

Extimitás: a kortárs amerikai sci-fi és a nézői szubjektum

Absztrakt

A tanulmány a kortárs hollywoodi science fiction filmek egy jellegzetes, ugyanakkor a film nézői szubjektumára különös hatással bíró tulajdonságát elemzi: a tudomány és a technológiai haladás helyett leginkább az emberi intim szféra mint kivetített, kutatható, megfejthető és technologizálható fantázia megjelenését és működési mechanizmusát. A tárgyalt sci-fik a nézői pozíciót forgatják ki önmagából, amennyiben a szokásos, a filmeseményt konstituáló intimitást radikalizálva lacani értelemben véve extimitássá avanszálják. Ennek folyományaként a hagyományos, tükör metaforára épülő azonosulási folyamatok helyett egy alternatív kritikai elv kialakítása válik szükségessé, hogy számot adjon a filmek által előidézett változásról. Az intim szféra extimitásba hajlásának problematikáját az 1970-es évek sci-fi trendjeire (*Logan futása*, *Csillagok háborúja*, *A nyolcadik utas: a Halál*) visszavezetve a tanulmány a kortárs hollywoodi termésen (*Találmány*, *A nő*, *Gravitáció*, *A holnap határa*) keresztül mutatja be, miként válik ismét relevánssá a Jacques Lacan nevéhez fűződő pszichoanalitikus megközelítés, ami alkalmazása során önmagát dekonstruálva válhat a nézői szubjektivitás újfajta értelmezői keretévé.

Szerző

Dragon Zoltán a Szegedi Tudományegyetem Amerikanisztika tanszékének oktatója. Kutatási területe a filmelmélet, a filmadaptáció, a pszichoanalitikus filmelmélet, a kortárs vizuális kultúra, illetve a digitális kultúra és a digitális bölcsészet – ezekben a témakörökben számos publikációja jelent meg hazai és külföldi szakfolyóiratokban. Eddig megjelent kötetei: *The Spectral Body: Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szabó*, (társszerzőként Cristian Réka M.-mel) *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*, illetve *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa*. Az AMERICANA – E-Journal of American Studies in Hungary című online folyóirat és az AMERICANA eBooks e-könyvkiadó alapítója és szerkesztője, valamint a Filmtudományi Hírmondó létrehozója.

Honlapja: www.dragonweb.hu

Email: dragon@ieas-szeged.hu

Extimitás: a kortárs amerikai sci-fi és a nézői szubjektum

0. Felblende

Amikor Spike Jonze *A nő* (Her. Spike Jonze, 2013) című filmjében Theodore Twombly hazaért újonnan vásárolt számítógépével, és indítás után belekezd az operációs rendszer telepítésébe és konfigurálásába, a hangvezérlésű kalibrációs segéd hirtelen meghökkentő kérdésekkel áll elő:

OSI géphang: Mr. Theodore Twombly, az OSI, az első mesterséges intelligenciával rendelkező operációs rendszer üdvözlí önt! Néhány alapkérdést szeretnénk feltenni, mielőtt elindul a rendszer. Ez segíteni fog abban, hogy minél jobban az igényeire szabhassuk a rendszert.

Theodore: Oké.

OSI: Társasági vagy visszahúzódó ember?

Theodore: Hát mostanában nem voltam túlságosan társasági. Nagyrészt azért, mert...

OSI: Bizonytalanságot érzek a hangjában. Egyetért velem ebben?

Theodore: Bizonytalanságot érez a hangomban?

OSI: Igen.

Theodore: Bocsánat, ha bizonytalanak hangzom. Csak próbálok pontosan fogalmazni.

OSI: Férfi vagy női hangot szeretne az operációs rendszernek?

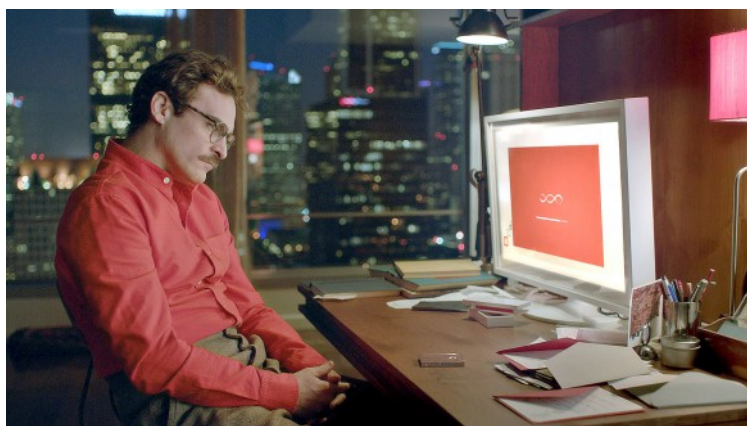
Theodore: Azt hiszem, nőit.

OSI: Hogyan írná le az édesanyjával való kapcsolatát?

Theodore: Hát, rendben van, azt hiszem. Ami azt illeti, ami idegesít az anyámmal kapcsolatban, hogy amikor mesélek neki az életemről, a reakciója általában önmagáról szól, nem rólam...

OSI: Köszönöm. Kérem, várjon, amíg a személyre szabott operációs rendszere elindul.

Egyik kérdés sem éppen számítástechnikai, de még csak a felhasználói szokásokat sem így állítja be (vagy tanulja meg) a jelenleg ismert operációs rendszerek sokasága: legszemélyesebbnek vélt, a gép számára fontos adataink nagyjából azok, amelyeket online böngészéseink során is önként feltárunk magunkról. Egyik jellemző sem mutat meg belőlünk többet, mint amennyi eleve hozzáférhető rólunk: a rendszerek „személyre szabása” általában kimerül annyiban, hogy a programozók által felajánlott választási lehetőségekkel élünk, vagy nem. Nem igazi választási lehetőség ez persze, és közel sem „személyre” szabás történet, pláne nem az OSI elképzeléséhez képest, ahol valójában a digitális interfész teljesen eltűnik, és Samantha hangja veszi át annak minden funkcióját.



A nő (Her. Spike Jonze, 2013)

Az intimitás kérdése Theodore életében alapvetően valamiféle furcsa távolságból ered, hiszen nem annyira magánéletében, mint inkább munkájában kerül közel hozzá, igencsak elidegenített formában: mások intim tartalmú leveleit fogalmazza igény szerint, kiemelkedő sikerrel, ami talán annak köszönhető, hogy személytelen kapcsolatokba lehel életet – vagy még inkább, fantáziáját vetíti rá a megírandó levelekre. Valójában az OSI rendszerének installációjakor egy fordított reláció épül fel: most az ő intimitása kerül digitális platformra, belső világa projektálódik az interfészre, mintha csak a maga számára kellene megfogalmaznia a leveleket. Ezt a feltételezést egyébként a film cselekménye is alátámasztja, hiszen a Theodore-ral folytatott beszélgetéseket követően Samantha kezdi – előbb korrektúrázni, szerkeszteni, majd – írni Theodore munkahelyi leveleit is. Samantha viszont nem tesz mást, mint Theodore lelki világát, intim életét fogalmazza át, hogy megfelelően személyes tartalmú és hangvételű szövegek szülessenek.

Amint a fenti és emellett számtalan más példa is jelzi, a sci-fi filmes termés napjainkban sokkal inkább szól legbensőbb, intim szféránkról, mint a tudomány és a fantasztikum témaköréről. Másik oldalról persze rögvest felmerül a kérdés, vajon mi lehet az alapja, mi indukálja és indokolja a filmelmélet, különösképpen a pszichoanalitikus elméletek kényszeres visszatérését a sci-fi műfajához? Miért érdekel bennünket a korábbiaknál talán még inkább a sci-fi a 21. század elején – immáron műfaji hibridként önnön határait is messze túlágott formájában (romantikus,

társadalmi reflexiókkal tarkított, pszicho-thriller, road movie, netán kifejezetten akciófilm formai jellegzetességeit magára öltve)? Világos, hogy a műfaji, tematikus és strukturális sokszínűség nem magyarázható az új évezred emberének felfokozott jövővárásával.

