

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Ivan Dugandžić

Nadrealizam i David Lynch

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2016.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Ivan Dugandžić

Matični broj: 0009061688

Nadrealizam i David Lynch

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost/Filozofija

Mentor: dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 30. rujna 2016.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad s naslovom NADREALIZAM I DAVID LYNCH izradio samostalno pod mentorstvom doc.dr.sc. Dejana Durića.

U radu sam primijenio metodologiju znanstvenoistraživačkog rada i koristio literaturu koja je navedena na kraju diplomskog rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo u diplomskom radu na uobičajen, standardan način citirao sam i povezo s fusnotama i korištenim bibliografskim jedinicama.

Student:

Ivan Dugandžić

Potpis:

SADRŽAJ

1	Uvod.....	1
2	Razvoj nadrealizma.....	3
2.1	Dadaizam.....	3
2.2	Početak nadrealizma.....	6
3	Tri temeljne komponente nadrealizma.....	12
3.1	Društveni i politički aspekt nadrealizma.....	12
3.2	Nadrealizam i psihoanaliza.....	14
3.3	Automatizam.....	16
4	Nadrealizam i film.....	19
5	David Lynch.....	24
6	Općenito o filmovima koji će se analizirati.....	29
6.1	Blue Velvet.....	29
6.2	Twin Peaks i Twin Peaks: Fire Walk with Me.....	29
6.3	Lost Highway.....	30
6.4	Mulholland Drive.....	32
6.5	Inland Empire.....	32
7	David Lynch kao suvremeni nadrealist.....	34
8	Obilježja nadrealizma u stvaralaštvu Davida Lyncha.....	37
8.1	Izvrnuta logika.....	37
8.2	Snovi i snovitost.....	45
8.3	Jeza.....	52
8.4	Erotsko i tjelesno.....	56
9	Zaključak.....	60

1 Uvod

U ovom diplomskom radu bit će analiziran odnos nadrealizma, avangardnog umjetničkog pokreta nastalog dvadesetih godina prošlog stoljeća, i filmskog stvaralaštva Davida Lyncha, suvremenog filmskog i televizijskog redatelja i scenarista. Potaknut činjenicom da se riječ nadrealizam u suvremenom kontekstu često vezuje uz spomenutog redatelja, odlučio sam istražiti postoji li uopće konkretna poveznica između tog avangardnog umjetničkog pokreta i Lyncha. Kako bih pronašao poveznicu, nastojao sam pronaći dodirne točke između poetoloških karakteristika nadrealizma i poetoloških karakteristika Lyncheva stvaralaštva. Poetološke sam značajke nadrealizma crpio iz dvaju manifesta nadrealizma Andréa Bretona, ali i drugih teoretskih razmatranja o nadrealizmu, što od strane samih pripadnika pokreta, što od suvremenih teoretičara književnosti. Budući da se nadrealizam ponajprije profilirao kao književni pokret, posebnu sam pažnju posvetio književnosti. Razumijevanje karakteristika književnosti nadrealizma, preduvjet je za razumijevanje nadrealističkog filma iz razdoblja avangarde, koji je također analiziran u ovom radu. Nadrealistička je filmska umjetnost iz toga razdoblja u znatnoj mjeri samo inkorporirala poetološka načela koja su se isprava odnosila na književnost, a zatim i na likovnu umjetnost. Isto tako, ostavština filmskog nadrealizma vrlo je siromašna zbog čega bi analiziranje samo filmske umjetnosti u vidu ove teme bilo nedostatno. Što se tiče Lyncha, odlučio sam se za analizu nekolicine filmova i jednog televizijskog serijala u kojima je sličnosti s nadrealizmom poprilično očita: *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks* (1990-1991), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) i *Inland Empire* (2006)

U prvom dijelu rada izložit ću tijek razvoja nadrealizma. Budući da se nadrealizam nadovezuje na dadaizam, ukratko ću izložiti razvojnu putanju dadaizma. Zatim ću nastojati ukazati na odnos dadaizma i nadrealizma te na njihove sličnosti i razlike. Potom ću se koncentrirati na sam nadrealizam, njegov razvitak, karakteristike, značajne ličnosti i djela. Izdvojiti ću i opisati, po mom mišljenju, tri temeljne komponente nadrealizma: društveni i politički angažman, psihoanalizu i automatizam. Jedno poglavlje posvetit ću nadrealističkom filmu. U okviru tog poglavlja neću izostaviti niti dadaistički film te ću pokušati napraviti što jasniju distinkciju između dadaističkog i nadrealističkog filma. Također, posebnu ću pažnju posvetiti filmu *Andaluzijski pas* (1929) koji je po mnogima prototipni primjerak nadrealističkog filma. U drugom dijelu rada više ću se baviti filmskim stvaralaštvom Davida Lyncha. Prvo ću iznijeti neke osnovne informacije o autoru, a zatim ću propitivati njegov status suvremenog nadrealista. Potom ću izložiti osnovne informacije o filmovima koje ću interpretirati. Analizu Lyncheve poetike na primjeru njegovih filmova vršit ću u vidu četiriju nadrealističkih obilježja: izvrsne logike, snova i snovitosti, jeze i erotskog i tjelesnog. Nastojat ću na primjeru odabranih filmova pokazati da upravo zbog baštinjenja ovih poetoloških obilježja nadrealizma, Davida Lyncha možemo s pravom dovoditi u vezu s nadrealizmom i smatrati ga suvremenom, ali i po mnogočemu originalnom instancom nadrealizma.

U izradi rada koristio sam se nadrealističkim književnim djelima, manifestima, teoretskim promišljanjima i filmovima te filmovima i televizijskom serijom Davida Lyncha. Također, koristio sam raznovrsnu stručnu literaturu, od nekih općih pregleda nadrealizma i avangarde, kanonskih Freudovih tekstova do različitih studija Lyncheve poetike. Isto tako, za pojedine informacije koristio sam portale i članke na mrežnim stranicama.

2 Razvoj nadrealizma

2.1 Dadaizam

Za razumijevanje nadrealizma, od izuzetne je važnosti razumjeti tijek razvoja i osnovne postavke dadaizma, umjetničkog pokreta koji je prethodio nadrealizmu. Po mnogočemu slični, ali i različiti, dadaizam i nadrealizam ocrtavaju neke od tipičnih preokupacija umjetničke epohe koju nazivamo avangarda. Kao što tvrdi Peter Burger, europska avangarda s početka XX. st nastoji ukinuti autonomiju umjetnosti. (vidi Hopkins 2005: 2) Umjetnost prema tome nije odvojena od svakodnevne društvene prakse već se s njom isprepliće. Solar sukladno tome ističe kako „avangarda pokušava pronaći novu vezu između umjetnosti i života, smatrajući da umjetnost može promijeniti i sam život u cjelini, jer će upravo ona upozoriti na vrijednosti koje u svagdašnjem životu ostaju neprimjećene zbog ustaljenih navika.“ (Solar 2003: 169) Tim su se načelom uvelike vodili predstavnici i dadaizma i nadrealizma, no o tom će aspektu ovih pokreta biti više riječi u drugom dijelu ovoga rada. Krenimo sada od razvoja dadaizma. Začetak spomenutog pokreta seže u 1916. godinu. Mjesto je Zürich, točnije kabaret Voltaire, a centralna ličnost pokreta na njegovu početku je pjesnik i teoretičar Hugo Ball. (vidi Hopkins 2005: 4) Spomenuti ciriški kabare bio je okupljalište mnogih istomišljenika te mjesto održavanja mnogih umjetničkih performansa. Neke od osoba koje su od početaka sudjelovale u događanjima vezanim uz kabare su osobe čija su imena vrlo često prva asocijacija na spomen riječi dadaizam, kao što su pjesnik Tristan Tzara, slikar Marcel Janco te pjesnik i slikar Hans Arp. (isto: 4) Hopkins ukazuje da su se u ranim danima dadaizma u samome pokretu mogli prepoznati utjecaji netom minulih umjetničkih pravaca kao što su ekspresionizam i futurizam. (isto: 6)

Temeljna tendencija dadaizma vrlo je dobro sažeta u sljedećem citatu:

„Rat (Prvi svjetski) je (...) imao donekle korijena u dekadentnosti predratne umjetnosti. Na uljane slike na platnu i kipove od bronze, koji su ukrašavali budoare pripadnika više klase, dadaisti su odgovorili stvaranjem novih oblika od komadića papira ili od već postojećih predmeta. Poeziju kao sinonim istančanog senzibiliteta oni su pretvorili u brbljanje i zapjevanje. Kao skupina dijelili su mržnju prema profesionalizaciji umjetnosti, a sami sebe su doživljavali kao kulturne podrivače. Pa ipak, oni nisu odbacivali umjetnost kao takvu, već prije način na koji je služila određenom shvaćanju ljudske prirode. U svojim spisima Arp je poistovjećivao predratnu umjetnost s egoizmom i precjenjivanjem čovječanstva.“ (isto: 7)

Osim u Europi, razvoj dadaizma možemo pratiti i na još jednom kontinentu, točnije Sjevernoj Americi. Ondje u dadaističkom duhu 1915. djeluju dvojica iseljenika iz Francuske, Marcel Duchamp i Francis Picabia. Obojica su bila u nekoj mjeri svjesna ciriških događanja, ali se naziv dadaizam u Americi nije koristio do početka dvadesetih godina prošlog stoljeća. (isto: 8-9) Duchamp se istakao sa svojim anti-retinalnim¹ stavom spram umjetnosti. Isto tako, iz toga razdoblja, točnije 1917. datira i njegov glasoviti pisoar koji je kao i pokret dadaizma imao intenciju postavljanja novog kuta gledanja na umjetnost. Međutim, to se Duchampovo umjetničko djelo, smatra Randol, često puta prije dovodi u vezu s umjetničkim strujanjima šezdesetih godina prošlog stoljeća nego s dadaizmom. (vidi Randol 2013)

Izuzetno značajno djelo za dadaizam predstavlja manifest Tristana Tzara iz 1918. godine. Tzara je u tome manifestu iznio osnovne postavke dadaizma te je zahvaljujući njemu pokret stekao širu publiku, a sam Tzara postao simbol cijelog pokreta.² (History of Dada movement)

¹ otpor umjetnosti koji se obraćala osjetilu vida, a ne intelektu

²<http://www.dadart.com/dadaism/dada/037-Tzara.html>

U svome manifestu, Tzara objašnjava i inicijalnu motivaciju za nastanak pokreta:

„Oko 1916. - 1917. činilo se da rat nikada neće završiti. Štoviše i za mene i za moje prijatelje rat je izdaleka poprimao iskrivljene proporcije odveć širokih mogućnosti. Otuda gnušanje i bunt. Bili smo protiv rata, no ipak nismo upali u zamku običnog utopističkog pacifizma. Znali smo da se rat može ugušiti samo ako mu se iščupa korijenje. Nestrpljenje da živimo bilo je veliko, gađenje se proteklo na sve oblike takozvane moderne civilizacije, na same njezine temelje, na logiku i jezik i pobuna je poprimila oblike u kojima su groteska i apsurd uvelike nadvladali estetske vrijednosti. Ne smije se zaboraviti da je u književnosti nametljivi sentimentalizam prikriivao ljudsko i da se loš ukus s pretenzijama uzvišenoga uvlačio u sve oblasti 11 umjetnosti obilježavajući snagu buržoazije u svemu što je u njoj najomraženije“ (Tzara u Vlašić-Anić 1997: 101)

