

Dragon Zoltán

Kutyavilág

A Dogville térszekezete és a nézői szubjektum

Grace Margaret Mulligan kutyavilága

Grace – báj, kellem, kecsesség, grácia; kegy, jóindulat; (isteni) kegyelem, malaszt; kegyelem, megkegyelmezés.¹ Grace Margaret Mulligan (Nicole Kidman) mindezen főnevek megtestesülésének ígéretével érkezik – talán nem blaszfémia igen konkrét helymeghatározásként érteni – az isten háta mögé (Dogville talán nem is annyira rejtett ellenpontja Godville, amit – „God’s will”-ként, Isten akarataként is értelmezhetünk) Lars von Trier 2003-as, *Dogville* című filmjében. Sokáig valóban megtestesíti mindezen fogalmakat, ám egyre inkább profanizálódik, megalázkodik, bája, kelleme, kecsessége elvész, csak jóindulata marad talán egy kis ideig. A film végére azonban Grace önnön ellentéte lesz, arcvonásai megkeményednek, a kegyelem legapróbb jele sem lelhető az arcán és a tekintetében. Kísértetiessé válik, hiszen – bár a néző ezt a pillanatot várta egész idő alatt – mindazt eldobja, ami addig definiálta számunkra, ha úgy tetszik „anti-grace”-ként, valamiféle von trieri *Unheimlich*-ként vet véget mindennek. A kérdés tehát nem fekete vagy fehér, hanem sokkal összetettebb és árnyaltabb, hiszen a „két” Grace nem csupán izomorf, de e kettősség együttes jelenléte éppen akkor válik nyilvánvalóvá, amikor egyrészt Dogville lakossága megszűnik létezni, másrészt a sematikus-absztrakt két dimenzió egy újabbal bővül.

Vizuális poénnak is tekinthető, ám önmagán túlmutató jelentőségű von Trier *Dogville*-jének utolsó néhány képkockája, amin az eladdig „láthatatlan”, de hiányában is jelen lévő kutya („dog”) a földre rajzolt körvonalból kitorve (mint dzsinn a lámpásból) hirtelen

háromdimenziós fenevadként ugat a kamerába, a néző szemébe. Addig is hallhattuk a hangját, tudhattuk, hogy virtuálisan jelen van, sőt még körvonalazott, sematikus valóságát is regisztrálhattuk a *Dogville* meglepő terében, de valós, hús-vér, harapós jelenléte csak ekkor válik traumatikusan nyilvánvalóvá. Miért olyan traumatikus? Nem pusztán azért, mert hirtelen – akár túlzott – jelentést vagy jelentőséget tulajdonítunk neki a címbe foglalt „kutya” révén, hanem sokkal inkább azért, mert egy mindaddig forrás nélküli, Michel Chion terminusával élve „akuzmatikus” hang [*voix acousmatique*] hirtelen „deakuzmatizálódott” [*désacousmatisation*], szó szerint testet öltött, és a láthatatlan egybeforrta a láthatóval.² Ez egy furcsa, a néző valóságát működtető szabályoknak ellentmondó pillanatot fed fel, amely rányomja bélyegét a teljes dogville-i filmeseményre, és amelynek elméleti implikációit megvizsgálva a film különleges, szokatlan reprezentációs mechanizmusa, tér-képzése is vizsgálhatóvá válik.

Jelen tanulmányban a tér rendkívüli szerveződését vizsgálom a filmi valóság és a nézői szubjektum szempontjából, tehát azt próbálom feltérképezni, milyen – kényelmetlen, kellemetlen, vagy épp nem kívánt – szerep jut a nézői szubjektumnak a *Dogville* terének létrehozásában és működtetésében.

Pszichotikus tér

Lars von Trier *Dogville*-je nem normális térben játszódik. Az egyetlen „normális” (vagyis elvárt) aspektus az, ahogyan a karakterek egymáshoz és egymás, valamint a tárgyak, birtokok, épületek, növények határaihoz, térbeli elhelyezkedéséhez

1 Forrás: Országh László. *Angol–magyar kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990. p. 371.

2 Ennek traumatikus dimenzióit tárgyalja: Žižek, Slavoj: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1992. pp. 126–128.

viszonyulnak. Ám éppen ez a normalitás válik perverz csavarrá: olyannyira normálisan viselkednek, hogy az már feltűnő, hiszen a Szimbolikus–Képzetes filmi valóságban egy másik, a néző számára hozzáférhetetlen Képzetes valóságot sejtethetünk, mivel a néző által a vásznon látható világ nem indokolja a karakterek úgymond „normális” vagy a néző valóságának megfelelő viselkedést. Ha azonban megduplázuk (vagy megsokszorozzuk) a filmi valóság szerveződésének és átélhetőségének a lehetőségét, hirtelen egy vélhetőleg *paranoid* térben találjuk magunkat. A paranoia szó görög eredetű, jelentése „megváltozott ítélőképesség” (*para, nous*), és a hippokratészi iskolában volt használatos az i. e. V. században, mégpedig mindenféle mentális probléma leírására.³ Később, a XIX. századtól a pszichiátria a tulajdonképpen hétköznapi nyelvben is használatos tünet megnevezésére használja: üldözési téveszme (Freud ide sorolta még az erotomániát, a féltékenységi és a nagyzási mániát is⁴). Victor Burgin szerint Freud a paranoia diagnózisa során a Schreber- eset kapcsán mondja ki, hogy a paranoiában „*azt látjuk, hogy a belsőleg feladott, felfüggesztett kívülről visszatér*”⁵, vagyis – ahogyan Lacan ezt átfogalmazta saját elméleti rendszerére – a Szimbolikusból kitaszított a Valóságban tér vissza, ami viszont már, továbblépve, a pszichózis jellegzetes vonása. Valami ilyesmiről van itt szó, tehát nem csupán és talán nem is biztosan elsősorban paranoid, sokkal inkább *pszichotikus tér* képezi a *Dogville* térbeli felépítését, ugyanis a pszichózisra

jellemző módon eltűnik a határok, a koordináták bizonyossága, nincs olyan kulcsjelölő, amely Szimbolikus egésszé, racionálisan működő, érthető és megemészthető valósággá szervezné a szubjektum világát: még a kint és a bent sem válik el egymástól. Pontosan ez tapasztalható a *Dogville* voyeurisztikus felépítésében: nincsenek háromdimenziós határok a vizuális térben; egyszerre látható minden és mindenki, sőt a karakterek szemszögéből nézve egy végtelen térre válik minden (hiszen a falu határa sötétbe vész, *nem látjuk* hol és hogyan ér véget – a nagy úr veszi körül).

