

KALMÁR GYÖRGY

A felsebzett szubjektum

Az ember trópusának poszt-humán átírásai
David Cronenberg *Karambol* című filmjében*

*The blood and body of humans made cinema –
that would be the ultimate thing.*
(David Cronenberg)

Filmkritikai és filmelméleti szempontból David Cronenberg kétségkívül az egyik leginspirálóbb kortárs filmrendező. Egyszerre tartják őt számon műfajfilmek (konkrétan a „body horror”) rendezőjeként és művész-rendezőként is. A legjobban sikerült alkotásai azonban éppoly megfoghatatlanok, mint amilyen izgalmasak és inspirálóak. Ennek oka véleményem szerint abban keresendő, hogy ezek a filmek egyszerre koncepciózusak és kidolgozottak (intellektuálisan, stilisztikailag, szimbolikájukban), ugyanakkor az ember-lét határterületeit kutatják: az ember és test, ember és technika, ember és nem ember viszonyának azon határterületeit, amelyekre nem nagyon vannak szavaink. Cronenberg filmjei az ember-lét margóján játszódnak, egy afféle senki földjén, ahol sem a jelentés nem működik úgy, mint „normális” esetekben, sem a lét-rejövő szubjektum-konstrukciók nem hasonlítanak a megszokottakra. Így aztán ezen filmek elemzése és értelmezése éppen annyira kihívás, mint amennyire új kritikai-elméleti belátásokkal kecsegtető.

Úgy vélem, Cronenberg *Karambol* (*Crash*, 1996) című filmje iskolapéldája lehet a humanista test- és emberábrázolási hagyomány ezredvégen történő átalakulásának, annak a rezsignifikációs folyamatnak, mely szinte programszerűen mozdítja ki a mimetikus és fantasztikus, látható és láthatatlan, testi és szellemi fogalmainak az ember vizuális reprezentációiban betöltött, platóni gyökerekig visszavezethető viszonyait. A *Karambol*ban ugyanis nemcsak autók ütköznek, hanem különböző reprezentációs modellek is. Nemcsak a vezetők zökkennek ki hétköznapi életükből, hanem a mozinéző is, akit bizony könnyen félre vezethet a film, s persze amikor észbe kapunk és rájövünk, hogy nem éppen abban a sávban haladunk, amelyikben gondoltuk, akkor már túl késő... Jelen tanulmány kiindulópontja az a feltevés, miszerint a *Karambol* másként próbál filmes jelentést létrehozni, mint azt a (mind az európai művészfilmet, mind az amerikai típusú műfajfilmet jellemző) humanista hagyományban meg-

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. (A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg. A jelen szöveg kiindulópontját alkotó korábbi, rövidebb verzió *A hely-telen szubjektum* címmel jelent meg *A mondat becsülete* c. kötetben, szerk. BÉNYEI Tamás, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 336–348.

szokhattuk. Más ez a filmnyelv, más jelentéseket hoz létre, ez a „másfajta jelentés” pedig az ember eltűnésével áll összefüggésben. Az „ember” ebben a kontextusban nemcsak tematikus elem, hanem a jelentés mestertrópusa, egy mélyre nyúló filozófiai, világképi és ideológiai gyökerekkel rendelkező jelentésalkotási- és értelmezési séma neve is. Ennek fényében az alábbiakban azt kívánom megvizsgálni, hogy a film hogyan, mely stratégiák alkalmazásával téríti ki a humanista emberábrázolási hagyományt a megszokott kerékvágásból, és miként konstruál meg az ödipalizáció mint zárt alakzat terén kívüli, de legalábbis annak margóján lévő szubjektivitást.

A *Karambol* térképről levivő, félre-vezető voltát – mint arra kiváló tanulmányában Terry Harpold is rámutat¹ – mi sem példazza jobban, mint a Cannes-ban kavart botrány, mely akár szimptomatikusnak is tekinthető. Volt egy jegyzett rendezőtől származó „művészfilm”, melyben a jelenetek egyik fele szex, a másik pedig autóbalesetekből, illetve ezek nézéséből, megbeszéléséből, a rájuk való készüléskből áll. A felháborodás oka azonban talán ennél több volt: Cronenberg kilépett a műfaji keretből, felrúgta a (művész)filmkészítés íratlan szabályait. Nem csak az erotikus és pornográf közötti határt hágtá át, de a realisztikus és fantasztikus, valamint a művészi és populáris közöttit is. Filmje nem arról az emberről szól, akinek lelki vívódásairól egy európai művészfilmnek szólnia kell, az általa létrehozott reprezentációs rendben a test képe nem úgy válik az ember képévé, ahogy azt hagyományosan (mondjuk a reneszánsz festészet óta) megszokhattuk. Személy szerint *ez utóbbi* határsértéseket sokkal radikálisabbnak tartom. A *légy* című film esetében mindenki tudta, hogy ez egy horror, így nem csodálkoztunk, amikor hősünk fokozatosan rovarszerű szörnyé változott. A *Meztelen ebédre* azt mondják, hogy sci-fi, hisz egy utópikus sosem volt világban játszódik, ráadásul főszereplője drogfüggő, úgyhogy a képeket megint csak távolból nézzük, lazán kezelve referenciális státuszukat. A *Dead Ringers* esetében a főszereplő ikerpárról hamar sejteni lehet, hogy lenne mit mesélniük a pszichológusuknak, ám a körülöttük lévő világ normális marad, ezért drogfüggésbe, majd rituális öngyilkosságba vezető sorsukat megint csak a „normális” emberek biztonságos távlatából nézzük. Ezek a filmek tehát úgy hajtanak végre határsértéseket, hogy a néző közben nem dezorientálódik (végzetesen), esélye van arra, hogy tudja, mikor hajtott át a szembejövő sávba, azaz mi valós és mi nem, mi testi-fizikai valóság és mi fantázia, delírium, álom vagy hallucináció. Rendszerint tudjuk, hol van a felezővonal, így a határ megsértése egyben a határ (és az általa megalkotott kettősség) megerősítéseként is funkcionál. Tudjuk, hogy ez egy „beteg” film, de mi magunk nem leszünk nagyon betegek tőle.

