

Ivan Velisavljević

Zagonetka želje:

Freudovo

TUMAČENJE SNOVA I

MULLHOLAND DRIVE

Davidida Lyncha



Film Davida Lyncha *MULHOLLAND DRIVE* iz 2001. godine izazvao je, nakon premijere, zbunjenost publike i kritike. Glavni razlog, osim uobičajene Lynchove stilske ekstravagantnosti, utjecaja nadrealizma i filmske avangarde, koji su filmu dodali već poznatu linčovsku začudnost, nalazio se u tome što nije bilo jasno o čemu je reč u filmu. Događaji u *MULHOLLAND DRIVEU* očito se nisu odigravali hronološki, ali po kakvom su ključu uređeni, i da li uopšte postoji ključ za otvaranje logike priče – bilo je pitanje koje su kritičari i publika rešavali na različite načine. Čak i nekoliko godina nakon premijere, u jednom od najpoznatijih filmskih vodiča na svetu, onom Leonarda Maltina, u odrednici *MULHOLLAND DRIVE* nalaze se ista neodređenost i nedoumica kao i posle premijere: "A plucky young actress arrives in Hollywood and tries to solve the mystery of an amnesiac woman's identity. Hypnotic, full-bore Lynchian strangeness, loaded with the writer-director's trademark visual fetishes and unexplainable dream logic, anchored by a knockout performance from Watts" (Maltin: 956).

Naravno, potpuna zbunjenost povodom narativne strukture filma i odgonetanja njenog rebusa nije dugo trajala. Ubrzo su kritika i publika udružili snage i putem internet foruma, razmene mišljenja i različitih hipoteza, došli do prihvatljive interpretacije. Engleski list *GUARDIAN* u januaru 2002. objavio je anketu pod naslovom "Fin je film, ako ste shvatili o čemu je" ("*Nice film, if you can get it*") u kojoj je šest svetski poznatih kritičara dalo odgovor na pitanje "O čemu se, do đavola, radi u *MULHOLLAND DRIVEU*?" Oni koji su ponudili neko razjašnjenje, rezonovali su uglavnom ovako: prvi (i veći) deo filma predstavlja san glavne junakinje, a drugi deo njenu realnost. Iako ni takvo objašnjenje ne zadovoljava sve fanove ovog filma, jedno je postalo očigledno: Lynchov *MULHOLLAND DRIVE* na ovaj ili onaj način bavi se snovima. Samim tim, jedan od interpretativnih ključeva koji bi otvorio vrata *MULHOLLAND DRIVEA* mogao bi se pronaći u Freudovoj psihoanalizi i tumačenju snova, i to se mnogo puta i činilo. Način na koji je film strukturiran, analiza

mehanizama kojima se stvarnost i prošlost/sećanje glavne junakinje iz drugog dela prenose u prvi deo, tj. san, postavlja ju pitanje šta Lynch duguje Freudu, te kako je sproveo u delo ovu podelu filma na san i realnost, i koji je smisao te podele. Upravo odgovor na to pitanje pokušaćemo da ponudimo u daljem tekstu, a da bismo to učinili, neophodno je nešto detaljnije prepričati fabulu *MULHOLLAND DRIVEA*.

Film počinje saobraćajnom nesrećom u kojoj devojka, crnka (tumači je Laura Elena Harring), na Mulholland Driveu iznad Hollywooda doživi amneziju i ušunja se u nepoznatu kuću nedaleko od Sunset Boulevarda. Nedugo zatim dolazi i plavuša Betti Elms (Naomi Watts), devojka iz Ontarija čija je tetka vlasnica kuće. Betti želi da uspe u Hollywoodu kao glumica te već se prijavila za jednu audiciju, a tetka, koja je takođe glumica i snima film u Kanadi, dala joj je ključeve svoje kuće u Los Angelesu da tamo bude dok se ne vrati. Gazdarica i kućepaziteljka Coco dočekuje Betti i pomaže joj da se smesti. Kada Coco ode, Betti u kupatilu apartmana zatiče crnku koja joj se, u trenutku videvši na zidu kupatila poster za film *Gilda* sa Ritom Hayworth, predstavi kao Rita, iako zapravo ne zna kako se zove. Osim toga, ne zna ni odakle joj torba puna novca. Uprkos svemu, Betti dopušta Riti da ostane u stanu, a nudi joj i svoju pomoć u otkrivanju identiteta i istine o novcu.

U isto vreme, reditelj Adam Kasher (Justin Theroux) snima svoj film nostalgije čija se radnja odvija 1950-ih, i dolazi na sastanak s producentima ne bi li izabrao glavnu glumicu za taj film. Međutim, na sastanak dolaze braća Castigliane, italijanski mafijaši i finansijeri filma, koji žele izvesnu Camilu Rhodes za glavnu glumicu – donose i njenu sliku. Reditelj je protiv toga, ali kako film odmiče, sve više izgleda kako se neka misteriozna zavera pleće oko uloge Camile Rhodes u Kasherovom filmu. Osim što je želja mračne italijanske mafije da Camila glumi, izgleda kako je i plaćeni ubica umešan u zaveru, i kako postoji neka potraga za 'nestalom devojkom' (najverovatnije Ritom). Da stvar bude gora, mafija je toliko moćna da

zaustavlja snimanje filma jer reditelj Adam odbija naređenje o glavnoj glumici. Za reditelja, pak, sukob sa mafijom i nije najgore što mu se toga dana dešava: Adam saznaje da ga žena vara, da mu je bankovni račun blokiran i da je snimanje njegovog filma otkazano a ekipa raspuštena. Dok se skriva u nekom hotelu, dobija poziv da se sastane sa izvesnim Kaubojem – priteran uza zid, Adam Kasher pristaje na to i odlazi van grada, do mračnog korala gde zatiče još mračnijeg, misterioznog, hladnokrvnog i jezovitog Kauboja. Kauboj mu predlaže da promeni stav pametnjakovića i buntovnika i da sutra na kastingu izabere glumicu Camillu Rhodes za glavnu ulogu.

Na drugoj strani, Betti briljira, pokazuje svoj vanredan glumački talenat, svi na audiciji su oduševljeni, a kasting menadžerke odvođe je pravo na snimanje Kasherovog filma – to je pravi projekat za nju, kažu. Iako se između nje i reditelja Adama pojavljuje značajna razmena pogleda (a tu vidimo da je Adam pristao na mafijaške uslove i izabrao Camillu Rhodes za glavnu ulogu), Betti mora da naprasno ode sa snimanja jer je Riti obećala pomoć u borbi protiv amnezije. Rita se u restoranu brze hrane Winkie's, videvši ime konobarice koja tamo radi (Diane), priseti jednog imena – Diane Selwyn. Ipak, Rita nije sigurna da li je Diane Selwyn njeno pravo ime, ili je to neka druga osoba. Rita i Betti dolaze do adrese te jedne jedine Diane Selwyn u Los Angelesu, smatrajući da je ona možda Ritina cimerka, ili prijateljica, ako već to nije Ritino ime, i da će u kući pronaći neke odgovore. Međutim, u kući Diane Selwyn zatiču mrtvu žensku osobu – po svemu sudeći, upravo ta mrtva osoba i jeste Diane Selwyn. Začudni dijalog tokom kojeg Betti kaže Riti da razume šta Rita mora uraditi završava se time da Rita stavlja plavu periku na glavu. Te noći između njih se rađaju ljubav i telesna privlačnost koje rezultiraju seksualnim odnosom. Nakon toga Rita počinje da bunca u snu, i odvodi Betti u neku vrstu horor/dark teatra '*Silencio*'. Po povratku kući, Rita uzima plavi ključ i otključava malu plavu kutiju sa trouglastim otvorom. Umesto rešenja misterije, u kutiji nema ničega.

