

MITOLÓGIÁK

részletek¹Az új Citroën²

Véleményem szerint az automobil, nagy vonalakban, a hatalmas gótikus katedrálisok mai megfelelője: ezen azt értem, hogy korunk egyik jellegzetes alkotása, olyan kreáció, amelyet egy sor ismeretlen művész tervez nagy szenvedéllyel, mégpedig azzal a céllal, hogy a nemzet már pusztá képeiben is örömét lelje, nem csak használatában, és tökéletesen mágiikus tárgyként vegye birtokba.

Az új Citroën, semmi kétség, az égből száll alá, legalábbis abban az értelemben, hogy a lehető legtökéletesebb tárgyként jelenik meg. A tárgy, ne feledjük, a természetfeletti világ legideálisabb hírnöke: egyszerre ismerhető fel benne, mégpedig minden különösebb nehézség nélkül, a tökély meg az ismeretlen eredet, a lezártág meg a csillogás, az eleven életnek anyaggá való átalakítása (az anyag sokkal varázslatosabb az életnél), egyszóval az a fajta *csönd*, amely elmaradhatatlan része a tündérmese világának. Az „Istennőben”³ megvan a másik univerzumból jött tárgyak minden jellegzetes tulajdonsága (legalábbis a nagyközönség már első pillantásra felruházza ezekkel a tulajdonságokkal); ezek a tárgyak ugyanúgy táplálták a XVIII. század újdonságmániáját, mint a mi korunk sci-fi örületét: az Istennő, *legelőször* is, új *Nautilus*.⁴

Ezért van az, hogy a nagyközönség nem is annyira a szubsztancia iránt érdeklődik, mint inkább az alkotóelemek összeillesztése iránt. Tudjuk, hogy a simaság mindig a tökéletesség egyik attribútuma, már csak azért is, mert az ellentéte technikai beavatkozásra vall, és nagyon is emberi méretre igazításra. Krisztus köntösén se volt varrás, ahogyan a tudományos-fantasztikus regények úrhajói is egyetlen – forrasztás nélküli – fémlémezből valók. A DS 19 nem tart igényt erre a makulátlan simaságra, ettől függetlenül a formája tökéletes burkot alkot körülötte; akárhogy is, a nagyközönséget főleg a karosszérialemezek egymásba illesztése érdekli: izgatottan tapogatja a szélvédő gumiágyát, simítja végig kezével a hátsó ablakot nikkeleretbe szorító tömítőszalagot. Az új Citroën mintegy megelőlegezi az összeillesztés új fenomenológiáját, mintha az egymáshoz forrasztott alkotóelemek világából átlépnénk a pusztán egymás mellé helyezett alkotóelemek világába, amelyeket csak a csodálatos forma összetartó ereje fog egybe; ennek természetesen az a célja, hogy egy könnyebben kezelhető természet képét mutassa fel előttünk.

Ami pedig az autó anyagát illeti, látnivalóan légiességre törekszik, mégpedig a szó mágiikus jelentésében. Az új Citroën bizonyos szempontból visszatérés az áramvonalas karosszériához, abban viszont újít, hogy az autó nem olyan tömzsi, nem olyan ék formájú

¹ A fordítás a következő kiadás alapján készült: Roland Barthes: *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1970. A három szöveg eredeti címe: *La nouvelle Citroën, Puissance et désinvolture, Le plastique*. A kötetből rövid bevezetéssel már közreadtunk négy „mitológiát” a *Jelenkor* 2018/12. számában.

² A DS 19-es Citroën-modellt először az 1955-ös párizsi autósalonban mutatták be a nagyközönségnek.

³ Szójáték, a DS kiejtve *déesse*, vagyis franciául istennő.

⁴ Nemo kapitány tengeraltjárójának neve Jules Verne azonos című regényében.

