

---

## Jim Morrison and the Alchemy of Film

### Jim Morrison és a film alkímiája

Hárs György Péter PhD

Eötvös József Főiskola

[harsgyp@gmail.com](mailto:harsgyp@gmail.com)

*Initially submitted April 20, 2016; accepted for publication May 10, 2016*

---

#### Abstract:

The attitude of James Douglas Morrison to culture was critical not only in his lyrics, but in his writing of undefinable genre as well. These culture critical fragments focus on the film as an allegory of our age. Morrison thinks regarding the film as the alchemist does regarding the world. The alchemist and the film maker are both directed by Eros during their work, as also Eros directs the tend of things to mutual transforming into each other. I illustrate the theories of Morrison through the analysis of his lost examination film.

**Keyword:** alchemy, psychoanalysis, critic of culture, Jung, theatre, film

**Kulcsszavak:** alkímia, a pszichoanalízis, kritikus a kultúra, Jung, színház, film

---

(*vágókép*) „Tudta ő, amit tudott: a való világ annyira át van szöve mágiával, hogy a mágikus világok is könnyen valósággá válhatnak.”

(Salman Rushdie)

(*snitt I.*) Nagyon távolról kell kezdenem. Mert „mélységes mély” az alkímia lombik- és retortarendszere. S mert ez az évezredekén át bővülő és bővülő lombik- és retortarendszer a legkülönfélébb ízű, illatú és színű párlatokat adta.

Sokan emlegetik az alkímiát a kémia szülőanyjaként. Van is ebben valami. Bár, ha belegondolunk, az alkímia inkább megtermékenyítő és atyáskodó. Számos, egymástól különböző, mégis rokon utódot nemzett, s ha nőnek tekintenénk, különféle apákat kellene találnunk e féltestvériséghez. Ilyet azonban nem lelünk. Inkább arra gyanakszunk, az alkímia sokfelé hintette el atommagvait.

Pl. a pszichológiában, a nyelvészetben, a színházban és a filmben is.

Hogy megértsük ezt az erotikus túlfűtöttséget, először az alkímia alaptermészetét kell megértenünk. Az alkímia elsősorban *teremteni* kívánczik. Testben is és lélekben is. Ez – ez a kettősség is, no meg maga a teremtés egyszerre tudatos és tudattalan vágya – az, ami megkülönbözteti az összes többi ún. tudománytól, ezért (is) van az, hogy (nagyon helyesen)

máig nem tekintik tudománynak. Közvetlenül nem *teremt* sem a biokémia, sem az asztrofizika, sem a szociobiológia és még folytathatnánk a sort. Nem céljuk a nemzés. Egyrészt. Másrészt, ha netalántán mégis *előállítanak* valamit, akkor az külső, anyagi (fizikai) természetű „csupán” és a külső, anyagi (fizikai) valóságunk része. Még az elméletek is. Belül, lelkünk valóságában nem hoznak létre sem valamiféle újat, sem alapvető változást.

Ahogy a lélek nyelvi természetű, úgy a nyelv is óhatatlanul lelki természetű – is. De a nyelv egyben anyagi természetű is, mint fizikai produktum – a beszélt és az írott nyelv egyaránt.<sup>1</sup> Az alkímiát az teszi alkalmassá a teremtésre, hogy természete szintén nyelvi, az anyagság és a lelkiség, a külső és a belső által egyszerre meghatározott, s egyszerre hat ezek mindkettéjére vissza. A nyelv alkímikus természete a külső és belső referenciatárgyak rendszerének köszönhető.<sup>2</sup> Annak, hogy a szavak jelöltje legalábbis kettős: egy külső referenciatárgy (maga az „objektum”) és egy belső referenciatárgy (a külső objektum és annak jelentősége – személyes értelme – egysége). A belső referenciatárgy mindenki számára különböző lehet.<sup>3</sup> A belső referenciatárgyak rendszere hozza létre azt a hálót, amit Kugler archetipikus szintaxisnak nevez. A két referenciarendszer metszéspontja, szervező eleme a verbális nyelvben a hangalak.<sup>4</sup> Noha Kugler elsősorban Jung-ra alapozza elméletét, a hangalak archetipális szerepét már Freud is fölismerte (az *Álomfejtés* elemzéseinek kiváló példái), és Lacan is kiaknázta írásaiban. Azt is bizonyosra vehetjük, hogy az archetipikus szintaxist aknázza ki a kabbala is, s hogy ez az egyik szervezőereje álmaink nyelvének és egyes lelki betegségek verbális és testi tüneteinek.

Mielőtt elhagynánk a verbális nyelv területét, s bővebben kitérnénk az alkímia működéséről, illetve Jung elgondolásaira, álljon itt két irodalmi példa. Eszterházy egyetlen szó archetipális erőterét így érzékelteti: „Megállapodánk [...] egy kapucínere. (Sok szót szeretek, ezt es. Én egy szóban számost hallok. Ittígyen egybeköltöm a kapucnit, a kalucsnit, pucért, cint, címert, kaput, aput [...].” (Eszterházy, 1988, 110-111) Hamvas Béla pedig egyenesen hagyja az archetipikus szintaxist „elszabadulni”: „Az autentikus autoglorifikáció és a defenzív mennybemenetel. Ismét mondom, tentatív. Az angyal tripoláris (sexier) theorexessio (theorexcessus dementalis). Dar queselledance az ivarszervek érése, vizsga, házasság, hivatásválasztás, betegség, halálközelség, sorscsapások, haldoklás. Pudortin írja (Badua 1601): eliodiscus hagiomorphosis etoxeria sunt koryphantika. Hyperexfesszionális provizorium (paginas 162).” (Hamvas, 2008, 25.)

Ami a nyelvet és az alkímiát végső soron összekapcsolja, az a párhuzamos munka a külsőn és a belsően, az anyagon és a lelken. Hogy megértsük, miért Junghoz nyúlt vissza Kugler – miközben példaként elsősorban Freud *Patkányemberét*<sup>5</sup> elemzi (Kugler, 1991) –

<sup>1</sup> Vö. Hárs, 1990 és Hárs, 2014a, 2014b.

<sup>2</sup> Vö. Kugler, 1978 és 1991.

<sup>3</sup> Például a kutya szó hallatán vagy olvastán van, akinek bernáthegeyi jelenik meg, van, akinek palotapincsi, s bizonyára van, akinek bullterrier vagy dingó stb. Továbbá van, akinek simogatni való, van, akinek harapós, van, akinek szánhúzó, van, akinek rendőr-kutya vagy vakvezető, s van, akinek egészen egyszerűen élelmiszer-alapanyag.

<sup>4</sup> Ezt az archetipális lehetőséget használ(hat)ja föl a szépirodalom, s különösen a rímeltetés a versben, ahol egyszerre háromféle „rímeltetésnek” kell összejátszania a valóban jó rímhez: össze kell csengenie a hangalaknak, a külső referenciatárgyaknak és a belső referenciatárgyaknak is. Ha például József Attila verseiben gyakori rímpár a „gyermek” és a „vernek”, akkor ebben a rímekben a hangalaki összecsengés mellett egyaránt objektíválódik a két külső referenciatárgy közötti kapcsolat és a belső referenciatárgyak összefüggése is.

<sup>5</sup> Freud, 1993.

kanyarodjunk vissza mi is Junghoz. Egy helyütt azt írja: „az alkimista szimbólumait azokra a kémiai szubsztanciákra redukálta, amelyekkel dolgozott, míg a modern ember személyes élményeire redukálja őket, amint azt Freud is tette az álmokról adott értelmezéseiben. [...] Bizonyos értelemben mindkettejüknek igaza van: az alkimista éppúgy saját alkímiai álmennyelvének rabja, ahogy a modern ember is rabul esik saját énsége csapdájának [...]. Freud dogmatikus merevségét az a tény magyarázza, hogy engedett az általa föltárt primordiális kép numinózus hatásának. Ha vele együtt föltételezzük, hogy a modern ember minden pszichológiai problémájának forrása az incesztus motívum, akkor mindez éppúgy nem vezet sehova a szimbólumok *jelentését* illetően, mint az alkimista szimbolizmusa.” (Jung, 1983, 301-302, Jung kiemelése)<sup>6</sup> Megjegyzendő: az alkímia és a klasszikus (freudi) pszichoanalízis különbségeinek Jung jóval kevesebb figyelmet szentel. Az alkimista nem föltárni akarta a szimbolikus jelentéseket és összefüggéseket, hanem fölmutatni, s ami a legfontosabb, rajtuk és velük dolgozott. Alapvetően eltérő az interpretáció technikája és szituációja. Az alkimista egyidejűleg dolgozik a lelken és a külső anyagon, így megkettőződik a megmunkálás vagy interpretáció tárgya. A pszichoanalízisben viszont az interpretátor személye kettőződik meg: analitikussá és pácienssé (még akkor is, ha e kettő esetleg egybe esik) – akik mindketten ugyanazon az anyagon dolgoznak. Másrészt, bár például a hisztériás konverzió a lelki testibe való átfordulása, az átalakulások (metamorfózisok) mégsem szakítják át a két szféra határait (mondjuk, sohasem a kémia törvényeinek – vagy csakis annak – fognak engedelmessé válni), s a rajtuk való munkálkodás éppenséggel megszüntetésükre irányul.

