

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

**Sergeja Perkič**

**Sanje kot oblika naracije v filmu »*Mulholland Drive*«**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

**Sergeja Perkič**

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

**Sanje kot oblika naracije v filmu »*Mulholland Drive*«**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

Hvala mentorju doc. dr. Andreju Škerlepu za usmeritve, strokovne nasvete in potrpežljivost.

Hvala mamci in atiju, ki sta vsa ta leta plačevala internet in mi omogočala študij.

Hvala Sebatu za negodovanja (*»Idjit«*).

Hvala Roku za bučke in za ribe, 42, amen.

*»Dokler bo modro nebo, bomo plavali v njem in lovili ribice ...«*

## Sanje kot oblika naracije v filmu »Mulholland Drive«

V diplomski nalogi obravnavam film »Mulholland Drive«, ki je znan po svoji enigmatičnosti, težavnosti in nepozabni gledalski izkušnji. K njegovi analizi sem pristopila z vidika Freudove analize sanj, psihoanalitske filmske teorije, naracije in zgodovine filmskega žanra. Še posebej me je zanimala povezava med zgodnejšo psihoanalitsko tradicijo in koncepti, ki jih je utrdil francoski mislec Jacques Lacan. Hkrati sem se v diplomski nalogi ukvarjala s fenomenom avtorstva in umetniškega dela režiserja Davida Lyncha, ki je znan po kombinaciji surrealističnih elementov in uporabi drugih subverzivnih tropov. Vzpostavim tudi povezanost filma s »filmom noir« ter drugimi elementi žanrov in stilov, ki že desetletja navdihujejo inovativne filmske ustvarjalce. V nalogi pokažem, da se da sanje v filmu, ki sem ga preučila, preprečljivo interpretirati kot obliko naracije. Po analizi lahko sklenem, da je kompleksna naracija filma »Mulholland Drive« oblikovana na osnovi sanjske izkušnje, in da si je ravno tako možno najbolje interpretirati njegovo vsebino.

KLJUČNE BESEDE: Mulholland Drive, naracija, sanje, psihoanaliza, David Lynch.

## Dreams as a Form of Narration in the Movie »Mulholland Drive«

»Mulholland Drive«, a feature film renowned for its difficulty, enigma and unique viewing experience, is central to my BA thesis. The analysis is written from the point of view of Freudian dream interpretation, psychoanalytic film theory, narration, and the history of film genres. In this regard I am particularly interested in connecting the earlier psychoanalytic tradition with concepts established by the French intellectual Jacques Lacan. At the same time, I explore the phenomenon of David Lynch's idiosyncratic authorship and artistry, which incorporate elements of surrealism and other subversive tropes. In this way I establish a link between the studied film, »film noir«, and other genres and styles that have been inspiring innovative filmmakers for decades. Thus I show that dreams in »Mulholland Drive« can be convincingly considered as a kind of narrative form and that this is the best way to decipher the film's plot and complex narration.

KEYWORDS: Mulholland Drive, narration, dreams, psychoanalysis, David Lynch.

## Kazalo

Kazalo .....	5
1 Uvod .....	6
2 Film in realnost .....	8
3 Filmska naracija .....	10
3.1 Klasična hollywoodska naracija .....	11
3.2 Žanr .....	13
3.3 »Film noir« .....	14
4 Psihoanaliza in film .....	16
4.1 Freudova teorija sanj .....	17
4.2 Navezava na psihoanalizo v filmski teoriji .....	18
5 Analiza filma »Mulholland Drive« .....	21
5.1 David Lynch .....	21
5.2 Sinopsis zgodbe filma »Mulholland Drive« .....	23
5.3 Prepletenost sanj in naracije .....	25
5.4 Branje filma »Mulholland Drive« skozi konvencije »filma noir« .....	30
6 Zaključek .....	33
7 Literatura .....	35

## 1 Uvod

»Ideje so kot ribe. Če hočeš ujeti male ribe, lahko ostaneš v plitvi vodi. Ampak če hočeš ujeti velike ribe, moraš iti globlje. Globlje so ribe močnejše in čistejše. So gromozanske in abstraktne. In so zelo lepe.« (Lynch 2006)<sup>1</sup>

Med študijem komunikologije sem imela priložnost poslušati izbirne predmete, ki so mi omogočili uvideti, da je študij družboslovja nadvse prepleten sistem, ki omogoča razlago neke teorije na več področjih. Ker me je filmsko področje nadvse zanimalo, sem tudi zunaj obveznih učnih vsebin veliko prebirala o tej tematiki. Film in teorija filma sta nadvse obširno področje. Filmu se že od samih začetkov na akademskem področju posveča veliko pozornosti, tematik za raziskovanje je nešteto. Ker pa diplomska naloga zahteva ustrezen fokus, sem v morju idej izbrala enega izmed svojih najljubših režiserjev, najljubših filmov in začela prebirati relevantno literaturo.

Film je kot serija fotografskih znakov deležen edinstvenega narativnega statusa. Skozi imaginarno konstrukcijo ustvarjamo naracije, ki naj bi sledile določenim konvencijam. Klasična hollywoodska oblika naracije zahteva svojo logiko in čitljivost, ki sem jo primerjala z naracijo filma »*Mulholland Drive*«. Režiser David Lynch uporablja kombinacije surrealističnih elementov in druge subverzivne trope, da se lahko umetniško izraža. Kot vsestranski umetnik vse svoje filme dela posebne – naj bodo to tematike, ki jih raziskuje, ali pa samo posebni zorni koti snemanja. Njegove filme lahko označimo kot umetniške (art) filme, ki jim vedno znova doda določene elemente iz različnih žanrov. Vidni elementi v filmu »*Mulholland Drive*« so vzeti iz »*filma noir*«, ki pripomorejo tudi pri končni psihoanalitski analizi filma. Tako se bom v določenem delu svoje diplomske naloge posvetila tudi temu in s pomočjo teorije avtorja poskušala orisati njegov vpliv pri izdelavi filmov. Lynch svoje zgodbe gradi na sanjah in skozi njih ustvarja nove svetove. Nanašanja na sanje se dogajajo v ključnih trenutkih filma »*Mulholland Drive*«, kar daje filmu mistična razpoloženja in pomene v zvezi z narativnim kontekstom.

Cilj te diplomske naloge je s pomočjo analize filma Davida Lyncha »*Mulholland Drive*« pokazati, kako je Lynch preoblikoval klasično obliko hollywoodske naracije na način, da je ustvaril svojo obliko filmske naracije, ki jo lahko interpretiramo kot naracijo sanj. Moja teza je, da

---

<sup>1</sup> Prevedla S. P.

ima Freudova analiza sanj ključ do sestave ločenih epizod v filmu »*Mulholland Drive*« v kohezivno naracijo. Njegova filmska pripoved postane razumljiva, če je razložena skozi Freudov model interpretacije sanje. Menim, da je psihoanalitsko branje nepogrešljivo za kritično branje tega filma, saj je film sestavljen skoraj ekskluzivno iz sanj, fantazij, dnevnega sanjarjenja in spominov enega samega lika. Sanje tako predstavljajo več kot polovico prvega dela filma, zadnje minute filmske pripovedi pa so namenjene dogodkom v realnosti. Elaborirana konfiguracija manifestne in latentne vsebine Dianinih sanj ponuja kompleksno psihoanalitsko oceno njenih fantazijskih produktov. Prav tako pa vsebuje razloge, kako in zakaj se je protagonistka znašla v brezupnem realističnem stanju, v katerem je končala.

V svojem diplomskem delu se bom tako najprej ukvarjala z odnosom med filmom in realnostjo ter skušala prikazati, kako lahko film v določenih točkah označimo za upodobitev sanj na zaslonu. Prav tako pa bom upoštevala gledalca in kako ga film interpelira v subjekt. Avtorja iz katerih bom izhajala, sta Christian Metz in Jean Louis Baudry.

V naslednjem delu se bom osredotočila na filmsko teorijo naracije in njene osnovne elemente. Zanimala me bo klasična hollywoodska naracija, ki se je vzpostavila, ko je kulturni vzpon pripovednega filma dosegel vrhunec. Zanimal me bo še filmski žanr in osnovne karakteristike žanra »*filma noir*«.

Nato se bom v tretjem delu poglobila v filmsko psihoanalizo. Sprva bom obravnavala osnovne psihoanalitske pojme, nato podrobnejšo Freudovo analizo sanj in pozneje še Lacanovo interpretacijo Freudovih pojmov. Na koncu se bom posvetila še razvoju filmske teorije psihoanalize z začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ki je pomembna za mojo analizo.

V četrtem delu bo sledila analiza filma »*Mulholland Drive*«. Na začetku bom eno podpoglavje namenila avtorju Davidu Lynchu, nato pa bom skozi sinopsis začela analizo filma. Analizo filma bom razdelila na dva dela, ki bosta vključevala podrobnejšo interpretacijo in navezavo prej opisanih teorij s filmom. Prvi del bo interpretacija moje osrednje teze, drugi pa bo namenjen povezavi filma z konvencijami »*filma noir*«, ki pripomorejo k razumevanju filma.

## 2 Film in realnost

V relevantni literaturi se pogosto obravnava povezanost sanj in filma. Posledično se za moje diplomsko delo še posebej zanimiva izkaže analiza odnosa med filmom in realnostjo. Pripadniki realistične teorije filma so na filme gledali, kot da je na zaslonu potekalo odražanje realnosti. Psihoanalitske teoretike pa je še posebej zanimala psihološka dimenzija filmskega medija, ki prevlada nad impresijo realnosti (Stam 2000, 162).<sup>2</sup>

Baudry je bil prvi, ki je črpal iz psihoanalitske teorije. Kinematografski aparat je označil kot tehnološko, institucionalno in ideološko napravo z velikimi simulacijskimi učinki na subjekt. Raziskoval je tudi večkrat navedeno podobnost med sceno Platonove jame in aparata kinematografske projekcije; medtem pa trdil, da so se kinematografi tako tehnološko izpopolnili, da zmorejo prikazovati trajne sanje skozi totalno simulacijo<sup>3</sup> (Stam 2000, 162). Baudry je trdil, da »kinematografska projekcija spominja na sanje, ima videz sanj, je sanje« (Baudry 1975, 180). Mnogokrat rečemo, da so bile naše sanje »kot v filmu«. McGowan meni, da film niso sanje, ampak je najbližje, kolikor se lahko sanjam približamo v budnem življenju (McGowan 2015, 8).

Sanje so stanje, kjer se mentalna zaznavanja razumejo kot zaznavanja realnosti. Freud je postavil hipotezo, da nas zadovoljitve, ki izhajajo iz halucinacij, spremljajo že od začetka našega fizičnega življenja in da nas tako spominjajo na že doživeto zadovoljstvo. Subjekt skozi sanje izraža željo po ponovnem doživetju te izkušnje. Takrat zaznavanje in upodobitev še nista bili razlikovalni. Različni procesi so bili zmedeni, sistem zavesti in zaznavanja pa se še ni oblikoval oziroma razlikoval od drugih sistemov (Baudry 1975, 180). Kinematografi so za Baudryja sposobni predstavljati približno materialno izvedbo tega nezavednega cilja. Kinematografski aparat zaradi temačnosti kinematografov, relativne pasivnosti položaja, prisiljene nepremičnosti kinematografskih subjektov in učinkov, ki so rezultat projekcije premikajočih se podob, pripelje do umetne regresije. Subjekt umetno vodi do prejšnjega stanja razvoja in mu ponuja stanje realnosti, katere status je podoben upodobitvam, ki se doživljajo kot zaznavanje.