és laposabb is, mint amilyenek annak idején e divat első darabjai voltak. A korábbi típusoknál a gyorsaságra sokkal agresszívebb, sokkal sportosabb jelek utaltak, mintha a sebesség hősokra átadta volna helyét a sebesség klasszikus időszakának. Ez a spiritualizálódás az üvegfelületek jelentőségében, kidolgozottságában és anyagiságában is kifejeződik. Az új Citroën, semmi kétség, az üveglak megdicsőülése, amelynek a karosszéria fémlemeze csak pusztá keretét szolgálja. Az üveg itt nem ablak, nem sötét kagylóba vajt nyílás, hanem széles keretbe zárt, csillogó szappanbuborékként domborodó levegő és üresség, amely vékony és kemény anyagával nem is annyira ásványszerű, mint inkább rovarhoz hasonló (a Citroën emblémája, a két nyílhegy mintegy szárnyas emblémává változott, mintha a meghajtó erő világából átlépnének a mozgás, a motor világából pedig az élő szervezet világába).

Mindebből következően humanizált művészettel van dolgunk, és még az sem lehetetlen, hogy az új Citroën határhoz az automobil mitológiájában. Mostanáig a felsőkategóriás autók teljesítményét az állatvilágból kölcsönzött mértékegységgel határozták meg. Itt azonban az autó egyszerre még spirituálisabb, még objektívabb, és néhány újdonságmaniás különködés ellenére (mint amilyen az egyküllős kormány) még *otthonosabb*, még jobban idomul ahhoz a szublimált célszerűséghez, amely a mai idők háztartási eszközeit jellemzi: a műszerfal sokkal közelebb áll a modern konyha munkapultjához, mint egy üzemi központi irányítóblokkjához. A karosszéria C oszlopának hullámos, matt színű és vékony fémlemeze, a fehér kapcsológombok, az egyszerű irányjelzők, a nikkelemek tartózkodó szerénysége, mindez annyit jelent, hogy az ember ellenőrzése alatt tartja a száguldást, és hogy a gépkocsit nem is annyira teljesítményre, mint inkább kényelemre tervezték. A sebesség alkímiaja szinte a szemünk láttára alakul át az autóvezetés ínycsokor élvezetévé.

A nagyközönség, úgy látszik, egykettőre felfogta, milyen újdonságokat kínáltak fel neki az új autótípussal. Jól reagálva az elnevezés neologizmusára (az autót évek óta folyamatosan reklámozták), igyekszik minél gyorsabban alkalmazkodni az új konstrukció technikai újításaihoz („majdcsak megszokjuk valahogy”). A bemutatótermekben az emberek szerelmes áhítattal vizsgálták a kiállított autót: ez a felfedezés letapogatós szakasza, az a pillanat, amikor a látható csodát birtokba veszi az érintést racionalizáló kíváncsiság (mert az összes érzékszerv közül a tapintás demisztifikál leghatékonyabban, ellentétben a látással, amely leginkább hajlamos a misztifikálásra). Tapogatják a karosszériaelemeket meg zsanérokat, megnyomkodják az üléstámlákat, kipróbálják az üléseket, végigsimítják az ajtókat, a volán elé ülve nagy beleéléssel tekergetik a kormányt. A tárgyat, mint valami prostituáltat, mindenki magáévá teszi, mindenki kisajátítja. Nem telik el negyedóra, és a Metropolisz egéből alászálló Istennő, amelynek hírért a hírközlő eszközök már világgá kürtölték, ebben az ördögűző szertartásban újrajátssza a kispolgárság felemelkedését.

A mindenhatóság hanyag eleganciája

Az a helyzet, hogy a gengszterfilmekben ma már a hanyag elegancia valóságos gesztusnyelvével van dolgunk; csücsörített szájjal füstkarikákat eregető csinibabák a férfiak ostromgyűrűjében; egyértelmű és szófukar jelnek szánt olümposzi ujjcsettintés mint utasítás egy géppisztolysorozat leadására; a bandafőnök felesége, amint a legfeszültebb pillanatokban is a legnagyobb lelki nyugalommal kötöget. Az *El a kezekkel a lóvétól* című film⁵ intézményesítette a nemtörődöm egykedvűségnek ezt a gesztusnyelvét, mi több, az izigvéri francia hétköznapióság garanciájával is ellátta.

