



Deák-Kovács Tímea – Papp-Zipernovszky Orsolya

A vörös szoba tükrében: Kísérteties élmények és önreflexió David Lynch világában

A kísérteties (*das Unheimliche*) fogalmat Freud 1919-es tanulmánya óta ismerjük. A jelenség lényege – többek közt – abban áll, hogy a megszokott és otthonos hirtelen idegenné és nyugtalanítóvá válik, s ezáltal az elfojtott tartalmak visszatérésének élményét idézi elő. Az idén elhunyt David Lynch filmjei a kísérteties reprezentációjának különösen gazdag példáit nyújtják: álomszerű narratív struktúrák, ismétlődő motívumok és fragmentált szimbolikus rendszerek révén olyan vizuális világot teremtenek, amelyben a néző folyamatosan a valóság és a fantázia határterében mozog. A film médiuma ebben a tekintetben privilegizált eszköz: képi és hang megoldásai közvetlen hozzáférést nyújtanak ahhoz a tapasztalathoz, amelyet az irodalmi szöveg csak közvetve tud megidézni. Jelen tanulmány a freudi fogalomból kiindulva vizsgálja Lynch filmjeit, és amellett érvel, hogy a kísérteties élmény nem csupán esztétikai hatás, hanem pszichodinamikus esemény is, amely a befogadói élmény szintjén önismereti és terápiás dimenziókkal gazdagodik. Az elemzés hátterét egy olyan önismereti csoport tapasztalatai adják, amely a *Twin Peaks* univerzumának feldolgozásán keresztül élte át a kísérteties élmény pszichés következményeit.

A kísérteties

Freud „A kísérteties” (1919) című esszéjének centenáriumán a londoni Freud Múzeum 2019-ben *The Uncanny: A Centenary* címmel bő háromhónapos programsorozatot szervezett, hogy megünnepelje e jeles évfordulót. Ennek része volt egy olyan egynapos kurzus, mely David Lynch munkásságát állította a középpontba, mint a „kísérteties” vizuális ábrázolásának alapvető és megkerülhetetlen szereplőjét. A program szervezői Lynchről egyenesen azt állították, hogy ha az *Unheimliche* kifejezést antropomorfizálni lehetne, akkor egészen biztosan az ő alkotásai által jelenne meg. Valóban, ha az ember látott már akár csak egy Lynch alkotást is, akkor tudja, hogy mindig jelen van a filmjeiben valami megfoghatatlanul rejtélyes és nyomasztó. Ha Dragon (2017) fordítási javaslatait a „kísérteties” alternatíváiként

figyelembe vesszük, akkor a „hátfeszítő”, „szorongató” vagy „nyugtalanító idegenség” kifejezések nyomán még könnyebben asszociálhatunk a lynchi életműre.

De mi is pontosan az eddig emlegetett *Unheimliche*? Freud azt mondja a kísértetiesről, hogy „ez valamiféle ijesztő, félelem és szorongáskeltő dolgot jelent”, majd rögtön hozzáteszi, hogy ezt a kifejezést nem mindig pontosan meghatározható értelemben alkalmazzák (Freud, 1919/2001, 247.). Ő azt teszi az elemzése tárgyává, hogy megtalálja a szónak azt a belső magját, amely az „ijesztőn” belül egy „kísérteties” elkülönítést indokolja. Kiemeli, hogy az esztétikai értelmezések hajlamosak szép, jó és kellemes dolgokkal foglalkozni, az élet pozitív részeit elemezni, a negatív dolgokat ellenben kerüljük; ezért van szükség a kifejezés pszichoanalitikus elemzésére is. Levine (2020) szerint érdemes más szerzők értelmezéseivel összevetni a fogalmat, mert Freud túl általános és képletes konklúzióra jut; csupán az ő elemzése által nem érthetjük meg a jelenséget. Ugyanakkor Masschelein (2011a) úgy véli, hogy a konceptualizálást szisztematikusan, pontról pontra haladva szükséges végrehajtanunk a kísértetiesrel kapcsolatban, így juthatunk közelebb komplexitásának megértéséhez.

Freud elemzésében Ernst Jentsch német pszichiáter 1906-os tanulmányára támaszkodik, aki szerint először bele kell élnünk magunkat a kísérteties érzésbe, csak utána elemezhetjük. Freud (1919/2001, 248.) szerint az elemzésre két lehetséges alternatíva áll rendelkezésünkre: az egyik, hogy „kimutatjuk, milyen jelentés épült a »kísérteties« szóba a nyelvfejlődés folyamán” (*heimlich – unheimlich* párhuzam), a másik, hogy felfejtjük, milyen szituációkat, élményeket, benyomásokat és dolgokat idéz fel bennünk élményszinten. Az utóbbi olyan érzésként ragadja meg, amely a szorongató, fojtogató, furcsa élmények együttesét reprezentálja. Mindkét megközelítésmóddal hasonló eredményre juthatunk: a „kísérteties” az ijesztőnek azon típusa, ami egy bensőséges, régóta ismert dologra vezethető vissza.

Jentsch (1906/1997) amellett foglalt állást, hogy az „*unheimlich*” jelenség olyan tapasztalásból ered, amely kifejezetten bizonytalan vagy eldönthetetlen: amikor nem érezzük magunkat otthonosan vagy könnyedén az adott szituációban, hanem aggodalom, vagy legalábbis furcsa idegenségérzés lesz úrrá rajtunk. Egy olyan dezorientáltság, amikor nem tudjuk, merre van a tovább, egy jelenségről nem tudjuk eldönteni, hogy élő vagy holt, illetve szerves vagy mechanikus. Freud ezzel szemben a hangsúlyt a fogalom megértése kapcsán arra helyezi, amikor a meghitt, a régről ismert válik félelmetessé, idegenné. Leader (2020) a terápiás térben vizsgálja a kísérteties megjelenését, és az előzőekhez hasonlóan azt hangsúlyozza, hogy ez egy narratívumon túli élmény, amikor valami furcsa történik.

Royle (2020) szerint olyan, mintha az esszé Freud nem írta, hanem álmodta volna. Az egész tanulmány álomszerű: kérdéseket tesz fel, ezekre vagy nem ad válaszokat, vagy ha igen, azokat nem fejt ki, túl hamar továbblép, és egy rejtélyes, zárt és bizonytalanságot keltő, ködös szöveget kapunk. Az esszé olvasása során úgy tűnik, mintha Freud csak felidézne, megpróbálná megragadni a kísértetieset, de az folyton elillan. Ha figyelünk, további párhuzamokat is felfedezhetünk a tanulmány és az álom között. Az álom során is lehet az az élményünk, mintha valaki válla felett lennénk a történeteket, nem a saját tapasztalataink mentén regisztrálnánk. Mintha Freud nem az lenne, aki tapasztal, hanem csupán egy közvetítő.

