

**A freudi és modern kísérteties fogalom megjelenése
David Lynch *Lost Highway* – *Útvesztőben* és
A sötétség útja – *Mulholland Drive* című filmjeiben**

Jelige: DLK777

Lezárás dátuma: 2025. 01. 08.

TARTALOMJEGYZÉK

PSZICHOANALÍZIS ÉS FILMMŰVÉSZET	4
A PSZICHOANALITIKUS FILMELMÉLET	6
A pszichoanalitikus filmelmélet megközelítésmódjai.....	6
1.A film mint az alkotó tudat(talan) tükre	6
2. A film mint művészeti produktum értelmezése	7
3. A befogadó pszichoanalitikus elméletei.....	11
A KÍSÉRTETIES	14
A kísérteties kezdete: Sigmund Freud.....	14
A szemek elvesztése és kasztrációs szorongás.....	15
A hasonmás karakter	15
Homokember pszichoanalitikus értelmezésének lehetőségei	16
Kísérteties mint esztétikai fogalom	18
A kísérteties a posztromantikus, esztétikai elméletek szerint	19
A kísérteties az egzisztencialista, politikai irányzatok megközelítésében	21
DAVID LYNCH KÍSÉRTETIES VILÁGA	25
Bevezetés.....	26
Töredezettség és főszereplő	26
A hasonmáskarakterek és védelmi funkciójuk.....	27
Az irigység	28
Lost Highway – Útvesztőben	29
A sötétség újja – Mulholland Drive	34
Összefoglalás.....	38
IRODALOMJEGYZÉK.....	40

ABSZTRAKT

Interdiszciplináris kutatásomban a freudi kísérteties, illetve a kísérteties modern esztétikai vonatkozásainak megjelenését vizsgáltam David Lynch két nagyhatású filmjében: a *Lost Highway* – *Útvesztőben* (1997) és *A sötétség útja* – *Mulholland Drive*-ban (2001).

A kísérteties Sigmund Freud az 1919-ben megjelent esszéjében esztétikai fogalomként tárgyalja. A kifejezés eredeti német nyelven *unheimlich*, ami kísérteties, hátborzongatót jelent. Leggyakoribb meghatározása Schelling nevéhez köthető: „mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult”. Azaz bizonyos pszichés tartalmak elfojtás alá kerülnek, tudattalanná válnak, e tartalmak tudatosulásának következtében éli át az egyén a kísérteties.

Freud esszéjében hangsúlyozta a hasonmáskarakterek kísérteties természetét, melyek később a fogalommal kapcsolatos diskurzus egyik legaktívabban tárgyalt jelenségeivé váltak. Otto Rank szerint a hasonmáskarakterek a halál elleni védekezés eszközei, míg Freud infantilis vágyteljesítési funkciót látott bennük.

A kísérteties mára egy önálló, sajátos fogalom lett az esztétikán belül, számos jelenséghez és művészeti produktumhoz ad értelmezési keretet. David Lynch filmjeinek értelmezéséhez is előszeretettel használják. Elemzésemben vezérvonalát a karakterek pszichés működése és hasonmáskarakterek által betöltött védekező funkciók adják, melyeknek szerveződése kísérteties jelleget ad a filmeknek.

Mindkét film középpontjában a főszereplők, Fred és Diane által elkövetett gyilkosságok és ennek pszichés következményei állnak. Mindketten létrehoznak egy idealizált hasonmáskaraktert és egy fantáziavilágot, annak érdekében, hogy ne kelljen szembesülniük saját tettükkel és olyan életet élhessenek, amire valójában vágnak. A hasonmáskarakterek funkciója megegyezik a Rank és Freud által megfogalmazottakkal és kiegészül pusztítás elleni védekezéssel, mely az énkép megőrzésére szolgál.

A film kísérteties jellegét a tudattalan tartalmak, ösztönök hasonmáskarakterre alakítása és a fantáziavilág és valóság összemosása adja. Elemzésem hozzájárul a kísérteties szélesebb megértéséhez, megerősíti és kiegészíti David Lynch filmjeiről eddig készült elemzéseket.

Kulcsszavak: David Lynch, kísérteties, pszichoanalízis, filmelmélet, hasonmáskarakter

PSZICHOANALÍZIS ÉS FILMMŰVÉSZET

A pszichoanalízis és a filmművészet fejlődése párhuzamos történetekként értelmezhető. A 20. század során olyannyira egybefonódott a két tudományterület, hogy bizonyos filmek értelmezése a pszichoanalízis alapfogalmainak ismerete nélkül nehezen elképzelhető¹.

A kapcsolat 1895-ben veszi kezdetét. Ez év március 22-én kerül sor Lumière fivérek nevéhez köthető *Munkások kijövetele a Lumière üzemből Lyonban* című film bemutatására, melynek hatalmas sikerével kezdetét veszi a mozgóképek, és ezzel a filmművészet fejlődése. 1895 a pszichoanalízis megszületése szempontjából is fontos év, mivel Freud július 24-én álmodta az *Álomfejtés* alapjául szolgáló Irma-álmot². Maga Freud is úgy emlékszik vissza, hogy aznap „az álmok titka feltárult” előtte³.

A filmművészet és a pszichoanalízis tehát egyszerre jelennek meg a 19-20. század fordulóján. Ám az, hogy kapcsolatuk, egymásrahatásuk majdnem 20 évet várat magára, elsősorban Freud és követőinek a filmművészettel kapcsolatos ellenállásának tulajdonítható. A filmet a pszichoanalitikus iskola első tagjai zömében nem ismerik el egyenértékű művészeti formának, sőt Jones beszámolójából kiderül, hogy az ellenállás egyfajta lenézéssel társul. A mozgóképet éretlennek, nem intellektuális szórakozási formának tartják: „megnéztünk egy korabeli kezdetleges filmet – rengeteg vad üldözési jelenet volt benne. Ferenczi a maga fiatalos módján roppant izgult a filmen, Freud azonban csak csendesen derült. Egyébként mindketten ekkor láttak életükben először filmet.”⁴

Freud ellenérzései annak is betudhatóak, hogy a tudat és a gondolkodás elgépiesedését, modernizációját látta megjelenni a filmben. Egy harvardi pszichológus, Hugo Münsterberg a gondolkodás elgépiesedésének gondolatát fordítja át *A film: Pszichológiai tanulmány* (1916) című munkájában, amely az egyik első filmesztétikai műnek tekinthető. Szerinte a film a modern tudat tükré, a felgyorsult világban csupán a figyelem adhat jelentőséget a külvilág eseményeinek, a mentális erőfeszítés a világ tartalommal való megtöltéséhez és az értelemadáshoz egyaránt szükséges².

Habár Freud később sem kívánta a pszichoanalitikus eszmerendszert a filmre vonatkoztatni, és 1925-ben visszautasított a Motion Picture által felajánlott szakértői díjat, számos tanítványa, köztük Karl Abraham és Hanns Sachs nyitottak voltak G. W. Pabst, osztrák

¹ pl. Maya Deren filmjei

² Laura Marcus, „Álom és kinematografikus tudat.” *Apertúra*, 2, sz.1 (2006)1-22.

³ Jeffrey Moussaieff Masson, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904*. (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985), 417.

⁴ Ernest Jones, *Sigmund Freud élete és munkássága*. Ford. Félix Pál (Budapest: Európa Kiadó, 1973), 352.

filmrendezővel való közös munkára. Pabst *Egy lélek titkai* című filmjében a főszereplő pszichoanalitikus segítségével álomértelmezésen keresztül tárja fel a késfóbiája és impotenciája mögött rejlő tartalmakat. A pszichoanalízis központi fogalmai, a freudi álommunka mechanizmusai a két tanítványnak köszönhetően pontosan kerülnek ábrázolásra a filmben, sőt Sachs egy kísérő füzetet is írt a filmben megjelenített konstruktumok (elfojtás, sűrités, helyettesítés, szublimáció) ismertetésével.⁵ Sachs *Filmszichológia (Film psychology)* című munkájában hasonló gondolatmenetet fogalmaz meg: a film eszköz lehet az álomhoz hasonló hétköznapi jelenségek, tevékenységek (pl. freudi elszólás, vicc) mögött húzódó tudattalan tartalmak megfejtéséhez, így a filmmunka nem csupán az álommunka analógiája lehet, hanem az álomértelmezése is.⁶

Otto Rank, osztrák pszichoanalitikus hasonlóan állt ehhez a kérdéskörhöz, habár Sachsszel ellentétben nem tesz éles megkülönböztetést a filmet illetően az álommunka és álomértelmezés között. *“Kiderülhet, hogy a mozgófényképészet, mely számos tekintetben az álommunkára emlékeztet, bizonyos pszichológiai tényeket és összefüggéseket – melyeket az író gyakran képtelen szavakkal leírni – olyan tisztasággal és nyilvánvaló módon tud ábrázolni, mely segít megértésükben”.*⁷

Az 50-es évekre egyre több analitikus kezdett el filmelemzésekkel foglalkozni. Egyetemi filmtanszékek keretein belül bontakozhatott ki a pszichoanalitikus filmkritika, francia nyelvterületen a *Cahier du Cinéma*, angol nyelvterületen pedig a *Screen* c. folyóiratban jelentek meg fontos írások. A pszichoanalízis feminista kritikájának terjedésével pedig többek között *Camera Obscure*, *Discourse* c. orgánumok közöltek pszichoanalitikus szemléletű elemzéseket. 1997-től az *International Journal of Psychoanalysis* folyóiratban is olvashatók filmelemzések, kritikák, ugyanolyan figyelem illeti meg őket, mint más művészeti ágakat. A film a modern ember pszichés tartalmainak kifejezőjévé vált.⁸

⁵ A kísérőfüzet létrejötte felvetette a filmművészet instrumentálódásának a kérdését. Ebben az esetben nem a pszichoanalitikus fogalmak filmhez hozzatott értéke vált hangsúlyossá, inkább érződött a film a fogalmak illusztrációjaként, eszközként az elme működésének bemutatására.

⁶ Marcus, „Álom és kinematografikus tudat.” 1-22.

⁷ Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytical Study*. ford. Harry Tucker, (London: Maresfield, 1989) 4.

⁸ Glen O. Gabbard, „Pszichoanalízis és film.” ford. Orsolya Papp. *Thalassa*, 15, sz.3, (2004) 5-16.

A PSZICHOANALITIKUS FILMELMÉLET

A pszichoanalitikus filmelmélet megközelítésmódjai

A pszichoanalitikus filmelemzés középpontjában a klasszikus művészetpszichológiai kategóriarendszernek megfelelően leginkább a filmalkotó személye, a film mint művészeti produktum értelmezése és a filmbefogadói szemlélet állhat.

A filmalkotó pszichoanalitikus elemzése során az elemzések azt tárják fel, hogy az alkotó identitásának különböző részei, gyermekkori élményei, traumái milyen módon jelennek meg a filmben. Ez történhet egyes szereplők személyisége, motivációi által, vagy a film egyes jelenetei, kulcsmozzanatai lehetnek önéletrajzi-ihletésűek. Hátterében az az elmélet áll, hogy a filmrendező/író a filmen keresztül dolgozza fel, küzd meg az őt ért sérelmekkel. A filmalkotással kapcsolatos elméletek a filmet az emberek életében betöltött funkcióját az álomhoz és a mítoszhoz hasonlítják, illetve értelmezhetik a filmeket esettanulmányokként is. A befogás-elméleti megközelítés a film nézőre tett hatását, az ezzel kapcsolatos filmes elemeket hivatott görcső alá helyezni a pszichoanalitikus fogalmak felhasználásával⁹

1.A film mint az alkotó tudat(talan) tükre

A filmkészítő személyét célzó pszichoanalitikus elméletek az alkotói (forgatókönyvíró, rendező) szubjektivitás tükréként értelmezi a filmet. Példa lehet erre François Truffaut által rendezett és írt *Négyszáz csapás* (The 400 Blows, 1959). A szerző saját felnövéstörténetét, élményeit és nehézségeit fűzte bele a film történetébe. Azon kívül, hogy a film története erős párhuzamot mutat a rendező fiatal éveinek történéseivel, a *Négyszáz csapás* Truffaut mentorának és „második apjának”, André Bazin filmkritikus¹⁰ emlékére ajánlotta a filmet.¹¹

Federico Fellini filmjei is hasonlóan életrajzi ihletésűnek mondhatóak. „*Minden önéletrajzi ihletésű. Hogyan lehetséges önmagadon kívül élni? Minden, amit teszünk, egyben önmagunkról való tanúságtétel is. Ha egy alkotó készít valamit, ami nagyon objektívnek tetszik magát, az egy nagyon objektív ember önéletrajza...*” – mondja Fellini egy 1972-es interjújában.

⁹ Fecskó Edina, „Tükör és áttétel.” *Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből.* Pécsi Egyetemi Archívum, Elérés: 2024.11.15.

<https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15184/fecsko-edina-eniko-phd-2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹⁰ Bazin erősen támogatta Truffaut mind szakmailag, mind érzelmileg, ugyanakkor a film bemutatóját már nem élhette meg, mivel 1958. november 11-én, a forgatás első napján, hunyt el leukémiában.

¹¹ Georgiana Colville, „Children being filmed by Truffaut.” *The French Review*, 63, sz.3, (1990) 444-451.

Az általa rendezett *Amacord* (1973) a rendező egy olasz kisvárosban eltöltött tinédzser évein alapul. A film fél-önéletrajzi jellegét erősíti, hogy a címe romagnai tájnyelven annyit jelent: Emlékszem.¹²

A filmteoretikusok számos pszichés folyamattal magyarázzák, hogy a szerzők miért szövik bele saját életeseményeiket filmjeikbe, miért jelennek meg olyan gyakran az „alteregóik” a vásznon. Kofman a szerző és a főhőse közötti kapcsolatot projekciós folyamatként értelmezi: a történetben szereplő hősnek kettős funkciója van, egyrészt a szerző rajta keresztül védekezik a halál ellen, másrészt a szubjektum törekénységének és széttöredezettségének bizonyítékául szolgál. A szerző kivetíti (projektálja) történeteibe identitásának bizonyos részeit, főhősei olyan énrészekként jelennek meg, melyeket a valóságban elfojt vagy tagad. Ezen keresztül a fikció nem feltétlenül képzeletbeli, hanem a valóságban is létező tartalmak mágikus vágyteljesítés projekciójaként merülnek fel.¹³

A film a rendező életében reparatív (jóvátételi) funkciót is betölthet, vagyis a film formanyelvi, narratív eszközein keresztül éli át újra a szerző a saját traumatikus életeseményeit, ezeken keresztül dolgozza fel, békél meg velük. Ez a szublimáció egy formája, mely során a készítő a saját tudattalan pszichés tartalmait társadalmilag elfogadott vagy akár hasznos formában képes kifejezni.¹⁴ Fecskó kiemeli, hogy a szublimáció a Melanie Klein által leírt depresszív pozícióval hozható összefüggésbe. ¹⁵ „Ez az alapja a kreatív tevékenységeknek is, amelyek a csecsemő azon vágyában gyökereznek, hogy visszahozzák és újrateremtsék az elveszített boldogságát, az elveszett belső tárgyait és benső világának harmóniáját”.¹⁶ Klein elmélete szerint a csecsemő a reparatív fantázia által oldja fel az őt érő szorongást és ezáltal képes visszaállítani és fenntartani a fontos belső tárgyainak reprezentációit.¹⁷

2. A film mint művészeti produktum értelmezése

A film mint művészeti produktum értelmezése szerves részét képezi a pszichoanalitikus filmelméletnek. Ezen értelmezések szerint a film hasonlítható esettanulmányhoz, az álomhoz, álommunkához vagy mítoszhoz. Esettanulmányként való megközelítésen olyan típusú

¹² Millicent Marcus, „Fellini's “amarcord”: Film as memory.” *Quarterly Review of Film & Video*, 2, sz.4, (1977) 418-425.