Posle toga sledi čudan narativni prelom u filmu – Kauboj dolazi kod Betti u sobu i kaže joj: "Lepotice, vreme je za buđenje". Najednom, Betti se budi s mamurlukom kao posle uživanja droge. Vizuelno mamurna Betti izgleda isto kao naivna Betti (i glumi je ista osoba, Naomi Watts) sa dve bitne razlike: prvo, niti je naivna niti lepuškasta, već umorna, ruinirana i depresivna, a drugo, devojka koja joj kuca na vrata, a za koju zaključujemo da je poznanica / prijateljica i da je došla po svoje stvari, oslovljava Betti sa "Diane", a ne sa "Betti". Nakon što poznanica ode, Diane/Betti ostaje sama, kuva kafu i kraj sebe vidi – Ritu. Ali da stvar sa imenima bude komplikovanija, ovaj put Diane/Betti oslovljava Ritu sa "Camilla"! Rita, međutim, odmah zatim nestane, i nismo sigurni da li je reč o halucinaciji ili stvarnosti. Bilo kako bilo, Diane/Betti ostaje sama, donosi kafu do kauča, nakon čega usledi rez posle kojeg vidimo Diane potpuno drugačije obučenu, mlađu, svežiju, u seksualnom kontaktu sa Ritom/Camillom, što nam sugerira da je reč o drugom vremenu zbivanja.

Od toga trenutka, iako nam to reditelj ne stavlja do znanja klasičnim i klišeiziranim sredstvima za flešbek (muzika, zamagljen kadar, fade out), već naglim rezom, mi zapravo gledamo povratak u prošlost Diane/Betti, možda njeno sećanje ili 'sveznajući' prikaz, nismo sigurni, u kojem se otkriva da je Diane bila zaljubljena u izvesnu Camillu Rhodes (to je upravo Rita iz prvog dela, tumači je ista glumica, Laura Elena Harrling), i da je s njom bila u lezbijskoj vezi. Ta Camilla iz sećanja mnogo je uspešnija glumica od Diane, a na holivudskoj zabavi gde je dovodi upravo Camilla, od same Diane čujemo da su se njih dve upoznale na jednoj audiciji, na kojoj je i Diane učestvovala ("Očajnički sam želela tu ulogu", kaže Diane), ali je ulogu dobila Camilla. Tada čujemo i da je ime reditelja na toj audiciji isto kao i ime reditelja na audiciji *pre* 'narativnog preloma', audiciji na kojoj je 'Betti' briljirala. Vidimo takođe da Camilla sada glumi u novom filmu Adama Kashera, da se upustila u ljubavnu vezu s njim, vezu koja je na snimanju i počela i čijem je početku Di-

ane prisustvovala. Sve ovo Diane teško prima, na njenom licu vidimo zbunjenost, povređenost, gađenje, mržnju, a najteže joj pada odluka o venčanju koju Adam i Camilla saopštavaju zvanicama – uključujući i Adamovu majku Coco (ista glumica koja tumači kućepaziteljku Coco iz prvog dela).

Na kraju vidimo dve scene. U restoranu Winkie's Diane daje novac nekom čoveku i pokazuje mu Camilinu sliku: mi, naravno, prepoznamo narativni kliše iz filmova koji se primenjuje kada se želi prikazati scena naručivanja ubistva, iako ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je baš o tome reč. No, muškarac koji uzima novac od Diane (to je glumac iz prvog dela koji i tamo glumi plaćenog ubicu) kaže da će ostaviti plavi ključ kada "sve bude gotovo". Nakon toga, vraćamo se u Dianin stan, u kojem se pojavljuje dvoje starih ljudi – te starce videli smo na samom početku filma kao putnike u istom avionu kojim je Betti došla u Los Angeles. Starci jure Diane, ona vrišti, beži, uzima pištolj i – prosvira sebi metak kroz glavu.

Uz uvodnu i završnu scenu, koje ćemo kasnije opisati, ovo je manje-više sinopsis filma. Iako se niko nije upustio u temeljno dokazivanje te interpretacije, par kritičara iz GUARDIANOVE ankete i brojni komentatori širom interneta složili su se da je prvi deo filma san Diane Selwyn. Međutim, da bi takvo tumačenje postalo prihvatljivo i ubedljivo, trebalo bi najpre pokazati odakle taj san dolazi, potom kako nastaje i kako se razvija. Naime, prema Freudu, u snu se projekcija iz nesvesnog često udružuje sa predsvesnim i sa podsticajima iz stvarnosti: predsvesno se pokazuje radom razuma, intelekta, koji deluje na nesvesno (to delovanje Freud naziva "sekundarnom obradom"), zbog čega san, iako vođen, pod uticajem cenzure iskrivljenim željama i impulsima iz nesvesnog, nekada ipak dobija oblik manje-više koherentnog i logičnog pripovedanja. Čini nam se da je tako i u ovom slučaju: Diane, možemo reći, sanja film koji meša elemente iz stvarnosti sa elementima iz nesvesnog. Taj san, uobičen u neku relativno pravolinijsku fabulu, nastaje kao projekcija Dianine potisnute nelagodnosti zbog

glumačkog neuspeha i propale veze s Camillom Rhodes, iz želje da ta nelagodnost, trauma, dobije neko objašnjenje, neko rasterećenje u snu. Naravno, želja Dianinog sna vođena je i ljubomorom, jer je Camilla uspela u Hollywoodu i na ljubavnom planu, ali je odbacila Diane, što ova nikako ne može da joj oprostí. Osim toga, Dianin san je najverovatnije prouzrokován i njenom grižom savesti zbog toga što je, gonjena ljubomorom i osujećenošću, unajmila plaćenog ubicu da usmrti Camillu, a ta griža savesti rezultira suicidalnim impulsima, paranojom i halucinacijama koji na kraju dovode do Dianinog samoubistva (kažemo najverovatnije, jer je ovo naručivanje ubistva samo pretpostavka). Prema tome, završni deo filma, od trenutka Dianinog 'buđenja' (Kauboj budi Betti/Diane) do reza na ljubavnu scenu na kauču, predstavljao bi objektivnu realnost, scena zabave na kojoj Camilla i Adam obznanjaju svoju odluku o venčanju – flešbek/sećanje, u svakom slučaju povratak u prošlost, a prvi deo filma transpoziciju toga 'sećanja' i Dianine realnosti u san. Poslednji deo, od trenutka kada starci progone Diane, nastavak je vremenskog toka od trenutka buđenja do flešbeka (do scene na kauču), ali je sada realnost izmenjena Dianinim halucinacijama (videti shemu zbivanja niže u tekstu).

Ovakvi zapleti nisu bili strani Lynchu. Njegov prethodni film *IZGUBLJENI AUTOPUT* (*LOST HIGHWAY*, 1997) izazvao je sličnu misteriju oko fabule, ali su neka od tumačenja zaplet 'razrešila' ovako:

"A zaplet je, ako se pažljivo prati, prilično jednostavan: Fred Medison (Bil Pulman), lud od ljubomore, brutalno kasapi svoju ženu Rene (crnokosa Patriša Arket). Izmučen grižom savesti i bolom zbog ubistva još uvek voljene, on se upušta u vožnju 'izgubljenim autoputem' svoje podsvesti, pokušavajući da umakne od toga što je učinio. Pritom kreira novi identitet i situaciju daleko od svoje prvobitne" (Ognjanović: 214).