A különbségeket tovább lehetne finomítani, de most elégedjünk meg annyival, hogy míg az alkímia inkább szimbólumok teremtésére, addig a pszichoanalízis azok fölfejtésére törekedik (mindez nem jelenti azt, hogy maga a pszichoanalízis ne hozott volna létre szimbólumokat – például Oidipuszét vagy Narkisszoszét, Erőszét vagy Thanatoszét). Mindezt persze Jung is látta; bizonyítja ezt az alkímia kapcsán a szimbólumról tett megjegyzései. „A megvalósítás helye vagy közege nem az elme vagy az anyag, hanem azon szubtilis valóságnak a birodalma, amelyet adekvátan csupán a szimbólum fejezhet ki. A szimbólum sem nem absztrakt, sem nem konkrét, sem nem racionális, sem nem irracionális, sem nem valóságos, sem nem irreális. Mindig mindkettő egyszerre [...]” (Jung, 1980, 283.) Az alkímia nyelve így inkább a páciens, mintsem az analitikus nyelvével rokon; eltekintve persze azon analitikus szimbólumoktól, amilyen például az „ösjelenet” vagy az „öidipusz-komplexus” – amely szimbólumokat nem a páciens hozza létre / dolgozza ki, hanem az analitikus. „Mint kimutattam, az ellentétek egysége a tudatosság magasabb fokán nem racionális dolog, sem nem akarat kérdése; a pszichikus fejlődés folyamata, ami szimbólumokban fejeződik ki. Történelmileg ez a folyamat mindig is szimbólumokban jelent meg, és a személyiség fejlődése még ma is szimbolikus formában íródik le.” (Jung, 1983, 21.) A klasszikus pszichoanalízis bűne Jung szerint, úgy tűnik, az, hogy ahelyett, hogy hagyná tudattalanul fejlődni, tudatosan fölszámolja a szimbólumokat. „Ilyen szimbolikus egység tudatos akarattal nem érhető el, mert a tudat mindig részrehajló. Ellentéte a kollektív tudattalan, amely nem érti a tudatos elme nyelvét.

<sup>6</sup> Nem foglalkozunk itt most bővebben a Jung-idézetben föllelhető két, nyilvánvalóan rosszindulatú, igazságtalan és téves állítás kritikájával, nevezetesen, hogy Freudnál „minden pszichológiai problémájának forrása az incesztus motívum” volna, és hogy „az alkimista [...] saját alkímiai álmennyelvének rabja”. A második állítást, úgy vélem, a későbbiekben általam kifejtettek meg fogják cáfolni – Jung vélekedésével szöges ellentétben, az alkímia „nyelve” nem börtön vagy csapda az alkimista számára, hanem éppenséggel az anyagi világ és annak törvényszerűségei alóli szabadság lehetőségét adja meg.

Ezért van szükség a szimbólum varázsára, ami magában foglalja azon primitív analógiákat, amelyek a tudattalant megszólítják. A tudattalant csak szimbólumok által érhetjük el és fejezhetjük ki, és ezért az individuáció folyamata nem mehet végbe szimbólumok nélkül. A szimbólum a tudattalan primitív exponense, ugyanakkor olyan képzet, ami a tudatos elme legmagasabb intuícióival függ össze.” (Jung, 1983, 28.) A klasszikus pszichoanalízis egy hiányból, szakadásból vagy kényszerből jött létre: feledésbe merült és kiszáradt gyökereiket túlélve itt állnak előttünk szimbólumaink, létrehozójuk és/vagy hordozójuk számára is érthetetlenül és idegenül.

„Miután a tulajdonképpen értelemben vett kémia levált a királyi művészet tapogatózó kísérleteiről és spekulációiról, a szimbolizmus megmaradt egyfajta fantomszerű ködnek, látszólag mindennemű szubsztancia nélkül. Mégsem vesztette el sajátos, magával ragadó jellegét, és mindig akadt valaki, aki többé-kevésbé átérezte az igézetet.” (Jung, 1980, 432.) Jung itt természetesen önmagára is gondol. De miféle igézetet érezhettek át azok, akiket megérintett a laboratórium füstje? Vagy a másik oldalról fogalmazva meg a kérdést: miért kellett üldözni, vagy a legjobb esetben is kémivá redukálni vagy lekezelően sarlatánságnak bélyegezni az alkímiát? Hiszen a vonzó/taszító titok nem lehetett, nem volt pusztán az „aranycsinálás”; hogyan maradhatott fenn oly sokáig egy hagyomány, amely kézzel fogható, igazolt sikereket nem, kudarcokat annál inkább fölmutathatott? A válasz az alkotás, teremtés, kíváncsiság és kutatás területén található. Székács (1991) az alkímia lényegét a kreatív tevékenységben látja, amelynek alapja szerinte a rossz, átlátszatlan tárgyak (a tárgykapcsolat-elmélet értelmében) jóvá, átlátszóvá tétele, a rossz Felettes-Én lerombolása, és törekvés egy jó Felettes-Én kiépítésére.<sup>7</sup> Mások kevésbé differenciáltan szemlélték a problémát: „A pszichoanalitikusok már rámutattak az alkímiai allegóriák és műveletek neurotikus jellegére: az adeptusok vonzódása a bomláshoz, egészségre káros anyagokkal folytatott kísérleteik, leskelődő kíváncsiságuk erotikus ügyekben, a hermaphrodita dicsőítése és így tovább. Ha ez igaz, az alkimista a művészhez hasonlítható, Freudnak az utóbbit illető analízise szerint. A rendellenes mindkét esetben értékeset, jót hoz létre.” (Seligmann, 1987, 119.) Arra persze nem kapunk választ, hogy mi is az a „jó”, amit létrehoz az alkimista, aki ugyan dolgozik külső tárgyakkal és anyagokkal és tárgyakon és anyagokon, de a végeredményt jelent(het)ő várva várt arany külső tárgyként mégsem jelenik meg. Silberer az okkult parabolákról általában azt tartja (1971), hogy útjuk: út az anyához. (Ebben van is valami, még ha elsősorban nem is a szó szerinti anyára vonatkoztatva.) Az alkímia pszichoanalízise kapcsán arra a következtetésre jut, hogy minden kutatás a szülői utasítások és büntetések korai élményeivel áll összefüggésben, s a legkorábbi kíváncsiság szexuális tárgyú. Mindezek a vélekedések tartalmazznak részgazsagságokat, ahogyan a jungi megközelítés is. Az alkímia azonban sem nem pusztán szexuális, sem nem pusztán aszexuális jellegű.

Az alkimista lexikában két terület szakkifejezései keverednek: az élettelen fizikai világ leírására törekedő (fizikai és kémiai) tudományosságé és a nemiséget, a férfi-nő viszonyt leíró biológiáé és orvostudományé. Az első terület szakkifejezéseit részben a pszichoanalízis is átvette (noha nem közvetlenül az alkímiából) – fixáció, kondenzáció, szeparáció, szublimáció, ismétlés stb. –, de itt a lelki valóság megragadását szolgálják. A másik terület, a szexualitás nyelve, pontosabban a szexualitásról szóló nyelv csak annyiban szól a szexualitásról, amennyiben a teremtés őstípusa a szexuális aktus (ősjelenet vagy ősröbbanás). „A defloráció,

<sup>7</sup> Erre a székácsi gondolatra a film kapcsán még visszatérek.