Az esszé végén Freud két kérdést tesz fel: miért nincs ennek a jelenségnek mélymagja? Mi is a kísérteties, ha létezik egyáltalán? Morlock (2020) rámutat, hogy érdekes megoldás annak az esszének a végén feltenni azt a kérdést, hogy „mi is a kísérteties”, aminek a címe „a kísérteties”. „A kísérteties mindenhol jelen van”, mondja Freud. Morlock (2020) szerint ez az állítás együtt jár azzal, hogy akkor valójában sehol sincs, vagy legalábbis fix koordináták mentén nem lelhetjük meg. Morlock (2020) szerint a „kísérteties esszé” maga is kísérteties: Freud akadémiai értelmezéssel kezd, szótárakból idéz, majd három fő részre tagolja a szöveget. Az esszé konklúzió nélkül zárul, és olyan hatást kelt, mintha az eleje lenne a vége. Masschelein (2011b) értelmezésében a kísérteties esztétikai fogalomként azt a hangulatot ragadja meg, amely a huszadik század végi kulturális megnyilvánulásokban fejeződik ki. Azt látjuk a Freud esszében is, ahogyan visszacsúszik a kompozíció síkjára, vagyis ahogyan az elméleti fogalom poétikai fogalomként funkcionál, kettős értelemben analitikus eszközként és a művészi alkotás ihletőjeként.

A kísérteties a művészetben

A kísérteties megjelenésekor az irodalomban olyan szerzőkre gondolhatunk, mint Haruki Murakami, W. G. Sebald és Paul Auster. A képzőművészetben a kísértetieset olyan művészekhez kötik, mint Cindy Sherman, Sophie Calle vagy Lucian Freud. A filmművészetben pedig David Cronenberg és David Lynch nevéhez, és általában a horrorfilmhez (Masschelein, 2011b).

Azt gondolhatnánk, hogy a természetfeletti irodalmi ábrázolása segíthet megérteni a kísértetieset, de Peel (1980) arra hívja fel a figyelmet, hogy a kísérteties élmények egy irodalmi szövegbe ágyazva nem váltják ki ugyanazt a hatást. „Bizonyos, hogy az írott és mondott költészet nem fejezheti ki a kísérteties, démoni, természetfölötti jelenségeket olyan erővel, mint a film.” (Balázs, 1924/2005, 61.). Ha az *Unheimliche* jelenséget igyekszünk megérteni, érdemes filmművészeti alkotások irányába fordítani a figyelmünket. Ennek maga Freud fektette le az alapjait, amikor kiemelte, hogy „gyakran és könnyen kísérteties lehet az, ha a valóság és a fantázia közötti határok elmosódnak, ha valamivel, amit eddig fantasztikusnak tartottunk ténylegesen szembetaláljuk magunkat” (Freud, 1919/2001, 271.). A tudati folyamatok ábrázolásának, így az álomnak és a fantáziának a nyelve is sokkal inkább a mozgókép, mint a szöveg.

„A vizuális információ esetében ahhoz, hogy a néző, a szemlélő képzelete egyáltalán működni kezdjen, túl kell lépni az adott látványon, annak valamiféle módosítására, szó szerinti elsajátítására, azaz egyéni látásmód szerinti feldolgozására kell törekedni” (Halász, 1968, 1434.). A film esetében a fantázia már eleve valamilyen fokban produktív szereplőként van jelen, így már ez is magyarázza a fantázia élőszereplővé válásának motívumát.

Holland (2007) a nézői tapasztalattal kapcsolatban azt mondja, hogy a történet a befogadó elméjében zajlik, és a film szereplőivel történő összekapcsolódáson keresztül a néző és a film tulajdonképpen eggyé lesz. A film személyes olvasata úgy jön létre,

hogy a befogadó a legrégebbi, gyermekkori élményeitől kezdve a jelen valóságáig megszólíthat a mozgókép által. Így a filmekre is tekinthetünk hatékony eszközként akár terápiás, akár művészeti szempontból, hiszen az egyén ekkor is aktív fantáziatevékenységet végez úgy, hogy közben fizikailag nem hoz létre semmit.

A fentiekben áttekintettük, miként jelenik meg a kísérteties fogalma Freud elméletében, valamint hogyan válik meghatározóvá Lynch filmes világában. Azonban a kísérteties nem pusztán elméleti konstrukció vagy esztétikai jelenség: a befogadói élmény szintjén is intenzíven hat. A film médiuma sajátos pszichés teret hoz létre, amelyben a néző nem passzív szemlélő, hanem saját tudattalan tartalmainak feldolgozója. Ebből következően a lynchi filmek recepciója önismereti és terápiás szempontból is vizsgálható. E tanulmány ezt a tapasztalati dimenziót egy önismereti filmsorozat példáján mutatja be, amely a *Twin Peaks* univerzumát és – jelen példában – a *Tűz, jöjj velem!* című filmet dolgozta fel.

A lynchi életmű kísértetiessége

David Lynch több filmjét is érdemes főként az *Unheimliche*, de más freudi fogalmak mentén is vizsgálni, hiszen egész pályája során ezek tárházát vonultatja fel *A radírfejtől* (1977) a *Kék bársonyon* (1988) át a *What did Jack do?* (2017) című filmig. Az életmű igen terjedelmes: pályája kezdete 1967-re tehető, és 2017-ig volt aktív, ami azt jelenti, hogy negyven évnyi elemezni való film áll rendelkezésünkre. Az életmű hossza mentén lehetőség nyílik az adott időszak kihívásaira is reflektálni, megnézni, hogy Lynch éppen mit tartott „aktuálisnak” kiemelni, mit vett észre, és hogyan szublimálta az adott korban és társadalmi viszonyok között jelentkező szorongását. Sokoldalú művészember lévén nemcsak rendezőként jegyzi filmjeit, hanem gyakran ő vágja őket, a forgatókönyveket is sokszor ő írja, a speciális effektekért is felel; a filmezésen túl festőként, fotósként és zenészként is tevékenykedett. A lynchi életműben így az *Unheimliche* igen sok fronton meg tud jelenni, és a vizsgálódás tárgyát tudja képezni.

Freud (1919/2001) szerint a kísérteties azért hat ránk érzelmileg, mert visszavezet bennünket a modernitás előtti animista hiedelmeinkhez. A világegyetem animista felfogása szerint a világot az emberi lények szellemei népesítik be, jellemzője a szubjektív mentális folyamatok nárcisztikus túlértékelése, mint például a gondolatok mindenhatóságába vetett hit. Úgy tűnik, mintha mindannyiunk egyéni fejlődése egy olyan szakaszon ment volna keresztül, amely megfelel a primitív ember ezen animista szakaszának, és amelyet egyikünk sem járt be anélkül, hogy bizonyos nyomokat ne őrizne, amelyek újra aktiválhatók. Freud nem tud ellenszenv nélkül írni az animizmusról – szerinte az infantilis és regresszív. Lynch ezzel szemben optimistább a szellemvilág feltárásában: a *Twin Peaks* például azt sugallja, hogy nem csak anyag vagyunk, hanem szellem is, hogy egy olyan világban élünk, amely tele van démonokkal és sötétséggel, de a jóság és a fény transzcendens erőivel is. Nem vagyunk egyedül – vannak odakint nagyobb erők, amelyek jóra vagy rosszra képesek használni minket. És egy olyan univerzumban vagyunk, ahol a lélek nem feltétlenül ér

véget a halállal – az út hosszabb és furcsább, ahogy Cooper ügynök is felfedezi az útja során.

