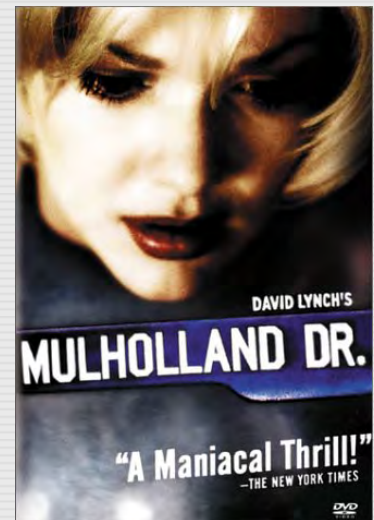

Strukture nesvesnog i predsvesnog u filmu Davida Lyncha Mulholland Drive*

Ištvan Kaić



*osobi koja umesto tri tačke stavlja dve, i koja na fantastičan način pali i sravnjuje
kuće do temelja..*

* Ovaj rad predstavlja prvu fazu ukupnog projekta čija se druga brani kao diplomski rad na Filozofskom fakultetu u Beogradu pod naslovom 'Povratak Frojdu u Lakanovoj simboličkoj strukturi'.

Sadržaj

1

Analitika

Uvod	5
<i>Zadatak</i>	5
<i>Postavka</i>	6
<i>Sadržaj vremena gledanja</i>	8
<i>Sadržaj vremena filma</i>	9
Analiza	10
<i>Jitterbug takmičenje plesa</i>	10
<i>Betty Elms i okruženje 'dream place'</i>	11
<i>Opasna avantura i poklon u kući snova</i>	11
<i>Motivi industrije Hollywood –a</i>	12
<i>Učaurivanje nazad u topli uterus</i>	13
<i>Rita, devojka koja ostaje bez pamćenja</i>	14
<i>Detektivi, nalogodavci i izvršioci</i>	14
<i>Motiv 'missing'</i>	15
<i>Čovek sa Drugog mesta</i>	16
<i>Diane kao naručilac</i>	16
<i>Objekat Camilla</i>	17
<i>Projekcija koja popušta</i>	17
<i>Svađa prekida seks</i>	18
<i>Magična prečica do mesta propasti</i>	19
<i>Poljubac i šaputanje za večerom</i>	19
<i>Zbog čega totalna amnezija?</i>	20
<i>Odvojena fabulizacija u paraleli</i>	21
<i>Iživljavati se nad Adamom</i>	21
<i>Nepravda i patnja u fotografiji Camille Rhodes</i>	22
<i>Sanjam, a nigde me nema</i>	23
<i>Adam ili Diane?</i>	24
<i>Motiv 'recomendation'</i>	25
<i>Ima li alternative suočavanju?</i>	26
<i>Nemir kao posledica i sadržaj života</i>	26
<i>Slučajan lik u koralu sna</i>	27
<i>'Treba li da ponesem šušir i revolvere?'</i>	28
<i>Refleksija i vaganje u diskursu trećeg lica</i>	28
<i>Nešto lepo raste iz skrovišta</i>	29
<i>Ljubav, a ne ideal</i>	30
<i>Hajde malo da glumimo</i>	31
<i>Fatalitet i negiranje kastracionog kompleksa</i>	32

<i>Eros, imago i moć</i>	32
<i>Tvoj penis sada je moj</i>	33
<i>Od vere da se voli neizmerno ka patološkoj hysteriji</i>	34
<i>Šesnaest razloga da nastavim da sanjam</i>	35
<i>'Zašto mi nisi rekla?'</i>	36
<i>Opraštanje od Adama</i>	36
<i>Hermeneutika smrti u snu</i>	37
<i>Identifikacija 'Betty' i mladić iz restorana</i>	38
<i>Košmar u startu snevanja</i>	39
<i>Bez stasale odbrane ružičastog</i>	40
<i>Analizirani i analitičar u transferu i kontratransferu</i>	40
<i>Užasno lice na rubu traume</i>	41
<i>Java ili opet san?</i>	42
<i>Šta otvara plavi ključ iz restorana?</i>	43
<i>Vajanje kao jedini smisao</i>	43
<i>Uzbuđenja na Sierra Boniti</i>	44
<i>Ima li koga kod kuće?</i>	45
<i>12 – (16) – 17</i>	45
<i>Ja, ti i naš leš</i>	46
<i>'Videćeš me još jednom, videćeš me još dva puta'</i>	47
<i>Devojke u krevetu</i>	48
<i>Spermatozoid ulazi na usta</i>	49
<i>Intimna informacija</i>	50
<i>Mazohizam i bol koji me čine</i>	50
<i>Izlet tišinom u stvarnost</i>	51
<i>Scenografija i motivi kluba 'Silencio'</i>	52
<i>'Nema benda, nema orkestra'</i>	52
<i>Shvati da si plod mašte i ništa drugo</i>	53
<i>Betty Elms se trese u sedištu</i>	54
<i>Dame i gospodo: Glas koji peva pred smrt</i>	55
<i>Plakanje kao izraz neuspelih sublimacija</i>	56
<i>'Dodir tvojih ruku'</i>	56
<i>Post-mortem prepravka odnosa</i>	56
<i>Snevačev hermetički osiguran raj</i>	57
<i>Hoću da budem tu kad me vidiš mrtvu</i>	58
<i>Masturbacija, očaj i konverzija</i>	58
<i>O mehanizmu kojim je oduzet tuđ život</i>	59
<i>Ozdravljenje i plava kocka</i>	60
<i>'Silencio'</i>	60
<i>Večni mir na osnovu stvarne ludnice</i>	61

2

Autorov setting i umetnička vrednost

<i>Zaključak</i>	62
<i>Estetska konkretizacija i psihoanaliza</i>	62
<i>Setting Davida Lyncha</i>	64
<i>Umetnička vrednost ovog filma</i>	67

1 Analitika

„Ako nas je nesvesno išta naučilo, onda je to najpre ovo: da negde u Drugom, ono zna.“

Jacques Lacan

Uvod

Kada je Freud 1910. pisao o DaVinciju¹, bio je koncentrisan da pokaže koliko se elementi nesvesnog i predsvesnog iz settinga umetnika oslikavaju na umetničko delo, što je dalje impliciralo na psihoanalitičku teoriju stvaralaštva. Tako je Đokondin osmeh postao smisaona vodilja u konkretizaciji mnogih DaVincijevih umetničkih dela.



U Leonardovim radovima, njegov setting nalazio je fenomenološki put čak do kompletne aksiologije umetničkog dela. Danas, psihološki setting autora uglavnom nije dostatan za umetničku vrednost u celosti. Moja analiza će zato imati tri nivoa: strukturu filma, tj. radnje i karaktera u njemu, zatim, strukturu autorovog settinga s obzirom na strukturu prikazanu u filmu, i najzad, fenomenološku konkretizaciju filma kakav se inače opaža u svojoj umetnosti koju ima.

naзад

ZADATAK

Kako bih sve vreme u analizi održavao koherenciju izvođenja, primoran sam da najpre iznesem idejnu postavku, i da radikalno iz nje postepeno uvećavam koncentraciju detalja, koji bi retroaktivno, na osnovu sadržajnosti analitičkog aparata, na kraju potvrdili da je postavka određena ispravno. Analiziraću svaki detalj iz filma koji makar u najmanjoj meri može da pruži doprinos cilju. To ne znači podređivanje sadržaja, već evaluaciju njegove usaglašenosti i smisla.



Negde ću verovatno biti prisiljen da izmešam nivoe analiziranih struktura, što je i dozvoljeno s obzirom na jedinstveni bitak umetničkog dela, a negde ću razmatrati uloge takvih struktura pojedinačno, tj. šta one znače za ovaj film u celosti. Na osnovu analize radnje i karaktera, povući ću implikacije na psihološki setting Davida Lyncha² kao umetnika, a sa tog na fenomenološki put određenja vrednosti ili umetničke suštine koju ovaj film proizvodi. Ovo nije jednosmerna veza, već zatvorena forma koja prožima sva tri nivoa analize, poznatija kao hermeneutički krug.

POSTAVKA



Baš kao što je moj zadatak da u vremenu čitanja elemenata prikažem njihovu zaokruženost, scenaristi i režiseru *'Mulholland dr.'*³ je to isto u vremenu gledanja i slušanja. Oba vremena su fizička i teku u smeru okončanja. Ovaj fakticitet protoka, koliko god on bio ograničena ćelija, istovremeno je stecište multiplanarnih mogućnosti za umetničku kreativnost, koja dok traje kao rob vremena ima šansu da to vreme potpuno izanihilira. Jedna od mogućnosti za to je napad na tok filma.

Šta podrazumevati pod tokom filma? Svaka intervencija na tok filma nije istovremeno i napad na isti. Napad na tok je nasilje nad tokom koji je trajao, svojevrsna izmena smisla koja uzima novi tok. Ovo znači da nije dovoljno samo izmestiti hronologiju radnje, premda i ona izaziva kraći ili duži smisleni raskorak, kakav se npr. viđa u filmovima *'Memento'*⁴, *'21 Grams'*⁵ ili *'Irreversible'*⁶. To znamo prema tome što bismo, kada scene izrežemo a zatim ih kao puzzle-delove složimo u odgovarajući niz, dobili manje-više koherentnu sliku smisla.



Za razliku od pomenutih, npr. *'Lost Highway'*⁷ i *'Mulholland dr.'* imaju drugačiju alteraciju na tok. Karakteristično za nju je to što kada nasilje nastupi imamo utisak da je počeo sasvim nov film koji se prema prethodnom toku odnosi gotovo kao da ga nije ni bilo. Drugim rečima, to je napad sa katastrofalnim posledicama po daljinu. U *'Highway'* –u se to dešava dva puta, kada se u zatvorskoj samici Fred Madison (Bill Pullman⁸) misteriozno transformiše u osobu koja nema nikakve veze sa prethodnih 45 min. filma, i odlazi da živi svoj život sa potpuno drugačijim konceptom, a drugi put kada se u određenom trenutku ista ta osoba Pete Dayton (Balthazar Getty⁹) preobrati nazad u prvi lik, koji zatvara film onako kako ga je i otpočeo...



Slična stvar, mada na sasvim drugačijoj bazi, dešava se posle gotovo 120 min. u *'Mulholland dr.'*, samo što ovde uloge apsolutno permutiraju zajedno sa glumcima: Naomi Watts¹⁰ koja je sve vreme pre toga igrala ulogu Betty Elms, mlade i perspektivne glumice koja prvi put kroči u Hollywood, uzima ulogu Diane Selwyn, osobe koja je pronađena mrtva u prvom delu, dok se izvesna Betty u drugom pojavljuje u sceni od 10 sec. u ulozi konobarice u restoranu. Laura Elena Harring¹¹ koja je u prvom tumačila ulogu devojke koja nakon saobraćajne nesreće ostaje bez ikakvog sećanja, kasnije tumači ulogu Camille Rhodes, uspešne glumice, koja je u prethodnom delu predstavljala nepoznatu devojku kojoj mafija bez objašnjenih razloga nastoji da sredi vodeću ulogu u budućem filmu... Plus dodatne permutacije likova u pozadini. Ako još dodam da ovaj prevrat nastaje nakon što se slika zacrni i plava kutija padne na zemlju, onda, stvarno...



Čak i na nivou sredstava alteracije, uviđa se da je, prema posledicama za gledaoca, reč o dvema potpuno autonomnim vrstama napada na tok radnje i između samih *'Lost Highway'* i *'Mulholland dr.'* U prvom, nasilje nastavlja da intrigira svest dajući joj vreme u kojem sa rezervom može da prati naredna dešavanja, uz pomoć delimično postojanih aktera. Na osnovu skeleta alteracije i njenog odnosa prema likovima, ukratko ću pokazati čemu ovo u startu doprinosi.



Dinamika kojoj je svest izložena tokom gledanja diktira mogućnost gledaočevog zaključivanja. Sta dakle vidimo? Prekida se jedan život, počinje drugi. To je raskršće na dve uloge u kojoj oba lica imaju podjednaku važnost; oni su u centru svojih radnji. Fred i Pete imaju svoje odvojene i neslične živote, u različitim gradovima, različitim su godina... Svest je otpratila događaje jednog, zatim prati radnju sa drugim likom. Oni su dve posebne priče, skup A i skup B.



Međutim, njihova unutrašnja psihička realnost nije sasvim nepoveziva. Fred, čovek koji mrzi da ga snimaju ili slikaju jer voli da pamti stvari onako kako ih zamišlja da su se desile, zatiče video-kasetu na kojoj gleda sebe kako masakrira svoju ženu. Pete, dečko koji se ne

seća šta mu se desilo izvesno veče, o čemu užasnuti i uplašeni roditelji ne mogu ništa da govore, ni njemu ni policiji, ubeđeni da sin potiskuje svoje sećanje... Ovo je presek skupova.



Premda glavni akteri u filmu, ova dva karaktera, koja samo prate sled radnji i reaguju na događaje koji ih neposredno zadese, kakvim ih vidimo, nisu direktan deo nepraznog preseka, tj. nijedan od njih ne shvata šta se u stvari na širem planu dešava sa njima. U tom preseku nalazi se ono što svest ne može da vidi, ono što se u filmu sa ciljem skriva od nje, što ona teži da kao sadržaj dokuči - smisao jezovitih događaja. Za ono najličnije u ovako predstavljenim akterima dokaz je neko drugi, a ne akter sam, mada se o njemu radi. Neko ko bi morao da se pojavi i u skupu A i u skupu B: Renee Madison/Alice Wakefield (Patricia Arquette¹²) i misteriozni prijatelj Mr. Eddy –a (Robert Blake¹³). Tek ovaj skelet može pomoći analizi.



Za razliku od 'Highway' –a gde napad na tok radnje usmerava analizu do nivoa puta kojim treba odrediti značenje, svest gledaoca u 'Mulholland dr.' od trenutka alteracije nema nikakvih šansi da inicira smisao onog što je prošlo. Poslednjih 20 min. filma kao da je smišljeno da poništi realnost svega što smo gledali prethodna dva sata. Nešto slično kao u filmu 'Others'¹⁴, samo što tamo inverzijom situacije celina dobija novo i potpuno značenje, kroz obrt perspektive živih i mrtvih. U našem filmu, drugi deo povezuje određene likove iz prvog, uz neshvatljivu rotaciju glumaca, tj. ona je u referenci sa prethodnom radnjom, ako se ograničimo samo na likove/imena. Ovde se postavlja pitanje da li ovi delovi stoje u supremativnom odnosu jedan prema drugom, i ako da, koji od njih nosi tu supremaciju?

To je jedino pitanje koje se kači o svest, držeći sa strane svu konfuziju vezanu za permutiranje glumaca. U 'Highway'-analizi problemi ne nastaju sa likovima koji se transformišu, nego sa onima koji su ostali isti u dva potpuno različita života. I Fred i Pete su primeri za isti filmski smisao. Oni su instrumenti: Fred nestaje u onom trenutku kada njegova patnja treba da se završi egzekucijom, a Pete pre nego što on i Alice dobiju nove pasoše i započnu sopstveni zajednički život... I tako naizmenično u beskraj. Radnja se sa njima poigrava ostavljajući ih u epizodama koje se, koliko god se puta ciklus ponovio, ne mogu okončati ('We've met **before**, haven't we?'). Ona znači smisao kao otvorena spirala kazne večnog nemira, sa uzrocima koji se u obliku jeze pojavljuju iz podsvesti. Večni nemir proističe iz krivice što se kao doza kazne ponavlja u svakoj epizodiji, kao događaj koji isparava u paranoju, i to u vidu ženskih osoba Renee i Alice. Jeza pak dolazi od dela selfa koji je odgovoran za ceo usud, i koji je u oba slučaja u ulozi svedoka u crnom da bi dokumentovao zločin, bilo da snima kamerom, ili prisustvuje na drugi način. Likovi u radnji, koja je jedan pokretni pakao, su toliko marginalni da se sve što je u službi krivice i jeze, glavnih motivatora radnje, sažima i obezličava, kada sadržaji i priviđenja iz života jedne osobe nastupaju kao glavobolje one druge i srastaju, kao npr. prostitucija žene, u epizodu obojice. To sažimanje u funkciji baskraja gubi se kao krik na izgubljenom autoputu...



Sa druge strane, težište 'Mulholland' –a je upravo na promeni likova, uključujući činjenicu da isti glumci igraju različite uloge pre i posle promene. Dakle, trenutak nasilja nad tokom u ovom filmu projektovan je isključivo da bi gledanje filma moglo da ima smisla, a ne kako bi izgubilo svaki, kao što se čini na prvi pogled, gde je problem da se shvati kojim je oružjem nasilje izvršeno.



Znači, delovi pre i posle napada na tok uzajamno dopunjavaju i objašnjavaju jedan drugi, kao komplementarni lanac, tj. jedan daje informacije o drugom i obrnuto, a ako ih raskinemo, za filmsku vrednost i jedan i drugi gube ceo svoj život. Takođe, ako se promena likova poklapa sa smislom, onda se smisao u ovom filmu ne odnosi na neku naročitu radnju, koja bi se nastavila ili na bilo koji način sinhronizovala sa delovima, tako da joj vršilac postane samo sredstvo. Smisao, stoga, stoji u službi subjekta koji kao nosilac ostaje neprikosnoveni gospodar svesti i nesvesti radnji, kakvi god da su njeni ishodi; ako je npr. reč o graničnim ili kriznim radnjama, biće to perspektiva koja prikazuje pucanje osobe i njenu eksploziju vandalske ljudskosti, a ne ona koja akcentuje njenu nemoć da savlada



određene spoljašnje okolnosti događanja nad njom, kao što je u *'Lost Highway'*. U filmu Jamesa Mangolda *'Identity'*¹⁵ ova komponenta je prisutna, kada se svaka radnja u momentu pretvara u prah i patološku zanimaciju jedne jedine ličnosti, jednog entiteta koji je na svaki drugi lik i radnju u filmu uspeo da nabaci deo svog kompleksnog identiteta. Tu je lik jedini supstrat, tj. sve što postoji.



'Mulholland dr.' ne barata ekstremom egzistencije jednog jedinog lika u radnji, jer bi u tom slučaju isporučio instantno olak, mada iznenađujući rasplet, ali bi zato smisao mogao da se odnosi na jedan subjekat koji je istovremeno odgovoran za određene akcije preko kojih se povezuju ostale uloge. S obzirom da nasilje na tok postoji, da je njegov smisao u novom, i preko toga nazad, u starom rasporedu likova, i da sve promene likova mogu da upućuju na jedan, veza odnosa u tom slučaju mora biti interno-lična. Jedini lik koji nosi takvu težinu u filmu je Diane Selwyn, što deo u kojoj se ona kao takva pojavljuje čini supremativnim, u smislu realnosti na koju se oslanjam. Po ovome, ceo prvi deo filma jedna je privatna 'iluzija' osobe u čemu sve kao da je 'snimljeno na traci', kao što se kaže u scenariju pozorišne predstave, tj. sadržajem predestinirano. Sada ću navesti kratak opis sadržaja vremena gledanja, a zatim dati postavku za sadržaj vremena filma.



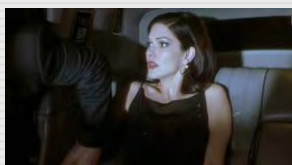
nazad

SADRŽAJ VREMENA GLEDANJA

Devojka (Rita) koja preživljava auto-sudar i moguće ubistvo od ljudi koji su je vozili, u šoku silazi u grad i nalazi sebi mesto u stanu koji je u trenutku otključan. Mladić u restoranu priča psihijatru svoj san koji je imao u vezi tog mesta, i čoveka koji se skriva iza zida u blizini. Isti umire od straha kada se približi opet zidu. Betty, pobeđivši na malom takmičenju plesa, iz Canade dolazi u Hollywood kod svoje tetke u stan, u kojem zatiče devojkicu, koja je pod uticajem nesreće totalno izgubila pamćenje. Mladom režiseru koji se priprema za kasting glumaca, nalaže se od strane ljudi iz mafije da vodeću ulogu u njegovom novom filmu dobije osoba sa imenom Camilla Rhodes. Najamni ubica nesporno izvršava zadatak u jednoj zgradi. Betty odlučuje da pomogne devojkici iz nesreće kada u njenoj tašni pronalaze pozamašnu svotu novca i plavi ključ neobičnog oblika. Najamni ubica raspituje se po krugu da li je neko video osobu koja po opisu odgovara devojkici koja je preživela nesreću. Betty i Rita (daje sebi ime na osnovu postera slavne američke glumice) započinju sopstvenu istragu o slučaju, pošto se ova seti da je u kolima uoči nesreće trebalo da ide na Mulholland drive.



Režiser, koji odbija da mu se iko meša u kasting, otkrivši da je čitav projekat otkazan i da su mu svi računi u banci zamrznuti, odlazi kući gde zatiče svoju ženu u prevari. Betty i Rita odlaze u isti restoran koji je mladić sanjao, gde se Rita, uz pomoć identifikacije koju nosi kelnerica, priseća imena: Diane Selwyn. Ljudi iz mafije aranžiraju susret sa rediteljem na ranču van grada, gde mu čovek obučen kao kauboj pruža još jednu šansu za isti film sa utvrđenom glumicom. Nastrana komšinica upada u stan i najavljuje apstraktnu opasnost za Betty i Ritu. Betty se sprema za nekakav kasting kod prijatelja njene tetke, gde su svi više nego oduševljeni njenim nastupom. Tamo se na prvi pogled zaljubljuje u režisera koji vodi kasting u svom studiju, baš u vreme kada prihvata da izabere izvesnu Camillu Rhodes. Nakon toga, Betty i Rita odlaze u stan Diane Selwyn, čiju su adresu pronašli u imeniku. Ukradajući se u zaključanu kuću, pronalaze je uveliko mrtvu na krevetu. U njihovom stanu, Betty smiruje Ritu, koja je sluđena od događaja, kada uspostavljaju intiman odnos. Rita se usred noći budi sa vizijom, i njih dve odlaze u pozorište u kojem nikada nisu bile, gde gledaju veoma čudnu predstavu. Betty pronalazi u svojoj tašni plavu kutiju koju otključava Ritin ključ. Zatim Betty nestaje iz filma kao da je nikad nije ni bilo. U trenutku kada otključava kutiju, i Rita nestaje u njenoj dubini, a kutija pada na pod tako otvorena.



Čovek odeven kao kauboj budi Diane Selwyn iz identične poze mrtve žene na krevetu. Devojkicu koja se budi igra ista osoba koja je igrala Betty, kada na svom stolu zatiče običan ključ plave boje. Zatim se, dok očajnički masturbira, seća prošlih događaja koji vezuju devojkicu Camillu Rhodes, uspešnu glumicu, čiju ulogu sada tumači lik koji je igrao Ritu; njihov raskid i ljubav prema mladom režiseru, koja je procvetala mimo nje. Još se seća

večeri kada su Camilla i režiser objavili da se uzimaju jedno za drugo, u kući na Mulholland dr, gde se nakratko pominju ili vide manje-više svi sporedniji likovi iz prvog dela filma, i kada Diane navodi da joj je Camilla pomagala da dobije sporedne uloge u njenim filmovima. Potom scene u pomenutom restoranu sa najamnim ubicom, kada velikom svotom novca u torbi naručuje ubistvo svoje bivše ljubavi. Tu ih uslužuje kelnerica sa identifikacijom 'Betty', kada joj ubica pokazuje običan ključ plave boje, koji bi Diane trebalo da pronađe nakon zločina. Tamo, nakratko opaža i mladića iz prvog dela koji je opisan kao neko ko sanja o istom mestu. Gledajući dalje u ključ, na stolu u stanu, sluđena Diane se ubija u svojoj spavaćoj sobi u identičnom položaju, u kojem su Betty i Rita u prvom delu pronašli njen usmrđeli leš.



naзад

SADRŽAJ VREMENA FILMA



Diane Selwyn, devojka iz malog grada u Canadi, dolazi u Hollywood posle plesnog takmičenja na kojem pobeđuje, i nakon smrti svoje tetke koja joj je ostavila nešto novca, radeći za filmsku industriju. Međutim, u Hollywood –u doživljava veliko razočarenje kada u filmu, u kom je želela da dobije vodeću ulogu, dobija samo sporednu. Vodeću ulogu dobila je Camilla Rhodes, devojka koja biva otkrivena kao veliki talenat, i za koju se Diane ubrzo snažno vezuje. Njihova veza prevazilazi granice intime, kako joj Camilla pomaže da dobije uloge u nekim od njenih narednih filmova. Prilikom snimanja jednog, Camilla se zaljubljuje u mladog režisera i rešava da okonča vezu sa Diane, što joj polazi za rukom tek nakon izvesnog vremena.



Diane, teško primajući raskid, ipak prihvata prijateljski poziv svoje bivše devojke da dođe na večeru, u kuću na Mulholland dr, gde biva predstavljena kao Camillina dobra prijateljica. Nakon što shvata da je zauvek izgubila osobu kakvu je želela, videvši je kako se ljubi sa drugom pred budućim mužem kojem to ni najmanje ne smeta, Diane unajmljuje ubicu u lokalnom restoranu. U psihičkom rastrojstvu i samoći masturbiranja, spušta sebe na krevet i zaranja u san iz kojeg ne želi da se probudi, kako bi zločin za koji je platila dobio priliku da bude samo prolazna misao. Po buđenju, i suočavanju sa stvarnošću, Diane u tangenti svoga sna, ubija sebe u histeriji prema onom što je od devojke kada je stigla u Hollywood ostalo.

naзад



Analiza



Cilj analize biće da pokažem da san koji sanja Diane u svakom delu obuhvata sve realne psihoanalitičke (nesvesne i predsvesne) mehanizme sna, poznate još iz Freud -ovih *Tumačenja snova*¹⁶, koji odgovaraju setting –u ličnosti u glavnoj ulozi, i događajima koji su opisani u filmu kao Diane -ine realnosti. Ako takvi mehanizmi budu uspešno dokazani, to će otvoriti pitanje da li se filmom stavlja u delo iskustvo znanja iz konkretno te oblasti, i da li se njom, kao prisutnom pojavom u svetu života, dolazi do umetničke vrednosti ovog ostvarenja.

naзад

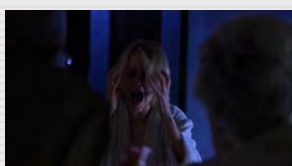
JITTERBUG TAKMIČENJE PLESA



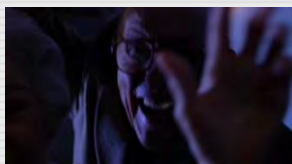
Kratak intro tri multiplicirana igračka para na ljubičastoj pozadini predstavlja malo takmičenje plesa u Canadi, koje se pominje tek od strane Diane u 133 min, dok za stolom razgovara sa Coco (Ann Miller¹⁷), režiserovom majkom, koja u snu igra stanovnicu kompleksa u koji se useljava Betty, i prijateljicu njene tetke Ruth. U prvom planu intra, nakon određenog vremena pojavljuje se Betty u polusilueti praćenom posebnim zvukom, sa likovima Irene i njenim pratiocem, koje Betty upoznaje u avionu za L.A., dok im priča o svojim očekivanjima i uzbuđenju što dolazi u Hollywood. U istoj silueti pojavljuje se i nakratko samostalan istup Betty kao pobednice u natecanju, a potom odmah i dva pomenuta putnika iz aviona, kao likova sa kojima deli svoje stanje uzbuđenosti, oduševljenja i ostvarenja. Ista dva lika ljudi u godinama pojavljuju se u snu kada se opraštaju od Betty (19 min.), i zatim u sceni u kolima dok sablazno-oduševljenim pogledima (nepomično otvorena usta u ceru, koja Lynch koristi i u drugim filmovima¹⁸) prate vožnju kroz Hollywood.



Irene (Jeanne Bates¹⁹) i njen pratilac samo još jednom će odigrati svoju ulogu u filmu, i to u poslednjim scenama života Diane Selwyn (140 min.), kada je u epilogu njene historije kao strašila izluđuju do samoubistva. To znači da se ova njihova pojava može odnositi samo na njihovo pređašnje jedino pojavljivanje, i da se simbol sa početka filma, ukoliko je on odražavao oduševljenje i ambicioznost jedne devojke, totalno preokrenuo, kada u toj istoj osobi na kraju filma izaziva gađenje do smrti. Ako ova slika treba da označi krajnje tačke na duži jedne linije propasti, onda je intro u punom smislu reči upravo uvod; on svojim zvukom i efektom u pojavi dva sporedna već anticipira da nešto u emotivnom stanju glavnog lika nije sasvim kao što se čini. Efekat polusilujete koja se mrda u pratnji tupog zvuka viđa se u filmu još na mestima neposredno pre nego što, u snu, na ulici preplašene Betty i Rita (104 min.) sednu u taksu ka pozorištu (scena u taksiju opozitna sceni oduševljenja gradom dvoje saputnika iz aviona; uplašena lica sada dve mlade plavuše), i u sceni realnosti dok Diane u samoći manično masturbira (126 min.). U svakoj sceni on stoji u svojstvu neke organizacije nagoveštaja, bilo kao otkrivanje istine u pozorištu da se vodi san unutar snevanja, ili kao pogled koji se u masturbaciji susreće sa stanjem blizine konačnog ishoda po nosioca.



Na liniji sudbine lika iz sna koji je introm iskazan za najeminentnije povezanog sa snevačem, Diane sebe unosi u san iz vremena svog dolaska u L.A. u formi Betty, devojke čije će osobine pokušati da održi do kraja svog snevanja, i time terati da se menja i izvitoperuje sve drugo oko nje. Tako se u nesvesnoj strukturi gradi svaka mogućnost za trajanje sna, koja čini prvu komponentu njegove konzistentnosti. Ona druga pak, vezana je za njegov odnos prema aktivnoj realnosti života osobe koja sanja, tj. Diane Selwyn, a upravo i jedino taj deo aktive Lynch je precizno prikazao u poslednjih 20 min. filma, bez ikakvog viška u nepotpunim korelacijama. Sadržaji i motivi, likovi i događaji, imena i mesta iz te aktive moraće nekako da se inkorporiraju u fabulu sna, koji će postepeno svlačiti vreme i udobnost snevanja, i dovesti Diane do stanja ogoljene zbilje, tj. horora koji u njoj obitava. Ona bi trebalo da odgovara predsvesnoj strukturi sna u psihoanalizi i svakoj neobičnosti, nepravilnosti, ili misteriji u prvih 120 min. filma, ne izuzimajući čak ni uvod koji simbolično, na liniji početak-kraj, u singularnosti upućuje analitičara šta može da očekuje od celine koja sledi.



BETTY ELMS I OKRUŽENJE 'DREAM PLACE'

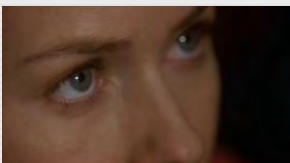
Veza devojke koja sanja i lika na koji se san centrira je mnogo komplikovanija i višeslojnija nego motiv oduševljenja, uspeha i ambicioznosti, mada je isti odskočna daska za sve ostalo. U 26 min. dok se upoznaje sa Ritom, Betty kaže: „*I'm sorry... I'm just so excited to be here... I mean, I've just came here from Deep River, Ontario, and now I'm in this..., dream place! Well, you can imagine how I feel...*“ U 132 min. slične reči dolaze i od Diane kada razgovara sa Coco: „*I'm from Deep River, Ontario. A small town... I've always wanted to come here... I've won this Jitterbug contest... That... a sort of led to acting..., you know... wanting to act.*“ Međutim, ove reči su kao slomljeno ogledalo onih prvih, koje se javljaju u snu, što govori da je kvantitativna razlika između sna i jave više nego drastična. Ona je kao peščani sat koji živi u nadi da će ga, pre nego što vreme buđenja dođe, nečija ruka uzeti i okrenuti ne bi li odagnala suočavanje, i tako stalno. Takođe, kada se uporedi lik glumice (Naomi Watts) koja je fantastično odigrala obe scene, rezultat je poražavajuće upadljiv. Betty je u svom delu, misleći na Hollywood i time na celokupno svoje oduševljenje rekla **'dream place'**, što u prevodu znači, mesto o kojem je mogla samo da sanja. Ali, latentno, ono znači i mesto sna, ili prosto san. Ako u toj asocijaciji lik Betty u snu nonšalantno čini igru reči sa istinskom zbiljom dešavanja, onda to upućuje da nesvesni primat u njoj kulminira najvećom snagom u snu – tj. Betty je odbrana od svega što je realno, i ujedno jedina stvar koja snevača održava u dužini života koja mu je preostala. Ona je idealizovani self-objekat Diane, kakav je katektiran u prilici njenog odnosa prema sebi i glumi uoči dolaska u Hollywood, i time jedno od dva najkoherentnija entiteta u snu. Pitanje je sad, u kom je psihičkom stanju osoba kojoj sopstveni idealizovani self, iz kojeg bi trebalo da crpi energiju života, služi u znaku najvećeg zatamljenja po svest, tj. najveće razlike u odnosu na nju samu?



nazad

OPASNA AVANTURA I POKLON U KUĆI SNOVA

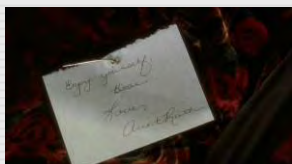
Tako se glavna linija fabule sna otvara baš nakon izazova **'dream place'**, kao refleksija kobne opomene, kada Ritu u tom trenu hvata nesvestica, i kada joj Betty prilazi u pomoć kao novi prijatelj, započinjući svoju ulogu u Hollywood -skoj avanturi, kakvu u realnosti nikada nije mogla da dobije. Međutim, u ovom delu sna kontrast i njegov smisao kao opasnost još uvek su potpuno razvojno kompenzovani i amortizovani na dužinu. Sa istog mesta se provlači sledeći motiv: njeno prijateljstvo prema ovoj osobi nije potpuno bezinteresno, tj. njen odnos prema Riti takođe je i način da Betty kao lik idealizovanog selfa preživi svoju pojavu u snu, kroz 'filmsku' arhitekturu istrage o Mulholland dr. koju svojim raspoloženjem i intrigantnošću proizvodi. U 47 min. nakon što iskrasne sećanje o mestu kamo je Rita trebalo da stigne, Betty, u nadi da će je ova poslušati, kaže: „*Maybe, that's where the accident was! There must be a police report... We could call... anonymously from the pay-phone just to see if there was an accident...!? Come on, it will be just like in the movies! We'll pretend to be someone else!*“ Ili u 43 min. kada joj sugerise šta da uradi, otvarajući time samo novi zaplet: „*This is your purse... Your name must be in your purse! You wanna know, don't you?! Open it...!*“ Ili nešto kasnije kad joj predlaže da sakrije novac, kada odlučuje da se popne kroz prozor zaključane kuće... I svaki put otvarajući novu pandorinu kutiju. Zbog toga, kako god izgledala samostalna i odlučna u svojim osobinama, za kontekst patologije sna Betty ipak sasvim zavisi od Rite, i to je već predsvesna forma, tj. nešto što odražava i stvarnu relaciju van snevanja, njen odnos prema Camilli. Tim paktom sa đavolom zbilje, san je dobio svoj normalan i ograničen vek trajanja. No, Betty ne zna ništa o Diane –inoj sadašnjosti, ona je ignoriše u mnogim scenama u filmu, terajući u nesvesnom potok na sve širu stazu kako bi san trajao što je duže moguće; ključ i svota novca koju pronalaze u Ritinoj torbi, pa i sama torba, nimalo je ne podsećaju na sopstvenu, kada je u restoranu naručila ubistvo, ime i prezime, kao ni glas Diane Selwyn na sekretarici u 56 min. nimalo je ne asociiraju na sebe. Čak dodaje, u sugestivnom tonu: „*Maybe that isn't Diane Selwyn's voice... maybe that's your room-mate! Or if it is Diane Selwyn, she could tell you who you are!*“ Zatim sustanarka, stan ili telo, ništa od toga... Nijedan detalj koji bi makar indirektno mogao da stoji u relaciji sa Dianom kao zločincem ili problematičnom osobom ne uznemirava Betty kao lik, koji je



ipak korelat iste osobe. Međutim, to ne znači da detalji kao predivni fenomeni u sadržaju sna ne dodiruju i snevača, tj. celokupni self.



Baš kao što u snu Betty pomaže Riti da otkrije svoj identitet kroz proces koji je za nju od početka filmska pustolovina, u svetu života je sasvim inverzno; Camilla pomaže Diane da dobije sporedne uloge u nekim od njenih filmova, tj. pomaže joj da u Hollywood –u zadobije identitet glumice, što joj je odvajkada san i bez čega sebe ne može da zamisli. Zato, kao što Betty za svoju pustolovinu u snu ima da zahvali Riti, Diane za svoje uloge to isto može učiniti Camilli. U tom smislu, Betty u 27 min. pokriva Ritu mantilom koji joj je tetka Ruth ostavila, i na kom se jasno vidi da piše: „**Enjoy yourself, Betty. Love, Aunt Ruth**“. Dakle, poklon u snu nije samo mantil, nego je u prenesenom značenju to i devojka koja je njim pokrivena, Rita, ista osoba koja uzima na sebe ime poznate Hollywood –ske glumice Rite Hayworth²⁰ sa starog postera za film 'Gilda'²¹ u kupatilu, očuvavši time u strukturi nesvesnog vezu sa Camillom, proslavljenom i uspešnom glumicom za razliku od Diane, jer to je baš ono što Betty želi biti kada u 26 min. kaže: „...*Unless of course I'm discovered and become a movie-star... Of course, I'd rather be known as a great actress than a movie-star, but, you know, sometimes people end up being both! So, ... that is, I guess you'd say, sort of why I came here...*“ Ovo je po njenim rečima razlog zašto se ona nalazi u snu ('dream place'). U njegovoj fabuli, pak, Rita je bezimena i izgubljena, slaba i uplašena, bez ičega u svom sadržaju pamćenja, bez ikakve veze sa glumom, čiju smrt žele neki tajanstveni ljudi... U ovom aspektu, ona predstavlja onaj deo Camille u kojem Betty i Diane mogu da uživaju bez ikakvih problema, bez bojazni da će neko da im ukrade zajednički smisao postojanja i postane umesto njih ono što je Rita Hayworth svojevremeno značila. Zato je Rita osoba koja je u snu vezana za svaku nevolju, a ta nevolja dok god ne nađe preteg da uputi na snevačevo zlo, deluje kao doza komfora. Tako Betty savladuje prepad suseda Luise Bonner i upozorenje koje joj daje Coco, dok se čitava jeza predivnog izbegavanja zločin-motiva (64 min.) prilepljuje za Ritu paralizovanu na kauču.

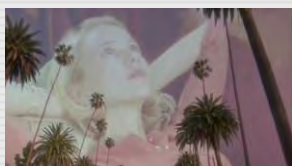
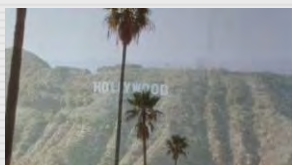


naзад

MOTIVI INDUSTRIJE HOLLYWOOD –A

Međutim, asocijacija Rite Hayworth u imenu razoružane Camille nije jedina dimenzija u filmu koja uzurpira i koristi motiv Hollywood –skog miljea kao arhetipa u značenju. Kako je vodeće uloge prepustio mlađim glumcima u razvoju (Naomi Watts, Laura Elena Harring, Justin Theroux²²), Lynch je neke od proslavljenih glumaca stavio u pozadinu, ili u sasvim epizodne uloge od po minut trajanja; npr. Robert Forstera²³ u ulozi jednog od detektiva u 9 min, Chad Everetta²⁴ (77 min.) u sceni kad u kastingu sa Betty igra za budući film, ili Dan Hedaya²⁵ (33 min.) jednog od braće Castigliane... Od velikih glumica u pozadini radnje ključnu ulogu odigrala je Ann Miller, koja tumači lik Coco.

Kada je reč o motivima poznatih filmova Hollywood –a, prisutna je pomenuta 'Gilda' sa Ritom Hayworth kao i 'Sunset Blvd.'²⁶ Asocijacije na ovaj drugi mogu se naći u kadrovima dok Rita, tj. Camilla snom upravo strgnuta od svoje glumačke titule, u šoku od nesreće (8 min.) prolazi kroz ovu ulicu, i po lokaciji restorana gde svaki put detalj identifikacije na košulji kelnerice uzima na bitnosti. Imajući sve ovo u vidu, Lynch –ev film izgleda da je sam po sebi jedna paralelna imaginacija prema pojmu Hollywood –a, jer prisvaja generički asocijativne elemente iz sadržaja dimenzije legendarnih filmova, i veličine filmskih zvezda prošlosti dimenzije glumaca. Takav pojam se kao organizam prema svojoj bitnoj prošlosti ponaša kao što u svom mehanizmu čini san čoveka prema njegovoj sopstvenoj. 'Mulholland dr.' time ima ambiciju da i na podsvesnom nivou sebe deklarise kao Hollywood –sko dete, u smislu nekakve konsekvence njegovog postojanja. Mutna i nejasna beba, čiji puls odnosa u malom direktno može da se prebaci na relaciju glavnog lika i sporednih uloga određenih na ovaj način. Najizraženije je to predstavljeno u vezi Betty/Diane (Naomi Watts) prema Coco (Ann Miller).



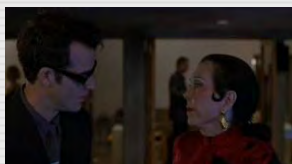
naзад

UČAURIVANJE NAZAD U TOPLI UTERUS

Ono što krasí lik koji tumači veličanstvena Ann Miller, Lynch je ostavio da se poklopi sa svom slavom i dostojanstvom koju takvi glumci inače imaju, tj. onim kako se vide u očima koje maštaju da postanu kao oni. O njenoj homogenosti svedoči činjenica da je Coco jedini lik koji, što Lynch posebno naglašava, ne menja ni ime ni protagonistu uloge bez obzira da li je u toku san ili java, i to je polazna tačka. Ona samo kaže: „...*Just call me Coco, everybody else does...*“; kako u 21 min. tako i u 132 min. Nasuprot odrazu upoređenih reči Betty i Diane o sebi, Coco je potpuno simetričan karakter, prikazan u istoj ekstravagantnoj odeći, u identičnim i nedodirljivim crtama, tj. ona znači isto za Diane što i za Betty, bilo da je stanodavac i prijatelj Betty –ne tetke Ruth, bilo da je majka čoveka koji se ženi Diane -inom bivšom ljubavlju.



