

A PILLANAT ÖRÖKKÉVALÓSÁGA

MODERN MÍTOSZOK VALLÁSANTROPOLÓGIAI NÉZŐPONTBÓL

Absztrakt

A modern mitológia alapvetően befolyásolja gondolkodásunkat magunkról és a világról.

A szociál- és kulturális antropológia megközelítéséhez kapcsolódva, a mítoszok olyan narratívákat jelentenek, amelyekben egy kultúra és közösség totális realitásei fejeződnek ki történetek formájában. A mítoszok magyarázzák meg és értelmezik, mi, hogyan és miért úgy létezik a világban és a társadalomban, ahogy azt tapasztalni véljük. Ezek az alapvető igazságok a rítusok során válnak élményszerűen átélhetővé. A mítoszok narratívái nem vonatkoznak csak a vallási jelenségekre, a társadalmi gyakorlat minden aspektusához kapcsolódnak.

A mítoszok kifejezhetik egy etnikai közösség, társadalmi csoport, egy állam, egy nemzet vagy egy generáció ethosát egyaránt. A csoportok rítusai során az adott kultúra értékrendje válik kifejezhetővé, miközben a részt vevők kulturális tudása és közös identitása is elmélyül.

Mindennek tükrében a modernitás társadalmának iskolai tankönyvei, politikai-társadalmi ideológiai vagy a mozifilmek történetei és az ezekhez kapcsolódó események egyaránt tekinthetők a modern mitológia manifesztációinak.

Tanulmányom célja betekintést nyújtani a modern mitológia rendszerébe, elsősorban ismert sikerfilmek értelmezésével. Tanulmányom a modern mitológia interpretációját vallásantropológiai nézőpontból próbálja meg továbbgondolni.

Abstract

Eternity of the Moment

Phenomena of modern mythology strongly influence our every day life and the way of thinking about ourselves and the world. According to the social and cultural anthropological theories, myths tell and interpret for the members of a community what and why does everything exist in the world and their society. In the rituals these narratives become experienced. The basic narratives are not belongs only to the religions, they are fundamental parts of the common sense of every society. Myths

express the ethos of an ethnic or social group, a nation, a state or a generation. The rituals are emotive possibilities for the participants to relive the feelings of the common belongings and to be received from the common cultural knowledge. With this in mind, the modern school curriculums, secular ideologies or popular movies can be research as the parts of the modern mythology, as well as we can interpret football matches, concerts, political gatherings or movie watching events like rituals of the contemporary societies. The goal of my study to interpret modern mythology from the perspective of the anthropology of religion.

*„Van, amit nem lehet pénzért megvenni.
Minden másra ott a MasterCard”*

A rövidebb, mint egy perces MasterCard reklámok visszatérő szlogenje tömören fejezi ki a modernitás „alapélményét”. A pénzforgalomra épülő gazdaság által kielégített igények nem elégítik ki az ember minden szükségletét. Van valami „több”, amire szükségünk van, de ami egyben elválaszthatatlan is a pénzzel megvásárolható „biztonságtól”.

Szükségünk van a „pénzre”, a modernitás társadalmi-gazdasági környezetére, de mindez nem elég az emberi élet „teljességéhez”.

Thomas Hylland Eriksen *A pillanat zsarnoksága* című könyvében a modernitás időhasználatának jellemzője a korábbi „lassú linearitást” felváltó „gyors, azonnali változások” megélése (Eriksen 2009:143). A „gyors, azonnali változások” világában ezért a „pillanat” kulcsfontosságú jelentőséget kap: „Az *instant* szó, mint ismert, azt jelenti pillanat, és nem a Nescafé globális sikerének köszönhető, hogy kulcsfontosságú fogalommá vált korunk megismerésében. A pillanat futólagos, felületes és intenzív. Amikor a pillanat lesz minden, amiért élünk, nem marad többé hely az építőkockáknak, melyek csak egy bizonyos minta alapján illenek össze a többi kockával. Mindent ki kell tudni cserélni minden mással és azonnal. A belépőjegynek olcsónak kell lennie, a teljesítménynek pedig alacsonynak. A történelem mellékes lett, és így eltűnik a jövő is mint

a lehetőség horizontja. Az utolsó, ami még megmaradt, egy remegő, frenetikus és túlcordult pillanat. Amikor ez bekövetkezik, biztosak lehetünk benne, hogy elértünk egy határértéket. És még mindig van egy darab. De a felhalmozás sokak számára érvényes erejű és néhány esetben váratlan területeken is, mint a fogyasztás, munka és még a személyes identitás kialakítása is” (Eriksen 2009:164).

Eriksen szerint a „pillanat zsarnoksága” olyan társadalmi tapasztalat a modernitásban, amely a „fogyasztás”, „munka” és a társadalmi interakciók mellett a „személyes identitást”, valamint az egyén „intimszféráját” is meghatározza (Eriksen 2009:177). Az idézett antropológus egy másik írásában három komponens együttes meglétével írja le a modernitás kultúráját. A modernitás társadalmait ennek tükrében csak gazdasági (kapitalizmus), politikai (modern demokrácia) és ideológiai (individualizmus) aspektusaival írhatjuk körül és elemezhetjük. Az első világháború után – Eriksen szavaival – a „modernitás egyeduralmává vált” és lehetővé tette „az emberek, a javak, az eszmék és képzetek” egyre intenzívebbé váló „globális szintű áramlását” (Eriksen 2006:370).

Ha elfogadjuk Eriksen fenti meglátásait, felmerül a kérdés, milyen ethoszt alakítanak ki ezek a társadalmi-gazdasági-politikai és ideológiai folyamatok? Ha a modernitásban valóban a felgyorsult idő dominál a társadalmi gyakorlatban és az egyéni életmódban egyaránt, s ha tényleg a pillanat „egyeduralma” alatt élünk, akkor milyen mitó-ideológiai képzetek legitimálják mindezt számunkra? Valóban a „pillanat zsarnokságában” élünk? Ha igen, miért fogadjuk el ezt az uralmat? Vagy talán mégsem „zsarnokságként” vagy a „zsarnoki uralom szimbólumaként” tekintünk csupán a pillanatra? Hiszen maga Eriksen is könyvének vége felé, amikor a „lassúságot védő” megoldásokat oszt meg olvasóival, azt javasolja, hogy az ember többek között a következőt tudatosítsa magában: „A pillanatnak élek, ha akarom, és kikérem magamnak, hogy egy másik, új pillanat, amely előre nyomakodik, félbeszakítson” (Eriksen 2009:213).

Az eddigiekből kitűnhet, hogy a modernitásban „nem lehet másképp cselekedni”, mint „megragadni” a pillanatot, hiszen a pillanatok valósága vesz körül minket, ez a társadalmi realitás. Megtalálható-e azonban a pillanatokban az „igazi élet”? Egyáltalán mit jelent a modernitásban az „igazi élet” és kapcsolódik-e ehhez valamilyen „állandóság-tartalom”? Szemben állnak-e a „pillanat zsarnokságával” olyan időjelentések, mint az „örökkévalóság” és

„időnkívüliség”? S ha igen mi alapozza meg ezeket a fogalmakat? Létezik-e a modernitásnak olyan mitológiai rendszere, amely megalapozza, összetartja és megmagyarázza a modernitás társadalmi tapasztalatainak és ideológiáinak valóságát és biztosítja ezáltal folyamatosságát is?