A *Karambol* esetében azonban más a helyzet. A maga módján talán ez Cronenberg legradikálisabb filmje. A jelenben játszódik, a képeken a jól ismert Észak-Amerika látható, szereplői nem szurkálják magukat nagy injekciós tűkkel, nincsenek hallucinációik, elvégzik a munkájukat, a történet pedig első látásra a realisztikus filmkészítés szabályait követi: nincsenek speciális effektek, szenzációs testi metamorfózisok, gyurmás je-

¹ Terry HARPOLD, *Dry Leatherette: Cronenberg's Crash*, PMC, 1997/3, 3.

lenetek vagy CG. Gyakorlatilag az egész filmet Cronenberg otthonának pár mérföldes körzetében vették fel. És mégis, az az érzésünk, hogy a film lépcsőről lépésre átvezet valahova *máshová*. Vagy pontosabban fogalmazva: bár úgy tűnhet, hogy szereplőink (a történet szintjén) lépcsőről lépésre hagyják el a jól ismert világot, a nézőnek az a kísérteties (*unheimlich*) érzése támadhat, mintha az első képkockáktól kezdve egy ismeretlen, furcsa világban járna. Ez a mi világunk, ezek az emberek mi is lehetnénk... és valami mégis más. A karambolokban egyre egyértelműbbé válik a referenciális valóság töredezettsége, és a réseken beszivárog valami más, valami láthatatlan dolog, amit akár a fantasztikum szóval is jelölhetnénk, ha ezt a szót nem értenénk szükségképpen a valóságos vagy létező ellentétéként. Rájövünk, hogy a dolgok nem azok, amiknek látszanak. Hőseink nem változnak léggé, nem használnak kemény drogokat, a mise en scène végig az észak-amerikai technikai civilizáció jól ismert elemeiből építkezik. Mégis, a film első megtekintése során a legtöbb néző émelyegni kezd, rosszul van, beleszédül, belebetegszik az élménybe. Véleményem szerint ennek épp az embert illető (és létrehozó) reprezentációs modellek kimozdítása az oka.

A *Karambol* kivezet bennünket a humanista emberábrázolási hagyományból, le a jól ismert térképről. Az alábbi elemzés arra tesz kísérletet, hogy vázlatosan feltérképezze, milyen módszerekkel, milyen frontokon is történik meg ez az átváltozás, azaz hogyan is működik a filmben egy poszt-humanista reprezentációs modell és filmnyelv. Az ábrázolási hagyomány kimozdítása és a „másfajta” filmnyelv működtetése ugyanis nyilvánvalóan elválaszthatatlan egy másfajta szubjektivitás létrehozásától. Ahogy a *Karambol* nem azt a filmnyelvet beszéli, mint a közönségfilm, úgy szereplői sem úgy emberek, ahogy mi („normális”, ödipalizált, karambolokat nem élvező emberek) rendszerint magunkat elképzeljük, és a nézőben megszülető jelentés is valószínűleg más jellegű, mint amihez hozzászoktunk. Úgy vélem, ez a három dolog – a filmnyelv (illetve reprezentációs modell), a megkonstruált szubjektivitás és a jelentés fennálló rendjeivel (a szimbolikus renddel, a Logossal) való viszony – elválaszthatatlan egymástól, és a filmet ebben az összefüggésrendszerben van esélyünk a maga összetettségében megérteni.

A szex mint karambol

Haladjunk talán a látványosabb vagy szembeszökőbb jellegzetességektől a nehezebben észrevehetőbbek, illetve a háttérben munkáló működésmódok felé. Az első és legszembetűnőbb vonás valószínűleg a szexualitás normatív szabályrendjének átágása, valamint az emberi és nem emberi közötti határ kimozdítása. Ez utóbbi, a Cronenberg-életművön átívelő motívum ezúttal az emberi test és technika közötti határok átrajzolásából áll. Ennek megértéséhez hasznos lehet emlékezetünkbe idézni a film híres, méltán szimptomatikusnak nevezhető nyitójeleneteit.

A *Karambol* első jelenetében egy reptéri hangárt látunk kis sportrepülőkkal, majd a gépek közt lassan mozgó, azok fényes, fémszerű felszínén elidőző kamera egyszerre egy gép mellett álló, lassan vetkőző szőke nőt mutat (a szőkeség, mint látni fogjuk, nem mellékes). A nő – ahogy a vágás utáni oldalirányú félközeli mutatja – a gép szárnyának dől, lassan leveszi a blúzát, majd a melltartóból kivett mellét kéjesen a hideg gépfelszínhez érinti. Szó nélkül mögé lép egy férfi, felhúzza a szoknyáját, majd hamosan letérdel, hogy szájával, arcával érintse a nő fenekét, miközben az a repülő testére dől. Egyetlen szót sem szólnak, nem tudjuk meg, kik ők, milyen az „emberi” viszonyuk. Fémes, hideg, visszhangosított, ürességet sugárzó elektromos gitárhangok, precíz, lassú kameramozgások, tökéletes testek, lassú mozdulatok, hideg kéz és polírozott gépfelszínnek jellemzik ezt a pantomimszerű nyitójelenetet.

A második jelenetben egy stúdióban vagyunk, ahol mintha egy karambolos jelenet előkészítése zajlana. A „Camera room” nevet viselő helyiségben egy nő kezének közelképét látjuk, amint egy vélhetően kamerák szállítására használt nagy fémdobozba kapaszkodik. A zihálásból sejthető, hogy itt is szexuális aktus zajlik. Vágás, és látjuk, hogy négykézláb áll a dobozon. Pucér fenéke mögül hamarosan feltűnik második főhősünk – James – némileg vörös feje is, aki valami nagyon hasonló dolgot művelhetett, mint az első jelenet férfi szereplője. Kikiabál az ajtón kívül őt váró munkatársának, majd némi biztatásra hátulról magáévá teszi a nőt.

A harmadik jelenetben az első jelenet tökéletes testű szőke nője sokemeletes bérházi otthonuk erkélyén áll, a második jelenet férfinja mögötte, az ajtóban. A nő keze az erkély fém korlátját simogatja, miközben a ház előtti autópályát nézi. Halkan mesélnek egymásnak aznapi kalandjaikról. A nő lassan felhúzza szoknyáját, a férfi mögéje lép, beszélgetés közben lassú mozdulatokkal közösül vele.

A film tehát három egymást követő szexjelenettel indul, nyilvánvalóan durván sértve ezzel a „művészfilm” szabályrendjét. (Ilyen, mint arra Harpold is rámutat, csak egy pornófilmben történhet.) A szexualitás ebben a formában történő bemutatása persze nem öncélú, ez azonban csak lassan válik világossá, amint felismerjük a filmben az ismétlések jelentőségét. Az első jelenetekből csupán azt szűrhetjük le, hogy főszereplőink (Catherine és James) nem éppen a hagyományos polgári erkölcs gyakorlói. Lassan kiderül, hogy a főszereplő házaspár másokkal megélt hűtlenkedéseik elmesélésével és eljátszásával izgatják otthon magukat. A világuk azonban hideg, üres, apatikus. A szemekben nem lobban szenvedély, az arcokon a vérbőségnek semmi jele. Minden halott, hideg és beteg.