Ezek a témák végigkísérik Lynch munkásságát: álmvilágokat idéz meg, amelyek rejtett jelentésekkel és utalásokkal vannak tele, anélkül, hogy valaha is teljesen megmagyarázná azokat. Bár a legtöbb műve ugyanazokat a hangokat és képi világot hordozza, mindegyik a gonoszság és a korrupció más-más formáját vizsgálja. Filmjeiben teret talál arra, hogy a tudattalan mélyére hatoló ötletekkel kísérletezzon. Álomszerű világot teremt, ahol a normalitás látszata ellenére bármi lehetséges; egy olyan helyre lép, ahol semmire sincs egyértelmű magyarázat, ahol a valóság eltorzul és kísértetiesé válik. Szándéka nem az, hogy megmagyarázza, mi történik, hanem hogy vizuálisan érzékeltetni tudja, mit érez egy karakter. Ami őt kiemeli, az az eredeti festői érzékenysége, ahol a kamera a korlátlan lehetőségek vásznává válik.

Freud azt írja, hogy a kísérteties „mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult” (Freud, 1919/2001, 251.). Erről rögtön eszünkbe juthat a Lynch névvel fémjelzett *Twin Peaks* (1990-1991), ahol az ötletgazda maga Lynch volt Mark Frost mellett, ugyanakkor épp a fentebb található idézet miatt hagyta ott a produkciót. A sorozat kiindulópontja egy fiatal lány, Laura Palmer halála, akinek holttestét az első képkockákban megtalálják a tóparton. Lynch a gyilkos kilétét sosem akarta felfedni, mert szerinte a rejtély feltárása megöli a sorozat lelkét, a titkot. A stúdió viszont erőltette, így kénytelen volt, ugyanakkor igen sajátosan tette azt: kiderül, ki a gyilkos, ám a néző egy fokkal sem lesz előrébb, hiszen a titokzatos gyilkos kiléte tovább szövi a bonyodalom és rejtély fonalát (Lynch & McKenna, 2018).

András Csaba (2013) Freud esszéjére hivatkozva azt mondja, hogy kísérteties hatást válthat ki bármi, ami az ismétlési kényszerre vezethető vissza. Ő ezt elemzésében Lars von Trier *Antikrisztus* című filmjének mentén emeli ki, de a dán rendezőhöz hasonlóan David Lynch is előszeretettel alkalmazza az ismétlés eszközét egy adott alkotáson belül, ismétlődő képek, témák, hangulatok eszközével, s filmről filmre haladva is. Példaként említhető ismét a *Twin Peaks*, hiszen az eredeti sorozat nem a terveinek megfelelően alakult, így szükségét érezte, hogy újra visszatérjen ehhez a történethez egy évvel később a *Tűz, jöjj velem!* (1992) című játékfilmmel, majd ehhez képest tizenkét évvel később a *Twin Peaks: The Missing Pieces* (2014) formájában. Az eredeti sorozathoz képest pedig negyedszázaddal később a *Twin Peaks: The Return* (2017) által újra. „Ha ez ember félbehagy valamit, ha nem fejezi be rendesen, akkor továbbra is akarni fogja a dolgot, márpedig a *Twin Peaks* nem lett rendesen befejezve” – nyilatkozta Lynch (2018, 314.).

A 25 évvel későbbi verzióhoz a rendező teljes mértékben szabadkezet kapott, így az általa addigi filmjeiben vizuálisan megjelenített Unheimliche ebben a produktumban kulminál, mert a *Twin Peaks: The Return* a rendezői életmű összefoglalásának, csúcának tekinthető. Ez ugyan hivatalosan sorozat, de helyesebb 18 órás filmként tekinteni rá. Nem csak az ismétlési kényszer és az Unheimliche miatt érdekes ezzel a szériával foglalkozni, hanem a hasonmás, a Doppelgänger jelensége miatt is, amiről Freud szintén ír 1919-es esszéjében. A *Twin Peaks: The Return*ben pedig nemcsak megjelenik ez a motívum, hanem név szerint említik is.

***Tűz, jöjj velem!* – esettanulmány**

Jelen tanulmány során a lynchi *Twin Peaks*-variációkból az első visszatérés, vagyis a *Tűz, jöjj velem!* (1992) elemzésére teszünk kísérletet, mert ez az a film, amely a legtisztábban bővelkedik freudi elemekben (Ruers & Marianski, 2023), illetve a később bemutatott önismereti csoportban közösen feldolgozott filmek közül az egyik legfontosabb alkotás.

David Lynch kivételes alkotó, akinek munkássága nagyon sokat tett a filmművészet és a televíziózás fejlődéséért. Az általa készített filmek és sorozatok egyedülálló stílusban és hangulatban tárják elénk a létezés misztériumait, és rendkívüli hatást gyakorolnak az érzékszerveinkre és a fantáziánkra. Gyakran magukon viselik a szürrealizmus és a noir filmek hatásait, és művészi szinten használják a látvány és a hang hatását. Nincs ez másképp a *Tűz, jöjj velem!* esetében sem, ami a szürrealizmus és a horror elemeit mutató misztikus thriller. A film zenéje a maga módján szintén egyedi, és hozzájárul az atmoszféra megteremtéséhez. A zenét Angelo Badalamenti szerezte, és számos ikonikus dallamot tartalmaz, amelyek a filmhez kapcsolódnak.

A film a *Twin Peaks* televíziós sorozat előzménye, és a mű főszereplőjének, Laura Palmernek a történetét dolgozza fel, akinek a halálával kezdődött a sorozat maga. Fő témája Laura Palmer élete és annak sötét oldala, amelyet a televíziós sorozatban csak érintőlegesen láthattunk. A film arra a kérdésre keresi a választ, hogy ki és miért ölte meg Laura Palmert. A történet bemutatja azokat az eseményeket, amelyekre a gyilkosság előtt került sor, a lány életének utolsó napjait követi nyomon haláláig. Mindennek ellenére a cselekmény nagyon sötét és zavaros, a sorozat ismert karakterei is megjelennek benne, mint például a főszereplő ügynök, Dale Cooper.