a menstruum, az abortus, a sperma, a nász és a nemi élet még sok más mozzanata kémiai anyagot vagy kémiai műveletet jelöl az alkímiában.” (Fónagy, 1999, 140.)<sup>8</sup> Ez a kettős nyelvkölcsönzés nem véletlen – megfelel az alkimista kettős tevékenységének. „Az alkimista konkrét fizikai képzetek révén egyidejűleg munkálkodik az 'anyagban' lévő 'lelken' és a 'lelkében' lévő 'anyagon'.” (Kugler, 1991, 75.) E két tevékenység nem csupán párhuzamos, hanem kölcsönösen feltételezi és cirkuláris reakcióban kölcsönösen előreviszi egymást. A kölcsönösség alapja elméletileg az az eredendő egység, ami a világ anyagra és szellemre való szétválása előtt az alkimisták szerint fönnállt; gyakorlatilag pedig az a – szintén eredendő – egység, ami az éneflődés kezdetén a világ kintre és bentre, pontosabban realitásra és fantáziára (Winnicott) való szétválása, valójában a világ „kialakulása” előtt a pszichoanalitikusok szerint fönnáll.<sup>9</sup>

Kugler imént idézett kijelentésének elméleti alapjául a már említett archetipikus nyelvészet szolgál. Először is: sem a szexualitás, sem a fizikai világ szótárából vett kifejezések nem analógiák, amelyeket átvittünk a szexualitásról a kémiára vagy fordítva, minthogy *egyszerre* kell mindkét szférát leírniuk. A két szférában – lélekben és anyagban, lelken és anyagon – ugyanazon tevékenység zajlik párhuzamosan: a purifikáció. Azonos műveletek vonják ki az anyagból a lelket és a lélekből az anyagot. A nyelvi híd, ami e műveleteket összeköti, már jelzi, hogy ha nem is nyelvi műveletekről, de csakis a nyelv segítségével végbevihető műveletekről van szó. Az alkímia szótárának szavai egyszerre jelölik két dolog – az anyagi és a lelki – azonos oldalát, jelzik összetartozásukat, sőt azonosságukat. Vagyis egyszerre jelölik ugyanazon dolog két – anyagi és lelki – oldalát. Ebből adódóan az alkímia nyelve (vagy nyelvhasználata) több is, kevesebb is a verbális nyelv szokásos („vagy „normális”) használatánál. Több, amennyiben nem csupán verbális elemekből áll; és kevesebb, mert elemeinek összekapcsolódása nem a jelentések vagy a jelöletek kapcsolatai mentén szerveződik (nem megfeleltetéseken – jel/jelölet, jel/jelentés –, hanem azonosságokon alapul).<sup>10</sup> Ez az egyik magyarázata annak, hogy az alkimisták ösztönösen megérezték a

<sup>8</sup> Hogy ez mennyire így van, arra jó példa Goethe *Faustja* is, amelyről a legkiválóbb és legátfogóbb értelmű pszichoanalitikus elemzést szerintem Groddeck közölte, kitérve az „anyákhoz” való megtérésre vagy visszatérésre is (Groddeck, 1989, 179-207).

<sup>9</sup> Megjegyzem ez a folyamat – fizikailag – egyben szó szerint a sötétségből való kibontakozás (átlátszóvá válás) mind az individuális fejlődésben, mind pedig a bibliai teremtéstörténetben („Kezdetkor teremtette Isten az eget és a földet. A föld pusztta volt és üres, sötétség borította a mélységeket, és Isten lelke lebegett a vizek fölött. Isten szólt: „Legyen világosság”, és világos lett. Isten látta, hogy a világosság jó. Isten elválasztotta a világosságot a sötétségtől.” (Ter 1.2. – 1.4.) Morrison ki is használja ezt az analógiát, amikor az árnyjátékban is a film egyik (szakrális és/vagy mágikus) előzményét ismeri föl.

<sup>10</sup> Az archetipikus nyelvészet, bár alapvetően a jungi pszichológiát követi, kedvenc példáját mégis Freudtól veszi: a már említett Patkányember esete az alkímiáról vallott ezen fölfogás tiszta pszichológiai igazolásának tűnik. Ennek az esettanulmánynak az újraértelmezése hívta föl elsőként a figyelmet a fonetikai minta szimptomá-szervező erejére. Az azonosság, amelyre főntebb utaltam a megfelelés alternatívájaként, a fonetikai minta azonossága. Ez az azonosság két szinten jelenhet meg. Egyrészt, mint a Patkányember esetében is, a különböző jelölésű és jelentésű (különböző külső referenciatárgyakkal rendelkező) szavakból fölszabaduló, közös fonetikai minta egy új külső referenciatárgyat hoz létre (jelen esetben: *Rita*, *Rathaus*, *heiraten*, *raten*, *Spielratte* → *Rat*); s eközben az elvonódott – purifikált – fonetikai minta a belső referenciatárgy mindaddig nem létező verbalizációját és a hozzá tartozó külső referenciatárgyat („patkány” szó és patkány állat) teremti meg. Másrészt a külső és belső referenciatárgyak azonosítása a közös fonetikai minta révén (pl. anya – anya-ímagó) két különböző időselet elemeinek azonosságát állítja. Mindkét esetben történeté szerveződésről vagy történetsszervezésről van szó – két eltérő narratív formáról és két eltérő, noha egymással kölcsönösen összefüggő

színházzal való rokonságot; és később az alkímia és a színház rokonságának gondolata – egyes modern irányzatok révén (A. Artaud) – a másik oldalról is megfogalmazódott.<sup>11</sup> A morrisoni „színház” – gondoljunk csak a *Celebration of the Lizardra*<sup>12</sup> – éppen ennek jegyében, Artaud inspirációjára fogant.

A nyelvi híd elmélete ugyanakkor magából az alkímiából is igazolható. Bár az alkímista munkája *opus contra naturum*, mégiscsak a teremtést ismétli meg. Mégpedig, ahogy azt például Böhmétől is tudjuk (Böhme, 1990), a nyelv általi teremtést. Ez a fordított munka abban áll, hogy a szót megfosztják anyagiságától, amennyiben a jelölthez kötöttség anyaghoz kötöttséget jelent, s ez teret ad egy másfajta, addig nem aktualizált poliszémia fölszabadításának – a jelöltől utat nyit az értelemhez. Az asszociáció (*a-szó-ciáció*), ami ezek után szétválaszt és összeköt, tisztán fonetikai alapú asszociáció. Az archetipikus szintaxis, ami a jungi archetípushoz hasonlóan *facultas preaformandi*, a fonetikai minták lehetséges realizációinak és kapcsolódásainak nyomait jelzi. A nyomokhoz való visszatérés regresszió – az alkímista regresszív teremtő nyelve a *Teremtő* nyelvéhez regrediál: jelenbéli nyelvi tevékenységét egy múltbéli nyelvi tevékenység megismétlésének szánja, tartalmában és formájában egyaránt. Ez a nyelv ugyanakkor egy addig nem ismert, sőt addig nem is létező valóság leírására, egyben előhívására szolgál.

Úgy tűnik, Jung tévesen ítélte reduktívnak viszont magukat az alkímista szimbólumait. Értelmük éppen hogy nem egy múltban keresendő, már-ismert értelem, hanem a múltbéli és a jelenbéli konfrontációja, ami valami létrejövő teremtését és egyúttal kifejezését célozza (ilyen például az „arany”). Jung fölismerte ugyan, hogy az alkímia „működésmódja” a tudattalan

---

narratíváról. Az első inkább szinkron, de legalábbis lineáris események „epikus” körbekerítése, a második különböző időpillanatok „drámai” összecsapása. Mégis mindkét esetet leírhatjuk Jung szinkronicitás fogalmával (Jung, 1992) – e fogalom egyébként, mint másutt utaltam rá (Hárs, 1992), az alkímia mellett a műalkotások létmódjáról is árulkodik. A fonetikai minta rendelkezik azzal a tulajdonsággal, hogy metszéspontul szolgáljon az adott (külső/valós) és a teremtett (belső/képzelt) között. Ez jelentések és vágyak átvitelére egyaránt lehetőséget nyújt. Amennyiben az éneklődés kezdete megfeleltethető az alkímia visszaállítani vágyott „Aranykorával”, akkor a nyelv akvizíciója a szétválasztáson, a differenciáláson túl az újbóli összekapcsolódást is engedi; az alkímia célja éppen az eredeti egység visszaállítása. (Az „Aranykorra” később bővebben kitérek.) Az éneklődésben nem csupán környezet-anyáról beszélhetünk (Bálint, 1994), hanem az anyanyelv kifejezéséből is kell hallanunk a nyelv-anya jelentésárnyalatot. Kugler a következőket írja: „A nyelv akvizíciója által a gyermek jelentéskapcsolatok archetipikus mátrixába vezetted be. [A] tudattalan jelentéskapcsolatok olyan rendszere ez, amely bármely individuális egot megelőzve szerveződött meg.” (Kugler, 1991, 78.) A nyelvi híd működésére a korábbi irodalmi példák (Eszterházy, Hamvas) mellett álljon itt egy példa a pszichoanalitikus klinikum világából. Bálint írja az östörös szintjének nyelvét jellemző „különös esetlegességről”: „Háttérben valószínűleg az áll, hogy a felnőttek szóhasználatában minden egyes szót *asszociációk egész füzére* vesz körül. Az östörös szintjén gyakorlatilag a fűzér minden egyes tagjának egyenlő esélye van a szó jelentésének birtoklására. Ez a jelenség persze nem korlátozódik kizárólag az östörös szintjére, látjuk, hogy milyen reménytelen vállalkozás, mondjuk, szabatos meghatározásokat kitalálni, különösen a pszichológiában. Egy valóban szabatos definíció megalkotásához is le kell választanunk a szóról az összes nem kívánt vagy nem szerencsés képzetársítást. A tapasztalat azt mutatja, hogy ez csak elvétve sikerül, és az emberek szófogadatlanabbja makacsul másra gondol a szó hallatán, mint amire a definíció kiötlője szeretné.” (Bálint, 1994, 23-24, Bálint kiemelése)