A *Karambol*ban a szexualitás fontos szerepet játszik a hagyományos emberkép átírásában. Nem csak arról van szó, hogy a nemi élvezetet nem korlátozza a patriarchális berendezkedés monogámiát preferáló és az élvezetet korlátok közé szorító szabályrendje. Ennél talán még fontosabb a szexualitás elszakítása a személyesség és az individualitás kultúránkban megszokott koncepcióitól. Mindhárom fenti jelenetben hátulról történik a behatolás, az arcok ugyanabba az irányba néznek, a tekintetek nem

találkoznak, nincs jelen az arc (lévínasi értelemben vett) transzcendenciája: a személyiség hiányzik a képből. Az arc hiányában a szex mechanikussá válik, az élvezet elszakad a másiktól mint személytől, ahogy a test is a szubjektivitástól. Ez azonban nem minden. Észrevehetjük, hogy valójában a fenti szexjeleneteknek nem két, hanem három szereplője van: a nők mindhárom esetben egy technikai tárgy felé néznek, illetve azt érintik. Közelképek emelik ki a repülő hideg felszínéhez érő hegyes női mellét (az első jelenetben), a technikai felszerelés szállítására szolgáló fémládába kapaszkodó operátornő kezét (a másodikban), és Catherine-nek az erkély fém korlátjára támaszkodó kezét, amint fentről az autót nézi. Az arcok mindhárom jelenetben technikai konstrukciók, fém tárgyak felé néznek, mintha onnan nyernének inspirációt, mintha maga a technológia is erotikus tárgy lenne. A film történetében előre haladva a technika egyre nyilvánvalóbb módon válik a nemiség hajtómotorjává, ami egyszerre inspirálja az életet és rajzolja át a testeket.

James a film tizedik perce körül karambolt szenved. A vele frontálisan ütköző autóból egy nő néz rá a törött szélvédőn át. Amikor a nő letépi magáról a biztonsági övet, kinyílik ruhája, és láthatóvá válik (szintén izgatott) melle. A filmben ekkor kapcsolódik először explicit módon össze a karambol és a nemiség. James teste nem csak az autóhoz kerül közelebb, mint a legtöbben vágynának rá, de ezután az orvosi műszerekhez is. A kamera lassan pásztáz végig a lábán, melynek felszínét lépten-nyomon átszúrja, áthágja a rögzítésre használt fém. A testen új nyílások keletkeznek, sebek, varratok, a technika behatol a testbe, James élete pedig lassan új irányt vesz. Hősünk itt, a kórházban találkozik újra a szemben lévő autóból kimentett Helennel (akivel hamarosan szeretők lesznek), és ismerősével, Vaughannel, aki láthatóan érzéki izgatottsággal mustrálja sebeit. Mint később kiderül, Vaughan szenvedélye híres autóbaleseteket megisméltése, illetve az ezekben való részvétel.

Talán már mindezen példákban is nyilvánvaló, hogy a *Karambol*-ban a szexualitás másként működik, és másfajta élvezeteket termel, mint azt megszokhattuk. Nem kötődik egyetlen partnerhez, a szexből kimarad a személyes vagy érzelmi tényező, a testek leválnak a szubjektumról, az örömeik részévé válik a fájdalom és a (gyakran a saját testen elkövetett) erőszak, a technikai tárgyak pedig fokozatosan maguk is vágytárgyakká válnak. Úgy vélem, mindez radikálisan átrajzolja a test-szubjektum-évezet „normális” (azaz ödipalizált) képletét.

Leo Bersani a *The Freudian Body* című könyvében Freud egyes szövegeinek dekonstruktív (ár elleni) olvasata során a szexualitásnak egy olyan koncepcióját vezet le, mely nagy segítségünkre lehet az élvezet és szubjektivitás *Karambol*-béli ökonómiájának megértésében. Bersani úgy véli, hogy amikor Freud a *Három esszé a szexualitásról*-ban egy lineáris, célvű elbeszélés fonálára fűzi fel a gyermekkori (nemenitális, „perverz”) szexuális szokásokat, és a genitális, ödipalizált szexualitáshoz vezető lépcsőkként kezeli őket, akkor valójában az emberi szexualitás sokféleségét homogenizáló normatív elbeszélést igyekszik létrehozni. Mint tudjuk, Freud (többé-ke-

vésbé) patológikus szexualitású felnőttek pszichoanalízisén keresztül jutott el a gyermekkori szexualitás különböző stádiumainak elméletéhez.² Ezen szexuális viselkedésformák „kinőni valónak” tételezése a szexuális fejlődés genitalitáshoz vezető útján, vagy „patológikusnak” és „abnormálisnak” bélyegzése felnőtt korban, illetve az előjátékok címszó alá sorolása a „normális” felnőttkori nemiségben mind-mind egy normalizáló törekvés részei, melyek mintha elfojtani igyekeznének a szexualitás sokféle-ségét. Bersani úgy véli, hogy amikor Freud megkülönbözteti az előjátékok elő-örömeit és a beteljesülés vég-örömeit, akkor (akaratlanul is) „a szexualitás két jól elkülönülő ontológiáját” teremti meg.³ A *Három esszé*ben, mint arra Bersani rámutat, fellelhető a szexualitásnak egy olyan általánosabb és a genitális, ödipalizált nemiség normatív, cél-elvű struktúráin túlmutató meghatározása, mely szerint minden olyan érzéki benyomás, mely meghalad egy bizonyos intenzitási szintet, még a fájdalmasak is, óhatatlanul szexuális színezetet nyernek.⁴ Mindez Bersani szerint azt jelenti, hogy „Freud egy olyan pozíció felé halad, mely szerint a szexuális izgalom örömteli kínnal járó feszültsége akkor jelenik meg, amikor a testi érzékelés »normális« intenzitási szintjét meghaladó impulzusok jelentkeznek, és a lelki készülék teherbírását meghaladó érzéki vagy affektív folyamatok megzavarják a személyiség (*self*) szervezettségét.”⁵ Ez azt jelenti, hogy „a szexualitás az, amit a strukturált személyiség nem tud elviselni.”⁶ A nemiség célja eszerint a strukturált, ödipalizált, megszelídített személyiség időleges széthullása és bomlasztása egyfajta mazochisztikus (mert önromboló) élvezetben.

Mint láthatjuk, Bersani Freud-értelmezésének kulcsfontosságú momentumja a szexualitás bomlasztó, szubverzív, destruktív és dekonstruktív erőként való felfogása, amely kimozdítja a jelentés és a személyiség ödipális struktúráit. Úgy vélem, a *Karambol* szexualitásában (és itt nemcsak a szereplők nemiségére gondolok, hanem a film képeinek erotizált jellegére is) egy ehhez hasonló, a személyiséget alapstruktúráiban kimozdító működést ismerhetünk fel. Bersani Freud-olvasata felhívja a figyelmünket arra, hogy a *Karambol* tétje a szubjektum mint strukturált, jelentéses, a (lacani értelemben vett) Atyai Rendnek alávetett lény felsebzése, kizökentése vagy (esetleges) elpusztítása. A film autóbaleseteket előidéző és megismétlő szereplői nem feltétlenül meghalni szeretnének: céljuk nem a (fenomenológiai értelemben vett) élő test elpusztítása, hanem a személyiség és a testiség „hagyományos” konstrukcióinak a felszámolása. Nem egyszerű szuicid hajlam ülteti őket autóba, hanem az ödipalizált szubjektum összezúzásának gyöngyöre: a karambolok célja ugyanaz az összezúzódás-élmény (*shattering experience*), melyet Bersani a szexualitás lényegének tart.⁷

² Leo BERSANI, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York, Columbia UP, 1986, 32.

