

Szarvas Szilárd

A Kék bársony a pszichoanalízis tükrében

Absztrakt

Esszém célja, hogy a pszichoanalitikus filmelmélet felhasználásával David Lynch egyik meghatározó munkáját, a Kék Bársonyt értelmezzem. Kutatásom során mindenekelőtt tisztázom, hogy miért tartom relevánsnak a film lacani módszerekkel való tárgyalását, illetve, hogy mennyire állja meg a helyét az igencsak ellentmondásos és sok vitát kiváltó megközelítés, amelyet Slavoj Žižek is oly gyakran alkalmaz. Álláspontom meghatározása után rövid összefoglalót adok a pszichoanalitikus filmelmélet néhány kiemelt alapkövééről, amelyekre érvelésem során támaszkodok. Az elméleti áttekintés után magára a filmre és Lynch munkásságára térek rá, melynek kapcsán rávilágítok a Kék Bársony azon tulajdonságaira, amelyek a művet a rendező legkarakterisztikusabb darabjává teszik, teret engedve ezzel a korábbi és későbbi filmek hasonló értelmezési megközelítésének. A fabula rövid leírása után az elméleti állítások és a film viszonyát vizsgálom, összevetem mindazokat a tényezőket, amelyeket az előző fejezetekben taglaltam. Szándékom, hogy megoldjam a kék bársony rejtélyét, amely ugyan a triviális „mi a kék bársony?” kérdésre ad választ, mégis rávilágít a film egész szerkezetének működésére.

Szerző

Szarvas Szilárd

1983. október 17-én született Zentán.

2002-től az SZTE-BTK angol szakos, 2005-től a szegedi filmelmélet és filmtörténet képzés hallgatója.

Kedvenc rendező: David Lynch

Kedvenc szerző: Slavoj Žižek

Contact mail: slysuperstar@gmail.com

A Kék bársony a pszichoanalízis tükrében

Tanulmányom célja, hogy a pszichoanalitikus filmelmélet felhasználásával David Lynch egyik meghatározó munkáját, a *Kék bársony*t értelmezsem. Azt szeretném mindenekelőtt tisztázni, hogy miért tartom relevánsnak a film lacani megközelítését, illetve mennyire állja meg a helyét az igencsak ellentmondásos és sok vitát kiváltó módszer, amelyet Slavoj Žižek is oly gyakran alkalmaz. Álláspontom tisztázása után rövid összefoglalót adok a pszichoanalitikus filmelmélet néhány kiemelt állításáról, amelyekre érvelésem során támaszkodom. Az elméleti áttekintés után magára a filmre és Lynch munkásságára térek rá, melynek kapcsán rávilágítok a *Kék bársony* azon tulajdonságaira, amelyek a művet a rendező legkarakterisztikusabb darabjává teszik, teret engedve ezzel a korábbi és későbbi filmek hasonló értelmezési megközelítésének. A fabula rövid leírása után megnézem az elméleti állítások és a film viszonyát, összevetem mindazokat a tényezőket, amelyeket az előző fejezetekben taglaltam.

Szándékom, hogy megoldjam a kék bársony „rejtélyét”, amely ugyan a triviális „mi a kék bársony?” kérdésre ad választ, mégis rávilágít a film egész szerkezetének működésére. Választásom nem csupán a rendező munkája iránti szimpátiámon alapul. Habár David Lynch filmjei a pszichoanalitikus elemzés mindig kitűnő terepének tűnnek, a *Kék bársony* valamilyen oknál fogva még nem volt ilyen elméleti megközelítésből vizsgálva. (1)

1. Az elmélet

1.1 Filmelmélet a díványon

A nyolcvanas évek filmelméleti szövegeiben aligha lehetett nem észrevenni a pszichoanalitikus értelmezést vagy annak nyomait, amelyet még csak nem is Christian Metz igen következetes és logikusan felépített *A képzeletbeli jelentő* című munkája alapozott meg, hanem sokkal inkább Laura Mulvey elhíresült esszéje, a *Vizuális élvezet és a narratív film*. A lacani terminusokat túlságosan bátran, vagyis alapvetően helytelenül használó szöveg átfogó természetű és olyan sokszínű vitát váltott ki, hogy sokan a filmelméletet mint olyat már-már a pszichoanalitikus filmelmélettel azonosították. (2) A kilencvenes évekre azonban a fellángolás mintha lankadni kezdett volna, egészen addig, amíg Joan Copjec a *Read My Desire* című könyvével nem forradalmasította az irányzatot, rámutatva arra, hogy az egész addigi lacanista filmelmélet a tekintet fogalmának

komoly félreértésére vagy félreolvasására épült.

Nagyjából Copjec színrelépésével egy időben Slavoj Žižek is komoly hírnévre tett szert, hiszen ismét a diskurzus középpontjába helyezte a tekintet és a varrat témáját, illetve bevezette az *interface* fogalmát. A filmelméleti diskurzusba való robbanásszerű belépője természetesen nem maradt szó nélkül. A mai napig heves és olykor szórakoztató esszécsaták folynak David Bordwell és Slavoj Žižek közt, amelyből az olvasó profitálni tud. Néha már az az érzése támad az érdeklődőnek, hogy valóságos publicisztikai karate folyik a két ellenfél közt, melyben Bordwell minden lehetséges alkalmat megragad, hogy hangot adjon a szlovén akadémikus iránt érzett mérhetetlen ellenszenvének. (3) Hogy tisztázzam álláspontom, és ezáltal a tanulmányét is, ez az esszé is bizonyos értelemben žižeki formulát követ, tehát nem hagyhatom ki, hogy ne vázoljam röviden azokat az érveket és ellenérveket, amelyeket egyik, illetve másik fél hoz fel a vitáik során, és hogy magyarázatot ne szolgáltatassak arra az esetleg felmerülő kérdésre, hogy miért követem a pszichoanalitikus filmértelmezés módszereit, annak gyakran vitatott legitimitásának tudatában.

Az elméleti ellenfelek leginkább az oportunizmusa miatt kritizálják Žižek módszereit, vagy pedig amiatt, hogy a filmekben csupán a példázatot vagy a megerősítést látja egy általa már előre felállított gondolathoz, argumentumhoz. (4) A látszat valóban ezt mutatja, hiszen a gyakorlott olvasó már-már várja egy szépen kidolgozott elméleti eszmefuttatás után következő paragrafusban az ismerősen csengő „*Is this not precisely...*” kezdetű mondatot, amelyben máris fel van állítva a párhuzam egy adott filmmel vagy a populáris kultúra valamely más médiumával. A helyzetet tovább súlyosbítja, hogy a szerző általában csak egy jelenetről értekezik, fittyet hányva a film egészére. Azt viszont sokan figyelmen kívül hagyják, hogy a példázat visszaható, és ugyanakkor nem lehet eltekinteni a bármilyen olvasat által kitermelt kvázi önkényességtől. Mit is értek ez alatt? Vegyük példának Steven Spielberg *Jurassic Park* (1993) című filmjét, és annak egy jelenetét, amelyet Žižek említ: amikor a film elején a főszereplő Sam Neill egy dinoszauruszcsont segítségével erősíti meg egy diák megdorgálását, az tökéletes példája annak, amit Žižek a hitchcocki *tárgynak* tekint. (5) Ezzel nem kapunk-e egy alapvető támpontot a film további értelmezéséhez? Valóban egyetlen jelenet lett kiragadva az egyébként is egyszerűnek nevezhető műből, azonban mintha ennek az egy résznek a feloldása egyértelművé tenné a hátralévő részek értelmezési logikáját.

