

lehet gondolkodni). Ezek a megjegyzések persze nem érvénytelenítik Halász gondolatmenetének konzisztenciáját és eredményeit, inkább egyfajta kontextuális differenciálásra irányulnak.

Az utolsó alfejezet (*A differencia fájdalom erőszak és [el]szenvedés között*) Heidegger Trakl-elemzését veszi tárgyul – némileg meglepő módon –, és összefoglalja a munka fő motívumait a Trakl-vers szövegközeli elemzése révén (hallás és artikuláció közötti differencia, elszenvedés, erőszak, a differencia és az esemény nem-reprezentálhatósága, önmegvonása stb.). A sűrű meditáció hatásosan bizonyítja a szerző textuális-interpretatív, nem pusztán elméleti tájékozódását és kompetenciáját (ahogy erről egyéb publikációkban is számot adott). A recenzens itt már csak egyetlen pontra szorítkozna, a differencia fájdalomának (heideggeri előzményekhez képest is) eredeti gondolatára: ezen aspektus hangsúlyozása eminensen politikai jelentést is implikálhat. Byung-Chul Han meglehetősen aktuális kultúrkritikája szerint a „differencia” mára automatikussá vált mantrázása végső soron a másság elfedéseként is működhet: „Manapság [...] a differencia lép a másság helyére, már nem hívva elő immunreakciót. A posztimmunológiai, sőt posztmodern differencia már nem tesz beteggé. Az immunológiai síkon a differencia az ugyanaz. Mintegy hiányzik a differenciából az idegenség tüskéje, amely heves immunreakciót váltana ki” (*Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin 2014 [6], 9.). E lenyűgöző, ugyanakkor megdönt és aktív olvasást igénylő munka végén (Jakobson, Luhmann, Gadamer, Humboldt és Heidegger, illetve Derrida után) nem marad tehát kétségünk a kiemelkedően invenciózus, összetett és mélyreható módon felvezetett nyelvelméleti főprobléma relevanciája és termékenysége felől – antropológiai, etikai és politikai dimenziókat tekintve sem. (*Ráció*)

LŐRINCZ CSONGOR

Képlékenység, képletesség és képiség az irodalomban

LŐRINCZ CSONGOR: *KÖLTŐI KÉPEK TESTAMENTUMAI*

Az elmúlt két évtized során a kultúratudomány nyugat-európai diskurzusában egyre általánosabbá vált az a fölismerés, hogy az ipari forradalom analógiájára elgondolt digitális forradalom olyan vizuális képiségre alapuló civilizációvá tette a tudás alapú társadalmat, mely kommunikációs folyamatai során a tudás létrehozásának és megosztásának egyaránt kitüntetett eszközeiként tekint, sőt egyre inkább szorul rá a képekre. Mivel a képiség egyik legfontosabb sajátossága, hogy a pillanatnyi látvány szempillantásnyi mozzanatába fókuszálódó elemi erővel ragadja meg, orientálja és részben bizony determinálja is az emberi képzelőerőt, s az abból fakadó, kifejlődő nézetet, nézeteket, a digitális forradalom sajátos tudományos

szemléletmódot (ógörög értelmében vett) *theoriát* hívott létre. Az ún. képkritika arra tesz kísérletet, hogy a képek funkcióit, hatásmechanizmusának egyes mozzanatait elhatárolja, illetve föltárja és tudatosítsa, hogy végül olyan interdiszciplináris fogalmi látókörbe helyezze, amely egyaránt megfelel a vizsgált jelenségkör sokrétűségének és a humaniora tudományosságával szemben támasztott episztemológiai elvárásoknak.

