Simor Kamilla

Határokon innen és túl

Az idegenség térszerkezeti és narratológiai megközelítése

Az idegenhez, a Másikhoz való viszony hosszú ideje a humán tudományok egyik kurrens vizsgálati területe. A *mi?* vagy inkább *ki az idegen?* kérdéséről a filozófiától a szociológián át az irodalomtudományig eltérő vagy éppen egymást metsző értekezések olvashatók, amelyek középpontjában az idegen legalapvetőbb vonása, a másság áll. Tanulmányom a kortárs vizuális kultúra és filmelmélet területéhez kapcsolódik: az idegen ábrázolásának problematikáját, filmi reprezentációjának kérdését járja körül a narratívában betöltött különböző szerepei szerint. Az idegen filmi pozíciója nemcsak a fabula szintjén válhat meghatározóvá: jelen írásomban a filozófiai megközelítés mellett arra kívánok rámutatni, hogy összefüggésben állhat a narratív határsértésekkel is. E kérdéskört Claire Denis *A behatoló* című filmjében (2004) az elliptikus tér- és időstruktúra alkotóelemeinek, valamint az Idegen/Másik és az Én viszonyának elemzésével vizsgálom.

A behatoló Jean-Luc Nancy azonos című autobiográfiai jellegű könyve nyomán született, melyben a filozófus saját szívátültetéséről, majd ezt követő rákos betegségéről ír (NANCY 2002; 1–14). Egy interjúban Nancy kijelentette, hogy a film esetében kevésbé adaptációról, sokkal inkább *adoptációról* van szó, mivel a forrásszöveg és a film közti kapcsolat sokkal lazább, mint egy hagyományos értelemben vett feldolgozás esetében (BEUGNET 2008; 35). *A behatoló*ban az idegenség ábrázolása metaforikus és szó szerinti értelemben is összefügg a film térstruktúrájával: a külső-belső, az ember és a hiány terei váltakoznak a cselekmény során. Kiinduló kérdésem, hogy miben térnek el egymástól a filmi behatolás különböző szintjei, melyek a *lokalizálható* és a *lokalizálhatatlan* terek, valamint az, hogy hol találkoznak egymással az idegenek. „Idegen terület”-en egyrészt a

geográfiai teret, másrészt az emberi formát értem: mindkét értelemben egyszerre misztikusként és fenyegetőként jelenik meg a filmben. Denis-nél általában ez a fikció forrása; poétikája – ahogyan Martine Beugnet fogalmaz monográfiájában – a Másik által okozta komplex zavarra, a félelem és a vágy érzetegyüttesére épül (BEUGNET 2004; 2–5).

A behatolás aktusa fragmentálja a film komplex terét, melyet egy három részből álló tipológia *(geopolitikai behatolás, mentális behatolás, Én-be hatolás)* segítségével elemzek. E tipológia a térbe hatolás *típusát*, míg a későbbiekben előkerülő *lokalizálható/lokalizálhatatlan* fogalompár a tér *jellegét* jelölik – előbbit főként filozófiai, utóbbit pedig narratológiai szempontból vizsgálom. Denis filmjeinek eddigi elemzői főként Deleuze kristályidő-elmélete, valamint az általuk emberi és prehumánnak nevezett hierarchikus rendszer és a természeti képek vizsgálata felől közelítették meg a francia rendező munkáit (vö. McMAHON, 2014). Tanulmányomban új szempontból, a fent említett tipológia segítségével elemzem a film térszerkezetét. Ezzel összefüggésben a fabula szintjén megragadható idegenségen túl arra kívánok rámutatni, hogy *A behatoló*ban nemcsak geográfiai és filozófiai értelemben vett határokon való átlépések történnek, hanem első ránézésre alig észrevehető, a narratív szintek közötti komplex határsértések is.

1. Behatolás a geográfiai térbe

Noha expliciten valóban kevés jegy jelenik meg Denis filmjében Nancy esszéjéből, az autobiográfiai szöveg alapvetően meghatározta a film ötletét. A film főszereplője Louis Trebor, egy szívbeteg férfi, aki a Jura-hegység lábánál, a francia–svájci határ közelében él; ez a fajta köztes állapot határozza meg mindennapjait: így vár a szervre, mely meghosszabbíthatja életét. A *behatoló*, az *idegen* mindkét műben jelen van, ám a filmben helyenként sokkal explicitebben: az éjszaka közepén a határon keresztül átszökő menekültek képe például többször visszatér különböző jelenetekben, legtöbbjük azonban csupán *geopolitikai behatoló*ként azonosítható: a menekültek egyetlen filmi sajátossága a határátlépés, törvénybe ütközően lépik át a nemzetállamok közti határokat, nincsen útlevelük, belépésre jogosító okmányuk.

A küszöb felé megtett első lépést Jacques Derrida a felkínált vendégszeretettel, a hatalom uralásával hozza összefüggésbe filozó-

fiájában. Szerinte minden vendégszeretetben van egyfajta hatalmi mozzanat, hatalom-akarás; a *host*nak, a vendéglátónak hatalmában áll befogadni vagy elutasítani a küszöbön várakozót, ítéletet, döntést hozhat felette (DERRIDA 1997; 65–68). A geopolitikai behatolók engedély nélkül lépnek be az ismeretlen országba – vendégszeretet híján. Az itt élők nem kínálnak fel helyet, s abszolút jövevényként[1] kezelik őket: így élnek vissza a helyettesíthetetlenségükből származó hatalommal.[2]

Denis filmjének menekültjei annak ellenére, hogy *Másik*ként definiálhatók, ki akarnak térni a behatolás aktusa elől: éjjel, „láthatatlanul" kelnek át az országhatáron, elkerülve az érkezésüket követő pánikot, zűrzavart. A film éppen ennek az elkerülésnek a következményeit mutatja be: mi lesz azokkal, akik rejtettek akarnak maradni úgy, hogy közben megőrzik identitásukat? Nem csak az identitás megőrzése problematikus ebből a szempontból: *A behatoló*ban az országhatárokon való átlépéssel az egyes nemzetállamokba való behatolás szempontjából bizonytalanná válik az állampolgár, az emberi szuverén fogalma. Denis filmjének fő problémája a geopolitikai behatolás aktusával kapcsolatos bizonytalanságokkal függ össze: pontosan hova és ki hatol be, kik a menekültek, a határszegők, s ki maga Louis ebben a filmben?

Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökerei*ben az *Emberi és polgári jogok nyilatkozatá*nak megjelenését olyan fordulópontként tárgyalja az emberiség történetében, amikortól a jog forrása már nem Isten parancsolata, hanem csakis az ember; e szekularizált világban ő rendelkezik a jog korlátozásával és kiterjesztésével. Arendt szerint az ember társadalmi és emberi jogai csupán a politikai rendszeren belül váltak értelmezhetővé és gyakorolhatóvá, ezt pedig a kormányok és az alkotmányok garantálták. Az ember alapvetően „elidegeníthetetlennek" vélt jogai könnyen redukálhatóvá válnak abban az esetben, ha nincsen kormánya, országa. A hontalanság problémája Arendt szerint arra világít rá, hogy ebben az esetben nemcsak állampolgá-

---

[1] Derrida különbséget tesz az „abszolút jövevény" és az „idegen" kifejezések között, e fogalmi szétválasztás alapjául pedig a jogi és az abszolút vendégszeretet oppozíciója szolgál, amelynek kifejtésére tanulmányom további részében térek ki (DERRIDA 2004; 16–17).

[2] A helyettesíthetetlenség ebben a kontextusban azt jelenti, hogy az adott befogadón kívül senki más nem ajánlhatja fel abban a pillanatban az idegen számára a helyét.

ri, hanem mindenféle emberi joguktól megfosztatnak az emberek (ARENDT 1992; 349–351).

A Hannah Arendt gondolataira építő Giorgio Agamben *Homo Sacer* című kötetének középpontjában a *puszta élet* és a biopolitikai szubjektum fogalma áll. Utóbbi Michel Foucault-tól származik, s azt jelenti, hogy az élet immár a hatalmi játszmák kereszttüzében áll: az ember életét „a hatalom […] megpróbálja alakítani, szabályozni, ellenőrizni" (FOUCAULT 1996; 143). A 18. század közepétől a születések és halálozások arányának számszerűsítésével, valamint az életkörülmények és az élettartam befolyásolásával a hatalom elsődleges célja az lett, hogy az élet feletti hatalmat is birtokolni tudja, és ezzel „biohatalommá" válhasson (FOUCAULT 1996; 143–144). Alapvetően ezzel a terminussal áll kapcsolatban az Agamben-féle puszta élet, amely a *homo sacer* élete: olyan, jogi értelemben homályosan körvonalazható emberé, aki már az ókori római jogrendben megjelent. A puszta élet „tulajdonosát" bármikor meg lehetett ölni: a gyilkos nem volt büntethető, élete a törvény alapján csakis a kirekesztés formájában szerepelt (AGAMBEN 1998; 8) – az ő lényegi funkcióját elemzi Agamben a modern politikában. Agamben – Arendthez hasonlóan – megvizsgálja ebből a szempontból az *Emberi és polgári jogok nyilatkozatát*, mely – Szigeti Attila interpretációjában – „valójában a puszta életnek a nemzetállam jogi-politikai szerkezetébe való beírása mozzanatának felel meg; a modern, a nemzetállami szuverenitás eredetének és alapjának tekintett élet eredeti alakzatának. […] A *születés (nascere)* ekkor azonmód *nemzetté (nation)* válik" (SZIGETI 2014; 266). Tehát ugyanaz a puszta élet, amely az ókori időkben politikai értelemben semlegesnek számított és Istenhez tartozott, a modern időkben az állam szerkezetébe íródott bele (AGAMBEN 1998; 81) – ahogy a Foucault-féle biohatalomban is. Agamben az 1789-es nyilatkozat harmadik tételére utal, mely szerint „[m]inden szuverenitás elve természeténél fogva a nemzetben lakozik" – tehát a puszta élet úgy tűnik fel itt, mint az emberi jogok forrása és tulajdonosa: a születés elve immár a politikai közösségbe íródott bele (AGAMBEN 1998; 81–82).

Úgy vélem, elméleti síkon ehhez hasonló *A behatoló* név nélküli illegális határátlépőinek sorsa is. A film során semmi lényegit nem tudhat meg a néző: honnan indultak és miért pont ide jöttek, mi a szándékuk? Csakis behatoló státuszban láthatók: szerepük nem felvett, hanem – elszakadva hazájuktól – puszta létükben észleljük őket

a vásznon. *A behatoló* menekültjei, amint belépnek a számukra idegen állam határain, számontartottak: kutatnak utánuk, ellenőrzik őket, s ha rájuk találnak, kíméletlenül meg is ölik őket – látszólag büntetlenül, mivel a filmben a gyilkosok tetteinek következményeit egyáltalán nem látjuk. A menekültek saját hazájukat elhagyva elvesztik politikai státuszukat: ezáltal éppen az ahhoz való jogot vesztik el, amely lehetővé tenné, hogy más emberek embertársukként bánjanak velük. Erre a kérdéskörre tanulmányom későbbi részében, tipológiám harmadik szintjén, az Én-be való behatolás elemzésekor részletesebben is kitérek még.