A pszichózis egyik jellegzetessége az, hogy egy külső tárgy (egy személy vagy tényleges tárgy egésze, része, vagy csupán valamely attribútuma) úgy jelenik meg a szubjektum számára, mintha az megszállná, vagyis magán belül érzékeli azt. Ilyeténképpen a kint-bent izomorfia válik, eltörlődnek a határok, az euklidészi geometria tulajdonképpen csődöt mond. Ez a szubjektum-tér relációban azért kiemelten fontos, mert „*a tér mátrixa a test*”⁶, tehát – ahogyan Elizabeth Grosz megfogalmazza – „*a szubjektum saját testéhez való kapcsolata adja meg az alapvető térbeli koncepciókat és feltételeket, melyek alapján saját pozíciójára reflektálhat.*”⁷ Burgin ebből arra a következtetésre jut, hogy a szubjektivitás csakis egyfajta „testi térben” [*corporeal space*] jöhet létre, ami igencsak rímél arra a freudí álláspontra, miszerint az „én” nem egy absztrakt, kizárólag mentális síkon definiálható entitás, hanem sokkal inkább a testfelszín introjekciójának eredménye, vagyis „test-én”.⁸

3 Burgin, Victor: *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1996. p. 121.

4 Lásd: Laplanche, J.–Pontalis, J.-B.: *A pszichoanalízis szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. p. 376. A paranoid szituációhoz az is hozzájárul, hogy a karakterek mindig, minden körülmények között láthatóak, vagyis a nézői szubjektum egyfajta Nagy Testvérként „átlát” a falakon, térbeli akadályokon. Ez persze a mozi apparátusának ebből a szemszögéből nézve alapvetően paranoid felépítésének köszönhető, ahol is egy jelen nem lévő jelenlét, a Hiányzó irányítja a képek egymásutánosságát. Lásd: Baudry, Jean-Louis: Az apparátus. (trans. Morvay Zsuzsa) *Metropolis* (1999 nyár) pp. 10–23.; illetve Dragon Zoltán: Žižek szerint a világ: film, Elmélet, és azon túl. *Filmkultúra* (2004) <http://www.filmkultura.hu/2004/articles/essays/zizek.hu.html>; és a *Metropolis* varratelmélet számát (2005/1).

5 Burgin: *In/Different Spaces*. p. 128. (A hivatkozott Freud-idézet magyarul fellelhető: Freud, Sigmund: *A Patkányember. Négy klinikai esettanulmány*. (trans. Alpár Zsuzsa–Lőrincz Zsuzsa–Paneth Gábor) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999. pp. 411–412.)

6 Burgin: *In/Different Spaces*. p. 129.

7 *ibid.* p. 129.

8 Lásd: Freud, Sigmund: *Az őszvalami és az én*. (trans. Dr. Hollós István–Dr. Dukas Géza) Budapest: Hatágú Síp Alapítvány, 1991. p. 30.



Dogville (Nicole Kidman)

A pszichotikus tér tulajdonképpen ott szűnik meg, ahol véget ér a film: abban a pillanatban, amikor a kétdimenziós körvonal háromdimenziós, meglehetősen mérges kutyává dagad – ebben a mozzanatban ragadható meg a kulcsjelölő visszatérése, a koordináta működése, vagyis a „normalitás” helyreállása. Ez természetesen a narratíva szintjén is bekövetkezik, hiszen a klasszikusan felépített „rend – a rend felbomlása – a rend helyreállása” kompozíció így lesz kerek.

Valójában kijelenthető, hogy a *Dogville* furcsa, kísérleties „tér-kép-zése” magában foglalja mind a paranoia, mind pedig a pszichózis sajátosságait. Ha így tekintjük, akkor egy többszörösen palimpszeszt teret kapunk, melyet csak tovább erősít az, hogy *Dogville* tökéletes vetülete az Amerikai Egyesült Államok térképének. Egy ilyen összetett, önmagába forduló, kiazmatikus tér kénytelen vakfoltként funkcionálni, amit Lars von Trier tudatosan vagy tudattalanul hihetetlen precízen meg is valósított: amikor Ben (Zeljko Ivanek) megígéri Grace-nek, hogy megszökteti, és az almák közé rejtve elviszi *Dogville*-ből, azt várhatnánk, hogy a városba érve kitágul a tér, és erős kontraszttal szembesülünk a falucska klausztróbiájából kilépve. Ehhez képest von Trier még *Dogville*-hez képest is beszűkítette a teret, a kiruccanást a teherautó platójának pányváján

keresztül engedélyezett látványra redukálva: egy sokkal erőteljesebb kukkoló pozíciót teremtve, megint csak a térbeli határok áthágásával. Egyedül az atmoszféra, a hang jelzi, hogy vélhetően kiléptünk *Dogville*-ből, ám vizuálisan tulajdonképpen sohasem hagytuk el azt. Egy olyan felfüggesztett térről van itt szó, amely fekete lyukként magába szippantja a vélhetőleg őt körülölelő (és így térben definiáló) tereket, összemosva és egyenlővé, izomorffá téve a belső terekkel.

Möbiusz-szalag, felfüggesztett tér

A *Dogville* tehát tele van valóságos térre, terekre történő utalással (pl. az USA-térkép, valamint a faluba vezető út vélhető csatlakozása a külvilághoz), a filmi térélmény azonban folyamatosan felülírja ezeket a referenciákat, mégpedig úgy, hogy a szűk térben, vagyis magában a faluban eltörli a vertikális térelválasztó elemeket, horizontális, kétdimenziós alaprajzokká alakítva azokat. Mondhatni, a háromdimenziós filmi valóság szövete felfeslik, megbomlik, ami marad, az pedig túlmutat a valóságon, ahogy Morpheus mondja a *Mátrix*-ban: „Üdvözöllek a valós sivatagában!”⁹

⁹ A magyar fordításban a „Welcome to the desert of the real” – „Üdvözöllek a valóság sivatagában”-ná módosult, azonban éppen nem a valóságba csöppen Neo (aki épp onnan érkezik), hanem végre megtapasztalhatja azt, ami a valóságon túl sokkal valósabb, mint az a szimbolikus struktúra, amelyben addig élt.

A kérdést úgy is meg lehet közelíteni, hogy a faluba vezető egyetlen út tulajdonképpen egy képzeletbeli Möbiusz-szalag azon pontja, ahol a külső és a belső izomorfia válik, vagyis ahol az efféle bináris oppozíció elveszíti az értelmét, sőt ontológiailag válik kérdésessé. A Möbiusz-szalag furcsa tulajdonsága az, hogy ha elég messze jutottunk az egyik oldalán, akkor hirtelen a másik oldalon találjuk magunkat, anélkül, hogy tudatosan és a szó szoros értelmében áttértünk volna a másik oldalra, vagy netán áthágtunk volna valamiféle elválasztó vonalat. Grace a valóságos úton addig menekül, míg a fantázia legmélyén találja magát, ami sokkal inkább Valós, mint addigi élete: egyfajta traumatikus mag elevededik meg, amely mintha mindvégig a valóságra utalna, a valóságból táplálkozna, de hamar rá kell ébredni, hogy ez a valóság eladdig észlelhetetlen oldala.