Hogyan írható le mindaz – ahogy a MasterCard reklámokban megfogalmazzák –, amit nem lehet pénzért megvenni, és ami értelmet ad a modernitásban való létezésnek és a modernitás fenntartásának? Hogyan ismerhetünk rá ezekre az értékekre, és ha rátaláltunk, hogyan élhetünk ezekkel és általuk? Az alábbiakban többek között ezekre a válaszlehetőségekre keresem a válaszlehetőségeket a modern mítoszok néhány aspektusának elemzésével.

„A mitológia megmagyarázza önmagát és mindent a világon. Nem azért, mert magyarázatul találták ki, hanem azért mert természetétől fogva az is a sajátossága, hogy magyarázatot ad” – írja Kerényi Károly (Kerényi 1984:267).

A vallásantropológia tükrében a mítoszokra olyan történetekként tekintünk, amelyeket „az azokat továbbadók és befogadók a valóságról szóló narratíváknak fogadnak el” (Bowie 2006:267-269; Segal 2004:3-6).

A mítoszok egy csoport számára az „abszolút igazságot” fejezik ki (Eliade 2006:21). A mítoszok ezért nem csupán „mozaikdarabjai” egy kultúrának, hanem átszövik a kultúrát, jelen vannak a mindennapokban, az élet aprónak tűnő mozzanataiban, ezért – sok vallásantropológus számára legalább is – a kultúrák megértéséhez a „mitológia a mágnes” (Boglár 1995:89).

A leírtakhoz kapcsolódva, a modernitás kulturális komponenseinek és ideológiájának mélyebb megértéséhez járulhat hozzá azoknak a mitikus történeteknek az elemzése, amelyeket a mítoszok befogadói valóságos történeteknek, illetve a valóságról szóló történeteknek fogadnak el. Természetesen nem könnyű ezekről a történetekről általánosságban beszélni, hiszen a befogadók sokszínűsége, egyéni olvasataik ugyanúgy többszólumává teszik ezeknek a történeteknek a jelentéseit. Nem beszélve arról, hogy a modernitás kultúrái sem alkotnak homogén csoportot.

Ugyanakkor érdemes elgondolkodnunk azokon az interkulturális narratívákon, amelyek a modernitás kultúráiban tömegesen fogyasztottá váltak, és amelyek hatottak a lokális közösségek gondolkodásmódjára és ethoszára. Érdemes részletesebben tanulmányoznunk emellett azokat a történeteket

is, amelyek a modernitásban felmerülő kérdéseket járják körül, azokat az olvasatokat, amelyek a modernitás valóságáról, ontológiai és antropológiai kérdéseiről szólnak és szintén eljutottak, eljutnak a modernitásban élők többségéhez. Írásomban ezért elsősorban olyan nagy sikereket aratott, nézők tömegeihez eljutott alkotásokat elemzek, amelyekben a fent említett aspektusok legalább egyike jelen van. A filmnézés, a mozi élménye egyébként is olyan eseménye a modernitás kulturális gyakorlatában, amelyben fellelhető a mítoszok élményszerű átélését lehetővé tevő rituális, „sűrített” idő (Eliade 2006:38).

A moziban, társaságban vagy akár egyedül megtekintett film megteremti a néző számára az autokommunikáció, a film valóságával és szereplőivel való azonosulás lehetőségét. A film narratívája így válik a filmnézés rituális alkalmával a totális valóságról szóló történetté és ezáltal a benne összefoglalt és közvetített jelentéstartalmak tovább élnek-élhetnek a befogadó tudatában, attitűdjeiben, kulturális gyakorlatában.

A filmek által összegzett és bemutatott valóság a néző számára olyan motivációkat teremthet és tarthat fent, amelyek befolyásolják és ezáltal meghatározhatják döntéseit, értékítéleteit, cselekvéseit egyaránt (Geertz 2001:81-85). A filmek történeteinek elemzését indokolttá teheti a modernitás gazdasági (és esetenként politikai) komponenseinek figyelembevétele is. Nem mindegy ugyanis, hogy egy nagyszabású, magas költségvetésű film anyagi bukást vagy hasznot hoz-e a filmet finanszírozók számára. Ha nem megfelelően „szállítja” a film a „valóságot”, ha nem tud hatni a nézőkre, akkor a pénzügyi haszon is elmarad. Ugyanakkor, ha tömegeket „mozgat meg”, ha képes úgy bemutatni a „valóságot”, vagy valami alapvetően „valóságosat”, ha meg tudja teremteni a transzformáció és az azonosulások lehetőségét, akkor tartós fogyasztóvá képes tenni filmnézők százait is.

Elemzésemet ezzel együtt is olyan gondolatkíséretnek szánom csupán, amely elősegítheti a modernitásról, aktuális kulturális tapasztalatainkról szóló együttgondolkodás lehetőségét. Írásom célja bepillantani azokba a narratívákba, amelyek a modernitás nyelvén beszélnek számunkra arról, hogy mit kezdünk az életünkkel, és hogyan keressük az „igazi életet”, a „boldog állandóságot” a „pillanatok világában”.

A halhatatlansággal, az örök élet és boldogság állapotáról és helyéről a legtöbb kultúrában találkozhatunk (Eliade 2006:90). Az Éden, mint az

„ős eredeti állapot”, ahol nem létezik az idő ideiglenessége és ahol az ember átélheti az „igazi élet” örökkévalóságát, a halál, betegség, valamint a mindennapi gondok megtapasztalása nélkül a mítoszok egyik meghatározó tárgya. Eliade szerint az „emberiség vallástörténetének kezdetén éppúgy, mint végén, ugyanazt a Paradicsom utáni sóvárgást találjuk” (Eliade 2006:107).

Anélkül, hogy foglalkoznánk azzal a kérdéssel, valóban „véget ért-e” az emberiség „vallástörténete”, felmerülhet a kérdés: tovább él-e a modernitásban az Éden utáni vágyakozás? Hogyan festik le és mit mondanak a modern mítoszok számunkra a Paradicsomról és az Éden megtapasztalásáról? Megnyilvánul-e és ha igen, az örökkévalóság fogalma a „pillanatok kultúrájában”?

Érzékletesen illusztrálja ezeket a kérdéseket A Part című amerikai film narratívája. Ebben a főszereplő úgy érzi, megtalálta az édenkertet. Egy titkos térkép segítségével napjaink turista-vándora eljut egy csodálatos, egzotikus dél-kelet ázsiai szigetre, ahol egy kommunában mindenki szabadon élvezheti a társadalmi normáktól és struktúráktól való függetlenséget és az édeni természet gyönyöreit.

Victor Turner *communitas*-elméletével leírva: a társadalmi struktúráktól függetlenné váló és a modernitásból „kiszakadt” csoport egy liminális térben, „küszöb- vagy határállapotban” létrehozta a *communitas*, a kölcsönös egyenlőség édeni mikrotársadalmát (Turner 1997).

Érdemes megvizsgálni, hogy mi is jellemző erre az édeni mikrotársadalomra: szabadon lehet szexuális kapcsolatokat kialakítani, marihuánát természeteni és fogyasztani, élvezni a tenger, a napsütés és a közös játékok örömeit.