---

<sup>2</sup> V svoji diplomski nalogi se osredotočam na tisti del filmske teorije, ki se ukvarja s semiotično razsežnostjo. Avtorja, ki ju uporabljam, sta Metz in Baudry, ki je znan po svoji teoriji aparatusa. Znotraj tega okvirja vključim tudi elemente Freduove in Lacanove teorije, ki ju podrobneje analiziram v četrtem poglavju. Glej. Stam



Tako Baudry kot Metz sta primerjala gledalčev položaj z zrcalnim stadijem. Metz poda tezo, da je film kakor ogledalo. Vendar se od prvobitnega ogledala razlikuje v eni bistveni točki. Obstaja ena stvar, ki ni nikoli reflektirana v filmu, in to je gledalčevo telo. Tu pridemo do primarne identifikacije, ki jo je Lacan poimenoval »*mirror stage*« oziroma zrcalni stadij. Lacan je skozi zrcalni stadij opisal, kako se otrokov jaz konstituira skozi njegovo identifikacijo s sebi podobnim. S sabo se identificira kot z objektom (Stam 2000, 164). Pri kinu pa objekt ostane, fikcijski ali ne, vedno je nekaj na zaslonu. Kar omogoča gledalčevo odsotnost z zaslonu, je to, da je že prebrodil »*mirror stage*« in je sposoben oblikovati svet, ne da bi najprej prepoznal sebe znotraj tega sveta. Zaradi tega so kinematografi že na samem začetku na strani simbolnega. Gledalec ve, da objekti obstajajo, pozna sebe in pozna sebi enake. Gledalec se ne more identificirati sam s sabo, ampak samo z objekti, ki so tam brez njega. V tem smislu zaslon ni ogledalo. Gledalec se sam s sabo identificira kot z aktom zaznavanja (Metz 1982, 695–96).

Baudry trdi, da nas kinematografski aparat zavede o našem statusu v odnosu do podobe. Čeprav smo pasivni in nepremični, se identificiramo z zaslonom in doživljamo občutek nadzora nad vizualnim poljem skozi identifikacijo. Aparat nas prepriča, da tudi mi pripadamo vizualnemu polju. Pripadanje aparatu ustvarja ideološko interpelacijo. Ideologija posamezniku omogoči verovanje vase kot subjekt, da verjame, da lahko določi svoje življenje, da ga socialnoekonomski dejavniki ne nadzorujejo in da ne pripada nobenemu določenemu razredu. Ideološka interpelacija daje posamezniku občutek identitete in smeri. Ta proces po mnenju McGowana deluje v kinematografih še toliko bolj kot kjer koli v družbi (McGowan 2015, 59). V kinematografih lahko posameznik pridobi občutek identitete skozi gledanje na primer junaških figur na zaslonu. Filmski zaslon deluje kot ogledalo. Omogoča iluzijo subjektivnosti in občutek pripadnosti, ki pride s to subjektivnostjo.

»Kar koli se pokaže na zaslonu, občinstva nagonsko oblikujejo v upodobitve nečesa poznanega njim« (Andrew 1984, 47). V filmih v nasprotju s sanjami ne zamenjamo svojih fantazij dobesedno z zaznavanji. Medtem ko so sanje v celoti notranji psihološki proces, film vsebuje realno zaznavanje, potencialno skupno drugim gledalcem. Filmi vsebujejo dejanske podobe, ki so posnete na film. Sanje, kot poudari Metz, so dvojna iluzija. Sanjač verjame bolj kot gledalec, in kar ona ali on zazna, je manj realno. To, kar je iluzija realnosti v sanjah, je samo impresija realnosti v filmu (Stam 2000, 167).

### 3 Filmska naracija

V tem poglavju bom raziskala, kaj pomeni naracija in kateri so njeni osnovni elementi. Zanimala me bosta njena formalistična delitev na fabulo in siže ter tudi strukturalistični pogled. Nato se bom podrobneje osredotočila na klasično hollywoodsko naracijo, pomembnost žanrske naracije in na »*film noir*«, ki se od klasičnega načina naracije razlikuje v določenih lastnostih. Obe specifični naraciji sta relevantni za mojo poznejšo analizo filma »*Mulholland Drive*«.

»Pripoved lahko preučujemo kot proces, proces takšnega izbiranja, urejanja in podajanja gradiva zgodbe, da bo pri prejemniku dosegel določene časovne učinke. Ta proces imenujemo naracija« (Bordwell 2010, 12). Struktura besede »*pripovedovanje zgodbe*« zagotavlja začetno točko za definicijo naracije. Njena osnova je dvojna. V zgodbo je vključena tako, da jo pove in pripoveduje (Gunning 1991, 391).

Naracijska forma je sicer najpogostejša v fikcijskih filmih, vendar se pojavlja v vseh drugih osnovnih tipih. Po Bordwellovi definiciji je naracija »sistem dogodkov, povezanih skozi vzroke in učinke, in se pojavlja v času in prostoru«. Običajno se naracija začne z enim položajem. Nato se preoblikuje v serijo sprememb teh položajev v skladu z vzorcem vzroka in učinka. Posledično se pojavi nov položaj, ki popelje naracijo proti koncu. Naša angažiranost z zgodbo je odvisna od našega razumevanja vzorca sprememb in stabilnosti, vzroka in učinka, časa in prostora (Bordwell in Thompson 2010, 79).

Osnovna elementa naracijske strukture sta po strukturalističnih teoretikih zgodba (»*histoire*«) in diskurz (»*discours*«). Zgodba je vsebina ali veriga dogodkov (akcij, dogajanj) skupaj z eksisiteni (liki, elementi postavitve). Diskurz pa je izražanje, sredstvo, s katerim je vsebina sporočena. »Zgodba je kaj, diskurz pa kako« (Chatman 1978, 19–20).

Osnovi princip naracijske analize je razlikovanje, ki so ga uvedli ruski formalisti, med fabulo in sižejem. Fabula, ki je včasih prevedena kar kot zgodba, je razumljena kot »vzorec odnosov med liki in vzorci dejanj, kot se dogajajo v kronološkem redu« (Shklovsky v Burgoyne in drugi, 1992, 71). O fabuli lahko le ugibamo, saj nikoli ni dana (Tynaianov v Bordwell 2010, 81). Zaplet, pa na drugi strani »vsebuje pripovedovalčevo metodo dodajanja strukturnega vzorca nad zgodbo« (Giannetti 2001, 338). Siže (»*zaplet*«) je dejanska ureditev in predstavitev fabule v filmu. Ni besedilo v celoti. Je »bolj abstrakten konstrukt, modeliranje zgodbe ali njen zelo podroben opis. Je sistem, ker ureja komponente zgodbe in stanja stvari v skladu s posebnimi

načeli« (Bordwell 2010, 82). Slike uteleša film kot »dramaturški« proces, stil pa uteleša »tehnični« proces (Bordwell 2010, 82). Bordwell prav tako poda tri principe, ki povezujejo slike s fabulo, in ti so: »1. pripovedna logika, 2. čas, 3. prostor« (Bordwell 2010, 83). Namen slike ni, da bi nam dopustil konstrukcijo fabule v nekakšnem logičnem prvotnem stanju, ampak da nas h konstrukciji fabule vodi na poseben način.

Ko se film začne, začnemo opredeljevati njegove naracijske omejenosti. Slog »creditsov« (zaslug) in spremljevalnih točk nam pomaga določiti ton slike. V začetnih scenah filmski ustvarjalec postavi razpoloženje in spremenljivke zgodbe ter vzpostavi premise, ki bodo naracijo gnale naprej. Začetne scene namigujejo na to, kako se bo naracija razvijala in kje bo najverjetneje končala (Giannetti 2001, 341). Skozi celoten film pa naracija ni nikoli povsem neomejena. Vedno je nekaj, kar nam ni bilo povedano, četudi je to le konec filma. »Ravno tako, kot obstaja spekter med omejeno in neomejeno naracijo, prav tako obstaja stalnost med objektivnostjo in subjektivnostjo« (Bordwell in Thompson 2010, 94–95).

### 3.1 Klasična hollywoodska naracija

V tridesetih letih prejšnjega stoletja je kulturni vzpon pripovednega filma dosegel vrhunec, dodobra pa so se uveljavili tudi posebni filmski kodi<sup>4</sup>, ki so postavljali in izražali filmske naracije (Kuhn v Cook 2007, 45). Čeprav je število možnih naracij neomejeno, je prevladala ena sama, »klasična hollywoodska naracija«. »Zaradi svoje dolžine, stabilnosti in vpliva na zgodovino ji rečemo klasična in hollywoodska, ker je postala najbolj predpostavljena izoblikovana oblika v ameriških studijskih filmih« (Bordwell in Thompson 2010, 102). Model je imenovan klasični, ker so norma dejanske prakse, ne pa nujnost zaradi visoke stopnje umetniške dovršenosti. Tako »slabi« kot »dobri« filmi uporabljajo to naracijsko formulo. »Klasična paradigma je niz konvencij, ne pravil« (Giannetti 2001, 343–344). Klasično naracijo lahko opredelimo tudi kot »posebno konfiguracijo normaliziranih opcij predstavljanja fabule in ravnanja z možnostmi slike in stila« (Bordwell 2012, 208).

Klasična pripoved je postopek reševanja težav in ponovnega vzpostavljanja izgubljenega/porušenega ravnovesja v izmišljenem svetu. Tudi naracijski postopek, vse, kar nastane med zrušenjem reda in končno rešitvijo, podlega zakonom določene ureditve.

---

<sup>4</sup> Burch je te kode imenoval institucionalni načini reprezentacije, kar je skupek vodil o mizansceni, kadriranju in predvsem montaži, ki poskrbijo za povezavo prostora in časa v pripovedi in za izgovarjavo izmišljenih junakov, kar gledalca pritegne in zbega.

Pomembna je kontinuirana montaža<sup>5</sup>, katere glavni namen je, da se zabriše prehod med posnetki. Dogodki si sledijo po logiki vzroka in posledice. Da učinkujejo, pa potrebujejo časovno in prostorsko doslednost (Kuhn v Cook 2007, 45). Vzročnost motivira tudi časovna načela organizacije. Siže predstavlja red, pogostost in trajanje dogodkov fabule tako, da se pokažejo izstopajoči vzročni odnosi. Ta proces je zelo značilen pri hollywoodski klasični naraciji – skrajni rok, ki je vrhunec klasičnega filma. Kaže strukturno moč odločilnega dramskega trajanja časa, ki je potreben za izpolnitev ali neuspeh cilja.

Klasični hollywoodski film prikazuje psihološko definirane posameznike<sup>6</sup>, ki si prizadevajo rešiti jasno opredeljeno težavo ali doseči jasno opredeljene cilje. Pomembna je vzpostavitev osrednjega lika, junaka. Junak se zaplete v konflikt z drugimi liki ali z zunanjimi okoliščinami. Navadno klasični siže prikazuje dvojno vzročno strukturo, dve liniji zapleta; prva obsega heteroseksualno ljubezensko zgodbo, druga pa drugo sfero – delo, vojno, misijo, nalogo, druge osebne odnose. Vsaka linija ima svoj cilj, ovire in vrhunce. V večini primerov se liniji razlikujeta druga od druge, a sta med seboj povezani (Bordwell 2012, 209–210).

Kar navadno žene naprej takšno vrsto naracije, je želja. Lik si vedno nekaj želi. Ta želja zastavi cilj in tok naracijskega razvoja, ki bo najverjetneje vseboval proces doseganja tega cilja. Vendar ta cilj preprečuje nasprotna sila, ki ustvari konflikt. Protagonisti so večinoma liki z nasprotnimi željami in cilji (Bordwell in Thompson 2010, 102–103). Večina filmov se začne z implicitnim dramatičnim vprašanjem. Hočemo vedeti, ali bo protagonist/-ka dobil/-a, kar si želi, kadar so pred njim/njo prepreke. Konflikt gradi napetost do vrhunca. Tukaj se protagonist in antagonist običajno spopadeta. Nekdo zmaga, nekdo izgubi. Po soočenju dramatska intenzivnost pojenja v razrešitev. Zgodba se konča z nekakšnim zaključkom (Giannetti 2001, 343–344). Večina klasičnih naracijskih filmov je narejena tako, da imajo na koncu veliko stopnjo zaključenosti. Ne puščajo veliko nerazrešenih koncev, »ti filmi iščejo končnosti svojih vzročnih verig z zadnjim učinkom« (Bordwell in Thompson 2010, 103). Na klasični konec je možno gledati na dva načina. Lahko ga razumemo kot vrh strukture, logični konec verige dogodkov, razkritje resnice. Konec sploh ni tako strukturno odločen. Najpomembnejša je ponovna, stara ureditev sveta. A čeprav konec razreši obe glavni kavzalnii liniji, lahko nekatera

---

<sup>5</sup> Montaža je le nizanje posameznih posnetkov v sklop, pa vendar jih lahko nizamo v skladu z različnimi načeli. Biti mora nevidna, da lahko gledalec brez večjih naporov »prebere« zgodbo.

