

MŰHELY

**A TEATRALITÁS KÍSÉRTETIESSÉGE DAVID LYNCH
INLAND EMPIRE CÍMŰ FILMJÉBEN***Kérchy Vera****A pszichoanalízis színtere: tragédia vagy komédia?***

Tanulmányomban az *Inland Empire*-ben (David Lynch 2006) kirajzolódó belső birodalmat mint a psziché tartományát, mint az ego belső színházát elemzem. A kérdés az, hogy milyen típusú színház jelenik meg előttünk, s ez által milyen pszichoanalízis-felfogást képvisel a film.

Samuel Weber szerint a pszichoanalízis színház-metaforájának alapvetően kétféle felfogása van. Az első a psziché belső színterét tragédiához hasonlítja, melyben a drámai konfliktus az én és az ösztönök között zajlik, ahol az én megoldásokért küzd, mint a Shakespeare-drámák szereplői. Weber ezzel a modellel szemben – mely szerinte túlhangsúlyozza a tudat és az én szerepét a lelki folyamatokban – egy Freud-idézet nyomán a pszichét egy olyan cirkuszi komédiához hasonlítja, melyben az irónikus figura úgy tesz, mintha ura volna a drámai küzdelemnek, és ezáltal válik nevetségessé, ugyanis „a közönség közül csak a legfiatalabbak dőlnek be neki” (Weber 2004, 252. o.).

Az első modell a psziché színházát arisztotelészi mintára képzelel el, mely mögött egy autonóm, cselekvő szubjektum képzele hűződik meg. Az utóbbi viszont azt az elleplező mozzanatot hangsúlyozza, mely során az ego színháza – különböző érdekek miatt – arisztotelésziként tünteti fel magát, és benne egységessé az értelmező ént, miközben ezt az illúziót folyamatosan bomlasztja, gyanú alá helyezi az én figyelmét elkerülő tudattalan munkája. Mindkét leírás implikálja az én nézőként való részvételét is. A tragikus színpad esetében az öntudat, az önreflexió helyezi az ént egy színpadot néző, önmagára tisztán rálátó pozícióba. Az utóbbi színpad viszont az irónikus szöveghez hasonlóan nem teszi lehetővé az egyértelmű önolvasást. A cirkusz nézőjének egyrészt együtt kell működnie a becsapásban, az elleplezésben, másrészt érezve az iróniát, gyanúval is kell élnie a szereplő autentikusságát illetően.

A pszichoanalitikus diskurzusban megbújó színházfelfogásnak nem kicsi tehát a tétje. Az identitás egysége köti össze a pszichoanalízist a színházzal vagy a hasadtságra? A tragikus modell kiolvasása miatt érthették támadások Freudot az

anti-ödipusz francia színteréről, mondva, hogy a nyugati reprezentáció, a klaszszikus dramaturgia foglya maradt. Lacoue-Labarthes viszont a nem mimetikus, nem reprezentációs halálösztönnek és a mazochizmusnak az én színházában játszott szerepét hangsúlyozva Freud Arisztotelésztől való elkülönítését bizonyítja (Lacoue-Labarthes 1998), Weber pedig az arisztotelészi gondolatok dekonstruálásával mutatja fel az (én által) olvashatatlan psziché, az ironikus színpad modelljét.

Az ironikus én a psziché színpadán

Weber az ironikus színpad önelleplezését (*dissimulation*) a pszichoanalitikus diskurzusban az egységes narratívákat szövő én elfojtó munkájához hasonlítja. Például az, hogy úgy tekintünk vissza ál munkra s benne önmagunkra, mint egységes, koherens látványra, az álommunka harmadik elemének, az „ábrázolhatóság szerepének” (Freud 1985) az eredménye, melynek célja, hogy „megvédje az alvást az álmodótól” (Weber 2004, 266. o.).¹ Az álom könnyen befogadható jelenetként jelenik meg, mert álcázni kell, amit valójában mond, de úgy, hogy „elrejtse az elrejtést” (Weber 2004, 266. o.). Biztonságos pozícióban lévő nézőként figyeljük egy ok-okozati, logikus narratívában az álom szereplőjének stabil pozícióját. Azonban az elrejtés tökéletlensége megingatja ezt a fix, értelmező nézői pozíciót.

