

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

Droom en nachtmerrie in *Blue velvet*

SOLANGE LEIBOVICI

Blue velvet (1986) is wellicht de bekendste, en zeker de meest besproken film van David Lynch. Dit gebeurde meestal op kritische, vaak door vooroordelen vertroebelde toon: door feministen die het geweld tegen vrouwen afkeurden, door conservatieve Amerikanen die in opstand kwamen tegen het ongebruikelijke beeld van een typisch klein stadje in de Verenigde Staten, maar ook door progressieve critici die zich verzetten tegen de nostalgie van het Amerika van de jaren vijftig. Lynch is wel eens ‘een psychopathische Norman Rockwell’ genoemd, omdat hij het graag in stand gehouden imago van Amerika perverteert en uiteen laat vallen in gefragmenteerde beelden uit films en foto’s uit de jaren veertig en vijftig, met hun kleinsteedse symboliek, intens geweld en mythische iconen als de *white picket fence*, knalrode lipstick en sigaretten, die tegelijk verheerlijkt en gedeconstrueerd worden. Zijn films zijn een verzameling associatief gemonteerde beelden van landschappen, huizen en motels, waarin geluiden en muziek, licht en beweging een verstoring inhouden van de manier waarop tijd en ruimte gewoonlijk worden vertoond. Daarin handelen acteurs die soms een vervreemdend Fellini-achtig effect veroorzaken. Hun stemmen kunnen worden verdraaid, of, zoals in *Twin peaks*, op de geluidsband achterstevoren opgenomen. Lynch gaat op provocerende wijze voorbij aan conventies over geweld, seks, verlangen en gender.

Het ligt niet in mijn bedoeling om hier een gedetailleerde analyse van de film te geven, maar om de methode toe te passen die Slavoj Žižek introduceert in de documentaire *The pervert’s guide to cinema* (Fiennes 2006): film wordt gebruikt ter illustratie van psychoanalytische concepten. Door de film ‘schuin te bezien, wordt het mogelijk om bepaalde kenmerken waar te nemen die gewoonlijk aan het ‘rechtlijnige’ academische oog ontsnappen’ (Žižek 1996, p. 10). Die kenmerken, die veelal verbonden zijn met het kijken naar en binnen de film (wat in de postlacaniaanse filmtheorie *the gaze* wordt genoemd), wil ik toelichten aan de hand van kleiniaanse concepten zoals ‘splitsing’, ‘projectieve identificatie’, ‘paranoïde-schizoïde positie’ en ‘depressieve positie’.

¶ *Lumberton USA als 'unheimliche' fantasie*

De openingsbeelden tonen ons het rustige, aangename Amerikaanse stadje Lumberton: een stralend blauwe hemel, fluitende vogels, een langsrijdende knalrode brandweerwagen, kinderen die de straat oversteken, een wit hek waarachter een man zijn tuin besproeit, een vrouw die bij de televisie een kop thee drinkt, de stem van Bobby Vinton die *Blue velvet* zingt. De rijke, felle kleuren en de romantische zwoelheid van het liedje roepen een gevoel van geluk op, en tegelijk ook van vervreemding. Het gaat hier om een geïdealiseerd, nostalgisch beeld, dat ineens verdwijnt als de man in de tuin door een beroerte wordt getroffen en op de grond valt. De camera duikt dan onder de grond en we zien hongerige torren door de aarde wroeten op zoek naar voedsel.

Wanneer Jeffrey (Kyle MacLachlan) zijn gehavende vader in het ziekenhuis gaat opzoeken, vindt hij op een stuk braakliggend land een afgesneden oor. Kort daarna verandert de toon van de film, kleuren worden vaal en donker en we komen binnen in het andere universum, de obscene onderkant van de samenleving. Het verdwijnen van de vader maakt een opening mogelijk naar die andere wereld. Deze opening wordt gesymboliseerd door het afgesneden oor: een portaal tussen binnen en buiten, licht en donker, zichtbaar en verscholen. Vanaf het moment dat Jeffrey met dit oor wordt geconfronteerd, belandt hij in de andere wereld van geweld en destructie. Hij gaat met het oor naar de politie, maar aangezien de detective hem niets wil vertellen, gaat hij zelf op onderzoek uit met diens dochter, het blonde *high-school* meisje Sandy (Laura Dern), en komt terecht in de wereld van de psychopaat Frank Booth, briljant gespeeld door Dennis Hopper, en de verblindend mooie zangeres Dorothy Vallens (Isabella Rossellini),¹ Franks minnares. Frank heeft haar man en zoontje gekidnapt, het oor behoorde haar man toe.