Lynch munkássága számos témát feldolgoz, többek között a tudattalan, az álmvilág és az alternatív valóságok témakörét, és mindig képes új és meglepő megközelítéseket találni ezekhez a témákhoz. Ebben a filmben is központi helyet foglal el az álmvilág, az erőszak, a bűn és a büntetés, a titkok és a múlt öröksége. A *Tűz, jöjj velem!* megpróbálja feltárni az emberi psziché sötét oldalát, és azt, hogy az emberek mire képesek a szeretetért és az elfogadásért. Ez vezet el az identitás témájához: Laurának sokkal összetettebb személyisége van, mint amit a sorozatban láthatunk. Számos utalás jelenik meg identitásának zavaraira is. Élete során több traumatikus eseményen ment keresztül, amelyek hatással voltak az érzelmi állapotára és viselkedésére – bár kívülről Laura bálkirálynőnek és a kisváros népszerű lányának tűnik, elindult a kihasználás, prostitúció, kokainfüggőség útján. Lynch ezeket a szálakat nem szövi egybe egy hagyományos narratívumban; ehelyett a Végzet szimbóluma a filmben a gyűrű, amit felvéve Laura végleg feladja ellenállását, és elfogadja a halálba vezető, vállalt sorsot.

A film másik, címében megjelenő szimbóluma a tűz – honnan jön ez a tűz? Laura traumája – többek közt – az, hogy az apja által szenved el szexuális erőszakot. Mintha megjelenne benne az az érzés, hogy „ha az apám az, akkor nem tudok mit csinálni”. Kérdés lehet ezen a ponton, hogy az apa vágya már régóta ott volt-e, és egyfajta bűvópatakként vezetett oda, hogy Laura túlszexualizálódott, és ebből következett a

prostitúció és a kábítószerhasználat? Vagy pedig inkább arról van szó, hogy Laurában eredendően megvan ez a tűz, ez a veszélyes szexuális vágy, ami a prostitúcióban öltött testet, és csak utólag találkozott össze az apai – a BOB (Frank Silva) mint gonosz erő vagy szellem által megszállt – vággyal? A film egyértelműen egyik mellett sem foglal állást, a két gondolatívet egyszerre sejteti. Tökéletes példa ezekre Laura báli képe, ami alapvetően alátámaszthatja az első verziót is, meg a másodikat is. A bálkirálynő eredendően egy „jókislány”, csak ezek a gonosz erők belevitték őt a rosszba, vagy bevonzotta, mert eleve a rosszféle tűz benne volt? Ezen a képen Laura ártatlannak tűnik, mindemellett tudjuk, hogy egy bálkirálynő tipikusan a vágy tárgya szokott lenni. Ruers (2023) álláspontja az, hogy Laura eredendően valóban egy „jó” lány volt, olyan, akit az első évadban úgy ismertünk meg, mint nagylelkű, jó tanuló, aki sokat önkénteskedik és még dolgozik is. Aztán kiderül, hogy kokainfüggő volt, aki prostituáltként dolgozott, és számos szerelmi viszonyt tartott fenn olyan férfiakkal, akik mind szerelmesek voltak belé, ő azonban nem érzett semmit irántuk. Ruers szerint Laura személyiségváltozásának a háttérében az apjától évekig elszenvedett szexuális erőszak áll, ez az eredendő trauma okozta a lány életében a freudi halálösztön felerősödését, és ettől alakultak ki önsorsrontó tendenciái, amiket egyfajta megküzdésként alkalmazott a traumával szemben. A testét, mint kokainista és mint prostituált Laura már nem becsülte, valamilyen módon el is tűnt a lelke számára az idők folyamán, egészen addig, míg maga is megszűnt létezni. McGowan (2007) véleménye szerint a *Twin Peaks* első két évada – egészen addig, amíg ki nem derül, ki a gyilkos – arról szól, hogy Laura az abszolút tárgya mindenki fantáziájának, míg a *Tűz, jöjj velem!* romokba dönti ezt a fantáziavilágot azzal, hogy megmutatja a valóságot magának a fantázia tárgyának a szemszögéből.

David Lynch a más filmjei is, mint például a *Kék bársony* (Blue Velvet, 1986) vagy a *Mulholland Drive* (2001) a tudattalan és az érzelmek szövevényes világát tárják fel, amelyekben a valóság és az álom, a tudatosság és az öntudatlan állapotok összemosódnak. Bár Lynch nem közvetlenül hivatkozik Freudra, több pszichoanalitikus hatás is felfedezhető munkáiban, például az ösztönök és a rejtett vágyak szerepének bemutatása, valamint a tudattalan és az álmok világának felfedezése. A filmben megjelennek olyan kardinális témák, melyek a pszichoanalízis szempontjából is lényegesek. Ilyenek az apa-kérdés, az álmok, az identitás, a tudattalan és a trauma.

Freud az *Unheimliche* tanulmányában megvizsgál néhány olyan cselekmény-eszközt, amelyekkel a 19. századi gótikus írók kísérteties érzéseket keltettek bennünk. Ilyenek a szellemek, hasonmások, telepátia, átkok, tükörben megjelenő jelenések, életre kelő élettelen tárgyak, ismétlődő múltbeli események, számok, szimbólumok és minták, amelyek mindegyike valami sorsszerű és elkerülhetetlen érzését kelti, mint egy álomban. A *Twin Peaks* világa, így a *Tűz, jöjj velem!* is tele van ilyenekkel. A furcsa mintázatok, mint például a vörös szobában található szőnyeg vagy az úton-útfélen megjelenő számok – például villanyoszlopokon – mind kísérteties hatást váltanak ki. A furcsa szimbólumokról nem is beszélve. Elég, ha a film elején megjelenő, valamiféle táncot lejtő, kék rózsát viselő hölgyre gondolunk. A kék rózsza szimbólum jelentéséről nem lehet beszélni, ez többször elhangzik a filmben, ugyanakkor tudhatjuk, hogy nyilvánvalóan egy természetfeletti FBI-ügyet szimbolizál.

A lélekkel rendelkező tárgyak is kísérteties hatást váltanak ki, ilyenek szintén megjelennek a filmben. Vannak élettelen gépek, amelyek furcsán elevenek – elektromos vezetékek, radiátorok, telefonok és konnektorok, amelyek mintha szellemeket közvetítenének.

Az esszéből tudjuk, hogy az ismétlési kényszer megjelenése is kísérteties hatást válthat ki. Már maga a film az ismétlési kényszer terméke, hiszen egy lezárt sorozat előzménytörténetét filmesítették meg később. A *Twin Peaks*ben rengeteg szimbólum van, ami rendre visszatér, a legkirívóbb a *Tűz, jöjj velem!* esetében talán a gyűrű alakja.

