

TUKACS TAMÁS

Névérték

MARTIN AMIS: PÉNZ

POLONIUS

Marry, I'll teach you. Think yourself a baby
That you have ta'en these tenders for true pay,
Which are not sterling. Tender yourself more dearly,
Or—not to crack the wind of the poor phrase,
Running it thus—you'll tender me a fool.

POLONIUS

No, megtanítlak: gondold, csecsemő vagy,
Minthogy valódi árunak vevéd
A semmi-árut. Több árt szabj magadnak,
Különben (hogy ne törjük e szegény szó
Nyakát tovább) elárulsz engem is.

(William Shakespeare: *Hamlet*, 1. felvonás, 3. jelenet, Arany János fordítása)

Polonius szerint a „tender”, tehát még éretlen, zsenge, gyermeki Ophelia vétke, hogy Hamlet kedveskedő ajánlatait („tenders« as you call them”) értékkel rendelkező fizetőszköznek (tender) véli, amelyek mögött nincs fedezet, más szóval valódi árunak vevé a „semmi-árut” („which are not sterling”, tehát nem megfogható, kemény valuta). Tehát olcsón adja magát ebben a csereüzletben, pedig magasabb árat kellene szabni („tender yourself more dearly”), mert ha nem, akkor apját boldognak fogja nézni avagy értékelni („tender”). Shakespeare briliáns szójátékainak egyike nem először alkalmaz közgazdasági metaforát az emberi kapcsolatokra, de a fentebbi idézet különösen jól világítja meg Martin Amis regényének egyik központi problémáját, a kedvesség, gyengédség (vagy gyöngeség, éretlenség) és a fedezet nélküli névértékek, az önértékelés és általában a csereüzletként felfogott emberi kapcsolatok viszonyát.

1984-ben jelent meg Martin Amis *PéNZ (Money)* című regénye, amelyet a Magvető 1990-es kiadása után az Európa Kiadó 2008-ban újra megjelentetett. A megjelenés eredeti éve, 1984, akár ironikus egybeesés is lehet a cselekmény azon elemével, amelyben a főszereplő, John Self, miután átrágtá magát az *Állatfarmon*, és semmit nem értett meg belőle, éppen Orwell leghíresebb antiutópiáját, az *1984*-et olvassa, hasonlóan kétséges eredménnyel. Bár úgy tűnik, hogy Self a saját korát illetően némi tájékozottságot mutat, és képes „olvasni” egyrészt nemzedékének helyzetét és a múlthoz képest bekövetkezett negatív irányú változásokat (99–100, 110), valamint képes legalábbis a jelölés szintjén megnevezni az Angliát és általában a nyugati világot az 1980-as években (is) sújtó gondokat (társadalmi elégedetlenség, munkanélküliség, bevándorlás, pénzzavar, elüzletiesedés, lásd például 114, 120–121), a saját életére visszatekintve csak annyi konklúziót képes levonni a sikertelen és banális öngyilkossági kísérlete után, hogy „bizonyos értelemben tehát a kezdet

kezdetétől vicc volt az életem, rögtön az anyaméhtől fogvást, sőt, még előbbtől: attól a pillanattól, hogy Dagadt Vince szemében először csillant meg a vágy” (635). A regény egy korábbi részében a Self filmjében játszó egyik színész, Spunk Davis megjegyzi: „Olyan ez az egész, mint a nevem. [...] Viccfigura maradok.” Amire a főszereplő rá is kontráz: „De hisz mind így vagyunk, öcsi. Huszadik századi szabványos életérzés. Vicc vagyunk.” (472) Ami tehát összeköti Selfet és Spunkot, az az identitást és az élettörténet egységét biztosítani hivatott névben rejlő „vicc”, komolytalanság, valószerűtlenség, sőt, szimulákrukszerűség – hiszen, amint kiderül, a főhős apja valójában Dagadt Vince, apja kidobóembere, és nem az, akit addig annak hitt, Barry Self –, továbbá a névben rejlő vágy: a „spunk” jelentése lehet „mersz”, „bátorság”, „spiritusz”, de a szlengben „geci” is, ugyanakkor John Self neve pedig a „self”-re, az önmagára irányuló narcisztikus vágyra is vonatkozhat. A következőkben a regénynek ezekre az alapmotívumaira – pénz, név, apa-ság, vágy és valószerűtlenség – alapozom a szöveg olvasatát.