¹³ Anneleen Masschelein, *The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. (New York: State University of New York Press, 2011), 125-155.

¹⁴ Gabbard, „Pszichoanalízis és film.”, 5-16.

¹⁵ Fecskó, „Tükör és áttétel.” *Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből*, 23-25.

¹⁶ Hanna Segal, *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. (Budapest: Animula, 1997), 89.

¹⁷ Segal, uo. 89-99.

elemzéseket értünk, melyben az egyes szereplők pszichés működését, karakterfejlődését vázolják fel, bontják ki részletesen. Ebben az esetben a szereplők úgymond „pszichológiai vizsgálat” tárgyát képezhetik, személyiségjegyeik, érzéseik, motivációik és a mögöttük meghúzódó tudattalan tartalmak kerülnek előtérbe.

Hogyha ilyen típusú elemzés tárgyát képezi egy film, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a különböző karakterek „egy alkotói folyamat termékei”, ezáltal elválaszthatatlanok az alkotó személyétől. Ahogy az fentebb is említésre került, a karakterek a filmrendező/író egyes énrészeinek, tudatos vagy tudattalan psziché tartalmainak megtestesítőjeként is funkcionálhat. Ilyen értelemben felmerülhet kérdésként beszélhetünk-e egy karakterről csupán esettanulmányként, vagy a szerző bevonása minden esetben szükségesnek bizonyul. Erre a kérdésre valószínűsíthetően nem fogunk egyértelmű választ kapni. Freud kiemelkedőbb műelemzéseiben¹⁸ egyaránt kitér pszichobiográfiai tényezőkre és a műelemzésre is, melyben a szereplőket úgy kezeli, mintha valódi betegek/vizsgálati személyek volnának.

Ezen integráció véleményem szerint azért lehetséges ilyen hatékony formában, mivel a freudi ösztöntan fogalmai lehetővé teszik a szerzők hatékony lélektani vizsgálatát, ahogyan azt például a Leonardo-tanulmányban is olvashatjuk. Ez annak tudható be, hogy az ösztönök, illetve az életösztönhöz kapcsolódó pszichoszexuális fejlődés, Freud elgondolása szerint hasonlóan vannak jelen, zajlanak le az emberek életében. Minden embert többé-kevésbé a szexuális és érzelmi kielégülés vágya mozgat. Szélsőséges, patológiás helyzetekben tárgyalható természetesen ezek hiánya is, de végeredményben a hiány tematizálása is ezen konstruktumok felől közelíthető meg.

Ugyanakkor a modern pszichoanalitikus elméletekről ugyanez nem mondható el. Habár az egopszichológián belül tárgyalt lehetséges elhárító mechanizmusok típusai véges számúak, kialakulásuk és megjelenésük egyénenként nagy különbségeket mutathat. Különböző emberek különbözőképpen reagálnak a krízishelyzetekre, máshogy küzdenek meg az őket érő veszélyhelyzetekkel, frusztrációval. Hogyha ilyen perspektívából szemléljük a film szereplőit és a filmalkotót, már sokkal nehezebb egyértelmű párhuzamot vonni a kettő között. A film az alkotó szempontjából értelmezhető projekcióként, szublimációként, de ebből nem következik törvényszerűen, hogy szereplőinek is a projekció, szublimáció lesz a preferált elhárító mechanizmusa. Hasonlóan a szelfpszichológia is főként az egyes szereplők szelfének különböző részeinek felbomlásával és újrarendeződésével foglalkozik a művészeti értelmezés

¹⁸ pl. Shakespeare Hamletje (1906), Leonardo Mona Lisája (1910), Hoffmann Homokembere (1919)

kapcsán, kevéssé tárgyalja az alkotó szelfjét, tekintve, hogy az értelmező számára utóbbi nem hozzáférhető teljes egészében.¹⁹

Kovács felveti a szereplők, karakterek lelki világára és kapcsolataikra irányuló pszichoanalitikus elemzés problémás jellegét. Bruno Betterleim „Piroska és a farkas” értelmezését példaként hozva Kovács amellet érvel, hogy a pszichoanalitikus értelmezés hívei hajlamosak túlzásba esni és ott is használni az elméleti keretet, ahol nincs egyértelmű bizonyíték a pszichoanalízis által kedvelt jelenségek (pl. szexualitás, tudattalan tartalmak) jelenlétére. Kovács szerint itt az elemző kipótolja saját képzeletével a hiányzó részeket úgy, hogy az elmélethez illeszkedjen.²⁰

Az ilyen fajta értelmezői hibának ki vannak téve a szerzők, ebben az esetben a fentebb tárgyalt befogadói asszociációról van szó. A néző saját pszichés tartalmai interakcióba kerülnek a film tartalmával, szimbólumaival, és bár egy filmelemzés során lehet helye az ilyen fajta észrevételeknek, benyomásoknak, az értelmezőnek tudatában kell lennie annak, hogy ez belőle származik és nem objektív, a film által felkínált információkról van szó.

A filmeket gyakran vágyteljesítő funkciójuk miatt kapcsolatba hozzák az álommal, az álommunkával. (A párhuzam miatt a 30-as években a filmiparban elterjedt kifejezés lett az „álomgyártás” a filmkészítés analógiájaként.) A filmalkotó elvégzi az „álommunkát”, melynek következtében a film, mint egy manifeszt, tudatos álomtartalom értelmezhető. Emögött egy látens, rejtett tartalom húzódik meg, melynek megfejtése a befogadóra, az értelmezőre vár.²¹

Ingmar Bergman számos filmjében foglalkozott a filmnézés és az álmodás közötti kapcsolattal, a két folyamat közötti hasonlóságra helyezve a hangsúlyt. Úgy gondolta, hogy a film más médiumoknál jóval erősebb „álomszerű” élményt tud nyújtani a nézőjének. Ennek megjelenítésére tesz kísérletet számos filmjében, álmok, hallucinációk, rémálmok és nappali álmodozásokat beleszöve a narratívába. A filmrendező az „álomszerű” hatást nem optikai és vizuális illúzióval kívánta elérni. Bergman számára filmesztétikai és rendezéstechnikai kihívást jelentett, hogy hogyan tud „húsból és vérből álló képekkel” életre kelteni egy-egy álomjelenetet. Például a *Farkasok órája* (*Hour of the Wolf*, 1968) értelmezhető a főszereplő, Johan nappali álmodozáshoz hasonlatos hallucinációjaként. Johan képzeletbeli szeretőjével való találkozásról álmodozik, mellyel elfojtott szexuális frusztrációit csitítja el. Az álomszerű hatást a rendező

¹⁹ Fecskó, "Tükör és áttétel." *Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből*, 18-36.

²⁰ Kovács András Bálint, „Ez csak egy szivar” A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben.” *Apertúra*, 2, sz.2, (2007) 13-14.

²¹ Fecskó, "Tükör és áttétel." *Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből*, 18-36.

fényhatásokkal (éles kontrasztokkal, sziluettekkel) és kameramozgással éri el, ezzel megteremtve a „kézzelfogható” álomszerű élményt.²²

A film és az álom közötti asszociáció kialakulását tanulmányozta Casetti is. Úgy véli számos szituációs és formai tényező teremti meg a néző élményvilágában a két jelenség közötti kapcsolatot. A vetítés körülményei (sötétség, elszigeteltség, pszichikai egyedüllét) hozzájárulnak ahhoz a felszabadult önátadáshoz, ami Casetti szerint a filmnézést és az álmodást egyaránt jellemzi. Az önátadás következtében elindul egy identifikációs és egy projekciós folyamat. A filmmel való találkozás következtében fellazulnak a néző elhárításai, pszichés tartalmi képesek a felszínre jönni, asszociáció következtében, amely rendkívül hasonlatos az álmodás folyamatához.²³

A hasonlatosságok mellett érdemes kitérni az álom és a film különbözőségeire. Metz amellet érvel, hogy a film nézése közben a néző tudja, hogy nem a valóságot látja, míg az álmok nagyrésztében nem vagyunk tudatában annak, hogy álmodunk. Emellett a filmnézés mások által megteremtett, levetített valós percepción alapszik, míg az álmot az egyén lelki működése hozza létre. Továbbá Metz értelmezése szerint az álom vágyteljesítő funkciója egyértelműbb, a film befogadói oldalról indirekt módon értelmezhető vágyteljesítésként. Végül pedig a film narratív felépítése az esetek nagy részében jobban illeszkedik logikai rendbe, ezzel szemben az álom nem koherens, inkább asszociatív módon szerveződik. Ezek alapján Metz arra az álláspontra jut, hogy a film nem annyira az álomhoz, mint inkább a nappali álmodozáshoz hasonlatos.²⁴

A film jelenségének értelmezésére a harmadik jelentős megközelítési mód a film mint mítosz értelmezése. Robert B. Ray elgondolásában a film a modern ember életében hasonló funkciót tölt be, mint az ókori görögök életében a tragédia. Nemcsak a kultúráról való tájékozódást, a kapcsolatot segíti fenntartani, hanem a közönség tudattalan félelmeit, tabusított vágyait is képes megélni biztonságot, társadalmilag elfogadott körülmények között. Régen a mítoszok, a modern korban pedig a filmekben olyan konfliktusok, ellentmondások jutnak kifejezésre és találnak megoldásra, melyek a valóságban nem kapnak teret vagy megoldhatatlannak, elfogadhatatlannak tűnnek.²⁵

Király Jenő átfogóan foglalkozik a film mítoszként való értelmezésével: „A film újra elmeséli az egyén, illetve a világ történetét az emberi lélek ébredésétől kezdve, feldolgozza és

²² Vlada Petric, „Bergman and dreams.” *Film Comment*, 17, sz.2, (1981) 57-59.

²³ Francesco Casetti és Katalin Dobolan. *Filmelméletek: 1945-1990*. (Budapest: Osiris, 1998), 150-153.

²⁴ Fecskó, „Tükör és áttétel.” *Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből*, 30-32.

²⁵ Gabbard, „Pszichoanalízis és film.”, 5-16.

újraintegrálja az emberiség nagy mítoszait”²⁶. Ebben az értelemben a film nemcsak a tudattalan szférával foglalkozik, nem csak a kimondhatatlant tematizálja, hanem teret ad egy közösség kollektív és univerzális élményeinek, és aktuális eseményeinek egyaránt. Király arra is kitér, hogy az ilyen élmények hogyan csoportosíthatóak és fejezhetőek ki egyes filmműfajokon keresztül. *A film szimbolikája* című művében feltárja a kalandfilm különböző fajtáinak jellegzetességeit a thrillertől a gengszter-filmen át, a kalózfilmig.²⁷

3. A befogadó pszichoanalitikus elméletei

A pszichoanalitikus filmelmélet a befogadó szerepkörével is foglalkozik. A néző lehetőséget kap arra, hogy saját énrészeit rávetítse egyes szereplőkre, azonosuljon velük, ezen keresztül pedig saját pszichéjének mélyebb rétegei tárulnak fel előtte. A néző előfeltevései, diszpozíciói szükségképpen kölcsönhatásba kerülnek a film formanyelvi megoldásaival, kamerabeállítással, vágásokkal. Két kiemelkedő terület a pszichoanalitikus filmelméletben a kamerakép mint tekintet értelmezése és a „varratelmélet”.²⁸

A Kamera, tekintet szerepe

A különböző kamerabeállítások és kameramozgások a néző tekintetként értelmezhetőek. Ezek teremtik meg a nézőpontot és kialakítják, hogy a néző számára mi jelenik meg, mi válik hangsúlyossá a történetben. A tekintetet a pszichoanalitikus filmelméletben Lacan a vággyal, a hiánnyal hozta összefüggésbe a tükör-stádiumra hivatkozva.²⁹ A tükör-stádiumban tapasztaltakat alkalmazza a filmnézőjére, ezzel kialakítva a tekintet és a vágy kapcsolatát, amely az idealizált teljesség-érzet illúziójában keresendő. A néző a kamera által létrehozott tekinteten keresztül azonosul a film világával, miközben a teljesség és a kontroll illúzióját éli át. A néző a filmen keresztül olyan tapasztalatokhoz juthat, melynek a valóságban aligha lenne részese. Ezzel szemben a néző a filmben bemutatott társadalmi rend szubjektumává válik az azonosulás

²⁶ Fecskó, "Tükör és áttétel." *Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből*, 38.

²⁷ Király Jenő, *A film szimbolikája*. (Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, 2011), 243-260.

²⁸ Fecskó, "Tükör és áttétel." *Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből*, 43-44.

²⁹ A tükörstádium 6 és 18 hónapos kor közötti időszak a gyermek életében, amikor még saját testét töredezettnek éli meg, míg a tükörbe nézve, önmagát teljesnek, egésznek látja. A tükörképpel való azonosuláson keresztül felül képes kerekedni ideiglenesen saját fragmentáltságán, a teljesség-élményét és a kontroll élményét éli át teste fölött. Ebben a folyamatban a tükörkép egyrészt idealizálttá válik, másrészt a gyermek elidegenedik saját testétől. Ebből az ambivalenciából adódik a hiány: a tükörképhez képest a megélt én a hiányosságokra, tökéletlenségekre mutat rá.

folyamatában. Ezalatt Lacan elméleti keretében azt érthetjük, hogy tekinteten keresztül a történet szemlélője lesz, de ezzel párhuzamosan „tekintet visszanéz rá”, a történeten keresztül saját maga is a szemlélet tárgyává válik.

