

CSÖNGE TAMÁS:  
A RÓZSZASZÍN MÚMIA.  
AZ IDŐUTAZÓ MÁSIK AZ *IDŐBŰNÖK*BEN

Nacho Vigalondo *Időbűnök* (*Los Cronocrimenes*, 2007) című filmje látszólag nem mond sokat az emberről és a szubjektivitás természetéről, én azonban éppen e két tényezőt szeretném bemutatni a film értelmezése kapcsán. Érvelésemben igyekszem rámutatni, hogy a film komplex narratívája egy nem hagyományos személyiség-koncepciót prezentál, s hogy a film éppen amiatt érdekes, ahogyan a személyességről szóló tartalmakat elénk tárja: nem közvetlenül, a hős belső életének feltárásával teszi ezt, hanem inkább struktúrájával és utalásrendszerével, mint cselekménye segítségével bontja ki e felfogást. (A pszichológiai dimenzió látszólagos hiányára több néző és kritikus is hibaként hívta fel a figyelmet.) Az általam „reflektív szelfességnek” nevezett megközelítésmód szoros kapcsolatban áll a látszat, az okozatiság, a szabad akarat és az etika kérdéseivel, melyeket a film az időparadoxon metaforájának segítségével idéz meg. E kifejezetten „antimetafizikus” személyiség-felfogás háttérében a szubsztancia (egy központi „lényeg”) hiánya, és a szubjektivitás, az emberi belsőség, az én koherenciájának és identikusságának reflexióban megképződő mivolta áll. A reflexió így összekapcsolja a filmet mint műalkotást a saját szerkezetében kibomló személyesség-felfogással.

Az *Időbűnök* az időutazás filmeknek egy olyan válfajához tartozik, amelyben a nagy költségvetés és látványos elemek helyett a fókusz a film szerkezetén és a történetvezetés összetettségén van. Az egyik reprezentatív példa a mindössze hétezer dollárból készített 2004-es *Találmány* (*Primer*, r.: Shane Carruth) című független film, mely a végsőkéig próbára teszi a néző kognitív képességeit azzal, hogy nagyon kevés fogódzót kínál az időbeli és oksági tájékozódáshoz egy igencsak összetett cselekmény keretein belül. Noha az *Időbűnök* jóval egyszerűbben felfogható, mint a *Találmány* realiztikusan láttatott (azaz a néző kedvéért egyszerűsítéseket csekély mértékben tartalmazó) fantasztikus cselekménye, ez nem jelenti azt, hogy fiktív világának törvényei egy egyszerűbb narratívában bontakoznak ki, csupán azt, hogy a narráció számos kapaszkodót ad kezünkbe a könnyebb érthetőség érdekében.

A szubjektivitás és az idő kapcsolata több időutazásos film esetében explicitté van téve már a tematika által is, amikor az utazás nem egy külső tényezőhöz köthető, hanem

hangsúlyozottan a mozzanat metaforikussága van előtérbe helyezve. A *Pillangó effektus* esetében például a főszereplő kamaszkori naplójának olvasása idézi elő a jelenséget. Az *Időbűnökben* a történet időanomáliájának magyarázata szigorúan tudományos köntösbe van csomagolva, nem a szubjektum pszichológiájához van kötve, mint például a *Mementóban*, ahol a történet visszafelé való bemutatását a főszereplő hosszú távú memóriájának hiánya indokolja, vagy az alkotói folyamat szubjektív idejéhez, mint az *Adaptációban* (*Adaptation*, 2002, r.: Spike Jonze). Így, ha tematikusan nem is, szerkezetileg mégis jelen van egyfajta fokalizáció, amennyiben a befogadó a főszereplő, Hector személyes idejét követi nyomon, ezáltal a világról szerzett tudása megegyezik a férfi aktuális tudásával. A külső fokalizációnak[1] ezt a technikáját egészítik ki azok a jelentések, melyek intertextuális (tematikus), szituációdinamikai (mimetikus) és strukturális (szintetikus[2]) jelenségrétegek segítségével kapcsolódnak a bemutatott történethez.

Az elsőfilmes rendező munkája jelentős kritikai méltatásban részesült mind a közönség mind a kritika részéről. A film sikerét annak a legapróbb részletekig kidolgozott narratívának köszönheti, melyben Vigalondo úgy csillogtatta meg mesterségbeli tudását, hogy egy tökéletesen zárt formátumú és logikai paradoxonokat kiküszöbölő időutazás-filmlet készített. A film fő attrakciója tehát ez a mutatvány: egy logikus történet, melyet a fűgaszerkezethez hasonlóan a főtéma hatásossága és későbbi szólammokkal való interakciójának harmóniája egyszerre definiál. Sokkal érdekesebb azonban, ha az elmarasztaló kritikákat vesszük szemügyre, mert ha nem is mindig értünk egyet velünk, lényeges pontokra mutatnak rá a film kapcsán. Brandon Fibbs azt írja, hogy „az *Időbűnök* [...] sikeresen fenntartja a figyelmet egészen addig a pontig, amíg a néző rá nem jön az egésznek a nyitjára. Ami, a filmre nézve szomorú módon, úgy a felénél be is következik.”[3] A *The Hollywood Reporter* nemes egyszerűséggel úgy fogalmaz, hogy „frusztráló módon a film egészében mindig inkább a szerkezetről szól mint a tartalomról.”[4] A *Los Angeles Times* kritikusa szerint „[az időutazás] valahogyan három egymással versengő Hectort eredményez, s mindegyik a fickó egy másik oldalát képviseli, ami érdekes is lehetne, ha tudnánk róla valamit a kezdetektől fogva - de nem tudunk.”[5] Végül hadd idézzek egy IMDB kommentelőt, aki szerint „a film nem tesz kísérlet a jellemábrázolásra, így az efféle kérdésfeltevés csak időpocsékolás.”[6] Az idézetekből az derül ki, hogy a fő gond a filmmel a szubjektív tartalmak hiánya, a szerkezet kiszámíthatósága és a főhős motivátlansága. A főszereplő jelleme nem ad lehetőséget a pszichológiai azonosulásra, mivel karaktere nem kelt empátiát a nézőben.