A lehetséges válaszok közül jelen tanulmány azt az aspektust vizsgálja tüzetesebben, amelyben a sci-fi imagináriusa sokkal inkább előtérbe hozza a nézői azonosulás kérdését, és ezen keresztül új törekvés kezdeményeit fogalmazza meg a mozi és a néző közötti reláció definíciójában. Másképp fogalmazva: felmerül a sci-fi kapcsán az a nyugtalanító kérdés, hogy a néző vajon miért vonzódik olyannyira az ismeretlen, idegen, radikálisan más terek és (élet)formák leképeződéseihöz, és vajon hogy érezheti magát mindeközben meglepően otthonosan? A sci-fi trópusokkal jól láthatóan felvértezett, eredendően azonban különböző műfaji alapokkal rendelkező kortárs filmtermés egyrészt nyilvánvalóan gazdasági logika alapján szállta meg a hollywoodi filmgyártást, másrészt azonban fontos megvizsgálni, a befogadói (ha úgy tetszik, „megrendelői”) oldal miként viszonyul ezekhez a hibrid formákhoz.

1. A film intim tere

A film egyik alapvető tulajdonsága, hogy a vásznon megjelenő teret a néző számára bejárhatóvá, átélhetővé, megismerhetővé, illetve otthonossá teszi. Ezzel elősegíti a nézői azonosulást, mely a nézőponti vágások folytonosságával építi fel a diegetikus valóság kereteit. A filmidő teljességével a tér otthonossága is megszületik, ami egy illuzórikus, képzetes, minden tekintetben intimnek ható viszonyt hoz létre. Mint azonban minden képzetes reláció, ez az intimitás is magában hordozza a félreismerés (*méconnaissance*) alapvetően elidegenítő magvát, miáltal az otthonosság érzetében az idegenség, az ismeretlen, az intimitáson túli másság vegyül a diegetikus tér belakásába. Bár tulajdonképpen bármilyen műfajban (vagy műfajokon túl, illetve a műfaji határokat áthágó stílusban) készült játékfilm képes ilyesféle viszonyrendszer létrehozására, a legerőteljesebb ilyesfajta nézői relációt – már csak tematikus alapjaira tekintettel is – kétségkívül a sci-fi képes megalkotni.

A sci-fi alapja ugyanis az ismerős-idegen ellentétpár formai, strukturális és tematikai dekonstrukciója, melynek egyik legismertebb és talán legtöbbször kiaknázott trópusa a bennünk lévő idegen formulája. Ki ne emlékezne Ripley-re, *A nyolcadik utas: a Halál* (*Alien*. Ridley Scott, 1979) és az azt követő részek protagonistájára, aki pontosan azért élhette túl már az első kalandot is, mert idegensége szó szerint intim magként védte őt? De nyilvánvaló volt az is, hogy Luke Skywalkerben is ott van az erő sötét oldala – Yoda mester már egészen korán figyelmezteti Obi Wan Kenobit a *Csillagok háborúja* (*Star Wars*. George Lucas, 1977) egyik jelenetében, bár kétségtelen, abban a részben még nem derül ki pontosan, miben rejlik Luke extimitása. A sort természetesen folytathatnánk; ami közös ezekben a sci-fikben, hogy a film által oly gondosan építgetett és végül teljessé váló intim térélmény a felismerés (vagy leleplezés) pillanatává válik: a traumatikus valós mivoltára világít rá (Ripley életet ad az idegennek, Luke apja maga Darth Vader nagyúr stb.), ami így az intimitás magvát annak extim minőségében, pőrén mutatja meg.



Csillagok háborúja (Star Wars. George Lucas, 1977)

De nem pusztán strukturális kérdés az extimitás: a sci-fi mintha műfajként is magában hordozná az extimitással járó bizonytalanságot. Látszólagos egyértelműsége (vagy akár ismerőssége) ellenére a sci-fin meglehetősen nehezen találtak fogást a műfajelmélet teoretikusai. Amint arra Susan Hayward rámutat, mind a mai napig változó, hogy egy-egy sci-fi film országonként milyen műfaji kategóriába esik: példának a francia forgalmazást hozza fel, akik az átlagos horrorfilm behatárolást bontják *fantastique*, *horreur*, illetve *science fiction* kategóriákra (Hayward 2000: 315). Ennek fényében talán kevésbé meglepő, hogy a nyolcvanas években a sci-fit a műfaj elméletével foglalkozók a horrorfilm egyik alműfajának tekintették (Cook 1985: 99), amit egyesek a kilencvenes évek trendjeit látva definiáltak újra a fantáziafilm egyik alműfajaként (Konigsberg 1993: 303), miközben azért a legtöbb angolszász elméletíró és kritikus azért folyamatosan a külön műfaji kategória mellett érvelt (lásd pl. Kuhn és Radstone 1990: 355). Utóbbi megközelítés természetesen a szokásos formai-tematikai állandók mentén javasol definíciót, ami olyan műfaji keretet jelöl ki, amibe a tudomány és a haladás, illetve az űrutazás és az ezzel járó kalandok, társadalmi változások, idegen életformákkal való találkozások és szembesülések adják a kiindulási pontot (Gaia 2011: 1071).

Mindez persze egyáltalán nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy a forgalmazásban sci-fiként definiált filmek markáns horror- vagy fantasy-elemekkel operáljanak, mint ahogy azt sem, hogy – megfordítva a vizsgálat fókuszát – horror vagy fantasy (netán egyéb műfaji besorolást kapott alkotások) sci-fi elemeket vonultassanak fel: a stúdiórendszer követő útkeresések egyébként is jócskán fellazították a komoly műfaji skatulyákat, nem beszélve az ezredfordulóra tendenciózussá váló hibrid műfaji formák elterjedéséről.

Jelen tanulmány nem kíván műfajelméleti állást foglalni, ám a legalapvetőbb tulajdonságnak fogadja el egy sci-fi esetén a technológiai és társadalmi jövőképeknek a tudományos haladás következtében felvázolt vizsgálatát, lett legyen az bármely más műfaji behatással létrehozott alkotás. Így például sci-fiként definiálja Spike Jonze *A nő* című filmjét is annak ellenére, hogy sem űrutazás, sem kiemelkedő vagy elképesztő tudományos eredmény hatására bekövetkezett változást sem tár elénk: egész egyszerűen egy nagyon is a mában gyökerező, techno-determinista forgatókönyvet visz a végletekig, amiben az emberi kapcsolatokat a szó szoros értelmében megszállja a digitális alapú virtuális hálózati függés.

A sci-fi műfaji kategóriája körüli bizonytalanság, vagy még inkább, inherens sokrétűség valójában arra utal, hogy illékony, rugalmas keretei mindig sikerrel ragadják meg a nézők fantáziáját, tökéletesen idomulnak a nála könnyebben besorolható műfaji jellegzetességekhez, következésképpen korszerűbb tud maradni, mint bármilyen más zsáner. Ezzel az is bizonyosságot nyer, hogy valamiképp könnyebben képes a nézőhöz közel kerülni, a jelenkor valóságát távolba projektálva tudja felvillantani az alternatív olvasatok lehetőségét, egyfajta intim intellektuális élményt generálva a közönség számára. Ismerősek ugyanis a felsorakoztatott problémák – egy jó sci-fi ugyanis mindig problémákat tár fel, másként nem is működhet –, de kényelmes távolból lehet őket alaposan szemügyre venni: Kirk kapitány az emberi civilizációtól meglehetősen távoli élőlényekkel igyekszik „humánus” tárgyalást folytatni; kifogynak bolygónk készletei, ezért alternatív energia előállítását kell foganatosítani; a Föld túlnépesedik, ezért más planétára kell költözni; valami rejtélyes vírus megtizedeli a bolygó népességét, a túlélőknek új közösséget kell fenntartania a további bonyodalmak elkerülésére; véres háborúkat követően csak maroknyi ember marad életben, akik képességeiknek megfelelő csoportokba szerveződve dolgoznak a közös jóért stb. A sort tulajdonképpen a végtelenségig lehetne folytatni, ám a közös nevező ezekben a kortárs sci-fi témákban az, hogy egytől-egyig, szinte kivétel nélkül olyan kérdéseket feszegetnek a tudomány és fantasztikum vizuális retorikájának tárházával felvértezve, amikről égető szüksége lenne a ma társadalmainak értelmes vitákat foganatosítani – még ma.

