

Vajdasági Tudományos Diákköri Konferencia

Újvidék, 2017. november 24-26

Tér és idegenség párhuzama *A behatolóban*

Szerző:

Simor Kamilla

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Osztatlan magyartanár-média-,mozgókép és kommunikációtanár szak V.évfolyam

Témavezető:

Dr. Tarnay László, egyetemi docens

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Filmtudományi és Vizuális Kultúra
Tanszék

Tartalomjegyzék

1.Bevezetés	3
2. A behatolás tipológiája	4
2.1. Geopolitikai behatolás: a küszöb átlépése.....	4
2.2. Valóságos álmok/ szürreális valóság: mentális behatolások.....	5
2.3. Bipoláris terek, eltérő jelentésmezők	8
2.4. Jogi és feltétel nélküli vendégszeretet: behatolás az Én-be.....	9
3. Összegzés.....	12
4. Bibliográfia	13

1.Bevezetés

Dolgozatomban Claire Denis *A behatoló* című filmjében (2004) az Idegen/Másik és az Én viszonyát vizsgálom a térszerkezet elemzésével. Tézisem, hogy a térszerkezet *A behatoló*ban metaforikus és literális értelemben hordozza magában az idegenség filmi reprezentációit. A külső-belső, emberi és nem-emberi terek váltakozása egyrészt kifejezi a kettő kapcsolatát, másrészt megbontja a viszony biztosnak hitt szigorú hierarchiáját. Kiinduló kérdésem, hogy miben térnek el egymástól a behatolás különböző szintjei, melyek a „*lokálizálható*” és a „*lokálizálhatatlan*” terek, valamint az, hogy hol találkoznak egymással az idegenek. A behatolás aktusa mentén fragmentálódik a film komplex tere, melyet egy négy részből álló tipológia (*geopolitikai behatolás, intimszférába hatolás, mentális behatolás, Én-be hatolás*) segítségével vázolok a dolgozatban. Azt elemzem, hogy a film narratívájában mikor és miért történik meg a szintek közti váltás, és hogyan bontják meg a (már alapvetően is elliptikus) cselekményt.

Claire Denis, a Franciaországban született, de gyermekkorát nagy részét Afrikában töltő rendező filmjeit alapvetően meghatározza a származása: a legtöbb alkotása a posztkolonializmus jegyében készült. Az otthontalanság érzésének megtapasztalása, az integrációtól, az asszimilációtól és a marginalizációtól való félelem, a Másik gyűlölete, az öngyűlölet, valamint az identitás elvesztése – ezek a témák mind-mind valamilyen szinten jelen vannak Denis filmjeiben. „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 a Másik által okozta komplex zavara, a félelem és a vágy érzet-együttesére épül.¹

A behatoló Jean-Luc Nancy azonos című autobiográfiai jellegű könyve nyomán született, melyben a filozófus saját szív-átültetéséről, majd az ezt követő rákos betegségéről ír. (Jelen írásomban a könyv előszavát használom hivatkozási alapként.) Egy interjúban Nancy kijelentette, hogy a film esetében kevésbé adaptációról, sokkal inkább adoptációról van szó, mivel a forrás-szöveg és a film közti kapcsolat sokkal lazább, mint egy hagyományos értelemben vett feldolgozásnak. Denis egy előadásán úgy nyilatkozott, hogy a filmben annak a mechanizmusát mutatta be, ő maga hogyan értette meg Nancy írását, és kevésbé a szöveghűségére törekedett.²

¹ Beugnet, Martine: Claire Denis. Manchester : Manchester University Press, 2004. pp.2-5.

² A beszélgetés 2007-ben, a European Graduate School nyitott előadásán zajlott. Elérhető teljes hosszában: https://www.youtube.com/watch?v=L6PtF_wr1VI letöltés ideje

2. A behatolás tipológiája

2.1. Geopolitikai behatolás: a küszöb átlépése

Noha expliciten valóban kevés jegy jelenik meg Denis filmjében Nancy esszéből, az autobiográfiai szöveg alapvetően meghatározta a film ötletét. 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 többször visszatér különböző jelenetekben, azonban legtöbbjük csak *geopolitikai behatoló*ként azonosítható. Illegális átlépésről van szó: olyan emberekről, akiket nem látnak szívesen, de leskelődnek rájuk, ellenőrzik őket (Louis állandó *voyeur*ként lesi a számára gyanús alakokat), azok mégis a küszöböt átlépve belépnek a számukra idegen országba.