Amikor a fantázia és a valóság közötti határvonal elmosódik, ami az *unheimlich* jelenség egyik eleme, az a filmben a kábítószerhasználattal és a traumák sorozatával kapcsolatban jelenik meg a főszereplő szemszögéből. A kokain, illetve a folyamatosan elszenvedett szexuális erőszak miatt Laura maga sem tudja, mi a valóság, és mi a képzelet szüleménye. A néző pedig a film formanyelve által bizonytalanodik el: valóban van a történetben egy másik valóság, vagy ez csupán illúzió?

A Jentschi (1906/1997) bizonytalanságra, dezorientáltságra példa a film eleje. A *Tűz, jöjj velem!* azzal kezdődik, hogy az FBI két ügynöke Twin Peaks-be érkezik, hogy kivizsgálják a városban történt bűncselekményeket, és egy gyilkosság, Teresa Banks (Pamela Gidley) halála körül szövődő rejtélyeket. Amikor a nyomozók a városba érkeznek, nem tudják, mi történt, sötétben tapogatóznak. Nem ismerik a koordinátákat, hogy itt ki, hogyan mozog, mi az orientáció.

Freud (1919/2001) Jentsch-csel szemben a hangsúlyt a fogalom megértése kapcsán arra helyezi, amikor a meghitt, a régről ismert válik félelmetessé, idegenné. A *Tűz, jöjj velem!* esetében itt gondolhatunk Laura szemszögéből az apjára, Leland Palmerre (Ray Wise) mint erőszaktevőre. McGowan (2023) szerint a film a kísérteties lehetséges megközelítései felől mindkettőre példát mutat: egyfelől a nyomozók, illetve a filmben addig megismert szereplők sem tudják, hol vannak, merre mennek, mit csinálnak, másfelől mi nézők sem tudjuk, mi történik. Hiszen a sorozatból ismert kellemes és kedves *Twin Peaks* világa nyomokban sem jelenik meg a *Tűz, jöjj velem!* esetében, sőt, egy sokkal ijesztőbb és félelmetesebb kiadását láthatjuk a történetnek.

Lubinszki szerint (2006) a Heidegger által megfogalmazott hátborzongatóan otthonatlan érzés élményszinten megfeleltethető a freudi kísértetiesnek. Mégpedig amiatt, mert közös jellemzőjük a meghatározhatatlanság érzése, az otthonosság hiánya, és mindkettőben van valami ijesztő. Szintén Laura nézőpontját tekintve az otthonatlanság motívuma az apa molesztálása által jelenik meg. A nézőben pedig a film nézése során alakul ki ez az érzés: ami eddig otthonos volt, a sorozat hangulata, az nyomokban sem jelenik meg a filmben, minden szerethető elem hiányzik, és helyette egy hideg-rideg, nyomasztó mozgóképet kapunk.

A csoport tapasztalata

Ezen a ponton térjünk ki az első szerző aktuálisan futó önismereti csoportjára, ahol a 33. alkalmon, 2024. október 30-án dolgoztuk fel a *Tűz, jöjj velem!*-et. Eddigre a csoporttal megnéztük a *Twin Peaks* első két évadát, illetve elolvastuk Laura Palmer titkos naplóját, így a csoporttagok az értelmezés során ezek tapasztalatára tudtak támaszkodni.

A csoportról

A csoport összetételét tekintve öt főből áll, akikkel 2024. március 11. óta heti rendszerességgel, online találkozunk, alkalmanként 90 perc erejéig. A csoporttagok a Művészet és pszichoanalízis programsorozat során tartott előadásom kapcsán jelentkeztek a csoportba, ahol arról beszéltem, milyen izgalmas lenne filmterápiás szempontból megvizsgálni a kísérteties és a *Twin Peaks* viszonyát. A csoporttagok között van pszichoterapeuta, pszichológus, orvos, jogász és irodalomterapeuta.

Először a *Twin Peaks* (Lynch & Frost, 1990-1991) első két évadával dolgoztunk, majd két filmmel: a *Tűz, jöjj velem!* (1992) és a *The Missing Pieces* (2014) cíművel. Ezután a *Twin Peaks* könyveivel: *Dale Cooper titkos naplója* (Frost, 1991), *Laura Palmer titkos naplója*, *Twin Peaks titkos története* (Frost, 2016), *Twin Peaks: Az utolsó dosszié* (Frost, 2017). Az utolsó évad előtt feldolgoztuk a harmadik évad értelmezéséhez szükséges Lynch-filmeket: *Radírfej* (1977), *Kék bársony* (1986), *Veszett a világ* (1990), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) és *Inland Empire* (2006), végül pedig Lynch életrajza, az *Aminek álmodom* (Lynch & McKenna, 2018) következett. Mindezek után jött a harmadik évad (Lynch & Frost, *Twin Peaks: The Return*, 2017), ami a rendezői életmű csúcsa. Itt tartunk most, túl az ötvenedik alkalmon.

Egy adott csoportalkalom úgy működik, hogy két ülés között a csoporttagok önállóan készülnek: megnézik az aktuális epizódot vagy filmet, vagy elolvassák a szükséges könyvet. Ezekről szabad asszociációs naplót írnak, amit az alkalmat megelőzően elküldenek emailben, így lehetőség nyílik előzetesen tematizálni a csoporttagokat aktuálisan érintő témákat.

A *Tűz, jöjj velem!* és a csoport

Arról, hogy ez miképp is működik, milyen gondolatokat osztottak meg velem, a legszemléletesebb, ha a film kapcsán feljövő érzéseiket, élményeiket ők maguk mondják el:

„Végig arra gondolok, hogy nem engedhetem bele magam, mert nemsokára elég szörnyű lesz az egész”.

„Nagyon Lynch hangulat, a zene csodás, végtelen rejtélyes és borzasztó nyomasztó”.

„A falon lévő giccses, angyalos, cicuskás festmény a gyerekkor és az illúziók jelképe is lehet, a helyére kerülő para ajtó kép tükrözi a valóságot, amiben Laura van... hiába próbálja a másikat visszatenni, az már nem lesz ugyanolyan, hiszen a lány eltűnik róla, Laura már nem térhet vissza ehhez az állapothoz”.

„Nagyon érdekes összevetve a pilot epizóddal, hogy tényleg senki nem vette észre, hogy Laura mennyire disturbed volt, meg furá? Hogy amúgy az emberek tényleg nem látják, meg nem figyelnek oda másokra?”

„Onnantól, hogy meglátja, kicsoda Bob valójában, vagyis szembesül a valósággal, visszafordíthatatlan a kár, már csak egy haláltánc az egész”.

„A creamed corn meg a garmonbozia az ugyanaz vajon? Meg mi volt ez a majom + a Judy? Jaj, de disturbing, édes istenem. Bobtól a megváltás a hit, vagy a remény? Laura végül megmenekül, ugye? Vagyis megváltódik? Szerintem igen.”