A fonetikus nyelvi híd és az időszeltek problémája fölveti azt a kérdést, hogy mi tölti be ezt a „fonetikus” szerepet (a színházban és) a filmben, továbbá, hogy miként kezeli az időszelteket a vágás és a montázs.

<sup>11</sup> Erre az összefüggésre a nyelv- alkímia- pszichoanalízis-film összefüggésrendszer vizsgálatának (ideiglenes) lezárásakor még visszatérek.

<sup>12</sup> A „*Celebration*”-t performance-ként tartják számon, holott inkább happening jellegű volt. A Doors számos „show”-jában szerepelt, teljes egészében az 1970-es *Absolutely Live* című albumon hallható.

működésére emlékeztet, de nem ment el odáig, hogy funkcióját megfeleltesse az áloméval. Holott Böhme világosan kimondja: „A valódi alkímia az emberben kezdődik, az anyagban folytatódik, és az emberben fejeződik be.” (Idézi Hamvas, 1988, 231.) Mert végső célja, hogy az ember „önmagát” helyesen „megismerje”. (Böhme, 1990, 6.) Hitchcock pedig (nem a filmrendező!) úgy vélekedett, hogy az alkímista edénye: maga az alkímista (vö. Seligmann, 1987, 92. és Székács: 1991.). Különös, hogy Jung az effajta kijelentések ismeretében sem jutott arra a következtetésre, hogy nemcsak az álomban szól minden az álmodóról, hanem az alkímiában is minden az alkímistáról szól; más szóval, hogy metaforája az álomról tökéletesen illik az alkímiára is: „színház, amelyben az álmodó önmaga a színpad, a színész, a rendező, a közönség és a kritikus” (Jung, 1969, 509.)

\*

(*úsztatás, majd snitt II.*) Mások viszont nem csupán fölismerték és értékesítették, de többnek is vélték puszta analógiánál az alkímia és a színház közti kapcsolatot. A. Artaud, aki a korabeli pszichoanalízist oly sokszor értette félre, de akinek számos félreértése zseniális meglátásnak bizonyul a modern pszichoanalízis fényében, az alkímia és a („valódi”) színház között lényegi megegyezést látott. Az alkímista színház című írásában (Artaud, 1985) mindenfajta művészi tevékenység és az alkímia párhuzamán túl rámutat arra, hogy a színház az alkímiával való összefüggése tekintetében kitüntetett helyet foglal el a művészetek között. Ugyanis a színház és az alkímia – Artaud szerint – egyaránt önmagában hordja tevékenysége célját és végeredményét. (Tehát nem hoz létre semmi önmagán kívül valót.) Emellett: a színész is egyidejűleg dolgozik a lelken és az anyagon (saját lelkén és saját testén). A színháznyelv jelrendszere éppúgy nem a megfelelésre, hanem az azonosságra épít, mint az alkímiáé; elemei között verbálisak keverednek a nem verbálisakkal – a színháznyelv Artaud szerint tárgyi és nyelvi *szimbólumokból* építkezik. Végül: ahogyan az alkímia mindig ugyanazon ősdrama ismétlése, úgy minden színházi produkció is ugyanazon ősdramát ismétli meg.

Föltételezhetően Artaud gondolatai alapján (is) jutott el oda Jim Morrison, hogy az alkímia és a filmművészet összefüggéseit (is) kutassa. De ki is volt, és hogy kerül a „képbe” Morrison? Jim Morrison (1943. december 8. – 1971. július 3.) James Douglas Morrison néven született Melbourne-ben. Apja, George Stephen Morrison tengernagy, az USA Haditengerészetének tisztje. 1965-ben Ray Manzarek billentyűssel, John Densmore dobossal és Robby Krieger gitárossal megalakítja Los Angelesben a The Doors nevű együttest. Az együttes nevét Aldous Huxley *The Doors Of Perception* (Az érzékelés kapui)<sup>13</sup> című könyvéből kölcsönözték, aki viszont Blake-től vette át.<sup>14</sup> A névválasztás sokat elárul Morrison érdeklődéséről, műveltségéről és beállítottságáról. A franciák közül hatott rá Baudelaire, Rimbaud, Verlaine költészete, a németek közül elsősorban Nietzsche (akiről verset is írt<sup>15</sup>), az angol irodalomból

<sup>13</sup> Huxley, 2008.

<sup>14</sup> „If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite.” (William Blake: *The Marriage of Heaven and Hell*)

<sup>15</sup> Ez a vers soha nem jelent meg nyomtatásban, két másik szöveggel együtt, amelyek még szerepeltek abban a jegyzetfüzetben, amely később Morrison első kötetének alapjául szolgált. A két másik szöveget később idézem.

On the third of January, near the door of his lodgings, Nietzsche saw a cabman whipping a horse. He threw his arms around the animal's

Blake mellett Poe, Oscar Wilde, Keats, Shelley, Walt Whitman, Joyce, és természetesen Kerouac *Úton* című regénye. Emellett munkásságát erősen befolyásolta a görög mítoszvilág és maga mitológiai világfelfogás.

Kevesen tudják – és még kevesebben tulajdonítanak jelentőséget annak a ténynek –, hogy a rockzenészként elkönyvelt Jim Morrison – aki emellett verseket és filmforgatókönyveket írt, színházat és filmet csinált – nemcsak dalszövegeiben volt kritikus a kultúrával szemben, hanem meghatározhatatlan műfajú írásaiban is kifejtette a személyisége által hordozott és kihordott *kultúrkritikai* attitűd elméleti vonatkozásait. Elég csupán az együttes névadó Blake versére és Huxley írására gondolni, de – mintegy a Blake művel való párbeszédként – példázza ezt a *The Celebration of the Lizard* (A gyík ünneplése) című színpadi produkciója, illetve annak koncerteken és lemezeken elhangzó adaptációja is. Maga a mű egy magánmitológia színpadra állítása, egy személyes mítosz közösségivé emelt rítusa. Morrison színházzal kapcsolatos kérdésfölvetései mind elméletileg, mind a „szövegkönyvben” megelőlegezik azokat a kérdéseket, illetve rárimelnek azokra, amiket majd a filmmel kapcsolatban fölvet. Jegyzetei között a következő olvasható (illetve nem olvasható): „Ma minden projekció ajtaja / acél. / Kizárja-e a színház a fényt, vagy a sötétséget tartja odabent?” (Morrison, 1964/65)

A (kultúr)kritikai attitűd, ami már az ógörög drámák sajátja is, nem beszélve Artaud-ról, az alkimista hagyománynak is akarva-akaratlanul részévé vált. Úgy tűnik, az alkimista elmélet és gyakorlat valóban túl sok olyan elemet hordozott, amit veszélyesnek tekinthettek a fönnálló társadalmi rendre nézve. Isten titkainak kutatása, Isten, mint agresszor, a teremtés megisméltése, a Felettes-Én (erkölcs) lerombolása egy újabb létrehozása érdekében – mindez túllépte a szociális tűrőképesség határait. Az alkímiában eleve – ontológiailag és episztemológiailag egyaránt – volt valami zavaró: besorolhatatlansága. „Az alkímia pszichológia is, kémia is, fizika is, társadalomtudomány is, morál is, fiziológia is és orvostudomány is, ezenfelül aszkézis, mágia és metafizika.” (Hamvas, 1988, 226-227) „Nem volt természettudomány, nem volt filozófia és nem volt vallás” (Fónagy, 1999, 185.). A film, mint művészet éppígy sokáig a besorolhatatlansággal küszködött – és küszködik időnként ma is. Ha művészet a film, akkor a dokumentumfilm micsoda? Ha a film technika, módszer, közeg, akkor micsodák a „művészfilmek”?

