

A freudi „kísérteties” fogalom megjelenése David Lynch *Lost Highway* – *Útvesztőben* című filmjében

Székely Kata

PPKE BTK Pszichológiai Intézet, BA-hallgató

The Freudian “uncanny” in David Lynch’s Lost Highway.

Abstract: The “uncanny” is discussed by Sigmund Freud as an aesthetic concept in his essay published in 1919. The original German term is “unheimlich,” which means ‘uncanny’ or ‘eerie.’ Its most common definition is attributed to Schelling: “everything that is secret, and thus should have remained hidden, yet has revealed itself.” This means that certain psychological contents are repressed, becoming unconscious, and the individual experiences the uncanny as a result of the consciousness of these contents. In his essay, Freud emphasized the uncanny nature of doppelgängers, which later became one of the most actively discussed phenomena in the discourse related to the concept. According to Otto Rank, doppelgängers serve as a means of defense against death, while Freud saw them as fulfilling an infantile wish-fulfillment function. The uncanny as an aesthetic concept is also frequently employed in the interpretation of David Lynch’s films. In my analysis, the guiding line is provided by the psychological functioning of the doppelgängers and the defensive functions they perform, the organization of which gives the film its uncanny character. At the center of the film is the murder committed by the protagonist, Fred, and its psychological consequences. Fred creates an idealized doppelgänger and a fantasy world in order to avoid confronting his own actions and to live a life he truly desires. The function of doppelgängers aligns with the notions articulated by Rank and Freud and is supplemented by a defense against destruction, which serves to preserve the self-image. The uncanny nature of the film arises from the transformation of unconscious contents and instincts into doppelgängers, as well as the blurring of the fantasy world and reality. My paper contributes to a broader understanding of the uncanny and reinforces and complements previous analyses of David Lynch’s films.

Absztrakt

A „kísérteties”-t Sigmund Freud az 1919-ben megjelent esszéjében mint esztétikai fogalmat tárgyalja. A kifejezés eredeti német nyelven „unheimlich”, ami ’kísérteties’-t, ’hátborzongató’-t 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, s e tartalmak tudatosulásának következtében éli át az egyén a kísértetiest. Freud esszéjében hangsúlyozza 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 kísértetiest mint esztétikai fogalmat David Lynch filmjeinek értelmezéséhez is előszeretettel használják. Elemzésem vezérvonalát a hasonmáskarakterek pszichés működése és az általuk betöltött védekező funkciók adják, melyeknek szerveződése kísérteties jelleget ad a filmnek. A film középpontjában a főszereplő, Fred által elkövetett gyilkosság és annak pszichés következményei állnak. Fred létrehoz egy idealizált hasonmáskaraktert és egy fantáziavilágot, annak érdekében, hogy ne kelljen szembesülnie saját tetteivel és olyan életet élhessen, amire valójában vágyik. A hasonmáskarakterek funkciója megegyezik a Rank és Freud által megfogalmazottakkal, illetve kiegészül a pusztítás elleni védekezéssel, mely az énkép megőrzésére szolgál. A film kísérteties jellegét a tudattalan tartalmak, az ösztönök hasonmáskarakterre alakítása, valamint a fantáziavilág és valóság összemosása adja. Írásom hozzájárul a kísérteties szélesebb megértéséhez, továbbá megerősíti és kiegészíti a David Lynch filmjeiről eddig készült elemzéseket.

I. A kísérteties¹

Mint az ismert, Sigmund Freud erőteljes érdeklődést mutatott a művészetek iránt. Nagyra értékelte Leonardo da Vinci és Michelangelo munkásságát, Shakespeare drámáiban, Hoffmann regényeiben és novelláiban pedig 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.

Az esztétikatörténetbe Freud a pszichobiografikus tanulmányokon túl leginkább a „kísérteties” fogalmával írta be a nevét. 1919-ben jelent meg „A kísérteties” („Das Unheimliche”) című esszéje, melyben egyrészt e fogalom szemantikai vizsgálatát járja körbe, másrészt pedig E. T. A. Hoffmann *A homokember* című elbeszélésének komplex elemzését adja.