A küszöb felé megtett első lépést Derrida a felkínált vendégszeretettel, a hatalom uralásával hozza összefüggésbe: szerinte minden vendégszeretetben van egyfajta hatalmi mozzanat, hatalom-akarás.³ A geopolitikai behatolás egyik motivációja a filmben éppen ez: erőszakkal, engedély nélkül lépnek be a menekültek az ismeretlen országba vendégszeretet híján. Az itt élők nem kínálnak fel helyet, s abszolút jövevényként⁴ kezelik őket: így élnek vissza a helyettesíthetetlenségükből származó hatalommal.

Denis *Vers Nancy* című rövidfilmjében a filozófus egyik diákjával, Ana Samardzija-val beszélget, miközben a történelmi jelentőségű Nancy felé haladnak (ez a város a nemzet kollektív emlékezetében egyfajta érzékeny tájként maradt meg⁵). A két szereplő azt vitatja meg, hogy mi az, ami az ismeretlennel való találkozásunkat olyan megterheltté, gyötrővé teszi. Nancy szerint a behatolás és az ezáltal bekövetkező zavarkeltés az idegen osztályrésze: a behatoló fenyegetést hordoz magában, éppen ezért, amikor megérkezik, eluralkodik a sokk és a zűrzavar. A szlovén származású Samardzija ezzel kapcsolatban éppen az láthatatlanságot emeli ki: *idegenként* észrevétlen akart maradni annak érdekében, hogy ne azonosítsák behatolóként, különbségeit akarta láthatatlanná tenni, így olvadva be a fogadó közegbe.

³ Derrida, Jacques: Vendégszeretetgyűlölet. (ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) In.: Derrida, Jacques: *Ki az anya?* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997. pontos hivatkozás oldalszámmal

⁴ Derrida különbséget tesz az „abszolút jövevény” és az „idegen” kifejezések között, e fogalmi szétválasztás alapjául pedig a jogi és az abszolút vendégszeretet opozíciója szolgál, melynek kifejtésére dolgozatom további részében kitérek. (Derrida, Jacques: Az idegen kérdése: az idegentől jött. (ford. Boros János, Orbán Jolán) In.: Biczó Gábor (szerk.): *Az idegen. Variációk Simmelről Derridáig*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2004. pp.16-17.)

⁵ Beugnet, Martine: The Practice of Strangeness: L’Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000). *Film-Philosophy*, vol. 12.no.1. p.33

A *behatoló* menekültjei a legtöbb jelenetben éjszaka vágnak át a határon, a sötétségben bújkálva pedig észrevehetetlenek: Denis filmjében éppen így igyekeznek, hogy ne behatolóként azonosítsák őket. Annak ellenére, hogy *Másikként* definiálhatók, ki akarnak térni a behatolás aktusa elől: éjjel, „láthatatlanul” kelnek át az országhatáron, elkerülve az érkezésüket követő „kötelező” pánikot, zűrzavart. Denis éppen ennek az elkerülésnek a következményeit mutatja be: mi lesz azokkal, akik rejtettek akarnak maradni úgy, hogy közben megőrzik identitásukat? Természetesen a házigazda okozta halál.