Ennek oka, hogy Hector előéletéről nem sokat tudunk, s nincsen hozzáférésünk a karakter gondolataihoz, belső világához sem. Véleményem szerint ez a fajta szenvtelenség, a pszichologizálás hiánya nem a film gyengéje, hanem tudatos retorikai stratégia. Mivel a szubjektív tartalmak egy álomhoz hasonlóan közvetett módon jelennek meg, a kritikai befogadónak kell dekódolnia ezeket a kifejtetlen motívumokat, intertextuális utalásokat és szerkezeti sajátosságokat, hogy hozzáférhessünk a film által kínált jelentéseknek egy mélyebb rétegéhez.

A történet szerint a középkorú Hector és felesége egy vidéki házba költöznek, amikor a távcsövével a tájat fürkésző férfi különös látványra lesz figyelmes a domb túloldalán. A bozótban egy vonzó fiatal nő körvonalait pillantja meg, ami egyből felkelti a figyelmét, és a látottak nem hagyják nyugodni. Míg Hector felesége a közeli városban vásárol, a férfi elindul megkeresni az ismeretlen nőt, akit meg is talál a fák között, immár teljesen meztelenül és eszméletlenül fekvő egy sziklánál. A leskelődő jelenetnek ebben a folytatásában Hector megközelítené a tetszhalott nőt, de egy ismeretlen alak egy ollóval (melynek az alakja kísértetiesen hasonlít a távcső formájára, a két összekötött körre) sebet ejt karján, s ezzel menekülésre kényszeríti a helyszínről. A tágabban a voyeurizmus jelenségére, sokkal specifikusabban pedig Alfred Hitchcock *Hátsó Ablakára* (*Rear Window*, 1954) utaló jelenetsor jelentősége csak később válik világossá, amikor feltűnik annak párja, mely egy másik Hitchcock-jelenetet visz színre. Miután Hectort üldözőbe veszi a rejtélyes támadó (akinek az arcát rózsaszín kötés fedi, így kiléte ismeretlen marad a főszereplő és a néző előtt), a férfi behatol egy kutatólabor épületébe, ahol rádiótelefonon kapcsolatba lép egy magát tudósnak nevező férfival, akinek az állítása szerint az ismeretlen alak továbbra is Hector nyomában van, így jobb lesz, ha tovább menekül. A tudós menedéket ajánl neki a domb tetején levő épületben, ahol ő maga is tartózkodik. Miután ráveszi Hectort, hogy másszon be egy különös, fehér folyadékkal teli tartályba, lecsukja a gép fedelét és Hector visszautazik az időben pár órát. Érdeemes megjegyezni, hogy az időutazás technikáját működtető tudóst a hitchcocki cameó hagyományát megidézve maga a rendező alakítja.

Ezen a ponton kezdődik Hector 2 története, akinek egy autóbaleset után realizálnia kell, hogy ő maga a véres kötésbe csavart alak. Így egyetlen feladata, hogy korábbi önmagát bekényszerítse az időgépbe, ha nem akarja, hogy kettő maradjon belőle. E cél érdekében Hectornak nincs más feladata, mint létrehozni azt a jelenetet, mellyel odacsallhatja korábbi önmagát a megfelelő helyre. Itt a pszichoanalitikus értelemben vett „fantázia” egyik legpontosabb megjelenítéséről beszélhetünk, amennyiben úgy interpretáljuk a

mozzanatot, mint amikor a szubjektum létrehozza önmaga számára (egy mit sem sejtő én számára) azt a vágy-tablót, ami egészen addig funkcionál amíg azt egy képernyőn (itt egy távcsővel) szemlélik, de ami a szubjektum belépésével, a fantáziatér realizálódásával, a tárgy és az alany közötti távolság megszűnésével (és a csúcsponton a kasztrációt jelképező olló lesújtásával) szükségszerűen rémálomba fordul át. Így láthatjuk az első fantáziát újból, a „színfalak mögül”, egészen más összefüggésekbe helyezve. A jelenet párja is kétszer fordul elő, s először Hector 2 szemszögéből lehetünk szemtanúi: Amikor Hector 2 visszatér a házába, meghallja, hogy az előle menekülő fiatal nő szintén ott talált menedéket, s a férfi felbukkanásával a tetőre menekült. Hector 2 hiába próbálja elmagyarázni neki a történetet, egy végzetes balesetet okozva kell ráésmélnie, hogy nem a lány zuhant le és halt szörnyet, hanem saját felesége. Itt még nem sejtjük, hogy ismét egy későbbi Hector által „megrendezett” jelenetről van szó, amely immár kettős célt szolgál.