A nyitó jelenetben John Self a reptérről a városba igyekezvén taxiba száll New Yorkban. Amikor a taxisofőr megjegyzi, hogy ki kellene nyírni a „niggereket és a Puerto Ricó-iakat”, mert azt hiszik, hogy „aki sárga taxit vezet, az mind szarjankó”, John Self így válaszol: „Tudja mit? Maga *csakugyan* szarjankó. Amíg magát nem láttam, azt hittem, ez is csak olyan szóvirág (swearword). Maga az első eleven szarjankó, akit látok.” (11) Ezután a sofőr kidobja a főszereplőt a gépkocsi otthonos melegéből, aki kénytelen gyalog megtenni egy bizonyos távolságot (New Yorkban gyalog járni már maga is szinte oximoron). Az üzleti tranzakcióba ágyazott konfliktus tehát annak okán generálódik, hogy a Self és a sofőr által alkalmazott „szóvirág” (az eredetiben: káromkodás) testet ölt; a név és a megnevezett objektum egybeesik. Nem véletlen, hogy a következő szövegrészben a főszereplő egyrészt magáról beszél, ismét a „vicc” megnevezést használva („Olyan az életem az utóbbi időben, mint egy vérfagyasztóan hülye vicc.”) majd a következő mondatban: „*Formát* kezd öltetni életem.” (13) A következő bekezdésben azonban a formát öltött élet helyett a testet öltött félelelről beszél a narrátor („Emelt fővel jár-kel bolygónkon a félelem.”), megszemélyesítő allegóriát használva. Ezután Self kilöködik egy külső térbe, az utcára, majd a félelemtől pánikba esve feltépi ugyanannak a taxinak az ajtaját néhány utcával arrébb. A testet, formát öltés, a szó és a fogalom egybeesése ugyanis a regény univerzumán belül rémisztő alternatíva – tehát az, ami valóban megmutatkozik, általában negatív töltéssel bír vagy kudarcra végződik. Amikor Martina Twain, a művelt, minden mesterkéeltségtől mentes nő belép Self életébe, akkor a férfi képtelen szexuális viszonyt létesíteni vele, tehát a valószerűség éppen a vágyat küszöböli ki. A megnyugvás és otthonosság érzése a mozgásban levés és az *ismétlődés* révén következik be. A regény világán belül ugyanis a vágy éltető ereje a szimulákrukszerűség, aminek két legfontosabb megjelenési formája az ismétlődés és az egyediség hiányán alapuló film (akár reklám-, akár pornófilm) és a pénz.

Georg Simmel, a pénz egyik legfontosabb teoretikusa az alábbi módon fogalmaz az *Exkurzus az idegenről* című írásában, amelyben többek között a kereskedelem, az idegenség, objektivitás, a közelség és távolság kérdéseit feszegeti: „Az idegen közel áll hozzánk, amennyiben kettőnk között nemzeti, társadalmi, szak-