Blue velvet zou een oedipale film genoemd kunnen worden, omdat er veel elementen in zitten die de vader-zoonproblematiek uitbeelden. De vader die aan het begin van de film in elkaar stort is de goede, vriendelijke maar verzwakte vader. Hij is degene die de gehele fantasiestructuur van het aangenaam ogende stadje ondersteunt, en wanneer hij ziek wordt, wordt ook deze fantasie onderuitgehaald. Zijn verdwijning opent twee nieuwe mogelijkheden: een andere goede maar krachtige vader, in de figuur van de politieman die achter het raadsel van het afgesneden oor een gevaarlijke bende vermoedt, en Frank, een kwaadaardige mentor die zich overgeeft aan extreem gewelddadig genot. Jeffrey wordt met twee voorbeelden geconfronteerd van de man die hij zou kunnen worden. Frank is ook een ironische figuur, maar wanneer hij voor Jeffrey *In dreams* zingt, bedoelt hij dat hij hem niet makkelijk zal laten gaan ('*In dreams, you're mine, all of the time*').

Om Franks donkere universum binnen te treden zijn er overgangen nodig, en zo lopen Jeffrey en Sandy door een straat die aan een tunnel herinnert om in de andere wereld terecht te komen: het huis waar Dorothy woont. De fantasie

over Lumberton blijft bestaan, maar nu overheerst haar appartement, dat daar ook weer los van staat. Het bevindt zich op de zevende verdieping, maar we zien de twee aspirant-detectives bij een gebouw staan dat slechts drie verdiepingen telt. Alleen die eerste drie verdiepingen zijn zichtbaar, daarboven is het donker. Terwijl Lumberton zeer kleurrijk wordt verbeeld, is het appartement donker en vol lege plekken, een ruimte waar betekenissen ontbreken en de fantasie, die het leven kleur geeft, niet bestaat. Zelfs als het licht aan is, blijft het een duistere, lege indruk maken, het is een bijna onbereikbare plek van afwezigheid en verlies.

In *Blue velvet* encenseert Lynch twee werelden: de echte wereld, de werkelijkheid zoals wij die ervaren, horen en aanraken, en een onbewuste droomwereld die verborgen zou moeten blijven, omdat hij in essentie duister en gewelddadig is. De tegenstelling tussen deze twee werelden is volslagen helder en behoeft geen interpretatie. Door de overduidelijke oppositie van de publieke wereld met de onderkant ervan — al meteen bij het begin gesymboliseerd — confronteert Lynch ons met de twee polen van deze fantasie. Het gaat hier om de twee kanten van het gezinsleven: de idyllische, vredige kant, en de destructieve, obscene, excessieve kant. Deze twee kanten zijn niet langer, zoals in eerdere films van Lynch, twee manieren om de subjectieve ervaring te beschrijven, maar worden hier volledig uitgewerkt als twee tegenover elkaar staande realiteiten.

De eerste beelden van de film representeren echter niet de werkelijkheid, maar een fantasmatische werkelijkheid, die correspondeert met een Amerikaans ideaalbeeld. Toch heeft Lynch gewild dat er een soort echtheid in zat, en hij zegt in een zeldzaam interview: ‘This is the way America is to me. There’s a very innocent, naive quality to life, and there’s a horror and sickness as well. It’s everything. *Blue velvet* is a very American movie’ (Rodley 2005, p. 139). Het gaat om een perfecte werkelijkheid, zoals die echter niet bestaat en daardoor ook *unheimlich* overkomt, omdat zij te mooi en te glad is. De beelden balanceren steeds tussen licht en donker, goed en kwaad. Scènes waar de felle kleuren van afspatten worden afgewisseld met donkere, geladen beelden, waarin we soms niet precies zien wat zich afspeelt.