Az eredeti német kifejezés, az *unheimlich* ('kísérteties, kietlen, hátborzongató') a félelmetes egy fajtája, árnyalata, melynek számos nyelvben nem található meg megfelelő, pontos fordítása.² Freud a jelentéstani vizsgálatot a szó fosztóképző nélküli formájától, a *heimlich*től ('otthonos, ismerős, bizalmas') kezdi, mondván a félelmetes e speciális formája az ismeretlennel, az újszerűvel való találkozásból származik. Ugyanakkor a *heimlich* alapos vizsgálata után megállapítja, hogy a két fogalom között rész-egész viszony áll fenn. 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” (Schelling, 1856, idézi Freud, 1919/1998, 251). Azaz bizonyos pszichés tartalmak elfojtás alá kerülnek és tudattalanná válnak; e tartalmak újrafelmerülésének, tudatosulásának következtében éli át az egyén a kísértetieset: ami ismerős, de rejtett volt, az lát napvilágot, s az ebből fakadó kettősség által válik ijesztővé, fenyegetővé.

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 Ernst Jentsch (1906/1997) kísérteties koncepciójára hivatkozik, aki szerint e sajátos érzelmi minőség átélése abból az intellektuális bizonytalanságból ered, amelyet az objektum és szubjektum, az élő és élettelen összemosódása következtében vált ki az olvasóban. Jentsch Olimpia karakterét hozza példaként, akit Nathanael élő lánynak hisz és

¹ Ezúton szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, dr. Radvánszky Anikónak a munkájáért és az általa nyújtott szakmai támogatásért.

² Latin: *locus suspectus* 'gyanús, kísérteties hely', *intempesta nocte* 'éjnek ijesztő idején'; görög: *xenos* 'idegen, idegenszerű'; angol: 'uncanny, uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, ghostly'.

beleszeret, mikor azonban megtudja, hogy egy emberszerű óraszerkezetről van szó, az örület állapotába kerül. Jentsch felfogása szerint a kísérteties az élő és az élettelen, a lélekkel rendelkező és az automata, az emberszerű és az idegen fogalompárok határterületein mozog, ahol a kettő nehezen megkülönböztethetővé válik (Freud, 1919/1998).

Habár minden bizonnyal nem esztétikai, hanem klinikai fogalomként tekint a kísértetiesre, az általa ismertetett kísérteties hatással lesz a későbbi esztétikai értelmezésekre, például Masahiro Mori „kísérteties völgy” (uncanny valley) elméletére, amely 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, ezzel kísérteties atmoszférát teremtve (Mori et al., 2012).

Az élő és élettelen, illetve a valóság és fantázia közötti elmosódás a 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 másakra történő átvitele alatt” (Freud, 1919/1998, 71). A különböző karakterek közötti határvonalak bizonytalanná válnak; az érzések és a tudás összemosódik; az egyik személyről áttevődnek egy másikra. A kísérteties hatást itt a kint és a bent, az én és a nem én elkülönítéséből fakadó bizonytalanság kelti.

Otto Rank (1914/1971) olvasatában a hasonmás létrehozása egyfajta tükör- és árnyképnek, védőszellemnek felel meg, illetve a halál és pusztulás elleni védekezés egy eszköze. Freud ezt az elképzelést kiegészíti azzal, hogy e folyamat a primer narcizmushoz, a pszichoszexuális fejlődés első szakaszához nyúlik vissza. Ennek során a gyermeket a „*határtalan önszeretet*” jellemzi: még nem képes 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 és szuperegó-szorongást okoz. Az egyén számára a hasonmáskarakterek létrehozása eszközként szolgálhat azoknak az én-törekvések érvényre juttatásához, melyeket külső körülmények miatt nem tudott megélni. Freud értelmezésében tehát Nathanael édesapja, a homokember, Copellius és Coppola egymás hasonmáskarakterei és bizonyos értelemben Nathanael saját pszichéjében élő üldöző énrész kivetítései (Freud, 1919/1998).

2. David Lynch kísérteties világa

David Lynch filmjei, ahogy azt számos elemzés taglalja, rendkívül jól értelmezhetőek pszichoanalitikus fogalmak felhasználásával és a kísérteties jelenségén keresztül egyaránt (Jones, 2011). Ez abból fakadhat, hogy Lynch filmjeire tekinthetünk úgy, mint amelyekben tudattalan tartalmak kerülnek a felszínre és a psziché működése bontakozik ki. A tudattalan működése, különböző ösztöntörekvések felszínre törése, az elhárító mechanizmusok és a felettesén-működés jelenik meg a néző szeme előtt a lehető legzavarbaejtőbb, kísérteties módon. Filmjei meghökkentőek, nehezen érthetőek és bonyolultak, akár az emberi psziché (Schaffner, 2009).