2.2. Valóságos álmok/ szürreális valóság: mentális behatolások

Denis filmjében a *lokalizálható/lokalizálhatatlan* problematikájafolyamatosan megkérdőjelezhető vagy éppen felülírható. (A lokalizálható és lokalizálhatatlan fogalompárost mind a cselekmény menetében, mind pedig az éppen adott térben való elhelyezésre/elhelyezhetetlenségre alkalmazom.) A filmcím kiírásának jelenete mely elsősorban a geopolitikai szinthez kapcsolódik, többféle jelentéssel bír. Egyszerűségről a film cselekményének főbb teréhez képest látszólag teljesen diverz: elveti a klasszikus elbeszélés megalapozó beállításait, nem egyértelmű a téridő folyamatossága, és a későbbi (fő)szereplőkre, helyszínekre sem történik utalás a vizuális síkon. Másrészt viszont szorosán összekapcsolódik velük: olyan képi elemekkel vetíti előre a film hangulatát meghatározó, a menekülés okozta bizonytalanságot, feszültséget és frusztrációt, mint a vaksötétet meg-megszakító villogó és vakító fényű zseblámpák, valamint a szabálytalan ritmusú zenei aláfestés. (A cím jelenetéhez szorosán kötődik a film legelején feltűnő női alak, valamint az audióális síkon ekkor elhangzó mondat, melyre dolgozatom egy későbbi részében térek vissza.) Így jelenik meg a szervesség a látszólagos töredezettség ellenére. Ez a kezdőjelenet tehát a szereplőkre vonatkoztatja a környezetet, s ez utóbbi pedig meghatározza vagy inkább utal a szereplők későbbi, valószínűleg bekövetkező cselekedeteire.

A lokalizálhatóság/lokalizálhatatlanság problematikája az álm-jelenetekben lesz különösen szembeűnő. Nem is teljesen pontos az „álm-jelenet” kifejezés, hiszen a térben és cselekmény menetében való meghatározhatatlanságuk egyik oka éppen az, hogy az álm-jellegük is megkérdőjeződik: bizonytalan, hogy alvó állapotban történő tudati kivetülés, hallucináció vagy egy önkényesen a narrációba illesztett, de éppen ezért „kilógó” jelenet. Egy interjúban Denis úgy fogalmazott, hogy igyekezett az egyes jeleneteket, filmképeket oly

módon megjeleníteni, mintha mindegyik Louis elméjében képződött volna, s ennek kivetülését láthatnánk a vásznon.(Éppen ezért Trebor alakja gyakran kívülesik a képen, több jelentben egyáltalán nem látható, annak ellenére, hogy ő is jelen van.⁶) Az elliptikus struktúrát, a narráció bizonytalanságát tehát egyrészt – ahogy Wim Staat e filmről írt esszéjében is említi – az álom és a valóság jeleneteinek keveredése okozza.⁷ Utalva Denis magyarázatára, miszerint a filmképek szubjektív jellegűek, nem egészen egyértelmű, hogy Trebor elméje mikor generálja azokat alvó állapotában, s mikor éberen. Ezek az álmok Louis elméjének kivetülései: erőszakosak, agresszívok, és visszaélnek a hatalommal. Ahogy Wim Staat is írja, az egyik álom egyben téridő-ugrás is: Trebor egy genfi hotelben alszik el, a szívműtétje után, a koreai Puszanban ébred fel immár egy nagy vágással mellkasán, jelezve, hogy túlvan a szívműtétjén. A sebészeti beavatkozást megelőzően a szervkereskedő orosz nővel álmodik, aki egy lovon ül, és Trebort az állathoz kötve kínozza, miközben fenyegetően közli: Louis sosem fizethet eleget.

Ennek az álomnak a jelentését azonban a valós történetekben kell keresni: Louis a műtét előtt kifejezetten egy fiatal férfi szívét kérte sajátja helyére, azután, hogy önkezeléssel végzett egy, az ő területére behatoló lánnyal. Metaforikusan a nő, tágabb értelemben magának a behatolónak szívét kívánja elkerülni. Louis kínzó álmát újabb követi: a film elején egy, a férfi által a valóságban is kifigyelt lányt végeznek ki a határvadászok, miután az betört az otthonába, s oda így a férfi *intimszférájának szintjén* keresztül (mely a tipológia újabb szintje) hatolt be.⁸ A valós gyilkosság aktusának jelenetét rögtön éber-álom vagy inkább fenyegető képzelgés követi: Louis feltehetően a saját temetését hallucinálja, melyen a pap kárhoztatja a bűnöseket, kik sosem lelhetnek nyugalomra. A vissza-visszatérő orosz nő hongkongi felbukkanása szintén az álom-jelenetekhez sorolható: úgy követi a férfit, mint egy sosem lemosható és megbocsátható tett, annak ellenére, hogy Louis nem képes a bűnbánatra.