A lacani tekintet fogalmát Laura Mulvey illeti kritikával. Mulvey a pszichoanalízis feminista kritikájának egyik jelentős képviselője, a hagyományos patriarchális beállítódást tárgyalja a filmművészetben, a „férfi tekintet” („*male gaze*”) kérdésén keresztül. Mulvey szerint a filmek többségében a kamera, a forgatókönyvíró és a rendező tekintete hagyományosan egy passzív, tárgyiasított szerepbe helyezi a női szereplőket. A vágy tárgyát képezik, csupán részei a kamera által megteremtett teljességélménnyel szolgáló világnak, nem rendelkeznek ágenciával. Számos modern film igyekszik megkérdőjelezni vagy megbontani ezt a dinamikát, játékosá, aktívvá tenni a női figurákat.³⁰

Ugyanakkor a női karakterek „felszabadítása” a férfi tekintet alól egy lépés és nem a végcél. Agnès Varda, francia filmkészítő kiemelte, hogy a női élmények, tapasztalatok és szubjektivitás minőségében különbözik a férfitől, így a film fejlődéséhez rendkívül fontos, hogy a női történetek női szemszögből (*female gaze*) legyenek elmesélve.³¹ A női tekintetet általában türelem és várakozás jellemzi Heddy Honigmann, holland filmrendező szerint: „Mi (nők) hozzá vagyunk szokva a várakozáshoz... várunk 9 hónapot, várunk a férfiről, hogy azt mondja, el akar minket venni, várunk, az édesanyánkat nézve főzés közben. Ez a várakozás a vérünkben van, és hatalmas potenciál van benne, ami a filmkészítést illeti.”³²

A „varratelmélet”

A „varratelmélet” egy klasszikus filmelméleti jelenség, mely a nézői tekintethez hasonlóan, Jaques Lacan nevéhez köthető. Az elmélet arra a problémára keresi a választ, hogy a néző hogyan vonódik be, érzi magát a történet részének, anélkül, hogy fizikailag jelen lenne a film valóságában.

A filmkészítők a történeteket egy adott beállításból mutatják meg a nézőnek, majd a nézőpont egy ellenbeállításra vált, ezzel teremtik meg a beállítás/ellenbeállítás dinamikáját. A váltakozás által egyértelművé válik, hogy (legtöbbször) a történeteket nem az egyik karakter

³⁰ Laura Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema.” *Screen*, 16, sz.3, (1975) 6-18.

³¹ Lisa French: „The ‘Female Gaze’.” in *The Female Gaze in Documentary Film: An International Perspective*, (Palgrave Macmillan, 2021) 53-70.

³² Heddy Honigmann, *Retrospective Q&A Following Screening of Food for Love– A Shtetl That’s No Longer There and Good Husband Dear Son*. International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA), 2014. november 25. in *The Female Gaze in Documentary Film: An International Perspective*, Lisa French, (Palgrave Macmillan, 2021), 58.

szemszögéből követjük végig, hanem egy külső pontból, egy „Hiányzó Másik” szemszögéből. Amíg a beállítás/ellenbeállítás váltakozás megfelelőképpen történik, nem törik meg, addig az illúzió is megmarad, a néző „belevarródik” a filmi világba. A nézőben nem tudatosul, hogy amit lát nem valóságos, valamint az sem, hogy a beállításokat nem ő, hanem a „Hiányzó Másik” irányítja, a néző tekintete „passzív”.

Slavoj Žižek kiemeli, hogy ez a fajta szerkesztési technika viszonylag ritka, mivel a filmek képi történetmesélése általában ennél komplexebb. Ezen kívül a varratelméletet az „interfész” (*interface*) fogalmával egészíti ki.³³ Ebben az esetben a varrat különleges, tudatos megbontásáról van szó, amikor a beállítás egyben magába foglalja a saját ellenbeállítását.³⁴

³³ Dragon Zoltán erre Jonathan Demme *A bárányok hallgatnak* című adaptációját hozza példaként. A nyomozónő, Clarice és Hannibal Lecter egymással szemben állnak, azonban a néző a diegetikus térben a nyomozónőt látja. A képen belül azonban Lecter türkörképe is megjelenik, egyfajta szellemképként.

³⁴ Dragon Zoltán, „Merre tovább? A pszichoanalitikus filmelmélet útjai a huszonegyedik században.” *Apertura*, 2, sz.1, (2006) 1-18.

A KÍSÉRTETIES

A kísérteties kezdete: Sigmund Freud

Mint az ismert, Sigmund Freud erőteljes érdeklődést mutatott a művészetek iránt. Nagyra értékelte Leonardo és Michelangelo munkásságát, Shakespeare drámáiban és Hoffmann regényeiben, novelláiban az emberi lélek működésének érzékeny leírásait ismerte fel. A pszichológia és a művészetértelmezés viszonya azonban leginkább kérdésként fogalmazódott meg benne, mivel nem volt számára egyértelmű, hogy a pszichoanalízis képes-e és ha igen, feladata-e hozzájárulni a műelemzéshez. Ennek megfelelően, a klasszikus freudi megközelítés a művészet *pszichobiografikus* vizsgálata, amely a művész pszichés tartalmai és a műveikben megjelenő szimbólumok közötti kapcsolatra kíván rámutatni. Ennek egyik kiemelkedő példája az 1910-ben megjelent Leonardo-tanulmány.

A pszichobiografikus tanulmányokon túl Freud az esztétikatörténetbe leginkább a *kísérteties* fogalmával írta be a nevét. 1919-ben megjelenik *A kísérteties (Das Unheimliche)* című esszéje, melyben egyrészt a kísérteties fogalmának szemantikai vizsgálatát járja körbe másfelől E. T. A. Hoffmann a *Homokember* című elbeszélésének komplex elemzését adja.

Az eredeti német kifejezést, *unheimlich* (kísérteties, kietlen, hátborzongató) a félelmetes egy fajtása, egy árnyalata, amelynek számos nyelvben nem található meg megfelelő, pontos fordítása.³⁵ Freud a jelentéstani vizsgálatot a szó fosztóképző nélküli formájától, a *heimlich*-től (otthonos, ismerős, bizalmas, bennfentes) kezdi, mondván a félelmetes e speciális formája az ismeretlennel, újszerűvel való találkozásból származik. Ugyanakkor a *heimlich* alapos vizsgálata után megállapítja, hogy a két fogalom között rész-egész viszony van. A *heimlich* egyik jelentésárnyalata nem az *unheimlich* ellentétpárja, hanem azzal azonos jelentésű, ezzel új értelmezésréteget adva a fogalomnak. Ami egyszer otthonos, ismerős, az máskor félelmetes vagy ijesztő és épp ezáltal az ambivalencia által jelenik meg az egyén számára kísértetiesként. Freud fontosnak tartja Schelling *unheimlich* meghatározását, ami szorosan kapcsolódik a kifejezés általa vizsgált értelméhez: „mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult”. Azaz bizonyos pszichés tartalmak elfojtás alá kerülnek, tudattalanná válnak, e tartalmak újrafelmerülésének, tudatosulásának következtében éli át az egyén a kísértetieset: ami

³⁵ latin – locus suspectus: gyanús, kísérteties hely; imtempesta nocte: éjnek ijesztő idején; görög – szénosz: idegen, idegenszerű; angol – uncanny, uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, ghostly; francia – inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise; spanyol – sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro

ismerős, de rejtett volt, az lát napvilágot, az ebből fakadó kettősség által válik ijesztővé, fenyegetővé.

A szemek elvesztése és kasztrációs szorongás

Freud a *Homokember* elemzése során a fogalom újabb jelentésrétegeit tárja fel, melyek egyre inkább összekapcsolják a kísérteties esztétikai élményét a pszichoanalízis elméletével. Hoffman elbeszélése elmosza a fantázia és a valóság közötti egyértelmű határvonalat, és kétségek között hagyja az olvasót.

Freud a történet értelmezéséhez először E. Jentsch kísérteties koncepciójára hivatkozik, aki szerint az érzelmi minőség átélése azon intellektuális bizonytalanságból ered, amit az objektum és szubjektum, az élő és élettelen összemosódása következtében él át az olvasó. Jentsch Olimpia karakterét hozza példaként, akit Nathaniel élő lánynak hisz és beleszeret, azonban mikor megtudja, hogy egy emberszerű óraszerkezetről van szó, az örület állapotába kerül. Jentsch felfogása szerint a kísérteties az élő-élettelen, lélekkel rendelkező-automata, emberiszerű-idegen fogalmak határterületein mozog, ahol a kettő nehezen megkülönböztethetővé válik. Habár minden bizonnyal nem esztétikai, hanem klinikai fogalomként tekint a kísértetiesre az általa ismertetett kísérteties, hatással lesz a későbbi esztétikai értelmezésekre, például Mori „kísérteties völgy” elméletére, melyet a későbbiekben részletesen tárgyalok.

Freud nem tartja kielégítőnek Jentsch meghatározását, a szemek elvesztésétől való félelem és a kasztrációs komplexus közötti kapcsolatot állítja a pszichoanalitikus értelmezés középpontjába. Freud a *Homokember* és Nathaniel apja közötti párhuzamra hívja fel a figyelmet, a megoldatlan ödipális konfliktusra hivatkozva: a bosszúálló apa képze, a *Homokember* feltűnik Nathanael életében, a szerelem beteljesülésének megakadályozójaként. Ennek hátterében Freud szerint infantilis kasztrációs félelem áll.³⁶

A hasonmás karakter

A Freud által leírt infantilis félelem hasonmáskaraktereken (*Doppelgänger*) keresztül jelenik meg a történetben, akik olyan személyek, „akiket hasonlóságuk miatt azonosnak kell tartunk. Hoffmannál ez a viszony tovább erősödik a lelki folyamatok egyik személyről a másikra történő átvitele alatt.”³⁷ A különböző karakterek közötti határvonalak bizonytalanná válnak, az érzések

³⁶ Sigmund Freud: „*A kísérteties*” in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc, (Budapest: Filum Kiadó 1998), 65-83.

³⁷ Freud, „*A kísérteties*”, 71.

és a tudás összemosódik, az egyik személyről áttevődnek egy másikra. A kísérteties hatást itt a kint-bent, én-nem én elkülönítéséből fakadó bizonytalanság kelti.

Otto Rank olvasatában a hasonmás létrehozása egyfajta tükör- és árnyképnek, védőszellemnek felel meg és a halál és pusztulás elleni védekezés egy eszköze. Freud ezt az elképzelést kiegészíti azzal, hogy e folyamat a primér nárcizmushoz, a pszichoszexuális fejlődés első szakaszához nyúlik vissza. Ennek során a gyermeket a „*határtalan önszeretet*” jellemzi, nem képes még más emberekre irányítani az érzéseit, a teljes onnipotencia állapotában létezik. Az infantilis vágyteljesítéshez nyúl vissza a fejlődés későbbi szakaszaiban is, amikor bizonyos vágyak megélése lelkiismereti akadályba ütközik, szuperegó-szorongást okoz. Az egyén számára a hasonmás-karakterek létrehozása eszközként szolgálhat azoknak az én-törekvések érvényre juttatásához, melyeket külső körülmények miatt nem tudott megélni. Freud értelmezésében tehát Nathaniel édesapja, a Homokember, Copellius és Coppola egymás hasonmás-karakterei és bizonyos értelemben Nathanael saját pszichéjében élő üldözött én-rész kivetítései.³⁸

Homokember pszichoanalitikus értelmezésének lehetőségei

Heléné Cixous, a feminista kritika egyik jelentős alakja szerint Olymphie karaktere nem a kasztráció képzetén keresztül válik félelmetessé. Cixous részben visszatér Jentsch elméletéhez és amellet érvel, hogy elsősorban az kelt az olvasóban szorongást, hogy nem egy élő nőről, hanem egy bábúról van szó. Ugyanakkor Cixous kiemeli, hogy a kísérteties jellege nem egyszerű intellektuális bizonytalanságból ered, hanem hogy a férfi főhős, Nathanael úgy szeret bele a „lányba”, hogy nem ismeri fel, hogy nem valódi emberi lény iránt epekedik. Olymphie szemeiben nem láthatott ártatlanságot, csupán ürességet, amire kivetíthette saját ideáit, pontosan annak láthatta a lányt, aminek szerette volna.³⁹

A freudi ismétlési kényszer és a hasonmás-karakterek kapcsolatát elemzi James Pearson. Kiemeli, hogy a történet kísérteties hatásához az is hozzájárul, hogy Coppola és Coppelius ugyan megféleltethető egymásnak, mégsem azonosak, az ismétlési kényszer tökéletlenül valósul meg, ezáltal bizonytalanságot, borzongást keltenek az olvasóban. Pearson értelmezésében a hasonmás karakterek felhívják a figyelmet a befejezetlen azonosságukra és emlékeztetik Nathanaelt arra, hogy a teljes nárcizmus fantáziájának megvalósítása, a fontos

³⁸ Freud, uo. 65-83.

³⁹ Barbara Creed, *Phallic panic: Film, horror and the primal uncanny*. (Victoria: Melbourne University Press, 2005), 1-27.

Másikkal való teljes azonosság elérése lehetetlen. A jelentős Másik ebben az esetben jelentheti Nathanael szerelmét Olimpia iránt, a vele való azonosságot és a születés előtti egység tökéletességét egyaránt.

Ugyanakkor a nárcizmus ebben a formában nem magyarázza a történetvégi realitásvesztett öngyilkosságot. Ezt André Green a halálnárcizmus gondolatával oldja fel, amiben az egyén visszavonja a külső tárgytól a libidómenyiséget. Azonban mivel az a külső tárgy a nárcisztikus egységet jelentette az egyén számára, így ezáltal saját énjétől is megvonja a libidót, így ún. tárgy- és másiknélküliség valósul meg. A kiüresedett egyén önpusztító módon próbálja feloldani a primér nárcizmus elérhetetlenségéből adódó csalódottságot.⁴⁰

⁴⁰ James Pearson, „Total Narcissism And The Uncanny: A new interpretation of E.T.A. Hoffmann’s “The Sandman.”” *Angelaki*, 18, sz.2, (2013) 17–27.

Kísérteties mint esztétikai fogalom

A kísérteties fogalmát Freud művészetpszichológiájából kiindulva a művészetelmélet, az irodalomtudomány és a filmelmélet egyaránt átvette, kiterjesztette. Freud 1919-es esszéje óta a fogalom a 20. század végére sajátos, önálló jelenséggé alakult a különböző művészeti ágazatok és az esztétika körében. Anneleen Masschelein *The Unconcept* című munkájában a kísérteties fogalmával foglalkozó kultúratudományos elméleteket két csoportra bontja: az ún. posztromantikus-esztétikai és az egzisztencialista-politikai irányzatokra. Előbbi az ember a természethez és természetfelettihez való viszonyára összpontosít, és a kísértetieset leginkább a fenséges és az abjekt fogalma felől közelíti meg. Masschelein a kísérteties és fenséges közötti párhuzamot Lehmann és Bloom írásai alapján tárja fel, az abjekt és a kísérteties kapcsolódási pontjait pedig Julia Kristeva nyomán fejti ki.

Az egzisztencialista-politikai irányzat az egzisztencialista filozófia és a kísérteties összekapcsolódását hangsúlyozza. A társadalomtól való elidegenedés, a társadalomban való idegenség érzése és az ehhez kapcsolódó szorongás kapcsán tartja relevánsnak a kísérteties fogalmának használatát. A 20. század során a kommunista ideológiából való kiábrándulás és a szocialista rendszer bukását követően a rendszerváltás új reményt adott az embereknek. Azonban a kapitalizmus és globalizáció hibáinak egyre nyilvánvalóbbá válása következtében a jelenkori társadalmi berendezkedés szintén erősen megkérdőjelezhető. Az irányzat olyan régóta fennálló társadalmi problémákat fogalmaz újra, mint amilyen a xenofóbia és a társadalmi kirekesztettség. Ezentúl a gazdasági fejlődés következményeként felmerülő problémákra keres választ, pl. milyen hatással vannak a poszthumán entitások, humanoid androidok a társadalomra és a társadalomban élő emberekre.⁴¹

⁴¹ Masschelein, *The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, 125-155.