A *Költői képek testamentumai* című tanulmánykötetében Lőrincz Csongor tizenegy az utóbbi néhány évben írt képkritikai tanulmányát rendezte konzekvensen koncipiált kontextusba, sőt mondhatni egyetlen nagyívű, bár korántsem kaptatók nélküli gondolatmenetté. Sajátossága az ily módon összegyűjtött írásoknak, hogy a képkritika vizsgálódási körét a digitális forradalomtól elvonatkoztatják, s a figyelmüket a modernség lírájára irányítják. A szerző Goethe, Hölderlin, Heidegger, Benn, Jékely és Kling egy-egy olyan eminens művének képkritikai elemzését hajtja végre, melyek recepciótörténetük során a modernség korszakélményének meghatározó tapasztalatává és viszonyítási pontjává váltak. A kötet irodalomelméleti tétje ugyanakkor olyan nagy, hogy talán az egyes, meglehetősen nagy exegetikai műgonddal és képkritikai éleslátással végigvitt műértelmezések modern filológiai, illetve médiaelméleti távlatain is túlmutat. A szerző nem vállalkozik ugyanis kevesebbre, mint hogy a költészet- és a szónoklattan egyik klasszikus kérdéskörét, a költői képek olvashatóságát, azaz a vizualitásnak és az irodalmi képek szemiozisének az irodalmi megértésfolyamatban betöltött szerepét járja körül, vizsgálja vagy éppen vizsgálja fölül. Érdeklődésének homlokterében az „olvasható képek és az általuk evokált folyamatok kibetűzése” (35.) áll, akár az emlékezet mnemotechnikai erőfeszítéseként (40. és 47.), akár építészeti motívumok vagy történelmi események elmosódó nyomainak olvasásaként. Bár olykor a pazar gondolatmenetek kieső zezzugainak homályába vész, hogy ez az olvasás tárgyilagos számbavétel vagy böngészést, tehát egyéni, gyakran nem tudatos, sőt még csak utólag sem mindig tudatosítható választásokon alapuló létértelmezői megértésfolyamatot takar-e a maga nehezen megismerhető, mert hogy esetiségében lényegét tekintve teljességgel megismételhetetlen mivoltában. Az a körülmény, hogy a szerző a veraset „egyfajta software”-ként „avagy mnemotechnikai program”-ként (243.), azaz algoritmusként fogja föl, mintha a tudatos és a tudása fölött diszponáló, tárgyilagos ságra egyszerre törekvő és képes, sőt olvasmányát egyszersmind tárgyiasító olvasásnak a valószínűségét erősítené, bár a huszadik századi irodalomnak a nyelvi szkepszist követően mindenfajta diszponibilitással szemben megnyilvánuló bizalmatlansága, sőt hitetlenkedése, valamint a modern filológiának a lételméleti fordulatot követő hermeneutikai orientációja is tetten érhető a tanulmányok mindegyikében.

Szó sincs tehát arról, hogy az irodalmi látásmódot képiségében magyarázó, ezért aztán a poetológiában nem is olyan mélyen szunnyadó *ut pictura poesis* hasonlata feledtetné a műalkotás és a befogadás szingularizálódásának, individualizálódásának későmodern tapasztalatát (vö. főképpen 140.), de arról igen, hogy Lőrincz Csongor mint elméleti tudós következetesen ragaszkodik az arisztotelészi költészetten azon alapvetéséhez, miszerint a költészet produktív tevékenység, diszponáló alkotás, kialakítás, megformálás, az alkotási folyamat során egyelőre még amorf anyag ellenállását legyűrő (240.) akaratérvényesítés, szakavatottságon

alapuló intencionális aktus, röviden és görögül mondva *techné* (vö. 241.). Az *ut pictura poesis* gondolata vagy inkább sejtelve és sejtetései tehát Lőrincz Csongor esetében sem a költészetnek a recepció esetiségében nehezen megragadható ismerhetetlenségéből és kiismerhetetlenségéből fakadó, zavart tanácsstalanságra visszavezethető szolgai párhuzam, vagy a rokonnak érzett művészeti ág sikerén fölbuzduló orientációs igény, hanem olyan elméleti kényszer, amely magából a kézműves analógiából, az irodalomnak költészetként (*poiésiszsként*) történő meghatározásából és a többi kézművességhez, tárgyi tudást megkövetelő alkotó tevékenységhez (*technai*) való sorolásából következik, s amely a filológia évezredes, s kétségtelesen szubtilis fogalmi és részben metaforikus gondolatrendszerének megszületéséhez is vezetett. Ennek dacára talán nem lényegtelen s vélhetően nem is föltétlen félreértésen alapuló kérdése a kötetet az ontológia és a hermeneutika felől olvasóknak, hogy a képet médiumként, tehát *közegként* és *eszközként* az alkotói intenció produkciós folyamataiban formálódni látó szemlélet miként viszonyul a megértés egzisztenciális jellegéhez és a nyelvi diszponibilitás hiányának tapasztalatához. Ahhoz az összefüggéshez, melyet a kései Heidegger lapidárisan úgy fogalmazott meg, hogy nem az ember beszél, hanem a nyelv (*Die Sprache spricht*). Másképpen fogalmazva: miként lehet a nyelv ontológiai elsődlegességét a költői képben tetten érni? Talán nem tévedés azt gondolnunk, hogy az iménti kérdéseink körvonalazta dilemma a hermeneutikailag megalapozott képkritikának olyan alapvető elméleti kihívása, mely végighúzódik Lőrincz Csongor kötetén is, és önmagában evokálja vagy akár provokálja azt a feszült figyelmet, melyre a kötet minden sora készíti az irodalomelméleti kérdések iránt fogékony olvasót. A *Költői képek testamentuma*iban ugyanis jószerével más sem zajlik szakadatlan, mint hogy a lírai beszéd „retorikai megalkotottságának” poetológiai képzete kerül, lévén szó képekről, szinoptikus viszonylatba „a lírai esemény performatív önmozgásából” fakadó belső dinamikával (13.), melynek ontológiai relevanciája mellett a szerző éppen azáltal tesz nagyon beszédes tanúbizonyosságot, hogy a kötet közepe táján két olyan képkritikai tanulmányt is szentel Heidegger nyelv- és irodalomértelmezésének, melyeket irodalomelméleti tétjük, gondolkodói igényességük és komplexitásuk miatt aligha lehet nem lélegzetvisszafojtva olvasni.