Ha szemügyre vesszük Louis álmainak erőszakos jellegét, ezen a szinten, úgy vélem, kétféle behatoló aktus történik: a néző a film mint médium „miatt” hatol be a szereplő elméjébe, képzelt mentális képeibe. Másfelől az ismeretlenek, az idegenek által történik *mentális behatolás*: a tudat mélyéről feltörő álmok, a „másik hang” önhasadás is lehet.Nancy

⁶ Smith, Damon: L'intrus: An Interview with Claire Denis. *Senses of Cinema* 35 (April–June 2005) http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers/claire_denis_interview/

⁷ Staat, Wim: The Other's Intrusion: Claire Denis' L'intrus. *Thamyris/Intersecting* (2008) no. 19. pp. 196-200.

⁸ 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, s 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: képzelt és valós keveredése szinte jelöletlenül tűnik fel ezekben a jelenetekben.

a pszichoanalízisre hivatkozik, mikor azt állítja, hogy az erőszakosan, fenyegetően a tudat mélyéről érkező jelenségek (melyek a hallucinációhoz hasonlíthatók), a behatolás kategóriájához, a Másik Én-be való behatolásához kapcsolhatók.

A kétértelmű álom-jeleneteket két csoportba osztom: jelölt és jelöletlen „álmok”. Az elsőbe sorolom azokat a részeket, melyekről közel biztosan állítható, hogy Trébor alvó állapotában látja a képeket, a másodikban viszont olyan részek sorakoznak fel, melyek kérdések. Így a jelenetek térbeli pozíciójuk szempontjából lehetnek *lokálizálhatóak* vagy *lokálizálhatatlanok*: utóbbi ellipszist eredményez, mely a megoldhatatlan vagy meghatározhatatlan értelmű képekben jelenik meg.

Kétértelmű/jelöletlen álmok például azok a jelenetek, amelyek a szívűtet megszervező nő fel-felbukkanására épülnek: Puzánban az utcán követi Louis-t, a genfi hotelben álmában jelenik meg. Előbbinél valóban fent áll a kettős értelmezés lehetősége: semmi nem utal arra, hogy Trébor álmodna, éppen friss ismeretséget kötött egy helyivel, és vele járja a várost. Ellenben lehetetlennek tűnik, hogy az orosz nő ebben a hatalmas városban megtalálta volna Louis-t, és időnként ténylegesen követné. A jelölt álmok viszont egyértelműbbek: a svájci hotelben játszódó rész oly módon kerülhet ebbe a csoportba, hogy a jelenet után Louis egy ágyban riad fel, majd az otthonába behatoló lányról álmodik. Ezek az álmok azonban túlmutatnak önmagukon, s *egyszerű indexet* hordoznak magukban. Noha Louis etikailag képtelen a befogadásra és nem érez büntudatot, a gyilkosság okozta frusztrációja és állandó feszültsége ezekben a tudatalatti kivetülésekben csapódik le.

Az álomképek egyben lokálizálhatatlanok a cselekményben. A téli táj meghatározhatatlan a térben is: egy addig ismeretlennek számító helyen kínozzák a főszereplőt. Szintén lokálizálhatatlan az a jelenet, melyben a Trébort játszó Michel Subort látjuk Paul Gégauff 1965-ben készült, soha be nem mutatott filmjében, a *Le Reflux*ban Tahitire megérkezni.⁹ Ez a részlet *A behatolóba* idegen textúráként jelenik meg: elsőre úgy tűnik, hogy a laza tematikai kapcsolódás dialógusba hozza a kétféle teret, de úgy vélem, inkább olyan montázsról lehet csak szó, melynek a kétféle términőség nem ad harmadik értelmezést, csupán érintkezés nélkül helyezkednek el egymás mellett. Ehhez hasonlóan nehezen helyezhető el térben és időben a temetés jelenete is: valószínűleg egyfajta alternatív jövőkép-konstrukcióról van szó.

⁹ McMahon, Laura: Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* (2014 nyár) no.7. p. 8.