Kako joj to uspeva s obzirom na ipak drastično drugačiji kontekst u odnosu na san? Čime se to ona odlikuje pa da nadvlada motiv neuzvraćene i poražavajuće ljubavi između snevača i Camille? Coco pomno sluša Diane dok razgovaraju za večerom na Mulholland dr., naročito dok joj Diane objašnjava kako je upoznala Camillu i kako joj je ova pomagala da dobije neke sporedne uloge. U jednom trenutku, Coco saučestvuje razumevanjem prema Diane –inoj neispunjenoj želji i propalim snovima, kakve konkretizuje Betty dok se upoznaje sa Ritom, i spušta svoju ruku do njenih na stolu. Da li je to razumevanje ili i sažaljenje, to kao da nije bitno Diane, tj. važno je samo ono što je u tom trenutku neodložno neophodno osobi koja percipira, u centru sve njene slabosti. Osobi protiv koje se, konačno, kao poslednja instanca urotila i ljubav. Zato je u celoj svečanosti na Mulholland dr. Coco jedina osoba koja ne izneverava Diane, bez obzira na verodostojnost misli Drugog koji je izabran. Ona postaje simbol poslednjeg snevačevog utočišta koje nudi svoju nesumljivu ljubav i toplinu, odbijajući time i cementirajući svako vreme, okolnost ili mogućnost da ga još neko razočara. Takođe, Coco postaje sekundarno izazvan libidonozni objekat, sigurnost projektovana da bi se imala. Ona, upravo zbog svoje dispozicije da bude uzor i arhetip aktuelnim glumicama *'in all her livin' glory'*²⁷, biva kao takva i nikako drugačije identifikovana, zatim sažeta kroz transfer svih Diane –inih želja i ambicija, iskra koja u snu zaokružuje sve one elemente života koji su se ispostavili kao nestvarni i daleki. Reč *'coco'* znači čaura, omotač ili ljuska, nešto što štiti, kao i ono što se nalazi u stanju da mora da bude šticeño. Baš kao plod u uterusu iz kog je potekla, onako kako ga **svako** vidi, prosto Coco.



Od ove figure dolazi tajno odobrenje snevanju sa strane principa zadovoljstva, kad Diane u 2 min. zaranja u boje svoje posteljine. Kako uterus drži potporu fabuli sna? Coco se u snu pojavljuje kao stanodavac i prijateljica njene tetke, u čiji se stan na neko vreme useljava Betty. O tome govori ona u 26 min.: „...*She's letting me stay here, while she is working on a movie that's being made in Canada, but... I guess, you already know that... Well, I couldn't afford a place like this in a million years...*“; dok Diane u 133 min. o svojoj tetki kaže: „...*when my aunt died..., anyway... she..., she left me some money... she worked here...*“. U drugom delu filma, Diane živi u sopstvenom stanu, na drugoj lokaciji, dakle ni govora o bilo kakvom stanu koji joj je tetka ustupila. Po svemu sudeći, ona ne dolazi niti započinje život glumice u Hollywood –u dok god joj tetka ne umre i svojom smrću ne učini da ambicije i nade mlade osobe dobiju novo pojačanje. Iz istog razloga i snevač sanja njen odlazak, pošto u fabuli predestinacija ona, naime, nije mrtva nego odlazi na snimanje filma u Kanadu, tj. baš u mesto odakle je Diane došla, i koje, dalje, za nju znači suštu suprotnost od svega što je vezuje za svoje profesionalno i lično ispunjenje - u zemlju mrtvih i nemoćnih. Samo po sebi, kako ga doživljava, to mesto prema njoj je ispočetka jedna velika nepravda, a stan u koji se useljava naglo preseca istu kao privatni prostor zadovoljstva – uterus.



Za posledicu prema ovom, Coco zauzima položaj stanodavca, tj. nekoga ko i u snu razume koliko je važno da Diane -ine potrebe budu ispunjene, i prijatelja tetke-koja-je-otišla, nekoga ko prepoznaje njenu ličnost i otkriva svaku Betty -inu malu laž, čak i kada takva dolazi *'iz mesta najveće ljubavi'* (72 min.). Drugim rečima, okruženje koje vrvi od sigurnosti i

bezbrižnosti je patos za san, što je psihopatološki pandan i u Freud -ovim *'Tumačenjima'*, a on omogućava da se sve karakteristike idealizovanog selfa, tj. osobe kakva je samo mogla biti da ju je život drugačije tretirao, iskristališu u igri koja se vodi, i svom snagom dođu do izražaja za sve ono vreme koje je stajalo u zaostatku istog (Canada). U takvoj maloj erotičnoj kući, poklonjenoj nekome ko je usnuo nakon što je poručio ubistvo bivše devojke, Betty zatiče svoje prekriveno neiznenađenje – Ritu, koja se tu mogla naći jedino u bunilu i nevinosti nesećanja.

naзад

RITA, DEVOJKA KOJA OSTAJE BEZ PAMĆENJA

Tek odavde, tj. iz simbolike stana koji je uterus, dolazi alogija prema amneziji koja u osnovi nije ništa drugo nego udarac direktne mržnje prema Camilli, dok je za sklop sna ona isfigurisani plavi ključ, kao najzagonetnija stvar među Ritinim predmetima iz torbe, i motor koji održava Betty u fantazmi. U procesnom smislu, moglo bi se reći da je Betty za ulogu u snu rođena tek nakon auto-sudara na Mulholland dr. i Ritinog ulaska u stan **na način da niko ne zna**. Ovim redosledom se i nižu scene u sadržaju vremena gledanja, sve dok Rita u stanu ne ostane sama zaključana i potpuno prepuštena osobi koja će se svakog časa pojaviti. Ta osoba beneficira od Ritinog nesećanja, jer na jednom novom prostoru dobija šansu da od lika u koji je u stvarnosti zaljubljena iznova spravi sebi osobu ljubavi, a ne mržnje, kakva može pripadati samo njoj i nikome više, naime fabulom pomažući joj da dođe do sebe. Jedino tako u maloj kući ljubavi sve može da ostane ružičasto. Međutim, Ritina amnezija vodi i drugim putevima, tj. svim osobinama Betty koje su participirale i devalvirale u zločinačkoj Diane.

U 27 min. Rita odbijajući intervenciju lekara leže da spava uz nadu da će amnezija nestati kada se bude probudila. Suprotno svojim očekivanjima, to se ne dešava jer nije ona ta koja spava. Međutim, ovo je još jedna predivna slika o snevaču koji sanja kako bi problem koji ima nestao u sledećoj javi, tj. u cilju da osoba koja se probudi ne bude više Diane koja naručuje ubistvo nego Betty sa svojim stanjem selfa kakav dominira kroz fabulu. Isto tako, dok god Diane sanja, Rita ne stiže do identiteta osobe Camille Rhodes, pošto takva već postoji u snu u vidu sasvim odvojenog entiteta koji se direktno prati kao nepravičan i omrznut. Libidonožna fantazija da će, ako osoba odspava biti sve drugačije, ne uspeva u snu liku Rite, što u predsvesti nagoveštava i eventualni neuspeh za samu Diane kada se snivanje bude okončalo. Na ovom mestu san šalje inicijalne impulse o svojoj oštrici i o tome da je samo iluzija, i zbog toga, Betty, koliko god odgovaralo Diane da Rita ostane obezglavljen, mora da započne istragu kako bi pomogla Riti da dođe do sebe, tj. da bi ispratila snažnu ali suludu snevačevu želju da se probudi kao drugačija osoba.

Posle Ritinih reči iz 43 min.: „...*I thought when I woke up, I thought sleep would do it... I don't know who I am...*“; Betty nastavlja: „*What do you mean, you're Rita?!*“; i to je reakcija očajja svesti da ideja nataknutog entiteta sa postera neće više biti dovoljna ukoliko treba da stoji u vezi sa Camillom, što znači da san brzo mora iznaći nove puteve ka zadovoljstvu koje bi odgovaralo Diane, bez obzira na to što će Betty nastaviti da zove dotičnu osobu istim imenom poznate Hollywood –ske glumice. Odavde drvo fabule pušta smisao do fragmenata koji su na prvi pogled autonomni i nesvodivi, odakle svaka interpretacija koja ujedno nema polarizovano značenje otvoreno za dalji tok mora pasti u aporičnost. Ovakav karakter može da potiče samo iz činjenice da se, kao što u mehanizmima snova obično biva, igra na kartu promenljive distance odnosa između svega onoga što pozitivno prija i onog što predstavlja potencijalnu pretnju za svako takvo. Tek sada se ulazi u radnju, tj. u borbu sa svakom napomenom na ubistvo.

naзад

DETEKTIVI, NALOGODAVCI I IZVRŠIOCI

Rekao sam da je Rita direktna na udaru svih nevolja. Prva se dešava već u 5 min. kada joj u kolima koja staju na nepredviđenom mestu prema Mulholland dr. vozač i suvozač oružjem naređuju da izađe napolje, očigledno kako bi je ubili. S obzirom na ono što sledi nahodno je



reći da su vozač i suvozač osvetljeni samo kao poslednja karika u lancu, ali ne i kao nalogodavci likvidacije, gde se oko teme onih koji Riti žele ono najgore fantazira i fabulizuje daljom dužinom snevanja. Dakle, fabulom je ideja nalogodavca uvijena i mistifikovana kako bi udaljila asocijaciju na ličnost u zbilji koja je to zaista učinila, premda bez mogućnosti da se sakrije i globalna zbilja sama u kojoj obitava horor i krivica. To je centralni sadržaj svake panorame u dešavanju iza sklopljenih očiju, kada uvijanje prema Freud -u označava činjenicu da Diane nije u stanju potpuno sebi da prizna i da bude svesna uloge zločinca koju je poduzela određenim radnjama.



Kako se on razvija? Na mestu nesreće, dva detektiva (9 min.) zaključuju nakon pronađene biserne minduše: „...*Could be someone's missing, maybe...*“. Sličnom vezom naglašene reči u nastavku filma (17 min.) Mr. Roque iz svoje slušaonice sa crvenim zavesama preko telefona kaže: „*The Girl is still missing.*“, do posrednika koji se javlja kako bi odgovorio osobi koja očekuje njegov poziv rečima: „*the same...*“, i koja zatim, sudeći prema istovetno ukazanoj lampi iz 127 min., zove Diane kada ne nailazi na odziv, jer se odmah potom u snažnoj muzici umesto Diane pojavljuje Betty u sceni na aerodromu i prvi put bez ikakvih polusilueti, tj. konačno potpuno stasala za idealizovani korelat. Diane kao takve više nema. Na sastanku uoči kastinga, mladom režiseru (30 min.) se od strane braće Castigliane ukazuje na fotografiju devojke koja se za san izdvojila kao entitet zadržavši okolnosti i ime realne Camille Rhodes rečima: „*This is the Girl.*“, što opet iz svoje sobe sluša tajanstveni Mr. Roque. Uz pomoć ove trostruke petlje, koja nije jednoznačna, širi se peripetija koja u trenucima manje-više skreće pažnju sa stvarnog ubice, u smislu oličenja u konkretnoj osobi. Koliko god da dolaze iz različitih kontekstualnih prilika, označene izjave u filmu nisu slučajno podvučene.



naзад

MOTIV 'MISSING'

Trag koji ostavljaju ove scene vode na različite strane od delimično istih sredstava koja su odabrana kao polazišne tačke, tj. koriste simboliku od istih izraza. Kada detektiv kaže '*missing*' onda misli na to da neko nedostaje sa mesta nesreće, neko ko bi mogao dati odgovore na mnoga pitanja... To znači da će detektivi biti u potrazi za tom osobom, baš kao što su to u stvarnosti kada traže Diane vezano za slučaj Camille, o čemu je nakon buđenja izveštava komšinica (119 min.) sa kojom je menjala stan, kada kaže: „*Oh..., by the way those two detectives came by again looking for you...*“. Prisutan je strah od toga da detektivi dođu do osobe koja može dati sve odgovore i koja je bilo u snu bilo u realnosti uzrok slučaja koji se istražuje, mada ne zbog toga što bi to Diane lišilo slobode, nego što bi to njenu krivicu učinilo potpunom i sasvim odbacilo kao interno opravdanje za nju neshvatljiv rasplet ljubavi prema Camilli. To je još jedan razlog zašto Betty, kada se protivi preporukama (42 min.) svoje tetke ili Coco, i Rita uoči poziva (53 min.) sa govornice, prezaju od policije, i zašto detektivi u snu nikada neće pronaći Ritu, kako istu štiti Betty, jedan od likova sa najvećom ingerencijom upravljanja.



Sledeća asocijacija '*missing*' dolazi sa dodatnom divergencijom, ali uz sadržaj motiva potrage koja je već prisutna kod detektiva. Ovde ta reč znači da devojka još nije pronađena, čiji kontekst ostaje određen dvosmerno: jedan je taj da su za san u pitanju baš oni ljudi koji su želeli Ritinu smrt na Mulholland dr, tj. da se u ovom slučaju traga za devojkom koja nije smela pobeći, i da bi se likvidirala. Tome potporu daje policijski motiv koji prethodi i svojim motivima nosi nešto drugačiji cilj, zatim novac koji pronalaze Betty i Rita u svojoj torbi, kao motiv nekakve umešanosti i plena koji je trebalo presresti, kao i to što osoba koja telefonira Diane u 18 min. odećom i glasom odgovara osobi koju je Diane u realnosti unajmila. Ako je to tako, zašto onda isti zove Diane kada se postavlja pitanje devojke koja nedostaje? U smislu koji sam objasnio, ona takođe nedostaje, ali iz prostora realnosti za san, jer je prisutna kompenzujuća Betty, što se pokazuje kao isključenost i nedodirivost pred svima koji je trebaju, bilo detektiva ili ubice, dok ona sanja. Po tome, lanac koji počinje od Mr. Roque –a odgovara lancu naredbodavca i izvršilaca koji se preklapaju sa ljudima koji su pre

auto-nesreće bili u kolima sa Ritom. To čini Mr. Roque –a naručiocem. Međutim, ko je Mr. Roque?

naзад

ČOVEK SA DRUGOG MESTA

Pored uloge koju tumači u ovom filmu, Michael J. Anderson²⁸ igrao je i u Lynch -evom serijalu 'Twin Peaks'²⁹, kao i u filmu 'Twin Peaks – Fire Walk With Me'³⁰, u ulozi patuljka koji je dobio naziv '**the Dream-man**', gde je bio simbol za sve izvitopereno, nestvarno, uvrnuto i mistično u najavi. Njegovo prebivalište nalazilo se na imaginarnom kosmičkom mestu nazvanom Bela i Crna Koliba, a iz nje se pojavljivao u snovima glavnom protagonisti. Crna i Bela Koliba bile su sve u crvenim zavesama i oskudnom nameštaju, slično kao i slušaonica Mr. Roque –a u filmu *Mulholland dr. 'Čovek sa Drugog mesta'* u Twin Peaksu igra ulogu nekog ko ne mora ni da mrdne kako bi upravljao životima drugih u snu Diane Selwyn, nekog ko ne istupa iz sopstvene slušaonice, baš kao ni iz Kolibe, i nekog koga mogu znati ili videti malo njih. Takođe, nijedan lik iz Diane -ine realnosti koju nam je Lynch prikazao u poslednjih 20 min. ni izbliza ne odgovara ovom liku. Zbog toga, kao i u pomenutom filmu, on ni ne postoji izvan sna, tj. on je samo figment, neko ko je izmišljen da bi ga Diane mogla optužiti, ali i neko ko joj je kao figura u tom smislu neophodno potreban. Njegova pojava direktno je odgovorna za to što će devojka pod imenom Camilla Rhodes, suprotno volji režisera, dobiti vodeću ulogu u jednom filmu, što će režiser otići kući posle sastanka u neuobičajeno vreme i zateći svoju ženu u prevari... Tako, reč '**missing**', koju upotrebljava Mr. Roque u referenci sa scenom preostale mu pojave, može da se reinterpreтира u smislu kastinga glavne glumice u filmu mladog režisera. Tada ona znači da je mesto za tu ulogu još uvek upražnjeno, sve dok se na sastanku ne pojave braća Castigliane i ne nalože da se odabere unapred rezervisana ličnost.

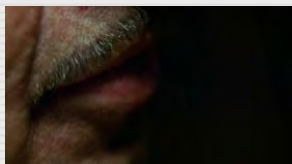
'**The Girl**' opet zaokružuje simboliku, vezujući se kako za Ritu koja je u stvarnosti glumica Camilla Rhodes, tako i za devojku koja u snu uzima njeno ime, tj. zločin i mržnja ostaju u konjunkciji. Detektivi traže osobu (Ritu) koja je u trenutku nesreće nosila minđuše od bisera, dok devojka koja biva izabrana na kastingu, i u svojoj realnosti kada je Diane opaža na večeri, ima bisere na ušima i vratu. U stvarnosti Camilla je takođe ta koja dobija vodeću ulogu, i to baš u filmu u kojem je Diane težila prema istom. Od tog datuma, Diane se sa jedne strane sprijateljuje i zaljubljuje u osobu koja joj je oduzela san, a istovremeno njena profesionalna karijera uz pomoć iste osobe postaje krajnje patetična. O tome, ona će samo reći: *„... yeah,... I wanted the lead so bad... anyway... Camilla got the part... the director... he didn't think so much of me... anyway... that's when we became friends... she helped me... getting some parts... in some of her films...“* (133 min.)

Ljubav i mržnja u Diane –inoj realnosti idu ruku pod ruku, međutim, u snu ona je u mogućnosti da te dve stvari izoluje i jasno odvoji u dva karaktera; jedan u lik ljubavi koju ima u svom stanu, baš onakav kakav želi, čist kao suza i u koji može početi ispočetka da se zaljubljuje na prirodan i spontan način; i drugi za koji san pokazuje da ga je otpočetak doživljavala kao osobu koja je odgovorna za veliku nepravdu koja joj se desila povodom nedobijanja željene glavne uloge. Tom tajanstvenom nepravdom u fabuli figurativno ukonkretisano **diriguje** još tajanstveniji Mr. Roque, izmišljeni čovek iz senke kakav se u Diane –inoj glavi kao arhetip javlja u situaciji manjka odgovora na pitanje zašto se stvar nije zbila onako kako je verovala da hoće. Motiv iskorumpiranosti višom silom mafije tako je samo jedan način da se potisnuto nezadovoljstvo uokviri u nešto i zbacila sa sebe (Freud), bez obzira da li je sa Camillom stvarno bio slučaj da se mafija uplela ili ne. To sve je Mr. Roque.

naзад

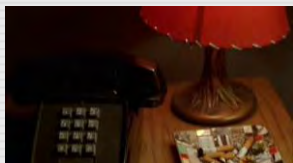
DIANE KAO NARUČILAC

Zapravo, momenat lanca i ljudi koji učestvuju u njemu je istinska okosnica uvijanja u snu, i iz nje se mogu iščitati osnovne proporcije motiva koji su naveli Diane Selwyn da učini to što je učinila. U predstavljenom smeru kao proizvodi se pojavljuju elementi krivičnog gonjenja i





moгуće ništavilo razloga unutrašnje ljubavi, kao i mržnja prema osobi koja je dobila glavnu ulogu uz sliku preteške nepravde koja to prati u nesvesti. Ali, ako se lanac telefonskih poziva obrne u smislu izveštavanja prema poslednjem pozivu u vremenu sadržaja gledanja, a to je osoba koja u isto vreme sanja, tj. da njoj nešto treba saopštiti, onda se manifestni supstrat polarizuje više na sledeći način: tada ulogu naručioca u nekoj vrsti priznanja ipak preuzima Diane, ali samo pod uslovom da je obaveštavaju o neuspehu ubistva, što se na neki način želi u kajanju i spavanju koje traje. Dokaz da se u njemu pojačava takva težnja leži i u prikazu nespretnosti egzekutora (37 min.), koji svoj zadatak nikako da obavi onako kako je to zamislio, iz čega izlazi da dubina vezanosti za Camillu još uvek snažno živi, a da *'missing'* ovde rotira značenje u *'to miss someone'*.



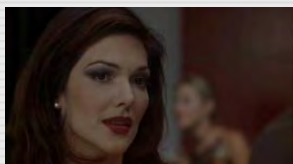
No, pošto Mr. Roque stoji u odnosu i prema kastingu glavne glumice, u ovom smeru razmatranja, on je neko ko u ideji objavljuje mogućnost za dolazeću arhitekturu sna, što izuzev simboličnog nema direktne veze sa njim, da Diane dobije priliku da kao Betty bude otkrivena i prepoznata u vidu talenta na audiciji koja je čeka (74 min.), vrativši time još jedno bitno vreme unazad. Ako je to tako, onda *'the girl is still missing'* i *'this is the girl'* ne mogu a da se delom ne odnose na Betty, i zato nije ni čudo što se koincidencijom podudaraju (87 min.) trenutak kada mladi režiser treba da izgovori istoimene reči protiv svoje volje i trenutak kada ugleda Betty uzvraćenim očima; devojka koja se mrzi zbog sopstvene prisile i nepravde u protivteži je suočena sa onom koja na trenutak sve to može učiniti da nestane. Ukoliko se sada dva motiva iz drugog smera ukomponuju, onda izlazi da je uspeh u profesiji na neki način povezan sa osećajem gubljenja izvesne bliske osobe. Zašto bi to moralo biti tako?



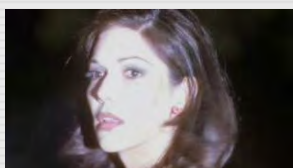
naзад

OBJEKAT CAMILLA

U realnosti, Diane se zbližava sa Camillom na način na koji se zbližava upravo pod snažnim uticajem sopstvenog neuspeha na audiciji, kao i uspeha ove. Međutim, ako bi se stvari izmetnule i Diane dobila ono što je osvojila Camilla, pitanje je da li bi se ljubav prema Camilli uopšte i rodila, ili ako i bi, da li bi to bilo isto? Prepor između dva motiva jasno ukazuje da ne bi, zbog ljubavi objektnog, projektivnog i kompenzujućeg karaktera. Zato se u predsvetnom ni ne želi više blistava karijera kad ista treba da vodi gubitku takve ljubavi, tj. čista hipotetička inverzija vremena i izvršavanje realnosti u totalnom (i ljubav i uspeh) za mehanizam rada sna nikada nije sasvim moguća, baš kao ni u *'Tumačenju snova'*. Time se psihičko stanje Diane otkriva kao ireverzibilno i uveliko u igri svih njenih želja iz tog stanja koje san pokušava da isprati kroz tako predestiniran smisao.



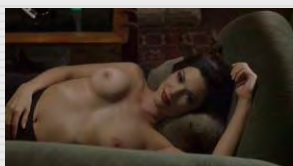
Ako se koncentrisanjem nepravde u konkretan lik (Mr. Roque) Diane oslobađa tereta kroz potvrđivanje sopstvenih sumnji i umišljanja, ideja da je nad njom ista učinjena istovremeno nikada ne ostaje bez gorčine i bola. Povređeni ego mora dalje uzvratiti udarac pokazujući drugima, za koje misli da im je takva daleka, kako je to biti na njenom mestu. Camilla već služi u specijalnoj ulozi Rite koja je kažnjena gubitkom pamćenja, tj. ne mora ničeg da se seća, čak ni eventualno lepih trenutaka sa Diane, koliko je po snevačevom mišljenju ono što joj je ova uradila poništilo i najmanju želju za sećanjem vremena provedenih sa njom. Zbog toga u odgovoru na pitanje čoveka koji treba da izvrši zločin, da li je sigurna da to želi, dok (137 min.) zaključuju dogovor u restoranu, leži mnogo više od prostog besa kada Diane sklopi ruke, pogleda sagovornika pravo u oči i kaže: *„...More than anything in this world.“*



naзад

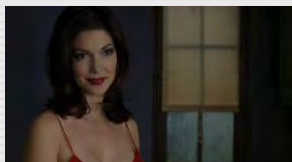
PROJEKCIJA KOJA POPUŠTA

Kako bi se moglo rekonstruisati šta se u stvari desilo između njih dve? Najpre, pored izraženih profesionalnih ambicija o karijeri i uspehu koja se oslikava u funkciji Betty, ljubav Diane prema Camilli postaje srastajuća centralna stvar, tj. ova dva elementa moraju neprestano pratiti jedan drugog. U intenzitetu svog šoka, koji se može meriti onim Ritinim neposredno nakon nesreće, kao i za vreme dok pronalazi leš osobe (96 min.) za koju je mislila da ima nekakve veze sa njom, Diane, ne mogavši da dobije glavnu ulogu, tj. ne





postavši otkriveni talenat na prvi pogled nalik Riti Hayworth o kakvom je sanjala, izgubljena obrazuje snažnu vezu baš sa devojkom kojoj je to uspelo, sa istom onom koja u snu nosi ime čuvene glumice. Na taj način, ona je tako reći sprečila da joj motiv uspeha i uzvišenosti zauvek promakne, prisvajajući ga ne više kao ideju već kao živu osobu, preko bliskosti koja će nadoći.



U tom smislu, Diane -ina privučenost prema ovoj osobi dolazi prvenstveno iz baze neispunjenih želja, koje je u realnom ispunjenju mogla da kultiviše gledajući ih kako se takve razvijaju u drugome, kao semena koja je stavila na sunce i koja zaliva ne bi li ih videla kako izgledaju kada porastu. Sve ono što ona nema, okružuje njenu prijateljicu, a time na posredan način i nju, pošto je i ona deo kruga okoline. Gde Camilla glumi, glumi i ona, kada Camilla ide na svečanosti, ide i ona... Međutim, pod nepravdom koja ne čeka, u svojoj nesprenosti i zaprepaštenosti prema životu na kakav nije navikla, došavši iz malog mesta, u postupku da smanji svoj bol pretvarajući drugog u personalni objekat svega što je privlači, ona je postala objekat za sve druge, po prirodi nesignifikantan, prateći i nevažan, onaj koji se toleriše samo radi drugog koji je bitniji. Koja sme da ostane na pozornici (124 min.) samo ako Camilla zamoli nadležne... Ona je raskrinkano Hollywood -sko dete, slično kao protagonistkinja iz filma 'Sunset Blvd.'



Vraćajući se kao bumerang nazad, životni put Diane ne može da teče tako da identitet koji ga vodi ne primeti koliko kao osoba ništa ne znači za druge. Ali, kako već ima jednu fiksaciju na sebi koja regradirira kroz vezu sa Camillom, ovaj udarac poražavajuće svesti, koja iz časa u čas pronalazi svoju potvrdu makar u najmanjim reakcijama drugih, nema drugog načina nego da se priključi derivatima postojeće tačke unazađenja, tj. kompenzuje kroz dodatne zahteve prema Camilli. Kako se steže pregnantan obruč njene beznadežnosti u Hollywood -u, pritisak spolja postaje toliko jak da jedini objekat koji joj garantuje integritet, a to je Camilla, poprima sve više izgled nedostižnog, što se zamišlja kao zastrašujuća stvar. Tako Diane (123 min.) na ideju da bi njih dve trebalo da prekinu sa seksualnom vezom skamenjeno reaguje: „Don't say that!“, i zatim uvlačeći ruku u vaginu partnerke, ponavlja objektu koji u svakom trenutku zapravo radi autonomno: „Don't **ever** say that!“. Tu ljubav potpuno prozirno deluje kao psihopatološka, napadna i opsesivna, tj. ona se kao takva i nikako drugačije sagledava od strane onog kome je upućena.



Međutim, drugog izlaza nema, upravo zato što je objekt-Camilla, preko svoje profesije i miljeem koji ostvaruje, preko prisustva među bitnim ljudima kao pupčanom vrpcom povezana za u tom smislu nekompletnu Diane -inu ličnost, nego da u savršenoj intimi seksa njih dve očuvaju nešto što Camilla ni sa kim drugim ne bi imala. Drugim rečima, objekt-realnost već se tretira kao narušena i ispucala, te se od **stvarnog** drugog traži potvrda o ekskluzivnosti i jedinstvenosti, kakva bi se odnosila na samostalni i punopravni self Diane kao osobe. Mesto ljubavi i toplote koje bi samo njoj bilo dostupno – vaginu (ili u snu, uterus/stan sa Ritom), jer to bi značilo da je neko prihvata kao **drugog**, baš onako kako ona nije mogla kada joj je vodeća uloga bila oteta.



nazad



SVAĐA PREKIDA SEKS

U ovom stadijumu sva prošlost ispunjena je samo negativitetom, pošto sve što iz iste može da opazi jeste sopstvena nemoć da učini stvari ma kako drugačijim nego što nastavlja da ih čini. Zato mrzi sebe i sve u čemu se ispostavilo da je saučesnik, tj. oseća mizeriju i gađenje prema selfu kakav je nastao u njoj i oko nje. Diane kao poslednji izlaz traži da je makar u jednom trenu neko pogleda na način kao da uopšte ne zna čitavu situaciju, ko ne pripada tom nemilosrdnom svetu, ko može da se ne izobličuje pod uticajem Hollywood -a, ili prosto neko kome je obrisano pamćenje. Jedna glava za brisanje³¹. Tom nekom bila bi u stanju cela da se da, dobijajući za uzvrat sebe. Baš kao sa Ritom. Sa druge strane, na takav život Camilla, otkriveni ili nepravdom proglašeni talenat u centru svoje slave, naravno ne pristaje.





Tokom pomenute scene nasilnog udiranja u vaginu, ili istrajavanja u vraćanju već izgubljenog, na Camilinu izjavu da je pokušala da joj još ranije saopšti kako seks između njih treba da prestane, Diane, prelazeći preko razloga kompletne svoje patološke realnosti kaže: „It's **him**, isn't it...?“, kada misli na mladog režisera. Izbacujući Camillu iz stana, njihov dijalog teče u sličnom tonu prevalljivanja od strane Diane (Rita: „...Don't be mad... don't make it be like this...“; Diane: „...ob sure... you want me to make this **easy for you...**, no...no fuckin' way!... it's not gonna be!! It's **not easy for me!!!**) Ovaj izliv jasno pokazuje koliko je Diane, u predsvesti svih događanja koji su je doveli u postojeći položaj, osoba koja sebe doživljava u vidu lika koji je unapred obeležen kao onaj koji treba da bude oštećen. Istovremeno, ona ni po koju cenu ne želi da dozvoli Camilli da ode, a da ova ne bude svesna i ne oseti neku vrstu krivice povodom toga šta sve znači za Diane, tj. koliko toga od sebe gubi njenim odlaskom iz bliskosti. Ovo je oblik pravog razočarenja i bespomoćnosti, jer se objekat koji sve shvata i podudara sa njenim potrebama (Coco, u snu) gubi konačno i iz stvarnosti, i to baš u momentu odluke o prestanku intimizacije.

naзад

MAGIČNA PREČICA DO MESTA PROPASTI



Camilla pak, miljama daleko od onog što je postala svojoj prijateljici, sa druge strane, ulaže sve napore da ne povredi Diane uz kompenzujući stav da se njihovo prijateljstvo ovde ne završi, što se još na ovom mestu neće desiti, kako Diane ne ume da zamisli takvo suočavanje. Štaviše, ona je, pošto njen odnos prema Camilli ne može toliko brzo da se raščisti, kao ove prema njoj koji se nepovratno presekao, još uvek povodljiva i krhka u prilici dok je u 130 min. sa nepredviđenog stajališta Camilla svojim izlaskom iz noći iznenađuje i vodi u istu 'prečicom' do režiserove kuće na Mulholland dr. Tom predivnom tajnom stazom, kako kaže Camilla, njih dve hodaju potpuno same, bez ikog trećeg, držeći se za ruke, posmatrajući jedna drugu, i Diane za kratko vreme, koje kao da je za nju apstrahovano od svega, nanovo postaje prekrasna zbog osobe pored koje se nalazi. Camila ovde kao boginja sudbine daje Diane poslednji zalogaj ove vrste i njena veličina od ovog trena apsolutno dominira, kako ona glumačke zvezde tako i ona autonomnosti. U svakom slučaju, izvan domašaja za Diane.



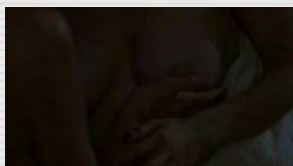
Odnos nenadmašive snage i vezanosti za istu usled toga što je takva ukazana, probija se sasvim i u snu (99 min.) od trenutka kada Rita skine mantil i legne gola pored drugarice, zahvali na pomoći i poljubi je u čelo za laku noć, pa do završetka ljubavne scene u kojoj Betty ponavlja: „I want to with you... I'm **in love** with you... I'm **in love** with you...“. Jer baš onoliko koliko u procepu vremena traje šetnja po divljini, Betty u buđenju svoje seksualnosti biva nadjačana priznanjem koje izgovara. Dakle, samo u sferi intime seksa ličnost kakva je Diane oduvek želela biti i ona sama takva kakva je sada, ostaju jednako vezane i nemoćne prema istoj vrednosti. Orgazmična pobuda time jedina u medijumu ispunjenja želja (Freud) predstavlja sigurnu sponu između Betty i Diane, a to podvlači koliko su ova dva selfa, onaj koji ima ambiciju da pritekne u pomoć i onaj realan koji je ispunjen bolom, inače katastrofalno udaljena jedan od drugog. U patogenom mehanizmu sna ovim je seksualnost upravo simbol za ono najličnije, a ne za ono što najmanje liči na osobu i njene osobine tokom budnosti, i zato se Diane ni ne odriče objekta kojeg traži, nego bi pre da ga traži osoba koja uopšte ne liči na nju kakva je sada, što je opet patološki. Takođe, u upoređenim scenama, muzika koja ih prati potpuno se preklapa.

naзад

POLJUBAC I ŠAPUTANJE ZA VEČEROM



Odmah zatim, posle fantazije o povraćenom zadovoljstvu, zdravicom: „Here's to **love...**“, (131 min.) krug stvarnosti opet je pritisnuo senzibilitet u drugi smer. Međutim, ključan deo na osnovu kog odnos između Diane i Camille ostaje u svakom smislu nepopravivo okončan nastupa za večerom (135 min.) kada se Lynch centrira na ponašanje Camille u stečenom miljeu i na Diane –ine reakcije prema tom. Ambijent za večerom ortogonalno je suprotan malopredšnjem momentu u šumi iz Diane –ine perspektive, dok je u vremenu sadržaja filma na snazi samo kontinuitet naravi Hollywood –ske zvezde u središtu pažnje i čežnji



drugih. Drugim rečima, za stolom se odigrava upravo ono što je moglo da se događa potpuno obrnuto da je Diane bila ta čiji je talenat otkriven; tada bi ona mogla da se zbližava sa režiserima, da ima ljubavnice, slavu, da bude željena od drugih... S obzirom na motiv ove neostvarene stvari, Betty se dešava da već u jednostavnom pogledu oseti obostranu privlačnost sa režiserom (83 min.), ne zbog toga što inače ima bilo kakvih intencija prema njemu, nego što je to deo stvari da se bude ličnost kakva se za večerom na Mulholland dr. viđa u središtu okupacija.



Ali, isto je sada odsanjan san, a u stvarnosti joj se svaka pomisao na to kamatira kroz bes i gađenje prema celokupnom ambijentu i ljudima koji su tu prisutni. Pored toga, u očima Diane, Camilla je za stolom potpuno druga osoba od one koju želi da pozna, tj. ista ona koju je oduvek mrzela. Na taj način, ambijent je dvostruko predisponiran da otcepljuje ljubavni objekat od nje, a svaki pogled nebitnih ličnosti u njemu biva premazan istim osećajem udaljavanja i nepripadanja. Svaki idući nalet zapažanja još više utapa onaj pređašnji. Time, od strane Diane, Camilla je odavno omrznuta što se tiče toga kako prolazi u životu... Šta se za stolom dešava što će je učiniti totalno omrznutom, što je u samo središte pogodilo Diane –inu fiksaciju? Činjenica da Camilla izlazi iz veze sa Diane kako bi se udala i mogla da bude sa svojim mužem, ne nosi dovoljnu težinu. Potrebno je da nešto baci senku na celokupno Camillino druženje sa Diane, da sasvim poništi vreme i unazadi ga tako da ono pogodi samo nju i nikog više, tj. njen setting mora se, takav kakav je, ovim događajem pojaviti u punoj pregnantnosti pravo pred njeno lice, kao šamar Hollywood -a na sve što u tom trenutku Diane jeste, na sve njene snage i napor da preživi u svetu istog.



Sve to se zbiva u momentu kada osoba koja u snu uzima ime Camille Rhodes (Melissa George³²) prilazi i nekako u šapatu, koji upućuje na referencu sa Diane, preko stola ljubi realnu Camillu. Neposredno pre poljupca, i Camilla i devojkica nakratko pogledaju u Diane, tj. frontalno napadajući. Pre nego što se povuče, devojkica će to učiniti još jednom, a Camilla tek kada se ova bude izgubila iz prostorije, i to glumeći da tek sa Diane –inog lica naknadno čita smisao onog što joj je ispalo priređeno, nevino na pokvaren način. Slično i dok se u kolima ljubi sa režiserom (125 min.), kada opet ispada da je Diane zadržana kako bi joj se ovo pokazalo. Bez obzira da li je scena unapred nameštena da bi joj se poslala određena poruka ili ne, Diane ostaje zadešena i u njoj je ubijeno sve što se može ubiti. Zašto? Ona zna da Camilla ima ljubavi na sve strane; u 122 min. Diane pokazuje da u izvesnom smislu uživa i da joj imponuje kada može da vodi ljubav sa osobom koja oko sebe izlučuje svojom privlačnošću (Diane: „...*What was that you were saying, beautiful?*“, Camilla: „...*They said, 'You drive me wild...'*“), tj. njoj ne smeta da se ova viđa sa drugima jer to u miljeu utiče na Camillinu, a time i njenu bitnost, pa ni da se uda za drugog, dok god joj se ne nabaci slika da je samo jedna od ostalih, koja zatim kreće da je izjeda kao metastaza iz fiksacije.

nazad

ZBOG ČEGA TOTALNA AMNEZIJA?

Ali, ona preko događaja za stolom ne saznaje ponovo da je jedna od ostalih, već prvi put dobija informaciju da je manja i beznačajnija od svih drugih sa kojima Camilla nastavlja da se viđa, i sa kojima bez problema ostaje u seksualnoj sprezi. Reditelj koji sedi pored Camille uopšte ne obraća pažnju na malopredašnji događaj, sve je to toliko nebitno, toliko normalno... Za svakog osim za Diane koja je u stvar umešana na potpuno drugačiji način. Tek tada se kao užas ispred nje konačno javlja da je Camilla prekinula njihovu vezu zbog naočigled opsesivne i inferiorne objektno ljubavi kojom je Diane od početka bila privučena prema ovoj. Prvi put Camilla, kao stalan svedok psihopatologije svoje bivše partnerke, zapravo uspeva da stavi do znanja da do ravnoteže između njih dve nikada nije ni došlo, tj. da se stalno nalazila u poziciji da manipuliše i upravlja odnosom prema jednoj slaboj ličnosti; ona prilikom nasilnog prodiranja u vaginu (123 min.) kaže: „...*Don't Diane... stop it... Diane, stop! I've tried to tell you this before...*“.

Poruka izgleda da duže vreme nije mogla da dopre do Diane, tako da rezultira okončanjem veze. No, potisnuti nesvesni sadržaj koji se u vezi sebe spuštao, kako indignira ličnost i





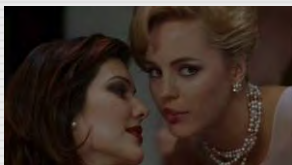
retalizira svaki tračak idealizovanog selfa kao glumice, otkriven i nezaštićen u liniji već uveliko krhkog pojedinca, do kraja ruši Diane koja ima još samo jedan jedini cilj koji želi 'više od svega na svetu...' Vest da će se Camilla i režiser uzeti samo je odjek celoj ovoj mucu, kada se odmah zatim nadovezuje scena naručenja ubistva u restoranu. Zato limuzina u 5 min. staje na identičnom mestu gde je Diane –u poslednji put opčinila i prevarila Camilla, koje se od magijskog transformiše sada u opasno mesto zločina. Reči su identične: „*What are you doing? We don't stop here!*“; ali u snu umesto 'surprise' u Camillu biva uperena cev pištolja. Iz slupanih kola preživljava samo Rita koja mora da pati od **totalne** amnezije, a svaki momenat njenog sporadičnog sećanja korak je bliži istini očitavanja zbilje, otključavanju tajanstvene kutije koja prekida snevanje.

naзад



ODVOJENA FABULIZACIJA U PARALELI

Drugi lik na koga se u snu sliva motiv nepravde je uloga režisera Adama Kesher –a (Justin Theroux) sa situacijom koja ga u njemu pozicionira. Pre nego što se o njemu bilo šta kaže, potrebno je imati u vidu da se u prvih 2 sata filma ovaj lik sve vreme drži u središtu događanja oko motiva nametnute osobe za glavnu glumicu u filmu, i to potpuno sam, tj. bez ikakve veze sa fabulom u kojoj participiraju Betty i Rita, najbliži korelati osobe koja sanja. U tom smislu sanjati nekoga u paralelnoj radnji, pratiti ga kroz to kako se snalazi, biti u njemu ali ipak ne biti on, za liniju sna može da se tretira kao svojevrsno snevanje iz trećeg lica.



Takođe, samo u jednoj sceni njegova pojava će se vanvremenski nadrealno ukrstiti pogledom prema Betty, a odmah nakon toga, sasvim neautonomno nestati posle pristanka na nevoljno stanje tačno naznačenim rečima: „*This is the girl.*“, koje su za njega karta za izlazak iz sna, zadatak koji je trebalo da obavi. Preciznije, kako privučena Betty jedva skreće pogled sa njega (87 min.), izvinjavajući se da mora da krene nazad do Rite, tako se gubi i Adamov svaki trag u snu, što sugerise da ga snevač ukida ili pobeđuje upravo sadržajima zbog kojih devojka, kojoj je više nego stalo da se upozna i stopi sa svetom Hollywood -a, odjednom, i po druge neshvatljivo istrčava iz filmskog studija gde je u toku projekat koji „*bi ubila*“. Ovo su elementi inputa i autputa fenomena Adama Keshera na manifestnom nivou, dok bi latentni bili svi oni koji podrazumevaju da je za manifestaciju bilo neophodno da se obzirom na supremativnu stvarnost pojavi baš ovaj lik.