A képkritikai fölütés, tehát az irodalmi nyelv vizualitásának látványain, látszatain, vagyis „a tropológiai helyettesítés stabilitásának” (59.) illúzióin is átlátni igyekvő irodalomelméleti megközelítés a kötet szinte összes tanulmányának látókörét a hegeli esztétika, a fenomenológia, a heideggeri ontológia, a gadameri hermeneutika, a jaussi recepcióesztétika, a boehmi vizualisztika és a kittleri médiaelmélet perspektíváival tágítja igazán széles horizonttá. Ugyanakkor a képesség vizuális folyamatainak elemzése során a szerző kamatoztatja a strukturalizmus és a francia, illetve de Man-i posztstrukturalizmus módszertani örökségét is, ami főképpen az értelemképződés és a klasszikus poetológia arisztotelészi fundamentumán önálló ontológiai státuszú létezőként elgondolt, illetve akként értett ún. műalkotás speciális fakticitásából, az artefakticitásából levezetett strukturálódási folyamatok mozzanatainak elemzésekor válik igazán látványossá. A költészet mediálisan és hangsúlyozottan szkriptuálisnak elgondolt képi jelentésképződéseinek értelmezésekor a szerző a strukturalizmus olyan fogalmait is bevonja a képkritikai vizsgáldás esz-

köztárába, mint amilyen a költői funkció jakobsoni terminusa. Ez egyáltalán nem véletlen, hiszen Lőrincz Csongor a képek szemiozsisát egyfajta „szignifikatív struktúra” (53.) megképződéseként gondolja el, márpedig ez föltételezi a költői intenció művészi produktívitásából fakadó keletkezéstörténeti és a befogadóban végbemenő hatástörténeti mozzanatok poetológiai kényszerként adódó kétfázisúságát, bizonyos fokú szembehelyeződését, sőt eltérő viszonyrendszerét. A képkritikát űző tudós nem lehet egyszerre szemlélője, tehát befogadója a kép vizualizációjának és a recepció folyamatának tárgyilagos vizsgálója is. Ezen a ponton olyan hatásmechanikai határozatlansági relációval találja magát szembe a képkritikus (vö. 42.), mely alapvető kérdéseket vet föl a képkritikai kutató saját poetológusi státusára vonatkozóan. A határozatlansági reláció eltérő pólusain rekedő keletkezés-, az értelmezés- és a befogadástörténeti mozzanatok együttes tárgyalása, itt és most a csavarmenet analógiájára is elgondolt egységes gondolatmenetbe rendezése nehezen volna megoldható a struktúra paradigmája, sőt holt metaforája nélkül. Annak a belső dinamizmusnak a leírásakor, mely az irodalmi képek tropológiai fejlődésének vagy felfejlésének sorozatosságában érhető tetten, tehát a poetológiai gondolkodásban máig meghatározó négyes okságnak, az arisztotelészi *causa efficiens, materialis, formalis finalisque* metafizikai viszonylatának érvényre juttatásakor a Lőrincz Csongor-i képkritikának is elementáris szüksége van a sorozatosság, a sorba rendeződés képzetére. A struktúra fogalma így a kötetben meghatározó fontosságra tesz szert, és sorra megidéri azokat a reményeket is, melyek a középlatin műszóban szunnyadó koncepcióhoz főképpen a hatvanas évek elején társultak.