2. A mentális behatolás

Nem pusztán az egyes szereplőcsoportok státuszának azonosítása állítja kihívások elé a film befogadóját: *A behatoló* tér- és időstruktúrájának töredezettsége már az első perctől kezdve megnehezíti a néző történetkonstruálási törekvéseit. A néző bizonytalanságát, melyet a narráció ébreszt – ahogy Wim Staat e filmről írt tanulmányában említi (STAAT 2008; 196–200) – részben az álom és a valóság jeleneteinek keveredése okozza. Több jelenet esetében nem egyértelmű, hogy a legtöbbször a főszereplő szubjektív nézőpontjából látható filmképek mikor Louis elméjének kivetülései (álmok), és mikor történnek meg „valójában" – a második esetben e képek a diegézis többi szereplője számára is érzékelhetők, hozzáférhetők. Utóbbiakat vizsgálva a filmbeli behatolások újabb csoportjával találkozunk, melyeket – elválasztva az eddigiek során használt „geopolitikai behatolás" kategóriájától – a „mentális behatolás" fogalmával ragadhatunk meg.

Az elliptikus szerkezet szempontjából az egyik meghatározó jelenet az, amelyben egy téridő-ugrás látható. Ebben a részben Louis egy genfi hotelben alszik el, és a szívműtétje után a koreai Puszanban ébred fel nagy vágással a mellkasán, jelezve, hogy túl van a szívműtétjén.[3] A sebészeti beavatkozást megelőzően egy orosz szervkereskedő nővel álmodik, kivel feketén üzletet kötött korábban egy biztosan egészséges szívről.[4] Ebben az álomban viszont a nő egy lovon ül, és Louis-t kínozza: az állathoz kötve húzza maga után a férfit, majd fenyegető-

[3] DENIS, Claire: *L'Intrus (A behatoló)* (2006) 00:46:22–00:53:49 (A filmet a továbbiakban az DC jelöléssel használom.)

[4] Uo. 00:42:55–00:44:13

en közli vele, hogy Louis sosem fizethet eleget.[5] Ennek az álomnak a jelentése leegyszerűsíthető volna arra, hogy a szervkereskedő egyre több pénzt követel, így a főszereplőben folyamatosan növekszik a feszültség az anyagiak, valamint saját életének kockáztatása miatt. Ezzel szemben úgy vélem, egy másik, megtörtént eset is motiválhatja az álom létrejöttét. Louis a feketén elvégzett műtét előtt kifejezetten egy fiatal férfi szívét kérte sajátja helyére, mégpedig azután, hogy – a film elején – önkezével végzett egy, az ő területére behatoló lánnyal[6]: metaforikusan a nő, tágabb értelemben *a behatoló* szívét kívánja elkerülni. A férfi kínzó álmait éppen ezért a gyilkosság okozta frusztrációja, a behatoló kivégzésének nyugtalanító emléke is táplálhatja.

A téridő-ugráson belül két álom is elkülöníthető – az első után a férfi felébred, a néző pedig rádöbben, hogy mindeddig csak egy álmot látott. Ezt követően Louis ismét elalszik, és elkezdődik a második álomrész: ebben egy, a film elején Louis által kifigyelt lányt végeznek ki a határvadászok, miután az betört a főszereplő otthonába.[7] Ha szemügyre vesszük Louis álmainak erőszakos jellegét, a mentális behatolás szintjén kétféle behatoló aktus történik. Egyrészről a néző a film mint médium „miatt" hatol be a szereplő elméjébe, képzelt mentális képeibe. Másfelől az ismeretlenek, az idegenek által történik *mentális behatolás* Louis elméjébe: a tudat mélyéről feltörő álmok, a „másik hang" az önhasadás megnyilvánulása is lehet. Az álmok létrejötte eredeztethető a férfi frusztrációjából is: Louis azután próbálja megszerezni a számára új életet jelentő szívet, hogy előtte megölt egy menekültet, és ezzel a normatív etikába ütköző tettel kell elszámolnia.[8]

A meghatározhatatlan értelmű jelenetek álom és valóság között ingadoznak, ám míg legtöbbjük jellege jelöltségük révén[9] könnyeb-

---

[5] Uo. 00:46:31–00:48:44

[6] Uo. 00:22:46–00:23:01

[7] Wim Staat elemzésében nem említi ezt az álmot, sőt az ebben megölt lányt azonosítja Louis áldozatával, holott annak az áldozatnak arcát, akinek a férfi ténylegesen elvette életét, látja a néző, és így szinte világos, hogy két különböző nőről van szó. Annál is inkább, hiszen a Louis álmában szereplő áldozat a tóban befagyva talál rá a ténylegesen meggyilkolt lányra: a képzelt és a valóban megtörtént keveredik még az álom szintjén is.

[8] Nancy szerint az erőszakosan, fenyegetően a tudat mélyéről érkező jelenségek (melyek a hallucinációhoz hasonlíthatók), a behatolás kategóriájához, a Másik Én-be való behatolásához is kapcsolhatók. Részlet Claire Denis: *Vers Nancy* (2002) című rövidfilmjéből (06:52–07–20)

[9] Azaz látjuk a férfit elaludni-felkelni.

ben megállapítható, addig akadnak olyan részek, melyek próbára teszik a nézőt. Ilyen például az a jelenet, melyben Louis egy puszáni utcán bolyong és észreveszi, hogy a szervkereskedő nő mindvégig követte koreai útján.[10] Ebben a részben – a téridő-ugrás jelenetével ellentétben – alapvetően semmi nem utal arra, hogy Louis álmodna: éppen friss ismeretséget kötött egy helyivel, és vele járja a várost. Ellenben lehetetlennek tűnik, hogy az orosz nő ebben a hatalmas országban megtalálta volna Louis-t, és időnként ténylegesen követné. Így ez a rész valószerűtlensége miatt álomjelenetnek tűnik, de mivel semmilyen módon nem „jelölt", ezért nem is sorolható egyértelműen a meghatározható értelmű jelenetek közé.