Solar kao bitne karakteristike dadaizma ističe korištenje crnog humora i ironije, pri čemu dadaizam ne preza niti od ironiziranja sama sebe. Isto tako, ističe da dadaizam izražava svoju skepsu spram mnogih ustaljenih vrijednosti te umanjuje njihovu važnost i ozbiljnost. (vidi Solar 2003: 288) Vlašić-Anić detaljno iznosi konstitutivna načela dadaizama kao književnog pravca. Između ostalog, kao neka od njih navodi dehijerarhizaciju sustava književnih rodova i vrsta koja se očituje u miješanju poezije i proze, automatizam (koji će biti pojašnjen u nastavku rada), intertekstualnost te ukidanje opozicije umjetnost i anti-umjetnost. (vidi Vlašić-Anić 1997: 70-95) Načela kojima se dadaizam vodio kao svjetonazorskim vidljiva su i na samom polju stvaranja teksta, ali i umjetničkih djela općenito. Rušilačke tendencije spram društvenih konvencija imale su za posljedicu i narušavanje sintakse i semantike, kao što se i generalna skepsa spram „visoke“ i „priznate“ umjetnosti očitovale i u djelima koja su samim svojim karakteristikama dovodile u pitanje ustaljenje opozicije umjetnosti i anti-umjetnosti, estetskog i ne-estetskog.

U Europi, osim u Švicarskoj, dadaizam možemo pratiti i u Njemačkoj i Francuskoj u kojima se pojavio tek nešto kasnije. U okviru berlinskog dadaizma postojao je „Klub Dada“ unutar kojega su postojale dvije frakcije, jedna naklonjena komunizmu, a druga anarhizmu. U Kölnu je pak djelovao glasoviti slikar Max Ernst koji se iz Kölna 1922. godine seli u Pariz. (vidi Hopkins 2005: 11-13) Francuski je dadaizam s vremenom označio kraj cijelog pokreta te je otvorio put ka razvoju nadrealizma.

2.2 Početak nadrealizma

Oko toga kako je dadaizam stigao u Francusku postoje određena razilaženja. Hopkins tvrdi da se dadaizam u Francuskoj pojavio 1919. dolaskom Francisa Picabije. (isto: 13) Cvitanović pak tvrdi da se je pojavio iste godine posredstvom Tristana Tzara (vidi Cvitanović 2003: 135) Isto tako, Hopkins tvrdi da je Tzara u Pariz stigao tek 1920. godine. Doduše, sigurno je da su obojica bili vrlo bitni čimbenici za razvoj nadrealističke misli u Francuskoj. Oba autora se slažu da se dadaistička misao prvo proširila unutar grupe pariških pjesnika okupljenih oko časopisa *Littérature*. Članovi te grupe bili su između ostaloga Louis Aragon, Paul Eluard, Phillipe Soupault, Benjamin Perét te za nadrealizam zasigurno najznačajniji André Breton. Dadaizam su spomenuti pjesnici s oduševljenjem prihvatili, no s vremenom su od njega počeli raditi sve veći odmak za koji je Breton ponajviše zaslužan. Istaknuo je negativan stav prema anarhističkim i rušilačkim tendencijama dadaizma. Zamjerao mu je sklonost skandalima radi skandala samih. Pariški je dadaizam priveo taj pokret kraju 1922. godine. Završetkom dadaizma otvoren je put razvoju nadrealizma koji nastoji odgovoriti na zahtjeve kojima se dadaizam pokazao nedorastao:

„Položaj dadaizma bio je privremen, nastao iz mučnine rata i nastavljen u poslijeratnom rasulu; teme su se sada djelomice izmijenile, situacija se, izgleda, zatvarala; „skandali“ su sve manje uspješno izražavali značenje intelektualne pobune protiv društva, tako se kriza sve više pojačavala i izazivala probleme. Svijest o lomu od početka je vrlo

pristuna u nadrealizmu: lom između umjetnosti i društva, između vanjskog i unutrašnjeg svijeta, između mašte i zbilje. Zbog toga se sva snaga nadrealizma usmjerila na traženje posrednika između tih dviju krajnosti, točke u kojoj bi se one sastale i tako spriječile širenje krize. Upravo u tome sastojala se prvotna bit tog pokreta. Osjećanje loma i krize, nalazimo i u ekspresionizmu i dadaizmu, no samo je u nadrealizmu traženje rješenja preuzelo jednu takvu specifičnu obvezu.“ (De Micheli 1990: 114)

Nadrealizam službeno počinje 1924. godine Bretonovim *Prvim manifestom nadrealizma* (1924). Breton je bio vođa i idejni začetnik nadrealističkog pokreta, inače veliki štovatelj Guillaumea Apollinairea i Jacquesa Vachéa, a kasnije i austrijskog psihologa Sigmunda Freuda. Upravo su u čast Apollinaireu, navodi Breton, Soupault i on pokret nazvali nadrealizam. (vidi Breton u Machiedo 2002: 43) Apollinaire je taj termin skovao sedam godina prije prvog nadrealističkog manifesta. Spomenuti manifest, ističe Hopkins, suštinski je pjesnička povelja. Manje je pažnje posvećeno likovnoj umjetnosti koja je također bila vrlo plodno polje za nadrealističke ideje. (vidi Hopkins 2002: 16) Bitan naglasak stavljen je na psihički automatizam u vidu stvaranja koji je nastao pod utjecam spomnutog Bretonova uzora, Sigmunda Freuda. Neke od karakteristika nadrealizma kao što su spomenuti automatizam, psihoanaliza i snovitost bit će detaljnije razrađene u sljedećim poglavljima. U ovome ćemo dijelu samo ukratko prikazati neke od temeljnih obilježja nadrealističke umjetnosti.

Dakle, nadrealizam ističe i vrlo vrijednim smatra slobodu čovjeka, slobodu pisanja, slobodu mašte i slobodu općenito. Vrijednost slobode ističe i sam Breton u manifestu:

„Jedino me još od svega zanosi riječ sloboda. Smatram tu riječ sposobnom da neograničeno održava oprobani ljudski fanatizam. Ona bez sumnje odgovara mojoj jedinjoj legitimnoj težnji. Među toliko nemilosti koje nasljeđujemo, moramo itekako priznati da nam je ostavljena najveća sloboda duha. Na nama je da je ne zloupotrebimo.

Svesti maštu na ropsko pokoravanje, čak i kad bi se radilo o onome što se grubo naziva srećom znači izmaknuti svemu što čovjek u dubini sebe sama nalazi kao vrhovnu pravednost. Jedino me mašta obavještava o onome što može biti i to je dovoljno da malo digne strasnu zabranu; a dovoljno i da joj se ja prepustim bez strepnje da ću se prevariti (kao da se čovjek može prevariti više)³

Također, nadrealisti smatraju vrijednim i bitnim sve ono nagonско, prikriveno, snovito i fantastično. Nadrealistička je umjetnost u svojim pojedinačnim djelima često isprepletala različite vrste umjetnosti iz čega se može iščitati zaziranje spram bilo kakve formalne i disciplinske čistoće. U svojim slikama, bilo pjesničkim, ili onima na platnu, težili su spajanju nespojivih stvarnosti, postupku koji je korišten u književnosti i prije nadrealizma, primjerice kod Rimbauda („salon na dnu jezera“) ili Lautreamonta („Lijep kao slučajan susret šivaćega stroja i kišobrana na stolu za seciranje.“) (vidi Hopkins 2005: 61-64) Spajanjem nespojivog i vrlo snažnim slikama nastojali su „očuditi“ stvarnost i prikazati njene neobične i nesvakodnevnе dimenzije. Upravo o tome govori i sam Breton u *Drugom manifestu nadrealizma* (1930):

„S intelektualnog gledišta valjalo je, valja još svim sredstvima iskušati i pod svaku cijenu razotkriti neprirodnost starih protuslovlja hipokritski namijenjenih sprečavanju svake neobične ljudske pobude, pa bilo to dajući čovjeku bijednu sliku o njegovim sredstvima, ili pak izazivajući da u valjanoj mjeri izbjegne sveopćoj prisili. Strašilo smrti, kavanske pjesme o onostranom, brodolom najdivnijeg razuma u snu, ubitačno teški zastor budućnosti, Babilonske kule, zrcala nestalnosti, neprekoračivi srebrni zid poprskan mozgom, te i suviše potresne ljudske katastrofe možda su samo slike. Sve ukazuje na postojanje stanovite točke duha iz koje se život i smrt, stvarno i nestvarno, prošlo i buduće, priopćivo i nepriopćivo, visoko i nisko, više ne opažaju kao proturječnost.“ (Breton u Machiedo 2002: 59)

Da nadrealisti nisu bili toliko rušilački nastrojeni kao dadaisti svjedoči i njihova književna djelatnost koja je ostvarila „kompromis s tradicionalnim poetskim

³ Dijelovi Bretonova *Prvog manifesta nadrealizma* (1924) objavljeni na Scribdu;

<https://www.scribd.com/doc/28928646/Andre-Breton-Manifest-nadrealizma-ise%C4%8Dci>

idiomima“, za razliku od dadaističke koja je bila naglašenije dekonstruktivistička. (isto: 65) Možda bi se moglo reći da nadrealisti nisu imali tendenciju uništiti i osporiti svu književnu i umjetničku tradiciju, već stvoriti nešto novo, preobraženo, nešto što će odgovarati zahtjevima novoga vremena. Kao što smo dosada mogli vidjeti, nadrealizam sadrži mnoga obilježja avangarde (otklon od tradicije, sklonost revoluciji, društvena kritika) . Međutim, Solar ističe da se nadrealizam od ostalih pravaca razlikuje po specifičnom poimanju stvarnosti.