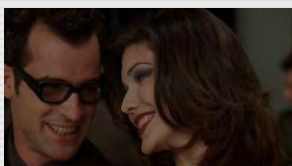


Kad govorimo o formi pojavljivanja iz trećeg lica, onda se bez obzira na strukturu radnje misli na to da: Diane Selwyn kao snevač, sa centralnom fabulom koju vodi njen idealizovani self, i uz koju stoje sva nastojanja da se onaj koji sanja potpuno identifikuje kako sa radnjom tako i sa likom, proizvodi u okviru sna, a sa strane uslova ove vrste identifikacije, još jednu fabulu u kojoj kao konkretna pojava uopšte ni ne participira. To se i u vremenu sadržaja gledanja oseća na taj način što sve vreme čekamo da se dva scenarija nekako ukrste i nađu vezu jedan sa drugim, tj. da glavni akteri iz svakog intereaguju između sebe i razbiju paralelu posmatranja. Ova tendencija potiče od prividne suverenosti i sposobnosti određenih likova da se prikažu u zasebnom središtu svojih radnji. Ali, izgleda da suverenost uopšte ne pripada obema ovim pojavama, nego samo jednoj, i zbog toga se i njihovo konačno i kratkotrajno ukrštanje razrešava, ne u smislu novog početka, nego potrebom za nadjačanjem u cilju da se jedan od scenarija potpuno nakon interakcije eliminiše iz sna.

naзад

IŽIVLJAVATI SE NAD ADAMOM

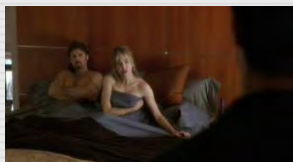
Tako fabula događaja koji udešavaju Adama kompletno strada kada se u direktnom pogledu suoči sa idealizovanim selfom, tj. ona se susreće kao pretnja koju je potrebno konfrontirati. Kako to? Zašto bi se inače sanjalo nešto od čega treba da se pobjegne? Psihološko prisustvo Diane Selwyn direktno je umešano u svaku fabulu koja sa sobom vezuje Betty kao punopravni i odlučujući ego, a lik Rite kao refleksiju na odnos i njegov rasplet prema Diane –inoj ljubavi u Hollywood –u. Adamova pojava može do određenog nivoa prolongirati ovu liniju odnosa i tada se ista oslanja na pomenuti motiv nepravde koji ulazi kao gradivna



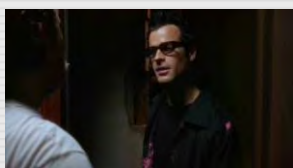
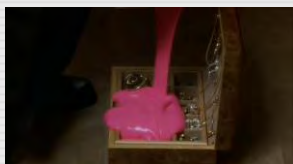
okolnost fabule lika, a nastavlja kao kazna i demonstracija sopstvene patnje na drugome, koji u suprotnoj i nadvlađujućoj realnosti ostaje pored Camille. Tada ovo značenje potpuno zavisi od snage prema Diane –inom ljubavnom objektu.



Za večerom na Mulholland –u (134 min.) režiser navodi sticaj okolnosti koji ga je naveo da se rastane od žene, zadrži prostor u kome trenutno živi i nastavi svoj život pored Camille: „... *So I got the pool, and she got the pool-man... I couldn't believe it, I wanted to buy that judge a rolls-royce... Sometimes **good things** happen.*“ Sa druge strane, dobre stvari su daleko od onog što se Adamu dešava u snu; štaviše on je tamo neko kome 'očigledno nije stalo do dobrog života', kako u 67 min. kaže kauboj. Diane –ino nesvesno rekreira u svom imaginativnom svetu događaj koji je načulo za stolom, u pojedinostima kroz trenutak hvatanja supruge u prevari, osvetu koju u reakciji Adam poduzima i njegovo izbacivanje iz kuće nakon fizičkog razmetanja, potpuno udaljivši kontekst zbog čega je po istog u zbilji dobro što se taj događaj desio.



Razočarenje koje Adam doživljava sa ženom u motivu se podudara sa onim koje Diane za večerom oseća prema Camilli (*Just forget you ever saw it. It's better that way.*), da bi se odmah u odbrani prešlo na momenat zadavanja uzvratnog udarca, što se sastoji u lišavanju osobe na koju ide bes od onoga što joj je najvrednije (nakit), tj. prikazu razmere nanetog bola koji bi bio ravnopravan. Analogno, da se oduzme Camilli ono najvažnije, trebalo bi učiniti je izgubljenom i propalom glumicom (koje je ujedno opis za Diane), što bi se s obzirom na aktuelnost trenutne joj slave zacelo moglo izvesti jedino njenom likvidacijom iz sveta života, kako je ideja amnezije moguća samo ako se fantazira. Time se slika, u kojoj se u suštini nanosi bol Adamu, preslikava kao dvostruka satisfakcija željom da se povredi osoba koja je napustila Diane, i osoba zbog koje je ova to navodno uradila, bez obzira što odnosi za stolom pokazuju dublje razloge. Adam Kesher, budući muž Camille, u snu mora biti zaustavljen, ma koliko to golo zvučalo, prosto zbog ljubomore što bi provodio neuporedivo više vremena sa Camillom nego Diane. Tako, ovde nema mnogo razlike između invalviranja nepravde i želje za ispoljavanjem mržnje u svim pravcima, kad Adam na kraju biva izudaran od strane čistača bazena (51 min.). U istom elementu uskraćivanja sa ljubavne strane ide i motiv sigurnosti u stanu Betty naspram privremenog beskućništva i praćenja Adamovog kretanja od strane ljudi iz mafije, kada u 59 min. ovaj nije bezbedan ni u motelu (*...who you're **hiding** from... they know **where** you are...*). Samo za jedan dan, on je neko protiv koga se sve okreće i ko u potpunosti ostaje bez ikoga, što opet zvuči poznato (Diane na Mulholland –u).



naзад

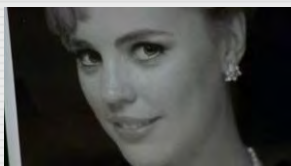
NEPRAVDA I PATNJA U FOTOGRAFIJI CAMILLE RHODES

Još jedan od aspekata nepravde koji, s obzirom na fakticitet Adamovog položaja u filmskoj industriji, osim ovog ostajanja bez ljubavi, deluje u okolnostima njegove fabule jeste i motiv neuspelog kastinga koji je profesiju i život Diane Selwyn survao u provaliju. Izravnavanje i u ovom slučaju prati sličan princip delovanja; svi instrumenti naplate pronalaze svoj objekat u Adamu putem asocijacije na režisera koji je odbio da prepozna jedan talenat, iako taj nema veze sa konkretnim Adamom. Egzekucija ove injekcije u totali se prepušta sanovno formiranoj figuri koja koincidira sa nepomirenošću i neshvatanjem razloga zbog kojih je do odbijanja Diane došlo, Mr. Roque –u, jer je ona još ranije tako određena.



Za večerom (134 min.) Diane spominje: „... *The director... **Bob Brooker**..? ...yes... he didn't think so much of me...*“ Istovremeno, u 74 min. dok Betty blista na audiciji, upravo je autentični i autoritativni Bob Brooker taj koji je prisutan dok se uspeh dešava, kako bi svaka druga pomisao na njega mogla da se slepi za Adama. Pod diktatom nedodirive sile, njegov dan se pretvara u haotičnu katastrofu, on postaje marioneta za druge, sitan kakav do tada nije bio. On je usred radnji koje od iznenađenja ne razume i traži da mu se objasni šta se dešava, čime ga Diane –ino nesvesno stavlja u njenu kožu. Navodno, izvedeno iz fabule, izvor za svaku neugodnost sa strane posla kojim se bavi proizilazi i započinje sa odbojem prema volji drugog da odluči nešto umesto njega (*That girl is not in my film!*), da bi se to proširilo (36 min.) u terminaciju čitavog projekta (*... shut everything down.*“), u otpuštanje





radnika (47 min.) i dalje u finansijske sankcije kroz blokadu Adamovih računa (60 min.). Bez obzira na posledice i baksuzluk koji ga prate, motiv devojke na fotografiji sa imenom Camille Rhodes počinje da visi o koncu svega, a naročito kada se ispostavi da je misterioznoj snazi stalo da, zbog stava da određena devojka pošto-poto zaigra u glavnoj ulozi njegovog filma, Adamu pruži šansu da se predomisli preko tipusa koji dolazi u njegov stan (57 min.), a zatim i uz pomoć aranžiranog susreta sa kaubojem u koralu (66 min.).



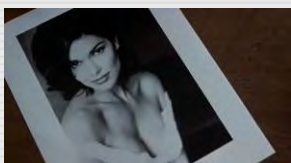
Dakle, figmentni aparat najpre skrojen isključivo kako bi satisfakciono za ego Diane podmirio račune, ovde sada divergira unoseći u paralelu fabule trećeg lica novitet kada istrajava u borbi i ubeđivanju (69 min.) da Adam prihvati ono za šta nema izbora („... *the rest of the cast can stay, that's up to you. But that lead girl is not up to you...*“). To bi značilo da nepravda na neki način ne može više samo da kao puki instrument cilja na objekte kojima se želi naneti. Šta se tačno dešava? U 136 min. za stolom u restoranu 'Winkies' na Sunset blvd. postoji trenutak u kome Diane istupa sa fotografijom iz portfolia glumice, kada se baš tim gestom sva težina i nedoumica u rezonu povodom konkretne osobe koja se želi umoriti odgađa i potiskuje kako bi za sagovornika izašla reč koja oponaša jasnu odluku – *This is the Girl*. Preslikanim elementima izložen je i Adam pred braćom Castigliane, tj. kako je kasting povezan sa neugodom i apstraktnom mržnjom, a sa ovim takođe i gnev prema Camilli koji ide u istom smeru ali na određenost, ova dva kanala, koji su ranije uglavnom funkcionisali nekolinearno, mogu sada slobodno da se uliju u zločin, i da uloga Adama poprimi sasvim drugačije svetlo, a radnje oko njega potpuniji smisao. Na taj način, modus fabule koju on vodi ima jednu jedinu svrhu, a to je da prikaže i učini pregnantnim sve ono što je potpuno smaknuto iz manifestnog sadržaja tog dela snevanja, upravo zbog toga što je nepravda, čijav metu ispočetka igra Adam, toliko jaka po nosioca da ne može da ne ukaže na patnju i ulogu žrtve koju Diane Selwyn trpi samim faktom prisutnosti takve u snu.



Tako proizilazi da je Adam zapravo manje objekat za linčovanje, a mnogo više lik preko kog se Diane pojednačava kada je u pitanju njena sopstvena patnja, i to baš ona povodom naglašanih reči posle kojih, kako po realnost tako i za san, slede samo posledice. Ovo je auto-mazohizam; Diane sama sebe želi da stavi u poziciju oštećene i slabe osobe, jer i to u psihopatološkom navratu znači bacati svetlo isključivo na sebe (hiperkatektirani narcisizam), tj. da se učini ekskluzivno povlašćenom za razliku od svakog drugog, bez obzira što igra na nemoć. Zbog toga, to što ukazuje na sebe iz ovakvog motiva nema šanse da zaobiđe latentno mesto u radu sna.



Sa druge strane, u pitanju je produženje fiksacije rasplamsale nakon profesionalnog razočarenja. Adam postaje Diane –ina sopstvena krivica; svaki put kada se on suoči sa doslovnim izrazom *'This is the Girl'* koji mu se toliko puta nabacuje, san u svom predsvesnom u stvari vraća Diane na momenat priznanja (Freud: Nad-ja) događaja koji se desio u malom restoranu. Sada je jasno zašto misteriozna snaga predvođena Mr. Roque –om insistira da Adam Keshner treba da izgovori datu rečenicu, kada kauboj u 68 min. nalaže: „... *I want you to go back to work tomorrow. You were recasting the lead-actress anyway... audition many girls for the part. When you see the girl that was shown to you earlier today, you will say – this is the girl.*“ Da li je sve ovo dovoljan razlog zbog čega bi san morao da ima konstrukciju izdvojene fabule kada je u pitanju dotični Adam?



naзад

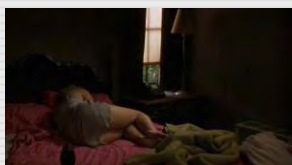
SANJAM, A NIGDE ME NEMA



Nije, jer to je oblik, a ne i izvor pojavljivanja osobe koja se prati. Međutim, isti taj izvor pojavljivanja osobe koja se prati za san je istovremeno samo oblik bivstvovanja snevača u trećem licu, čiji modus sam po sebi treba ispitati. Šta znači kada sanjamo sekvencu u kojoj se kao nosilac ne pojavljujemo, a naše prisustvo skroz potpadne pod posmatranje onog što se zbiva u vizuri koja se daje ispred nas? U svakom slučaju, pitanje o izmenama odnosa prema sebi u tom trenutku potpuno je onemogućeno – naš stav prema sebi kao nosiocu radnje ni ne postoji. Koliko onda bivstvuje snevač, kada ne uzima učešće u radnji? Pitanje izvora pojavljivanja Adama poklapa se sa pitanjem načina pojavljivanja snevača, Diane



Selwyn, što znači da svaka druga percepcija Adama ostaje samo delimična. Dakle, ukoliko se stavimo u ulogu snevača, onda naše prisustvo posmatra šta se sve dešava sa Adamom i ujedno se pita šta ima od sebe, tj. šta treba da znači to što nas nema. Ovo ukazuje da snevač sve vreme dok teče fabula o Adamu ostaje u nekoj vrsti kruga i zapitanosti iz čega ne može da makne dalje, sam sa sobom, baš onakav kakav leži u krevetu, onakav kakav je inače u svojoj realnosti, jer odjednom više nema šansi da se umesto sa celokupnim selfom stopi u neki željeni, idealizovani kao što je npr. Betty Elms.



Snevanje u trećem licu ostavlja realnu Diane netaknutom, prenosi je sasvim u svesno prisustvo, a pošto je kao takva u sadašnjosti za sebe nepodnošljiva, ova fabula sa Adamom u samom načinu ispočetka počiva na tome. Sekvenca sa njim predstavlja modus plitkog dela sna, koji nam je obično dovoljan da se probudimo ili barem okrenemo na drugu stranu jastuka, zbog količine predsvesnog koje uzvraća kontra paralelnoj radnji sa devojkama. Figurativno, fenomen predsvesne strukture koja šiklja iz nesvesnog predstavljen je kao simetrija položaja na krevetu Rite koja želi da prilegne kako bi se promenila (27 min.), i mrtve devojke (96 min.) ili Diane koja se budi (*'Hey, pretty girl... time to **wake up.**'*), a zatim ubija sebe u istovetnom položaju ležanja sa druge strane u 141 min, ali takođe i u polnosti, tj. seksualnim obeležjima protagonista u paralelnim fabulama: nebulozne fantazije i preteće zbilje zbog koje se uopšte išlo na spavanje. Devojka Diane svoju idealizovanu **sreću** pronalazi u **uterusu** stana, za koji Betty kaže da je mogla samo da sanja, sa devojkom Ritom, a oštrica **mučnine** nije same kao osobe Diane Selwyn koja ubija Camillu, na osnovu koje u snu stiče sreću, a i sebe, tj. svaku iskru osobina kojima se nosi Betty preko samoubistva koje će izvršiti, predstavljena je u obliku muškosti (**falusu**) Adama, što je u ovom slučaju samo crvljiva polovina jabuke koja sanja.

naзад

ADAM ILI DIANE?

Dakle, motivi oba pola u istoj osobi (Freud). Tako će finalna borba ova dva scenarija, u trenutku kada se ukrste i na menifestnom nivou, premda su na latentnom od početka povezani, da se odvije kao seksualni konflikt snaga u čoveku, gde pobeda idealizacije i odgađanje kraja snevanju znači novi povratak u nevinu ženskost i bekstvo od muškarca koji priređuje aktivno zlo, što se i dešava kada Betty istrčava iz studija (87 min.) kako bi se vratila Riti, smrvivši u trenu koncepciju Adama. I dok je Diane ovim delom kao u komori suočena sa gadostima svoje pune svesti, predsvesni motivi iz budnosti automatski se transponuju i na fabulu koja je po suštini imaginarna i nesvesna, i tada Adam počinje da biva sastav ovog usuda, ne više toliko u vidu nekog ko se vrti oko motiva nepravde, nego kao neko kome se usred intenziteta perspektive trećeg lica, osobe koja se prvi put u snu samoj sebi pokazuje kao neko ko samo sanja, tj. da je sve oko nje samo san i ništa drugo, iluzija, samo zbog forme snevanja likovi iz fabule obraćaju kao Diane –i samoj, a ne više Adamu kao takvom. Ono što nikada neće odgonetnuti leži u tome što ga oni koji mu zadaju problem uopšte ni ne tretiraju kao Adama. To je razlog za dan kakav mu se dešava, i sada će fabula da učini sve da preslika osnovnu crtu muke sanjanja Diane Selwyn iz trećeg lica, a to su najkonfuzniji momenti iz ovog scenarija.



Ako se ovo uvaži za glavnu stvar, onda transparentne nesvesne strukture izgledaju ovako: to što Adam ništa ne razume još od sastanka u 29 min. događa se Diane koju suočavaju da se uravnoteži sa svojom ulogom naručioca ubistva Camille. U prostoriji su Adamov menadžer koji bi trebalo da zastupa njegovu stranu, mada se drži skoro sasvim po strani, dvojica domaćina koji potpuno odražavaju strahopoštovanje i slabost prema braći Castigliane, i najzad Vincenzo i Luigi Castigliane koji stavljaju zločin na sunce kao fotografiju na sto, baš nalik Diane. Od momenta pojavljivanja fotografije i odobravanja domaćina Adam je totalno zabezbeđen, a Diane –in san mora da iznađe mehanizam odbrane, tj. samo da posvedoči o postojanim koje njena psiha inače već uveliko koristi u budnom stanju. Za kratko vreme, ona će pokušati za štiti da uzme motiv/'označeno' (Lacan) koji bi, držeći u centru prisilu kojom je preko Adama izložena, uputio na to da po ovome ni režiser koji ju je odbio nije



kriv, već da je to morao da učini preko svoje volje, čime bi njene glumačke vrednosti mogle biti spašene, a time i profesionalni izgledi za budućnost.

naзад

MOTIV 'RECOMENDATION'

Međutim, ovo je neodrživo jer predrješno više ne cilja na izdvojenu ideju nepravde, nego fotografijom direktno na ubistvo koje kondenzuje svaki drugi motiv kao svoj podmotiv, tj. vrši funkciju 'označitelja'. Zato je za nju ili njega glavno pitanje: „*What's the photo for?*“ (30 min.), kada se odugovlačenjem još više markira da je prisutno previše elemenata koji se odnose na očiglednost u restoranu koju san oponaša. Konačno, odgovor: „*It's a recommendation, a recommendation to you, Adam...*“ Naglašavanjem imena još jače se udire u snevača, a reč 'recommendation' ponovljena je još jednom. Ali, odmah zatim stiže ispravka sa strane braće Castigliane: „*It's not a recommendation. This is the Girl.*“ Ovdje se otvara zaplet fabule sa Adamom. Koji je od ova dva odgovora tačan? Pre ulaska italijana u prostoriju, menadžer Robert Smith (28 min.) poručuje Adamu: „... *There are some suggestions which are to be brought forward, and I know you said you will entertain suggestions, and that's what anybody here is asking you to do... we are asking you to keep an open mind.*“, pripremajući Diane na to da se uključi u ovaj deo kao samosvest, tj. sa konstantnom refleksijom na svoj stvarni život. To je pravi smisao za 'recommendation', a kada se kaže da to fotografija treba da predstavi, onda se misli baš na to da se snevaču savetuje da sa obzirom na nju obuhvati realan događaj koji je vezuje. No, kako Adam ignoriše ovo ponovnim „*What's the photo for?*“, Vincenzo ispravlja: „*It's not a recommendation.*“. Iako odgovor izgleda kao ispravka, ove reči u stvari izražavaju dopunu prvom još više ga pojačavajući; ako preporuka kao takva znači da može i ne mora da se prihvati („... *We'll be happy to put her on a list for consideration*“), onda ona to i nije u pravom smislu reči, pošto je zločin za određenu devojkicu već naručen, a događaj na koji se cela scena odnosi neizmišljen.

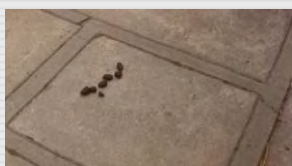
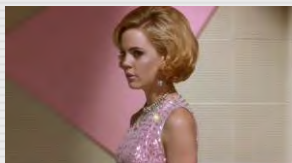
Izbora nema, postojati može samo beznadežno negiranje, trebalo bi priznati da je devojkica na slici devojkica čije se ubistvo naručilo, tj. da dobije glavnu ulogu u filmu. Adamov otpor prema ovome koincidira sa nemilošću priznanja da je poručen atentat na nekog ko se voli. On kaže: „... *Interest? There are six of the top actresses that want this thing...*“, tj. toliko je stvari u igri da je ovo naturanje za njega potpuno suvišno i marginalno, što inicira da će biti potrebno uložiti mnogo snage sa strane mehanizama u snu dok Diane ne postane spremna da unizi paralelnu i za nju ružičastu fabulu sa Betty i Ritom (postavi ispred sebe hiperkatektirani narcisizam, zajedno sa projektivnom identifikacijom objekata koja je isti podigla). Time, bez obzira što su učaurene kao dve zasebne fabule, izolovane pažljivo od strane snevača kako se ne bi ugrozila bezbednost, one totalno protivureče jedna drugoj, a sa njima istovremeno u istom snu mora da se nosi Diane, koja je preko Adama odlučila da sastanak rigidno okonča sa: „*That girl is not in my film!*“ (33 min.).

Šta je u stvari ovde ponuđeno snevaču od strane sopstvenog nesvesnog? Da se smanje kontraverze i izuvijanje, disharmoničnost i nepovezivost između zaraćenih aspekata ljubavi prema sebi i zločina, da se sanja mirniji san. Ovo je odbijeno, a u nameni da najavi svu težinu koja će u snu morati zbog toga da se istrpi, Vincenzo stavlja tačku na susret: „*It's no longer your film.*“, sugerišući odavde, usled konverzivne fiksacije iza koje mora da stane, da Diane/Betty teško da će biti ta koja će svojom iluzijom moći bitno da utiče na predestinirani tok procesa oslikavanja njenog stvarnog stanja, čime disjunktost dveju fabula ostaje još samo u manifestaciji. Sada znamo da nesvesno Diane na javi ima formu krajnje nerazvijene predrješnosti, tj. da gotovo uopšte ne intereaguje u znanje, a to pokazuje koliko naivno u snu ona veruje da iz ljubavi može sebi da izgradi jednu novu i celishodnu realnost. Zato, bez artikulacije u rezonu, Adam na istinu reaguje demoliranjem vozila onih koji su je izneli (35 min.), a zatim brzo bežeći.

naзад

IMA LI ALTERNATIVE SUOČAVANJU?

Struktura prisutnih lica na sastanku podložna je šematizaciji uticaja na ego u koncentričnom obliku. Zapravo, celokupni Diane –in self širi se na sve likove u prostoriji i prikazuje svoje aspekte od superiornog i strogog Nad-ja (Vincenzo i Luigi Castigliane), preko infantilne regresije na bojazan odnos prema tom (Ray Hott i Vincent Darby), zatim reflektovanja prema ovom u pomirenosti sa istim odrasle osobe (Robert Smith) i istovremeno deo nerealizovane ličnosti odrasle osobe koja zbog toga repulzira od svakog prihvatanja nemoći (Adam). Nad-ja u snu stoji kao glavni neprijatelj, kako ga doživljava Diane u svom psihološkom settingu. Međutim tendencije Nad-ja (roditelja) ovde idu u smeru izjednačavanja zločina sa nekom vrstom smirenosti u delu da se on barem prihvati da je učinjen. Ovo se ispoljava tako što nakon nešto vremena postaje očigledno da industrija u snu nema nameru da otkáže projekat *'The Sylvia North Story'*, i da su sankcije koje trpi Adam samo sredstvo da bi ga urazumile da ne postoji nijedno drugo rešenje osim suočavanja, a ne kazna.



Suočavanjem u snu, san bi ublažio ono zbog čega Diane u stvarnosti trenutno najviše krizira, i to je nesvesna želja, što prati neshvatljivo jak imperativ Nad-ja da ukoliko se bude izvrglo ovome, sledi fatalan ishod. Da li nesvesno u snu ima moć da ovde u stvari anticipira izvesnost onog što će se zbiti sa Diane ne zadugo posle buđenja? Da li njegov sadržaj ukazuje da je samoubistvo, koje će biti počinjeno od strane istog settinga koji sanja, na neki način već zapečaćeno? I da li je to uopšte moguće? Za sada, samo je buđenje evidentno, a za ostalo je potrebno još analizirati. *'The Sylvia North Story'* je ime filma, koje se u 75 min. čuje dok izlazi devojka Camilla Rhodes, preko koje Mr. Roque deluje na Adama. Za večerom (133 min.) na pitanje Coco, kako je upoznala Camillu, Diane kaže: „... On *'The Sylvia North Story'*.“, a zatim povodom uloge u istom: „... *I wanted the lead so bad...*“ Osoba (Wilkins) koja sedi pored Diane dodaje: „*Oh, Camilla was great in that...*“. U 21 min. Coco u dvorištu kompleksa zatiče pseći izmet i viče: „*Wilkins... Wilkins, if that damn dog craps in the courtyard one more time...*“, i povezano sa njegovom pojavom u zbilji, označena reč ne upućuje više samo na izlučevinu nego i na glupost, ili budalaštinu izrečenu za stolom, kako to u snu kroz uvijanje grubo dočekuje Diane. Drugačije, nastojanje oko Adamovog filma u nesvesnoj strukturi način je da se na jednom mestu ili trenutku doživljaja obuhvate motivi nepravde ili nezadovoljstva, ljubavi, profesije i zločina koji deluju u snevaču, tj. da se stvari okupe i sa tog mesta nabace u svest.

nazad

NEMIR KAO POSLEDICA I SADRŽAJ ŽIVOTA

Ali, pošto Diane –ina permeabilnost prema ovome može da se uporedi sa Adamovim: „*What are you talking about...? ... What is going on here...?*“, veo nadiranja preosvesti koja se potiskuje pada fragmentarno ne samo na fabulu sa mladim rediteljem, već i na onu idealizovanog selfa, tj. Betty, otežavajući snevaču dalje izbegavanje, i dovodeći u neugodu i konstantnu opasnost sve vodeće likove. Likvidator eliminiše još nekoliko osoba u 38 min., s osvrtnom na priču o nesreći koja se vodi u smehu. On naivno kaže: „... *Man, that's unheard of... an accident like that, who coulda foreseen that...*“, a ovaj drugi: „*It's unreal, right?!*“. Motiv i čin izvršenja koji nijedna od žrtvi ne stiže da shvati, baš kao što limuzina nepredviđeno staje na putu za Mulholland (5/129 min.), su ono glavno što se dešava. Zatim se gradi scenario u kojoj bi se i tetka Ruth, žena koja je u realnosti mrtva, zabrinula ko boravi u njenom stanu i na taj način povukla Ritu, tj. Camillu zajedno sa sobom u isti svet, kada Betty u jednom momentu (41 min.) izražava: „*Oh... I got a real shock to find your friend Rita here, she was in the shower and I opened the door... Rita!? Your friend!?*...“ Naravno, u drugom (72 min.) ona pred Coco ovo potpuno pokriva: „... *I tried to explain that to Aunt Ruth but the connection was bad and her plain was leaving... and she'd got it all mixed up ... I kept telling her it was my friend Rita and she kept saying she didn't know any Ritas...*“ Louise Bonner (63 min.) u trenutku dok devojke odlučuju da će sutradan da posete stan izvesne Diane Selwyn kuca na vrata i govori: „*Someone is in trouble... who are you?... What are you doing in Ruth's apartment?...*“ Kada joj Betty kaže: „... *I'm her niece, my name is Betty.*“, ona odgovara: „*No, it's not, that's not what she*



said! Someone is in trouble, something bad is happening!“ To spašava Coco/štit profesionalnim elementima po snevača, donoseći Betty fiksimitirane linije teksta za audiciju. Rita postepeno počinje da se seća stvari onakvih kakve su vezane samo za život stvarne Diane i to preko bitnih lokacija; večera na Mulholland –u, naručenje u restoranu. Ona će se baš u njemu setiti imena koje odgovara snevaču/krivcu, i otvoriti novi hodnik za predsvesno, dok konobarica samo služi u senci referentnog. Detektivi se muvaju baš oko stana snevača, kada se devojke po istoj liniji prestravljaju (88 min.). Egzekutor se na ulici u bilizini restorana raspituje u 45 min. za izvesnu brinetu/Ritu... Pre nego što krene audicija (76 min.) Woody Katz kaže: „... like we did with that **other girl**... ah, what's **her name**... ah, the woman with the **black hair**!“...



Nemir čini svoju progresiju, obruč pritiska fragmentarnog predsvesnog se steže, a koreni iz ishoda na sastanku sa Adamom. Da li je ono tako usitnjeno jače u fatalitetu nego da se u celosti odmah pred fotografijom primi kao priznanje, i da li je ovo pitanje, u drugu ruku, na pravi način postavljeno?



Aktuelna faza sna demonstrira bogatu paletu likova i kako svi oni, koliko god da ih ima i koliko god da su različiti, igraju za isti mehanizam, bez obzira na zastupljenost i okolinu iz koje dolaze. Isto se dešava i u fabuli sa Adamom (koja u početku beše samo osvetnički fantazam), s tim što nesvesno tamo ima priliku da direktnije komunicira sa snevačem, tj. baš gde je nivo projekтивne identifikacije podbacio. Gde Diane odmah ostaje gola, i ne čeka momenat da u klubu 'Silencio' devojke svom snagom zadrhte (107 min.). U ovoj polovini, nesvesno se non-stop prema onome što proizvodi svim izometrijama u globalu vraća na ponudu da bi san mogao biti u stvari prvo mesto na kom bi Diane bila spremna da se kompletno suoči sa svojom situacijom. Ono sve vreme pita: da li je bilo dovoljno? A pošto isto treba prikazati u trećem licu, Adam pristaje na susret sa koubojem.



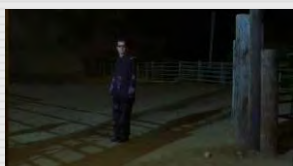
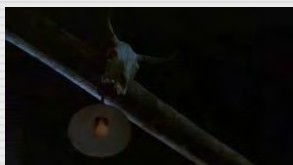
naзад

SLUČAJAN LIK U KORALU SNA

Ko je kauboj? Osoba koja realno u 31 sec. 135 min. nezapaženo prolazi kroz dom u kojem se večera, i koja istovremeno dobija izdvojenu ili izolovanu ulogu da simbolizuje suočavanje u snu. Na Mulholland –u, Diane je prvi put jače no ikad svesno osetila tračak konfrontacije delova selfa, mada je takvo bilo izazvano prinudom iz Drugoga. Taj trenutak regresije bez anesteziranja izaziva u njoj direktno i brzo potiskivanje svim raspoloživim resursima, fokus na naneti bol i ulogu žrtve, a zatim iz toga i ispuštanje kroz bes. Struja potiska prelazi preko svakog onog na koga Diane samo izgleda da upućuje slučajan pogled težine i bezumlja. Ona luta opažajući neke ljude kao pokretne figure, ali u stvari misli o nečem desetom. Ovom uvlačenju pariraju kauboj, Luigi Castigliane (Angelo Badalamenti³³), kelnerica Betty (Melissa Crider³⁴), kao i mladić iz restorana koji se centrira tačno nakon što likvidator (137 min.) pokazujući plavi ključ stavlja do znanja jednoj za to nepripremljenoj svesti da je dogovor zaključen i da povratka nema: „*When it's finished you'll find **this** where I told you.*“ Zato Diane iz očiju koje su pale duboko iza bez pameti pita: „*What's it **open**?*“ Na taj način, mladić i ključ dolaze u san.



Svaka od ovih pojava omogućena je nenamernošću i prazninom u gledanju gde svest ostaje toliko neorijentisana da vizuru potpuno okupira nesvesni nivo. Nesvest u tim momentima pušta da traje ono što bi se želelo izbeći i deluje terapeutski. To su fiksacije u dnevnom koje se po modalitetu nesvesnog utapaju u prvo sledeće redovno stanje, što bi poput ovih odmorilo budnu svest, kako bi tamo iste, onoliko koliko su za realnost bile nebitne, postale neobično ukazne i simbolične u predsvesnom. Ono što je sitno sada znači mnogo (Freud). Zbog toga sličica kauboja nastavlja da nosi ivicu opasnosti kao i podjednako blisko rasterećenje, tj. on mora da se pojavi ozbiljan i zagonetan, da sve drugo stane dok on govori, i da ono što govori izgleda kao da probija okvire samog sna. On, kao nebitan u njoj, ovde postaje najveće svedočanstvo stvarnosti. Adam da bi se video sa njim i ispratio ovaj ekskluzivitet **znaka** mora da ga susretne na posebnom mestu, u napuštenom koralu skroz



na periferiji grada, van Hollywood –a koji je težište za svaku fabulizaciju fantazije. Neobično odeven, on se u istom izgledu kako bi održao svu posebnost preslikava i do sna.



U sadržaju vremena gledanja očekujemo da se desi nešto bitno, međutim istovremeno sasvim drugačije od radnji koje su se do sada odigrale, i to se vidi od samog početka dijaloga (66 min.) kada je kauboj taj koji diktira tempo razgovora, usporavajući vreme nalik da sva zadihanost prethodno prikazana ovde mora da se osvrne oko sebe. Njegova poruka teče na dva nivoa; u onom što govori i u načinu na koji to čini. Zanimljivo je da je on osoba od koje se očekuje da Adamu razjasni neke stvari, i ujedno osoba koja dok razgovara uzima stav posmatrača koji neprestano baca sebe u impresiju na to kako se njegov sagovornik ponaša. U tom smislu, pozicija snevanja iz trećeg lica dobija svoju novu pregnantnost, a kauboj kao i ljudi prisutni na sastanku nastavlja da sledi činjenicu da Adam ni izbliza nije osoba kojoj se oni zapravo obraćaju. Adam, kome je sve ovo smešno, pošto-poto ubrzavanjem vremena razređuje efekat kontrasta i prekida poziciju u kojoj ga tretiraju kao posmatranog sa stanovišta nadmoćne nesvesti: „*No problem. What's on your mind?*“ Ali, bumerang leti nazad komentarem na postupak: „*Well, now... Here's a man who wants to get right down to it. Kind of anxious to get to it, are you?*“

naзад

TREBA LI DA PONESEM ŠEŠIR I REVOLVERE?

Adam je u mreži, svestan da put razgovora neće ići onako kako bi on hteo. Reč je da neko ima osobinu da srlja u nešto, bez da najpre razmisli o stvarima. Ovo je aluzija na odluku o umorstvu Camille koja u Diane nadolazi kompleksno, ali u suštini ipak afektom. Međutim, ne samo to; najvažnije tendencije ipak se kreću u smeru pitanja da li će san biti onaj medijum koji će uspeti Diane kao snevača da preko ovog lika uputi na samu sebe ili neće. Hoće li idealizirani self nastaviti da izvrće zbilju, ili ne? Zato kauboj sve vreme reflektuje Adama, i nastavlja još više produbljujući temu: „*A man's attitude... a man's attitude goes some ways. The way his life will be. Is that somethin' you agree with?*“ Upućivanje na sebe ovde postaje izraženije, jer iskaz opšte istine važi za svaku osobu a ne samo za snevača. Pošto je Adam u tom smislu to prinuđen da potvrdi, sada se preko njega konkretnog pokušava Diane sahvati u klopku. „*Now... did you answer cause you thought that's what I wanted to hear, or did you think about what I said and answer cause you truly believe that to be right?*“ Treba ono što se želi da Diane učini samoj sebi, a to je osvrt, izdejstvovati da najpre izvede Adam kao takav.



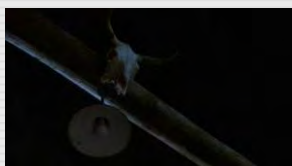
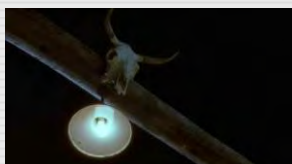
Razgovor počinje da se vrti oko sebe, slično kao što se dešava u 'Lost Highway' -u kad čovek u crnom počne sa: „*We've meet before, haven't we? ...In your house, don't you remember?*“; definitivno je razrušen svaki način koji je postojao pre istog. Ranije je bilo naznaka, a sada je u toku prava stvar. Ako Adam unutar sna krene da razmišlja, to se neće razlikovati od toga da Diane nešto pomisli, kako je njen um taj koji je jedini uključen u čitavu scenu. No, složiti se sa životnom istinom i nije neka glavolomka, osim ako nije dovoljna da se neko lično pronade u njoj. Kada kauboj traži da Adam ponovi ono sa čim se slaže, tj. da svojim rečima potvdi saglasnost, doprinosi se još jednom koraku koji je bliži razmišljanju. „*So since you agree, you must be someone who does not care about the good life.*“ U vraćanju na pojedinačno, situacija Adama i Diane padaju opet u istu tačku; ni jedan ni drugi nisu u stanju da prihvate da se dešava ono što im se dešava, i ne odriču se svog digniteta pokušavajući da igraju staru igru u svetu koji više nije isti. Nespremnost Diane sastoji se u činjenici da joj odmiče slika koja kaže da je pomiren život sa ubistvom voljene osobe iza sebe, mnogo bolji od života koji nastoji da zataška takav fakt. Ne hajati za dobar život za nju znači ne umeti razlikovati ova dva života, i to u smislu svih njenih postupaka u sličnom rezonu.

naзад

REFLEKSIJA I VAGANJE U DISKURSU TREĆEG LICA

Međutim, Adam još uvek ima izbora samo ukoliko za momenat odloži narcistički ego, i mnogo mu je lakše jer nema iza sebe krivicu, mada istu može lako da dobije nakon odluke da ustukne od svojih normi. Dakle, strah se koncentriše kao briga za svoje buduće stanje i vreme koje dolazi, tj. po Diane aktuelno pitanje je: da li je život sa priznanjem svega

izgubljenog zaista još uopšte život, ili predstavlja samo način da se umre bolje? Da li je ovaj san već sastavni deo smrti (usled naručenja koje ne može da se vrati unazad) pa je za takav preostalo još jedino to da se određeni delovi selfa pomire i pripreme svest sa smrću koja je izvesna? Za kauboja, smešno obučenog koji govori o možda najozbiljnijim stvarima do sad, je ovo vrlo važno da shvate kako Adam tako i Diane, i kada Adam pita: „*How's that?*“; on još jednom vraća sagovornika na misao koja treba da zaboravi ponašanje, ili stav u kom se misao pregnira kako bi nešto trebalo da bude rečeno pa da ego ostane u integritetu uloge koja se vodi: „*Well, just stop for a little second and think about it. Will ya do that for me?*“; a još oštrije zatim: „*...No, you're not thinkin'. You're too busy being a smart aleck to be thinkin'. Now I want ya to 'think' and stop bein' a smart aleck. Can ya try that for me?*“ U prevodu: ovo najzad, nije ni vreme ni mesto da radiš ono što si se oduvek osećala prisiljenom da radiš zbog toga što u protivnom ne bi ostalo ničega od tebe. Poruka glasi: ovde si kod kuće, i Adam pada na dupe savladan nesvakidašnjicom na koju nije navikao da može da se prikaže kao konzistentna, a stvari su sada postavljene više nego jasno; egocentizam je ono što je sve vreme napadano, i ujedno sve što se zamera.



Diane se na trenutak potpuno probija put Adamovog glasa: „*Look... Where is this going? What do you want me to do?*“ Sve brane u fantazmu su spuštene i kauboj može da izloži situaciju odnosa Diane –inog selfa čiji je i on sam deo, preuzimajući zabrinutost svih ostalih delova koji o tome ne znaju gotovo ništa. „*There's sometimes a buggy. How many drivers does a buggy have?*“ „*One.*“ „*So, let's just say I'm driving this buggy. And, if you fix your attitude, you can ride along with me.*“ „*Ok.*“ (68 min.) Opis ocrta da se 'recommendation' mora slediti s obzirom na fakticitet koji nesalomivo stoji u zbilji; za Adama je to izbor devojke i rečenica 'This is the Girl.'. Nesvesno se tu stavlja u odbranu celog organizma, i to kao jedino koje je još u mogućnosti da učini tako što (jedini vozač). Reč 'drive' znači nagon, a ovde, uticajnu silu koja je preostala da deluje i koja se nalaže pratiti. Zato je neophodno da se napusti svako nasilje koje bi udaljilo san od svog toka poslednje brižnosti prema snevaču. Kada se već dešava da druge nema, to je svakako nešto što niko ne bi smeo da odbije. Ovde je još jednom u središtu način umiranja. Adam izlazi kao figura na koga idealizacija prestaje od jednog momenta da utiče, i on pristaje da na kastingu učini ono što mora (87 min.) „*Excellent choice, Adam.*“ Diane sada iz trećeg lica vidi kako izgleda situacija priznanja, tj. kako bi to sa njom moglo biti. Neophodno je još samo da Adam prenese isti uticaj na Betty, u ovom smislu, nosioca nasilja, tj. potiskivanja.

naзад

NEŠTO LEPO RASTE IZ SKROVIŠTA

Zaustaviću nakratko fabulizaciju u kojoj se kao glavni akter u manifestnom sloju javlja Adam, i zaviriti u paralelni fantazam idealizovanog selfa, s obzirom na sve promene koje je pretrpeo ovaj prvi, naizgled izdvojeni scenario. Šta se dešava u međuvremenu sa devojka u kući ljubavi? Da li njihovo ponašanje u najmanjem smislu nekako reaguje na ono što se sa druge strane dešava Adamu? Naravno da da. Inicijalizacija ovog uticaja započinje onda kada Betty (52 min.) i Rita sakrivaju torbu sa novcem i ključem u kutiju koju stavljaju u orman. Već ovde, oseća se da će ono što se na neko vreme sakrilo morati pre ili kasnije opet pojaviti na liniji uticaja 'označitelja' koji je kulminirao u drugoj fabuli. Svaku skrivenost ili sve ono što snevač potiskuje, idealizovani self, kao protivteža Adamu koji priznaje krivicu, mora iskoristiti u svoju korist, i to upravo čini korak po korak igrajući na ivici, svaki put kroz 'brilijantne' sublimacije kakvih u realnosti nikada nema. Jedna od najsnolikijih je ona koja počinje da se otvara uvežbavanjem i kasnije realizacijom skripta na audiciji za Betty.