Ebben az értelemben a sci-fi sokkal intimebb nézői élményt garantál, mint bármelyik romantikus vagy erotikus film, amennyiben az intimitást az ember mint társadalmi lény legbensőbb, létezéséhez köthető kategóriaként gondoljuk el. Éppen ebbéli mivoltában képes a sci-fi saját toposzainak és trópusainak kiaknázásával kifordítani a néző valóságának sarokköveit, vagyis felmutatni a legintimebb életjegyeket, a jövőbe helyezve, kissé elidegenítve, miáltal biztonságos és

jól körüljárható kérdéssé formálja a jelen(-)lét problematikáját.

2. Extimitás mint a film alapvető térélménye

A sci-fi előszeretettel operál az idő-tér relációk kifordításával, ami a film reprezentációs mechanizmusának esetlegességére, illetve konstruáltságára hívja fel a néző figyelmét. A kérdés azért is olyan problematikus, mert a film – miközben leleplezi önnön keletkezésének és működésének alapvető elfedését – meg kell hogy tartsa illúziókeltő erejét (amit Christian Metz a képzetes jelölő duplán imaginárius jellemzőjével magyaráz), egyszersmind feltárva a néző előtt az ezt működtető félreismerést is, vagyis azt, hogy álló képek sorozatát véljük mozgóképnek. A sci-fi azon ága, amely az időhurkokkal, alternatív tér- és időrelációkkal, megszakadt vagy átszerveződő kontinuumokkal játszik, valójában a film reprezentációs mechanizmusának alapjait kezdi ki. Az ehhez hasonló esetekben a filmi valóságélmény intimitását a cselekmény, illetve szélesebb körben maga a diegézis dekonstruálja, felvillantva a reláció mélyén megbúvó idegen magot.

A néző a metzi forgatókönyv szabályai szerint alapvetően kénytelen elcsábulni, hiszen a duplán imaginárius jelölő azzal kecsegteti, hogy a valóságon túli, ha úgy tetszik, a valóságnál is valóságosabb kalandokban lesz része anélkül, hogy az hús-vér valóságára – az intellektuális és emocionális hozadékon túl – hatással lenne. Az azonosulásnak, az ezzel járó pszichés örömnél nincs olyan, a szó szoros értelmében vett illúzióromboló (azaz a reprezentációs mechanizmusban diagnosztizálható) szakadása, mint a színház esetében, ahol a színészekkel közösen belakott tér alapvetően elidegenítő hatással bírhat: a moziban az elidegenítést csakis elbeszéléstechnikailag, mesterségesen lehet létrehozni, hiszen a játékfilm alapjai jól csiszolt működési elvek alapján biztosítják a tér- és időbeli utazást. A „másik szín” (Metz 1981: 58), azaz a mozivászon illuzórikus tere így egyfajta *unheimlich* koordinátarendszerré válik, ahol egyszerre ámulunk a film sajátos szabályrendszerén (amint a karakterek képesek a valóságban tapasztalt tér-idő koordináták látványos vagy implicit áthágására stb.), illetve érezzük természetesnek a legelvetemültebb fantázia szülte megoldásokat is mindaddig, amíg azok koherens diegetikus struktúrát képesek alkotni. Mindennek megértése kulcsfontosságú lépés a nézői azonosulás kérdésében.

Nem véletlen, hogy Metz ezen a ponton azt a kérdést teszi fel, hogy vajon „hogyan járulhat hozzá a freudi pszichoanalízis a filmi jelentő megértéséhez” (1981: 57)? Tegyük azt is hozzá, hogy okfejtésében leginkább nem Freudra, legalábbis nem közvetlenül rá hivatkozik, sokkal inkább épít Lacan gondolataira, amire ékes példa a tükörstádium szerepének középpontba emelése is: „a film tehát mintegy tükör”, írja, amivel a mozivászon és a nézői, mindent észlelő szubjektum viszonyrendszerét igyekszik pszichoanalitikus alapokra helyezni. Teoretikus narratívájában arra figyelmeztet, hogy a direkt analógia veszélyes, hiszen a mozi vásznán soha nem a néző saját képe tükröződik, így az azonosulás sem ugyanazon folyamat mentén történik, amit a pszichoanalitikusok megfogalmaztak.

A film tehát mintegy tükör. Egy lényeges pontban azonban különbözik az eredeti

értelemben vett tükörtől: habár a mozivászonra is, akárcsak a tükörre, bármi rákerülhet, van egy dolog, egyetlen egy, amely sohasem tükröződik benne: a néző saját teste. Egy bizonyos helyről a tükör hirtelen foncsor nélküli üveglappá változik. (Metz 1981: 60)

Metz mintha csak egy paranoid forgatókönyvet írna le: a tükörben visszaköszönő világ a mozi vásznává alakulva elveszíti reflexivitását, felfedve ezzel a tükrözött világon túli jelenséget, képet, univerzumot, amiből eltűnik a nézőt a valóságához rögzítő bizonyosság, a koordinátrapontok megszokott rendszere. Másrésztől persze nagyon is lacani a jelenet: tökéletesen pontos értelmezése a *méconnaissance*, azaz a szubjektumot konstituáló félreismerés pillanatának, aminek során a tükörképben a gyermek felismer(ni vél)i saját magát. Éppen ezen a ponton lehet újraértelmezni a tükör és a vászon analógiáját is: az intimitás a kapocs ebben az esetben, nem pedig a szinte szó szerinti analóg modell; ennek fényében pedig a félreismerés lesz az extim hozzávaló, ami az intimitás foncsorába rejtőzve konstituálja a szubjektumot.

A tükör nem véletlenül vált a lacani szubjektumelmélet talán legtöbbet idézett formatív analógiájává. Elizabeth Roudinesco szerint a tükörstádium kifejezést Lacan több forrás alapján alakította egységes elképzeléssé: benne van Henri Wallon „tükörteszt” elmélete, de megtalálható Melanie Klein intrapszichikus pozícióról alkotott elképzelése, illetve maga a stádium freudi magva is (Roudinesco 2014: 20). Mindennek ellenére az egyetlen valódi lacani hivatkozás Louis Bolk dán embriológusra mutat, aki a megszülető csecsemő piramidális rendszerének anatómiai tökéletlenségére, illetve a korai szenzomotoros koordináció kezdetlegességére hívta fel a figyelmet (Roudinesco 2014: 21). Lacan mindezen elméletek segítségével sikeresen érvelt amellett, hogy a szubjektum megszületése, illetve fejlődése valójában egy belső, képzetes, fantáziaszerű topográfia eredménye – ezzel pedig kifejtette azon gondolatát is, miszerint a szubjektum legbelsőbb, inherens magva valójában idegen tőle.

Metz a tükör lacani példáját a mozi azon tulajdonságának megértéséhez használja, miszerint a néző sokkal valóságosabbnak érzékeli a vásznon kibontakozó világot és az abban zajló cselekményt, mint az a színház, a színpad esetében lehetséges volna (Metz 1981: 58). A valóság benyomását furcsamód úgy éri el a mozi, hogy illúzió mindaz, amit és ahogy reprezentál, így kétszeresen távolítja el a néző hús-vér tapasztalati környezetétől az élményt. Illúzió maga a reprezentációs mód, hiszen a színház egységes terével ellentétben – ahol a néző és a színpadon lévő színészek, kellékek, a fény, a levegő stb., mind-mind ugyanabban az időben és térben van jelen – a projektor (ami egy elkülönített teremből ontja fénycsóváit) egy nem jelenlévő teret és időt fest a vászonra, mintha a semmiből tűnne fel egy idegen világ és történései. Illúzió az is, ami megjelenik, hiszen egy fiktív történet pörög a néző szemei előtt, aminek narratív megformáltsága kétséget sem hagy mediatizáltsága, valóságtól való elrugaszkodása felől. Metz azonban helyesen állapítja meg, hogy mivel nem keletkezik törés a reprezentáció módja, a történet és a befogadó közötti relációban, az egész moziesemény sokkal hihetőbb és meggyőzőbb valóságillúziót képes létrehozni még a legvadabb fikciók esetében is, mint a színház, ahol a reprezentáció módja (a valós tér, a jelenlét, melyen a néző és a színpadon lévők osztoznak) és a reprezentált illuzórikus természete (ti. fikció, mese, kitalált, megrendezett történések sorozata) között óhatatlanul nagy úr tátong, amit a színház,

természetéből és felépítéséből adódóan, nem képes áthidalni (1981: 58).

