

A western mint civilvallás

Előadás a Képzőművészeti Főiskolán

*A modern művész demiurgosznak, világteremtő lénynek tartja magát. A művész mint emberi isten, mint géniusz, zseni, a megölt Isten pótléka.**

Az a benyomásom, hogy a hatalom akarásának vágyánál is erősebb a művésszé válás vágya. Nem véletlenül érezte magát *Hitler*, akárcsak a legnagyobb wall street-i tőzsdespekuláns és csődnök, *Trump* is művésznek. Utóbb a képzőművészetről mint spekulációs tárgyról, a művészet és a pénz libidinózus kapcsolatáról beszéltem. Mindkettő a 19. század nihilizmusának mítoszából ered. A művészetteoretikusok figyelme is előszeretettel irányul drága vagy drágává váló műtárgyakra, azaz spekulációs tárgyra. A pénz váltást, cserét, és benne értéknövekedést jelent. Ennek a kicserélhetőségnek az árnyoldalát a képzőművészet inflációja jelenti: a művészek és a műtárgyak megsokasodása. A piacnak erre adott reakciója a sztárkultusz. az effajta művészettel szemben megkíséreltem valamit mondani a művészetről, a *presque rien*ről, a *szinte semmiről*. Az eszméknek és a koncepeknek az átalakulásáról a *nem tudom mivé*. A szétfolyástól, a cseppfolyóssá válástól és a rövidítéstől a poézisig, a rajzig és a kalligráfiáig. A *nem tudom mi* meghatározatlanságáról a meghatározottságban. Eközben az a félreértés támadhatott, hogy a kicsiny, a *small is beautiful* ideológiáját hirdetem. A *szinte semmit* azonban eltérésként értettem, *Lukréciusz*, *Epikurosz* és a modern termodinamika teoretikusai által használt értelemben, ami a világ keletkezésének örvényét váltja ki. Ezért gondolom, hogy a *szinte semmi* a modern művészet témájának tekinthető. Abban az értelemben, hogy a művészet önreflektálónak válik. A reflexiója önnön maga elemeire irányul. Ezek közül az első a pont.

Egyre erőteljesebben azt érzem a diákok körében, Németországban, hogy a témák tetszőlegessé válása, a kortárs művészet esetlegessé válása nyomasztja őket. Mintha forma és tartalom egymástól elválasztható lenne. Úgy érzem, ebben a művészet valódi problémája fejeződik ki, amennyiben a téma már nem jelenti a mű önkonstitúcióját. Nevezetesen a művészet autonómiája. Autonómia azt jelenti: önmagának törvény alkotni. Vagy önmaga törvényét megtalálni. Ez valójában egy kemény dolog, miként azt a törvény szó jelzi. Ha azonban a *presque rien* (szinte semmi) finomsága már nem eleven, akkor feltámadhat a tetszőlegesség érzete. Akkor az ember bármivel megpróbálkozhat, kísérletezhet, végül pedig megérezheti ennek a tetszőlegességnek az elégtelenségét. Már a klasszikus avantgárd, a modern művészet autonómiájának tetőpontján is kritika érte ezt az autonómiát. És maguk a művészek sem állták ki a művészet autonómiáját. Elég csak arra gondolni, mennyi dadaista, szürrealista menekült a kommunizmusba és a katolicizmusba. A Bauhaus tevékenységének jelentős része is arra irányult, hogy a művészetet *dizájnnal* váltsa fel.

A szocialista realizmus is a művészet autonómiájának kritikája volt. Ha szemügyre vesszük az avantgárd genealógiáját: a 19. század elején a korai szocialista *Saint-Simon* a művészetnek a szocialista propaganda szerepét szánta. Természetesen ebből a fogalomból a klasszikus avantgárd idejére semmi sem maradt. *Franz Rosenzweig* a klasszikus avantgárdal egy időben keletkezett *A megváltás csillaga* című könyvében nem a modern

* Az előadássorozat könyvként megjelenik.

művészetről beszél, hanem a kultikus-liturgikus művészetről. Ez a visszaeszmélés a kultikus kötöttségű művészetre az autonóm művészet közvetett kritikáját jelenti.