<sup>6</sup> Ti so navadno domišljeni liki s prepoznavnimi osebnimi značilnostmi, motivi, željami itn. Vsak lik je primarno definiran znotraj tega, kar dela.

razmeroma manj pomembna vprašanja še vedno ostajajo nerazrešena (na primer usode drugotnih likov) (Bordwell 2012, 212).

### 3.2 Žanr

Žanri so se pojavili iz dvojne potrebe studijskega sistema po standardizaciji in diferenciaciji filmske produkcije. Žanrske oblike so bile eno prvih sredstev, s katerim je filmska industrija organizirala produkcijo in trženje filmov, kritiki in občinstvo pa si z njimi pomagajo pri odločanju za ogled filmov (Gledhill v Cook 2007, 252). Ko debatiramo o sistemih konvencij katerega koli hollywoodskega filmskega žanra, je pomembno opozoriti, da se je »materialna ekonomija, ki je motivirala studie, da so izpopolnili formule zgodb; preoblikovala v naracijsko ekonomijo za potrebe ustvarjalcev filmov in gledalcev« (Braudy 1976, 569). Žanri v svoji klasični fazi prikazujejo svet »kjer je jasno določeno, kaj je prav in kaj narobe, kjer so moralne vrednote filma široko sprejete pri občinstvu ter kjer pravica zmaga nad zlom« (Giannetti 2001, 346). Filmi pa prav tako reflektirajo gledalčeve želje. Altman meni, »da je participacija tista, ki krepi gledalčeve želje in pričakovanja« (Altman 1984, 8). Obenem pa so filmski žanri kritizirani, ker zadoščajo že obstoječemu občinstvu, filmski »klasiki« pa ustvarijo svoje posebno občinstvo skozi edinstveno moč ustvarjalčeve artistske osebnosti. Vse prepogosto je v žanrskem filmu režiser »odstranjen«, v ospredju je občinstvo, ki je napadeno zaradi »slabega okusa« (Braudy 1976, 537). Braudy meni, da žanrov filma ne bi smeli preprosto odstraniti iz sfere umetnosti, ampak moramo raziskati, kaj dosegajo. Ker so filmski žanri določeni sistemi naracije, jih lahko preučujemo skozi osnovne strukturne komponente: zapleti, liki, postavitve, tematike, stil itd. Treba pa je ohranjati razliko med žanrom filma in filmskim žanrom. Lahko rečemo, da je žanrska izkušnja, tako kot vse človeške izkušnje, organizirana glede na določene osnovne zaznavne procese. Ko večkrat doživimo isti tip izkušnje, razvijemo pričakovanja, ki se, če so vedno znova ponovljena, spremenijo v pravila. Več filmov istega žanra ko vidiš, manj jih sodiš po posameznih filmih, ampak po njihovi strukturi, pravilih in konvencijah, ki naredijo film tip določenega žanra (Braudy 1976, 544–545).

### 3.3 »Film noir«

Najpogostejše vprašanje pri »filmu noir« je, ali je vrsta žanra ali preprosto samo stil<sup>7</sup>. Jaz se do »filma noir« opredeljujem kot do vrste žanra, s tem ko sledim Braudyjevi definiciji žanra, ki pravi, da je žanr določeni sistem naracije, in ker menim, da lahko »filme noir« sodimo po njihovi strukturi, pravilih in konvencijah, ki jih naredijo tip določenega žanra.

Zgodovinarji pravijo, da se je »film noir« pojavil iz sinteze »hardboiled« (brezčutne) literature in nemškega ekspresionizma<sup>8</sup>. Bil je izziv za hollywoodske konvencije, saj je bila njegova naracija neortodoksna (Naremore 1995, 24). Filmi so imeli nizke proračune in status »B-filmov« in številni so to dojemali kot apriorni dokaz, da so ti filmi »smeti« (Root v Cook 2007, 305). »Filmi noir« so filmi iz štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja, ki prikazujejo določeni pogled na svet. So svet teme, stranskih uličnih prehodov, zločina in korupcije, paranoje, dvoma, strahu in negotovosti. Večina scen se dogaja ponoči, vse skupaj ustvarja fatalistično, brezupno počutje. Place in Peterson za »film noir« trdita, da so zanj značilni »postopki klavstrofobičnega uokvirjanja, ki ločuje like drug od drugega, neuravnotežne kompozicije z roloji in stopniščnimi ograjami, ki mečejo poševne sence ali mrežast vzorec na obraze in pohištvo ter vsilijo in povzročajo nelagodje« (Place in Peterson v Cook 2007, 307).

Ženske v glavnih vlogah so bile prikazane kot »femme fatale«, usodne za moške. Nevarna moč ženske se je izražala vizualno: dolgi lasje, cigaretni dim, ki namiguje na nemoralnost, temačno bivališče, prevlada kompozicije ter gibanja kamere in osvetlitve, za katera se zdi, da kamero in junakov<sup>9</sup> pogled (kot tudi našega) neustavljivo pritegujeta k ženski in njenemu gibanju. Ženske so nevarne, predvsem pa vznemirljive (Place 1978 v Cook 2007, 309).

Žižek o »femme fatale« pravi, da uniči življenja moških, vendar je obenem žrtev svoje lastne sle po užitku. Pravi, da je obsedena z željo po moči in da nenehno manipulira s svojimi partnerji, hkrati pa je sužnja tretjemu – človeku, ki je včasih predstavljen kot impotenten ali seksualno ambivalenten mož. Na njej je poudarjena avra skrivnostnosti, ki ji onemogoča, da bi bila jasno postavljena v opoziciji gospodar-suženj. Nikoli ne moremo biti zagotovo prepričani, ali trpi ali uživa, ali izkorišča ona ali je manipulirana. Usodo »femme fatale« v »filmu noir«,

---

<sup>7</sup> Po mnenju Schraderja (1996) »film noir« ni žanr, ker ni definiran skozi konvencije postavitve in konflikta, ampak tona in načina.

<sup>8</sup> »Film noir« je plod tako ameriške kot evropske industrije.

<sup>9</sup> »Filmi noir« predstavljajo pogled kriminalcev.

predvsem njen končni histerični zlom, (ko se zlomi, izgubi svojo manipulativno moč in postane žrtev svoje igre), lepo poudari Lacanov predlog, da »*woman does not exist*« (ženska ne obstaja). Ženska je le »*simptom moškega*«, njena moč fasciniranja le zakriva praznino njenega neobstoja. Tako da je takrat, ko je končno zavrnjena, tudi njen celoten obstoj raztopljen. A natanko takrat, ko je neobstoječa, v trenutku njenega histeričnega zloma, prevzame svoj neobstoj in sebe ustanovi kot subjekt (Žižek 1991, 54–55).

Borde in Chaumeton menita, da moramo »*film noir*« dodati še pridevnike sanjski, čuden<sup>10</sup>, erotičen, ambivalenten in krut. Vendar je sanjski tisti pridevnik, ki prevladuje<sup>11</sup>, saj »*filmi noir*« prevzemajo kakovosti sanj (zmedenost je eden izmed glavnih označevalcev sanj v teh filmih). S »*filmom noir*«, pa je povezana tudi ekspanzija surrealizma v ZDA<sup>12</sup> (Borde in Chaumeton 2002, 12).

»*Film noir*« ni nikoli popolnoma izginil<sup>13</sup>, ampak se je asimiliriral v filme, pri katerih zaznamo odmere grozodejstva, psihopatologije; torej predvsem v psihoanalitske filme<sup>14</sup> (Borde in Chaumeton, 113). Schrader meni, da čeprav »*film noir*« sega v štirideseta leta dvajsetega stoletja, je njegovo ukvarjanje z nemočjo, neuspehom, prevaro na mnogo načinov aktualno še danes (Schrader 1996). Larry Gross pa meni, da je »*neo noir*« ali film »*apres noir*« (za »*filmom noir*«) sodobni fenomen in da je tako rekoč skoraj vsaka hollywoodska kriminalna srhljivka lahko prepoznana kot »*film noir*« ali »*neo noir*« (Gross v Cook 2007, 310).

---

<sup>10</sup> Prevod iz pridevniške besede »*insolite*«, ki je težko prevedljiva. Lahko pomeni, čudno, nenavadno, bizarno, neprilagodljivo, celo »*Unheimlich*«.

<sup>11</sup> Tu lahko opazimo povezavo s surrealizmom, saj so bili ti pridevniki napisani tudi v manifestu o surrealizmu. Surrealisti so uporabljali kinematografe kot aparat za destrukcijo buržoazne umetnosti in desublimacije vsakodnevnega življenja.

<sup>12</sup> Hollywoodu je bila bližje analiza nezavednega, torej psihoanaliza, kot pa samo izražanje nezavednega, ki je značilno za surrealizem. Še najbolj so se seznanili z nemškim ekspresionizmom, ko so v Hollywood prihajali nemški režiserji.

<sup>13</sup> Čeprav Borde in Chaumeton v svoji knjigi določita časovni okvir 1941–1953.

<sup>14</sup> Filmi, ki so prvi jemali snovi iz »*filma noir*«, so bili filmi »*Nouvelle Vague*« (novega vala). Umetniški film je prevzel, preoblikoval »*film noir*«.

#### 4 Psihoanaliza in film

V tem poglavju se ukvarjam s psihoanalizo in psihoanalitsko teorijo filma, ki je ključna za mojo analizo filma »*Mulholland Drive*«. Podrobneje bom opisala Freudove in Lacanove koncepte, ki mi bodo v pomoč pri analizi. Predvsem Lacana bom poskušala razložiti s pomočjo drugotnih virov in njegovega najbolj znanega slovenskega interpreta Slavojja Žižka. Psihoanalitska filmska teorija je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja v nasprotju s psihoanalitsko teorijo pred tem videla kinematografe kot institucije oziroma aparat. Z odnosom filma in realnosti sem se ukvarjala že v prvem poglavju svoje diplomske naloge, v tem delu pa je za moje razmišljanje o filmu pomemben Metz, ki je kritično poglobil Baudryjeve ideje in poudarjal pomen Lacanove psihoanalitske teorije.

Osnovno mišljenje v psihoanalizi se začne pri konceptu nezavednega. Freudov topografski model uma je sestavljen iz treh sistemov: zaznanega zavednega sistema, predzavednega sistema in nezavednega sistema (Freud 1923, 15–19). Ta model je osnovan na osnovni delitvi psihoanalize, ki deli psihične sfere na zavedne in nezavedne sisteme (Freud 1923, 13). Freudov strukturni model uma je sestavljen iz jaza, ida in nadjaza. Id je najstarejša struktura uma in je osnovno poreklo drugih dveh. Id vsebuje vse, kar je podedovano, kar je prisotno ob rojstvu. Id so instinkti. Jaz je druga psihična struktura, ki se razvije in je lahko mišljena kot del ida, nanjo pa vplivajo zunanji vplivi (Freud 1923, 24–25). Jaz je prostor zavesti, zaznavanja in intelektualnega procesa. Začne se z zaznavnimi zavestnimi sistemi in se vključuje v predzavedne sisteme (Freud 1923, 22). Tretja struktura je nadjaz (Freud 1923, 28). Nadjaz se razvije iz jaza. Grajen je na vplivu staršev, prednikov in »*substitutov*«, kot so družbeni ideali, tradicija, učitelji ali občudovane javne figure (Freud 1923, 29). Nadjaz torej prevzame funkcijo ljudi. Razlika med jazom in nadjazom je, da se jaz upira zahtevam ida, ko so nesmiselne in nasprotujejo cilju preživetja, nadjaz pa se upira zahtevam ida, ko so nasprotne družbenim, moralnim in seksualnim prepovedim, ki ji vzdržuje.

Lacan je znotraj nadjaza pojme poglobil na jaz ideal in ideal jaza. Jaz ideal je agencija, katere pogled poskušamo navdušiti s svojo podobo jaza, veliki Drugi pa medtem gleda, kako poskušamo dati od sebe najboljše. Nadjaz je ista agencija, a v svoji maščevalni, sadistični, kaznovalni obliki. Struktura v ozadju teh izrazov, ki je tudi realnost človeških bitij, je konstituirana skozi tri prepletene ravni: simbolno, imaginarno in realno (Žižek 2006, 8). Idealni jaz je imaginaren, čemur Lacan reče mali drugi, je idealizirana zrcalna podoba jaza. Jaz ideal



je simboličen, točka simbolne identifikacije, točka v velikem Drugem, iz katere se opazujemo in kaznujemo. Nadjaz pa je realna, kruta in nenasitna agencija, ki nas bombardira z nemogočimi zahtevami in se nato posmehuje našim neuspešnim poskusom njihovih izvajanj (Žižek 2006, 80).