A kísérteties esetében az elfojtott visszatérése jelenti az elleplezés biztonságának megingását. Az ismétlési kényszer egyik példája Freud saját élménye, amikor egy ismeretlen kisvárosban gyorsan el akar sietni a prostituáltak utcájából, és akaratlanul háromszor is visszatér, ami nagyon nyomasztólag hat rá (Freud 1998, 72. o.; Weber 2004, 272. o.). A prostituáltakat kifestettségük és látványként felkínált alakjuk színésznőkhöz teszi hasonlatossá, akikhez az első alkalommal Freud nézőként viszonyul. Az ismétlési kényszer által azonban megszűnik megfigyelő szerepe, és ő is résztvevővé, szereplővé, nézetté válik, felkerül a színpadra.

A kísérteties másik színházias példája a *Doppelgänger* szintén személyes esete, mely során Freud ki akarta tessékelni a vonatkabinjából saját tükörképét mint hirtelen megjelenő, ajtóját eltévesztő szomszédot (Freud 1998, 82.; Weber 2004, 273. o.). Az esetet Weber Oidipusz és a pestis példájához hasonlítja, akinek miután ki akarta űzni a pestist a városból, szembesülnie kellett azzal, hogy ő maga a pestis, az idegen, a másik. A felismerés egyik esetben sem

¹ Tovább mélyíti a pszichoanalízis színházmetaforáját Lacan fordítói javaslata, hívja fel a figyelmet Weber, miszerint „a *Rücksicht auf Darstellbarkeit*et, amit általában az »ábrázolhatóság szerepének« (*considerations of representability*) fordítanak, franciául fordítsák úgy, hogy »égards sur la mise en scène [a színrevitel szerepe (*considerations of staging*)]«” (Weber 2004, 265. o.).

jelent nyugodt megvilágosodást, a nyomasztó érzés megmarad, az én idegené válik önmaga számára.

Az *Inland Empire* ál-teatralitása

A kérdés tehát az *Inland Empire* kapcsán az, hogy a psziché belső színházát az én szemszögéből elgondolt tragikus színpadnak vagy a tudattalan kiismerhetetlensége által többértelművé tett ironikus színpadnak mutatja-e a film. Egy kettős allegorikus áttételt keresve azt vizsgálom, hogy a film története milyen színházmodellt allegorizál a weberi elméletből, mely színházmodellek maguk is allegóriák, a psziché működésének allegóriái.

Ha a szerepbetanolás metatörténetét tekintjük, a posztmodern önreflexív színház modelljével szembesülünk. Az *Inland Empire* narratíváját alapvetően meghatározza a színházi illúziót leleplező egyik legfőbb elem, a színész szerepből való kilépése vagy a nézőhöz való kifordulása. A főszereplő Nikki Grace (Laura Dern) színésznő, aki épp egy új film elkészítése előtt áll. Látjuk, ahogy forgatókönyvvel a kezében szerepet próbál, látjuk a kinti verőfényel kontrasztos sötét stúdióbelsőt a műdíszetekkel vagy ahogy szerepen kívüli önmagaként interjút ad egy tévé-showban. A filmkészítés történetének képei mellett a forgatási jelenetek során a fikcióba is bepillantást nyerhetünk, melyek alapján szerelmi melodrámának tűnik a készülő mű. A szerepbetanolásnak ez a metatörténete egy olyan színház(elmélet)i modellt idéz, mely a tragikus ego-színházához hasonlít: ugyanis az önreflexió színpadán szintén az öntudatos én irányít, csak épp az empirikus én helyett a hermeneutikai én áll a központban (de Man 2006).



1. Forgatás

Csakhog, ha megnézzük például a filmstúdió első próbajelenetét, azt látjuk, hogy némi zavar támad a posztmodern színház iskolapéldájának felmondása közben. A szereplők egy asztalnál ülve, szemben a rendezővel, papírral a kezükben belekezdnek egy jelenetbe. Előtte megbeszélik, hogy nem erőltetik túlságosan a játékot, hiszen ez csak szövegolvasás. Előttünk van tehát a próbahelyzet kontextusa mint keret, vagyis a szerepen kívüli színészek, és a szerep bentje is a felolvasott szövegrészek által, a jelenet mégis attól nyeri felkavaró hatását, hogy az eljátszott karakter egyáltalán nem tűnik fiktívebbnek a „kinti” valóságnál, nem képződik meg a színész – szerep oppozíciópárja. „Valós” könnyeket látunk, ami eszünkbe juttathatja Žižek elemzését Kieslowski fikciós filmjeiről, melyek Žižek szerint sokkal inkább megragadják a Valóst, mint a dokumentumfilmek (Žižek 2001).