„Realizam je naime smatrao da je prava stvarnost stanje društvenoga života, koje valja analizirati i opisati; ekspresionizam je kao pravu stvarnost shvatio čistu unutrašnjost pojedinca, koju umjetnik mora izraziti bez obzira kako se ona odnosila prema vanjskoj stvarnosti života, a nadrealizam nastoji kao pravu stvarnost odrediti najdublji nesvjesni temelj svekolikoga psihička života, pa vjerno bilježenje svega onoga što se „probije“ u svijest iz takve pretpostavljene dubine podsvijesti ostaje jedinim pravim zadatkom umjetnika.“ (Solar 2003: 178)

Vodeći se ovim postavkama, nadrealisti su, na čelu s Bretonom, krenuli širiti nadrealističku misao. Kao svoje preteče i uzore isticali su između ostaloga i umjetnike kao što su spomenuti Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse (grof de Lautreamont) te A. Jarry, Charles Baudelaire i E. A. Poe (vidi Cvitanović 2002: 139)

Nadrealistički eksperimenti započinju već u vrijeme dadaizma. Članovi nadrealističke skupine okupljeni oko časopisa *Litteraturé* održavali su različite seanse (najčešće kod Bretona), gdje su u stanju transa nastojali govoriti, pisati ili crtati. (isto: 136) Isto tako, prije službenog prvog manifesta nadrealizma iz 1924. godine, izlazi i prvi prednadrealistički tekst *Magnetna polja* (1920) koji je Breton napisao u suradnji s Philippeom Soupaultom. U godinama nakon prvog manifesta (1924-1925), glavno glasilo nadrealista bila je *Nadrealistička revolucija*. U spomenutu su časopisu izlazili brojni nadrealistički tekstovi, opisi snova, bizarni popisi s podacima o počinjenim samoubojstvima, fotografije i

likovna djela. (isto: 140) Od likovnih je umjetnika u istome nadrealističkom glasilu svoje radove objavljavao i Pablo Picasso koji se pokretu nikada nije službeno priključio. (vidi Hopkins 2002: 18) Što se tiče likovne umjetnosti, nadrealizam je u svojim redovima imao brojne umjetnike. Tu ubrajamo na početku dadaistički usmjerenog Maxa Ernsta, zatim Andréa Massona i Renéa Magrittea te vrlo vjerojatno najpoznatijeg nadrealističkog slikara Salvadora Dalí. Temeljna preokupacija većine nadrealističkih slikara bili su snovi. (isto: 17) Zanimljivo je da su Pierre Naville i Benjamin Perét u *Nadrealističkoj revoluciji* izjavili da nadrealističko slikarstvo ne postoji. (vidi Cvitanović 2002: 146) Međutim, smatram da ovi prethodno nabrojeni autori koje i suvremena povijest umjetnosti klasificira kao nadrealiste dokazuju suprotno. U obranu postojanja nadrealističkog slikarstva stao je i sam Breton u svome eseju iz 1928. godine. (isto)

S vremenom je nadrealistički pokret poprimio sve više socijalnih i političkih konotacija. Godine 1925. nadrealisti pristaju na komunističku stranu i stranu Marokanca u vrijeme rata koji je u Maroku vodila Francuska. (isto: 141) Od tada nadrealisti pokazuju sve veću naklonjenost komunističkim idejama. Isto tako, s vremenom dolazi i do određenih trzavica među članovima pokreta što ubrzo počne narušavati homogenost grupe. To se može isčitati i iz kasnijeg postojanja dviju različitih nadrealističkih frakcija. Hopkins navodi kako su nadrealisti iz „Ulice Fontaine“ održavali svoju odanost Bretonu, dok su nadrealisti iz „Ulice Blomet“ napravili određeni odmak od Bretona te izražavali svoju naklonjenost Nietzscheovoj filozofiji. (vidi Hopkins 2005: 19) Aragonov *Pariški seljak*, objavljen 1926. predstavlja izuzetno važan nadrealistički tekst u kojemu Aragon raspravlja o osnovnim postavkama nadrealizma te ga predstavlja kako „krik duše koja se vraća sebi“ (vidi Cvitanović 2002:142) Breton, Aragon, Eluard i Perét 1927. službeno ulaze u Komunističku partiju. Taj događaj dovodi do novih previranja unutar skupine. Soupault i Artaud nešto ranije bivaju izbačeni, a

Desnos samovoljno napušta skupinu. Godinu kasnije izlaze dva značajna djela, Bretonova *Nadja* i Aragonova *Rasprava o stilu*. (isto) Breton se 1930. u *Drugom manifestu nadrealizma* obračunava s neistomišljenicima te stavlja naglasak na društveni aspekt nadrealizma, ili hegelijanski rečeno „dijalektičko međudjelovanje unutrašnjeg područja i vanjske stvarnosti.“ (vidi Hopkins 2005: 20) Upravo je neslaganje oko pitanja odnosa unutrašnjeg područja i vanjske stvarnosti rezultiralo polaganim gašenjem nadrealizma. Aragonovo napuštanje pokreta 1932. označilo je snažan udarac za nadrealizam. Godine 1938. Breton odlazi kod slikara Diega Riviera u Meksiko. Bretonov boravak u Meksiku ostavio je određen trag na umjetnost u Latinskoj Americi (vidljiv primjerice kod Frida Kahlo i Manuela Alvareza). (isto: 22) Iste godine, s Trockim piše manifest za *Neovisnu revolucionarnu umjetnost* (1938). U manifestu Breton i dalje govori o nužnosti spajanja umjetnosti i revolucije, unutrašnjeg i vanjskog svijeta. (de Micheli 1990: 128) Za vrijeme Drugog svjetskog rata, Breton boravi u Americi, nakon čega se vraća u Francusku u kojoj svjedoči konačnoj propasti nadrealističkog pokreta. (Hopkins 2005: 30)

3 Tri temeljne komponente nadrealizma

3.1 Društveni i politički aspekt nadrealizma

Nadrealizam je pokret koji imao vrlo izražen i specifičan odnos spram društva i društvenog angažmana. To i ne treba čuditi s obzirom na povijesnu i književno-umjetničku epohu u kojoj je nadrealizam nastao i u okviru koje se razvijao. Kao što sam već naveo, za nadrealiste umjetnost i društvo nisu dvije odvojene sfere. Umjetnost prema tome mora sudjelovati u društvenoj revoluciji, djelovati na društvo i usmjeravati ga na bolje što posljedično tome vodi i boljitku individue, odnosno „društvena sloboda koju valjda izboriti revolucijom trebala bi biti neizbježnom pretpostavkom za potpuno oslobođenje duha“. (De Micheli 1990: 115) Treba napomenuti da nadrealistička umjetnost nije bila u službi politike na način da je politika diktirala kakva će ona biti, već se smatralo da nezavisna umjetnost otvara put revolucije i društvene promjene. Od svih nadrealista, u najsnažniju obranu neovisnosti umjetnosti staje Benjamnin Perét koji se zalaže da iza pjesme treba stajati „stvaralačka misao“ te ističe kako njen cilj nije „izazvati neki umjetni masovni nadražaj“. (Machiedo 2002: 107) Nadrealist Pierre Naville se pitao kako se politički etos kolektivizma može pomiriti s krajnjim individualizmom nadrealističke poezije i umjetnosti. (Hopkins 2005: 21) Neupitno je da su nadrealisti u znatnoj mjeri kritizirali društvo, bilo kroz umjetnička djela ili različite teoretske rasprave i manifeste. Na meti kritike nadrealista našle su se mnoge društvene pojave i prakse. Kao zagovornici aposoultno slobode i pobune, isticali su svoj prezir prema društvenim konvencijama, okovima racionalističke logike, bilo kakvome sputavanju ljudskoga duha, strogom kategoriziranju itd. U pogledu umjetnosti, kako to Breton kaže, nadrealisti kritiziraju „pjesničku ravnodušnost i umjetničku rasonodu“ (Breton u Machiedo 2002: 61) U svome *Drugome manifestu nadrealizma* (1930) Breton iznosi svoja promišljanja o nadrealizmu i problemu društvenog djelovanja. Nadrealizam vidi ne samo u okviru umjetnosti, stoga i

kaže: „on (nadrealizam) isto tako pušta korijenje u život i, svakako ne slučajno, u život ovoga vremena“ (Breton prema Machiedo 2002: 61)

Zanimljivo je da su nadrealisti željeli utjecati na društvo ne samo kroz umjetnost, već i vlastitim angažiranim sudjelovanjem u političkim zbivanjima. Taj angažman započinje vrlo brzo nakon Bretonova prvoga manifesta, 1925. godine za vrijeme već spomenuta rata u Maroku kojemu su se nadrealisti suprotstavili. Dvije godine kasnije nekolicina značajnih nadrealista pristupa Komunističkoj partiji. (De Micheli 1990: 116) Partija je imala određene zahtjeve spram nadrealista, odnosno zahtijevali su određenu proletersku umjetnost na što je Breton rekao da nadrealistička umjetnost teško može biti proleterska, ali je ipak revolucionarna, što može otvoriti put proleterskoj umjetnosti. Kasnije se taj zahtjev preobličio u zahtjev za socijalističkim realizmom koji je smatrao da umjetnost treba biti „socijalistička po sadržaju, a realistička po formi“. (vidi Hopkins 2005: 141) Naravno da se s takvim strogim propisom kakva umjetnost treba biti nadrealisti nisu mogli složiti, iako ne svi jer kao što smo vidjeli, Luis Aragon je takvu vrstu stvaralaštva objeručke prihvatio. Godine 1935. svi su nadrealisti izbačeni iz Partije. (isto) Nick Heath upozorava na zanemarenu vezu nadrealizma i anarhizma tvrdeći da su nadrealisti bili pod određenim utjecajem anarhističke misli preko literature koju su čitali. Anarhističke tendencije bile su najočitije kod Peréta koji se anarhistima i pridružio u Španjolskom građanskom ratu. (Heath 2009) Sudjelovanje nadrealista u političkim zbivanjima u periodu između dva rata vrlo je bogato i zamršeno te stoga neću ulaziti u dublju razradu ove problematike. Za potrebe ovoga rada dovoljno je naznačiti da su nadrealisti prije svega bili umjetnički pokret koji je imao snažnu socijalnu i političku notu koja se ponajviše očitavala u njegovu odnosu spram komunizma. Njihov pokušaj političkog djelovanja na kraju je završio bezuspješno. Nadrealisti nisu uspjeli napraviti neke značajne pomake na polju politike, a njihovo ih je političko svrstavanje na kraju koštalo i raspada cijeloga pokreta.

3.2 Nadrealizam i psihoanaliza

Književnost, ali i umjetnost općenito imaju mnoštvo dodirnih točaka sa psihoanalizom. Već dugi niz godina postoje različiti književni kritičari i teoretičari koji psihoanalizu koriste kao svojevrsan alat kojim nastoje zahvatiti što više skrivenih značenja nekog umjetničkog djela, pa tako primjerice govorimo o interpretaciji u psihoanalitičkom ključu. Međutim, psihoanaliza ima posebnu vezu s jednim konkretnim umjetničkim pokretom koji je iz nje i derivirao neke svoje osnovne poetološke postavke, a riječ je naravno o nadrealizmu. Tvorac psihoanalize je austrijski neurolog Sigmund Freud. Ukratko rečeno, psihoanaliza je „istraživačka metoda, koja proučava inače jedva dohvatne duševne procese, a također je i – na toj metodi utemeljena tehnika liječenja neuronskih i duševnih poremećaja, što zajedno tendira svojim razvojem formirati novu struku i novu razvojnu disciplinu.“ (Altaras-Penda 2000:673) Psihoanalizu prema tome zanima ono nesvjesno, potisnuto, ono što je u nama skriveno i nepristupačno. Kao što smo prethodno već mogli vidjeti, sve nabrojeno predmet je zanimanja i nadrealizma, zanimanje koje je nadrealizam naslijedio od psihoanalize. No kako bi bilo jasnije daljnje izlaganje u radu, potrebno je pobliže pojasniti što Freud podrazumijeva pod pojmom nesvjesnog. Freud smatra pogrešnim izjednačavanje svijesti i cjelokupnog duševnog segmenta pojedinca. Posljedično tome, ukazuje nam na postojanje dijela našeg duševnog života kojeg nismo uvijek svjesni, ali je unatoč tomu prisutan.