³ *Uo.*, 33.

⁴ *Uo.*, 37–38.

⁵ *Uo.*

⁶ *Uo.*

⁷ *Uo.*, 40.

A felnyitott szubjektum

A *Karambolban* Vaughan az új vallás örült papja, ő vezeti be világába az új szenvedélyre rákapott szereplőket. Vaughan szerint a karambol „inkább megtermékenyítő hatású, mintsem romboló esemény, a szexuális energia felszabadítása, mely összeköt azok nemi energiájával, akik meghaltak, méghozzá olyan intenzitással, mely semmi más módon nem érhető el.” Ennek a megélése Vaughan „projektje,” melyben úgy merülnek el szereplőink, mint egy új kábítószer élvezetében. A filmben egyre-másra tárulnak szemünk elé zavaró képek balesetekről, sérült testrészekről, halottakról és roncsokról, de mindezt James szemszögéből látjuk, aki lassan megtanulja erotikus tárgyakként látni ezeket. Helennel autókban közösjenek, rendszerint hátulról, szennelvélyel vagy anélkül, de mindig személytelenül. A nemiség energetikai problémává válik, gépekből származó energiáknak a testen való átvezetésévé, melynek semmi szüksége a testekben élő személyiségekre, sőt, lassan át is alakítja, fel is morzsolja azokat.

Az út, amelyet a film szereplői, valamint a nézők bejárnak a szubjektum végső karamboloztatásáig, leírható a lacani pszichoanalízis fogalmaival, a másik fokozatos dezanthropomorfizálásaként is. A filmben ugyanis a (lacani) másik (a vágy tárgya, az *objet a*) fokozatosan elveszíti antropomorf jellegét. A néző számára fokozatosan világozóssá válik, hogy a film szereplői nem egymásra vágynak, a közösjeléseket nem egy emberi másik iránti vágy mozgatja.⁸ Persze a film éles szemű nézője észreveheti, hogy ez a motívum már a filmet nyitó szexjelenetekben is jelen volt, ahogy a pszichoanalízis éles szemű olvasója is megjegyzné, hogy a másik személyessége talán már mindig egy utólagos egységesítő folyamat eredménye. Ahogy azt a (már Freudnál megjelenő, majd a Klein-iskola által kidolgozott) részlettárgyak elmélete kifejti, a csecsemő számára az anya először nem egységes személyként jelenik meg, hanem mint mell, kéz, hang vagy arc, melyekről csak később érti meg, hogy egyetlen emberhez tartoznak.⁹ Az „ember” ebben a kontextusban nyilvánvalóan egy egységesítő alakzat neve, mely metaforikus egységbe fogja a test külön-külön (is) örömet adó részeit. Ezt az egységesítést, valamint az emberi lény énnel való felruházását, mint köztudott, Lacan a tükör-fázisról szóló tanulmányában egyfajta konstruktív-konstitutív félreértésként (*méconnaissance*) teoretizálta.¹⁰ Ez az a konstrukció, amely darabokra hull a film karamboljaiban. A film lassan lebontja a szubjektivitás hagyományos – a vágyat egy egységesnek tételezett ember alakzatával „humanizáló” – konstrukcióit. Így elmond-

⁸ Erre utal Cronenberg is, amikor a hátulról történő behatolások kapcsán elmondja, az érdekelte, „hogyan is lehet úgy közösjülni, hogy nem egymással közösjülnünk?” David CRONENBERG, *Cronenberg on Cronenberg*, ed. CHRIS RODLEY, Boston, Faber and Faber, 1997, 198.

⁹ Vö. Jean LAPLANCHE, Jean-Bertrand PONTALIS, *A pszichoanalízis szótára*, ford. ALBERT Sándor et al., Bp., Akadémiai, 1994, 422–423.

¹⁰ Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, Thalassa, 1993/2, 10.

ható, hogy a film poszt-humán, kiborg-szerű szereplői a személyiség egy korai, nyitottabb, szervezetlenebb állapota és működése felé haladnak.

Érdemes emlékeznünk, hogy Lacannál a tükörben meglátott kép (a test vizuálisan egységes képe, mely az én első számú azonosulási pontja lesz) egyben a belső és a külvilág (*Innenwelt* és *Umwelt*) viszonyainak is szervezőelvévé válik.¹¹ A test képének jól körülhatárolható jellege az alapja annak a személyiségkonstrukciónak, mely az ént szembe helyezi a világgal, és a kettő viszonyát az elválasztás, a különbözőség és a függetlenség viszonyrendjében írja le. A tükör-fázisban megszülető, majd a nyelvre való belépéssel megerősödő és új formát nyerő identitás (mint arra a kortárs fenomenológia rámutat) nem az élő test és a világ érzéki összekapcsolódását hangsúlyozza, hanem egy olyan imaginárius és szimbolikus elemekből álló világképet teremt, melyben egymástól jól elkülöníthető (szimbolikusán megjelölt és nevük által önállóított) *dolgok* vannak. A nyugati kultúra (logocentrikus, fallocentrikus, ödipalizált, humanista) rendje a *dolgok* rendje, azaz egy a jelenségeket *dologként* értő, a dolgok rendjét pedig az értelem (Logosz) hatalmának alávető rend, mely a megértés aktusában mindig előnyben részesíti a zárt, egységesítő, totalizáló, metaforikus alakzatokat. Lacan szerint:

„A tükör-stádium [egy olyan] dráma [...] [mely] mozgósítja a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira széthullott test képétől totalitásának ama formájáig terjednek, amelyet ortopédikusnak (orthopédique) nevezek, s végül az elidegenedett identitásnak ama magára öltött páncélzatáig, amely merev struktúrájával meghatározza majd az alany egész szellemi fejlődését. Tehát az *Innenwelt* és az *Umwelt* körének megszakadásából következik, hogy az ego (moi) ki-meríthetetlenül igazolásra törekszik: saját »négyzögesítésére« (quadrature).”¹²

Úgy vélem, a *Karambol* nem csupán a szexualitás nem-genitális, dezantropomorfizáló ökonómiájával bontja meg a humanista szubjektumnak az én (ego) mint imaginárius gravitációs középpont által összetartott struktúráit, hanem a tükör-fázisban megszülető azonosulások áthelyezésével is, például a kint és bent viszonyrendszerének az átalakításával. A film egyik leggyakrabban szem elé kerülő motívuma a testhatárok átrajzolása: az emberi testek a karambolokban felnyílnak, találkoznak, „összszecsókolóznak” a technikával. Az autók vértől és ondótól ragadnak, az emberi testeket sebek és zúzódások tarkítják, és fém protézisek tartják össze. Mintha a film hősei szisztematikus támadást akarnának végrehajtani a bent és kint viszonyait létrehozó és fenntartó határok ellen. Szexualitásukban is ezek a határok izgatják őket: a szexjelenetek visszatérő motívuma egymás sebeinek, varratainak és zúzódásainak a vizsgálata, nyalogatása és csókolgatása. (A film alapjául szolgáló Ballard-regényben

¹¹ *Uo.*, 7.