Faksimilirani tekst za audiciju, koji unosi Coco odagnavši sablasnu Louise Bonner iz dvorišta kompleksa, u delu grada koji se zove Havenhurst (haven, eng. skrovište) uvežbavaju u 69 min. Betty i Rita. Iste linije skripta se nešto kasnije (75 min.) realizuju na audiciji između Betty i Woody Katz-a (Chad Everett), i to u potpuno drugačijem ruhu nego što su to pre toga činile devojke. Ova razlika upućuje da, sa psihoanalitičkog stanovišta, tu postoje zapravo dve odvojene realizacije, različito akcentovanog smisla u svakom od slučajeva; one su zasebne pojave u snu, ali su istovremeno međusobno povezane jednom

tranzicijom značenja na koju očigledno utiče naboj tenzija u paralelnoj fabuli. Dok Adam pati nevericom, biva pretučen i ponižen, Betty i Rita uživaju u raskošnom okruženju, zblizavajući se. Njih dve u ovoj nesrazmeri na momenat kao da uživaju upravo zbog toga kako san teče, i kako tretira nesrećnog Adama. Zato njihovo uvežbavanje skripta, čija se semantička suština u ovom delu potpuno izvrgava ruglu, liči pre na komediju koja se završava 'raspadom sistema' i smehom koji ne mogu da sakriju jedna od druge. Betty i Rita se ovde stapaju i rade za apsolutno istu psihičku snagu.



Ova simbioza u snu zapravo je sublimacija od svake pomisli na zločin ili proneveru ljubavi koju idealizovani self katektira prema objektu, i rađa se kao nusproizvod filmske avanture u koju se Betty uživljava, nastavlajući da funkcioniše jedno vreme u smislu potpore ili upijača za svaku dramu koju priređuje opasno predsvesno. Kada Coco u 72 min. misleći na Ritu kaže: „... *but if there is trouble, get rid of it!*“, Betty to zapravo već uveliko radi na taj način što se svaki put umeće na mesto za prilaz prijatelja-koji-teši nakon što Rita oseti posledice horora i traume na svojoj koži. Automatski, svaki problem u vidu straha ili uzbuđenja koji bi se javio tokom Betty -ne male istrage o Mulholland drive -u i identitetu svoje prijateljice, prelazi preko realnog odnosa prema Drugome kao takvom, i u celosti ga kontroliše postajući sve prisnija sa Ritom. Motiv glumačkog entuzijazma neostvarene veličine ovde konvergira u bliskost prema osobi, a zatim nazad do istog zadovoljivši uslov da svaku avanturu u koju se bude uplela podeli sa nekim ko je razume (pošto je ova skrojena kao njeno ogledalo emocija). Sve dalje postaje njihova zajednička i ravnopravna stvar; one su već tu u vezi jačoj nego što je ona na javi ikada bila. Zbog toga, kada se nakratko razdvoje u svakoj od scena deluju neuporedivo ranjivije. Moglo bi se reći da je ovaj spoj najjači fantazam u snu, fantazam sa kojim se, čini se, može i umreti, ako je to potrebno, a time i najbitnija stvar za samu Diane Selwyn. Dakle, kraj sna desiće se tek onda kada predsvesno bude uspelo da razdvoji ojačali ego, tj. ova dva lika jedan od drugog, uz to uračunavajući da snevač nema nameru da pribegne bilo kojoj drugoj strategiji.

naзад

LJUBAV, A NE IDEAL

Što je opasnost i turbulencija veća, bliskost dve devojke zaokružena jedinstvenom egologijom začuđujuće postaje sve neraskidivija. Tako u 97 min. nakon što se suoče sa lešom osobe u čiji su stan bile provalile, uplašena Rita izbezumljeno kreće da sakati svoju kosu, a Betty je urazumljuje rečima: „*I know what you have to do... but, let me do it.*“ Tu više nema govora o snishodljivosti; sa-osetivi organizam Betty i Rite je već duboko udružen i konverziran. Kao rezultat, Betty će joj pronaći plavu periku i njih dve će u odrazu ogledala dokumentovati istinu o svojoj jednostrukosti, i tome da su za medijum sna međusobno proizašle jedna iz druge. Betty tada famozno dodaje: „*You look like someone else!*“, a misli se, liči na nju. Međutim, pre nego što će leći da spavaju, Betty će, videvši da Rita ne skida svoju periku sa sebe kazati: „*You don't have to wear that in the house*“, dok ova, bacivši pogled na peškir (seksualna želja) u koji se zaodenula odgovara: „*What!?*“, uopšte ne razumejući na šta Betty misli. A kada shvati, ona samo kaže: „*Oh, I was just looking at myself again.*“, tj. da je već prihvatila sebe kao deo nečeg šireg i važnijeg. Tu se tačno vidi da su fluidi izmešani i da više gotovo i ne razlikuju jedna drugu u jezičkoj strukturi (opsesivna kompulzija snevača). O statusu ravnopravnosti i snage ove veze pak svedoči nastavak razgovora u kom je Betty poziva da spava na krevetu na kom spava i ona. „*And you don't have to sleep on that couch...*“ „*This is a huge bed.*“

Raspoloženje tokom uvežbavanja skripta anticipira sve ovo, što je za taj deo jako bitno, jer se iz te snage sublimiše ono o čemu se u skriptu koji se uči napamet (nesvesni deo) u stvari radi, i na osnovu čega isti u ovoj sceni ostaje gotovo totalno u senci, makar bio i najbliži uzrok takvom raspoloženju. On se, doduše, čuje, ali ga i jedna i druga izgovaraju neozbiljno, naročito Rita. Ipak, ambijentom se očitava baš to da je skript takav da ga je u snu moguće, i to baš u ovom trenutku, učiniti smešnim i trivijalnim preko acting-outa ega koji začinje simbiozu spoja ljubavi. Glavni karakter selfa iz ove fantazme više nije idealizacija i nedodirivost, već **erotizam** i zaštita. Time je subjekat snevanja (nakon Adamovog susreta sa



kaubojem) sada dakako mnogo više podložan uticajima predsvesnog, i misli da može da porobi isto nesvesnim elementom imaginarnog i uzvišenog erosa, koji ama baš nikakvu osnovu ne vuče iz realnosti. I suludo i čarobno.



Međutim, takođe se odigrava jedna borba na život i smrt, i u tom smislu, izgleda da Diane kroz novoformljeni imago sasvim okreće leđa kauboju i njegovoj poruci. Ona ubedljivo odstupa od toga da 'popravi svoje ponašanje' (68 min.) i želi da bude na mestu vozača, tj. da se i dalje direktno ne suoči sa činjenicom krivice i kajanja, a to znači da je šikaniranje skripta koje proizvode Betty i Rita zacelo suprotna stvar od Adamove spremnosti na priznanje iz paralelne fabule. Kako je unižavanje sadržaja skripta ujedno i podsmevanje delu Diane (Adamu) koji je poklekao pred kaubojem, sledi da se u sadržaju samog skripta koji Betty treba da uvežba za audiciju nalazi **analogon** tome kako bi taj dijalog nagovora izgledao da se vodi u ovoj fabuli, tj. fantazmi uterusa. U tome je briljantnost i veličanstvo sublimacije koju rad sna priređuje kroz simpatičnu proslavu i veselost devojaka, glumeći na tankom ledu pisma istine.



naзад

HAJDE MALO DA GLUMIMO



Skript počinje sa: „*You're still here?*“ „*I came back. I thought that's what you wanted.*“ Treba odmah odrediti ko ovde sa kim razgovara. Na manifestnom nivou to su Betty i Rita. No, one se više ne tretiraju kao odvojene ličnosti, nego kao jednostruki kompleks, što znači da snevačev erotični self komunicira na neki način sam sa sobom. O čemu? Pa, o istoj temi kao i Adam i kauboj, samo na mnogo ličnijem nivou i bez metafora. Dakle, ne razgovaraju lica nego aspekti, i to takvi koji međusobno sebe jako dobro poznaju, uvek isprepletani; može se reći, subjekat koji bi hteo da prizna, i onaj koji to ne bi želeo. Kao što se kroz san vidi, ovi aspekti nikada nisu na istom rastojanju, već su oni dinamizovani čas na manje čas na veće odstojanje. Zato odmah na početku skripta stoji neko 'dozivanje' i 'vraćanje'. Betty zatim (69 min.) ljutito kaže: „*Nobody wants you here!*“ „*Really?*“ Ona uzima stranu onog aspekta koji je očigledno prinuđen bez velikog povoda da se brani i pokušava da uplaši ili da distancira drugu partiju: „*My parents are right upstairs! They think you've left...*“ „*So... surprise...*“ Naime, kada bi se 'roditelji' uključili, po ovoj struji, stvar bi bila raščišćena, ali druga struja se ne povlači tako lako, kao da računa sa nečim, sa umešanošću prvog u njihovu bliskost. Uznemirenje dalje raste: „*I can call them... I can call my dad...*“ „*But you won't...*“ Da se pozove otac isto je što i uzeti kontrolu nad snom, tj. biti toliko moćan da se takav tera u onaj smer koji ovoj partiji pogoduje, što je čist blef. Rita nema pojma o čemu se radi, a kako i bi kad je samo derivat dominacije; nesposobna da se uživi u acting-out (tj. bez supstrata za reflektovanje) ona i dalje svedoči o jednoj glavi za brisanje.



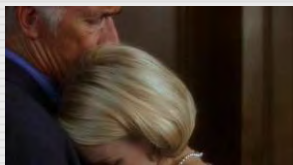
„*But you won't...*“; znači: vezana si za ovu stvar koliko i ja, tj. ti jesi ja, ja jesam ti, i nemoj da se praviš da o tome ništa ne znaš. Ova vrsta pristupa pojednačavanja ne postoji u dijalogu koji se odigrao na ranču. Nadalje, prvi aspekt modifikuje svoje uznemirenje: „*You're playing a dangerous game here. If you're trying to blackmail me... it's not going to work.*“ Označena promena još više je vidljiva na audiciji u 77 min. kada u toku istog dela skripta Betty ohrabruje Woody -ja (čije ime u prevodu znači drven, tj. čvrst, što je asocijacija na penis) da je uhvati za guzu. Tamo se scena usporava, i dalja gluma upućuje na uzajamnu nerazlučivost aspekta koji se brani i onog falusoidnog koji po ovome napada. Upravo na taj deo misli reditelj Bob Brooker kada (75 min.) uoči početka kaže: „... *It's not a contest, see, the two of them with themselves, so don't play it for real until it gets real.*“ Ovde je saopšten modus komuniciranja dvaju aspekata ličnosti u kom 'ne postoji niko treći' (tj. niko drugi), i psihološka činjenica da je svaki acting-out više priroda a manje cilj ili takmičenje („*Acting is reacting.*“; 76 min. Woody). U 70 min. pak nazad ispada da i strana, koja je u suštini protiv suočavanja, duguje nešto bitno onoj koja ima antagonone pretenzije. Motiv 'ucenjivanja' zato ne predstavlja ništa drugo nego polugu u suprotnom smeru o eventualnoj zlobotrebi fakta da taj prvi samo na osnovu drugog, i svega što je taj drugi sa sobom poneo iz budnog stanja, uopšte sanja, i u snu kao takvom obitava u idili kakvoj obitava. Uudara se na sam materijal sna. Drugim rečima, ti si ovde zahvaljujući meni.





FATALITET I NEGIRANJE KASTRACIONOG KOMPLEKSA

„*You know what I want...it's not that difficult.*“ Mnogo biliže tebi je ideja koju zastupam nego što misliš, mnogo te više izjeda nego što to pokazuješ. Na ovo nametanje prva struja opet žustro reaguje (70 min.), a Betty se opet mršti: „*Get out! Get out before I call my dad ... he trusts you ... you're his best friend. This will be the end of everything...*“ Simbolično i uzaludno odagnjavanje se nastavlja. Uloga oca, onog prvog bez kastracionog kompleksa (Freud), tj. fanatične moći da se u snu postojano bude iznad zbilje i svega što je predsvesno, priziva se kao zakon o metaforičnoj zabrani incesta, gde se svaki ozbiljniji uticaj u smislu priznanja krivice doživljava od strane odbrambene partije kao silovanje u porodici (*'ti si njegov najbolji prijatelj'*, odn. poštovalac njegovih zakona, *'on ti veruje'* itd.). Dok *'kraj svega'* izlazi na obris svesti da bi takav rasplet bio kompletno poguban po snevača, tj. za svaki od aspekata iz skripta. Međutim, delovati bez kastracionog kompleksa samo je mit, a kada druga odvrati: „*What about you? What will your dad think about you?*“; tada hoće da pita, šta misliš, kako će se otac odnositi prema tebi, kada pravo koje se ekskluzivno tiče njega (da spava sa svakim koga poželi, ili komponuje san onako kako mu je volja) uzurpiras ti koja ćeš uvek biti samo njegovo dete?



Pošto ovo ne može da se poretne, aspekt odbrane menja se u vrstu submisivne emisije zaštite prema sagovorniku koji unazad vezuje i onog koji takvu apstraktnu zaštitu predlaže. „*Stop! Just Stop! That's what you said from the beginning. If I tell what happened... they'll arrest you and put you in jail, so get out of here before... I kill you.*“ Betty ovde bukt od besa u acting-outu (70 min.), a prva struja, uviđajući bezizlaznost situacije koja sve više opterećuje i otupljuje dijalog, konačno svoje reči referencira prema ubistvu Camille, ali više u smislu da se ovoj drugoj saopšti: to što je učinjeno i što ne može da se popravi doći će ti glave, a da se to ne bi desilo, prolongirajmo i dalje san. No, baš u tom trenutku kad erotični imago uspeva da evazira raspoloženje stečeno sa Ritom sada prema Woody -ju (79 min.) na audiciji, tj kulminira, struja do malopre nudivši protektorat i bajku o izlazu, dokazuje svoju prirodu da je samo aspekt ličnosti naručioca i uništavaoca nikad ostvarene ljubavi, potežući oružje prema istom, tj. prema sebi. Da li ovo znači da su istrajnost nesvesnog i dužina fantazme uterusa u snu direktno odgovorne za samoubistvo Diane ne zadugo nakon buđenja? Ako da, kako to onda da snevač sanja o onome što se još nije ni desilo? „*Then they'd put you in jail.*“ i „*I hate you... I hate us both!*“ samo fatalizuju ovo.



EROS, IMAGO I MOĆ

E sad se treba vratiti sublimaciji, jer se ono što stoji u ovako pregnantno opisanom dijalogu uopšte ne dešava. To što je u njegovoj strukturi jezika otkriva se psihoanalizom, i to ne izdvojenim tumačenjem reči i rečenica, nego medijumom aspekata iste ličnosti na koju se razgovor odnosi, što se moglo izvući samo iz celokupne građe sna, i stuba budnosti. Tako reći, ceo setting uvežbavanja ne dobija svoju suštinsku atrakciju zbog ponašanja devojaka takvog kakvo je, niti zbog priče koja leži u samom skriptu, već zbog činjenice da se na ovako maestralan način, preko smeha i neozbiljnosti obuhvata, ili nesvesno sadržava šifra za možda potpuni raskol prema smrti iz jave. U tom maniru (71 min.), devojke završavaju: „*Such a lame scene...*“ „*But you are really good.*“ „*Thank you darling!*“ (kroz obostrani smeh i imitaciju Marlene Dietrich), što je ujedno i najvedriji tren u filmu. Totalno neverovatno...



Ako se na ovaj način pečatira reakcija na sve ono što se u fabuli sa Adamom desilo, a takva kao buldožer čisti sve pred sobom, onda to znači da je sve spremno da se akteri naizgled odvojenih skupova konačno ukrste, i Betty polazi na audiciju rečima: „*... and don't drink all the coke!*“ (73 min.). Puna samopouzdanja ona izlazi iz taksija i ulazi u kancelariju studija, a sekvenca muzike koja prati ovo poklapa se sa onom iz 100 min. tokom ljubavne scene Betty i Rite, dok šetaju kroz noć Diane i Camilla (130 min.), i samim krajem filma neposredno nakon Diane –inog samoubistva u 142 min. To što Betty sa sobom nosi u taksiju jeste novonastali erotični imago između nje i Rite koji preko sna treba sad da prepravi Diane –



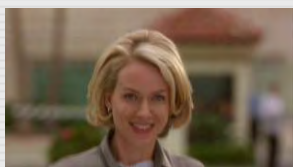
inu istoriju dešavanja u filmskoj industriji. Element erotizma sa kojim Betty prilazi audiciji u neku ruku naklon je prema Camilli iz realnog sveta, čija istovetna karakteristika (privlačnost i zavodljivost) održava istu u dominantnoj ulozi prema miljeu oko nje, u kom je Diane bila samo privezak. Ovaj motiv provlači se u onom momentu (76 min.) kada Woody, Betty -in partner koji s njom glumi scenu kaže: „*I want to play this one close, Bob. Like we did with that other girl, what's her name... uh... the one with the black hair. That felt kinda good. Whaddya think?*“ Dakle, osveženi ego snevanja je ovde na probi i ima dva zadatka; jedan je da održi svu snagu svoje seksualnosti bez prisustva Rite na audiciji; a drugi da nadvlada sav Camillin uspeh koji dolazi iz predestinacije, i učini ga ništavnim prema svom koji sledi. Veo realnog zato nakratko drma prostoriju u kojoj Betty treba da nastupi, delom zbog asocijacije na Camillu, a delom što Rita nije u blizini. Woody Katz se postavlja nadmeno na prvi pogled tipujući na to da zameni Ritu i do kraja scene sasvim slomi mladu kandidatkinju: „*Just tell me where it hurts, baby.*“ „*What?*“



Međutim, reditelj Bob Brooker (Wayne Grace³⁵), koji je odabrao Camillu u stvarnoj audiciji ovde je na strani imaga, jer kada opominje Woody -ja da pripazi na deo kada izgovara 'before what?', tada u stvari direktno sugerise na trenutak u skriptu, kada struji koja želi priznanje zločina suprotan aspekt preti da će je dužinom nesvesti u snu ubiti. On kaže: „*Don't rush that line again...*“, tj. nemoj da vršiš pritisak na drugu stranu, jer to bi zaista moglo da se završi katastrofalno. Ovim se shvata da erotizam koji unose Betty i Rita već deluje, tj. već štiti imago. To potvrđuje i detalj iz uveštavanja kada Rita baš na liniji 'before what?' komično zapinje bezuspešno se trudeći da se koncentriše na ono što joj je strano, tačno na mestu najave sveopšte smrti (70 min.).

naзад

TVOJ PENIS SADA JE MOJ



Govoreći drugim jezikom, kompletna farsa oko paralelnih fabulizacija i njihove prevage, koja u suštini to ne bi smela biti, kako napominje reditelj ('not a contest'), vezana je za elemente roda: muško i žensko, akciju i reakciju ('acting is re-acting'). Tako se prvobitna fantazma za maltretiranjem Adama kao budućeg supruga Camille, migrirajući u pravu tiraniju sadržaja iz budnosti, oslikava kao silovanje idealizma, gde ulogu falusa igraju Mr. Roque, zatim postepeno svi iz Adamovog menadžmenta, do samih izvršitelja, čiji se lanac završava sa kaubojem. Zašto sa njim, zašto on u principu jedini dopire do snevača? Neobično obučan, omanji i smešan sam po sebi, takav kakav je po izgledu predstavlja penis iz gledišta veze dveju žena, Diane i Camille kojima isti kao seksualni organ uopšte nije potreban i koji, u poređenju sa onim što imaju (kako barem Diane misli), postaje predmet karikiranja. Međutim, kauboj sa šeširom na glavi, tj. deformisanim i time omalovaženim glavićem, tranzitirao je preko predestinacije u bitnu figuru okretanjem Camille u realnom životu prema muškom polu, gde ovaj penis, nekada potcenjivani, uzima ulogu simbola ne samo režisera za kog ova hoće da se uda, nego i svih ostalih partnera, ma kog da su pola, kojima ostaje blizu. On je u pozi istine Diane -inog settinga prema Camilli i zbog toga kad progovori, sve ostalo u filmu gubi zvuk.



Adam (Diane), odlučivši da na kastingu prihvati ono što mu se nalaže, ostaje obeležen ovim penisom, što opasno smeta aspektu koji se brani u skriptu. Zato svo mrštenje tokom uveštavanja Betty koja se do tada videla samo kao dražesna, bez obzira na acting-out, kao da je instancirano pitanjem: kako si mogla da dozvoliš sebi da te ovaj penis umrlja? „*Get out! Get out before I call my dad ...*“, označava da je ova struja, koja se poklapa sa potiskivanjem krivice i zločina, zbog ovakvog sticaja okolnosti spremna da potegne oružje na isti način, tj. svojevrsan imaginarni falus u okruženju vagine (Rite u svom stanu) koju već ima na dlanu. To znači da entitet iz ovog fantazma u svome nesvesnom ide toliko daleko da zaista uobražava da je totemski otac³⁶, a u tom svojstvu nastaje i erotični imago koji se zbog istovremene prisutnosti obe polne asocijacije sve vreme sada dobrovoljno oploduje i orgazmira.



Zato Woody -ja, koji u jednom momentu preti prljavim penisom priznanja (kroz ulogu u skriptu), čeka veliko iznenađenje sa Betty kako scena u audiciji odmiče. Njegova zbunjenost kao i oduševljenje ostalih u kancelariji je vidno: „*Well, there it was.*“ „*There it was, all right! Baby, you got a way!*“ Usled genealogije odakle potiče imago sa kojim Betty nastupa, u ovom acting-outu, koji mnogo ozbiljnije deluje nego onaj koji su devojke uvežbavale, Woody se gubi u funkciji i biva dotaknut od strane mašine auto-seksa, dok ga nalet trasirano nesvesnog omamljuje. Skript je baš kao i u delu uvežbavanja potpuno potisnut, a ono što je u prvom planu jeste demonstracija ega, u ovom slučaju dodatno, sa elementom prevladavanja nervoze zbog izlaska iz kuće ljubavi („*Very good. Really. I mean it was **forced** maybe but **still humanistic.***“; Bob Brooker, 80 min.). Tim trijumfom motiv kongruencije polnih organa, koji nastoje da blokiraju i najmanju prljavštinu vatrogasnom cisternom vode, u stopu će od sad da prati protagonistkinje, a o kandidatkinji 'tamne kose' više niko neće razmišljati. Međutim, zid ovoliko visoko postavljen mora da simbolizuje jednu Diane -inu paranoju; da se po svaku cenu ne dospe u određenu situaciju, tj. da apsolutno sve drugo u snu radi sa ciljem da je na to mesto odvuče. Taj položaj jeste položaj priznanja. Ali, šta je u strukturi priznanja snevačevog settinga toliko nedopustivo, da se mora uvesti još jedan penis kao jedina alternativa na dosadašnje silovanje? Treba obrazložiti mehanizam.

naзад

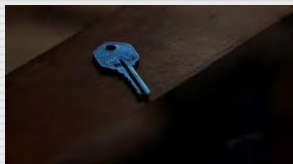
OD VERE DA SE VOLI NEIZMERNO KA PATOLOŠKOJ HISTERIJI

Erupcija snage erosa, iako je motivisana istim, ne dolazi direktno od htenja da se pošto-poto ne prizna zločin kao takav, nego od želje da se raspoláže neizmernom ljubavlju i da se ona sa nekim u tom obliku podeli. U snu je ta toliko jaka da postaje simbol za ceo, mnogo izrazitiji od činjenice ubistva. Veza Betty i Rite kroz film u tom smislu nosi u sebi svu misteriju, koja je više magija zbog sve svoje siline kojom sprečava da prevlada horor. Uvek kada su zajedno, one kao da nadopunjavaju ovu energiju kad god se ona malo poljulja, imajući u pravom trenutku, i uzimajući jedna od druge samo ono najbolje, dok prilikom izdvajanja Betty opet, ista nosi sa sobom znak te energije i povlači druge oko sebe, uz to da sve što čini (nastup na audiciji) ponese snagu ovog označitelja. U tom svetlu, stvar se pušta da pada na Woody -ja, na ostale u kancelariji, pa čak i na Adama u kasting studiju (83 min.), gde snevač u prvoj liniji pogleda između ovo dvoje kao da ne može da sustigne oduševljenje na uticaj koji može da vrši oko sebe, čak i kada je u pitanju neko ko će kroz nekoliko momenata zaključiti svoje pomirenje Diane -inim rečima 'this is the girl'.

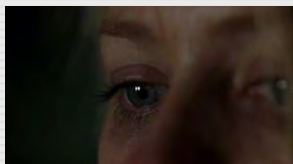
Pošto se sve ovo ostvaruje tek u 'dream place' ambijentu, i to kao najjača njegova sila, sledi da Diane u svom životu nikada u potpunosti nije dobila šansu da razvije prema nekom ovakvu vrstu odnosa, ili jačinu ljubavi koja bi prštala na sve strane, što ne znači da kao osoba nije bila sposobna za tako nešto. Naprotiv, fakt da se Betty vrlo dobro snalazi u razmetanju takvom veličinom govori u prilog tome da je Diane oduvek čuvala u sebi **potenciju** (falus) za ovo, ali da joj okolnosti života to nisu dozvoljavale. Međutim, celokupna ličnost kakvom je zamišljala sebe u svom najboljem izdanju trebalo je da proizađe upravo na ovaj način, a pošto je takav bio zablokiran, njena istinska osobenost stalno je padala u senku prinudivši se na to da bude prikazana drugima u svetlu koje joj ne priliči. Drugačije, ona je na javi konstantno **silovana** od strane Drugog da bude ono što nije, i da diše u tom procepu tuđim dahom. Tako, izvorna snaga trpi zaborav svoje izvornosti, a identitet sopstva ima smisla samo ako se teži ka tome da se pronađe neko ko bi igrao ulogu da otkrije taj identitet. To se desilo i u slučaju sa Camillom, jer čim bi pomislila da bi sa ovom to moglo da funkcioniše, Diane zatekne sebe u poziciji onemoćale i oronule osobe koja mora da nastoji da održi izvestan odnos kako bi isti, zajedno sa 'beneficijama' koje to prate, uspeo da traje do sutra, tj. da se uvek ona kao jedina pronalazi obaveznom da učini nešto, i da se na mišiću pravi da je sve ok. Slika ove istorije bolesti data je u izgledu Diane neposredno nakon buđenja iz sna (117 min.) i izručenja u čeljusti jave.

No, vera da bi Camilla mogla da padne u tačku u koju preko sna pada Rita, bez obzira na sve, nepopravljivo iznova egzistira u njenom životu, kao nepresušan revolving kredit. Taj





kredit nije više namenjen investicijama po ego, nego je jedan tromi kredit navike i umora da bi se u prvom momentu odbila, a zatim opet shvatila bespomoćnost totalnog selfa, što ima konkretne posledice na dalja dešavanja i krajnju sudbinu. Usled toga, naručenje ubistva užasno drma ovu veru, i to preko jednog neočekivanog faktora koji nikako nije mogao biti nagovešten iz motiva besa odn. ljubavi prema Camilli. Njena smrt znači okončanje vere, ali i histeriju o mehanizmu razloga šta je ta osoba za nju značila, i zašto je zločin uopšte trebalo da bude izvršen.



Šta je ovo? Dakle, Diane održava vezu sa Camillom dokle god preko vere misli da bi mogla da pronade makar i trunku sebe iz novoformiranog imaga u snu. Posle naručenja smrti, dešava se to da svi spojevi koji su je određivali prema Camilli blede i postaju nejasni zbog siline straha od posledica prema učinjenom zločinu kao takvom, ali ne onih, otkrivanja od strane javnosti da je ona nalogodavac, nego onih, nakon kojih više ne razume prema kome je i zbog čega je nekog morala u stvari da ubije. I to se zove histerija. Smrt više nije samo smrt neke osobe čije je ubistvo poručeno, već se preko zločina transformiše u alijenaciju čitavog smisla koju je ta osoba imala u njenom životu. Ono što ovde umire jeste zapravo svaki oblik ljubavi, bilo da se ticao konkretno Camille, ili da je imao poreklo od želje Diane da u nju nešto projektuje. Ako se pak kaje, ona može da se kaje samo zato što shvata da je činom zločina izgubila osećaj kako je to bilo kada ju je volela, a ne konkretno zato što joj je krivo što je više nema među živima. Strah i drhtanje nad izvršenjem ovde preprečuju put sećanju na ljubav, a time i na bes i na svaku drugu emociju koja je bila vezana za Camillu i koja bi ma kako mogla Diane –i da odgovori na pitanje pod kojim se uslovima našla u situaciji kakvoj je sad. Stoga, **problem** je ne ako saznaju da je ona to uradila, nego ako otkriju da ne ume da objasni zašto, tj. ustanove ludilo kod osobe koja je sve što je radila, radila iz iskrene vere da će ljubav i veličina koje je nekada osećala da isijavaju iz nje (kao u snu) jednog dana dobiti svojih pet minuta. Ovo zadnje više nikada neće znati o sebi, a strah zamagljuje sve baš kao dim u klubu 'Silencio' (108 min.).

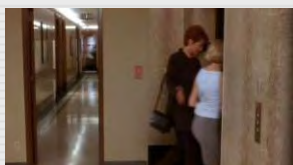
naзад

ŠESNAEST RAZLOGA DA NASTAVIM DA SANJAM

Tako dva detektiva, od kojih Diane –i preta opasnost da bude na ovaj način razgolićena, kao vozači limuzine moraju da stradaju na samom početku sna (5 min.), ali i da se kao utvare ponovo vrata (9, 73, 78 min.). Libidonozni ljubavni ego, usled visoke cenzure koju diktira post-zloćinska trauma, razbija sve pred sobom zračeci seksualnošću, kada pod utiskom nastupa Betty, Linney James (Rita Taggart³⁷) u 82 min. kaže: „...*We want to take you across the way and introduce you to a director who's a head above the rest. He's got a project that **you would kill!***“ Isti projekat po imenu 'The Sylvia North Story' u zbilji 'ubija' Camilla, dok Betty ovde elegantno ulazi odmah erotizujući Adama. Na ovome mestu se prvi i jedini put ukrštaju dve fabule; pogledi su im centrirani i ostaju jedan na drugome, a to je opet poziv da se prizna. Ali ne samo to; u pitanju je i stradanje, jer jedan od ova dva lika usled kolizije fantazma i predsvesnog moraće da se povuče i nestane iz oblika kakav trenutno zauzima. Zbog toga su to takođe i pogledi iščekivanja, razračunavanja, i istovremeno pomirenosti.



Nema više snevanja iz perspektive trećeg lica, ono što Adam treba da uradi sada se nadgleda i sa strane imaga koji svojim prisustvom čini sve da režiserova popustljivost prema tuđim zahtevima bude ako ne odvrćena onda žestoko osuđena. Aspekti koji zure jedan u drugog u potpunosti odgovaraju onima iz skripta, kada se uz numeru, čija je glavna nota uokvirena stihovima: „... *sixteen **reasons** why I love you...*“; sa težinom spušta asocijacija na isprepletanu povezanost jedinstvenog selfa, i uzajamnu krivicu što se u snu jedan od aspekata ogrešio o prljavi penis. Takođe, ova nota inicira se od erosa, koji potiskuje to da se u stanju nakon zločina, a time degenerišući i samu traumu, gube iz subjekta svi razlozi ('reasons') ljubavi i radnje u vezi sa Camillom, a sa nje i sopstva Diane, dok kroz pesmu u narcizmu nabraja koje su to idealizirane osobine zbog kojih bez problema može da voli sebe, tj. miluje do maločas zavađenu struju. Adam se u sceni omamljuje, ali se to isto tako prekida onda kada asistent najavi plavu Camillu Rhodes (85 min.). Ljubav polako počinje da klizi u delirijum; igra nesvesnog i predsvesnog neprestano se izvršava, a san nastavlja da traje svaki put kad se





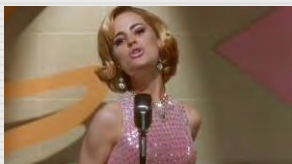
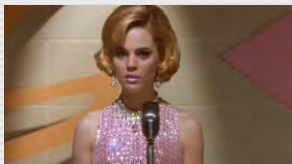
jedan od igrača popne lestvicu više i saopšti novo pravilo. Ruka koja miluje ubrzo shvata da se latila zamke i biva unazađena pojavom sećanja u sobi za snimanje. Sada je jasno čemu Betty prisustvuje, a erotizovanom Adamu kao da je neprijatno što baš trenutka kad je ona tu mora da se pokori menadžmentu, tj. on već zna da joj se to neće dopasti. Postiđen, da, ali i uplašen za sebe, što je uzrok koji katektira post-krivičnu sliku Diane, i na šta imagu koji orgazmira na sve strane najviše smeta da bude asociran. Pored toga, scena priznanja i malenkosti ide dublje, jer je tu spremna da najavi doskok na lestvicu i odgovori na kompleks pune ljubavi svim činjenicama koje pokazuju da je ono u javi samo laž, i da su kako Camilla tako i Diane, na svoj način, znale da takva nikada nije stala na obe noge.

naзад



'ZAŠTO MI NISI REKLA?'

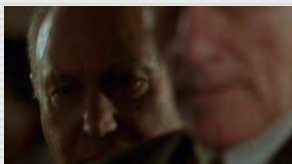
Još jednom, ubistvo više nije glavna instanca metka, već se gađa na smrt sveopšte ljubavi koja ubistvom nastaje, i to u tri pravca: u mogućnost da se bude voljen tako kako se želi, u snagu da se voli neizmerno, i najzad, šansu da se živi ako nijedna od te dve stvari ne funkcioniše, pa tek preko toga na zločin koji se sam po sebi korporira. To je nivo za redukciju novoformiranog ega u snu i predstavlja jedini način da mu se priđe, a da se ne bude pojeden, barem ne odmah i ne sasvim. Devojka, na koju Adam treba decidnim rečima da uputi, služi kao okidač, i nalazi se u čvorištu ili fiksaciji događaja na Mulholland –u koji je kroz afekat naručenja inicirao kidanje svih veza Diane sa Camillom. Njena pesma govori o tonu realne 'ljubavi' između njih, i podeljena je u dva stava. Sa jedne strane, ide: „... *I've told every little star... why haven't I told you? ...*“ A drugi stav: „*Maybe you may love me too... if you do, why haven't you told me? ...*“ Ovo hoće da pokaže karakter nečistoće i da bliskost nema nikakvu osnovu da se zamišlja. Prljavi penis opet je u akciji i počinje da ejakulira. Nasuprot '16 razloga'³⁸, ovde isti lebde u vazduhu, iniciraju se pitanjima kojima ne pristaje nikakav konkretan odgovor, koja ostaju da prebivaju u 'svetu plavog'³⁹. Ponašanje devojke gotovo sa namerom je provokativno i deluje nalik odigravanje uloge u određenom cilju, uloge u čijoj se službi nalazi, baš kao u 135 min. kada nešto šapuće i ljubi se sa Camillom. Isto tako, ona i ovde u vrlo kratkom roku čini to što čini, izgubi se, a iza sebe ostavlja nesrazmeran haos, kao gremlin. Ta služba jeste destrukcija, a ime njene uloge poklapa se sa mamcem.



Takođe, izlazak devojke u 135 min. koja u snu uzima ime Camille Rhodes povezan je i sa prolazom kauboja (falusa) kroz prostoriju, i to kao produžetak istog kadra, bez i najmanjeg pomeranja kamere. Ovu asocijaciju na nastavljanje kojim se spajaju stvari izražava u realnosti verbalno i u gestu, dok Diane sve to sa gorčinom posmatra, mladi reditelj (123 min.) kada, kako bi na to ukazao glumcu, u kolima kaže: „... *And when she starts to cry, don't pull her towards you. Let her fall into you, let her fall... And when you kiss her, it's just a continuation of that move... there's no brake...*“; ljubeći Camillu i zadajući Diane ono što se zove poljubac smrti. U tom smislu se ova dva objekta zatiču spojena na latentnom nivou, u fenomenologiji reprezentujući simpatičnom muzičkom kompozicijom sredstvo da se prljavština i pritisak opet otisnu u san.

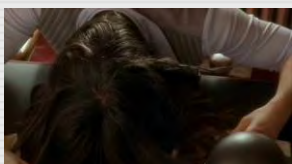
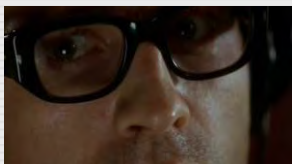
naзад

OPRAŠTANJE OD ADAMA



Kako Betty reaguje na ovo? Ona je posmatrač, ali sasvim druge vrste nego Diane u sceni snimanja u kolima, mada pogled sadrži i evociranje na ovaj sadržaj, pa je Adamu i zbog toga nelagodno. Betty se još uvek ne prikazuje, barem ne dok Adam ne izgovori 'this is the girl', ali joj se iščekivanje oseća pogledom koji gledaocu kao da dopire iza leđa. Momenat reči sada je rasponjenost između ljubavi koja je mogla da zaživi kao istina u jednom životu i same istine života takvog kakav je ispaao. Zato Adam okleva; kao lik koji se svom svojom pojavom prepušta burama sna, uprkos tome što dozvoljava da ga stihijski tok bilo predsvesnog ili nesvesnog nosi gde god je to i kad potrebno, osetivši moć erotizacije i seksualizacije Betty i Rite, ne može ni malo zameriti zbog stanja u kom je ljubav Diane pokušavala bezuspešno da se probije i pusti svoje korenje u svetu života, tj. ne nalazi ni najmanji razlog da tako nešto osudi ili ugrozi.





Sa druge strane, on je taj koji je spreman da ponovi (a ne da zataška) da određeni uticaji koji okružuju i deluju u životu kao takvom nisu uvek deo njega, kao da i na neka od njih ne može uopšte da deluje, ili da je suviše kasno da ih promeni zbog prvih introjekcija. Adam je simbol svekolikog uticaja Drugih, ili svega što se ne može sastaviti u slagalicu kad nezamislivo peče subjekta (objekat malo a, Lacan). Sebi je tako u strahu sa kojim se suočio na ranču, mada ne odmah, dao zavet da se sličnim silama neće suprotstavljati, jer sve što čini samo je permeabilnost Diane da bude pomirena sa sobom, bez obzira što takva pomirenost kod nje može da dođe možda jedino na smrti, o čemu svedoči i poslednji deo skripta za audiciju. Međutim, ova Adamova svest, zbog delova selfa koji jedino na ovaj način mogu da prisluškuju jedan drugog, transparentno se urezuje i do Betty dok sve to nemo, odjednom bez želje da se bilo kako umeša i donese prevagu, posmatra udirući u njega samo pogledom koji čezne. Na taj način, on zna šta mora da učini i da mu je vreme u snu skroz na izmaku, ali i da će njegov progon značiti neslavan kraj za samog snevača, pa tako ispada da izbora i vremena, da se ovim snom bilo šta bitno promeni za javu, uopšte nije ni bilo, i da je san tu sa šifrom u sebi samo da dokumentuje ono što će se desiti u bliskoj budućnosti (*I hate you. I hate us both.*). U tom tonu Adam najzad izgovara reči, u pozadini se čuje: „... *made my heart an open book... why haven't...*“; i okreće se prema Betty da pogleda u svoj nestanak (87 min.). A Betty pak, stisnuta u trenutku i gledajući na sat, mada deo vezivnog tkiva, i ne na način ignoracije, raspušta zauvek vezu sa životom i udaljava od sebe ceo filmski milje, do kog joj je na početku toliko bilo stalo, rečima: „*I have to be somewhere... I promised a friend... I'm sorry, I must go.*“; kao da je u panici i trčecim koracima shvatila, trgnuvši se, da mora da bude što dalje od onog što je maločas videla i osetila (jer joj ipak nije svejedno), i da je samo to važno, dok ostali ostaju u neverici. Mrak koji je grabljivo juri grebe je po leđima dok god ne nestane iz kadra. Adam je umro, a nestaje i svaki motiv za glumačku profesiju Diane, što ostavlja samo auto-orgazmičnu ljubav da hara u još jedva smisljenoj nesvesti. Ova smrt najmekša je od svih drugih smrti vidljivih u snu. Sve ostalo je samo produženje (*'continuation of that move'*), i samo je gore.

naзад

HERMENEUTIKA SMRTI U SNU

Kada je već o smrti reč, ona se u snu javlja na nekoliko mesta, respektivno: smrt svih u automobilskoj nesreći osim Rite (6 min.), mladića Dan -a u ekspres-restoranu (16 min.), nekoliko ljudi u zgradi (totalno nepoznatih, samo da se ne podudare sa Camillinom) pod nespretnom rukom realnog izvršitelja (39 min.), pa Adamova, zatim ona čije se posledice zatiču u stanu #17 na Sierra Boniti (96 min.), odglumljena smrt pevačice Rebekah Del Rio⁴⁰ u pozorištu, i najzad nestanci najpre Betty a potom i Rite u 114 min. Od ovih, sve su više vezane za predestinaciju smrti snevača Diane Selwyn nego za naručenu Camillinu smrt, osim one iz 6 i 39 min., koje naginju ka vraćanju vremena i izmeni afektivne odluke. Takođe, u poslednja dva nestanka na samom rubu sna, momenat predestiniranosti preklapa se sa delom arhitekture koji ima funkciju isključivo da završi i prekine snevanje. Svaka od smrti može se staviti u tri konteksta i to: u kontekst građe ili materijala za san, kontekst mehanizma, tj. načina na koji ona korespondira sa sopstvenim, ali i ostalim delovima u snu, i simbolički. Mada se na manifestnom sloju fantazma najviše pridaje značaja onoj iz 96 min., najspecifičnija i time najintrigantnija sa stanovišta sva tri konteksta svakako ostaje situacija u ekspres-restoranu Winkie's.