A kultikus-liturgikus művészet mindig egy közösségre vonatkozik. A modern művészet is, mint nemzetközi mozgalom, szociológiailag egy nemzetközi közösségként írható le. A mai alkalommal a művészetnek ezt a kultikus jellegét veszem szemügyre.

A kultikus jelleg a képzőművészetben sem tűnt el teljesen. Nem is *Otto Mühl* happeningjeire gondolok, amelyek nagyon közel állnak a feketemiséhez. Időközben közhellyé vált, hogy a múzeum pszeudo-szagrális jelleggel bír és hogy a nagy kiállítások látogatása kultikus vonásokat mutat. A nagy kiállítások esetében a szellem és a pénz alkimisztikus mennyegzőjéről lehet beszélni. A képzőművészetben azonban ez a hagyomány nem oly kifejezett, mint a film és a tévé esetében. A film ugyanis egyértelműen a színházi hagyományban áll, a színház pedig eredetileg egy kultikus ünnepi cselekmény volt. A tévé elterjedése csökkentette a mozinézést, amit a nyilvánosság elvesztéseként szokás kárhóztatni.

Ma a művészetről mint civilvallásról szeretnék beszélni. *Rousseau* például azt írja *A társadalmi szerződésről* című traktátusában, hogy egy politikai közösség tagjai számára nem elegendő az, hogy állampolgárok és állampolgári tudattal bírnak, hanem a közösségnek ezt a tudatát meg kell erősíteni, mintegy ragasztóval, egy civilvallás révén. Az ókori városokról tudjuk, hogy azokban a különböző kultuszok és vallások mellett létezett egy civilvallásosság; Athén városának is volt kultusza, és annak, aki a városban akart maradni, hódolnia kellett e kultusznak. Hogy mi is egy civilvallás, azt a western példáján kíséreltem meg bemutatni. A western az, amit évtizedeken keresztül a mozikban, majd a tévében látni lehetett, és ma is lehet.

A westernben a magatartásmódoknak és értékeknek nemzeti önértelmezéssé történő begyakorlása megy végbe. Kényes területre érkezünk, nevezetesen abba a térségbe, amelyet a művészet, a vallás, a mítosz, az állam, a nemzet fogalmával jellemezhetünk. A mítosz a művészet nyersanyagának számít, de mindig csak a művészet, az elbeszélés, az ének révén közvetítetten ismerjük.

Nem szeretném azt a benyomást kelteni, mintha félkézről meg tudnám oldani a mítosz rejtélyét. *Nietzsche* azt mondja, hogy a mítosz, a mitológia egy kultúrát, egy kultúrkört, egy nemzetet alkot, melynek mítoszokkal övezett horizontra van szüksége. Az utóbbi alkalommal említést tettem *Hegelről*, *Schellingről*, *Hölderlinről*, akik kísérletet tettek egy új mitológia megalkotására.

A Harmadik Birodalom megkísérelt egy új mitológiát alkotni, illetve egy régit újraéleszteni. Ez az állami mítoszteremtés azonban messze nem volt olyan eredményes, mint a hollywoodi mítosztermelés. Már a sztár, a sztárkultusz szó is jelzi, hogy ebben az esetben egy csillagkultuszról, egy csillaghitről van szó. Ennek a kultusznak szoros tartozéka a valóság és a fikció, a sztár filmszerepének és életrajzának sajátos vegyítése. *Adorno* ebben az összefüggésben beszélt kultúriparról. A figyelemre méltó Hollywood esetében az, hogy egy iparilag előállított mítoszból van szó.

A western legendás alakjainak egyike Buffalo Bill volt. Ő a saját legendáját már korábban, cirkuszban színre vitte. A cirkuszon keresztül a western eljutott a filmbe és a filméres füzetekbe. Már az első világháború előtt leforgatták az első western-jeleneteket, a háború után pedig már sorozatok készültek. De csak a harmincas évek végétől, a negyvenes, ötvenes éveken át a hatvanas évek elejéig terjedő időszakot tekintik a történések a western fénykorának, és beszélnek nemes westernről, illetve a franciák surwesternről. A fontos ebben a történetben az, hogy a western a cirkusz közvetítésével érkezett, ami a római birodalomban kenyeret és játékokat jelentett a lakosság részére. Ez az alapja a tömegtársadalomnak, a jólétre és a szórakoztatásra alapozott hatalomnak.