Het veilige beeld van de moeder die onbewogen een kop thee drinkt, verschuift naar de televisie die een *film noir* vertoont, en we zien hoe een dreigend pistool het beeld vult. De vrouw kijkt naar het scherm, maar lijkt zich niet bewust te zijn van enig gevaar, alsof geweld en chaos slechts in een andere werkelijkheid plaatsvinden. Dit is een eerste aanwijzing dat de moeder niet veilig is in de beslotenheid van haar huis, waar onheilspellende krachten haar bedreigen zonder dat zij dat beseft.

Het overdadige van de kleuren in combinatie met de gladheid van het liedje *Blue velvet* (als het later door Dorothy gezongen wordt, verbeeldt het weer de donkere zijde) heeft bijna iets doodts, het drukt de extreme melancholie uit die we kennen uit de scènes en landschappen van Edward Hopper waar de beelden

van Lynch vaak op lijken, en die we ook ontdekken in de absurdistische verstillings van zijn eigen schilderijen. De publieke wereld van *Blue velvet* representeert de Amerikaanse droom, en de onderwereld is de Amerikaanse nachtmerrie. Daar gelden wetten niet langer, daar draait alles om wat Lacan *jouissance* heeft genoemd: het overdadige genot dat gestuurd wordt door de doodsdrijf en alleen kan eindigen in destructie. Lynch presenteert dit alsof de ene wereld niet zonder de andere kan bestaan.

De muziek is belangrijk: het liedje *Blue velvet* van Bobby Vinton aan het begin van de film geeft het schijnbaar ongecompliceerde karakter weer van het leven in de jaren vijftig. Het andere liedje, *In dreams* van Roy Orbison, geplaybackt door de zwaar opgemaakte Dean Stockwell, verwijst naar het fantasmatische karakter van de film. Ook hier een spel met licht en donker: in de donkere kamer gebruikt de zanger een ouderwetse looplamp als microfoon, waardoor zijn gezicht hel wordt verlicht. Daarbij speelt de stem van Roy Orbison een indringende rol, omdat deze genderloze castratenstem een soort onmiddellijk herkenbaar, ingehouden lijden uitdrukt. De liedjes, evenals de onheilspellende door Angelo Badalamenti gecomponeerde soundtrack, zijn zorgvuldig uitgezocht, ze geven bepaalde emoties als nostalgie of verlangen weer. Je zou zelfs kunnen zeggen dat de film om die liedjes heen is geconstrueerd.

¶ *De film als droom*

De film *Blue velvet* is bevreemdend, bepaalde dingen lijken niet te kloppen. Een filmcriticus schreef dat Lynch niet consequent is: het plaatsje Lumberton is soms een klein provincieplaatsje, soms ook lijkt het een grote stad (we zien hetzelfde in *Twin peaks*). Maar dit is zo gedaan om de twee kanten van de fantasie te laten zien: in de idealiserende fantasie is Lumberton een klein, vriendelijk stadje waar iedereen aardig is, in de nachtmerriefantasie is het een grote gevaarlijke stad met problemen als drugs en moord; het kleinsteeds melodrama staat tegenover de stedelijke *film noir*. Hiermee laat Lynch ons de structuur van de fantasie zien, want de fantasie heeft altijd deze twee verschijningsvormen: de ene troostend en de andere bedreigend. Je zou ook kunnen spreken van een oppositie die tegelijk vormgevend en ook beperkend is. Žižek beschrijft de fantasie als een dialectiek: de ene pool gelukzalig, stabiliserend, de droom van een vredige staat die niet verstoord wordt, ver weg van de menselijke slechtheid, en de andere pool destabiliserend, gebaseerd op afgunst en haat. De stabiliserende fantasie kan dat niet altijd zijn: zij kan ineens veranderen in een nachtmerrie.