¹² *Uo.*, 8.

ezek a sebek néha a fallikus behatolás helyeivé is válnak.) Más szóval a film lebontja „a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit”, mintha csak visszafelé akarná bejárni a Lacan által elemzett utat, azaz el akarná vezetni mind a szereplőket, mind a nézőt a személyiség „totális”, „elidegenedett” formáitól a „darabjaira széthullott testig” (*corps morcelé*). A *Karambol* hősei a nem-emberi másikkal való összecsókolózásokkal szaggatják fel a test és a szubjektivitás hagyományos határait, fokozatosan számolva fel ezzel az ödipalizált, dologiasított, elidegenedett szubjektumot. Felnyitják a testet, hogy megnyílhassanak a (nem-emberi) másik felé.

A kint és bent elkülönülésének a tükör-fázisban megszülető rendje együtt jár az én és a világ közötti „szakadással”,¹³ amely – lacani értelemben – a „normális” szubjektum konstitutív eleme. Ugyanez a – karambolokban felszámolt – különbség Derrida szerint a logocentrikus metafizika egyik alapeleme: az a hely vagy határ, ahol (egy „logocentrikus elfojtás” eredményeképpen) elkülönül egymástól a saját és a más(ik), a hang és az írás, a jelölő és a jelölt. A (fallogocentrikus) Rendben ezen elkülönülések a garanciái a jelentés tisztán tartásának és az (ezen atyai rendnek alávetett) szubjektum önazonosságának. A másik beengedése a sajátba (*propre*), az önazonosság első alapját képező zárt testbe így egyben a megfelelő, helyes (*propre*) jelentés aláírása, azaz a Logosz ellehetetlenítése is, a saját azon ökonómiájának a (destruktív és dekonstruktív) kibillentése, melyet az „önuralom, a helyénvalóság, a magántulajdon [és] a tisztaság” fogalmi jellemeznek.¹⁴ A *Karambol*ról így elmondható, hogy a kint és bent viszonyainak átrajzolásával, az *ön* uralma alól kiszabaduló, nem épp „helyénvaló” nemi gyakorlatokat űző szereplőivel, a saját és másik viszonyrendszerét kimozdító eljárásaival nem csak a totalizáló, ödipalizált szubjektivitás alternatíváját keresi, de egyben más-fajta jelentések létrehozását is.

Mindebben elsőrendű szerepet játszanak a saját és másik, ember és gép közötti határok, a szubjektivitás és jelentés létrejöttében konstitutív felszínek. A *Karambol*ban szembeszökő az a figyelem, amit a szereplők és a kamera a különböző felszíneknek szentel. Lassú, pásztázó, elidőző kameramunka, révült tekintetek és erotikus érintések jellemzik mind az autók és technikai tárgyak felszínének, mind a szereplők testfelszínének a bemutatását. Úgy vélem, a fényes-fémes felszínek a filmben a lacani tükör-fázis tükrének helyettesítőjeként is működnek, olyan reflexív felszínekként, melyben a szubjektum *másként* ismerhet magára. A megkarcolt, „meghúzott”, roncsolt autók karamboloktól feltépett felszínében a benne magukat megigézve bámuló összetört szereplők teste már nem egységes, totális képként jelentkezik: ezek a roncsolt felszínek maguk is egy töredezett, darabjaira széthullott test-képet mutatnak; szereplőink, ahogy a néző is, a test, a képek és a személyiség szétesését reflektálhatják

¹³ Uo.

¹⁴ Jacques DERRIDA, *Of Grammatology*, ford. Gayatri Chakravorty SPIVAK, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1976, 26.

bennük.¹⁵ Az autó így nem csupán az a másik, akivel karambolozva felszaggathatók a test és a (test egységes képére alapozott) személyiség határvonalai, hanem a gyermekkori tükör-fázis reflexív felszíneinek az áthelyező ismétlése, átírása, mely médiummá válik, képet ad a testről, egy olyan új képet, mely egy új (*non-propre*, nem-saját, nem-jólnevelt, nem-tiszta) (nem-)szubjektivitás alapjául szolgál.

Az undor tárgya

A határsértések kitüntetett szerepe közvetlenül vezet el az abjekt fogalmához, mely a film recepciójának egyik legkitüntetettebb fogalma. Mint ismeretes, Kristevánál az *abject* az undor, a kitaszítás tárgya, az a tárgy, amely a szubjektumot (és az őt konstruáló szimbolikus rendet) összeomlással fenyegeti. Az abjekt azt jelöli, amit a jelölés rendjének léteért el kellett fojtani, azt, ami nem szabad, hogy legyen, hogy az értelemmel bíró, rendezett világ lehessen. Az abjekt (mint kitaszított dolog) léte együtt jár a (szimbolikus) renddel és rendezettséggel,¹⁶ folytonos fenyegetést jelent a rend és a tisztán tartott saját (*propre*) személyiség számára.¹⁷ Az abjekt mindig a határok áthágásával, a rend felborulásával és így a (szimbolikus, logocentrikus) jelentés összeomlásával fenyeget. Kristeva szerint a szubjektum határai soha nem olyan stabilak, mint azt konstitutív fantáziái (és – tegyük hozzá – a radikális konstruktivista elméletek) sugallják; az abjekt (és a főbikus, neurotikus vagy horrorisztikus narratívák, melyekben gyakran megjelenik,) ezen határok elkerülhetetlen bizonytalanságára mutat.¹⁸

Kiváló tanulmányában Kiss Attila Atilla is az abjekt és a határsértés fogalmai mentén értelmezi a *Karambolt*:

„Az abjekt az az élmény, amellyel szemben nem képződik meg jelentés, következésképpen nem alakul ki a szubjektum identitás-pozíciója, a szubjektivitás bástyái meginognak, a szubjektum »beájul«. Ebből a nézőpontból tekintve az abjekt mindezekelőtt olyan kétértelműség, hibriditás vagy heterogenitás, amely lehetetlenné teszi a szerkezet, a biztos határvonalak által kijelölt struktúra felállítását. Ebből következik, hogy a szubjektum identitásrendszerére az abjekt leginkább a felületeknek, azaz a struktúrákat elválasztó határvonalaknak, a belső és a külső érintkezési pontjának megsértésével tud hatást gyakorolni, mégpedig olyan hatást, amelynek eredményeképpen a szubjektum »visszacsatolódik« a szimbolikus előtti szemiotikus motilitásba.

¹⁵ A technológia Baudrillard szerint a regényben is a test tükrévé válik (bár a tükör-fázisra nem hivatkozik): „the technology in Crash is shining, seductive, or dull and innocent. Seductive because denuded of meaning, and because it is the simple mirror of torn-up bodies.” Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulation*, ford. Sheila Faria GLASER, University of Michigan Press, 1994, 112.

¹⁶ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 79.

¹⁷ *Uo.*, 80.

¹⁸ *Uo.*, 78.

