



Csőnge Tamás

A fantázia realizmuselve

(Denis Villeneuve *Ellenség* című filmje)

Vágy, fantázia, ideológia

A napjainkra hollywoodi sztárrendezővé avansált Denis Villeneuve a következőképpen fogalmazott, amikor az egyik legenigmatikusabb filmjéről, a 2013-as *Ellenségről* (2013),¹ beszélt egy interjúban: „Ez a film egy nagyon egyszerű történetet mutat be; egy emberről szól, aki úgy dönt, hogy elhagyja a szeretőjét, és visszamegy a feleségéhez, és ezt a történetet az ő tudattalanjának a nézőpontjából látjuk.” (Lawson, 2014) Másutt azt nyilatkozta, hogy az *Ellenség* „egy dokumentumfilm a tudattalanomról. Vagy inkább egy dokumentumfilm Jake Gyllenhaal tudattalanjáról”.² A humoros megszólalás pontosságát nem tudjuk ellenőrizni, mert rendező és színész pszichéjét nem ismerjük, a film narratívája kapcsán viszont amellet szeretnék érvelni, hogy azt valóban értelmezhetjük a Gyllenhaal alakította fiktív karakter(ek) tudattalanját feltérképező „dokumentumfilmként”,³ vagyis žižeki értelemben vett ideologikus fantáziaként (Žižek, 2009).⁴

Az *Ellenség* Adamról (Jake Gyllenhaal), egy Torontóban élő egyetemi történelemtanárról szól, akit kiközösítették szürke hétköznapjaiból, amikor egy filmben véletlenül felfedezi tökéletes hasonmását. Megszállottan próbálja felkutatni a színészként is dolgozó Anthonyt, hogy magyarázatot kapjon a megdöbbentő

¹ Tisztában vagyok az *Ellenség* esztétikai gyengeségeivel és hiányosságaival, ezért is fontos megjegyezni, hogy jelen írás tudatosan mellőzi a film kritikai szempontú tárgyalását.

² *Enemy interview with Denis Villeneuve*, Curzon Youtube-csatorna, 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=2x-HaRcs2xQ>

³ Csondor Soma jelen folyóiratszámában megjelent, „A pretraumás gyász és az idegenek” című tanulmányában (Csondor, 2024) Villeneuve *Érkezés* című filmadaptációja kapcsán szintén pszichés folyamatok metaforikus reprezentációjaként értelmezi a cselekményt, így az több szempontból is összecseng saját gondolatmenetével. Az *Ellenség*ben domináns férfi nézőpont helyett az *Érkezés*ben női perspektíva érvényesül, amely Csondor olvasata szerint a sci-fi műfaj kellékeinek segítségével valójában az anyaság, a trauma és a gyász folyamatairól tesz állítást. Az elemzésekben kirajzolódó, kézenfekvőnek mutató értelmezési tendencia az egyre inkább a mainstreamet kiszolgáló villeneuve-i életmű szerzői érzékenységére mutat rá.

⁴ A tanulmányban szereplő, csak angol nyelven elérhető forrásokból származó idézetek saját fordításaim.

jelenségre. Amikor Adam felhívja otthonában a színészt, még Anthony felesége, a várandós Helen (Sarah Gadon) is összekeveri őt férjével a hangja miatt. Személyes találkozásuk során kiderül, hogy a fizikai azonosság nemcsak teljeskörű, de kísérteties is, ugyanis az oldalukon levő sebhely is megegyezik. A felzaklatott Adamet nem nyugtatja meg anyja megerősítése, hogy nincsenek testvérei. A nőcsábász Anthony megpróbálja kihasználni a helyzetet, és amikor rájön, hogy Adamnek van egy csinos barátnője, Mary (Mélanie Laurent), belezsarolja a férfit, hogy szerepet cserélve elvihesse a nőt egy romantikus hétvégére. Az Anthony erőszakosságával szemben tehetetlen Adam ekkor bosszúból Anthony feleségét keresi fel. A Maryvel való intim együttlét közben jegygyűrűjének nyoma azonban lebuktatja Anthont, és az ennek következtében kialakuló veszekedés során később (véltetően halálos) autóbalesetet szenvednek. Helen sejti, hogy nem a férje tért haza, ennek ellenére mégis marasztalja Adamet. A film szürreális csattanója, hogy amikor az Anthony helyét elfoglaló Adam elődjéhez hasonlóan szexuális tévútra csábulna, a hálószobában Helen helyén egy óriási tarantulát talál.

Miért és milyen értelemben állítom, hogy nem csak néhány jól beazonosítható jelenet, hanem a *teljes film* és annak minden karaktere fantázia? Heinz Hartmann, az én-pszichológia irányzatának egyik alapítója úgy érvel, hogy bár a fantáziálás nagyon is valódi tevékenységnek tekinthető, az így létrehozott képzetek mégsem valószerűek. „Vagyis, hogy a fantáziának mint valós mentális aktusnak a felismerése nem jelenti azt, hogy az tartalmaiban a valóságot reprodukálja.” (Hartmann, 1956, 50.)⁵ A fantáziának e klasszikussá vált, széles körben elterjedt felfogásával szemben amellet szeretnék érvelni, hogy Villeneuve filmje egy ezzel éppen ellentétes működésmódra hívja fel a figyelmet. Eszerint a fantáziálást tulajdonképpen az a törekvés hajtja, hogy képes legyen koherens és realiztikus narratívát létrehozni, minimalizálva, vagy teljesen kizárva a fantasztikus⁶ elemeket. Minél több csodás (vagy különös) részlettel telítődik a narratíva, annál kevésbé látja el funkcióját, hogy átélhető és hihető legyen a szubjektum számára. De hogyan oldható fel ez a látszólagos fogalmi paradoxon? A kulcs, hogy a fantáziát mint a pszichikai és társas élet alapvető szervezőelvét ismerjük fel, amelynek tartalmai nemcsak hogy reprodukálják a valóságot (*reproducing reality*), hanem valóságot hoznak létre, valóságot termelnek (*producing reality*). Az ilyesfajta tudattalan, ideologikus fantázia lényege, hogy azt hangsúlyosan nem fikcióként (nem-referenciális diszkurzív módként) érzékeli és értelmezi a szubjektum, mert csak ily módon tudja fenntartani azt. Amint megtörténik a reflexió, a fantázia labilissá és inkoherenssé válik, majd összeomlik.

Freud a fantáziát még olyan, a valóságtól jól elkülöníthető jelenetként írja le, amelyet tudattalan vágyak formálnak meg, és funkciója, hogy színre vigye, a szubjektum számára is értelmezhető alakot adjon e vágyaknak a képzelőerőn keresztül

⁵ Ahhoz, hogy lássuk, mennyire áthatja ez az elképzelés a mai popkultúrát, elég csak az angolul „fantasy” címkével ellátott irodalmi és filmes műfaj jellemzőire gondolnunk: mesebeli, a valóság törvényszerűségeit meghajlító vagy hatályon kívül helyező világok, mágikus összefüggések, mitikus és képzeletbeli lények és karakterek, természetfeletti és csodás események.

⁶ Itt köznyelvi értelmében használom a fogalmat, és a félreértések elkerülése végett minden esetben jelzem, ha a fantasztikum kifejezésen a Tzvetan Todorov által az irodalomtudományos diskurzusba beemelt és újradefiniált fogalmat értem. A következő mondatban például már todorovi értelemben használom a csodás és a különös jelzőket. (Lásd Todorov, 2002)

(Freud, 1919). A Lacan utáni pszichoanalitikus gondolkodás viszont már nem a külső valóság egyértelmű és megkérdőjelezhetetlen tényeinek tagadásaként, az objektív igazság feltárásával szembenálló szubjektív és illuzórikus tartományként fogja fel a fantáziálást, amely a személy valóságától tökéletesen izoláltan és legfeljebb pszichés hatásaiban létezik, hanem a valóság megalkotásához elengedhetetlen, de legalábbis azt kiegészítő és befolyásoló, vele szoros viszonyban álló értelemszervezési módnak. (Zalloua, 2021) Ebből következik, hogy a személy pszichikai (szubjektív) és társas (interszjektív) valósága sem problémamentes adottság, mely a világ autentikus és közvetlen megtapasztalását jelenti, függetlenül az ahhoz viszonyuló szubjektum perspektívájától, hanem a szubjektum relációjában értelmeződő, diszkurzív módon megalkotott és a vágy által konstituált percepció.

