

## 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 húzódik meg. Az utóbbi viszont azt az elleplező mozzanatot hangsúlyozza, mely során az ego színháza – különböző érdekek miatt – arisztotelésziként tünteti fel magát, és benne egységesnek 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 álmunkra 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.).<sup>1</sup> Az álom könnyen befogadható jelenetként jelenik meg, mert álcáznia 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

---

<sup>1</sup> 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