Šta znači sanjati smrt? S jedne strane, smrt kao takva tj. bilo čija, iz fenomenologije sveta života upućuje na našu sopstvenu smrt, tj. na ishod konačnosti našeg tu-bivstvovanja kao takvog. Na drugoj, u smislu psihoanalize sna, smrt je uvek vezana za nekog konkretno, bilo da je naša ili tuđa, ali sa tom razlikom da ako je tuđa uopšte ne mora uticati kao smrt ili kao strah od smrti na nas, već nas ona ponekad čak i zadovoljava (Freud). Takve su npr. one iz 6 i 39 min, kada se javljaju tako da savršeno idu na ruku idealizovanom selfu Betty, i tome da ona uopšte dobije šansu da vodi priču. Međutim, iznenadna smrt mladića Dan –a iza ekspres-restorana sve je samo ne to; smrt se tu ubedljivo javlja u obliku noćne more u sekvenci. Na koji način? Prvo, i ovde postoji snevanje iz trećeg lica, što sa sobom nosi svu osetljivost osobe koja nije u stanju da radi ništa osim da prati i doživljava ono što se servira



pred nju. Drugo, ova epizoda sasvim je, po likovima i direktnoj vezi radnje koja se pominje, izolovana i autohtona u odnosu prema daljem toku sna, a s obzirom na to da se javlja pri početku, dok se ni jedan od fantazama koji treba da omogući trajanje još nije dovoljno razvio, tj. bez sredstava za odbrambenu strategiju, ona u trenutku svog istinskog horor karaktera deluje toliko snažno, nalik jama za sve što hoće da krene u ružičasto, da u latentnom smislu sva ostala građa koja dolazi služi kako bi razvodnila ovo, oporavila se, i bila u stanju da pređe preko istog kao da sekvenca nije ni sanjana. Zato se san više nikad ni ne osvrće na nju, napuštajući je kao slepu ulicu.

naзад

IDENTIFIKACIJA 'BETTY' I MLADIĆ IZ RESTORANA



Ali, u razlogu zašto to radi leži bit i važnost njenog postojanja. Korelacija sa realnošću koju Lynch pravi kroz lik momka Dan –a (Patrick Fischler⁴¹) pronalazi se u 138 min. neposredno nakon što se posao naručenja zapečati davanjem novca, i ubica pokaže na plavi ključ: „*When it's finished you'll find **this** where I told you.*“ Diane u tom trenutku primećuje Dan –a koji stoji pored kase i okreće glavu nakratko prema njoj, ozbiljno je gledajući. Slično tome, 2 min. ranije njen pogled fokusiran je na kelneričinu identifikaciju 'Betty' na košulji, pošto je ova odvrtila na sebe pažnju slučajno lomeći neko posuđe. O ovim likovima i njihovim životima Diane ne zna apsolutno ništa, pa su u tom smislu prazni i nezanimljivi, i ništa drugo ne postoji za nju što bi je vezalo za sebe osim trenutka koji vodi kada se na oboje, nasumično i bez konkretne volje da se to učini, obrati pažnja. Zato i jedan i drugi, a baš kao i kauboj u 135 min., ostaju sasvim u senci traumatične radnje koja se u tom času vodi za Diane Selwyn, te zapravo pogled upućen njima diktira ona a ne čista svest aktera. Oba lika su u odnosu na traumu o kojoj pojma nemaju potpuno nevini, pa se kroz taj mehanizam opažanja njihove nevezanosti i distance za bol u koji ni ne znaju da gledaju kada gledaju u Diane, i prema tome već-prohujale pomisli kako bi u tom momentu bilo lepo za nju da bude u njihovoj umesto u svojoj koži, njihovi motivi smeštaju i putuju rojalnom klasom u nesvesno. Razlika među njima, tj. trenucima u kojima se javljaju nije drastična na javi, ali je u snu zato vrtoglava; fiksacija na kelnericu dešava se **pre** ukazivanja Diane fotografijom na osobu koju treba umoriti (*This is the girl!*), što znači da događaj u restoranu tek odavde ima bilo kakav osnov da se javi kao zasebna i nova misao, i da ga Diane takvog reflektuje na sebe kao akt kada je uistinu izrazila da poručuje ubistvo. Ime kelnerice u referenci sa ovim pak čeka još uvek na raskrsnici puteva da li konačno da se izađe sa tim izrazom, tj. znakom (Lacan) ili ne, asocira zamisao vraćanja vremena unazad, te je utoliko isto u snu sačuvano i na prvu loptu izuzeto od psiho-neurotičnog settinga, kada ga idealizovani i blistavi self uzima za sebe. Tako se Betty rodila i poimence, dok Rita u 55 min. na istoj kelnerici vidi identifikaciju 'Diane', tj. ime osobe koja se zbog tog prokletog događaja mora u snu zateći mrtva (96 min.).



Međutim, pošto ugleda Dan –a scena izbora već je poodmakla i za mnoge stvari uveliko je kasno; da se raskine dil, da se zaustavi ubica, za Camillin, i najzad, i za njen sopstveni život. Ovde trauma nosi sa sobom elemente u budućnost, čineći da momenat, koji je zapravo slepi acting-out da Diane nema nikakve nedoumice u vezi onoga što radi, kada zakači momka oslika u njemu sav užas koji obitava ispod samonabeđene površi. Ovaj horor Dan (ne kao ime nego kao lik) sa sobom ceo prevlači u san, i ne samo što u njemu skroz poprma oblik pred-histerije koja čuči u Diane, rezgolitivši je da se takva intenzivno susretne u ogledalu kroz snevanje iz trećeg lica, već prevlači i mesto ekspres-restorana (54 min.) koje snevaču treba da bude konstantna napomena na ono što je sebi i drugima tu uradila, tj. na traumatičan setting kao najveću pretnju za Betty.



Dakle, totalno opozitno od mehanizma koji se pruža prema kelnerici; zbog toga jedan odlazi u polje građe fantazma za nesvesno, a drugi od sebe pravi drmajuću ludnicu istine dešavanja kako van tako i u snu, i to čak za svaki naredni deo koji tek treba da bude odsanjan. U tom smislu, da bi bio u kontroli, tj. u ulozi označitelja nad sveopštim stanjem traume koja ne razlikuje budno i ovo drugo stanje, Dan –ova pojava u snu mora se odnositi prema istom tako da ukaže na to da je svaki slatki fantazam koji sledi jedna obična varka, ali

istovremeno i da su svi elementi realnosti koji dolaze posle sna već ukorporirani, zbog karaktera traume, u njemu, a zatim odmah da se prekine i pusti da tok sna sam prikaže da je bio u pravu. On je zvrčka, i ekvidistantan je u odnosu na pitanja šta je zbilja (ili san) i koliko je gde ima', i na taj način ravnodušan, tj. imun na svako nastojanje svesti, pošto predstavlja bolest samu skeniranu iz onoga ko sanja. I tu pomoći nema; svako drugo suočavanje Diane sa nekim pojedinačnim motivom, bilo ubistvom, ljubavlju prema Camilli, ili nečim trećim konkretnim, izgleda kao sprdnja prema onome zbog čega se Dan nalazi u snu. Ta ekvidistanca, ili brutalno izbalansirano prisustvo, kada se nesvesno i predsvesno poigraju, rezultuje sadržajem da u snu snevača treće lice govori nekome o košmaru koji je sanjao, uviđajući odmah zatim da isti traje i u 'realnosti' (trauma), i da ga ništa ne može sprečiti da se u takvoj na poguban način po to lice i dovrši.



naзад

KOŠMAR U STARTU SNEVANJA

Razgovor se vodi u diskursu analitičara (Lacan), tako da se Dan stavlja u poziciju analiziranog, što dolazi od bespomoćnosti trenutka u kom ga Diane u stvarnom životu opaža, i od nezajajljive unutrašnje potrebe da se preko nekog nemogućeg transfera izruči, i izvrne mu na videlo svu traumu koju se inače trudi da ne pokaže. Ometena na kratko, ona tamo samo bezveze kaže: „*What's it open?*“ (137 min.). Ako je dijalog u uopštenoj formi terapije, on bi sve u svemu trebalo da ima terapijsko svojstvo na snevača, što do određenog stupnja i funkcioniše. Međutim, prve reči već su upućene osvrtno na lokaciju (12 min.) kojom se referira na liniju iz zbilje: „*I just wanted to come here.*“ „*To Winkie's?*“ „*This Winkie's.*“ Ovo mesto, time, odnosi se na isto ono u kom je ubistvo naručeno, ali i na ono u kom Betty i Rita odlaze na kafu (54 min.) i raspituju se o nesreći na Mulholland drive –u. Dalje sledi pitanje: „*Okay. Why this Winkie's?*“, tj. traži se preciziranje događaja u lociranom prostoru, kad Dan pomalo okleva: „*It's kind of embarrassing but...*“ Oseća se glupo što je sanjao ekspres-restoran, što treba da bude ironija na to da se ikakav bitan događaj naime mogao desiti na ovakvom mestu (istovremeno duboko osramoćen zbog istine)... „*Go ahead.*“ „*I had a dream about this place.*“ „*Oh boy.*“ „*You see what I mean...*“ Za sada sve deluje lucidno, ali je onda pitanje čemu strogi diskurs sagovornika koji se ponaša kao da je plaćen da se sretne sa Dan –om i da sasluša šta ovaj ima da mu kaže, koliko god to možda glupo bilo? Nazire se da stvari ipak nisu baš čiste; nešto neobično sanjano je na naizgled sasvim običnom i trivijalnom mestu.

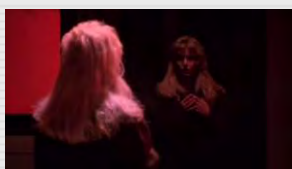


„*Okay, so you had a dream about this place. Tell me.*“ Naracija počinje, Dan u početku gleda uplašeno, njegove ekspresije na licu i očima prate njegovo osećanje kako sadržaj odmiče, a čula snevača sasvim su napregnuta. „*Well ... it's the second one I've had, but they were both the same...*“ Ispostavilo se da je nagoveštaj tačan, san je sanjan više puta, a takav je najčešće noćna mora usled nerešene i bukćeće fiksacije. Uz to, vrug je odneo šalu, jer činjenica da se nečije sanjanje pregnantno stavlja u prvi plan radnje koja je i sama san, tera Diane u autorefleksiju i vraća joj svu bolest od koje je mislila da može da pobegne. Međutim, ovde je ista supstrat za Dan -ovu priču pa je Diane nadalje priklještena da podrži njegovo imaginarno ispovedanje. „...*They start out that I'm in here but it's not day or night. It's kinda half night, you know... but it looks just like this except for the light.*“ Upotrebljena metonimija izraza 'dan-noć' u smislu 'java-san' odražava već pomenutu ekvidistantnost situacije koja je uvučena preko osobe na margini radnje, ne razlikujući stanja svesti Diane, već samo se centrirajući na njenu traumu koja važi bilo danju, bilo noću. „*And I'm scared like I can't tell ya.*“ Sada je jasno da strah o kom Dan govori, tj. onaj na koji Diane potajno u zbilji želi da mu sugerise, nije u suštini njegov, nego se potpuno podudara sa njenim, a da sve njegove ekspresije prate u transferu zapravo njena osećanja, te je sve, da bi isto bilo moguće, i spočetka uronjeno u diskurs analitičara. Zato je Dan samo medium kroz koji govorom i uzbuđenjem vrišti Diane, opisujući reljef svoje strašne traumatologije.

naзад



BEZ STASALE ODBRANE RUŽIČASTOG

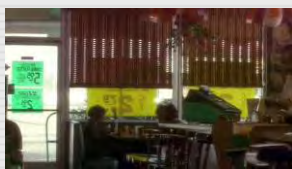


Znači, i košmar se pravi po principu ispunjenja želje (Freud). U poređenju sa scenom između Adama i kauboja, ovo što se ovde dešava je totalno nekompatibilno; tamo se razgovara, ili bolje reći, pregovara sa snevačem koji je iza sebe već izgradio fantazam preko vremena snevanja, ili pozornicu koja može da upije i prilagodi se na potrebe, pa se insistiranje na rečima *'this is the girl'* zapravo svodi samo na nastojanje da snevač uputi razuman i realan pogled prema prirodi tog fantazma ljubavi kakav je katektirao. Ovde, pak još uvek nema nikakve građe; čak i pošto su pokrenute, one su još uvek sveže i kao mladunci ne mogu ništa da upiju i u zaštitu isposrede. San je na samom početku, i zbog toga trauma bljuje na sve strane, i to ne napadajući nekog/Diane, jer se subjekat-objekat odnos realizuje tek trajanjem, tj. u fabulizaciji, već tako što Diane bljuje! Sama *'hodajući sa vatrom'*⁴². Ovo je ekvivalentno opisu koji daje žena sa kladom (Catherine Coulson⁴³) u 69 min. filma *'Fire Walk With Me'*, kada stavi ruku na čelo Laure Palmer i kaže: „*When this kind of fire starts... it is very hard to put out. The tender boughs of innocence burn first. And the wind rises... and then... all goodness is in jeopardy.*“

U tom smislu, mnogo kasnije Betty iznalazi načina da nadvlada rezidualni motiv lokacije ekspres-restorana, koji se opet pojavljuje u 53 min. tako što kadar sa natpisa na staklu *'entrance'* klizi istim u odsjaj dveju ženskih figura do telefonske govornice, pored kojih je prolazio Dan u 15 min., kad iste elemente i on takođe zumira, kao da je u svom snu to isto činio. Užas kroz koji ovaj prolazi, lepeći isti na govornicu i natpis, Betty, igrajući u avanturi, zamenjuje intrigantnom idejom da pozove policiju i da živom znatiželjom iskopa da li je bilo nesreće na Mulholland dr., i šta se to tamo tačno desilo. Ona zatim veselo, i bez trunke straha, predlaže da u istom restoranu njih dve popiju kafu i provere da li o nesreći stoji nešto u novinama. Tamo se opet probija, ali ovog puta ne preko Dan –ovog košmara, već direktno, scena naručenja ubistva iz realnosti, i to baš momenat identifikacije na kelneričinoj košulji, na osnovu kog je Betty dobila ime. Simetrija suprotnosti koju predsvesno vraća snevaču zbog ove trampe sa imenom onda se opet profilise u iskorištavanje za fantazam, kada ga Rita prisvaja: „*I remember something...*“ „*What is it?*“ „*Diane Selwyn. Maybe that's my name!*“ Sve ovo veoma je daleko od stadijuma nepripremljenosti u manjku arhitekture dok Dan govori o noćnoj mori.

naзад

ANALIZIRANI I ANALITIČAR U TRANSFERU I KONTRATRANSFERU



Priča se nastavlja: „*Of all people you're standing right over there by that counter.*“ Postaje vrlo zanimljivo; Dan se izdvaja iz sebe i referira na mesto gde ga je Diane ugledala u zbilji (138 min.), ali u njegovom snu tu stoji upravo onaj koji bi trebalo navodno da vlada diskursom analitičara, tj. osoba na koju je do sada mogao da se osloni kada je u pitanju transfer traume u formi ispovedanja. „*You're in both dreams and you're scared.*“ Saznavši da je umešan, slušalac počinje ozbiljno da se zanima za ono što dolazi. Rečenica: „*I get even more frightened when I see how afraid you are...*“, svedoči o Diane –inoj aprehenziji odnosa analitičar-analizirani, tj. o njenoj stalnoj težnji da se nađe u ovom spoju transfera prema određenom sigurnosnom objektu, terapeutu, kojeg u realnosti verovatno nikada nije imala. No, u snu takav oslonac nestaje, tj. on je tu ali biva demoliran po profesiji, u postupku koji je za nju uočljiv. A pošto je diskurs analitičara u stvarnosti Diane nesvesno konkretizovan u pogledu prema slučajnom momku, isti momak u svom snu prebacuje to na neko treće imaginarno lice koje nikakve veze nema sa Diane, i u takvom uočava da se strah koji oseća očitava i na licu osobe koja po pravilu ne bi trebalo da se plaši onoga čega i on, i koja je sve do tada uspevala da istraje u nedodirljivoj i kontrolisanoj ulozi analitičara. Drugim rečima, strah koji me ispunjava u ekspres-restoranu probija granice mog unutrašnjeg sveta. Njega vidi svako, a ponajbolje potpuni stranac, u ovom slučaju Dan. To što se strah vidi na sveopšti način, što postaje transparentan za svakoga, i što njim konačno svako drhti, a po prvi put **ne samo Diane**, ujedno predstavlja i košmar i ispunjenje želje, i to zamagljuje svetlo u ambijentu i čini da ne bude ni dan ni noć, jer ono iz čega se, postaje ujedno i ono šta se diše. Cela zapremina restorana zauzeta je traumom.

UŽASNO LICE NA RUBU TRAUME



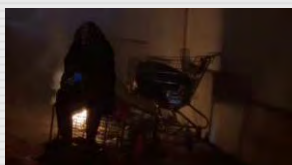
„... *And then I realize what it is - there's a man... in back of this place. He's the one who's doing it. I can see him through the wall. I can see his face...*“ Dan ne skreće pogled sa lica sagovornika kao da sve što govori, sve što je sanjao ima opet pred sobom, i iznova se užasava svega; njegove oči sporadično propadaju u horor. U ovom delu ističu se dva stava: jedan koji govori o iznenadnoj mogućnosti da se shvati, ili vidi nešto što se inače nije moglo, i drugi koji se odnosi na tajanstvenu pojavu iza restorana. Najpre, ako se tek odavde uočava značenje celokupne radnje u zatvorenoj zapremini, onda je sve što je do sada rečeno, a u centru toga je sveopšti strah, bilo samo posledica, tj. afekat nečega trećeg. Ono je bilo drhtanje, a ovo je strah koji svoju artikulaciju nalazi u pribojavanju-za-nečim, ili za onim što sledi. Nešto užasno treba da se desi, užasno samom činjenicom da se to što treba da se vidi, inače ne može videti nigde osim u snu. Istovremeno, ono inpregnira pogled zakrvavljen iščekivanjem snevača. Nastaje prava ludnica; odjednom, putuje se van prostorija traume, pravo kroz zid, jer to što je ključ za traumatu, i u tom smislu izvan traume, mora biti i negde izvan restorana, iza ambijenta u kome nema ni dana ni noći. Šta god da je ono što je video Dan, znači nešto do čega on kao živ i budan ne može da dopre, što kao da mu je zavetom života zabranjeno da zna. Međutim, u mori on vidi lice te pojave, shvata da je ono odgovorno za sve što se dešava, a u trenutku dok to čini, njegovo stanje kulminira u prestravljenosti, i on se budi iz košmara. Svestan prirode zabranjenog, i činjenice da je ona ljudski nemoguća da se vidi a da se ostane u životu, Dan dodaje zanemalom sagovorniku: „*I hope that I never see that face ever outside of a dream.*“



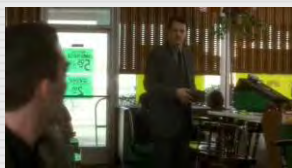
Odmah je jasno da pojava iza ekspres-restorana stoji u istom odnosu kao i Lacan –ov objekat malo a (neulačani označitelj), ili neizmerna dubina nesvesnog u čoveku (Freud). Takva je po suštini neuporediva prema bilo čemu što su njena ospoljavanja u prostoriji za ručavanje; ona 'radi' sve to. Svi njeni proizvodi na taj način su samo psihopatologija svakodnevnog života, ali su i garantovano bez konzervansa. Pored momenta u 16 min., spodoba se u sadržaju vremena gledanja pojavljuje u 138 min. u sceni odmah posle stvarnog naručenja ubistva, i još jednom nakratko (samo lice) u 141 min. između Diane –inog samoubistva sa jedne, i silueta pozorišne zavese, svetla grada, i razdragane bliskosti devojaka sa druge strane.



Alegoričnost koja ga se doima (138 min.) smešta ga u sliku beskućnika ili prosjaka ogrevajući se u prostoru sa tri strane okruženog zidovima. On je uličar na čijem se telu, a naročito licu, taloži kompletan velegrad, u sivilu koje ostaje za drugima, u smeću, prljavštini, u svemu što metaforički ljudi Hollywood –a (ili samo ljudi) izlučuju iz sebe, na šta se ni ne osvrću, a što ih na kraju sve savlađuje i okončava. U tom svojstvu, figura beskućnika i prosjaka odgovara navici i rutini okretanja-glave-od ili ignoracije kada se prođe pored, tj. zataškivanja predsvesnog sadržaja koji svakog časa izlazi iz nas i povraća mehanizmima nesvesti, baš nalik fleka od telesnih tečnosti na čaršavu nakon spavanja koja se skriva od roditelja, tj. super-ega (*The Grandmother*⁴⁴). Odatle njegova moć da sa 'distance' povlači konce dešavanja u budnom stanju, a snom da se vidi da to obavlja. Međutim, sanjati da u zbilji postoji nešto više od onog što oko inače grabi, sastavni je deo u širem smislu svakog sna, i samo po sebi nije ništa čudno ili pak neobično. Zato i nije toliko u središtu pažnje celovita pojava tela iza restorana, već, reklo bi se, njen donekle uži pojam ili sam epicentar – lice; zbog toga, ali i zbog sleda scena po kom dolazi izlučivanje i samoubistvo, spodoba u 138 min. ne izgleda ni upola puna jeze kao što deluje neposredno pre no što se Dan sruši i zauvek izgubi dah (16 min.). Momak to za stolom i naglašava, kada opisujući da vidi nekog čoveka istrajava i da mu vidi lice, tek nakon čega se užasava i dobija svoje odgovore. „*I hope that I never see that face...*“



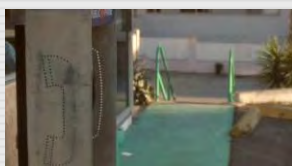
JAVA ILI OPET SAN?



Ono što to lice znači za Dan –a, topi se u punini smisla koji takvo dobija za Diane, ali takođe i u onom što tek treba dalje da se dogodi u epizodi. Tu postoji mali problem: ako je ovo dovde bilo strašno, kako onda da se nazove ono što će sada početi da se dešava, uz fakat da se to čini unutar sna Diane Selwyn? Razgovor se posle iskaza o snu nastavlja: „So, you came to see if he's out there?“ „To **get rid of this god-awful feeling.**“ „Right then.“ Sada nastupa prava stvar ovog dela; kako njegov sagovornik ustaje da plati za doručak, Dan se okreće i shvata da košmar koji je sanjao i koji je prepričavao do maločas, nanovo kreće da se izvršava, sa velikom razlikom što je to ovoga puta u takozvanoj 'realnosti'. Njegov izraz na licu je neopisiv, on ne može da veruje šta se u tom času dogodilo, i kako je to mogao sebi da namesti. Do maločas je u poređenju sa ovim sve bilo u redu, šta je sad?! Osećaj koji preovlađuje jeste svaka nemoć da se skrene sa staze kojom ova stvar ide (predestinacija), a zna se do kog ishoda ima tendenciju to da čini. Dan shvata da ovo ne sme da ide do kraja, jer ta poruka stoji zabeležena i u košmaru, ali je na ivici da se uzda da sve samo liči na ono, da je ipak budan i da su događaji u budnom stanju kao takvi nemogući. No, on možda jeste 'budan', ali Diane?



To što ga navodi da se naovoliko strese dolazi od slike sagovornika pored kase koja je identična ili preslikana onoj iz košmara. Istovremeno, to slikanje elemenat je iz Diane –ine zbilje pre nego što je zapitala šta otključava plavi ključ (138 min.). A kako ovaj imidž Dan –u znači uvod u konkretizaciju onog što predstavlja lice pojave iza ekspres-restorana, za Diane će to biti baš odgovor na sve do sada suludo i blesavo pitanje koje je postavila opazivši Dan –a na istom mestu ('*what's it open?*'). Tako, ono što je smehom tamo propraćeno od strane Camillinog ubice, za snevača ovde postaje smrtna ozbiljnost prepuna histerije, a tom istom Dan korača izlazeći iz prostorije i noseći traumu za sobom da proveri da li ima nečeg iza famoznog zida (15 min.). Dalje, njegov sagovornik upućuje ga na to da on treba da vodi, što Dan –u još više otežava situaciju, jer to treba da znači, kako za njega tako i za Diane, da su isključivo oni ti koji su doveli sebe u poziciju da proživljavaju to što u tom trenutku proživljavaju, i da to čega se sada plaše niko drugi ne može da razume. Usled toga analitičar deluje zbunjeno i ništa ne kapira. Dan upućuje strahovite poglede prema govornici, onda prema natpisu za ulaz, odnoseći se zagonetno prema onome na čemu Betty tek treba da izvrši eksproprijaciju; njega satire i izobličuje sve ono na šta devojke ni ne obraćaju pažnju. Silazi stepenicama, disanje postaje problematično, i sada je već sasvim blizu ivici zida da pogleda iza.



Još jednom, trauma je na istom rastojanju i od sna i od jave, a ovo je vrlo važno pošto je, sa tačke gledišta mehanizma i rada sna, upravo ona uzrok zašto se Dan –ov košmar produžava i razliva u njegovu navodnu zbilju. U sadržaju vremena gledanja to deluje kao da se san nije ni prekinuo, što je jedan način kako da se posmatra stvar. Kada je reč o velikom platnu Diane –inog snevanja, sa ovim se slaže i činjenica da scene u kojima se beskućnik pojavljuje u 138. i 141 min. ne pripadaju više delu filma koji sam označio da je apsolutno snoviđenje (baš kao ni poslednja scena filma sa ženom na balkonu u klubu Silencio), pa se može pitati šta on traži izvan kada je isti čist plod burne kreativnosti dok se spavalo? Da li to znači da taj lik postoji i na javi? Ne. Ipak, onako kako se to dešava Dan –u u epizodi od nekoliko minuta, biva i sa Diane –om a tiče se kompletnog njenog života; oni umiru oboje: on na početku njenog sna, ona na kraju filma, ne zadugo nakon buđenja, a i jednog i drugog metaforično ubijaju činoci iz sna koji su sanjali. Međutim, to ne znači da je san taj koji ubija, tj. da snoviđenje povlači oroz, nego pre to da se sanjati takav san, kao što ga u malom sanja Dan, a zaista Diane u dužini koja tek treba da se oformi, sanja samo onda kada je ishodište smrti snevača već neizbežno (nešto slično može se osetiti i u filmu '*Donnie Darko*'⁴⁵ Richarda Kelly –a). Drugačije, san uopšte ne bi ni bio takvog sadržaja da nije ove stvari vezane za predestinaciju, a tip te sadržine stvara utisak da buduće vreme, a to je još ono malo vremena što je ostalo između buđenja i pucanja sebi u glavu, i nije pravo buduće vreme, jer ne nosi u sebi ništa novo, pa se zato čini da se san samo nastavlja. Za sadržaj vremena filma on se i te kako prekinuo, ali je posle takvog kakav je sanjan prosto već





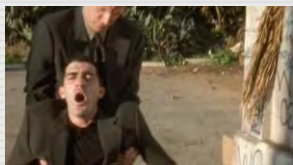
ispričano sve. Isto tako, zbog specifičnosti sadržaja koju je on sanjao, Dan je do kraja pratio ritam svoje sudbine, ne mogavši ni jedan korak da odstupa. A tim sadržajem opet diriguje samo trauma.

naзад

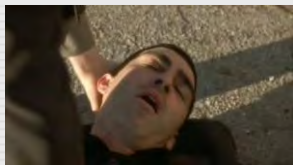
ŠTA OTVARA PLAVI KLJUČ IZ RESTORANA?



Iz ovoga sledi da je epizoda sa Dan –om, koja se sanja u sklopu šireg sna ne samo ključ za krajnji ishod snevača, nego i mapa za sadržaj kojim će se graditi čitav san Diane. Tako strukture nesvesnog i predsvesnog u malom snu šapuću o onim iz velikog; ukoliko je rečeno da čitavim košmarom momka upravlja čovek iza restorana, a da takav predstavlja označitelja bez označenog, ili neizmernu dubinu nesvesnog, to isto nesvesno u Diane –inom izgrađenom snu najviše se ispoljava kroz fabulizaciju najpre Betty u uterusu, a kasnije erotizovanog kompleksa obeju devojaka. Stoga, za razvoj sna koji se sanja posle završetka epizode sa Dan –om, kakva je rezultovala iznenadnim padom tela zgrčenog od straha (kao Josie Packard u seriji *Twin Peaks*) u naručje analitičara, koji pak nije primetio da se išta pojavilo iza zida, grozno lice ekvivalentno je ružičastom fantazmu, a takav je jedini još preostao posle Adamove smrti. Ali, kako sad to da isti treba da povede Diane Selwyn u smrt, kad takav stoji u znaku najveće sreće i najvedrijih osećanja devojaka u snu?

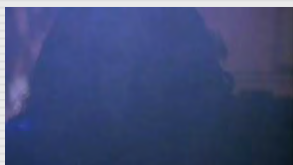


Odgovor na ovo pitanje već je delimično načet u poslednjem delu skripta, a realizovan istrčavanjem Betty iz kasting sale (87 min.). Šta se tamo dešavalo? Na kraju dijaloga između aspekata, od kojih je jedan za suočavanje a drugi protiv onog koji se suočio, svest o njihovoj suštinskoj neodvojivosti sve se više pojačava (*I hate us both*). U slici audicije/uvežbavanja to je: ako Woody nastavi da navaljuje/Rita da se priseća stvarnosti, Betty će ga prijaviti policiji/da ostane bez igde ikoga i u snu; ako pak Betty upotrebi nož/istraje na silu da sanja uprkos težini zbilje po svaku cenu održavajući libido ljubavi, nju će staviti u zatvor/tj. umreće zbog dužine staze ignorisanja. E, upravo je o ovom zadnjem reč, jer će Betty taj nož ipak da zarije (iz iste strasti koja se odlučila i za smrt Camille), okrenuće leđa Adamu i industriji, i opredeliti se za svoju malu privatnu fabriku triler filma. Ona samo kaže: „*I promised a friend*“, kao da ta rečenica treba sve da objasni. Dakle, što više nadvladava i prelazi preko svake opasnosti i provokacije predsvesnog tokom trajanja sna, sve je jače steže smrt koja treba da se desi, a lice pojave iza restorana iz čina u čin postaje sve užasnije, kao *'portret Dorijana Greja'*. Prema tome, smisao Dan –ovog sna jeste mera ove istrajnosti koliko je Diane u svom nesvesnom spremna duboko da ide, i da od sebe izdvoji i poslednji delić bez obzira što zna da će joj se svaki okrenuti kao pištolj naslonjen na čelo, jer on sanja ovu meru grozote ali na beskućnikovom licu, nakupljenu navikom istog ponašanja kroz čitav njen život. Ono ga užasava kada ga pogleda, i on umire na mestu, jer sve što je radio/la tokom svog životnog veka rastavlja čoveka, njegove molekule, i rezultuje samo na kraju, kada više ničeg nema.



naзад

VAJANJE KAO JEDINI SMISAO



Time se plavim ključem koji ubica pokazuje u 137 min. otvara zapravo otisak na poligonu kretanja Diane –inog patološkog selfa, makar od doba kada je nogom prvi put kročila u Hollywood, pa sve do stvari koja joj se dešava u 140 min. sadržaja vremena gledanja. Ono što radi u snu, način na koji ga oblikuje i prolongira njegovo trajanje, sredstva kojima se služi i želje kakve ispoljava, to isto radi i u stvarnosti, doduše sa mnogo manje rezultata, ali u suludo istoj meri kojom istrajava. Tako npr. ona prema ovome konstantno ubeđuje sebe da joj je mesto tu gde jeste, a za sve loše stvari koje to prate, da baš i nisu te prirode kakvim se zaista predstavljaju. U stvari, izigrava dostatnost i to sve do samog kraja, pošto je to jedini način da je drugi tolerišu u svojoj blizini (a kako to čine vidi se u liku ulične kurve koja u 45 min. uzima cigaretu iz unutrašnjeg džepa ubice iz kojeg ovaj u restoranu vadi plavi ključ pokazujući ga Diane –i). Susretanje sa tim kako to izgleda posle nekoliko godina, i šta mu nahodi dalje, sanja Dan, tj. ono što Diane ne može da dodirne, da pogleda sebi u lice kako bi videla u kom stanju se nalazi. Zbog toga je dubina ili jačina njenog nesvesnog fatalna i po javu i po san, bez obzira što u zadnjem gradi kule i gradove. Tu se sa dostatnošću ide dokle



god se može, nakon čega se ruši sve po propisu. Deviza glasi: i ovde ću da zažmurim na očigledno, prema licu pojave iza ekspres-restorana, prema svemu što je pre-svesno, ići ću do kraja u pretvaranju, jer je to ogledalo mene iz zbilje, ali ću dok to radim da gledam da nestanem na lepši način, kad već to svakako moram. Zato epizoda sa Dan –om traje tako kratko; ona će kao proročanstvo da se potvrdi na kraju, ali za san i za njegovu punu figuru to izgleda uopšte nije poenta, nego lepota vajanja i, po Freud –u, zadovoljstvo u činjenici da se ono kao poslednja stvar u životu koji je zapečaćen ipak može činiti. Lynch to razume, i u 141 min., tj pred sam kraj filma pravi scenu u kojoj će onomad strašno lice beskućnika da izgubi svaki trag užasa na sebi, pretapajući se u siluete, ni Diane, ni Camille, nego baš dveju plavuša iz erotizovanog selfa, Betty i Rite (sa perikom), u neizmernoj sreći ukazanoj preko sna, kao najuzvišenijim snagama umiranja među sijalicama noći.



Na osnovu ovog, Diane opravdano ima elementa da pređe i preko svoje sopstvene smrti (96 min.) samo u svojstvu toga da se fabulizacija i ružičasti fantazam nastave dalje. Zapravo, svaka naredna radnja do svršetka sna sada teče linearno, bez više ijedne digresije, i paralelnih priča, što znači da se delovi koji preostaju odnose i intereaguju više sa indukovanom građom iz sna kao samostasalom celinom, nego sa nelagodnim podsetnikom iz realnosti koji je do sada samo uznemiravao; Betty i Rita odlaze na Sierra Bonitu, po povratku provode noć zajedno, a usred iste odlaze u pozorišni klub Silencio. Sve ovo samo je zbog toga što je prema formi peščanika na koji ceo ovaj set liči, snevanje dospelo na mesto levka, gde sve čeka da se ulije u buđenje, a brzina oticanja peska dostiže svoju najveću vrednost. Već je sve hermetizovano, a šture reči iz sobe Mr. Roque –a u 35 min. tek sada počinju da se obistinjuju: „I know they said...“ „**Then?**“ „Then... that means we should ...“ „Yes?“ „Shut everything down ... Is that something that...do **you want us to shut everything down?**“; kao da se unapred znalo šta će ispasti. Takođe, iz perspektive aktera u fantazmu, erotični kompleks ispunjenih želja rešio je, a da naravno drugačije nije ni mogao, da ponese sve na svoju grbaču, tj. da samo i isključivo on bude na udaru svih monsunu koji još do kraja treba da se sruče. Iz ove interakcije između bremena i onog što po njemu udara, tj. postepene dezintegracije selfa kap po kap, rađaju se čestice vajanja po celoj dužini sna.

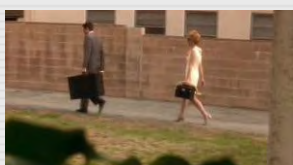


naзад

UZBUĐENJA NA SIERRA BONITI



Još u vožnji taksijem (88 min.) Rita iz nepoznatih razloga skreće pažnju na sumnjive likove koji sede u kolima parkirani u blizini stana Diane Selwyn. Betty je pita: „*What is it? What do you see?!*“ „**Those men in front, in the car.**“ „Do you know them?!“ „No... **but...**“ „Keep going. Go around to the back.“ Prema motivima iz fabule, koji su svi u službi zaštite od zločina, a posle od gubitka ljubavi, ovi ljudi igraju ulogu nekog ko je sa strane pronađenog novca i izbegle likvidacije u potrazi za Ritom, i time rasparčavanjem sjedinjenog ega, tj. upravo loše momke po san. U stvari, to je prekrivena misao na dva detektiva koji su Diane već jednom tražili, što znači da motre na nju i njeno kretanje iz kuće kao potencijalnog osumnjičenog. O fakticitetu iz jave da su isti tu u suštini da štite nekog (tj. zakon), svedoči sekvenca kada devojke primete (90 min.) da su samo pratnja i obezbeđenje izvesnoj ženi koja se pojavljuje, nakon čega se smiruju. No, već se ovde vidi koliko je self kod dveju ličnosti srastao, jer strah prelazi sa jedne na drugu i tako ostaje podeljeno ublažen, kada Betty kaže: „**Now, you've got me scared.**“ Isti se zadržava u obliku uzbuđenja („See, I told you there was nothing **to be afraid of!**“) i postaje neizuzimljiva komponenta do kraja građe u snu, dok njih dve paralelno koračaju u napetost koja raste. Počev od kucanja na vrata stana #12, pa do umesnog ulaska kroz prozor u apartman Diane Selwyn, Betty gotovo uživajući preuzima inicijativu u Ritino ime svaki put kada bi ova okolisala povlačenjem, i u tome se iskupljuje za beg od i okretanje leđa veštačkoj filmskoj mašineriji, što je onomad bila učinila. Takvo joj više zapravo nije ni potrebno, pošto sada ima sve; s jedne strane, sigurnost u uzvraćenu ljubav po narcističkoj bazi preko Rite, a na drugoj osećaj da joj je život postao veliko platno ostvarujućeg sna na kojem aktivno upravlja svojim odlukama, za razliku od Diane čije telo zbog toga slobodno može da istrune u #17.



Iz #12 izlazi osoba koja ne prepoznaje ni Ritu, ni Betty (koju ipak igra ista glumica kao i Diane), i obavještava ih da su njih dve menjale stanove. U vezi toga ona kaže: „... *I'll go with you. She's still got some of my stuff.*“ To je realno tačno jer se Diane iz sna budi navodno zbog kucanja iste osobe koja je došla da pokupi ostatak svojih stvari (118 min.). Lynch hronološki ispreturanim scenama u delu stvarnosti, kada pothranjuje čitavu psihološku osnovu sanjanog sna, unosi kompas pomoću jedne od tih stvari, pepeljare u obliku klavira na Diane –inom stolu, i njom određuje redosled radnji koje su se desile pre, a koje posle snevanja. Devojkama zatim ona, misleći na Diane, dodaje: „... *But she hasn't been around for a few days.*“; a kada joj Diane otvori, prvo što kaže je: „*Where have you been?*“ Kako se realno ovde snažno prepliće, i biva kao vetrom nošeno a zatim razlomljeno o nešto tvrdo da bi se isitnilo i promenilo smisao, ono sa sobom vuče čak i detalj da se u vremenu dok Diane nikog ne čuje u stvari sanja san koji se događa pred njima, bez obzira što se ista zaista samo krije od ljudi za koje strahuje da je traže.

naзад

IMA LI KOGA KOD KUĆE?

Međutim, tek toliko da se zna čiji je san u pitanju, susedkinji zazvoni telefon (92 min.) baš u trenutku kada hoće da pođe, i tako prinuđena da se javi i da kasni za njima, tj. bude na različitoj nozi u svakom pogledu, ostavlja njihovu erotiku kombinaciju netaknutom, koja je time poručila da nijedan treći ne dolazi u obzir. U istom maniru, Betty u ulozi regulatora (96 min.) kao pripremljena učutkuje Ritu kada ugleda Diane –ino uveliko mrtvo i proburazeno lice, u isto vreme ne odgovarajući na kucanje susedkinje koja je ispred, i čineći je da pomisli kako u kući #17 i dalje nema nikog. Tim gestom ujedno ona prati i prirodu stvari da susret sa Diane Selwyn, pa makar takva smrdela i raspadala se na krevetu, održi kao krajnje intiman ritual okupljanja i objedinjavanja aspekata jedne te iste zbiljske ličnosti, u prostoriji neizdrživoj za disanje, ali u kojoj fakt povezanosti selfa ipak zahteva da se neko vreme (dok se susedkinja ne udalji) boravi u njoj. Takođe, ovde se momenat kucanja ili udaranja po vratima javlja treći put zaredom u punoj dužini, tj. sve dok se sa tim ne prestane; najpre Betty kuca na stan #12, zatim na #17, i najzad susedkinja na ista vrata iza kojih su unutra radoznale devojkice. Sudeći po tome da se sličnim kucanjem budi Diane Selwyn (117 min.), a da gledalac filma uskoro sazna da je ista više puta bila tražena u međuvremenu, ovde se takvo kroz medijum zvuka, ili anticipiranjem situacije u kojoj bi neko dolazio dok ona spava, podsvesno probija u san.

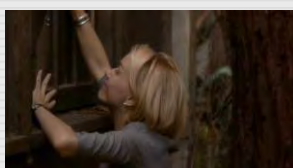
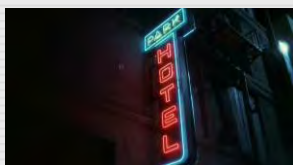
Zanimljivo je i to što se ovo kucanje, mada se u tom času zaista dešava, evocira i u trenutcima pre samoubistva (140 min.), u istom apartmanu #17, spajajući simbolično san i javu preko odlike ekvidistantnosti sveopšte traume, i unazad vezujući sve u predestiniran smisao. Zato nije ni čudo što se ispod tih vrata pojavljuju i provlače maleni ljudi iz fantazma, i što u finalnom momentu više ništa ne može da se razluči jedno od drugog (dobro i loše); oni koji su bili najljupkiji tamo, ovde su strašila snoviđenja. Sve to nekako već zna Betty, a putem nje i snevač; njeno ponašanje u najtežim scenama na Sierra Boniti deluje staloženije i racionalnije od Ritinog, ona prvo sve zakuva (po modelu tipičnog protagoniste u Hollywood –skim blockbuster –ima), a onda, nalik da vidi šta je očekuje, rukovodi situacijom puštajući ovu da je malo bez anestezije doživi (gura je i drži ukočeno neko vreme kako bi ova nastavila da gleda u mrtvo lice, u stilu: dobro zapamti šta ćeš mi uraditi...), da bi potom uletela u svojstvu zaštite. To baš i ne ide u prilog srastanju ega, ali tako mora, pošto je Betty prinuđena da izrazi revolt što je samo druga strana medalje Diane Selwyn, osobe koja zbog traume koju nosi mora da umre, i koja je nadomak ostatka svog tela u stvari značajno iritira. Na taj način je libidonozni kompleks u snu svedok zapisane budućnosti, a cela scena sa lešom stoji u znaku predestinacije očitije no ikad.

naзад

12 – (16) – 17

Asocijacije za istu mogu se demonstrirati i u numerologiji koja je ovde takođe izraženija nego na drugim mestima. Prvo, Diane se seli iz apartmana #12 u #17: „*Diane?*“ „*Number 17.*“ „*But it said #12.*“ „*I switched apartments with her. She's in #17. It's down at the end of the*

left. “Ako je to stvarna činjenica iz njenog života, a jeste, kako to onda devojke ne znaju, pa su prinuđene najpre da zakucaju na pogrešna vrata i susretnu se sa marginalnom osobom? Pošto su oba broja vezana za snevača, koji je realno stanovao u svakom od mesta ali u različitom vremenskom razdoblju, („Come on, Diane. It's been three weeks...“, 118 min.) neka se uzme da #12 predstavlja vreme svetlije i sa više optimizma, tj. momenat blizak Diane – inom kakvom-takvom slaganju sa Camillom, a #17 mesto njene današnjice, što i jeste, odn. trenutne mentalne neravnoteže i svih događaja koji kumuliraju u takvo stanje, a naročito onih na Mulholland dr. Tada se u preblijesnom prati tranzicija na lestvici ova dva pola; od jednog, koji čini 12 i brojevi u okolini, do drugog, 17 i njegove najbliže okoline, simbolizujući duž ljubavi koja prerasta u smrt onoga koji je voleo. No, broj koji postavlja sam san, i koji nema svoje poreklo u zbilji kao 12 i 17, nego je naizgled nasumično indukovano fabulizacijama, premda referentan prema lestvici, jeste najčešće 16. A gde se sve takav javlja? Soba hotela 'Park' (58 min.) u kojoj Adam Kesher pronalazi utočište, a u stvari onemoćali deo Diane –inog selfa zagrljaj pomilovanja i novu šansu da se ispravi, nakon izbacivanja iz kuće nosi #16. U 82 min. prilikom kastinga ide numera od Connie Stevens pod nazivom 'Sixteen Reasons' koja važi za poruku umiljavanja Adamu i kao opšti karakter omnipotentne erotizacije u snu. Najzad, kompleks stanova iz koje buja ljubav između Betty i Rite ima adresu 1612 Havenhurst (19 min.).