Slavoj Žižek hangsúlyozza, hogy a vágy maga is ideologikus konstrukció: „Semmi spontán vagy természetes nincs az emberi vágyban. Vágyaink mesterségesek” (Fiennes, 2006); a vágyak létrehozásának elsőszámú színtere pedig maga a fantázia, amely „nem egyszerűen hallucinatorikus módon realizálja a vágyat, hanem [...] megalkotja vágyainkat, létrehozza koordinátáit, vagyis, szó szerint »megtanít minket, hogyan vágyakozzunk.«” (Žižek, 2008, 7) Szerinte a fantázia nem úgy működik, hogy ha vágyom valamire, de azt nem kaphatom meg a valóságban, akkor elkezdek róla fantáziálni, hanem arra ad választ, hogy egyáltalán honnan tudom, hogy mire is vágyom? Žižek a vágy-dinamika libidinális megalapozottságából kiindulva arra hívja fel a figyelmet, hogy „nem létezik univerzális formula vagy mátrix, ami garantálná a partnerrel való harmonikus szexuális viszonyt” (Žižek, 2008, 7), és éppen ezért van szükségünk a fantáziára, hogy létrehozzuk saját, egyéni formulánkat annak érdekében, hogy tudatosítsuk, miként és mire tudunk egyáltalán vágyakozni. A fantázia a lacani felfogás szerint egyfajta megküzdési mechanizmusként is azonosítható,⁷ amelyből kiindulva Zahi Zalloua úgy fogalmaz, hogy „a fantázia enyhíti a traumákat, a szubjektumot gyötrő feszültségek vagy ellentmondások feloldását végzi el”. (Zalloua, 2021, 1.)

Fontos látni, hogy Žižek az effajta ideologikus fantáziaműködés tereként az ábrándozás és az álmodás szűkebb tartományai helyett a mindennapokban érzékelt társas valóságunkat jelöli meg.⁸ Szerinte a fantáziában rejlő ideologikus magnak implicitnek kell maradnia ahhoz, hogy effektív legyen, egy felszíni szimbolikus struktúrának (mintegy homlokzatként) kell azt elrejtenie a szubjektum előtt, hogy az végül fantázia-narratívákban manifesztálódjon. (Žižek, 1998, 196.) Ugyanakkor azt a freudi és sontagi belátást sem szabad elfelejtenünk, hogy a fantázia különlegessége éppen megformáltságában rejlik: ha figurativitását csak külsődlegességnek tekintjük, trópusaiban csak a lehetséges jelentéstartalmakat keressük, ily módon lefordítjuk és

⁷ Jacques Lacan számára a fantázia védekező mechanizmusként funkcionál, melyet egy kimerevített filmkockához hasonlít: ahogyan a filmet megállítjuk egy ponton, hogy ne lássuk a bekövetkező traumatikus jelenetet, úgy a fantázia is „befagyasztja” az események folyását, a szorongást okozó jelenettel való szembesülés elkerülése és a vágy fenntartása érdekében. Elmélete szerint a fantázia így nem a valóság kihívására, hanem annak traumatikus felfeléire, irracionális lyukaira adott válaszként értelmezhető. (Lacan, 1991, 119-120.)

⁸ A fantáziáról való pszichoanalitikus gondolkodás paradigmaváltását érhetjük tetten Michael V. Adams: *The Fantasy Principle* (2004) című könyvének alapállításában is, miszerint a fantázia központi jelentőséggel bír a valóság narratíváinak és a szelfnek a megalkotásában.

„megfejtjük” a fantáziát, akkor a lényege vész el,⁹ ugyanis a fantázia megjelenítés, kifejeződés, diszkurzív mód. Ahogyan a nyelv meghatározza gondolkodásunk horizontját, úgy alakítják a fantázia narratívái vágyaink dimenzióit, mivel – ahogyan Hayden White írja Freud-értelmezésében – „az álom formája már maga is tartalom”. (White, 1999, 123.)

Mivel egy olyan reprezentációs rendszerben, mint az elbeszélő film, a valóság tesztjét ellátó ellenőrző szerepet már nemcsak egy ábrázolt én (a főhős), hanem egy megfigyelő én (a néző) is végzi (aki eközben értelmez, mérlegel és értékkel, így képes távolságot tartani és nem közvetlen tapasztalatként viszonyulni az ábrázoltakhoz), ezért a fantázia-narratívának nem elég következetes belső logikával és koherenciával rendelkeznie. Külsődleges, vagyis az ábrázolással kapcsolatos sajátos kulturális és esztétikai szempontoknak is meg kell felelnie, amelyet a realiztikusság (természetesen történeti, műfaji, befogadói kontextusoktól függő, mégis intuitív módon használt) aktuális, releváns kódjainak a működtetésével érhet el. Nem véletlen, hogy rengeteg film operál a reális fantázia trópusával, ahol a főhősök világának fantázia-jellege eleinte el van rejtve mind a néző, mind a szereplők előtt, és ahol a valóság fantasztikusabbnak bizonyul a kezdeti illúziónál.¹⁰ A filmek az erről való tudás hiányát általában dramaturgiai szükségszerűségekkel – a cselekményben bekövetkező fordulat és felismerés hatásmechanizmusaiival – igazolják, amelynek során feltárul a fantázia (illetve annak metaforáiként működő szimulációs, mesterséges, látszat) világok konstruáltsága. Az Arisztotelészig visszavezethető narratív toposzok azonban minden esetben egy mélyebb ideológiai alapvetést fednek el: azt a belátást, hogy az ábrázolt fantáziák csak addig működőképeseek, amíg reflektálatlanok, tudattalanok.

Ezt a gondolatot helyezi középpontjába az *Ellenség*, ami olvasatomban kifejezetten a fantázia valóságosságát és a valóság fantáziajellegét igyekszik tematizálni. A filmből levonható következtetés szerint mind identitásunk, mind valóságunk (nem pusztán valóságérzékelésünk, hanem világban-való-létünk) fantáziák bonyolult szövevényeként, vagyis olyan magunk által teremtett diskurzusként határozható meg, ahol az értelmes lét feltétele, hogy mindezek végül egy koherens valóság képzetét hozzák létre, és a diskurzus fikcionalitása látens maradjon. Az *Ellenség* látomása egy összeomlás szélén álló, irtózatossá váló fantázia-rendszer, amely egyszerre ragadja meg a fantáziát mint élményt, tudattalan mechanizmust, és annak felfeslését, vagyis a rá adott intellektuális reflexióval létrejövő feszültséget. A fantáziához való viszonyulás két diszkurzív módjának összeütközése nem más, mint a fantáziával mint fikcióval való konfrontáció színrevitele, amelynek részleteit érdemes alaposabban feltárni.

⁹ V. ö.: „Nem az a főadatunk, hogy a lehető legtöbb tartalmat fedezzük föl egy adott műalkotásban, még kevésbé az, hogy több tartalmat préseljünk ki belőle, mint amennyi benne van. Nem, a mi főadatunk az, hogy visszaszorítsuk a tartalmat az őt megillető helyre, hogy képesek legyünk ismét magát a dolgot látni.” (Sontag, 1998, 9.)

¹⁰ Ennek a tendenciának a szemléltetéséhez elég, ha most csak filmek egy szűk csoportját, az ezredforduló néhány klasszikussá vált alkotását emelem ki: *Truman-show* (Weir, 1998), *Dark City* (Proyas, 1999), *A hatodik érzék* (Shyamalan, 1999), *Mátrix* (Wachowski-testvérek, 1999), *A 13. emelet* (Rusnak, 1999), *Nyisd ki a szemed* (Amenábar, 1997) és ennek remake-je, a *Vanília égbolt* (Crowe, 2001).