mai vagy általánosan emberi jellegű megfeleléseket érzünk; ám távol áll tőlünk, amennyiben ezek a megfelelések rajta és rajtunk túlmutatnak és csak azért kötnek össze, mert egyébként is sok mindenkit összekötnek. Ebben az értelemben még a legszorosabb kapcsolatokban is érvényesül az idegenség vonása. Az erotikus viszonyok – az első szenvedély stádiumában még határozottan elzárkóznak ettől az általánosításra vonatkozó gondolattól [...]. Az elidegenedés [...] rendszerint abban a pillanatban kezdődik, amikor elmúlik a kapcsolat egyediségének érzése; a kétely a kapcsolat mint olyan *értékével* szemben [...] éppen ahhoz a gondolathoz kötődik, mely szerint e kapcsolat révén csupán egy általános sors részesei vagyunk [...]. Mindez bizonyos mértékben [...] minden kapcsolatra érvényes.”¹ (kiemelés tőlem – T. T.) Simmel szerint az erotikus kapcsolatokat mozgó szenvedély vagy vágy éppen az egyediségből és a közelség érzéséből fakad, amely érdekesen keveredik a kellő mértékű idegenség és távolság képzetével, és éppen a túlzott ismerőség és közelség erodálja a kapcsolat *értékét*.

Ezzel szemben a *Pénzben* csaknem kizárólag olyan kapcsolatok mozgatják meg Self pornografikus fantáziáját, és emelik a kapcsolat értékét, amelyek megfelelően ismerősek, ismétlődőek, nem egyediek és távolságot implikálnak, ami főleg a Selinával való kapcsolatát jellemzi. Ezt a viszonyt a fétiszta praktikák, a mindig ismétlődő erotikus rituálék, különböző tárgyak, kiegészítők és nemkülönben a pénz mozgatja; talán ennek az ismétlődő élvezetnek legjobb példái a Self által sűrűn látogatott szexbárokban vetített „hurokfilmek”, amelyek végtelenül ismétlődve ugyanazt a jelenetsort játsszák le. Ugyanez igaz a regényben és a posztkapitalista korban általában megtalálható különféle élvezetekre, amelyek egyrészt a túl ismerős ismétlődésen, másrészt a megfoghatatlanságon, a testet öltöttség vagy „valódiság” hiányán alapulnak, és a szenvedélyt, a vágyat (a fogyasztás önismétlő vágyát) generálják. Ahogy a később Selfet átverő Fielding Goodney fogalmaz: „Maradj te csak a szenvedélyiparnál, Pipec, és meglásd, nem érhet csalódás. Nem veszíthetsz. A szenvedélyek rabjai pedig nem győzhetnek. Narkó, pia, szerencsejáték, videó – ezekben a vénákban csörgedezik igazán sűrűn a pénz.” (156) Ugyanezen az irrealitáson alapszik a tévé műfaja (Self reklámfilmrendező), a gyorsétkező és a pornográfia is. Amint a narrátor is megjegyzi, „[ollyan nő, mint a kanmagazinokban, egyszerűen nincs” (384). A fogyasztás vágyát tehát a gyorsaság, az azonnaliság, az elidegenedés, az egyediség hiánya és a mindig azonos élményt kínáló, de a teljességet megtagadó rész-évezetek teszik végtelenül „hurokfilmszerűvé”. Amint valami egyedi jelenik meg a regény világában (például Martina Twain vagy éppenséggel a Martin Amis nevű figura), Self nem tud vele mit kezdeni, és hiába Martina minden nevelő célzatú kísérlete vagy Martin előadásai az esztétikáról, Self képtelen elszakadni a szimulákrum világától, és visszatér Selinához, illetve Martin megveri sakkban.

A regény allegorikus vonásairól többek között Bényei Tamás értekezik hosszabban; itt annyiban folytatnánk a gondolatot, hogy hasonlóan a csak két dimenzióban, végtelen számú másolatban létező pornografikus újságokhoz és filmekhez, amelyek a vágyat csak az allegória egyik felére, a megfoghatatlan, absztrakt fogalomra szűkítik le, testet öltöttség nélkül, a regény egy másik fontos komponense, a színészet, színészkedés, filmkészítés és ezzel kapcsolatban a nézés, megfigyelés motívuma is ebbe a rendszerbe illeszkedik (hasonlóan a pornografi-

kus élvezet, mely kizárólag a vizuális ingerek által generálódik). A Self által rendezett *Jó pénz*, majd a címváltoztatás után *Rossz pénz*, majd egyszerűen *Pérez* című film önreflexív allegóriaként jeleníti meg a problémát – és persze felveti a *Pérez* című regényt fogyasztó olvasó nézőként, kukkolóként való értelmezését is. A színész akár filmen, akár színpadon, kizárólag látványként létezik; amint megtestesül, érinthetővé, emberivé válik, elveszti varázsát. (A Selfel dolgozó színészek mindegyike meglehetősen kiábrándító alak, akiket nemigen látunk a forgatásokon játszani, majdnem kizárólag csak hús-vér emberként.)

