a settenkedő katasztrófa előtt

²⁴ Emile M. CIORAN: *Az utópia mechanizmusa*, ford. Fázsy Anikó, Nagyvilág, Budapest, 1998, 96.

²⁵ NEMERE István: *Holtak harca*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1986, 89.

legalább jól érezzük magunkat. Miután elhallgattak a madarak, szótlanok lettek a költők, az üres falak ma néma társadalomról árulkodnak. A vallásos, arisztokratikus világ 1789-et követő letűnése után reakcióként jelent meg a romantika (Caspar David Friedrich, Chateaubriand, Novalis), majd az ipari társadalom rondaságával szemben útjára indult a dacosan elegáns, stílusosan reakciós dandizmus (Byron, Disraeli, Baudelaire, George Brummell). A 19. század második felében dekadenciával, szertelenségekkel, hóbortokkal állt elő Verlaine és Wilde (a 20. század során pedig D'Annunzio, Ezra Pound, Marinetti, Dalí és Yukio Mishima), „amikor már nem volt más módjuk a kor fojtogató sekélyessége ellen védekezni”.²⁶ A polgári konvenciókkal hajdan szembeszálló romantikus túlzások felújítására van szükség. A kaland, vagyis az ismeretlen felfedezése, magunknak a sorsra bízása, a veszélyes élet vállalása, a túlbiztosítás radikális megtagadása, a konformizmus materiális boldogsággal megkötözött társadalmából való önkéntes kilépés számos lehetőséget kínál ma is; ilyen a szerelem, az erőszak, a könyvolvasás és az utazás. Egytől egyig a kaland és a képzelet fenséges manifesztációi.

A valódi tettek és érzelmek helyett a „szórakoztatóipari komplexum” és a technológiailag vezérelt életmód közös leszármazottja, a videókorszak élménytársadalma dominálja a társas cselekvést, szüli a könnyen múló emlékeket és a felesleges élményeket.²⁷ A Facebook nem más, mint az ördög játszótere, ahol az egód a mászóka. Kaland helyett élmény, társalgás helyett megosztás, tettek és érzelmek helyett szórakozás, szavakból álló beszéd helyett kommunikáció, érintés helyett kapcsolat, név helyett kód, tények helyett adatok. Az emberek szó szerinti számon tartása, a virtuális nyilvánosság magánéletbe való durva behatolása, az utcákat pásztázó ipari és személyes mobilkamerák valóságos hálózatot képeznek körülöttünk, amelyben „felismerhetetlenségig nyilvántartják arcodat” (QSS: *Fertőző*). A biztonságra és közölhetőségre, a veszélynélküliségre és a megosztási alkalmasságra törekvő külső környezet végzetes veszélybe sodorja a belsőt, ugyanis digitálisan kifelé fordítja azt.

Végül azzal ússzuk meg az apokalipszist, hogy nem tudatosítjuk magunkban, hogy már az után élünk. A vágyak elapadása, a kaland száműzése, a könyvolvasás befejeződése utáni világnak még az elképzelése is rémisztő perspektívát kínál, amelyen csak kétségbeesni lehet.

Tér és kaland

A 19. századból jól ismert a német írók és művészek Olaszországba áramlása, gondoljunk csak Goethére és Nietzsche-re. A meleg és érzéki latin-mediterrán szabadság csábította a

²⁶ Richard GILMAN: *A dekadencia*, ford. Fridli Judit, Európa, Budapest, 1990. 7.

²⁷ A haszontalan szórakoztató technológia nagyon jellemző példája, hogy egy szolgáltató reklámja szerint mobiltelefonnal 18 millió zeneszámmal lehet letölteni, amelyeket – ha átlag kétpercesnek számítjuk őket – szünet nélkül 66 és fél éven keresztül hallgathatnánk. Ez nem választék, hanem az ostobaságra való kondicionálás és a megtévesztés keveréke.

komor, hűvös és fegyelmezett északi germánságot.²⁸ Az efféle eszképzizmusnak azonban nincsen többé tere Európában, mert a kontinens a homogenizálódás, a konformizmus, a technokrácia és a szekularizáció mintatértségévé vált.