A csoportban elvileg mindenki egyenlő, a vezető szerep egy menedzser-típusú státuszt takar. Ugyanakkor – ahogy ezt Turner is leírja – az ilyen jellegű „édeni közösségekben” is óhatatlanul elindul a strukturálódás, nem beszélve az emberek közötti törésvonalokról, valamint annak megtapasztalásáról, hogy a természet sem mindig nyújtja a legbarátságosabb arcát az embernek. A filmben mindez az egyik fiú tragédiájában csúcspontot ér el, akit miután egy cápa leharapta a lábát, a közösség kizár magából, mert elviselhetetlenné válik számunkra szenvedése. A történet ezután egyre több olyan problémát épít be az eseménymenetbe, ami arra utal, hogy egy emberi közösség (bármilyenek is legyenek a körülmények)

sem élhet az „Édenkertben”. Az „emberi lét” nem teszi lehetővé az Éden állandó megtapasztalását. Ugyanakkor a film végén a főszereplő fiú, miután a közösség – tragikus események sorát követően – kiűzetett a Partról, visszaemlékszik az eseményekre, így összegzi a film üzenetét:

„És ami engem illet, én továbbra is hiszek a Paradicsomban. De azt megtanultam, hogy nem szabad minden áron keresni. Nem számít, merre tartasz – ha egy pillanatra úgy érzed, hogy érdemes volt odamenni, megérte. Ha egyszer átéled azt a pillanatot, örökké emlékezni fogsz rá”.

A film összegzése szerint tehát igaz, hogy az édeni állapot nem élhető meg hosszú távon egy közösségben sem (még a világ „édeni környezetében” sem), azonban nem is ez „számít”. A Paradicsom létezik, mégpedig abban a „pillanatban” létezik, amelyben átélhetővé vált az Éden megtapasztalása. Ha ez a „pillanat” megvalósult, akkor ez a pillanat válik örökkévalóvá, bármi is történjék a „pillanat” elmúlása után. Az Éden eszerint a pillanat örökkévalóságának megtapasztalása. A pillanatban tárulkozik fel és élhető át az „igazi élet” teljessége.

Ez a narratíva egyszerre táplálkozik és módosítja azoknak a kultúráknak és történelmi korszakoknak Éden-képeit és -elképzeléseit, amelyekből a modern mítoszok merítenek. Természetesen a modernitásban ezek továbbélése is megfigyelhető, azonban létrejön belőlük egy olyan narratíva is, amely konzekvensen másképp beszél az Éden megtapasztalhatóságáról. Gondoljunk csak futólag a sámánokra vagy az ikonokra, akik és amelyek egyértelmű mintáját szolgáltatják az Éden elérhetőségének. Akár a sámán utazása, akár egy ikon olyan „ablak” az „igazi-örök” világra, amelyen keresztül az Éden nyilatkozik meg számunkra. A vallási alkotások (beleértve a vallásos mítoszokat továbbmesélő filmeket is a *Napfivér*, *Holdnövértől* a *Kis Buddháig*) az édeni állapot képmását is megmutatják számunkra.

Ezzel együtt tovább él a modernitásban az Éden keresésének motívuma is. Az Édent nem találhatjuk már meg a saját „modern”, „civilizált” világunkban, ezért valahol „máshol”, „kívül” lehet csupán megtalálni. Ennek az olvasatnak is megtalálhatjuk a kultúrtörténeti és etnológiai hátterét – elég, ha az ókori mítoszoktól máig élő „Sziget-Édenkertek” elképzeléseire gondolunk. A Part című fim is kapcsolódik ehhez a mitológiai narratívához, azonban a hangsúlyt másra helyezi: mindegy hova mész, mindegy hol keresed, az Édent csupán pillanatokra lehet „átélni”. Ugyanakkor viszont ha „át tudod élni” a „pillanatot”, valóban az örök-Édent éled át.

Ahogy mindezt Renoir megformálta a *Moulin de la Galette* című festményében: a táncoló, beszélgető, „igazi életet” élő párok lábai az égen, a felhőkön járnak, táncolnak. A festő a modernitás egyik, azóta is meghatározó mitikus jelentéstartalmát ábrázolta festményén: az Éden bennünk, közöttünk van. Mindennek megtapasztalása, azonban az emberen múlik. Az Éden csupán akkor élhető át, ha az ember képes felismerni és realizálni a pillanat örökkévalóságát.

Woody Allen *Manhattan* című filmjében a főhős (miután elhagyta fiatal szerelmét, majd rájött, hogy ez mekkora hiba volt) egy díványon fekszik és átgondolja miért érdemes élni: „Groucho Marx, hogy egyet mondjak... aztán a Jupiter-szimfónia második tétele. Louis Armstrong, a Potato Head Blues. A svéd filmek természetesen. Az Érzelmek iskolája Flaubertől. Aztán Marlon Brando. Frank Sinatra. A Cézanne-ok – azok a fantasztikus almák és körték. A rákok Sun Wo’s-nál” (vö. Allen-Björkman 2010:164-165).

A felsoroltak nem egy-egy „instant” pillanat, hanem az életben megtalálható momentumok, pillanatok együttesére, szépségére utalnak: filmek, szereplők, könyv, zene, festmény, „almák”, „körték” és „rákok” – ezek, a múltó pillanatban feltárulkozó örökkévaló élmények adják meg az „élet értelmét”. Eszerint lehet, hogy az Édent nem lehet megtapasztalni tartósan az életben, de rá lehet pillantani, és ha ideiglenesen is, át lehet élni a modernitásban is.

A mindennapokban átélhető Édenről a legérzékletesebben talán Wim Wenders *Berlin fölött az ég* című filmje beszél számunkra. A film elején (miután belehallgathatunk több ember mindennapokban kapcsolódó gondolataiba, problémáiba) két angyal beszélgetését hallgathatjuk végig, aki egy autósalon eladó autójában, a modernitás rohanó, pillanatokra épülő szimbólumában ülve számolnak be egymásnak az emberek között szerzett legutóbbi tapasztalataikról.

Beszámolóik után egyikük elmereng az angyali és az emberi lét különbségein. Ezt és az ebből kibomló párbeszédet érdemes felidézniük:

Az angyali, „szellemi” világból tekintve (amely az ember szempontjából az édeni szférák világa) éppen az emberi lét ideiglenessége, törekenysége, ellentmondásossága válik az „igazi élet” foglalatává a beszélgető angyalok számára.

Számunkra a „szellemért való lelkesedés” egyhangúságánál összehasonlíthatatlanul többet ér egy

ebéd, egy tarkó vonala, egy macska megetetése vagy a lábujjak kinyújtása az asztal alatt. Ebben az olvasatban a rossz, a hazugság vagy a vadság is lelkesítő, hiszen mindezek az „igazi élet” hozzátartozói.

A film nézője behallgathat az angyalok beszélgetésébe:

„- De jó is csak a szellemben élni és napról napra az örökkévalóságig azt igazolni, ami az emberekben tisztán szellemi. De néha elegendem van ebből az örök szellemi létből. Nem akarok tovább folytonos lebegésben élni. Szeretném érezni, hogy súlyom van, ami megszünteti a végtelenségem és a földhöz köt. Szeretném minden lépésre vagy szélrohamra azt mondani: most, most, és most, és most és nem, mint mindig, örökké fogva és örökké. Ülni a téren a kártyaasztal mellett, köszönni vagy csak biccenteni. Egész idő alatt, ha részt vettünk is valamiben, csak színlég volt. Az éjszakai birkózómecscsen színleg hagytuk, hogy az egyik kifecamítsa a csípőnköt, színleg mi is kifogtunk egy halat. Színleg mi is odaültünk az asztalhoz, látszólag ittunk, látszólag ettünk. Hagytuk, hogy báránysültet és bort tegyenek elénk a sátraknál kint a pusztában. Ezt is csak színleg.