Az ún. posztromantikus-esztétikai elméletekben a '70-80-as években vált központi témává a kísérteties és a fenséges fogalmi és jelenségei közötti párhuzam. A fenséges jelentős szerepet tölt be az esztétikatörténetben, különösen a szép fogalmától való megkülönböztetés szempontjából. A fenséges fogalmát Kant *Az ítéleőerő kritikája* (1790) című munkájában dolgozta ki máig ható erővel.⁴²

Kant értelmezésében a szépség képzete a természeti jelenségek, környezetünkben jövő ingerek szemlélésén keresztül jön létre. A szépet a megformáltság, elhatároltság, célszerűség, megfoghatóság, ezáltal az elme nyugalma jellemzi. Ezzel szemben a fenséges forma nélkül is megjelenhet, határtalanságot és a határtalansághoz hozzágondolt totalitást feltételez. Ezzel az egyszerű fizikai, természeti létezésen túlmutat, egyfajta természetfeletti érzést kölcsönöz az egyén számára. „A maga kaotikusságában, legvadabb, legszabálytalanabb rendezetlenségében és dúltságában kelti fel bennünk leginkább a fenséges eszméit, olyankor, amikor csak nagyságát és hatalmát engedni látni.”⁴³ Ezt a határtalanságot, totalitást az egyén képzelőerején keresztül tudja megragadni, a befogadónak mentális energiákat kell hozzá mozgósítania. A tapasztalás tárgyának jegyei nem feltétlenül vonzóak, önmagukban nem indokolják a hozzá társuló „tetszést”. A fenséges nem a külső valóságban keresendő, hanem a gondolkodásmódban, a pszichében.

„A fenséges érzése ellenben olyan öröm, amely csak közvetve keletkezik, nevezetesen úgy, hogy az életerők pillanatnyi gátoltságának és ezt nyomban követő, annál erősebb kiáradásának érzése hozza létre, amiért is úgy tűnik, hogy a fenséges érzésénél – mint felindulásnál – a képzelőerő működését nem játék, hanem komolyság jellemzi.”⁴⁴

Lehmann a kanti fenséges fogalmat alapul véve, a művészeti befogadás folyamatával foglalkozik a kísérteties kapcsán. Szerinte a fenséges fogalma a 18-19. század során átalakul, a megdöbbenés, gátoltság és felszabadulás érzése helyett a veszélyérzettel, szorongással és halálösztönnel kapcsolják össze. Lehmann értelmezésében a kísérteties a fenségesnek ezt az aspektusát ragadja meg és emeli ki, a fenséges semlegesítés nélkül tér vissza az eredeti „sokk-hatás” jellegéhez. Az egyént egy külső inger éri, amellyel való szembesülés megdöbbenést válthat ki belőle, melynek eredete az egykor elfojtás alá kerülő tudattalan pszichés tartalmak

⁴² Immanuel Kant, *Az ítéleőerő kritikája*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 156-173.

⁴³ Uo. 158.o.

⁴⁴ Uo. 157.o.

újboldi felmerülése. Ezekhez a pszichés tartalmakhoz társulhatott fájdalom, rettegés vagy szorongás, amely a szemlélet tárgyához újra hozzákapcsolódik, ugyanakkora veszélyesnek érzékelt tárgy biztonságos közegben való megtapasztalása által (festmény, regény stb.) az egyén felülkerekedik szorongásán, ezáltal felszabadultságot és a fenséges esztétikai tapasztalatát éli át.

Bloom szerint Freud kísérteties koncepciója „a 20. század egyetlen jelentős hozzájárulása a fenséges esztétikájához”.⁴⁵ Ugyanakkor Lehmannal ellentétben nem a befogadó oldaláról közelítette meg a fenségest, helyette a szerzőre koncentrált. A fenségest egyfajta elfojtáson alapuló jelenséggént, míg a kísérteties ún. „negatív fenséges” -ként értelmezte. Az alkotás a szerző számára lehetőséget nyit arra, hogy az elfojtott gondolatait, vágyait, érzéseit kifejezze, anélkül, hogy sajátjaként ismerné el azokat.

Bloom a „negatív fenséges” elméletét ahhoz a gondolathoz köti, hogy a szerzőnek eredetisége megőrzése érdekében le kell győznie a mesterét, elődeit. Bloom szerint ez sok esetben kreatív feszültségen túl fájdalommal, elidegenedéssel és veszteséggel jár, ugyanis a szerzőnek saját kreativitásának határaival és a múlt által szabott korlátokkal kell szembesülnie. A kísérteties érzését az teremti meg, hogy a szerzők a múltban is fellelhető témákat dolgoznak fel, felismerik saját magukat valami már létezőben, ugyanakkor célként jelenik meg, hogy túllépjenek a „hasonmás” jelenségen, próbálják meghaladni a múltat és saját magukat egyaránt.⁴⁶

Kristeva az abjekt (nyomorúságos, alávaló) fogalmával egészíti ki a fenséges elméletét, ami a kísértetieshez hasonlóan a bemutathatatlanság problémakörét ragadja meg. Az abjektet egy olyan határeseti jelenséggént lehet megfogni, amely megkérdőjelezi, hogy mi alkothatja a művészet tárgyát. Valami, ami a való életben visszataszító vagy akár undorító, az a művészet által vonzóvá válhat. Kristeva szerint ezek általában a tisztasághoz, az egészséghez, társadalmi rendhez és az egyéni identitás határaihoz kapcsolódnak, pontosabban ezeken ejtenek valamilyen módon csorbát. Az abjektet olyan tárgyak váltják ki, mint az emberi testnedvek (vér, nyál, vizelet stb.) a halál megjelenítése (emberi vagy állati holttest, szenvedés) társadalmi tabuk (szexuális és pszichés devianciák), az egyén gyengesége. Az ezeket feldolgozó művészeti produktumok az undorral párhuzamosan bűvöletet, érdeklődést váltanak ki az emberekből. Rámutatnak a társadalom és az emberi psziché működésének összetettségére.⁴⁷

⁴⁵ Masschelein, *The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, 132.

⁴⁶ Masschelein, uo. 125-155.

⁴⁷ Julia Kristeva, *Powers of horror: An essay on abjection*. (New York: Columbia University Press, 1982), 1-32.

Kristeva az abjektet a freudi preödipális szakaszok közül a primér nárcizmushoz köti, melynek jellemzője, hogy a csecsemő még képtelen a tárgymegszállásra, nem képes elkülöníteni saját pszichéjét a környezettől, így az identitása és a környezet érzékelése meglehetősen instabil. Véleményem szerint a jelenség az anális és anál-szadisztikus szakaszhoz is köthető, melyben a gyermek érdeklődésének középpontjában az ürülék megtartása és elengedése, vagyis a záróizmok kontrollálásának tanulása áll. Freud elmélete szerint az ebben a szakaszban tapasztalható elakadás a személyiségben jelentős változást eredményez. Az anális fixáció az agresszió-kezelés zavarával jár, az impulzusok túlzott vagy alulkontrolláltságával jellemezhető.⁴⁸

Az undor és az agresszív impulzusok jelenléte, illetve a primitív, anyagi, testi világhoz való kötöttsége miatt Kristeva abjekt fogalma erősen megjelenik horror és a fantasy műfajában az irodalomban (pl. Wolfgang Kayser groteszk elmélete) és a filmművészetben egyaránt (pl. Barbara Creed „szörnyszerű” elmélete⁴⁹). A 90-es években Rosmary Jackson a fantasy irodalomban egyértelműen a tudattalan tartalmak látta felszínre kerülni, a művészetet „kompenzációként” értelmezte.⁵⁰

A kísérteties az egzisztencialista, politikai irányzatok megközelítésében

A kísérteties jelenségét filozófiai, szociológiai, antropológiai és politikai perspektívából is megközelítették, részben a fogalom otthontalan, idegen jelentésrétegéből kiindulva. Ezek az elméletek a társadalmi, politikai elidegenedést kiemelt figyelemmel tárgyalják: a fokozódó globalizáció és a folyamatos technológiai fejlődés következtében az emberi létezés formái megváltoznak, az egyén a társadalmi dilemmák (xenophóbia, bevándorlás, száműzés, hajléktalanság, trauma) egyre szélesebb körével kénytelen szembenézni.

Az egzisztencialista filozófiai megközelítés párhuzamba állítja Freud kísérteties (*unheimlich*) fogalmát Heidegger otthontalanság (*Unheimlichkeit*) fogalmával, annak ellenére, hogy nincs

⁴⁸ Karl Abraham, „Az anális karakterre vonatkozó elmélet kiegészítése” in *Pszichoanalitikus Tanulmányok a Karakterképzésről*, szerk. Szilágyi Júlia (Budapest: Párbeszéd Kiadó, 1991) 5-28.

⁴⁹ Barbara Creed *Fallikus Pánik (Phallic Panic)* című művében tárgyalja részletesen a „szörnyszerű” („monstrous”) elméletet. Creed a kísérteties, otthontalanság, és a horror műfaját köti össze a nőiség megélésével. Szerinte a horrorban gyakori a női test működésének középpontba helyezése, a női test szörnyszerűként való ábrázolása. Ezt ő ahhoz köti, hogy a női test működésénél fogva instabil, állandóan változó, és fizikai, szexuális és biológiai működését és identitását gyakran nehezen értelmezi, fogadja el a társadalom, egyfajta tabuként kezeli. A nők születéshez, ezáltal a teremtés aktusához való kötődését megkérdőjelező és uralni próbáló férfi gyakori szereplője a horrorfilmeknek, szörnnyé válik, mivel megpróbálja elpusztítani a női identitást és megkérdőjelezi vagy megtagadja, hogy a nő az élet forrása. Ez egyébként értelmezhető egyfajta fordított kasztrációs szorongásként, a hatalom elvesztésétől való félelem túlkompenzálásaként.

⁵⁰ Masschelein, *The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, 125-155.

bizonyíték arra, hogy a két elméletalkotó ismerte volna egymás munkásságát. Masshelein szerint a kapcsolat a két fogalom között négy okra vezethető vissza: szemantikai, kronológiai, konceptuális közelségük köti össze őket, valamint Lacan értelmezésében a freudi szorongáselmélet (*anxiety*) rokon a heideggeri szorongással (*Angst*). A szemantikai kapcsolat egyértelmű a két fogalom között, mivel mindkettő a német *heimlich* (otthonos, biztonságos) szó ellentétpárjaként értelmezhető, a külső és belső kivetettség, bizonytalanság érzését ragadja meg. Kronológiai közelség is összeköti őket: ugyanabban a társadalmi, kulturális közegben keletkeztek és hatottak. Freud nagyhatású munkája, *A halálösztön és az életösztönök (Beyond the Plesure Principle)* 1920-ban, míg Heidegger fő műve, a *Lét és Idő* 1927-ben jelent meg. A konceptuális átfedéssel kapcsolatosan Masshelein Wolfreys értelmezésére hivatkozik. Wolfreys párhuzamot von freudi elfojtás és heideggeri felejtés (*Seinvergessen*) között, révén mindkét jelenség elszakítja az egyént a jelen időben való létezésről és a létről való tiszta gondolkodástól.⁵¹

Végül Lacan párhuzama a heideggeri és freudi szorongás között rámutat az otthontalanság és a kísérteties kapcsolatra. Heideggernél a szorongás nem pszichológiai konstruktumként jelenik meg, sokkal inkább az ember létezéséhez, egzisztenciális szorongásához kapcsolódik. Az egyén nem találja a helyét a világban (*Unheimlichkeit*), nem képes belevetni magát a számára autentikus létezésbe (*Dasein*), emiatt éli át a szorongás létminőségét. Freud szorongáselméletében⁵² az egyén a neurotikus szorongás miatt nem képes az autentikus létezésre, míg a lelkiismeretéből fakadószorongáskor belsővé tett erkölcsi, társadalmi normákkal kerül szembe az egyén, amit lehet egyfajta elidegenedésként értelmezni.

Jacques Derrida spektrális értelmezése összekapcsolja a freudi kísértetieset és a heideggeri otthontalanságot. A jelenség lényege, hogy a múltbeli események, igazságtalanságok, traumák sosem tűnnek el nyom nélkül, „kísértetként” szövik át a jelen valóságunkat. Bizonyos események rejtett formában megmaradnak, ismétlődnek. Derrida nem pusztán párhuzamot von, hanem szorosan összekapcsolja a két jelenséget. Az ismétlődő társadalmi igazságtalanságok és a megoldhatatlannak tűnő problémák következtében az egyén

⁵¹ lásd erről még: <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1993/II.-evf.-1993.-aprilis/Az-Unheimliches-kueloenboezo-formai>

<https://www.scribd.com/document/784534071/lubinszki-maria-phd-2007>

⁵² Freud kétféle, különböző pszichés apparátusokhoz kötött szorongást különböztet meg, a neurotikus és a lelkiismereti szorongás. A neurotikus szorongás az ösztön és az ego, illetve szuperego közötti konfliktusból ered. Az ösztön olyan vágyak, gondolatok forrása, amely az én többi részével, értékrendjével, identitásával összeegyeztethetetlen. Ezek az egyénben belső konfliktust, majd szorongást keltenek. A lelkiismereti szorongás akkor jön létre, amikor az egyén viselkedése nem egyezik az általa vallott erkölcsi normákkal. A saját felelősségével kerül konfliktusba, büntudatot érez a diszsonancia miatt.

megéli a heideggeri értelemben vett otthontalanságot, míg a problémák elfojtott része a freudi kísértetes érzését idézi meg.

Andrew McCann meglátása szerint a kísérteties a modern társadalom egy specifikus jelenségét képes megragadni. A nyugati társadalmak többségére jellemző, hogy az animista, természetközeli gyökereit ideológiai alapon igyekszik elnyomni, gyakran primitívnek, tisztátalannak bélyegzi, ezzel értékítéletet gyakorol más kultúrák hagyományai, szokásrendszere fölött.

A kísérteties a xenophobiát is új megvilágításba helyezi. A társadalmunk által tabusított szokásokat idegen népek hagyományaihoz köti, arra készítetve az egyént, hogy a felettesén-szorongást elkerülve elfojtsa az emberi természetből eredő, a nyugati társadalom által nem elfogadott készítetéseit. Erre jó példa James Siegel antropológiai tanulmánya a boszorkányságról: a másság, a patriarchális társadalmi rendből megkérdőjelezése, a női szexualitás felszabadítása veszélyt jelentettek a meglevő hatalmi és társadalmi berendezkedésre. Az ebből fakadó félelem és paranoia jelentősen hozzájárult a boszorkányüldözésekhez, és a mai napig meghatározza a boszorkányábrázolásokat. Másrészt a bennünk rejlő ismeretlent, az identitásunk rejtett, fenyegető részeit helyezi a középpontba, melynek következtében a xenophobiát egyfajta projekcióként és túlkompenzálásként lehet értelmezni.⁵³

A kísérteties ezen aspektusához köthető Bar-Tal dehumanizáció elmélete, melyben egy társadalmon kívüli csoport tagjaitól megvonják az emberi természet sajátos vonásait (pl. érzelmesség, melegség, kifinomultság, civilizáltság). Ennek következtében a csoport tagjai morális kirekesztettség áldozatai lesznek, az általános erkölcsi szabályok többé nem érvényesek rájuk.⁵⁴ Haslam kétféle dehumanizációt különböztet meg: az állatias és mechanisztikus dehumanizációt. Előbbi esetében az egyedi emberi tulajdonságoktól fosztják meg az adott csoport tagjait kulturálatlannak, közönségesnek, irracionálisnak, vagy épp gyermekdednek állítva be őket. Ebben az esetben gyakran állatokként ábrázolják a dehumanizált egyént. Főként faji sztereotípiák erősítésére és a nemek közötti különbségek felnagyítására, eltorzítására alkalmazzák. A mechanisztikus vagy tárgyyszerű dehumanizációt az emberi természet megvonásával érik el, élettelennek, hidegnek, felszínesnek vagy merevnek ábrázolják a csoport

⁵³Masschelein, *The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, 125-155.