A žižeki ellentábor másik vesszőparipája, hogy az „akadémikus fenegyerek” egyszerűen nem figyel a filmnyelvre. Figyelmen kívül hagyja a film olyan sajátosságait mint a plánok, a vágás, a világítás, stb. Megjegyzem, hogy valamelyest egyetértek ezzel az állítással, és ebben a dolgotatban nem lesznek elhanyagolva a fent említett szempontok. Ugyanakkor az is igaz, hogy a Žižek által hozott példázatok esetében a filmnyelvi elemzés a legtöbb esetben csak tovább támogatná az érvelést, ahol pedig szignifikáns jelentőséggel bír például a kameraállás megrendezettsége, akkor az nem marad említés nélkül. (6) Miután röviden felvázoltam, hogy milyen elméleti vonalon kívánok haladni, és miután az alapvető kritikák hibáira rámutattam, kifejtem a metzi nézőelmélet egyik

alappillérét, majd ennek tükrében fogom a *Kék bársonyt* vizsgálni.

1.2 Voyeur, exhibicionista

„A mozi a voyeurista és az exhibicionista elvétett találkája”. Metz itt idézett gondolatát *A k épzeletbeli jelentő* című esszéjében fejt ki, amely azóta is rendszeresen heves elméleti viták kereszttüzében áll. Ahhoz, hogy valóban rálátást nyerjünk a „voyeurista és az exhibicionista elvétett találkájának” logikájára, először meg kell ismernünk néhány gondolatot az imént említett esszéből. Ez jelentette ugyanis a későbbiek folyamán a pszichoanalitikus filmkritika egyik alapkövét, amelynek középpontjába a film és a néző kapcsolatba került. Később az apparátus elmélet is felhasználta az írást, amely egy pontos meghatározással próbált előállni a mozihoz, kifejtve, hogy miben különbözik más művészetektől. Metz abból a feltevésből indul ki, hogy az a film legfőbb megkülönböztető vonása a többi művészeti ághoz viszonyítva, hogy olyan jelölő, amely távollétként/hiányként van jelen. Másként fogalmazva, a befogadás mindig valós időben zajlik, de a néző egy előre felvett egységet néz, azaz már alapvetően hiányzik a valós tér-időből. Amit látunk, az nem más, mint egy „replika egy újfajta tükörben”. (7) Tehát Metz azt mondja, hogy a vásznon valójában egy hiányt látunk, amely ténylegesen nincs jelen. Ami a vásznon megjelenik, a fantazmatikushoz áll közel (vagy inkább a Képzeteshoz); a vászon úgy működik, mint egy tükör.

A fenti gondolatok alapján azonnal adja magát a kérdés: ha valóban tükörként szolgál a vászon, akkor mit tükröz? A válasz az, hogy tulajdonképpen mindent, csak éppen a néző testét nem. A metzi apparátuselmélet szerint a film nézése egyértelműen kivált a nézőben egy azonosulási folyamatot (ezzel el is érkeztünk volna a pszichoanalitikus filmkritika egy másik nagy témájához), hiszen enélkül a szubjektum számára nem képződhet jelentés: „a moziban a néző továbbra is függ az azonosulás állandó játékatól, ami nélkül nem létezne társadalom”. (8) Hogy konkrétan mivel is azonosul itt a néző, az egy újabb kérdés. Az első, szinte reflexszerű reakció az volna, hogy természetesen a főhőssel vagy esetleg a néző számára szimpatikus szereplővel, a bátrabbak már azt mondanák, hogy a kamerával. A válasz azonban nem ennyire kézenfekvő. A néző a mozi apparátusával kell hogy azonosuljon, vagy ahogy Metz mondja: a néző elsősorban önmagával mint nézői szubjektummal azonosul, azaz az észleletet lehetővé tevő feltétellel, ami a mindenkor *létezőt* megelőző, transzcendentális szubjektum. (9)

Metz Freudhoz nyúl vissza, aki a szemmel kapcsolatban elmondja, hogy a voyeur mindig külön tartja a nézett tárgyat önmagától. A voyeur mindig óvatos, saját szemét mindig tisztességes távolságban tartja a tárgytól, tisztában van vele, hogy ez a szakadék, a távolság nyújt számára biztonságot, ettől a távolságtól marad meg abban a pozícióban, amiben van (ne feledkezzünk meg a nézőkről, akik a moziban komoly figyelmet fordítanak arra, hogy olyan helyet kapjanak a teremben, ami nincs túl messze a vászontól, de túl közel sincs hozzá). Ez a pozíció pedig a kielégületlenség általi kielégülést, a hiány jelenlétének fenntartását implicálja. Ez az ambivalencia tartja a voyeurt „életben”. A túlzott közelség egyéb területeken is ellentétes hatást érhet el, vegyük példának az olyan pornografikus, underground filmeket, ahol a képen egy nemi szervet

(többségében nőit) láthatunk szuperközeliből, esetleg egy behatolásnak is szemtanúi lehetünk „szubjektív” kameraállásból: ebből következően a film akár visszatetszést is kelthet. Ilyenkor, amikor túl közel kerülünk a vágyott tárgyhoz, a csupasz test Valósa undort válthat ki belőlünk. (10) Metz-et követve kijelenthetjük, hogy a voyeurista vágyban működő távolság-elv arra irányul, hogy a fent említett szimbolikus és térbeli hasadást fenntartsa. Mi a helyzet azonban az érem másik oldalával, az exhibicionistával? Metz azt állítja, hogy a voyeurizmus mindig együtt jár az exhibicionizmussal. Akkor hogyan lesz mégis elvétett a találkájuk?

A színházban voyeur és exhibicionista ilyen „együttléte” nagyon is tetten érhető. Jelen vannak a színészek, jelen vannak a nézők, ugyanakkor, ugyanott. Azonban a néző a színházban nem nevezhető igazi voyeurnek, hiszen a színészek elméletileg a fellépés előtt mintegy jóváhagyták, beleegyezésüket adták, hogy az ott jelenlévő publikum „belessen” a játékukba. Habár a színházban látható darabok pont olyan mértékben fiktívek, mint a film, utóbbi esetében azonban a megjelenítés mechanizmusának reprezentációja teljesen hiányzik, ellentétben a színház majdhogynem kézzel fogható, hús-vér színészeivel, tárgyaival. Ez pedig azt vonja maga után, hogy a filmben „a jelölő kétszeresen képzetes (és nem képzeletbeli): képzetes, amit és ahogyan megjelenít.” (11) Így nyer tehát jelentést Metz az előző bekezdésekben taglalt állítása. Voyeur és exhibicionista mindig együtt, mégis külön: egy elvétett találka.

A voyeur és exhibicionizmus képzeleteinek további filmelméleti hasznosíthatóságához vessünk most egy rövid pillantást a lacani pszichoanalízis által meghatározott *vágy* fogalmára. Mindenekelőtt tisztázzuk tehát, hogy amit a mindennapi nyelvhasználat során váagnak nevezünk, az gyakran magában foglalja a szükség és igény fogalmát is. Lacan erre különösen nagy figyelmet fordított, és meghatározta, hogy a szubjektumot fejlődése során a Valóban a szükség motiválja, a Képzetesben az igény, míg a Szimbolikusban a vágy. A másik fontos megjegyzés, hogy a vágy Lacan számára nem hordoz magában konkrét szexualitást, mint ahogy az sokak számára egyértelműnek tűnik. A vágy birodalma sokkal inkább a szimbolikus rendben keresendő, a társadalom különböző szövevényes struktúrájában, amelybe a nyelv használatával mindenki belép. Még a tudattalan vágyaink is mindig a Másik által generált vágyak, amelyek sosem szűnnek meg.