Nem az, hogy mindjárt gyereket nemzeni vagy fát ültetni. De azért nem volna rossz egy hosszú néhez nap után hazatérve megetetni a macskát, mint Philip Marlowe.

Lázasnak lenni vagy épp nyomdafestékesnek. Nem csak a szellemért lelkesedni, hanem végre már egy ebédért. Egy tarkó vonaláért, egy fülért. Hazudni, mint a vízfolyás. Járás közben érezni, hogy a csontvázunk velünk halad. Végre sejteni a mindig tudni helyett. „Á”-t és „ő”-t „B”-t és „ö”-t és „jaj”-t mondani az „igen” „ámen” helyett.

- Igen. És egyszer már lelkesedni a rosszért. Elhaladva az emberek mellett, a Föld összes démonát átvenni önmagunkra. Egyszer nekiszaladni a világnak. Vadnak lenni.
- Vagy végre érezni milyen az: levetni a cipőt az asztal alatt és kinyújtani a lábujjakat mezítláb, így ...
- Egyedül maradni. Megtörténni hagyni. Komolynak maradni. Vadak csak annyira lehetünk, hogy megtartsuk feltétlen komolyságunk. Nem tenni mást, mint nézni, gyűjteni, igazolni, erősíteni, óvni, szellemnek lenni, távolmaradni, csak szó maradni”.

A Berlin fölött az ég hollywoodi adaptációja, az *Angyalok városa* című film végén is hasonló beszélgetést folytat le két angyal, akiknek egyike (a főszereplő) nem sokkal azután vesztette el szerelmét, hogy az angyali léte felcserélte az emberivel szerelméért.

- Ez az élet. Mostmár élő vagy és egy napon te is meghalsz. Különben milyen?
- Micsoda?
- Az érintés.
- Csodálatos.
- Ha tudtad volna, hogy ez történik, megteszed?
- Egyetlen lélegzet a hajfűrtje illatából. A szája egyetlen csókja. A kezének egyetlen érintése többet ér, mint az egész öröklét enélkül”.

Mind a Berlin fölött az ég, mind az Angyalok városa című filmben központi szerepet játszik a szerelem témája. Izgalmasan kapcsolódik ehhez, hogy a filmek női főszereplői (a Berlin fölött az ég trapéztáncosnője és az Angyalok városa doktornője) egyaránt „köztes helyet” foglalnak el „ég és föld között” (Krauss 2005:114).

A Berlin fölött az ég trapéztáncos női főszereplője (aki álomban tud találkozni az angyali világgal) csakúgy, mint az Angyalok városának doktornője (aki mindennap megküzd a halállal, menteni próbálva betegei életét) olyan „liminális állapotban” élnek, amely lehetőséget ad számukra a főszereplő angyalokkal való találkozására. Ugyanakkor ezek az angyalok is „liminális lények”, hiszen felébred bennük az emberi élet iránti részvét, vágy és szeretet, amely érzéseket a maguk éteri, nem-édeni világában nem élhetnek meg. A két világ az érzések, a szeretet és a szerelem által képes találkozni és egyesülni. Az angyalok nem pusztán szerelmük miatt válnak emberré, de bennük, és a velük átélt szerelemben összegződik mindaz, amiért érdemes élni. Az „igazi élet” pedig az *emberi* életet jelenti. Az Angyalok városának szex-jelenetében az angyal úgy érzi: elemészt a forróság. Az általa tapasztalt tűz, azonban nem a kárhozat tüze, hiszen még a hirtelen jövő tragédia, szerelme elvesztése ellenére is átélhette az igazi Éden pillanatát. Ezt demonstrálja a főhős a film végén látható jelenetben is, amikor az a hajnalban az óceán partjára sereglő angyalok szeme láttára beleugrik a pusztító végtelenséget és a termékenységet egyaránt jelképező óceán habjaiba.

A Berlin fölött az ég utolsó jelenében pedig azt láthatjuk, hogy a férfi és a női főszereplő közösen tudja átélni a kötélben lebegést ég és föld között: a trapézban lebegő nőnek az angyal tartja a kötelet, amíg ő táncol a levegőben. A szeretett társ „hajfürtjének illata”, „szájának egyetlen csókja”, „kezének egyetlen érintése”, a szerelem pillanatainak átélése – ahogy az Angyalok városában fogalmazott a férfi főszereplő – „többet ér, mint az egész öröklét enélkül”. Mindezek tükrében felmerül a kérdés: az emberi élet örökkévalóságára lelhetünk-e rá a szerelemről szóló modern mítoszok történeteiben is?

Luc Besson *Az ötödik elem* című filmjében a „gonoszt” megtestesítő bolygó elpusztíthatatlanul közeledik a Föld felé. A „gonosz” egy olyan égitest, amely magáért a pusztításért létezik. Az emberi fegyverek ezért képtelenek elpusztítani azt: a rá kilőtt nukleáris fegyverek csak tovább táplálják erejét, amely a pusztítási vágyból él és gyarapszik. Egy kis csapaton múlik a Föld megmentése. El kell szállítaniuk az „ötödik elemet” egy, a kozmoszból minket segítő lények által alkotott szakrális helyszínre, ahol az „ötödik elem” egyesülve a négy földi elemmel (tűz, víz, föld, levegő) elpusztíthatja a közeledő „gonoszt”. Ez az emberiség egyetlen esélye. Az „ötödik elem” egy törekeny – és az őt segítő hős által használt kifejezéssel élve – „világszép” fiatal nő. Ahogy halad a kis csapat az elérendő cél felé, a lány végigpörgeti abc-sorrendben az életéről, az emberiségről fellelhető információkat egy komputer segítségével. Mikor a „w” betűhöz ér és a „war” szó alatti eseményekkel szembesül, megrendül a hite: érdemes-e egyáltalán megmenteni ezt a világot, ahol ennyi szenvedés, oktalan gyűlölet és gonoszság halmozódott, halmozódik fel? Megrendültsége, elbizonytalanodása az utolsó pillanatig tart, pedig a „gonosz” már belépett a Föld légterébe és néhány másodperc múlva elpusztul az emberiség... Dilemmáját elfúló hangon megosztja a férfi főhőssel, aki egy kiégett, csalódott taxisofoőr, de aki mióta megismerte a lányt, szerelemre gyúlt iránta, és ezzel élete is újra értelmet nyert. Miután a lány kifejti a férfi számára, hogy semmi értelme ezt a világot megmentenie, a férfi igazat ad neki, de rámutat arra, hogy mégis van egy dolog, amiért érdemes az emberi életet, annak minden fájdalomával és kegyetlenségével, fenntartani: a szerelem. A férfi főhős kijelentését nyomatékosítandó, ha nagy nehezen is, de a férfi bevallja az emberiség megmentőjének, hogy szereti őt, szerelmes belé és magához öleli a nőt. Az „ötödik elem” pedig, átélve a szerelem erejét végül

egyesül a négy elemmel és a Föld, az emberiség megmenekül.

Luc Besson *Az ötödik elem* című mozijában így kerül bemutatásra a szerelem modern mítosza. A szerelem ennek fényében az „igazi élet esszenciája”, olyan kincs, amiért az élet minden visszasága ellenére is érdemes élni. Sőt, tulajdonképpen ez ad értelmet az emberi létezésnek és az élet egyéb velejáróinak elviseléséhez.