⁵⁴ Daniel Bar-Tal, „*Delegitimization: The extreme case of stereotyping and prejudice.*” in *Stereotyping and Prejudice*, szerk. Daniel Bar-Tal, D., Carl F. Graumann, Arie W. Kruglanski, Wolfgang Stroebe, (New York: Springer, 1989) 169-182.

tagjait. Ennek következtében a csoporttal szemben közömbösség, érzelmi távolságtartás alakul ki, nonhumánnak, távolinak vagy idegennek tűntetve fel őket.⁵⁵

A mechanisztikus dehumanizációhoz szorosan kapcsolódik a poszthumán doppelgängerrek (baba, robot, cyborg, klón) megjelenése. A gyors technológiai fejlődés következtében a természetes és természetellenes közötti különbségtétel egyre nehezebbé válik. Masahiro Mori a „kísérteties völgy” (uncanny valley) elméletében az antropomorf gépek, robotok emberszerűségének és népszerűségének összefüggését tárgyalja. Mori szerint a különböző robotok, bábok, bábuk annál népszerűbbek minél ismerősebbek az emberek számára. Egy hagyományos ipari robotnál a humanoid robot jobban hasonlít az emberre, kevésbé jelenik meg idegenként, így az ember jobban elfogadja, nem idegenkedik tőle. Ugyanakkor ez az összefüggés felbomlik, hogyha az egyén valamit emberszerűként, de mégis idegenként érzékel, ez az ambivalencia félelmet és szorongást vált ki, kísérteties atmoszférát teremtve ezzel.^{56 57}

⁵⁵ Nick Haslam, „Dehumanization: An integrative review.” *Personality and social psychology review*, 10, sz.3, (2006) 252-264.

⁵⁶ A zombi, ami gyakran a kapitalizmus kritikájának szimbólumaként jelenik meg a filmekben, emberi alakot ölt, ugyanakkor a közösségtől különvált, elidegenedett ember képében tűnik fel. Emiatt az összefüggés miatt a zombi filmek gyakori történetszála a közösség egyik elismert tagjának átalakulása, elvesztése, az ismert, szeretett egyénből felismerhetetlen és veszélyes lény válik, ami a nézőben kiváltja a szorongást, beleesik a kísérteties völgyébe.

⁵⁷ Masahiro Mori, Karl F. MacDorman, és Norri Kageki. „The uncanny valley [from the field].” *IEEE Robotics & automation magazine*, 19, sz.2, (2012) 98-100.

DAVID LYNCH KÍSÉRTETIES VILÁGA

A londoni Freud Múzeum 2020-ban szervezte meg a freudi kísértetiest tematizáló kiállítását. A kiállítás részeként Mary Wild David Lynch legjelentősebb filmjeit vette górcső alá pszichoanalitikus szempontból, hiszen „Ha Sigmund Freud kísértetiese emberi formát öltene, biztos David Lynchként jelenne meg.”⁵⁸ A filmmel foglalkozó szakemberek között és Lynch saját bevallása szerint is tagadhatatlan, hogy szeret a félelem és összezavarodottság érzésével kísérletezni, rejtélyek egész sorát mutatni a nézőknek.

A lynchi filmvilágban gyakori a rendezetlen narratíva, a valóság és álom határainak összemosása által megteremtett zűrzavar, ami garantálja filmjei kísérteties jellegét. A megoldandó, de feloldatlan rejtély minden esetben központi szerepet kap, egyszerre hívja és gátolja meg a nézői magyarázatkeresést és értelmezést. Az évek során számtalan jól kidolgozott videóösszé, előadás és cikk készült, melyek megpróbálták választ adni a kérdésre, hogy miről is szólnak David Lynch filmjei vagy egyáltalán mi történik ezekben a filmekben.⁵⁹

Az esetek egy részében az általános kérdés úgy hangzik: Mit akart a szerző kifejezni a filmjeivel?, ami egy teljesen másik párbeszéd felé nyitja meg a kapukat. Azonban Lynch filmjei kapcsán erre a kérdésre hiába keressük és várjuk a választ, Chris Rodley „*Figyelj, akarsz tudni egy titkot?*” Lynch csöndben marad című írásában két magyarázatot kínál arra, hogy a szerző miért nem ad filmjeihez megfejtést. Az első, hogy David Lynch „bizalmatlanul viszonyul a szavak és általánosságban a nyelv felé”⁶⁰ hiszen azt számtalan módon lehet értelmezni és ebben az esetben inkább korlátozná, mintsem megvilágítani a jelentést. A második magyarázat ehhez a korlátozottsághoz kapcsolódik: a film megjelenése után évekkel kiderült, hogy Lynch Az Útvesztőben – Lost Highway (1997) filmjét egy abban az évben elkövetett kettős gyilkosság inspirálta. A rendező sokáig nem akarta megosztani ezt az információt, ugyanis nem szeretne volna beszűkíteni az értelmezési lehetőségeket a nézők számára. „Inkább azt szeretné, hogy mindannyian detektívvé változzunk, mintsem, hogy egy nárcisztikus Hercule Poirot figuraként a szobában kösse össze a nyomokat, míg össze nem állnak, végeredményben egyetlen, kemény dologgá.”⁶¹

⁵⁸ PROJECTIONS: David Lynch - Cinema's Uncanny Master - On Demand - Freud Museum London, Elérés: 2024.12.01. <https://www.freud.org.uk/event/projections-david-lynch-cinemas-uncanny-master-2/>

⁵⁹ Chris Rodley, „*Listen, do you want to know a secret?*” Lynch stays silent” in *Freud/Lynch: Behind the Curtain* szerk. Jamie Ruers, Stefan Marianski (Karnac Books, 2023) 1-8.

⁶⁰ Uo. 8.o.

⁶¹ Uo. 7.o.

Bevezetés

A filmek nagy része történetét a karakterein keresztül mutatja be. A néző számára a szereplők jelentik a belépést a történet világába, a velük való azonosulással teremthet érzelmi kapcsolatot a történettel.⁶² Ebből kifolyólag a filmművészek mindig is kísérleteztek a karakteralkotás különböző módjaival, attól függően milyen hatást szerettek volna gyakorolni a nézőre. David Lynch filmjeinek sajátossága a kísértetiesesség, így nem meglepő, hogy karakterei is kísérteties módon szerveződnek.

David Lynch két ikonikus filmjéről, a *Lost Highway – Útvesztőben* (1994) és *A sötétség útja – Mulholland Drive*-ről (2001) készített elemzésemben a karakterek kísérteties jellegére koncentráltam, melyet a két film az emberi pszichére jellemző töredezettséggel és ehhez kötődően hasonmásalkotással ér el. Továbbá szeretném feltárni, hogy milyen pszichés motívumok, ösztönimpulzusok alakítják a történet fonalát. Mindehhez elméleti keretként Melanie Klein és Wilfred Bion irigység fogalmát használok fel, melyek hozzájárulnak a filmek és karaktereik kísérteties jellegének megértéséhez

Töredezettség és főszereplő

David Lynch filmjei, ahogy azt számos elemzés taglalja, rendkívül jól értelmezhetőek pszichoanalitikus fogalmak felhasználásával és a kísérteties jelenségén keresztül egyaránt.⁶³ Lynch filmjeire tekinthetünk úgy, mint amelyekben tudattalan tartalmak kerülnek a felszínre és a psziché működése bontakozik ki. Ezt erősen megtámogatja a lynchi filmvilág töredezettsége. A rendező alkotófolyamatához erősen hozzátartozik a véletlen és a kiszámíthatatlan az ötletszerűség. Az ötleteket kelti életre, és alakítja át egyik médiumból a másikba: mélységet, kontúrt színt ad az addigi körvonalnak. Ezekből áll össze később a narratíva, a történet töredékeit képezik, melyek önmagukban is egészet alkotnak és kapcsolatban állnak, hatnak egymásra és a nagy egészre egyaránt.⁶⁴

⁶² Murray Smith, *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. (Oxford: Oxford University Press, 2022), 73-109.

⁶³ Adam Daniel Jones, *Between self and other: abjection and unheimlichkeit in the films of David Lynch*. Ph.D. Thesis, (Newcastle University, 2011), 145-146.

Darren Springer, *It's a strange world": violence and the uncanny in David Lynch's "Blue Velvet"*. Master Thesis, (University of Manitoba, 2007)

Kérchy Vera, „A teatralitás kísértetiesége David Lynch *Inland Empire* című filmjében.” *Thalassa*, 21, sz.1, (2010) 63-69.

Jeffery M. Courtright, „The ‘Mystery Man’ as Uncanny Monster in David Lynch’s *Lost Highway*.” *Journal of Communication Ethics, Religion and Culture*, 52, sz.3, (2017) 164-173.

⁶⁴ Anne Jerslev, *David Lynch: Blurred Boundaries*. (Palgrave Macmillan, 2021), 175-213.

A történetmesélés e fajtája rendkívül hatásosan reflektál a pszichés tartalmak, emlékek, vágyak, különböző affektív állapotok egymáshoz való viszonyára, szerveződésére. A psziché és Lynch filmjei közötti hasonlóság, a mindkettőre jellemző töredezettség és kiszámíthatatlanság, megbízhatatlanság. Emiatt a rendező filmjei egyszerre érdekfeszítőek és jelentenek kihívást a pszichoanalitikus filmelemzés számára. A tudattalan működése, különböző ösztöntörekvések felszínre törése, az elhárító mechanizmusok és a felettes-én működés jelenik meg a néző előtt a lehető legzavarbaejtőbb, kísérteties módon. Lynch filmjei meghökkentőek, nehezen érthetők és bonyolultak, akár az emberi psziché.⁶⁵

Azonban ahhoz, hogy a pszichés működéseket értelmezni tudjuk vagy legalább egyfajta értelmezést ajánljunk fel, szükséges meghatározni, hogy kihez, melyik karakterhez is tartoznak az elemzett pszichés működések.

A *Mulholland Drive* és a *Lost Highway* is a psziché összeomlásának, az irigység és féltékenységgel, a gyilkossággal és az ebből való kiútról, ennek meg nem történtté tevéséről szőtt fantáziájának a történetét meséli el. A *Lost Highway* története egy sikeres szaxofonista, Fred Madison (Bill Pullman) élete köré szerveződik. Fredet felesége megöléséért halálra ítélik, a halálsoron bontakozik ki a vágyteljesítő fantáziája, ami egy másik életet, a szeretett nő megszerzését foglal magába.⁶⁶ A *Mulholland Drive*-ben egy fiatal színésznő, Diane Selwyn (Naomi Watts) életét és fantáziáit követhetjük végig. Diane karrierje és szerelmi élete is romokban, egy másik életről való álmodozását láthatjuk, ahol nemcsak felismerik a tehetségét színésznőként, hanem gondoskodhat a nőről, akit szeret (aki a valóságban elhagyta).⁶⁷

A hasonmáskarakterek és védelmi funkciójuk

A tulajdonképpeni főszereplő meghatározása azért is fontos, mivel a hasonmáskaraktereket az elsődleges karakter vonatkozásában tudjuk meghatározni. A karakter hasonmásokat „gyárt”, melyeknek valamilyen védelmi funkciója van a karakter pszichéjére nézve. A *Lost Highway*-ben Fred a halálsoron „megteremti” Pete Daytont, majd a film végén újabb szerepcsere történik és Fred visszanyeri az eredeti képét. A *Mulholland Drive*-ben Diane és Betty közötti azonosságot egyértelművé teszi, hogy minkét karaktert Naomi Watts játssza.

⁶⁵ Anna Katharina Schaffner, „Fantasmatic Splittings and Destructive Desires: Lynch's *Lost Highway*, *Mulholland Drive* and *Inland Empire*.” *Forum for Modern Language Studies*, 45, sz. 3, (2009) 270-291.

⁶⁶ Alan Edward Green Jr, „Altered States of Reality: The Theme of Twinning in David Lynch's *Lost Highway*.” USF Tampa Graduate Theses and Dissertations, Elérés: 2024.12.01.
<https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4953&context=etd>

⁶⁷ Samantha Jane Lindop, „Carmilla, Camilla: The Influence of the Gothic on David Lynch's *Mulholland Drive*.” *M/C Journal*, 17, sz.4, (2014) 1-6.

A hasonmáskarakterek jelenléte, megjelenésének módja önmagában zavart kelt a nézőben, szubjektum és objektum, élő és nem-élő közötti, valóság és fantázia közötti határvonal elmosódik. A néző nem tud többé bízni a történetmesélőben, mivel egyértelművé válik számára, hogy a vásznon nem minden az, aminek látszik. A szereplők, helyszínek nem úgy jelennek meg, ahogyan a valóságban, ahogyan „meg kéne jelenniük”. Ez a termékeny zavar teremti meg a két filmben a kísérteties jelleget.

Az irigység

Elmondható, hogy a filmek kísérteties természete a következőképpen rajzolódik ki: A karakterek és hasonmáskarakterek közötti váltakozás következtében a filmekben az emberi pszichéhez hasonlatos, sajátos töredezettség jelenik meg. A töredezettségen keresztül a néző érzékelteti tudja, ahogyan a karakterek belső világában a valóság és a fantázia, a tudattalan és rejtett tartalmak közötti határ elmosódik. Mindezek után felmerül a kérdés, hogy mi ellen akar védekezni a psziché a hasonmáskaraktereken keresztül, azaz mi a hasonmáskarakterek funkciója.

Melanie Klein gondolkodásában az irigység fogalmát a mohósággal párhuzamban lehet a legjobban megragadni. Klein szerint a fejlődés korai szakaszában az egyén, a csecsemő kiszolgáltatott az elsődleges gondozónak, leggyakrabban az édesanyjának. A csecsemő jóléte az édesanyjától, az anyamelltől függ, hiszen az számára a táplálék, a biztonság, az öröm forrása. A csecsemő számára az anyamell kiapadhatatlanként, hatalmas erővel rendelkező tárgyként jelenik meg. Hogyha a csecsemő szükségletei nincsenek kellőképpen kielégítve, a csecsemő „azt hiszi, hogy az anyja melle a csodálatos tartalmát a maga számára halmozza fel és élvezi a gyermek fölötti hatalmát, ahelyett, hogy teljesen szabadon és bármikor odaengedné őt az élet forrásához.”⁶⁸

Az orális mohóság válasz erre a helyzetre, melyben a csecsemő megéli birtoklási, uralkodási vágyát az anyamell fölött. Megjelenik a csecsemőnek az a fantáziája, hogy az édesanyja csupán az ő vágyainak és szükségleteinek kielégítéséért létezik. Az irigységben a mohóság „könyörtelen kirablássá fajul”.⁶⁹ A szükségletek, vágyak teljes kielégítésére szolgáló tárgyat az egyén nem megszerezni és birtokolni akarja, hanem elérhetetlensége okán a halálösztönt ellene fordítja, szándékává válik, hogy tönkretegye.