Detaljnije Freud ovaj koncept objašnjava na primjeru sistema ljudskog uma koji se nalaze u međusobnom odnosu:

„Psihički akt općenito prolazi kroz dvije faze, dva stanja između kojih je umetnuta neka vrsta provjere (cenzure). U prvoj fazi psihički akt je nesvjestan i pripada sistemu *nsv*; ukoliko je na provjeri odbijen od strane cenzure, uskraćuje mu se prijelaz u drugu fazu; tada se naziva „potisnut“ i mora ostati nesvjestan. Ukoliko izdrži tu provjeru, on ulazi u drugu fazu gdje pripada drugom sistemu koji ćemo zvati sistem *sv*. Tom pripadnošću, međutim, njegov odnos spram svijesti još nije jednoznačno određen. On još nije

svjestan, ali je već sposoban da postane svjestan, a to znači da on sada može, u sklopu određenih uvjeta, bez posebnog otpora postati objekt svijesti. S obzirom na tu sposobnost da postane svjestan, sistem *sv* nazivamo i predivjesno. Ako se ispostavi da i ovdje izvjesna cenzura određuje da li će predivjesno postati svjesno, strože ćemo odvojiti sisteme *psv* i *sv*. (Freud 1986: 104)

U nastavku Freud zaključuje da uistinu postoji cenzura između predivjesnog i svjesnog te postulira postojanje ukupno tri sfere. (vidi Freud 1986: 121) U nesvjesno dakle spada sve ono što je potisnuto od strane cenzure, ali i sve čovjekove psihičke tvorbe koje je naslijedio (nagoni) koji čine jezgru *nsv*. i sve ono što je još u djetinjstvu odstranjeno kao neupotrebljivo (isto: 123) Za ovu nam je problematiku relevantan dio nesvjesnog koji se ondje nalazi kao posljedica potiskivanja. O razlozima potiskivanja određenih predodžbi ili afekata bit će više riječi tijekom sljedećih poglavlja. Za sada je dovoljno reći da su česti predmeti potiskivanja primjerice strahovi, društveno neprihvatljive seksualne želje ili pak sramotna iskustva. U okviru ovih sistema postoje i tri segmenta ličnosti: Id (Ono), Ego (Ja) i Superego (Nad-Ja). Id je dio ličnosti koji je vođen principom zadovoljenja te se nalazi u sistemu nesvjesnog te nema nikakvo uporište u realnom. Ego je nasuprot Idu u dosluhu s realnošću te stavlja sam Id u realne okvire. Vođen je logičkim promišljanjem ili kako Freud kaže: „Ja (Ego) predstavlja ono što se može nazvati umom ili razboritošću, nasuprot Onome koji sadrži strasti.“ (Freud 1986: 281) Superego pak internalizira moralne norme te nameće njihovo poštivanje. Pojednostavljeno rečeno, imamo neki nagon Id-u. Ego posmatra na koji je način moguće taj nagon zadovoljiti s obzirom na realne mogućnosti. Superego evaluira taj naš nagon s moralnog gledišta. Od psihoanalitičke problematike za nadrealizam je itekako relevantan i Freudov koncept sna što ćemo vidjeti i u nastavku rada. Freud istražuje san jer ga smatra vrijednim posrednikom putem kojeg možemo doći do nesvjesnog, odnosno potisnutog. Ističe kako je san naizgled samo obična pojava te kako se podcjenjuje njegova praktična vrijednost. (Freud 1973: 75)

Psihoanaliza je svoje mjesto u nadrealizmu pronašla zbog svog idejnog pokretača Bretona. S Freudovim teorijama o nesvjesnom, kako navodi Hopkins, Breton se susreo za vrijeme rata u Francuskoj gdje je služio kao sanitetski pomoćnik. Zbog toga što Freudova djela nisu odmah bila prevedena na francuski, Breton se s Freudom upoznao preko rezimea Freudovih djela koje su pisali francuski psiholozi. Freudova djela na francuski prvi puta bivaju prevedena početkom dvadesetih godina prošloga stoljeća. Za bolje razumijevanje psihoanalize u redovima nadrealista zasigurno je zaslužan i Max Ernst, koji se prije priključivanja nadrealizmu s Freudovom teorijom upoznao još 1911. (vidi Hopkins 2005: 99-100) Breton 1921. upoznaje i intervjuira Freuda te taj intervju i objavljuje 1922. (vidi Cvitanović 2002: 136) Zanimljivo je da je sam Freud kasnije izjavio da ne razumije što nadrealizam uopće jest i koje su njegove umjetničke težnje. (vidi De Micheli 1990: 18)

Kao i psihoanaliza, nadrealisti su željeli prodrijeti u nesvjesno. Freud je smatrao da ćemo razumijevajući nesvjesno pojedinca bolje razumjeti i „suštine osobnosti pojedinca“ (Altaras 2000: 661) Nadrealisti su se nesvjesnim koristili u stvaranju. Primjerice u procesu stvaranja neke pjesme ili slike, naglasak je bio na tome da umjetnik ispolji nesvjesno te da izbjegne kontroli razuma. Isto tako, nadrealisti su od Freuda preuzeli i interes za snove kao možda ponajboljim prezentantima nesvjesnog. O snovima i automatskom ispoljavanju nesvjesnog u vezi s nadrealizmom bit će više riječi u nastavku rada.

3.3 Automatizam

Jedna od vrlo značajnih karakteristika nadrealizma je automatizam. On predstavlja samu bit nadrealizma što je razvidno iz njegove definicije: „Nadrealizam je čisti psihički automatizam kojim se izražava stvarno djelovanje misli izražene govorom, pismom ili nekim drugim načinom; nadrealizam je diktat misli u kojemu je odsutna svaka kontrola razuma, izvan svih estetskih ili moralnih preokupacija.“ (Breton u De Micheli 1990: 118) Dakle, nadrealisti teže

apsolutnoj slobodi misli, a takvom se slobodnom mišlju vode pri stvaranju svojih književnih i umjetničkih djela. Umjetnička djela trebala bi prema tome biti produkt čovjekove prave nesputane prirode, onog potisnutog i nesvjesnog. Potisnuto i nesvjesno dovode nas do Freuda koji je nesumnjivo utjecao na nadrealistički automatizam. Upravo su automatizmom nadrealisti htjeli doći do onoga što je Freud proučavao i smatrao izuzetno važnim. Međutim, Hopkins ističe da je glavni uzor nadrealistima u tom pogledu bio Pierre Janet sa svojim knjigom *Psihički automatizam* kojoj navodi primjere verbalne produkcije pacijenata u stanju hipnoze. (Hopkins 2005: 67) Nadrealisti su također još prije službenog začetka nadrealizma, pomoću stanja hipnoze, nastojali zaobići nadzor svijesti i doći do automatske produkcije onoga što je u čovjeku skriveno. (isto: 66) Prvi tekst nastao automatizmom, odnosno automatskim pismom su već spomenuta *Magnetna polja* (1920). Automatsko pismo je kako navodi Machiedo, „središnje otkriće, „ratni stroj“ nadrealizma protiv racionalizma i jezika sredstava, na kojima je preuzetno počivala tradicionalna kultura, ono istodobno krije u sebi gordu težnju za novim načinom spoznaje i gaji neko bezgranično povjerenje u jezik, jezik koji od sada postaje subjekt, stvarnost sama.“ (Machiedo 2002: 32) Doduše, treba istaknuti da nisu svi nadrealisti pisali isključivo automatskom tehnikom te da automatizam nije isključivo svojina nadrealizma, već su se njime u nekoj mjeri služili i dadaisti (Picabija, Tzara, Arp), ali su ga nadrealisti osmislili u psihoanalitičkim kategorijama. (Hopkins 2005: 67). De Micheli uvodi distinkciju između dadaističkog i nadrealističkog automatizma, tvrdeći da je onaj nadrealistički manje psihički, a više mehanički. (De Micheli 1990: 119) Ovime vjerojatno želi reći da je nadrealistički više mehanički jer se oslanja na slobodan, mehanički slijed misli jedne za drugom, dok se dadaistički, primjerice u stvaranju poezije pomoću riječi izvlačenja iz šešira, oslanja na slobodne asocijacije.

Automatizam se nije samo očitovao na području pisana stvaralaštva, već i na području slikarstva kako ističe Hopkins. Vidljiv je kod Hansa Arpa i Marcela Duchampa u vrijeme dadaizma, koji su se vodili slučajnošću u svome stvaralaštvu. Nešto kasnije, vidljiv je i kod Andrea Massona i Maxa Ernsta čija su automatska djela nastajala inspirirana Bretonovim *Prvim manifestom nadrealizma*. (vidi Hopkins 2005: 70-72)

4 Nadrealizam i film

Kao što smo dosada imali priliku vidjeti, nadrealizam je kao pokret ostavio bogat trag na području književne i likovne umjetnosti. Međutim, u manjoj mjeri, nadrealizam je ostavio svoj trag i na području filmske umjetnosti. Ne treba posebno isticati da je filmska umjetnost u vrijeme nadrealizma kao pokreta bila tek u svojim povojima te samim time nije imala sve one mogućnosti koje ima danas. Unatoč tome, nadrealisti su prepoznali potencijal filma kao vrlo dobre platforme za svoje nadrealističke zamisli, iako se njome nisu u većoj mjeri koristili. Sam Breton je izrazio svoju fascinaciju filmom, ali i žaljenje jer su nadrealisti „tek štedljivo rabili film“. (vidi Kuenzli 2003) To ne treba čuditi s obzirom na to da je filmska produkcija itekako složena, a pripadnici nadrealističkog pokreta bili su prije svega književnici i slikari. Kuenzli ističe kako se filmom nadrealisti nisu bavili niti teoretski, bar ne u nekoj značajnijoj mjeri. Njihov se doprinos filmu ponajviše očitovao u pisanju brojnih scenarija od kojih su samo rijetki na kraju i snimljeni. Soupault je pak primjerice pisao kinematografske pjesme koristeći neke od filmski postupaka. Isto tako, *Magnetna polja* koja su književni tekst, imaju neke vrlo očite karakteristike filma. (isto) No što se tiče konkretnih filmova, njih kao što je već naznačeno nema mnogo. Kako bismo posmotrili kakav je bio nadrealistički film, počnimo od bitne ličnosti dadaističkog i nadrealističkog filma, Mana Raya. Njegov prvi film *Povratak razumu* (1923) bio još naglašeno dadaistički, što je i razumljivo budući da ga je naručio sam Tristan Tzara. Njegov kasniji film *Emak Bakia* (1926) rađen je s intencijom da se stvori nadrealistički film, no mnogi su u njemu vidjeli još brojna obilježja dadaizma. (isto) Man Ray se također pojavio i kao glumac u jednoj sceni s Marcelom Duchampom u filmu *Međuigre* (1924) René Claira. Doduše i taj je film, tvrdi Vučićević, ponajprije dadaistički iako su ga i sami nadrealisti smatrali nadrealističkim. (vidi Vučićević 2006) Čini se pomalo problematično napraviti jasnu distinkciju između nadrealističkog i dadaističkog filma zbog njihovih sličnih poetoloških postavki i preklapanja u

vremenu svoga postojanja, pa ni ne treba čuditi što ćemo primjerice u spomenutu filmu *Emak Bakia* (1926) pronaći obilježja i jednog i drugog. Ono po čemu se nadrealistički film ipak diferencira od dadaističkog je sljedeće:

„Kako bi slomili simbolički poredak, nadrealistički se filmovi oslanjaju na likove, na priče, na optički realističke efekte koji vezuju gledatelja sa svijetom prikazanim u filmu. Samo preko gledateljeve identifikacije s poznatim svijetom što ga priziva film, sekvencijalna narušavanja simboličkog poretka tog invociranog poznatog svijeta mogu imati mogućnost narušavanja gledateljeva simboličkog poretka i oslobađanja potisnutih nesvjesnih poriva i opsesija. Za razliku od dadaističkih filmova, nadrealistički filmovi ne koriste se usporenim pokretom, ne prikazuju slike stvorene filmskom napravom kao još jednu filmsku iluziju. Nadrealistički filmaši koriste se filmskom aparaturom kao moćnim sredstvom za realistički prikaz simboličkog poretka koji onda mogu narušiti šokirajućim, zastrašujućim slikama. Razlika između dadaističkih i nadrealističkih filmova dakle leži u njihovim različitim strategijama očučavanja društvene stvarnosti. Nadrealistički filmaši uglavnom se oslanjaju na konvencionalnu kinematografiju (priče, optički realizam, likove) kao sredstva uvlačenja gledatelja u stvarnost stvorenu filmom. Nepovezana, nenarativna, nelogična priroda dadaističkih filmova, koji stalno poznati svijet čine neobičnim pomoću filmske manipulacije, nikada ne dopuštaju gledatelju da uđe u svijet filma.“ (Kuenzli 2003)

Nadodao bih još da u okviru nadrealističkog filma, također možemo govoriti o odstupanju od klasične filmske naracije i logike, samo u manjoj mjeri. Međutim, unatoč nekim preklapanjima, postoje filmovi iz toga vremena za koje će se većina ipak složiti da su nadrealistički, kao što su *Andaluzijski pas* (1929) i *Zlatno doba* (1930) Luisa Buñuela i Salvadora Dalíja, *Zvijezda mora* (1928) Mana Raya nastala prema Desnosovu scenariju i *Školjka i svećenik* (1928) Antonina Artauda i Germaine Dulac. Možda najreprezentativniji, a zasigurno najpoznatiji je prvi od navedenih. Vidjevši taj film, nadrealisti su se oduševili te sam film i njegove tvorce prihvatili pod svoje okrilje. Scenarij je filma ubrzo objavljen u njihovu službenu glasilu. Peterlić napominje da je *Andaluzijski pas*

prvi film u povijesti koji bi se mogao klasificirati u stilski razred nadrealizma, navodeći kako:

„u ono nekoliko uvodnih kadrova, film je realističan, a onda u daljem nizanju kadrova počinje gotovo apsolutno prevladavati neka druga, očigledno estetička motivacija, pa takav splet kadrova, odnosno takav film, definiraju i kritičari i povjesničari kao nadrealistički, zapravo kao najvaljaniji model nadrealizma u filmu, štoviše i kao složeni dokaz da se u filmu može ostvariti nadrealistička vizija svijeta i/ili nadrealistički model mišljenja. Dokazuje se to time što se upozorava na potencijalno snolik karakter filma, a san je pružao nadrealistima alternativan model zbilje, onaj oslobođen svih stega tradicije, konvencija i navika, onaj u kojemu nesputano djeluju do tada prešućivane sile podsvijesti“ (Peterlić 2007)

Iz očite prostorno-vremenske skokovitosti u događajima, očito je da *Andaluzijski pas* u većoj mjeri prati logiku sna. Iako prostorno-vremenska skokovitost karakterizira i klasičan film, veze među događajima u njemu su mnogo jasnije. Takve neobične veze među zbivanjima su, kao što rekoh, karakteristika i nadrealističkog i dadaističkog filma, no ono što ovaj film odvaja od dadaizma je to što su pojedinačne sekvence realistično prikazane. U *Andaluzijskome psu* jasno vidimo što se događa u pojedinome kadru ili sceni, dok je u dadaističkim *Međuigramama* (1924) „dugačka poluapstraktna sekvenca, u kojoj su prizori lepršave suknjice balerine koja izvodi piruetu izmiješani sa slikama geometrijskih linija i zgrada“. (Hopkins 2005: 91) Od općih karakteristika nadrealističkoga filma o kojima govori Peterlić, prisutne su i zastrašujuće slike kao što je primjerice ruka s ranom iz koje naviru mravi ili najpoznatija sekvenca ovoga filma, a možda i nadrealističkog filma uopće, sekvenca u kojoj muškarac (Buñuel) brijačem presijeca oko ženi koja pritom činu mirno sjedi. Ova je glasovita sekvenca i izvorište različitih interpretacija ovoga filma. Hopkins između ostaloga navodi i tumačenje osljepljivanja u filmu kao „metaforični napad na gledateljevo viđenje, dakle kao napad na kinematografske konvencije kao takve“ (Hopkins 2005: 93) Doduše, možda su najčešće interpretacije ovoga

filma psihoanalitičke, što ovaj film u još jednom segmentu povezuje s nadrealizmom. Byrne iznosi sažetu freudovsku interpretaciju ovoga filma. Tako primjerice scenu kada muški lik hvata ženskog lika za grudi, nakon čega muški lik biva udaljen i ne može ponovno pristupiti ženskom liku jer za sobom vuče dva klavira s mrtvim konjima, tumači kao seksulanu želju dječaka za majkom koja je suspregnuta društvenim konvencijama (klaviri). Cijeli film tumači kao sazrijevanje muškarca kojega u početku privlači majka, zatim osjeća određeni animozitet prema ocu (scena u kojoj spomenuti muški lik ubija drugog lika koji prema ovome tumačenju predstavlja očinsku figuru), nakon čega dolazi do privremenog neuspjeha u sazrijevanju (scena u kojemu se liku umjetsto ustiju pojavljuje busen ženskih dlačica) te na kraju dolazi do konačnog sazrijevanja i smrti (scena na plaži). (Byrne 2013)

Psihoanalitički ovaj film tumači primjerice i Linda Williams, koja scenu s presijecanjem oka tumači kao „simboličko uklanjanje straha od kastracije“ (Hopkins 2005: 93)

Prema tome, Buñuelov i Dalíjev privijenac možemo opravdano smatrati prototipom nadrealističkog filma. Sadrži psihoanalitički aspekt (i sam je Bunuel naglašavao da se film može tumačiti psihoanalitički), nema klasičnu narativnu organizaciju, ali poštuje optički realizam, ostavlja dojam snovitosti i čudesnosti te povremeno iznenađuje zastrašujućim i šokantnim slikama.

Vučević navodi kako se i sam Breton 1935. okušao u filmskom stvaralaštvu sa svojim kolegom Eluardom. Oba su pjesnika napisali scenarij za nadrealistički film, a redateljsku palicu preuzeo je Man Ray, no sve skupa završilo je samo na pokušaju, odnosno rezultiralo je tek nekolicinom fotografija i desetak minuta snimljenog materijala. (vidi Vučićević 2006)

Svi ovdje navedeni filmovi nastajali su za vrijeme dok je nadrealizam još kao pokret postojao. Međutim neki kritičari ističu i drugi val nadrealističkog filma

nakon 1945. Ti su kritičari isticali nadrealističke elemente u komercijalnim filmovima nakon Drugog svjetskog rata. (Kuenzli: 2003) I sami možemo posvjedočiti da se često može čuti kako neki komercijalni film novijeg datuma ima „nadrealnu radnju“. Iz ovoga je vidljivo i kako su nam termini nadrealizam i nadrelno ušli u aktivan leksik. Suvremeniji filmaš uz čije ime te termine zasigurno možemo najviše čuti je David Lynch, redatelj, scenarist, glazbenik i slikar koji je nadrealizam predstavio suvremenoj *mainstream* publici, ali mu isto tako i dao svoj vlastiti prepoznatljivi pečat.

5 David Lynch

Iako primarno najpoznatiji kao filmski i televizijski redatelj, David se Lynch okušao u mnoštvu različitih umjetničkih područja. Isto tako, njegovo stvaralaštvo karakterizira visok stupanj eklekticizma, stoga je i teško dati neki sažeti prikaz njegovih umjetničkih težnji i preokupacija. Međutim, u nastojanju da to ipak učinim, za početak ću se poslužiti Lynchevim odgovorima na jedno novinarsko pitanje koji glasi ovako:

„Crno ima dubinu. To je kao mali prolaz; možeš krenuti kroz njega, a budući da on ostaje mračan, duh se budi i mnogo toga što se događa postaje vidljivo. Počinješ vidjeti ono čega se plašiš. Počinješ vidjeti i ono što voliš i to sve više liči na san“ (Lynch u Rodley 2005: 36)