A gengszterek világa legelőször is a hidegvérrel végrehajtott cselekedeteké. Az olyan

⁵ *Touchez pas au grisbi* – Jacques Becker emlékezetes fekete-fehér gengszterfilmje (1954), Jean Gabinnel a főszerepben.

tények, amiket a közgondolkodás még mindig nagy horderejűnek tart, amilyen például egy ember halála, a gengszterfilmben pusztá vázlattá egyszerűsödnek, és a mozdulat alapegységeként vannak felmutatva: olyanok, mint porszem a vonalak zökkenőmentes átrendeződésében; egyetlen csettintés – és a látómező tulsó felén, ugyanolyan konvencionális mozdulattal, összeesik egy férfi. A sejtetésnek a melodráma jéghideg paródiájaként megalkotott univerzuma, tudjuk jól, a tündérmese utolsó menedéke. A sorsdöntő mozdulat visszafogottsága nagy mitológiai hagyományra tekint vissza, az emberéletről fejbőlintással döntő ókori istenek *numenjétől*⁶ egészen a tündér vagy bűvész varázspálca-suhintásáig. A tűzfegyver – meglehet – már korábban messzebbre vitte a halált, de olyan látványosan racionális módon, hogy muszáj volt még rafináltabb mozdulatot kitalálni, csak hogy az isteni jelenlét megint érezhető legyen; épp ebben áll gengszteraink hanyag eleganciája: mindez olyan drámai mozdulat maradványa, amely képes arra, hogy a gesztust meg az aktust a lehető legkisebb kiterjedésű alakzatban mossa össze.

Újra hangsúlyozni szeretném, hogy ebben a világban milyen nagy a szerepe a szemantikai pontosságnak, valamint a látvány intellektuális (nem pedig tisztán érzelmekre ható) struktúrájának. Az a tény, hogy valaki – tökéletes parabola – hirtelen előrántja a revolvert a ruhája alól, korántsem a halál *jelentését* hordozza magában, a gesztusnyelvben ugyanis a mozdulatsor jó ideje csak egyszerű fenyegetés, annál is inkább, mivel a helyzet, csodák csodája, visszájára is fordulhat: a revolver felbukkanásának korántsem tragikus, mindössze kognitív értéke van. Csupán annyit jelent, hogy váratlan fordulat áll be a cselekményben, a mozdulat nem is annyira ijesztő, mint inkább a diskurzus érvekkel való alátámasztása; és mint ilyen, annak felel meg, amikor egy Marivaux-darabban⁷ váratlanul irányt vált a racionális érvelés: a helyzet visszájára fordul, ami egyik pillanatban előnyös pozíció volt, a következő pillanatban semmivé válik. A revolverek felbukkanása-eltűnése kibillentti az időt, akadályokat gördít a történet kibontakozásának útjába; ilyen akadály, hogy a hősnek hol mindent előlről kell kezdenie, hol vissza kell lépnie egy korábbi pozícióba, ugyanúgy, mint a *Ki nevet a végén?* társasjátékban. Mert a revolver – nyelv, az a funkciója, hogy fenntartsa az élet feszítőerejét, és elejét vegye az idő lezártágának; a revolver *logos*, nem pedig *praxis*.

A gengszter lezser mozdulata viszont, épp ellenkezőleg, megállít, mégpedig hatékonyan, összehangoltan; még csak lendületet sem kell vennie, úgy is elég gyors a célpont csalhatatlan megtalálásában, ezzel pedig megszakítja az időfolyamot és összezavarja a retorikát. Minden hanyag elegancia azt sugallja, hogy csupán a csend hatékony:⁸ az, hogy valaki ezekben a filmekben kötöget, cigarettázik vagy felemeli az ujját, annyit jelent, hogy a valóságos élet a csendben rejlik, és hogy az élet és halál dolgában döntő cselekedet még az időnél is nagyobb úr. A néző ennél fogva olyan megnyugtató világ illúziójába ringatja magát, amely csak a cselekedetek nyomására változhat meg, a szavakéra soha; ha a gengszter közölni akar valamit, az mindig kép, a nyelv neki csak költészet, a szóznak önállóan nincs semmiféle világteremtő funkciója: neki a beszéd a pihenőideje, és ennek a pihenőidőnek a jelzése is egyben. Egyrészt ott a lényegi világ, a jól olajozott, gondosan megtervezett ponton felfüggesztett mozdulatoknak a világa, amely a szintiszta hatékonyság kvintesszenciája; másrészt ott az argószavak virágfüzére; csakhogy ez az argó fölösleges (tehát arisztokratikus) fényűzés csupán abban az ökonómiában, amelyben a gesztus az egyetlen csereérték.