3. Narratológiai megközelítés – lokalizálható/lokalizálhatatlan terek

A behatoló idő- és térstruktúrájának elliptikus jellege még látványosabbá válik, ha a film három jelenetét narratológiai szempontból és a *lokalizálhatóság/lokalizálhatatlanság* felől is megvizsgáljuk. A főcím megjelenése előtt, a film felütéseként egy női alak tűnik fel a sötétben, szájában cigaretta, az audiális síkon pedig a következő hallatszik: „A legnagyobb ellenségeid belül bujkálnak. A szívedben rejtőzködve."[11] Noha a nő ajka nem mozog, a vizuális szintet és a hallottakat összekötve a jelenet akár mottó vagy implicit előreutalás is lehet a film cselekményével kapcsolatban. Holott ez az első (vagy ha a főcím megelőzését szem előtt tartjuk, akkor akár 'nulladik') jelenet – általános, sőt inkább didaktikus mondanivalóján kívül – látszólag nem tűnik meghatározónak a történet további részeire vonatkozóan (nem befolyásolja a cselekményt, nincs hatással a szereplőkre). A narrációs szintek kapcsolata szempontjából érdemes elválasztani a későbbi jelenetektől.

Edward Branigan nyolc narrációs szintet[12] különít el *Narrative Comprehension and Film* című kötetében (BRANIGAN 1992; 86–87). Elméletének központi kérdése, hogy miként fér hozzá a néző olyan információkhoz, amelyek a filmek diegetikus világában megha-

[10] DC, 01:09:08–01:10:03

[11] DENIS, Claire: *L'Intrus (A behatoló)* (2006) 00:00:01–00:00:12

[12] 1. a történeti szerző, 2. extrafikcionális narrátor, 3. nondiegetikus narrátor, 4. diegetikus narrátor, 5. szereplői narrátor (nem fokalizált), 6. külső fokalizáció, 7. belső fokalizáció (felszíni), 8. belső fokalizáció (mélységi).

tározók, és vajon mitől/kitől függ a fikció külső szemlélőjének tudása (BRANIGAN 1992; 86). Annak érdekében, hogy körvonalazódjon, miként szerzi meg a néző a szükséges információkat és illeszti be azokat a megfelelő narratív mintázatokba, a narrációs szintek – korábbi (például Gérard Genette, Mieke Bal) topológiáihoz képest – újabb felosztását hozza létre: nemcsak a nyolc szint megnevezése és elválasztása számít újdonságnak, hanem az is, hogy ezt kizárólag a filmi, mozgóképes kontextusban működteti, leválasztva az irodalmi narrációról.

„Minden filmnek van nem-fikciós szintje: egy játékfilm elkészítésekor meghatározó többek között a technológiai feltétel és az anyagi vonzatok, kiadások is. Természetesen a filmek legfőképpen mégis fiktíven értelmezhetők, hiszen alkotói egy fiktív világot hoznak létre: így léteznie kell egy átmeneti szintnek a fikció és a nem-fikció között. […] Azért van szükség erre a szintre, hogy a filmen belüli tárgyakat fiktívként tudjuk jellemezni" – írja Branigan az extrafikcionális szintről (BRANIGAN 1992; 88). Ebbe a kategóriába sorolhatók többek között a különböző feliratok, címek, stáblisták: ezekhez a diegézisen belül elhelyezkedő szereplőknek nincsen hozzáférésük, csakis a fikción kívülről tapasztalhatjuk meg őket (BRANIGAN 1992; 96–97).

A behatoló 'nulladik' jelenetének ambivalens jellege részint abból fakad, hogy a cigarettára gyújtó nőt és az audiális síkot nem kapcsolja a néző a fikció teréhez. Sokkal inkább a stáblistával, majd a főcímmel, vagyis az extrafikcionális szinttel párosítható, mivel egyrészt az elhangzó kijelentés a film egészére érvényes, egyfajta összegzése annak, tehát csak olyasvalaki mondhatja, aki tisztában van a diegézisen belül zajló minden folyamattal, még a főhős tudatában megjelenő álmokkal, képzelgésekkel is. Másrészről viszont azért sem nevezhetjük omnipotens nondiegetikus narrátornak[13] a nőt, mert az elliptikus cselekményt – a főcím előtti jelenetet leszámítva – a későbbiekben csakis egyetlen szemszögből, Louis Treboréból látjuk (olykor külső, máskor belső fokalizációról beszélhetünk az ő esetében). Így ebben

[13] Branigan – számos korábbi narratológushoz hasonlóan – a fikció szereplői fölé helyezi a nondiegetikus narrátort: utóbbi olyan információkkal is rendelkezik (és oszt meg a nézőkkel), amelyekkel a diegézisen belüli karakterek nem; az ő tudásuk korlátozott. (Nondiegetikus lehet egy adott film zenéje is, melyet nem a cselekményen belül pl. egy zenekar játszik, hanem csupán a nézők érzelmeinek befolyásolása végett van szerepe, a fikció karakterei nem hallják azt.) (BRANIGAN 1992; 96–99.)

az esetben nincs egyetlen külső támpontunk, információelosztónk, akire számíthatunk az események követése során – többek között ez okozza a film töredékes jellegét. A nő a hangsávon – elvontan bár, de – megszólítja a nézőket, homályosan pedig utal arra, hogy miről fog majd szólni a film.[14]