A mítosz azt jelenti, hogy nem történelmi tényről van szó, ám a mítoszt átítatja a történelmi valóság. *René Girard* antropológus azt állítja, hogy minden mítosz egy kollektív

büntényt rejt, és folyamatos, rejtett visszaemlékezés arra. A western esetében ez emlékezés lenne az indián népirtásra. Ehhez tartozik még, hogy az igazi westernkorszak a polgárháború utáni időszakra esik. Ez a háború számít az első modern, technikai háborúnak. Sem néger, sem ázsiai nem játszanak szerepet a westernben, ez egyike az elhárított aspektusoknak. Tulajdonképpen indiánok is csak a peremen tűnnek fel, mexikóiak viszont annál gyakrabban. Vannak western-legendák, legendás alakok. Ilyen Jessie James, Billy the Kid és mások. A filmek ilyen alakokról vagy fiktív hősekről szólnak, de mindig van egy szilárd sémájuk. Olyan jellegzetes figurák fordulnak elő benne, mint a szerencsejátékos, a seriff, az énekesnő, a bíró, a finom keleti hölgy, a borbély, a prédikátor. Vagy jellegzetes konfliktusok: a farmerek és az állattenyésztők, az apa és a fiú, az egykori és a jelenlegi banditák, a postakocsi és a vasút közt. (A vasút a haladás, a kötődés és a hálózatosodás szimbóluma.) Aztán természetesen a revolver – a tör folytatásaként. A kényszerű párbaj életre-halálra, amit egy komikus szalonbéli verekedés vált ki. És természetesen része az állathajtás és a kocsiverseny, a cowboy, a tehénpásztor és lovag is. A mitológiai klasszifikáció szerint alapítási mítoszról van szó: az amerikai honfoglalásról, ami a belső területeket, a vad nyugatot jelenti, nem pedig a civilizált keletet. A western főszereplője a nagyszerű, fenséges táj, az emberek parányiak benne. A táj a természeti állapot szimbóluma. A természeti állapotból a civilizációba, az államba való átmenetről van szó. A harmincas–negyvenes évek gengszterfilmjeinek, a film noirnak és a természeti állapot a témája. Ezek számomra a western ellentétét jelentik, ahol a nagyszabású táj helyett a nagyváros, Chicago mint dzsungel, mint természeti állapot jelenik meg: bűnözés, bandák háborúja, lepénzelt politikusok és rendőrök, alkohol, veszélyes nők, a magánnyomozó mint hős, aki maga is félig bűnöző. Az állam, a város képében bandák zsákmányaként konkretizálódik. Elnagyoltan azt lehet mondani, hogy a western antik-heroikus, a film noir, a pesszimiztikus gengszterfilm pedig a keresztény-ágostoni bűnös világ, a *sex and crime*.

Mint említettem, a western honfoglalásként jelenik meg. A példám: *Howard Hogs* 1948-as *Red River* című filmje, ami egy bevonulás az Ígéret Földjére, pusztai vándorlás, a telepesek kocsihajtása. E pusztai vándorlás végén a fiú, akit *John Wayne* alakít, önállóítja magát. Itt az individualizmus szembekerül a telepesek közösségével. A szekérszlopot aztán megtámadják és tagjait lemészárolják az indiánok. Az egyetlen túlélőt, egy kisfiút, John Wayne adoptálja. Ugy vélem, hogy az örökbefogadás motivuma nagyon fontos: az amerikai önértelmezés szerint nem leszármazás, hanem adoptáció révén válik valaki amerikaivá. A nyáj, amit John Wayne tenyészt, egyre nagyobbá válik; olyannyira nagygyá és termékennyé, mint az *Ószövetségben* Jákob nyája. A marhanyáják és a lovak alkotják az arisztokratikus sémát. A film fő részét az állatsordának északra, egy vasútállomásra terelése képezi, ahonnan majd egy mézarszékre szállítják őket. John Wayne ebben a filmben egy szélsőséges patriárkát alakít. A patriarchátus, a család és a demokrácia jelenti a western másik fontos témáját. Az apának, az úrnak a szolgák feletti uralma, akik körébe a fiak is beletartoznak. Ez a kapcsolat úgy alakul, ahogy azt közel másfél száz éve Hegel a szolga és az úr dialektikájában leírta. Az Úr azért úr, mert készen áll arra, hogy ezért az életét áldozza. A nagy állathajtás során, mint a westernben mindig, zsákmányszerzésre kerül sor. Az úr azáltal veti szolgáját szolgaságba, hogy munkára kényszeríti. Hegel – *Kojéve*-nek a westernnel közel egy időben keletkezett értelmezése – szerint a munka még nem teszi szabaddá a szolgát.