De onderlinge afhankelijkheid van beide polen van de fantasie maakt dat deze tegelijk kunnen worden beleefd. Wij ervaren in de film tegelijkertijd de twee manieren van fantaseren, het ideaalbeeld en de nachtmerrie. In die zin zijn de twee kanten van *Blue velvet* deel van hetzelfde grotere geheel. Als we fantaseren over een ideale staat, fantaseren we ook meteen het tegengestelde,

dat de ideale staat zou kunnen bedreigen. *Blue velvet* is tegelijk de utopie en de dystopie, het spel en de eeuwige dans tussen donker en licht, het komische en het tragische, het spirituele en het materiële, veiligheid en anarchie. Doordat hij de twee fantasieën afzonderlijk *en* in hun interactie laat zien, stelt Lynch ons in staat om ze tegelijk te aanschouwen, waarbij we ook de overeenkomsten ontdekken die de twee kanten met elkaar verbinden.

Die tegenstelling is iets dat we ook uit de droom kennen. Het vrolijke verandert plotseling in dreiging, het dreigende krijgt ineens een geruststellend karakter. Droombeelden kunnen worden gelezen als poëtische metaforen, alleen worden deze metaforen nooit helemaal uitgewerkt. In de films van David Lynch zien we ditzelfde incomplete, dat de beelden hun vervreemdende en raadselachtige aanzien verleent. Zoals dromen, tonen deze beelden verschillende gezichten van complexe symbolische expressies. Latente inhouden vallen vaak in structurele elementen uiteen, waarbij meestal een oppositie of contradictie aan de oppervlakte komt. Op zich zijn dromen altijd paradoxaal, en hun integratie in een consequent verhaal geschiedt pas in het creatieve proces van de interpretatie.

Bij zijn encenering van de twee gezichten van de Amerikaanse samenleving werkt Lynch volgens hetzelfde principe. De *American dream* valt uiteen in twee tegengestelde kanten, die door de cineast in een vertelling worden ingekaderd en daardoor nieuwe betekenissen genereren. Daarbij blijft een soort vreemdheid bestaan, en dat is wat ons aan de droomparadox herinnert. Bij Lynch vertegenwoordigt het gesproken woord vaak manifeste inhouden, terwijl de beelden verwijzen naar latente inhouden, het onzegbare, het verlangen. Hij maakt in zijn films veelvuldig gebruik van de droommechanismen: verschuiving, verdichting, symbolisering en dramatisering.

Lynch gebruikt tevens een andere oppositie namelijk die van de wereld van het verlangen met die van de fantasie. We hebben hier te maken met een verschuiving: niet Frank is degene die het verlangen uitbeeldt, maar een vrouw, Dorothy. De fantasie wil het verlangen vormgeven in een scenario dat een zekere bevrediging kan schenken; tegelijk wordt het verlangen door de fantasie ingekaderd en ingeperkt, wat een oplopende spanning veroorzaakt. De fantasie staat voor de realiteit, voor het verhaal, het verlangen is in essentie onkenbaar omdat het onbewust is. Tussen deze twee met elkaar strijdende entiteiten introduceert hij een derde, de ruimte in en om het huis van Dorothy Vallens.

In het appartement van Dorothy wordt zowel Frank als Jeffrey geconfronteerd met *haar* verlangen en het lukt geen van beiden om daar een betekenisvolle structuur aan te geven. De scheiding tussen fantasie en verlangen is er ook één tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, tussen de mannelijke fantasie en het vrouwelijk verlangen. Hier is het vrouwelijk verlangen iets dat door geen enkel object bevredigd kan worden, een leegte die dreigt de mannen die daarin verstrikt raken te vernietigen. Het is niet duidelijk wat zij verlangt, en of zij iets verlangt. Misschien verlangt zij niets. Zoals Lynch haar gestalte geeft, is

DE LAURENTIIS ENTERTAINMENT GROUP ZEIGT



Blue Velvet



EIN FILM VON DAVID LYNCH
KYLE MACLACHLAN · ISABELLA ROSSELLINI · DENNIS HOPPER
LAURA DERN · HOPE LANGE · GEORGE DICKERSON · DEAN STOCKWELL
KAMERA: FREDERICK ELMES · SOUND DESIGNER: ALAN SPLET · AUSSTATTUNG: PATRICIA NORRIS · SCHNITT: DUWAYNE DUNHAM
MUSIK: ANGELO BADALAMENTI · PRODUKTION: RICHARD ROTH · BUCH UND REGIE: DAVID LYNCH

IM VERLEIH DER CONCORDE-FILM

Dorothy het pure verlangen: het is zichzelf genoeg, het laat zich niet verleiden door objecten of fantasmatische substituten. Zuiver verlangen zou zoiets kunnen zijn als het ontbreken van verlangen: iets dat zich in geen enkele vorm laat bevredigen.