Ta Lyncheva fascinacija mračnim, jezovitim i snovitim vidljiva je i na prvi pogled u većini njegovih radova. Na generalnoj razini mogli bismo reći da je Lynch svoje umjetničko djelovanje posvetio istraživanju mračnog i skrivenog, onoga što nas plaši i onoga što nam je ponekad dostupno samo putem snova. Već je sada očita Lyncheva snažna poveznica s nadrealizmom. Iako vremenski vrlo udaljen, Lynch je u svojim radovima, po mome mišljenju, uspio oživjeti duh tog minulog umjetničkog pokreta. Naravno, iz toga ne slijedi da je Lynch samo suvremenija instanca tih starijih umjetničkih težnji, već je i autentičan i inovativan umjetnik svojega doba koji je unatoč eklekticizmu uspio stvoriti nešto distinktivno i specifično. U prilog tome govori i činjenica da se često može čuti da je nešto lynchovski ili ima tipičnu lynchovsku atmosferu iako nije proizvod samog Lyncha. McGowan ističe kako njegova distinktivnost proizlazi vjerojatno i iz njegove sposobnosti da istodobno egzistira i na polju *mainstream* i na polju *indie* filma. (vidi McGowan 2007: 9) Baš kao i nadrealiste s početka prošlog stoljeća, Lyncha zanima nescjesno i sve ono što je u njemu skriveno. Putem umjetnosti nastoji zaviriti u to nescjesno, u crnilo, kako bi došao do novih saznanja o čovjeku, saznanja koja su često puta zastrašujuća, ali u neku ruku poznata jer su inherentna čovjeku. Na taj način postavlja mnoštvo pitanja,

nailazi na neke odgovore, ali nikada na sve. Lyncheva umjetnost uvijek zadržava određenu razinu toga crnila i misterije. Upravo radi toga Lynchevi filmovi, na kojima je i u ovome radu i naglasak, gledatelja najčešće ostavljaju zbunjena i s mnoštvom pitanja. Budući da je zadirao u polje nesvjesnog, baš kao i nadrealisti, u Lynchevim se radovima prepoznaje snažna psihoanalitička crta. Zanimanje za psihoanalitičke teme vrlo vjerojatno se rodilo posredno preko zanimanja za nadrealizam budući da je sam Lynch, kako navodi Rodney, izjavio da ne zna ništa o psihoanalitičkoj teoriji. (vidi Rodley 2005: 12) Osim očite slične interesne usmjerenosti, Lyncha sa psihoanalizom povezuje i to što se njegova djela najčešće interpretiraju u psihoanalitičkom ključu. Jarak ga čak u svome članku iz 2002. naziva „hipersenzibilnim psihoanalitičarem.“ (Jarak 2002) O utjecaju koji je nadrealizam, ponajprije onaj filmski ostavio na njegovo stvaralaštvo svjedoči i sam Lynch u dokumentarcu BBC-a, *David Lynch Presents the History of Surrealist Film* (1987). U spomenutu dokumentarcu Lynch navodi mnoštvo nadrealističkih filmova i filmaša te govori o nadrealizmu kao o nečemu što se zanima za ono što se nalazi skriveno ispod površine, ono što je apstraktno i mnogo nejasnije i strašnije od onoga što nam je odmah dostupno. Budući da se i sam zanima za isto, zaključuje da i sam sebe može smatrati nadrealistom. To je na simboličkoj razini vrlo jasno vidljivo u sceni njegova filma *Blue Velvet* (1986) gdje je prvo prikazan idiličan travnjak američkog dvorišta u predgrađu, a zatim se vidi ono što se nalazi ispod te savršene površine travnjaka, a to je gnjusno, zastrašujuće i kaotično gnijezdo kukaca. Idilični travnjaci i idilična predgrađa čest su motiv u Lynchevim filmovima. Učestalo korištenje tih motiva posljedica je i utjecaj Lyncheva djetinjstva koje je uistinu bilo idilično.

Lynch je naime odrastao 50-ih godina (estetika 50-ih prepoznatljiv je element Lyncheve estetike) na američkom suburbanom sjeverozapadu, razdoblju i području gdje je američko puritanstvo dosežalo svoje najviše ideale. Olson

navodi kako se i sama Lyncheva obitelj uklapala se u cijelu sliku. Brižni otac i majka sa snažnom radnom etikom i religioznim osjećajem, vodili su svoje kućanstvo prema doktrinama urednog američkog života. Iako je volio taj aspekt američkog života, Lynch je imao snažnu intuiciju da postoji nešto iza te savršene slike, osjećaj da postoji zlo koje može kompromitirati tu idiličnu i sigurnu sliku. (vidi Olson 2008: 1-10) Živeći u tako idiličnom okruženju, Lynch je u djetinjstvu dodir sa zlom u svijetu u nekoj značajnijoj mjeri imao samo putem filmova koji su u njegovu umu i otvorili prostor za mogućnost postojanja takva zla. Olson upućuje kako je njegov prvi susret s New Yorkom za njega bio poprilično zastrašujuć budući da je predstavljao snažnu suprotnost pastoralnom ugođaju u kojemu je odrastao. Međutim, simbol zla u svijetu za Lyncha je predstavljala, i kako sam tvrdi još uvijek predstavlja Philadelphia koju je Lynch dobro upoznao budući da je u njoj neko vrijeme živio i ondje svjedočio brojnim zločinima. (isto: 15-30) Dakako, za njega grad ne predstavlja nužno zlo, a pastoralni ugođaji dobro, što je vidljivo i u *Twin Peaksu* (1990-1991), samo je u gradu to zlo ponekad očitije, dok je van urbane sredine skrivenije, psihoanalitičkim rječnikom, dublje je zaronjeno u nesvjesno. Imajući sve ovo u vidu, jasnije se doima i enigmatična rečenica iz njegova serijala *Twin Peaks* (1990-1991) koja bi mogla i predstavljati srž cjelokupne Lyncheve poetike, a koja kaže: „Sve nisu onakve kakvima se čine.“

Kuenzlijev citat o karakteristikama nadrealističkog filma iz prethodnoga poglavlja uvelike vrijedi i za filmove Davida Lyncha kao što su *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), *Lost Highway* (1997), *Mullholand Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) i serijal *Twin Peaks* (1990-1991). Vidljiv je odmak od klasične filmske naracije, ne postoje jasne uzročno-posljedične veze, no ipak bismo mogli otprilike govoriti o nekoj, u znatno manjoj mjeri od klasičnog filma zaokruženoj radnji. Mnogo toga u tim filmovima nejasno je te obiluje „uznemiravajućim slikama, narativnim

zavrzlamama i neobično snimanim sekvencama“). (McGowan 2007: 9) Međutim, dojma sam da nije riječ o slučajno napravljenu kolažu aposolutno nepovezanih scena kao što je to slučaj u dadaističkome filmu. Isto tako, stvarnost je očuđena na način da je na području sigurnog i uobičajenog vidljivo nešto zastrašujuće i neuobičajeno te je na taj način narušen klasični simbolički poredak. Na taj su način prikazane dvije strane stvarnosti, a ne, primjerice samo ona bizarna. Uobičajeno je kod Lyncha na neki način preduvjet za manifestaciju svoju suprotnosti. No o svim tim nadrealističkim obilježjima njegova stvaralaštva bit će više riječi nešto kasnije.

Iako su većina Lynchevih filmova strukturalno vrlo složeni i po mnogočemu bismo ih mogli nazvati ekspreimentalnim, oni također obiluju nekim trivijalnim elementima kao što su ljubavni zapleti. Osim elemenata saponice, u seriji su vidljivi elementi *sitcoma* i *hard boiled* kriminalistike. Takvo poigravanje s konvencijama tih žanrova te njihovo smještanje u nadrealističko okružje može se tumačiti i kao svojevrsna parodija istih. U mnogim njegovim radovima vidljiva je takva, Lynchu svojstvena, kanibalizacija žanrova što je i izrazito postmoderno obilježje.

Lynch je iza sebe ostavio i nešto konvencionalnija filmska ostvarenja kao što su *Elephant Man* (1980) i *Straight story* (1999), a okušao se i u znanstvenoj fantastici u filmu *Dune* (1984). Autor je brojnih multimedijjskih projekata i kratkih filmova (*Six Man Getting Sick*, *The Alphabet*, *The Amputee*), ali i avangardnog mjuzikla *Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Broken Hearted* (1990) u kojemu se najekspliciranije očituje Lyncheva fascinacija industrijskim pejzažem i tvornicama, vidljiva i u drugim njegovim radovima. Iako je započeo kao slikar i autor kratkih multimedijjalnih projekata, već su se u tim njegovim ranim radovima mogli prepoznati elementi njegove prepoznatljive poetike. Njegov je dugometražni prvijenac *Eraserhead* kasnije samo raskošnije iznio njegove ranije začete umjetničke tendencije. Nakon *Eraserheada* uslijedili

su spomenuti konvencionalniji i komercijalniji filmovi *Elephant Man* (1980) i *Dune* (1984). Njegov sljedeći značajniji, nadrealizmu blizak ostvaraj bio je *Blue Velvet* (1986), film koji mu je u javnosti osigurao status suvremenog filmskog nadrealista, ekscentrika, ali mu priskrbio i značajan komercijalni uspjeh. (vidi Olson 2008: 203-249) Njegova cjelokupana filmografija nakon toga filma, izuzevši *Straight story*, mogla bi se po mome sudu manje-više smatrati nadrealističkom. Svi filmovi iz toga razdoblja, osim filma *Wild at Heart* (1990) bit će predmet interpretacije u ovome radu stoga se sada na njima neću detaljnije zadržavati. Spomenuti *Wild at Heart* miješajući konvencije trilera, filma ceste i ljubavne priče, još je jedan od dokaza ingenioznosti vlastita autora.

Prepoznatljiv aspekt Lyncheva stvaralaštva je i njegova učestala suradnja s kompozitorom Angelom Badalamentijem koji je zaslužan za glazbene podloge mnogih Lynchevih radova. Upravo su Badalamentijeve skladbe bitan segment koji je doprinio njihovoj sanjivoj i sablasnoj atomsferi.

Kada već govorimo o sanjivoj i sablasnoj atmosferi, bitno je spomenuti kako suvremena pop kultura ima tendenciju trivijaliziranja Lyncheve umjetnosti i svođenja iste na samo ta dva obilježja. Sve što se doima iole sanjivo i sablasno vrlo često se karakterizira kao lynchovsko, što upozorava Hawking, umanjuje vrijednost i kompleksnost njegove poetike. (vidi Hawking 2013) Već se iz ovoga kratkoga pregleda nazire dio kompleksnosti Lyncheva stvaralaštva. Tu ćemo kompleksnost njegove poetike istraživati i u nastavku rada s naglaskom na obilježjima koja su joj zajednička s nadrealizmom.

6 Općenito o filmovima koji će se analizirati

6.1 Blue Velvet

Godinu 1986. možemo smatrati godinom Lyncheva povratka svojim nadrealističkim korijenima. U *Blue Velvetu* ponovno se mogu uočiti neka od poetoloških karakteristika njegovih radova prije 80-ih godina prošlog stoljeća. Isto tako, *Blue Velvet* je nagovjestio u kojemu će se smjeru razvijati Lyncheva poetika. Mnogi upravo ovaj film smatraju prototipnim primjerkom Lyncheve estetike. U kreiranju ovoga filma, Lynch je preuzeo ulogu i scenarista i redatelja. Film je naišao na komercijalni uspjeh, ali i blagonaklonost kritičara o čemu svjedoči i nominacija na nagradu *Oscar*. Film je na mrežnoj stranici *IMDb* prema žanru klasificiran kao drama, misterija i triler.⁴ Elementi svih triju žanrova mogu se iščitati i iz osnovne premise ovoga filma. Mladić imenom Jeffrey (Kyle MacLachan) u polju pronalazi odsječeno ljudsko uho. Zainteresiravši se za podrijetlo svog otkrića, Jeffrey potraži pomoć lokalnog detektiva. Ubrzo mu u pomoć priskače i detektivova kći koja prema Jeffreyu gaji određene simpatije. Istraga Jeffreya postepeno dovede do društvenog podzemlja malog američkog gradića u kojemu se odvija radnja filma. Ondje upoznaje fatalnu barsku pjevačicu Dorothy s kojom ostvaruje seksualnu vezu te se sukobljava s njenim zlostavljačem, pomahnitalim sadističkim kriminalcem Frankom (Denis Hooper).