Man's desire is the Other's desire, in which the de/of/ provides what grammarians call a 'subjective determination' – namely, that it is a qua/as/ Other that man desires... This is why the Other's question – that comes back to the subject from the place from which he expects an oracular reply – which takes some such forms as 'Che vuoi?', 'What do you want?' is the question that leads the subject to the path of his own desire. (12)

A vágyaink, amelyeket sajátunknak hiszünk, vagy sajátunknak képzelünk, leginkább a szuperegónk által ránk szabott parancsok. Amikor megkonstruáljuk a valóságról alkotott képzetünket, elhelyezzük magunkat és a vágyunk tárgyát is benne, de leginkább a kettő közti kapcsolatot. A kettő közötti kapcsolatot nevezhetjük fantáziának, melynek segítségével megtanuljuk, hogy hogyan kell vágyani. (13) A vágyaink szükségszerűen a hiányon alapulnak, a fantázia nem kapcsolódik a valóságoshoz. És valóban, a vágyainkat sosem tekinthetjük a sajátunknak, hiszen a

gyökerük sokkal inkább a különböző ideológiákban keresendő, mint a pusztán szexualitásban. Egy frappáns mondás szerint a vágy, ahogyan azt Lacan értelmezi, egy olyan viszkető pont, amit sosem lehet elérni, hogy megvakarjuk. A parancs, amit oly gyakran, és egyre gyakrabban próbálunk teljesíteni, az „Élvezz!” (vagy ahogyan a Coca-Cola is már rátapintott ennek a szónak a varázsára: Enjoy!).

Maga a vágy sosem elégíthető ki, pontosabban fogalmazva, ha egyszer sikerül beteljesíteni, akkor vagyunk csak igazán nagy bajban. Hogy kicsit komolyabb alapot adjunk az egyébként klisének számító „vigyázz, mit kívánsz, mert még a végén megkapod!” mondásnak, lássuk Lacan további gondolatait a fentiekben már taglalt vágygal kapcsolatban. Egy olyan hiányról van szó, amelyet sosem lehet pótolni, betölteni. Valójában a vágyainkat nem ismerjük, csak azok reprezentációit. Amennyiben azokat sikerül teljesítenünk, a vágy egy másik reprezentációban testesül meg, és ez így megy tovább, végláthatatlan láncolatban. Hasonlóképpen működik, mint ahogyan a strukturalizmus által meghatározott jelölőlánc, és az általa generált szubjektum: kapcsolódások sorozata, amely csak a halálban teljesedik ki, ami „egy olyan pillanat, amelyben a jelölő végleg megtalálja az eredetileg is neki szánt jelöltjét”. (14)

Amennyiben elfogadjuk a metzi feltevést, miszerint a nézői szubjektum önmagát véli felfedezni a mozi apparátusában, és ebben a vászon szerepe a Képzetes kivételének helye, akkor abból az következik, hogy a szubjektum fejlődése során, amint az egységességet alkotó Képzeteseből átlép a számára veszteséget és elszakadást jelentő Szimbolikus birodalmába, egy olyan egységet veszít el, mely után élete során mindig vágyakozni fog. A valamikori teljességnek az érzése sosem állhat vissza, ezzel teremtve sosem-szűnő hiányt a szubjektum életében, amelyet mindig pótolni próbál, állítja a lacani pszichoanalízis. (15)

1.3 Misrecognition, avagy Lacan és Metz elvétett találkája

Fontos kiindulási pont, hogy amit a néző a moziban lát, azt teljes és hiánytalan reprezentációnak véli, és mindezt sajátjának, hozzá tartozónak tekinti. Másképpen fogalmazva: a néző nemcsak önmagát véli felismerni a mozivásznon, hanem azt még akkor is a sajátjaként fogadja el, ha az valaki vagy valami mást ábrázol. Az ego effajta pszichikai protézise, avagy a teljesség álmába való ringatás az, amely Metz és Baudry apparátus-elméletét megalapozza, és amely visszahelyezi a nézőt a lacani tükörbe.

A dolgozat elején már említést tettem Joan Copjecről, aki rávilágított egy érdekes pontra, amely szerinte alapjaiban értékeli át Metz logikai érvelését. A *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan* című cikke elején elmondja, hogy amit lacani filmelméletnek neveznek, az valójában elsősorban Foucault-ra támaszkodik, és Lacant pedig mindössze az általa bevezetett terminusok tekintetében használja fel, ráadásul helytelenül. Copjec esszéjének nagysága abban rejlik, hogy rámutat a tényre, miszerint a tükör/vászon hasonlat bármennyire is kézenfekvőnek tűnik a mozi apparátusát tekintve, a lacani terminusok összefüggésében egyszerűen hibásnak

számít. Hibás abból a szempontból, hogy a hasonlat pont fordított esetben lenne helytálló. (16) Hogyan kell ezt a fordulatot értelmezni? Habár Metz egy ponton megjegyzi, hogy a néző nincs jelen a vásznon, nem úgy, mint a gyermek a tükörben (17), Copjec rámutat arra, hogy valójában a tükör szót nem kell a szó szoros értelmében venni, hiszen a képzetes azonosulásnak nem feltétele egy valóságos tükör. A szubjektum tükör-azonosulása megtörténhet egy másik gyermek által is, és pont ebben rejlik Lacan egyik fő gondolata: a szubjektum a másikat mindig saját képén belül helyezi el. (18)

Miután a szoros értelemben vett tüköranalógiát feloldotta, Copjec tovább megy, és rávilágít egy fontos félreértésre: amikor az apparátuselmélet azt állítja, hogy a néző az elvétett felismerés (misrecognition) által saját magát a reprezentáció világának forrásaként látja, valójában nem vesz tudomást a kifejezés sokatmondó természetéről. Konkrétabban fogalmazva: *misrecognition*, azaz olyan tévedés, amelyet a gyermek a tükör előtt vét, hiszen a kérdés nem csupán az, hogy mi a látott tárgy, hanem sokkal inkább, hogy az valójában mit rejt el? Itt kerül be a képbe a tekintet fogalma. A sartré-i alapokon nyugvó lacani Tekintet (amely fogalom „tisztázására” egészen a XI. szemináriumig várni kellett) egy olyan entitás, amely sosem látható, nem ragadható meg, egyszerre van ott mindenütt és nincs sehol, és létezése éppen a tetten érhetetlenségén alapul. (19) A Tekintet nem rendelkezik azokkal a szubjektum-specifikus tulajdonságokkal, mint a hiány vagy a vágy, sem pedig olyan emberi tényezőkkel, mint lélek, psziché vagy szellem. A Tekintetnek nincs neve, nem ítélik semmi felett, éppen emiatt használja Lacan a kamera metaforáját, hogy ezzel is eltávolítsa az emberi tulajdonságoktól, hogy kihangsúlyozza annak (nem filmelméleti értelemben vett) apparátus jellegét, amely funkciója szerint a szubjektumot bevonja a látómezőbe. (20) Amikor tehát Laura Mulvey híres esszéje férfi tekintetről értekezik, egyszerűen nem figyel arra a tényre, hogy a tekintet nem ruházható fel a szubjektum vagy a szubjektivitás jellemzőivel, illetve a tekintet sosem állhat a szubjektum pozíciójában, viszont annál inkább a látómezőt strukturálja. Alapvetően tehát a szubjektum számára a tekintet hiányzik. Ezzel a hiánnyal szemben jelent védelmet a vászon vagy képernyő, ahol a fantázia megelevenedik, és pajzsot alkot a mögötte lévő ürrrel szemben. (21)