¶ *Crazy Frank*

De meest schokkende scène van de film is die waarin Frank een bezoek brengt aan Dorothy. Verstopt in een kast met louverdeuren slaat Jeffrey hun samenziengade, dat uitloopt op een gefingeerde verkrachting door de gewelddadige, aan drugs verslaafde Frank.

Hij ziet hoe Frank Dorothy dwingt om tegenover hem te gaan zitten en haar ochtendjas van blauwpaars fluweel (*blue velvet*) open te maken, zodat hij rechtstreeks in haar genitaliën kan kijken. In Franks mannelijke fantasie wordt een scenario geënceneerd waarin herkenbare objecten naar voren worden geschoven: de moeder, het kind. Frank gaat zo ver dat hij zelf speelt dat hij het kind is dat zijn moeder verkracht, terwijl hij scheeuwt ‘Baby wants to fuck!’ Hij stopt een stukje van haar violette kleed in haar mond, maakt haar daarmee tot een baby die op een dekentje sabbelt. In erotische fantasieën en dromen kunnen rollen steeds omgedraaid worden — posities worden onduidelijk. Het onkenbare verlangen vermomt zich in gesymboliseerde representaties, in filmische scenario’s. Dorothy heeft op mannen een enorme aantrekkingskracht, zij is op een bepaalde manier een fatale vrouw, en toch is zij een toonbeeld van totale wanhoop. Jeffrey kijkt gefascineerd naar de scène, hij lijkt even intens in beslag te worden genomen door Frank als door Dorothy. Opgesloten in de donkere kast ervaart hij wat Thys schrijft over fascinatie: ‘Fascinatie is een toestand van zelfverlies zonder verlangen. [...] Het gefascineerde subject verliest zichzelf in het object waarvan het tegelijkertijd geen afstand kan nemen. In de fascinatie verliest het subject zichzelf zonder van dit verloren zelf los te kunnen komen’ (Thys 2006, p. 91). Jeffrey is niet zozeer gefascineerd door Dorothy als door de scène die zich voor zijn ogen afspeelt.

Er zijn verschillende mogelijkheden om deze scène te analyseren, afhankelijk van het perspectief dat gekozen wordt. Je kunt, zoals Ishii-Gonzales, zelf voyeur worden en met Jeffrey meekijken. Voor Ishii-Gonzales wordt hier een oerscène verbeeld, waarbij twee oerfantasieën (verleiding en castratie) worden bezworen (Ishii-Gonzales in Sheen & Davison 2005). Žižek begint met het stellen van een vraag: voor wie wordt dit in scène gezet? Voor Jeffrey, die tot een blik wordt gereduceerd, voor Frank, die het spel in feite regisseert, of voor Dorothy, de zwaar depressieve vrouw om wie alles draait? Voor Žižek is Franks destructieve geweld een soort ‘therapeutische’ poging om te vermijden dat Dorothy in haar suïcidale wereld ten onder gaat (Žižek 2005, p. 120). McGowan kiest ook Dorothy als focalisator; hij beschouwt haar als object-oorzaak van verlangen, juist omdat zij zelf niets verlangt (McGowan 2007).

Naast de bestaande, veelal lacaniaans geïnspireerde, interpretaties van deze scène wil ik een andere analyse voorstellen, die uitgaat van het werk van Melanie Klein, waarbij de film als illustratie kan worden gezien van twee belangrijke kleiniaanse concepten: de paranoïde-schizoïde positie en de depressieve positie. Onder de term 'posities' verstaat Melanie Klein een 'specifieke configuratie van objectrelaties, angsten en defensies die het hele leven blijven bestaan' (Cambien 2008, p. 147). Het kind projecteert zijn liefde en zijn haat op de moeder, die gesplitst wordt in goed en slecht. In de paranoïde-schizoïde positie gaat het vooral om de gefantaseerde woede en haat, waarbij het kind vervolgens bang wordt dat de moeder hem iets zal aandoen. De op haar geprojecteerde haat 'keert terug als dreigende vernietiging' (Cambien 2008, p. 148). In de depressieve positie doet de realiteitszin zijn intrede: de paranoïde-schizoïde kijk blijkt dan onhoudbaar, deelobjecten evolueren tot gehele objecten met goede en minder goede eigenschappen, het voorwerp van haat en afgunst wordt herkend als degene die ook liefheeft. Zorg voor het object tempert de eerst gevoelde agressie. Tegelijkertijd moet de illusie van een perfecte wereld en een perfect Ik worden opgegeven, wat depressieve affecten met zich meebrengt (Cambien 2008, p. 53-54). Er ontstaan tevens schuldgevoelens en de behoefte tot reparatie.