Úgy tűnik, hogy az *Inland Empire* ábrázolásmódjában egy olyan filmelméleti diskurzushoz áll közelebb, ami, túllépve a ki-belépegetés oppozicionális gondolkodásán, Weber ironikus színházfelfogásával rokonítható. Vagyis az *Inland Empire* mást mond, mint amit gondol: míg önreflexiós narratívájával (a kint-bent posztmodern játékával) egy színházelméleti értelmezhetőségnek nyit teret, addig egyes jelenetei, épp a ki-belépegetésnek való meg-nem-felelésükben egy olyan filmelméleti diskurzus felől teszik olvashatóvá a filmet, mely a weberi ironikus cirkuszi modellhez hasonlítható. E szerint a filmelmélet szerint nem beszélhetünk a színházihoz hasonló színész – szerep kettősségről. Leo Braudy írja, hogy a filmes alak esetében a szerep másik életét nem a színész szerepen kívüli életével azonosítjuk, és cövekeljük le abban, mint jelöltben, hanem többi filmes szerepében folytatódó jelölőláncként fogjuk fel. A filmszínész nem szerepet játszik, hanem „életet” teremt, egy különös imaginárius életet, ami a néző számára a vásznon kívül is folytatódik, a sztár nem tud lelépni a vásznonról, akkor sem, amikor „civilben” látjuk (Braudy 2005). Innen nézve a film esetében lehetetlen a színész ittjére utalni a színész szerep mögül való kitekintésének parabázisával, mert a kilépéssel ugyanúgy a film imaginárius közegében maradunk. A filmszínész, bármilyen önreflexív is, nem állíthatja helyre a kint-bent posztmodern színházi oppozícióját. A filmes kép imaginárius területén eltűnnek az idézőjelek, a kint-bent játékot ellehetetleníti, hogy a film esetében mindig „bent” vagyunk.

Ezzel a filmes „közeggel” ássa alá az *Inland Empire* a posztmodern színházat idéző jeleneteket. A más olvasási feltételekhez kötött filmelméleti modell, aláaknázza az álszínházi közeget, és felkelti a gyanút a tragikus színtér önazonosságát illetően. Vagyis a weberi álcázás – a posztmodern színház és a film átlátszó palimpszesztjével – egy intermedialis játék képében jelenik meg. Az *Inland Empire* intermedialitása így tehát maga is egy allegória, a weberi/freudi disszimuláció allgóriája. Az pedig, ahogy ez az intermedialis leplezés tökéletlenné válik, az álommunka önleplezésének vagy a kísérteties okozó traumák elfojtá-

sának tökéletlenségét idézi. Az *Inland Empire* tehát egy olyan intermedialis színlelést visz színre, mely során „hagyja” az elfojtott film médiumát visszatérni, kísértetiesen színpadra kerülni, s ezáltal a weberi ironikus, cirkuszi színházmodellt allegorizálja.

Nem véletlen, hogy épp a posztmodern színházi modellt leglátványosabban felmondó olvasópróba-jelenetet szakítja félbe a terem mélyéből észlelt motozás a félig elkészült sötét díszletek között.

Ekkor még senkit nem találnak ott, egy későbbi jelenetben azonban azt látjuk, hogy Laura Dern-Nikki az, aki hátulról bejutott ide, ő lesi meg hátulról a próbafolyamatot. Ebből a későbbi szemszögből minden ugyanolyannak látszik, mint a film elején, az asztal a rendezővel és a segédjével, a hátra merészkedő férfifőszereplő, egyedül Nikki hiányzik a székéről. Ez az utalás is megerősíti a Weber-felöli olvasat relevanciáját. Vagyis annak az értelmezésnek a lehetőségét, hogy Nikki felkerült a színpadra, de nem úgy, mint azt a szerepét próbáló színésznő helyzetében hitte, hogy majd ő dönti el, mikor játszik, mikor kelti életre szerepet. Akár a freudi példában, a tragikus hőst játszó én ironikus helyzetbe került: egyáltalában nem ura a konfliktus színterének, az én és a tudattalan közt zajló küzdelemnek. A nyomasztó hangulat a kísérteties példáit idézik az én színpadra kerüléséről.