David Lynch ikonikus filmjéről, a *Lost Highway* – *Útvesztőben*ről készített elemzésemben a karakterek kísérteties jellegére koncentráltam, melyet a film az emberi pszichére jellemző töredezettséggel, ehhez kötődően hasonmásalkotással, a karakterek és hasonmás-karakterek közötti váltakozással ér el. Továbbá szeretném feltárni, hogy milyen pszichés motívumok, ösztönimpulzusok alakítják a történet fonálát. Mindehhez elméleti keretként Melanie Klein és Wilfred Bion irigység fogalmát használok fel, ami hozzájárul a film és karaktereik kísérteties jellegének megértéséhez.

3. Az irigység

Melanie Klein (1975) 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. Ha 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” (Mitchell & Black, 2012, 136).

Az orális mohóság válasz erre a helyzetre, melyben a csecsemő az anyamell fölötti birtoklási, uralkodási vágyát éli meg. Megjelenik a csecsemőnek az a fantáziája, hogy az édesanyja csupán az ő vágyainak és szükségleteinek kielégítéséért létezik. Az irigységben a mohóság „könyörtelen kirablássá fajul” (Mitchell & Black, 2012, 137). A szükségletek, vágyak teljes kielégítésére szolgáló tárgyat az egyén nem megszerezni és birtokolni akarja, hanem elérhetetlensége okán a halálösztönt ellene fordítja, illetve szándékává válik, hogy tönkretegye.

Wilfred Bion (1967/1988), Klein egyik legnagyobb hatású tanítványa a skizofrén nyelvezeten és gondolkodáson keresztül továbbgondolta az irigység jelenségét. Rámutat a pszichotikus betegek gondolkodását jellemző töredezettségre és látszólagos értelmetlenségre. Úgy véli, 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 (Mitchell & Black, 2012).

Az irigység elmélete azért is tekinthető relevánsnak a kísérteties fogalmának megközelítéskor, mivel a filmben hasonló folyamatok mennek végbe. Az irigy birtoklási vágy következtében kialakuló agresszív, erőszakos impulzusok, a halálösztön felszínre törése elpusztítja a főszereplő, Fred életét intrapszichés és interperszonális értelemben egyaránt. A halálösztön 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 érzelmek (gyűlölet, harag, fékevesztettség) kifejezésének tabusítása a társadalmunkban.

4. *Lost Highway* – Útvesztőben

Todd McGowan a *Lost Highway*-ról készült elemzését a következő felütéssel kezdi:

„David Lynch *Lost Highway* című filmjét (1997) kétségkívül nehezen nézhető. [...] Első megtekintésre csábító ezeket a nehézségeket a film rendezőjének obskurantista hajlamainak tulajdonítani és arra a következtetésre jutni, hogy a narratíva csak a szokatlanság kedvéért szokatlan, vagy hogy a lényeg egyszerűen az, hogy nincs lényeg.” (McGowan, 2000, 51)

A szerző az elemzésében természetesen nem erre a konklúzióra jut. A *Lost Highway* nehezen érthetőségét azzal magyarázza, hogy a filmben a valóság és a fantázia közötti határvonal elmosódik.

A *Lost Highway* története egy sikeres szaxofonista, Fred Madison (Bill Pullman) élete köré szerveződik. Fred azt gondolja, 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 (2009) szerint a filmben a „valós” jelenetek, amelyek Fred és Renee hideg és diszfunkcionális házasságát mutatják be, az igazán kísértetiesek. Ezt a hatást a film monoton színhasználattal, homályos, visszafogott világítással éri el, szembeállítva mindezt a későbbi, Pete és Alice kapcsolatát bemutató jelenetekkel, amelyek fényesek, színekkel teliek, élők és közel se olyan nyomasztóak, annak ellenére, hogy egy sokkal erőszakosabb, a társadalom szeme elől elrejtett világot mutatnak be (Schaffner, 2009).