Ha úgy tetszik, a színház esetében túlságosan is nyilvánvaló kettősséggel kell szembesülnie a nézőnek. Egyrészt ott az ismerős, a valóság, annak minden térbeli és időbeli jellegzetességével, melytől nem lehet elkülöníteni a játéktéren kibontakozó eseményeket. Másrészt ott az ismeretlen, a fikció, annak minden valószerűtlenségével, aminek valamiképp be kellene tagozódnia az ismerős valóságba. A mozi az ismerős és az ismeretlen kategóriáit mossa össze olyannyira, hogy az azonosulási folyamatok révén a néző nem is tud e kettősségre koncentrálni, mintha csak a filmi reprezentáció eleve elfedné a fundamentális anomáliát.

Vajon nem a klasszikus freudi *unheimlich* koncepciója jelenik itt meg alapvetően technológiai, illetve reprezentációelméleti köntösben? Vajon nem a lacani *extimitás* az, ami a mozi, idegenből táplálkozó monstratív környezetét oly intimmé varázsolja a néző számára? És vajon nem épp ezt a furcsa *extimitást* használja ki a végletekig reprezentációs és elbeszéléstechnikai oldalon is a sci-fi, amit ennek megfelelően akár a moziélmény *par excellence* formájának vagy zsánerének is nevezhetünk?

Az *extimitás* egy lacani neologizmus, mely természetesen a német *unheimlich* kifejezés lefordíthatatlanságában gyökerezik. Mladen Dolar szerint egész egyszerűen Lacannak ki kellett találni egy franciának tűnő kifejezést, amelyet aztán az eredeti freudi terminus helyett használhat (magyarban egyébiránt a „kísérteties” kifejezés terjedt el – lásd: Freud 2001: 245). De miben ragadható meg tulajdonképpen az extimitás lényege? Meltzer szerint a normalitás egyik legalapvetőbb feltétele a szubjektum azon képessége, amivel a belső és a külső között különbséget tud tenni (Adams 1996: 148). Amint arra Parveen Adams rámutat, a pszichoanalitikus vizsgálódás pontosan ezen a ponton válik érdekessé, ugyanis véleménye szerint ez a feltétel pszichésen soha nem teljesülhet: ahelyett ugyanis, hogy ellentétpárról beszélhetnénk, sokkal inkább egyfajta egybeesés alapozza meg a külső és a belső elgondolásának lehetőségét (Adams 1996: 148). Erre utal Freud híres példája is, amiben arra mutat rá, hogy „a *heimlich* szó az otthonosság, az ismert kényelmétől és ismerősségtől egészen a rejtettig és a veszélyesig utazhat. Itt lokalizálja Lacan az *extimité* pontját” (Dolar 1991: 6). Mladen Dolar így ír erről:

Sem a belsőre, sem a külsőre nem mutat, de ott található, ahol a legintimebb belsőség egybeesik a külsőséggel és fenyegetővé válik, borzalmat és szorongást előidézve. Az extim egyszerre az intim mag és az idegen test; egyszerűen, az *unheimlich*. (1991: 6)

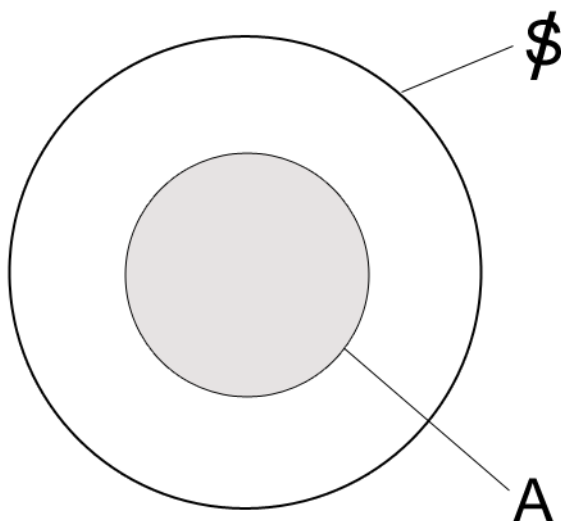
Dolar arra mutat rá, hogy az *unheimlich* első látszatra a német *heimlich* szó, nyelvtani, illetve szóalkalmi szabályoknak megfelelő tagadása, ellentéte, ám a szótárt böngészve kiderül, hogy az otthonos, biztonságos, ismerős fogalmában implikálva találjuk a rejtettet, amit a négy fal akülvilágtól elzár, ami titkolt, féltve őrzött, ezáltal fenyegető, félelemkeltő, rejtélyes is egyben (1991:5). Ennek alapján egyértelműen kijelenthető, hogy van egy olyan pont, ahol a két, eredendően ellentétes jelentés egybeesik, és megkülönböztethetlenné válik egymástól, és a tagadó formulaimmár nem számít – ahogy egyébként, jegyzi meg Dolar, a tudattalan logikájában sincs másként.

Dolar szerint, bár látszólag tökéletes ellentétről beszélhetünk, a belső és a külső sokkal inkább egymásban implikáltak, mint egymás ellenében, és ennek megfelelően ellenállnak a pszichológia és a szociológia normalitás fogalmainak is (1991: 6). Ez az elgondolás tökéletesen leképezhető a lacani tükörstádium forgatókönyvével is, hiszen a külső, a kép, az imágó, csakis akkor tudja pszichés funkcióját betölteni, ha introjektálva részt tud venni a szubjektum konstituálásában. A külső épp annyira belső, mint amennyire a belső külső: az imágó éppen az az extimitás, ami a szubjektum legintimebb és a tőle radikálisan más egybeeséseként definiálható.

Ha topografikusan próbáljuk megérteni az extimitás kérdését, talán a leglátványosabb és egyben legkönnyebben értelmezhető példa a Möbiusz-szalag. Pierre Skriabine szerint a forma lényege az, hogy a szalag oly módon fordul át egy ponton, hogy ami addig a külső felszínnek tűnt, hirtelen belsővé válik, illetve a belső külsővé: pontosan ezen fordulat ellenére egyenletesen felszínen lokalizálhatjuk az extimitást is (Skriabine 2004: 86). Valamiképpen a vászon is így semmisíti meg a valóságot és a fikciót, a jelenlét és a hiány ellentétpárjait: a film kezdetével sokkal inkább egymás implikációivá válnak ezek az ellentétek, ami által maga a moziélmény intimitása – a fentiek nyomán – egyértelműen extimitásként fogható fel.

Más megközelítésben az extimitás kérdését könnyedén összekapcsolhatjuk az *objet a* terminusával is: amint arra Joan Copjec rámutat, a mell, a tekintet, a hang és a többi, testhez kapcsolódó, vagy még inkább, pszichés értelemben, kapcsolódott tárgy kivetése az, ami a szubjektum létrejöttének pillanatát jelzi (Copjec 1995: 128). Azonban a kivetés pillanata nem pusztán tagadás, hanem a tagadás magunkévá tétele is egyben, ami azt a furcsa, paradoxnak ható helyzetet idézi elő, hogy a kivetett tárgyak tagadásukon keresztül legbelsőbb magunkká válnak (1995: 129). Másként fogalmazva, extimmé válnak, ami lacanul annyit tesz, azokká válnak bennünk, amik mi nem vagyunk – feloldva ezzel a külső és belső, ismerős és idegen komplementaritását.

Jacques-Alain Miller szerint az extimitás egy olyan fogalom, amelynek segítségével Lacan a Valósnak a Szimbolikusban való megjelenését magyarázta. Egy diagramban látja a problematika legeklatánsabb kifejtését megtestesülni:



Az áthúzott, vagyis „*barre*” S a szubjektumot, az A („*Autre*”) pedig a Másikat jelöli a diagramban.

Miller szerint e diagram pontosan azt mutatja be, ahogyan a külső része a belsőnek, vagy másként megfogalmazva, ahogyan „a legbensőbb – így definiálja a szótár az „intimet” (*l'intime*) – az analitikus tapasztalatban a külsődlegesség jellegét ölti” (Miller 2008). Ennek a furcsa szituációnak a jelölésére vezette be Lacan az extimitás kifejezést – ami rímel persze a Dolar által fentebb kifejtett *unheimlich*-fordításra is. A lényeges meglátás, amire a terminus rávilágít, az, hogy az extimitás felől nézve az intim mindig is „Másik-szerű, idegen test, parazita” (Miller 2008). Érdekes felfedezni ehelyütt, Miller szóhasználatában, a sci-fi filmek szókinsét, ami jól használható fogódzót ad az idegen-tematika értelmezéséhez nagy általánosságban véve is.