A fantázia mint pszichés tér a film befogadásában: pszichoanalitikus megközelítés

Freud szerint a műalkotást célszerű a fantázia megnyilvánulásaként értelmezni (Freud, 1917/1986), Halász (1968) viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy a mű megalkotásán túl annak befogadásában is kiemelkedő szerepe van a fantáziának. A befogadói visszajelzések alapján világosan kirajzolódik, hogy a filmnézés aktusa nem csupán passzív megfigyelés, hanem olyan belső pszichés folyamatokat indít el, amelyek során a néző saját élményeit, érzéseit és tudattalan tartalmait dolgozza fel. A fantázia ebben a folyamatban központi szerepet játszik, mivel lehetőséget teremt arra, hogy a tudattalan tartalmak képi formában jelenjenek meg, majd asszociációk és érzelmi kapcsolódások révén átalakuljanak. A fantázia működésének ilyen értelmezése természetes módon vezeti át a gondolatmenetet az álom jelenségéhez, hiszen mindkettő a tudattalan tartalmak képi megjelenítésének és átdolgozásának sajátos terepe, az alkotói és befogadói élmény pszichodinamikus folyamatai párhuzamba állíthatók az álommunka mechanizmusaival.

Mint azt Bálint Katalin és Fecskó Edina írják: „a film nézőjében olyan empátikus elfogadást ébreszt, amely az egyszerű passzivitástól távol, a felszabadult önátadáshoz viszont annál közelebb áll [...], s amely az álmodó és az álma közti kapcsolatra emlékeztet” (Bálint és Fecskó, 2013, 74.). Ez a folyamat Freud álomelmélete alapján is értelmezhető, amely szerint az álommunka során a látens tartalmak „válogatáson, átalakuláson esnek át, s így elsősorban képek formájában válnak reprezentálhatókká” (Freud, 1900, 265.). A film ilyen módon válik álomszerűvé, nem csupán formailag – például az időkezelés, a térbeli logikátlanság vagy az eltolások révén –, hanem funkcionálisan is: segíti az elfojtott vágyak és konfliktusok kifejeződését és feldolgozását. A „film áramlás” így párhuzamba állítható az „álombeli áramlással”,

amennyiben mindkettő az én kontrollált, de érzékeny nyitottságát feltételezi (Bálint és Fecskó, 2013).

A nézői fantáziamunka tehát nemcsak az egyéni jelentésalkotásban kap szerepet, hanem afféle terápiás térként is működik. A pszichoanalitikus recepcióelmélet szerint „az irodalmi (vagy filmes) művel szimbolizáljuk, ismétljük meg önmagunkat, fantáziáink kivetítésének háttérében [...] az elsődleges gondozóhoz fűződő kapcsolati minta fenntartásának és megjelenítésének tudattalan motívuma áll” (Papp-Zipernovszky, 2011, 43.). Ez a pszichodinamikus viszonyulás a filmhez azt jelenti, hogy a néző nem kívülről szemléli a történetet, hanem belső élményein keresztül alkotja újra annak tartalmát. Mindez azt is jelenti, hogy a filmnézés egyfajta „szelfmunkává” válik, amely a tudattalanból származó érzelmek, vágyak és félelmek integrálását teszi lehetővé.

Affektív terek és kísérteties azonosulás: önismereti tapasztalatok a *Twin Peaks* csoportban

A Lynch-filmek, különösen a *Twin Peaks* és a *Tűz, jöjj velem!* olyan, tudattalanból származó érzelmek, vágyak és félelmek integrálását teszik lehetővé, amelyek szorosan kapcsolódnak a kísérteties élményhez. Ezek a művek hozzájárulhatnak a traumák feldolgozásához, valamint segíthetik az identitás- és önértékelési zavarokkal való szembenézést. Emellett rámutatnak a szexuális vágy és a pusztító erők összefonódására, támogatják a halálfélelem és a halálösztön tudatosítását, valamint elősegítik a valóság és a képzelet határainak elmosódásából fakadó szorongás megélését és értelmezését.

Az önismereti filmsorozat tapasztalatai alapján Lynch álomszerű, logikailag törekény és szimbolikus világa aktiválta a résztvevők tudattalan tartalmait, érzelmi feldolgozást indítva el. A *Tűz, jöjj velem!* elősegítette a múltjukhoz kapcsolódó félelmek, szégyenérzet és önpusztító minták felismerését és integrálását.

A résztvevők beszámolóí szerint a Julee Cruise-jelenet „jobban üt, mint bármikor előtte”, mivel az érzelmi reakció nem csupán a film világához kötődött, hanem saját veszteségtapasztalataikat is mozgósította. Hasonlóan mély hatást gyakorolt a gyermekkori illúziók elvesztésének képi megjelenítése: a falon látható giccses, angyalok, cicuskás festmény – a gyermeki biztonság és idealizált világ jelképe – helyére kerülő nyomasztó kép a valóság kegyetlenségét tükrözi. Ez az átfordulás nemcsak a karakter tragédiáját érzékelteti, hanem azt a pszichés töréspontot is, amikor az ártatlanságról alkotott belső kép visszavonhatatlanul megsemmisül, elősegítve a személyes veszteségtapasztalatok integrációját.

A magány és elhagyatottság élménye szintén erőteljesen jelen volt: a jelenet, amelyben Laura egyedül sír a mosdóban, miután apja megalázza, több résztvevőben mély azonosulást váltott ki. A befogadói reflexiók szerint ekkor válik világossá, hogy a szeretet, amely körülveszi, csupán illúzió – ez pedig lehetőséget kínál a saját múltbeli elhagyatottság-élmények és a szülői negligencia képi és emocionális újraélésére is.

A szexuális vágy és a pusztító erők összefonódása a Laura és Donna kapcsolatában felmerülő félelemben sűrűsödött: a főhős attól tart, hogy barátnője „átváltozik olyanná, mint ő”, ha szexuális helyzetbe kerül. A csoportban ez a jelenet a szexualitáshoz fűződő személyes félelmek, határelmények és identitáskérdések megosztását indította el.

A halálfélelem és a megváltás kérdése szintén központi témává vált. Egyes résztvevők kiemelték, hogy Laura „várja, hogy vége legyen”, a halál pedig „megkönnyebbülésként” értelmeződik. A zárójelenetet többen a megváltás narratívájaként olvasták („Laura végül megmenekül, ugye?... szerintem igen”), ami a saját veszteség- és halálélmények feldolgozását is támogatta.

A film valóság és képzelet közötti határainak elmosódása – különösen a „másik világból” érkező jelenetek statikus zajjal és villódzó fényekkel kísért megjelenítése – a befogadókban a bizonytalanság élményét keltette, amely párhuzamba állítható olyan élethelyzetekkel, amikor a realitásérzék meginog.

Összességében a résztvevők élményei alátámasztják, hogy Lynch filmjei olyan affektív és szimbolikus teret hoznak létre, amelyben a néző saját tudattalan tartalmaival kerül kapcsolatba. A kísérteties élmény esztétikai és pszichodinamikus sajátosságai révén ez a tér lehetőséget ad a traumatikus emlékek, veszteségélmények, identitáskonfliktusok és szorongások integrációjára, így a filmnézés az önismereti munka és a pszichés feldolgozás hatékony médiumává válik.