Fantázia-struktúrák az *Ellenségben*

A film kapcsán a viták leginkább arról szólnak, hogy ontológiailag milyen módon viszonyul egymáshoz a két férfi. Az értelmezések általában axiómaként kezelik, hogy a valóság és a fantázia tengelyei feszülnek egymásnak a filmben, és míg az egyik karakter a „valós” személy, a másik annak „vágy-” vagy „rémképe”. A következőkben arra igyekszem rámutatni, hogy ezek az értelmezések – bár számos újszerű vagy revelatív megállapítást tartalmaznak a filmben ábrázolt karakterekkel és helyzetekkel kapcsolatban – mindig rendelkeznek egy gyenge ponttal, amely végső soron megkérdőjelezi az értelmezés alapjául szolgáló tézisek érvényességét.

Kezdjük azzal az inkább kivételnek számító elemzés-típussal, amely makacsul ellenáll a fantázia kísértésének, illetve a témává tett fantázia (f)elismerésének, és a narratív logikára koncentrálna „a rejtély megoldását” a helyes fabuláris (kronologikus) rend megtalálásában látja, amit egy metonimikus visszarendezés tehet elérhetővé számára. Az ilyen elemzés nagy erőfeszítéseket tesz, hogy a tárgyat megtisztítsa a kétértelműségek és bizonytalanságok zavaró szennyeződéseitől, és egy totalizáló magyarázat összeállításával létrehozza a narratív kohézió lehető legmagasabb fokát, minden értelmezési nehézséget a film komplex *diskurzusának* számlájára írva.¹¹

Daniel Saint Claire (2014) értelmezésében Adam és Anthony ugyanaz a személy, de egyikük sem a fantázia szülöttje, hanem egyetlen karakternek két, eltérő idősíkból létező verziója. Az értelmezés szerint a film arról szól, hogy Adamnek, a mások kontrolljától rettegő, szürke életet élő, visszahúzódó tanárnak korábbi, hipermaszkulin önmagával, Anthonyval kell leszámolnia, de próbálkozása végül sikertelen lesz, mivel képtelen kontrollálni saját szexuális ösztöneit, amelyektől szabadulni igyekezett. A film cselekménye a főhős valós élményeit rendezi újra a néző számára, oly módon, hogy ennek egyetlen diegetikus magyarázata és mentális szűrője az emlékezés tudati tevékenysége.

Az elemzés legfeltűnőbb vonása (és ebből a szempontból a film tipikus értelmezésével van dolgunk), hogy eltüntet minden olyan részletet, ami a bemutatott történet metaforikus értelmezhetőségére vonatkozik, abban az értelemben, hogy nem hajlandó konfrontálódni a cselekményben érvényesülő, anti-narratív működésmóddal. Így azt a benyomást kelti, hogy összeállítható egy teljesen logikus és ellentmondásmentes, autentikus sztori, csupán az eseménysorrend átrendezésével. A szerző megpróbálja a hétköznapi valóság szintjére helyezni a történéseket, és pusztán a diskurzusban, a reprezentáció módjában látni a „káoszt”, amely a rendtől nem létmódjában, csak formájában különbözik. (Az ennek ellentmondó jeleneteket kénytelen reflektálatlanul hagyni vagy hibának tekinteni. Ilyen például a veszekedés, ahol Mary felfedezi Anthony gyűrűjének nyomát, amit korábban sosem látott. Erre nehéz logikus magyarázatot adni, ha azelőtt is szeretők voltak.)

A szerző az értelmezés kulcsának a „*tényleges kronológiai sorrend*” felfejtését, vagyis egy koherens fabula összeállítását teszi meg. Álláspontja szerint „a film egy

¹¹ Ebben a megközelítésben a film azon „lehetetlen puzzle-filmek” körébe tartozik, amelynek hagyományait és működésmódját Kiss Miklós és Steven Willemsen (2017) tárta fel részletesen.

kirakósként van megszerkesztve, nem minden jelenet van időrendi helyén, ezért nagymértékben félrevezető”. (Saint Claire, 2014) Értelmezése szerint Anthony például a film végén látott autóbaleset következtében szerzi a heget, mivel a jelenet kronológiailag korábbra tehető, mint a film többi eseménye. Mary viselkedését – amikor látszólag minden ok nélkül faképnél hagyja Adamet az ágyban – is azzal magyarázza, hogy ez a jelenet közös balesetük, majd későbbi kibékülésük után játszódik, és a nő itt realizálja, hogy a férfi még mindig korábbi agresszív önmaga (az Anthony-perszóna). A filmben megjelenő ismétlődést is kizárólag diszkurzívnek értelmezi: minden szekvencia, amikor Maryt Adam lakásban látjuk, egyetlen este történéseinek ábrázolása, és a jelenetsor töredékes jellege csupán azt a mentális működést jelzi, ahogyan a főhős újra és újra felidézi az együttlétet. Hasonlóan, szintén egyetlen nap ismétléseinek tekinti, amikor Adam előadást tart az egyetemen: ugyanabban az öltözékben, ugyanazoknak a hallgatóknak tartja ugyanazt az órát. Itt rámutathatunk, hogy értelmezése azért is vitatható, mert a repetitív tantermi jelenetekben apró változások vehetőek észre: másodsorra például le van törölve az Adam mögött levő tábla, és a hallgatók is más elrendezésben foglalnak helyet a padokban.

Ironikus módon a filmnek éppen az elemzett szegmense tartalmaz az emlékezés mentális aktusára, illetve annak komplex természetére vonatkozó utalást, amely azt az elképzelést erősíti, hogy az emlékezés jóval közelebbi rokonságot mutat a fantáziálással, mint valóban megtörtént események pontos felidézésével vagy újraélésével. Amikor Adam a történelmi események ismétlődése kapcsán az emlékezetet hozza szóba, hangja elhalkul, kulcsfontosságú megállapítását nem hallja a néző, mivel egyfajta negatív sound bridge-ként képileg már átléptünk a következő jelenetbe. A jelenet felhangosításával és többszöri meghallgatásával azonban rekonstruálhatók szavai: „Valamire emlékezni, valakire emlékezni, az kreatív aktus, feminin tartomány, mindig az érzelmek által színezett” – hangzik az önreflexív kijelentés. A jelenet variációszerűségével épp e „színezés” lényegére és jelentőségére mutat rá a film, arra, hogy az átélt események torzítása és transzformációja sosem véletlenszerű, általa közelebb juthatunk a szubjektum krízisének megértéséhez.

A film alapszituációjának legelterjedtebb értelmezése szerint Adam a valós személy, és Anthony az ő fantáziája. Egy elemzője így ír a filmről: „Az Ellenség egy olyan férfiról szól, aki akaratlanul egy totalitárius rendszerben él, amely elfojtja kreativitását és így arra kényszeríti, hogy egy hasonmás formájában egy idealizált fantáziát éljen meg. Anthony, véleményem szerint nem létezik. Adam képzeletének a szülötte, és a hajsza által, amelyben megpróbálja felfedni, hogy ki ez a rejtélyes színész, csupán célt próbál találni saját életének.” (Bell, 2020) Téziséből kiindulva logikus, hogy a következőképpen olvassa a drámai csúcspontot: „Csak amikor ideális élete tetőpontjára ér – amikor Anthony pazar lakásában van, a férfi ruháit viseli, és papás-mamásat játszik fiatal, várandós feleségével – akkor zökken vissza a valóságba, amint meglátja a tarantulát, amely titkon álmodott élete felett átveszi az irányítást.” (Bell, 2020) De miért jelenik meg a pók éppen akkor, amikor már majdnem elért mindent, amit szeretett volna, és csaknem beteljesült fantáziája? Hogyan értsük azt, hogy a valóságba zökken vissza, amikor a tarantula feltűnése a film legszürreálisabb jelenete? Mi tehát a probléma ezzel az értelmezéssel? Miért nem működik az Anthony-

fantázia? Tulajdonképpen ebben a narratívában nem az Anthony-fantázia működik rosszul, hanem az Adam-valóság: úgy tűnik, hogy léte és személyiségjegyei legalább annyira változékonyak és megfoghatatlanok, mint a film álmoképei.