Miután Hector 2 erőszakkal ráveszi a tudóst, hogy felesége megmentésének a céljából az újból visszaküldje az időben, a „frissen született” Hector 3 magabiztosan elmagyarázza a meglepett tudósaknak, hogy hamarosan megérkezik a gépbe még egy verziója (Hector 2), és segítenie kell megszabadulni minden korábbi változatától. Előidézve Hector 2 autóbalesetét (ezzel elősegítve az átalakulást) megismétli Hector 2 szerencsétlenségét, s Hector 3 is az árokba zuhan furgonjával. Hector 3 találkozik a Hector 2 elől menekülő lánnyal és elhiteti vele, hogy mindketten ugyanazon maszkos férfi elől menekülnek. Sötétedés után visszatérnek Hector házába, ahol a második lényeges felismerés éri Hectort: találkozási helyén ráésmél, hogyan is mentheti meg a nőt. Feleségét egy raktárhelyiségben bújtatja el, majd rábeszéli a lányt egy trükkre, hogy átverjék a maszkos férfit. Egy szimbolikus gesztussal levágja a lány a haját, s ráadja felesége piros kabátját, újtára indítva az eseményeket. Így amikor Hector 2 véletlenül megöli a nőt, feleségével azonosítja azt, s Hector 3-nak nincsen más dolga, mint feleségével a kertben kivárni az események végét. Így kényszerül bele Hector a gyilkos pozíciójába, ahol a tett intenciója és tényleges megvalósulása mindig két külön személy kapcsolata révén ér össze. Hector 2 véletlenül okozza a nő halálát, Hector 3 pedig a nagyobb rossz elkerülése érdekében cselekszik. Vagyis a bűntényt ténylegesen sosem egészében ő, hanem mindig egy Másik követi el.[7]

Itt egy még erőteljesebb Hitchcock-rájátszást fedezhetünk fel a tetőről lezuhanó nő identitásának bizonytalansága kapcsán: Ez a második fantázia-tabló, mely egy felszínes olvasatban Hector félelmét jelenítené meg, nemcsak a fallikus olló első (erőszakos)

használatával áll szoros összefüggésben, hanem közvetlen párhuzamba állítható a *Szédülés* (*Vertigo*, 1958) ismétlődő kulcsjelenetével is, ahol látszólag kétszer ugyanaz a nő zuhan le a templomtoronyból. A nő halála mindkét esetben már korábban bekövetkezett, a *Vertigo*-ban csak szimbolikusan: amikor Judy-t Scottie Madeleinné alakította (Žižek kifejezésével mortifikálta, mivel az élő nőt egy halottá alakította, alávétve azt saját vágyfantáziájának), az *Időbűnökben* pedig a fikció logikájának megfelelően a lány feleséggé alakítása szükségszerűen jelenti annak halálát.

Ha a cselekmény egészét tekintjük, a zavaró tényezővé vált korábbi ének eltüntetésének metaforikus mozzanatán kívül (mely mozzanat a Hector kocsiából kieső és összeszedendő tárgyak képében a film elején referenciálisan is megjelenik) egy újabb rájátszást is felfedezhetünk: az ismeretlen, külső erők játékszereként láttatott, szinte állandóan menekülő főhős alakja után az ének egy sötét, arc nélküli, impulzív és erőszakos oldala jelenik meg, mely pontosan azokat a cselekvéseket ismétli meg, amiket a szubjektum korábban elszenvedett; ezután egy magabiztos, irányítást magához ragadó entitás az, ami pontot tesz az események végére és egy „nagyobb jó” érdekében feláldozza a vágy tárgyaként azonosítható szereplőt, a fiatal nőt. Ebben az olvasatban a cselekmény Sigmund Freud strukturális személyiségmodelljének három komponensével (Freud, 1982, 407-474.) azonosítja a három Hectort, s az ént (Hector 1-et) mint két másik tényező (az erőszakos ősválami és a szituációt kontrollálni kívánó felettes-én) erőtereiben lavírozó elemet láttatja. A film így az egyes inherens hatóerők viszonyának és konfliktusainak megjelenítéseként interpretálható, csakúgy, mint Hitchcock *Psycho*-ja (1960), amiben Žižek[8] ezen instanciákat a Bates Hotel épületének egyes emeleteivel azonosította. Itt a felosztás a tér helyett az időben történik meg, mely az így létrejövő különös (akár jungi értelemben is felfogható) szinkronicitás következtében alkalmas egy dinamikus rendszer megjelenítésére.

A kérdés ugyanaz, mint a hivatkozott Hitchcock filmek esetén: mennyiben válnak egy mélyebb igazság kifejezőivé a pusztán látszatok? Mennyiben fejezik ki a főhős belső lelki életének folyamatait a külvilág mesterségesen létrehozott, sokszor csaláson alapuló fenomenjei? Hitchcock érdekes tanulsággal szolgál az identitás, a látszatok és a szubjektivitás természetének bonyolult összefüggéseivel kapcsolatban a halott anyja ruhájában gyilkoló Norman Bates, a szomszédokat kukkoló és a gyilkos személyét kutató Jeff, vagy a *Szédülés* hősszerelmes Scotty-ja által. A megidézett jelenetek mind a csalóka látszatban rejlő szubjektív igazságokról szólnak, a megtévesztésekben rejlő valódiságról vallanak.