Še en Freudov koncept, ki si po mojem mnenju zasluži podrobnejšo razlago, pa je »*Unheimlich*<sup>15</sup>«. Freud je v svojem eseju o »*Unheimlich*« (1919) uporabil literaturo za njegovo branje. Freud loči »*Unheimlich*«, ki ga definira kot »tisti razred prestrašenosti, ki vodi nazaj do tistega, ki je staro in že dolgo poznano«, v dve kategoriji. Prva so »dejavniki, ki nastanejo iz naše nezmožnosti premagovanja naših živalskih prepričanj«, in druga »zatrta otroški kompleksi« (Freud 1919, 123–124). Problematični element odkrivanja »*Unheimlich*« ima opraviti s tem, kako se vrača – spontano, in ko je najmanj pričakovano; težava s popravilom pa je, da nenehno uhaja racionalnim poskusom zadrževanja (Freud 1919, 134). Proces, ko smo opomnjeni na ponavljanje obveze, je tisti, ki ustvarja občutek »*Unheimlich*«. Ko na primer gledamo film v temačni dvorani, zaradi velikosti zaslona in zvokov okoli podobe onemogočimo tej neznani poznanosti, da se pojavi. Lynchevi filmi imajo »*Unheimlich*« na pretek vsepovsod. Najdemo ga lahko tudi v efektivnih občutenjih ali doživljanjih pri gledalcih.

#### 4.1 Freudova teorija sanj

Čeprav je Freud pri psihoanalitskih pristopih večkrat spregledan zaradi Lacana, pa bom v svoji diplomski nalogi obravnavala njegovo teorijo sanj. Menim, da je pomembno izpostaviti, da so elementi Freudove interpretacije sanj poznani in na površju v veliko različnih kulturnih kontekstih. Moja analiza izvira iz perspektive, da je film »*Mulholland Drive*« upodobitev sanj. Osnovno branje v pomoč pri razlagi sanj je knjiga »*The Interpretation of Dreams* (1900).

»Sanje so sestavljanje iz latentnih in manifestnih vsebin« (Freud 1900, 46). Manifestna vsebina je tisto, kar nam sanje skušajo prikazati. Latentna vsebina pa je tista, ki so nam jo sanje dejansko hotele sporočiti. So predzavedne in vsebujejo logiko budnih misli. So podatki, ki jih pridobimo iz svojega vsakodnevnega dogajanja. Sanjska manifestna vsebina se nam predstavi kot prevod sanjskih misli v drugo obliko izražanja. Tako sanj tudi ne moremo brati neposredno, ampak jih moramo vedno interpretirati, saj so nam predstavljene kot »hieroglifi, katerih simboli morajo

---

<sup>15</sup> Beseda nima neposrednega prevoda v slovenščino, pomeni pa čuden, nenavaden, izreden, moteč, neprijeten, srhljiv, svojevrsten, bizaren.

biti prevedeni, drug za drugim, v jezik sanjskih misli« (Freud 1900, 169). Prva stvar, ki jo moramo imeti v mislih, ko primerjamo sanjsko vsebino s sanjsko mislijo, je, kako veliko delo kondenzacije je bilo opravljeno. Sanje so skromne, malenkostne in jedrnate v primerjavi s številnostjo sanjskih misli. Stopnja kondenzacije je skoraj nedoločljiva. Kondenzacija psihološkega materiala nastopi v formaciji sanj (Freud 1900, 170–171). Drugi pomemben odnos je premik. V formaciji sanj so osnovni elementi tisti, ki so poudarjeni s povečanim interesom, obravnavani pa, kot da bi bili podrejeni, medtem ko so zamenjani v sanjah z drugimi elementi, ki so bili zagotovo podrejeni v sanjski misli. Sanjski premik je eno izmed glavnih sredstev za dosego popačenja. Premik nastane zaradi cenzure (Freud 1900, 190–192). Sanje pa opravljajo tudi delo upodabljanja sanjskih misli. Vsebina naših misli je reproducirana iz očitnega razmišljanja v naših sanjah, ne pa iz odnosov sanjskih misli. Logični odnosi med sanjskimi mislimi ne pridobijo nobene posebne upodobitve v sanjah (Freud 1900, 197). Sanje upodabljajo določeno stanje, kot je denimo »*želim si obstajati*«, vsebina sanj je tako izpolnitev želje, njihov motiv je želja (Freud 1900, 31). Ko je delo interpretacije zaključeno, so sanje lahko prepoznane kot izpolnitev želja. Obstaja možnost, da so celo naše najbolj boleče in grozovite sanje skozi interpretacijo neke izpolnitve želja. Nastaja popačenje sanj, ki so (prikrite) izpolnitve (zatrte) želje (Freud 1900, 69). Vir sanj je tako »spominjanje psihološko pomembnih dogodkov« (Freud 1900, 83).

#### 4.2 Navezava na psihoanalizo v filmski teoriji

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je na področje filmske teorije vstopila psihoanaliza. Če so realisti videli zaslon kot okno v svet (zapuščen in s številnimi zunanji objekti), je pri psihoanalizi ta zaslon viden kot ogledalo. »Psihoanaliza deluje izključno na naraciji sanj, raje kot na samih sanjah. Ukvarja se s pojasnjevanjem pripovedi, ne samo z njihovim opisovanjem« (Andrew 1984, 138). Christian Metz je v eseju »*The Imaginary Signifier*« postavil začetne smernice o psihoanalitski filmski teoriji. Dejal je, da kinematografi vpletajo procese nezavednega bolj kot kateri koli medij, sama konstitucija označevalca pa, da je imaginarna. Filmi tako postanejo filmi skozi »*delo*« njihovih gledalcev. Njihove podobe in zvoki nimajo pomena brez nezavednega dela gledalca (Burgoyne in drugi 1992, 139).

Vse zgodbe so narejene, da zapolnijo neko pomanjkanje. Da zadovoljijo našo potrebo po zapolnitvi tega pomanjkanja in dosežejo razrešitev. Za mojo diplomsko nalogo je pomembno, kakšno je upravljanje tega pomanjkanja v naraciji. Zgodbe so, čeprav iščejo brezčasni cilj,

definirane ravno nasprotno – skozi tok, spremembe in interakcije. Pretok filma je nujen za naracijsko dimenzijo, kar je morda krivo za prevlado naracijskega filma nad drugimi oblikami. Filmska naracija, lahko rečemo, temelji na tem, »da zadovolji različne nezavedne gone svojega občinstva« (Andrew 1984, 143). Identifikacija z liki in zgodbami temelji na identifikaciji procesa gledanja. Tu dobimo analogijo z zaslonom. V »*The Fiction Film and Its Spectator: A Metapsychological Study*« Metz preizkuša analogijo med filmom in sanjami. Film poveže z dnevnim sanjarjenjem ali fantazijo, kjer naredi naracijska logika želje in strahove, ki si jih predstavljamo, verjetne (Andrew 1984, 147–150).

Filmska teorija psihoanalize je osnovana predvsem na Lacanovem preoblikovanju Freudove teorije s poudarkom na odnosih želja, poželenja in subjektivnosti v diskurzu (Burgoyne in drugi 1992, 123). Nezavedno izvira iz istega procesa, s katerim posameznik vstopi v simbolično vesolje. To pomeni, da so nezavedni procesi v bistvu diskurzivni po naravi in da je psihološko življenje individualno, zasebno ter kolektivno, družbeno hkrati (Burgoyne in drugi 1992, 123). Lacan je postavil tezo, da je nezavedno strukturirano kot jezik. Če je bilo včasih nezavedno mišljeno kot predjezikovno, je bilo za Lacana konstruiranje nezavednega posledica subjektovega interpeliranja v simbolni red. Ojdipovega kompleksa ni bral biološko, ampak jezikovno.

Koncept velikega Drugega je osrednji v Lacanovem razmišljanju. Subjekt pride v obstoj skozi sredstva svojih odnosov z Drugimi (Bailey 2009, 65). To se zgodi skozi prenos Drugega od matere do otroka, ki je za Lacana primarna identifikacija. Subjekt je oblikovan v diskurzu Drugega (Bailey 2009, 69). Za Lacana je ta proces tudi jezikoslovni, subjekt nastane v jeziku in skozi njega. Veliki Drugi je tako simbolni red, družbeno nenapisana konstitucija. Obstaja, da usmerja in nadzoruje naša dejanja. Je težko dojemljiv in opisljiv. Fantazija pa je tista, ki ponuja način, kako lahko subjekt prenese nezadovoljivo družbeno realnost (McGowan 2007, 15). Na tak način je lahko gledana kot dopolnilo delovanja ideologije in vzdržuje subjekt dokaj zadovoljen z imaginarnim zadovoljstvom. Skozi fantazijo delamo nemogoče, dostopamo do nemogočega poželenja Drugega in se približujemo zadovoljstvu, ki ga obljublja (McGowan 2007, 15).

Naracijski filmi se tipično vrtijo okoli mešanja in interakcije poželenja in fantazije. Poželenje poganja premik naracije, ker je iskanje na odgovore, proces spraševanja, odprtost za možnosti. Fantazija na drugi strani pa ponuja odgovor na to spraševanje, razrešitev uganke poželenja

(čeprav imaginarno) in razrešitev negotovosti. Večina filmov, ki imajo očitne koherentne naracije, vsebuje odnos med poželenjem in fantazijo, ki je videti brezšiven. Ne moremo natančno določiti trenutka, ko preskočimo od poželenja v fantazijo, niti ne delujeta kot različni področji. Fantazija je vedno prisotna, da počisti nejasnosti poželenja (McGowan 2007, 16).

Burgoyne in drugi pravijo, da je izvirni predmet poželenja tisti, ki je ustvarjen kot fantazija v razliki med potrebo po hrani in zahtevo po ljubezni. Obstaja razlika med zadovoljstvom in nagonsko potrebo ter izoblikovanim spominom tega zadovoljstva. Nikoli ni odnos do realnega objekta, neodvisnega od subjekta, ampak odnos do fantazije. Fantazijsko ustvarjanje se zaporedoma ponavlja skozi življenje subjekta, saj različni objekti »nastopijo kot« tisto, kar ne bo nikoli zares doseženo. Poželenje je tako nenehno kroženje od upodobitve do upodobitve (Burgoyne in drugi 1992, 127). Spomin na doživeti užitek je za vedno povezan z izgubo, z nečim, kar ni pod subjektivnim nadzorom, in ta nezmožnost postane poželenje. Lacan temu pravi, kar se pojavi v tem neskladju, »*objet petit a*«, mali objekt a<sup>16</sup>, objekt poželenja, ki je ujet v nezaopolnjenem iskanju za vedno »izgubljenega« ugodja, užitka. Je izgubljeni objekt, ki povzroča subjektivno poželenje. Žižek meni, da moramo razlikovati med »*objet petit a*« kot vzrokom poželenja in objektom poželenja. Predmet poželenja je preprosto želeni objekt, ki pa je vzrok poželenja lastnosti, zaradi katere si želimo objekt, detajl ali nenadni premik, na katerega nismo pozorni (Žižek 2006, 66). Pomembnost »*objet petit a*« po mnenju McGowana leži v tem, da nam omogoča razmišljanje o subjektivnem odnosu do njegovega sveta v pogojih pomanjkanja, ki ne označuje pomanjkanja nečesa bistvenega. (McGowan 2015, 47). To ni objekt, ki nam vzbuja poželenje, ampak kar manjka v tem območju izkušnje. »*Objet petit a*« ni objekt poželenja, ampak objekt, ki povzroča objektu, da si želi.

---

<sup>16</sup> Zaradi Lacanove želje bom mali objekt a pisala v izvornem jeziku.