Olyan ez az egész szcéna, mint Robert Heinlein tudományos-fantasztikus novellájában, a *Jonathan Hoag kellemetlen hivatásában* (*The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*)¹⁰, ahol a történet során Randall és felesége éppen hazafelé utaznak New Yorkba egy piknikről, ahol Hoag, egy tudós, figyelmeztette őket, hogy az úton semmi esetre se eresszék le az ablakokat az autóban. Ahogy az ilyenkor lenni szokott, történik valami. Ez esetben először szemtanúi lesznek egy balesetnek, ahol egy autó elüt egy kisfiút. Ekkor a házaspár nyugalmat erőltet magára és továbbhajt, a legközelebbi benzinkútnál azonban lelkiismeretüktől hajtva leengedik a kocsi ablakát, hogy tájékoztassák a benzinkutas balesetről, és megkérjék, hívjon segítséget. De abban a pillanatban, amikor leengedik az ablakot, eltűnik minden: a gyermek, a baleset, a benzinkút és a benzinkutas is – és hirtelen formátlan szürke köd kezd áramlani az utastérbe. Ijedten húzzák fel az ablakot, és a napos útszakasz a benzinkutassal ismét láthatóvá válik, mire ők gyorsan továbbhajtának, nehogy ismét a gomolygó nagy semmivel (azaz a lacani Valóssal) találkozzanak.

Hasonló persze a helyzet többek között Stephen King *A Langolier* című kisregényében is¹¹, ahol a repülőgép áthalad az égbolt adott – természetesen

láthatatlan – pontján, és az utasok (már aki megmarad) egy olyan világban találják magukat, amely első pillantásra talán ugyanaz, mint a valóság, amit és ahogy ismerik, azonban egyre inkább rádöbbennek, hogy ugyanazon létezés fonákjába kerültek – vagyis áthaladtak a Möbiusz-szalag lehetetlen, dimenziókat összemosó kötésén. Grace-szel is ez történik a *Dogville*-ben, hiszen látszólag ugyanolyan világba csöppen, mint amit már megszokott, mégis, lépésről lépésre derül ki, hogy ez ugyanaz és mégis más. Dogville tehát tekinthető a Dogville-t körülvevő valóság másik oldalának, egy olyan térnek, amely úgy tartja fenn a valóságot, hogy kizáródik abból, és – mintha csak egy távoli bolygóról lenne szó, mint a tudomány-fantasztikus filmek távoli, furcsa, lehetetlen terei – *másik voltából adódóan teszi lehetővé annak puszta létét is*, mivel szükségszerű ellenpontot nyújt a valósághoz. Ezért hívhatnánk fantáziának vagy fikciónak is, azonban riasztóan Valós elemekből épül fel.

David Lynch *Mulholland Drive*-ja is hasonló logikán alapul. A film elején megjelenő autó, amely egy sötét úton száguld, éppen a címadó úton halad, ami történetesen határvonal vagy perem a város és az erdő között. Ez a térbeli elrendezkedés már előrevetíti a történet lehetséges fordulatait: aki ugyanis ezen az úton áthatol, megváltozik, sőt az általa ismert valóság szertefoszlik, és egy ahhoz valamennyire hasonlító, ám jellemzően fonák Képzetes világ bontakozik ki. Az út, ha úgy tetszik, tehát a Möbiusz-szalag *kiazmatikus* középpontja, ahol kint és bent, valóság és fantázia, ébrenlét és álom átfordul. A karakterek és a benépesülő virtuális terek ugyanazok, de csupán látszólag, hiszen amint áthatolunk az úton, strukturális pozíciójuk és az újonnan felépülő valóságban betöltendő szerepük gyökeres változásokon megy át.¹²

A *Dogville* tere felfüggesztett térré válik abban az értelemben is, hogy látszólag nyitott, hozzáférhető, elérhető, bejárható, azonban tökéletesen elszigetelt is egyben. Ahogyan Dogville megjelenik, nagyban hasonlít az internetes oldalak szisztémájához, ahol

10 Heinlein, Robert A.: *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*. Berkeley, 1983.

11 King, Stephen: *Titkos ablak, titkos kert (1 és 2 perccel éjfél után)*. Budapest: Európa, 2004.

12 Majdnem ugyanez a logika működik Lynch *Útvesztőjében* is, lásd: Žižek, Slavoj: *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for Humanities, University of Washington, 2000.

minden összekapcsolódik mindennel, mégis az egyes oldalak teljesen különálló egységeket alkotnak, amelyeknek látszólag semmi közük a többi millióhoz, olyannyira, hogy vannak olyan oldalak is, amelyek teljesen sajátos logika szerint működnek. Ilyen logikában előbb-utóbb be kell látni, hogy tulajdonképpen nincs értelme a kint és a bent alapvető ellentétének, hiszen mind a bent, mind pedig a kint megsokszorozódik, így a distinkció követhetlenné válik. Hálózatos rendszerről van szó – és pontosan ezt sugallja Dogville felépítése is: olyan, mintha egy szerteágazó hálózat egyetlen oldalán barangolnánk, tudva azt, hogy bármikor áttérhetünk egy másik oldalra. Ha így vesszük, a helyszín felépítése (illetve leképezése vagy vetülete) maga olyan, mint egy internetes oldaltérkép: kétdimenziós lajstrom, mely feltünteteti a kapcsolódásokat, de nem jeleníti meg a teljes vizuális és tartalmi dimenziót.

Heterotópia

Michel Foucault szerint az ilyen terek korántsem utópisztikusak, sokkal inkább egy másik kategóriát valósítanak meg: a *heterotópiát*.¹³ A heterotópia alapvetően olyan hely, amely annak ellenére, hogy minden kultúrának illetve civilizációnak az alappillére, valamiféle „ellen-tér”-ként funkcionál. A heterotópia meghatározásában Foucault öt alapelvet fogalmaz meg. Az első szerint még a legősibb társadalmakban is fellelhetőek voltak az úgynevezett „válság heterotópiái”, amelyek olyan szent vagy tiltott helyek voltak, ahová azok az emberek vonultak elkülönülés céljából, akiknek az életében valamilyen krízishelyzet állt elő (ilyenek voltak a kamaszok, a menstruáló nők, a terhes nők, az idősek stb.). E helyek funkcióit manapság intézményes formák vették át (amelyeket Foucault a „deviáció heterotópiáinak” nevezett el): idősek otthona, pszichiátriai intézetek és persze a börtön.¹⁴

A második alapelv arra mutat rá, hogy a heterotópiának pontosan körülírható és meghatározható funkciója van egy társadalmon belül. Ilyen tér például a temető,

amelynek helyváltozásai majdnem mindent elárulnak az adott társadalom szokásairól és kultúrájáról.

A harmadik alapelv szerint a heterotópia képes arra, hogy egy térben jelenítsen meg több, egymástól akár független vagy egymással összeegyeztethetetlen teret is. Foucault ide sorolja például a színház intézményét is, melyben egy adott tér (a terem) magában foglal egy másik teret (a színpad), amelyben más, különböző terek jelennek meg.

A negyedik alapelv arra világít rá, hogy a heterotópiák többnyire valamilyen időszülethez köthetők, mint például a múzeumok vagy a könyvtárak: a múzeumban a kiállított tárgyak a múlt időt *jelenítik* meg, vagyis képesek arra, hogy térbeli ugrás nélkül időkorlátokat hájjanak át. Végül Foucault ötödik alapelve a nyitott–zárt dichotómiáját írja le. Eszerint a heterotópia általában olyan tér, amely nem mindenki által hozzáférhető: például a hadsereg barakkjaiba vagy a börtön cellájába csak az léphet be, aki erre kötelezve van, vagy más példánál átesik akár egy megtisztulási folyamaton, vagy egy beavatási rítuson.