A kék fénytől a belső fényig: fantázia és önreflexió a csoportmunka során

A pszichoanalitikus filmelmélet kiemeli, hogy „sem az álmképeket, sem a filmképeket nem egyesítik szilárd idői vagy térbeli kötelékek, hiányozhatnak az oksági viszonyok, és létjogosultságot kapnak a szabad asszociációs, illetve képzeleti kapcsolatok” (Bálint és Fecskó, 2013, 75.). Ez a szabad asszociációra épülő, nem-lineáris befogadás a néző számára lehetőséget nyújt arra, hogy saját belső konfliktusait, traumáit és vágyait újraértelmezze. A képek nem önmagukban fontosak, hanem abban az értelemben, ahogyan a néző belső világát megérintik. Ezt példázza a *Tűz, jöjj velem!* nyitójelenete, ahol a főcím zeneiségéhez társuló „vibráló kék” vizuális világ egy résztvevő számára mély, affektív hatást váltott ki: „van valami meditatív is a főcímben, mintha mélyre akarna vinni, egy szomorú, fájdalommal teli helyre”.

Mindezek fényében elmondható, hogy a filmnézés aktusa olyan pszichés tér, ahol a néző nemcsak a képek értelmezője, hanem saját pszichés tartalmainak alakítója is lesz. A fantázia itt nem menekülés, hanem kreatív integrációs mechanizmus, amely „a belső és külső valóság adaptációját” szolgálja (Papp-Zipernovszky, 2011, 44.). „Fú, de félelmetes Laura, és milyen jól játszik – egyszerűen lebilincselő...” Az egyik csoporttagnak ez a megfigyelése ezt tökéletesen illusztrálja. Laura Palmer karakterének sorsa, és különösen Sheryl Lee színészi játéka olyan intenzív érzelmi válaszokat vált ki, amelyek túlmutatnak a konkrét cselekmény megértésén. A néző nem egyszerűen „megsajnálja” Laurát, hanem átéli vele a szétesést, a

kiszolgáltatottságot, a félelmet és a magányt. Ezek az érzelmek gyakran a saját határainkig sodornak bennünket: kényelmetlenné, fájdalmassá válnak, mégis lekötnek, „lebilincselnek”. Ilyenkor a film médiumként működik, amelyen keresztül a néző saját pszichés tereibe lép be, anélkül, hogy ezt feltétlenül tudatosítaná. Ez a jelenség alátámasztja Papp-Zipernovszky (2011) fenti gondolatát. Laura története – bármennyire is szürreális – nagyon is valóságos traumák, családi erőszak, elfojtás és segélykiáltások képein keresztül jelenik meg.

A színésznő által nyújtott testi és lelki átalakulás nemcsak a karakter drámáját mutatja, hanem tükröt tart a nézők saját feldolgozatlan élményei elé is. Az a „félelmetesség”, amit Laura figurája képvisel, valójában az ismerős, de elfojtott érzelmi tartalmainkat idézi meg, és ez teszi olyan hatásossá. Laura nem csak egy karakter, hanem pszichés szimbólummá válik, a hozzá való viszonyunk sokat elárul saját belső világunkról. Amikor a néző „lebilincselve” nézi őt, valójában saját határait is figyeli: meddig bírja nézni, meddig tud együttérezni, hol válik elviselhetetlenné.

A befogadói fantáziamunka azonban nemcsak egyéni, hanem interszubjektív térbe is ágyazódik: a képek és jelenetek asszociatív kapcsolatai új jelentéstartalmakkal töltődnek fel a csoportos feldolgozás során. A néző így nemcsak értelmez, hanem átdolgoz, újraalkot – és ezzel egy önismereti, sőt terápiás folyamat részesévé válva közös jelentésmezőt teremt. Kiváló példa a befogadói fantáziamunka interszubjektív működésére az alábbi részlet, amelyben valaki reflektál, és továbbgondolja egy másik néző meglátását.

Eredeti gondolat: „Laura teljesen egyedül van, most látjuk azt, ami a sorozatban lassan bontakozott ki, hogy valójában az őt körülvevő nagy szeretet csak illúzió, hiszen egyedül Donna törődik vele, de ő meg csak egy ártatlan tinilány, aki nem tudja megadni azt a támaszt, amire Laurának szüksége lenne.”

Továbbgondolt, kiegészült változat egy másik csoporttagtól: „Nekem a sorozatban kevésbé jött le, de ti ezt többször emlegettétek, hogy Laurát senki nem érti meg. Azért ő nagyon sokszor kér segítséget. Sokszor kiborul úgy, hogy annak nagyon egyértelmű jelei vannak, hogy ő mennyire nem oké, és csak nyugtatgatják, hogy ugyan már... James is valami olyan hülyeséget mond neki, hogy szörnyű. Igazából Donna az egyetlen, aki beleáll ebbe az egészbe, és elkíséri a Félszemű Jackbe, és részt vesz azon az estén. Ő volt az egyetlen, aki próbált odafigyelni.”

Ebben a példában jól látszik, hogy az egyik néző meglátására („Laura körül csak látszat-szeretet van, egyedül Donna próbál segíteni, de nem elég”) egy másik néző érzelmileg és értelmileg is rezonál, majd ezt kibontja saját felismeréseivel: hangsúlyozza Laura segélykiáltásait, a környezete közönyét és Donnát mint egyfajta tragikus, de mégis egyedül hiteles figurát. Ezáltal a jelentés közösen tágul, elmélyül.

A csoportmunka hatékonyságára pedig jó példa az a személyes élmény, amikor az egyik csoporttag így számolt be a *Tűz, jöjj velem!* hatásáról: „Egy barátnőmmel néztük, és ő is azt mondta, hogy meg akarja ölelgetni magát utána, és én is úgy éreztem, hogy basszus, kicsit jobban szeretem magamat! Rám ilyen hatással volt.” Ez a mondat nemcsak a film által kiváltott érzelmi hatásról tanúskodik, hanem egy mélyebb pszichés átdolgozási folyamat eredményéről is. A „kicsit jobban szeretem

magamat” kijelentés mögött egyfajta énmegerősödés, belső változás húzódik meg, amely a filmélmény és az azt követő közös megosztás során történt meg. Az is fontos, hogy ez az élmény egy társas helyzetben bontakozott ki. A film tehát nemcsak katalizálta az önreflexiót, hanem lehetővé tette egy elfogadóbb viszony kialakulását önmagával szemben, ennek eredménye a pszichés megkönnyebbülés, az önszeretet felé tett belső mozdulat.