1.4 Opus Magnum

David Lynch munkái nagy valószínűséggel nem igényelnek különösebb bemutatót a mozirajongók és filmkedvelők számára, az akadémikusok közt pedig szinte már a kötelező olvasmányok közé sorolhatók azok az esszék, tanulmányok, amelyek valamilyen módon az ő filmjeit idézik. Néha már olyan érzése támad az olvasónak, hogy Lynch filmjei is hasonlóképpen működnek ezen a téren, mint Hitchcocké: minden filmelméleti irányzat megtalálja ebben a tortában a saját szeletét. Szinte kivétel nélkül kiváló lehetőséget biztosítanak e filmek a műfajelméleti teoretikusoknak, hiszen bizonyos értelemben megfelelnek a szabványosított kategóriáknak, mégis ki vannak fordítva a sarkaikból. A *Dűne* (1984) kizárólag a tudományos fantasztikum kategóriájába sorolható be, mégis merész dolog lenne tipikus sci-fi-nek nevezni; az *Igaz történet*

(1999) a családi film címkét kapta, mégsem tudnék elképzelni olyan helyzetet, ahol a szülők és a gyerekek ezt, és nem egy jól bevált társadalmi integrációs filmet választanak; a *Lost Highway* (1997) krimi lenne, azonban talán mondani sem kell, e film struktúrája is igen messze áll a konvencionális bűnügyi filmekétől. (22) A feminista kritikának ínycsoki lehet a *Kék bársony* től kezdve a *Lost Highway* át a *Mulholland Drive*-ig (2001) szinte minden darab, hiszen a női karakterek minden esetben különleges pozíciót foglalnak el a szereplők hierarchikus struktúrájában. A leggyümölcsözőbb és legkézenfekvőbb kritikai irányzat azonban, amelyet Lynch filmjein kipróbálhatunk, mégiscsak a pszichoanalízis, méghozzá azért, mert azok mindig egy álom- vagy fantáziaszerű világra épülnek, vagy ha lacani fogalomtárat szeretnénk használni, akkor a szimbolikus rend diszfunkcionalitásából építkeznek. Valóban, a Lynch-féle mozi mindig a nézői szubjektum tudattalanjára építkezik. (23) Ezáltal az az értelmezés, amely ezt a mozit nem a tudattalan vagy az irracionalitás központi szerepe felől közelíti meg, valószínűleg nem tudja megragadni, hogy miért olyan fontos a filmelmélet és filmtörténet számára.

Joggal kérdezhetné bárki, hogy miért is lesz pont a *Kék bársony* az opus magnum Lynch filmjeinek palettáján. Vizualitását, nehezen kezelhető narratív építkezését, színészi játékát és abszurditását tekintve az *Inland Empire* (2006) mindenféleképpen trónkövetelőnek mondható, ami a főmű titulust illeti. Nem csak hogy elbeszélésben (már amennyiben beszélhetünk hagyományos értelemben vett narratíváról ez esetben) foglalja össze az előző filmeket, hanem konkrét visszautalások sokaságát találjuk a színészek személyében, helyszínekben, szituációkban. Mindemellett visszatér Lynch szélsőségesen experimentális kézzel, amelyhez hasonlót korábban legfeljebb az *Eraserhead* (1976) esetében tapasztalhatott a néző. (24) Nem véletlen tehát, hogy a visszatérésből a kezdetekhez, illetve a korábbi filmek felidézéséből a kritikusok arra következtettek, hogy ami Fellininek a 8½, Bergmannak a *Persona*, az Lynchnek az *Inland Empire*. (25)

Meggyőződésem azonban, hogy nem feltétlenül ez a film az a mű, amely viszonyítási alapul szolgál a többiekhez. Könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy az *Inland Empire* annyira fragmentált, annyira bonyolult, hogy már minden logikai szabályt felrúg, vagy hogy értelmezhetetlensége miatt egyfajta rendezői extravaganza szemtanúi vagyunk, és Lynch ezúttal túl messzire ment. Azonban mindezekről eltekintve véleményem szerint igenis értékes darab, amely költészetet varázsol a ponyvaregényekből. Meg kell viszont jegyezni, hogy a kimondott és felszínre hozott abszurditás, a néző szájába rágott költői képek mindig arra sarkalják az értelmezőt, hogy gyanakodni kezdjen a többi művel kapcsolatban is. Ha a többi darab annyira elérhető, és mondjuk elbeszélői formájukat tekintve teljesen konvencionálisak, akkor nem lehetséges-e, hogy valójában becsapják a nézőt? De mielőtt rátérnénk az ambivalenciának erre az esetére, vessünk egy közelebbi pillantást a *Kék bársony*ra, annak tipikusan lynch-i tényezőire.



A kék bársonyfüggöny textúrája igen érdes anyag hatását kelti

Lássuk tehát, hogy a felszínen milyen említésre méltó jegyek találhatók. Először is, ahogyan azt a főcímben is láthatjuk, egy kék bársonyfüggöny lebeg a stáblista alatt, utalva egyrészt e filmek jellemző teatralitására, másrészt viszont a film alapvető dualitására, hiszen a szuperközeliben látott kék bársonyfüggöny textúrája igen érdes anyag hatását kelti, így ellentéte annak, aminek valójában lennie kellene. (26) A bársonyfüggöny, habár ez a díszlet a többi film esetében piros színű, fontos szerepet játszik például a *Twin Peaks*ben vagy a *Mulholland Drive* híres varietéjelenetében is. A szélsőségesen gonosz férfiszereplő vagy apafigura is minden film közül a legerősebben itt van jelen, hiszen Bobby Peru, Harkonnen báró, Mr. Eddy vagy Gyilkos Bob a közelébe sem ér Frank Booth elvetemültségéhez, akit Dennis Hopper visz színre. Nehéz lenne nem észrevenni az „unheimlich” „uncanny”, vagyis a „kísérteties” vonást a filmben, amelyet Sigmund Freud alapján úgy határozhatunk meg, hogy egy régóta ismert, bensőséges dolog ijesztő tulajdonságokkal van felruházva. (27) A színészek is tipikusan „Lynch-szereplők” (Kyle McLachlan, Laura Dern), azonban a legjellegzetesebb tényező, ami miatt a *Kék bársonyt* tartom a főműnek, az a filmben fellelhető, igen erős *dualitás*. Mintha minden tényező a filmben kettősségként lenne jelen: a karakterek, a képek és a film maga is erősen ambivalens, azaz soha nincs egy meghatározó, egyértelmű jelentése annak, amit elsőre látunk. A filmnek ezt a jellemvonását rögtön az első jelenet bemutatja nekünk.