Trébor tudatalatti lelki tusájának implicit jellegéhez hasonlóan alakul a Sydney-vel való kapcsolata. Apa és fia közti, egymástól való elidegenedett viszony indexikussága két jelenetben manifesztálódik, melyek épp az egyik fél hiánya miatt meghatározók. Az elsőben egy hosszú, vágás nélküli beállításban szemléli Sydney az saját fiát: fürkészik egymás tekintetét, miközben az apává érett fiú a legnagyobb gyengédséggel hordozza, s védi saját gyermekét.¹⁰

2.3. Bipoláris terek, eltérő jelentésmezők

A *behatoló* terei többféleképpen értelmezhetőek.. Laura McMahon úgy jellemzi A *behatoló* tereit, mint nem emberközpontú terek: „az emberi és nem emberi létezés összekapcsolódása előtérbe helyezi a film ökológiai gondolkodását.”¹¹ Főként a főszereplőt körbevevő környezet, valamint a kutyák jelenlétét hangsúlyozza érvelésében, s a nem emberi történelem időszakára utaló természeti mozgásokat, képződményeket.¹² Fontosnak tartom azonban megvizsgálni annak kérdését, hogy ebben az esetben főszereplővé válhat-e táj. Habár valóban a film több tere/területe is mentes, kiüresített az emberitől, azonban úgy vélem, éppen ez, a humánus jellegének hiánya implikálja az emberit: a hiány folyamatosan felhívja magára a figyelmet. Éppen ezért a hiány terei ezek, melyekbe ilyen formán is bele vannak kódolva az idegenség reprezentációi.

A film más aspektusból is fenntartja a térnek ezt az egymáshoz feszülő bipolaritását: szűk és tágas términőségek váltakoznak A *behatoló*ban. Ezek a terek azonban nem az eleve adott fizikális jellegükben ragadhatók meg, inkább egyfajta szubjektív, a főszereplő szemszögéhez köthető tér-felfogásról van szó: ebből a szempontból megközelítve a terek határai plasztikusak. Az elliptikus cselekmény során Louis Trebor négy különböző földrajzi területen fordul meg, s rendezkedik be egy esetleges új életre: a *Jura-hegység* lábától, a francia-svájci határtól indul el *Genf*be, majd a dél-koreai *Puszan*ba, s innen utazik tovább *Polinézia* egyik szigetére. Louis különböző intencióval érkezik mindegyik térbe: *Genf*be megszervezi az új szív érkezését, (valószínűleg) *Puszan*ban megtörténik a tényleges műtét, s

¹¹ McMahon, Laura: Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* (2014 nyár) no.7. pp.1-2.

¹² McMahon Deleuze kristály-idő elmélete felől megközelítve osztja fel emberi és nem-emberi múlt a film idejét, úgy véli a *L'Intrus*-ban is aktiválódnak ezen nem-emberközpontú múlt rétegei. Például egy hosszú felvételt elemez, mely során „a sziget bazalt köveinek formációjának repedezettségén átvágva, a kövek megtelítik a képernyőt. A kamera végigpásztáz a vízen, majd a hegyekre közelít a háttérben. Míg a töredezett bazalt képén hosszan időz, a tengerpart és a vulkanikus csúcsok között ingadozva a hosszú, mozgó felvétel újra életrekelte a «föld és víz közti aktív küzdelem» nyomait, amelyre Deleuze hivatkozik.”

Polinéziában képzeletbeli fiát kívánja felkutatni. A különböző behatolások jeleneteiben válik a kezdeti tág términőség egyre szorongatóbbá és szűkebbé a férfinak: mikor már elviselhetetlen az éppen adott közeg, behatol egy újabb helyre. Ez abból a szempontból is érdekes, hogy sosem látjuk, ahogy Trébor átlépi az országhatárokat.

A történetet meghatározzák ezek a látszólag éles határokkal elválasztott és szembeállított jelentésmezők: mintha a természet és a civilizáció dichotómiája lenne ez. A Jura-vidéken játszódó jelenetek hemzsegnak a természeti képektől: a film elején Trébert teljes harmóniában látjuk az őt körülvevő környezettel. (A harmónia ellenére azonban uralja azt: meghódítja a vizet a tó átúszásával, végigsuhan az utakon, szemmel tartja távcsövén keresztül a környéket.) Ezzel szemben Genf, majd Puzán a technológia városai. Nancy könyvének előszavában is ír erről: csak a szerencsén múlik, hogy egy olyan korban él, melyben a technika fejlődése miatt lehetősége van már a szívműtetre. Az emberiség intenciója Descartes óta ismert: uralkodni a természet felett, s elérni a halhatatlanságot. Ebben van nagy szerepe a technológiának: meghosszabbítani az életet, s még nagyobb távolságra kitolni a halál időpontját.¹³ Erre csakis Genfben, a technológia, az abszolút *Emberi*, a *Civilizáció* városában van lehetőség. Ez a terület tele van emberi kéznyomokkal: a járművekkel teli nyüzsgő város, hideg, fémes hatású bank épülete, a magasba nyújtózkodó irodaházak szolgáltatják azt a közeget, melyben Trébor megkötheti az üzletet életről és halálról, vagy ahogy Nancy mondja: „sci-fi robottá” válhat, egy androiddá és élőhalottá, ki önmaga mutációja: emberként folytatja az embert.¹⁴