Jól látható, hogy a *Dogville* kapcsán többszörösen is heterotópiáról beszélhetünk, hiszen a színház analógiájára a mozi intézménye már önmagában is ilyen tér: egy háromdimenziós tér magában foglal egy kétdimenziós, sík teret, amelyen további Képzetes terek jelennek meg. De itt érhetjük tetten a *Dogville* terét is, amely nem pusztán a település tér-képe, hanem magában megjeleníti a sematizált Egyesült Államok-térképet is alaprajz formában, ráadásul egyszerre mutatja az egyébként szeparált helyiségeket, plusz a vásznon meg nem jelenő külvilágot is képes becsempészni úgy, hogy az mégsem jelenik meg szó szerint.

Dogville-ből a kilépés sem egyszerű: egy igazi megtisztulási folyamatban kell részt vennie Grace-nek, miután persze a belépésnél végighaladt a beavatási rítuson. Ha úgy tetszik, a néző is egy beavatáson megy keresztül, hiszen voyeurizmusa szinte túlságosan is kiszolgált ahhoz, hogy tovább kíváncsiskodjon. Semmi és senki sincs rejtve a néző előtt, majdhogynem zavaróan látható minden és mindenki. És mégis, ebben a túlzott láthatóságban olyan mély, láthatatlan és

13 Foucault, Michel: *Eltérő terek*. In: Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 2000. pp. 147–155.

14 *ibid.* pp. 150–151.



Dogville

kimondhatatlan titkok lappanganak, amelyről álmodni sem mer az ember.

Hozzá tartozik persze az is, hogy amikor a néző beül a *Dogville*-re, akkor nem pusztán elfogadja a mozit mint heterotópiát, illetve ennek törvényszerűségeit és alapelveit (s mindezt tudattalanul), hanem ezen szubjektív gesztusával egyben hozzájárul ahhoz, hogy a mozi és a mozi által a vásznon működtetett heterotópiák valóban működképpé váljanak. Ez a szubjektív-konstruktív gesztus szerepet játszhat abban, hogy az objektív valóság benyomását keltse a film világa a nézőben.

Topológia

Visszatérve a film tér-képzéséhez, a Möbiusz-felülethez, talán érdemes megemlíteni, hogy Lacan már egészen korán úgy képzelte el a szubjektum felépítését illetve struktúráját, mint ami valamiféle furcsa topológiai egység, egy olyan felépítmény, mely egy hiány, egy törés, egy lyuk köré szerveződik. A tükör-stádiumban ez a törés az ideális kép és az azzal azonosuló én közé ékelődik, a félreismerés és az

elidegenedés felé terelve a szubjektumot.¹⁵ Amint azt Pierre Skriabine megfogalmazza, nincs is olyan szubjektum, amely ne lenne – öntudatlanul is – „topológus” [*topologist*], hiszen a szubjektum csakis (térbeli) pozíciók és relációk rendszerében artikulálódhat.¹⁶ Mivel azonban nyilvánvalóan minden egy hiány, vagy még inkább „hiba” köré szerveződik (amely így önmagában a topológia garanciája is egyben), a Másik, a „mindentudó” szervező erő, a szubjektum létrehívója-létrehozója is alapvetően hibás, ami azt jelenti, hogy az egész univerzum egy fundamentális hiány-hiba köré szerveződik. Ha szemiotikai szinten próbáljuk megközelíteni a kérdést, akkor elég Ferdinand de Saussure-re emlékeznünk, aki szerint egy jelölő csakis akkor lehet jelölő, ha minden más jelölőtől különbözik, vagyis A csakis akkor lehet használható egység, ha különbözik B-től, C-től, D-től stb., és természetesen B is csak akkor lehet B, ha nem egyezik meg sem A-val, sem C-vel, sem pedig D-vel stb. A rendszer vagy struktúra működése és működésének garanciája tehát egyetlen tényezőn áll vagy bukik: ki kell rekeszteni egy jelölőt annak érdekében, hogy az egész értelmet nyerjen. A kirekesztett jelölő lesz az egész struktúra (a fenti

¹⁵ Lacan, Jacques: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. *Thalassa* 4 (1993 tél) no. 2. pp. 5–10.

¹⁶ Skriabine, Pierre: Clinic and Topology: The Flaw in the Universe. In: Ragland, Ellie–Milovanovic, Dragan (eds.): *Lacan: Topologically Speaking*. New York: Other Press, 2004. p. 74.



Dogville
(Nicole Kidman, James Caan)

esetben nyelvi rendszer) működésének garanciája, az a hiány vagy lyuk, hiba, törés, amely köré szerveződik minden a helyére kerülhet. Lényegileg tehát egy struktúra csak és kizárólag kirekesztés árán válhat működőképessé.¹⁷

A *Dogville*-ben azonban az a felforgató, hogy ez a hiba nemcsak és kizárólag a karakterek és a fiktív valóság szintjén, hanem egyidejűleg a néző szintjén is jelentkezik: hiszen nyilvánvaló, hogy ebben a pszichotikus térben hiba van, de ennek ellenére a néző teljesként, hibátlanként fogja föl és fogadja el az absztrahált, sematikus filmi valóságot, vagyis mintegy jóváteszi a hibát – vagy még inkább, hasonul hozzá, magáévá teszi azt. A Möbiusz-felépítés tehát egy olyan hibát tár fel, amely nem pusztán a film terének jellegét, hanem a nézői szubjektum alapvető, konstitutív mozzanatát is jelöli. Ha pedig így van, akkor a néző a filmi valóság létrejöttének garanciája: ha úgy tetszik, a néző az a negyedik regiszter (a Valós, a Szimbolikus és a Képzetes mellett), amely szükségeltetik a film meg-valósulásához, a valóság illúziójának stabilitásához. Ez pedig a topológia egy különleges ágához, a kötéselmélethez vezet bennünket, melyet két vonatkozásban fogok vizsgálni – először külön-külön, majd együtt is. Első lépésként

áttekintem a film karaktereinek a filmi valósághoz és tér-képzéshez való viszonyát, leginkább persze Grace tekintetében, hiszen az ő nézőpontja a meghatározó a diegézisben. Ezt követően a nézői szubjektum strukturális szerepét elemzem, mely végül elkerülhetetlenül összekapcsolódik a Grace-ről és a film terének sajátosságairól mondottakkal.