A szerelem mítoszai talán a legnagyobb mennyiségű narratívával rendelkező mitológiai repertoárt alkotják a modernitásban. Átszövik a reklámok, az internetes médiumok, a szépirodalom, a szórakoztató irodalom, a tv-sorozatok világát. A mozifilmek meghatározó része is a szerelem mítoszákat meséli tovább, felvetve és megválaszolva a modernitás nyelvén azokat az alapvető kérdéseket, amelyek mindannyiunk életét befolyásolják: Milyen a világ? Kicsoda az ember? Mi az élet értelme? És milyenek vagyunk, mint férfiak, nők, szeretők?

A szerelem és a szexualitás mitikus jelentéstartalmai szerves részét alkotják a kultúrák mitológiai rendszereinek (vö. Oláh 1986). A hierogámia, a szakrális szexuális egyesülés, a szexualitás szakralitása a modernitás meghatározó kultúrtörténeti gyökereiben is integráns szerepet játszik. A görög mitológia, a Biblia és a reneszánsztól kezdődő művészeti alkotások és narratívák egyaránt hangsúlyozzák a szerelmi egyesülések szakrális jellegét, nem beszélve az európai folklór erotikus aspektusairól.

A bibliai tanítások sem jelentenek kivételt ez alól, hiszen a Biblia a szerelemben a két test (férfi és nő) egyesülésében látja az Isten hasonlatosságához való átlényegülés lehetőségét (1Móz 1,27:2,24). A zsidó és a keresztény vallások ennek megélését a házasság társadalmi keretein belül látta, látja megvalósíthatónak, a házasságon belüli szexualitás szentségét normákkal, törvényekkel védve. Ugyanakkor, az európai folklór és művészet a házasságot sokszor a társadalmi kényszer szimbólumaként is értelmezte, amely inkább akadályozza a szerelem igazi megélésének lehetőségét – gondoljunk csak az európai szerelmi balladák tragikus történeteire.

Mindkét esetben megegyezik ugyanakkor a szerelem és szexualitás szakrális jelentőségének, és ezzel együtt veszélyeztettségének hangsúlyozása. A bibliai-egyházi olvasatban a házasságra leselkedhet veszély, míg a nem bibliai olvasatban a külső normák állhatják útját az „igazi szerelem” megélésének.

A veszély mindkét esetben a társadalom irányából érkezik. Ehhez kapcsolódik a szerelem és a vágy „megmagyarázhatatlanságának” narratívája is: „E három megfoghatatlan előttem, és e négy dolgot nem tudom: A keselyűnek útát az égben, a kígyónak útát a kősziklán, a hajónak nyomát a mély tengerben, és a férfiúnak útát a leányzóval” – írja a *Példabeszédek Könyve* (30,18-19). A szerelem jut kifejezésre az európai folklór és szerelmi művészet vidám és tragikus alkotásaiban is (Hoppál – Szepes 1987).

A leírtak tükrében a szerelem tehát egyszerre szakrális, a társadalom irányából veszélyeztetett, megmagyarázhatatlan „kincs”, amelynek értékét és izgalmát az említett aspektusok együttese teremti meg és tartja fenn az emberi kapcsolatokban és a kultúrában.

A modern mítoszok és ezen belül a filmek ezt mutatják be a mozi, a filmnézés „sűrített-mitikus” idejében és élményében. Bemutatják, átélhetővé teszik az „igazi” szerelmet és szexualitást, és ezáltal hatást is gyakorolnak a mindennapok kulturális gyakorlatára. Olyan „serkentőszerekként” hatnak, amelyek tovább élnek a szerelemről alkotott vágyak képzeteiben, a befogadók motivációiban valamint szerelmi-szexuális életében (Duncan – Keesey 2007:9-10).

Az áttekinthetetlenül sok szerelmes filmalkotás közül nagyon nehéz válogatni és valamilyen általánosabb meglátást megfogalmazni, ugyanakkor a kérdés megkerülhetetlen: hogyan összegzik egyes filmek tapasztalatainkat, elképzeléseinket, tudásunkat, vágyainkat a szerelemről? Hogyan szeretünk? Mít élünk át a szerelemben? Valóban a szerelem adja meg számunkra az élet értelmét, ahogyan arról Az ötödik elem mesél? És ha igen, ki, hogyan és *meddig* élheti azt át?

A *Kék lagúna* című film két főszereplője egy hajótörés túlélőiként egy „paradicsomi szigeten” nőnek föl, „ahol a felnőtt társadalom büntudata ismeretlen” (Duncan – Keesey 2007:78). A két fiatal kamasz ártatlanul és őszintén fedezi fel saját szexualitását és szerelmét. A film hosszú jelenetekben mutatja be a két fiatal meztelenségét, ahogy boldogan és tisztán úsznak az óceánban és fedezik fel egymás testét, szerelmét. A tiszta, ártatlan, őszinte és szép fiatalok egy trópusi szigeten, az „édeni állapot” világában élhetik át az „élet igazi értelmét”. A gyönyörű, egzotikus sziget, az Édenkert világa mindentől távol van, ami a társadalomhoz köthető.

Igaz, félelmetes is ez az állapot, hiszen maguknak kell megküzdeniük a természettel, de ezzel együtt is olyan „civilizációtól mentes” világ ez ahol „igazán” élhető át az „igazi-paradicsomi” szerelem. A filmben ugyanakkor ábrázolva van az Édentől való elvágyódás, a társadalomba való visszavágyódás is.

A társadalom „varázsa” viszont csupán egy emlék a két fiatal számára, hiszen még kisgyermekek voltak mikor az „Édenbe” kerültek és az emlékekből csupán az ideálisat látják: esküvői képeket, az emberi-társadalmi együttélés harmonikus jeleit őrzik paradicsomi szigetük hajlékában. A társadalomból tehát csak a „jó”, „értékes” minták, képek állnak rendelkezésükre, amelyből egy általuk elképzelt és vágyott, az emberi világot jelentő „Éden” rajzolódik ki. Az „igazi Édent”, azonban éppen ők élik át a néző szempontjából, hiszen a néző „tudja” a saját tapasztalatából, hogy az „Éden” nem azonos a „civilizációval”. A film vége is arra utal, hogy az „igazi Édenből” való elvágyódás visszafordíthatatlan, tragikus következményekkel jár: a fiatal pár, immár fiatal szülőként végül el is hagyja, el is veszíti az „igazi Édent”. A film ezzel újra-meséli és elmélyíti az „igazi-édeni szerelem” mítoszáét: fiatalon, távol a társadalomtól (annak ellenére is, hogy elveszíthető és ideiglenes minden „édeni” állapot) átélhető az „igazi szerelem” az életben. Nem véletlen, hogy a Kék lagúna egy „paradicsomi” szigeten játszódik, ahogy a főszereplők életkorának ábrázolása sem az. Az „édeni sziget”, távol a „civilizációtól” ugyanúgy egy liminális helyet biztosít az „igazi szerelem és az igazi élet” átélésére, ahogy a szereplők életkora is ezt teszi lehetővé.