Képeket látunk egy csendes, nyugodt, tipikusan amerikai idillikus kisvárosról: kék égbolt, tündöklően sárga virágok egy hófehér kerítés előtt, rendezett sorban átkelő gyermekek az úton, egy látszólag a dolgát végző tűzoltó, stb. Minden megvan itt, ami a tökéletes élethez kell, de csak látszólag. Ezek a snittek tipikusan B-film jellegűen vannak tálalva, tehát még mielőtt a néző hinni kezdené, hogy ezek a dolgok valódiak, rádöbben mázos jellegére, hogy ez mind csak olcsó trükk. A városról kapott képek után egy családi házat látunk, a kertben virágokat locsoló családapával, a nappaliban nyugodtan teázgató anyával. Az apa azonban hirtelen szélütést kap, és a földre zuhan. Szemmel kísérhetjük a férfi gyötrődését a fűvön, és ahogyan egy kisfiú tipegve megközelíti őt. A kamera ezután a pázsit felszíne alá kúszik, és ismét közelin sötét, nyüzsgő és visszatetsző bogarakat mutat. Amit tehát a kezdő képsoron kapunk, annak megmutatása, hogy ami távolról csodásnak,

szépnek és idillikusnak tűnik, az közelebbről megnézve már nem is olyan tetszetős, inkább sötét és visszataszító. Ez Lynchnek az amerikai kisvárosi életről alkotott nézete, miszerint annak van egy édeskés, naiv oldala, másrészt viszont mindig ott van a pusztulás és a betegség. (28)

A *Kék bársony* kitüntetett szerepe mellett szól még az egyszerű tény, hogy narratíváját tekintve jobban ragaszkodik a hollywoodi történetmesélés szabályaihoz, tehát nincs széttörölve, nincsenek benne lapszusok, ellipszisek, más szóval: könnyen fogyasztható. Ugyanakkor tekintettel a fentiekben írtakra, ez az elérhetőség úgy tűnik, csupán látszat, a mélyben ugyanis sokkal komolyabb dolgok mennek végbe, mint azt gondolnánk. Mindezeket figyelembe véve azt hiszem, tisztán látható, hogy miért tartom minden film közül a legmeghatározóbbnak a *Kék bársony*t David Lynch munkásságában.

1.5 Kék bársonyos gyorstalpaló

Úgy gondolom, hogy a film kezdeti fabulájának rövid összefoglalója hasznos lesz, mielőtt összefésülnénk az elméletet a film egyes részleteivel. Az említett bevezető képsorok után, amikor az idillikus családi környezetben a mintaapa rosszul lesz, a földre zuhan (Žižek megfogalmazásában: a szimbolikus apai hatalom összeomlik (29)), a történet azzal folytatódik, hogy Jeffrey, a fiatal egyetemista srác hazatér a kisvárosba, hogy ideiglenesen átvegye apja boltjának vezetését, és hogy meglátogathassa őt a kórházban. Onnan hazafelé menet azonban egy mezőn talál egy levágott emberi fület. Miután elviszi azt a helyi rendőrsre, nem tud nyugodni. Estére úgy dönt, hogy meglátogatja a nyomozót, aki az ügyet kezeli. Az odavezető úton a képek sokat elárulnak arról, hogy mi is fog végbemenni a film további részében: egy áttűnő képet látunk a földről, és a kamera elkezd közelíteni annak nyílása felé, egyre közelebb, míg szinte teljesen bele nem hatol, és hasonló nyüzsgő-zúgó hangok uralkodnak el, mint amilyen hanghatásokat hallhattunk a földalatti bogarakat bemutató beállításban is. Tulajdonképpen a fül jelenti a belépőt abba a világba, amelybe innentől Jeffrey pottyán, illetve vele együtt a nézők is. Lehet ezt úgy is nevezni, mint alászállás az alvilágba (Báron György után szabadon), hiszen a fül olyan, mint egy „[...] kapu. Kívül széles, és ahogy keskenyedik, le lehet csusszanni a belsejébe. És ott hatalmas tartomány nyílik [...]” (30)



Behatolás a tudattalanba

Itt ugyanis mintha a fény világából a sötétség birodalmába lépnénk. A szálak, amelyeket Jeffrey felgöngyölít, elvezetnek Dorothy-hoz, az énekesnőhöz, akiről kiderül, hogy a kislemezgyártók tartják fogva, és a levágott fül, amelyet Jeffrey megtalált a mezőn, tulajdonképpen Dorothy férjének füle. Jeffrey úgy gondolja, hogy csak úgy járhat a történet végére, ha belopózik a nő lakásába, és onnan gyűjt információt saját kis nyomozásához.



Behatolás a tudattalanba

Mint ahogyan egy *noir* filmhez illik, a dolgok kicsit balul sülnek el a nyomozás kezdetén. Dorothy hazatér, miközben Jeffrey nyomok után kutat, így muszáj bebújni a ruhásszekrénybe, hogy nehegy lelepleződjön. A ruhásszekrény egy ideig jó búvóhelynek tűnik: Jeffrey fültanúja lesz a bűnügy megoldásához vezető telefonbeszélgetésnek, és talán nem meglepő módon szemtanúja lesz annak is, ahogyan a nő levetkőzik.



Behatolás a tudattalanba

Egy ideig sikerül is titkolnia ottlétét, azonban Dorothy rátalál az illetéktelen behatolóra. Azonnal egy kés kerül a házigazda kezébe, amivel eleinte életveszélyesen megfenyegeti, majd arra kényszeríti a leskelődőt, hogy vetközzön le ő is, és kis híján közösülésre kényszeríti.



Behatolás a tudattalanba

Mindezt azonban megszakítja Franknek, a film főgonoszának érkezése. Dorothy visszaküldi Jeffrey-t a gardróbba, és beengedi Franket az ajtón.



Behatolás a tudattalanba

Itt kezdődik el a film igen sokszor idézett jelenete, amikor Jeffrey a gardróbszekrény lamellái közül leskelődik kifelé, és tanúja lesz annak az igen furcsa együttlétnek, ami Dorothy és Frank között lezajlik. Miért olyan fontos ez a jelenet számunkra, és legfőképp, hogyan kapcsolódik a fent taglalt elméleti háttérhez?

2. Film és elmélet (egymás kontetusában)

2.1 Jeffrey moziba megy

Lássuk, hogyan van beállítva az a kép, amely Jeffrey-t mutatja kikandikálni a résen: alapvetően egy sötét kabinban van, egy sötét térben, a fény pedig az arcára vetül. Ez a kép tökéletes metaforaként szolgál a mozi jelenségére. Pont olyan a helyzet, mint amikor egy néző arcára világít a vászonról visszaverődő fény a sötét moziteremben. Ha ezt az allegóriát követjük, és felvázoljuk, hogy a nézői tevékenységről mit állapíthatunk meg Metz és Lacan alapján, érdekes következtetésre juthatunk a film logikájával kapcsolatban.



Jeffrey moziba megy

Először is vizsgáljuk meg, hogyan értelmezhetjük ezt a voyeur és az exhibicionista kontextusában. Mennyire érvényesül ebben a jelenetben az, hogy az exhibicionista úgymond nem ad engedélyt a voyeurnek, hogy kiélhesse vágyait? Amikor Dorothy megtalálja a leskelődő Jeffrey-t, teljesen érthető módon dühbe gurul, és késsel fenyegeti. Dorothy rövid dühöngés után mintegy ráeszmél szerepére, vagy sokkal inkább funkciójára, és magához hívja a fiút. Levetkőzteti, csókolgatni kezdi, és a fiú számára addig ismeretlen szexuális vágyait próbálja felkelteni. Mielőtt még mindez bekövetkezhetne, Frank érkezésének hallatára Dorothy visszabújtatja Jeffrey-t a szekrénybe, innen gyakorlatilag az folytatódik, ami félbeszakadt, csak a nő most már tisztában van a szerepével.