Ovako prepričan, ali istovremeno i protumačen, zaplet IZGUBLJENOG AUTOPUTA veoma je nalik na onaj u MULHOLLAND DRIVEU, tako da se može zaključiti kako su pitanja krivice, smrti, identiteta, alternativne realnosti i iluzija bili u centru Lynchove pažnje i pre MULHOLLAND DRIVEA. Ako za potonji prihvatimo rešenje o snu, prvi deo filma možemo objasniti upravo kroz Freudovu teoriju rada sna: kao Dianino prenošenje realnih ličnosti u san, kao sažimanje i pomeranje događaja iz stvarnosti i misli sna, premeštanje kauzalnih odnosa i zamenu važnog i nevažnog iz 'izvora sna' i 'misli sna', obrtanje indiferentnog i značajnog, kao 'san straha' s jedne strane, ali i fantaziranje paranoika s druge, a iznad svega kao sekundarnu obradu koja kreira priču sa željom da se povрати nevinost. Betti iz sna je mlada i neiskusna, tek pristigla u Holivud, ona je, dakle, Dianina želja za vraćanjem u trenutak pre definitivnog gubljenja iluzija, pre pada u blato holivudske ljubomore, zavisti i preljube, pre neodoljive želje za smrću i destrukcijom, za uništenjem sebe i svoje nekadašnje partnerke, želje prouzrokovane skretanjem energije libida (Erosa) u energiju smrti (Tanatosa).

Pokazaćemo to kroz poredenje filma i Freudovih zaključaka. Krenimo redom: Freud već na početku TUMAČENJA SNOVA razlikuje misao sna i sadržaj sna. Sadržaj sna je ona vidljiva, manifestna strana sna koja se može sažeti u priču, doslovan odgovor na pitanje "šta smo sanjali". Misao sna je, pak, ona skrivena, latentna strana sna koja se tiče naših želja transponovanih u san, tačnije, ispunjenih u snu:

"San je oskudan, siromašan, lakoničan u poredenju sa obimom i bogatstvom misli sna. San, ako ga napišemo, ispunjava pola stranice; analizi, u kojoj su sadržane misli sna, potrebno je često osam, pa i dvanaest puta više prostora za pisanje. Relacija se za različite snove menja; a ona, koliko sam mogao da kontrolišem, nikad ne menja svoj smisao. Po pravilu, mi potcenjujemo meru kompresije koja postoji tako što smatramo da misli sna,

iznete na svetlost, predstavljaju potpun materijal, dok dalji rad na tumačenju može otkriti nove misli, koje se kriju iza sna. Mi smo već morali istaći da zapravo nikad nismo sigurni da smo jedan san potpuno protumačili; čak i ako rešenje izgleda zadovoljavajuće i bez praznina, ipak još uvek ostaje mogućnost da se kroz isti san ispoljava još i neki drugi smisao. Kvota sažimanja, dakle – strogo uzev – ne može se odrediti.“

(TUMAČENJE SNOVA I: 282)

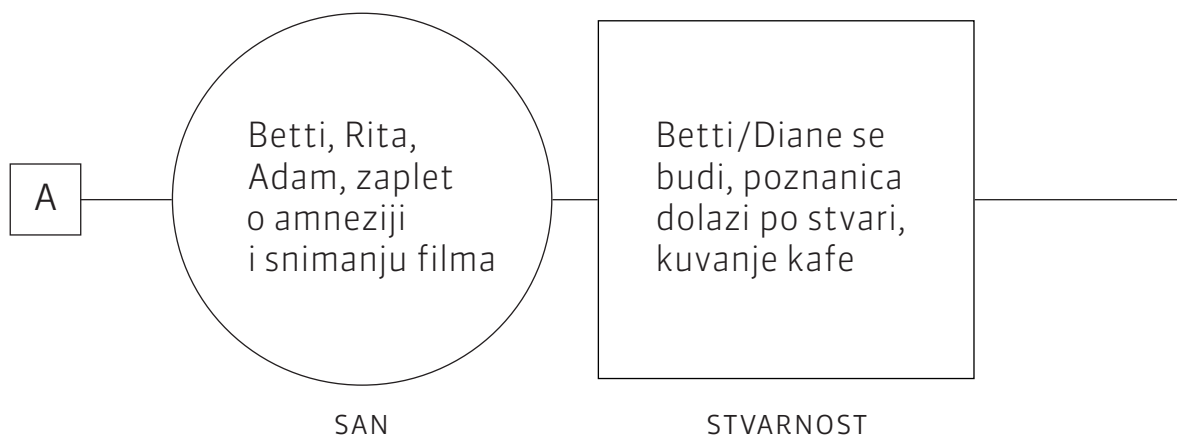
Za nas je ovo važna primedba jer ne smemo zaboraviti da ne psihoanaliziramo stvarnu ličnost, od koje možemo dobiti asocijativne veze i smernice za tumačenje, već se bavimo fiktivnim junacima unutar filmske dijegeze: ne možemo, prema tome, neposredno doći do 'misli sna'. Iz toga proizilazi da mi zapravo otkrivamo mehanizam kojim su se ekipa filma i njen predvodnik, reditelj i scenarista David Lynch, poslužili prilikom kreiranja glavne junakinje, njenog sveta i njenih snova, koristimo Freudov psihoanalitički koncept da bismo pronašli *principe interpretacije*, a ne da bismo izlečili junake. Na taj način, otkrivanje misli sna umnogome se poklapa sa otkrivanjem kodova filmskog jezika, sa našom interpretacijom samog filma: da bismo otkrili "misli koje se kriju iza sna" moramo analizirati način na koji je formirana glavna junakinja, moramo doći do njenih misli *indirektnim* putem. Tu nam pomažu ne samo scenaristički detalji, dijalozi, struktura priče, način kadriranja i montaže, već i scenografija, rekviziti, kostimi, a pre svega glumačka igra. Iz tih elemenata mi gradimo sliku glavne junakinje i otkrivamo njen svet: preko tog sveta potom dolazimo do pretpostavki o mislima sna koje se nalaze iza, s *onu stranu* onoga što vidimo na filmskom platnu. Ili, kako kaže Freud:

"Misli sna i sadržaj sna nalaze se pred nama kao dve verzije istog sadržaja na dva različita jezika, ili, bolje rečeno, sadržaj sna izgleda nam kao prenos misli sna

u neki drugi način istraživanja, čije znakove i sintaktičke zakone treba da otkrijemo upoređivanjem originala i prevoda. Misli sna su nam bez daljeg razumljive čim smo za njih saznali. Sadržaj sna je dat tako reći hijeroglifskim pismom, čiji se znaci imaju pojedinačno preneti u jezik misli sna. (TUMAČENJE SNOVA I: 280)