A bizalmatlanság és a gyanakvás, az elfojtott feszültség végül a halálösztön felébredéséhez és gyilkossághoz vezet. Az emberi psziché azonban nem tud megküzdeni egy ilyen súlyos vétséggel, így elfojtja az emlékét, hiszen a gyilkosság összeegyeztethetetlen a karakter énképével. Csupán a Rejtélyes ember (Robert Blake) által küldött kazettákból válik egyértelművé, hogy Fred különös kegyetlenséggel ölte meg Renee-t. A videókamera és Fred emlékezőképessége közötti különbségre reflektál,

hogy Fred Renee elmondása szerint nem szereti a kamerákat, amihez Fred hozzáteszi: „A magam módján emlékszem, nem feltétlenül úgy, ahogy volt.”

Adam Daniel Jones (2011) kiemeli, a kazetta fekete-fehér felvétele egy pillanatra színessé válik, ezzel egyértelművé téve, hogy az eseményre Fred a kazetta megnézése közben emlékezik vissza, s ez szembesíti a gyilkossággal. Schaffner és Jones színhasználatról szóló elemzése rámutat egy olyan összefüggésre, amely 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, veszi át az irányítást. Az élénk színhasználat később Pete és Alice kapcsolatát illetően az életösztön felébredését és működésbe lépését jelentheti. Az ösztönvilág, amely általában a tudattalanban marad, ily módon megfigyelhető jelenléte egyértelműen kísérteties hatást kelt.

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

Fred azonosul Pete-tel, a szeretővel, s ezáltal képes meg nem történtté tenni a gyilkosságot és megúszni a halálbüntetést. Mivel a börtönigazgató és a rendőrség sem érti a rejtélyes szerepcserét, Pete-et kiengedik, ennek köszönhetően pedig a hasonmáskarakter a halál elleni védekezés eszközévé válik. Ez egybevág a Rank által megfogalmazott hasonmáskarakter-felfogással, azaz az a büntudat elhárítására és egy pozitív énkép fenntartására tett próbálkozás. Frednek nem kell szembenéznie saját destruktív cselekedetével vagy azzal, hogy képes a gyilkosságra. Egy esetben válik érzékelhetővé, hogy nem tökéletes az elhárítás: amikor Pete meghallja a rádióban Fred szaxofonjának hangját, rögtön kikapcsolja, nem tudja azonban megindokolni, miért zavarja a zene.

Ezenkívül az azonosuláson keresztül Fred maga válik a fiatalabb, lazább és a nők számára kíváncsabb Pete-té. Azonos véleményen vagyok Jonesszal, (2011) aki Pete karakterét Fred szinte teljes antitézisének tekinti. Egyfajta elfojtott, idealizált énrészként fogható fel, 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, amelyben Pete megszerezheti Alice-t.

Innentől kezdve Pete és Alice szerelmi történetét követjük végig, akik el akarnak szökni Alice párja, Mr. Eddy elől. A perspektívaváltással Mr. Eddy és Fred között is kialakulni látszik egy párhuzam. Mr. Eddy gengszter, aki Pete-et addig becsüli meg és tartja közel magához, amíg a férfi jó szolgálatot tesz neki autószerelőként, de egyértelművé teszi a számára, hogyha Pete arra vágyik, ami az övé (vagyis Alice-re),

akkor annak súlyos következményei lesznek. A Pete és Mr. Eddy közötti telefonbeszélgetésben a férfi kimondatlanul megfenyegeti Pete-et, miközben folyamatosan azt ismételteti, „örülök, hogy jól vagy”, „tényleg örülök, hogy jól vagy”. Pete a büntudattól és a fenyegetettségtől egyre inkább kétségbeesik.

A Rejtélyes ember újbóli feltűnésével elkezd szétesni a Fred és Pete közötti azonosság, ami érdekes ambivalenciát teremt Fred és Pete, illetve Mr. Eddy és Fred azonosításával kapcsolatban. Fred a Pete-tel való azonosuláson keresztül megélheti a saját ártatlanságát és kíváncsiságát. Ez azonban mégsem hoz számára boldogságot vagy békét; a büntudata utoléri Mr. Eddy gonosz, zsarnokoskodó karakterén keresztül. A telefonbeszélgetés során egyértelművé válik, hogy a valóság meghasonlott, azaz 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 legkísértetiesebb alakja Jeffrey M. Courtright (2017) szerint. A karakter kísértetiessége hullaszerű kinézetéből, emberen túli erejéből és ismétlési kényszerszerű felbukkanásából fakad. A Rejtélyes ember lassan, kimérten beszél; 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 folytatott beszélgetésének ismétlése. Utóbbi középpontjában a karakter emberfeletti erejének bemutatása áll: Fred az otthonában veszi fel a telefont, miközben a férfi párhuzamosan mellette áll, ezzel megszakítva a tér és idő keretrendszerét. Courtright ezen túl azt is hangsúlyozza, azzal, hogy a Rejtélyes ember behatol Fred és Renee otthonába, veszélyessé teszi az otthont, s ezáltal a heimlich unheimlichhá, kísértetiessé válik.