A borromei kötés

Grace az apja és apja hatalma elől menekül, és e hatalom kellékeinek kirekesztésével, megtagadásával, és végül elfedésével próbál – eddigi életvitelétől nyilvánvalóan merőben más minőségű – új, önálló életet kezdeni. Ez egy olyan problémát eredményez, ami az Atya nevével kapcsolatos, tehát a pszichés működés zavartalansága a Szimbolikus dimenzióban válik fenyegetetté (hiszen a lacani gondolatrendszerben az Atya neve, vagyis maga a törvény az, ami a Szimbolikus rend végső jelölője: a szubjektum társadalmi működésén, pozícióján és mentális helyzetén keresztül minden ettől függ). Ennek tudható be, hogy a „normálisnak”, más szóval a zavartalannak, tehát a nézői valóságnak megfeleltethető vagy azzal

folytonosnak tekinthető valóság, illetve valóságos tér koncepciója egy majdhogynem hallucinatórikus, a *Zeitgeist*-nak (vagyis a gazdasági válság sújtotta Amerikának) megfelelő brechti valóságképnek adja át a helyét, ami egyben egyfajta pszichotikus tér-képzet kialakításának is beillik. Skriabine szerint ez a jelenség akkor válik valós veszéllyé, amikor a szubjektum rátalál a valóság szerveződését lehetővé tévő hiányra, és a kirekesztett jelölő után kiált.¹⁸ Mindez persze a kisebbik probléma, hiszen itt tudatos megtagadásról van szó, a kirekesztés a Másiknak szól, arról beszél, hogy a szubjektum, vagyis Grace *tudja, felismerte*, hogy a Másik nem tökéletes, nem teljes, hogy hiba van az univerzumban. Ebben az esetben furcsamód mégis éppen az apa film végi megjelenése az, ami megadja a koordinátákat mind Grace szubjektumát, mind pedig a filmi valóság szerkezetét illetően, vagyis az Atya neve az (minden egyes kellékével együtt), ami e tekintetben helyreállítja a rendet: Grace is mintha „magára találna” apja mellett az autó hátsó ülésén a paktum megkötésekor (ami azért azt is jelenti, hogy *azonosul az Atya nevével, magáévá teszi a kulcsjelölőt*), és a tér is ekkortól változik ismét háromdimenzióssá.

Mindemellett azonban egy másik, sokkal erőteljesebben jelentkező strukturális probléma is kibontakozik a filmben: Grace sorsának végső stációjáról van szó, ami Dogville településének szempontjából az, amikor egy heterotópiaként értelmezhető, mind vertikálisan, mind horizontálisan is elkülönített épületbe száműzve kell elviselnie a fizikai kontaktust a férfi látogatókkal, vagyis egészen egyszerűen rabszolga-prostituálttá teszik (természetesen azzal az ideológiai magyarázattal, hogy csakis az ő lelki üdvéért történik mindez). Jól látható azonban, hogy nem igazi „együttlétről” van itt szó, hiszen Grace *nincs is jelen*. A férfiak pedig nem Grace-szel közöskölnék, hanem őt használják fel a fantázia mise-

en-scène-jének kivetülésére: vagyis ők sem „ott” vannak a szó szoros értelmében, sokkal inkább egy másik személy jelenlétében maszturbálnak (így a *Dogville* tökéletesen illusztrálja, miért is mondhatta azt Lacan sokak megrökönyödésére, hogy a szexuális kapcsolat nem létezik).¹⁹ Ez teszi világossá azt, hogy miért nem uraikat vetik meg a feleségek: nem a férfiak a bűnösök itt, akik kiélik libidinális túltengésüket, hanem az a személy, aki az ő helyükbe lépve részese ennek az aktusnak. Mit sem számít ebből a nézőpontból az az aprócska tény, hogy valójában nemi erőszak történik minden egyes esetben, és a néző felháborodását csak fokozza, hogy a nőtársak ezt nem veszik észre (nyilván nem akarják észrevenni, mert azzal felborulna az általuk kreált Szimbolikus–Képzetes valóságillúzió).

Mi történik itt, és vajon hogyan lehet választ találni a felmerülő kérdésekre az eddigiek alapján? Hiszen jól látható, hogy itt a pusztá topológiai gondolkodás, a szubjektum felületekben való elgondolása már nem elégséges, vagy legalábbis nem nyújt megnyugtató és minden tekintetben kimerítő választ. A megoldás lehetőségét a kései Lacan szubjektumelmélete kínálja ez esetben, amely nagymértékben merít a matematikai topológia kötéselméleti ágának felismeréseiből és eredményeiből.

Míg Lacan korai előadásaiban felületekben, tehát kétdimenziós struktúrákban képzelte el a szubjektum topológiáját, később fokozatosan áttért a háromdimenziós Klein-palack, *cross-cap*²⁰, tórusz formációira, majd végezetül a kötéselméletben találta a megoldást. Egy kivételes formációban, a borromei kötésben látta megvalósulni a szubjektum tökéletes modelljét, amelyet három karika vagy gyűrű alkot (a Szimbolikus, a Képzetes és a Valós rendjeinek megfelelően), mégpedig egy olyan kötésben, amelyben egyik karika sem kötődik közvetlenül a másik kettőhöz, ám ha az egyiket kivesszük, az egész struktúra szétcsúszik.

18 *ibid.* pp. 256–257.

19 Lacan, Jacques: *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge (Seminar XX)*. (trans. Bruce Fink) New York: W. W. Norton & Company, 1988. pp. 1–18.

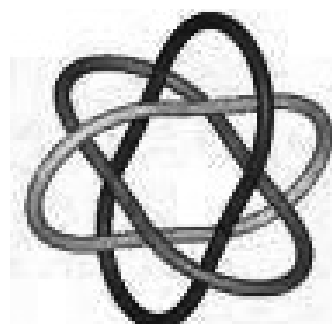
20 A *cross-cap* angol szóösszetétel egy olyan topológiai felületnek felel meg, amely nagyjából megegyezik a Möbiusz-szalaggal, az eltérés csupán annyi, hogy határai egy kört alkotnak. Ha két *cross-cap*-et a széleinél fogva összeillesztünk, akkor egy Klein-palackot kapunk.



1. Borromei kötés



2. Lacan borromei ábrája



3. háromdimenziós kötéskép

Lacan a borromei kötéssel egy új modellt kívánt bevezetni a psziché leképezésére, illetve a jelentésalkotás feltérképezésére. A kötés ábráját nem pusztán metaforának vagy analógiának szánta, hanem sokkal inkább homológiának.²¹ A tökéletes hármaskötés azonban – mint arra Lacan igen korán rájött – nem létezik: nem is létezhet, ha elfogadjuk azt az alaptételt, miszerint egy fundamentális hiba van az univerzumban, és éppen ez a hiba teszi lehetővé a strukturális szerveződéseket tulajdonképpen minden szinten. Ha ez így van, akkor viszont szükség van egy „negyedik regiszterre”, amely összetartja a három karikát még akkor is, ha azok széteséssel fenyegetnek.

Ez a negyedik tényező Freudnál maga az ödipális szakasz, mely a szubjektum pszicho-szexuális fejlődésének, és egyáltalán a szubjektum mint olyan megszületésének a pillanata. A lacani sémában ezt a funkciót az Atya neve veszi át, mely a Másikban lévő hibát hivatott jóvátenni, illetve a hiányt pótolni. Ami mind a freudi, mind pedig a lacani elgondolásban közös, az a „név” illetve egészen pontosan az „elnevezés” („*donner-nom*”) aktusa, mely valójában nem más, mint a Szimbolikus karikájának megkettőzése, és így a kötés struktúrájának megerősítése, ha úgy tetszik, egyfajta „varrat”.²² Freudnál az elnevezés aktusa nagyjából megfeleltethető az Ödipusz-komplexus kimenetelének, feloldásának, míg a korai lacani terminológiában ez lenne a beszélő szubjektum mint társadalmi entitás megszületése, maga a belépés a nyelvbe, és a nyelv által adott szubjektumpozíciók elfogadása-elfoglalása.