[...] Meglátásom szerint ezeket a felületeket és az ilyesfajta felületeknek az áthágását tematizálja Cronenberg a *Crash* című filmben.”¹⁹

Kiss Attila Atilla a filmben az autót (az Egyesült Államokban őt ért kulturális „sokk”, egy baráti ütközés hatására) az emberi test (totemizált) meghosszabbítása-ként, egyfajta protézisként értelmezi, és úgy véli, a filmben az ember testhatárainak az autó felszínéig való kitolása történik meg, más szóval az autó ütközője, karosszériája válik a benne ülők testhatárává. Én ezzel szemben inkább Jean Baudrillard-ral értek egyet, aki a *Simulacra and Simulation*ben a film alapját képező Ballard-regény kapcsán amellet érvel, hogy a *Crash* nem ezen klasszikus paradigma szerint működik, tehát a technika nem a test meghosszabbítása, hanem inkább annak dekonstrukciója, erotizálva felsebzője és rombolója, a halál eszköze.²⁰ Az előzőekben magam is egy olyan értelmezés mellett próbáltam érvelni, mely szerint a film a szubjektum felsebzését, a (technikai) másik felé való megnyitását, a humanista emberábrázolási modellek átírását és az ember-test-kép háromszög reszignifikációját hajtja végre. Ebben szerintem is fontos szerepet játszik az abjekt, ugyanakkor úgy vélem, hogy amikor Kiss Attila Atilla az ember testhatárainak az autó határáig történő kitolása mellett érvel, ezzel azt kockáztatja, hogy átsiklik a „projekt” (legalábbis számomra) legizgalmasabb pontja fölött, ami talán a film fő problémája is: az ember és gép találkozásán, azon, hogy *miként* is történik meg a szubjektum bevett határainak az átírása, *hogyan* is történik meg az abjekt-élmény a filmben, *hogyan* (milyen pszicho-szexuális folyamatokon és filmnyelvi megoldásokon keresztül) jön létre egy másfajta szubjektivitás és másfajta jelentés.

Úgy vélem, hogy ebben a folyamatban a fentebb tárgyalt stratégiák mellett kulcsfontosságú a vágy tárgyának (*objet*) az undor tárgyával (*abject*) való ütköztetése, azaz összemosása a karambolban. Ha van a *Karambol*nak lineáris narratívája, az véleményem szerint azt meséli el, hogy miként lesz az abjektból objekt, az undor tárgyából a vágy tárgya, és ez a reszignifikáció mit is tesz a szubjektummal. A film azt mutatja be, hogy James és Catherine hogyan tanulja el, veszi át Vaughan vágyait és élvezeteit (aki így azt a szerepet tölti be, amit René Girard közvetítőnek nevezett), azaz hogyan lesznek azok a cselekvések és tárgyak a vágy tárgyaivá, amelyek minden „normális” ember számára az undor és rettegés tárgyai. Más szóval a film során a szereplők (és a néző) egy olyan „átnevelésen” esnek át, melynek során megtanul(hat)ják erotikusan izgalmasnak találni az undor tárgyait. (Vélhetően ez a folyamat, az abjektnek való megnyílás vezet a néző fizikai rosszulletéhez, mely szerény – egyetemisták körében végzett – felméréseim szerint általános tapasztalat.) Persze mindez a szubjektum erőszakos átrendezése, de a filmben maga ez az erőszak, sőt *az erőszak maga* is vágyott, az élvezet tárgya.

¹⁹ Kiss Attila Atilla, *Felületkezelés: A Crash szemiográfiája*, Apertura, 2006/ősz, <http://apertura.hu/2006/osz/kissat>, 21. (a hivatkozások a bekezdésszámra vonatkoznak)

²⁰ BAUDRILLARD, *i. m.*, 111.

A szubjektum határainak áthágása, a másinak és az abjektnek való kiszolgáltatása, a test (gyakran újszerű) felnyitása olyan erőszakos műveletek, melyek részben épp erőszakosságuk által válnak izgalmassá, erotikussá. Emlékezzünk Bersani fentebb említett szexualitás-értelmezésére: szexuális töltetű minden dolog, amely intenzitása folytán „elviselhetetlen a strukturált személyiség számára”.²¹ Bersani szerint a szex lényege épp a határsértésben és a (szimbolikus renden elkövetett) erőszakban keresendő, és nem is valódi szexualitás az, amely nem visz véghez ilyet.

Úgy vélem, az abjekt működésének megértése a filmben lényegi momentum, mivel segíthet elkerülni a kritika szélsőségeit. Véleményem szerint ilyen szélsőséges álláspontot képvisel például Baudrillard, aki egy ember utáni dimenzióban helyezi el a film alapját képező regényt, mely világ *teljesen* más, mint az ödipalizált szubjektum világa; másfelől Kiss Attila Atilla, amikor az emberi test kiterjesztéseként értelmezi az autót, ezzel a film jelentéseinek egy klasszikus, humanista modellbe való visszaíródását kockáztatja. Úgy vélem, mindkét értelmezés izgalmas, de egyik sem tudja megvilágítani a film különbözőségét, a jelentés és a szubjektivitás filmbéli másságának specifikumait, mivel ezt csak a jelentés és szubjektivitás ismert rendjeivel történő összehasonlítása, a különbségek és hasonlóságok együttes vizsgálata teheti meg.

Az abjekt pszichoanalitikus fogalma épp ezen köztes területre visz el: oda, ami nem a „normális emberi”, de mégis kapcsolatban van azzal. Kristeva *A melankolikus képzelet* című tanulmányában²² egy olyan lelki ökonómia működését vázolja fel az abjekt és a melankólia kontextusában, mely a film működését számos ponton megvilágíthatja. A két fogalmat a pre-ödipális anya figurája kapcsolja össze, de ennek megértéséhez látnunk kell a melankólia szerepét. A szándékosan előidézett autóbalesetekben magukat össze-vissza törő szereplők kapcsán minden pszichoanalitikus érzékenységet mutató nézőnek feltűnik az önrombolás örömeinek motívuma. Ez a motívum, melyet fentebb a zárt, humanista, ödipalizált szubjektumpozícióból való kiszabadulásként elemeztem, nyilvánvalóan értelmezhető egy alapvetően melankolikus, depresszív alkat reakciójaként, hiszen pszichoanalitikus értelemben a melankolikus az a lelki beállítódás, amely örömet leli a halálban, vagy annak gondolatában.²³ Ezt a „melankolikus epifániát” Browning is a film egyik alapvető tonális jellegzetességének tartja.²⁴ Ahogyan Kristeva is rámutat, a melankolikus hős értelmezhető olyan szubjektumként is, aki (például valamilyen narcisztikus sérülés miatt) nem tud örülni az atyai (szimbolikus) világnak, hanem visszavágyik a szubjektivitás és nemi különbözőség előtti pre-ödipális világba, az anya-gyermek világába.²⁵ Ennek fényében a *Ka-*

²¹ BERSANI, *i. m.*, 78.

²² Julia KRISTEVA, *A melankolikus képzelet*, Thalassa, 2007/2–3., 29–50.