Háromféle határátlépés is megfigyelhető *A behatoló* narrációs szintjei között: a nulladik jelenetben feltűnő nő mindegyik esetben belép a diegézis terébe a korábbi, fikción kívüli pozíciójából. Az első részben a biciklin száguldó főszereplőt figyeli[15], a másodikban (egyetlen) szemtanúja a Trebor által elkövetett gyilkosságnak[16], a harmadikban pedig a nő maga lesz a Louis-val üzletet kötő szervkereskedő. Az első két említett részben a női alak voyeurré válik: külső fokalizált szinten helyezkedik el, a néző az ő szemszögéből látja a történéseket. Ami azonban különös, hogy mindez csak később lepleződik le: előbb láthatjuk azt, amit a nő néz, őt magát viszont csak ezután mutatja a kamera. A fikció külső szemlélője így tulajdonképpen csak ezután döbben rá, hogy ebben az esetben nincs „kameraszeme"[17], csupán csak egy szereplő által kifigyelt jelenetet látott. Christian Metz *A képzeletbeli jelentő* című kötetében felhívja a figyelmet azokra a filmes beállításokra, melyek kizökkentik a nézőt már megszokott „mindentudó" pozíciójából. „A megszokott képmezőket végül is már úgy érzékeljük, mintha nem is képmezők volnának: átveszem a rendező tekintetét […], de tudatom nemigen tud róla. A ritka beállítás felébreszt és tudatomba idézi, amit már tudtam. […] Kényszeríti tekintetemet, hogy egy pillanatra felfüggessze a vásznon

---

[14] Érdekes analógia lehet ezzel kapcsolatban Branigan példája, aki Alfred Hitchcock mint extrafikcionális narrátor „fellépéseit" elemzi. A rendező több filmje mellett *A tévedés áldozata* elején tűnik fel, és a következőket intézi a nézőkhöz: „Itt Alfred Hitchcock beszél. A múltban már sok meglepő filmet készítettem Önöknek. De most azt szeretném, hogy egy másfajta filmélményben legyen részük." Ahhoz, hogy Hitchcock fikcióként tudjon beszélni a levetítendő filmjéről, neki személy szerint a filmen „kívül" kell állnia, tehát extrafikcionális pozícióból szólal meg (idézi BRANIGAN 1992; 88–89).

[15] DC, 00:15:50–00:16:36

[16] Uo. 00:22:50–00:23:05

[17] „A néző […] nem tehet egyebet, minthogy azonosuljon a kamerával is, amely ő előtte nézte azt, amit most ő néz, amelynek posztja meghatározza az enyészpontot […]. Semmilyen tekintetben nem veszek részt abban, amit észlelek, ellenkezőleg, az vagyok, aki mindent észlel. Minden-észlelő vagyok […]" (METZ 1981; 63–65).

való bolyongást. […] A saját jelenlétem-távollétem az, ami egy pillanatra közvetlenül érzékelhetővé válik számomra" (METZ 1981; 70–71). Denis filmjének 'megfigyelt' jeleneteiben kétféle kizökkentés éri a nézőt: egyfelől a már említett utólagos megkonstruáltság, azaz a néző rádöbben arra, hogy nem a mindentudó pozíciójából követhette az eseményeket, hanem egyetlen szereplőhöz tartozó fokalizált nézőpontból. Másfelől „felrázza" a nézőt abból a szempontból is, hogy a fokalizált nézőpontot egy addig extrafikcionálisnak vélt narrátorhoz kapcsolja: fel kell oldanunk azt az egyébként megfejthetetlen ambivalenciát is, hogy egy diegézisen kívüli alak belépett a fikció terébe.

Ezt a kérdést a varratelmélet pszichoanalitikus megközelítése felől is érdemes röviden megvizsgálni. A varratelmélet kiindulópontja, hogy „két beállítás úgy követi egymást, hogy a második beállítás azt a helyet mutatja, ahonnan az első beállítás fel volt véve" (NÁNAY 2005; 8–9), azaz „egy beállítás, amely eleinte objektívnek tűnik, a következő ellenbeállítás folyományaképpen szubjektivizálódik, vagyis egy, a diegetikus térben megjelenő karakter nézőpontjaként vésődik be a film szövegébe/szövetébe" (DRAGON 2004). Alapvetően tehát ha az ellenbeállításban egy szereplőt látunk, akkor érthető, hogy a néző miért nyugszik meg: az első beállítást nem nem-létező, üres nézőpontból nézte, hanem egy létező, hús-vér szereplő nézőpontjából (legalábbis a film ezt az illúziót kelti). *A behatoló* esetében azonban nem hozhat megnyugvást az ellenbeállítás a már említett ambivalencia miatt: a nézőpontot egy olyan karakterhez kellene kapcsolnunk, aki egészen eddig a diegézisen kívül helyezkedett el. Ez a probléma még jelentősebbé válik, ha megvizsgáljuk a nő mint szervkereskedő szerepét. Egyrészt ebben az esetben a diegézisen belül is megjelenik mint karakter, másrészt viszont, ha az előbbiekben tárgyalt két álomjelenetet – a havas tájon Louis-t kínzó és a koreai útját követő nőt – valóban az álmok, vagyis Louis tudatában megjelentek közé soroljuk, akkor a nő a főszereplőhöz köthető belső mélységi fokalizált szintre is behatol: a nőnek tehát nemcsak a film világába, de Louis elméjébe is bejárása van.[18]

Így kettős határátlépés figyelhető meg: az elsődleges az extrafikcionális, vagyis a diegézisen kívül elhelyezkedő női alak-

[18] Branigan ide sorolja a szubjektum tudati kivetüléseit, álmait, képzelgéseit, hallucinációit – ezt csak a néző láthatja a főszereplőn kívül (BRANIGAN 1992; 103).