---

neck and burst into tears, marking first hour of his madness.

He had purposely contacted syphilis as a student –  
playing Wagner on an upright for the whores – and  
carried the germs of chaos all his years. When he  
at last despaired of embodying in words his  
entire world of thought, he let those forces  
sweep through him and explode chambers in his  
brain.

But not before capping his philosophy with that  
last symbolic act – the final chapter in his  
philosophy – and wed himself with the act and  
animal for all time.



Morrison egyetemi évei során keletkezett, a német romantika, Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire, Freud, Ferenczi és Normann O. Brown<sup>16</sup> hatásairól árulkodó, noha az utókor által versekként számon tartott, jobb híján kultúrkritikai töredékeknek nevezhető írásainak (maga Morrison „aforizmák és jegyzetek gyűjteményének” nevezte<sup>17</sup>) középpontjában a színház és/de elsősorban a film – mint korunk szellemiségének allegóriája - áll. Morrison úgy gondolkodik a filmről, ahogyan az alkímista a világról. Ha filmet néz, „időszakos világgént” látja azt. A filmnézés és -létrehozás számára a *világnézet* szintjére emelkedik. Ezért is oly fontos számára a *szem*, „a door of perception”, amint erről az *Eye* című írása is tanúskodik.

A kiindulópont a képvé válás, a képpé és képben lét, az anyagságtól való megfosztottság, az abból való kivetkőzés és a montázs, a vágás, az áttűnés, az úsztatás stb. adta lehetőségek a végtelen egymásba alakulásra. „*Metamorfózis*. Egy tárgy elvágatik nevétől, habitusától, asszociációitól. Leválasztva csupán dolog lesz, önmagában és önmagától való. Amikor végül megvalósul a dezintegráció a puszta létezésbe, akkor a tárgy szabaddá válik a végtelen bármivé válásra. [...] Elkülöníteni, megtisztítani, újraegyesíteni. A Nagy Művészetben és örökösének, a mozinak a formulája.” (Morrison, 1971, Morrison kiemelése)<sup>18</sup> Morrison szerint a valódi filmművészet éppúgy szimultán munka az anyagon és a lelken, mint az alkímia. „A mozi a lélekhez visz vissza bennünket, az anyag azon hitvallásához, ami megadja minden egyes dolognak a maga külön isteni mivoltát, és istent lát minden dologban és élőlényben. A mozi az alkímia örököse, egy erotikus tudomány utolsó hajtása.” A rögzített kép kettős funkciót hordoz: megőrökíti az anyagi szint – a kameratárgyak – világát; és rajtuk keresztül lelkünk kivetíthető tartalmait. A film eszközei, és főként a montázs, egyfelől az alkímia bomlás, feloldás, feloldódás, másfelől a lélektan sűrítés-egységesítés, helyettesítés és eltolás fogalmaival feleltethetők meg. A film megjelenő képei az álomtartalom – a film „lényege”; a film „tartalma” pedig az álomgondolat. A filmszalagra vett képek: a *prima materia*, a vetített képek az *ultima materia*, s a film maga a Bölcsék Köve. Az alkímistának ugyanis a *solutio*hoz valamiféle hatóanyagra volt szüksége. Ezt a hatóanyagot a Bölcsék Kövében vélték fölfedezni. A követ fémek átalakításán túl minden betegség gyógyítására és az élet meghosszabbítására is alkalmasnak vélték. A Bölcsék Köve mágikus erényekkel rendelkezett. Amennyiben Morrison a Bölcsék Kövét vélte megtalálni a filmben, abban a művészetben, ami minden anyagot képes egymásba olvasztani, föloldani, rögzíteni és így halhatatlanná tenni, akkor a film pusztulása éppúgy a film által fölépített valóság pusztulása is. „Halott házában fordítsd falnak a tükröket.”

Ez az alkímista vagy filmes világnézet egyben „erotikus tudományként” írható le, mert az alkímia és a film egyaránt képes bármely egyedi létezőt egy másikkal kapcsolatba hozni, belőlük további(aka)t előállítani, és ezzel mintegy igazolni a dolgok egymással összefüggő, nem-izolált voltát. Az alkímistát és a filmest éppúgy Erósz hajtja munkája közben, mint ahogyan a dolgok egymásba alakulásra való hajlamát is Erósz irányítja. Mert az alkímista és a filmes lelke egyaránt az *anima mundi* egyedi megjelenése, és a lélek számára bármely belső

<sup>16</sup> Elsősorban a *Life Against Death* (1959) című könyve, amelynek gondolatvilága Morrison vizsgafilmjét is befolyásolhatta.

<sup>17</sup> Megjegyzés: „a collection of aphorisms and notes” – a „note” szó magyarul egyaránt jelent jegyzetet, megjegyzést, feljegyzést, magyarázatot – de *hangot* és *hangjegyet* is.

<sup>18</sup> A Morrison idézetek a továbbiakban is *The Lords and the New Creatures* című kötetből származnak (Morrison, 1971), oldalszám megadása nélkül, minthogy a kötet 1969 óta számos kiadást ért meg. Ahol nem ebből a kötetből idézek, ott ezt külön jelzem.

tárgy (ember), esemény éppúgy *prima materia*, mint ahogyan az anima mundi minden külső tárgyat *prima matériaként* kezel.<sup>19</sup> Életre keltheti, megölheti és föltámaszthatja. Az alkímia, akárcsak az „élet”, Erősz és Thanatosz uralma alatt áll.

A dolgok működését végső soron a bennük rejlő lélek szabja meg, a sötétségben rejtőző fény. Ez a fény a hajdani *Aranykor* halovány, de létező visszfénye, ami a gyermeki látást is jellemzi. Az aranykor visszaállítása és a gyermekiség közötti összefüggést az alkímisták is észrevették. Paracelsus ki meri jelenteni: „a természetes fény rendje a gyermekkorban megtört, és az oktalán elme nyomult elébe, s vette át az uralmat minden mesterség fölött” (Paracelsus, 1989, 35.). Rémlik, hogy valaki a filmet a fény és az árnyék művészetének nevezte. A fény működése akkor válik nyilvánvalóvá, ha képesek vagyunk az anyagból lelket, a sötétségből világosságot vonni ki, ezzel a létet megtisztítani, újrateremteni; és ez a *magnum opus* tulajdonképpen célja. A *magnum opus* ennyiben a halálhoz kapcsolódó szertartásokkal is rokon.

Morrison 1964-ben iratkozott be a kaliforniai UCLA-re, épp abban az időben, amit később a professzorok Golden Age-nek neveztek el. Többek között ekkor volt az intézmény hallgatója Francis Coppola. A UCLA-n töltött évek alatt kezdte el Morrison írni *The Lords: Notes on Vision* címmel megjelentetett jegyzeteit, amelyből a fenti idézetek is valók. Valójában itt, a *The Lords*-ban születik meg a film nagy allegóriája.

„Andalúziai kutya. Mit jelent ez? A lány  
szemgolyóját a művész önkezeléssel metszi át. Felhő borotvál  
sebhelyet a holdra. Kozmikus megnyilatkozás. Fölvágta  
a látás pöffedt kelevényét.” (Morrison, 1964/65)<sup>20</sup>

Az elméletben elgondoltakat Morrison vizsgafilmjében próbálta meg átültetni a gyakorlatba; a film bemutatása azonban bukással végződött.<sup>21</sup> Ezt sikernek is elkönnyelhetnénk, hiszen filmjének céljáról maga Morrison így nyilatkozott: „egy film, amely megkérdőjelezi magát a film kidolgozását... egy film a filmről”. A filmen a következő látható: a főszereplő (Morrison) mélyet szippant egy marihuánával töltött pipából, és hátraveti a fejét. Hullámzó monoszóp jelenik meg: az *Outer Limits* (Külső határok) TV-show szignálja. Kép egy magas, szőke nőről, aki csak melltartót, bugyit és harisnyatartót visel (az operatőr, John DeBella német barátnője). A kamera lassan lefelé pásztázik az arcáról, hogy végül megmutassa cipőjének hegyes sarkait, amint egy tévékészülék tetején táncolnak. A képernyőn náci katonák masíroznak egy díszszemlén. Kép egy szobáról (Morrisoné). A falakat Playboy-aktok bontják, darts-nyilak céltábláiként. A szobában levő különféle emberek lerészegednek, letelepednek filmjátékokat nézni, de a film elszakad. Az emberek fölugrálnak, és kezükkel árnyjátékot mutatnak be a vászon fehér fénye előtt. Közelkép egy lányról: az operatőr szemgolyóját nyaldossa, megtisztítván a szennyől, amit a látott képekből összegyűjtött.