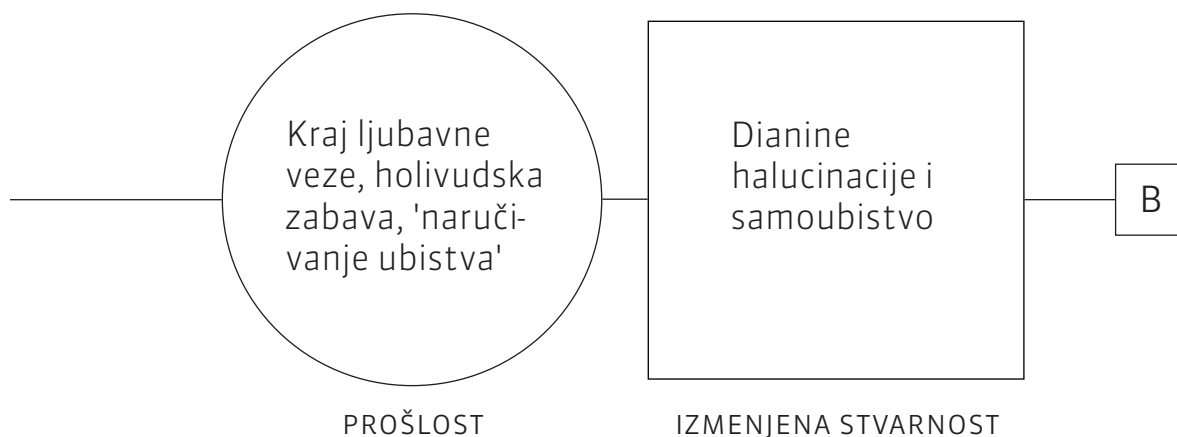
U našem slučaju ovaj odnos je zanimljiv i složen jer u isto vreme imamo jezik sna i filmski jezik, zatim jezik neke referentne stvarnosti (koja je takođe prikazana u filmu) i izmenjene stvarnosti, i naposljetku, jezik naše analize.

'Referentna stvarnost' odmah nameće pitanje izvora sna. Freud navodi razne vrste somatskih nadražaja: spoljni čulni (objektivni), unutrašnji čulni (subjektivni) i unutrašnji telesni (organski) jesu razne vrste nadražaja u okolini spavača i njegovom telu koji se prenose u snove u neizmenjenom ili izmenjenom obliku (primerice, žedan čovek sanja reku; vidi: TUMAČENJE SNOVA II: 26). Za sve pomenute izvore sna mi nemamo pouzdanih dokaza u kadrovima i scenama MULHOLLAND DRIVEA. Na osnovu izgleda sobe i kreveta, položaja u kojem vidimo da Diane spava, možemo ponešto zaključiti o eventualnim nadražajima ovoga tipa koji su transponovani u san, ali te su pretpostavke uglavnom lišene ubedljivog osnova. Srećom, preostaju nam psihički izvori sna, sećanje, događaji prethodnog dana... No, i tu dolazimo do problema, jer je otkrivanje takvih izvora sna u slučaju Lynchovog filma naročito komplikovano zbog narativne strukture. Sada je pravo vreme da tu strukturu shematski prikažemo, zarad lakšeg snalaženja u daljem tekstu: Scena A uvodna je scena u kojoj najpre vidimo grupu plesača na neprirodnoj, 'studijskoj' ljubičastoj pozadini i preko nje 'nalepljen' kadar Diane i dvoje staraca, a potom kamera klizi preko kreveta i približava se jastuku, nakon čega počinje špica: ova scena predstavlja simbolički uvod, naznaku da ćemo gledati događaje 'sa druge strane jastuka'. Scena B završna je scena u kojoj vidimo lice 'Gospodara



Košmara' (jedan od likova u filmu), panoramu Los Angelesa i na kraju ženu iz teatra 'Silencio' koja izgovara završnu reč: "silencio" – one su neka vrsta autorskog komentara.

Iz ove sheme vidimo da gledalac zapravo vrlo kratko prisustvuje 'stvarnosti', vrlo kratko vreme provodi u objektivnoj 'sadašnjosti' Diane Selwyn: svega nekoliko minuta, od momenta kada se Diane budi, preko scene u kojoj poznanica dolazi po svoje stvari, do scene u kojoj Diane kuva kafu. Čak je i ta stvarnost, mada sporijeg tempa i u kojoj se uglavnom čuva prostorno-vremenski kontinuitet, te se ljudi ne ponašaju ekstravagantno i nema nikakve zavere, prekinuta naglim upadom junakinje koju znamo po imenu Rita, a koja ubrzo nestane. Onaj ko prvi put gleda film, bez ideje o tome da je prvi deo san, verovatno se sasvim zbuni čim Diane ovoj junakinji, koju sve do tada znamo kao Ritu, kaže: "Camilla! Vratila si se!". Kada se, na kraju filma, vratimo u 'stvarnost' i 'sadašnjost', one su izmenjene jer Diane halucinira. Zbog svega toga, raspoložemo sa malo pouzdanih podataka relevantnih za događaje koji su, po Freudu, najčešći izvori sna – događaje od prethodnog dana – jer ne znamo koji dan neposredno prethodi Dianinom snu i da li ona uopšte sanja događaje od prethodnog dana. Ipak, ovde je reč o sasvim posebnom tipu sna i sasvim posebnom



tipu snevača: Diane je višestruko razočarana, izgubljenih iluzija, izgleda iznureno, halucinira, s propalom lezbijskom vezom iza sebe, u svetu muške dominacije (veza je propala delom i zbog muške dominacije), i na kraju – Diane je najverovatnije naručilac ubistva svoje partnerke Camille. Lynch je u stvari kombinovao sadržaj sna i misli sna, otkrivajući te misli unutar sna jednako kao i u Stvarnosti: Dianin san ne bi mogao da se uobliči u tako dugačku i razuđenu priču da Dianine misli i želje nisu takođe narativno razvijene, tj. uobličene u razvijene događaje putem "sekundarne obrade". Osim toga, Freud je naveo i druge izvore sna:

- a)** Jedan recentan i psihički značajan doživljaj koji je u snu direktno zastupljen.
 - b)** Više recentnih, značajnih doživljaja, koje je san spojio u jednu celinu.
 - c)** Jedan recentan i značajan doživljaj, ili više njih, koji su u sadržini sna zastupljeni pominjanjem jednog istovremenog, ali indiferentnog doživljaja.
 - d)** Jedan unutrašnji značajan doživljaj (sećanje, tok misli), koji zatim u snu biva redovno zastupljen pominjanjem jednog recentnog, ali indiferentnog utiska."
- (TUMAČENJE SNOVA I: 184–185)