hoz köthető, aki a későbbiekben belép az elbeszélésbe, így külső diegetikussá válik. Ezt követően a főszereplő elméjében: álmaiban, képzelgéseiben és emlékeiben szerepel a nő, tehát a belső mélységi fokalizált szinten is megjelenik. A másodlagos határátlépés viszont a nézőhöz köthető, akit a film szerzője impliciten bár, de felszólít arra, hogy az elsődleges határátlépést vegye észre. Ez már alapvetően nehézséget okozhat, mert *A behatoló* női alakjainak arca, illetve alakja meglepően hasonlít egymáshoz, és a szürkületi időben nehéz kivenni, hogy pontosan ki leskelődik Louis után. Miután pedig feltűnt a nézőnek a narratológiai szintek közti váltás, meg kell próbálnia megfejteni az elsődleges határátlépés okát. Ez azonban korántsem egyszerű feladat. Szemben a narrációs határátlépéseket vizsgáló szakirodalmak jellemző filmes példáival[19], *A behatoló* nem teszi explicitté a határsértéseket, és nem kínál magyarázatot rájuk. Elliptikus jellegét még inkább felerősíti az, hogy – a fabula nehezen rekonstruálható jellege mellett – a narrációs szintek között felmerül a *lokalizálhatóság/lokalizálhatatlanság* problémája. Noha a branigani kategóriák alapján el tudjuk helyezni a fikción kívül és belül felbukkanó nőt, a film maga nem kínál megoldási lehetőséget arra, hogy miért történt meg ez a határátlépés. A film diegézise felől szemlélve tehát valóban *lokalizálhatatlan* helyen tartózkodik az egyébként extrafikcionálisként meghatározható szereplő.

Hasonlóan – bár részint más szempontból – lokalizálhatatlan egységet alkot az a jelenet[20], melyben *A behatoló* átemeli egy másik, korábbi film jelenetét. Ebben a részben a Louis Trebort játszó Michel Subort látjuk Paul Gégauff 1965-ben készült, soha be nem mutatott filmjében, a *Le Reflux*ben Tahitire megérkezni.[21] Ez a részlet *A behatoló*hoz képest eltér: elsőre úgy tűnik, a laza tematikai kapcsolódás dialógusba hozza a kétféle teret (hiszen *A behatoló* főszereplője is hosszú idő után tér vissza a szigetre). De inkább olyan montázsról lehet csak szó, melynek a kétféle términőség nem ad harmadik értelmezést, érintkezés nélkül helyezkednek el egymás mellett. Denis csupán 'beékeli' filmjébe a korábbit, nem utal semmilyen szempontból Gégauff

---

[19] Pl. ALLEN, Woody (1985): *Kairó bíbor rózsái (The Purple Rose of Cairo)*; FORSTER, Marc (2006): *Felforgatókönyv (Stranger than Fiction)*.

[20] DC, 01:26:11–01:26:45

[21] Lásd az alábbi tanulmányban: McMAHON, Laura (2014): Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 7. sz. 8.

alkotására vagy annak fabulájára. A korábbi film olyan fikción kívüli jelenetet alkot, mely – az előbbiekben vizsgált részekhez hasonlóan – nem helyezhető el vagy illeszthető be *A behatoló*ba annak diegézise felől szemlélve.

4. Az Én-be való behatolás

A narratológiai megközelítés után most vegyük szemügyre a behatolások tipológiájának legbensőbb szintjét: az *Én-be való behatolást*. Nancy az esszéjében a *Másik* szívének hordozásáról, az ezt megelőző behatolásról és az így bekövetkező ön-idegenségről ír. „Ha a saját szívem feladja, hogyan lehet a Másik szíve végső soron az enyém, a saját birtokom? A szívem a saját idegenemmé vált […], ez a másik szív pedig csak félig lehet az enyém. […] Bennem egy behatoló van és idegenné váltam saját magam számára" (NANCY 2002; 10–11). Az érkező, behatoló szívet azonban be kell fogadnia a gazdatestnek, és ha a derridai értelemben vett hely felkínálása (DERRIDA 1997; 65–68) mentén haladunk tovább (azaz minden vendégnek csakis az éppen adott gazda, befogadó ajánlhatja fel a belépésre jogosító helyet), az érkező szív számára csakis a másik szív ajánlhatja fel a helyét. A tipológia Én-szintjén megvalósuló visszautasítás azonnali halállal jár, ha a test, a ház ura nem fogadja be a vendéget, az idegen szívet pedig az immunrendszer visszautasítja. Az eddigiekhez képest a folyamat visszafelé valósul meg: a saját, az Én válik idegenné, és ennek ki- és elutasítása az identitás feldarabolódásához vezet.

Louis új szíve sem tűnik hosszú életűnek: amint a férfi útra kel, hogy Polinéziában a valószínűleg sosem létezett másik fia után kutasson, elkezd gyengélkedni, kórházba kerül. Új szíve esetében a Másik szíve megmarad idegennek, sosem nyer bebocsátást a férfi által. Értelmezésemben azonban – Nancy esszéjével ellentétben – ennek a filmben más oka van, mely elsősorban Louis és fia kapcsolatához köthető.

A főszereplő és fia, Sidney között elhidegült a viszony: jóformán „idegenekként" élnek egymás közelében. Permanens idegenségről van szó; a fiú nem tud egyszerű ismerősként átlépni apja házának küszöbén sem, hanem be kell törnie ahhoz, hogy bejusson:[22] *idegen és behatoló* lesz saját apja otthonában. Az egyik filmvégi részben

[22] DC, 01:10:13–01:12:54

Louis a patológián látja viszont fiát, akinek a mellkasán egy óriási sebészeti heg feszül:[23] a halott férfi mellkasából kiműtött szív dobog – metaforikusan vagy ténylegesen – Louis testében. A fiú szerve azonban gyenge és erőtlen apja testében: Louis elutasítja azt, mert *intim szférájából* kitoloncolva (azaz nem fogadja a házában) az *Én-be*, önmagába sem engedi behatolni Sidney-t – sem élve, sem holtan.