In *The shadow of the object* merkt Christopher Bollas op: 'The aesthetic experience is not something learned by the adult; it is an existential recollection of an experience where being handled by the maternal aesthetic made thinking seemingly irrelevant to survival' (Bollas 1987, p. 34-35). Kunstzinnige producten dragen vaak sporen van de eerste objectrelaties, die de basis vormen voor latere artistieke ontplooiing. In Kleins optiek bevat de kunst elementen die kunnen worden opgevat als reparatie en dus pogingen tot verzoening met de gevreesde, als potentieel agressief ervaren 'slechte' moeder, en literaire en visuele teksten kunnen dan worden gezien als reconstructies van de relatie tussen de moeder en het kleine kind, en meer in het bijzonder als transposities van de angsten die geprojecteerd worden op de moederlijke instantie. De objectrelatietheorie kan dan worden ingezet om het begin van elke literaire of kunstzinnige productie te ontdekken en te analyseren, omdat daarin sporen van de vroegste objectrelaties te lezen zouden zijn. Volgens Bollas kan de droom op zich als een objectrelatie worden beschouwd. We kunnen nog verder gaan en zeggen dat de literaire of visuele tekst als esthetisch scenario een weergave vormt van de traumatische kern die aanwezig is in het moeder-kindparadigma.

Zeggen dat het in *Blue velvet* om de oerscène gaat, is mijns inziens te makkelijk. Er zijn natuurlijk drie mensen aanwezig: een moeder die zich aanbiedt aan een volwassen man, die man, en een jongeman die in het duister van de kast observeert. De man lijkt de vrouw te verkrachten, maar in de werkelijkheid gebeurt er niets. Frank is immers impotent. *Baby wants to fuck*, maar *baby cannot fuck!* Franks sadomasochistische imitatie van de geslachtsdaad maskeert alleen dat dit juist is wat hij niet kan. Maar wat de scène zo indringend maakt,

is het feit dat hier het mechanisme van de projectieve identificatie wordt geïllustreerd, dat zo'n belangrijke rol speelt in de paranoïde-schizoïde positie.² In de projectieve identificatie probeert het subject zich te bevrijden van het slechte door het af te splitsen en in de ander te plaats (Cambien 2008, p. 152). In Frank, de onmachtige, weerloze baby, worden slechte affecten geprojecteerd die paranoïde angsten veroorzaken. Die angsten zijn voelbaar voor Jeffrey en ook voor de toeschouwer en maken de scène bijna ondraaglijk. Daardoor wordt Frank zelf de incarnatie van wat Klein <greek> heeft genoemd, <an impetuous and insatiable craving, exceeding what the subject needs and what the object is able and willing to give> (Klein 1975, p. 181). Maar Frank is ook de baby die zijn moeder probeert te penetreren, hevig in een masker ademhalend alsof hij geen lucht kan krijgen, in een angstaanjagende omkering van de geboorte. Zijn agressie uit zich in herhaalde destructieve aanvallen op het lichaam van de vrouw, die zich onderdanig aanbiedt zonder zichzelf werkelijk te geven. Wat we hier zien is het kleine kind met zijn fantasmatische haat en afgunst, dat de moeder tracht te vernietigen. In de gespeelde verkrachtings-scène die door paranoïde-schizoïde affecten wordt gekleurd, wisselt het kijkende, passieve kind Jeffrey van plaats met de gewelddadige Frank en tracht hij de baby's in Dorothy's buik kapot te maken.