Lacan azonban egyáltalán nem gondolta azt, hogy – a standard (és sok esetben elhibázott) posztstrukturalista értelmezésekkel szemben – az Atya neve kizárólagos jogot formálna az eredetileg borromei kötés egyben tartására: nem is lehetne ez megoldás mondjuk abban az esetben, ha nem a Szimbolikus, hanem bármely másik, a Képzetes vagy a Valós regiszter szorulna megerősítésre, illetve megkettőzésre. 1975-ben, hetvenes éveinek derekán oldotta meg Lacan a problémát, mégpedig a *sinthome* terminusának és funkciójának bevezetésével. A *sinthome* a szimptóma, vagyis a tünet archaikus francia szóvariánsa, amit minden nyelven meghagynak ebben az írásformában, ezzel is jelezvén különbségét a klasszikus tünetdefinícióktól. Klasszikus értelemben ugyanis a tünet tulajdonképpen egy rejtvény, melyet a szubjektum azért produkál, hogy üzenjen valamit, hogy felhívja magára a figyelmet, és az enigmatikus formula hivatott garantálni ezt a figyelmet, a törődést. Ebből az következik, hogy a tünetformáció mindig valamiféle jelentéssel bír, valamilyen jelentést hordoz vagy jelöl. Ezzel szemben a *sinthome* alapvető tulajdonsága, hogy megfejthetetlen, dekódolhatatlan marad, mindvégig kívül a Szimbolikus értelmezési tartományon, mintegy kívülről tartva össze a teljes struktúrát. Nem létezik (*exists*) a szó kézzelfogható, magyarázható értelmében, hanem „kívül áll” (*ex-sists*), vagyis megragadhatatlan, hiányában van jelen.

Ellie Ragland szerint a *sinthome* bármi lehet: „egy szó, egy hang, egy esemény, egy részlet vagy egy kép, mely egy

21 Milovanovic, Dragan: Borromean Knots, *Le Sinthome*, and Sense Production in Law. In: Ragland, Ellie–Milovanovic, Dragan (eds.): *Lacan: Topologically Speaking*. New York: Other Press, 2004. p. 368.

22 *ibid.* p. 373.



Dogville
(Paul Bettany, Nicole Kidman)

adott szubjektum történetéhez sajátosan viszonyul.”²³ Ilyen például Kurt Vonnegut *Mesterlövész* című regénye, amelyben a tizenkét éves Rudy Waltz teljesen véletlenül kettős gyilkosságot követ el, melynek traumáját nem fojtja el, hanem kitaszítja, kirekeszti valóságából. Midland City lakói azonban a „mesterlövész” gúnynevet ragasztják rá – amellyel Rudy egy idő után azonosul, és így képes lesz tovább élni az életét (olyannyira, hogy még akkor is mesterlövésznek gondolja és tudja magát, amikor már mindenki meghalt, aki erre emlékeztethetné). A traumatikus élményt tehát „nem teszi magáévá”, olyan, mintha nem is vele történt volna meg az egész, kívülről azonban – a ragadványneven keresztül – ez a kitaszított mindig visszatér ugyanabban a formában. Vagyis az elnevezés aktusa, szó szerint a „mesterlövész” név az a *sinthome*, amely megduplázza a Szimbolikus karikát a borromei kötésben, és ezáltal a trauma ellenére együtt tartja a pszichés struktúrát.

A *Sinthome* szemináriumban (1975–76) Lacan szerint James Joyce az *Ifjúkori önarckép* című regényében leírt verés következtében (amikor Stephent – Joyce alteregóját – iskolatársai alaposan helybenhagyják) elveszíti kapcsolatát a testével. A

probléma az azonosulás, tehát a test-én szintjén jelentkezik, ami a Képzetes karikát érinti a borromei kötésben. Lacan Joyce-nál az írást [*écriture*], a bevésést [*inscription*] azonosítja a *sinthome*-ként, más szóval, írása, művei, mintegy negyedik karikaként fogták össze a Valós, Képzetes és Szimbolikus karikákat, és ezzel helyrehozták „alapvető hibáját”, mely tehát az ego szintjén jelentkezett.²⁴ Így válik a szövegei által ismert Joyce „Joyce-tünetté” („Joyce-*sinthome*”), vagyis azzá a tünetté, mely rajta kívül létezik [*ex-sists*], de kívülről hozzátartozva legbelsőbb valóját tartja egyben. Az ego (itt maga a *sinthome*) lesz a struktúra kiegészítése, a negyedik, a Képzetest megkettőző karika.

Grace problémájára visszatérve azt lehet mondani tehát, hogy a Képzetes karikája hullik ki a borromei kötésből, hiszen Grace elveszíti testével a kapcsolatot: ami Joyce regényében a verés volt, az itt a szexuális erőszak – és ami Joyce esetében megoldásként funkcionált, az inskripció, a sajátos írásmód, az itt az ördögi terv kiagyalójának, ifj. Thomas Edisonak a szemtől szemben történő kivégzése lesz. Joyce Stephen Daedaluson keresztül egy nevet kreált magának, mely nomináció az Atya neve helyére állt be, így összetartva a széthulló topográfiát; Grace is nominál, csakhogy

23 Ragland, Ellie: Lacan's Seminar on James Joyce: Writing as Symptom and 'Singular Solution' In: Feldstein, Richard–Sussman, Henry–Flieger, Jerry Aline (eds.): *Psychoanalysis and...* New York: Routledge, 1990. p. 73.

24 Rabaté, Jean-Michel: *Jacques Lacan*. New York: Palgrave, 2001. p. 158.



Dogville

neve ezentúl mindannak ellentétét deszignálja, ami tanulmányom elején szerepel. Nem véletlen, hogy Grace apjától a teljes hatalmat akarja megkapni, vagyis ha úgy tetszik, a „vérrel való írás” hatalmát, amelynek testi dimenziója megduplázza a Képzetes sérült karikáját. Grace tehát azzal azonosul, amitől undorodott, amitől menekült: apja hatalmával, a vér erejével, amely így *sinthome*-ként, vagyis az úgynevezett negyedik karikaként teszi rendbe a szétzilált borromei kötést, minthogy a *sinthome*, ahogyan Parveen Adams megfogalmazza, tulajdonképpen az az elnevezés, amely a szubjektum univerzumban lévő hibához való viszonyát jelöli.²⁵

Egyébiránt a történet furcsa grimaszaként nem azzal mondják ki halálos ítéletüket Dogville lakói, hogy nem adják fel Grace-t (persze ők meg vannak arról győződve, hogy ezzel óriási szívességet tesznek neki, és magukra prospektíve bajt hoznak), hanem éppen azzal, hogy feladják: a jutalom itt nem az övék, hanem az etikai pozíciójában megszilárduló Grace-é, aki viszont saját szubjektumának Möbiusz-szalagján fordulva anti-Grace-szé, vagyis kegyetlen, a jóindulat szikráját sem mutató, vére éhes bosszúállóvá

válik. Ez az a „fenséges” pillanat a kanti–freudi értelemben, amikor a *Heimlich*-ban megmutatkozik önmaga szöges ellentéte, a megmagyarázhatatlan *Unheimlich*.²⁶ Grace szublimálódik a lacani olvasatban, vagyis egy hétköznapi, már megismert „tárgyból”, emberből (aki lehetne egy közülünk) hirtelen „Dologgá” válik, vagyis a „*Dolog fenségének magasságába emelt tárggyá*”.²⁷