Érdemes megjegyezni, hogy Metz is gyakran használja a színház jellemvonásait példának, amikor azt a mozihoz hasonlítja, és azzal mutat rá bizonyos funkció- és hatásbeli különbségekre.

Véleményem szerint egy igen találó hasonlat ez arra a jelenségre, amit *A képzeletbeli jelentőben* olvashatunk arról, hogy a moziban az exhibicionista mennyire járul hozzá ahhoz, hogy a voyeur vágyának középpontjába kerüljön. Frank érkezésének gyanúja kiszolgáltatott helyzetbe hozza Dorothyt, valójában nem tehet mást. Nem így van-e mindez a színház és mozi kapcsolatában is? A színházban a színész úgymond bármikor megvonhatja a fent említett jogot a nézőtől, mint ahogy azt Dorothy eleinte elég határozottan tervezte, késsel a kezében. Később azonban, színpadi énekesnőből átváltozva filmszínésznővé, ő lesz a voyeur vágyának tárgya, habár nem teljesen önszántából.

2.2 Az ödipuszi szerkezet

A fenti jelenet további részében Frank belép a szobába, és belekezd a saját kis perverz játékába Dorothyval. Szemtanúi lehetünk egy olyan közösülési jelenetnek, ami szélsőségesen túljátszott az apa részéről, és már-már a komikum határait súrolja. Dorothy ezzel szemben sokkal inkább passzív, kiszolgáltatott pozíciót foglal el, mégis, zavarba ejtő módon úgy tűnik, élvezzi a helyzetet.



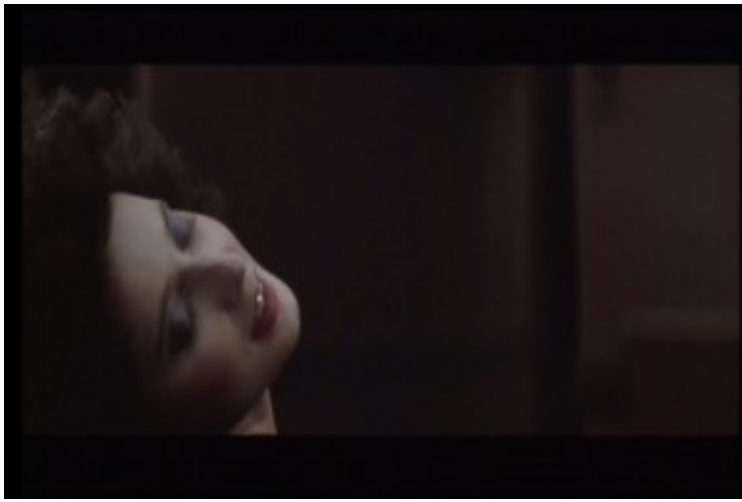
Az ödipuszi szerkezet

Az evidens kérdés, amit felteszünk magunknak: miért kell végignézni az aktust? A válasz talán meglepő: a néző (Jeffrey) tulajdonképpen tanul. Azok a kritikusok, akik perverzióként jellemezték a filmet, vagy netán Jeffreyt, bizonyára nem ebből a szemszögből vizsgálták az események sorozatát. (31) Attól a pillanattól kezdve ugyanis, ahogy Jeffrey apja kórházba került, a fül előkerült a mezőn, és Jeffrey magánnyomozásba kezdett, beléptünk egy sötét világba, amely alapjában véve a fiú tudattalanjának birodalmára utal.



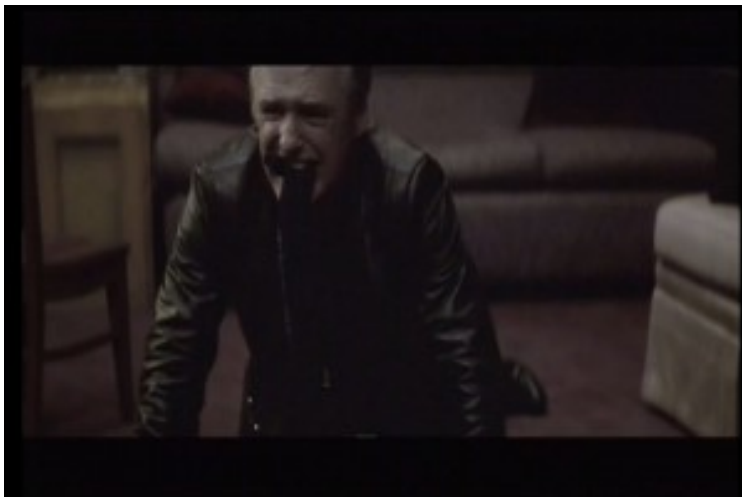
Ödipuszi szerkezet

Az egész olyan, mint egy igazi rémálom, amit értelmezhetünk úgy is, mint a fantázia valóságossá tételét. Megindult tehát az a folyamat, amely során Jeffrey fantáziáinak leszünk szemtanúi, és melynek következtében férfivé női ki magát, hiszen a háromszög, amit Dorothy, Frank és Jeffrey alkotnak – freudi szempontból vizsgálva – nem más, mint egy ödipális szerkezet.



Ödipuszi szerkezet

A filmben explicit utalás is van arra, hogy a Hopper és McLachlan által alakított szereplők közt hasonlóságok találhatóak. Abban a jelenetben, ahol a gengszterek magukkal viszik a Beumont fiút egy kis kocsikázásra, Frank azt mondja neki: „Olyan vagy, mint én!”. Ki mástól is kaphatnánk a legjobb gyorstalpalót vágyakból, ha nem egy omnipotens apa-figurától? Habár erőszak terén túlságosan is elveti a súlykot, de anti-hőünk folyamatosan tanítani próbálja „fiát”: megmondja neki, milyen sört igyon, ha rosszul viselkedik, felpofozza, sőt ha kell, gyengéd is tud vele lenni.



Ödipuszi szerkezet

Természetesen az apai tanítás ott teljesedik ki, amikor Frank kezdeményezésére a két szülő túlzottan teátrális, szemet szűrőan túljátszott közösülését Jeffrey végignézi a szekrényből. Az ödipális triádban így Dorothy testesíti meg az anyát, aki iránt Jeffrey eleinte kissé perverz módon vonzódik, és akit majd egy szebb és fiatalabb lányért minden különösebb hezitálás nélkül „dob”, természetesen mindezt csak az után, hogy az apát likvidálta.

Mindez a korábbi részben taglaltakkal összevetve mit jelent számunkra? Nem arról van szó, hogy minden mozilátogató esetében Ödipusz vagy Elektra elevenedne fel. Sokkal inkább itt a tanító

tényező az, amely sokatmondó, főleg akkor, ha elfogadjuk, hogy a ruhásszekrény ajtaján át nézelődő fiú a mozi nézőjére vonatkozó metafora. Ekkor ugyanis a moziban látottak nem tanítják másra a nézőt, mint vágyani.