Zamena identiteta i pravaca pogleda: slike 1, 2, 3 i 4

U slučaju Diane Selwyn, u pitanju su sva četiri izvora sna, ali veoma mnogo iskrivljena: tu su gubljenje filmske uloge, preljuba, lezbijska veza, naručivanje ubistva, tok misli o smrti, krivici, izgubljenim iluzijama, ali gotovo nijedan od tih događaja nije direktno zastupljen. Veliku prepreku našem tumačenju svakako predstavlja i nedostatak jasnog vremenskog sleda, orijentacije, znakova što bi nam nedvosmisleno saopštili koji su događaji 'recentni'. Iako imamo neke tragove o protoku vremena, teško je reći koliko traje koji deo u filmu: moglo bi se uslovno reći da je vremenska struktura *Sna* ovakva: noć-dan-noć-dan-noć, dakle da protiču tri noći i dva dana. Takođe imamo i odrednicu "tri sedmice" ("Diane, prošle su tri sedmice"), koju saopštava poznanica koja dolazi po stvari – ali mi ne možemo pouzdano znati šta se tačno dogodilo "pre tri sedmice". Lynch je, dakle, učinio sve da nam onemogući pouzdanost naracije, čak i u segmentu koji smo nazvali *Stvarnost*. Osim toga, on u tome segmentu manipuliše našim očekivanjima, pretpostavkama o značenju subjektivnog kadra i montažnog kontinuiteta, kako bi poljuljao našu veru da je ono što vidimo stvarnost slična našoj, da postoji prostorno-vremenska koherencija. Na primer, kada Diane kuva kafu ona nešto vidi sa svoje leve strane, okrene se i kaže "Camilla" (slika 1), zatim usledi komplementarni kadar u kojem



vidimo Ritu/Camillu (slika 2), što je u skladu sa očekivanjem gledaoca da, zaintrigiran Dianinim pravcem pogleda, vidi ono što vidi i Diane. Potom se vraćamo na polukrupni kadar u kojem Diane kaže "Vratila si se" i nastavi da gleda u istom pravcu, prema Riti/Camilli – očito je da se montažni kontinuitet ovde održava sasvim školski, uobičajeno, 'po pravilima' klasičnog filma. Zatim Diane počne da plače, njene oči postaju upadljivije, ona ih raširi, kao da svu svoju pažnju usmerava na to što gleda (slika 3), a gledalac, po logici klasične, 'glatke' montaže, koju je već video na delu u prethodnoj smeni kadrova, očekuje da će u sledećem kadru biti prikazano ono na šta je Diane tako usmerila svoju pažnju (prepostavljamo da je u pitanju Camilla). Međutim, Lynch se odlučuje za manipulaciju – nakon reza sa Dianinog plačnog lica u kadru je ponovo Diane, kadrirana isto kao i Camilla (slika 4). Pravac pogleda Diane usmeren je ka mestu odakle je ona sama malopre posmatrala. Tako dobijamo utisak da Diane gleda samu sebe, a ovakvo raščlanjivanje identiteta vrlo je upadljivo u filmu, što se vidi već iz sinopsisa i poigravanja imenima i identitetima Betti, Rite, Diane i Camille.

Lynch se u sekvenci-segmentu nazvanoj Stvarnost još jednom poigrava očekivanjima koja gledalac formira na osnovu 'neprimetne montaže', dominantne u većini holivudskih filmova, odlike klasičnog fabularnog stila. Dok Diane prilazi kauču noseći kafu, kamera je prati s leđa, u visini nešto iznad

naslona kauča, tako da se, kada Diane sasvim priđe, ona gubi iz kadra pa kamera može da pređe preko naslona i otkrije nam prizor kauča, što je vrlo klišeiziran postupak kadriranja ovakve radnje. No, Lynch koristi ovaj kliše da bi nas zavarao, jer kada na kauču vidimo Ritu/Camillu, u prvi mah možda pomislimo da je reč o nastavku prethodne scene kada je Diane videla Camillu i rekla joj "Vratila si se!" (možemo pretpostaviti da je Camilla, nakon što ju je Diane videla, jednostavno otišla i legla na kauč), ali kada odmah potom vidimo Diane kako preskače preko naslona kauča, iz drugog položaja, potpuno drugačije obučena, shvatamo da je Lynch iskoristio klišeizirano kadriranje kojim se prikazuje vremenski kontinuitet da bi nam prikazao – diskontinuitet. Odmah zatim moramo se pitati koliki je vremenski period koji Lynch ovim postupkom 'preskače', sažima, itd. Naposljetku, u segmentu Prošlost događa se ista stvar: Diane masturbira, čujemo zvonjavu telefona, ona pogleda levo, vidimo telefon, očekujemo da se te dve stvari (masturbacija i zvonjava) odigravaju u isto vreme, jer kao da Diane pogledom 'reaguje' na zvonjavu, ali onda vidimo Diane u potpuno drugačijem odelu kako ulazi u sobu i podiže slušalicu. Dakle, reditelj je primenio nekoliko trikova da bi nam i to malo pouzdane stvarnosti učinio što težom za percipiranje, da bi je učinio makar prividno nepouzdanom.

Šta, onda, učiniti sa tolikom količinom nepouzdanosti? Tu se možemo pozvati na Freuda i njegov čest retorički odmak, poznat svakom pažljivom čitaocu njegovih dela. Do smislenog tumačenja, koje će svakako mnogo toga morati da ostavi nerešenim i mnoge praznine nepopunjenim, možemo doći ukoliko na nejasnim mestima neke stvari *pretpostavimo*, ako neka domišljanja oprobamo i proverimo kako funkcionišu. U slučaju MULHOLLAND DRIVEA nisu čak u pitanju ni previše slobodne pretpostavke: jedini problem je njihova utemeljenost u onome što film uporno izbegava – narativnim i režijskim konvencijama. Naime, ubedljivost Dianinog psihotičnog stanja povećava se ako se scena predaje Ritine/Camilline

fotografije i velike svote novca sumnjivom tipu iz restorana Winkie's tumači kao naručivanje ubistva i ako se pretpostavi da se ona odvija u stvarnosti, a to je moguće samo ako nje-ne pripovedne konvencije tumačimo baš kao konvencije koje smo nebrojeno puta u holivudskim trilerima pročitali kao scene naručivanja ubistva. Druga pretpostavka koju moramo načiniti jeste da segment Prošlost uzmemo kao uglavnom pouzdanu stvarnost, kao stvarni povratak u prošlost koji nam prikazuje istinu. On može biti Dianino sećanje ili prikaz prošlosti iz sveznajuće perspektive, ali je u oba slučaja jednako relevantan, ako je stvaran, jer se upravo događaji, ličnosti i informacije iz tog segmenta prenose u segment San. Proces kojim se odvija takvo premeštanje nalazimo u Freudovom opisu "sažimanja" i "pomeranja" koje san vrši:

"Mogli smo primetiti da oni elementi što se u sadržaju sna ističu kao bitni sastavni delovi nipošto ne igraju istu ulogu u mislima sna. Kao korelat ovome možemo izraziti ovu rečenicu i obrnuto. Ono što je u mislima sna očigledno bitna sadržina, u snu uopšte ne mora biti zastupljeno. San je, tako reći, drukčije centriran, njegova sadržina je grupisana oko drugih elemenata kao središta nego što su misli sna"

(TUMAČENJE SNOVA I: 308).

Zatim slede sredstva predstavljanja, gde Freud posebnu pažnju posvećuje funkciji kauzalnosti u snu. Ona je veoma bitna za tumačenje Lynchovog filma, i o njoj Freud kaže:

"Da bi prikazao kauzalne odnose, san raspolože sa dva postupka, koji se u suštini svode na jedno. Češći način prikazivanja, ako misli sna na primer glase: pošto je to bilo tako i tako, moralo se dogoditi to i to – sastoji se u tome da sporednu rečenicu iznese kao prethodni san, a zatim glavnu rečenicu priključuje kao glavni san.

Ako sam pravilno protumačio, može vremenski red biti i obrnut. Uvek glavnoj rečenici odgovara opširnije izvedeni deo sna" (TUMAČENJE SNOVA I: 317).