A Take Two Youtube-csatorna szerzői (2021) az előbbivel ellentétes álláspontot képviselnek: szerintük Adam Anthony rémálma, perszonifikált projekciója, tudattalanjának figyelmeztetése arról, hogy mivé válhat élete. Csapdába esett, gyenge jellem, élete átlagos és monoton. Nem egy magabiztos nőcsábász vagy szupersztár színész. Olvasatuk szerint a film kulcsa az Adam által tartott előadásban keresendő, melynek témája a kontroll és a diktatórikus rendszerek azon jellemzői, hogy miként korlátozzák az információt, az eszmék terjedését és foglalják le az emberek elméjét szórakozással, hogyan cenzúrázzák az egyéni önkifejezést, és akadályozzák meg a személy önkiteljesedését. A tanár munka után hazamegy, majd megérkezik hozzá barátnője, akivel hamar ágyba bújik, de a nő nem marad ott éjszakára, szex után távozik a férfi lakásáról. Ez után megismétlődik Adam egyetemi előadása: pontosan ugyanazt az anyagot mondja el, életének ugyanazon jelenetei ismétlődnek, apró variációkkal: munka, közlekedés, szex. Az ismételt jelenetek egyre rövidebbek, alattuk végig Adam előadását halljuk. „Ez egy mintázat, ami ismétlődik a történelem során.” – jelenti ki a férfi. Kép és hang aszinkronitása még inkább ráerősít, hogy montázsszekvenciaként fogjuk fel a jelenetsort, amely formájával is az ismétlődést, Adam életének repetitív jellegét hangsúlyozza. A történet alapjául szolgáló José Saramago regény narrációja nyíltan kijelenti: „A vonal túlsó végén az övével teljesen azonos hang felkiáltott, Végre. [...] Most megismétlődik a beszélgetés, az idő magába szállt, és megismétli önmagát.” (Saramago, 2003, 372.) A cselekmény szintjén megjelenő ciklikusságot Villeneuve szubtilisebb módon ábrázolja, az mégis alapvetően meghatározza a mű poétikáját. A filmben a megszokottól eltérően a személyes történet nem egy társadalmi mechanizmus metaforája, hanem éppen fordítva: a főhős által emlegetett történetfilozófiai példa (az elnyomó rezsimekről) a szimbóluma annak a lelki folyamatnak, ami benne végbemegy. Kétségtelen, hogy ezáltal körkörösen egymásra vonatkoztatódik a személyes és a társadalmi szint, és a film elkerülhetetlenül állításokat tesz arról a civilizációról és társadalmi rendszerről is, amelyben létrejön és működik ez a szorongás.

Chris Stuckmann (2014) középutas megoldásként amellet érvel, hogy a két karakter egy és ugyanazon személy, akinek elméje meghasadt. Utalást tesz rá, hogy talán néhány jelenet nem történt meg a valóságban, az pusztán a főhős fejében játszódott le (például, amikor Anthony Adam barátnőjét követi az utcán). Odáig nem mer elmenni, hogy tudatfilmnek tekintse a teljes alkotást, de néhány ellentmondás feloldása végett bizonyos szekvenciákat és eseményeket valótlannak tekint. Értelmezésében Adam bizonyos emlékeket elfojt magában, hogy elmeneküljön valódi énye elől. (Az anya kritikája épp azokra a dolgokra mutat rá, amiknek a valóságossága elől menekülni szeretne.) Stuckmann következtetése, hogy Adam valójában történelemtanár, aki végül hazatér várandós feleségéhez, miközben nárcisztikus színész énye egy mentális térben barátnőjével egyesül, így tüntetve el tiltott szexuális készletéseit.

A probléma, ami Stuckman magyarázata kapcsán is felmerül, és amit a film egy másik kritikus is helyesen észrevételezett, hogy habár „sok jel utal arra, hogy

Gyllenhaal [sic!] és hasonmása ugyanaz a személy lehet, legalábbis a köztük levő határ rendkívül elmosódott, ugyanakkor több jelenet is van, ami nem működik, ha Gyllenhaal hasonmása nem egy valódi és külön személy: az egyetem előtti furcsa találkozás, a hiányzó jegygyűrű miatt kitörő veszekedés vagy a halálos autóbaleset, amelynek híreről a rádió is tudósít, függetlenül a karakterektől.” Következtetése szerint „a történet bizonyos elemeit lehetetlen összeegyeztetni egymással.” (Meslow, 2015). Scott Meslow elemzése rámutat a filmben rejlő központi ellentmondásra, amelynek lényege, hogy Adam és Anthony külön való létezését környezetük, illetve a film narratív logikája is visszaigazolja, számos apróbb vagy nyilvánvalóbb jelzés ellenére, amelyek az ellenkezőjére engednek következtetni.

A fantázia rekonstrukciója

Mivel nyilvánvaló, hogy a főszereplők tekintetében két ellentétes jellem megjelenítéséről van szó, ez többeket sarkallt arra, hogy egyiküket vagy másikat a fantázia termékének tekintsék, így végeredményben mindkettőjük fantázia-természete mellett számos érv szól. A fenti dilemma feloldható, ha belátjuk, hogy a két karakter létezése egyenrangú, a köztük levő kötelék viszont nem a két karakter *azonosságából* fakad, hanem abból, hogy egyetlen személy két fantázia-énjéről van szó, ahol egyikük sem azonos ezzel a valós személlyel, aki gyakorlatilag voyeurként tekint rá ezekre a fantázia-projekciókra. Ahogyan arra Žižek is figyelmeztet, egyáltalán nem magától értetődő, hogy a fantáziálás során a fantáziáló szubjektum önmagaként jelenik meg a fantázia-narratívában: „A fantázia [...] »szubjektumpozíciók« sokaságát hoz[hat]ja létre, melyek között a (megfigyelő, fantáziáló) szubjektum szabadon átjárhat, hogy identifikációját egyikből a másikba helyezze át.” (Žižek, 2008, 7.)

Olvasatom következménye, hogy egyikük élete sem tekinthető valóságosabbnak a másikénál, vagyis első lépésben a film cselekményét *tiszta fantáziaként*, egy személy valóságának tudati transzformációjaként kell értelmeznünk. A megjelenített történet egésze egy beágyazott diegetikus szinten játszódik, a cselekmény a film tulajdonképpen (de közvetlenül sosem látható, csak kikövetkeztethető) valóságán túli diszkurzív mezőben zajlik, vagyis vágyak, szorongások, emlékek és álmok generálta mentális valóságokat feltáró tudatfilmről van szó. Második lépésben a filmnek e fantázia igazságáról tett állítása bontható ki, amely szerint a fantáziánál nincs érvényesebb, külső valóság, hiszen minden narratíva – legyen az dokumentumfilm, fikció, művészi vagy kognitív reprezentáció – a fantázia szervezőelveit működteti.

Ezzel összefüggésben a továbbiakban két kérdéskört szeretnék tárgyalni: Hogyan és miért leplezi el a film a cselekmény fantáziajellegét, és miért arról szól a történet, ahogyan ez a két, egymástól nagymértékben különböző fantázia konfrontálódik, illetve összemosódik?

A film egyik látványos stratégiája, hogy ellenpontozza a kifejezetten álomként érthető jeleneteket a „valóságot” ábrázoló, lineárisan kibomló sztorival. Bár álom és ébrenlét különbsége világos, a film néha felrúgja ez utóbbi racionalitását. A két

tartomány egymásra kifejtett hatása akkor működne logikusan, ha a karakterek ébren szerzett emlékei tükröződnének az álmokban megjelenő részletekben, csak hogy a dolog éppen ezzel ellentétesen történik: egy-két perccel az álomjelenet után, amelyben egy pókfejű, nőtestű kiméra tűnik fel fejjel lefelé sétálva egy folyosón, Adam a hasonmásával való első találkozására készül. A megadott címen levő hotel baljós folyosója és az ott látott, pókszerű frizurával rendelkező nő kísértetiesen hasonlítanak a férfi korábbi álmára. (Még fülbevalói is a lény csáprágóira emlékeztetnek – valószínűleg nemcsak minket, hanem a teljesen megbabonázott Adamet is.) Talán az sem érdektelen, hogy ugyanez a hotel lesz a helyszíne Anthony és Mary randevújának is. Ez azonban nem jelenti az ontológiai viszony megfordulását: az álom-jeleneteket groteszk és megdöbbentő tartalmaik miatt továbbra sem értelmezzük éber tapasztalatokként. Vagy Saint Claire-hez hasonlóan úgy érvelünk, hogy a film felborítja az időrendet, vagy kénytelenek vagyunk elfogadni, hogy a karakterek közös valóságát bemutató jelenetsorok eseményeit is ugyanaz a logika szervezi, mint a nyilvánvalóan álomként bemutatott részekét, vagyis a tükröződés két fantázia-jelenet között történik. Hasonlóan kísérteties módon kettőződik meg az a jelenet, amikor a film elején még definiálatlan identitású, Gyllenhaal alakította karakter kinyitja a szexklub ajtaját egy másik férfi előtt, akiről később kiderül, hogy portásként dolgozik Anthony lakóépületében. Egy későbbi jelenetben a férfi nyitja ki Anthony lakásának ajtaját Adamnek.