Az Európai Unió bürokratikus rendje, a hatvan éve épülő jóléti állam, a mindennapi hétköznapiaság és a spiritualizmus eltűnése miatt a földrész nyugati felén az emberek, a tájak, a házak és a pénzek jó ideje egyformává váltak. Európa ma egy unalmas kontinens, amely nem inspirálja a gondolatokat, nem táplál többé vágyakat. A „történelem vége” először itt következett be, aminek nem más az oka, mint hogy az európai gazdasági, politikai, társadalmi és kulturális törekvések ugyanazt célozzák: egy végtelenül nyugalmas, a pénzügyi és gazdasági tranzakciók békés lebonyolítására lehetőséget adó rendszert, ahol a lakosság háborítatlanul veheti igénybe a szélesedő szolgáltatásokat, amelyeket egyre inkább a mindent újraelosztó és felügyelő állam biztosít. Elég megnézni Brüsszelt ahhoz, hogy fogalmat kapjunk az EU víziójáról: aprólékosan szabályozott, nehézkes, ugyanakkor átláthatatlan, steril világ, amelyben az üvegből és fémből készült üres épületek között fújó nedves szél soha sem érint meg emberi arcokat. Vannak városok, amelyek gonoszul taszítják a szerelmet. Az első közülük bizonyosan Brüsszel.

A technológiai fejlődés, a konfliktusokkal egyre kevésbé áthatott folyamatok ellenőrzés alatt tartása, az adminisztrálás és a szabályozás a racionalitás semlegességével és a semlegesség racionalitásával von be mindent. „A fejlett ipari társadalomban kényelmes, súrlódásmentes, ésszerű és demokratikus szabadság-nélküliség uralkodik, amely a technikai haladás jele.”²⁹ Bizony, ismét igazat kell adnunk Marcusénak. A szabadság lassú, hangtalan eltűnése, áruházak polcai közötti felszívódása, a tér és az idő jelentésének zajtalan összeomlása az áruvá tétellel, az adminisztrálással és a technológia mindent egyetlen rendszerré integráló törekvéssel valósult meg. A manipulatív tömegkommunikációra, az ellenőrző állami funkciókra, valamint a technológia korlátlan fejlődésére épülő mai fogyasztói társadalom materiális kielégülést és digitálisan megosztható élményeket kínál, miközben a lázadás formáit nevetségessé teszi, groteszké változtatja, vagy éppen azzal lehetetleníti el, hogy feleslegessé degradálja azokat.

„Végül is, abban is lehet valami jó, ha az ember egy hatalmas észak-amerikai Belgiumban él” – ironizál Jonah Goldberg,³⁰ mondván, a töménytelen mennyiségű állami ellenőrzés és központi tervezés miatt az egyéni döntésekre, a felelősségvállalásra és az individualizmusra alapozott Egyesült Államok is egyre inkább az európai jóléti modell felé tart. E modell alapja Belgium, ahol a nemzeti jövedelem nagy részét az állam újra elosztja, példátlan méretű bürokráciát és a társadalom életét szabályozó rendszert tart fenn. Amerika valóban őriz még néhány olyan jellemzőt, amely sikerrel áll ellen a kaland nélküli világ csábításának. Az egyik ilyen az individualizmus, amely úgy az ország államainak, mint az emberek sokszínűségének alapja. A másik pedig a távolság, amely

²⁸ A kettő ellentétéről lásd Albert CAMUS: *A lázadó ember*, ford. Fázsy Anikó, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1992, 339–343.

²⁹ MARCUSE: *I. m.*, 31.

³⁰ Jonah GOLDBERG: *Liberálfasizmus. A baloldali rejtett története Mussoliniktól napjainkig*, ford. Berényi Gábor, XX. Század Intézet, Budapest, 2012, 385.