Nancy esszéjének beszélője ezzel szemben nem tudja, ki volt a szív előző „tulajdonosa". A szerv befogadását követően nem képes az (ugyanazon) élet folytatására: az „Én" a maga üres identitásában már nem tud az egyszerű egyenértékűségében (Én=Én) megmaradni, fragmentálttá és osztottá válik (NANCY 2002; 11). A különbség leginkább itt érhető tetten az esszé és a film között: míg Nancy ön-idegenségről, szelf-elidegenedésről ír, és ezt tartja a visszautasítás egyik motivációjának, addig Louis szíve a fia iránt érzett idegenség, tehát egy személyközi, interperszonális idegenség miatt nem működik. A férfi nem akar olyan szívet, amely nem az ő autonómiáját szolgálja, és látszólag éppen azért adja fel a szerve, mert nem képes befogadóvá válni: *etikailag* képtelen a befogadásra.

Az Én-Másik viszony etizálását lévinas-i értelemben használom, azaz a másik emberhez való viszonyban etikai mozzanat bontakozik ki: közöm van a Másikhoz. Lévinas az etikát a másik emberhez fűződő viszonyhoz köti, mindenben a Másikért vagyok felelős: e Másikért való felelősség a szeretet alapmozzanata (LÉVINAS 2000; 1020–1022). Felelősségem átruházhatatlan, senki nem helyettesíthet: az emberi én azonosságát pedig a felelősség felől határozhatjuk meg, azaz csak annyiban vagyok *én*, amennyiben felelős vagyok: „alanyi mivoltomból fakadó azonosságom ettől lesz elidegeníthetetlenné" (LÉVINAS 2008; 47). A felelősség mindig az odafordulással, találkozással kezdődik: attól kezdve, hogy a Másik rám néz, az *arc*át felém fordítja, felelős leszek érte. A szubjektum pedig nem önmagáért, hanem kezdettől fogva a Másikért van: az ember önmagát és a Másikat alkotja meg önmaga és a Másik által (LÉVINAS 2008; 44–45). Louis elkerüli a találkozást, az odafordulást: képtelen az én-te, az én-Másik viszony elfogadására, etizálására. A film során szinte mindenkitől elfordul, nem képes az emberi kapcsolatok elmélyítésére: fiát elhagyja, feleség híján egy alkalmi szeretőt tart, a számára ismeretlen(eke)t pedig kíméletlenül megöli.

---

[23] Uo. 02:00:43–02:01:37

Az Én fragmentációja az esszével való lényegi különbségek ellenére a filmben is megjelenik, de a geográfiai szintet érintve: a főszereplő szubjektuma háromfelé szakad. Jura vidékén, a koreai Puszanban, majd egy polinéz szigeten vesz fel újabb és újabb szerepeket: avatarszerűen ölti fel az egyes identitásokat a régi, az új, majd az új, de már ismét beteg szív esetén. Louis geopolitikai behatolásával kapcsolatban ezek az aktusok többrétegűbbek, mint más szereplők – értem ezalatt a film eleji menekülteket – ezen a szinten történő áthatolása. A főszereplő mindegyik nyelvet beszéli, s így jogosan tehető fel a kérdés: mennyire számít idegennek a térben, ahova behatolt? Derrida a jog felől közelítve emeli be az Idegen problémakörébe a nyelv kérdését is: a nyelv ismerete nélkül védelem nélkül áll az őt befogadó vagy kiutasító ország előtt. Mindenekelőtt két kategóriát fontos elkülöníteni: az idegenét, aki az idegen jogával rendelkezik, és az abszolút jövevényét, aki kívül esik a jogi kategórián, és akit ebben az értelemben nem illet meg a vendégszeretet.[24] A férfi határátlépései éppen azért különösek, mert beszéli az egyes országok nyelvét, és ebből az aspektusból megközelítve határátlépéseikor elméletileg védve van: képes lenne az adott ország nyelvén kérni az őt illető vendégszeretetet. A nyelv ismerete ellenére azért számít mégis abszolút jövevénynek, mert a különböző országokban csak egyetlen szerepet vesz fel – ezekkel az avatarokkal azonban nem azonosul.

Louis jelleméről, történetéről a film során igen keveset tud meg a néző. Így vannak ezzel a fogadó országok képviselői is: a férfi mindegyik földrészen más-más arcát mutatja, bár ez a diverzitás inkább az újabb kialakuló, az ő személyét érintő rejtélyekben manifesztálódik. Louis jelleme sokkal inkább a hiányokban és kérdésekben ragadható meg, mint a valódi és látható tulajdonságaiban: így válik abszolút jövevénnyé a főszereplő, egy név nélküli, kirekesztett alakká, aki-

[24] „Ez az idegen tehát olyan valaki, akit ahhoz, hogy fogadni tudjak, nevét kérdezzük; kérjük, adja meg azonosságát és garantálja azt, mint tanú a bíróságon. Olyan valakik, akit kikérdeznek, az első minimális kérdést föltéve: »Hogy hívnak?« […] Az abszolút vendégszeretet joga azt parancsolja, hogy szakítsunk a jogi vendégszeretettel. […] Az igaz vendégszeretet éppen a vendégszeretet jogával szakít; nem úgy, hogy elítéli vagy szembehelyezkedik vele, ellenkezőleg, képes azt a fejlődés állandó mozgásában tartani. […] A vendégszeretet kérdés nélküli fogadással kezdődik, kettős eltörlésben, a kérdés és a név eltörlésében? Mi igazságosabb és szeretetteljesebb, kérdezni vagy nem kérdezni? […] Nevet adni, vagy megtanulni a már adott nevet?" (DERRIDA 2004; 16–17.)