A filmnyelv formai megoldásai azt sugallják, hogy a két karakter álmaikon is osztozik: Az először Adamhez kötött, pókfejű meztelen nőről szóló álom színhelye ugyanaz a folyosó, mint ahol Anthony járt a film elején. A térbeli viszonyok szándékosan kétértelműek: valójában nem a nő sétál a plafonon, hanem Adam/Anthony van fejjel lefelé a folyosó plafonján, mi pedig a szereplő fordított perspektívájából szemléljük a látványt. A jelenet folytatása úgy mutatja be, mintha mindketten ebből az álomból ébrednének, és osztoznának ezen a fantázián. A két karakter vágás által történő összekapcsolása máskor is előfordul: Amikor Mary észreveszi a hiányzó gyűrű nyomát Anthony ujján, a kamera a Helen mellett felriadó Adamre vág, a hangsávban viszont továbbra is Anthonyt halljuk. (Ezt az egymással versengő fantáziák közötti egyre intenzívebb viszony jeleként érthetjük.)

A fent elemzett jelenetek arra is rámutatnak, hogy a körülöttük levő tárgyi világ, (például szűkebb lakókörnyezetük) a karakterekhez hasonlóan ugyanúgy e kiterjedt fantázia fontos elemei, egymáshoz és a szereplőkhöz fűződő viszonyaikban (hasonlóságaikban és transzformációikban) aktív, jelentéssel teli részei a filmnek.¹² A kezdő beállítás fókuszában Torontó brutalista épületei állnak, amelyek minden érzékenységet, intimitást, személyességet elnyomnak (Lucid Dreams, 2015, 12:00), vagy ahogyan Andrew Rayment és Paul Nadasdy fogalmaznak, „az elektromos vezetékek szálaival átszőtt városkép annak a belső és külső hálónak a metaforája, amely boldogtalan létébe zárja a főhőst”. (2018, 9.) A szűkebb lakókörnyezetnek is

¹² Az épített, modern vagy nagyvárosi környezet egy kisebb szegmensének szorongató fantáziatérként való funkcionálása régi toposz a filmművészetben. A filmek fő színhelyéül szolgáló házban vagy lakásban történő események pszichés tartalmak manifesztációiként való értelmezése komoly hagyományokkal rendelkezik. (Ezen alaphelyzet klasszikus dramaturgiái gyakran interpretálják ily módon például Roman Polanski „lakás-trilógiájába” tartozó filmjeit vagy Stanley Kubrick *Ragyogását*. E filmek kapcsán a belső terek újszerű megközelítéséhez lásd Csondor, 2017 és 2020.)

hasonlóan nagy a jelentősége a karakterek élethelyzetének jellemzése szempontjából. Patrice Vermette, a film díszlet- és látványtervezője felhívja a figyelmet az Anthony lakásában található húzódkodó rúdra, amely a gyerekszoba bejáratánál található. Az eszköz elhelyezése arra utal, hogy a szoba korábban edzőteremként funkcionálhatott, de azt a gyerek várható érkezése miatt át kellett alakítani, vagyis a helyiséget elvették Anthonytól. (Lucid Dreams, 2015, 13:57) Adam lakásának üressége, sötétsége és jellegtelensége többször szoba kerül a film során, amikor anyja rosszállását fejezi ki a hellyel kapcsolatban. De a többi helyszín is legalább ennyire markánsan jellemzi és alakítja a kibontakozó cselekményt: a látványtervező szerint a hotelszoba, ahol a két férfi először találkozik, olyan, mint egy csapda: a szűk folyosóról nyíló tér ugyan kicsit már tágasabb, de a javát egy ágy foglalja el, és ez kényelmetlen közelségre, elkerülhetetlen szembesülésre kényszeríti a bent levőket. (Lucid Dreams, 2015, 12:45)

Ahhoz, hogy pontosítsam a fantáziák funkcióját és egymáshoz való viszonyát, vezérfonalként Rayment és Nadasdy (2018) filmről írt tanulmányának gondolatmenetét rekonstruálom. Olvasatukban Adam a valódi főhős majdnem pontos reprezentációja, csak fantáziált szexuális körülmények között, Anthony pedig egy fantáziált főhős (magabiztos, domináns, „menő” állással rendelkezik, divatos motorral jár), csak belehelyezve a főhős valós szexuális körülményeibe (terhes feleség, a gyerek várható felelőssége, állandó feszültség a házastársi viszonyban). Ketten együtt reprezentálják a főhős csaknem összes valódi körülményét, mentális-fizikai realitását: személyiségének mazochisztikus (Adam) és sadisztikus (Anthony) oldalát. Értelmezésük szerint a cselekmény középpontjában nem pusztán a főhős valósága és fantáziája közötti pszichés konfliktus áll, hanem a férfi egyszerre áll konfliktusban valós viszonyaival és fantáziáival is. (Ezért van az, hogy az egyes fantáziák sem idilliek, perszónái pedig kielégítetlenek és zaklatottak.) Összességében a fantáziastruktúra a következőképpen néz ki: A főhős egy alternatív életet képzel el magának (ebből születik Adam), majd ebben azt fantáziálja, hogy egy teljesen más személyiséggel rendelkező ember (ő lesz Anthony). Azt látjuk, hogy a főhős rövid életű fantáziái egyszerűen képtelenek stabilizálódni, hiszen nemcsak az egyes vágy-narratívák módosulnak folyamatosan, de azok a pozíciók is, ahova önmagát beleírja a szubjektum.

A szerzőpáros a címből kiindulva megkülönbözteti a főhős ténylegesen létező, külső „ellenségeit” és belső konfliktusaiból fakadó ellenség-képeit. Az előbbi pozíciót elfoglaló anyja és pók-felesége megpróbálják egy olyan életbe csalogatni, csapdába ejteni, amivel alapvetően elégedetlen, a „valódi élet” elfogadására felszólítva őt. Fantáziaellenségei (fantázia-barátnője, Mary és fantázia-szelfje, Anthony) pedig az előbbieknél ellentmondó dolgokat követelnek tőle: „Éld azt az életet, amit akarsz, és legyél hű a saját vágyaidhoz! Legyél a legbelső önmagad, aki kontrollál másokat, de vágyait nem!” (Azokat kiélve persze szükségszerűen át kell gázolnia másokon, ami büntudatot okoz a főhősnek.) Anyja infantilizálja, megkérdőjelezi tapasztalatait („Hogyan tudsz így élni?” – utalva Adam sötét lakására), és szexuálisan is kontrollálja őt: „Levetköztél a másik előtt?”, utalva ezzel lehetséges perverziójára, illetve homoszexualitására. Anyja következő kijelentése elég világosan hordozza magában a tiltott szexualitás konnotációját: „Az utolsó dolog, amire szükséged van, hogy idegen

férfiakkal találkozz hotelszobákban.” (Nem véletlen, hogy Adam ugyanott találkozik Anthonyval, ahová a színész később Maryt is felviszi.)