Po sceni surove realnosti razlika među brojevima 12 i 17 na pozitivnoj pravoj prirodnih brojeva i nije tako velika; fakt da se oni nalaze u okviru iste dekade slaže se sa tezom da je reč o jednom istom nosiocu, Diane Selwyn, a da je stanje projekтивne zaljubljenosti i fascinacija prema Camilli uvod u izluđivanje sopstva, tj. histeriju pred smrt. Naručivanje ubistva i krivica za istim počiva negde između ovih krajnjih tačaka duži, pa se može reći da je, zbog načina na koji uopšte nije ni tematizovana, izgubljena u streli prenosa kojim se san bavi u okruženju Sierra Bonite. U izvesnom smislu, taj zločin za kompletnu strukturu, ne samo nesvesnog, koje nije htelo da čuje ni za kakvu prljavštinu, već i za preblijesno, tj. ono koje navraća iz potiskujuće jave, i koje se do sada u navratima uporno trudilo da nabaci taj motiv (kauboj), više nije toliko bitan. Kako to? Pa, on prosto kao takav ne može ni da prismrdi pored erotizma koji je pokazao koliko je moćan, izbacivši dalje sve što je bilo vezano za Adama, što znači da, ako je ostalo išta što može biti povezano sa zločinom, ono mora da nađe novu formu, novi put, i to samo u sklopu aktivnog libidonoznog projekta, pošto je takav još jedini u životu, i reprezentuje unutrašnje carstvo⁴⁶ svega što će se do kraja sna dešavati. A šta bi to moglo biti? Isto ono što je drugo ime za kompletnu erotičnost u snu, a to je: ljubav kojom Betty voli (broj 16), ili ljubav kakvu je Diane oduvek želela da daje i dobija nazad. Ljubav je ovde čin subjekta, a zločin koji je ova počinila dolazi iz strasti tog subjekta, tj. iz iste ličnosti o čijem se kapacitetu ljubavne fantazme sneva, pa se tako, da bi se zadržali u nekakvoj lebdećoj kogniciji, tragovi zločina mogu izjednačiti samo sa strašću ili silinom kojom se voli, tj. kojom se ne dopušta da se odnos Betty i Rite na bilo koji način uredi. Ako im se nešto bude desilo, njima to mora da se desi zajedno, i zato se od momenta izlaska iz kasting studija njih dve ne razdvajaju, jer bi u protivnom sve odmah puklo kao balon, a nijedna druga radnja osim njihovih ni ne postoji. One su sve što još jeste.

nažad

JA, TI I NAŠ LEŠ

Međutim, postoji cena koju je novoformirani ego platio kako bi počistio stav da je počinio nasilje, tj. da bi u istom volumenu ljubavnog vandalizma odagnao realnu agresiju nad Camillom; to je da bude lično svestan **svoje** neodagnjive smrti, u svakoj sledećoj stopi fantazma. Odatle potiče uzajamna bliskost brojeva 16 i 17, i zbog toga se mora tematski sanjati sopstveni leš, tj. da se isti lokalizuje u fabuli. Ali time to nije samo mesto užasavanja, nego i trenutak u kom treba da se napravi odnos prema sopstvenoj sudbini, a takav je tamo i izražen - sanjaj san dok god postoji poslednji tračak života u tebi, i ne mari za ono što mora da ti se desi. Prema tome, smrt je samo polovično strašna, i san se ne prekida tu, mada se obično iz košmara budimo kada nam se ovako nešto desi da vidimo; leš se ostavlja tamo gde jeste, bez dalje napomene na isti u komunikaciji među devojka, a u svest se uzima predestinacija i ostaje zalepljena baš kao vatra na čelu Laure Palmer (Sheryl Lee⁴⁷) iz 'Twin

Peaks’ -a. Takođe, Rita (12) je ta koju smrt Diane (17) najviše pogađa, tj. ona na telo koje leži i trune reaguje najburnije, kako u Betty –noj avanturi (16) to više ima veze sa devojkom u nevolji, nego sa slikom i prilikom osobe koja sanja. Istovremeno, ona u svom na vreme prigušenom vrisku od strane alter-ega (da to niko izvan ne čuje) simbolizuje osobinu ljubavnog odnosa sa Camillom, a ne njenog ubistva, tj. to da je i takva već u mnogome trulila npr. između njih dve u sceni na kauču (122 min.).



Na taj način se u sobi budućeg samoubistva susreću svaka od numerologija, i svako lice, ili uloga, nema drugog izbora nego da bude tu ono što jeste. U početku, ljubavno gnezdo („*You know, everybody in this building's pretty much okay with me or they wouldn't be here.*“; 22 min.) ne zna za predestiniranost dok Coco ne donese skript i Louise Bonner ne uznemiri Betty pretećom apstrakcijom (64 min.), pa 1612 Havenhurst označava tek rovitij spoj ove instance, ali ipak njenu prisutnost. Adamova hotelska soba #16 je njegovo stalno rezervno prebivalište, ali kada bude ispaao iz cele priče pod strašću erotizma, i usled ’16 razloga’ selfa koji ga odstranjuje, ni to što je bilo rezervno neće mu pomoći, što znači da motiv koji je nošen potpuno prelazi u vlasništvo, tj. u svest aspekta koji ga je nadvladao. U stanu #17 (koji je trebalo da prevaziđe granice fantazma, i time samog snevanja, 17>16) maske na kratko spadaju, ali snevač nastavlja da se do kraja organskog iz Diane Selwyn ipak divi svom imaginarnom, ili da kopira slepu opsesiju istrajavanja iz jave zabeleženu još u Dan -ovoj noćnoj mori (13 min.).



naзад

‘VIDEĆEŠ ME JOŠ JEDNOM, VIDEĆEŠ ME JOŠ DVA PUTA’

Iz ovog događaja, predestiniranost najviše gubi jer je prinuđeno da se transformiše tako da unutar erotizma napadne isti, i sada traži način kako to da učini. Susret sa lešom snevača kao da je još više zblizio devojkice, slično nalik što opasna intriga zblizava Jeffrey (Kyle MacLachlan⁴⁸) i Sandy (Laura Dern⁴⁹) u filmu *Blue Velvet*⁵⁰; premda je ideja da je u snu već sve predestinirano poznata od ranije, o strasti avanture erosa i radoznalosti koja ga boji govori i to da je u apartman #17 neophodno ući na silu (kao što je neophodno u 2 sata iza ponoći ustati iz kreveta i otići u klub Silencio, 103 min.), kroz prozor koji koincidencijom nije zaključan, tako što Rita pomaže Betty da se popne na ’lopovsku’. Ovaj infantilno dovučen, ali zanimljiv gest stoji u kontrastu prema onom čemu se ide, tj. šta će se unutra otkriti, a entuzijazam kojim se to vodi uveliko smanjuje bol i žalost za sobom. Dalje, odeća i položaj koji se raspoznaju na lešu odgovaraju onim koje ima Diane dok spava, a ne sasvim onim nakon što izvrši samoubistvo, što se vidi onog trenutka kada je lik kauboja budi (116 min.); bez obzira što se u suštini odnose na isti entitet, u kontekstu sna i ciljeva koji se trajanjem u njemu grade, vreme smrti snevača i Diane Selwyn uopšte ne padaju u istu tačku. Motiv predestiniranosti i erotični imago međusobno stoje u vezi kao uzrok prema njegovom ospoljavanju, tj. sve što se sanja i način kako se sanja tu je samo zbog toga što je inače sve u životu zacementirano, a naročito istrajavanje na produživanju snoviđenja. Tako je ishod svakog dobrog snevača u stvari užitek sanjanog, a Diane –in je isti i pre i posle sna, tj. totalno indiferentan u odnosu na san i sanjanje: smrt i ništa drugo.

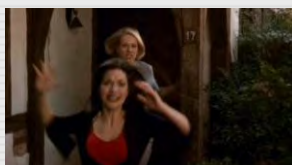
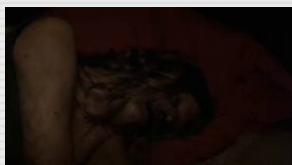
U tom smislu će kauboj Adamu (69 min.) reći: „*Now, you will see me one more time if you do good. You'll see me two more times if you do bad.*“; bez obzira što je to upućeno mladom režiseru, pojavljivanje na koje njegov sagovornik referira tiče se onog buđenja (*‘one more time’*), a zatim i onog na famoznoj večeri (*‘two more times’*) kojeg se Diane seća sedeći na kauču i gledajući u obećano ostavljeni plavi ključ na stolu. U sadržaju vremena gledanja, posle fabule sa Adamom, gledalac kauboja svakako vidi još dva puta dok traje film, međutim samo prvi od ta dva puta ovaj arhetip oca obraća se entitetu koji još ima funkciju snevanja, tj. snevaču. Otac kao nedostižan seksualni objekat, predmet fantazme iz genitalne faze (Freud), i na taj način patos za svaku dalju hemijsku privlačnost u životu, nastupa nakon što nestanu svi činiooci erotizovanog selfa (prvo Betty, a zatim Rita) i govori svojoj devojkici: „*Hey pretty girl, time to wake up.*“, tj. očinski čestita i pohvaljuje svoje dete za dobro obavljen posao istrajavanja i strasti u snu, uprkos svesnoj predestinaciji. A kako takav još uvek pripada snevanju, onda to mora biti pohvala za dobro ponašanje i užitek (*‘you do*



good). Sa druge strane, realnost nema razloga da miluje lepotu sanjanja Diane Selwyn, kakva joj se usled sve suprotnosti i nesličnog kvari kao ustajali džem u tegli, i pošto samo u snu može da znači nešto dobro, onda ona ovde nije ništa drugo nego čista katastrofa, a ubrzo zatim dobija i svoju naplatu (*you do bad*). Kako otac sve ovo anticipira već u razgovoru sa Adamom, tj. da će se pojaviti još jednom van sna?



Upravo isto kao što se to dešava sa licem koje sanja Dan, preko ekvidistancije i traume koja ima prokuru na nju; predestiniranost nije samo motiv u snu, ona se kao svest o istoj probija u san samo zahvaljujući njenoj enormnoj aktuelnosti u javi, po vidu ishodišta traume koja se inače nosi. Ono što je sanjano ostavlja utisak na Diane u konstelaciji likova koje je okupilo, te je osećaj da je takav uzet iz ko zna kojeg kraja mozga prisutan tokom buđenja, i kada se uz skuvanu kafu rekapitulira prošlost (121 min.). Gde se nalazi svest o cementu, tu je i pomirenje da fantazam funkcioniše jedino u snu, pa se već u njemu zna da će svemu tome doći kraj, i da će likovi, i uopšte doimanje na isti biti posle prilično neugodno i mučno. Zbog toga otac, koji je jedino pravo Nad-ja, poručuje da će se uistinu u isto vreme posao završiti i kako treba (za unutrašnji smisao sna) i kako ne treba (po ceo Diane –in život), nagovestivši time rasep na snevača i Diane, koji se u fabuli anticipira tek od apartmana #17. Dakle, predestinirano (broj 16) kao oblik dolazi iz stvarnosti gde postoji samo kao evidentna smrt, tj. broj 17, a ne kao predestinacija, ali onoga časa kada smrt kao takva (sopstveni leš) uspe da se stvori u snu, i na taj način osnaži predestinaciju odvojivši je od sebe u medijumu snevanja, javlja se mogućnost da se isti momentalno ne povede za smrću, tj. ne prekine na tom mestu, i izađe žurnim koracima iz apartmana noseći sa sobom i dalje samo oblak od predestiniranog.



naзад

DEVOJKE U KREKETU

To je mehaničko objašnjenje zašto ovo iskustvo u suštini pozitivno utiče na odnos devojaka, i daje im novi prostor koji će u 100 min. rezultirati seksualnim radnjama, i zašto snevač, dok traje san, nastavlja da živi, a Diane Selwyn zauvek ostaje da trune u stanu koji već isto večer nikome nije ni na pameti. Njeno ime do kraja fantazma više se ne spominje. Slično kao i Adam, i ona je ovim sa strašću višestruko ubijena. Tako Rita, da bi smirila živce i skrenula zanimaciju od užasa koji je doživela ranije tog dana, dobija na poklon da se igra sa plavom perikom, šepureći se u novom izdanju po kući ljubavi, a Betty nešto mnogo više od toga. Pošto se dobro napatila i istraumirala, Rita je za nju sada med i mleko; pre nego što legnu, Betty je upućuje da ne mora da nosi periku u kući, tj. da je ista samo za spoljnu upotrebu, nakon čega je ona skida prihvatajući poziv prijateljice da spava sa njom u krevetu. Neposredno pre no što zakorači u isti, Lynch snima kadar u kojem Rita, sklonivši peškir, ulazi sasvim gola, otvorenih grudi kao Camilla na **kauču** u 122 min., i identifikacije postaju podudarne. U tom asocijativnom smislu, figura koja dolazi u krevet kod Betty, kada odstrani svu svoju odeću, preko vizuelnog počinje da se uopšte ne razlikuje od Diane –ine ljubavi Camille, koja u početku sasvim pripitomljeno i stidljivo izražava svoju zahvalnost, dok Betty potiskuje elemenat da ju je ovakav ulazak iznenada zapalio na dobro prepoznatljiv način kako je to na javi činio sa Diane. Na mentalnom planu, njene bradavice su već ukrućene, mada se to tek kasnije uvida. Ona samo kaže: „*It's more comfortable than the couch, isn't it?*“, a kada Rita pokuša da se osvrne na sve što joj je ova do sada pomogla, Betty je još uvek na staroj temi: „*Thank you, Betty.*“ „*It's nothing, I shouldn't have let you sleep on the couch last night.*“ Igra sa dekoncentrisanim razumevanjem intencije reči, koja se maločas događala jednoj na vratima spavaće sobe u vezi perike („*What?*“ „*The wig!*“), sada se dešava drugoj u krevetu; seksualno uzbuđenje i drhtanje jezičkom strukturom prisutno je u formi iščekivanja još od pre. To, da se nešto hoće i da se moglo i trebalo još ranije odigrati, a da se za isto iz nekih razloga nije imalo vremena u fantazmu, direktno vraća nostalgičnu emociju prema zaustavljenoj seksualnoj praksi sa Camillom i pojačava ovaj osećaj trebanja ovde u snu.



Pogledi postaju duži i ne skreću sa lica jedne druge: „*No, I mean... thank you for everything.*“ „*You're welcome.*“ Betty vraća osmeh, okreće glavu, a njeno ponašanje sve više liči na Diane –ino kad i dalje čekajući, sasvim samouvereno da to konačno u snu zaslužuje, da se njoj priđe

otvoreno sa seksualnom ponudom, iskreno i potpuno sticajem slučajnih okolnosti koje su ih zadesile i izdešavale im se, tj. ovoga puta od nule s obzirom na neravnopravnost između Diane i Camille u zbilji. A to odmah dalje i nastupa; Rita nastavlja da gleda u Betty i kaže: „*Good night, sweet Betty.*“, a zatim se uspravlja da je poljubi u čelo, tj. u mesto snage koja izdržava svest o predestinaciji i time ceo fantazam, pa i nju samu, još uvek na nogama. Onda joj glava prelazi dužinom Betty –nog lica, a ova zahvata pogledom Ritine dojke koje su se opet otkrile. Sve tegobe počinju da se tope uprkos predsvesnoj zastupljenosti, pošto ljubav kreću da vode ne samo Betty i Rita, nego paralelno i Diane i Camilla. Zbog toga ostalo dalje klizi po loju i deluje kao ispuštanje dugo zadržavanog, bilo iz carstva imaginarnog ili realnog, a motivi iz stvarnosti se po prvi put, i jedino kroz seksualnost, sasvim korporiraju i uopšte ne smetaju, kada Betty pita: „*Have you ever done this before?*“ „*I don't know. Have you?*“ Ovo je nalik ispipavanje terena na semantičkoj granici, ali ono se odvija i bukvalno dok jedna drugoj dodiruju dojke i uveravaju se međusobno u davnu uzajamnu spremnost da se spoje, dovodeći snom po prvi i jedini put u konjunkciju strukturu nesvesnog i predsvesnog, sve preko vlažnosti kakva ih dole obuzima. Više nema svrhe da se razabira koji od parova je pred ekranom.

naзад

SPERMATOZOID ULAZI NA USTA

„*I want to with you.*“ To da li je rađeno ranije ili nije ostaje u pozadini, a u prvi plan izlazi ekskluzivnost osobe sa kojom se želi voditi ljubav, što se tiče oba sveta istovremeno. Na taj način, ove scene i strast u njima izgledaju jače nego da se ma ko od njih dve našao sa nekim drugim, jer je isto i njegovo neprestano ponavljanje sve čemu snevač zapravo teži. Usled toga, ono što se događa u savršenom mraku putuje do zvezda i nazad. Čitav horor i strepnja iz apartmana #17 na Sierra Boniti ovde se hemijom gužva preko svakog od jecaja pred-orgazma devojaka, kontraktično se ispušta kao rafinirana tečnost, i najzad biva sekretizovana oko klitorisa i vagine (ili kroz vlagu u poljupcima), pa tako opasnost i predsvesno samo pojačavaju slobodu u krevetu. Budući da sve ovo već šiklja, Betty dva puta ponavlja pomalo naglu rečenicu *'I'm in love with you'*, totalno se izmetnuvši na poziciju Diane, kako to u ovom trenutku naime prolazi bezbedno. Međutim, Betty zaljubljena u Ritu? U dva dana druženja ona je bila: uzbuđena, samouverena, strastvena, raspoložena, razdragana, radoznala..., što čini sastavne delove njenih idealizovanih osobina, ali zaljubljena? Emocije koje navodi, dakle, uopšte nisu od nje, i ona ovde prelazi granicu, tj. simbolički penetrira u pertnera ujedno dajući do znanja da želi da bude penetrirana. Prosto je neverovatno na ovom mestu da se akter, koji je sve vreme muški dominirao, odjednom preobrazi u osobu koja želi da ga prima, tj. koja vrvi od nagona da se vrati u podređeni položaj prema Camilli (mazohizam uzrokovan statusom filmske zvezde), i prepusti se skroz, u kući gde je ljubav osigurana, inače nesigurnoj devojci koja se na svakom koraku prestravljuje događajima oko sebe, osim ukoliko i jedna i druga u krevetu nisu malo više od onoga što se fabulizacijom sna predstavlja da jesu. I dok se tako reći uzvraća udarac svemu što je nemilo, uvlačenjem i izvlačenjem penisa za koji se zamolilo, seme predsvesti (sićušni spermatozoid koji uspeva) ovim gestom neprimetno je prešlo u utrobu Rite, odakle će sahraniti kompletan erotični self na sebi svojstven način.

Kakav je karakter ovog semena? Najpre o njegovoj istoriji neuspeha: libidonozni imago oformljen je kako bi se s jedne strane savladao pritisak krivice koji je dolazio od fabule sa Adamom, a sa druge sprečio zaborav želje za pravom ljubavi i davanjem koje je u realnom trebalo da bude upućeno Camilli, a što potpuno biva izbleđeno do neznanja u mentalnom settingu traume nakon naručenja. Kako je krivica podrazumevala priznanje zločina, tako je sa erotizmom to sve otpalo. Onda se pokušalo sa snažnim napadom direktno na nosioca, na način da mu se prezentuje sopstvena neminovna smrt koja ga očekuje, ali je i to ispalo nevredno u odnosu na uzvišenu bliskost između Betty i Rite, rezultujući samo običnom svešću o predestiniranom u snevaču. Arhitektura sna već tada je u centar postavila ljubavni odnos dveju devojaka, kad je postalo jasno da dalji motivi predsvesti moraju da stanu negde po istoj razini sa ovim. U tom smislu, pokušano je sa insistiranjem na patološkoj osobini koju takva veza reprezentuje izvan sna, a to je projektivna ljubav prema Camilli. Međutim,

ovde je previđeno to da sva strast kojom se Betty u snu vodi, sve osobine i svaki tračak njenog karaktera, potiču baš iz te projektivne sile koja u medijumu nesvesnog ne nailazi na neuzvrćenost gde god da nastupi, pa je takav motor u startu fakticiteta da se sanja bilo nemoguće rasturiti.

naзад

INTIMNA INFORMACIJA

Trebalo je nekako postaviti se između i pronaći motiv koji bi raskrinkao jednu devojkicu od druge, a istovremeno na način da snevač da dobrovoljni pristanak na to (od subjekta), i da takvo najviše zaboli dominantnu, koja je u ovom slučaju Betty. Naravno, ništa od ovoga nisu greške, nego je samo stilska figura personifikacije za normalan rad sna, pa je jasno da fantazam, koji je izvoriste fenomenologije nesvesnog, sam po sebi postepeno uvek otvara put prema buđenju. Prilika se, time, pojavila u najintimnijem ambijentu za devojkicu, u krevetu, gde se ono što upravlja željama imaginarnih likova u snu poklopilo sa istim onim realnih koji zaista postoje.

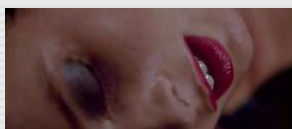
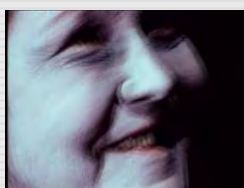
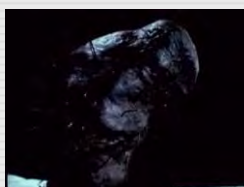
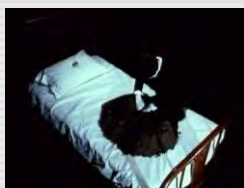
Kada Betty načini prestup i izgovori reči u momentu pomalo zbunjenoj i zaustavljenoj Riti, pa joj zatim drugi put još bliže to ponovi na uvo, nešto fantastično jako i teško migrira na Ritu, ulazi duboko u nju i tu ostaje da bi se primilo kao u zemlji, čineći to sasvim neprimetno. Lynch je ovu alegoriju u doslednom smislu pokazao u filmu *'The Grandmother'*, u kojem dečak ospoljava graničnu sintezu svih svojih infantilnih fantazija, stavljajući seme koje je izabrao na postelju upražnjenog kreveta, donosi u kanticama zemlju i pravi gromilu na istom mestu, a potom sve to tako zaliva, u nadi da će tu nići nešto što bi moglo da mu nadomesti ono haotično izživljavanje sa prizemlja (faktični roditelji). Njegov fantazam uspeva, a iz kreveta niče čaura u obliku drveta iz kojeg se dalje izlegne baka koja ga voli, i koju će dečak sve vreme kriti u potkrovlju. Poruka koja se trasirala i u *'Mulholland'* -u je nešto najličnije što je snom moglo da se ispostavi, i sadrži na prvi pogled kontraverznu intimu snevača, jer uprkos tome koliko je lik Betty, a posle i erotičnog imaga, skrojen iz želje da se prevaziđu sve pomisli na sumornu i traumatičnu stvarnost, na ubistvo ljubavi i zločin kao takav, Diane kao da, u sunovratu sećanja na seksualna zblizavanja sa Camillom, ne može a da ni ovde ne poželi patologičan i u suštini subordiniran odnos, u koji je realnošću toliko ogrezla. Isto nalik što Dorothy (Isabella Rosellini⁵¹) u filmu *'Blue Velvet'* zahteva od Jeffrey -a da je, makar protiv svoje volje, udara dok vode ljubav, zato što to isto radi i užasni Frank (Dennis Hopper⁵²), da bi, kako posle kaže, i Jeffrey -jeva bolest mogla da pređe na nju. Upijanje sopstvenog patološkog stanja u nedogled, zbog prekomere i forme užasa u kojoj dolazi (ubica Bob iz *'Twin Peaks'* -a u odnosu silovanja sopstvene ćerke), postaje jedini način da osoba ponovo dobije mogućnost da se identifikuje i napuni sebe još nekakvim selfom.

naзад

MAZOHIZAM I BOL KOJI ME ČINE

To je slučaj i sa Diane Selwyn, a san u ovom delu prikazuje istinu o tome, tj. o kumulaciji, postepenom i sve više potisnutom gomilanju malo po malo, pritajene pomirenosti da se tu bilo šta može promeniti, ako hoće da se ostane blizu objektno ljubavi i, istovremeno, glumačkog miljea. Prema ovom mehanizmu nusproizvoda istrajnosti, kakva krasi Betty, nastaje mazohističko uživanje na koje ukazuje snevač, ono koje se mrzi zbog onog što je bilo nekad i voli jedino u trenutku kada se dešava, tj. tokom seksa. A baš sa ovom informacijom figurativni spermatozoid se seje negde u želudac Rite (budući da se progutao kroz poljubac), koji je žarište izvorne nervoze kod čoveka i svakog nagoveštaja za futur. Tako je potrebno samo malo vremena za seme da se preko noći primi, pa da Rita već u dva sata izjutra krene da bunca nešto otvorenih očiju (Betty: „*Rita, wake up... it's ok. What's wrong?*“ Rita: „*No... It's not ok.*“, 103 min.).

Od ovog momenta, Betty -ina intima i kod za predestinu deluju iz Rite koja nadalje govori (označeno, Lacan) samo o Diane kao ličnom subjektu, a ne više o događajima, motivima i dr. Nego pre svega o osećanjima koje je Diane dobila o sebi, rezultovanih iz tragičnog

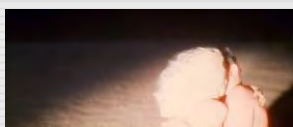




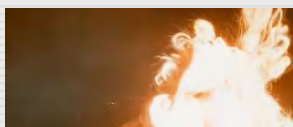
odnosa prema devojci koja je realna; drugim rečima, Rita saznaje o Camilli preko svestremene **patnje subjekta** koja kao onostranost iste medalje prati mazohizam zapisan u semenu, zna za svaki tren kako joj je bilo kada bi ostala sama (126 min.), o čemu misli dok je niko ne vidi, za celokupnu njenu kolekciju doživljaja. Ovim otvoren portal ili crvotočina uspostavio je ravnotežu i nakratko neometan saobraćaj u sfere ličnosti gde su nesvesno i pre-svesno, fantazam i misterija, dva antagona sveta, najuže međusobno povezani, i gde mogu da izdrže naporedan hod prema ispunjenju želja; da se umre pored ljubavi i da se to u svoj lepoti učini na groblju najveće patnje. Sada pre-svesno napokon može da dovrši započet posao, jer niko neće ići protiv svesti o svom bolu, niko ga neće poreći ako mu se takav u tišini pesme 'Lorando' bude rasprostrio u punoj veličini, pod svetlima pozorišnog kluba, pošto je isti uvek na strani subjekta koji ga doživljava i nikoga više. Bez obzira što je šupljina po smislu internog osećaja, bol se, ako ništa drugo, u svoj negativnosti zasigurno ima, i predstavlja nešto što se naziva 'mojim'. Ukoliko je ikad postojala ambicija da negde projekat sna nadvlada i ovo (a u suštini nije), onda kao odgovor dolazi rečenica koju Alice iz 'Lost Highway' -a, kada ona i Pete vode ljubav u pustinji (109 min.), ispred uključenih farova i pod briljantnom muzikom sa radija, takođe na uvo svom partneru koji ponavlja da je želi (utoliko jače nego ikad što ga devojka više dovodi u objektivnu opasnost), i nakon čega će se desiti druga transformacija aktera u filmu, poručuje: „*You will **never** have me.*“

nazad

IZLET TIŠINOM U STVARNOST



Međutim, erotični imago i dalje ostaje jedini medijum za zbivanje, čime se svaki udarac deli i raspoređuje u dva rezervoara, s tim što će sada za izvesne stvari koje se tiču tajnovito prosleđene informacije, nesvesno Rita biti inicijator i osoba pod čijom neshvatljivom potrebom će morati da se krene u akciju, dok Betty ostaje u istim osobinama spremna, kao i uvek, da se baci put misterioznog i intrigantnog. Ono što se regeneriše u telu Rite, dok devojke spavaju ostavivši ruku jedna drugoj (102 min.), počinje da veje kroz glasan govor: „*¡Silencio! ¡Silencio! No hay banda. No hay orquesta. ¡Silencio!...*“ Niotkund, pojavljuju se reči na stranom (španskom) jeziku, iz dubine svesti potpuno nerazumljive onoj koja ih izgovara kao i onoj koja se njima budi; nešto treće progovara. To treće u početku je sasvim tuđinsko, jer se ništa od reči još ne razabira, ali deluje neverovatno zagonetno, a Ritin stravičan izraz na licu pre no što je Betty prodrma, kada je istovremeno ona koja tera dikciju reči i koja očima reaguje na to što iste treba da znače, kao da najavljuje neku veliku važnost, i u trenutku shvata ono što će se u pozorištu nazvati '**iluzijom**'. Po hermeneutici semena, ova stvar odnosi se i na Diane –in deo selfa indukovan neravnopravnošću u ljubavi, tj. na to da je patologijom primorana da u takvoj uživa i da sve teže zamišlja kako će u tome uspešno da istraje. Takođe, jezička struktura nastupa u tišini, a ipak tražeći novu ('*¡Silencio!*'), i sve to pošto snevač sanja reči koje je možda negde nekad čuo, s obzirom da su izgovorene smisljeno i pravilno po jednu lingvistiku, i koje verovatno doslovce ne zna da prevede, ali ipak shvatajući da su u odnosu na to što je potrebno reći nakon '*I'm **in love** with you*' savršeno pogodile.



Nešto sada nije u redu sa uobičajenim prostorom života (tišinom) dveju devojaka, bilo da je to kuća-uterus, filmski studio, ili neko treće mesto u iluzornom Hollywood -u. Svojim rečima, a pod oštricom semena u njoj, Rita nakratko ulazi u istinsko polje prostor-vremena i vraća se nazad, imajući sve to još u sebi, ili barem ukus istog, jer kada je Betty budi i razgovara sa njom, ona još uvek drži isti izgubljen pogled kao da to što je videla toliko okreće percepciju postojanja naopačke da svaki oslonac, sva dobrota, kako Lauri kaže žena sa kladom ('*Fire Walk With Me*'), za šta se može uhvatiti i reći da stoji čvrsto u svetu u kom kao pojava funkcioniše, odumire i mrvli se u svojoj kilometarskoj laži. Zbog toga je užasan osećaj ne samo sanjati tako što, nego i povratiti se na mesto za koje je rečeno da je u principu jedna velika prevara. U momentu kada je Betty tera da se probudi, ona glasno ispusti dah i kaže: „*No., no...*“, što ocrtava raspoloženje njene zbunjenosti na koju stranu da se okrene, kad po svemu sudeći ne pripada ni tamo ni ovamo. Odjednom, da bi izmirila ovo za sebe, tj. produbila svest i saznala nešto više o onom čiju je naznaku osetila, nesvesno privučena i pomahnitala, Rita izdaje upute šta se mora smesta uraditi, bez odlaganja i ma

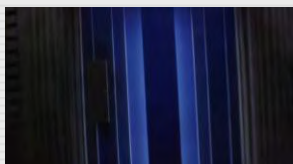




koje doba dana bilo u trenutku („*Go with me somewhere!*“ „*It's two o'clock! It's two o'clock in the morning!*“), jer nešto mnogo veliko više ne može da izdrži a da se ne rastoči (ispostaviće se, u plač). Razumevanje i uzbuđenost prelazi na Betty kada ova pogleda u nju („*Go with me somewhere!*“ „*Sure. Now?*“ „*Right now!*“), koja posle toga neće postavljati nikakva pitanja, i njih dve taksijem odlaze na tajanstveno mesto, izbezumljeno gledajući naokolo u svetiljke grada kao da je ovaj samo kulisa.

naзад

SCENOGRAFIJA I MOTIVI KLUBA 'SILENCIO'



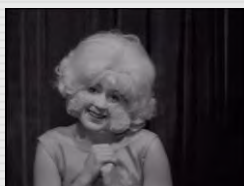
Vozilo se u 105 min. zaustavlja ispred zabačenog kluba 'Silencio' na nepoznatoj lokaciji. Kamera iz daljine takođe velikom brzinom i uz sličan zvuk prilazi ulazu kluba locirajući njegov rebrasti dezen, nalik u sceni kada (115 min.) Rita nema drugog izbora nego da u samoći, bez igde ikoga otključa kutiju, na čijoj se unutrašnjoj strani poklopca zatim uočavaju isti plavi detalji. Uprkos tome da ništa više u njihovom mikrosvetu ne može da posvedoči stamenitošću i pouzdanošću, da se ceo grad trese i gori od ludila kog je iskonstruisan, klub 'Silencio' ipak postoji, funkcioniše sasvim ok., i čini se da je jedino mesto i vreme na i u kojem Betty i Rita moraju još s razlogom da se nacrtaju. Ako je Rita poruku da treba tu da dođe dobila negde na ivici poimanja istine o svemu, onda je ova tačka u tzv. Lorencovoj metrici nekako kosmički, tj. preko struktura nesvesti i predsvesti u snu, isfigurisana i tempirana da se desi i prikaže samo za ovu namenu. O čemu se radi? Kakva je veza sa tokom pojavljivanja i na koji način on dolazi do izražaja opisao sam preko metafore sa sadnicom *'I'm in love with you'* koja je u krevetu začeta, a dalje nastavlja da se razvija i ispušta svoj plod na pozornici; to je predsvesna strana stvari ili dostatnost za obračun troškova luksuziranja u snu.



Što se tiče pak strane onoga što se za snevača, i ujedno gledaoce, ukazuje pred očima, to totalno nastavlja da se režira snagom nesvesti, verovatno imaginarnijom nego ikada do sad; u pitanju je dakle pozornica, tj. još jedna Lynch –ova pozornica, sa zavesama boje krvi koja počinje da zgrušava, pesmom koja deluje na posmatrača, i dešavanjima na sceni koja se kose sa svakom granicom navika u svakodnevi. Henry (Jack Nance⁵³) u filmu *'Eraserhead'*⁵⁴ takođe susreće teatar svojih želja i toga kako mu trenutno izgleda život, unutar starog radijatora, dok budan sanjari blizu iritirajućeg cmizdrenja nečeg što navodno treba da bude bebica. Jednom, on vidi devojkicu čija sreća zrači iznutra i oko koje padaju fetusci prevremeno rođenog deteta, kad ih potom zadovoljno gazi jedan po jedan; drugi put opaža da se od njegove glave i mozga u mašini prave gumice za brisanje grafita... Pozornica je uvek neka svečanost, posebna prilika da se nešto na drugačiji način saopšti kroz živo prisustvo imitacije i refleksije, kad scena koja je urađena treba da odgovara i uokviru motiv da se ispred očiju takvo podražavanje uistinu odigrava. Tako kompletan enterijer kluba, pozornica, učesnici, publika, atmosfera, scena, zvuk, boje i efekti pripadaju arhitekturi koja hoće još nešto da isfabulizuje, tj. i dalje fantazmu koji se ovde prijateljski uortačio i balansira sa motivima iz zbilje, isključivo po modelu bola koji želi da bude tema, dobivši za to prećutnu podršku snevača. U tom smislu, teatar znači okvir, ram ili stegu, ali upravo za ovu novu družbu do sad nepomirljivih i obostrano zavidnih neistomišljenika, gde su Betty i Rita samo malenkosti spram tog, doduše sa uručenim pozivom da se obavezno pojave.

naзад

'NEMA BENDA, NEMA ORKESTRA'



Da je ova predstava za njih, tj. da u svom bitnom delu tačka ne počinje pre no što se one ne pojave, dokazuju i reči koje glavni iluzionista izgovara na sceni, ponavljajući i sada prevodeći iste one koje je Rita bez razuma izgovarala u bunilu: „*No hay banda. There is no band. Il n'est pas de orchestra...*“ Njih dve se uznemireno pogledaju i sedaju jedna do druge, posle ohrabrujući se, uzimaju jedna drugu za ruku i drže ih u Ritinom naručju; njihovi pogledi gutaju svaki momenat zbivanja u teatru, i fokusirani su na najmanji šum. One su te koje sada moraju da čute i umesto kojih govori nešto treće, nešto takođe iz njih ali ono što one kao takve nikada ne bi mogle da izuste. Evo jedne grupe takvih rečenica: „*This is all a tape recording. No hay banda. And yet we hear a band.*“ Šta je ovo? Predsvesno uzima stvar



u svoje ruke i počinje pravi asocijativni kaos. Ne postoji nikakav bend, tj. takav se ne vidi na sceni, ali se muzika ipak čuje; ono što teče počiva od medijuma koji samo reprodukuje realno vreme izvođenja glazbe. Ali, ako se isto obrne u korist sna kao vodeće reference, onda izlazi da je baš taj snimak u svojstvu glazbe koja se čuje ono što je stvarno, a sve ostalo, ponašanja i pokreti na sceni, da je tu samo da se tome prilagodi. To u potpunosti odgovara relaciji snevača prema likovima i fabuli u snu, što znači da se Betty i Riti stavlja do znanja da su samo sanjane. Ova naznaka nije nova, bilo ju je na svakom koraku; kako u momentima razgovora sa kaubojem, onda u skriptu, pa zatim i na Sierra Boniti, ali se svaki put naturala u latentnom smislu snevaču od strane sopstvenog mentalnog settinga. A sada su se uloge promenile i deluju direktno na aktere iz fantazma preko samog fantazma, u cilju da se izmeni pravac kretanja istog koji je do sada radio jedino prolongirajući. Drugačije, to im nalaže da shvate upravo snevač, tj. Diane Selwyn glavom i bradom, jer je takvo jedini način da njeni likovi, a ona istovremeno preko njih, dožive svu svoju bol i patnju („*Bob, I want all my garmonbozja/pain and sorrow.*“, *Fire Walk With Me*), i tako osvetle ono što trauma na javi permanentno sprečava da Diane vidi (ispunjenje želja). Istina više nema prava da protestuje gadeći se, kao što je činila za konferencijskim stolom (32 min.) zbog Adamove tvrdoglavosti (kada Luigi Castigliane povraća espresso kafu i naziva je sranjem).

nazad

SHVATI DA SI PLOD MAŠTE I NIŠTA DRUGO

Na tezu da su plod mašte sanjanja, devojke ne reaguju onako kako na afirmaciju kao takvu odgovaraju živi ljudi, već dozvoljavaju sebi da budu upijene onim što im se na pozornici prikazuje, anticipirajući neizvesnost kojoj ne mogu da daju nikakvo ime. Demonstracija rada sna i nabacivanje njegovog koordinatnog sistema nastavlja se nekom vrstom pregleda osnovnih momenata koje san kao takav po prirodi inače priređuje. Iluzionista to simbolično prikazuje izdvajanjem po želji određenih instrumenata, koje respektivno prati njima svojstven zvuk na snimku: „*If we want to hear a clarinet, listen...*“ Sva čula u gledalištu su napregnuta, a zvuk klarineta po diktatu zaista počinje da se razvija kroz tonove. Devojke se gledaju. „*Un trombone à coulisse. Oune trabonne en sourdina. J'aime le son d'une trombone en sourdine...*“⁵⁵ Svaki put kada se nešto u snu poželelo to se i dobilo, a želelo se ono što se voli, a ne ono što je stvarnost, što je zapravo priča o njima dvema, o tome kako su nastale, i zašto su Diane –i, baš takve kakve su, bile potrebne. O tome da su mogle da nadvladaju svaku pomisao na ono što im ne odgovara, i što im je u određenim trenucima pretilo kao opasnost, da budu same sebi dovoljne i formiraju auto-erotični imago tako da svi oko njih ničice popadaju. Na taj način, odlomci fantazma kasape se kroz rekonstrukciju i lutaju salom kluba nalik iznutrice pobacanih organa u vazduhu, bez obzira na to što nisu uspeli kada su imali šansu da prekinu snevanje i probude snevača, jer isti sada pušta da se sve to vrati nazad samo uz nagodbu da će ga takvo suočiti sa osećajnošću i uveriti da u njemu ima još nečeg što je dobro.