De projectieve identificatie, die tegelijk als afweermechanisme en als primitief communicatiemiddel moet worden gezien, speelt ook in het geval van Dorothy, incarnatie van de goede en de slechte borst, geïdealiseerd en gedemoniseerd object, liefhebbende moeder en fatale vrouw. Jeffrey is door haar gefascineerd: tegelijk vreest hij haar en verlangt hij naar haar. Dezelfde gevoelens ervaart Dorothy in de nabijheid van Frank. Zij laat zich door Frank terroriseren, maar tegenover Jeffrey gedraagt ze zich sadistisch, ongecontroleerd. Door de ontmoeting met haar, die voor Jeffrey ingrijpende gevolgen zal hebben omdat Frank hem uiteindelijk ontdekt, wordt de jongeman zich ervan bewust dat de wereld en de mensen niet perfect zijn, en Dorothy's depressieve universum wordt even het zijne.

Kijkend naar Frank en Dorothy ziet Jeffrey niet een soort gesymboliseerde ouders, maar zichzelf. Hij ervaart iets van de traumatische gevoelens van de paranoïde-schizoïde positie en kan zich er daardoor gedeeltelijk van bevrijden, want de film kan ook als visuele *Bildungsroman* met een aantal initiatierituelen worden bekeken. Projectieve identificatie is niet noodzakelijk een pathologisch mechanisme: het houdt ook de mogelijkheid in tot communicatie op reëel niveau (Cambien 2008, p. 153).

Blue velvet is een gewelddadige, zwartgallige film, maar het einde lijkt in eerste instantie hoopvol. Jeffrey wacht Frank op in Dorothy's appartement en schiet hem dood. Hij redt de door Frank zwaar mishandelde Dorothy, waarna zij met haar kind wordt herenigd en weer de moederrol krijgt toebedeeld. Jeffrey accepteert dat, waarmee hij ook de realiteit en eenheid van het object van zijn verlangen aanvaardt. Gosso schrijft over Kleins theorie dat <after

having sadistically destroyed, broken into pieces, devoured his primary love-object, the infant is afraid on account of the damage inflicted, feels pity for the destroyed object, and grieves in the attempt to repair it' (Gosso 2004, p. 2). Het afstand nemen van de paranoïde-schizoïde positie en het meer integreren van de depressieve positie wordt geïllustreerd door Jeffrey's poging om Dorothy te redden en uitgebeeld in het gegeven dat Dorothy haar kind terugkrijgt. Daar kan de reparatieve symboliek van de film gesitueerd worden. De kinderlijke afgunst is overwonnen, de moeder wordt haar baby nu wel gegund.

Jeffrey kan nu zijn eigen haat en agressie beter hanteren en hij hoeft ze daarom niet meer te projecteren in objecten die dan tegenover hem kwaadaardig worden; door het 'terugtrekken' van de projecties wordt de wereld minder bedreigend. Nu hij 'de Frank in zichzelf' heeft gedood kan hij gemakkelijker Dorothy loslaten en een nieuw leven beginnen met zijn eerste volwassen object van liefde, Sandy. Maar David Lynch zou David Lynch niet zijn als hij zich tevredenstelde met een hollywoodiaans happy end. Dorothy speelt in het park met haar kind, maar is ze gelukkig? Haar lege blik drukt nog altijd wanhoop uit. Zoals Žižek het stelt: 'At the center of *Blue velvet* (and of Lynch's entire oeuvre) lies the enigma of woman's depression' (Žižek 2005, p. 119). Nu zij van Frank is losgekomen en bevrijd is van de fascinatie die hij bij haar opriep, valt Dorothy ten prooi aan mentale leegte (Thys 2006, p. 55). Maar de vogels kunnen weer zingen in de tuin van Jeffrey's ouderlijk huis. Behalve één, die bij het raam naar binnen lijkt te kijken. Het is een opgezette vogel, die een van de wroetende torren uit het begin van de film in zijn bek houdt.