Mise en abyme-ként sokszorozza meg ezt a megingást Nikki örületkálváriája során az a rengeteg jelenet, mely szintén az arisztotelészi én-központú pszichészínház felállításával kezd és annak ironikus megingásával végzi. Ezekon a belső színpadokon hol egy harcban álló páros (Nikki és a csavarhúzó nő, Nikki és a férje), hol egy néző-nézett viszony (tévét néző prostituált és Nikki a képernyőn) kettőssége számolódik fel azzal, hogy az én és a Másik harcában a Másik ugyanúgy énként tűnik fel, mint az Oidipusz/pestis-példában. A kis ablaktalan bádogviskó az erdőben, ahol a belső színház titokzatos alakjai közül az egyik közli, hogy „ő” (she) *Inland Empire*-be ment, pedig mintha konkrétan a stúdió kicsinyített tükörképe lenne. A menekülő Nikki elbeszélése egy múltbéli borzalmas élethelyzetről pedig egyrészt az intermedialitást ismétli mint álcát, csak itt az elbeszélés és a film, illetve az elbeszélés és a színház közti átjáró megteremtésével. Másrészt, az elmesélt hasonlatban egy olyan színpad szerepel, ami az ironikus én színpadaként érthető: „Csak néztem, ahogy a dolgok mozognak körülöttem, én meg középen állok. Csak bámultam, mint egy sötét színházban, amíg fel nem kapcsolják a villanyt. Ott ültem tűnődve: »Hogy lehet ez?«”.

Mire eljutunk a filmvégi önleplező jelenethez, mely a reprezentáció kitakarásánk szemléletes önreflexió példája lehetne, már egyáltalán nem gondoljuk, hogy a „kintre” kerülés biztonságérzettel kellene, hogy eltöltsön. Ez a jelenet az olvasópróba párjának tekinthető: ott a fikcióba való bekerülés pillanatát láthattuk, itt pedig a valóságba való kikerülés szemtanúi lehetünk. A kamera lassan eltávolodik a Hollywood Boulevard-on leszúrt és elvérző Nikki

holttestéről; addig távolodik, hogy egy kamera, majd a filmes apparátus egésze is a képre kerül, és megjelenik a film eleji narratív kerettörténet rendezője és forgató stábja.

Az új horizontból úgy kellene látnunk retrospektíve Nikki halálának jelenét mint színpadi halált, fikciót. Azonban az, ahogy Nikki kísétál a jelenetből, egyáltalán nem győz meg a színésznő (szereppel szembeni) életteliségét illetően. Hiába áll fel és mozdul meg szerepbeli halála után, a zavart tekintetű, görnyedt hátú Nikki nem egy maszkját levető színész, hanem sokkal inkább egy élőhalott hatását kelti. És a történet valóban nem áll meg, a színésznő a folyósón újra szembetalálkozik a fikció örületkálváriájából ismerős, korábban látott gyilkos alakkal. Vagyis ez a forgatást záró jelenet ugyanúgy egyszerre idéz meg egy olyan színházi közeget, melyben a halál eljátszása mindenkor elidegenítettként hat, és egy olyan filmeset, melyben a kép imaginárius jellege minden keretező képet is átjár.



2. Haldoklás

A játék lelepleződése, mely az önreflexió emélete szerint a reprezentáció leleplezését jelentené, (a nyitójelenethez, s egyben Oidipusz és a kísérteties-példák szereplőinek eszméléséhez hasonlóan) ebben a zárójelenetben sem hoz megnyugvást. A haldoklás jeleneteken átívelő folyamata (a késsel a hasában szédelő Nikki Hollywood Boulevard-i „sétája”) sokkal hangsúlyosabban nyomja rá a bélyegét a befogadói élményre, mint a haldoklásnak ez a reprezentációt bezárni hivatott befejeződése. Ezek után nem meglepő, hogy a szerepből való kilépés ahelyett, hogy helyreállítaná valóság-fikció biztonságos kettősét (melyek közül csak a valóságban lehet „igazából” meghalni), élet-halál binaritását, a főszereplő női alakot egy furcsa, élet-halál közti zombie alakban hagyja. A fikcióból valóságba való kilépés kudarcába belemerevedett

filmes sztár (gondoljunk a Hollywood Blvd. látványosan kihangsúlyozott csillogaira, a sokszor a néző szemét is szinte elvakító reflektorfényre), a se nem élő, se nem holt, vagy máshogy a folyamatosan haldokló filmszínész (vagyis a haldokló Nikki) a disszimuláció, az elfojtás „megtestesült” allegóriája; figurája összeütközésbe kerül a színész-szerep kettős színházi metaforájával, miáltal megkérdőjeleződik a kint-bent, néző-nézett, valóság-fikció kettősségeket helyreállító önreflexió lehetősége, s vele az értelmző én egységes képzelete. A film köztes terét allegorizáló haldokló színész jelenléte leomlasztja a metakeretet, ironikussá teszi a megismerést biztosító önreflexió horizontját.