## 5 Analiza filma »Mulholland Drive«

Po obrazložitvi ključnih psihoanalitskih pojmov se v zadnjem delu svoje diplomske naloge obračam na izbrani film in analizo njegove naracije, ki jo bom opravila s pomočjo vseh že obravnavanih konceptov in teorij. Poskušala bom vzpostaviti povezave z naracijo in sanjami ter preostalimi psihoanalitskimi pojmi. Moja glavna teza je, da je kompleksna naracija filma »Mulholland Drive« oblikovana na osnovi sanjske izkušnje in ga je tako možno lažje interpretirati s pomočjo teh konceptov. Sprva bom za uvod nekaj besed namenila avtorju filma Davidu Lynchu, nato napisala kratek sinopsis danega filma in ga po ključnih točkah s pomočjo v prejšnjih poglavjih zapisanih teorij analizirala.

### 5.1 David Lynch

Pojem avtorja je Foucaultu predstavljal »privilegiran trenutek individualizacije v zgodovini idej, znanja, literature, filozofije in znanosti« (Foucault 1998, 205). Teorija avtorja<sup>17</sup> ne sledi začetkom filma, ampak njegovemu ustvarjalnemu izviru. Po mnenju Wollena je teorija avtorja radikalni prelom z idejo kina kot »umetnosti«, umetniškega filma, ki nima povezave s tradicionalnim mišljenjem o umetnosti v Hollywoodu. Umetniški film je osnovan na ideji ustvarjalnosti in filma kot izražanja individualnega pogleda, vizije (Wollen 1969, 467). Lahko rečemo, da uživamo v prepoznavanju določenih stilističnih elementov, ki pripadajo določenemu avtorju. Avtorjevo ime karakterizira določeni modus obstoja diskurza. In ta diskurz ni navaden vsakdanji govor, ampak določena oblika, in ta diskurz v določeni kulturi sprejme določeni status. Ime avtorja vedno nekaj predstavlja, karakterizira, razkriva obliko obstajanja (Foucault 1998, 211). Menim, da pri Lynchu obstaja nekaj »lynchovskega«, kar dela njegove filme abstraktno drugačne od večine režiserjev. Truffaut me podpira v tej tezi, saj je menil, da »film spominja na človeka, ki ga je naredil, ne toliko skozi avtobiografsko vsebino, ampak skozi stil, ki napolni film z osebnostjo režiserja« (Truffaut v Stam 2001, 74).

---

<sup>17</sup> Pomembna pri razvoju teorije avtorstva je revija »Cashiers du cinema«, ki je bila ustanovljena 1951. Poznana je po manifestu »La politique des Auteurs«, članku, iz katerega je nastala teorija o avtorju. Bila je podlaga razvoju »Nouvelle Vague« (novi val). Njihova glavna teza je bila, da pri najboljših filmih prevlada režiserjeva osebna vizija. Teorija avtorja je preusmerila pozornost s »kako« na »kaj« in pokazala, da ima stil osebne, ideološke in tudi metafizične odmeve.

V knjigi »*Fifty Contemporary Filmmakers*« so Lyncha prepoznali kot »najbolj romantičnega filmskega ustvarjalca, ki je prišel iz ZDA v zadnjih tridesetih letih« (Tasker 2002, 244). Bulkeleyjeva postavi tezo, da so sanje in igra sanj osrednji del Lynchevega ustvarjalnega procesa. Lynch črpa iz realnosti sanjanja in tako frustrira ljudi, ki pričakujejo konvencionalne naracije. »Poleg sanj liki govorijo o sanjah, pojejo o sanjah, delijo svoje sanje, namigujejo na sanje in se sprašujejo o sanjah. Nekateri komentarji se nanašajo na sanje likov, drugi pa na sanje in sanjanje kot globoko spominjajoča metaforična izražanja« (Bulkeley 2003, 55). Res pa je tudi, da Lynch nerad potrjuje psihoanalitsko interpretacijo svojih filmov. Te analize zavrača, ker naj bi to pokvarilo skrivnostnost. Svoje ideje dobi iz procesov dnevnega sanjarjenja, naključnosti in priložnosti ter vse to vključi v filmski proces (Tasker 2002, 245). Lynch govori o idejah, kot da so zunaj njega in kar pridejo do njega od nikoder. Ko pride do pojasnjevanja idej, je vzpostavil analogijo z lovljenjem rib. Pravi, da če si dovolj potrpežljiv, slej ko prej eno ujameš. Nato pa jih uloviš vedno več in več. Verjame, da moraš prisluhniti vsaki ideji in na vsaki posamezni tudi graditi (Intervju z Davidom Lynchem). »*Po nesreči*« in »*čudne stvari*« so besedne zveze, ki jih Lynch pogosto uporabi, ko govori o nastajanju svojih filmov. Najbolj poznan je po svojem neortodoksnem filmskem ustvarjalnem slogu. Za njegove filme se uporablja celo pridevnik, izpeljan iz njegovega priimka »*lynchian*« (lynchevski), ki »se ne uporablja samo za njegove filme, ampak tudi zanj« (Mactaggart 2010, 5). Veliko njegovih filmov se ukvarja z delom spomina in identitete v odnosu do travme. Njegovi filmi v ospredje postavljajo like z več identitetami. Sestavljeni so iz »nepovezane linije zgodb, nedoslednih identitet likov, resničnih zgodb, sanjskih svetov in fantazije, bizarnih likov in temačne in psihedelične kinematografije« (Devlin in Biderman 2011, 1). Na kratko, njegovi liki so težko razumljivi na prvi pogled/ogled. Vodijo do tega, da je naracija njegovih filmov v nadvse zapletena in odporna proti ustaljenim konvencijam. Njegova povezava s surrealizmom, od katere se sam sicer oddaljuje, je več kot očitna. »Ni surrealist, ampak njegovi filmi imajo sanjske, »onerične« kakovosti, ki so glavna kakovost avtentičnih, karakteristično surrealističnih filmov« (Mactaggart 2004, 14). Fascinirajo ga skrivnosti, reševanje zločinov, raziskovanje pa tudi seksualna obsedenost, šokantnost, nasilje in absurd. Arp in Brace menita, da, »ne da Lynch samo prepozna osnovne resnice o absurdnosti človeškega obstoja, ampak jih tudi praznuje in ustvarja svoje unikatne poglede na svet« (Arp in Brace 2011, 7).

## 5.2 Sinopsis zgodbe filma »Mulholland Drive«

Zgodba filma »Mulholland Drive« je zapakirana v kompleksno naracijo, ki jo bom poskušala povzeti v tem podpoglavju<sup>18</sup>. Lynch mu je dodal podnaslov, ki se glasi: »A love story in the city of dreams« (»Ljubezenska zgodba v mestu sanj«). Verjetno ima kompleksna naracija opraviti tudi s tem, da je bil film sprva narejen za televizijsko serijo. Pilot, ki je bil do tedaj narejen, je bil izdelan tako, da bi lahko iz njega gradili na več epizodah, celo sezonah. Lynch pa ga je moral preoblikovati v nekaj manj kot dveipolurni film (Manning 2011, 70). Obstaja veliko interpretacij o tem, kako je film razdeljen znotraj sebe, kakšna je struktura, ali so celoten film sanje ali samo določeni del. Sama menim, da je film grobo razdeljen na dva dela, sanjski in budni. Sanjski del predstavlja večino minutaže<sup>19</sup>.

Ambiciozna igralka Diane Selwyn se preseli v Hollywood, ker želi uspeti v »mestu sanj«. Na avdiciji spozna Camillo Rhodes, lepo, zapeljivo igralko, ki zna uporabljati svoje čare, da dobi, kar hoče. Zapleteta se v ljubezensko razmerje, Camilla pa ji pomaga tudi pridobiti nekaj stranskih vlog. Na enem izmed snemanj Diane zaloti Camillo, ko se poljublja z režiserjem Adamom Kesherjem. Priča je tudi objavi njune zaroke, ki se zgodi na Adamovi večerni zabavi, na katero je Diane povabila Camilla. Diane ne prenese Camille v ljubezenskem odnosu s komer koli drugim in se zato, prevzeta z ljubosumjem (tudi zato ker je Camilla veliko uspešnejša igralka kot ona sama), sestane z najetim morilcem, ki mu naroči, naj jo umori. Vse te informacije pridobimo v zadnjem delu filma. Zadnji del je budni, realni, kjer si s pomočjo »flashbackov« poustvarimo dogodke Dianinega življenja. Prvi del, ki zavzema večino filma, pa je sanjski konstrukt, ki si ga Diane ustvari zato, da lahko obvlada položaj, v katerem se je znašla, saj je Camilla po njenem naročilu umorjena. Življenje po njeni smrti postane prežeto s krivdo in strahom. Skriva se pred detektivi, ki jo iščejo zaradi njene povezanosti s Camillo. Je depresivna ter ima veliko halucinacij, ki so posledica uporabe mamil. Scena, kjer zaužije kokain, je v filmu uvodna scena, ki nas popelje v njen sanjski svet. Spomini na dogodke in

---

<sup>18</sup> Pripovedi in zgodbe ni mogoče jasno ločit. Moj cilj je povedati zgodbo, vendar mi je to oteženo, ker vključuje sanje, ki jih ni preprosto ločit od resničnosti filmskih dogodkov. Sinopsis tako vsebuje povzetek pripovedi, ki jo poskušam objektivizirati

<sup>19</sup> Različna branja filma so dostopna na spletni strani filma <http://www.mulholland-drive.net>, ki ponuja obsežen vpogled v svet »Mulholland Drive« ter je tudi aktivna še vsa ta leta po izidu.

ljudi, ki so bili nedavno v neposrednem stiku z njo, na primer v »*Winkie's*«, kjer naroči Camillin umor, in zabava, kjer sta Camilla in Adam oznanila svojo poroko, se filtrirajo v njene sanje.

V sanjah sprva sledimo neznani ženski Riti<sup>20</sup>, ki je vpletena v prometno nesrečo na cestnem odseku, ki se imenuje »*Mulholland Drive*«. Izgubi spomin in se zateče v prazno stanovanje, kjer spozna Betty/Diane. Skupaj se trudita odkriti njeno pravo identiteto. V Ritini torbici najdeta denar in skrivnostno modro škatlo, vendar brez ključa, ki bi jo odprl. Ta dva elementa predstavljata temelj za osnovni zaplet v sanjah. Vmes je vključenih nekaj naključnih posnetkov, ki se izkažejo za ne tako naključne in služijo kot kazalnik sanjskega stanja, v katerem je Diane v prvem delu filma. Diane/Betty se v sanjah na svoji prvi avdiciji izkaže kot odlična igralka, pred katero je odlična prihodnost. Obenem je mirno, neustrašno, pogumno ter nedolžno, prijazno, naivno dekle, ki lahko premaga vsako prepreko, s katero se sooči. Dobi lahko svoje dekle in delo. Torej popolno nasprotje dekleta, ki ga spoznamo v drugem delu filma. Eden izmed likov, ki mu v sanjah pogosto sledimo, je tudi Adam Kesher. V sanjah mu gre vse po zlu, izgubi svojo ženo, premoženje, vse samo zato, ker noče za glavno vlogo v svojem filmu izbrati igralko, ki mu jo določijo, da jo mora. Prav tako vidimo nekaj prizorov z najetim morilcem Camille, ki si ga Diane zamišlja kot nezmožnega izpolniti dano nalogo, kar bi posledično pomenilo neuspešno izveden umor. Rita in Betty pa se v iskanju prave identitete Rite približujeta koncu sanj in premiku (nazaj) v realnost. Prvič, ko v iskanju Diane vstopita v njeno stanovanje in tam zagledata mrtvega človeka<sup>21</sup> ter v grozi zbežita. Rita vse skupaj doživlja še posebej travmatično in hoče spremeniti svoj videz, saj meni, da ji hoče nekdo škodovati. Betty jo nato spremeni v različico sebe. Drugič in dokončno pa, ko se po spolnem odnosu Rita prebudi iz nočne more ter ponavlja fraze, ki jih bosta kmalu slišali, kot je »*No hay banda*«, ter Diane prisili, da gresta obiskat nočni klub Silencio. Tam neprestano ponavljajo, da

---

<sup>20</sup> Rita/Camilla, si to ime izmislila. Idejo dobi s plakata, kjer je igralka iz obdobja »*filma noir*« Rita Hayworth. Tu Lynch uporablja reference na klasični Hollywood. Vzpostavil je tudi očitno referenco s filmom »*Sunset Boulevard*« (1950). Film Billyja Wilderja govori o igralki Normi Desmond, ki je bila velika zvezda nemega filma in ki sanja o svojem veliki vmitvi na sceno, medtem pa živi v svojem fantazijskem svetu, kar daje filmu dokaj fatalistično noto. Rita se je denimo še ne zavedajoč se, kdo je, zatekla na ulico Sunset Blvd. Prav tako, ko pride Betty/Diane na svojo avdicijo pred studio Paramount, v ozadju vidimo slavni avto, ki je bil uporabljen v filmu. Lahko pa vzpostavimo tudi vzporednice med Diane in Normo, ki sta se obe umaknili v svoj sanjski svet, saj se nista mogli več spopadati z resničnim življenjem. Obe sta padli v past hollywoodskega »*sanjskega*« sistema, ki ju je grdo uničil.