De ez a gesztus csak úgy érzékeltetheti, hogy teljesen egybeolvad az aktussal, ha minden pátozt levet magáról, ha szinte az észrevehetetlenségig összezsugorodik, és csak hal-

⁶ Isteni akarat, illetve az isteni akaratnak valamilyen gesztussal való kinyilvánítása (latin).

⁷ Pierre de Marivaux francia regény- és színműíró (1688–1763).

⁸ Célzás Alfred de Vigny *A farkas halála* című költeményének híres sorára: „csupán a csend nagy; és gyengeség a többi”. Illyés Gyula fordítása.

ványan utal az ok és okozat kapcsolatára; a hanyag elegancia itt nem egyéb, mint a hatékonyság legrafináltabb jele; ebben a hanyag eleganciában mindannyian megtaláljuk egy olyan világ eszményképét, amely teljesen ki van szolgáltatva a szintiszta emberi gesztusnyelvnek, és amelyet nem köt gúzsba a zavarkeltő beszéd: a gengszterek meg az istenek nem beszélnek, csak bólintanak, és a sors beteljesül.

Műanyag

Hiába kap görög pásztorokra emlékeztető neveket (Polisztírol, Polietilén, Fenoplaszt, Polivinil), a műanyag ettől még, lényegét tekintve, nagyon is alkímiai szubsztancia (nemrég kiállításon gyűjtötték össze a belőle készülő használati tárgyakat). A stand előtt a közönség hosszan kígyózó sorban várakozik, hogy szemtanúja lehessen a legvarázslatosabb bűvészmutatványának: az anyag átlényegülésének; egy csőszerűen hosszúkas tökéletes gépcsoda (amelynek formája különösen alkalmas a titokzatos útvonal szemléltetésére) egy maroknyi piszkoszöld granulátumot minden különösebb erőfeszítés nélkül változtat át barázdált oldalú csillogó tálkává. Egyik oldalon az ásványra emlékeztető, megmunkálatlan kristályos anyag, másikon az ember által előállított tökéletes használati tárgy; a két szélső pont között pedig nincs semmi; legfeljebb egy útvonal, amit csak félszemmell ellenőriz a félig isten, félig robot micisapkás alkalmazott.

Így azután a műanyag nem is annyira szubsztancia, mint inkább önmaga végtelen átalakíthatóságának ideája; a műanyag, ahogyan a francia köznyelvi elnevezés is mutatja,⁹ maga a láthatóvá tett mindenütt-jelenválóság, épp ezért tartják csodálatos anyagnak: mindig az a csoda, hogy a természetben egy dolog nagy hirtelen átváltozik valami mássá. A műanyagot is körülengi a csodától elválaszthatatlan ámulat: nem is annyira tárgy, mint inkább egy mozgás nyomvonala.

Mivel ez a gyakorlatilag végtelen mozgássor az eredeti kristályokat megszámlálhatatlanul sok, meglepőbbnél meglepőbb használati tárggyá változtatja, a műanyag, mindent öszszevéve, megfejtendő tünemény, a végtermék látványa is egyben. Minden egyes használati tárgy esetében (legyen az bőrönd, kefe, autókarosszéria, gyermekjáték, szövet, cső, mosdókagyló vagy papír) az eredeti anyagot nem is tudjuk másként, mint rejtélyként felfogni. Már csak azért is, mert a műanyag átalakíthatóságának határa maga a csillagos ég: vödört ugyanúgy lehet csinálni belőle, mint bizsut. Ez a magyarázat a folyamatos ámuldozásra, arra, hogy az embert miért készíti álmodozásra az anyag végtelen alakváltoztatása, vagyis az a meglepő kapcsolat, amit az eredet egyedisége meg a következmény sokfélesége közt fedez fel. Ezt a rácsodálkozást mellesleg nevezhetnénk boldognak is, mivel az ember saját hatalmát mérheti le az átalakulások széles skáláján, a műanyag által bejárt útvonal pedig még a Természeten való dicsőséges átsuhanás eufóriájával is megajándékozta.