6.2 Twin Peaks i Twin Peaks: Fire Walk with Me

Televizijski serijal *Twin Peaks*, možda je i najpoznatije Lynchevo djelo. Nastao u suradnji s Markom Frostom 1990-e, *Twin Peaks* zasigurno je jedan od značajnijih elementa svojevremenog *zeitgeista*. Po mnogočemu inovitivan i interesantan serijal, na svome je početku naišao na podršku i publike i kritike. Međutim, podrška publike vremenom je oslabila zbog čega je i serija potrajala

⁴http://www.imdb.com/title/tt0090756/?ref_=ttawd_awd_tt

samo dvije sezone. Unatoč tome, mnogi je se još uvijek rado sjećaju, a i mnogi je suvremeni televizijski redatelji i scenaristi ističu kao bitan utjecaj i inspiraciju. Mišljenja sam da je posebnost Twin Peksa, a ujedno i razlog za njegov početni uspjeh upravo to što je kombinirao, uvjetno rečeno, visoko i nisko. Gledatelj je seriju mogao primjerice pratiti samo u vidu trivijalnih ljubavnih zapleta i odnosa te pojednostavljenih kriminalističkih elemenata. Isto tako, serija je gledatelju nudila i mnogoviše, poigravajući se s različitim filmskim konvencijama, otvarajući mu mnogo pitanja i prostor za različite interpretacije. Serijal započinje pronalaskom mrtvoga tijela omiljene srednjoškole u pitoresknom gradiću Twin Peaks. Kako radnja serijala odmiče, gledatelj se upoznaje sa stanovnicima gradića koji se pokazuju posve različiti od onoga kakvima se isprva doimaju. Također se pobliže upoznaje i sa životom Laure prije smrti. Saznaje se da je naoko uzorna srednjoškolka ujedno bila i prostitutka i ovisnica o kokainu. Osim brojnih zavrzlama u vidu međuljudskim odnosa, u seriju se upliću i brojni nadrealni elementi. Tim nadrealnim, ali i trivijalnim elementima obiluje i film iz 1992., *Twin Peaks: Fire Walk with Me* koji je svojevrsan *prequel* radnji serijala. U njemu pratimo Laurin život do njene smrti od koje počinje radnja serijala. U drugoj sezoni serije saznajemo da je Lauru ubio i dugi niz godina silovao njen otac Leland (Ray Wise) kojega je zaposjeo zli duh Bob. U filmu pratimo taj složeni i zastrašujuć odnos oca i kćeri i Laurin problematičan život. Informacije koje o Lauri u serijalu dobivamo posredno preko drugih likova, u filmu su nam prikazane eksplicitno. Doduše, film nije zabilježio uspjeh koji je imala serija. Olson izvještava kako je film podbacio kod publike, kao i kod kritike, čiji su komentari bili pretežno negativni. (vidi Olson 2008: 395-396)

6.3 Lost Highway

Nakon neuspjeha filma *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, Lynchev sljedeći veliki filmski projekt bio je *Lost Highway*, triler misterija iz 1997. godine. Osim što je

režirao film, Lynch je u koautorstvu potpisao scenarij s Barryem Giffordom.⁵ Na početku filma, u centru naracije nalazi se lik saksofonista Freda Madisona (Bill Pullman) koji kroz interfon u svojoj kući u kojoj živi sa suprugom Renee, od nepoznata pošiljatelja, dobiva poruku „Dick Laurent je mrtav.“ Atmosfera cijeloga filma postaje još zlosutnija kada Fred i supruga na kućnu adresu počnu uzastopno dobivati video vrpce koje prikazuju unutrašnjost njegove kuće, također od nepoznata pošiljatelja. Fred i Renee potom angažiraju dvojicu detektiva kako bi odgonetnuli tko im šalje misteriozne snimke, no ne uspiju otkriti ništa. Ubrzo na njihovu adresu stiže još jedna snimka koju Fred ovoga puta gleda sam. Snimka prikazuje Freda kako ubija Renee. Nakon toga Fred se odmah nađe u zatvoru. Naracija filma krene u drugom smjeru i ostavi snažan dojam začudnosti kada čuvari zatvora, nakon rutinske provjere ćelija, otkriju da se u ćeliji više ne nalazi Fred, već mladi automehaničar Pete Dayton. Od tog trenutka centralna priča koju pratimo je Peteova. Film počne ubrzo dodatno zbunjavati kada se u okviru Peteove priče počne pojavljivati misteriozna Alice u koju se Pete zaljubljuje, a ona svojim izgledom neodoljivo podsjeća na Renee iz prvog dijela filma. Kako se film privodi kraju, u centru naracije ponovno se javlja Fred, a Pete nestaje. Na samom kraju filma vidimo Freda koji na interkom svoje kuće govori znakovitu poruku s početka, „Dick Laurent je mrtav“. Ovaj film čini izuzetak u vidu glazbene pozadine. Umjesto njegove učestale suradnje s Angelom Badalamentijem, Lynch se odlučio za korištenje glazbe izvođača kao što su Nine Inch Nails, Smashing Pumpkins, Rammstein, Marilyn Manson i David Bowie. Olson navodi kako je recepcija filma nakon njegova izlaska popraćena razočarenjem. Uz poneke pohvale, film je dobio i mnoštvo negativnih kritika, no s vremenom je stekao kulturni status koji ima i danas. (Olson 2008: 453)

⁵http://www.imdb.com/title/tt0116922/?ref_=tt_rec_tt

6.4 Mulholland Drive

Mulholland Drive film je iz 2001. godine za koji Lynch potpisuje scenarij i režiju.⁶ Olson navodi kako je Mulholland Drive prvobitno zamišljen kao mini-serija. Međutim, američka televizijska kuća ABC odbila je seriju te je cjelokupan projekt neko vrijeme stagnirao. Lynchu je u pomoć ubrzo priskočio francuski *Canal Plus* iz čega se umjesto serije rodio cjelovečernji film. (vidi Olson 2008: 511) Radnju filma možemo pratiti u dva dijela. U prvome dijelu pratimo dvije glavne protagonistice, glumačku aspiranticu Betty (Naomi Watts) i djevojku s amnezijom koju zadobiva nakon sudara Ritu (Laura Harring) te njihov međusobni odnos. U drugome dijelu u centru naracije su ljubomorna i očajna propala glumica Diane (Naomi Watts) i njena uspješnija ljubavna parternica Camille (Laura Harring). Film nam također donosio priču o traganju za identitetom, ostvarivanju sreće i mračnoj strani snovitog Hollywooda. Film je odlično prošao i kod publike i kritike te je Lynchu donio još jednu nominaciju za nagradu Oscar. Na to da je ovaj film miljenik kritike i da posjeduje kulturni status govori i nedavna anketa BBC Culturea, prema kojoj je Mulholland Drive najbolji film 21. stoljeća.⁷

6.5 Inland Empire

Inland Empire iz 2006. godine posljednji je Lynchev cjelovečernji film. I za ovaj se film Lynch našao u ulozi i scenarista i redatelja.⁸ Ono što ovaj film čini specifičnim, navodi Radić, je Lynchev prelazak na jeftinu DV tehnologiju zbog čega film nalikuje jeftinoj amaterskoj produkciji. (Radić 2007) Radnja filma vrti se oko glumice Nikki (Laura Dern) čiji se život počne ispreplitati s životom lika kojeg tumači. Kako radnja filma odmiče, ona postaje sve složenija i

⁶http://www.imdb.com/title/tt0166924/?ref_=tt_rec_tt

⁷<http://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/lynchev-mulholland-drive-proglasen-najboljih-filmom-21.-stoljeca-u-anketi-bbc-a/4638341/>

⁸http://www.imdb.com/title/tt0460829/?ref_=tt_rec_tt

nadrealnija. U filmu je zamjetljiv određen broj poljskih glumaca i replika na poljkom jeziku, što ne treba čuditi budući da su, kako navodi Radić, Poljaci bili produkcijski parteri filma. (isto) Iako je bilo kritičara koji su opovrgavali vrijednost ovoga filma, Olson ističe kako je nakon premijere u Veneciji Lynch zbog ovoga filma dobio brojne hvalospjeve. Kritičari i publika slavili su ga kao *indie* filmaša koji je u suvremenom korporativnom filmskom svijetu uspio napraviti film na svoj način, bez podrške velikog filmskog studia. (Olson 2008: 669)

7 David Lynch kao suvremeni nadrealist

Je li opravdano Lyncha smatrati suvremenom instancom nadrealizma, temeljno je pitanje ovoga rada. Kao što rekoh, očito je da u suvremenoj pop kulturnoj svijesti ime Davida Lyncha i pojam nadrealizma često dolaze zajedno. To niti ne čudi s obzirom da će većina ljudi, poglavito u pogledu umjetnosti, svemu onom što im se doima čudno, apstraktno i snovito, pridodavati epitet nadrealnog. Isto tako, odmah je jasno da Lynch nije nadrealist u istom smislu kao što su to primjerice Andre Breton ili Luis Aragon, budući da nije djelovao u vrijeme originalnog nadrealističkog pokreta niti je bio član nadrealističke grupe. Hopkins u posljednjem poglavlju svoje knjige *Dada i nadrealizam* nastoji razmotriti pitanje možemo li uopće govoriti o umjetničkom nadrealizmu u suvremenom dobu. Uočava kako neke osobitosti nadrealizma možemo pronaći u radovima suvremenih autora kao što su Sarah Lucas, Douglas Gordon i Cornelia Parker. Također, navodi kako nadrealizam u onome smislu kakav je postojao u izvornom periodu više nema. Unatoč natruhama nadrealističke poetike kod nekih autora, oragnizirani nadrealizam u pogledu cjelokupnoga umjetničkoga i životnog stava više ne živi. Razne kontrakulturne grupe koje su u nekim aspektima nalikovale nadrealizmu, tvrdi Hopkins, bile su koncentrirane samo na neka parcijalna pitanja (ekologija, ženska prava) te ih nije karakterizirala ista razina sveobuhvatnosti koju je imao nadrealizam. „Sama raznorodnost naše suvremene sveobuhvatne kulture znači da ideja „govorenja čovječanstvu“ – što su nadrealisti često smatrali da čine – u svakom slučaju izgleda besmislena.“ (Hopkins 2005: 153)

O postojanju nadrealističkih poetološki osobina u suvremenosti svjedoči i internetska stranica *Artsy*⁹ na kojoj je moguće pronaći mnoštvo suvremenih umjetnina s očitim nadrealističkim obilježjima. Kurt Lancaster u svome eseju, uz Roberta Wilsona, Lyncha proglašava značajnim suvremenim baštinikom