Emellett John Selfet az egész regény során valamilyen megmagyarázhatatlan paranoia gyötri, hogy követik, nézik, megfigyelik (lásd például „Telefon Frank” zaklatásait, amelyek pontosan beszámolnak a főszereplő ténykedéseiről), ezt erősíti John kijelentése, hogy „New York-szerte követ egy nő” (314). Lassacskán rájön, hogy ő, a rendező nem más, mint egy „vicc”-szereplő egy más által rendezett filmben. Egy jelenetben azt állítja, hogy „a hangjai egyike” szól helyette a Spunkkal folytatott beszélgetésben (223), majd kijelenti, hogy „Unom, hogy néznek, és nem is tudok róla.” (224) Később pedig valóban szereplővé válik egy filmben, amikor az egyik színésznő, Butch Beausoleil titokban filmre veszi együttlétüket (453). Tágabb értelemben természetesen Self, az „Akárki” figurája, a bárki által helyettesíthető általános ember, aki egyben a Fielding Goodney által szervezett nagy átverés/moralitásjáték öntudatlan, csetlő-botló szereplője.

„What is our life? A play of passion [...] / Only we die in earnest, and that's no jest” („Mi is a lét? Érzelmes színdarab. [...] / S a legvégén – meghalunk igazából”), írja Sir Walter Raleigh 17. századi metafizikus költő a „színház az egész világ” shakespeare-i allegóriát feldolgozó versében. Ennek első és utolsó néhány sorát kölcsönözve azt is mondhatjuk, hogy John Self színész a fogyasztói társadalom repetitív élvezeteiből összeálló ál-valóságban, egy – Szabó Lőrinc fordítását pontosítva – passiójátékban, amely persze nélkülöz mindenféle magasabb jelentést és a megváltás lehetőségét. Amikor Spunk anyja megkérdezi, hogy meg van-e váltva, egyszerűen nem is érti a kérdést: „Egyáltalán mi az, hogy meg vagyunk-e váltva? Mi az, *megváltva* lenni?” (233) A regény tehát semmiféle megváltás vagy szabadulás ígéretét nem hordozza magában, a szimulákrumok (pornó, film, színészet, színészkedés, pénz) infernójából nincs kilépés; a nagy leleplezés akkor következik be, amikor Martin Amis tudtára adja Johnnak, hogy „a pénzembereknek sem volt pénzük. Világos, hogy kicsodák voltak. [...] Színészek.” (582)

Bényei Tamás szerint „talán éppen a pénz jelenléte az allegorikus folyamatban az, ami befolyásolja és megzavarja az allegorézist, ahogy épp a pénz alapozza meg Self fétisizmusát, és megzavarja azon képességét, hogy különbséget tegyen a tárgyias és az elvont között”.² Bármilyen nagy narratívába is próbáljuk beilleszteni a *Pérez*-t, az allegória pénz általi ellehetetlenülése megakadályozza ezt. Hiszen mondhatnánk, hogy a regény lehetne Self felemelkedésének és bukásának története, egyfajta kitekert fejlődésregény, például Dickens *Szép remények* című regényének egy változata, vagy akár az úgynevezett Grasham-törvény irodalmi és nagyon is szó szerinti megvalósulása, melynek során a „rossz pénz” kiszorítja a „jó pénzt”, ahogy a gyártási folyamat során a készülő filmcím módosulása is mutatja. Azonban a pénz (és a film, televízió, videó, pornográfia, reklámok, szórakoztatóipar) által