De hogyan tartja fenn a hatalmat a főhős felett várandós felesége? Az ő szorítása is egyértelműen pszichológiai, a nőt várandóssága de-szexualizálja, így a férfit a vágy elvesztése és szexuális kalandjai miatt mardossa a bűntudat. Valószínűleg születendő gyermeke is csak ehhez járul hozzá. (Közben ez a női alak is azonosítható lesz a pókkal, amely sok szemével állandóan figyel, fürkészi, szemmel tartja őt.) Az egyetlen jelenet, amelyben a főhős látszólag boldog Adamként, amikor úgy találkozik a várandós feleséggel, hogy nem ismeri fel őt, ismeretlenként tekint rá. Az a fantázia teszi boldoggá, hogy nincs hozzá köze. Ezen a ponton értelmezésüket érdemes azzal kiegészíteni, hogy Adam boldogsága/izgatottsága legalább annyira összefügg Anthony felfedezésével, a lehetőséggel, hogy létezik önmagának egy másik, izgalmasabb verziója, és ebben az állapotban találkozik Helennel.

Hősünk Adamként a szorongató és fojtogató valóság elől szexuális fantáziába menekül, csak hogy ez a fantázia is legalább annyira elidegenítő, mint feltételezett valósága. A fojtogató élet gyakran vizuálisan is megjelenik, amikor torkához nyúl, vagy ingének nyakát igazgatja. Még egyetemi előadása közben is egyik kezét a nyakán tartva magyaráz. Elégedetlenségének másik kifejezőeszköze folyamatos sóhajtozása, amely gesztus a barátnőjével való intimitás és gyengédség nélküli kapcsolatában is gyakran megjelenik. Adam fantáziált barátnője az érzelemmentes testi kielégülést, „a mindenféle elköteleződés nélküli szexet jelenti. A nő az aktus után egyből elmegy lakásáról, szükségtelenné téve az ágyban történő intim beszélgetést. Nem követel semmit.” (Rayment és Nadasdy, 2018, 11.) Ő annak a nőnek a leképződése, akivel a hősnek valóban viszonya volt, amely tény csak további bűntudatot kelt benne. Ezért egy mazochisztikus fantáziáról beszélhetünk, amelyben a főhős újra és újra megismétli a (lelki) fájdalmat okozó cselekvést, hogy életben tartsa bűntudatát, és büntesse magát, amiért már nem vágyik feleségére. Egyfajta perverz élvezetet lel ennek mechanizmusában, a szituáción való felülkerekedés sikertelenségében.

Láthatjuk, hogy a főhős sem Adamként, sem Anthonyként nem tud kielégítő kapcsolatokat kialakítani, így a nőkről való fantáziálás elégtelensége miatt alakmásai elkezdnek a másik férfiről fantáziálni. Mivel a valóságból való menekülésre létrehozott nőkről szóló fantáziák elégtelennek bizonyulnak, így az azokból való menekülésre kialakítja férfiokról szóló fantáziáit, ahol vágyott én-képei találkoznak látens homoerotikus felhangokat is tartalmazó szituációkban. Az Anthony-fantázia az (unalmas, bűntudatos, mazochisztikus) Adam-fantázia elégtelenségéből születik, az abban levő fantáziaszemély ellentétéként jön létre. (Anthony izgalmas, bűntudat nélküli, szadisztikus.)

A tanár szinte új életre kel, sóhajtozását is abbahagyja, amikor elkezd „felfedezni” az Anthony perszónát, vagyis a főhős énjének e másik verzióját. Anthony – aki úgy él, hogy színészként kiléphet saját valós énjéből – feltételezett életmódjával is lenyűgözi Adamet. De még ez a meggyőző fantázia sem bizonyul kielégítőnek: az Anthony alakváltozat színészi kvalitásait jellemzi, hogy még „önmagát” sem tudja hitelesen eljátszani. Erre mutat rá az a jelenet, amikor a tükör előtt, nevetséges módon elpróbálja a konfrontációt Adammal. „Megdugtad a feleségem?” – kérdi többször is, hogy

tökéletesítse álságos felháborodását tükörbéli alakmásán gyakorolva. Ez a rosszfiú, akiről Adam fantáziál, csupán egy rossz vicc, amire anyja is utal a megjegyzésével. („Abba kell hagynod az arról való fantáziálást, hogy egy harmadrangú színész vagy.”)

Anthony fantáziájában viszont azt szimulálja, hogy ő Adam (így együtt lehet annak barátnőjével), mivel mindketten elégedetlenek szexuális életükkel. Meglepő, hogy milyen mértékű erőfeszítésekkel próbálja a főhős eltávolítani magát valós életétől és énjétől, hogy végül valamilyen mértékig mégiscsak visszatérjen oda. A (sikertelen) fantázia-rendszer felszámolása a fantáziák összeérésével kezdődik, és azok összekeveredésével folytatódik. Az „Adam-fantázia” valós eleme, maga Adam keveredik az „Anthony-fantázia” valós elemével, a feleséggel, s ebből születik majd egy „valós fantázia”. Ugyanígy keverednek a fantazmatikus elemek, Anthony és Mary is (ezzel létrejön egy „tisztá fantázia”), hogy aztán kiiktatódjának, és felszámolásuk által visszaálljon egy kezdeti (reális) állapot. A megoldást előkészítő jelenetben Adam és Helen gyengéden szeretkeznek, míg Anthony és Mary hevesen veszekednek. A két jelenet közti párhuzamos vágás nemcsak az események szimultaneitását jelzi, hanem azt a képzetet erősíti, hogy oksági viszonyban állnak egymással: ugyanazon lelki folyamat ellentétes aspektusainak leképeződései.

Rayment és Nadasdy szerint a „valóságához való visszatérés” is fantázia – a valóság fantáziája, ahol már nincsenek tisztán fantazmatikus elemek, kivéve, hogy a valós szereplők csupán önmaguk fantáziált változatai, egy megváltozott, meglátásom szerint *virtuális viszonyban* egymáshoz. A szerzők szerint a főhős akképpen szerezte vissza a felesége iránti vágyát, hogy fantázia-tárggyá formálta őt: ebben a szcenárióban Helent úgy kapta meg Adam, hogy a nő valaki másnak a felesége. A férfi vágyát fenntartó fantázia csak úgy működőképes, ha önmagát, és partnerét is valaki másnak feltételezi. Így a főhős menekülése a vágy hiányától éppen egy olyan dramatizációban valósul meg, amit felesége leginkább próbált megakadályozni: a nőt tiltott vágyának tiltott tárgyává formálta.

Rayment és Nadasdy konklúziója, hogy a főhős „nem tud visszatérni a valósághoz a fantázia segítsége nélkül, és nem kielégítő fantáziái mindig fantáziák olyan ciklusához vezetnek, amelynek végén a filmben is látható helyzet következik be: a valóságához való visszatérés fantáziája új fantáziák kiindulópontjává válik”. (2018, 14.)

A fantázia dekonstrukciója

A szerzőpáros arra is felhívja a figyelmet, hogy bármennyire is jól működik saját, totalizáló értelmezésük, ezt megzavarja a film végén található különös inkonzisztencia, mely nem pusztán egy narratív „csavar” a történetben, hiszen a jelentés létrehozásának és dekódolásának módja változik meg általa. A film utolsó jelenetében Adam megtalálja a szexklub kulcsát, majd közli Helennel, hogy este dolga lesz, ezért nem lesz otthon. Mivel kijelentésére nem érkezik reakció, úgy dönt, hogy bemegy feleségéhez a hálószobába, ahol egy hatalmas tarantulát talál a nő helyén. Rayment és Nadasdy szerint az átváltozás tematikus jelentése, hogy a hős végre akként látja a feleségét, aminek mindig is gondolta: vágya akadályának. Erről a minden eddiginél

erősebb tiltásról sejtjük, hogy csak egy még erőteljesebb ellenállást fog kiváltani a főhősből. Jóval nyugtalanítóbb kérdés azonban, hogy mi a pók átváltozásának a jelentése, amikor a szorongás jelképéből a fantázia valóságának, a film elsődleges diegézisének a részévé válik?