⁶⁸ Stephen A Mitchell, Margaret J. Black és Balázs-Piri Tamás, *A modern pszichoanalitikus gondolkodás története*. (Budapest: Animula Kiadó, 2012), 136.

⁶⁹ Uo. 137.o.

Wilfred Bion, Klein egyik legnagyobb hatású tanítványa a skizofrén nyelvezet és gondolkodáson keresztül továbbgondolta az irigység jelenségét. Rámutat a pszichotikus betegek gondolkodását jellemző töredezettségre és látszólagos értelmetlenségre. Azt gondolja, hogy kapcsolat áll fenn a Klein által leírt irigy támadások és a fragmentáltság között. A csecsemő nem csupán a vágyott tárgy felé, hanem saját elméje, észlelő-megismerő funkciói felé is támadást intéz. A valóság teljes érzékelésére és megértésére többé nem képes az egyén, ez a fajta működés vezet a későbbi pszichotikus állapotokhoz.

Az irigység elmélete azért is tekinthető relevánsnak a kísérteties fogalmának megközelítéskor, mivel a két filmben hasonló folyamatok mennek végbe. Az irigy birtoklási vágy következtében kialakuló agresszív, erőszakos impulzusok, a halálöszön felszínre törése elpusztítja a két főszereplő, Diane és Fred életét, intrapszichés és interperszonális értelemben egyaránt. A halálöszön a pszichoanalitikusok között is egy megosztó fogalom, de az kétségtelen, hogy az emberi psziché egyik hátborzongató, kísérteties jelensége, aminek oka az agresszió és az agresszióhoz kapcsolódó (gyűlölet, harag, fékevesztettség) érzelmek kifejezésének tabusítása a társadalmunkban.

Elemzésemben kifejtem, hogy az eddig ismertetett összefüggések miként jelennek meg, vonulnak végig a két film történetén.

Lost Highway – Útvesztőben

Todd McGowan a *Lost Highway*-ról készült elemzését a következő felütéssel kezdi: „David Lynch *Lost Highway* című filmjét kétségkívül nehéz megnézni. [...] Első megtekintésre csábító a nehézségeket a film rendezőjének obskurantista hajlamaira kenni és arra a következtetésre jutni, hogy a narratíva csak azért szokatlan, mert szokatlan akar lenni, vagy egyszerűen azért érthetetlen, mert nincs értelme.”⁷⁰. A szerző elemzésében természetesen nem erre a konklúzióra jut, a *Lost Highway* nehezen érthetőségét azzal magyarázza, hogy a filmben a valóság és a fantázia közötti határvonalak elmosódnak.

Fred azt gondolja, hogy a felesége megcsalja, a birtoklási vágy átcsap irigységbe és tehetetlen dühbe, ami odáig vezet, hogy megöli a feleségét, Renee-t (Patricia Arquette). Fred gyanakvása, bizalmatlansága és a feleségével kialakult elnyomott konfliktusos kapcsolat az első jelenettől érezhető. Schaffner szerint a filmben az igazán kísértetiesek a „valós” jelenetek, amik Fred és Renee hideg és diszfunkcionális házasságát mutatják be. A hatást a film monoton

⁷⁰ Todd McGowan, „Finding Ourselves on a 'Lost Highway': David Lynch's Lesson in Fantasy.” *Cinema Journal*, 39, sz.2, (2000) 51.

színhasználattal, homályos, visszafogott világítással éri el, szembeállítva ezt a későbbi jelenetekkel, amik Pete és Alice kapcsolatát mutatják be. Utóbbi jelenetek fényesek, színekkel teliek, élők és közel se olyan nyomasztóak, annak ellenére, hogy egy sokkal erőszakosabb, társadalom szeme elől elrejtett világot mutatnak be.⁷¹

A bizalmatlanság és a gyanakvás, az elfojtott feszültség végül a halálösztön felébredéséhez és a gyilkossághoz vezet. Azonban az emberi psziché nem tud megküzdeni egy ilyen súlyos vétséggel, így elfojtja az emlékét, mivel a gyilkosság összeegyeztethetetlen lenne az énképével. Csupán a Rejtélyes Ember (Robert Blake) által küldött kazettákból válik egyértelművé, hogy Fred különös kegyetlenséggel ölte meg Renee-t. A videokamera és Fred emlékezőképessége közötti különbségre reflektál, hogy Fred Renee elmondása szerint nem szereti a kamerákat, ehhez Fred hozzáteszi „A magam módján emlékszem, nem feltétlenül úgy, ahogy volt”.

Adam Daniel Jones kiemeli a kazetta fekete-fehér felvétele, egy pillanatra színessé válik, ezzel egyértelművé téve, hogy az eseményre Fred a kazetta megnézése közben emlékezik vissza, ez szembesíti a gyilkossággal. Schaffner és Jones színhasználatról szóló elemzése rámutat számunkra egy olyan összefüggésre, ami Fred karakterének mélyebb megértésében segíthet. Fred a gyilkosság pillanatában a korábbi jeleneteknél élénkebb színekben jelenik meg. A két színhasználat közötti kontraszt ráerősít arra az értelmezési lehetőségre, hogy a gyilkosság pillanatában Fred cselekedetei ösztönvezéreltek, a halálösztön érvényesül, átveszi az irányítást. Az élénk színhasználat később Pete és Alice kapcsolatát illetően az életösztön felébredését és működésbe lépését jelentheti. Az ösztönvilág, ami általában a tudattalanban marad, ilyen egyértelmű és megfigyelhető jelenléte egyértelműen kísérteties hatást kelt.⁷²

A gyilkosságot követően Fredet halálra ítélik. A börtönben Fredet fejfájás gyötri, a sikertelen elfojtásból adódóan, a halálösztön önmagára irányuló pusztító tendenciája fizikai fájdalomban jelentkezik. Ez hívja életre a hasonmáskaraktert, Pete Daytont, ezzel kezdetét veszi a film további részére jellemző töredezettség (kleini-bioni irigység fogalom).

Fred azonosul Pete-tel, a szeretővel. Ezzel képes meg nem történtté tenni a gyilkosságot, megúszva ezzel a halálbüntetést. Mivel a börtönigazgató és a rendőrség sem érti a rejtélyes szerepcserét, Pete-t kiengedik, ezzel a hasonmáskarakter a halál elleni védekezés eszközévé válik. Ez egybevág a Rank által megfogalmazott hasonmáskarakter-felfogással. A bűntudat elhárítására és egy pozitív énkép fenntartására tett próbálkozás. Frednek nem kell szembenéznie

⁷¹ Schaffner, „'Fantasmatic Splittings and Destructive Desires: Lynch's Lost Highway, Mulholland Drive and Inland Empire'”, 270–291.

⁷² Jones, *Between self and other: abjection and unheimlichkeit in the films of David Lynch*, 145-146.

saját destruktív cselekedetével, vagy egyáltalán azzal, hogy képes a gyilkosságra. Egy esetben válik érzékelhetővé, hogy nem tökéletes az elhárítás, amikor Pete meghallja a rádióban Fred szaxofonjának hangját, rögtön kikapcsolja, azonban nem tudja megindokolni, hogy miért zavarja a zene.

Ezenkívül az azonosuláson keresztül Fred maga válik a fiatalabb, lazább és a nők számára kíváncsabb Pete-té. Azonos véleményen vagyok Jones-szal, aki Pete karakterét Fred szinte teljes antitézisének tekinti.⁷³ Egyfajta elfojtott idealizált én-részként fogható meg, akinek természetétől távol áll a gyilkosság, így megérdemli, hogy együtt lehessen Alice Wakefielddel, Renee hasonmásával. Ezzel a hasonmáskarakterek vágyteljesítő funkciója érvényesül. Egy olyan élet reménye, egy fantáziavilág rajzolódik ki, amiben Pete megszerezheti Alice-t.

Innentől kezdve Pete és Alice szerelmi történetét követjük végig, akik el akarnak szökni Alice párja, Mr. Eddy elől. A perspektíva váltással Mr. Eddy és Fred között is kialakulni látszik egy párhuzam. Mr. Eddy egy gengszter, aki Pete-t addig becsüli meg és tartja közel magához, amíg a férfi jó szolgálatot tesz neki autószerelőként, azonban egyértelművé teszi, hogyha Pete arra vágyik, ami az öve (vagyis Alice-re), akkor annak súlyos következményei lesznek. A Pete és Mr. Eddy közötti telefonbeszélgetésben a férfi kimondatlanul megfenyegeti Petet, miközben folyamatosan ismételteti „örülök, hogy jól vagy”, „tényleg örülök, hogy jól vagy”. Pete a büntudattól és a fenyegetettségtől egyre inkább kétségbeesik.

A Rejtélyes Ember újbóli feltűnésével pedig elkezd szétesni a Fred és Pete közötti azonosság. Ez egy érdekes ambivalenciát teremt Fred – Pete és Mr. Eddy – Fred azonosításával kapcsolatban. Fred a Pete-tel való azonosuláson keresztül megélheti a saját ártatlanságát és kíváncsiságát. Azonban ez mégsem hozott számára boldogságot vagy békét, a büntudata utoléri Mr. Eddy gonosz, zsarnokoskodó karakterén keresztül. A telefonbeszélgetésben egyértelművé válik, hogy a valóság meghasonlott, a valóság és az eddig „rejtett jelentés” egymásra csúszik, akárcsak a karakterek és a hasonmáskarakterek.

A jelenet által keltett zavar a Rejtélyes Ember jelenlétéből is adódik, aki a *Lost Highway* kétségkívül egyik legkísértetesebb alakja J. Courtright szerint. A karakter kísértetiesége hullaszerű kinézetéből, emberen túli erejéből és ismétlési kényszerszerű felbukkanásából fakad. A Rejtélyes Ember lassan, kimérten beszél és fehér bőre, merev arckifejezése a halottakra emlékezteti az embert. Az elfojtott, haláltól való rettegésen keresztül éri el a borzongást a nézőben. A Rejtélyes Ember és Pete között lezajló telefonbeszélgetés a Rejtélyes Ember és Fred Andie buliján történt beszélgetésének ismétlése. Utóbbi középpontjában a karakter emberen túli

⁷³ Jones, *Between self and other: abjection and unheimlichkeit in the films of David Lynch*, 146-149.

erejének bemutatása áll, Fred otthonában veszi fel a telefont, miközben párhuzamosan Fred mellett áll a férfi, ezzel megszakítva a tér és idő keretrendszerét. Courtright ezen túl azt is hangsúlyozza, hogy azzal, hogy a Rejtélyes Ember behatol Fred és Renee otthonába, az otthont teszi veszélyessé – ezzel a heimlich, unheimlichhá, kísértetiessé válik.⁷⁴

Kétségbeeséstől hajtva Pete elköteleződik az Alice által kitalált szökésterv mellett, kirabolják Alice egyik gazdag barátjának, a futtatójának a házáat. Itt az (újabb) gyilkosság elkövetése után Pete kiépített fantáziavilága összeomlani látszik. A férfi megpillantja Alice-t és Renee-t egy közös képen Mr. Eddyvel és Andie-vel, a férfival, akit Pete megölt. Ezzel visszatér a fejfájás és a hallucinációk, amik Fredet is kínozták. Pete benyit a 26-os szobába, ahol vörös megvilágításban Alice vörös parókában mintha Fredhez szólna: „Beszélni akartál velem? Megakartad kérdezni, hogy miért?” a megcsalásra utalva. Pete becsukja az ajtót, újabb próbálkozás a kízó érzelmek, emlékek elhárítására.

A rablás után a pár elér a sivatagban a nyaralóhoz, ahhoz a házhoz, amit a börtönben Fred a hallucinációjában felgyulladni látott. Az utolsó szexuális együttlétet túlexponált és lassított felvételen láthatjuk, romantikus zenei aláfestéssel, ami ellentétet képez az Andie házában látott vörös parókás, ijesztő Alice-t ábrázoló jelenet audio-vizuális hatásaival. Ez értelmezhető egy újabb elhárításként, a psziché lehasítja egymásról Renee/Alice két képét, a „rossz” Renee-t démoniként, az „ideális” Alice-t angyaliként látjuk. A fantázia ugyanakkor véget ér, amikor Pete „Akarlak Alice!” mondatára válaszként azt kapja „De sosem kapsz meg.” Ez értelmezhető úgy, hogy amíg csak egy részét, a jó részeit akarja Pete, addig valójában csak egy illúziót kerget, semmi többet. Az angyali és démoni énrészek ilyen jellegű váltogatása összekapcsolható Bloom „negatív fenséges” elméletével, amely a hasonmáskarakter-alkotás kísérteties természetét a múltbeli énrészek megtagadásával és elfojtásával hozza összefüggésbe.

A film végén Fred újból önmagává változik és visszatér a Lost Highway Hotelben 26-os szobájába, amiben valószínűleg Renee és Mr. Eddy találkoznak. Fred elrabolja, a nyaralóba viszi Mr. Eddy-t, ahol dulakodás közben elvágja a férfi torkát. Utoljára feltűnik a Rejtélyes Ember, aki megmutatja a Renee-ről készült felvételeket, a pornófelvételeket, az orgiákat, amiken részt vettek. Erre Mr. Eddy-nek az a válasza Fred számára: „Te meg én minden stricinél undorítóbbak vagyunk, igaz?” szembesítve Fredet a valódi, kegyetlen természetével. A Rejtélyes Ember azonban lelövi Mr. Eddy-t, mielőtt Fred válaszolhatna. A zsarnoki, kizsigerelő, perverzként ábrázolt én-rész meghal.

⁷⁴ Courtright, „The ‘Mystery Man’ as Uncanny Monster in David Lynch’s *Lost Highway*.”, 164-173.

Ezt követően derül fény Mr. Eddy és Dick Laurent azonosságára. Azzal, hogy Fred bemondja a saját kaputelefonjába, hogy „Dick Laurent halott”, újból indítja a rejtélyt ezzel ráerősítve az ismétlési kényszerre.