„Mi közöm hozzá?!”: a néző kutyavilága

A *Dogville*-ben meglehetősen látványosan jelenik meg a sivár kétdimenziós térszerkezet: elidegenedett, kopár valóságba kerülünk. Az elidegenítés következtében tulajdonképpen a néző egy olyan traumatikus dimenzióval találja magát szembe, illetve válik annak részévé, elszenvédőjévé, ami nem az ő sajátja. Ez különösképpen akkor válik elméleti lehetőséggé, és akkor lehet igazán az elemzés tárgyává tenni, ha a kartézianus *cogito ergo sum* alapvető hibáját (tudniillik ott vagyok,

25 Adams, Parveen: Art as Prosthesis: Cronenberg's *Crash*. In: Adams (ed.): *Art: Sublimation or Symptom*. London: Karnac, 2003. p. 153.

26 A kísérteties fogalmáról lásd: Freud, Sigmund: A kísérteties. In: Freud: *Művészeti írások* (trans. Bókay Antal–Erős Ferenc). Budapest: Filum, 2001. pp. 245–281.

27 Lacant idézi Žižek, Slavoj: A meg nem tévesztett tévedése. (trans. Papp Orsolya) *Thalassa* 15 (2004) no. 3. p. 35.

ahol gondolkodom) a lacani javítással látjuk el: „nem ott vagyok, ahol gondolkodom”. Vagyis a Valós énem (az a traumatikus dimenzió), ami szimbolizálhatatlan, ezért mindig kibújik a tudatos (*cogito*) markából, mindig máshol van, hiszen a szubjektumnak egyrészt sohasem lehet hiánytalan rálátása saját magára (már fizikailag is képtelenség a feltételezés), másrészt pedig a lacani szubjektum *per definitionem* hasadt (gondoljunk csak a tükör-stádium forgatókönyvére). Slavoj Žižek szerint ezt a gondolatmenetet egészen Freudig vissza lehet vezetni, hiszen a *Mindennapi élet pszichopatológiájában* számtalan életszerű megnyilvánulási lehetőségét feltárta ennek a furcsa elképzelésnek: hiába például a *decens pácienst* koherens narratívája saját boldog életéről, ha mozdulatai tudattalanul is elárulják boldogtalanságát vagy pszichés problémáját.²⁸ Tehát hiába a hibátlan szimbolikus réteg (*cogito*), a Valós tartalom, a szubjektum létének (*sum*) igazi definíciója máshol van, szimbolizálhatatlanul, felülírva a jól megkonstruált öndefiníciót.

Ez azért kiemelkedően fontos, mert a pszichoanalízis szemszögéből a háromdimenziós tér és annak időbeni létezése korántsem eleve adott a szubjektum számára, hiszen mindez pszichikai konstrukció, amely a Másik által kontrollált diszkurzív mezőben történő azonosulás során jön létre (ellentétben azzal a téves elgondolással, miszerint a tér maga lenne az azonosulás médiuma – ami többnyire az általános nézet).²⁹ Ugyanilyen elvek alapján jön létre a háromdimenziós tér a film esetében is, csupán a Másik tere a tekintetnek (illetve a képernyő közvetítésének), míg a szubjektum a nézőnek feleltethető meg. A *Dogville* esetében azonban a fenti forgatókönyv alapján ez a háromdimenziós tér egyszerűen nem jön, nem is jöhet létre.

Parveen Adams David Cronenberg *Karambol* (*Crash*) című filmje kapcsán diagnosztizál hasonló

helyzetet: szerinte a filmben egyszerűen nincs jelen a Másik, így nincs, ami összefogja a három lacani rendet, a Valóst, a Képzetest és a Szimbolikust. Van azonban a filmben valami, ami mégis működteti a tereket, a karaktereket és a történetet: és ez a valami nagyban hasonlít ahhoz, amit Lacan Joyce esetében „Joyce-tünetként”, vagyis *sinthome*-ként azonosított. „*Talán ellentmondásnak tűnik – írja Adams –, de azt állítom, hogy ebben a filmben, mely tele van testekkel és szexszel, a karakterek nem a testükben élnek.*”³⁰ A testek sem igazi testek, hanem „kiürített”, „kiüresedett” és „lehámozott” testek³¹, és a karambolok – amiket mi baleseteknek, véletlennek hívunk – is kiürülnek, mégpedig úgy, hogy kiüresedtségükben nyerik el teljes, kifejezhetetlenül traumatikus jelentésüket. A szubjektum úgy éli túl a Másikat (és úgy is szabadul meg tőle), hogy a következő karambolra vár. A baleset vagy véletlen ugyanis ebben az esetben éppen az, ha valaki túléli a karambolt! Ebből Adams azt a következtetést vonja le, hogy a film nem elfedi a Valós dimenzióját, hanem éppen ellenkezőleg, a Valós adja magát a jól látható struktúrát.³²

Ez egyben azt is jelenti, hogy nem érvényes az a klasszikus megállapítás, hogy a film Képzetes valóságot hoz létre a néző számára, amely – a Másik tereként funkcionálva – lehetővé teszi az azonosulást. A *Karambol* esetében ugyanis Adams szerint a Másikon kívüli teret látjuk, egy sík, kétdimenziós, minden mélységet nélkülöző teret, mely egyszerűen nem a jól bevált szabályok szerint működik.³³ Ráadásul, ha a tér sík marad, akkor a nézői szubjektum pszichés strukturálódása sem tud kiteljesedni az azonosulásban, és ennek következtében a néző „*elveszíti pszichés koordinátáit.*”³⁴ Hogyan működhet akkor mégis filmként a *Karambol*? Adams válasza az, hogy a film egy

28 Žižek, Slavoj: *The Thing That Thinks: The Kantian Background of the Noir Subject*. In: Copjec, Joan (ed.): *Shades of Noir*. London: Verso, 1993. p. 207.

29 Adams, Parveen: *Art as Prosthesis*. p. 148.

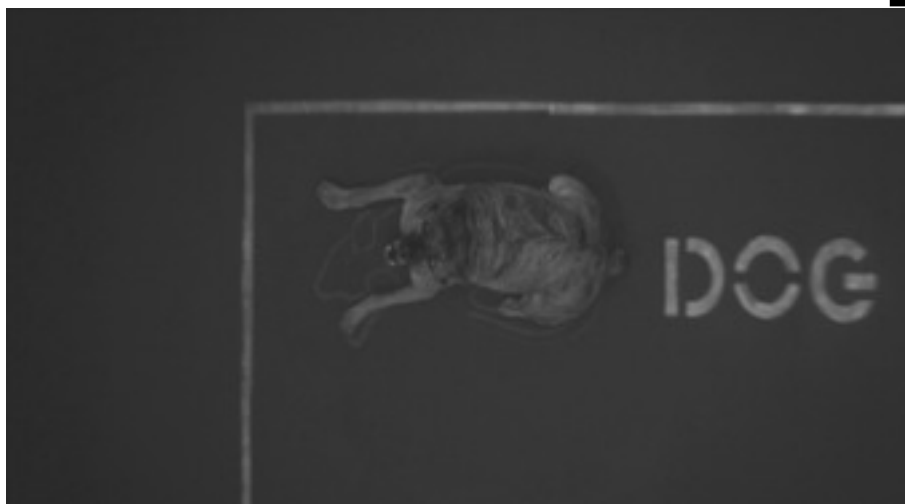
30 ibid. 158.