örökké mozgásban tartja Amerikát. Az Egyesült Államok ma is, vagy inkább még mindig „a vágy mindazok számára, akiket untat a régi Európa történeti fegyvertára”.³¹ A hatalmas amerikai tér csábítja az utazót, ezzel pedig kalandra hív.

Miután a westernfilmek ikonikus magányos hőse régóta eltűnőben van (az utolsó, aki őszintén hitt benne, John Wayne volt), marad a tágas tér, amely Amerika külső vonzását és az ország belső gravitációját máig meghatározza. A tömegtársadalom, a tömegkommunikáció és a tömeges méretekben alkalmazott digitális-audiovizuális technológia, ha lassan is, de biztosan és manapság egyre inkább rejtetten felszámolja az egyéniséget. Hol van már „az igazi Amerika, az az ország, ahol jogodban áll olyan életmódot folytatni, amely lehetővé teszi, hogy mindezeket nélkülözd” – kérdezte Thoreau, a vasútra, a szervezett kereskedelemre, az államra, az adózásra gondolva.³² A tér megsemmisítése azonban nehezebben megy.

Régről eredő vita szól arról, hogy Amerika szellemiségét a földjére először lépő telepések alakították-e ki, vagy pedig a nyugati határ 1800-as években végbe menő Csendes-óceán felé tolása volt-e nagyobb hatással a fiatal köztársaság életére. Azaz: a puritán New England vagy a *Frontier* határozta-e meg jobban az Egyesült Államok kialakulását? Nehéz igazságot tenni a nagy történelmi vitában. Az mindenesetre megállapítható, hogy az európai gyökerektől időben és térben – ennek folyamányaként pedig kultúrájában és mentalitásában – elszakadó telepések nyugat felé törése olyan alapvető változást jelentett, amelynek hatása ma is érezhető. Bár nem jelenthető ki, hogy egyik vagy másik amerikai állam „amerikaiabb” a másiknál – hiszen mindegyik megjelenít valamit Amerikából –, az mégis érezhető, hogy minél délebbre és nyugatabbra megyünk, annál laposabbak, régebbiek és formásabbak az autók, amely megállapítás fokozottan igaz a *pick up*okra.

Frederick Jackson Turner történész az 1890-es években igazolta, hogy a telepések nyugat felé törése egyfelől fenntartotta az amerikai történelmi fejlődés dinamikáját, másfelől pedig kialakította az amerikai társadalmi típust és kultúrát, mivel eltávolodott Európától. A határvidék fogalma Turnernél valósággal metafizikai szintre emelkedik, hiszen az amerikai intézmények folyamatos újrateremtése és az európai gyökerek fokozatos felszámolása kötődik hozzá. Az 1800-as évek elejétől az 1890-es évek végéig tartó folyamat során a *frontier* a civilizáció és a vadon, illetve a születő amerikai nemzet és az európai hagyomány közötti permanens határvonalként szolgált. „Az amerikai fejlődés minduntalan újra- és újrakezdődött a *frontier* területén. Ez az örök újjászületés, az amerikai életnek ez a fluiditása, vagyis a nyugat felé törekvés a maga új lehetőségeivel és állandó érintkezése a primitív társadalom egyszerűségével volt az, ami az amerikai karaktert domináló erőket formálta” – írta 1893-ban.³³ A keleti part, majd a nagy hegyek maga mögött hagyásával, a prérók és az óceán vonzásába kerülve a határvidék meghódítója ugyanis egyre függetlenebb és szabadabb – amerikaiabb – lett. Az amerikai élet örökös expanzivitása, terjeszkedésre való hajlama és a tér betöltésére való törekvése is innen veszi kezdetét. A *Manifest Destiny*, vagyis a megnyilvánuló amerikai sors alapja a

³¹ G. W. F. HEGEL: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1979², 166.