<sup>19</sup> Erre utal a „metamorfózisról” szóló korábbi idézet is.

<sup>20</sup> Az *Andalúziai kutya* (eredeti címén *Un chien andalou*) Luis Buñuel és Salvador Dalí közösen írt és forgatott, 1929-ben bemutatott filmje.

<sup>21</sup> A film sajnálatos módon elveszett. 1968-ban Morrison megpróbálta visszaszerezni a UCLA-ről, azonban azt a választ kapta, hogy a film elveszett. Morrison szerint nem volt érdemes megtartani... Ugyanakkor az is közrejátszhatott a történetben, hogy 1968-ban Morrison neve még nem volt annyira közismert.

Utolsó vágás: a tévé lekapcsolódik, a kép fehér vonallá, majd ponttá válik, végül teljesen elsötétül.<sup>22</sup>

Morrison filmje öt jelenetre bontható, amelyek egy-egy elméleti probléma földolgozásai. Ez az öt jelenet magába sűrít mindent, ami Morrisonban – a *The Lords* tanúsága szerint – a filmmel kapcsolatban kérdésként vagy állításként megfogalmazódott az alkímiával, az árnyjátékokkal, a szeánszal, az erotikával és a halállal kapcsolatban.

Ha megpróbáljuk a képi anyagot fölgöngyölíteni, akkor legalább öt valóságsíkról beszélhetünk. Az első lenne a *mindennapi élet* valósága, az a primer valóság, amelyből a film teljes anyaga az alkotás során valamiféleképpen kiszakadt, és ahová a filmanyag a vetítés során a vásznonról visszaömlik. Kétszeresen is: a vetítés/nézés során és a film befejező képeivel. E valóság-sík határát jelöli ki a filmben a kábítószerezés aktusa. A primer és profán valóságból kiszakított film-álomnak szintén megvan a maga valósága, amely a filmet a *filmvilág* részeként határozza meg kifelé, ugyanakkor befelé önmaga is világstruktúrát mutat. Ez a valóság a mozi mitológiájának valósága. „A mozi mindaddig újdonság volt – írja Morrison –, tudományos játékszer, amíg a művek elegendő tömege össze nem gyűlt ahhoz, hogy megalkosson egy időszakos másik világot, egy hatalmas, befejezetlen mitológiát, amelybe tetszés szerint elmerülhetünk.” Vegyük észre, hogy Morrison megjegyzése valódi „posztmodern” gondolat. Bár ő „csak” a filmről (és az attól számára elválaszthatatlan moziról, mint térről) beszél, de a posztmodern irodalom épp így „mitológiának” tekinti az irodalom folyamatát - múlt-jelen-jövő kontinuumát, ami eminensen a mitológia idejét jellemzi -, amelyben szerzők, történetek, műfajok, formák stb. fonódnak egybe és hatják át egymást, utalnak egymásra, viszik egymást vissza és tovább: megteremtve ezzel a Goethe által megálmodott „világirodalmat”, ahol minden írás minden más írással összefügg. A mozi persze, és a film világa ettől a mitológiától nagyban különbözik (s e különbözőségében osztozik a színházzal is). Olyan mítoszokat kínál, amelyek „színpadra” állítottak, tehát rítusokat, amelyeknek külön fizikai terük és idejük van (a mozi vagy a színházterem egyszerre az éppen most és az időtlenség tér-ideje), amelyek tehát az eseményeket és azok szereplőit fizikailag is leválasztják a külvilágról (fények le- és fölkapcsolása, függöny fölhúzása és

<sup>22</sup> A filmre egyébként különbözőképpen emlékeznek vissza, akik készülésének és/vagy bemutatásának munkatársai vagy tanúi voltak. Röviden Ray Manzarek, Paul Ferrara és Frank Lisciandro visszaemlékezéseit ismertetem. Manzarek szerint a film nonlineáris, tisztán kísérleti film, egyszerismind jó móka volt, asszociatív rendezéssel. Az egyik felvételen Morrison egy hatalmas jointot szív, szemei kigúvadnak, arca fölfújódik, aztán egy atombomba robbanásának a képét vágja be. Egy másik képsorban egy csapat srác, a banda bulizik. Kollégisták hülyéskednek és söröznek. Dartsot játszanak egy Playboy poszteren. A The Playboy akt fejfelé lóg. Oldalról kigyullad, és ahogyan a nyilak becsapódnak, különös, kilencvenfokos szöveget zár be az árnyék, a fény és a valós pillanat. Teljesen megzavaró és rendkívül hatásos. John DeBellának volt egy Elke nevű barátnője. Nagydarab, szóke német lány. DeBella a kamerát a korra jellemző, túlságosan nagy, túlságosan széles tévére kocsiztatja, és Elke fönt a tévé tetején, melltartóban, bugyiban és fekete harisnyában igazi német erotikus táncot lejt. DeBella a tévére pászttáz, a képernyőn pedig a II. világháború jelenetei, Hitler, rohamosztágosok és Berlinen átmasírozó nácik láthatók. Paul Ferrara így és erre emlékszik vissza: Phil O'Leno szüleinek a házában voltak, ittak és füveztek. Valaki tekert egy jointot és körbeadták. Kézikamerát használtak. Valakinek a barátnője fehérneműre vetkőzött, és fölmászott a tévé tetejére. Lassan táncolt, és ijesztő volt, hogy folytatni fogja. A tévében éppen egy dokumentumfilm ment Hitler párizsi bevonulásáról. A félmeztelen lány kombinálása a nácik masírozásával felejthetetlen volt. Frank Lisciandro inkább a vetítésről őriz emlékeket: Morrison filmje számos alkalommal elszakadt a bemutató vetítésen, és mindig meg kellett kérnie valakit, hogy segítsen rögzíteni az illesztéseket, mielőtt folytatódhatott volna a vetítés. Ez oly gyakran esett meg, hogy Lisciandro abban sem biztos, hogy valaha is teljes egészében levetítették volna a filmet.

leeresztése – mint rituális, rítus kezdő és záró aktusok is), és ezzel együtt jár a közösség megérezése a közös tér-időben, az egyszerre részesülés tapasztalata. Morrison filmjében a filmvilág ezen valóságából (amely a mindennapihoz való viszonyában *szekunder és ünnepi*) szakad ki a filmtörténet valósága, s ez a valóság jelen esetben a kábítószer valóságaként írható le. Itt is az életre kelt mítosz, a *rítus és a szeánsz* birodalmában vagyunk, egy, a mitológián belül keretezett (abból kivágott/kiemelt) mítosz „megvalósítása” zajlik, akár csak a happeningek (pl. *A gyík ünneplése*) során. Ahogyan „a szeánsz alapelve: egy betegség orvoslása”, úgy Morrison szerint a film alapelve sem más. „A mozi varázsa a halálfélelmen alapul”. És: „A mozi férfiak alkották meg, férfiak vigasztalására”. E harmadlagos valóságban jelenik meg a tévéképernyő valósága; majd ebben az immár negyedik valóságsíkban éled föl önálló ötödikként a következő négy jelenet sora. Az itt fölvázolt lineáris valóság-rend azonban csak alapvariáció. Példának okáért elképzelhető, hogy a tévé valósága az elsődleges, és az összes többi történetet a tévéképernyőn látjuk. S ugyanígy a zárójelenet kapcsán is eljátszhatunk a kérdéssel, hogy vajon mely valóságsík(ok) eltűnését jelenti az elsötétedés? A további elemzésből remélhetőleg kiderül, hogy a keret és a többi síkok kölcsönösen áthatják egymást, körkörös interpretációban gazdagítva a jelentésrendszert. Nem öncélú-e azonban ez a valóságsíkokkal való játszadozás? Semmi esetre sem, hiszen nem állítani akar valamit, hanem épp ellenkezőleg, fölteszi a kérdést, hogy meddig tartanak, és kicsodák vajon a *külső határok*. Állítani csupán egyetlen dolgot képes: a film a sötétségből való kiemelkedés és az oda vissza-hullás valósága-csodája. A film megszületik és elmúlik: Erósz és Thanatosz uralma alatt áll. Ez az Erósz és ez a Thanatosz azonban nem a művészi teremtés individuális és esendő mélységeiből, hanem a természet teremtését megismétlő alkímia füstjéből lép elő. „Az alkímisták különös, termékeny összefüggéseket észleltek a létezők valószínűtlen elrendezésében... ; ezek azok a konjunkciók, amelyek túltesznek bármely ‘akart’ montázs steril jelén.”