„*J'aime le son... a muted trumpet.*“ Iza zavese pojavljuje se drugi iluzionista/muzičar, koji se u početku pravi da svira, da bi zatim raširio ruke a zvuci iz njegove trube nastavili da se čuju. Taj gest je nešto što je nepredviđeno, tj. nepokriveno dimenzijom koja se simbolički reprodukuje sa trake, u smislu da se jedino na teatru, kao minijaturi podražavanja za oči, otvara način da se učini nešto što može da ne prati tok, a da istovremeno opet još više naglasi njegovu nezaustavivost. Dakle, samo na svetom mestu kluba 'Silencio', koji je ni na nebu ni na zemlji, zvuk ne zna za širenje ruku iluzioniste i da se tu nakratko izvrgnulo oponašanje svega što sa snimljenog medijuma dolazi, a to iskazuje upravo ono za šta akteri u fabuli sna nikada nemaju dovoljnu moć, tj. da čas budu a čas ne budu njegov deo. „*It is all recorded.*“ Motiv predestinacije pod upravnim odborom predevesnog, koje totalno hara kamatirajući za sve što se gradilo, iznenada je neuporedivo intenzivniji nego ranije i ne svodi se više na to da snevač mora da umre, već na: ti i ja nikada nismo ni postojale sa druge strane ovog sna. „*No hay banda. It is all a tape.*“

Muzičar odlazi nazad, a glavni iluzionista nastavlja sa tačkom stvarajući utisak da rukama iznova proizvodi, a u stvari samo reprizira, poslednji ton sa muzičarevog instrumenta, sa

istog onog za koji je pre toga naglasio da ga obožava. Tako on u prvom trenu deluje kao mađioničar gde svojim trikovima ume da prizove omiljen mu zvuk kada god to poželi, odn. po istom principu nalik što je radio imago u devojkama. Odmah zatim on pak liči na čoveka u kavezu, rasponjenog i deprimiranog zbog činjenice što se šta god da uradi ili izvede na pozornici bezuslovno i nemilosrdno podudara sa snimkom. Sve ima težnju da postane bljutavo, a naročito oni materijali koji su bili oličenje najslobodnijih i najvedrijih poteza, onoga što se **volelo**, samo zato što su takvi korišćeni u snu umesto u stvarnosti. Sada opet ulazi fatalizam, pošto se akterima u nagoveštaju izručuje raspoloženje koje je isto ono buđenja Diane u 117 min., tj. da će navodno usled njihove nepažnje i sebičnosti osoba u čijoj su glavi, i čiji su produkt, na kraju povući oroz. Na snazi je pomalo ispregnirano zastrašivanje i nabijanje krivice, na šta se devojke začuđujuće i kao od šale primaju, dok se u široj slici, u startu dešava vrzino kolo: sanja se san na izmaku života o onome što se u njemu želelo, a to što se uvek želelo ubijalo je i ponovo ubija sam taj život. „*Il n'est pas de orchestra. It is an illusion.*“

naзад

BETTY ELMS SE TRESE U SEDIŠTU

Kao što se da primetiti, snevač je ovaj put direktno i namerno stavio na prozivku svoje najmilije likove; jeste da isti strepi sa njima, ali to je sasvim u pozadini – poenta je da njih dve to dožive lično i shvate da su tu bez nesvesnog koje im je inače davalo potporu. Da bi funkcionisalo uživljavanje, potrebno je dobro napumpati ozbiljnost i užas kako bi dalje veza snevača i njih preostala jednostavna i transparentna, a time se porušile sve indirekcije koje su upražnjavane i ispeglao teren za ono što dolazi sa pevačicom Rebekom Del Rio. Zbog toga Diane –ino užasnuto lice počinje da se ocrta na njihovim, a u vremenu dok se simulira gmljavina Betty u sedištu kreće nekontrolisano da se trese (107 min.). Iluzionista diže ruke, u kadru se na balkonu vidi žena sa ofarbanom kosom u teget, i svetlost počinje da seva. Ukoliko je i ovo čin voljne demonstracije, a mađioničar to izvodi u istom maniru kao što je to činio sa stvarima koje se vole, onda je i sad u pitanju želja ali ona da se ide protiv sebe i priželjkuje po prirodi ono neugodno, da se želi bol i smrt, tj. da je prekasno raditi išta na tome da se mazohizam kao takav skine. Ovo je aluzija na scenu sa lešom, i Betty u pozorištu plaća cenu pošto je tamo bila sprečila pojednačavanje identiteta, iskoristivši drugaricu samo da bi joj se potpuno u krevetu odala. Međutim, ta ista više ne reaguje zasebno i hvata Betty da bi je smirila, dok ova pogledom pokazuje da ne zna ni kako je došlo do, ni kako da prekine sa drhtanjem.

Isto ipak staje tek kada iluzionista kaže da je dosta. Jasno se vidi, on ovde kao da je na momenat ušao u nju, pogledao šta je sve radila u fantazmu (ali i preko snevača u realnom životu), zatim uzeo to i prevukao napolje, da bi na posletku stavio do znanja da je isto postavio u sebe. Kako to? Dok se Betty trese, njegovo biće takođe oseća isto, što mu se očitava na licu, tj. i on prolazi kroz izvestan napor kad i ona; iluzionista je izazivač pojave a ona na nju prosto samo odgovara. Zahvat mora da uđe duboko i da pokupi sve, svaki katar u njenom telu, za koji Betty ni ne zna, tj. nije svesna da ju je sazidala čista prljavština po imenu Diane Selwyn, kako joj je na površini samo ono idealno. Tako slojevi koji su spolja pucaju, izazivaju drhtanje i osećaj stranog koje nešto čeprka u organizmu, kao kada Henry iz 'Eraserhead' –a raseca zavoje svog prevremeno rođenog deteta. Doduše, ako je sve samo 'iluzija' i 'snimak' kako onda u svetu u kom sve ispada da je izmišljeno nastaje bol realna koliko i svaka druga bol?

Betty i mađioničar su na istoj razini nestvarnog: ona potiče od Diane koja je želela da bude nešto što nikada nije bila, a on je samo kulminacija onog što je izraslo preko semena postavljenog u Riti, tj. Diane koja živi u prihvatanju bolesti drugih na sebe odazivajući se kao, kod retko koga sadržana, sofisticirana patologija. Isti izraz i podrhtavanje mišića na licu ima ubica Bob (Frank Silva⁵⁶) dok u Crnoj Kolibi, punoj dvojnika, odmah nakon ubistva Laure Palmer i zahteva prisutnih da žele svu bol i patnju, rukom nevidljivo spira sa Lelanda krv svoje kćeri, najpre je upijajući u sebe, da bi je tu kratko zadržao, a potom u naporu pljusnuo dole na pločice ('*Fire Walk With Me*'). Stoga, i mađioničar oslobađa istinu iz





unutrašnje potisnutosti, i stavlja da se takva u klubu 'Silencio' sagleda javno u obliku dima koji kulja, jer će time učiniti da se razlika istog u odnosu na spoljašnost anulira, i da u prostor-vremenu u kom svi jedni druge veoma dobro poznaju ušeta 'garmonbozija' preko pesme žene koju najavljuju kao 'La Llorona de Los Angeles'⁵⁷. Uz dim, svetlost počinje da plavi, a čovek u kavezu scene završava svoj nastup, nakon što ukrsti ruke onako kako se to obično predstavlja u skeletu smrti (Diane mora umreti, a san se okončati), i učini od sebe poslednjim trikom da ispari (tj. transponuje značenje u neminovno samoubistvo). Gospođa na balkonu postaje svedok.

naзад

DAME I GOSPODO: GLAS KOJI PEVA PRED SMRT

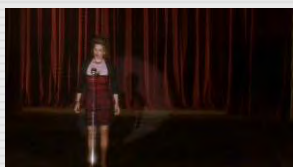


Najzad, sve je spremno za pomilovanje u snu, da se otkrije ono preko čega histerija predubistva ne može da pređe, unazađujući svaki tračak o ljubavi u korist činjenice da je zločin počinjen i ništa dalje od toga. Betty i Rita kao nosioci radnje više ne egzistiraju, one su čista pasiva i ostaju to do kraja, pa i u delu kada žure kući da otključaju plavu kutiju (113 min.). Prazniti Ritu bilo je mnogo lakše nego Betty; ona je tako reći u pozorište stigla otvorenih usta puštajući da se drvo patnje iz istih razgrana i izađe u koreografiji, bojama, sceni, gledalištu, tačkama... Dok, to uraditi sa Betty značilo je primeniti i kroz vizualizaciju konceptualizovati sve ono što figurativno Rita ispušta (onaniše), pa da se to utrlja na oči, i tako dobije pristanak za operaciju po utrobi, što je i bio smisao dosadašnjeg odigravanja (hirurškog čišćenja). Njih dve time samo što nisu umrle i žive još toliko da čuju pesmu, baš kao i snevač. Još jednom, svi zvuci staju, grmljavina prestaje, a **elektricitet** se vraća u normalu. Ide najava, čuje se ženski korak, i ulazi Rebekah Del Rio, zvezda večeri, sa teškom koordinacijom pokreta, kao da je čitav život silovana od strane Drugog, isto kao i devojke. Jedva živa i taman toliko da opeva pesmu Roya Orbisona⁵⁸ 'Crying'⁵⁹, adaptiranu ponovo na španski jezik, jednu od Lynch –ovih omiljenih numera ove muzičke legende pored 'In Dreams'⁶⁰ koju je koristio u filmu 'Blue Velvet', dok se melosi Španije mestimično provlače i kroz ostvarenje 'Wild At Heart'⁶¹. Odatle asocijacija na špansko **srce** koje umire od ljubavi i ton kakav dolazi iz Rebekinih stihova, pa zato njena pesma, ali i čitav kolaž u klubu, mora biti ovog porekla, jer je neophodno da deluje jako, sa puno mesta za tragediju onoga koji daje i empatiju onih koje uzimaju: „Yo estaba bien por un tiempo, volviendo a sonreír...”⁶²



Nalik da je izdrogirana, ona lelujajući izgleda kao da nije u stanju ništa na sceni da učini osim da se sruši dole. Međutim, kako započinje da peva, ono što čuje da je izgovorila, i to kako u samoći isto odzvanja u prostoriji polako dopire nazad do nje i njena krv po poslednji put uzima da struji u žilama. Njene ruke šire se od kukova, i ona je skroz rasponjena. A već iz prvih stihova jasno je da preko kompozicije Diane govori o Camilli, i to o onome najboljem između njih, o tome što je vredno pamtiti i čega joj histerija u budnosti ne dopušta da se priseti. Ipak je to bilo lepo, samo neko vreme, ali je bilo lepo. Više se ne misli na prethodni deo predstave, nikome ni na pameti nije da Rebekah peva na play-back i da možda samo otvara usta – svi su uvedeni i umotani emocijom jer je iskrena. „Luego anoche te vi, **tu mano me tocó, y el saludo de tu voz...**”⁶³ Ovo se odnosi kako na držanje za ruku dok njih dve prolaze magičnom prečicom, što Betty posebno zumira i koje joj uliva snagu na momenat (130 min.), tako i na ostvarenje seksualnog totaliteta u 102 min. neposredno pre Ritine vizije u krevetu. Ali nakon toga, Camilla je i definitivno ostavlja, tj. daje joj do znanja na kom nivou njihov odnos može nadalje da se kreće. No, pošto pesma komunicira sa onim delom selfa koji nikom inače ne saopštava o sebi, u narednim stihovima stavlja se na sunce da je Diane uveliko naslućivala da će se tako nešto dogoditi, zbog Camillinih znakova, ali i već po običaju, usled okolnosti koje prosto ne mogu a da ne rade na uštrb nje: „Y hablaré muy bien, y tú sin saber, que he estado **llorando por tu amor...**”⁶⁴ Rebekino lice dolazi do izražaja; njen pogled pada negde iza, kao da pevajući očima može da dodirne trenutak na koji pesma referira, što opet u gledalištu nadilazi pomisao na bilo kakav snimak i mogućnost da se u isto vreme samo glumi za predstavu. Takođe, šminka joj je totalno rastočena u španskim nijansama.

naзад



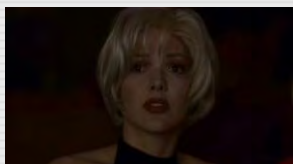
PLAKANJE KAO IZRAZ NEUSPELIH SUBLIMACIJA



Ono što je najviše zbolelo u tom slikovitom razlazu jeste retrogradna evazija na plakanje koje je sve to anticipiralo, i koje je još jedino u stanju da pokaže iskrenu i primordijalnu ličnost u ideji da je Diane normalna osoba, ali samo po fenomenu, bez šanse da se nađe i u samoj svesti, tj. da se takva i redovno održava. Umesto toga, redovno postaje plakanje. Transkript nesvesnog ovo ispoljava kroz numeru, kao kompenzacija za prihvatanje kraja i svih pojedinačnih motiva kad bude da treba da se izađe iz sna; Diane plače za Camillom i pre nego što njih dve dolaze u situaciju da ostanu razdvojene. Ona lije tzv. suze za strahove, za ono što se još nije dogodilo, tj. za apstraktnu opasnost koja polako ali sigurno kuca na vrata (Louise Bonner, 62 min.), a činjenica da se sve to drži u tajnosti od Camille, na koju je plakanje upućeno, doprinosi perverznom zadovoljstvu i fantazmu u obliku personalnog blaga ili dragulja koje samo nosilac može da razume (ili ima za sebe).

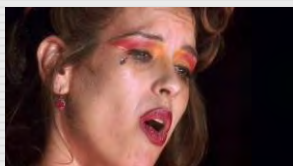


To je tajna kakva ima sposobnost da naraste svaki put kad Diane primeti da između nje i Camille nešto ne štima, i time uvek bude unutrašnji reper satisfakcije koja se sadrži, uz to ne čineći nikakvu korist u realnoj vezi sa ovom. Na taj način, plakanje postaje čin preko kog se iskrenost ljubavi prema drugome i ona patološka prema sebi komešaju, pa je svaki put plakati za Camillom takođe i šansa da se Diane isplače za sve što joj se dešava i dešavalo povodom sebe, da se ispusti dok nostalgira za onim što je neostvarivo (a odatle i nagon da se sve kompletno potisne). Tako ispada da je ona pre samog događaja proplakala sve unapred, a da dalje plače samo revolvirajući već odigranu kompulziju samosažaljevanja i bespomoćne zaljubljenosti do ušiju, ostajući bičem nesvesti u nekoj vrsti zagonetne harmonije sa istinom zbivanja. Zato je reč 'plakanje' najjača u celoj kompoziciji i sasvim se hrabro i bez ustezanja ovde u snu pruža prema instanci 'za tobom'. „Luego de tu adiós, sentí todo mi dolor. Sola y llorando, llorando, llorando...”⁶⁵



naзад

'DODIR TVOJIH RUKU'



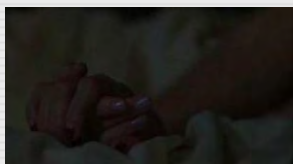
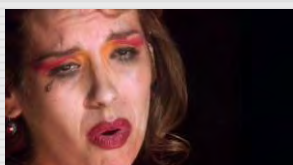
Betty i Rita naziru celu priču čitajući sa Rebebinog lica, bez obzira da li razumeju doslovno značenje reči koje ova izgovara. Prevod je suvišan, u zraku se sve oseća i svi su povezani, sasvim suprotno od početnog Ritinog buncanja u krevetu. Emocija je toliko jaka da su devojke zadesene merom transparentnosti kojom bol jedne osobe (Diane) ume da pređe na njih. Tonalitet glasa koji peva, od sve umrtvljenosti u najavi, sada razbija snagom siline kojom se nešto doživelo: „No es fácil de entender, que al verte otra vez, yo esté llorando...”⁶⁶ Odakle izlazi ta izvanredna jačina? Pa, upravo se na ovom mestu realizuje maksimum vajanja i stava da se umre sa stilom, da se od sebe/zvezde uoči samog buđenja spravi supernova, a usled toga ono sve umalo mrtvo pršti, razliva se u kolorit delovanja, odlazi visoko u kosmos da bi tamo ostalo milionima godina u sjaju (kao dokument za koji nema šta da se doda, u poslednjoj sceni filma *The Straight Story*⁶⁷). Stihovi izražavaju koliko je čudno to što je dovoljan dodir ruke, tako jednostavan gest, da zamotana stvar nečijeg celog života počne da otiče kroz suze, bezrezervno i neiscrpivo. Čvorovi se otpuštaju i ispravljaju dok pranje traje. Sve što se skupljalo grčevito, što je izazivalo bol godinama, i na kraju krajeva temeljilo njenog nosioca, raspada se u epilogu sanjanja sasvim slobodno i dragovoljno; to je ono što nije moglo da se dočeka, zbog čega je sklopljen sporazum, i zašto se smesta moralo doći. Rebekah diže glas, a erotični imago jeca od bola koji izaziva brisanje svakog straha, svake prepreke od nestanka kroz punu ljubav, razmazujući mu maskaru suzama (kadar na Betty traje duže nego na Ritu).

naзад

POST-MORTEM PREPRAVKA ODNOSA



Sve je ovo mnogo dublje nego što se čini; u izvesnom smislu, predstava bola i načina kako je on neprestano proživlavan i opet revitalizovan plakanjem cepa imago nanovo na dve ličnosti, u želji da ona za kojom se plakalo, a koje više nema, i koja dakle tu priliku nikada neće dobiti, sedi pored dotične i sazna šta joj se sve nije moglo reći, a bilo je vezano za nju. Tim mehanizmom, združeni ego, koji se sklopio samo kako bi osnažio ljubav između ove



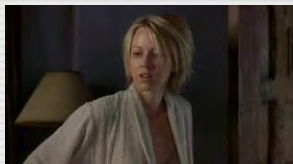
dve, ali pre svega u fantazmu fabule, dolazi u položaj da mu se ovde nudi nešto mnogo veće: da se prepravi ljubav i sve nevažne okolnosti stave ad akta, a da se ujedno ovoga puta takva tiče konkretno likova iz zbilje, Diane i Camille, a ne više izmišljenih, koji su služili samo kao nadjačanje i izvrgavanje. To snevač nikako ne može da odbije, jer isto leži u izvoru svakog njegovog ispunjenja. Njih dve kada plaču na osnovu ovog izgledaju kao da to čine jedna zbog druge, uz to jedna nadomak druge, direktno suočene sa onim što su radile i kako su se ponašale u stvarnosti, držeći se za ruke u pokušaju da obrnu vreme numere koja se čuje: Camilla jer ne zna o iskrenoj jačini koju je zamutila projektivna identifikacija, a Diane zbog abnormalnog upijanja i nemogućnosti da izrazi sebe u svetlu osobe za koju veruje da jeste ona sama. Prisutni su motivi i stida, i uzajamnog opraštanja, a preko ovog zadnjeg zapravo i najveći fantazam viđen od svih do sada, kada takvom nije potreban nikakav imaginarni supstrat, nego samo suze, kao generalno najrealniji činoci u životu Diane Selwyn. Sadržaj te hiper kraljevine otprilike glasi: hoću da uvidiš da ima razloga da jedno drugom oprostimo, nevezano da li smo žive ili treba svakoga časa da nestanemo. Jedino pod ovim uslovima ovako nešto je moguće, a da bi se oni stekli neophodno je bilo odsanjati čitav san onakav kakav izgleda u punoj svojoj dužini, bez ijednog izostavljanja.

naзад

SNEVAČEV HERMETIČKI OSIGURAN RAJ

To je jedan momenat. Drugi proizilazi iz aspekta snevača i funkcionalizacije rada sna pred neizbežnu smrt uopšte; tipologija takvog sanjanja, kao što se vidi na ovom primeru, ima tendenciju da završi snevanje na najgrandiozniji mogući način, a sve to u cilju da bi se mirno moglo ući u okončanje tu-bivstvovanja koje čeka na javi. Ovakve snove obično imaju osuđenici pred smtnu kaznu, ili oni koji boluju od neke neizlečive bolesti... Karakteristično za njih ne mora da bude to da sanjaju lepe snove, već pre da osećaju izvesnu dozu olakšanja nakon što se probude. Međutim, sa Diane Selwyn ne biva baš tako; ona kad se probudi kao da se pita, šta mi je trebalo da sve ovo sanjam baš sada? Preciznije, ovakvu antipodnost prema onome što je stvarno ona više doživljava kao glavobolju razlike, i zbunjenost zašto je takva bila potrebna kada još veći udarac zadaje nakon buđenja, nego kao sećanje na konkretne delove sna. Zato se kod nje zadržava gorak ukus, kao loš zadah iz ustiju koji ostavlja šarenilo u tragu toga što joj se u toku spavanja provrzmalo po glavi, a bubnjevi u lobanji sve su glasniji, još jači nego dok se kretalo na jastuk (2 min.). Decibelna buka namenjena isključivo nosiocu pokriva i najmanje šumove rezona, ega, selfa, razloga i identiteta, koji ostaju zauvek nasukani na branu koju je zaludno lokalizovati. Sve što je na pameti čuje se samo kao: ono što sam uradila toliko je užasno, da ni na šta drugo ne mogu da pomislim, ali i kada tako traje, nije da nešto posebno razmišljam, već ono misli o meni i večito je nada mnom. Lupa, a ako pomislim da je prestalo, tada zateknem da ipak odzvanja. A ako hoću da shvatim da zbog toga što odzvanja ipak nekako prolazi, onda se opet čini da udara jer sam počela da mislim o samim udarcima (histerija). I ništa drugo na svetu ne postoji, ili ja ne mogu da se setim ničeg, a šta je zaista od toga dvoga, to mi uopšte nije u moći da skapiram. Znači, ništa nije vredelo, tj. jeste ali samo među zidinama sanjanja. Da li se to onda ikome pridaje kao ikakva važnost?

Diane –i sigurno ne, ali snevaču, kao rezultanti nesvesnih i predsvesnih struja veoma. Sav glamur i vayanje ostaju unutar sna, a čim se takav prekine, od toga više nikakve vajde nema. U tom smislu, olakšanje koje nesvest izručuje ipak se događa, ali usled traume i psihičkog stanja kojem dohodi samoubistvo ostaje hermetizovano u sanjanju, i tako se sprema da ispari do ništavila pošto Diane otvori oči, i probudi je kucanje sustanarke (117 min.). Stoga, okolnost bližeg poigravanja sila koje su javom pretežno cenzurisane (Freud), a ovde u snu uzvrpoljene udahnule minijturni život, tj. trajanje fantazma kakav se obožava, pravi svećani ispraćaj da se u kraj ode stepenicama povratka u majčinu utrobu, sada ne samo kao u određeno mesto (1612 Havenhurst), nego preko celokupnog bogatstva senzacija što krasi sveopšte informativno stanje, i koje se ekskluzivno mogu nacrtati jedino uoči večnog počinka. To čini drugu stvar najvećeg fantazma koji traje dok dvoranom struji glas Rebeke Del Rio, i što najviše udire u snevača; mašta se o tome da je sopstvena smrt nešto što svako poštuje, pa je prema tome tu da bi se odala poslednja počast životu jedne ličnosti, ne ulazeći



u to kakav je karakter istog bio (trauma), gde svi slave njen odlazak kao da je u pitanju okupljanje sa kojeg niko nikada neće otići, večni party, i na kom se kako oni bliži, tako i oni dalji pojavljuju srećni i konačno bez zadnjih namera prema snevaču (fenomenologija raja). Na ovoj simboličnoj sahrani (kraj filma *'Big Fish'*⁶⁸ Tima Burtona), sve se izmiruje sa Diane, a ona infantilno sanja da njeno postojanje nakon smrti u Drugima (memorija) ima neverovatno veliki uticaj, potpuno nesrazmerno onom što su pokazivali dok je bila živa.

naзад

HOĆU DA BUDEM TU KAD ME VIDIŠ MRTVU

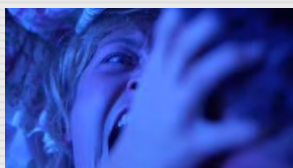


Ono što se u *'Mulholland dr.'* –u preko psihoanalize javlja kao zaključana slika plakanja u snu, Lynch je u serijalu *'Twin Peaks'* arhetipski ospoljio kroz efekat kojim smrt Laure Palmer, devojke o kojoj su svi ponešto znali u malom mestu, utiče na ljude i dalje njihove živote tek nakon što je više nema. Tako se ta slika užasa, koji nastaje otkrićem da je svirepo ubijena, lepi za nas u modalitetu, kako bi bilo sjajno da naša smrt proizvede tako nešto kod drugih, da na neki način ostanemo prisutni i kada nas nema, jer mi kao gledaoci znamo pre njenih najbližih da je telo pronađeno, a posle samo čekamo, imajući kao duh koji luta tu privilegiju, da vidimo kako će se ponašati kad saznaju ili dok strepe za ono najgore, baš nalik što **želimo** da smo tu kada neko od naših najmilijih pronađe naše telo, a ne da danima („... *But she hasn't been around for a few days.*“) trune zaboravljeno kao ono na Sierra Boniti koje slučajno pronalaze dve indiferentne osobe, pa posle još ne govore nikom o tome (96 min.). Sve je to deo iste libidonozne slike i zadnje okrepe po ego, o kojoj, zanimljivo, mislimo dok smo još mali; šokantna dojava šerifu, plakanje pozornika dok fotografije umotani leš, prazna stolica na školskom času i prijatelji koji kao da znaju, nepoznata devojka što u tom trenutku trčeći vrišti na proplanku, oglašavanje direktora, majčin nervni slom, zatvaranje pilane i prestanak rada motora, scena koju pravi mladić na sahrani („*You killed her, we killed her*“)... Takođe, specijalni agent Dale Cooper na samrti Lelanda, koga je Bob zaposeo još kada je bio mali, i želeći sada da promeni domaćina (pređe kao simptom) i da uđe u Lauru koja mu se snažno odupirala i zbog toga nastavljala da trpi silovanje (prljavi Bob je samo Laurina infantilna dislokacija po funkciji oca kako bi se sa ovim moglo živeti, dok je inače familijaran, i umisliti da silovatelj i on nisu ista lica), upućuje da na kraju mračnog tunela gleda u svetlost i krene ka njoj. Leland (Ray Wise⁶⁹) u istoj vidi osobu koju nikada nije mogao da ima na način koji je želeo (relacija Diane sa Camillom), svoju kćer, koja mu oprašta i time postaje jedno sa njim... Devojka iz radijatora u filmu *'Eraserhead'* na kraju prihvata u zagrljaj Harry –ja koji je svršio sa izopačenom bebom i peva: „*In heaven everything is fine. You got your good things, and I got mine.*“ ...

naзад

MASTURBACIJA, OČAJ I KONVERZIJA

U slučaju sa snevačem ono 'svi su tu i žale za mnom' odnosi se i totalitarno ostvaruje jediničnim prisustvom Camille, rame uz rame u sedištima teatra, jer takva u svojoj moći simbolizuje svu pretenziju na celovitost, tj. plodno tlo u kojoj je svaka biljka nikla i rascvetala se kako samo ume. Ritu odaje još jedino perika koju nosi, a pesma se nastavlja u tonu poveravanja: „*Yo que pensé que te olvidé...*“⁷⁰ Scena koja je korelat Diane –ine razuverenosti da može da preboli Camillu je ona masturbiranja u 126 min. Tu ona pošto-poto želi zadovoljstvo, da nadraživanjem probije granice koju figura njene ličnosti igra kod drugih, tj. senku nesamostalnosti koja se neprestano vraća u misao, i time pokaže sebi da joj taj veliki Drugi u obliku Camille koja je povezuje sa ostatkom sveta nije više neophodan. Međutim, neometano florisanje urušava činjenica da Diane ipak zatiče sebe kako dok čereći klitoris neizbežno još uvek zamišlja Camillu (fiksacija), a da čim ovu skloni, efekat nadražaja prestaje. Usred takve konverzije po psiho-somatskom, ona shvata poraz i koliko istovremeno mrzi što u njoj nešto još uvek, ili posle svega, i dalje ljubavljvu vapi za istom osobom. Za vreme masturbiranja, njen izraz na licu prati sve ovo: najpre izdaleka deluje ok., a onda se jecaji koji su mogli biti oni uživanja produžuju, kao da su već ispočetka bili, u žalosne plakanja (Llorando). Nasilje nad floracijom koja nikako ne ide Lynch odražava kadrom koji treba da bude sastavni deo Diane –ine vizure, kada se svaki put, po upregnuću (dubok zvuk grmljavine) da još jače draži, pogled zamućuje a odmah zatim bespomoćno i





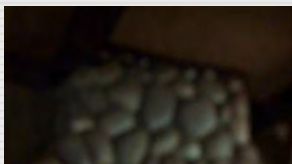
bez učinka vraća u normalu, tj. u samosvest jalovog rada. „... *Pero es verdad, es la verdad...*“⁷¹ Najzad, ona kreće da se udara iz reakcije prema ovom, u pozadini ide numera *'Pretty 50s'*⁷², a znoj koji je obliva dole samo ukazuje koliko dugo je pokušavala nešto da postigne. U tom kontriranju opet izlazi ljubav ili potreba koja je jača nego ikada ranije, upravo pošto objekt nije prisutan (odatle osiguranje i strah od svake udaljenosti Betty i Rite unutar erotičnog kompleksa u snu): „... *Que te quiero aun más, mucho más que ayer...*“⁷³

nazad

O MEHANIZMU KOJIM JE ODUZET TUĐ ŽIVOT

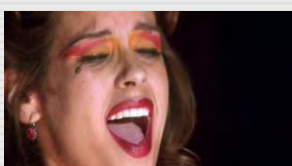
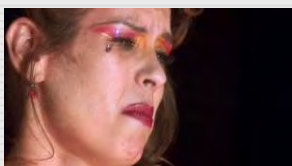


Camilla, i dalje u svečanosti za snevača, kao da dobija kompletnu scenu ovog bola, dok devojkice isključivo gledaju pravo u transmisioni medijum Rebeke Del Rio koja peva na bini. „*Dime tú que puedo hacer. ¿No me quieres ya?*...“⁷⁴ Ovde će snevač dobiti ono što Diane više ne može da zna u stvarnosti, da ni ova ljubav nije uzvraćena, i da koliko god se trudila, opet ima utisak da je nekako sama kriva, tj. da je doprinela tome. Ona ima želju da nekako vrati Camillu i objasni joj da ni ona ne želi da se ponavlja to što se, i kako se dešava, ali trenutka kada se ova pojavi, sve to kao da ne može da se probije na površinu, i ostaje tako nesvareno u utrobi da muči (sve što je iluzionista dotakao), a spolja još jednom ništa novo. Tako filmska diva svaki put odlazi ni sa kakvom svešču o ovome, a sve više se pitajući šta traži pored ove. Zato je za Diane u tom smislu sjajno ako bi barem na snolikoj sahrani, u rapsodiji otvorenog srca, Camilla sve to mogla da razume, bez da ova išta o tome progovori, da samo dođe i kaže: znam. A baš ta fantazija ispunjava se u ovom času: znam zašto si morala da me ubiješ. Čuti ovako što u melodiji dok Rebekah neustrašivo diže glas, melem je za svršetak snevanja, a za javu i histeriju u njoj pravi pravcati otrov; figurativno, koliko božanstveno deluje tonalitet koji se proizvodi u numeri sna, toliko će sve to organizam da izjednači vrištanjem koje izlazi iz Diane, kako je nakaze iz sna budu terale u spavaću sobu (140 min.). To urlanje u znaku predestinacije započinje nešto ranije, nekoliko sekundi pre no što devojkica uzme da beži progonjena granicom koju trauma ne da da se prekorači, jer Diane samo nastavlja da čini, doduše potpuno zaposeta kao sredstvo, i van domašaja za razum, ono po cenu čega je snevač ovde u snu mogao mirno da odahne, predajući sebe u lepu smrt.

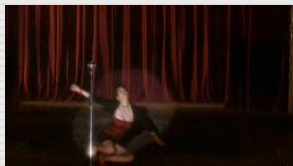


Usled toga, egzistira momenat u tom akvarelu prepunjenosti i izmučenosti za Diane kada apsolutno isto boli svako naredno plakanje, sa ili bez da se izvrši ubistvo nad Camillom; patnja koja proističe iz pomisli na večito vraćanje i pogoršavanje uprkos nevidljivim ambicijama (stradaću ako opet budem morala da prolazim kroz ovo), već sama po sebi dovodi do duševnog samo-ubijanja, te takvo traži svoje ospoljavanje i u eksterijeru pre no što unutrašnjost sasvim pukne. Drugi moraju da vide šta će mi se desiti, ne može to bez njih, kada su oni, majku mu, sve ovo zakuvali! Prema tome, ono što *'želi više od svega na svetu'*, tj. u šta je sigurna celim svojim bićem je zapravo to da će se **njoj** nešto uskoro desiti, a ne da u načelu želi zlo Camilli, mada se u uzdrmanom acting-outu kune u isto. Kako god da to zvuči, zvuči slepo, jer izazvane posledice samo ukazuju da je bila u pravu; histerija koja deluje u oči samoubistva poentira na tome da ova demonstracija ozbiljnosti eksploziva kakav se u sebi drži, približena Drugima preko ubistva Camille, vrlo važne zvezde za jedan milje, velike koliko i unutrašnje Diane –ino carstvo čiji dominar nikada nije stigao da se popne na presto, nije urodila plodom, niti joj je donela ikakvo olakšanje. Štaviše, takva je introjektovana već u punoj patologiji, tj. odlukom bolesti koja progovara. Snevač sada poznaje mehanizam kako se to moglo dogoditi, i da profil njenog bola nije voleo da to bude bilo kako drugačije. Pre nego što mu srce stane, može još samo da mu bude drago što, umesto bubnjeva u glavi koji sve ovo na javi delirijumom tiskaju, sluša u akustičnom klubu *'Silencio'* note kakve kulminiraju sa: „*Y siempre estaré, llorando por tu amor. Tu amor se llevó, todo mi corazón. Y quedo llorando...*“⁷⁵ Ozdravljenje za njega je aktivirano, a Rebekah može slobodno da se sruši puštajući da daljnje dočaravanje zameni snimak koji je sve vreme ipak tekao iza. Hvala svim iluzijama, hvala nesvesnom!

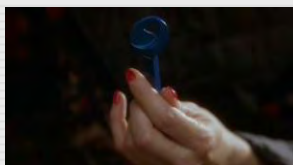
nazad



OZDRAVLJENJE I PLAVA KOCKA



Zabezegnute devojke, koje su tu još samo forme radi, razularene onim što im se smenjuje u senzibilitetu, otvorenih ustiju (potpuno obrisane) dočekuju Rebečin prekid podražavanja, i to kako pada na patos. Ako je to sve bila gluma, čemu onda kolabiranje? Da li je i ono deo predstave? Svakako. Ali, u tome je i stvar, to što je radila postojalo je sve do maločas i bilo je toliko realno za one koji to prate (sadržaj vremena gledanja). Sada kada svaka magija treba da prestane, gledalište postaje svesno da tako nešto nikada ne može videti nigde izvan kluba, tj. u stvarnosti („... *ever outside of a dream*.“). Numera i dalje odjekuje, ali bez aktera; stvari su se obrnule jer iluzija uveliko znači snagu sna, a ne više to da je pomoćni privezak jave, pošto pomoći Diane –i nema. Predstava je sanjanje a takvo ostaje u imaginarnom prostoru bez mogućnosti da od istog iko išta raspozna i poživi kao stvar u realnom. Zbog toga zaključavanje vrednosti vajanja kao nečeg najlepšeg, i kondicija da ono uopšte razvije svoju epopeju, dolaze od fatalizma i zapečaćene smrti sa one strane principa zadovoljstva (Freud), i na taj način, Diane –ino nesvesno prekidom snevanja interno preslikava upravo ono što će svet oko nje doživeti kada bude umrla, tj. izvršila samoubistvo, i tako je zateći da truli u krevetu. Kako ona sama odmah po buđenju zaboravlja svaku pozitivu iz sna, sve poruke, pa i simbolično izlečenje ispostavljeno na samom začelju, tako će se i svi stvarni razlozi zbog čega je povukla obarač na sebe zauvek udaljiti od jednoznačne komprehenzije drugih ljudi koji je budu našli, a potom i od onih koji o tome budu slušali od tih. Oni mogu da nagađaju, ali nikada neće znati za meru ljubavi sa kojom je zajedrila u ovaj projekat, baš kao što ni Camilla nije naslućivala. Stoga mehanizam zapoveda: ako ona koju sam volela to nije mogla da zna, onda to neću dozvoliti ni nikom drugom sa strane. A pošto ne mogu da počinim atentat na svakog, ubiću sebe i rezultat će biti potpuno isti. „... *por tu amor!*“⁷⁶

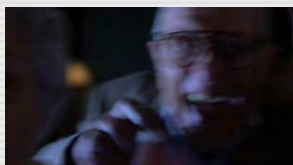


Čvrsto flaširanje sna, u tom smislu, otiče i fetišizirano u vidu geometrijski izbalansirane kutije koju Betty totalno hladno vadi iz svoje torbe (112 min.), kao da joj npr. zvoni mobilni, za koji zna da ga je ponela i gde stoji, pa mora da ga uzme. Ili nalik da hoće da izvadi pribor da sredi šminku koja se upropastila... U svakom slučaju, nešto sasvim priručno i njeno malo tajno... Tu je ona u neposrednoj vezi sa snevačem i služi samo kao navigacija do izlaza, a zatim pruža kutiju Riti, u smislu: za tebe je. Ova gleda shvatajući da joj se bliži rasplet, jer takva odgovara ključu koji je na početku filma pronađen, ovoga puta, u njenoj torbi (simetrija devojaka). Time, ukoliko je onaj običan, slične boje koji je pokazivao egzekutor u ekspres-restoranu (137 min.), ili koji se nalazi na stolu stana u koji Diane gleda pre no što izludi (140 min.), imao funkciju da pokaže poligon fabulizacije u snu, držeći je stalno u referenci sa njenim životom i ponašanjem u stvarnosti, onda ovaj fantastično stilisani i inspirisan kroz vajanje kao unutrašnjim materijalom, predstavlja reciprocitet istog, tj. to što ostaje samo za san (istina o ubistvu/samoubistvu), i što kao tangenta sa kružnice pri buđenju odlazi pravo u svemir, a da java o tome ništa ne skonta.

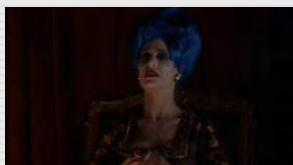


naзад

'SILENCIO'

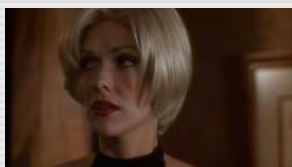


Ono što daje čar celom filmu, i odakle izvire ukus njegove lepote jeste to što smo taj kosmos u stvari mi, gledaoci, koji smo prisutni u filmu baš kao i gospođa sa balkona u teget perici, i koji kao svedoci bilo u Diane –inom snu, bilo izvan njega čuvamo tajnu u nekakvom pred-razumevanju (kao znamo, ali kad nas neko pita, onda...), tj. puštamo da značenje lebdi u vazduhu, nalik da smo deo njenog nesvesnog (a zapravo, mehanizme i njegove strukturirane modele delimo svi pojedinačno, svako za sebe, a ne u nekoj posebnoj vrsti kolektivizma koji bi imao svoj naziv). Ništa od kompleksije Diane -inog selfa ne može se saznati u opisu zbilje, pa je u nameni da se prikaže isti neophodan bio san, a Lynch –ovo ostvarenje *'Mulbolland dr.'* od ovoga pravi **temu** za scenario! Tako java uzima istinsku hermeneutiku ako i samo ako se oslika u snolikom (*'Tumačenje snova'*), pa nije ni čudo što se dama iz VIP reda kadrira nevezano za supremaciju delova filma, pored lica spodobe beskućnika, dok sve vreme ćuteći (gledalac) na kraju u 142 min. jedino prozbori 'silencio', što je ujedno i tišina kojoj ni mi bog zna šta ne umemo da dodamo. Drugačije, i mi ćutimo, ali smo u toj tišini ipak nešto dobili, i zato osećamo potrebu za posebnom, kako nam ona



jednostavna i neekscitovana odjednom deluje nedovoljna. Pre toga opet mikrofoni iz kluba, a predstava kao da se tek tu završava, ali **za nas**. Ne za likove.

naзад



VEČNI MIR NA OSNOVU STVARNE LUDNICE

Dalje, Betty još nosi kutiju do stana, držeći je ispred sebe kao nekakvu svetinju, stavlja je na krevet dok je Rita okrenuta i otvara ormar, i onda – hop – više je nema, a kamera uopšte ne haje nego se fokusira na preostalu. Idealizovani self više nije potreban, jer je snevač izmiren sa sobom, pa mu kao takvom jedino znači još Camilla, tj. da ostavi Ritu samu da se suoči sa mrakom iz kutije (isprati do kraja ono što ju je figurativno pogodilo i u stvarnosti – ubistvo). Napuštena, ona je samo rep semena koji je poslužio da nešto pokaže, pa usled te sićušnosti ponovo bunca na španskom (*¿Dónde estás?*⁷⁷), kako je Betty –in nestanak vraća u svestremenu laž i besmisao koju je onomad videla u viziji. Imago je konačno rasturen, a kutija koja je tu da kao usisivač uvuče sve što se saznalo strukturom nesvesti i predsvesti, pa i samu Ritu/istinsku ljubav prema Camilli iz rekolekcije Diane Selwyn, u naboju kakav čuva, nakon što je beskućnik u 138 min. ispusti u kesi za smeće, dolazi glave glavnoj protagonistkinji. Sve je crno na momenat, a onda ista pada na zemlju pre no što se izvesna tetka Ruth pojavi uoči svog izlaska iz stana (parabola iz 11 min.), učinivši joj se da je čula nešto, ali nalik ni analitičar u slučaju Dan –a, ni ona ništa ne vidi. Dakle, oni koji su trebali za san kao najveće potpore ili stubovi, jednom da omoguću ućaurivanje u 1612 Havenhurst, drugi put da poslušaju ono što nekog tišti, likvidiraju se iz sustava kao da se čitav fantazam nije ni desio; nikakva Betty nikada nije doputovala, nikakvu Ritu nikada nisu udarila kola... Kutija je sve obrisala u cilju pripreme za budno stanje. Snevač je ispoštovao dogovor, i kauboj se, kako je obećao dok je razgovarao sa Adamom, pojavljuje („*You will see me one more time if you do good.*“) pošto je posao obavljen kako treba.