³² Henry David THOREAU: *Walden*, ford. Szöllősy Klára, Fekete Sas, Budapest, 2008, 162.

³³ Frederick Jackson TURNER: *The Significance of the Frontier in American History*, Penguin Books, New York, 2008, 2.

korlátlanossággal való bátor szembenézés, azok heroikus erőfeszítése a határtalan meghódítására, akik „folyton azt gondolják, hogy a távolabbi vidékek jobbak annál, amiken már megtelepedtek”.³⁴ Amerikát leginkább a tágas tér formálta, így lehetséges, hogy bár sok ország van, amely nagy, de egyedül Amerika az, amely hatalmas. A *frontier* révén, a nyugat felé való folyamatos törekvés során újratерemtés történt, ahol egy mindig jobb és tökéletesebb, mert tisztább és mélyebb Amerika jött létre – vélekedett Turner.

Meghódítani a vadont, feltörni a még ismeretlen földeket, egy mindig előttünk rejlő potenciált hamarosan kihasználni, belakni és otthonossá tenni a szemhatár mögött lévő teret – mindez megtalálja kései és nem mindig zavartalan visszhangját azokban a jelenségekben, amelyeket a nagyvárosok utcáit járva tapasztalunk. Az arizonai sivatag horizontális terének síkja például párosítható a New York-i felhőkarcolók függőleges vonalaival, amelyek valójában vertikális pusztaságok (a homok és az üveg alapanyaga ugyanaz). A 15 fokosra hűtött gigantikus Walmart, az előtte elterülő kisvárosnyi betonparkolóval, az éjjel is kivilágított boltok és a néptelen utcáknak zenélő miami üzletsorok, vagy az üres szobákban kísértetiesen üzemelő tévéképernyők vajon nem ugyanannak a civilizatorikus-hódító missziónak atavisztikusan felesleges származékai-e, mint amelynek jegyében a keleti partról kiáramló úttörők egy évszázad alatt elértek a nyugatira?

A hajdani mozgékony puritán *pioneer*-társadalom nem tűnt el nyomtalanul. Amerika ma is örökké úton van, szakadatlanul tart a vándorlás a városokban, a televényszerű Los Angeles soksávos *freeway*-in, az országot behálózó, sivatagokat átszelő emblematisztikus közutakon. Mellettük olyan poros benzinkutak és félreeső motelek állnak, amelyek a filmek révén Amerika mindannyiunk által jól ismert jelképeivé váltak. De idézzük is rögvést emlékezetbe Edward Ruscha 1963-as pop art-festményét, a nevében is szándékosan általánosító *Standard* kutat, amely egyszerre jeleníti meg az összes amerikai töltőállomást, ezt a végtelenül közhelyes és ugyanakkor felemelő szimbólumot. A lassan tovahullámozó, imitált faberakásos oldalú autók és a légkondis *dinner* – ez maga Amerika. Az amerikai élet szüntelenül megy valamerre, valahonnan épp megérkezik, és már vonul is tovább. Amerika elasztikus-rugalmas, inkább fluid, mintsem szilárd valami.

Éppen emiatt nem jellemzi semmilyen műfaj jobban Amerikát, mint a *roadmovie*, azon belül is a *Vanishing Point* című klasszikus *carsploitation* (még hozzá e műfajban az első darab). A maga mögött nem túl emlékezetes, többnyire tévésorozatokból álló életművet hagyó Richard C. Sarafian 1971-es mozijának címe magyarul nagyon plasztikusan így hangzik: *Száguldás a semmibe*. (A film felejtésre méltó *remake*-je 1997-ben készült el, a sztori megihletett egy *X-akták*-részt, majd Tarantino hódolt előtte az igen jól sikerült 2007-es *Halálbiztossal*.) A korszak kisköltségvetésű mocsokmozijai alzsánerének egyikeként, autósüldözéses filmként készült alkotás egy hányattatott múltú sofőrről, Kowalskiról szól (a később Petrocelliként feltűnő Barry Newman alakítja), akinek keresztnévét sem tudjuk meg. Fogadásból a coloradói Denverből a kaliforniai San Franciscóba kell szállítania egy vadiúj, fehér Dodge Challenger izomautót, ám a száguldás menekülésbe