2.4. Jogi és feltétel nélküli vendégszeretet: behatolás az Én-be

A behatolások diverzitása mentén létrehozott tipológia legfelsőbb szintje az *Én*. Nancy esszéjében filozófus a *Másik* szívének hordozásáról, az ezt megelőző behatolásról, s az így bekövetkező ön-idegenségről ír. Hogyan változik meg a szív megbetegedésének, majd annak cseréjének folyamán az ember önmagáról alkotott reprezentációja?- teszi fel a kérdést Nancy: hogyan változik meg az ember számára a saját világ-tapasztalata, ha rádöbben arra, hogy az idegenség nemcsak kívülről hatolhat be, hanem belülről is érkezik? „Ha a saját szívem feladja, hogyan lehet a Másik szíve végsősoron az enyém, a saját birtokom? A szívem a saját idegenemmé vált (...) ez a másik szív pedig csak félig lehet az enyém. (...) Bennem

¹³ Nancy, Jean-Luc: L'intrus. (ford. Susan Hanson). Cr: *The New Centennial Review*. vol.2. no.3. p.6.

¹⁴ Vö. Nancy *ökotechnika* fogalma (Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. (ford. Seregi Tamás) Budapest: Kijárat Kiadó, 2013. pp. 63-66.)

egy behatoló van és idegenné váltam saját magam számára.”¹⁵ Az érkező, behatoló szívet azonban be kell fogadnia a gazdatestnek, s ha a derridai értelemben vett hely felkínálása mentén haladunk tovább, az abszolút jövevényként érkező szív számára csakis a másik szív ajánlhatja fel a helyét. A tipológia Én-szintjén megvalósuló visszautasítás azonnali halállal jár: a test, a ház ura nem fogadja be a vendéget, s az idegen szívet az immunrendszer visszautasítja. A beteg szív felhívja jelenlétére a figyelmet, hirtelen fenyegetéssé válik az addigi láthatatlanságához képest, az új szív ottléte pedig a visszautasításon keresztül válik nyilvánvalóvá. Úgy vélem, az eddigiekhez képest a folyamat visszafelé zajlik le: a saját, az Én válik idegenné, s ennek ki-és elutasítása az identitás feldarabolódásához vezet.

„A legnagyobb ellenségeid belül bújkálnak. A szívedben rejtőzködve.”- suttogja egy női hang a film kezdetén, így már ez az első jelenet is Louis álmával/hallucinációjával indul. A szívbeteg férfi orosz szervkereskedőkön keresztül intézkedik annak reményében, hogy meg tudják hosszabbítani az életét. Louis kifejezetten egy fiatal férfiszívre vágyakozik, s az elnyújtott álom-jelenet után mellkasán egy nagy heggel, feltehetően az új szervvel együtt ébred fel. Ám ez sem tűnik hosszúéletűnek: amint a férfi útrakel, hogy Polinéziában a valószínűleg sosem létezett másik fia után kutasson, elkezd gyengélkedni, kórházba kerül. Trebor új szíve sem működik, a Másik szíve megmarad idegennek, sosem nyer bebocsátást a férfi által. Ennek azonban más indoka van, mint Nancy esszéjében.