A már nem gyermek, de még nem felnőtt kamaszok „ártatlansága” és „tisztasága” olyan liminális fázisa az ember életútjának, amelyben még a „gyermeki-paradicsomi” én dominál, amelyet még nem „fertőzött meg”, nem „használt el” a társadalmi struktúrák világa és az ahhoz való alkalmazkodás kényszere. Ennek tükrében ezért az sem meglepő, hogy a Rómeó és Júlia legutóbbi hollywoodi filmes adaptációjában a jelmezbálon, Rómeót lovagnak, Júliát angyalnak öltöztette be a rendező a jelmezbáli jelenetben ahol a két szerelmes találkozik. A két „őszinte”, „ártatlan” szerelmüket „tisztán” és „igazi szenvedéllyel” megélt „lovag” és „angyal” újra bemutatathatóvá teszi a modernitás kultúrájának tradícióját meghatározó és legitimáló egyik „mitikus ős” és „mítoszmesélő” Shakespeare által összefoglalt szerelem-mítosz narratíváját. E narratíva esszenciáját már a film reklámplakátja is érzékletesen foglalja össze: a kép közepén látjuk a szerelmeseket, akiket

mindkét oldalról fegyverek fenyegetnek. A történet jól ismert, az „igazi szerelmet” legyőzi a „civilizáció” kegyetlensége, a társadalmi struktúrák „embertelen”, az „igazi élet” megélésére és fenntartására alkalmatlan világa. Felmerül azonban a kérdés: valóban legyőztet Júlia és Rómeo számára az „igazi szerelem”? Nem „érte-e meg” még a halál ellenére is az a rövid idő, az a néhány *pillanat*, amelyet átélhetett Rómeó és Júlia együtt? Nem képes-e legyőzni az „igazi szerelem” pillanata még a halált is?

Shakespeare és a film üzenete a halálban is eggyé váló szerelmesek példáján keresztül aláhúzza, hogy az „igazi szerelem” az „élet értelme”, az „igazi élet” megélésének szempontjából erősebb és fontosabb a társadalomra jellemző „nem igazi-emberi lét” világánál még akkor is, ha ez óhatatlanul tragédiához vezet is.

A modern mítoszok közül a legérzékletesebben talán James Cameron *Titanic* című filmje tette fel és válaszolta meg ezeket a kérdéseket. Nem véletlen, hogy a *Titanic* tizenegy Oscar-díjat kapott (köztük a legjobb film díjával), és hosszú évekig a legnézettebb mozifilm volt a világon, hiszen a film rendezője szinte kockáról kockára „sűrítette össze” a modernitás szerelem-mítoszáinak narratíváit. James Cameron ezeket a narratívákat egy olyan mitikus keretbe ágyazta, amelynek „igazságát” a *Titanic* elsüllyedésének „igaz”, történelmi eseménye legitímálta. A *Titanic* tragikus története egy olyan esemény a modernitás emlékezetében, amelyet „mindenki” ismer. Olyan történet ez ráadásul, amelynek titokzatossága különösen alkalmassá teszi a filmet mitikus narratívák elmesélésére. Ezeket a narratívákat erősítik a film történetének helyszínei is. A főszereplők (akik a fent említett filmekhez hasonlóan, „ártatlan” fiatal felnőttek) két kontinens között utaznak az óceánon. Az óceán, mint a „végtelen” víz szimbóluma egyaránt jelképezi a szexualitást (termékenység, nedvesség), a pusztítást (veszély, halál) és a végtelenséget (határtalanság). Nem véletlen, hogy az óceánhoz kapcsolódva játszódnak le a film kulcsjelenetei. Az egyik ilyen jelenetben Rose, a film női főszereplője az óceánba ugorva próbálja megölni magát. Kétségbeesett tettét későbbi szerelme, Jack akadályozza meg. Ugyanígy a film talán legismertebb jelenete, amikor Rose átadja magát az óceánnal való „egyesülésnek” a hajó csúcsán, miközben Jack hátulról átkarolja.

Szerelmüket is az óceán partok közötti végtelen szabadságának köszönhetik, ugyanakkor ez okozza Jack halálát is. Mint említettem, az óceánjáró két

kontinens között halad. A két kontinens, Európa és Amerika a modernitás társadalmi strukturáinak világa, ahol a társadalmi stratifikáció meghatározza a különböző társadalmi rétegekhez tartozó emberek életét, beleértve ebbe a szerelmek és a szexualitás megélésének korlátait is. A *Titanic* ugyanakkor egy olyan liminális tér, amelyben eltűnhetnek ezek a határok, mivel a hajó az óceánon, ha ideiglenesen is, de elszakad a társadalmi struktúrák világától. A társadalmi struktúrák mindkét főszereplő életét negatívan befolyásolják. Jack szegény fiú, akinek művészi ambícióit korlátozza társadalmi helyzete. Rose egy olyan, a társadalmi elithez tartozó család sarja, amely elvesztette vagyonát és ezért a lánynak egy gazdag szörnyeteghez kéne feleségül mennie. Rose tehát a társadalmi struktúrák világában boldogtalan, ezért is akart öngyilkos lenni. A *Titanic* on ugyanakkor megtörténhet az, ami a társadalmi struktúrák világában lehetetlennek tűnik: megélheti az „igaz” szerelmet egy olyan fiúval, aki egy tőle teljesen különböző társadalmi réteghez tartozik, és aki egy teljesen más élethelyzetből érkezik meg a hajóra. A hajó szimbóluma a görög és a keresztény mitológiában egyaránt jelentheti a túlvilágra való utazást és az örökkévalóság elérhetőségét. A *Titanic* ezáltal lehet egyaránt a társadalmi realitástól való elszakadásnak és az „igazi-örökkévaló életnek” is mitikus helyszíne, ahol elmesélhetővé válik az élet „valódi” értékeinek története. A két fiatal szerelmének beteljesülése ezt a mitikus „beteljesedést” mutatja be részletesen számos izgalmas mitikus narratívát és szimbólumot foglalva magában.

A két fiatal szerelmének beteljesülése a film meghatározó jeleneteiben kerül elmesélésre. A beteljesüléshez vezető út Rose lakosztályában kezdődik. A fiatalok egyedül vannak. A lány bevezeti a fiút luxuskabinjába, ahol Jack rögtön megpillant egy festményt. „Ez egy Monet” – csodálkozik el a fiatal festő. A film nem véletlenül utal az impresszionistákra. A fiúban és a lányban közös az akkori „modern”, „formabontó”, „forradalmi” művészet iránti fogékonyság. A modern művészetmitológia alapvető narratívája a társadalmi konvenciók alól való „fölszabadulás”. Ehhez kapcsolódott a korabeli akt-képek forradalmi megújulása, az akadémikus normáktól eltérő, a női meztelenséget „szabadon”, „természetesen” bemutató női erotika ábrázolása is, gondoljunk csak a másik meghatározó impresszionista festő, Manet *Olympiájára*.

Mindennek fényében nem meglepő, hogy Rose, a festő azt kéri Jacktól, hogy fesse le őt a lakosztályban teljesen meztelenül. A kép megalkotásának

jelenetében a lány játékosan, ártatlanul és tisztán játssza el a „modell” szerepét. Rose egyszerre boldog és határozott. Határozottságában fiatal tisztasága és a női vágy magabiztos akarata egyszerre nyilvánul meg. Egy korábbi beszélgetésük során a fiú elmesélte a lánynak, hogy készített már aktokat párizsi örömlányok között. Rose ebben a jelenetben erre a beszélgetésre utalva azt kéri a fiútól, hogy úgy fesse meg őt, ahogyan „azt a francia szajhát” festette le. A kérdésben így valósul meg a társadalmi konvencióktól való megszabadulás, az „igazi nő” szabadságvágyának kielégítése és a „tisza” erotika megélése a művészet felszabadító ereje által. A lány elhelyezkedése, meztelen teste az általa viselt gyémánt nyakékkal, fejének tartása (ahogyan öntudatosan a festőre néz) egyaránt utal Goya *Maya* című aktjára, Modigliani akt-képeire vagy az említett Monet Olympiájára. Mindennek köszönhetően a konvencionális keretből kiragadott, „természetesen”, „valóságosan” erotikus meztelenség a test szabad, független szépségét teszi mitikusá.