³⁴ Samuel P. HUNTINGTON: *Kik vagyunk mi? Az amerikai nemzeti identitás dilemmái*, ford. Szabó László Zsolt, Európa, Budapest, 2005, 96.

torkollik. A rendőrök által kezdetben gyorsjáratért üldözöbe vett Kowalski ügye szélesebb perspektívába kerül, miután rendre kijátssza a rendőröket és az útblokádot, majd egy vak rádiós az éterben közvetít meneküléséről, és információkkal látja el, afféle hőstörténetet is költve róla. A külső környezet válságának folyamatos és érzékeltes bemutatása közben válik világossá, hogy a végtelen sivatagi aszfaltutakon hajtó Kowalski az utolsó tragikus lázadó, az egyetlen valóban szabad amerikai. Az út vége persze előre látható: Kowalski önként a markolókból felállított, áttörhetetlen úttorlaszba hajt, így dönt a sorsáról. Az egzisztenciális dráma feloldása a személyes tragédia vállalása, de a film vége mégsem szomorú.

Rendezése (általánosságban, direktorához képest meg pláne) szokatlanul jó, ám a *Vanishing Point* igazi erőssége az úttörő kameramunka alkalmazása (John Alonzo operatorklasszis felvételei) mellett leginkább a forgatókönyvben keresendő. A szkriptet Guillermo Caín (ál)név alatt egy kubai emigráns regényíró jegyzi (a Cervantes-díjas Guillermo Cabrera Infante), aki nem mellesleg 1959 és 1962 között a havannai Instituto del Cine igazgatója volt, majd 1965-ben emigrált, és megtagadta castroista múltját. Guillermo előzőleg olvasta Kerouac regényfolyamát, és szándékosan ennek tükrében alakította ki a film forgatókönyvét. Mind a könyvszövegben, mind a filmtörténetben megjelenik a jellegzetes beat-miszticizmus, az utazás spiritualitása, valamint a feloldás transzcendentális dimenziója és a veszélyekkel teli kalandok vállalása a környezet brutalitása, ostobasága, megrekedése vagy éppen laposságá ellen. Az írói/mozis szócső a kisvároska vak fekete lemezlovasa, Super Soul, aki így szól a mikrofonba egyik eksztatikus rádiós prédikációja során:

„És egyre csak rohan, rohan, rohan a Challenger, miközben üldözik a kék, kék, kék négykerekű gonoszak, akik magányos sofőrünk nyomába eredtek. Ezek az ördögi járórkocsik mennek a magányos vezető után. Ő az utolsó amerikai hős, elektro-kentaur, félisten, az Arany-Nyugat szupersofőrje. Két csúnya náci autó közelít, közelít, egyre csak közelít most is a gyönyörű magányos autó felé, egyre közelebb és közelebb kerülnek a lélekűs lélekautójához. Készülnek, hogy lecsapjanak rá, el akarják kapni és szétzúzni az utolsó gyönyörűségesen szabad lelket ezen a bolygón.”

A szöveg metafizikai áthallásain túl vélhetően inkább a pusztaság és a féktelen sebesség párosítása miatt vált a *Vanishing Point* kultfilmmé, amit elősegített a sivatag ürességének és az ikonikus sportautónak egy már-már mágikus dimenzióban való egyéolvasztása. A lírai nagytotálók egyikében egymást keresztező két sivatagi utat látunk, amikor a filmvásznat egyszer csak átszeli a V8-as gép. Aki látta a filmet, annak a *desert* és a *Challenger* többé el nem választható egymástól. „Legyőzheted a rendőrséget, legyőzheted az utat, még az órán is felülkerekedhetsz. De nem győzheted le a sivatagot” – figyelmezteti Kowalskit sokatmondóan Super Soul.