Nézzük az első fantázia-jelenetet a fiatal lány perspektívájából, akiről elsőre úgy gondoljuk, hogy mindvégig a megtévesztett szerepében áll! A nő számára a jelenet a szexuális kiszolgáltatottság állapota, melyben a félelem és a megalázottság érzése dominál. Referenciálisan tekintve Hector 2 nem akarja bántani vagy megerőszkolni a lányt, s a néző számára egyértelmű, hogy egy színelőadásról van szó, ami a különös pozícióban levő szemlélőnek szól. A szemlélő nem tudja, hogy az egész egy „csali”, nem tudja, hogy ő is szerves (sőt, a legfontosabb) része a jelenetnek. De nincsen igaza a lánynak, amikor azt gondolja, hogy a jelenet egy kéjenc beteges fantázia-terének a létrehozása? Értelmezésünk alapján valóban erről van szó, s ha kiragadjuk a jelenetet kontextusából, és ok-okozati összefüggéseitől függetlenül, pusztán látszatában szemléljük, akkor olyasmire kapunk magyarázatot, ami elől a film egésze mindig megpróbál kitérni: megkapjuk azt az emberi dimenziót, ami hiányzik a film precízen szerkesztett eseménysorából, s megvilágítja azoknak a tárgyi motívumoknak a szimbolikus jelentését, melyeknek eddig pusztán funkcionális szerepet tulajdonítottunk. Az itt működő logika részletesebb kifejtéséhez azonban hadd hívjam fel a figyelmet egy másik intertextusra.

Azon túl, hogy a maszkos Hector alakja James Whale *Láthatatlan Emberének* (*The Invisible Man*, 1933) antihősét idézi fel, a legendás Universal horrorfilm meglepően hasonló problematikával bír: a film egyik központi kérdése, hogy mitől és hogyan válik szörnyeteggé Jack Griffin? A filmben két magyarázatot kapunk a kérdésre, az egyik egy objektív, a másik egy szubjektív, az antihős gondolkodásában is megjelenő magyarázat. Az alkotók mintha úgy érezték volna, hogy egy szubjektív, „organikus” magyarázat nem elegendő a „szörnyeteg” létrejöttéhez, vagy nem merték megtenni ezt a lépést, megkockáztatva egy negatív ember- (és tudós)képet, ezért a történet szerint a láthatatlanság eléréséhez használt szubsztancia (a „monocane”) egyik mellékhatása az őrület.[9] Ez az őrület azonban inkább agresszivitás, hatalomvágy és vérszomj formájában realizálódik, mint a személy tudatának a valóságtól való eltávolodásában. Ez a viselkedésforma az alapja a második magyarázatnak, melyet szavai és tettei által maga Jack közöl a nézőkkel. Azért cselekszik szörnyűségeket, mert hatalmában áll megtenni, hiszen láthatatlansága okán a törvény sosem fogja utolérni. Eszerint azért vált erőszakossá – vonjuk le a következtetést –, mert egy látszólag tisztán felszíni, külső változáson átesve, megváltozik a társadalomban elfoglalt pozíciója, a láthatatlanság egyfajta anonimitást ad neki, „büntetlenül” cselekedhet, szabadjára engedheti belső, ösztön-énjét a közösség büntetése nélkül, a törvény tiltása többé nem bír befolyással felette, s megszabadul minden társadalmi felelősségtől.

A film előre haladtával egyre inkább úgy érezzük, hogy a tisztán tudományos magyarázat mellett (mely szerint külső befolyás hatására következett be a változás) mindinkább érvényesül a második, pszichológiai (belső) magyarázat, s hogy a főhős funkcionális átalakulása pusztán pozíciójából adódik, így az örületet okozó szer csak ideologikus kifogássá, sőt a második magyarázat metaforájává válik.[10]

Van azonban egy harmadik (sokkal hátborzongatóbb), metaforikus értelmezési lehetőség is, miszerint pusztán ez a *látszat* (pontosabban az eredeti látszatnak, a szelfnek, az arcnak és ezzel az identitásnak az eltűnése) az, ami a változás oka, nem a megváltozott szituáció vagy státusz, nem egy racionálisan megmagyarázható pszichológiai folyamat, nem az átalakuláshoz használt szer hatása az elmére, hanem a (nem-)látszat pusztá ténye. Egy film esetében különösen fontos a vizuális dimenzió, ami itt arról tanúskodik, hogy a maszk mögött nincsen senki, a szubjektum csupán hatásaiban (cselekedeteiben) és virtuális kiegészülésében, a ruhaként viselt álarc révén van jelen. S a néző zavaró felismerése, a szemlélés rövidzárlata lesz az, ami valóban meghatározza e karakter mibenlétét. Az eredeti személy eltűnésével az általa viselt maszk válik az eredetivé, így okozat helyett okként fog funkcionálni. Így külseje nem a belsőt (a személyiséget) fogja tükrözni, hanem annak helyettesítőjeként és létrehozójaként fog működni.

Míg Whale filmjében ez az értelmezés ott kísért a háttérben, az *Időbűnök* erre a jelentésre játszik rá, amikor látszólag indokolatlanul, Hector átalakul a láthatatlan emberré. S ez esetben egyértelmű, hogy átalakulása egy (ön)reflexióval válik teljessé: Hector felismerése, miszerint ő maga a maszkos „örült”, készíti arra, hogy valóban úgy is viselkedjen. Nem az határozza meg, ami a maszk mögött van, hanem a maszk maga. Vagyis Hector arra döbben rá, amire a néző is Jack Griffin kapcsán: hogy a jelölő „uralja” a jelöltet (így nézek ki, *tehát* én vagyok az).[11] Míg Whale filmjében az átalakulás racionalitását (melynek lényege, hogy visszafordíthatatlan) egészítette ki az értelmezés metaforikus dimenziója (Jack a szer miatt, a körülményei miatt vált szörnyé), itt a külső-váltás metaforájához (ez a váltás esetleges, járulékos és visszafordítható) járul a folyamat logikus-racionális alapra történő helyezése (Hector felismeri magát, mint a Másikat, s ezért *kell* ténylegesen azzá válnia).