Zárszó: a kísérteties otthonossága

David Lynch művészete nem magyaráz, hanem érzékeltet. Filmjei nem a történetmesélés lineáris logikáját követik, hanem a tudattalan működésének mintázatait idézik meg – az álmok, a szorongások és a vágyak szerkezetét. Freud *das Unheimliche* fogalma Lynch világában éppen azáltal nyer új értelmet, hogy a néző kénytelen szembenézni azzal, ami ismerősnek tűnik, de mégis idegenszerű és zavarba ejtő. Ez a tapasztalat nem pusztán esztétikai: határhelyzetbe sodorja a befogadót, ahol a valóság és a képzelet, a külső és belső világ szétválaszthatatlanná válik.

A tanulmány mellett érvelt, hogy Lynch filmjei nem csupán a kísérteties és a zavaró hatáselemek tárházai, hanem lehetőséget kínálnak az önreflexióra és az önismereti munkára. Ezt igazolták az önismereti filmsorozat tapasztalatai is, amelyben a *Twin Peaks* univerzumának feldolgozása során a résztvevők a kísérteties élmény pszichodinamikus hatásait közvetlenül átélhették. Így vált láthatóvá, hogy a freudi fogalom nem csupán elméleti konstrukció, hanem a befogadói élményben is megtapasztalható pszichés esemény.

Lynch alkotásai a pszichoanalitikus gondolkodás számára ezért nem csupán elemzésre érdemes tárgyak, hanem aktív párbeszédre hívó művek is: elbizonytalanítanak, de éppen ezáltal nyitják meg a tudattalan kapuit. Művészete olyan tér, ahol a lélek rétegei nemcsak elrejtene, hanem fel is tárnak – ahol a kísérteties nem pusztán fenyegető, hanem az otthonosság egy mélyebb dimenziójához vezethet el bennünket.

Felhasznált irodalom

- András Cs.** (2013). A káosz az úr. Lars von Trier *Antikrisztusának* pszichoanalitikus olvasata. *Imágó Budapest*, 3(1): 48–61. https://imagobudapest.hu/wp-content/uploads/2016/11/IB_online_2013_1_pp048-60_Andras-Csaba_Kaosz_az_ur.pdf
- Balázs B.** (1924). A látható ember. In: *A látható ember – A film szelleme* (61–142). Budapest: Palatinus, 2005.
- Bálint K. – Fecskó E.** (2013). Az álommetafora a pszichoanalitikus filmelméletben. *Imágó Budapest*, 3(2): 73–82. https://imagobudapest.hu/wp-content/uploads/2016/11/073-82_Balint-K_Fecsko-E.pdf

- Dragon Z.** (2017). Derrida szelleme, Ábrahám fantomja. A pszichoanalízis mint a dekonstrukció kísérteties magva. *Imágó Budapest*, 6(3): 53–70. https://imagobudapest.hu/wp-content/uploads/2017/11/IB_2017_3sz_pp053-70_DragonZ.pdf
- Freud, S.** (1900). *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest: Filum, 1999.
- Freud, S.** (1919). A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: uő, *Művészeti írások IX.* (247–281). Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- Frost, M.** (2016). *The Secret History of Twin Peaks*. London: Macmillan.
- Frost, M.** (2017). *Twin Peaks: The Final Dossier*. New York: Flatiron Books.
- Frost, S.** (1991). *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper*. New York: Pocket Books.
- Jentsch, E.** (1906). On the psychology of the uncanny. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 1997, 2(1): 7–16.
- Leader, C.** (2020). *Theatre of the Uncanny: Notes from the Consulting Room*. Előadás: *A Century of The Uncanny*. Freud Múzeum, London.
- Levine, H. B.** (2020). In search of the uncanny. In: C. Bronstein, C. Seulin (eds.), *On Freud's "The Uncanny"* (94–111). New York: Routledge.
- Lubinszki M.** (2006). A daseinanalitikai pszichoterápia elméleti háttere és szorongás-felfogása. PhD értekezés. Pécsi Tudományegyetem BTK, Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program.
- Lynch, D.** (rendező). (1986). *Kék bársony* [Film].
- Lynch, D.** (rendező). (1992). *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [Film].
- Lynch, D.** (rendező). (2001). *Mulholland Drive* [Film].
- Lynch, D.** (rendező). (2006). *Inland Empire* [Film].
- Lynch, D.** (rendező). (2014). *Twin Peaks: The Missing Pieces* [Film].
- Lynch, D. – Frost, M.** (rendezőik). (1990–1991). *Twin Peaks* [Filmsorozat].
- Lynch, D. – Frost, M.** (rendezőik). (2017). *Twin Peaks: The Return* [Filmsorozat].
- Lynch, D. – McKenna, K.** (2018). *Aminek álmodom*. Ford. Berta Ádám. Budapest: Athenaeum.
- Lynch, D. – McKenna, K.** (2018). *Room to Dream*. Edinburgh: Canongate.
- Masschelein, A.** (2011a). (Re)Constructing a Map of Conceptualizations. In: uő, *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory* (15–38). Albany: SUNY Press.
- Masschelein, A.** (2011b). The Uncanny and Contemporary Culture. In: uő, *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory* (133–164). Albany: SUNY Press.

- McGowan, T.** (2007). *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.
- McGowan, T.** (2023). Waiting for Agent Cooper: The Ends of Fantasy in *Twin Peaks: The Return*. In: J. Ruers, S. Marianski (eds.), *Freud/Lynch: Behind the Curtain* (120–138). Bicester: Phoenix Publishing House.
- Morlock, F.** (2020). *Ghost Writing*. Előadás: *A Century of The Uncanny*. Freud Múzeum, London.
- Papp-Zipernovszky O.** (2011). A pszichoanalitikus befogadás-elméletek empirikus vizsgálata az irodalom és a film területén. *Imágó Budapest*, 1(1): 41–50. https://imagobudapest.hu/wp-content/uploads/2016/10/ImagoBp_2011_1_pp041-50_Papp-Zipernovszky.pdf
- Papp-Zipernovszky O.** (2022). „Színváltó vagyok”: A szégyen megjelenése és kezelése az önismereti pszichodráma-csoportban. *Imágó Budapest*, 10(3): 57–70. <https://imagobudapest.hu/wp-content/uploads/2020/11/6-Papp-Zipern.pdf>
- Peel, E.** (1980). Psychoanalysis and the Uncanny. *Comparative Literature Studies*, 17(9): 414–425.
- Royle, N.** (2020). Dream Freud. Előadás: *A Century of The Uncanny*. Freud Múzeum, London.
- Ruers, J.** (2023). The fragmented case of the Lynchian hysteric. In: J. Ruers, S. Marianski (eds.), *Freud/Lynch: Behind the Curtain* (63–82). Bicester: Phoenix Publishing House.
- Ruers, J. – Marianski, S.** (2023). Introduction. In: uőök (eds.), *Freud/Lynch: Behind the Curtain* (XVII–XXIV). Bicester: Phoenix Publishing House.