Csakhogy ennek a sikernek az az ára, hogy a mozgásként szublimált műanyag szubsztanciaként szinte alig létezik. Összetétele merőben negatív: se keménység nincs benne, se mélység, bármilyen hasznos és előnyös anyag, kénytelen egy semleges lényegi tulajdonsággal beérni: ez pedig a *tartósság*, ami nem egyéb, mint kacattá nyilvánításának egyszerű elodázása. Már csak ezért is kegyvesztett nyersanyag a nemes szubsztanciák költői világában, valahol félúton a puhán szivárgó kaucsuk meg a leglaposabb formájában is kemény fém között: nem veheti fel a versenyt az ásványi világ jellegzetes termékeivel, se nem szivacsos, se nem rostos, se nem rétegzett. A műanyag *átváltozó* szubsztancia: de bármilyen formát vegyen is fel, mindig megőrzi szemcsés, egy kicsit zavaros, krémszerű és kihűlve megszilárdult mivoltát, és sohase tarthat igényt a Természet diadalmas simasá-

⁹ *Le plastique* (francia).

gára. Leginkább az általa kiadott – egyszerre tompa és fakó – hang leplezi le; de nem csak a hangja árulja el, elárulja a színe is: mintha kizárólag a vegyileg előállított színeket tudná lekötni: a sárgából, pirosból és a zöldből is csak a legagresszívebbeket; mintha a színeket csak címkének használná, mintha a színeknek csak a puszta fogalmát tudná felmutatni.

A műanyag divatja arra figyelmeztet, mekkorát lépett előre a *simili*¹⁰ mítosza. Tudvalevő, a *simili* használata történelmi szempontból elválaszthatatlan a polgárságtól (az első olcsó utánzatok egyidősek a kapitalizmus megjelenésével). Csakhogy a *simili* mindmáig a nagyravágyás kifejezője, a társadalmi látszat világához tartozik, nem pedig a hasznosság világához; az a rendeltetése, hogy a lehető legolcsóbban állítsa elő a lehető legritkább szubsztanciákat, gyémántot, selymet, madártollat, prémet, ezüstöt, egyszóval az előkelő világ minden fényűzését és minden csillogását. A műanyag azonban nem ilyen rátarti, megmarad háztartási szubsztanciának; ez az első mágikus anyag, amelyik beletörődik saját hétköznapiságába, mégpedig azért, mert diadalmas létezésének oka épp ebben a hétköznapiságban keresendő: ez az első alkalom, hogy az alkotás nem a ritkaságot, hanem az átlagost veszi célba. Ezzel egyidejűleg a természet ősrégi funkciója is megváltozik: a természet immár nem eszme, immár nem feltárandó vagy utánozandó szintiszta szubsztancia; ezeknek a szubsztanciáknak a helyét egyetlen mesterségesen létrehozott matéria foglalja el, ráadásul olyan matéria, amelyik a világ összes nyersanyaglelőhelyénél is termékenyebb, és amelyik még azt is előírja, hogy mik legyenek a megjelenési formái. Egy értékes tárgy mindig szoros kapcsolatban áll a földdel, mindig hivalkodóan emlékeztet vagy ásványi, vagy állati eredetére, arra a természetből vett témára, amelynek csak egyszerű aktualizálása. A műanyagot azonban el is tünteti a belőle készült tárgy hasznavehetősége: az sem kizárt, csak azért fognak tárgyakat feltalálni, hogy az emberek örömeiket leljék a használatukban. A szubsztanciák hierarchiája már a múlté, egyetlen anyag váltja fel valamennyit: a műanyag, könnyen *lehet*, maholnap hatalmába keríti az egész világot, mi több, magát az életet is: úgy hírlík, már aortát is csinálnak belőle.

ÁDÁM PÉTER és KISS KORNÉLIA fordítása

¹⁰ Utánzat (latin).