A filmszerkezet középpontjában az a jelenség áll, amit a filmben a tudós „reflejo de ti”-ként fogalmaz meg, amikor azt próbálja elmagyarázni Hectornak, hogy mi a kapcsolat közte és a házában látott férfi között. Ez a jelenség a főszereplő számára önmaga tükröződéseként, a főszereplő nézőpontját osztó néző számára pedig a cselekmény

ismétlődéseként tételeződik. Mivel a cselekmény egésze ezzel a strukturális alakzattal játszik, nem túlzás azt állítani, hogy itt magáról az önreflexió jelenségéről, egy metafora szó szerintivé tételéről van szó.

Felfogásomban ez az önreflexió egyáltalán nem tét nélküli (pusztán strukturális fenomén, aminek tudomásul vételén kívül semmi más funkciója nincsen a filmben), ugyanis a film nemcsak, hogy ezzel közöl szubjektív tartalmakat, de komoly narratív, pszichológiai és etikai kérdéssel is összefüggésben áll. Hector önreflexiója a történet szintjén sem „étlen”, hiszen nemcsak szemléli önmagát, hanem befolyásolja is, interakcióba lép vele. Ha az egyes idősíkok viszonyát a tárgyától elzárt reflexió metaforájaként határozzuk meg, elsiklunk a tény felett, hogy az ott működő hatóerők – Hector különböző megtestesülései – egyszerre alakítják a cselekményt, ámbar leginkább anélkül, hogy a kisebb számú Hector tudna a nagyobb számú tükörképének ténykedéseiről, vagy tudná, hogy ő maga áll bizonyos események mögött. A tanulság, hogy a reflexió sosem egy tétlen, absztrakt, az eredeti tárgyat (az objektumot) befolyásolni képtelen tevékenység, hanem azt (mintegy visszamenőlegesen) ténylegesen megváltoztatja, s ezzel képes átértékelni a jelenbeli én (a szubjektum) pozícióját is. Az egyik központi kérdésre - hogy szabadon cselekszik-e Hector, ha a világa teljesen determinált – látszólag nem kapunk kielégítő választ. Azonban ha a Hectorok találkozását egyfajta önreflexióként fogjuk fel, akkor itt a múltnak egy új dimenziója tárul fel a személy számára: a szabadság és az etika tényleges dimenziója. Ahogyan Žižek fogalmaz: „ha a cselekedetet teljes mértékben meghatározzák az azt megelőző okok, természetesen nem szabad. Azonban, ha tiszta véletlenül nyugszik, ami hirtelen megszakítja az okozatiság láncát, ugyancsak nem szabad. Az egyetlen módja, hogy feloldjuk ezt az antinómiát, csak egy második szintű, reflexív okozatiság bevezetésével lehetséges: Okok határoznak meg engem (legyenek azok közvetlen, nyers természetes okok vagy motivációk) és a szabadság tere nem egy varázslatos hézag az okozati lánc első szintjén, hanem az a visszamenőlegesen érvényesülő képességem, hogy megválaszthatom/eldönthetem mely okok határozzanak meg engem. Az »etika« a legalapvetőbb szinten a bátorságot jelenti, hogy elfogadjam ezt a felelősséget.” (Žižek, 2006, 203. – saját fordítás) Vagyis ha teljes mértékben determinált vagyok, és nem is rendelkezem befolyással e determináló tényezőkre felett, azt mégis eldönthetem, hogy valaki/valami más vagy én határozzam-e meg saját magamat: szabadságomban áll önmagam korlátozása.

Az itt tárgyalt lépés egy aszimmetrikus viszonyt feltételez a cselekvő karakterek (az egyes Hectorok) között működő dinamikában. Világos, hogy a tudás eloszlásának

egyenetlensége mentén felállíthatunk egyfajta hatalmi sorrendet a Hectorok között. A film a szubjektum érzékelésének linearitásában vezeti végig a nézőt az eseményeken (azaz a cselekményt aszerint látjuk, ahogyan a főhős megéli az eseményeket), s a három Hector egyaránt alakítja az eseményeket, de nem egyenrangú felekként vannak jelen az egyes szituációkban. Elégtelen, ha akcióikat a tudatosság / ösztönösség, illetve intencionalitás / véletlen fogalmainak segítségével különböztetjük meg, mert egy szándékolt cselekedet Hector 1 részéről később sem veszti el ezt a minőségét, Hector 1 akkor is tudatosan menekül el támadója elől, amikor később a néző már tudja, hogy ez a lépés elkerülhetetlen volt. Nem az egyes személyekhez kötődő jellemzőket kell keresnünk, hanem dinamikus, relacionális struktúrákat, melyek magyarázó erővel bírnak az eltérő perspektívák keltette megváltozott értelmezői kontextusok tekintetében.