¶ *Besluit*

David Lynch gebruikt de fantasmatische kwaliteit van film om het perverse karakter van het Amerikaanse stadje van zijn dromen aan het licht te brengen. Zijn stijl is verwant aan die van de surrealisten, die zich evenals hij door de droom lieten inspireren: niet narratief en ook niet chronologisch, maar associatief. Zijn films laten iets zien dat we op een andere manier niet kunnen zien. Het is niet zozeer een andere werkelijkheid of surrealiteit als wel de verscholen kant van de werkelijkheid: het exces, het teveel, het najagen van overmatig genot. En hij verbeeldt dat op een manier die we zelden meemaken in onze dagelijkse beleving. Te veel geweld, te veel erotiek, te veel perversiteit: film wordt hiermee een instrument om de verborgen, fantasmatische kant van de samenleving aan het licht te brengen, zoals dromen onze onbewuste angsten en verlangens en erotische wensen aan ons proberen te openbaren. *Blue velvet* legt tevens de nadruk op de splitsing als afweermecanisme: we vinden dit in de fantasie van een samenleving die verdeeld wordt in droom en nachtmerrie, en in personages waarin paranoïde angsten en agressie afwisselend met depressieve gevoelens worden geprojecteerd. *Blue velvet* is een film die heel ver en heel diep gaat. David Lynch merkt het zelf op: 'When it comes out in a pure

sort of stream, from some other place, film has a great way of giving shape to the unconscious. It's just a great language for that: (Rodley 2005, p. 140). (Some other place): Freuds *anderer Schauplatz*, Lacans *autre scène* — film is misschien het meest indringende medium om deze vreemde, onmogelijke plek werkelijk te bereiken.

Literatuur

- BOLLAS, CHR. (1987). *The shadow of the object — Psychoanalysis of the unthought known*. New York: Columbia University Press.
- CAMBIEN, J. (2008). Paranoïde-schizoïde positie; Depressieve positie; Projectieve identificatie. In H. Stroeken, *Psycho-analytisch woordenboek* (p. 147-148; p. 53-54; p. 152-153). Amsterdam: Boom.
- FIENNES, S. (2006). *The pervert's guide to cinema, presented by Slavoj Žižek*. Film.
- GOSSO, S. (red.) (2004). *Psychoanalysis and art — Kleinian perspectives*. Londen/ New York: Karnac.
- KLEIN, M. (1975). Envy and gratitude. In *Envy and gratitude and other essays* (p. 176-235). New York: The Free Press.
- LYNCH, D. (1986). *Blue velvet*. Film.
- MCGOWAN, T. (2007). *The impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.
- RODLEY, C. (2005). *Lynch on Lynch*. New York: Faber & Faber.
- SHEEN, E. & DAVISON, A. (red.) (2005). *The cinema of David Lynch*. Londen: Wallflower Press.
- THYS, M. (2006). *Fascinatie — Een fenomenologisch-psychoanalytische verkenning van het onmenselijke*. Amsterdam: Boom.
- ŽIŽEK, S. (1996). *Schuins beziend*. Amsterdam: Boom.
- ŽIŽEK, S. (2005). *The metastases of enjoyment*. Londen/New York: Verso.

SUMMARY

Dream and nightmare in Blue Velvet

David Lynch's film *Blue Velvet* is an illustration of the two poles of fantasy: one pole is dark, violent and uncanny and represents the obscene underworld, the other one is the nostalgic, idealized side, where the impossible desire appears and vanishes again. In the beautiful singer Dorothy's apartment, both poles meet when protagonist Jeffrey watches an unusual scene between Dorothy and her lover Frank. This scene is analyzed using the Kleinian concepts of splitting, projective identification, paranoid-schizoid position and depressive position.

David Lynch employs the cinema's phantasmic quality to show the perverse and extreme nature of small-town America, of a society torn between dream and nightmare, in which paranoid anxieties alternate with depressive feelings. His films visualize unconscious fears and conflicts and lead the viewer into the sadistic universe of the Lacanian real.

Key words: David Lynch, depressive position, desire, fantasy, fascination, Melanie Klein, paranoid-schizoid position

Noten

- 1 Toen hij de film maakte was Lynch met haar getrouwd.
- 2 Hierbij kan natuurlijk worden opgemerkt dat projectieve identificatie ook in de oerscène een rol speelt.

Manuscript ontvangen 18 november 2009

Definitieve versie 7 februari 2010