2.3 \$ a

Lacan szerint a fantázia szerepe a szubjektum életében az, hogy választ adjon a Másik vágyának talányára. (32) A fantázia lényege, hogy megtanít bennünket, hogy *hogyan* vágyjunk: Jeffrey példáját tekintve nem arról van szó, hogy Jeffrey nem kaphatja meg Dorothyt, ezért fantáziál róla, sokkal inkább a fantázia egy keretet biztosít vágyai számára. A fantázia tehát inkább egy komplex struktúra, mintsem egyszerű hallucinorikus képe a vágyott tárgynak. Lacan szokásához híven egy formulával is jelezte ezt a struktúrát: \$ a, (33) ahol a \$ az alapjában véve hasadt szubjektumot jelöli, a a szubjektum kapcsolatát jelöli a tudattalannal, míg a *l'objet petit a*, vagyis a 'tárgy kis a' a vágy tárgy-oka. A formula első eleme egyértelműen megfeleltethető Jeffrey-nek a filmben, a második elem reláció, a harmadik pedig a vágy tárgy-oka: ez azonban még további kifejtést igényel.

Lacan írásmódjának költői sajátossága és gyakran szándékosan tisztázatlan elképzelései miatt sokan sokféleképpen értelmezik egy-egy fogalmát, meghatározását. Tovább nehezíti a dolgot, hogy néhány terminusról az évek múlásával megváltoztatta álláspontját. (34) Amikor Lacan megalkotta a fent vázolt formulát (\$ a), az *objet a*-t a vágy tárgyaként lehetett értelmezni. Később az a-t agalmának nevezte át a kezdetleges *autre*, vagyis *másik* (kis kezdőbetűvel) helyett, Platón *Szimpoziuma* alapján. Ismét egy későbbi szemináriumában az *objet a*-t a valóssal hozza összefüggésbe, és már sokkal inkább a vágy tárgy-okaként kezdi definiálni. (35) A legjobban talán a következőképpen lehetne leírni, hogy mi is az *objet a*: csakúgy, mint a *tekintet*, egy kifürkészhetetlen valami, ami egy teljesen hétköznapi dolgot fenségessé tesz. Itt egy kis kitérőt kell tennünk, hogy tisztázzuk, miért hívjuk a vágy tárgy-okának az *objet a*-t, illetve mi a különbség az *objet a* mint a vágy tárgya, és az *objet a* mint a vágy oka közt. A vágy tárgya nagyon egyszerűen az a valami, amire a szubjektum vágyik, a vágy oka pedig sokkal inkább egy olyan aprócska részlet, amiről a szubjektumnak valószínűleg nincs tudomása, sőt, gyakran inkább egyfajta gátként, akadályként látja vágyainak útjában, de nem véli benne felfedezni vágy-ébresztő mivoltát. A vágy tárgya és oka egyszerre, egymást fenntartva. Az *objet a* az az erő, amely a vágyat mozgásba indítja, ami nélkül valószínűleg nem találnánk a helyünk a szimbolikus rendben. Meg kell jegyezni vele kapcsolatban, hogy valójában nincs anyagi összetétele, csak puszta zűrzavar, ami csak akkor nyeri el alakját, amikor a szubjektum vágyai és félelmei által elferdített szemszögből nézünk rá. Az *objet a* az a furcsa objektum, ami nem más, mint magának a szubjektumnak a beékelődése a tárgyak terébe, egy zűrzavaros kép formájában, ami csak a megfelelő helyzetből nézve nyeri el értelmezhető alakját. (36) A klasszikus, már-már unalomig ismételt példa, ami ugyanakkor a legjobban reprezentálja vizuálisan a fentiekben taglalt gondolatmenetet, Hans Holbein *Ambassadors* című festménye. Ezt a képet ugyanis ha szemből nézzük, akkor két, magas társadalmi rangban álló

férfi figuráját látjuk, körülvéve a materiális világ érték- és státusztárgyaival; az alsó részen középtájt azonban van egy felismerhetetlen paca, egy folt, amit ha oldalról, a megfelelő szögből nézünk, kirajzolódik egy koponya alakja.



A kék bársony megjelenik

Mi lehet az *objekt a* a *Kék bársony*ban? Érdekes módon a film itt szinte önreflexíven adja a kulcsot a pszichoanalitikus értelmezés kezébe: az *objekt a* maga a kék bársony. Nézzük meg azt a jelenetet, amelyben Jeffrey és Sandy (a nyomozótiszt fiatal, szőke és vonzó lánya) elmennek egy éjszakai lokálba, hogy meghallgassák Dorothy előadását.



A kék bársony megjelenik

Amint az énekesnő színpadra lép, nem látunk rajta semmi különösét, egy teljesen hétköznapi előadásnak vagyunk szemtanúi, egészen addig, amíg Jeffrey és Sandy egyenesen néznek az énekesnőre. Miután Dorothy elénekelt Bobby Vinton „Blue Velvet” című dalát, a következőt már egy másik ruhában adja elő, egy fekete bársony estélyiben.



A kék bársony megjelenik

A fiatal pár felkel az asztaltól, elfordul, és ekkor vált színt az énekesnő ruhája: hirtelen tengerkék lámpák erős fényének keresztútjába kerül, és a fekete bársony kékké változik.



A kék bársony megjelenik

Ez a pár snitt megmutatja, hogy a szubjektum nem fedezheti fel, hogy valóban mi is a vágy tárgya, viszont amint az egy másik, szubjektumtól megfosztott szemszögből van nézve, már kirajzolódik.



A kék bársony megjelenik

Érdemes még meghallgatni, hogy mi is a dal szövege, amit Dorothy énekel: „I still can’t see blue velvet”, azaz „még most sem látom a kék bársonyt.” Nem utal-e ez valóban arra, hogy a szubjektum percepcióján teljes egészében kívül esik az *objet a*?



A kék bársony megjelenik

Azonban térjünk vissza a sokat elemzett jelenetünkhöz, melyben Jeffrey megbújjik a ruhásszekrényben. Amikor a szekrény lamelláinak réseit közül meglepi a nőt, ismét előkerül a királyi anyag: Dorothy egy kék bársony köntöst ölt magára. A leskelődő rövidesen lelepleződik, és a már említett furcsa játék veszi kezdetét voyeur és exhibicionista közt, egészen addig, amíg Frank meg nem érkezik. Itt kerül vissza Jeffrey a nézői pozícióba, és itt materializálódik a kék bársony mint az *objet a*. A sadista-mazochista „közösülés” alatt Frank a szájába veszi Dorothy köpenyének az övét, és így tudja csak igazán beindítani a vágyat, ami a nőhöz hajtja (miután a különböző gázok inhalálása nem segít neki ebben). Jeffrey tehát a megfelelő pozícióból láthatta azt a kis apró részletet, ami egyébként addig teljesen elkerülte a figyelmét, és amit észre sem vehetett egészen addig, amíg a szekrény „vásznának” torzító valósága mögé nem bújt.

Miután tisztán látható a párhuzam a nézői tevékenység és a fent elemzett jelenet között, mire

következtethetünk mindebből? A vásznon az *objet a* ölt alakot. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a vágy tárgy-oka igazából a moziban jelenik meg, habár a néző minderről nem vesz tudomást. A filmben is Jeffrey figyelmét teljesen elkerüli (talán nem véletlenül) a kék bársonyszalag szerepének fontossága, holott Frank szinte a szájába rágja, hogy mi a lényeg, a filmben több alkalommal is. Az egyik ilyen eset, amikor Frank megkérdi Jeffrey-t, hogy melyik a kedvenc söre; a fiú válaszol is, hogy *Heineken*, mire az „apa” arcul üti, és kijavítja: *Pabst Blue Ribbon*! Ezzel egyrészt a Pabst színházra, és ezáltal saját teatralitására utal, másrészt pedig a kék bársonyszalagra Dorothy köntöséről.