nek a cselekmény előrehaladtával minden tér egyre szűkebbé válik, amelyben megfordul. A Jura-vidéken a farkas-asszony „toloncolja ki" a házából, amelynek még bejáratát sem érinthette a férfi, a polinéz szigeten több szereplő meg is jegyzi, hogy ő már nem tartozik (vagy sosem tartozott) ide. Louis végül a part mentén épít házat a tenger mellett, a kikötő-jellegű terület pedig az átmenet tere: az abszolút jövevény sosem lelhet otthonra a vendégszeretet felajánlása nélkül, a küszöbön (a tenger és a szárazföld határán) várakozik. (A film során végig küszöbpozíciókat választ: a francia–svájci határon lévő házában, valamint a genfi és a koreai hotelben.) Louis azonban ebben az értelemben mégsem az abszolút jövevényként van jelen a filmben: pozíciója állandósult kint és bent, vendég és befogadó között, egyszerre képlékeny és szilárd. A férfi helye, állandó pozíciója maga a *küszöb*, azaz nem a befogadásra vár, és ő sem fogad be senkit, *etikai képtelensége* a vendégszeretetre ebben a küszöbhelyzetben manifesztálódik.

Mind Jean-Luc Nancy esszéje, mind Claire Denis filmje annak mechanizmusát követi végig, hogy hogyan válik valaki a ház urából maga is idegenné, behatolóvá. Azt tematizálják, hogy minden befogadó egyben mindenkoron behatoló is: a Másik jellemébe lép be, amikor asszimilációra szólítja fel, hiszen csak ebben az esetben kínálja fel a (jogi értelemben vett) vendégszeretetet. Nancy esszéjének végkövetkeztetése szerint univerzális az az elv, hogy a behatoló nem más, mint az ember maga, aki önmagába és a világba hatol be. Denis filmjének főszereplője ezzel szemben több helyen (fizikai és mentális helyen egyaránt) zavarkeltőként, otthontalan idegenként tűnik fel, a film tulajdonképpen minden értelemben erre a küszöbpozícióra irányul. A film töredezett tér- és időbeli szerkezetét egyrészt a képzelet – valóság összemosása, másrészt pedig a narratív szintek közti átlépések okozzák: a kétértelmű jelenetek a film sajátos poétikájával társulva pedig egy nehezen megkonstruálható történetet alkotnak meg egy férfiról, aki egy napon elindult új szívet keresni magának.

Irodalom

AGAMBEN, Giorgio (1998): *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life* (ford. HELLER-ROAZEN, Daniel). Stanford University Press, California

ARENDT, Hannah (1992): *A totalitarizmus gyökerei* (ford. BRAUN Róbert, SERES Iván, ERŐS Ferenc, BERÉNYI Gábor). Európa Könyvkiadó, Budapest

BEUGNET, Martine (2004): *Claire Denis*. Manchester University Press, Manchester

BEUGNET, Martine (2008): The Practice of Strangeness: L'Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000). *Film-Philosophy* 12. évf. 1. sz.

BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London and New York

DERRIDA, Jacques (2004): Az idegen kérdése: az idegentől jött (ford. BOROS János, ORBÁN Jolán). In BICZÓ Gábor (szerk.): *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai Kiadó, Debrecen

DERRIDA, Jacques (1997): Vendégszeretetgyűlölet (ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán). In DERRIDA, Jaques: *Ki az anya?* Jelenkor Kiadó, Pécs

DRAGON Zoltán (2004): *Žižek szerint a világ: film. Elmélet, és azon túl.* https://filmkultura.hu/archiv/regi/2004/articles/essays/zizek.hu.html (2018. 05. 18.)

FOUCAULT, Michel (1996): *A szexualitás története. A tudás akarása.* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest

LÉVINAS, Emmanuel (2008): Etika és végtelen. Philippe Nemo interjúja. In BOKODY Péter, SZEGEDI Nóra, KENÉZ László (szerk.): *Transzcendencia és megértés. Etika és metafizika Lévinas filozófiájában*. L'Harmattan Kiadó, Budapest

LÉVINAS, Emmanuel (2000): Etika mint első filozófia. Florian Rötzer interjúja (ford. BOROS János, ORBÁN Jolán). *Jelenkor* 43. évf. 10. sz. http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/2000-10.pdf (2018. 01. 24.)

McMAHON, Laura (2014): Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*. http://www.alphavillejournal.com/Issue7/HTML/ArticleMcMahon.html (2017. 03. 27.)

METZ, Christian (1981): *A képzeletbeli jelentő*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest

NÁNAY Bence (2005): A beállítás és ellenbeállítás filozófiája. A varratelmélet kritikai vizsgálata. *Metropolis* 9. évf. 1. sz.

NANCY, Jean-Luc (2002): L'intrus (ford. HANSON, Susan). *Cr: The New Centennial Review* 2. évf. 3. sz.

STAAT, Wim (2008): The Other's Intrusion: Claire Denis' L'intrus. *Thamyris/Intersecting* (2008) 19. sz. http://www.uva.nl/binaries/content/documents/personalpages/s/t/w.staat/nl/tabblad-een/tabblad-een/cpitem%5B9%5D/asset?1355372806941 (2017. 09. 17.)

SZIGETI Attila (2014): A Homo Sacer és a tanúsítás etikája. In HORVÁTH Andor, SOÓS Amália (szerk.): *A bölcsesség koszorúja: Írások Egyed Péter hatvanadik születésnapjára*. Pro Philosophia, Kolozsvár