A szabaddá váláshoz le kell küzdenie a halálfélelmét, küzdenie kell. Az úr, mondja Kojéve, egzisztenciális zsákutcában van. Ami annyit jelent, hogy legfeljebb megmaradhat úrnak, a szolga azonban úrrá válhat. Ezt a drámát a westernben mindig az állattenyésztő patriárkának a családjával és a szolgálival, a bandavezérnek a bandájával szembeni, vagy egyrészt a terrorista rendszer, másrészt a megfélemlített polgárok közti küzdelme képezi. Így aztán végül a *Red River*-ben is sor kell kerülnön az apa és az örökbefogadott fiú közti küzdelemre.

A halálos végkimeneteltől csak egy nő közbelépése menti meg őket. Howard Hogs a film tragikomikumát komikus végkifejlettel töri meg. Ha az ember megnézi a rendező korai *Sophisticated Comedies*-jét, akkor tudja, milyen szerepet szán a nőnek. Ez a szerep: a nő betörése a férfiak szövetségébe. A másik példa Johnny Guitar. Az egykori bandavezér elhagyja bandáját, mivel szerelembe esett, házasságot köt és hajdani társai ellen kell küzdenie; vagy elhagyja feleségét, mert társai hívják. A nő gyakran az erőszakmentesség princípiumaként jelenik meg.

A másik nagy téma az erőszak. Az erőszak szükségessége és az erőszak beszüntetésének szükségessége. Az erőszak állandósítása a bosszú által. Úgy vélem, ebben a pontban ragadható meg az amerikai civilvallásnak a bevándorló szekták pacifisztikus kereszténységétől való eltérése. Mindig a helyzet éleződéséről van szó – egy pontig, vagy az erőszakról, az ölésről való lemondásról, és nem pusztán a megöletésről; a szabadság elvesztéséről, ami szolgaságot és zsarnokságot jelent. Az erőszak láncolatának megszakításáról, a békekötés képességéről és a bosszúról való lemondásról van szó. A lincstörvénykezésről való lemondásról, a bosszúállónak a gyilkossal való hasonlóságáról. Jelszerűvé átültetve a filmben ez annyit jelent, hogy megbékélt western-városban nincs helye a revolverhősnek. Vagy meghal, vagy továbbáll nyugatnak. Avagy megszűnik hősnek lenni: megházasodik és polgárrá válik.

A magas művészetből, az irodalomból eltűnt a hős. A filmben azonban jelen van: a lovag, a lovas, a ló, a gavallér, a lovagi-as erények át vannak ruházva a cowboyra. A lovag azonban még nem hős. A hőshöz közmondásos magányosság tartozik. azaz az eltérés minden mástól, és a civil társadalmi szereptől. Ezért is nem a seriff, a marsall, a lovaskapitány az igazi hős. Hős az, aki túlnő önmagán, a maga szerepén. Ezért példászerűen az a hős, aki valahonnan jön, majd továbblovagol. A hős emberfeletti: übermensch. Elengedhetetlen a természeti állapotból a civilizációba való átmenet során. Ez az átmenet pedig nem történik meg egyszer és mindenkorra egy történelmi pillanatban. Bizonyos tekintetben állandó küzdelem ez a természeti állapot és a civil társadalom között.