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, amelyek 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, ami újabb próbálkozás a kízó érzelmek, emlékek elhárítására.

A rablás után a pár elér a sivatagban álló nyaralóhoz, ahhoz a házhoz, amelyet a börtönben Fred a hallucinációjában felgyulladni látott. Az utolsó szexuális együttlétet túlexponált, lassított felvételen láthatjuk, romantikus zenei aláfestéssel, ami ellentétet képez az Andie házában látott vörös parókás, ijesztő Alice-t ábrázoló jelenet audiovizuális hatásával. Ez egy újabb háritás: 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 Pete csak egy részét, a jó

oldalát akarja, addig valójában csak egy illúziót kerget, semmi többet. Az angyali és démoni énrészek ilyen jellegű változtatása összekapcsolható Bloom (2014) „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 Hotel 26-os szobájába, ahol valószínűleg Renee és Mr. Eddy találkoznak. Fred elrabolja s a nyaralóba viszi Mr. Eddy, ahol dulakodás közben elvágja a férfi torkát. Utoljára tűnik fel a Rejtélyes ember, aki megmutatja a Renee-ről készült felvételeket, a pornófelvételeket, az orgiákat, amelyeken részt vettek. Erre Mr. Eddy Frednek azt válaszolja: „Te meg én minden stricnél undorítóbbak vagyunk, igaz?” – így szembesítve Fredet a valódi, kegyetlen természetével. A Rejtélyes ember lelövi Mr. Eddy, mielőtt Fred válaszolhatna, s a zsarnoki, kizsigerelő, perverzként ábrázolt énrész meghal.

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

A film nem csak a Fred, Pete és Mr. Eddy/Dick Laurent közötti határvonal elmosódása miatt kelthet kísérteties érzéseket a nézőben. Hátborzongató a megjelenő férfi karakterek vágyainak, ösztöneinek tárgya, a Renee/Alice páros is. Rebecca Ann Barr (2010) elemzésében kiemeli, Lynch filmjei olyan nézői dinamikát alakítanak ki, amely „megjelenésében kíváncsi, de tartalmában fenyegető lehet, és ez a paradoxon női megjelenésben/képben kristályosodik ki” (Mulvey, 1975, 11). A *Lost Highway* női karakterei az 1940-es évek femme fatale-ját idézik: egyszerre képezik a vonзалom és érzelmi kötődés tárgyát, miközben a világ egy tabusított és rejtett árnyoldalához tartoznak.

Barr gondolataihoz hozzáfűzném, hogy Renee és Alice karakterét egyaránt az ambivalencia jellemzi. Szépségük és kíváncsiságuk miatt vágy tárgyai, épp emiatt viszont túlszexualizáltak és ki vannak használva. A film nem fejti ki, hogyan kerültek a pornó-iparba, de Alice „állásinterjúja”, mely során fegyvert fognak a fejéhez, azt sejteti, nem saját döntés volt. A társadalom azonban hajlamos ágenciát tulajdonítani a pornó-iparban dolgozó nőknek és dehumanizálni őket, hogy elhárítsa magától a felelősséget.

Mindemellett Nolan Boyd (2014) 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. Erőszakosak és nem hajlandóak a nőket egyenrangú félként kezelni.

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 eltérnek a nőkről kialakított ideáloktól, az őket körülölelő elvárásoktól (például tisztaság, ártatlanság, passzivitás).

A női karakterek lényegükben nem emberiek, idegenek, és ez a felismerés elégedetlenséget, bizalmatlanságot, illetve erőszakot vált ki a férfi karakterekből. Ha embernek tekintenék, szembe kellene nézniük azzal, milyen társadalom az, amelyben megengedhető, hogy egy nő ilyen helyzetbe kerüljön. Renee és Alice karakterének dehumanizálása újabb esélyt teremt Fred számára, hogy igazolhassa a felesége ellen elkövetett erőszakot.