Mondhatjuk, hogy a nézőpont megváltozásával a főszereplő deiktikus viszonyokban betöltött szerepe alakul át. A film érdekessége, hogy e viszonyok kapcsán nem beszélhetünk interszubszejektivitásról, hiszen Hector egyes megtestesülései sosem egyenrangú felekként vannak jelen az egyes szituációkban, sosem lépnek párbeszédbe egymással, s a köztük levő tudáskülönbség és az időparadoxon természetéből adódóan a deiktikus középpontban levő Hector objektumként kezeli a mindig kiszámíthatóan cselekvő „környezetét”. Míg egy esemény első előfordulásakor az origóban levő Hector 1 aktív cselekvőként jelenik meg a filmben (legyen akár milyen kismértékű ez az aktivitás, például korlátozódhat egy kellemetlen szituációból való menekülésre is), ezt később Hector 2 nézőpontjából egyfajta irányított cselekvőként, mechanisztikus működésként észleljük. Vagyis, amíg Hector 1 először egy szituáció cselekvő szubjektuma volt, addig később, egy új alany megjelenésével, a szituáció objektumává válik (lásd az első fantázia-jelenetet). Később Hector 2 alakja is ugyanezen a változáson esik át: a szituáció szubjektumából egy másik pozíció (Hector 3 szubjektumának) passzív objektuma lesz (lásd a második fantázia-jelenetet). A struktúra kulcsa az egyik pontból a másikba való elmozdulás lesz és az a tény, hogy a struktúrát tulajdonképpen egyetlen folytatólagosan jelenlevő elem önmagától való elkülönöződése[12] (Hector és tükörképei) szervezik. A különbséget nem a két elem tulajdonságai határozzák meg (a szó szoros értelmében nincs is két elem, hiszen a tükörkép eredetijének eltüntetésével a tükörkép maga is megszűnik), hanem a köztük levő különbség definiálja az egyes elemeket a struktúrában betöltött szerepük szerint szubjektumként vagy objektumként. Ez a Žižek által „minimális differenciának” nevezett jelenség az egy(én)(i)ség feltételezett önazonosságának felbomlására vonatkozik, s egyfajta belső heterogenitást jelent, egy olyan különbség

létrejöttét, „ami egyetlen tárgyat oszt meg és különböztet el önmagától”, s ami miatt az én nem azonosítható sem alanyként, sem (a struktúra megfordításával) tárgyként. ( Žižek, 2006, 18. – saját fordítás)[13] A belső viszonyok folytonos átrendeződésével létrejövő, nézőpontváltásban kibontakozó „tiszta különbség” szemlélése által képződik meg az a virtuális felszín, melyet így szelfként azonosítunk. Erről az anti-metafizikus, általam „reflektívnek” nevezett személyiség-felfogásról szeretnék még egy aspektus, a film szintaktikája kapcsán számot adni.

Az időbeli visszaugrásoknak különös következménye van a filmben: a szituációk komplexitását ugyanis nemcsak a fiktív világ már bekövetkezett eseményei determinálják (Hector 1 cselekedetei és az általa megélt események), hanem a szubjektív idő szempontjából jövőbeli (hiszen ugyanazon személy lineáris időtapasztalatáról van szó), az objektív idő szempontjából szimultán (mivel Hector 2 és 3 egyszerre ténykedik Hector 1-gyel) eseményeknek két másik rétege is, melyek fokozatosan bontakoznak ki a néző előtt. Úgy néz ki, hogy a filmben a főhős cselekedeteit (anélkül, hogy ő tudna erről) meghatározza a filmes eseményeknek egy későbbi vonulata, újabb és újabb jelentésekkel felruházva az adott mozzanatot.

Tudjuk, hogy egy „jól formált” történet során a hős bizonyos cselekvései azért lényegesek, vagy szükségszerűek, mert minden elem a struktúra egésze felől definiálódik. Ezt az arisztotelészi elvet G. S. Morson így fogalmazza meg: „A karakterek által végrehajtott cselekvéseknek nemcsak múltbeli vagy jelenbeli események a kiváltó okai, hanem a jövőbeliek is, hiszen arra lettek tervezve, hogy elvezessenek ezekhez az eseményekhez; így egy jól megalkotott munkában minden cselekvésnek az egész harmóniájához kell hozzájárulnia. Ha nem így történik, akkor az alkotást strukturálisan hibásnak fogják ítélni.” (Morson, 1998, 679-680. – saját fordítás)

Értelmezésben a történetek nemcsak logikusak (okot és okozatot megfelelően ábrázolják a cselekmény kibomlása során), de „visszafelé”, a vég felől szemlélve is létrehozhatnak egyfajta „okozatiságot”. Jonathan Culler *Oedipus* elemzésében mutat rá a történetek azon sajátosságára, miszerint az esemény logikája nem feltétlenül domináns és elsődleges a szüzséhez, a művészi elrendezéshez képest: a művészi elrendezés (a mű aktuális struktúrája) jelentős kihatással van arra, hogy miképpen alakulhat egy történet. (Culler, 2001, 192.) Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy egy történetben bekövetkező eseményeket nem csak az okozati (temporális) lánc korábbi elemei, hanem a szerkezet egésze felől érvényesülő strukturális kényszer is meghatározza, sőt sokszor a történet

esemény-logikáját is felülírhatja egy ilyen strukturális kíváncsi, mely a diskurzus (a történet prezentálása) felől biztosítja a rendet. A diskurzus logikája által létrehozott koherencia bizonyos értelemben visszafelé működik: Az *Időbűnök*ben például nem egészen egyértelmű, hogy miért köti be Hector az egész fejét ahelyett, hogy csak a sebre tenné a kötést (a jelenet ezért kissé önkényesnek tűnik). A metaforikus értelmezésén kívül (mely ugyancsak működhet az események logikájától függetlenül) a mozzanatnak nagyon egyszerű strukturális (diszkurzív) oka van: ez az átalakulás szükséges ahhoz, hogy Hector 2 felismerhetetlen legyen mind korábbi önmaga, mind a fiatal lány számára, így Hector 3 a lány bizalmába férkőzhet a második időutazás után.[14] De ami még fontosabb, ez a követelmény a cselekmény szintjén is megjelenik a filmben: Hector 2-nek azért kell bekötöznie a fejét, mert a történet világának törvényszerűségei szerint ugyanúgy kell megjelenie önmaga számára, ahogyan azt korábban ő maga is tapasztalta. A mimetikus ok hiányától eltekintve az események mindvégig e logika mentén szerveződnek Hector történetében. Vagyis a filmben a diskurzus (a történetek immanens) logikája van a történet szintjére vetítve, más szóval egy retorikai fogás a fiktív világ törvényeként jelenik meg. Így e világ törvényszerűségei nem egy külső, metafizikai elv működés módját tükrözik, hanem sokkal inkább a történetmondás mechanizmusának az analógiájaként ragadhatóak meg.[15] Ez a fajta fordított, antimimetikus logika (Culler szóhasználatával ellenlogika) az, ami működtethető az időbeliség, az okság, a látvány, a lényegiség és a szabadság kérdései kapcsán is, felülírva a történetek „hagyományos” logikáját, amennyiben a filmben látványosan elfojtott személyességre, a szubjektivitás működés módjaira vagyunk kíváncsiak.