Az irodalomelméleti relevancián túl további kiemelendő erénye a kötetnek, hogy ötvözi az irodalomelmélet látókörét az irodalom- és a tudománytörténet perspektívájával (pl. a Schiller és Hölderlin közötti műfajtipológiai diskurzus exegetikai vonatkozhatóságának vizsgálatakor [50. skk.], Hegel és Hölderlin bonyolult inspirációs viszonyrendszerének fölvezetésekor [71. k.], vagy a Nyugat-líra két vonulatának összehasonlító vizsgálatakor a poétikai intenció és az áramlati inténció viszonyrendszerének egymásra vonatkoztatása során [167. skk.]). Az is megkerülhetetlenül fontos szakkönyvvé avatja Lőrincz Csongor munkáját, hogy tanulmányai mind a hungarológia, illetve a germanisztika, mind pedig az általános irodalom- és a kultúratudomány vonatkozásában jelentős kutatási eredményeket mutatnak föl, ám ugyanakkor a képkritika legjobb hagyományait folytatva olyan szakmai diskurzust is kezdeményeznek, melyben az irodalom- és kultúraelmélet, valamint a hermeneutika és a posztstrukturális értelmezéstan fundamentális kérdései gondolhatók és fogalmazhatók újra, illetve újjá.

A kötetbe gyűjtött tanulmányok vizsgálódásainak leginkább kitüntetett perspektívája a szövegcentrikusan elgondolt irodalom ikonikus-metaforikus mozzanatainak performatív eseteire irányítja a figyelmet. Ennek során azokra a strukturális jelenségekre összpontosít igazán, melyek a képek megragadta igazságtörténetek tanúsításának, mintegy hitelesítő ellenjegyzésének, Lőrincz Csongor kedvelt fogalmával élve testamentarizálódásának összefüggésrendszeréből adódnak. Ez a kezdeményezés azért is bizonyulhat meggondolandónak, s ha szabad recenzensként érzelmekre ragadtatnunk magunkat, akkor akár megszívlelendőnek is, mert a skolasztika óta megféleltethetőségként, adekvációként elgondolt igazságot, a hit és a

hitelesség dimenziójába emeli vissza. Az igazság Rosenzweighoz, Buberhez, Bultmannhoz és Heideggerhez hasonlóan Lőrincz Csongor számára sem a valóságában, valóságában, például helyénvalóságában megnyilvánuló vagy megfejtett kép, írás (írás kép), közlés, vagy ha tetszik, beszédaktus statikus állapota, hanem olyan dinamikus történés, eseménysor, mely a tanúságtévő teljes odaadását éppúgy implicálja, mint ahogy megköveteli a tanúsítás hitelességét éppen hitének elfogadó gesztusával visszaigazoló befogadó egész lényével véghezvitt ráhagyatkozó odaadását is. Az igazságnak és a hitnek, hitelességnek, hitelessé válásnak ez a héberben etimológiailag (*emet veemuná*) is igazolt komplex és dinamikus viszonyrendszere a kötet horizonttágító teljesítményei közül kétségtelenül az egyik legígéretesebb.

A tanúságtételben megnyilatkozó, meglehetősen komplex és dinamikus igazságkonceptió egyik járulékos következménye, hogy a szerző fölfogásában a képek a textus strukturálódásának olyan momentumai, illetve motívumai, vagyis adott esetben mozzanatai és egyszersmind mozgatórugói, talán még helyesebben eseményei, sőt esélyei, melyek az irodalmi struktúra keletkezésfolyamatában mindig fontos fordulatot jeleznek, és a recepció hermeneutikai processzusában az irodalman létező, azaz a recipiens számára mintegy fordítói feladatot, hermeneutikai kihívást jelentenek. Tropológia tehát nem csupán a szónoki vagy költői fordulatok kategorikus számbavételét jelenti immár, hanem olyan elméletet is, melyben az adott trópus valódi fordulatként, irányváltásként, mintegy megtérésként értelmeződik, ha tetszik (ha nem), szaván vétetik.