A film narratíváját a már idős Rose visszaemlékezése foglalja keretbe. Az aktkép megalkotásának jelenetét így összegzi az emlékező Rose: „Jack igazi művész volt”. A huszadik században kiformalódó modern művészetmitológia olvasatában pedig a művész az „értékteremtés alfája és omegája” (Dossi 2008:107). Az impresszionisták korától kezdődő új művészet-felfogás szerint az említett érték a „szabadságot”, a „függetlenséget”, a „tabudöntést” megvalósítását, létrehozását, átélhetőségének megteremtését jelenti, „amelynek köszönhetően az ember egy pillanatra kimenekül a konformizmus kollektív transzlapotából” (Dossi 2008:110-111). Ez a „kimenekülés” az „igazi élet” megpillantását és megélhetőségét teszi lehetővé az ember számára. Mindenkinek mitikus megteremtője, hőse a művész, katalizátora, „civil vallása” a művészet (Dossi u.o.).

Rose és Jack szerelmének „örök pillanatát” így (és ezért) vezeti be a meztelenség megfestésének művészetébe ágyazott aktusa. Ez a mitikus pillanat annak a többszörös liminális állapotnak a védelmében történik, amely kizárja, kizárhatja a „külső”, társadalmi realitások világait. A fiatal szerelmesek a társadalmi struktúrák kontinensei között, az óceánon utaznak. Az óceán szárazföldek közötti terén belül is egy köztes, vándorló „szigeten”, a Titanicon hajóznak. A hajón belül pedig még jobban elrejtőznek a lány lakosztályába, elbújva a társadalmi realitások világától.

A társadalmi realitások világa ugyanakkor fenyegetést jelent szerelmük „igazi-édeni” világára. A

lakosztályt Rose leendő férje birtokolja, aki testőrét küldi a lány után. A testőr fel is fedezi a két szerelmet, akiknek ezért menekülniük kell a gyanakvó és agresszív férfi elől. Először lifttel a hajó gyomra felé menekülnek. A szerelmesek „alászálva” a hajó „alsó világába” a kazánházon keresztül futnak. A kazánban égő kemencék tüze egyaránt utal a poklokra, a világtól való teljes elszakadásra, de a vágy örök tüzeire is. A vágy „igazi”, „ártatlan” megélése Rose hosszú, fehér ruhájának éteri lebegése utal, ahogy a lány lelassított futását figyeljük a kazánházban.

Menekülésük végül a hajó gyomrában ér véget: a többszörös liminalitás terében még rejtettebb, még biztonságosabb, még liminálisabb teret találnak maguknak a szerelmesek. Rose és Jack a hajó gyomrában lévő raktár egyik autójában talál menedéket.

Az autóban rögtön feltűnik a szerelem, a szexualitás és Rose összekapcsolódásának szimbóluma, egy vörös rózsza. A jelenet ebben, a rejtett és a szexuális egybeolvadásra maradéktalanul megfelelő környezetben a társadalmi konvenciók kifigurázásával kezdődik.

Jack a sofőrüléson ül, míg Rose mögötte, az előkelő utasnak fenntartott ülésen.

– Hova vihetem kisasszony? – kérdezi tréfásan Jack.

És ekkor megtörténik a társadalmi normák hátráinak végső átlépése, az „igazi élet” pillanatába való belépés. Rose hátra, magához húzza a fiút, így válaszolva a fiú kérdésére:

– A csillagokhoz!

Az autó hátsó, bezárt fülkéjében végül a liminalitás teljes védettségében teljesül be Rose és Jack szerelme. A két szerelmes meztelen teste egymásba olvad. A jelenet csúcspontja, amikor a teljesen bepárasodott ablakon megjelenik Rose keze, ahogy tenyerének lenyomatával érzékelteti a nézőknek gyönyörének tetőpontját.

A két fiatalembert ezután verejtékben fürödve látjuk. Boldogságuk az óceánon, a kontinensek között haladó hajón, a hajó legrejtettebb belsejében, és még azon belül is egy autó zárt, rejtett hátsó ülésén került átélésre. A nedvesség, az izzadság, a meztelen testek boldog egymásba fonódása az anyaöl mitikus biztonságát és a teremtés időnkívüliségét szim-

bolizálja. Szerelmük beteljesülésében így élhető át az „igazi élet” boldogságának pillanata.

Felmerül azonban a kérdés: meddig tartható fent, állandóvá tehető-e a pillanatokban átélhető boldogság?

A film ezt követő jelenetei ugyanis rögtön a jéghegynek való ütközéssel, valamint Rose leendő férjének ármánykodásával folytatódnak, aminek következtében Jack-et letartóztatják a gyémánt nyakék elrablásának vádjával.

Ezek a szerelem beteljesülését követő jelenetek arra utalnak, hogy az „igazi élet” állandó megélhetését mind a természet, mind a társadalom veszélyezteti, ellehetetleníti, elpusztítja. Mint tudjuk, Jacket végül megmenti Rose a fogságból, azonban végül, a Titanic elsüllyedése után Jack feláldozza magát Rose-ért. A hajó, az óceán, a liminalitás terei tehát végül a halált és szerelmük végét jelentik számukra. Ugyanakkor, ahogy Rómeó és Júlia esetében, a Titanic „üzenetében” is azt látjuk, hogy a halál nem teszi ideiglenessé az „igazi élet és szerelem” átélhető pillanatainak örökkévalóságát. Igaz, hogy Jack és Rose csupán „ideiglenesen”, pillanatokra élhették át szerelmük beteljesülését, ezekben a pillanatokban azonban az „örökkévalóságot” tapasztalták meg. Ez a tapasztalat pedig mindent „megér”, ahogy túlél minden veszélyt és tragédiát, beleértve a halált is a film szerint. A film végén ugyanis láthatjuk a visszaemlékező Rose utolsó álmát, látomását: Rose „átmegy” az örökkévalóságba és a Titanicon találja magát, ahol Jack vár rá. Így lesz a szerelmesek személyes mennyországa, örök édenkertje annak az örök pillanatnak a liminális tere, ahol életükben átélhették az „igazi élet” örökkévalóságát. A Titanic című film ezáltal válik a szerelem és az állandóság modern mítoszána egyik egyedülálló alkotásává.

Fontos szimbólum a filmben a már többször említett gyémánt nyakék. A film története e nyakék keresésére fűződik föl: egy kutató-, kincskereső csoport megtalálta a Rose-ról készült akt rajzát. Rose nekik meséli el a történetet, miközben a kutatók a történet segítségével próbálják megtalálni a gyémántot. A film végén kiderül, hogy a nyakék mindvégig Rose-nál volt, aki halála előtt visszadobja azt az óceánba. Mint tudjuk, a gyémánt az állandóság, a rendíthetetlenség és a tisztaság szimbóluma az ismert mitológiákban (Biedermann 1996:135). A filmben a gyémánt nyakék először a társadalmi struktúrák világához kapcsolódik, hiszen ezzel próbálja „megvenni” leendő férje Rose szerelmét. Később ebben a nyakékban festi meg Rose-t Jack, majd ennek ellopásának vádjával tartóztatják le

Jack-et, végül a Rose-nál maradt nyakéket Rose az óceánba dobja. A gyémánt így fejezi ki a társadalmi presztízs és az „igazi élet” ellentmondásosságának feszültségét. Azzal, hogy Rose nem adja oda a kutatóknak, hanem az óceánba dobja a gyémántot, kifejezi, hogy a gyémánt, mint társadalmi-gazdasági érték nem fontos. A gyémánt csupán, mint az „örök szerelem pillanatának” szimbóluma értékes és „állandó”.