Upravo to čini Diane Selwyn. Ona je došla iz provincije u Hollywood i nije uspela, a posebno bolna tačka bio je trenutak kada je na audiciji izgubila ulogu. Ulogu je dobila Camilla, što je istovremeno bio srećan trenutak, jer se Diane na audiciji zbližila sa Camillom i otpočele su ljubavnu vezu. Međutim, ta ista Camilla potom je izdala njihovu vezu, zaljubivši se u reditelja Adama, dok je Diane propadala, u životu i u karijeri igrajući 'sporedne uloge' (po njenim rečima na zabavi, upravo joj je Camilla obezbeđivala te uloge), opterećena ljubomorom, zavišću, osujećenošću i, na kraju, mržnjom. Ove negativne emocije prošle su izvesnu obradu u snu i preoblikovane su u želje da se objasni neuspeh i povrati izgubljena nevinost. Dakle, došlo je do preokreta u igri Dianinog nesvesnog i predsvesnog, ono što je važna misao sna stavljeno je u drugi plan, pa tako naivna Betti, Dianin onirički alter-ego, dolazi u Hollywood u potpuno izmenjenim okolnostima: nema prevelikih prepreka, nema trke za uspehom, nemilosrdne i cinične prirode Holivuda, nema ničega misterioznog, opasnog, nikakvih problema. Betti uspeva na audiciji, pokazuje veliki talenat za glumu, sve joj ide od ruke: potpuno suprotno od Dianine stvarnosti. Naravno, takva priča o raju podrazumeva i drugu želju: za uništenjem onoga ko je osujetio Dianin uspeh, a to je njena bivša ljubavnica Camilla. Pošto je Camillu volela, a verovatno je voli i nakon raskida veze, Dianina želja za uništenjem ljubavnice mora da prođe određenu cenzuru. S druge strane, ne treba zaboraviti da smo pretpostavili kako je ta želja već *ispunjena*, ubistvo je naručeno, i sada se snoliki prikaz željene nevinosti meša sa istinom stvarnosti – povratak u raj je nemoguć jer je smrt taj raj već uništila. Cenzura stoga iskrivljuje san na različite načine, putem zamene identiteta, izmišljanja zavere, simboličnih predmeta i scena.

Samim tim, logika kojom Diane u snu pokušava da opravda svoj životni promašaj postaje paranoična. U snu Diane sebi kaže: nisam kriva za svoj neuspeh, naprotiv, ja sam veoma talentovana (paranoidna iluzija veličine), ali se oko mene isplela zavera hollywoodske mafije, oni su iz nekih, možda i okultnih, demonskih razloga, odlučili da ulogu u filmu mora dobiti Camilla Rhodes. Pošto je u stvarnom životu Dianina ljubavnica dobila ulogu, Diane u snu zamenjuje uloge, i Camillu stavlja u svoju poziciju.

Diane, prema tome, kao da kaže: u snu sam ja gospodar, za razliku od stvarnosti, i moja ljubavnica koja me je prevarila s muškarcem sada će u snu preuzeti moju sudbinu iz stvarnosti. Doživeće nesreću, izgubiće pamćenje (tj. neće znati ko je, što se, ali u obrnutom smeru, desilo i Diane – niko važan u svetu filma nije znao ko je ona), i biće kriva za smrt svoje devojke (što se takođe, ali s drugačijim ulogama, dogodilo u realnosti jer je Diane naručila ubistvo Camille). Setimo se: Rita i Betti otkrivaju mrtvo telo izvesne Diane Selwyn, što izaziva nekontrolisan Ritin plač, a njena odlučnost, stavljanje plave perike, misteriozne pripreme za nešto što "mora uraditi", kao da nam nabacuju ideju o izvesnoj Ritinoj umešanosti u smrt te Diane Selwyn iz sna. Ovde valja ukazati i na vrlo značajnu zamenu imena: Diane Selwyn sanja da je Diane Selwyn mrtva. Naravno, Diane u snu ima drugo ime, Betti Elms, ona jeste neko drugi, naivna i talentovana mlada glumica, ali je njeno 'prvo', 'originalno' ime poslato u smrt, a položaj tela mrtve devojke iz segmenta San isti je kao i položaj tela u kojem zatičemo Diane dok spava u segmentu Stvarnost. Diane želi da svoj stari, neuspešni identitet pošalje u smrt – što je, dakako, nagoveštaj samoubistva na kraju filma.

Iz ovoga se vidi da je Lynch od Freudove teorije pozajmio zamenu kauzalnosti. Ne samo što glavna junakinja zamenjuje vremenski sled, uzroke i posledice, već to radi i sam Lynch, i to ne samo na nivou hronologije događaja, koja je ispremeštana, nego i na nivou zamene kauzalnosti montažnih nizova. O vremenskom obrtanju Freud piše:

"Pored sadržajnog obrtanja ne smemo prevideti ni vremensko obrtanje. Jedna sasvim obična tehnika izopačavanja sna sastoji se u tome da se ishod nekog događaja ili kraj jednog misaonog toka prikažu na početku sna, a da se na kraju sna naknadno stave premise na kojima se zaključak zasniva ili razlozi koji su doveli do zbivanja. Ko god nije pomislio na ovo tehničko sredstvo izopačavanja sna, taj stoji bespomoćan pred zadatkom tumačenja sna" (TUMAČENJE SNOVA I: 329).

Već smo rekli da sažimanje, pomeranje i zamenu kauzalnosti prati iskrivljenje logike sna. Diane je propala na profesionalnom i ličnom planu, izgubila je ljubavnicu, ali smatra da je uzrok tome pokvarenost holivudske industrije, mračna zavera mogula, producenata, reditelja... Lynch, prema svojim autorskim opsesijama, ovu zaveru podiže na metafizički nivo: mafijaši iz Dianinog sna kao da su đavolovi pomagači, Lynch ih uvek prikazuje u zamračenim, visoko stilizovanim prostorima u kojima se jarke boje prelamaju kroz svetla reflektora, a glasovi tih mogula su duboki, hrapavi, i oni komuniciraju nekakvim čudnim interfonima. Kao da nije samo u pitanju mafijaška spletkarica zarad kriminalnih ciljeva, već se protiv Diane zaverio čitav svemir, i Zlo je rešilo da se obračuna s njom lično.

Pored pomenutih, važno sredstvo predstavljanja u Freudovom tumačenju snova jeste i simbolizam, tj. značenje i vrednost simbola koji se u snu pojavljuju, a koji takođe nose značenje prikrivene, potisnute želje i izvrnute kauzalnosti. U ovome se takođe može ogledati odnos realnosti i sna, tj. ličnosti, predmeta i događaja iz stvarnog života spavača i njihove naknadne obrade u snovima. Pogledajmo sada, putem analize nekih scena, kako se odvijaju sažimanje, pomeranje i preobražaj događaja iz prošlosti u san Diane Selwyn, i pomenimo neke od karakterističnih simbola.