Tehát összefoglalva: meglátásom szerint az *Inland Empire* a benne fellelhető önleplező gesztus folytán az ironikus psziché-színpad felfogásához közelít a weberi modellben. A film a szerepbetanulás metatörténetével olyan posztmodern színházként tünteti fel magát, melynek kiszólásait a kint-bent oppozíciópár szervezi, és ami a weberi tragikus modellnek feleltethető meg. De mivel mindeközben a film egy olyan filmelméleti diskurzusnak is megfelelni látszik, mely szerint a film színházzal nem egyező mediális (más olvasási feltételeket kínál) tulajdonságai aláássák a színház önreflexiók gyakorlatait, az intermediális álcázás nem ér el a tökéletes elfedés célvonalába, álcázásjellegében megmutatkozva vég nélkül elhalasztott marad. Az intermedialitás, ami egyfelől biztosítja az önálcázást, másrészt viszont nyomhagyó, különbségképző munkájánál fogva ki is kezdi a színházi narratíva egységét, az elfojtottnak azt a kísérteties visszatérését allegorizálja, ami ironikussá teszi a magát komolyan vevő hermeneutikai tudatot a posztmodern színház színpadán.

IRODALOM

- BRAUDY, L. (2005): Acting: Stage vs. Screen. In: Knopf, R. szerk. (2005): *Theater and Film. A Comparative Anthology*. New Haven and London, Yale University Press, 352-360. o.
- BÓKAY A. – ERŐS F. szerk. (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Bp.
- FREUD, S. (1986 [1900]): *Álomfejtés*. [*Die Traumdeutung*]. Helikon, Bp.
- FREUD, S. (1998 [1919]): A kísérteties. [*Das Unheimliche*]. In: Bókay A. – Erős F. szerk. 1998, 65-81. o.
- LACOUÉ-LABARTHES, P. (1998): A színház: ősi. [*La scene est primitive*]. In: Bókay A. – Erős F. szerk. 1998, 313-327. o.
- LYNCH, D. rend. (2006): *Inland Empire*. Studio Canal.
- DE MAN, P. (2006): Én (Pygmalion). In: de Man, P. (2006 [1979]): *Az olvasás allegóriái*. [*Allegories of Reading*]. Magvető, Budapest, 188-219. o.
- WEBER, S. (2004): Psychoanalysis and Theatricality. In: Weber, S. *Theatricality as Medium*. New York, Fordham University Press, 251-276. o.
- ŽIŽEK, S. (2001): 'Now I've got glycerine!' In: Žižek, S. *The Fear of Real Tears: Krzysztof Kieslowski. Between Theory and Post-Theory*. British Film Institute, London, 71-77. o.

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

BIBLIOSZIVA

KRITIKAI ÍRÁSOK

A TÁRSADALOMTUDOMÁNYOK

KÖRÉBŐL

LEVELEZÉS

BÍRÁLAT

RENDSZERVÁLTÁS ÉS PRIVATIZÁCIÓ –

GRESKOVITS BÉLA SOÓS KÁROLY ATTILA KÖNYVÉRŐL

MEGTALÁLT REALIZMUS – RAVASZ ÁBEL RÓMSICS GERGELY KÖNYVÉRŐL

ÚJMÉDIA – KISS GÁBOR ZOLTÁN

PROBLÉMA

A NEMZETI DISKURZUS – LAKI MIHÁLY

AZ ÉRTELMEZÉS TEREI A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN – FEHÉR DÁVID

SZEMLE

BOROS JÁNOS, KERÉNYI FERENC, KÉKESI KUN ÁRPÁD, MARGÓCSY ISTVÁN, PLÉH CSABA,

PREISICH GÁBOR, A. N. WHITEHEAD KÖNYVEIRŐL

A REJTETT GAZDASÁG – A NYELVÉSZEK – AZ EGYETEMI SZÍNPAD

TOLLHEGYEN

CSONTVÁRY ÉS A POSTA – FODOR ZOLTÁN

MI A PÁLYA?

1989, A SZIMBÓLUM – HEGEDŰS DÁNIEL

A DARWIN SHOW – STEVEN SHAPIN

BIBLIOGRÁFIA

M E G J E L E N I K

2010. TAVASZ

N E G Y E D É V E N T E

MEGJELENT A *BUKSZ* 2010. TAVASZI SZÁMA

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél;

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon: 303-3440. További információ

a (06-80) 444-444-es telefonon.