Smisao mikro-života snevača bio je ceo sadržan u snu koji je filmom prikazan, a na pismo (Lacan) koje je takav ispostavilo sada može da se stavi tačka. To isto čini i John Merrick (John Hurt⁷⁸) na kraju Lynch –ovog filma *The Elephant Man*⁷⁹ nakon što dovrši maketu katedrale čiji realan izgled nikad nije video, izuzev jednog tornja, koliko mu je to prozor u sobi dozvoljavao (imaginarni fantazam), i koji, osećajući da je najveći zadatak koji je u životu imao time završio, odlazi u krevet da spava u najzad horizontalni položaj, koji mu zbog deformiteta kakve ima spolja i iznutra inače blokira disajne puteve, ovaj put samo iz razloga što to tako rade svi normalni ljudi, koji za razliku od njega kada spavaju više ne izgledaju kao mučenici. To hoće i on („*I'm a human being!*“), da barem spava i sanja kao čovek, ako ga već budnost stalno čini da odudara. Međutim, preko ovog gesta iz svakodnevice čoveka on prekida dodvoravanje i samilost svih oko sebe, i stavlja im do znanja da ne želi dalje da živi životom koji je u odnosu na njihov u startu nenormalan, koji je svaki njegov čas pretvorio u njihovo specijalno ponašanje prema njemu (ceremonija opraštanja u totalitetu prija samo ako se zbilja ne dešava), i tako umire. Ono što poslednje vidi, takođe ostaje zakucano snom; John putuje u kosmos muzičkom podlogom Adagia odakle dopire majčin glas: „*Never... Never nothing will die. The stream flows, the wind blows. The Cloud fleets, the heart beats... Nothing will die...*“ Diane i Camilla zauvek ostaju spojene u nekad i negde sanjanim likovima Betty i Rite.

naзад



2 Autorov setting i umetnička vrednost

„Ne pokušavam da manipulišem publikom. Samo pokušavam da, znate, dospem do njih i pustim materijal da sam priča. Da radim unutar sna.“

David Lynch

Zaključak

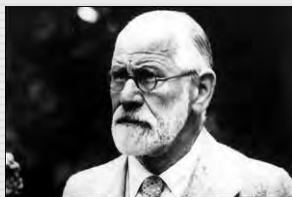
Tvrđi se da je tradicionalna psihoanaliza, što se umetničkih dela tiče, radila na način da pomoću izvesnih činjenica iz autorovih života, njihovog detinjstva, pronađe elemente koji takve oslikavaju na delu, ili pak obrnuto, da sa detalja umetničke kreacije pređe na nekakvu konkluziju o intimnim životima autora. E, to je totalno van suštine i bez mozga. Prvo, šta znači to 'tradicionalna'? Ni to nema nikakvog smisla. A drugo, to što analizom izvesnih umetničkih dela mogu da se uspostave veze sa stvaraočevim nesvesnim težnjama, i dalje sa strukturom njegove ličnosti i života koji vodi, pre je stvar tog umetničkog dela takvog kakvo je, nego psihoanalize. Na Lynch –evom primeru će se to odlično pokazati.

naзад

ESTETSKA KONKRETIZACIJA I PSIHOANALIZA

Ako bi se krenulo u pravcu iščitavanja svega što je Lynch rekao o ovom filmu, ili o svom detinjstvu, pa tako tražila veza sa pojedinim scenama ili motivima, to ne bi bilo na odmet, ali ne bi imalo ni naročitu poentu. Da je to rađeno, analitički deo rada uopšte ne bi ličio na ono što sada liči, a njegova oštrica izvođenja rasparala bi se u nekakvo ubeđivačko pletivo. Ono što je ipak bilo neophodno činiti, a da rezultira sličnim sadržajem, jeste gledati u film, i to ne iz perspektive ovog ili onog, analitičara ili nekog drugog smrtnika, nego bez uzimanja strane. To je ono što bi nam, na kraju krajeva, i sam Lynch savetovao. Međutim, odakle onda da sam ostvarenje video baš kao materijal podložan psihoanalizi? Jednostavno: tako mi je film pokazao da treba.

Uporedimo ovo sa Freud –ovim pristupom. Pored toga što analizira dela Leonarda DaVincija i Michelangela, on obrađuje dela koja su potpuno nepoznata i koja nemaju neku naročitu vrednost osim one koju su zadobila tim njegovim izborom, tj. za psihoanalizu. Ta selekcija proizašla je iz težnje da se saznanja do kojih je došao unutar, ali i van psihijatrijske prakse, potvrde na odgovarajućem sredstvu izražavanja ili jeziku (Lacan); u mislima stvaralaca, na linijama, oblicima, teksturi, muzici, arhitekturi... Kad god bi se pojednačavanje desilo u meri u kojoj kompletna suština dela ukazuje na takve sadržaje, Freud bi stao, upro



prstom, i rekao: to je to. I ništa više; delo je moglo biti poznato i, sa te strane, priznato, obožavano od drugih, i sl., ali ujedno i nije moralo ništa od toga, kao npr. Jensenov prozni tekst 'Gradiva'⁸⁰. Dovoljno je bilo da objekat progovori na taj način.



Logika pojavljivanja i otkrivanja (fenomenologija) psihoanalitičkih elemenata u kreativnim postupcima čovečanstva, sasvim je uporediva sa onom koju Freud iznosi vezano za snove kada ih klasifikuje. U svom glavnom delu o snovima on posebno podvlači činjenicu da nisu svi snovi podložni psihoanalizi, tj. da nemaju uvek istu za svoju hermeneutiku. Pod pretpostavkom da se koliko-toliko zapamte, postoje oni na čiji sadržaj i smer utiču spoljne draži i fiziološki procesi, oni koji baš i nemaju mnogo smisla, i najzad oni za koje na neki način osećamo da imaju značenje i da su istim tesno vezani za nas, za ono što nas okružuje i za naš odnos prema takvom. Po buđenju iz ovih zadnjih mi jednostavno shvatamo: ovo je bio jedan od tih snova. Isto je i sa umetničkim delima. Osmesi, nabori na odecí, položaj tela na Leonardovim radovima ne dobijaju na suštini usled naše upućenosti u njegov život, već se sve to vidi na poseban način (osmeh više nije samo osmeh, itd.) odmah na samom delu, bez ikakvog istraživanja i boljeg poznavanja. Detalji iz života autora koji potvrđuju ekskluzivan uticaj na posmatračevu nesvesno sekundarni su u odnosu na ono što je već tu, i mogu služiti samo kao prilog tome. Oni se podrazumevaju u estetskim predmetima ovakve vrste. Međutim, do kog nivoa seže intiman podatak ispostavljen u takvim delima, i da li je u svakom od umetničkih ostvarenja isti? Da li on uvek stiže do infantilnosti autora, pa je u pitanju samo šema koju treba primeniti?



Nipošto, jer to zavisi opet od samog predmeta i onoga što je u njemu prikazano. Drugim rečima, osmeh Mona Lise direktno je upućen na apstraktan libidonozni izraz njegove majke, a dalje i starateljke, nabori na delu odeće tako su nalegli da ocrtavaju regresiju iz detinjstva na pticu koja je u kolicima dodirivala usne malom Leonardu, ne zato što su to sastavni delovi nekakvih psihoanalitičkih zahvata, nego što sve to čini prvi plan, tj. estetiku baš ovih dela i nijednih drugih. Kad je o umetnosti reč, estetika predstavlja generalno najširi pojam, pa prema tome i pojam širi od psihoanalize, kako ova totalno može da čini estetiku u jednom delu, a obrnuto nikada nije moguće. U tom smislu, izvesna dela se tek po svojoj estetici pronalaze kao psihoanalitička, a ne time koliko je ubedljiv aparat koji vrši analitiku. Proces unatraške, koji je morao da se izdejstvuje i ovim radom, poduzima se samo pošto je ono što je svršeno estetikom dela, kako aktom tako i predmetom, tj. u ovom slučaju gledanjem filma, neophodno predstaviti i nekom Drugom. Da se izgradi most sa mehanizma podsvesnog na obalu ipak strukirane konotacije koja bi se mogla ispratiti i urezonovati.



Što se tiče dubine ili sadržaja elemenata koje nose dela psihoanalitički ukonkretisana, ni tu stvar nije šablonska. To što je Freud video u delima DaVincija, tj. što se kao takvo daje u estetskoj vrednosti njegovih dela, ne znači da se može ili mora opaziti i u drugim delima, nekih drugih autora. Međutim, ako danas uzmem Leonardova dela, ja i dalje iz njih izdvajam isto što i Freud, ne zato što imam bilo kakav interes da to ispadne tako, već što su i tada, prilikom njegovog akta opažanja, istaknuta ista neizbrisiva i neizostaviva obeležja onog što je pred nama, tj. estetskog predmeta. Takva dela po svojoj umetničkoj biti egzistiraju samo kao psihoanalitička, i nikakva više, a psihoanaliza je tu samo posledica, ili njenim domestičkim jezikom, simptom. To kakav će sadržaj izaći kao estetska realizacija zavisi od svakog umetničkog dela ponaosob, a ukoliko ono u svojoj suštini rezultira kao psihoanalitičko, onda, preciznije, od snage nesvesnog i podsvesnog umetnika. Ono **kako** ta snaga radi u autoru, koja je u suštini sve vreme opisivana gore u radu, analogno dešavanjima u okruženju sna, diktira **šta** će se u njegovom delu, kao onom koje se opaža i postoji za nas, fenomenalizovati. Tako se tu mogu decidno pronaći opsene i snovi stvaraoaca, njegove fiksacije i kompulzije, identifikacije i introjkcije, potisnute želje i sublimacije kroz rast i razvoj... S tim da ukupna slika ovih činilaca odmah stavlja do znanja da konkretizacijom udire na ovaj poseban način.



naзад

SETTING DAVIDA LYNCHA

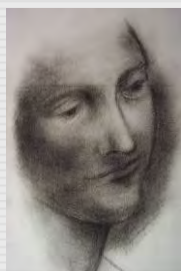
Taj 'poseban način' odlikuje i Lynch –eve filmove. U njegovim ostvarenjima bačeni smo na ovakve strukture bez ikakvog ustezanja, jer Lynch razume koliko je važno da stvari ne budu jednostavno prikazane onakve kakve izgledaju da jesu (*The owls are not what they seem.*⁸¹), nego onakvima kakve se u nama dešavaju, i kakvim ih doživljavamo. Naročito ako se radi o onome što teško da bismo ikome rekli, oko čega se pribojavamo da nas Drugi neće shvatiti, i da ćemo ispasti psihopate. Za njega je sedma umetnost prilika da se prikaže ne toliko ono što radimo, već ono šta se sa nama dešava, pri tom ne povlačeći jasnu granicu između misli koje se zadržavaju i onih što ospoljavamo, pa se na taj način, stvarnim sredstvima izvesni predmeti jedne realnosti umeću u onu drugu gde postaju krajnje iskrivljeni, ali ipak kao njeni sastavni delovi i ključevi koji rešavaju radnju. Ne treba nam delo ako će da potvrđuje ono što inače utrpavamo u svest, da samo preslika to u šta sebe svaki dan usled sigurnosti uveravamo da jesmo i da radimo, nego baš ono što se naime nikada ne usuđujemo da činimo, a istovremeno je ubedljivo deo nas, i odakle izlazi sve protiv čega se protestuje da smo takođe. Sve ovo čini uopšteni setting i svesnu ili nesvesnu orijentaciju autora čije umetnosti iskrsavaju kao psihoanalitične.



Odvojeno je pitanje, da li ću u okviru dela, sa ovakvom delotvornošću na primaoca, da pronađem motive iz David –ovog detinjstva, ili uopšte za nešto što proizilazi iz nekog specifičnog događaja njegovog života. I jedno i drugo, naravno, mora biti uvek inkorporirano, ali je stvar u tome do koje mere to participira u biti određenog umetničkog dela; nasuprot DaVincijevim radovima, ništa od ovoga nije presudno u estetici filma kakav je *'Mulholland dr.'* Da li postoji nekakva tesna veza u psihološkom profilu Diane Selwyn sa osobom kojoj je posvećen ovaj film, Jennifer Syme, devojkom koja je bila zaposlena u Lynch –ovoj produkcijskoj kući i bliska prijateljica Merilina Mensona, poznatog muzičara koji se pojavljuje u *'Lost Highway'* -u, a 2000. god. poginula u saobraćajnoj nesreći, to je sasvim u pozadini. Ništa u filmu takvu jednoznačnu vezu ne nagoveštava. Ali zato ono što Hollywood, slava, kao i neostvareni snovi mogu da učine od ljudskog života, autoru je dakako jako dobro poznato. Što se tiče David –ovog settinga u pogledu drugih elemenata filma, ili pojedinosti, moglo bi se govoriti o uskoj povezanosti figure kauboja, nekoga ko je i u snu označen kao Nad-ja faktor, i njegovog realnog oca, koji je imao običaj da se oblači slično i da nosi kaubojski šešir dok je išao na posao, zbog čega je mladom Davidu bilo pomalo neprijatno (otac odlazi od kuće dok ovaj, najstarije dete, ostaje pored majke domaćice – 'Edipov' motiv). Takođe, uloga reditelja Adama Keshera mogla bi skroz da se poklopi sa njim i problemima kakvim se susretao, pa čak i dan danas, uoči i tokom realizacije projekata, gde je često tuđa volja morala da odlučuje kontra Lynch –ove... Ima još mnogo detalja, ali ni oni nisu u centru.



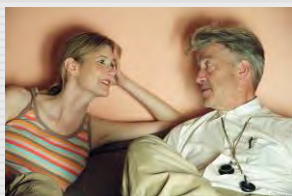
U toj liniji analize, tj. hermeneutike kakvu pruža umetničko delo po principu - čitam iz dela ono što se dešavalo autoru u životu, film *'Eraserhead'*, čije je snimanje usled problema sa finansiranjem i, uprkos tome, David –ovoj istrajnosti da ga završi, trajalo pet godina, deluje nekako najviše autobiografski. Sve u njemu, uz jezivu ravan prikazivanja, neodoljivo asocira na David –ovu tadašnju situaciju u Filadelfiji, na industrijski i opasan kraj u kom su on i Peggy, njegova tadašnja supruga, živeli, na neplanirano dete, i najzad prekid braka koji se desio u najtežim godinama po snimanje. No, kako Lynch –eva karijera odmiče, ostvarenja u kojima bi se, svesno ili nesvesno, preslikalo nešto konkretno i intimno vezano za njega, ne uzimaju za formu ceo film, već to postaju samo sporadični motivi: nekad ambijent, nekad momenat ponašanja nekog od glumaca, itd. Ipak, bez obzira na isto, ono što sledi od *'Blue Velvet'* –a pa do najnovijeg tročasovnog *'Inland Empire'*⁸² ama baš ni po čemu ne oštećuje ili umanjuje psihoanalitičku konkretizaciju svakog od naslova čiji je on potpisnik (režiser i scenarista). To znači da, govoreći o ovim delima, uopšte nije nužno da se u estetskom aktu stvaranja, a potom primanja, kao glavna i jedina stvar izvuku infantilni elementi iz autorovog života kako bi umetničko delo po svojoj estetskoj biti bilo psihoanalitičko. U tom smislu bi se mogla povući demarkacija između *'Eraserhead'* –a i ostalih njegovih radova,



dok u načinu prikazivanja, u onome kako pišem scenario i režiram, i koji delovi selfa mi se uključuju kad rezultira ovakva vrsta umetnosti, nema mnogo razlike.



O čemu se zapravo radi? Po kom osnovu mogu da tvrdim ovakvu diferenciju? Samo po onome što se estetski pokazuje u svakom radu pojedinačno. A to je sledeće: Lynch –ova dela nisu toliko vezana za njegov setting da se pre svega u njima očitavaju neki događaji, traume ili sl. iz njegovog života, nego za setting čoveka koji neverovatno aprehendira fenomenologiju ovakvih događaja bez decidne potrebe da se isti dese baš njemu. I ne samo da ih detektuje, on poseduje neverovatnu kompatibilnost da, ne dirajući ličnim egom u njihovu suštinu, kao magnet to sebi približi, a zatim trasira sve to tako do ekrana, najčešće ne umejući, kao ni svaki sjajan umetnik, da objasni zašto nešto mora da se uradi tako kako on kaže. Sa snažnim osećajem da prepozna i iskoristi ono što se na slučajan način pokaže kao dobro, čak po cenu da mu takvo promeni čitavu koncepciju.



Naredne činjenice svedoče o tome. Na pomen Peggy –ine rođake koja je sanjala noćnu moru kakva uključuje učenje engleske abecede na pamet, David odlučuje da snimi kratak film 'Alphabet'⁸³ o sadržaju i težini koju bi ovaj san mogao da ima, i u vezi loma kakav se na početku naše karijere učenja javlja u glavi povodom istog. Nešto tu umire za sva vremena i nepovratno, nevini glasovi pevuje i ne misle, dok slika sve karikira u trijumfu slova koji iz devojke u krevetu krvavo bljuje bez oporavka... Tokom snimanja pilot epizode 'Twin Peaks' ideja da se u kadar, i dalje u celu priču ubaci lik ubice Boba, po kom je ceo scenario dalje neminovno morao da uzme novi put, dolazi na način što se u momentu u prostoriji za snimanje zadesio tehnički pomoćnik kako nešto radi, bez znanja da je trebalo da se povuče. Lynch ga tako snima u kadru, i kompletna serija pobuđuje sebe na novi nivo... Od odbijenog projekta za tv-seriju, David dodaje još pola sata materijala i ostvaruje neverovatan preokret u značenju za 'Mulholland dr.' Kada radi sa Badalamentijem na numeri za temu Laure Palmer, devojke u središtu koja treba da fokusira čitavu seriju, a koje ipak nema među likovima koji se prate, David plače na zvuke klavira, pošto je ovom opisao osećanja koja kompozicija mora da nosi... Glumci na setu snimanja scene dok Julee Cruise peva u krčmi 'Roudhouse' ostaju zadešeni i pogođeni numerama koje su napisali Angelo i David. Delovanje izlazi iz okvira posla i zanimanja, i definiše ponašanje glumaca kroz osećanje koje zadobijaju. U 'Blue Velvet' –u to najviše deluje na Kyle MacLachlan –u, Isabelli Rosellini i Denisu Hopper –u, a od 'Twin Peaks' –a pa nadalje krug empatije oko reditelja širi se na celu ekipu. Odjednom, svi se ophode linčovski... I oni sami kao i mi očekujemo da nam se dogodi nešto posebno, nešto što možda ipak nismo spremni da imamo svaki dan, ali što ostaje da nam utiče za budućnost. Trauma u simulaciji usred bezosećajnog Hollywood –a.



To su samo neki od primera⁸⁴. U svakom slučaju, Lynch radi sa glumcima na nekonvencijalan način. On ne vežba sa njima tekst, ne govori im o dikciji, kako da se ponašaju, na koji način da odglume nešto... Ne, već svoje vreme troši da objasni šta ta uloga znači za ceo film, govori im o emocijama u određenoj sceni, o tome u kakvom je odnosu dotična uloga prema drugim ulogama u filmu, i na koji način bi stoga takva trebalo da se odredi... Davidu je užasno stalo do toga da njegova ekipa sama shvati šta treba da radi, da razume ulogu koju u trenutku igra, jer ako je svako bude shvatio tako da se ukupno naglasi željena stvar, onda nema ni potrebe za objašnjavanjem pojedinosti, kako glumac iste savladuje samim razumevanjem i unošenjem onoga što misli da treba. On se, time, ponaša kao da zna da će mu se vreme provedeno u eksplikaciji upravo onog za šta se obično misli da glumci ne moraju ni da znaju, isplatiti mnogo više nego prosto ponavljanje kroz decidno uputstvo šta režiser želi.



Ovaj proces ispostavlja izvesno poverenje prema kolegama, tj. doprinosi prenosu specifične poente na daljinu bez ozbiljnih gubitaka u kogniciji, a to dolazi od uračunavanja snage nesvesnog u Drugome. Zato što je Lynch, konstantno i jače nego mnogi, u komunikaciji sa stanjima koje može samo da sledi, ili da ih opaža kako ih sledi, ali ne i da ih potpuno izrezonuje zbog čega su tu, neprestano izbombardovan empatičnim impresijama koje uglavnom ne dolaze od njega, ali se u njemu na fantastičan način primaju, nekada čak bolje i

više nego u onima koji su žarište istih, on nema razloga da se ne preda i ne poveruje da će dobar deo takve vrste inicijative njim da se prenese i na ekipu oko njega. I to je ta hemija. Nastaje sinergija, ili kako on kaže, celina je ponekad veća od zbira svojih delova, što znači da glumci počinju da daju najbolje od sebe ni ne znajući da to umeju, i ne kontrolišući svaki svoj pokret kao inače, dodajući svemu nešto što ni David, niti bilo ko drugi da je na njegovom mestu, ne bi mogao sasvim da predvidi, a koje se uklapa da bolje ne može. Taj višak, plus, ili povratna najezda iz glumaca, ne baš sasvim neuređena i ne baš sasvim improvizovana, samo je odgovor na suštinu onog što se zbiva u David –ovom settingu ličnosti.



Tako Lynch zadobija enormno sublimativno iskustvo, koje pored toga što je privatna, počinje da se fenomenalizuje i kao javna gimnastika u studijima Hollywood –a. On upija problematičnost Drugog (po prvom emitovanju serijala *Twin Peaks*’ devojke sa sličnim iskustvom u Americi kontaktiraju sa Lynch –evim menadžmentom izražavajući zaprepašćenje koliko je verno i snažno, zahvaljujući pojavi ubice Boba u priči, za kojeg pojma nemaju koliko je ’akcidentalno’ ubačen, predstavljen horor onih dugogodišnje silovanih od strane oca), zatim tako reći, sanja doživljaj u psihološkom okviru nalik da je on izvoriste patologije koju je dotakao, vidi kako to izgleda na nivou strukture nesvesnog i predsvesnog, da bi najzad sublimisao sve to, tajanstveno uživajući u naporu mikro-bora koje bi mu se negde na telu nakon svakog takvog urezale (metafora). Sa tim se potpuno slaže i njegov odboj u detinjstvu prema veštini upotrebe reči, elokventnosti, brzom izgovaranju i njihovoj količini, potom problemi koje je imao prilikom naloga da napiše scenario za svoj prvi duži film *The Grandmother*... Njemu i dan danas mestimično treba dosta vremena da izgovori neku rečenicu, ne usled njene složenosti, već zato što bi svaki put osetio nekakvo čudno suočavanje da se na momenat izmetnuo od gimnastike koja je negde u toku, pa to proizvede kratku iritaciju kao struja niskog napona. Takav karakter settinga autora, usled sve istreniranosti za pismo i znak (Lacan), mora sasvim da konverzira u umetničko delo, i zbog toga ono u svojoj estetici može da opstane samo kao psihoanalitično.



Međutim, David ne zna ništa posebno o psihoanalizi, u smislu da se bavio konkretno njome kako bi nad istom vršio eksproprijaciju i manipulisao njom u svojim radovima. A ovo čini stvar još sjajnijom, a estetsku situaciju čistijom. Dakle, u njegovom stvaralaštvu nema intencionalne svesti na nauku iz sveta života kakva je psihoanaliza, niti ima potrebe za tim, jer sve navire iz slobode puštanja da nesvesno odigra svoju igru i dobaci labavi osećaj koordinacije u odlukama. Kada mu kažu da je u *Lost Highway*’ –u obradio ono što se stručno zove psihotična fuga ličnosti, on je oduševljen tim nazivom, kao da ga prvi put čuje i odgovara sa: možda, moguće je, ili pak, ima tu nečeg... Prosto, ništa sa strane, nikakvi primeri iz knjiga ne mogu da se ispreče i poremete ovaj svakako introjektovani setting; dovoljno je npr. pred spavanje, u onome kada obično kažemo ’hvata me san’ da pokušamo da još uvek budemo nekako tu, prisutni i prisebni, ne remeteći tok dok zavesa polako pada, i nepovezivosti ko zna otkud počnu da naviru. To su mesta odakle Lynch dobija napajanje.



Ono što rezultira iz ovakvog settinga koji je sam po sebi jedna mala stvaralačka radionica, jeste između ostalog i Davidova rana fascinacija industrijom, postrojenjima i setom zvukova koji se oko tih mogu naći, kao pozitivno ospoljenje mehanizovanog rada koji mu se dešava iznutra, a čiji proces utroška energije uglavnom pada na mašine/nesvesno, a ne na samog čoveka/svest, koji u najboljem slučaju uspeva samo da nadgleda i prati. Ako nešto krene naopako, ako se sruši ili eksplodira, ako izađe iz koloseka, oni koji se inače deklariraju gospodarima lako će pasti i lome se kao šibice/histerija, a sve su to opet samo isti stvorili za sebe. Usporavanje događaja, dijaloga (atak na govor kao izražajno sredstvo), i kompleksno diranje u čulo sluha (već osetivo u projektu *Six men getting sick*⁸⁵) kroz polifono niske frekvencije postaju pravi trade mark, jer simbolizuju visoki start nesvakidašnjeg koje ipak vučemo iznutra svakog dana, i trenutak kada osetimo da nešto u nas ulazi i traži da respondujemo pošto je tu pronašlo sličnu stvar. Da li ostajemo u sali u neverovatnoj senzaciji, ili bežimo odmahujući iz bioskopa, to je sasvim nebitno; kontakt je već iniciran.



Zato kritike njegovih filmova idu iz krajnosti odbrane potisnutog u krajnost sublimiranja našeg sopstvenog materijala.

naзад

UMETNIČKA VREDNOST OVOG FILMA

Na kraju, kakva je dakle situacija sa *'Mulholland dr.'*? Sa strane onog što je zajedničko Lynch –ovim filmovima, reč je o inmikstovanju psihičkog sistema iz svih pravaca, kakvo se postiže konstrukcijom opisanog settinga, i kojeg zapravo sastavlja stanje empatičnosti prema nesvesnom Drugih. Prevedeno, to znači da strukture koje su gore proizašle nisu nešto što se desilo Davidu, nego ko zna kome, koliko njima, i da li uopšte ikome konkretno, koje je on posle isublimisao. Stasaloj vrsti settinga o kakvom govorimo treba vrlo malo da završi, a najčešće čak i da sama iskonstruiše građevinu koja bi, prema već dotadašnjoj uvežbanosti i učestalosti sličnog, bila sasvim psihopatološki realna i odigriva, tj. sa međusobno katektiranim elementima koji u ovom slučaju mogu bez problema da isprate logiku rada jednog sna. Na ovom mestu, estetske konkretizacije u delima DaVincia i Lynch -a, premda su obe psihoanalitične, preko autorovih settinga, za nas koji primamo funkcionišu totalno drugačije jedna od druge. Više nije samo, vidi kakav sam na osnovu onog što mi se nekad desilo, već vidi kakav sam usled toga šta sve mogu da učinim a da se to zbilja možda i nije nikome desilo, kada ipak nastupa snagom, i to u izvornom psihoanalitičkom ritmu, da zaista nekome jeste. Oslkana tema, decidno zbog ispenetriranosti podsvesnim i prisustva kakvo nikad nije ni moglo da se zaobiđe, da se ne živi sa istim („volim mrak“), za mnoge zastrašujuće i nenormalno, opasno i poremećeno, kako god okrenem postaje način na koji radim, bez čega ne mogu. Tek potom, samo od sebe se pomalja ono šta ću ti time reći o sebi, a u biti, to je sistem kakav gejzira iz celokupnog David -ovog umetničkog angažmana.

Ništa od istog nije suprotno Freud –u. Za slučaj pak filma posebice, a do toga je stigla i moja analiza, ovoga puta najzad nije u pitanju to da se u ostvarenju tu i tamo pronalaze takozvani snoliki elementi, fantazija, isprepletenost unutrašnjeg i spoljašnjeg. Na delu je stroga diferencija i izražaj onog što je san, sa jedne strane, koji je kao takav poslednji u životu izvesne osobe, uz apsolutno sve očuvane mehanizme iz *'Tumačenja snova'*, i njegove moći da sa-odredi prirodu stvarnih događaja na zbilji, i onog što je budnost, sa druge. Ovo je prvi i jedini film u kojem David snu kao pismu, tj. stožeru svih odgovora na gledaočeve nedoumice, daje potpun i suveren primat, što naizgled može da se učini vrlo rizičnim ukoliko se previdi iz kakvog settinga sve ovo ima uslova da izađe. U ostalim radovima snoliko se pojavljuje da bi s vremena na vreme unelo više smisla u stvarnost koja već mimo istog teče, dok u *'Mulholland dr.'* –u decidno spavanje i sanjani san osobe bukvalno **definiše** ono što je stvarnost, bez koje ova ništa ne bi značila, videli smo, nevezano da li je reč o onoj kakvu želi da vidi Diane, ili, nasuprot njenoj istrajnosti, drugi oko nje. Otisnuti se ovim putem u komunikaciju sa publikom deluje kao da neko hoće da konačno učini zvaničnim i uračunljivim sve one strukture koje su inače najčešće izvor i najmanje potisnute nerveze u životima ljudi, da prestupi, povuče novu liniju i kaže: i ovo je odsad normalno, i o ovome odsad razgovaramo bez nelagodnosti. I kada se sutra budem ponašao, hoću da to ljudima bude jasno kao i meni. To predstavlja glavnu stvar koja se tiče aksiologije, tj. umetničke vrednosti ovog filma, a hteo to ili ne, Lynch u svome radu priređuje isto bez posebnog sleđenja Freud –ovih misli, što svedoči o aktuelnosti i moći psihoanalize da bude sastavni deo našeg života, bez specijalnog stručnog upućivanja pojedinca u istu kao naučnu disciplinu. Takođe, u smislu učinka iz primalačkog akta mogu da kažem: pre filma ne znam šta sam sve bio, a njim sam se pronašao u ulozi pravog analitičara, kao neko koga nešto naginje da bolje dokuči i reflektuje ono što već oseća da je razumeo u Drugom, i eto još jedne stvari koja je opet nadohla jedino estetskim predmetom. Dakle, nisam kao analitičar pristupio filmu, nego je isti kao objektivan predmet takvog otkrio u meni. Ne da se pravim pametan sam po sebi (*'to stop bein' a smart aleck'*). A koliko ima tih, među ljudima čija je profesija psihoanalitička psihoterapija, koji su svesni ove hermeneutike i njene sad već opšte opipljivosti, to bi trebalo što pre ispitati.

naзад



Info

¹ Freud S. „Leonardo Da Vinci and a Memory of His Childhood“. New York, 1974. @
<http://tech.groups.yahoo.com/group/freudcw>

² <http://www.mulholland-drive.net/cast/david.htm>, <http://www.davidlynch.com/>,
<http://www.imdb.com/name/nm0000186/>, <http://www.davidlynch.de/>, <http://www.thecityofabsurdity.com/>,
<http://www.lynch.net/>

³ <http://www.mulhollanddrive.com/>, <http://www.mulholland-drive.net/>,
<http://www.imdb.com/title/tt0166924/>, http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html,
http://www.rottentomatoes.com/m/mulholland_dr/

⁴ <http://www.otnemem.com/>, <http://www.imdb.com/title/tt0209144/>,
<http://www.rottentomatoes.com/m/memento/>

⁵ <http://www.21-grams.com/index.php>, <http://www.imdb.com/title/tt0315733/>,
http://www.rottentomatoes.com/m/21_grams/

⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0290673/>

⁷ <http://www.geocities.com/hollywood/lot/8994/>, <http://www.lynch.net/lh/>,
<http://www.imdb.com/title/tt0116922/>, <http://www.mediacircus.net/lh.html>

⁸ <http://www.imdb.com/name/nm0000597/>, <http://www.billpullman.org/>,
http://www.rottentomatoes.com/p/bill_pullman/

⁹ <http://www.imdb.com/name/nm0001267/>, <http://www.geocities.com/silverblue46/balt/>

¹⁰ <http://www.naomiwatts.com/>, <http://www.geocities.com/Hollywood/Guild/7341/NWatts/>

¹¹ <http://www.lauraharring.net/>, <http://www.imdb.com/name/nm0005009/>

¹² <http://www.patricia-arquette.com/>, <http://www.imdb.com/name/nm0000099/>

¹³ <http://www.imdb.com/name/nm0086706/>

¹⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0230600/>

¹⁵ <http://www.sonypictures.com/homevideo/identity/index.html>, <http://www.imdb.com/title/tt0309698/>

¹⁶ Freud S. „The Interpretation of Dreams“. New York, 1974. . @
<http://tech.groups.yahoo.com/group/freudcw>

¹⁷ <http://www.annmiller.com/>, <http://www.imdb.com/name/nm0587900/>

¹⁸ Scena u filmu *'Eraserhead'* za stolom, sa roditeljima buduće Henry –jeve žene, 25 min.

¹⁹ <http://www.imdb.com/name/nm0060931/>

²⁰ <http://claudia79.tripod.com/index.html>, <http://glamournet.com/legends/Rita/>,
<http://www.ritahayworth.net/>, <http://www.lovegoddess.info/Rita%20Hayworth%20revised.htm>

²¹ <http://www.imdb.com/title/tt0038559/>, <http://www.filmsite.org/gild.html>

²² <http://www.justintheroux.net/>, <http://baresark.net/justin/index.html>,
<http://www.imdb.com/name/nm0857620/>

²³ <http://www.robertforster.com/>, <http://www.imdb.com/name/nm0001233/>

²⁴ http://movies2.nytimes.com/gst/movies/filmography.html?p_id=22325,
<http://www.imdb.com/name/nm0263496/>

²⁵ <http://hometown.aol.com/fishbonelu/danhedaya.html>, <http://www.imdb.com/name/nm0000445/>

²⁶ <http://www.filmsite.org/suns.html>, <http://www.geocities.com/Hollywood/Theater/6980/>,
<http://www.imdb.com/title/tt0043014/>

²⁷ Treba obratiti pažnju na fascinantnu glumačku karijeru Ann Miller, koja je snimila preko 40 filmova. Ova glumica umrla je ne zadugo nakon snimanja ovog filma, 2002. god. Videti detaljnije na navedenim adresama.

²⁸ <http://www.imdb.com/name/nm0027199/>, http://www.rottentomatoes.com/p/michael_j_anderson/

²⁹ <http://www.twinpeaks.org/>, <http://www.lynch.net/tp/>, <http://www.imdb.com/title/tt0098936/>,
<http://www.imdb.com/title/tt0278784/>

³⁰ <http://www.lynch.net/fwwm/>, <http://www.imdb.com/title/tt0105665/>,
<http://home.earthlink.net/~markstewart/fire.index.html>

³¹ Aluzija na Lynch –ev film '*Eraserhead*'.

³² <http://www.imdb.com/name/nm0313534/>, http://www.rottentomatoes.com/p/melissa_george/,
<http://www.melissageorge.com/>

³³ <http://www.angelobadalamenti.com/>, <http://www.imdb.com/name/nm0000823/>

³⁴ <http://www.imdb.com/name/nm0187811/>, http://www.rottentomatoes.com/p/missy_crider/,
http://www.hollywood.com/celebrity/Melissa_Crider/1236418

³⁵ <http://www.imdb.com/name/nm0333412/>, http://www.hollywood.com/celebrity/Wayne_Grace/1306598

³⁶ Freud S. „Totem and Taboo“. New York, 1974. @ <http://tech.groups.yahoo.com/group/freudcw>

³⁷ http://www.rottentomatoes.com/p/rita_taggart/, <http://www.imdb.com/name/nm0846525/>

³⁸ ©1960 Written by Bill and Doree Post, Performed by Connie Stevens.

³⁹ Aluzija na pesmu Julee Cruise '*Questions In the World of Blue*', written by David Lynch and Angelo Badalamenti, © 1992 '*Twin Peaks – Fire Walk With Me Soundtrack*'.

⁴⁰ <http://www.rebekahdelrio.com/>, <http://www.imdb.com/name/nm1058197/>

⁴¹ <http://www.imdb.com/name/nm0279209/>, http://www.rottentomatoes.com/p/patrick_fischler/

⁴² Aluzija na cedulju sa mesta ubistva Laure Palmer koju ostavlja ubica Bob, a zapravo njen otac, ispisanu krvlju svoje kćeri.

⁴³ <http://www.davidlynch.de/scape.html>, <http://www.imdb.com/name/nm0183466/>,
http://www.hollywood.com/celebrity/Catherine_Coulson/1232239,
http://www.rottentomatoes.com/p/catherine_e_coulson/

⁴⁴ <http://www.lynch.net/grandmother/>, <http://www.imdb.com/title/tt0065794/>,
<http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/40/the-grandmother.html>

⁴⁵ <http://www.donnie-darko.de/>, <http://creative-escape.org/donniedarko/>,
<http://www.imdb.com/title/tt0246578/>, http://www.rottentomatoes.com/m/donnie_darko/

⁴⁶ Aluzija na Lynch –ev film '*Inland Empire*'.

⁴⁷ <http://sherylleehomepage.free.fr/>, <http://www.cinemorgue.com/sherylle.html>,
<http://www.imdb.com/name/nm0498247/>

⁴⁸ <http://www.kylemaclachlan.com/>, http://www.rottentomatoes.com/p/kyle_maclachlan/,
<http://www.geocities.com/Hollywood/5286/Kyle/kyle.html>, <http://kylemaclachlan.free.fr/>,
<http://www.imdb.com/name/nm0001492/>

⁴⁹ <http://barksmatt.tripod.com/>, <http://www.imdb.com/name/nm0000368/>,
http://www.hollywood.com/celebrity/Laura_Dern/195526

⁵⁰ <http://www.filmsite.org/blue.html>, <http://www.lynchnet.com/bv/>, <http://www.davidlynch.de/velvet.html>,
<http://www.imdb.com/title/tt0090756/>

⁵¹ <http://www.imdb.com/name/nm0000618/>, <http://www.geocities.com/Hollywood/hills/8377/isabella.html>,
<http://www.nndb.com/people/243/000025168/>

⁵² <http://www.imdb.com/name/nm0000454/>, <http://www.dennis-hopper.com/>,
<http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/8538/>, http://www.rottentomatoes.com/p/dennis_hopper/

⁵³ <http://www.lynchnet.com/absent/nancepre.html>, <http://www.jacknance.com/>,
http://www.findadeath.com/Deceased/n/Jack%20Nance/jack_nance.htm,
<http://www.imdb.com/name/nm0620756/>, <http://www.nndb.com/people/807/000043678/>

⁵⁴ <http://www.davidlynch.de/head.html>, <http://www.imdb.com/title/tt0074486/>,
<http://www.imdb.com/title/tt0074486/>, <http://www.rottentomatoes.com/m/eraserhead/>, <http://www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Eraserhead.html>

⁵⁵ „A slide-trombone. A muted trumpet. I love the sound of a muted trumpet.“ (prev.)

⁵⁶ <http://www.imdb.com/name/nm0798310/>, <http://www.filmbug.com/db/344745>

⁵⁷ „The weeping lady of Los Angeles“ (prev.)

⁵⁸ <http://royorbison.musiccitynetworks.com/>, <http://www.rockhall.com/inductee/roy-orbison>,
<http://www.imdb.com/name/nm0649413/>

⁵⁹ Co-writer: Joe Melson

Artists: Roy Orbison (1961), k.d. lang & Roy Orbison, Del Shannon, Lisa Carter, Sheila G. White, Glen Campbell, Jay & The Americans, Don McLean, Limelighters, Waylon Jennings, Lettermen, Starlight Orchestra, Ronnie Milsap, Arlene Harden, Gene Pitney, Narvel Felts, Susie Stevens, Gerald Joling, Dion

⁶⁰ Artists: Roy Orbison (1963), Brenda Cochran, Gerry Grant, Brian Cross, Tom Jones, Ray Lance, Frank McCaffrey

⁶¹ <http://www.imdb.com/title/tt0100935/>, <http://www.thecityofabsurdity.com/wildatheart/index.html>,
<http://www.davidlynch.de/wildtoo.htm>, <http://www.angelfire.com/movies/oc/wildatheart.html>

⁶² „I was alright for a while, I could smile for a while...“ (prev.)

⁶³ „... but I saw you last night, you held my hand so tight, as you stopped to say hello...“ (prev.)

⁶⁴ „... oh you wished me well, you couldn't tell that I'd been crying over you...“ (prev.)

⁶⁵ „... and you said so long, left me standing all alone, alone and crying crying crying...“ (prev.)

⁶⁶ „...it's hard to understand, but the touch of your hand can start me crying...“ (prev.)

⁶⁷ <http://www.lynchnet.com/sstory/>, <http://www.imdb.com/title/tt0166896/>,
<http://www.metacritic.com/video/titles/straightstory>,
<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/7/straight.html>,
http://www.rottentomatoes.com/m/straight_story/

⁶⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0319061/>, <http://www.sonypictures.com/movies/bigfish/>,
http://www.rottentomatoes.com/m/big_fish/

⁶⁹ <http://www.imdb.com/name/nm0936403/>, <http://www.nndb.com/people/004/000029914/>,
http://www.rottentomatoes.com/p/ray_wise/

⁷⁰ „...I thought that I was over you...“ (prev.)

⁷¹ „...but it's true so true...“ (prev.)

⁷² © 2001 'Mulholland Dr. Soundtrack' Written and performed by David Lynch & John Neff.

⁷³ „...I love you even more than I did before...“ (prev.)

⁷⁴ „...but darling what can I do for you don't love me...“ (prev.)

⁷⁵ „...and I'll always be crying over you, yes now you're gone, and from this moment on, I'll be crying, crying...“ (prev.)

⁷⁶ „... over you...“ (prev.)

⁷⁷ „Where are you?“ (prev.)

⁷⁸ <http://www.imdb.com/name/nm0000457/>,
http://www.tiscali.co.uk/entertainment/film/biographies/john_hurt_biog.html,
http://www.rottentomatoes.com/p/john_hurt/

⁷⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0080678/>, http://www.phreeque.com/joseph_merrick.html,
<http://www.geocities.com/~mikehartmann/elephantman/index.html>, <http://www.davidlynch.de/ele.html>,
http://www.rottentomatoes.com/m/1006527-elephant_man/

⁸⁰ Freud S. „Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva“. New York, 1974. @
<http://tech.groups.yahoo.com/group/freudcw>

⁸¹ Jedna od poruka koju kako od džina u snu, tako i iz kosmosa dobija glavni protagonista u seriji 'Twin Peaks'.

⁸² <http://www.inlandempirecinema.com/>, <http://www.imdb.com/title/tt0460829/>,
http://www.rottentomatoes.com/m/inland_empire/,
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070125/REVIEWS/701250301/1023>

⁸³ <http://www.lynchnet.com/alphabet/>, <http://www.imdb.com/title/tt0062653/>,
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/lynch.html>

⁸⁴ Rodli K. „Linč o Linču“. Hinaki, Beograd, 2005.

⁸⁵ <http://www.lynchnet.com/sixmen/>, <http://www.imdb.com/title/tt0060984/>,
<http://www.thecityofabsurdity.com/sixmen.html>, <http://www.aboutlynch.com/english/sixfig.shtml>