U segmentu Prošlost Diane se vozi Mulholland driveom na zabavu. Vozač najednom stane, i Diane sumnjičavo reaguje: "Šta to radite? Ne stajemo ovde". Upravo ta rečenica poslužiće kao uvodna rečenica u segmentu San, ali ovoga puta umesto Diane vozi se Camilla/Rita, a rečenica: "Ne stajemo ovde" uvod je u saobraćajnu nesreću u kojoj Rita izgubi pamćenje. Ova dva događaja neuspeh pripisuju Riti/Camili, a ne Diane/Betti. Osim toga, po Freudu, u snu "biti pregažen je simbol polnog opštenja" (TUMAČENJE SNOVA II: 17), tako da se seksualnost od samog početka upliće u simbolizam filma, simbolizam koji je umnogome 'tipičan'. Plava kutija, recimo, istovremeno je "kutija snova" u kojoj nema ničega (izgubljeni snovi o glumačkoj slavi Diane Selwyn), ali ona u klasičnom freudovskom ključu može predstavljati i "žensko telo", kao i sobe, tabakere, sanduci, ormari... (TUMAČENJE SNOVA II: 9) Freud zatim šaljivo kaže da ne treba izričito reći "koji ključ onda otvara sobu; simbolika brave i ključa poslužila je pesniku Ulandu u pesmi *O grofu Eberštajnu za najprivlačniju svinjariju*" (TUMAČENJE SNOVA II: 10). Ako je plava kutija istovremeno "kutija snova" i "žensko telo", a ključ falusni simbol koji tu kutiju otključava, možemo i mi, pola u šali, reći kako bi ovde poruka mogla biti banalnija nego što u filmu izgleda: da bi se uspelo u Hollywoodu, da bi se otvorila "kutija snova", potrebno je telo glumice predati na otključavanje nekom moćnom muškarcu, kao što je to učinila Camilla Rhodes. Međutim, plavi ključ iz Dianinog sna, ali i iz stvarnosti, povezan je i sa smrću: on je znak kojim će plaćeni ubica pokazati Diani da je ubio Camillu, da je 'sve gotovo'.

Mnogi događaji i likovi iz kojih Dianin san crpi materijal i oblikuje ga u naraciju potiču sa zabave koju priređuju Adam i Camilla. Umnožavanje događaja koji u snu proističu iz realnosti odvija se tako što Diane ne sažima dešavanja i radnje na zabavi, nego, jednako kao i iz nesvesnog, sažima svoje misli i želje, dramatičuje ih, formira ih kao događaje, likove i motivacije:

"Promena predstave u halucinaciju ne predstavlja jedino odstupanje sna od neke njemu odgovarajuće misli u budnom stanju. Iz ovih slika san stvara jednu situaciju, on predstavlja nešto što se stvarno zbiva, on dramatiizuje neku ideju, kao što to kaže Spits"
(TUMAČENJE SNOVA I: 54).

Zanimljivo je da motivaciju likova otkrivamo povezujući Diane reči iz segmenta Prošlost, one koje izgovara na zabavi, sa događajima i motivacijama iz segmenta San. Recimo, mi smo videli kako je izgledala audicija Betti Elms u segmentu San, čuli smo i ime reditelja koji je prisustvovao audiciji – Bob Brooker. Kada Diane na zabavi kaže da je Camillu upoznala na audiciji, da je Camilla izabrana za glavnu ulogu, i da je glumicu birao Bob Brooker (Diane rezignirano dodaje: "Nije mario za mene"), mi tu informaciju povezujemo sa scenom audicije iz Sna, i tako zaključujemo koliki je emotivni ulog i značaj ta audicija predstavljala za Diane (prekretnica u karijeri i životu). Zato upravo ta scena ima visoku simboličku vrednost: tekst koji Betti izgovara na alegoričan način opisuje odnose Diane, Camille i Adama iz segmenata Stvarnost i Prošlost. Naime, Betti na audiciji glumi izneverenu ljubavnicu koja svom ljubavniku govori da će ga ubiti. On joj kaže da će, ako to uradi, ići u zatvor, a Betti kaže: "I hate us, I hate us both!" Nije teško uočiti alegoriju: i Diane je poslala ljubavnicu u smrt, možda će je smestiti u zatvor (u segmentu Stvarnost poznanica koja je došla po stvari kaže da su dolazila dva detektiva), a rečenica "I hate us both!" može se prevesti i kao "Mrzim nas obe!" i time se preneti na odnos Diane – Camilla.

Dramatizacija se nastavlja i time što Diane upotrebljava sporedne likove na zabavi kao materijal u Snu, daje im veću ulogu, drugačije karakteristike, a zatim ih predstavlja simbolički. Kauboj, recimo, koji na zabavi ne igra nikakvu ulogu, već je samo čovek čije obrise vidimo kada prođe pored nekih vrata na horizontu Dianinog pogleda, postaje jedan od ključ-

nih konspirativaca. Muški šešir u TUMAČENJU SNOVA simbolički predstavlja muške genitalije (TUMAČENJE SNOVA II: 16). Pošto je Holivud iz Dianinog sna zasnovan na muškoj dominaciji (reditelj Adam srušio je lezbijsku vezu), Diane želi da u snu postavi nekog iznad Adama i njegove rediteljske moći, i ona to čini Kaubojem: jer Kauboj nosi ogroman šešir, u simboličkom smislu njegov penis je veći od Adamovog, a samim tim i njegova moć. On kontroliše Adama, i Adam sada postaje nemoćan mali reditelj – potpuno suprotno od realnosti, naravno. Coco, Adamova majka, postaje losanđeleska kućepaziteljka, a jedan od sporednih likova na zabavi, kojega vidimo samo na trenutak, u snu postaje jedan od braće Castigliani, mafijaša. Plaćeni ubica ostaje plaćeni ubica, ali sada radi za mafijaše, čime Diane u snu želi da zbací sa sebe krivicu za naručivanje Camillinog ubistva.

Takođe je interesantno i kako se reči i imena prenose u san: par usputnih rečenica na italijanskom, koje Adam na zabavi razmenjuje s nekim, bile su dovoljne da baš Italijani postanu glavni vladari iz senke u verziji Hollywooda iz Dianinog sna. Do imena 'Betti' Diane je došla tako što je, prilikom predaje fotografije i novca plaćenom ubici, slučajno primetila da se konobarica zove Betti. U Snu, pak, konobaričino ime je – Diane.

Iz svega navedenog možemo videti da nam Lynch otkriva ključeve za čitanje filma vrlo složenim sredstvima: iznevjeravanjem očekivanja, zamenama kauzalnosti, kombinacijom informacija iz sećanja, snova i stvarnosti, prerušavanjem likova, zamenama identiteta i umnožavanjem nivoa realnosti u filmu. Nije preterano reći da se Lynch služi upravo mehanizmom sna da bi stvorio film. Osim na nivou forme, Lynch se ovim odnosom filma i sna poigrava i u scenarističkoj postavci, ironično i lucidno. Recimo, Diane je u životu sanjala da postane slavna glumica, da bude na filmu, kolokvijalno bismo rekli: film je bio njen san. U MULHOLLAND DRIVEU Lynch to ironizuje jer Diane Selwyn *doslovno sanja film*, tj. njen san je uređen kao film. Istovremeno, mi, gledaoci u kinu, posmatramo taj

film, i tu priču ne sanja samo Diane Selwyn, već i mi, tako da se naša gledalačka žudnja upisuje u taj san. Osim toga, film je i san reditelja David Lyncha, koji se u njega upisuje stvaralačkim radom – on je osoba koja stoji iza scene, koja kontroliše narativ, simboliku i vizuelizaciju. Kada bismo tražili lik kojim je filmski reditelj prebačen u San, lako bismo ga prepoznali u figuri "Gospodara Košmara". Naime, u jednoj od scena iz segmenta San čovek u restoranu Winkie's prepričava svoje sagovorniku jedan košmar. U tome snu, njih dvojica sede na istom mestu, u restoranu, ali u čoveka se uvlači neobjašnjiv strah. Izvor toga straha nalazi se iza restorana: to je neka osoba koja 'sve to radi', koja unosi nemir i strah u san. Nije nam potrebna bolja figura za lik filmskog reditelja – on i jeste gospodar košmara, on kontroliše strah, unosi nemir u publiku po svojoj volji, "svira po publici kao po klaviru", kako je govorio Hitchcock. Istovremeno, taj gospodar košmara može biti i ono što je Freud označio terminom "nesvesno". Ili možda ono što je u kasnijim radovima nazivao "žudnjom ka smrti"?