A film azonban nem csak Fred, Pete és Mr. Eddy/Dick Laurent közötti határvonalak elmosódása miatt kelthet kísérteties érzéseket a nézőben. Hátborzongató a megjelenő férfi karakterek vágyainak, ösztöneinek tárgya, Renee/Alice párosa is. Rebecca Ann Barr elemzésében kiemeli, Lynch filmjei egy olyan nézői dinamikát alakítanak ki, ami „kíváncsi megjelenésében, de lehet fenyegető tartalmában, és ez a paradoxon női megjelenésben/képben kristályosodik ki”.⁷⁵ A *Lost Highway*-ben megjelenő női karakterek az 1940-es évek femme fatale-ját idézik, egyszerre a vonzalom és érzelmi kötődés tárgyát képezik, miközben a világ egy tabusított és rejtett, árnyoldalához tartoznak.⁷⁶

Barr gondolataihoz hozzáfűzném, hogy Renee és Alice karakterét egyaránt az ambivalencia jellemzi. Szépségük, kíváncsiságuk miatt vágy tárgyait képezik, azonban épp emiatt túlszexualizáltak és ki vannak használva. A film nem fejt ki, hogy hogyan kerültek a pornóiparba, azonban Alice „állásinterjúja”, mely során fegyvert fognak a fejéhez, azt sejteti nem saját döntés volt. Azonban a társadalom hajlamos ágenciát tulajdonítani a pornóiparban dolgozó nőknek és dehumanizálni őket, hogy elhárítsa magától a felelősséget.

Mindemellett Nolan Boyd értelmezése arra is rámutat, hogy Fred szexualitáshoz és nőkhöz való hozzáállása hasonló David Lynch egy másik filmjének hátborzongató karakteréhez Frankéhez. Mindketten vágnak rá, hogy uralkodjanak az őket körülvevő nőkön és a női vágy egyetlen tárgyává váljanak. Mindketten erőszakosak és a nőket nem hajlandóak egyenrangú félként kezelni.⁷⁷

Renee és Alice úgy jelenik meg a filmben, ahogyan Fred/Pete/Mr. Eddy róluk gondolkodnak, ahogyan az ő fejükben megjelennek: hideg, számító és kegyetlen, végeredményben nem emberi. Renee és Alice beleesnek Mori „kísérteties völgyébe”, a férfiak saját magukhoz hasonlatosként érzékelik őket, ennek ellenére elidegenítik maguktól, amikor olyan részeit ismerik meg, melyek eztérnek a nőkről kialakított ideáloktól, az őket körülölelő elvárásoktól (pl. tisztaság, ártatlanság, passzivitás).

A női karakterek lényegükben nem-emberiek, idegenek és ez a felismerés elégedetlenséget, bizalmatlanságot és erőszakot vált ki a férfi karakterekből. Hogyha embernek

⁷⁵ Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema.” 11.

⁷⁶ Rebecca Anne Barr: „The gothic in David Lynch: Phantasmagoria and abjection.” in *David Lynch in Theory*, szerk. Francois-Xavier Gleyzon, (Galway: University of Galway, 2010), 132-146

⁷⁷ Nolan Boyd: „Jealousy and Psychosis: Split Personalities” in *Lost Highway in Dark reflections: Fantasy and duality in the work of David Lynch*, (Winston-Salem: Wake Forest University, 2014) 59-79.

tekintenék, szembe kellene nézniük azzal, hogy milyen társadalom az, amiben megengedhető, hogy ilyen helyzetbe kerüljön egy nő. Renee és Alice karakterének dehumanizálása egy újabb esélyt teremt Fred számára, hogy igazolhassa a felesége ellen elkövetett erőszakot.

A sötétség újta – Mulholland Drive

Diane/Betty történetét több elemzésben álmokként értelmezték.⁷⁸ Emellett több tényező is szól, például Betty ki is mondja, hogy „úgy érzi, hogy álmodik”, illetve a szorongó Dan látogatása a Winkie’s nevű reggelizőbe⁷⁹, ahol elmondja a terapeutájának, hogy álmodott erről a helyről. Még egy álomszerű jelenete a filmnek Betty és Rita a *Silencio* klubba tett látogatása.

Jason Mittell szerint a *Mulholland Drive* elemzések döntő többsége a film álomszerűségére reflektál és a történetet Diane Selwyn álmaként értelmezi.⁸⁰ Erre példaként szolgál David Andrews írása, amely kifejti a film álom-rémálom dialektikáját és az erre utaló audiovizuális technikákat, amellyel Lynch operál. Ilyenek az áttűnések és az élénkszínhasználat. Andrews reflektál a pszichoanalitikus álmértelmezésre is. A Cowboy karakterét emeli ki, aki a cenzor, a büntető felettesén megtestesítőjeként értelmezhető. Az álomnak látszó részekben a Cowboy azt mondja Adam Keshernak: „Még egyszer kell, hogy találkozzunk, ha jó fiú lesz. De ha nem teszi, amit mondtam, akkor kétszer. Jó éjt!” A Cowboy kétszer jelenik meg a film hátralevő részében, ezzel érzékeltetve, hogy Diane, az álmodó „rossz” volt, utalva ezzel a gyilkosságra.⁸¹

A film története egyszerre álomszerű és kísérteties, ez különösen kidomborodik a jelenetben, ami Betty és Rita szeretkezését követi. Rita álmában beszél, először szemei csukva vannak, amikor azt mondja „silencio” (csend), azonban a második alkalommal, a „no hay banda” (nincs zenekar) mantrát már nyitott szemmel mondja. Jennifer Hudson kiemeli, hogy a kamera egyre jobban közelít Rita nyitott szemeire, miközben azokban félelem vagy rettegés

⁷⁸ Jay R Lentzner, és Donald R. Ross, „The dreams that blister sleep: latent content and cinematic form in mulholland drive.” *American Imago*, 62, sz.1, (2005) 101-123.

Lindop, „Carmilla, Camilla: The Influence of the Gothic on David Lynch's Mulholland Drive.”, 1-6.

David Andrews, „An oneiric fugue: The various logics of Mulholland Drive.” *Journal of Film and Video*, 56, sz.1, (2004) 25-40.

⁷⁹ Andrew Hageman a kísérteties ökológiájával foglalkozik a film kapcsán a lacani elméletek alapján. A különböző helyszínek felépítését, a helyszínek kísérteties megjelenését vizsgálja a Mulholland Drive-ban. A Winkie’s nevű reggeliző Hageman szerint a film egyik legkísértetiesebb helyszíne. A jelenetben egyértelművé válik, hogy az objektív és szubjektív közötti egyensúly felborul a szubjektív javára. A kamera szabálytalanul lebeg a jelenet alatt, a fordított felvételek a párbeszédok során meggátolják a nézőt abban, hogy beazonosítsák kinek a nézőpontjából látjuk a felvételt.

⁸⁰ Jason Mittell, „Haunted by Seriality: The Formal Uncanny of Mulholland Drive.” *The University of British Columbia's Film Journal*, 9, sz.1, (2013) 26-32.

⁸¹ Andrews, „An oneiric fugue: The various logics of Mulholland Drive.”, 25-40.

tükröződik. Hudson kérdése: „Rita talán megérezte, hogy nincs fonál, nincs összefüggő valóság, nincs stabil éntudat és nincs hagyományos logika?”⁸² Betty felébred, és próbálja felébreszteni Ritát, azonban elsőre nem sikerül neki (Betty: „Rita ébredj fel!” Rita: „Nem.”). Mivel a jelenet Diane álmának része, így Rita „ébredése” vagy „transza” érdekes ellentétet teremt az álom-ébredés, álom-valóság között, ami a Silencio-jelenetben csak fokozódik. Hudson szerint a Silencio klubban történetek lehetnek egyszerre részei a fantáziának és a valóságnak. A klubban egy hangfelvételtől megy az előadás, „No hay banda”, de mégis halljuk a zenekart. A karmester ki is mondja: „Ez az egész csak illúzió.” Azonban az érzelmek, amiket a zene kivált a két nőből valóságosak, akkor felvetődik a kérdés, hogy hol van a határ álom és valóság között?⁸³

Az álom értelmezések helytállóan bizonyulnak a filmre nézve, ugyanakkor számos elemzés van, ami inkább „Fantáziaszegmensnek” vagy „Pszichózisnak” jelöli meg Betty és Rita jeleneteit.⁸⁴ Todd McGowan szerint a *Lost Highway* a férfi vágyakozás és a hozzá kapcsolódó fantázia, a *Mulholland Drive* pedig a női vágyakozás és fantázia működését fedezi fel. Az álomértelmezésekhez hasonlóan két világot különít el: a vágyakozás és a fantázia világát. A vágyakozás világában Diane számára Camilla elérhetetlen, erre reflektálnak a jelenetek fakó és sötétszínek. Ezzel szemben a fantázia világában Diane pszichéje Camillát egy megoldandó rejtélyé, megszerezhető tárggyá alakítja, az izgatottságot és lehetőségekkel teliséget fejezik ki az élénk, ragyogó színek.⁸⁵

Véleményem szerint mindkét interpretáció helytálló. A film első jeleneteiben összegyűrt, vörös lepedőt és párnát láthatunk, valószínűleg Diane szemszögéből, majd az „álom részeket” követően Diane felkel az ágyból a kapucsengő hangjára. Ezt követően, a valóságba visszatérve azonban hallucinációkat kezd tapasztalni. Az álomban és a pszichotikus epizód során tapasztalt hallucinációkban egyaránt a lelki folyamatok bomlanak ki. Ezek értelmezhetőek az irigység által kiváltott, elkeseredettségben és végső kétségbeesésben létrehozott fantáziavilágként, hasított, idealizált alternatív valóságként. Diane bosszúból és Camilla iránt érzett irigységből elsőként megteremti az álomvilágot. Ezt követően bérnyilkost fogad, hogy ölje meg a volt szeretőjét, azonban ennek súlya alatt később összeroppan.

⁸² Jennifer A. Hudson, „No Hay Banda, and yet We Hear a Band”: David Lynch's Reversal of Coherence in *Mulholland Drive*,” *Journal of Film and Video*, 56, sz.1, (2004) 22.

⁸³ Hudson, „No Hay Banda, and yet We Hear a Band”: David Lynch's Reversal of Coherence in *Mulholland Drive*,” 17-24.

⁸⁴ Andrews, „An oneiric fugue: The various logics of *Mulholland Drive*,” 25-40.

⁸⁵ McGowan, „Finding Ourselves on a *Lost Highway*”: David Lynch's Lesson in Fantasy,” 51-73.

Todd McGowan, „Lost on *Mulholland Drive*: Navigating David Lynch's panegyric to Hollywood,” *Cinema Journal*, 43, sz.2, (2004) 67-89.

A film címe *Mulholland Drive* Mulholland Út-ként is, de ahogy Çevikalp kiemeli, fordítható Mulholland Ösztönként is. Ez reflektálhat a filmbéli valóságot és a fantáziavilágot irányító ösztönökre, az életösztönre vagy szexuális ösztönre („sex drive”) és a halálösztönre („death drive”).⁸⁶

A filmben Diane által létrehozott fantáziavilág a klasszikus freudi vágyteljesítő funkciót tölti be: Betty szerepét felvéve, mindene meglehet, amire vágyott: sikeres színésznő, szívében vágygal és reménnyel az előtte álló lehetőségek és a jövő felé. Emellett pedig találkozik a kiszolgáltatott Ritával/Camillával, aki elvesztette az emlékezetét és Betty segítségére szorul. A találkozásból később egy szerelmi szál bontakozik ki, ami szintén a „valóságos” Diane vágyaira reflektál. Camilla elhagyta Dianet és jegyben járt egy sikeres filmrendezővel, Adam Kesherral (Justin Theroux).

Először is vegyük szemügyre Diane/Betty kapcsolatát a karrierjéhez, a színészetéhez, ami a két színésznő közötti rivalizálásban bontakozik ki. A „valóságban” Diane az elhunyt nagynénjétől öröklött pénzből utazik Hollywoodba, hogy színésznő legyen. Ő és Camilla egy meghallgatáson találkoztak, a *Sylvia Norsth történetének* meghallgatásán. Ugyanarra a szerepre jelentkeztek, de végül Camilla kapta meg. Ezt Camilla és Adam eljegyzési partiján meséli el Diane, a mellette ülő férfi meg is jegyzi, hogy abban a filmben Camilla „isteni volt”. Dianetről azonban a rendező nem találta tehetségesnek.

Diane fantáziájában ugyanennek a filmnek a meghallgatását láthatjuk. Rita asszisztál Betty olvasópróbájához, dicséri és biztatja. Hogyha egymás mellé helyezzük az olvasópróbát Ritával és a valós meghallgatás színjátékát, teljesen más a két jelenet hangulata, atmoszférája. Ritával Betty dühösen játssza a karaktert és érződik a játékosság, illetve fontos tényező, hogy Rita nem színészkedik, olvassa, alig hangsúlyozza a szöveget. Nincs súlya a szövegnek, fontos, hogy ne legyen értelmezhető a két hasonmáskarakter kapcsolódására. A meghallgatáson ezzel szemben intim, érzéki és hihető a színészi játék. A férfi főszerepre választott színész, Woody Katz (Chad Everett) meg is említi, hogy „szeretné ezt olyan intim módon játszani, mint azzal a másik lánnyal... hogy is hívják, azzal a fekete hajú lánnyal” ezzel Camillára utalva.

A jelenet párhuzamba állítható a valós eseményekkel, levezethetővé válnak az érzelmek, a Diane által érzett frusztráció. Ezt emeli ki a rendező ködös, szatirikus utasítása („Ne játszanak igaziból, amíg nem válik valósággá”) és a jelenetet követő véleménye („lehet kissé erőltetett, de emberi, igen, nagyon jó”). A jelenet és a valós események közötti párhuzam megmutatkozik a jelenet szövegrészleteiben is. A jelenet eleje „Még mindig itt vagy? –

⁸⁶ Arzu Çevikalp, „Semiotic Psychoanalysis of Mulholland Drive and Uncanny Movie Director David Lynch.” *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, sz.18, (2020) 63-79.

Visszajöttem, azt hittem ezt akarod.” összeilleszthető azzal a jelenettel, amikor Diane felébred és a konyhájában látja Camillát: „Camilla, visszajöttél?”. A Betty által eljátszott jelenet vége is illik a valóságban történő eseményre, tükrözi Diane érzelmeit. „Tűnj el mielőtt még [...] megölnék!”, „Gyűlöllek, gyűlölöm magunkat!”

Diane nemcsak Camilla sikerére vágyik, hanem szerelmes is belé. Ez bontakozik ki Betty Ritához fűződő viszonyában. Camilla az autóbaleset következtében elveszíti az emlékeit. Mivel nem tudja, hogy hol van és kicsoda, így belopózik az első biztonságosnak tűnő házba, amiről később tudjuk csak meg, hogy Betty nagynénjének a háza. Amikor Betty megérkezik a házba és megtalálja Camillát, Camilla egy filmplakátról inspirálódva (Gilda, Rita Hayward⁸⁷), azt mondja, hogy a neve Rita és csak később mondja el Bettynek az igazságot.