A Louis és fia, Sydney közti elhidegült viszonyt már említettem dolgozatom korábbi részében: jóformán „idegenekként” élnek egymástól nem messze. Permanens idegenségről van szó: ahhoz, hogy Sydney be tudjon jutni apja házába, azaz a korábban említett intimszféra határán behatolni, idegenként kell érkeznie, aki meg is marad végig annak.¹⁶ Egy interjúban Claire Denis utal arra a jelentésre, melyben Sydney sokáig figyel a karjaiban fekvő fiát, miközben a mezőkön sétálnak. A rendezőnő elmondása szerint éppen azért filmezte így le őket, hogy bemutassa a két férfi kapcsolatából leginkább hiányzó melegséget.¹⁷ Az egyik filmvégi részben Trebor a patológián látja viszont fiát, kinek mellkasán egy óriási sebészeti heg feszül. A halott férfi üres mellkasából kiműtött szív dobog metaforikusan vagy valójában Louis régi szíve helyén. A fiú szerve azonban gyenge és erőtlen apja testében: Louis

¹⁵ Nancy, Jean-Luc: *L'intrus*. (ford. Susan Hanson). Cr: *The New Centennial Review*. vol.2. no.3. pp. 10-11.

¹⁶ A fiú házba való behatolása szintén az álom-jelenetek közé sorolható, ha a menekült lány megölését is a képzeletnek tulajdonítjuk. Ebben a részben húzza fel a férfi az áldozat virágkoszorúját (párhuzam a töviskoszorúval?) utalva saját maga film végi áldozat-státuszára, halálára.

¹⁷ Smith, Damon: *L'intrus: An Interview with Claire Denis*. *Senses of Cinema* 35. April–June (2005) http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers/claire_denis_interview/

elutasítja azt, hiszen intimszférájából kitoloncolva (nem fogadja házában) az Én-be, önmagába sem engedi behatolni Sydney-t- sem élve, sem holtan.

Nancy ezzel szemben nem tudja, hogy ki volt a donor előző „tulajdonosa”, s a szerv befogadását követően sem képes az (ugyanazon) élet folytatására: az „Én” a maga üres identitásában már nem tud az egyszerű egyenértékűségében (Én=Én) megmaradni, fragmentálttá és osztottá válik.¹⁸ A különbség itt érhető leginkább tetten az esszé és a film között: míg Nancy ön-idegenségről, szelf-elidegenedésről ír, s ezt tartja a visszautasítás egyik motivációjának, addig Trebor szíve a fia iránt érzett idegenség, tehát egy személyközi idegenség miatt nem működik. A férfi nem akar egy olyan szívet, amely nem az ő autonómiáját szolgálja, s éppen azért adja fel látszólag a szíve, mert nem képes befogadóvá válni: etikailag képtelen a befogadásra. Az Én fragmentációja az esszével való lényegi különbségek ellenére a filmben is megjelenik, azonban a geográfiai szintet érintve: Trebor szubjektuma háromfelé szakad. Jura vidékén, Puszanban, majd egy polinéz-szigeten vesz fel újabb és újabb szerepeket: avatar-szerűen ölti fel az egyes identitásokat a régi, az új, majd az új, de már ismét beteg szív esetén.

Ami Trébor geopolitikai behatolásait illeti, többrétegűbbek ezek az aktusok, mint más szereplők ezen szinten történő áthatolása. A főszereplő mindegyik nyelvet beszéli, s így jogosan vethető fel a kérdés: mennyire számít idegennek az általa behatolt térben? 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 azonban fontos két kategóriát elkülöníteni: az idegenét, ki rendelkezik az idegen jogával, s az abszolút jövevényét, aki a jogi kategórián kívül esik, s akit ebben az értelemben nem illet meg a vendégszeretet.¹⁹ Trébor határátlépései éppen azért különösek, mert beszéli az egyes országok nyelvét (egyedül egy puszani jelenetben van szüksége tolmácsra). Ebből az aspektusból megközelítve határ-átlépéseikor egyrészt elméletileg védve van: képes lenne az adott ország nyelvén kérni az őt illető vendégszeretetet. Úgy vélem azonban, hogy a nyelv ismerete ellenére azért számít abszolút jövevénynek, mert a különböző országokban csupán

¹⁸ Nancy, Jean-Luc: L'intrus. (ford. Susan Hanson). Cr: *The New Centennial Review*. vol.2. no.3. p. 11.