Osim Gospodara Košmara, lik žene iz teatra 'Silencio', kojim se film zaista završava, samim tim što je stavljen na kraj upućuje nas na važnost čitave 'Silencio' sekvence, možda najupečatljivije sekvence u čitavom filmu. U teatru 'Silencio' spajaju se skoro sve teme filma MULHOLLAND DRIVE u sinematičnu snagu višestruke metaforičke vrednosti: identitet, iluzija, smrt. U segmentu San, Diane sanja kako Betti i Rita odlaze u tetar-kabare 'Silencio' gde im voditelj programa odmah kaže: "No hay banda! Nema benda, nema orkestra! Ovo je sve snimak sa trake. No hay banda, a opet – čujemo bend. Ako poželimo da čujemo klarinet – oslušnite... (Čuje se klarinet.) Sve je traka. Nema orkestra. U pitanju je – iluzija..."

Baš kao i san – čujemo, osećamo, doživljavamo, a sve je iluzija. Naravno, isto važi i za film, a reč "tape" (traka), koju voditelj više puta izgovori, naglašava ovu aluziju. Lynch ne bira slučajno prostor pozorišta za tako signifikantnu scenu: u literaturi se već godinama razvijaju paralele između teatra

i psihičkog aparata u psihoanalitičkoj teoriji.¹ Pored toga, paralele između filmskog i psihičkog aparata takođe nisu retke. Međutim, Lynch ne dovodi svoje junakinje u teatar tek da bi ostavio teorijski komentar o prirodi medija i teme kojom se bavi. 'Silencio' je povezan i sa odnosom među likovima, suštinski povezan sa pričom. Kada pevačica Rebekah del Rio izađe na scenu 'Silencia' i zapeva, Betti i Rita zaboravljaju da im je voditelj maločas pokazao kako sve "ide sa trake": one emotivno doživljavaju pesmu, drže se za ruke, plaču. Reči pesme govore o izgubljenoj ljubavi: naravno, mi znamo da je ljubav Diane i Camille izgubljena. Pevačica Rebekah ruši se na pod, i otkriva se da je pesma samo iluzija: emocije koje su Betti i Rita preživljavale zasnovane su na iluziji, kao što su bile i emocije Diane i Camille (ne zaboravimo da se ova scena događa u Dianinom snu). Ta iluzija, kao i pesma Rebeke del Rio, završiće se smrću – zato se pevačica ruši na pod i iznose je sa scene. U isto vreme, dakle, teatar 'Silencio' predstavlja rediteljski komentar filmskog medija i pozorišta, njihove veze sa mehanizmom snova i psihoanalize, ali i tematizovanje iluzije, ljubavne veze i smrti, tri pitanja oko kojih se vrti priča glavnih junakinja filma – Diane Selwyn i Camille Rhodes.

Neki kritičari verovatno bi se opirali tumačenju koje smo uobličili u ovome radu. Jane Douglas sa BBC-a rekla je da teorija o MULLHOLLAND DRIVEU kao filmu podeljenom na san i realnost predstavlja pojednostavljivanje i da film ne treba suviše analizirati. I mnogi drugi kritičari bili su istog mišljenja: za njih, snaga Lynchovog dela nalazi se u sinematičnosti, osobenom korišćenju filmskog jezika, i uspešnom nastavljanju autorske poetike. Dakako, ti kritičari su povodom vrednosti Lynchovog dela u pravu, i mi smo ovde za svaku od tih stavki

¹ Otto Fenichel, *On Acting*, THE TULANE DRAMA REVIEW, VOL. 4, br. 3, 1960; Barbara Freedman, *A Fractured Gaze: Theater, Cinema, Psychoanalysis*, u: STAGING THE GAZE: POSTMODERNISM, PSYCHOANALYSIS, AND SHAKESPEAREAN COMEDY, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991; Nicholas Ridout, *STAGE FRIGHT AND OTHER THEATRICAL PROBLEMS*, Cambridge University Press, 2006.

izneli bar jedan primer. Ipak, ako je izvestan 'višak tumačenja' koherentan, utemeljen u tekstu filma, a pri tom taj film čini 'prozaičnim' i u očima fanova mu umanjuje genijalnost – to svakako nije problem tumačenja; naročito ako drugih, uverljivijih rešenja nema. Da još jednom citiramo Freuda:

"Ovo što ovaj deo sna ističe i odaje jeste njegova tendencija. Kao što pesnik zlobno primećuje za filozofa: otvore u građevini sna ona ispunjava krpama i ritama. A posledica njenoga nastojanja je ta da san gubi izgled apsurdnosti i nepovezanosti i da se približava primeru jednog razumljivog doživljaja. Ali napor nije uvek kru-nisan potpunim uspehom" (TUMAČENJE SNOVA II: 143).

Sigurno je da i u našoj 'sekundarnoj obradi' kojom pristupamo uobličavanju MULHOLLAND DRIVEA u smislenu celinu određene praznine ostaju neispunjene. Ne možemo zameriti nezadovoljnim fanovima što ne žele da pokvare začudnost i višesmislenost omiljenog reditelja, ili kritičarima za koje je napor otkrivanja razumljive i jednostavne logike u tako kompleksnom, nadrealnom i vizuelno briljantnom filmu kakav je MULHOLLAND DRIVE unapred besmislen. Pred tim optužbama, a pozivajući se na Freuda, možemo mirne duše proglasiti naš pokušaj za 'laički':

"'Tumačiti san' znači dati njegov 'smisao', zameniti ga nečim, što se u povezanost naših duševnih akcija uklapa kao potpuno važan, istovredan član. Ali, kao što smo saznali, naučne teorije o snu ne ostavljaju mesta za problem tumačenja sna, jer san za njih uopšte nije nikakav duševni akt, nego somatski proces koji se signalizira pomoću znakova na duševnom aparatu. Drukčije se ponašalo mišljenje laika u svim vremenima. Ono se služi svojim pravom da postupa nedosledno, i mada priznaje da je san nerazumljiv i apsurdan, ipak ne može da se odluči na to da snu ospori svako značenje. Vođeno tamnom

slutnjom, laičko mišljenje izgleda da ipak prihvata to da san ima neki smisao, premda skriven, da je san određen kao zamena za neki drugi proces mišljenja, i da je pitanje samo to da se ova zamena na pravilan način otkrije da bi se dospelo do njegovog skrivenog smisla" (TUMAČENJE SNOVA I: 101–102).

LITERATURA

LEONARD MALTIN'S MOVIE GUIDE (2005 EDITION), Signet, New York, 2004.

Sigmund Freud, TUMAČENJE SNOVA I I II, Matica srpska, Novi Sad, 1970.

Dejan Ognjanović, FAUSTOVSKI EKLAN, Zaječar, 2006.

*"The 'tragedy of culture' is thus
a tragedy of male culture."*

Felski (1995: 43).