generált szimulákrumszerű világ, valamint a regény rafinált posztmodern technikái (az író nevét viselő alak megjelenik a regényben, a regény címe ugyanaz, mint a készülő filmé, Self tudtán kívül a saját életét rendezte meg filmen, a regény címe *Pénnz*, tehát az olvasó pénzt vesz pénzért stb.) egyszerűen lehetetlenné teszik, hogy bármilyen külső narratíva presztízst adjon a szövegnek. A Lorne Guyland nevű színész szinte már minden nagy történelmi és mitológiai alakot eljátszott (185), amelyek így pusztá szerepekké süllyednek, a *Chez Zeus*, *Goliath's*, *Amaryllis*, *Aphrodite*, *Romeo & Juliet* nevek szórakozóhelyekre vonatkoznak (250), hasonlóan a *Boldog Szigetek*, *Elízium*, *Árkádia*, *Éden* nevű helyekhez, a regény legfontosabb irodalmi referenciái Shakespeare-t idézik, de például Shakespeare a Self apja által tulajdonolt bár neve, a *Iago* egy kocsimárka, a *Cymbeline* egy titkos légyottok lebonyolítására alkalmas hotel, ami az egész regényt travesztiává változtatja. A következőkben mégis némi interpretációs keretet biztosító két „nagy rendszer”, a család – ennek kapcsán az apaság, anyaság – valamint az ezzel összefüggő nevek, megnevezés problémájára térek ki.

Viszonylag korán világossá válik, hogy a Self által rendezett film cselekménye és saját élete furcsa és szövevényes módon játszik egymásba, egymás tükörképeivé válnak; mondhatni, John Self saját magát rendezte a filmben. A *(Jó, majd Rossz) Pénnz* című film alapkonfliktusa a Lorne Guyland által játszott apa és a Spunk Davis által alakított fia közötti versengés egy fiatal nő (*Butch Beausoleil*) kegyeiért, aki mindkettőjük szeretője lesz. „Bele vagyok én bonyolódva apámba”, mondja Self a regény közepe táján (297). Johnba már a regény elején befészkelte magát a gyanú, hogy az apja is kikezdett a szeretőjével, *Selinával* (130), majd egy az ödipális narratíva szinte minden elemét felvonultató háttértörténet bontakozik ki: az Apa iránt érzett gyűlölet – Spunk is gyűlöli az apját, mire John azzal „vigasztalja”, hogy „Egyek vagytok”, azaz soha nem tudja legyőzni (471) –, az ósanya-figura *Caduta* iránt érzett gyermeki vonzalom (178–179), a pornóújságokban szereplő mostohaanyával, *Vronnal* való közösülés (599). Azonban ezt az ödipális narratívát, amely végül is megőrzi a főszereplőt a gyermek státuszában, felülírja magának az apaságnak a problémája. *Selina*, a szerető bejelenti, hogy terhes, de nem *Johntól*, hanem *Martina* férjétől, *Ossie Twaintól*, a regény végén pedig kiderül, hogy John nemcsak apává képtelen válni, de a gyermeki helyzete is instabillá válik, hiszen nem *Barry* az apja, akit eddig annak hitt, hanem *Dagadt Vince*. Nemcsak gyermeki helyzete, hanem az amúgy is nagyon illékony identitása kérdőjeleződik meg, hiszen így tulajdonképpen elveszti a családnevét (*Self*, azaz „saját maga”), elveszti az énjét, de ennek helyébe semmi nem lép, hiszen *Dagadt Vince* családnevét nem is ismerjük. Ráadásul a potenciális apafigura, aki korábban „tanítani” próbálja arra, hogyan szórja a pénzt és éljen nagylábon, *Fielding Goodney*, nevét meghazudtolóan rosszat tesz vele, ugyan is ő áll az egész pénzügyi átverés hátterében, minek során *Self* tönkremegy.