Nem véletlen, ha Jean Baudrillard a '80-as évek közepén tett amerikai útjáról írott 1986-os könyvének – amelyet a mai Egyesült Államok állapotára vonatkozóan többet kellene idézni, mint Tocqueville klasszikussá nemesedett 1835–40-es beszámolóját – első fejezete a film címét viseli. „A sivatag legombolyítása végtelenül közel van a filmtekerics örökkévalóságához” – írja,³⁵ értve ez alatt azt, hogy a távolság, az autózás, a sebesség, a

³⁵ Jean BAUDRILLARD: *Amerika*, ford. Tóthfalusi Ágnes, Magvető, Budapest, 1996, 7.

filmek és Amerika esztétikai kategóriái nagyon közel esnek egymáshoz. A száguldás, az útszéli motelek és a sivatag alkotja a francia újbóloldali szerző fő meditációs objektumait, amelyek köré igencsak kritikusan rendezi el az Amerikában látottakat. Főleg a sivatag és a puritán tisztaságmánia felől bírálja az Egyesült Államokat, ugyanakkor csodálattal is néz a legmodernebb, de mélyen (és nem feltétlenül negatívan!) primitívnek tekintett társadalom arcába. Amerika tényleg múlt nélküli és mégis ősrégi, a tér tágassága itt az idő összeomlásával jár együtt. Az amerikai falu már város s az amerikai város még mindig vadon. A New York-i felhőkarcolók őserdejében betonösvények vezetnek.

Baudrillard-nak abban is igaza van, hogy Amerika egyfajta hiperrealitás.³⁶ Természetesnek kell tekintenünk, hogy itt alakult ki a mindennapok triviális reklámjait, képregénykultúráját és kereskedelmi konvencionálisát gunyorosan megjelenítő *pop art* (gondoljunk Warhol '68-as Campbell's leveskonzervjére) és az amerikai hétköznapiakat éles hűséggel ábrázoló hiperrealista festészet.³⁷ S többek között ezért óriási félreértés az amerikai élet megannyi szokatlan jelenségét giccsnek, infantilizmusnak, banálisnak vagy naivitásnak bélyegezni.³⁸ Nem mások ezek, mint az adott tárgy és érzés hiperreális lenyomatai, vagyis a legvégsőbb eredetiség igazi megjelenési formái. Amerika ezért mélyen ultraplatonikus jellegű. Az Egyesült Államok, akárcsak mozifilmjei, „mesébe illően jóhiszemű” és „üdén primitív” – írta értő empátiával Szerb Antal 1928-ban.³⁹

Amerika a világ összes lehetőségének kihasználása, csak nagyobbban. „Kinn jártunk a nagy texasi síkságon, és láttam, hogy Deannek lett igaza: – Csak mész meg mész, és még holnap ilyenkor is Texasban vagy” – jegyezte fel Kerouac.⁴⁰ Valóban: *In Texas Everything Is Bigger*.⁴¹ Sőt: *Texas Is Bigger Than France*.⁴² Minden nagyobb és tágasabb, ősi és újabb, gyorsabb és persze jobb. A titok nem más, mint hogy a végtelen Amerikában valósul

³⁶ Vö.: „ebben az értelemben a legutolsó *fast-food*, a legközönségesebb *suburb*, a hatalmas amerikai csotrogányok legémelyítőbbike, a képregények mazsoretteinek legjelentéktelenebbike inkább a világ közepét jelenti, mint a vén Európa bármelyik kulturális rendezvénye” (Uo., 40).