Összefoglalva azt látjuk, hogy az extimitás fogalma nyelvi tekintetben eredetileg inkább az intimitás komplementereként lenne elgondolható – amennyiben ellentétpárként értelmeznénk a kifejezéseket. Mint ahogy azonban Lacan rámutat, az extimitás azonban sokkal inkább valamiféle fordulópontként, az intimitásban rejlő idegenség megfogalmazásaként ragadható meg, amikor a Szimbolikus struktúrában a Valós jelenik meg anélkül, hogy a rendszer működésképtelenné válna, és a szubjektum működését ez alapjaiban rengetné meg. Jól látható, hogy a filmtörténet megannyi műfaja használja ezt a formulát, legnyilvánvalóbb, legpörébb formájában persze a horror, a thriller, a krimi, illetve – talán a legbátrabb vizuális és tematikai arzenált felvonultatva – a sci-fi.

Mintha csak éppen erre reflektálva jegyezné meg Vivian Sobchack is, hogy furcsamód a sci-fi azon törekvése, hogy semlegesítse az idegen képzetét, a magabiztosság és az optimizmus vizuális auráját teremti meg (Sobchack 2001: 110). Jellemző, hogy az idegen mint olyan meghódítása nem pusztán cselekményesítés szempontjából jelent lezárást, de képileg is megjelenik: „a személytelen űr jeges végtelensége, a kint lévő univerzummal és az ürességgel szembe kerülő ember rémülete a

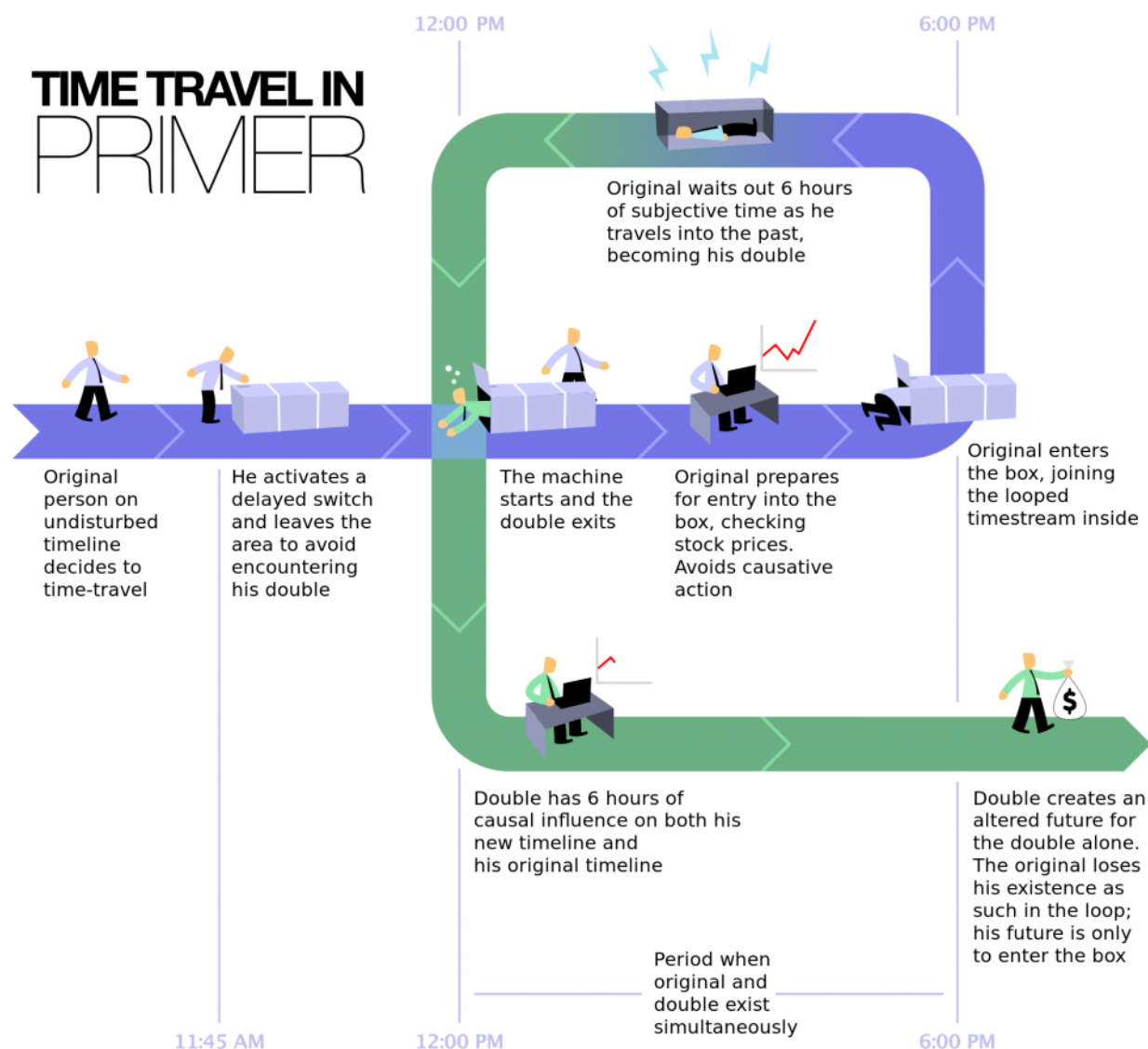
csodálatos látvány absztrakt bemutatásától az ismert és emberi felé való egyre gyorsabb távolodás következtében csökken” (2001: 110).

3. Extimitás-élmény a sci-fiben

Az 1950-60-as éveket követő amerikai sci-fi termés mintha az eltűnt *frontier* (határ) űrbe emelését tematizálná: a népesség túlnötte a Föld lehetőségeit, így másik bolygóra kényszerül (jellemzően a szegények, hányattatott sorsúak maradnak az anyabolygón), vagy a terület felosztásaként sokszorozott határvonalak választják el a nyomorban tengődőket a nagyobb egyéni térrel rendelkező gazdagoktól, netán képességek vagy tulajdonságok alapján felosztott térben élnek az egyébként sosem érintkező, szegregált csoportok – mind-mind valamiféle új *frontier* lelkelet (a sci-fi mint műfaj előtérbe törését tekintve nyilvánvaló az utalás a J. F. Kennedy által hangoztatott, az űrre vonatkozó kitéltet is felvonultató beszédre) felélesztését idézi, ahol a cezúra eltörlésére tett kísérletek válnak a filmek vezérmotívumává.

Azonban egyre kevésbé vagyunk tanúi annak a területileg expanzív *frontier*nek, amit ezek a filmek bemutatnak: már a 70-es, 80-as évek is sokkal inkább az emberi testre (*Vérbeli hajszá* [Innerspace. Joe Dante, 1987]) koncentrálnak, vagy a bolygó új felosztásán alapuló zárt, disztópikus társadalmak (*Logan futása* [Logan's Run. Michael Anderson, 1976]) extimitását boncolgatják. Ez a megközelítés tulajdonképpen azóta is tartja magát, olyannyira, hogy még a cselekmény háttereként szolgáló világűr is csupán extim kellékké válik (ez történik például a *Gravitáció* [Gravity. Alfonso Cuarón, 2013] esetében) az egyre klausztrofóbiásabb, egyre inkább befelé, az intimitás felé forduló sci-fi tematikákban. De vajon hogyan érhető tetten az extimitás konstitutív hatása, szubjektum-generáló szerepe a kortárs amerikai sci-fiben?