31 ibid.

32 ibid. 161.

33 ibid. 162.

34 ibid. 162.



Dogville

olyan problémával szembesíti a nézőt, ami nem is az övé, mégpedig úgy, hogy egy kényelmetlen *jouissance* (túlradó, szimbolizálhatatlan élvezet/fájdalom) terébe kényszeríti őt (maguk a karambolok extrém élvezete/fájdalma által kijelölve), miáltal *maga a néző válik a film sinthome-jává: a néző köti össze a széthulló Valós, Képzetes és Szimbolikus karikákat a borromei kötésben.*³⁵ Így válhat a film tere a néző terévé is, létrehozva a teljes, működőképes teret.

Ez megvilágítja, hogyan válhat a *Dogville* két dimenziója és traumatikus regisztere a nézői szubjektum sajátjává, és fordítva, hogyan válhat a néző a film *sinthome-jává*, negyedik terminusként kipótolvva a borromei kötés hibáját: a nézői szubjektum *sum*-ja, vagyis traumatikus Valósa a film erejéig nem (csak) a saját kényelmetlen tünete, hanem az a kimondhatatlan trauma, amely a *Dogville* reprezentációs mechanizmusában és narratívájában lappang. A film trükkje az, hogy a néző „kukkolása” radikalizált vágykielégítő formában jelenik meg, ahol még azt is nézheti (sőt leginkább azt *kell* néznie), amire nem is biztos, hogy annyira vágyott volna, így olyan dimenziót tesz magáévá, ami nem is az övé – viszont ezzel a gesztussal

lehetővé teszi a kétdimenziós, tökéletlen reprezentációs szerveződési mechanizmus háromdimenzióssá tételét. Így a néző „tanúként” nemcsak hogy belekerül, de tevékeny részesévé, megalkotójává válik a filmi valóságnak, a film sajátos terének: pontosan a Valós mag, a Dolog projektálódik elé dologként – legbelsőbb énje (*sum*) tűnik fel előtte kívülről, megfajtságra várva (*cogito*). Azzal, hogy azt is látja, *amiről nem is tudta, hogy látni akarja*, önkéntelenül is a lacani „*che vuoi?*” [„mit akarsz?”] forgatókönyvét játssza el, vagyis a Másik vágyát fürkészi, mint Hendrik Höfgen Szabó István *Mephistójában*, ahol a nagy és üres színpadon fénypázmák keresztüztüzebe szorított Höfgen végső kétségbeesésében csak annyit tud mentségére felhozni, hogy ő csupán egy színész.³⁶ A tudattalanul látni kívánt látványa egy „nem-valós” [*disreal*] valóságot hoz létre, ami Jean-François Lyotard szerint olyan tér, amely nem az úgynevezett objektív valóság törvényeinek engedelmeskedik, hiszen itt a vágy tárgyai helyére *képek* helyettesítődnek be, amelyek azonban nem fikció termékei, hanem olyan „dolgok”, amelyek nem kerülhettek a szubjektum tudatos regiszterébe.³⁷

35 ibid. 163.

36 Höfgen lacani referenciájáról lásd: Dragon Zoltán: *The Spectral Body: Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szabó*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006. A lacani „*che vuoi?*” interszubjektív vonatkozásairól lásd: Lacan, Jacques: *Écrits: A Selection*. (trans. Alan Sheridan) London: Routledge, 1992. p. 313.

37 Lyotard, Jean-François: *Beyond Representation*. In: Benjamin, Andrew (ed.): *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell, 1989. pp. 156–157.

Végső soron (és persze itt válhat igazán kényelmetlenné a dolog) a nézői szubjektum saját traumatikus Valóságát kénytelen szemrevételezni a „nem ott vagyok, ahol gondolkodom” furcsa logikájának következményeképpen. Ez azt jelenti, hogy a néző „tanúvá” válik: ahogyan a tanúság traumatikus működésének logikáját Dori Laub felfedi, a néző belekerül a narratívába, mi több, azon „üres vászonná” [*blank screen*] válik, amelyre a traumatikus esemény elsőként bevésődik.³⁸ Ebből a nézői szubjektumnak a látottakban, illetve adott esetben a filmi valóságban való fizikai részvétele következik, hiszen egy ilyen szituációban Nicholas Mirzoeff szerint csakis testi mediációval lehet fenntartani és egyáltalán létrehozni a szemiozist, vagyis a film jelentésalkotásának mechanizmusát.³⁹ A film tere tehát a néző testi-fizikai terévé is válik, így a nézői szubjektum a film szerveződésének kiegészítőjeként találja meg a helyét, ami – hasonlóan a fentebb vázolt topológiai kötésverziókhöz – ismételtén a Joyce-*sinthome* mintájára történik.

A film végére helyreáll a „rend”, és furcsamód éppen akkor válik a fiktív valóság teljesen háromdimenzióssá (amikor a kutya végre testi valójában, hús-vér fenyegetésként jelenik meg), amikor Grace és apja emberei kétdimenzióssá – vagyis a földdel egyenlővé – teszik Dogville-t. És éppen ez a sivár-gazdag kutyavilág teremti meg a nézői szubjektum kiteljesedésének lehetőségét.

Zoltán Dragon "Dog's World"

Spatial Structure in Dogville and the Spectator Subject

The author tackles the issue of the strange spatial organization of Lars von Trier's Dogville and the role the spectator plays in its operation that results in the construction of filmic reality. The cue is provided by the dog (incorporated in the title of the film) that is no more but a sketch drawn on the surface of the diegetic reality of the film, but returns as a flesh-and-blood, three-dimensional beast at the very end. The analysis of the film shows that the problem illuminated by the strange case of the dog presents itself on the level of identification, since the film abstracts its diegetic reality to two dimensions, which blocks the usual procedure of cinematic identifications modeled, in Lacanian psychoanalysis, on the mirror stage. The essay investigates the different options to frame and interpret the formation of the film's space (psychotic space, heterotopia, topology) with reference to Jacques Lacan's formulation of the subject seen as a Borromean knot. This approach, reworking the legacy of the Symbolic, the Imaginary and the Real, enables the author to provide an interpretation of Grace's position and problem within the field of the fictional universe, and its effect on the spectator that "enters" the diegetic realm as the fourth term of the failed knotting that produces the three dimensional space of the film. The disturbing result for the spectator is his/her physical involvement in the creation of the diegetic space which is, in turn, the very moment of the birth of its own cinematic subjectivity.

38 Laub, Dori: Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening. In: Felman, Shoshana–Laub, Dori: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London: Routledge, 1992. p. 57.

39 Mirzoeff, Nicholas: *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure*. London: Routledge, 1995. p. 197.