Erósz és Thanatosz magán a vásznon is megjelenik. Erósz, mint erotika táncol a brutalitás masírozó náci-Thanatosza fölött. Mi az, amit látunk? Erósz győzelmi örömtáncos Thanatosz fölött? Vagy éppen kettejük mélyről jövő lényegi hasonlósága? A kétféle mozgás azonosságai vagy különbségei a meghatározóak? A mezítelenség más vagy ugyanolyan-e mint az egyenruha? A következő képsor mindkét magyarázatot megengedi: a helyzet megfordult, és most a hétköznapi agresszió üli örömmünnepét a Playboy-Erósz fölött.

A következő jelenet – Erósz és Thanatosz szublimálása – a mindennapiból az ünnepibe vezet át: a művészet kérdéseire. Az árnyjáték-jelenet közbülső elhelyezése nem véletlen: az árnyjátéknak Morrison gondolkodásában valóban központi szerepe van, s a kiemelés is erre hívja föl a figyelmet. Az árnyjáték itt egyrészt a film alternatívájaként jelenik meg; értelmezhető a film születésének kezdeteként (ahonnan a film származik) vagy a film halála utáni állapotként (ahová a filmnek tartania kell). Első esetben a kezdőjelenethez, a másodikban a zárójelenethez köthető. „A filmek legnagyobb tömegét a modern Kelet alkotta meg. A mozi egy ősi hagyomány új formája – az árnyjátéké. Még a színház is annak utánpótlása. Az Indiában vagy Kínában született árnyjáték vallásos szertartásokhoz igazodott; azokhoz az ünnepségekhez kapcsolódott, amelyek a halott elhamvasztása körül folytak.” Az árnyjáték művészete ott kezdődött, ahol *aktuális* halálhoz-kötöttsége véget ért. Az idővel való kapcsolatában azonban még a film is megőrizte halálközeli eredetét. A film idő-vonatkozásai: megismételhetőség, örökkévalóság és jelenidő. A halál azon változás – *solutio* –, ami az időben létezőt időtlen létezővé, a jelenben lefolyót folyamatos jelenné teszi. A

megismételhetőség: a halál állandó ereje fölöttünk és ennek visszavonása, az élő megsokszorozott – és ismételt – pusztulása, és a halott föltámasztása szeánsz. Rítus. A rítus során mindig ugyanaz a régi esemény elevenedik meg, maga a rítus mégis mindig új. Mert a régi éppen-most történik; mert az új visszaolvad a régibe. A film nyelve is a rítus nyelve: csak a jelen időt ismeri, az éppen-most bemutatást. Múlt időben beszélni nem tud, de jelenlévővé teheti a múltat. A jelen lévő múlt: halhatatlanságunk bizonyítéka, az örökkévalóság ígérete, mozgásban lévő kópia. A filmszalag a vetítés során válik filmmé; ebben az értelemben a vetítés a halott föltámasztása. „Idézd föl, enyhítsd meg, úzd el a Holtat. Éjszakánként.” Ebből a rituális azonosulásból ered a végkövetkeztetés: „A mozi varázsa a halálfélelemlen alapul.” De mert művészetként éljük át, ezért a félelem egyben az adornói reszketés is, kéjes megborzongás, félig-azonosulás: a kivetült kép mégsem én vagyok. E kettős hatást Morrison két egyszerű mondatban fogalmazza meg: „A film nézői: diszkrét vámpírok; A néző egy haldokló állat”. E két látszólag ellentétes állítás mögött ismét alkímiai probléma ismerhető föl: az anyagban rejlő lélek fölszabadítása szükségképpen együtt jár lelkünk anyagának fölszabadításával. Szükségszerűen itt az azonosulás kényszerét kell érteni, amit azonban mindig modulál a reális fájdalomtól való mentesség tudata. Az „anyag” szenved helyettünk, de mégiscsak *helyettünk* szenved. Talán már kirajzolódtak film és árnyjáték szembeállításának egyes lehetséges pontjai. Az árnyjátékban nem válik el élet és művészet, a kivetült kép léte nem önállósulhat, és végül a filmnézés passzivitásával szemben megköveteli az aktív részvételt. Másrészt *mámor* és *álom* nietzschei ellentéte fogalmazódik meg ebben a szembeállításban.<sup>23</sup> Innen nézve a keretben megjelenő kábítószer és a második jelenetben szereplő tánc szimbólumértékű; mint az árnyjáték előképei, az aktív/teremtő fölszabadult dionüszoszi mámor jelképei a passzív/szemlélődő apollói film-látvánnyal szemben. E két szélső lehetőséget egyesítené az árnyjáték, minthogy szemlélhető látványt hoz létre, de a nézők egyben alkotók is. Erősz tevékeny utat talál Thanatosz elűzésére. Az árnyjáték-jelenet ihletettségét nagyban meghatározzák Nietzsche és N. O. Brown Morrison által nagyra tartott könyvei. (Álom és mámor, tánc és látvány ötvözése nem újkeletű jelenség. Az árnyjátékot Indiában csajanatakának hívják, s e szóban a *nat* tő táncot jelent).

A negyedik jelenet oda futtatja ki a filmet, ahová a *Film* az árnyjáték-jelenetben már eljutott. Míg ott a filmművészet érkezett el útja végéhez, itt a film ér véget. Az operatőr szeme szintén szimbólum-értékű: az „nemzi” magát a filmet, az a film oka/eredete, tehát a film csak abban érhet véget, onnan kell kivonulnia. „A tárgyakat, ahogy időben léteznek, a tiszta szem és a kamera adja nekünk. Nem hamisítottak meg a ‘látás’ által.” Vagy az alkímia nyelvén: „Elkülöníteni, megtisztítani, újraegyesíteni. A Nagy Művészetnek és örökösének, a mozinak a formulája.” Mi tűnik el az operatőr szeméből és/vagy a filmből a tisztogatás által? A leírt valóságok melyike – vagy mindegyike? S végül: mi a megtisztított szem további sorsa?<sup>24</sup> Teremt vagy sötétségbe hull?

Noha a morrisoni elméletnek ez az elnagyolt ismertetése azt is hivatott volt alátámasztani, amit más forrásokból valóban tudunk, Jung elsődleges hatását. Annál meglepőbb viszont, hogy a jungi tanok meghaladásában bizonyára sokat nyomott a latban, hogy Morrison másik kedvenc pszichoanalitikus szerzője Ferenczi Sándor volt.

\*

<sup>23</sup> Nietzsche, 1986.

<sup>24</sup> Vö. az Andalúziai kutyáról szóló „jegyzetvers”.

(*snitt III.*) Többször szóba került, hogy Morrison számára a film, mint láttatás és nézés a világ láttatása és nézése egy bizonyos – éppúgy fizikai, mint szellemi – szögből, tehát *világnézet*. A láttatásban és látásban éppúgy szükségképpen részes a láttató és a látó, mint ahogyan az alkimista sem vonhatja ki magát a folyamatból, amelyet elindít, s amely elindítja őt. A látvány megosztása és a látványban való osztozás egyaránt meghaladja az individuális szférát, közössé tesz, hogy közösséggé tegyen. Az alkimista sem azért foglalkozik aranycsinálással, mert neurotikus és egy traumás helyzethez keresi, regresszív ismétlések során a szimbólumokat és a megoldást, hanem önnön tudatos regressziójával – az analógia elve alapján – az egész világot kívánja visszavezetni a történelem és az erkölcs tudattalan gyermekkorába, az aranykorba, a bűnbeesés előtti időkbe. Az alkimista a Bölcsék Kövének segítségével aranyat akart előállítani, és az analógia révén „a világot visszaemelni oda, ahonnan az ember letaszította: az aranykorba” (Hamvas, 1998, 236.). Az arany a maradandó érték szimbóluma, megjelenése az aranykorba való örök visszatérést jelzi. Az alkimista számára minden anyag lélekkel telített, nincsen élettelen anyag, az élet a mozgással egyenértékű. A filmen minden mozog – persze a színházban is – de más művészetekkel szemben, mozgásában a filmen minden bármivé és egymásba is alakulhat. Úgy vélem, a Bölcsék Köve a – verbális és nonverbális – nyelv archetipikus szintaxisával azonos, mert ahogyan a transzmutáció során a kő az anyagokat arannyá, a *prima materiát ultima materiává* változtatja át, úgy változtatja át a szabaddá vált archetipikus szintaxis a fonetikai átvitelen keresztül az anyagokat képzeletté, az *anyanyelvet mátrixszá*, amelyben elmerülhetünk és újjászülethetünk. A film ily módon az átlátszóvá tétel művészete. Ezt a célt szolgálja és ezt a lehetőséget használja ki a látvány szétszedése és összerakása. Mert a filmre is igaz, hogy „[a]z elemek, a tevékenység, a végső cél sohasem vonatkozik ténylegesen és kizárólagosan magukra az elemekre, a tevékenységre és a végső célra” (Hamvas, 1988, 226.) A *szoikheion* szó (Platón) egyaránt jelent őselemet és betűsort. Az *elementum* (Cicero) elemeket jelent, de első jelentése: ábécé (Lucretius Carus). „Amint a szavak betűkből tevődnek össze és a szavakon keresztül a nyelv gazdag kincsét alkotják, ugyanúgy alkotják az elemek testünket és a világmindenséget.” (Fónagy, 1999, 167.) „A csillagok és elemek birodalma az első princípiumból született a szó és Isten Szelleme által, az örök Atyától, a szent égből.” (Böhme, 1990, 10.) Ha vissza akarunk jutni az Atya birodalmába (az aranykorba), akkor fordított utat kell bejárnunk. Ezért tisztítja Böhme a nyelvet a betűkre szedés és az újbóli összerakás révén, ezért tisztítják az elemeket szétválasztással és egyesítéssel az alkimisták.