²³ *Uo.*, 36. A Kristeva által idézett Nerval-szöveg több ponton is rokonítható a *Karambolla*: „Meghalni, egek! Miért kísért engem ez a gondolat állandóan, mintha a halálom lenne az egyetlen dolog, ami felér azzal a boldogsággal, amit te ígérsz nekem.”

²⁴ Mark BROWNING, *David Cronenberg: Author or Film-Maker?*, Bristol, Chicago, Intellect, 2007, 149.

²⁵ KRISTEVA, *A melankolikus...*, *i. m.*, 34–35.

rambol nem csak poszt-humán, de a szubjektivitás utáni is; apatikus, üres, emberségük szétzúzásán hideg szenvedéllyel ügyködő szereplőit pedig láthatjuk olyan lényekként is, akik a kasztráció emberi teréből megpróbálnak visszatérni a formátlan anyai, az abjektként létező formátlanság és a halál felé. Ők azok, akik soha nem találtak otthonra a szimbolikusban, ezért a szalagkorlátot átszakítva átmennek a szembe jövő sávba, hogy visszatérhessenek oda, ahonnan jöttek.

Peter Morris filmtörténész felhívja a figyelmet arra, hogy Cronenberg rendezői karrierje kezdetétől fogva folyamatosan dolgozik egy olyan filmnyelven, mely vizuális dialektikát teremt a szereplők, valamint az őket befogadó-körülvevő tér között.²⁶ Úgy vélem, a *Karambol*ban a mise en scène, különösen a technikai környezet darabjai, valamint az embert és technikát egy keretbe komponáló precíz, már-már perverz módon kimért kameramunka különösen sokatmondó. Az az érzésünk, mintha hőseink nem egészen emberi térben mozognának. Ez a nem egészen emberi tér és a benne létrejövő nem egészen emberi szubjektivitás éppoly nehezen értelmezhető vagy verbalizálható, mint amennyire jelentésteli, ugyanakkor a szubjektum elpusztítva meghaladásának fenti projektje szempontjából mégis értelmet nyerhet. A térben, az ember és technika viszonyában mintha mindig jelen lenne valamiféle „precíz, de néma jelentés”,²⁷ olyasvalami közlésének a megszállott keresése, melyet talán a film vagy a szereplők sem érthetnek igazán.²⁸

A tér és szubjektivitás illetén viszonyának működését talán még jobban érthetjük, ha felfigyelünk a film pszichoanalitikus szempontból egy másik szembeszökő tematikus jellegzetességére, az anya hiányára. Nemcsak a szereplők szüleiéről nem tudunk semmit, de nincs is olyan szereplőnk, aki bármilyen módon anyai szerepet tölthetne be: hőseink szó szerint elanyátlanodva kóborolnak ebben a fényesre polírozottan sivár világban. Hogy lehet az, hogy az Atya Nevének fennhatósága alóli kiszabadulás történetében nem jelenik meg az anya? Úgy vélem, a fentebb elemzett nyitójelenetek beszédek lehetnek e szempontból: elképzelhetőnek tartok egy olyan értelmezést, mely szerint a *Karambol*ban a technikai környezet tölti be az anya szerepét. A szereplőket körülvevő technikai tér, az utak, az autók, a közlekedési rendszerek és a gépek alkotják azt a mátrixot, amely az anyaméh (*matrice*) szimbolikus helyettesítője.²⁹ Mint láttuk, a szexjelenetek egyértelművé teszik, hogy az érzékiség forrása nem az emberi test, hanem a technika, illetve az emberi testnek a technikával való találkozása. Ez az az anyai instancia, mely már mindig is felsebezte a melankolikus szub-

²⁶ Vö. Darell VARGA, *The Deleuzean Experience of Cronenberg's Crash and Wenders' The End of Violence = Screening the City*, eds. Mark SHIEL, Tony FITZMURICE, London, New York, Verso, 2003, 263.

²⁷ William BEARD, *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2006, 381.

²⁸ Vö: *uo.*, 382.

²⁹ A *Karambol* ilyen szempontból erősen emlékeztet az *Aliens* abjekt-szörnyek lakta belső tereihez, melyek tudatosan egy test belső tereit idézik. A tér mindkét esetben egy kiismerhetetlen működésű abjektált, anyai, testi térként jelenik meg, melyben a szubjektum elveszíti testi egységét és identitását.

jektumot, és az ezzel való (a szubjektum feloldódását, elpusztulását jelentő) közösülés vagy eggyé válás lesz a karambolok szimbolikus motiválója. Így az ütközés egyszerre a szubjektum pre-szimbolikus formátlanságba való visszatérésének, valamint a kasztrált, melankolikus, elidegenedett szubjektum gyönyörteli elpusztításának is az afirmációja.

A *Karambol*ban a szereplőket körülvevő, velük némán kommunikáló anyai tér azonban nem a teljesség tere. A technika abjekt anyja, egyszerre élő és halott, aki, amikor magához hívja gyermekeit, egyben a halálba is hívja őket. A tér és a szenvedély hidegsége, a (jórészt anális) szex arcnélkülisége egyértelművé teszi, hogy az emberi rend kihüléséből és a melankolikus szubjektum kiüresedéséből nem lehet visszatérni egy édeni világba: szereplőink nem a szerető anyával, hanem a világot halottként (is) belakó, kísértő abjekt-anyával egyesülnek.

Célelvű történet helyett ismétlés

Az emberi világ és emberi szubjektivitás kizökkentésének következő módja az ismétlés, mely ellehetetleníti a kronologikus időbeliséget, az identitás hagyományos (emberi, oppozicionális logikán alapuló) rendjét pedig az azonosságot és különbözőséget összemossó szimulakrum-szerű hiperrealitással cseréli fel. Sinclair szerint a *Karambol*-nak „nincs eleje és nincs vége. Vég nélkül folytatódik, megoldás nélkül [...]” és „ami egyszer megtörtént, az meg fog történni újra”.³⁰

Mint láttuk, James és Catherine Vaughant utánozzák, az ő élvezetét ismétlik, Vaughanná akarnak válni. Nem *olyanná*, mint ő, hanem *azonossá* vele. Ugyanígy a karambolozás és a közösülés sem csak párhuzamos cselekvések, nem csupán ismétlik egymást: mozgatójuk a másikkal való azonosság vágya (mely egyben az *ön* [*propre*] uralmának a feladása is). Az ismétlések átszövik a cselekmény minden szintjét: Catherine és James már a film elején is másokkal megélt szexuális kalandjaikat ismétlik, játsszák kettesben újra. Helen és James először frontálisan ütközött, első közösülésük is frontális. Vaughan hatalmas Lincolnjával hátulról toszogatja Catherine csinos kis Porschéját, az eset után hazaérve pedig James és Catherine is ilyen elrendezésben közösülnek, miközben Vaughanról (autójáról, nemi szervéről és spermájáról) fantáziálnak. James autóbalesete után pontosan ugyanolyan autót vesz, mint amilyenben kis híján életét veszttette, szereplőink legfontosabb szenvedélye pedig (Vaughant utánozva-ismételve) régi híres autóbalesetek megismétlése, újrajátzása lesz. A listát még sokáig folytathatnánk: szinte nincs a filmnek olyan jelenete, motívuma, beállítása, mely valamilyen módon ne lenne egy előzőnek az ismétlése. A szereplők egyik leginkább tünet-értékű mondata a filmet szinte keretező *maybe the next one*, a „talán a következő”: ezt mondja James Catherine-nek a film harmadik (már