Ugyanakkor a lőrinczi képkritika a költői képek olvasását elsődlegesen mégiscsak a poetológia klasszikus képzete, az irodalmi létező, azaz az „irodalmi műalkotás” felől indukált olyan receptív tevékenységként igyekszik megragadni, mely a metaforikus mozzanatok, motívumok létmódjának négyes „*konstellációjában, azaz materiális, mediális, performatív és referenciális*” dimenziójában megy végbe (8. [a szerző kiemelése]). A választott fogalmi rendszer strukturalista képzettársító kényszereit kerülendő, ám keletkezésdinamikai potenciálját egyszersmind kiaknázandó a szerző a dekonstrukció nyomelméleti meglátásaira is alapoz. A tenger fővényén hátrahagyott lábnyomnak, illetve a palimpszesztusnak, az írottak, a kodifikáltaknak a kánon-, a recepció- és az értelmezéstörténetből ismert fölülíródásának képzete megfelel ugyan az értelmezési jelentésstruktúrák eróziójának poetológiailag meglehetősen nyugtalanító, hiszen az önálló ontológiai státusú műalkotás képzetét megkérdőjelező tapasztalatainak, tehát interferál is a produktív intenció hatályosságának ellehetetlenülésével, de ugyanakkor maga is metafora, olyan képi trópus, melynek az irodalomtudományi diskurzusban történő megjelenése tudománytörténeti fordulatot jelez. A Lőrincz Csongor-i képkritika kétségtelenül e fordulat előkészítésébe fog, amikor fölismeri, hogy a produkcióesztétika szinkrón és meglehetősen statikus látszerén át szemrevételezett költői képek „széttagolása (*kritikája) egyszersmind a szöveg dekompozícióját [is] jelenti, és feltárja a nyelv differencialitását”, vagyis, tehetnénk hozzá, az irodalmi képek hermeneutikai és ontológiai okokra visszavezethető indiszponibilitását (17.). A szerző ezen a ponton látja be, hogy képkritikája a nyelv egy bizonyos fölfogásának kritikája, azonban nem reflektál ennek egyik óhatatlan következményére, jelesül arra, hogy minden ontológiailag és hermeneutikailag megalapozott képkritika elkerülhetetlenül kritikájává

válí a költői diszponibilitás tételére föltett költészettannak is. A nyelv differencialitásának egyfajta evidenciaként történő belátása és azon poetológiai képzet között, mely a költő szakmai tehetségét a phrónesisból, a művész technikáján lemérhető szakavatottságból vezeti le, erős disszonancia feszül. A nyelv differencialitásának magától értődő erőterében az olyan, szerencsére nem túl számos mondat, mint például hogy a „lírai nyelv Hölderlinnél alapjában véve technika gyanánt működik” (47.), bizony sistergő oszcillációba kezd, már ha zavarodottságunkat kifejezendő megengedhetünk magunknak némi képkritikai képzavart.

Talán a Hölderlin kapcsán többször is megidézett Hegel tekintélye teszi, de a szerző gyakran nevezi a lírai s olykor vélhetően bizony még a befogadói ént is szubjektumnak (pl. 19., 24 skk., 37., 68., 145.). Ez az adott dichotómia fogalompárjának egyik tagját megnevező, a másikat csak megidéző fogalmiság logikusan, mert hát poetologikusan következik persze az önálló ontológiai státusszal fölrüházott és mediális tárgyi valóságként elképzelt irodalmi műalkotás tárgyi adottságából, vélt objektivitásából s talán nem kis mértékig a pozitívizmus súlyos örökségét fölvállaló irodalomtudomány episztemológiai ethoszából, jelesen a tudományos tárgyilagosságra való törekvésből. Ugyanakkor a filológia ontológiai fordulata fölül tekintve mégiscsak erősen kérdéses, hogy a XX. század második felének recepcióelméleti fölismerései nem vonták-e a szubjektum-objektum kettős fogalmát, a spekulatív idealizmus e kétségtelenül dialektikus és patinás örökségét az örök kérdés és bizalmatlankodás hatálya alá? Óhatatlanul fölvetődik a kérdés, hogy akár költőként, akár befogadóként szubjektumai vagyunk-e a bennünk zajló irodalmi folyamatoknak, például költői képek percepciójának, de legfőképpen persze a recepciónak, sőt voltaképpen bármilyen megértési folyamatnak? Objektuma-e a befogadásnak az irodalom, vagy közege, ráadásul kevésbé a *médium*, mint inkább a *dimenzió* értelmében? Az irodalmi képek ontológiai státusára vonatkozóan a recepció immanenciája különösen is releváns kérdésnek tűnik, lévén, hogy a befogadóban evokált képek csak annyiban tudnak a testamentumok hitelességével bírni, amennyiben szó szerint a tanúsított hitelességet megértésében visszaigazoló recipiensben hívódnak elő és bizonyulnak igaznak. Hasonlatosan az emlékképekhez, melyeket az emlékezet nem kegyszerek szertáráként őriz az időtlen igazság hitelességének érintetlenségében, hogy aztán a megfelelő pillanatban a jelen számára prezentálja az elmúltat. Épp Lőrincz Csongor Hölderlin-értelmezései a legbeszédesebb bizonyítékai annak, hogy az emlékképek megelevenedése, evokációja a múltat a jelen közvetítettségében tudja csak akként értetni, ami. A múlt csak a jelen közvetlenségében, tehát kizárólag inkluzíve, a jelen közvetítette múltként lehet autentikus. Azaz a jelen bejelentetlenül is belevetül a múlt emlékébe. Az emlékezés éppúgy elmosza a múlt és a jelen közti távolságot, amiképpen a recepció sem képzelhető el a befogadó szubjektum és a befogadott objektum recipiensen kívül bekövetkező egyfajta interakciójaként. A képnek csak képzete, a látottnak csak a látványa lehet adott, az olvasottnak pedig csak az olvasmánya. Márpedig ennek az adódásnak a befogadása csak „benn”, a recipiensben következhetik be. Ontológiailag fogalmazva, az irodalmi mű nem önálló ontológiai státusú létező, nem egyként minden befogadó elé vetett, vetülő valami, tehát nem *obiectum*, hanem belevetett, *iniectum*: a befogadó konstituense a befogadásnak, a megértésnek, az iro-