A kissé nehezen emészthető, összetett struktúrájú és nyelvezetű, alacsony költségvetéssel készült *Találmány* (Primer. Shane Carruth, 2004) a klasszikus időutazós tematikát működteti: Aaron (Shane Carruth) és társai azon fáradoznak, hogy egy időgépet építsenek, aminek segítségével rálátásuk lesz az elkövetkező évek tőzsdei árfolyammozgására, így nagy biztonsággal olyan részvényekbe fektethetnek, amelyek majd szép summával jutalmazza a kreatív elképzelésben résztvevőket. Annyiban azonban a filmben megvalósított gépezet és teória mindenképp különbözik a korábban megálmodott időgépektől, hogy itt nem szimpla utazásról van szó, hanem a szubjektum másolatairól, akik ráadásul az egyre bonyolultabbá váló út- és idővonalak miatt azon is ügyködnek, hogy nehogyan összeetalálkozzanak – az ugyanis a katasztrófával volna egyenlő. Vagyis a szubjektum multiplikációja történik térben és időben egyaránt, ami talán a fentebb már említett Möbiusz-szalag egyre tovább tekeredő alternatíváiban nyerhetne térbeli modellt, a soha meg nem található fordulóponthoz pedig az időgép zárt, intim tere lehetne, amelyben az idő síkjai és a szubjektumok másolatai konvergálnak.



A film topográfiája tökéletes lenyomatát adja a szubjektum újra- és újrapozicionálásának végeláthatatlan sorjázásában. A garázsban felépített időgép belseje ugyanis egy olyan intim teret jelent, mint az anyaméh: egy idegen burok az ismerős testben, amely azonban tökéletesen azonos is a testtel, hiszen rajta kívül és nélküle képtelen a létezésre. Ugyanakkor az időgép alapelve szerint a belső, változatlanul hitt és érzékelt tér valójában az időspirálon keresztül röpti a szubjektum egy másolatát – nem magát az „eredeti” szubjektumot, aki ugyanabba a térbe kerül vissza, amiből belépett a gépbe, hanem egy szurrogátumot.

A film trükkje azonban a lezárhatatlanságban tetőzik: a sokadszori időhurkot és szubjektum-másolást követően már teljesen bizonytalanná válik az eredeti fogalma, és a szurrogát szubjektumok és terek sokkal inkább szimulákrumokká avanszálnak, minthogy elveszítenék a szubjektív origót. Ahogyan a narratív építkezés is sejteti: amit szubjektív narrációnak nevezhetünk, a film végére tökéletesen megkérdőjeleződik, vagyis nem világos, hogy narrátorunk valóban az a

szubjektum-e, akinek a fejéből egyáltalán maga az ötlet származik – miért ne lenne lehetséges az a forгатókönyv, miszerint az eredetinek vélt ötlet és megvalósítás már önmagában is az időutazás egy sokadik alternatív időhurkában történik?

Térben és szubjektivitás tekintetében is lacani felismerés működik a *Találmány* felépítésében, hiszen az eleve elveszett tárgy (*objet a*) által generált működési mechanizmus jelenik meg a film struktúrájának minden egyes aspektusában. Az időgép működése olyan, mint az a késztetés, mely megközelíteni nem tudja ugyan a vágy elveszett tárgyát, ám szorgosan cirkulál körülötte, újabb és újabb tárgyakra áttéve a célkeresztet annak érdekében, hogy egyszer mégiscsak elérje az áhított tárgyat (ami persze lehetetlen, hiszen az *objet a* soha nem volt a szubjektum része – éppen hiánya konstituálja a szubjektumot magát).

Az időutazás kérdéskörének egyik legradikálisabb megjelenési módja azonban talán nem is magában a történelmi időben való ide-oda ugrálás, hanem az önmagába megakadályozhatatlanul, kényszeresen visszatérő, meglehetősen sokat használt formája az időhurok, ami a főhős tudatossá alakított ismétlési kényszerével operál. A mindennapi tevékenységeinkben rögzült, tudattalan, kényszeres ismétlések felnagyításaként is értelmezhető narratív trópus arra kényszeríti a karaktert, hogy újra és újra élje át egy-egy nap történéseit, ugyanabból a helyből, pozícióból, kiindulási problematikából levezetve, és egyre tüzetesebben szemlélve oldja meg azokat a problémákat, küzdje le azokat az akadályokat, amelyek az első pillanattól kezdve ott voltak, akár manifeszt, akár látens módon, és megakadályozták a szubjektum sikeres teljesítését (akár munka, akár magánéleti fronton). A népszerű pszichológiai rovatok „ha újraélhetném” jellegű nosztalgikus toposzára hajazva a karakter intim léte tökéletesen extimmé válik, hiszen – mintha csak valami kartéziánus egót injektálnának hirtelen a szubjektumba – mintegy kívülről, tudatosan kíséri magát figyelemmel, észleli, felismeri azon hibáit, idegesítő vagy épp szeretnivaló tulajdonságait, melyek a mindennapi rohanásban rejtve maradnak előle: voltaképpen sokkal bensőségesebb viszonyt képes kialakítani saját magával, sokkal inkább saját ismerőssévé válik, mint valaha volt. Ez persze éppenséggel azon lacani tételt bizonyítja, ami az emlegetett népszerű pszichológiai meglátást látja ebben megnyilvánulni, miszerint az egyén bármilyen rejtett személyiség lehet annak ellenére, hogy mindannak pontosan az ellenkezőjét látja a környezete. Lacan meglátása szerint, és ez a tükörstádium egyik legnyilvánvalóbb üzenete is, a szubjektum konstitutív pillanata épp azon félreismerésből származik, amikor a külső képet introjektálja – vagyis legbelsőbbnek hitt énünk valójában nem más, mint külső képünk (megítélésünk, a felénk érkező reakciók stb.) magunkévá tétele. Ilyen értelemben legintimebb pillanataink szükségképpen extimitásba hajlanak.

A holnap határa (Edge of Tomorrow. Doug Liman, 2014) főhőse tulajdonképpen az *Idétlen időkig* (Groundhog Day. Harold Ramis, 1993) Bill Murray-karakterének időhurkát kénytelen átélni: minden egyes nap ugyanonnan indul, ugyanabból az alappozícióból mind tér, mind pedig idő tekintetében. Az ilyen narratív logika az adott időn belül több lehetőséget biztosít a film karaktereinek egy ismeretlen tér többszöri bejárására, ami persze ennek következtében ismerőssé válik – talán túlságosan ismerőssé: míg az *Idétlen időkig* ebben a komikus helyzeteket emeli ki, addig *A holnap határa* a kilátástalan háborús helyzet frusztrációját és klausztrofóbiáját

hangsúlyozza. A felderített, bejárt, megismert tér pontosan az ismerőssé válás folyamatában fordul extimmé, hiszen a szubjektum – a hurok hatására – mintha egyszerre lenne jelen több topográfiai pozícióban is. Így saját élménye térbeli kivetülései által ismert helyzete mindig valamiképp idegen önnön pozíciójától, intim relációja a diegetikus valóságban szükségképp extimitássá válik.

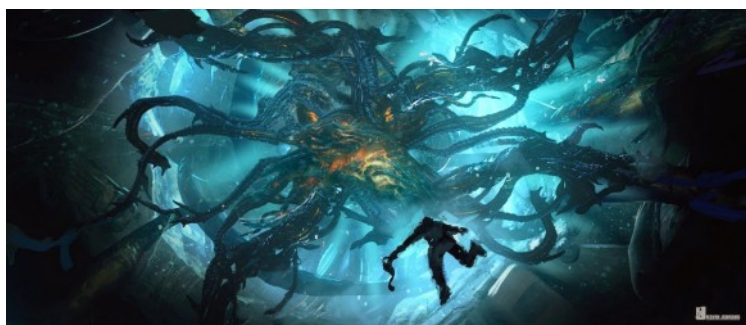


A holnap határa (Edge of Tomorrow. Doug Liman, 2014)

A holnap határa valójában egy sokszorosán újrajátszott normandiai partraszállás konfiguráció, ahol a francia partoknál a fekete, technikailag fejlett, a világ meghódítására készülő idegen betolakodókra igyekszik az emberiség az óceán felől érkezve megsemmisítő csapást mérni. Nem járnak sok sikerrel, olyan túlerővel szembesülnek ugyanis, amivel nem tudnak mit kezdeni. Egyetlen hősük van csupán, a több hősies ütközetet is megjárt Rita Vratavski (Emily Blunt). A partraszállás előtti napon egy támaszponton ébred William Cage (Tom Cruise), akinek a kiképzése közel sem készíti fel mindarra a szörnyűségre, ami másnap, a bevetésen várja: hadosztályával egyetemben gyors halál a sorsa, mielőtt azonban a végzet elérné, végez egy alfa mimikkel, egy alacsonyabb rendű idegennel, akinek vére bekerül a szervezetébe. Ennek következtében másnap ugyanott találja magát, a partraszállás előtti napon, ugyanazok az emberek, ugyanott, ugyanúgy, ugyanazt mondják, ugyanazt kell tennie, majd ugyanúgy meghalnia is, mint előző napon. Mindez a harmadik alkalommal is megismétlődik, és így tovább, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy az idegen vér hatására Cage egy időhurokba került, amiből csak úgy tud szabadulni, ha az idegen organizmust kiiktatja legbelsőbb, intim magjából, saját testéből, illetve a történelemből, így a hurok megszakadhat és kiegyenesedhet, minek által az idő végre lineáris vonallá alakulhatna vissza.