A gyémánt „állandóságával” áll szemben a jéghegy, a katasztrófát és halált okozó „állandóság” szimbóluma. Úgy tűnhet, hogy a társadalmi struktúrák mellett a természet törvényei is az elmúlás, az igazi és állandó boldogság elérhetetlenségének erőit képviselik. A természet, a kozmosz rideg valósága rámutat az élet ideiglenességére és az ember sérülékeny, kiszolgáltatott voltára. Ezért is fontos, hogy rögtön a szerelem beteljesülése utáni jelenetben ütközik a Titanic a jéghegynek, ahogyan az sem véletlen, hogy az „igazi élet” és az „örök szerelem” egyik legnagyobb sikerű modern mítosza a Titanic tragikus történetéhez kapcsolódó filmalkotás. A „jéghegy valósága”, a Titanic katasztrófája ugyanis arra emlékeztet, arra figyelmeztet, hogy az ember találja meg az élet „igazi”, „állandó” értékeit, amíg lehet. A film üzenete ezáltal, hogy az ember keresse és élje meg az „örökkévalóságot” azokban a pillanatokban, amelyek az „igazi élet” lehetőségét kínálják fel számára. A film ez által foglalja össze a „pillanatokba sűrített” örökkévalóság mitikus narratíváját, mint az elérhető boldogság vágyának tárgyát és célját a modernitásban.

Az „örökkévalóság pillanata” vagy a „pillanat örökkévalósága”, a Titanic című film olvasatában, a szerelemben és a szexualitásban érhető el, élhető meg a legvalóságosabban. A modernitás kulturális gyakorlatát figyelve ugyanezt tapasztalhatjuk. Úgy vélem, Kate Fox meglátásai a kortárs angliai szexuális élet jellemzőiről a modernitás tágabb kontextusában is reálisnak bizonyulnak. Fox úgy látja, hogy a szabad, „igazi” szexualitás átélése „ahol önmagunk lehetünk” a „rule-free zone”-ban, a társadalmi struktúrák és normák világán kívül történik, történhet meg (Fox 2008:346-347).

A randevűk bevett fázisai során a párok lépésről lépésre vetkőzik le, zárják ki a „külvilágot” addig a pontig, amíg végül szeretkeznek egymással. A „jó szex” akkor valósul meg, ha a „kultúra” és a „társadalom” az „ágyon kívülre” kerül, és a szerelmeskedők „természetesen”, „valóságosan” önmaguk lehetnek. A két „valódi én” így élheti meg az „igazi élet” valóságát a szexuális aktusban. Így válik az

„ágy” az intimitás liminális, rejtett édenjévé. Nem véletlen ezért az sem, hogy a modernitásban nagyon sokan olyan liminális helyszíneken és helyzetekben élték, élnek meg legmaradandóbb, legemlékezetesebb szexuális élményeiket, mint konferenciák, táborok vagy bulik alkalmával. A szexuális élmények „igazi átélését” ezekben az esetekben a társadalmi struktúrák és mindennapi rutinok „felfüggesztése” segíti elő. A legtöbb házaspár számára is a világtól való ideiglenes elvonulás, a nászutak jelentik szexuális életük „édeni” megtapasztalását. Az „ideiglenes édenek” így válnak „életreszóló”, „örökkévaló” élményekké és emlékeké.

Visszatérve a tömegsikereket elérő filmekre, nem arról van szó, hogy az elemzett (és az ezekhez hasonló több száz) filmalkotás manipulálná a modernitás kultúrájában élő embereket. A filmek mindössze összegzik a kultúra jelentéseit, az emberek ethoszát, vágyait és így hatnak „vissza” a mindennapok gyakorlatára.

Clifford Geertz *A vallás mint kulturális rendszer* című tanulmányában, a kulturális szimbólumok kettős aspektusáról beszél. Ennek megfelelően a szimbólumok „of sense” módon „sűrítik össze”, jelenítik meg, foglalják össze a kultúra jelentéseit. Ugyanakkor a szimbólumok „for sense” aspektusa, hogy hatnak is a kulturális gyakorlatra. A szimbólumokat értő embereket a szimbólumokba rejtett „üzenet”, jelentés arra motiválja, hogy a kódolt üzenetnek megfelelően, annak hatására cselekedjenek és éljenek át adott lelkiállapotokat, élményeket. Az ember nemcsak megalkotja tehát szimbólumait, hanem „él” is szimbólumaival (Geertz 2001:79).

A filmeket ennek tükrében szimbólumokat hordozó alkotásokként, mítoszokként is értelmezhetjük (Sutton-Wogan 2010:16). A populáris filmekben a „pillanat örökkévalóságának” szimbolikus-mitikus narratívája „of sense” módon jelenik meg, mint a modernitás kultúrájának egyik legfontosabb aspektusa és értéke. Mindez „for sense” módon hat „vissza” a filmet néző fogyasztók tömegeire, akik ettől is motiválva várják és „készítik föl magukat” a „pillanatokban átélhető örökkévalóság” átélésére.

A fogyasztói ipar termékei, a modern szépségkultusz, a turisztikai hirdetések vagy akár a népszerű spirituális üzenetek ezrei használják napjainkban ezeket a szimbolikus-mitikus narratívákat. Mindezek további, aprólékos kutatása, elemzése ezért korunk és önmagunk mélyebb megértését teheti lehetővé.

Felhasznált szakirodalom

- Allen, Woody – Björkman, Stig 2010 *Woody Allenről. Beszélgetések Stig Björkmannal*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Biederman, Hans 1996 *Szimbólum-lexikon*. Budapest, Corvina.
- Boglár Lajos 1995 *Vallás és antropológia*. Budapest, Szimbiozis.
- Bowie, Fiona 2006 *The Anthropology of Religion*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Dossi, Piroshka 2008 *Hype! Művészet és pénz*. Budapest, Corvina.
- Duncan, Paul – Keeseey, Douglas szerk. 2007 *Erotika a filmen*. Budapest, Taschen-Vince Kiadó.
- Eliade, Mircea 2006 *Mítoszok, álmok, misztériumok*. Budapest, Cartaphilus.
- Eriksen, Thomas Hylland 2009 *A pillanat zsarnoksága. Gyors és lassú idő az információs társadalomban*. Budapest, L'Harmattan.
- Eriksen, Thomas Hylland 2006 *Kis helyek – nagy témák. Bevezetés a szociálintropológiába*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Fox, Kate 2008 *Watching the English. The Hidden Rules of English Behaviour*. Boston-London, Nicholas Brealey Publishing.
- Geertz, Clifford 2001 *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Osiris.
- Hoppál Mihály – Szepes Erika szerk. 1987 *A szerelem kertjében. Erotikus jelképek a művészetben*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kerényi Károly 1984 *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.
- Krauss, Heinrich 2005 *Az angyalok. Hagyomány és értelmezés*. Budapest, Corvina.
- Oláh Tamás szerk. 1986 *Fejezetek a szexualitás történetéből*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Segal, Robert 2004 *Myth: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- Sutton, David – Wogan, Peter 2010 *Hollywood Blockbusters. The Anthropology of Popular Movies*. Oxford, Berg Publishers.
- Turner, Victor W. 1997 *Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai*. In Bohannon, Paul – Glazer, Mark szerk. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Budapest, Panem-McGraw-Hill, 675-712.