dalmi értelemnek. Pontosan ez az oka annak, miért értékelődhetik föl a tanúságtétel mozzanata az irodalmi igazságkeresés és az irodalomban föltárulkozó igazság megfogalmazásakor, közreadásakor, kinyilvánításakor, nyilvánosságra hozatalakor. A filológia ontológiai fordulata felől nézve tehát a szubjektum-objektum-viszony nehezen tartható, bár kétségtelenül ránk testált hegeli hagyaték. Talán ezért sem véletlen, hogy az intertextualitással párhuzamot képező interszubsztukturalista fogalma sem annyira az általánosítható szubjektum státusának megmentésére jött létre, mintinkább az objektivitás fogalmának kényszerű föladását követően a tudományos tárgyilagosság képzetének fönntartására, vagy őszintében fogalmazva: a zavarodott szégyen fájó érzetének palástolására. A recipiens nem alanya, de nem is tárgya vagy bővítője az irodalmi nyelvnek, hanem individuális nyelvezte.

Éppen ezért tartjuk különösen is nagy tudományos teljesítménynek, amikor a lőrinczi képkritika az anthropomorfizmus föllazításának fogalmában (225.) vagy az arisztotelészi poetológia felől csak paradoxonként elgondolható „immateriális materialitás” (204.) koncepciójában a poetológia olyan bírálata mutatja föl, mely nem csak a költői képek viszonylatában, hanem jóval tágabb irodalomelméleti összefüggésben is megalapozza a képkritika fogalmát, s reményeink szerint majdan a fogalmiságát is. (*Ráció*)

VAJDA KÁROLY

Családi kör, avagy a fekete tizennyolc árnyalata

IVANA DOBRAKOVOVÁ: HALÁL A CSALÁDBAN

Nyolcvanöt évvel ezelőtt, 1931. május 11-én a berlini Ufa-Palast-am-Zoo moziban bemutattak egy filmet, amely máig hatóan megváltoztatta a mozgókép művészetét. Az *M* című mozi az expresszionizmus eszközeivel mondott el egy olyan rémtörténetet, amely már nem valami óriásira nőtt egzotikus állattal vagy egy sok száz éves, halhatatlan gróffal riogatta a közönséget, hanem a köztünk járó, hozzánk hasonló gonoszt tette meg főszereplővé. A mai Szlovákiában, Rózsahegyén, Löwenstein László néven született színészóriás, Peter Lorre alakítása azóta is visszaköszön minden valamirevaló pszichothrillerben. Szűk évtizeddel a premier után azonban egészen másfajta borzalmak szabadultak rá a világra, és a Lorre által megélelt karakterhez hasonló rémek ideje leáldozott. Egy darabig. A világháború utáni tartós fellendülés, amelynek a pomádézott frizura és a három literes motorral hajtott autóbatarok váltak az ikonjaivá, ismét elhozta azokat a viszonylagos békeidőket, amikor már nem Hitlernek, hanem Norman Batesnek lenni is elég volt a világborzongatáshoz. Hitchcock *Psycho* című remeke azonban nem csupán visszahozta az *M*-ben debütált hétköznapi gonosz alakját, hanem tovább fűszerezte a