A természeti állapotot a filozófiai hagyomány mindig ambivalensnek mutatja: részint mint mindenki küzdelmét mindenki ellen, ahol ember embernek farkasa, részint pedig mint olyan állapotot, melyben lehetséges a szeretet és a természettörvény. Az állam, a civiltársadalom szuverenitásának virágkorában is úgy vélték, hogy az államok egymáshoz való viszonya megmarad a természeti állapotban. És a családban sem lehet soha meghaladni a természeti állapotot. Vagyis az állam, a civiltársadalom mindig veszélyben van, folyvást meg kell küzdeni érte. Oly valószínűtlen és csodálatra méltó, mint a hősiesség. Mondhatni egy olyan állapot, amely igazán soha sincsen. A filmbéli fogadott fiú, akit *Montgomery* alakít, miután legyőzte nevelőapját, továbbhajtja az állatcsordát. Egy felderítő lovaglás során szekérvárat vesz észre, amelyet éppen indiánok támadtak meg. Ez repríze a kezdeti helyzetnek, melyben nevelőapja fiává fogadta. Azzal a különbséggel, hogy ebben a szekérvárban szerencsejátékosok és prostituáltak vannak. (Társa meg is kérdezi tőle: „Ezekért az emberekért akarod kockáztatni az éle-

Ez a western, a nemes western épületes, nevelő jellegű művészet: a talpraesettség, a lovagiasság, az önfelülmúlás, az igazságosság és a lemondás erényeit mutatja be. Meglehet, hogy a morális hajlíthatatlanság vezetett a késői westernekben a brutalitáshoz. Ebben a műfajban az a vicc, hogy ugyanazok a szereplők, ugyanazok a szerepek és sémák fordulnak elő benne; minden ismerős, minden előre látható. A csavar a legkisebb variánsokban, az eltérések szinte semmijében rejlik.

tedet?") Ennek ellenére odalovagol, és megmenti őket. Ez egy hősi mozzanat, melyben az ostromlott civilizációt az indiánok, egy természeti nép veszi körül; a civiltársadalom pedig kérdéses szubjektumokból áll. Tehát mindig is egy változandó állapotról, ha tetszik: átmeneti diktatúráról van szó, melyben *White Earth* átveszi a seriff hivatalát, rendet teremt, aztán megint lerakja a csillagot.

Fejlődéstörténetileg ezekben a történetekben az állattenyésztők (rejtett nomádok), valamint a farmerek és parasztok, a nagycsaládok és a kiscsaládok küzdelme húzódik meg. A terület körülkerítéséről, és e körülkerítés elleni harcról van szó. A kerítés szimbóluma a bekerítést, a város körülkerítését jelenti. *Carl Schmitt* szerint a *nomosz*ról, a törvényről, a legeltetési jogról van szó. A *nomosz* a vétellel, a területfoglalással, a honfoglalással és legeltetéssel kapcsolatos. Minden western a párbajra, a show downra van kihegyezve, melyben a történet liturgiája is a legélesebben jelenik meg. Figyelemreméltó, hogy abban a történelmi pillanatban, amikor Európában az állam erőszak monopóliuma folytán betiltásra kerül a párbaj, ez a nemesi privilégium, mint a szuverenitás kifejeződése, a háborúhoz való jog (a párbaj = duellum, a bellum = háború szóból ered), akkor Amerikában tovább él. Talán mindebben a polgárháború emléke is közrejátszik, ugyanis a hős többnyire a déli államokból érkezik.

Ez a western, a nemes western épületes, nevelő jellegű művészet: a talpraesettség, a lovagiasság, az önfelülmúlás, az igazságosság és a lemondás erényeit mutatja be. Meglehet, hogy a morális hajlíthatatlanság vezetett a késői westernekben a brutalitáshoz. Ebben a műfajban az a vicc, hogy ugyanazok a szereplők, ugyanazok a szerepek és sémák fordulnak elő benne; minden ismerős, minden előre látható. A csavar a legkisebb variánsokban, az eltérések *szinte semmijében* rejlik.

Vannak persze más filmek, háborús, sci-fi, bűnügyi és egyéb filmek, ám úgy vélem, hogy éppen a western és a film noir fejezi ki a legjobban az amerikai nemzeti mítoszt és a belőle fakadó civilvallást. Jelentősége abban rejlik, hogy egyszerre nacionális és univerzalisztikus. Egyrészt végtelenül fenségesnek érezzük magunkat, másrészt szinte mindnyájan farmert hordunk. *Clint Eastwood*, az ismert western-színész és -rendező mondta, hogy Amerikai csak két újat hozott a művészetben: a dzsesszt és a westernt.

Tillmann J. A. fordítása