A film által felvázolt személyiség-koncepció szerint Hector nem a tett elkövetésének időpontjában válik gyilkossá, hanem mintegy utólagosan, a „jelenetre” adott reflexiója révén. Ez az utólagos, interpretatívnak is nevezhető mozzanat mindig szükséges lesz a filmben egy szubjektív minőség létrejöttéhez. A film így arról ad tanúságot, hogy a szubjektumot nem lehet direkt módon belülről, intencióit és okait feltárva megismerni, mert ekkor csak egy olyan mechanikus gépezetet kapunk, amit ellentmondásos szándékok, elvek és vágyak vezérelnek. Szükségünk van egy minimális távolságra, egy vetítívászonra, melyen keresztül ezt a felszínként értelmezett jelenséget (az ént) szemléljük. Žižek úgy fogalmaz, hogy „[a] »valódi« emberi szelf bizonyos értelemben úgy működik, mint egy számítógép képernyője: ami »mögötte« van, az nem más, csak egy szelf nélküli idegsejti gépezet.” (Žižek, 2006, 206.)[16] Antimetafizikusnak nevezhető, mert „mintha egy olyan *Belső* lenne, ami csak akkor jelenik meg, ha *Kívülről* szemléljük,

egy interfész-képernyőn keresztül.” (ibid.) Nem véletlenül uralja az aktív nézés metaforája ezt a narratívát, ahol ez a szubjektív dimenzió nem a szerkezet analitikus megközelítése, hanem pusztán látszatainak igazságában érhető tetten: ennek feltárásához a nézőnek is hagynia kell magát félrevezetni. Nem egyszerűen egy metaforikus szinten kell olvasnunk a filmet a szó szerinti helyett: a film valóságánál is szó szerintibb módon, a képek/látszatok valóságának a szintjén kell olvasnunk azt. Ha az emberi tartalmakra vagyunk kíváncsiak, nem elég ok-okozat mentén feltérképezni a történetet, hanem visszafelé (egy külső elv szerint) kell gondolkodnunk, a történet (a fabula) logikájának ellenében, ahogyan a film narratívája maga is működik. Ez a működésmód ad kulcsot az eseményeket elindító és lezáró két fantázia-jelenet értelmezéséhez.

A fantáziajeleneteket ismétlődésükkor felváltja egy-egy „realitás-jelenet” (saját tükörképük), ami a fantázia megalkotását, a nagyobb számú Hectorok mesterkedését mutatja be. Nem szabad elfelejtenünk, hogy e fantáziák nélkül a realitás-jelenetek sem jöhetnének létre: Sőt, a realitás-jelenetek egyetlen célja a fantázia színrevitelével, hogy „létrehozhassák” (igazolják) saját magukat, felszámolva a fantáziát. Úgy látszik, hogy a fantázia eltüntetésének egyetlen módja annak létrehozásával lehetséges. Más szóval ahhoz, hogy megalkossam a magam valóságát, szükségszerű egy fikciót létrehoznom önmagam számára. Amint arról már szó volt, Hector erőszakos természetére csak akkor utal az első szimbolikus gyilkosságjelenet, hogy ha azt kontextusából kiragadva „félreolvassuk”. Még inkább finomíthatjuk ezt az értelmezést, ha a jelenetet a második fantáziával (újabb tükörképével), a valódi gyilkossággal összevetve vizsgáljuk. A fiatal nő és a feleség felcserélésének mozzanatával a látszólagos erdei gyilkosság Hector feleségének látszólagos meggyilkolására fog rímelni, s a feleség szimbolikus meggyilkolásának eseménye ekképpen a feleség iránti elfojtott düh kifejezésévé válik. A film logikájának lényegére tapintunk rá, ha e tartalom színrevitelének sajátos módját vizsgáljuk: Hector nem közvetlen módon, valóságosan gyilkolja meg feleségét, hanem egy sokkal erőteljesebb gesztussal annak tükörképével, látszatával (a feleséggé maszkírozott nővel) végez. Amint Hector is csak bizonyos félreolvasások nyomán szabadulhat ki a sorsnak az időhurok által reprezentált zárt köréből (el kell hinnie, hogy valóban felesége halt meg), a néző is csak két erőteljes látszat (a gyilkosság szándékoltóságának és a halott személyének) összeillesztésével kaphat egy teljesebb képet a főhősről. Így ragadhatjuk meg azokat a felbukkanó majd eltűnő jelentéseket a filmben, amelyek végül nem hagynak mást maguk után, csak egy tökéletesen üres mechanikát.