Azzal, hogy Cage nem csupán újraéli a napokat, és az újraélésben át- és átpozicionálja magát a partraszállást követően, hanem mindezen élményét meg is osztja, ki is vetíti, stratégiává, túlélési módozattá alakítja azt (hogy ezt követően egy komplex mozdulat- és edzésterv alapját adja meg ezzel), tulajdonképpen mentálisan reprodukálja mindazt, amit az *exoskeletonnak* (külső csontváznak) hívott mechanikus fegyverzet implikál: a belső és a külső, az intim és a Másik

egymást feltételező, szétválaszthatatlan entitásként léteznek, nem pedig egymás szöges ellentétéként. Feltűnő egyébiránt a fizikai test belső tartalmának, vázának külsődleges hangsúlyozása is, amit egy évvel korábban az *Elysium – Zárt világ* (Elysium. Neill Blomkamp, 2013) című Neill Blomkamp film mutatott meg: ott azonban a Max (Matt Damon) testében található élő szövethez és csontozathoz rögzítik az emberfeletti teljesítményre képessé tevő külső csontvázat, ami ontológiailag különbözik a Cage és Vratavski által használt, bármikor levehető exoskeletontól. Ennek megfelelően persze a test és a szubjektum történetének végkifejlete is más: Max diegetikus élete a film címe által jelzett túlvilágban végződik, míg Cage és Vratavski szó szerint átlépik a holnap határát, és visszaállítják az idővonal linearitását. (Ha egy pillanatra elidőzünk a sztáridentitás kérdésénél, talán az is érdekes adalékként szolgálhat, hogy Cruise e filmje előtt a *Feledés* (Oblivion. Joseph Kosinski, 2013) című filmben a *doppelgänger* toposzt aknázza ki egy hasonlóan disztopikus kontextusban, hogy helyrebillentse a történet és az időkezelés linearitását, és megakadályozza az alternatív valóságok összeecsúszását, aminek nyilvánvalóan valamilyen nem kívánatos időhurok lenne a vége.)



A holnap határa (Edge of Tomorrow. Doug Liman, 2014)

A mimikék, vagyis a megszállók, az idegenek egészen explicit módon, már nevükben is jelzik spektrális, illetve képzetes természetüket: utánozzák, tükrözik az emberi logikát és viselkedést, lépésről lépésre veszik át az emberi gondolkodás paramétereit, amit aztán persze villámgyorsan ellenük is fordítanak. Éppen ebben rejlik legyőzhetetlenségük záloga: igaz ugyan, hogy az emberi technológiát túlszárnyaló arzenállal rendelkeznek, ám az is hamar kiderül – éppen Vratavski és Cage példájából –, hogy ez a fölény igen csak illékony – máskülönben hogyan magyarázhatnánk, hogy Cage és néhány társa egészen hamar rájön, hogyan semlegesítheti az eleinte rettenetes és legyőzhetetlen aurával bíró alfákat. Egy végletekig torzított tükörstádium analógiát látunk, aminek folyamán Cage ráébred, különleges képessége pontosan az idegentől származik, az idegen test teszi őt különlegessé, egészen pontosan azzá, aki. Képzetes modalításban világos a forgatókönyv: Cage találkozása az alfával (és vajon miért pont az *alfával*?) megformázza, kialakítja szubjektumát – ettől kezdve válik valódi karakterré. Vajon nem erről szól a tükörstádium lacani leírása is?

Cage tehát akkor kerül időhurokba, amikor megöl egy alfa mimiket, és annak idegen vére keveredik az övével. Másként mondva, a külső, az idegen, a belső konstitutív részévé válik – inntől nézve az intimitás extimitássá válik, hiszen a külső már nem tud elválni a belsőtől és viszont, sokkal inkább egymást feltételezve, összekapcsolódva funkcionálnak, hiszen a szubjektum

lét-paradoxona ebben az esetben az, hogy ha kivetné valahogyan magából az idegen vért, önmagát semmisítené meg. Ezt mi sem támasztja alá jobban, mint Cage rémülete a balesetét követő transzfúzió során, amikor realizálódik benne, hogy többé nem lehet az, aki volt. A helyszínre érkező Vratavski (a „verduni angyal”, amivel egy alternatív történelmi hurkot is sikerrel csempész be a film, hiszen a verduni csata az első világháború eseménye, nem a másodiké) pontosan így veszítette el korábban az időhurkon keresztüli visszatérés képességét, így tudják, eddigi életük ezzel véget is ér.

Ebben az értelemben válik világossá, mire is gondolt Lacan, amikor a „második halál” fogalmát taglalta (Lacan 1992: 211): Cage többször meghalt, de még mindig nem tudja, hogy ő halott, ezért konokul menetel előre, mint valami zombi – csak amikor a végleges, mindent eltörölő halál réme fenyegeti, akkor fogja fel, hogy küldetése természetesen már régen egyenlő azzal a halállal, ami az időhurki életet biztosította. Meg kell hálnia a második halált is, a végsőt, ahonnan már nincs visszaút. A sok halál mind-mind egy apró hiba miatt jön el: soha nem sikerül az *objet a*, az eleve elveszett másik tárgy birtoklása – éppen a szubjektum ezen legbensőbb, radikálisan idegen, extim magja az, ami lehetővé teszi Cage számára, hogy az Ómega, az idegeneket irányító központi agy gondolatait „lássa”, és ezáltal lokalizálni tudja, majd később képes legyen elpusztítani is.

Az Ómega pusztulása, a protagonista áldozata azonban mégsem hozza el a végső halált – legalábbis a narratíva erre utal: Cage-et látjuk, amint az időhurok kezdőpontja előtti helyen és időben ébred, kívülről szemléli mindazt, aminek tevékeny részese volt, egyfajta látnokként, magabiztosan mosolyogva keresi meg Vratavskit. De vajon tényleg a tradicionális happy end jelenti a film végét? A film trükkje az, hogy a nézői szubjektum duplikációjaként egyfajta külső fokalizációba csöppent Cage mintha csak saját filmbeli történetét (egészen pontosan: történeteit) mustrálná, azonban ne feledjük, mindez csupán azért lehetséges, mert a megölt alfa mimik vére ugyan kiürült szervezetéből, így időlegesen felfüggesztette az időhurok működését, ám az Ómega pusztulásakor éppen a vezér idegen vére kerül Cage szervezetébe. Talán nem nehéz belátni, hogy az időhurok így nem tűnhet el, csupán a kezdés és visszatérés helyszíne és időpontja változik meg, még akkor is, ha erre már nem utal a hollywoodi narratíva, és lezártnak tekinti a történetet.

Mintha csak Csuang-ce és a pillangó álma elevenedne meg a filmben: Lacan Maurice Merleau-Ponty kapcsán eleveníti fel az ősi kínai példát, amiben Csuang-ce egy pillangóról álmodik, majd amikor felébred, azon morfondírozik, vajon biztos-e, hogy ő álmodott a pillangóról, és nem lehet-e, hogy a pillangó álmodja azt, hogy ő Csuang-ce (Lacan 1998: 76)? *A holnap határa* szerkezetére vetítve a példát felmerül a kérdés, vajon nem a második időhurok Cage-e álmodja mindazt, amit az első időhurok Cage-ének történeteként fogtunk fel? Vagy ha radikálisabban nézzük: nem lehet, hogy az időhurok alfástól és Ómegástól maga annak a helikopteren ébredő Cage-nek az álma volt, akinek egyébként soha semmi harctéri tapasztalata és élménye sem volt? Ezek a kérdések egytől egyig a szubjektum extimitását firtatják, azt az intim szubjektív magot, ami ez esetben a karakter létét és létjogosultságát érinti: vajon az idegen test intimitása nélkül megfogalmazódhatott volna-e

a történet? És vajon a nézői szerep duplikációja miként hat a nézői szubjektumra, aki eleve extimitásként éli meg a szemei előtt kibontakozó cselekményt? Vajon a hagymahéjak rétegződésére hajazó narratív struktúra, ami Cage szubjektumának egyfajta tanulmányozása is egyben, miként éri a nézőtérén, a diegézis kiépülésével formálódó szubjektum intim magvát?