„Jaj, a név az nagyon fontos”, figyelmezteti „*Martin Amis*” a regény főszereplőjét (582). Az apa nevének problémája (amely nyilván remek terepet biztosítana a regény lacani olvasatához is) vezet át általában a nevek, a megnevezés, illetve a nevek mibenlétének, értékének – a névértéknek – és így a pénz jelenségéhez is. Alig van a regényben – talán az író alteregóját (?) képviselő *Martin Amistől* eltekintve – olyan szereplő, akinek „normális” neve lenne; mindenki valamilyen több-

letjelentést, interpretációs kényszert, mondhatni értéktöbbletet vagy felesleget viselő névvel rendelkezik. Lorne Guyland neve a lakhelyéül szolgáló Long Island-ként is érthető, az olasz Caduta Massi keresztnéve zuhanást, lehullást, bukást jelöl és vetít előre (caduta di massi = kőomlás), a színészek egy részének a neve a napfényvel, világossággal áll kapcsolatban (Butch Beausoleil, Sunny Wand, Day Light-browne), vagy idilli hangzású (Christopher Meadowbrook), helyenként pedig trágár vagy kétértelmű (Spunk Davistről már volt szó, Selina Street az „utcai nő”, a kiktartott luxusprosti, Self mostohanyja pedig Vron, ami például Wrongként, helytelenként, vagy „porn”-ként is értelmezhető), Martina Twain egyrészt az író, Martin párja, erre utal a Twain szóban rejlő „kettő” jelentés is, másrészt utal a szereplő kettősségére is, a komolyan vehető, művelt hölgyre és a Self tönkretételére használt eszközre. Ezek a beszélő nevek olyan interpretációs technikát hívnak elő, amelynek során arra érzünk késztetést, hogy többletjelentést olvassunk bele a nevekbe, pontosabban úgy gondoljuk, hogy ezeknek a neveknek jelentéssel kell bírniuk. Nem más történik, mint hogy értéket tulajdonítunk a neveknek. A regény legfontosabb háttérszövegét, Shakespeare-t idézve a *Rómeó és Júlia* című műből: „What’s in a name? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet”, („Mi is a név? Mit rózsának hívunk mi, / Bárhogy nevezzük, éppoly illatos.” – Kosztolányi Dezső fordítása) mondja Júlia a darab 2. felvonásának 2. jelenetében. Mi van tehát egy névben? Mi egy névnek az értéke? A „jelek” szerint éppen a jelölés folyamata üresedik ki csaknem totálisan a regény világán belül. A nevek szinte semmilyen olyan belső tulajdonságra nem utalnak, amelyek összhangban lehetnének a szereplők – a főként a filmvászonon, szimulákrukszerűen látható szereplők – „belső” világával, ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről. Ugyanúgy viselkednek, mint a pénz, vagy John Self aláírása, a nevük szinte semmilyen értéket nem fedez, aminek oka a fentebb említett allegorikus olvasat lehetetlensége.

A szavak és a dolgok kettéválásának, a megnevezés lehetetlenségének disztópiája a *PéNZ* – és a modern kori pénz is. Miért is kellene elhinnünk, „hitelt adnunk” (to give credit) annak a pusztá papírdarabnak, bankszámlakivonatnak, számlaegyenlegnek, amelyen egy vagy több szám szerepel? Miért adjunk hitelt a csaknem fedezet nélküli szavaknak, jelölőknek, képeknek a virtuális valóság korában? Jelölők sokaságától hemzseg a regény is, villódzó képek és fények, megfoghatatlan, áthathatatlan jelenségek, képek, filmek és félreérthető szavak sokasága, speciális kód, amely a beavatottaknak szól, már aki olvasni tudja ezeket a jeleket. A névértéknek és a piaci értéknek semmi köze egymáshoz, tehát ezt a kódolt nyelvi rendszert meg kell fejteni, át kell látni. Mindezeket tekintetbe véve, ha elfogadjuk az orwelli disztópia John Self-i parafrázisát, mely szerint „a szabadság sem más, mint a pénz” (439), akkor érthetővé válik a regény számos olvasói fórumon hangoztatott túlírtága, bőbeszédűsége, mesterkéeltsége. A *PéNZ* performatív módon viszi tehát színre a regény világának és a főszereplő képzelte szabadságának alapjául szolgáló fedezet nélküli pénzbőséget, pénzszorást, költekezést, ami ebben az esetben szóbőséggként jelenik meg; a „textuális ökonómia szempontjából ez verbális felesleg, amely megsérti a racionális csere logikáját”, és a halmazások, a különféle retorikai alakzatok, ismétlések a narrátor rejtett szadizmusára és kevésbé rejtett fétisizmusára mutatnak rá.³