<sup>21</sup> Kar služi tudi kot napovedovanje prihodnosti, saj je ta človek Diane sama, ki se na koncu filma ubije. Končni prizor je precej podoben prizoru, ki ga doživita, ko vstopita v tedaj še neznano stanovanje.



je vse skupaj samo iluzija. Nastop Rebekah del Rio v klubu ju pripravi do čustveno nabitega trenutka, ko obe močno zajokata in sta vidno pretreseni. Diane se mora počasi soočiti z realnostjo. V Ritini torbici se znajde modri ključ, ki v sanjah odpre modro škatlo. S tem se sanje končajo. Betty izgine, pozneje pa še Rita, v črni praznini modre škatle. Diane se vrne v realnost. V realnosti pa poklicni morilec pošlje modri ključ Diane, ko uspešno izvede umor. Vsi ti dogodki vodijo do končnega nerazrešljivega stanja, ko Diane iz predala vzame pištolo in stori samomor.

### 5.3 Prepletenost sanj in naracije

Naracija »*Mulholland Drive*« je pogosto vir navdušenja tako za gledalce kot tudi kritike. Priznani kritik Ebert Roger je v svoji recenziji filma poskušal napisati obnovo filma ter že na začetku dejal, da ni načina, kako ubesediti zgodbo filma »*Mulholland Drive*«. Zelo zanimiva in v kontekstu številnih interpretacij filma se mi zdi njegova zaključna misel:

*»Film Mulholland Drive so v celoti samo sanje. Nič ni v filmu namenjeno budnemu trenutku. Kot prave sanje ne pojasni, ne dokonča sekvenc, vztraja v tem, kar misli, da je fascinantno, odslovi neobetavne zgodbe. Če želite pojasnilo za zadnje pol ure filma, pomislite na sanjajočega, ki se počasi prebuja, medtem ko se ostanki sanj borijo za prostor z nedavnimi spomini iz življenja in s fragmenti drugih sanj – tistih starih in tistih, ki se še razvijajo. To je film, ki se mu moraš prepustiti. Če želiš logiko, si oglej nekaj drugega. Mulholland Drive dela na čustvih kot glasba. Posamezne scene se odigrajo same od sebe, kot se v sanjah, ampak se ne povezujejo, da bi imele smisel, ponovno, kot sanje. Način, da izveste, kakšen je konec filma, je, da se konča. In potem poveš prijatelju, da si prejšnjo noč videl najbolj čuden film. Ravno tako, kot da bi mu povedal, da si imel najbolj čudne sanje.«* (Ebert 2001)<sup>22</sup>

Naracijska kompleksnost in prepričljivi namigi sižeja spodbujajo gledalca, da se vpraša, ali morda obstaja razrešitev, ki jo pozna samo David Lynch. Manning meni, da, namesto da se sprašujemo, kaj film pomeni, se moramo vprašati, kako so s pomočjo Lyncheve naracije vodene naše misli. Delovati moramo reflektivno in se spraševati o tem, kako smo prišli do zaključka o naraciji, in še pomembneje, kdo te zaključke nadzoruje (Manning 2011, 72).

---

<sup>22</sup> Prevedla S. P.

»*Mulholland Drive*« je eksplicitno povezan s psihoanalizo. Malo manj kot prvi dve uri filma<sup>23</sup> raziskujeta podzavest Diane Selwyn, ko si zamišlja budno življenje, nekaj ur pred njenim samomorom. Večinoma je ta del sestavljen iz sanjske logike in sanjskih podob. Filmske upodobitve sanj so manifestne sanje, torej sanje, ki so končale svoje sanjsko delo transformiranja in so zdaj v obliki, v kakršni se pojavijo, ko smo budni. Njene sanje so v veliki meri polne prilagojenih ponavljaj elementov iz spominov resničnega življenja. Tu lahko vidimo ujemanje s Freudovo trditvijo, da mehanizmi ida ne morejo ustvariti nove vsebine, ampak lahko manipulirajo z že obstoječo vsebino spominov (Freud v Smith 2010, 1089). Sanje služijo Diane kot poskus pozabljanja oziroma ponovnega zamišljanja njenega življenja. Cook meni, da Freudova analiza sanj nosi ključ do razumevanja nepovezanih epizod in linij zgodbe v »*Mulholland Drive*« v kohezivno naracijo (Cook 2011, 370).

Sanjska latentna vsebina in njena upodobitev izpolnjevanja želj postaneta očitni, ko izvemo za njeno razočarano izkušnjo poskusa uspeha v Hollywoodu (Cook 2011, 370). Drugi del je pripovedovan z mešanjem naracije in realnega časa, »*flashbacki*« in kratkimi premori nazaj v Dianino ustvarjeno fantazijo. Težko je razločiti, kaj je resnično in kaj ni. Razsuti film je dejansko produkt Dianinega zlomljenega in nestabilnega čustvenega stanja. Cook meni, da s tem, ko Lynch postavi predstavitev osnovne realistične naracije v drugi del filma, prisili gledalca, da se bolj osredotoči na dogodke v zgodbi (Cook 2011, 369). Bulkeley pravi, da Lynch uporablja sanjanje kot naracijsko strukturno napravo skozi več specifičnih sredstev. Na poseben način vključuje prizore, kjer liki doživljajo sanje, vključuje dialoge, v katerih liki debatirajo o sanjah, in uporablja svoje sanjske izkušnje kot navdih za svoje ustvarjalno delo (Bulkeley 2003, 50). Osnovna naracijska struktura filma »*Mulholland Drive*« je sicer osnovana na sanjski izkušnji, vendar nikjer drugje niso sanje ali sanjanje eksplicitno omenjeni, razen v sceni v Winkie's. V Ritinih sanjah znotraj Dianinih (ko še ne vemo, da je Diane protagonistka), poskuša moški opisati svoje sanje v restavraciji Winkie's. Diane v resničnem življenju vidi tega moškega za blagajno v isti restavraciji (Cook 2011, 369). Naloga tega lika je, da pove, da so celotna naracija samo sanje in obstaja kot podzavestni konstrukt: »*I had a dream about this place.*« (»*Sanjal sem o tem kraju.*«) Kar ta scena prikazuje, je občutek »*Unheimlich*«. Pokaže

---

<sup>23</sup> Natančno 1.55:50 ure, če ne upoštevam začetnih prizorov (do takrat, ko zaužije kokain in pade na posteljo ter zaspi), ki zavzamejo 2.40 minute, kar odstotkovno v 2.26:57 ure dolgem filmu znaša 67,57 odstotka filma (upoštevajoč 2.40 minute).

teror, nevarnost, strah in simbolizira Dianino naraščajočo krivdo. Lik se tu pokaže kot simboli objekt in nas opozarja na fantazijo (Akser 2012, 69).

Sanje se začnejo, ko vidimo cestni znak »*Mulholland Drive*«, in delujejo kot normalne sanje. Id ustvarja znotraj sanj želje in njihove izpolnitve. Največ preoblikovanja vsebine je bilo uporabljenega z delom sanj skozi kondenzacijo, ki je sprožila spremembo imen in delovanja likov. Diane postane Betty, Camilla postane Rita. Dianina želja je postati talentirana igralka in biti prepoznavna. V sanjah želi kaznovati tiste, ki so ji v budnem življenju stali na poti oziroma niso prepoznali njenega talenta. Ravno tako si želi, da bi bila njena nekdanja ljubezen Camilla živa in ob njej, da bi jo ljubila in potrebovala. Prav tako pa si želi imeti moč, da jo obvaruje in da kaznuje moškega, zaradi katerega jo je Camilla zapustila, Adama Kesherja. Želi se tudi maščevati direktorju, ki ni prepoznal njenega talenta, Bobu Brookerju. Napravi ga v absurdni lik. Prisotnost absurdnosti v sanjah označuje posmehovanje. Ko je Diane na avdiciji, je tam tudi Bob, njegov dialog je smešen. Diane se dokaže kot dobra igralka, on pa je predmet posmeha. Boba in Adama kondenzira v en lik, saj je v sanjah Adam režiser filma. Kaznovanje, ki ga doživlja Adam (poleg kaznovanja, ker ji je speljal ljubimko), je namenjeno tudi Bobu. Adam se sooči z maščevalno stranjo Dianinega oca. Sooči se z bratom »*Castigliane*«, ki sta nenavadno agresivna in skrivnostna lika in od njega zahtevata, da za glavno igralko izbere »*Camillo Rhodes*«. Možnost je, da je v tej sceni Diane kondenzirana z bratom, ta dva postaneta vozilo, skozi katero lahko Diane usmeri svojo jezo. Venomer ponavljata »*To je dekle*«. V resničnem svetu Diane pokaže človeku, ki ga je najela za umor, sliko in uporabi iste besede. Obenem pa si s tem, ko brata želita »*točno tisto dekle*«, Diane zamišlja, da sicer je ona še vedno dobra igralka, ampak zaradi zunanjih sil, zaradi hollywoodskega sistema ni dobila vloge.<sup>24</sup>

Drugi del nam prinaša vpogled v zgodovino zgodbe, ki se dogaja v prvem delu. »Vsaka scena, ki sledi temu globokemu premiku v naraciji, doda novi nivo pomena v retrospektivnem razodetju, kar se je dogajalo v prejšnjih scenah, to pa ustvarja montažni občutek nepojasnljive slutnje, ko se zgodba približuje vrhuncu« (Bulkeley 2003, 51). V podporo razumevanju dogajanja v sanjah je scena z zaročne zabave, ki umesti vse dogodke okoli Ritinega in Dianinega odnosa. Ta prizor se začne z Diane, ki se vozi v istem avtu kot na začetku Camilla, vozniku celo izgovori iste besede kot Camilla v prvem, sanjskem delu. Ko se odpro vrata, jo čaka Camilla, s katero se sprehodi do zabave. Na zabavi pove zgodbo o tem, kako je prišla do

---

<sup>24</sup> V realnosti je Dianina igralska kariera bolj ali manj borna, razen nekaj vlog, ki ji jih je priskrbel Camilla. V sanjah pa se na avdiciji Betty odlično izkaže.

Los Angelesa, da je zmagala na tekmovanju »*Jitterbug*«, kako je umrla njena teta in ji zapustila denar. Pove tudi, kako sta se z Camillo spoznali. Vse te informacije pripomorejo h konstrukciji fabule. Prav tako spodbujajo binarno delitev sanje/realnost. Ko je vzpostavljena realnost, nastane premik v naracijski strukturi. Namesto kronologije sanj zdaj vidimo pristni svet skozi Dianino zlomljeno spominjanje na to, kar je njenim mislim povzročilo sanje. Film postane nelinearen na točki, ko preide v realnost. Realnost je bolj čudna kot sanje.