³⁰ Iain SINCLAR, *Crash*, London, BFI Modern Classics, 1999, 45, 82.

említett erkély-) jelenetében, amikor kiderül, hogy a reptéri hangárban aznap nem volt orgazmusa (nem tudott *elmenni*), és a film végén is, amikor Catherine túléli azt a szándékosan okozott autóbalesetet (azaz nem tud *elmenni*), melyben James a már halott Vaughan Lincolnjával toltta le a (járt) útról. Az ismétlések mintha nemcsak a saját és önazonos (*propre*) világát ásnák alá, de kapcsolatban lennének a „perverz,” „helytelen” (*impropre*) nemiséggel és a halállal is.

Az ismétlések nemcsak végigkísérik a filmet, de egyszerre válnak szervezőelvvé és a norma kimozdításának újabb forrásává is. Az ismétlés szervezőelvvé válása a jelentéstermelés alapvető szintjein mozdítja ki a filmet, hiszen a lineáris történetmesélés mellett egy atemporális világot hoz létre, melyben a régi események újraélhetőek. Ám nem csak egy közösülés élhető újra egy másik emberrel egy másik közösülésben, nem csak annak az energiáit lehet átvinni egy másik aktusba, de egy autóbaleset is megismételhető egy másikban, vagy két test egymásba hatolása útján. (Itt érdemes észrevenni a *crash*, *bump* és *bump into* kifejezések többértelműségét az angol nyelvben.) A múlt újra megtörténik a jelenben, az én belép a másik helyébe és megéli annak élvezetét, az események lineáris cselekménystruktúrákban való elrendezettsége és helyhez kötöttsége átadja a helyét egy ismétlés-alapú, átjárhatóságot feltételező, másfajta (pszichés és narratív) ökonómia hely-telenségének.

Az ismétlést, mint tudjuk, Freud a halálöszttönnel hozta összefüggésbe. A végtelen ismétlésben szerinte az élet megkísérli a visszatérést az időn kívülbe, a kilépést a fejlődés, növekedés és gyarapodás lineáris időbeliségbe ágyazott világából. A *Karambolban* – úgy vélem – az ismétlés nagyon is freudi módon működik. Jó példa lehet erre a James Dean-baleset újrajátszása. Ebben a jelenetben Vaughan és barátja, Seagrave James Dean híres, halálos autóbalesetét játsszák újra közönség előtt, a teljes autenticitásra törekedve, az eredetiekkel azonos járművekkel. Vaughan az akció felkonferálásában jól megfogalmazza az ismétlés által az időben okozott rövidzárlatot: „*The year: 1955, the day: September 30th, the time: now.*” Ebben a performanszban nemcsak a jelen és a múlt, az eljátszott és eljátszó szereplők pozíciói mosódnak össze a karambol valós fizikalitása által, hanem a valóság és művészet, mélység és felszín, saját identitás és szerep viszonyai is. Így a James Dean-balesetben nemcsak autók ütköznek autókkal, emberek gépekkel, múlt a jelennel, hanem az identitás és az önazonosság különböző modelljei is.

Vaughan egyszer a filmben úgy hivatkozik Jamesre és a hozzá hasonlókra, mint potenciális partnereire a pszichopatólogiában. A technikával való közösülés, a test ezáltal megtörténő átalakulása és az ismétlések egy sosem látott pszichopatólogia, egy másfajta szubjektivitás, valamint a test-kép-ember viszonyrendet más módokon működtető reprezentációs működés felé terelnek. A *Karambol* érdekessége az, hogy ezek az átrendeződések nemcsak a szereplők életének szintjén (azaz tartalmilag) történnek meg, hanem az egész film mint vizuális jelrendszer szintjén is. A már említett technikák mellett – mint a perverz szexualitás bemutatása, az ismétlés, az időbe-

liség összetörése, a jelentés és önazonosság konstitutív határvonalainak a szisztematikus kimozdítása és az abjekt vágy tárgyá tevése – mindenképp meg kell említeni a bábszerűségre és az érzelmi töltet minimálisan tartására törekvő színészi munkát, a nem-emberi, kiborg-szerű színésztetteket (a legjobb példa erre a tökéletes testű, szőke Catherine-t alakító Deborah Unger), a felszíneken sokáig időző kamerát, valamint a hosszú csendeket, melyek szintén a (szimbolikus) jelentés terén kívülre invitálnak. Cronenberg hasonlóan hivatkozhat nézőire, mint Vaughan Jamesre: a film előre haladtával (hacsak nem vagyunk *nagyon* ellenállók), mi nézők is társak leszünk ebben a pszichopatológiában. Ismétlődnek a beállítások, a jelenetek, a motívumok, a koreográfiák, összemosódik az én és a másik, a múlt és a jelen, és sok kis és nagy halál közepette összeomlik a *propre* rendje. Az emberi testek képei egyre kevésbé jelölnek olyan lényeket, akiket embernek neveznénk, a humanista emberkép átadja a helyét a gépekkel közösülő kiborg-szerű lények élvhajszoló halálkultuszának, a lineáris történetmondás az ismétlések perverz és hátorzongató erejének, a szimbolikus rendben lokalizálható, struktúrákba kötött, tisztán tartott [*propre*] szubjektum pedig a „helytelen” szexuális gyakorlatoktól lassan eljut a teljes kizökkenésig, a határokat mozgásba hozó hely-telenségig: a humanista hagyomány, az ödipalizált nemiség és alanyiség és a logocentrikus rend margójára.

The wounded subject

(Post-human rewritings of the figure of man in David Cronenberg's *Crash*)

The article analyses David Cronenberg's *Crash* (1996) from a complex theoretical perspective. My starting point is the idea that human subjectivity is open, never finished, in process, something that is always negotiated through a number of signifying practices, such as language, images, and film; therefore different signifying economies produce different kinds of subjectivities. In this article I investigate the ways *Crash* rewrites some of the fundamental characteristics of humanistic systems of meaning to produce different subjects. I argue that the film produces a post-human world in which meaning is different, the use of the body is different, the forms of subjectivity are different, just like their relation to what Lacan calls the 'paternal metaphor.' I think that *Crash* owes its radicalism (as well as its scandalous reputation) to this displacement of the humanist subject, and it is precisely this displacement that I attempt to investigate. The main focus points of my analysis are the following: the relationship between the body, its image, and subjectivity; non-normative practices of sexuality; violence; repetition; abjection; the relationship between technology and the human body; and the disintegration of the Oedipal subject.