## Jegyzetek

- [1] A fogalmat genette-i értelemben használom. (Lásd: Genette, 1980, 188-189.)
- [2] Zárójelben James Phelan fogalmai olvashatóak. (Lásd: Phelan, 1989.)
- [3] Brandon Fibbs, <http://brandonfibbs.com/2008/12/05/timecrimes/> (saját fordítás, utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02)
- [4] The Hollywood Reporter, <http://www.imdb.com/title/tt0480669/criticreviews> (saját fordítás, utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02)
- [5] Gary Goldstein, Los Angeles Times, <http://www.latimes.com/entertainment/la-et-capsules12-2008dec12,0,4953246.story> (saját fordítás, utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02)
- [6] aimless-46 <http://www.imdb.com/title/tt0480669/reviews?start=30> (saját fordítás, utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02)
- [7] Nagyon hasonló történetvezetést fedezhetünk fel az *Időbűnök* párfilmjének tekinthető *Triangle* (2009, r.: Christopher Smith) című időutazásos thrillerben, ahol szintén a főhős megtöbbszöröződése, gyilkossá válása és sorsának megváltoztathatatlansága tematizálódik. Az időrétegek egymásra épülése azonban jóval fantasztikusabb: a vég nélküli ismétlődés (egy időhurok) kifejezése céljából a tárgyi világ ugyanis bizonyos állandóságot mutat: a korábbi múltak nyomai (nyakláncok, halott madarak és szereplők) felhalmozódnak a főhős fantázia-terében, kitörölhetetlenként és megmásíthatatlanként ábrázolva a múltat.
- [8] *The Pervert's Guide to the Cinema*, 2006, r.: Sophie Fiennes
- [9] Az eredeti Wells regény (*A láthatatlan ember - The Invisible Man*, 1897) nem tartalmazta ezt a mozzanatot.
- [10] A történet későbbi filmfeldolgozásában (*Hollow Man*, 2000, r.: Paul Verhoeven) már tisztán a pszichológiai tényezőkkal magyarázzák a karakter agresszív viselkedését, s antihőssé válását.
- [11] Paul de Man ezt a szemiotikus mozgást úgy írja le, hogy „a beborított létező (enveloppé) saját borításává (enveloppant) válik.” (de Man, 2006, 99.)
- [12] A fogalom filozófiai hátteréhez lásd: Derrida, 1991, 43-62.
- [13] A kérdésről lásd még: Lábadi Zsombor: Partikularitás, esemény, elkülönböződés (Žižek, Derrida, Badiou). *Lettre 76* (2010. tavasz) pp. 72-75. (<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre76/Labadi%20Zsombor.htm> - utolsó letöltés dátuma: 2013.01.02.)
- [14] Sokszor (műfajtól függően) hibaként értelmezik, amikor a szüzsének ez az ellen logikája látványosan jelen van egy narratívában, felülírva az elsődleges esemény-logikát. Vagyis ideális esetben a néző egyfajta összhangot vár el a kettő között.
- [15] Ez a trend nem ritka az ezredforduló óta egyre népszerűbb „mind-game” vagy „puzzle” filmekben. Gondoljunk csak a *Mementóra* (2000), ami a film-noirok flashback-technikáját emelte a főhős pszichológiai realitásának a szintjére vagy az *Eredetre* (2010), ahol a narratív beágyazás (Kiss Miklós szerint a metalepszis) technikája jelenik meg, mint a fiktív világ törvénye. A technika kapcsán lásd: Ghislotti (2009, különösen 88-89.) és Kiss (2012) tanulmányait.
- [16] Különösen kézenfekvőek a film médiumának metaforái, amikor Žižek a reflexióban megképződő szelf lényegét illetően azt állítja, hogy „a szubjektum maga is csak látszat, amit az önreflexió hozott létre; valami, ami csak annyiban létezik, amennyiben megjelenik önmaga számára. Ezért hibás a szubjektivitás »valódi magja« után kutatni a látszat mögött: mögötte pontosan a nagy semmi van, csak egy semmitmondó természeti mechanizmus, mindenféle »mélység« nélkül.” (Ibid. - saját fordítás)

### Irodalomjegyzék

- Culler, J. (2001). *The Pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*, London & New York: Routledge.
- de Man, P. (2006). *Az olvasás allegóriái*, (trans. Fogarasi György) Budapest: Magvető.
- Derrida, J. (1991). Az elkülönböztetés. (trans. Gyimesi Tímea) In: Bacsó Béla (ed.): *Szöveg és interpretáció*. (pp. 43–62.) Budapest: Cserépfalvi Kiadó.
- Freud, S. (1982). A pszichoanalízis foglalatja. In: Freud, Sigmund: *Esszék*, (trans. Bart István, V. Binét Ágnes, Vikár György) Budapest: Gondolat. (pp. 407–474.)
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Oxford: Blackwell.
- Ghislotti, S. (2009). Narrative Comprehension Made Difficult: Film Form and Mnemonic Devices in Memento. In Warren Buckland (ed.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. (pp. 87–106.) Wiley–Blackwell.
- Kiss M. (2012). Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan’s Inception (2010). *ACTA Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* (2012) no. 5. (pp. 35–54.)
- Lábadi Zs. Partikularitás, esemény, elkülönböztetés (Žižek, Derrida, Badiou), *Lettre 76* (2010. tavasz) pp. 72–75.
- Morson, G. S. (1998). Contingency and Freedom, Prosaics and Process. *New Literary History* 29 (Autumn 1998), no. 4. pp. 673–686. (saját fordítás)
- Phelan, J. (1989). *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Žižek, S. (2006). *The Parallax View*, Cambridge – London: MIT Press.