Dianine sanje služijo tudi kot obrambni mehanizem proti spominom, ki bi lahko zmotili Dianine prijetne fantazije. Ta funkcija izpolnjevanja želja, ki je dvojnica obrambnemu mehanizmu, je postavljena nasproti zahtevam nadjaza, ki zahteva, da je Diane kaznovana za to, kar je naredila Camilli. Ko se sanje stopnjujejo, se nadjaz vsiljuje s povečanim uspehom, dvojnimi pomeni in predlogi, ki kažejo na grozovito realnost, ki je bila preoblikovana v izpolnjevanje želja. Nadjaz zmaga, ko Betty in Rita vstopita v Dianin apartma in vidita gniti truplo. To truplo je, kot spoznamo pozneje, Dianino (Cook 2011, 370). McGowan meni, da zato, ker sta znotraj fantazije in doživljata stvari skozi lečo, Betty in Rita ne moreta prepoznati telesa kot Dianino. McGowanova teza je, da film ustvari razkol med doživljanjem fantazije in poželenja tako, da med tem, ko zakrije Lacanovo Realno obenem ponudi privilegiran dostop do njega (McGowan v William 2011, 109). Kar z drugimi besedami v tem položaju pomeni, da ne glede na to, kako se Diane s sanjami in fantaziranjem trudi skriti pred kruto realnostjo svojega življenja, ta tudi v sanjah pronica v določene segmente njenega sanjanja. Diane jo do neke točke še uspešno »*ignorira*«, vendar ne v nedogled.

V »*Mulholland Drive*« so namigi časovnih sižejev proti koncu zelo pomembni za celostno interpretacijo. Za tem, ko kavboj<sup>25</sup> prebudi Diane, pride Diane obiskat ženska, s katero sta Betty in Rita govorili, ko sta iskali Diane. Ko zahteva nazaj svoje stvari, lahko skozi te tri predmete upoštevamo različne vidike mizascensko navedenega kronološkega reda, ki je v pomoč pri konstrukciji fabule. Trije predmeti – Dianina halja, skodelica, iz katere pije kavo, in pepelnik v obliki klavirja, so še zlasti pomembni. Ko Diane odpre vrata ženski, ki je prišla po svoje stvari, Diana nosi belo haljo, ženska pa se spomni vzeti še pepelnik. Oba predmeta dobita večji naknadni pomen. V prihodnjih prizorih vidimo Diane ogrnjeno s haljo pa tudi oblečena je

---

<sup>25</sup> Kavboj deluje kot Dianin nadjaz/superego. Zapečati njeno usodo in ji potrdi, da je v resnici naredila veliko napako. Ne nanaša pa se samo na umor, ampak tudi na njeno poželenje do subjekta. Po mnenju McGowana (2015) naj bi bil superego tisto delovanje, ki je odgovorno za popačenje želje v sanjah. Preprečeval naj bi neposredno zadovoljenje poželenja.

drugače. Prav tako vidimo pepelnik, ko Camilla prekine zvezo z Diane. Ta dva elementa sta očitna kazalnika »*throwbackov*«. Lynch ustvari kompleksno in zavajajočo sanjsko pokrajino, ki je lahko retrospektivno videna kot »*All about Diane*«. Če sledimo Lynchevi kinematografski metodi, vidimo, da se poigra s tradicionalno kinematografsko naracijo in predlaga, da če vidimo hollywoodske filme kot končne podobe, kako naj bi naracija morala biti, potem smo zapeljani v to, da dopustimo Hollywoodu, da to dejansko naredi kot resnično (Manning 2011, 70).

Z upiranjem klasični naraciji poskuša »*Mulholland Drive*« motivirati gledalca, da vidi, kaj se skriva pod simbolnimi in imaginarnimi oblikami reprezentacije. Lynch poskuša postaviti elemente fantazije, da nam prikaže, kako um upravlja težave, tako da konstruira zavedne in nezavedne procese, da upravlja vsakodnevne realnosti (Manning 2011, 68). Ko fantazija zapostavlja opravljanje cilja in ostane, lahko pride travma na površje in povzroči vse te uničujoče učinke (Cook 2011, 372–373).

McGowan v svojem članku pravi, da prvi del filma prikazuje doživetje fantazije, drugi del pa upodablja doživetje poželenja. Drugi del filma je strukturiran okoli nenehne nezadovoljenosti poželenja Diane, ki ji je zanikana izkušnja Camille, njenega ljubezenskega objekta. Kontrastno, v prvem delu Diane kot Betty lahko uživa v objektu. Ta ločitev med doživetjem poželenja in fantazije je pospremljena z dramatičnimi spremembami v mizansceni, urejevanju in skupini prizorov od prve do druge sekcije filma (McGowan 2004, 67). Ko Lynch združi fantazijo in poželenje, se na njunem presečišču razkrije travmatično Realno. To presečišče je vedno točka travme, ker je točka, kjer se označevanje zlomi (McMahon 2011, 113). Prvi del je videti bolj realen, a je, ironično, prav prvi del tisti fantazijski. Film sledi Lacanovi trditvi, da lahko do Realnega dostopamo le skozi fantazijo (McGowan 2004, 68).

Nočni klub Silencio označuje konec prve sekcije filma, točko zloma pa tudi razrešitev Dianinih sanj/fantazije, ki ne more biti več vzdrževana (Mactaggart 2010, 61). Je nevaren, ampak privlačen. Ko zapoje Rebekah Del Rio špansko različico pesmi Roya Orbisona »*Crying*«, je njen glas samostojen, ločen od telesa, glas je kot »*objet petit a*«. Diane ne more več vzdrževati iluzorne narave izkušnje, ker se sooči s čistim, vsebinsko praznim »*objet petit a*«. Čeprav vesta, da ne poje v živo, sta Betty in Rita prevzeti. McGowan meni, da doživita »*jouissance*«<sup>26</sup> »*objet petit a*« v njenem glasu. Pesem ju pretrese do joka, ker sporoča občutek izgube (McGowan

---

<sup>26</sup> Je občutenje navdušenja, pa naj bo povezano z zavestnim občutkom užitka ali bolečine. To vrsto užitka lahko povežemo s časom, preden subjekt stopi v simbolni red (ko sploh še ni subjekt).

2004, 82). Polni pomen prizorov v klubu Silencio leži v občutjih. Manning pa pravi, da ni dovolj le, da o prizorih govorimo, moramo jih tudi doživeti. Ko se nam to dogaja, ne moremo pobegniti občutku zmedenega spoštovanja. Ta zasledujoči občutek pripiše »Stvari<sup>27</sup>«. Dianin prehod iz fantazije v realnost je doživet kot osebna tragedija, ki je zanjo tisti travmatični učinek. Svojo osebnost doživlja kot tragedijo (Nieland 2012, 99).

#### 5.4 Branje filma »Mulholland Drive« skozi konvencije »filma noir«

V filmu »Mulholland Drive« najdemo tudi sledi »filma noir«. Lynch uporablja arhetipske elemente »filma noir« (kot sta prisotnost »femme fatale« in zaplet »kdo je kriv«), prav tako pa »stopnjuje pričakovanja z vključevanjem surrealističnih podob, ki zmedejo kontinuiteto naracije, in tako mu uspeva ujeti samo bistvo »filma noir« (McMahon 2011, 113). Zanimajo ga eksistencialistične tematike, kot so absurdnost, avtentičnost in slaba vera. Obsesija z zločinom poveže skupaj še drug trop »filma noir«, in to je nasilje. Najbolj očitni nasilni zločin v »Mulholland Drive« je umor Camille Rhodes. »Film noir« je pripovedovan iz zornega kota zločinca, kar drži tudi v tem filmu. Postavljena je kritika o Hollywoodu kot iluzornem in nevarni pasti za mlade ženske. Film vsebuje ženske, ki poskušajo (in pri tem niso uspešne) postati slavne v Hollywoodu. Znotraj Dianine naracije so ženski liki prikazani kot simboli kritike Hollywooda. Liki žensk so v zatonu, uničujejo si življenja v mestu sanj, Los Angelesu. Film prikaže, kako je sodobna družba v Hollywoodu moralno popolnoma izgubljena. Lokacija, kjer se film dogaja, je primerna zgodbi, liki sprejemajo odločitve na podlagi želje po slavi in denarju, ne pa morale. Ker Lynch naredi svoje ženske like ne tako zelo klišejske, ampak v sami ideji klišejev, je lahko njegov prikaz hollywoodske ženske razumljen kot komentar na to, »kako film reflektira, razkriva in celo igra na noto heteroseksualne, družbeno vzpostavljene interpretacije spolnih razlik, ki nadzoruje podobe, erotične načine gledanja in spektakla« (Mulvey 1975, 808–809).

---

<sup>27</sup> Stvar, kot jo poimenuje že Freud, je občutek, ki te prevzame, ko te je izjemno strah, denimo, ko gledaš grozljivko. Do našega strahu pride zaradi neke prvinske anksioznosti, ko smo preobremenjeni. Psihoanaliza predpostavlja, da ko kot otroci postanemo socializirani v jezik, se spremenimo za vedno in kot rezultat preživimo do konca življenja v iskanju in želji, da bi se vrnili na to »predjezikovno raven«. Žižek (2006) pravi, da je Stvar trajni neuspeh upodobitve. Stvar je nekaj, česar ne moremo natančno opisati, saj je onkraj našega razumevanja. Ko se trudimo to stvar pojasniti in ne najdemo besed, nastane vrzel med močnim občutkom in pomanjkanjem besed za opis tega občutka. In ta vrzel je lokacija Stvari. Ta film, tako kot drugi Lynchevi filmi, je lahko razumljen kot njegov trajajoči poskus ujetja Stvari, da se lahko sreča s sublimnim.

Je pa v filmu še druga točka, ki poudarja »moški pogled«. Camilla/Rita, ki še ne ve, kdo je, stoji pred ogledalom, kjer sta v bistvu dve ogledali. V enem je vidna podoba Gilde kot »Rite Hayworth«. Ženska, ki jo vidimo v ogledalu, gleda v malo ogledalo. Sprva nam je malo ogledalo zamegljeno, nato pa kamera začne potovati proti majhnemu ogledalu, izostri podobo, človeka v velikem ogledalu pa sploh ne vidimo več. Ta zrcalna scena potrди erotizirano upodobitev žensk v filmih, ki ponujajo ženske kot »objekte kontemplacije raje kot subjekte«, bi lahko dejali po Mulveyju. McGowan meni, da prizor deluje kot močan primer objektivizacije, saj ženska vizualna prisotnost deluje proti razvoju zgodbe, da zamrzne tok akcije v trenutkih erotičnih pričakovanj. Film se zares upočasni in nam dopusti razmislek o lepi in skoraj goli ženski pred ogledalom.

Dva najbolj izrazita elementa »filma noir« v »*Mulholland Drive*« sta lik detektiva in »*femme fatale*«. Diane prevzame lik amaterske detektivske vloge, ko poskuša pomagati Riti, da bi se dokopala do njenih izgubljenih spominov in da bi odkrila, kdo je in v kakšne zločine je morda vpletena<sup>28</sup>. Detektivski lik v filmu je skoraj vedno heteroseksualni moški. Diane prevzame položaj moškega in njegovo heteroseksualno vlogo. Camilla je osnovana na liku »*femme fatale*«. V resničnem življenju je bila manipulativna, na koncu pa je žrtev svojih pasti, ki jih pusti za Diane. Denimo Diane vodi skozi gozd, kjer se je nežno dotika, jo gleda z osvajalskim pogledom, ko pa prideta na zabavo, oznani svojo zaroko z Adamom in pred Diane poljubi drugo žensko. Ta prevara je prelomna točka, da se je Diane odločila, da mora umreti. McGowan meni, da Camilla Diani namensko uprizarja »*jouissance*«, da tako vzdržuje njeno poželenje. Na setu, kjer so samo ona, Diane in Adam, med poljubljanjem z Adamom gleda Diane. Diane zvabi k sebi, obenem pa vzdržuje razdaljo (McGowan 2004, 76). Detektiv ima po Žižkovem mnenju dve izbiri v zvezi s »*femme fatale*«. Lahko jo odvrne in reši samega sebe ali pa se identificira z njo in spozna svojo samomorilsko nagnjeno usodo (Žižek 1991, 66). Diane izbere drugo.