A pénz – és a *Pé*nz – ebben a tekintetben nem más, mint szemiotikai pornográfia. Ami fájdalmasan hiányzik a névérték mögül, a törvényes fizetőeszköz („legal tender”) mögül, az a fedezet. A „tenderness”, a regényben sokat emlegetett gyengédség, a fizikai, testet öltött emberi érintés. A megváltás és megtestesülés.

JEGYZETEK

1. Georg Simmel, *Exkúrszus az idegenről = Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. Biczó Gábor, Csokonai, Debrecen, 2004, 59.

2. Béneyei Tamás, *The Passion of John Self: Allegory, Economy and Expenditure in Martin Amis's Money = Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, szerk. Gavin Keulks, Palgrave-Macmillan, Houndmills, Basingstoke, 2006, 40.

3. Béneyei Tamás, *The Passion of John Self*, 45.

OLÁH SZABOLCS

*Pé*nz, tőke, médium, márkatechnika

Az alábbi fogalmi vázlatban a pénzről és a tőkéről médiumként lesz szó, az így nyert meglátásokat vizsgálati perspektívaként alkalmazom a márkára és a márkázásra; ezzel ajánlatot teszek a márkakommunikáció olyan médiaelméleti megközelítésére, amely a témát nem a kommunikálás és a megértés fogalmaiban dolgozza ki, hanem inkább az érzékelhetővé tevés és a megjelenni engedés kategóriáiban.

A pénz számszerűsíti az eladásra kínált javak vagy tevékenységek értékét és e javak, tevékenységek értékkülönbségét egymáshoz képest: ez a pénz értékmérő funkciója. Ez a feltétele annak, hogy a gazdaságban pénz közvetítésével, piaci értékesítés formájában mehet végbe a termékek, szolgáltatások cseréje: ez a pénz funkciója forgalmi eszközként. A pénz: *kultúrtechnika*. Performatív teljesítménye, hogy megalapozza az összemérés és a kicserélés mindennapi praktikáját: a pénz teszi lehetővé a különmemű sokaság zökkenőmentes összemérését és bárminek a békés kicserélését valami tőle eltérővel, amelynek az értékét a cseréhez meg kell határozni (s ez éppen a cserében megy végbe).¹

Amikor a pénz megjeleníti és összevethetővé teszi az áru amúgy nem érzéki értékét, akkor *tudáspraktikaként* és *médiumként* működik. A tudáspraktikák megtettesítik, érzékelhetővé teszik a nem érzéki tudástárgyakat és elméleti entitásokat. A médiumok az ilyen megtettesítések számára képeznek történeti grammatikát. A kora újkortól a pénzforgalom már nem közvetlenül a háztartási beszerzést szolgálja, hanem a társadalmat szabályozza a piaci kapcsolatok dinamizálásával. A piacgazdaságban a mentalitás feltűnő ismertetőjegye a számszerűsítés iránti igény. A pénz médiumot biztosít az egységnyi értékek kifejezéséhez a számviszonyok nyelvével, ezzel olyan elrendezési formát támogat, amelynek kultúraalkotó ereje abban