Felmerülhet az a kérdés, hogy mindezt mennyire lehet komolyan venni, tudván, hogy mennyire színpadias a légyott Frank és Dorothy közt, és mennyire nevetséges, szinte komikus jellege van. Nehezen tudnék olyan nézőt elképzelni, aki látván a túljátszott közösülési jelenetet, ne gondolkodna el azon, hogy vajon a rendező csupán szórakozik-e vele. Azonban Žižek kifejtett egy igen megfontolandó gondolatot, amely visszájára fordítja a nevetséges hatást, tehát éppenséggel véresen komoly lesz tőle a túlzottan erőszakos, fizikailag túlpörgetett, hektikus karakter. Arról van szó ugyanis, hogy Frank karaktere, csakúgy mint Mr. Eddyé a *Lost Highway*-ben, akármennyire is megmosolyogtató, mégis ő lesz az, aki bizonyos értelemben a rendet és törvényt testesíti az egyébként kaotikus, sötét univerzumban. A gonosz karakterében is megtalálható az a duális jelleg, amely a Lynch-féle diegetikus világ jellemzője. (37) Frank karaktere már csak azért is szörnyen ijesztő, mert a Gonosz már nincs a megfogalmazhatatlan, minden emberi tulajdonságot felülmúló entitások birodalmában, hanem túlságosan is emberi, nevetséges klisékben ölt nagyon is valóságos testet.

A metzi apparátuselmélet ugyan frappánsan magyarázza a nézői szubjektum működését, mégis helyesbítésre szorul. A vászon mint tükör hasonlat megfordítása során kiderül, hogy a Másikhoz tartozó Tekintet mindig ott van, a nézői szubjektumot megelőzve, és közéjük ékelődve helyezkedik el a vászon, mint a fantázia toposza, ami pedig egyfajta szűrőként működik, megfogalmazva a szubjektum számára a Másik által rá szabott vágyakat.

Amikor a gardrób szekrényes jelenetet a mozi metaforájaként értelmeztem, és áttekintettem a pszichoanalitikus filmelmélet néhány kitüntetett témáját a voyeurtól a fantáziáig, kiderült, hogy Jeffrey valójában a fantázián keresztül vágni tanul. A fantázia kérdésének boncolgatása során azonban a felszínre bukkant egy kis „maradék”, amely a filmben nem más, mint a kék bársony; ez az elméleti diskurzusban a lacani *objet a*-nak feleltethető meg, azaz a vágy tárgy-okának. Ez az a tényező, amely a szubjektum vágyát fenntartja és állandó mozgásban tartja. Hogy a triviális kérdésre triviális választ adjak: a kék bársony az *objet a*.

Irodalomjegyzék

- Bordwell, David: *Slavoj Žižek: Say Anything*. davidbordwell.net., 2005. Elérhető: <http://www.davidbordwell.com/essays/zizek.php> (Utolsó letöltés: 2008-04-17)
- Copjec, Joan: The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan. In Robert

- Stam, Toby Miller (szerk.): *Film and Theory. An Anthology*. Blackwell, Malden-Oxford-Calrton, 2000
- Dragon Zoltán: „Ez nem mindig csak egy szivar”. Szélgjegyzetek Kovács András Bálint „Ez csak egy szivar” című tanulmányához. In *Apertúra*. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat, 2007. tél <http://apertura.hu/2007/tel/dragon-opp>
 - Dragon, Zoltán: „Megdöglük érte”: David Gale lacani élete. In *Filmkultúra*. 2006. <http://www.filmkultura.hu/2006/articles/essays/davidgale.hu.html>
 - Ebert, Roger: Blue Velvet. In *Chicago Sun-Times*. 1986. szeptember 28. (<http://webclass.ncu.edu.tw/12024/notes/blue2.html>; 2008-04-21)
 - Emerson, Jim: *Inland Empire*. RogerEbert.com, 2007. Január 26. (<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/...20070125/REVIEWS/701250301>; 2008-04-18)
 - Freud, Sigmund: *The Uncanny*. Ford. David McLintock. In *The Uncanny*. Penguin Classics (London), 2003. p. 148 Magyarul: Sigmund Freud: A kísérteties. In Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Osiris, Budapest, 1998
 - Lacan, Jacques: *Ecrits. A Selection*. Ford. Bruce Fink. W. W. Norton & Company, New York, 2002
 - Lebau, Vicky: *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*. Wallflower Press, London - New York, 2001
 - Lim, Dennis: David Lynch Returns: Expect Moody Conditions, With Surreal Gusts. In *The New York Times*, 2006. október 1.
 - McGowan, Todd: Rediscovering the Gaze. *Film Reference*. 2007. Elérhető: <http://www.filmreference.com/.../Psychoanalysis-REDISCOVERING-THE-GAZE.htm>
 - Metz, Christian: *From the Imaginary Signifier*. In Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (szerk.): *Film Theory and Criticism*. 4. kiadás, Oxford University Press, Oxford, 1992
 - Murphy, Paula: Psychoanalysis and Film Theory Part 1: A New Kind of Mirror. In *Kritikos* vol.2, 2005 február
 - O'Rawe, Des: *Figures traced in light: On cinematic staging*. (<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/19/figures-traced-in-light.html>)
 - Pfeil, Fred: Home Fires Burning: Family Noir. In Joan Copjec (szerk.): *Shades of Noir*. Verso, New York - London, 1993
 - Pribram, E. Diedre: *Spectatorship and Subjectivity*. In Toby Miller, Robert Stam (szerk.): *A Companion to Film Theory*. Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Carlton, 2004
 - Rodley, Chris: *David Lynch*. Ford. Stóhr Lóránt. Osiris, Budapest, 2003
 - Silvermann, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. Routledge, London - New York, 1996
 - Speck, Oliver C.: What Do You Really Want From Žižek? In *Film-Philosophy*. Vol. 2 no. 28, September 1998. (<http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n28speck>; 2008-04-20)
 - Žižek, Slavoj: *The Metastases of Enjoyment*. Verso, London - New York, 1994, 2005
 - Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real*. Verso, London - New York, 2002
 - Žižek, Slavoj: *Looking Awry*. MIT Press, Cambridge, MA - London, 1992
 - Žižek, Slavoj: *How to Read Lacan*. Granta Books, London, 2006
 - Žižek, Slavoj: *The Art of the Ridiculous Sublime*. The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, Seattle, 2000

Filmográfia

- *8½* (Federico Fellini, 1963)
- *Dűne* (Dune. David Lynch, 1984)
- *Eraserhead* (David Lynch, 1976)
- *Igaz történet* (Straight Story. David Lynch, 1999)
- *Inland Empire* (David Lynch, 2006)
- *Kék bársony* (Blue Velvet. David Lynch, 1986)
- *Lost Highway* (David Lynch, 1997)
- *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)
- *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)
- *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, 1990-1991)

© Apertúra, 2008. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2008/nyar/szarvas-a-kek-barsony-a-pszichoanalizis-tukreben/>