³⁷ Hilton Kramer neokonzervatív művészetkritikus előbbiről meg is jegyezte, hogy „a *pop art* nem különböztethető meg a reklámapartól”, célja pedig az, hogy „összeboronáljon bennünket az árucikkkel, a köznapiság és a közönségesség világával”. (Idézi *Pop Art*, szerk. Klaus Honnert – Uta Grosenick, ford. Molnár Magda, Taschen–Vince, Budapest, 2005, 13.) Ezzel megvalósult a művészet „varázstalanítása”, majd cserébe rögtön a konformitás művészetté avatása is, egy mérhetetlenül ironikus gesztussal. Warhol művei szupermarketet csinálnak a galériából és fordítva – ezzel jelezve a fogyasztói társadalom és a modern művészet abszurd viszonyát.

³⁸ Például: csillagos-sávos bikini, kétkilós hamburger, *beef jerky*, automata sebáltó, fél napig tartó baseball-mecsek, agyonjegelt Dr Pepper, hollywoodi *happy end*, *Baywatch*-sorozat, zavarba ejtően kedves benzinkutak.

³⁹ Szerb Antal: *Amerikai könyvek tanulsága* = Uő.: *A trubadúr szerelme*, 69.

⁴⁰ Kerouac: *I. m.*, 183.

⁴¹ Nem véletlen talán a keleti parti liberális elit neurotikus idegenkedése Texastól (lásd legújabban Gail Collins: *As Texas Goes, So Goes the Nation. How The Lone Star State Hijacked the American Agenda*, Liveright – W. W. Norton, 2012). Az 1836 és 1845 között független köztársaságként létező Texas állam – amely magát mai is *Texas Republic*-nek nevezi – büszkesége töretlen gazdasági fejlődéssel és széles kulturális befolyással párosul. Az austinai ajándékbolt slágerterméke az a döbbenetes-humoros *Mit kell tudni a texasiaknak a többi 49 államról?* című vastag könyv, amely üres oldalakkal áll.

⁴² És tényleg: Texas területe 692 622 km², lakossága több mint 25 és fél millió fő, míg a 65 milliós Franciaország területe 543 965 km².

meg, a végesség itt válik hiánnyá. Amerika a legvalóságosabb illúzió és a legilluzórikusabb valóság, éppen emiatt megfoghatatlan, akárcsak a nevadai sivatag. Érezzük, hogy Cioran rejtélyes megfogalmazása valamiképpen mégis igaz lehet: „Amerika zabolátlan semmiként, szubsztancia nélküli végzetszerűséggént áll a világ elé. [...] Ha végzetet keres magának, csakis létokának romjain lelheti föl.”⁴³ Amerika hatalmas, terjedelmes és főként megfoghatatlan, s a róla való fogalomalkotás nyilvánvalóan azért nehéz, mert a fogalomalkotás képtelensége, vagy még inkább szükségtelensége is része az Amerikai Metafizikának. Ne feledjük, hogy a mítoszok titkát sohasem szabad teljesen megfejteni.

„Amerika minden emberre hatást gyakorol, bár nem mindenből vált ki pozitív érzéseket. A legszembetűnőbb, hogy ott minden szokatlanul nagy” – írta a legnagyobb dandy, Oscar Wilde 1882-ben.⁴⁴ Amerika ez utóbbi tekintetben csupán annyit változott, hogy minden még nagyobb lett. A brutális kinézetű, csőrös orrú kamionok és nyolcezer köbcentis vontatók hátsó sárhányóján gyakran feltűnő kompromisszummentes felszólítás pedig a megjegyzés első felét adja vissza olyan nyersen, amilyen őszintén: *America: Love It or Leave It*. Amerika érintetlen, drámai erejű modern mítosz, a legszelebb horizontú mentális határvidék, az utolsó lélek-frontier, amely még mindig úttörőkre vár.



⁴³ Emile M. CIORAN: *Egy kifulladás civilizációról* = Uő.: *Az utópia mechanizmusa*, 10.

⁴⁴ Oscar WILDE: *Amerikai képek* = Uő.: *A divat rabszolgái*, ford. Szántai Zsolt, Trajan Könyvesműhely, h. n., 2006, 9.