5. Összefoglalás

Meglátásom szerint David Lynch *Lost Highway* – *Útvesztőben* című filmjének kísérteties jellege leginkább a hasonmáskaraktereken keresztül ragadható meg. A főszereplő, Fred a felszínre törő halálösztröm által vezérelve gyilkosságot követ el. Az ezzel járó bűntudat és szégyenérzet elhárítása következtében jön létre a hasonmáskarakterek által uralt fantáziavilág. Az elhárítás azonban nem működik megfelelően, így a valóság és a fantáziavilág közötti határvonal időnként eltűnik a filmben, a karaktereket saját tetteikkel szembesítve. A határvonalak elmosódása, az elfojtott, tudattalan tartalmakkal való találkozás adja a film kísérteties jellegét.

A hasonmáskarakterek hármass funkciókat töltenek be a filmben. Egyrészt a fantáziavilágban való működésük vágyteljesítő funkcióval bír: lehetőséget adnak a karakterek számára, hogy olyan életet éljenek, amire mindig vágytak. Másrészt hozzájárulnak a karakterek által elkövetett gyilkosságok meg nem történné tételéhez és a saját haláluk elől való meneküléshez, így egyszerre a pusztítás és a pusztulás elleni védekezés eszközeivé válnak. Harmadrészt a hasonmáskarakterek minden esetben az elfojtott, tudattalan tartalmak felszínre kerülése ellen védekeznek, ami magyarázza kísérteties természetüket.

Irodalomjegyzék

- Barr, R. A. (2010). *The Gothic in David Lynch: Phantasmagoria and Abjection*. University of Galway.
- Bion, W. R. (1988) Notes on Memory and Desire. In E. Bott-Spillus (ed.) *Melanie Klein Today: Developments in Theory and Practice. II: Mainly Practice* (pp. 17–21). Routledge. (Az eredeti mű megjelenési éve: 1967).
- Bloom, H. (2014). Freud and the Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity. In M. Ellmann (szerk.), *Psychoanalytic Literary Criticism* (pp. 173–195). Routledge.
- Boyd, N. (2014). *Dark Reflections: Fantasy and Duality in the Work of David Lynch*. Wake Forest University.
- Courtright, J. M. (2017). The „Mystery Man” as Uncanny Monster in David Lynch’s *Lost Highway*. *Journal of Communication Ethics, Religion and Culture*, 52(3), 164–173. <https://doi.org/10.5840/listening201752319>

- Freud, S. (1998). A kísérteties. In Bókay A. & Erős F. (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (pp. 65–83). Filum Kiadó. (Az eredeti mű megjelenési éve: 1919).
- Jentsch, E. (1997). On the Psychology of the Uncanny (1906). *Angelaki*, 2(1), 7–16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>
- Jones, A. D. (2011). *Between Self and Other: Abjection and Unheimlichkeit in the Films of David Lynch* [PhD-disszertáció]. Newcastle University.
- Klein, M. (1975) *Envy and Gratitude and Other Works, 1946–1963*. Delacorte.
- McGowan, T. (2000). Finding Ourselves on a „Lost Highway”: David Lynch’s Lesson in Fantasy. *Cinema Journal*, 39(2), 51–73. <https://doi.org/10.1353/cj.2000.0005>
- Mitchell, S. A. & Black, M. J. (2012). A modern pszichoanalitikus gondolkodás története (ford. Balázs-Piri T.). Animula.
- Mori, M., MacDorman, K. F., & Kageki, N. (2012). The Uncanny Valley [From the Field]. *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19(2), 98–100. <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>
- Mulvey, L. (2013). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Rank, O. (1971). *The Double: A Psychoanalytic Study* (ford. H. Tucker, Jr.). The University of North Carolina Press. (Az eredeti mű megjelenési éve: 1914).
- Schaffner, A. K. (2009). Fantasmatic Splittings and Destructive Desires: Lynch’s Lost Highway, Mulholland Drive and Inland Empire. *Modern Language Studies*, 45(3), 270–291. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqp105>
- Schelling, F. W. J. von. (1856). *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*. II/1: *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*. J. G. Cotta’scher Verlag.