Mizanscena prvega dela filma je prilagojena konvencijam tipičnega hollywoodskega filma, scene so dobro naravnane, pogovori med liki potekajo brez večje nerodnosti, tudi dekoracija je čista. Urejanje sledi klasičnemu hollywoodskemu filmu, vzdržuje gledalčeve občutke prostorne in časovne orientacije. Ozračje je bolj veselo in uporabljene so žive barve (McGowan 2004, 68). Še tako absurdne in čudne, kot so sanjske podobe, so ti prizori skladni s principi kinema-

---

<sup>28</sup> Da je vpletena v zločin, sklepamo, ker na začetku filma v Ritini torbici najdeta precejšnje količino denarja.

tografskega realizma (Cook 2001, 373). Prizori vsebujejo veliko primerov premeščanja, kondenzacije in namigovanj, ki označujejo Dianino nezavedno, vendar jim primanjkuje scenarijev, ki so tipični za sanje. Prvi, »sanjski« del lahko razumemo kot primer klasičnega hollywoodskega filma, ki sledi konvencijam. Ko pa pogledamo film do konca, pridemo do zmedene naracije umetniškega filma, kjer so klasična pravila naracije bolj ali manj preoblikovana. Takrat se tudi zavemo uporabe elementov »filma noir«. Cook meni, da Lynch paradoksnost najbolj sledi konvencijam realne naracije, ko nam prikazuje sanje, namesto da bi s pomočjo časovnih in prostorskih popačenj simuliral slikovno reprezentacijo sanj (Cook 2011, 373). Prav tako naracija sanj vsebuje več zavednih fantazij, dnevnega sanjarjenja in zamišljenih zgodb. V drugem delu postane osvetlitev temnejša, skoraj vsak pogovor vsebuje dolge in neudobne premore, prizori postanejo sivi. Urejanje je radikalno drugačno. Veliko je »flashbackov«. Film je bolj temačen in fragmentiran (McGowan 2004, 68). Raje, kot da bi zgodba sledila smeri konvencionalne filmske zgodbe o uničenih upih in razbitih sanjah, »Mulholland Drive« konča strukturno in časovno onstran klasične hollywoodske naracije (Cook 2011, 373). Ko se Diane ustrelji, na koncu vidimo pošastno podobo, ki smo jo videli že v sanjah znotraj sanj. Je groteskna in daje občutek »Unheimlich«. Menim, da je tu ta McGowanova travmatična tišina Realnega, ki sem jo omenjala v prejšnjem podpoglavju. Kot dokaz za to lahko velja tudi zadnji prizor iz filma, kjer ponovno potujemo do kluba Silencio in kjer lik izreče slavno besedo: »Silencio.« Nieland meni, da »Silencio« vsebuje Lynchevo enkodirane pripadnosti umetniškemu kinu, prav tako pa označuje romantično tragedijo, neuspeli ljubezenski odnos med Diane in Camillo (Nieland 2012, 97). Z izrekom besede je ljubezenska zgodba v mestu sanj travmatično zaključena.



## 6 Zaključek

V svojem diplomskem delu sem se najprej ukvarjala z odnosom med filmom in realnostjo ter poskušala pokazati, kako lahko film v določenih točkah označimo za upodobitev sanj na zaslonu. Prav tako sem upoštevala gledalca in kako ga film interpelira v subjekt. Najbolj pa me je zanimalo, koliko se film lahko približa sanjam. V drugem poglavju sem se osredotočila na teorijo naracije in znotraj teorije na klasično hollywoodsko naracijo. Zanimala sta me tudi filmski žanr in osnovne karakteristike »filma noir«. V tretjem delu sem se poglobila v psihoanalizo. Sprva sem preletela osnovne psihoanalitske pojme, Freudovo teorijo sanj, Lacanovo preoblikovanje Freudovih pojmov in njegovo teorijo o fantaziji. Ne nazadnje sem namenila nekaj besed še psihoanalitski filmski teoriji, ki se je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja razvila iz prej omenjenih teorij in katere razumevanje mi je bilo v veliko pomoč pri končni interpretaciji. V zadnjem delu diplomske naloge pa sem se ukvarjala s samim filmom »*Mulholland Drive*«. Sprva sem se osredotočila na umetniško delo režiserja filma Davida Lyncha, nato pa sem naslednja tri podpoglavja namenila analizi filma.

Moj cilj je bil s pomočjo psihoanalitske analize filma »*Mulholland Drive*« pokazati, kako je bila uporaba sanj v danem filmu ključna za oblikovanje naracije in njeno razumevanje. V nalogi sem tako zavzela stališče, da sanje zavzemajo okoli 70 odstotkov celotnega filma, drugi del pa je sestavljen iz realnega življenja protagonistke Diane. Ta del je napolnjen s »*throwbacki*«, ki ustvarjajo temnejši, bolj obupen ter bolj fatalistični ton celotnega filma. »*Mulholland Drive*« je poseben, ker ne obstaja neki enoviti povzetek zgodbe, s katero bi se strinjala večina ljudi. Tako obstajajo (še danes) diskusije, o čem film pravzaprav govori. Sama sem s pomočjo relevantne literature prikazala, da se da sanje v filmu prepričljivo interpretirati kot obliko naracije. Po analizi lahko sklenem, da je kompleksna naracija filma »*Mulholland Drive*« oblikovana na osnovi sanjske izkušnje in si je ravno tako možno najbolje interpretirati njegovo vsebino.

Verjamem pa, da bo »*Mulholland Drive*« tudi v prihodnje še vedno kriv za marsikatero neprespano noč posameznikov, ki bodo po prvem ogledu nadvse zmedeni premlevali o vsebini. Ne nazadnje je le film, ki je nastal z lovljenjem ribic v glavi režiserja, ki ga izredno cenim, in če upoštevam njegov odgovor na nešteta vprašanja o razlagi filma, lahko zaključim, da je bolje, da se včasih samo prepustiš dogajanju na ekranu in izgubiš v občutkih, ki sledijo. Za konec pa dodajam še citat iz knjige »*Neznosna lahkost bivanja*«, za katerega menim, da čudovito povzame celotno tematiko moje diplomske naloge:

*»Sanje so bile zgovorne, bile pa so tudi čudovite. Ta vidik je očitno ušel Freudu v njegovi teoriji sanj. Sanjanje ni samo dejanje komunikacije (ali kodirane komunikacije, če želite), je tudi estetska dejavnost, igra domišljije, igra, ki ima vrednost sama po sebi. Sanje nam dokazujejo, da je zamišljati si – sanjati o stvareh, ki se niso zgodile – med najglobljimi človeškimi potrebami. In tukaj leži nevarnost. Če sanje ne bi bile čudovite, bi bile hitro pozabljene.«  
(Kundera 1984, 29)<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> Prevedla S. P.

1. Altman, Rick. 1984. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal* 23 (3): 6–18.
2. Akser, Murat. 2012. Memory, Identity and Desire: A Psychoanalytic Reading of David Lynch's Mulholland Drive. *Cinej Cinema Journal* 2 (1): 58–76.
3. Andrew, Dudley. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
4. Andrews, David. 2004. An Oneiric Fugue: The Various Logics of Mullholand Drive. *Journal of Film and Video*. 56 (1): 25–40.
5. Arp, Robert in Patricia Brace. 2011. »The Owls Are Not What They Seem«: The Logic of Lynch's World. V *The Philosophy of David Lynch*, ur. Devlin, J. William in Biderman Shai, 7–23. Kentucky: The University Press of Kentucky.
6. Baily, Lionel. 2009. *Lacan: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications.
7. Braudy, Leo. 1976. Genre: The Conversions of Connections. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7<sup>th</sup> Edition, ur. Braudy Leo in Marshall Cohen, 535–551. Oxford: Oxford University Press.
8. --- in Marshall Cohen, ur. 2009. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7<sup>th</sup> Edition. Oxford: Oxford University Press.
9. Baudry, Jean Louis. 1975. The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7<sup>th</sup> Edition, ur. Braudy Leo in Marshall Cohen, 171–188. Oxford: Oxford University Press.
10. Borde, Raymond in Chaumeton Etienne. 1955. *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*. Prev. Paul Hammond. San Francisco: City Lights Books.
11. Bordwell, David. 2012. *Priposed v igranem filmu*. Ljubljana: UMco in Slovenska Kinoteka.
12. --- in Kristin Thompson. 2010. *Film art: An introduction*, 9<sup>th</sup> Edition. London: McGraw-Hill Higher Education.

13. Burgoyne Robert, Sandy Flitterman-Lewis in Robert Stam. 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London: Routledge.
14. Bulkeley, Kelly. 2003. Dreaming and the Cinema of David Lynch. *Dreaming* 13 (1): 49–60.
15. Chatman Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
16. Cook, Pam. 2007. *Knjiga o filmu*. Tretja izdaja. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
17. Cook, Roger F. 2011. Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's Mulholland Drive. *Quarterly Review of Film and Video* 28 (5): 369–381.
18. Creed, Barbara. 1998. Film and psychoanalysis. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. Hill, John in Gibson Church Pamela, 1–22. Oxford: Oxford University Press.
19. Devlin, J. William in Shai Biderman, ur. 2011. *The Philosophy of David Lynch*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
20. Ebert, Roger. 2001. *Mulholland Drive*. Dostopno prek: <http://www.rogerebert.com/reviews/mulholland-drive-2001> (16. julij 2017).
21. Foucault, Michel. 1969. »Qu'est-ce qu'un auteur?«, Bulletin de la Société Française de Philosophie No.3, prev. Hurley Robert in drugi, »What is an Author?«. V *The Essential Works of Foucault, 1954–1984: Aesthetics, Method, and Epistemology*, Volume II, ur. James D. Faubion, 205–222. New York: New York University Press.
22. Freud, Sigmund. 1900. *The Interpretation of Dreams*. Prev. A. A. Brill. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
23. --- 1919. The Uncanny. V *The Uncanny (Penguin Modern Classics)*, prev. McLintock, 123–162. London: Penguin Books.
24. --- 1923. The Ego and The Id. V *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud* Vol. 19, ur. in prev. Strachey James, 12–66. London: The Hogarth Press.
25. Giannetti, Louis. 2001. *Understanding Movies*, 9<sup>th</sup> Edition. New Jersey: Case Western Reserve University.

26. Gunning, Tom. 1991. D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7<sup>th</sup> Edition, ur. Braudy Leo in Marshall Cohen, 390–401. Oxford: Oxford University Press.
27. Kundera, Milan. 1984. *The Unbearable Lightness of Being*. London: Faber and Faber Limited.
28. Lynch, David. 2006. *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*. New York: Penguin Putnam Inc.
29. Mactaggart, Allister. 2010. *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*. Bristol: Intellect.
30. Manning, Russel. 2011. The Thing About David Lynch: Enjoying the Lynchian World. V *The Philosophy of David Lynch*, ur. Devlin, J. William in Biderman Shai, 61–76. Kentucky: The University Press of Kentucky.
31. McGowan, Todd. 2004. Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood. *Cinema Journal* 43 (2): 67–89.
32. --- 2007. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.
33. --- 2015. *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*. London: Bloomsbury Academic.
34. McMahon, Jennifer. 2011. City of Dreams: Bad Faith in Mulholland Dr. V *The Philosophy of David Lynch*, ur. J. William Devlin in Shai Biderman, 113–126. Kentucky: The University Press of Kentucky.
35. Metz, Christian. 1982. The Imaginary Signifier. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7<sup>th</sup> Edition, ur. Braudy Leo in Marshall Cohen, 694–710. Oxford: Oxford University Press.
36. David Lynch. 2002. *Mulholland Drive*. DVD Dodatek: Intervju z Davidom Lynchom. Japonska: Pony Canyon. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=gflsfVpw9OY> (31. julij 2017).

37. Mulvey, Laura. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7<sup>th</sup> Edition, ur. Braudy Leo in Marshall Cohen, 711–722. Oxford: Oxford University Press.
38. Naremore, James. 1995. American Film Noir: The History of an Idea. *Film Quarterly* 49 (2): 12–28.
39. Nieland, Justus. 2012. *The Contemporary Film Directors: David Lynch*. Chicago: University of Illinois Press.
40. Sarris, Andrew. 1962. Notes on the Auteur Theory. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7<sup>th</sup> Edition, ur. Braudy Leo in Marshall Cohen, 451–454. Oxford: Oxford University Press.
41. Schrader, Paul. 2006. Notes on Film Noir. V *Film Noir Reader*, ur. Silver Alain in James Ursini, 53–63. New Jersey: Limelight Editions.
42. Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
43. Wollen, Peter. 1969. Signs and Meaning in the Cinema. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7<sup>th</sup> Edition, ur. Braudy Leo in Marshall Cohen, 455–470. Oxford: Oxford University Press.
44. Žižek, Slavoj. 1991. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. London: October Books.
45. Žižek, Slavoj. 2006. *How to Read Lacan*. New York: W. W. Norton & Company.