Az alkimista átlátása az anyagi világon és belátása a szellemibe módszerként az arisztotelészi phronészisz-fogalmában és a pszichoanalízis belátás-fogalmában foglaltakkal analóg. Ezekkel azonos töről fakad etikai töltése is. Ennek az eminensen hermeneutikai módszernek és/vagy tapasztalatnak a tudatos alkalmazása adja az alkímia tudatos oldalát, és ez különíti el a természettudományoktól is. Mert akárcsak a phronészisz, egyesíti magában a megértést, az elnézést és a belátást, így szükségképpen dialógus- és konszenzus-természetű. Az általános és az egyes viszonya is hasonlóképpen jelenik itt meg, mint az erkölcsi tudás alkalmazásakor vagy a pszichoanalitikus terápia során. Mindig kétirányú folyamat, mindig önreflexív, és a cselekvő léte bevonódik az eseménybe. 2013-ban egy negyven millió éve élt óriásgyík faj a *Barbaturex morrisoni* nevet kapta.

\*

VÉGE

**Irodalom:**

- ARTAUD, A. (1985). *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985.
- BÁLINT M. (1994). *Az őstörés*. Budapest, Akadémiai, 1994.
- BÖHME, J. (1990). *Földi és égi misztériumról*. Budapest, Helikon, 1990.
- BROWN, N. O. (1959). *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. Middletown, Wesleyan University Press., 1959.
- CSOKONAI L. (ESZTERHÁZY P.) (1988). *Tizenhét hattyúk*. Budapest, Magvető, 1988.
- FÓNAGY I. (1999.). *Mágia*. Budapest, Pallas Antikvárium Kft., 1999.
- FREUD, S. (1997). *Álomfejtés*. Budapest, Helikon, 1997.
- FREUD, S. (1993). Megjegyzések egy kényszerneurotikus esetről. A „Patkányember”. In: *Sigmund Freud Művei II. A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.* Budapest, Cserépfalvi, 1993, 213-275.
- GADAMER, H-G. (1984). *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat, 1984.
- GRODDECK, G. (1989). Unconscious Symbolism in Language and Art. In: *Exploring the Unconscious*. Worcester, Vision, 1989., 111-207.
- HAMVAS B. (1988). *Scientia Sacra*. Budapest, Magvető, 1988.
- HAMVAS B. (2008). *Karnevál I.* Budapest, Medio Kiadó, 2008.
- HÁRS Gy. P. (1990). Művészet - és identitás. *Literatúra*, 1990/3, 293-305.
- HÁRS Gy. P. (1991). Jim Morrison és az erotikus tudomány. *Filmvilág*, 1991/7, 16-19.
- HÁRS Gy. P. (1992). Az alkemo-kommunikáló lelkek. *Műhely. Pszichoanalízis – a belső nyelv tudománya*, 1992., 59-61.
- HÁRS Gy. P. (1993). Nyelv, alkímia, pszichoanalízis. *Thalassa*, 1993/1, 70-80.
- HÁRS Gy. P. (1994). *A szimbólumról*. Bölcsészdoktori értekezés. Kézirat. 1994.
- HÁRS Gy. P. (2014a). „Idegen idegen”. *Műhely*, Idegenség különszám, 2014., 24-28.
- HÁRS Gy. P. (2014b). Pár szó thalasszális megmerítkezéseinkről. In: *A test, mint antropológiai tér*. (Szerk. Géczi J. és András F.) Pannon Egyetem, MFTK Antropológia és Etika Tanszék, Veszprém, 2014., 78-85.
- HUXLEY, A. (2008). *Az érzékelés kapui – Menny és pokol*. Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2008.
- JUNG, C. G. (1969). *Structure and Dynamics of the Psyche*. Princeton, Princeton University Press, 1969.
- JUNG, C. G. (1980). *Psychology and Alchemy*. Princeton, Princeton University Press, 1980.
- JUNG, C. G. (1983). *Alchemical Studies*. Princeton, Princeton University Press, 1983.
- JUNG, C. G. (1992). A szinkronicitásról. *Műhely. Pszichoanalízis – a belső nyelv tudománya*, 1992., 62-66.
- JUNG, C. G. (1994).: *Az alkímiai konjunkció*. Nyíregyháza, Kötet Kiadó, 1994.
- KUGLER, P. K. (1978). *The Alchemy of Discourse*. New York, Spring, 1978.
- KUGLER, P. K. (1991).: Akaratlan költészet. *Literatúra*, 1991/1, 71-80.
- MORRISON, J. D. 1964/65). *Jim Morrison's Notebook*. Kézirat, 1964/65. (Ld. <http://www.thedoorsguide.com/history/poetrybooks.html>)
- MORRISON, J. D. (1971). *The Lords and the New Creatures*. New York, Simon and Schuster, 1971.
- NIETZSCHE, Fr. (1986). *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Budapest, Európa Kiadó, 1986.
- PARACELSUS (1989). *Paragranum*. Budapest, Helikon, 1989.

- ROLA, S. K. de (2013). *Alchemy the Secret Art*. United Kingdom, Thames and Hudson, 2013.
- RUSHDIE, S. (1992). *Hárun és a mesék tengere*. Budapest, Európa, 1992.
- SELIGMANN, K. (1987). *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*. Budapest, Gondolat, 1987.
- SILBERER, H. (1971). *Hidden Symbolism of Alchemy and Occult Arts*. New York, Dover Publ. Inc., 1971.
- SZÉKÁCS I. (1991). *Pszichoanalízis és természettudomány*. Budapest, Párbeszéd Kiadó, 1991.
- WINNICOTT, D. (1986). *Home is Where We Start From*. New York, London, W.W. Norton and Co., 1986.

**Morrison publikált írásai:**

- The Lords: Notes on Vision*. Western Lithograph Company, 1969.
- New Creatures*. Western Lithograph Company, 1969.
- Ode to L.A. While Thinking of Brian Jones, Deceased*. Western Lithograph Company, 1969.
- The Lords & New Creatures*. New York, Simon & Schuster, 1970.
- American Prayer*. Western Lithograph Company, 1970.
- Mt. Alverno Review: A Quick Anthology of West Coast Verse*. Los Angeles, Peace Press, 1971.
- (Contents: But Of Life (Kenneth Patchen), As The Sparrow (Charles Bukowski), Morning Song (Louise Cabral), On China's 20th Anniversary (Jack Hampton), That Was An Odd Time Of Our Lives (James Boyer May), Dream Phoenix (Karen Davis), Never Up, Never In (Nick Boretz), Lyricism (Biff Rose), *Poem (Jim Morrison)*, Confirmations (Deena Metzger), Mixville Poem (David Ossman), Grounding Out In Southern California (Michael C Ford)
- Wilderness. The Lost Writings of Jim Morrison Volume I*. Westminster, Maryland, Villard Books, 1988.
- American Night. The Writings of Jim Morrison Volume II*. New York, Vintage Books, 1990.

**Morrison filmjei:**

- First Love*. UCLA film. 1964.
- Jim Morrison's Untitled UCLA Film* (a címe állítólag: *White Trash*). 1965.
- Feast of Friends*. 1968.
- Filming Feast of Friends*. 1968.
- HWY: An American Pastoral*. 1969.