¹⁹ „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 eszlő 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, Jacques: *Az idegen kérdése: az idegentől jött.* (ford. Boros János, Orbán Jolán) In.: Biczó Gábor (szerk.): *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig.* Debrecen: Csokonai Kiadó, 2004. pp.16-17.)

csak felvesz egy szerepet. Ezek az avatarok egymáshoz képest nem különböznek markánsan, azonban Louis nem kerülheti ki a (nem szószerinti) névadás aktusát. „Mondd meg nevedet, hogy hívjalak, én, aki hívlak, aki neveden kívánlak hívni? Hogyan foglak hívni?”²⁰

Louis jelleméről, történetéről a film során igen keveset tud meg a néző²¹, tudattalan álmain keresztül kaphatunk egy kis rálátást a benne zajló lelki tusára. Így vannak ezzel a fogadó országok képviselői is: a férfi mindegyik földrészen más-más arcát mutatja, bár ez a diverzitás természetesen 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 jövevényé a főszereplő: egy név nélküli, kirekesztett alakká, kinek a cselekmény előrehaladtával minden tér egyre szűkösebbé válik, amelyben megfordul. A Jura-vidéken a farkas-asszony „toloncolja ki” házából, melynek még bejáratát sem érinthette a férfi, a Polinéz-szigeteken több szereplő meg is jegyzi, hogy ő már nem (vagy sosem tartozott) tartozik 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 küszöb-pozíciókat választ: a francia-svájci határon lévő házában, a genfi és puszani hotelben, melyekben sosem lel otthonra.) Louis azonban ebben az értelemben mégsem az abszolút jövevényként van jelen a filmben. A férfi helye, s állandó pozíciója maga a küszöb: nem a befogadásra vár, s ő sem fogad be senkit, etikai képtelensége a vendégszeretetre ebben a helyzetben manifesztálódik.

3. Összegzés

Mind az esszé, mind pedig a film végigköveti annak mechanizmusát, hogyan válik valaki a ház urából maga is idegenné, behatolóvá. Így tematizálja azt is, hogy minden befogadó egyben mindenkoron behatoló is: a Másik jellemébe lép be, mikor asszimilációra szólítja fel, hiszen csak ebben az esetben kínálja fel a (jogi értelemben vett) vendégszeretetet. Nancy végkövetkeztetése, miszerint a behatoló nem más, mint Én: nem más, mint az ember maga, aki önmagába és a világba hatol be: univerzális elv, míg Denis filmjének főszereplője több helyen (fizikális és mentális egyaránt) – ahol addig a ház uraként volt jelen – most zavarkeltőként, otthontalan idegenként tűnik fel. Maga a világ is idegenné vált, s nem

²⁰ Uo. p.5.

²¹ Egy interjúban Claire Denis kiemelte, hogy éppen egy főszereplőt kívánt megjeleníteni, akivel nem hogy azonosulni nem tudnak a nézők, hanem kifejezetten ellenszenves figura. (

egyszerűen *számára*, hanem abszolút értelemben. A viszony azonban meg is fordítható: a világ azért idegen *számára*, mert ő maga sem képes abszolút behatoló lenni.

4. Bibliográfia

Beugnet, Martine: Claire Denis. Manchester : Manchester University Press, 2004.

Beugnet, Martine: The Practice of Strangeness: L’Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000). *Film-Philosophy*, vol. 12.no.1.

Derrida, Jacques: Vendégszeretetgyűlölet. (ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) In.:Derrida, Jaques: *Ki az anya?* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.

Derrida, Jacques: Az idegen kérdése: az idegentől jött. (ford. Boros János, Orbán Jolán) In.: Biczó Gábor (szerk.): *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2004

Gregus Zoltán: *Észlelés és értelemképződés a filmművészetben*. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, 2016.

McMahon, Laura: Beyond the Human Body: Claire Denis’s Ecologies. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* (2014 nyár) no.7.Morrey, Douglas: Introduction: Claire Denis and Jean-Luc Nancy. *Film-Philosophy*, vol. 12, no. 1

Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. (ford. Seregi Tamás) Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.

Nancy, Jean-Luc: L’intrus. (ford. Susan Hanson). Cr: [*The New Centennial Review*](#). vol.2. no.3. pp. 10-11.

Smith, Damon: L’intrus: An Interview with Claire Denis. *Senses of Cinema* 35. April–June (2005)

Staat, Wim: The Other’s Intrusion: Claire Denis’ L’intrus. *Thamyris/Intersecting* (2008) no.

19