4. Leblende

A zéró gravitációnak köszönhetően lebegő férfi és nő képe, illetve a helyzet radikalitásában gyökerező és fokozatosan kibontakozó intim helyzet dominálta a nézői képzeletet az elmúlt évben. Alfonso Cuarón *Gravitáció*ja pontosan az új *frontier* hidegháborús hangulatát meglovagoló kontextusban kezd kibontakozni: az oroszok megsemmisítenek egy amerikai műholdat, ami ráadásul láncreakciót indít be, több műhold is megsemmisül, aminek eredményeként veszélyes úrszeméthalmaz keletkezik. A veszélyes hulladékklavina éppen egy amerikai űrsikló útját keresztezi, tulajdonképpen használhatatlanná téve azt, ráadásul a legénységet is megtizedeli. A két túlélő, Dr. Ryan Stone (Sandra Bullock) és Matt Kowalski (George Clooney) egy kísérleti jetpack segítségével távolodnak a használhatatlanná váló siklótól, hogy a világűr végtelenségében leljenek menedéket, illetve valamiképpen megmeneküljenek a kilátástalan helyzetből.



Gravitáció (Gravity. Alfonso Cuarón, 2012)

A *Gravitáció* a radikálisan más, a világűr ismeretlen és kiismerhetetlen végtelenségében klausztrófób közelségbe taszítja a két protagonistát, akik egy ideig az irányító központból érkező hanggal (Ed Harris) kommunikálva próbálják túlélni a reménytelennek tűnő helyzetet. Feltűnő, hogy a két ember intimitását egy olyan gépi hang keretezi, mint amilyen Jonze *A nő* című filmjében Samantháé: test nélküli entitás, amely a legintimebb, legbelsőbb jellemzőkhöz fér hozzá, azokat elérhetetlen távolból, mégis – a hangon mint *objektum* keresztül – mintha közvetlen közélről, már-már lehetetlen közélről alakítva.

A filmben alkalmazott különleges forgatási technológia, amit a bemutatás maximalizált audiovizuális környezete külön kiemel (IMAX 3D, illetve Dolby Atmos), nem a sci-fi filmekben az esetenként megalapozatlan tobzódásig fokozott kütyü- és fegyverarzenálra irányul, hanem egy olyan filmélmény megteremtésére, ami a világűrt teszi zsigerileg otthonossá. Éppen ez a zsigeri

érzés az, ami a freudi *unheimlich* érzését kelti, amitől nem pusztán a cselekmény, illetve a történet szintjén, de a nézői szubjektum vonatkozásában is az extimitás válik elsődleges fontosságúvá a filmélmény (és annak minden vonatkozása, így a nézői azonosulások sorozata) megalapozásában, és határmechanizmusának folyamatos fenntartásában. A *Gravitáció* leckéje a film befogadója számára tehát korántsem annyira technológiai vagy műfaji természetű – sokkal inkább a filmeseményt létrehozó kísérteties, ismerősen idegen lelki állapot végletekig vitele. Az immerzív élmény, amit a technológiai burok létrehoz, olyan intimitást kölcsönöz számára, amit csak a valóság eme ismeretlen, illuzórikus, képzetes pillanatában tud átélni, és amely a lehető legtávolabb van tőle.

Pontosan azért válik kitüntetett élménnyé a sci-fi ezen ágának termése, mert radikalizálja az intimitást egészen addig, amíg az az extimitásba hajlik. Ennek hatására azonban a nézői pozíció, a szubjektív dimenzió kritikai kereteit is újra kell gondolni, hiszen a mozgókép immáron nem pusztán beleszövi a szubjektumot a filmeseménybe (mint ahogyan azt a varrat logikája diktálná), hogy így egy intim burkot hozzon létre a projekció terében, hanem önmagát mintegy dekonstruálva, folyamatosan felmutatja a diegetikus valóság felfesléseit. Másként mondvá, ha a metzi képzetes jelölő logikája arra mutat rá, miként búvik meg a fikcióban a valóság magva, akkor a fentebb tárgyalt sci-fi filmek ezt az intimitást fordítják ki önmagából, felvillantva a valóság mélyén szunnyadó fikciót. A valóságbenyomás reprezentációs logikája itt tehát ebben a tekintetben válik kísértetiesé, ezen mechanizmus következtében alakul extimmé: a nézőt szubjektuma illékony intimitásának mélyén rejlő idegen magva ragadja és viszi magával pszichikus értelemben a másik színre. Ez a kortárs amerikai sci-fi és a nézői szubjektum találkozásának folyamatosan felmerülő tétje.

Irodalomjegyzék

- Adams, Parveen (1996): *The Emptiness of the Image*. London, Routledge.
- Cook, Pam (1985): *The Cinema Book*. London, British Film Institute.
- Copjec, Joan (1995): *Read My Desire*. Cambridge, MA, The MIT Press.
- Dolar, Mladen (1991): 'I Shall Be With You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny. *October*, 58. 5-33.
- Freud, Sigmund (2001): A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In *Művészeti írások*. Szerk. Erős Ferenc és Argejó Éva. Budapest, Filum, 245-281.
- Gaia, Susan de (2011): The Science-Fiction Film. In *Movies in American History: An Encyclopedia*. Volume 3. Szerk. Philip DiMare. Santa Barbara, CA, ABC-CLIO, 1071-1075.
- Hayward, Susan (2000). *Cinema Studies*. Második kiadás. London, Routledge.
- Königsberg, Ira (1993). *The Complete Film Dictionary*. London, Bloomsbury.
- Kuhn, Anette és Susan Radstone (szerk.) (1990): *The Women's Companion to International Film*. London, Virago.
- Lacan, Jacques (1992): *The Ethics of Psychoanalysis*. Seminar VII. Ford. Denis Porter. London, Routledge.
- Lacan, Jacques (1998): *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ford. Alan Sheridan.

London, Vintage.

- Metz, Christian (1981). *A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány*. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi szemle*, 1981/2. 57-101.
- Miller, Jacques-Alain (2008): Extimity. *The Symptom*, 9. URL: <http://www.lacan.com/symptom/?p=36> Hozzáférés dátuma: 2014. szeptember 22.
- Roudinesco, Élisabeth (2014): *Lacan: In Spite of Everything*. Ford. Gregory Elliot. London, Verso.
- Skriabine, Pierre (2004): Clinic and Topology: The Flaw in the Universe. In *Lacan: Topologically Speaking*. Szerk. Ellie Ragland és Dragan Milovanovic. New York, Other Press.
- Sobchack, Vivian (2001). *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Második kiadás. New Brunswick, Rutgers UP.

Filmográfia

- *Csillagok háborúja* (Star Wars. George Lucas, 1977)
- *Elysium - Zárt világ* (Elysium. Neill Blomkamp, 2013)
- *Feledés* (Oblivion. Joseph Kosinski, 2013)
- *Gravitáció* (Gravity. Alfonso Cuarón, 2013)
- *A holnap határa* (Edge of Tomorrow. Doug Liman, 2014)
- *Idétlen időkig* (Groundhog Day. Harold Ramis, 1993)
- *Logan futása* (Logan's Run. Michael Anderson, 1976)
- *A nő* (Her. Spike Jonze, 2013)
- *A nyolcadik utas: a Halál* (Alien. Ridley Scott, 1979)
- *Találmány* (Primer. Shane Carruth, 2004)
- *Vérbeli hajsza* (Innerspace. Joe Dante, 1987)

© Apertúra, 2015. tavasz-nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/dragon-extimitas-a-kortars-amerikai-sci-fi-es-a-nezoi-szubjektum/>