Rita/Camilla karakterei között is felismerhető az ellentét. Rita passzív, elesett és segítségre szorul. A nő, ahogyan a film trailer-e is kiemeli „lost in darkness and confusion” (elveszett a sötétségben és zavarodottságban), elvesztette az identitását, ő a tökéletes tiszta lap Betty számára. Amikor Betty szerelmet vall neki, Rita kezdeményezi a szexuális együttlétet. Meglátásom szerint Betty érzelmei rendkívül hasonlóak Cixous *Homokember*-értelmezésében Olimpia karakterének értelmezéséhez. Cixous azt mondja Nathanael Olimpia iránt szerelme kísérteties hatást kelt, mivel a férfi nem veszi észre, hogy Olimpia nem egy élő ember és a szemében nem az ártatlanság tükröződik, hanem az üresség. A férfi saját fantáziát vetítette ki a bábúra.⁸⁸ Betty és Rita kapcsolatában is ez nyilvánul meg, hiszen Betty úgy szeret bele Ritába, hogy egyikük se tudja valójában, hogy ki ő. Ebből a szempontból értelmezhető a kettejük között kialakuló szerelmi viszony. Betty beleszeret a lehetőségbe, a birtoklási vágya valósulhat meg ebben a kapcsolatban. Ez abban a jelenetben ér a tetőpontra, amikor Betty és Rita megtalálják Diane Selwyn holttestét. Rita nagyon zaklatott lesz és le akarta vágni a haját, de Betty kiveszi az ollót a kezéből: „Tudom, hogy meg kell csinálnod, de kérlek hadd tegyem meg én.” teljesen átadva a kontrollt Bettynek. Ezt követi a nő szerelmi vallomása és az együttlét.

Ezzel szemben Camillát femme fataleként azonosíthatjuk.⁸⁹ Camilla ugyan segített Dianének szerepekhez jutni, nem mutat sem megbánást, sem szolidaritást, amiért összetörte Diane szívét. Sőt az egyik filmforgatáson szándékosan flörtöl a nő előtt a film rendezőjével. Ezt követően ráveszi Diane-t, hogy menjen el Camilla és Adam eljegyzési partijára („Eljössz?

⁸⁷ Izgalmas, hogy a filmben megjelenő Rita Hayward színésznő egy híres női ideál, „A leglátványosabb női sex appeal egyeduralkodója” volt a második világháború alatt. Ezzel egy újabb jelentésréteget ad és megerősíti Diane vágyait Camilla meghódítására.

⁸⁸ Creed, *Phallic panic: Film, horror and the primal uncanny*, 1-27.

⁸⁹ Schaffner, „Fantasmatic Splittings and Destructive Desires: Lynch's Lost Highway, Mulholland Drive and Inland Empire”, 270–291.

Tudod, hogy mennyit jelent nekem”), ahol megint a szeme láttára csókol meg egy másik nőt (aki Diane álmában Camilla Rhodesként szerepel). Camilla ezekben a jelenetekben hidegnek, számítóknak és szexualizáltaknak hat. Camilla karakterét Lindop elemzésében Carmillával, a leszbikus vámpírral hozza összefüggésbe. Camilla külső megjelenését illetően is vámpírszerű, a vörös rúzzsal, világos, sápadt bőrrel és akár egy vámpír, metaforikusan kivéreztetni Diane-t, végeredményben közvetetten a halálát okozva. Az 1960-70-es évek filmjeiben leszbikus vámpírok megjelenése egyrészt egybevághat a neo-noir femme fatale képével, másrészt a horror és az erotika összemosása a pszichoanalízis feminista kritikája által emlegetett „férfi tekintet” keresztül történik. Weiss ezt úgy fogalmazza meg, hogy a leszbikus vámpírt egy pornografikus fantázia a férfiak számára.⁹⁰

Ebben az az érdekes, hogy habár az elemzés csak Camillát hozza összefüggésbe a vámpír-mitológiával, Rita karaktere is szexualizálttá válik a végére, ezzel mindkettőjüket dehumanizálva. Camilla és Rita is kiüresednek, nem léteznek önálló emberként, csupán, mint a szexuális és szerelmi vágy tárgyaként. A vámpír metafora hagyományosan inkább Barbara Creed „szörnyszerű” fogalmához, ezzel az állati dehumanizációhoz kapcsolná Camilla karakterét. Ezzel szemben ahogyan megjelenik a filmben, a szexualizáltsága, könnyörtelensége, hogy akár még örömet is leli abban, hogy fájdalmat okoz, azt sugallja, hogy inkább a mechanisztikus dehumanizációról beszélhetünk. A karakterek kísérteties jellege részben ebben rejlik. Camilla és Rita ábrázolásmódjában a nézőnek az az érzése támad, hogy „valami nincs rendben”, nem hatnak igazinak. Mori „kísérteties völgy” elméletére hivatkozva, a karakterek hasonlítanak az emberekre, emberszerűnek tűnnek fel, mégis ismeretlenek, idegenek. A néző azért látja így, mert Diane pszichéjében így jelenik meg Camilla.

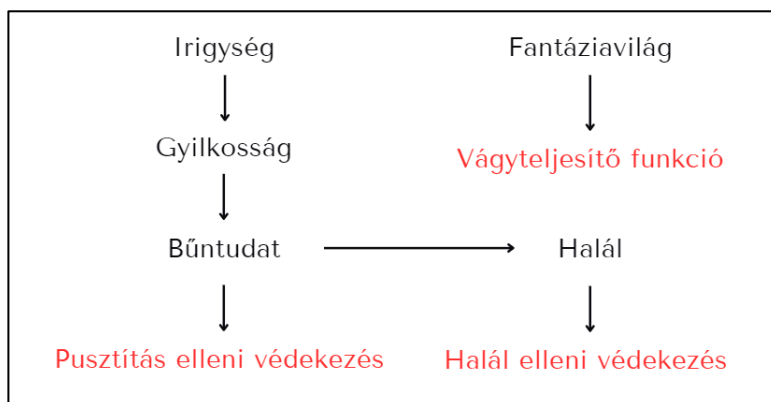
Ugyanakkor a dehumanizáció nem teljes mértékben sikeres, ugyanis ennek célja, hogy a dehumanizált egyén felé elkövetett erőszakos, agresszív cselekedetek ne okozzanak lelkiismereti aggályt az egyénben. Diane akkor tudná elkövetni a gyilkosságot, hogyha nem emberként tekintene Camillára. Azonban mivel a dehumanizáció nem sikeres, nem bírja elviselni tettének súlyát. A film végén, az öngyilkosság után újra megjelenik túlexponálva Betty és Rita, ahogyan mosolyognak, a tökéletes boldogság képét idézve. Nem realizálódik sem a gyilkosság, sem az öngyilkosság. Ezzel a két hasonmáskarakter a pusztítás és a pusztulás elleni védekezés eszközévé válik a történet végére.

Összefoglalás

⁹⁰ Lindop, „Carmilla, Camilla: The Influence of the Gothic on David Lynch's Mulholland Drive.”, 1-6.

Meglátásom szerint David Lynch *Lost Highway* – *Útvesztőben* és *A sötétség útja* – *MulHolland Drive* c. filmjeinek kísérteties jellege leginkább a hasonmáskaraktereken keresztül ragadható meg. A főszereplők, Fred és Diane a felszínre törő halálösztön által vezérelve gyilkosságot követnek el. Az ezzel járó büntudat és szégyenérzet elhárítása következtében hozzák létre a hasonmáskarakterek által uralt fantáziavilágot. Azonban az elhárítás nem működik megfelelőképpen, így a valóság és a fantáziavilág közötti határvonal eltűnik időnként a filmben, a karaktereket szembesítve saját tetteikkel. A határvonalak elmosódása, az elfojtott, tudattalan tartalmakkal való találkozás adja a filmek kísérteties jellegét.

A hasonmás karakterek hármas funkciót töltenek be a filmben. Egyrészt a fantáziavilágban való működésükből adódóan vágyteljesítő funkciójuk van, lehetőséget teremtenek a karakterek számára, hogy olyan életet éljenek, amire mindig vágytak. Másrészt hozzájárulnak a karakterek által elkövetett gyilkosság meg nem történt tételéhez tevéséhez és saját haláluk elől való meneküléséhez, így egyszerre a pusztítás és a pusztulás elleni védekezés eszközeivé válnak. A hasonmáskarakterek minden esetben az elfojtott, tudattalan tartalmak felszínre kerülése ellen védekeznek, ezzel magyarázható kísérteties természetük.



1. ábra: A hasonmáskarakterek szerveződése és funkciói

IRODALOMJEGYZÉK

- Andrews David. „An oneiric fugue: The various logics of Mulholland Drive.” *Journal of Film and Video*, 56, sz.1 (2004): 25-40.
- Barr, Rebecca, Anne. *"The gothic in David Lynch: Phantasmagoria and abjection."* in *David Lynch in Theory* szerk. Francois-Xavier Gleyzon, 132-146 Galway: University of Galway, 2010.
- Bar-Tal, Daniel. „Delegitimization: The extreme case of stereotyping and prejudice.” in *Stereotyping and Prejudice*, szerk. Daniel Bar-Tal, D., Carl F. Graumann, Arie W. Kruglanski, Wolfgang Stroebe, 169-182 New York: Springer, 1989.
- Boyd, Nolan, „Jealousy and Psychosis: Split Personalities in *Lost Highway*” in *Dark reflections: Fantasy and duality in the work of David Lynch*, 59-79. Winston-Salem: Wake Forest University, 2014.
- Casetti, Francesco, Dobolan, Katalin, *Filmelmélet: 1945-1990*. Budapest: Osiris, 1998.
- Çevikalp, Arzu. „Semiotic Psychoanalysis of Mulholland Drive and Uncanny Movie Director David Lynch.” *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, sz.18 (2020): 63-79.
- Colville, Georgiana. „Children being filmed by Truffaut.” *The French Review*, 63, sz.3 (1990): 444-451.
- Courtright, Jeffery, M. „The ‘Mystery Man’ as Uncanny Monster in David Lynch’s *Lost Highway*.” *Journal of Communication Ethics, Religion and Culture*, 52, sz.3 (2017): 164-173.
- Creed Barbara, *Phallic panic: Film, horror and the primal uncanny*. Victoria: Melbourne University Press, 2005.
- Dragon Zoltán. „Merre tovább? A pszichoanalitikus filmelmélet útjai a huszonegyedik században.” *Apertúra*, 2, sz.1 (2006):1-18.
- Fecskő Edina, „Tükör és áttétel.” *Fejezetek a pszichoanalitikus filmkutatás alapterületeiből.* Pécsi Egyetemi Archívum, Elérés: 2024.11.15. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15184/fecsko-edina-eniko-phd-2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- French, Lisa. *"The 'Female Gaze'"* in *The Female Gaze in Documentary Film: An International Perspective*. 53-70 Palgrave Macmillan, 2021.
- Freud, Sigmund. „*A kísérteties*” in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc, 65-83 Budapest: Filum Kiadó 1998.
- Gabbard, Glen, O. „Pszichoanalízis és film.” ford. Orsolya Papp. *Thalassa*, 15, sz.3 (2004): 5-16.
- Green, Alan, Edward, Jr, „Altered States of Reality: The Theme of Twinning in David Lynch's *Lost Highway*.” USF Tampa Graduate Theses and Dissertations, Elérés: 2024.12.01. <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4953&context=etd>
- Hageman, Andrew. „The Uncanny Ecology of Mulholland Drive.” *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies*, 11, (2008): 3-4.
- Haslam, Nick. „Dehumanization: An integrative review.” *Personality and social psychology review*, 10, sz.3 (2006): 252-264.
- Hudson, Jennifer, A. „No Hay Banda, and yet We Hear a Band”: David Lynch's Reversal of Coherence in *Mulholland Drive*.” *Journal of Film and Video*, 56, sz.1 (2004): 17-24.
- Jerslev, Anne. „*David Lynch and the Fragment*” in *David Lynch: Blurred Boundaries*. Palgrave Macmillan, 2021.
- Jones, Adam Daniel, *Between self and other: abjection and unheimlichkeit in the films of David Lynch*. Ph.D. Thesis. Newcastle University, 2011.
- Jones, Ernest, *Sigmund Freud élete és munkássága*. ford. Félix Pál. Budapest: Európa Kiadó, 1973.
- Kant Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- Király Jenő, *A film szimbolikája*. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék.
- Kovács András, Bálint. „„Ez csak egy szivar” A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben.” *Apertúra*, 2, sz.2 (2007): 13-14.
- Kristeva, Julia, *Powers of horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lentzner, Jay R, és Ross, Donald, R. „The dreams that blister sleep: latent content and cinematic form in *mulholland drive*.” *American Imago*, 62, sz.1 (2005): 101-123.
- Lindop, Samantha Jane. „Carmilla, Camilla: The Influence of the Gothic on David Lynch's *Mulholland Drive*.” *M/C Journal*, 17, sz.4 (2014):1-6.
- Marcus, Laura. „Álom és kinematografikus tudat.” *Apertúra*, 2, sz.1 (2006): 1-22.
- Marcus, Millicent. „Fellini's “amarcord”: Film as memory.” *Quarterly Review of Film & Video*, 2, sz.4 (1977): 418-425.

- Masschelein, Anneleen, *The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. 175-213 New York: State University of New York Press, 2011.
- Masson, Jeffrey, M., *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- McGowan, Todd. „Finding Ourselves on a \"Lost Highway\": David Lynch's Lesson in Fantasy.” *Cinema Journal*, 39, sz.2 (2000): 51
- Mitchell, Stephen A., Black, Margaret J., és Balázs-Piri Tamás, *A modern pszichoanalitikus gondolkodás története*. Budapest: Animula Kiadó, 2012.
- Mittell, Jason, „Haunted by Seriality: The Formal Uncanny of \"Mulholland Drive\".” *The University of British Columbia's Film Journal*, 9, sz.1 (2013): 26-32.
- Mori, Masahiro, MacDorman, Karl F., és Kageki, Norri. „The uncanny valley [from the field].” *IEEE Robotics & automation magazine*, 19, sz.2 (2012): 98-100.
- Mulvey, Laura. „Visual pleasure and narrative cinema.” *Screen*, 16, sz.3 (1975): 6-18.
- Pearson James. „Total Narcissism And The Uncanny: A new interpretation of E.T.A. Hoffmann's \"The Sandman.\"” *Angelaki*, 18, sz.2 (2013): 17-27.
- Petric, Vlada. „Bergman and dreams.” *Film Comment*, 17, sz.2 (1981): 57-59.
- PROJECTIONS: David Lynch - Cinema's Uncanny Master - On Demand - Freud Museum London, Elérés: 2024.12.01. <https://www.freud.org.uk/event/projections-david-lynch-cinemas-uncanny-master-2/>
- Rank, Otto, *The Double: A Psychoanalytical Study*. ford. Harry Tucker, London: Maresfield, 1989.
- Rodley, Chris. „\"Listen, do you want to know a secret?\" Lynch stays silent” in *Freud/Lynch: Behind the Curtain* szerk. Jamie Ruers, Stefan Marianski 1-8 Karnac Books, 2023.
- Schaffner, Anna, Katharina. „Fantasmatic Splittings and Destructive Desires: Lynch's Lost Highway, Mulholland Drive and Inland Empire.” *Forum for Modern Language Studies*, 45, sz. 3 (2009): 270-291.
- Segal, Hanna, *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Budapest: Animula Kiadó, 1997.
- Smith, Murray, *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Todd McGowan, "Lost on mulholland drive: Navigating david lynch's panegyric to hollywood." *Cinema Journal*, 43, sz.2 (2004): 67-89