A film utolsó jelenetéig a pók metaforikus értelmezhetősége éppen azért működik, mert a tulajdonképpeni pókoknak nincs közük a film cselekményéhez, a kibontakozó emberi konfliktushoz. Amikor pedig látszólag mégis beszivárognak oda, azokról a jelenetekről mindig kiderül, hogy álmok, víziók, vagy egyszerűen a narratíván kívül eső, annak előrehaladását nem érintő, atmoszférateremtő, lírai intermezzóként működő részek. A klubban megjelenő, teljesen hétköznapi pók még csak a metafora bevezetése, a jelenet egy olyan prelűdhöz tartozik, amely megelőzi a tulajdonképpeni cselekmény beindulását. A pókfejű nő hibrid alakja egyértelműen egy álomban tűnik fel, a Torontó épületei felett megjelenő szörnyeteg jelenete pedig egy víziószerű vágóképként értelmezhető, melynek célja, hogy megerősítse a film metafora-hálóját. Mindezek fényében bizonyul problematikusnak az utolsó jelenet, amit a narratíva egyértelműen Helen metamorfózisaként mutat be. Ezt igazolja az a – cselekmény beindulását megelőző, de a történetben máshol elő nem kerülő – rövid snitt is, amelyben a feleség hasonló pozícióban, fejét a kamera felé fordítva, meztelenül ül az ágyon. (Nada, 2014)

A hatalmas tarantula megjelenése szó szerintivé teszi, a cselekmény világába delegálja, és így dekonstruálja az addig következetesen felépített narratív logikát *kiegészítő* metafora-rendszert, ugyanis a narratíva fantázia-természetének explicitté tétele (vagy legalábbis újszerű manifesztációja) megszünteti az elbeszélés kettős, szó szerinti és metaforikus rétegeinek szimultán olvashatóságát. Rayment és Nadasdy arra a megállapításra jutnak, hogy a film végső jelentése mindig megfejthetetlen marad, hiszen a kirakós utolsó darabkája nemhogy nem passzol a helyére, hanem mintha egy másik rejtvény része lenne. A korábban alkalmazott értelmezési sémák, melyek annak az interpretációs játéknak a részei voltak, amelyre a film kérte fel befogadóját, többé már nem működnek: a film végül nézőjével kezdett el játszani. A vizsgálat tétje szerintük ettől kezdve nem az lesz, hogy megértsük *mit* jelent a film, hanem arra érdemes koncentrálni, hogy *hogyan* jelent a film.

E meglátás azonban számomra nem a végső jelentés megragadhatatlanságával áll összefüggésben, hanem a filmben bemutatott fantáziaműködés sarkalatos pontjaként értelmezem. Ezzel több szinten szeretném rekonstruálni a mozzanat jelentését, vagyis diegetikus és diszkurzív motivációkat is társítani hozzá.

Miért olyan zavarba ejtő a jelenet? Miért nem foghatjuk fel egy újabb álomként? A záró képsor nem illeszkedik abba a sorba, ahogyan korábban a film az álmokat ábrázolta. Ezeket vagy narratív kontextusuk (az őket követő ébredés-jelenetek) vagy az elsődleges diegézis jeleneteitől logikájukban élesen elkülönülő fantasztikus tartalmuk miatt tudtuk álomként értelmezni, de mivel itt az előbbi hiányzik, az utóbbi szempontból pedig éppen a két (reális és fantasztikus) mező összekapcsolása történik, ezért mondhatjuk, hogy a pók cselekménybe épülése az egész korábbi narratívát átkeretezi.

Nem arról van szó, hogy a horror vagy a fantasy terepére tévedtünk, ahol hatalmas pókok veszik át Torontó és a benne élő emberek teste feletti uralmat, tehát nem a film világának a szabályai vagy műfaji sajátosságai szorulnak átkeretezésre, és jelenik meg benne a természetfeletti. Ezt a film legutolsó beállítása, a főhősnek a pók látványára adott reakciója árulja el: nem félelmet, vagy zavart látunk az arcán (tehát nem osztozik az ideális néző meglepettségében), hanem unalmat, kiábrándultságot és beletörődést észlelhetünk rajta. Adam ugyanolyan lemondóan sóhajt, mint amikor korábban ránézett ágyában alvó barátnőjére: úgy tűnik, hogy amit itt észrevételez, azt már régóta sejtette, sőt, a film egész narratívája erre a felismerésre vezette rá. Miről szól ez a felismerés? A kérdést ismét érdemes a karakterek és a cselekmény fantázia-jellege felől megközelíteni.

Az irreálisan nagy és nyilvánvalóan metaforikusan értelmezendő pók azt jelzi, hogy a narratíva egészen eddig a fantázia-jelleg elleplezéseként működött, de ez az elleplezés itt véget ért. Mit jelent ez a főhős és mit jelent a néző számára? Ezen a ponton válik világossá, hogy a főhős számára a fantáziálás (a fantázia megélése) csak úgy volt lehetséges, hogy a fantasztikus (irracionális) elemeket a minimálisra redukálta, vagy ha feltűntek ilyen elemek, akkor azokat az álom szintjére száműzte, amitől jól elkülönítette a megélt fantázia egyéb részeit: fantáziájának lényege volt, hogy egy belső logika mentén koherens, valószerű és átélhető legyen.¹³ A fantázia átélésének záloga pedig a reflexió kizárása. Ezt nevezem a fantázia „realizmuselvének”, amely a filmben a narrativizálhatatlan, ésszerűtlen elemek kizárásaként, vagy karanténjaként mutatkozik meg. Ez részben magyarázza a fantáziában megjelenő álmok funkcióját, amelyek a fantázia tudattalanjaként működnek: egy ideig ezekben a konténerekben gyűlik a fantázia lebontására alkalmas, annak valós természetét és a fantáziálót felzaklató logikát felfedni képes reflexív hulladék. Az első ilyen, irracionális határát súroló esemény a fizikailag tökéletes hasonmás megjelenése, hiszen Anthony kettős fantáziája gyakorlatilag Adam álmából, illetve egy „másik” filmből lép ki. (Verma, 2014) Lucy Bregman a következőképpen ragadja meg a fantáziához való viszonyt ezt a két aspektusát: „A fantázia megfelelő értelmezése egy külső pozíciót feltételez. A fantáziáló elmerül élményeiben, azon képek bűbája alatt áll, amelyek által a fantázia működik. E képekről való leválás, elemzésük és magyarázatuk a fantáziából való kilépést igényli.” (Bregman, 1975, 724.) Vagyis a fantáziának nem lehetünk egyszerre átélői és értelmezői, nem foglalhatunk el egyszerre belső és külső pozíciót. A film cselekményében pedig éppen ez a feszültség artikulálódik az ábrázolt fantázia szimultán történő átélése és értelmezése közben. A reflexió mindig összeomlással fenyegeti a fantáziát, mert tudatosítja annak fantázia-jellegét.

A főhős fantázia-énjeinek találkozása két eltérő fantázia interakcióját eredményezi, ez pedig kikényszeríti azt a fajta reflexiót, amely a fantáziák önfelszámolásához vezet, amikor a cselekmény középpontjába tulajdonképpen egy értelmezői kérdést állít. Ki vagyok én, és kicsoda a másik? Adam először izgatott lesz,

¹³ Renata Salecl, aki lacani alapokon a fantázia egyik alapvető funkciójának a szorongás oldását tartja, e működésmódot a következőképpen írja le: „A fantázia segítségével a szubjektum egy olyan történetet hoz létre, amely az életét következetesnek és stabilnak érzékelteti, miközben a társadalmi rendet is koherensnek és ellentétektől mentesnek érzékeli.” (Salecl, 2004, 14.)

amikor tudomást szerez Anthony létezéséről, de amint rájön a közös heg logikai abszurditására, akkor halálra rémül saját fantázia-mivoltának gondolatától. Az addigi fantázia-élete felett érzett fullasztó szorongást felváltja egy őt egzisztenciájában fenyegető felismerés.

Amikor aztán a Rayment és Nadasdy által a valósághoz való visszatérés szimbolikus mozgásaként értelmezett folyamat során megszűnnek a reflexiót kiváltó elemek (Anthony és Mary halála után Adam és felesége, Helen maradnak) a történetben, akkor a fantázia próbál újraszerveződni, de a narratíva abban a formában, ahogyan eddig működött, komolyanvehetetlenné és folytathatatlaná válik, véget ér a film. Mégis mihez kezdene Adam/Anthony a hálósobában tanyázó óriási pók-feleséggel anélkül, hogy a dolog komikussá ne válna? A pók megjelenése nemcsak a reflexivitása (nyílt irracionálitása) miatt impotens fantázia újjászerveződési kísérletét jelzi, hanem a néző számára fenntartott fantázia-narratíva (a történet két egyforma férfiről) rövidzárlatát is. Ez a fantázia addig funkcionált, amíg a néző sikeresen elmerült a drámai elbeszélés ideologikus fikciójában. (A pók talán ajánlás is a nézőnek, hogy nézze újra a filmet, de ezúttal komédiaként.) Ez a művészi formába öntött audiovizuális reprezentáció természetesen kevésbé bensőséges és „tiszta” fantázia, de a film igyekszik nézői számára fogalmilag is megragadható módon kommunikálni e mentális folyamat működésmódját.

A film különlegessége, hogy a „műfaj” egyik legikonikusabb darabjával, az (alapvetően egyébként a fantázia azonos logikáját követő) *Mulholland Drive*-val ellentétben az elsődleges történet egészen az utolsó pillanatig, a cselekmény fantáziaként való felismertetéséig majdnem hibátlanul működik. Ezen a ponton azonban felszólítja nézőjét egy radikális perspektíva-váltásra, az elsődleges történetben való elmerülés felfüggesztésére és a reprezentáció működésmódjáról való gondolkodásra, vagyis a fantáziától való eltávolodásra. Ez elkerülhetetlenül reflexívvé teszi a filmet, hiszen egy olyan diskurzust nyit meg, amely az addigi narratív logikával inkompatibilis. (A pók a nézőben sokkal nagyobb zavart okoz, mint a főszereplőnél, aki úgy tűnik, rezignáltan elfogadta fantáziája elégtelenségét.)

A film rámutat e reflexív-fantázia önellentmondásos, instabil természetére, fantázia-jellege tudatosulásából fakadó folyamatos felfeslésére. Egyszerre óvja főhősét, és szólítja fel lelki ökonómiájának feltárására, miközben nézőjét is rákényszeríti a tapasztaló befogadó és a távolságtartó elemző pozícióinak váltogatására. Azon filmek sorába tartozik, amelyek elsődleges narratív diskurzusának ecói „nyitottsága” (Eco, 2006), vagy barthes-i értelemben vett „írhatósága” (Barthes, 1991) illuzórikus, mert értelmezhetőségének szempontrendszerét maga vezeti elő és diktálja befogadóiknak: egyszerre a fantázia (vagyis fantáziák és ellenfantáziák rendszerének) megmutatása és a fantázia analízise (azaz anti-fantázia), mely önmaga olvasását tematizálva megfosztja az értelmezőt minden intellektuális kreativitásától, az értelmezői önállóság megtagadásával ön-analízise pedig nem lesz más, mint újabb ideologikus fantázia.

Felhasznált irodalom

- Adams, M. V.** (2004). *The Fantasy Principle. Psychoanalysis of the Imagination*. New York: Brunner-Routledge.
- Barthes, R.** (1991). A műtől a szöveg felé. Ford. Kovács Sándor. *Pompeji*, 2(3): 90-98.
- Bell, O.** (2020). *Looking Deeper into the Meaning Behind 'Enemy' (2013)*. (<https://storiesforcoffee.com/looking-deeper-into-the-meaning-behind-enemy-2013/>, 2022-05-22)
- Bregman, L.** (1975). Fantasy: The Experiencer and the Interpreter. *Journal of the American Academy of Religion*, 43(4): 723-740.
- Csondor S.** (2017). A néző, aki túl sokat látott: Roman Polanski *Iszonyat* című filmjének feminista megközelítése a voyeurizmuson keresztül. In: *Móra Akadémia: szakkollégiumi tanulmánykötet*, 4 (114-121). Szeged: Szegedi Tudományegyetem Móra Ferenc Szakkollégium.
- Csondor S.** (2020). A szorongó női lélek terei: 40 éves a Ragyogás. *Újkor.hu*, 2020-11-06. (<https://ujkor.hu/content/szorongo-no-lelek-terei-40-eves-ragyogas>, 2024-06-12)
- Csondor S.** (2024). A pretraumás gyász és az idegenek. A traumanarratíva alakváltozatai Denis Villeneuve *Érkezés* című filmjében. *Imágó Budapest*, 13(2): 50-62.
- Eco, U.** (2006). *A nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikákban*. Ford. Dobolán Katalin. A bevezetést ford. Mártonffy Marcell. Budapest: Európa.
- Freud, S.** (1919). Gyereket vernek. Adalék a szexuális perverziók keletkezésének megismeréséhez. Ford. Berényi Gábor. In: *Freud: A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II.* (189-217). Budapest: Filum, 1998.
- Hartmann, H.** (1956). Notes on the Reality Principle. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 11(1): 31-53.
- Kiss M. – Willemsen, S** (2017). *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edinburgh University Press.
- Lacan, J.** (1991). *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956-57*. Szerk. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.
- Lawson, D. G.** (2014). *Interview: Denis Villeneuve*. (<https://www.filmcomment.com/blog/interview-denis-villeneuve/>, 2022-05-18)
- Nada, S.** (2014). *Little Spiders, Big Spider: Untangling Enemy*. (<http://aflixionado.com/enemy-2014/>, 2022-05-18)
- Meslow, S.** (2015). Denis Villeneuve's *Enemy*, and the joy of embracing incomprehensible movies. *The Week*. (<http://theweek.com/articles/444748/denis-villeneuves-enemy-joy-embracing-incomprehensible-movies>, 2022-05-18)

- Saint Claire, D.** (2014). *Enemy In-Depth Movie Analysis*. (<https://shoton35.com/2014/06/05/enemy-in-depth-analysis/>, 2022-02-22)
- Salecl, R.** (2004). *On Anxiety*. New York: Routledge.
- Saramago, J.** (2003). *Az embermás*. Ford. Pál Ferenc. Budapest: Európa.
- Rayment, A. – Nadasdy, P.** (2018). The Sphinx and the Bridgekeeper: Denis Villeneuve's *Enemy* as Double-Riddle. *Journal of the Ochanomizu University English Society*, 8: 5-20.
- Sontag, S** (1998). Az értelmezés ellen. Ford. Rakovszky Zsuzsa. *Holmi*, 10(3): 416-424.
https://www.epa.hu/01000/01050/00210/pdf/EPA01050_holmi_1998_03_416-424.pdf
- Todorov, T.** (2002). *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Budapest: Napvilág kiadó.
- Verma, S.** (2014). *Denis Villeneuve's Enemy Explained/Deciphered/Analysed*. (<http://shikharastic.blogspot.com/2014/04/if-you-are-someone-who-loved.html>, 2022-05-18)
- White, H.** (1999). Freud's Topology of Dreaming. In: *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (101-125). Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- Zalloua, Z.** (2021). Editor's Column: Fantasy's Realities. *The Comparatist*, 45: 1-11.
- Žižek, S.** (1998). The Seven Veils Of Fantasy. In: Dany Nobus (szerk.), *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis* (190-218). New York: Other Press.
- Žižek, S.** (2008). *The Plague of Fantasies*. London – New York: Verso.
- Žižek, S.** (2009). *The Sublime Object of Ideology*. London – New York: Verso.

Filmek, videók, videóesszék

- The Pervert's Guide to Cinema* (2006). R. Sophie Fiennes.
- Lucid Dreams: The Making of Enemy* (2014). ZULF-ASH CENTRE Youtube-csatorna, 2015. (<https://youtu.be/gPtuW-bkrVw>, 2024-01-31)
- Enemy. How Denis Villeneuve creates visual meaning. Video essay*. Take Two Youtube-csatorna, 2021. (<https://youtu.be/Q-yqCgMWGNo>, 2024-01-31)
- Enemy EXPLAINED – Movie Review (SPOILERS)*. Chris Stuckmann Youtube-csatorna, 2014. (<https://youtu.be/v9AWkqRwdII>, 2024-01-31)
- Enemy interview with Denis Villeneuve*. Curzon Youtube-csatorna, 2014. (<https://youtu.be/2x-HaRcs2xQ>, 2024-01-31)