⁹<https://www.artsy.net/gene/contemporary-surrealistic>

nadrealizma. (Lancaster 2005) Svoje slaganje s ovom tezom u pogledu Lyncha nastojat ću argumentirati u ostatku rada povlačeći paralele između Lyncha i nadrealizma. Međutim, ukoliko ovo konstatiramo, otvaraju se još neka zanimljiva pitanja. Kakav je sam odnos nadrealizma i suvremenosti? Jesu li nadrealistička poetološka načela uopće aplikabilna i relevantna u suvremenosti ili se radi o nepotrebnom revitaliziranju zastarjelih umjetničkih tendencija? Zašto ih Lynch odabire kao glavnu okosnicu svojega stvaralaštva? Naime, početkom dvadesetih godina prošlog stoljeća, nadrealizam je bio logična posljedica ondašnje društvene situacije. Nadovezujući se na dadaizam, nastao je kao reakcija na kaos poslijeratnog društva. Iznikao je iz potrebe za preobrazbom individualne i kolektivne svijesti. Mišljenja sam da nadrealističke tendencije još uvijek nalazimo u umjetnosti, pa tako i kod Lyncha, upravo iz iste takve još nezadovoljene potrebe. Mnoge individualne i društvene prakse protiv kojih je govorio Breton činjenice su i suvremenog doba. Ljudi još uvijek razmišljaju u zadanim obrazcima, zatvorenih su umova i puni predrasuda, rade stroge kategorizacije svijeta oko sebe i ne žive u dosluhu sa svojim pravim i nesputanim sobom. Kao što je naznačeno, sveobuhvatne pretenzije nadrealizma u suvremenosti nisu posve realne. Međutim, autor kao što je Lynch, vjerojatno i nema tako snaže mesijanske pobude, već svome gledatelju samo želi ukazati na cijeli jedan spektar svijeta i života koji on vrlo vjerojatno, često zanemaruje. Lynch je u svojim nastojanjima puno suptilniji od originalnih nadrealista. Odbija interpretirati svoje radove te ne eksplicira poantu i motivaciju svoga umjetničkoga djelovanja u onoj mjeri u kojoj su to nadrealisti činili. Slikovito bih rekao da nam Lynch svojim radovima samo želi otvoriti vrata kako bismo izašli van naših uobičajenih okvira i iskusili nešto drugo. Kako ćemo to drugo doživjeti, to je apsolutno na nama. Lynchevi nas radovi izbacuju iz kolotečine, očuđuju našu stvarnost koju shvaćamo takvom kakvom nam se ona na prvu iskazuje. Prema tome, stava sam da je nadrealistički pogled na svijet i u suvremenom dobu itekako potreban. Smatram da je izuzetno važno da supostoje

različiti pogledi koji narušavaju monolitnost kulture, a nadrealistički je jedan od njih koji smatram izuzetno vrijednim i potrebnim. Ljudska psiha nije jednostavna, svijet nije homogen, puno toga je nejasno, skriveno i ljudskoj svijesti teško dostupno. Međutim, iako to često zaboravljamo ili nam uopće nije osviješteno, umjetnost Davida Lycha u tom pogledu, po mome mišljenju uspješno vrši funkciju podsjetnika koji nam je svakako potreban.

8 Obilježja nadrealizma u stvaralaštvu Davida Lyncha

8.1 Izvrnuta logika

Kao bitnu karakteristiku nadrealizma, potrebno je istaknuti specifičan odnos nadrealizma spram logike. No prije nego što pogledamo kakav je njihov odnos, potrebno je razjasniti što uopće logika jest. U svakodnevnome životu, možemo vidjeti, logika zauzima bitno mjesto. Često puta ćemo čuti da se u životu trebamo voditi logikom, a samim time i logičnim načinom zaključivanja. Logika se koristi kao svojevrsan putokaz u svakodnevnom snalaženju u svijetu. Za osobu koja ne zaključuje logički, prevladavajuće je mišljenje da je iracionalna. Prema tome, mogli bismo reći da ljudi općenito imaju neku intuiciju što je logično i što je ispravno logičko zaključivanje te da je to nešto čemu bismo trebali težiti. Naravno da se naše intuicije nužno ne podudaraju s onime što objektivno jest logično, odnosno s onime što proučava logika kao filozofska disciplina. Naša nas intuicija može odvesti u krivome smjeru, iako smo imali početnu težnju da logički zaključujemo. Logika se kao filozofska disciplina bavi načelima dosljedna zaključivanja (vidi Kovač 2005: 1) Dakle, pomoću logike kao discipline, isitče Kovač, možemo objektivno sagledati je li naše zaključivanje dosljedno i imamo li opravdanje da tvrdimo nešto do čega smo došli vlastitim zaključivanjem. Logika se kao disciplina koristi kao svojevrsan alat i u znanosti. Znanost koristi logiku kako bi što objektivnije i sigurnije zasnovala svoju spoznaju. Različite se znanosti u svome istraživanju svijeta koriste primjerice induktivnim zaključivanjem i induktivnom metodom¹⁰ kao

¹⁰ Induktivni zaključak je zaključak od posebnog na opće, dok je induktivna metoda dosljedna i sistematska upotreba takvog tipa zaključka. Primjerice, farmakologija kao znanost koristi induktivan zaključak i metodu. U istraživanju učinkovitosti određenog lijeka za liječenje neke bolesti, ona ga testira na pojedinačnim primjerima te ukoliko se na svakom pojedinom primjeru on pokazao kao učinkovit, zaključuje se da je taj lijek općenito učinkovit za liječenje te bolesti. Ovakvim se tipom zaključivanja farmakologija koristi sustavno i dosljedno te stoga kažemo da farmakologija koristi induktivnu metodu. Doduše, kod induktivnog zaključivanja zaključak ne vrijedi nužno već samo s vjerojatnošću, no daljnje pojašnjavanje toga problema trenutno nije

„logičkim alatom.“ (vidi Kovač 2005: 142-147) Vidljivo je dakle da i na svakodnevnoj intuitivnoj razini, ali i strogoj znanstvenoj, polažemo povjerenje u logiku. Međutim, nadrealizam radi odmak od ove uobičajene prakse. Kao i prema mnogočemu, nadrealizam izražava određenu skepsu prema logičkome razmišljanju kao jedinom ispravnom načinu razmišljanja. Taj je stav zabilježen i u samome *Prvome manifestu nadrealizma*:

„Mi još živimo pod vladavinom logike – to sam, razumije se htio reći. Ali današnji logički postupci korisni su samo pri rješavanju problema drugorazredne važnosti. Apsolutni racionalizam koji je još u modi dopušta nam razmatranje samo onih činjenica koje su proizašle iz našeg iskustva. Naprotiv, izmiču nam logički ciljevi. Suvišno je dodati da je i samo iskustvo dobilo granice. Ono se vrti u krletki odakle će ga biti sve teže i teže izvući. Ono se također oslanja na neposrednu korist, a čuva ga zdrav razum. Pod izlikom civilizacije i napretka odagnali smo iz duga sve što se s pravom ili krivom moglo nazvati praznovjerenjem, tlapnjom; zabranili smo svaki oblik istraživanja istine koji ne odgovara uvriježenom.“ (Breton u Machiedo 2002: 40)

U ovome je citatu vrlo jasno i sažeto izrečen stav nadrealizma spram racionalističke logike. Breton želi ukazati da logičko zaključivanje u našem svijetu ima primat nad bilo kakvim drugim oblikom zaključivanja. U našoj je kolektivnoj svijesti i kulturi logika i logično jedino ispravno, objektivno i valjano. Iz Bretonova promišljanja razvidan je stav da je takva ideja uvelike ograničavajuća za čovjeka i čovjekovo zahvaćanje svijeta oko sebe. A priori proglašavajući jedan način viđenja svijeta jedinim ispravnim, nameće nam unificirano percipiranje svijeta. Proučavanje svijeta, vođeno samo uvriježenim zdravim razumom, prema nadrealizmu, moglo bi rezultirati propuštanjem mnogih vidova svijeta koji su za zdrav razum nevidljivi. Dakako, treba istaknuti da nadrealisti ne odbacuju logiku i logično a priori jer bi samim time radili istu pogrešku kao i gorljivi zastupnici racionalističke logike. Kao što je i u

relevantno. Namjera je bila pokazati na primjeru kako znanost u svojoj osnovi polaže povjerenje logici i njenim metodama kako bi osigurala, ako ne apsolutnu, onda bar u većoj mjeri opravdanost svojih tvrdnji.

navedenom citatu Breton istaknuo, logika je praktična za snalaženje u svakodnevnom svijetu, ali za njega su logički postupci “korisni samo za rješavanje problema drugorazredne važnosti“. (isto) Ovaj nadrealistički stav blizak je filozofiji Davida Humea.¹¹ Hume će također reći da se zaključivanje putem logike na temelju iskustva pokazuje kao korisno i praktično u okviru našega svakodnevnog rezoniranja. Takvom vrstom zaključivanja uspješno se snalazimo u svijetu oko nas, ali ako ćemo se baviti problemima koji izlaze van granice našeg svakodnevnog iskustva, onda nam logika nije najbolji putokaz. Sukladno tome, trebamo se otvoriti novim načinima promišljanja. (vidi Prijić-Samaržija, Gavran Miloš 2011: 103) Nadrealistički stav spram racionalističke logike oprimjeren je i u Bretonovu literarnu djelu *Nadja*. Višnja Machiedo upućuje da problemsko težište te knjige tvore „pobuna i pokušaji njegova izbjavljenja iz racionalističke logike.“ (vidi Machiedo 2002: 66) Taj se odmak najbolje očituje u samom liku Nadje. Njen se pogled na svijet snažno opire onome pogledu koji je vođen zdravim razumom što je vidljivo u sceni gdje protagonist i Nadja sjede za večerom u jednom pariškom lokalnu:

„Nadja se počinje ogledavati oko sebe. Sigurna je da ispod naših nogu prolazi podzemni hodnik koji ide od Palače pravde (pokazuje s kojeg mjesta Palače, malo udesno od bijelog stubišta) i zaobilazi dvor Henrika IV. Uzbuđena je od pomisli na ono što se već zbilo na tom trgu u što će se tek dogoditi. Tu, gdje u tom času nestaju u mraku samo dva ili tri para, ona vidi gomilu.“ (Breton prema Machiedo 2002: 75)

Nadjino viđenje stvarnosti, kao i njeno duhovno ustrojstvo bliski su nadrealizmu. Machiedo ističe da slika koju odašilje okolina za nju je ponešto drugačija od uobičajene. U svome ophođenju sa svijetom vođena je svojim unutrašnjim osjećanjem i intuicijom. (vidi Machiedo 2002: 66) Po tome se Nadja razlikuje od većine koja i u slučaju kada doživi određeno iskustvo koje bi se moglo smatrati nadrealnim, odmah uključuje instant autokorektiv kojim dani

¹¹ Novovjekovni filozof (1711-1776). Uz Locke i Berkleya, najpoznatiji predstavnik britanskog empirizma.

perceptivni utisak ili osjećanje nastoji svrstati u logičke kategorije. Nadrealizam niječe potrebu za takvom vrstom korektiva. Takvu vrstu utiska smatra jednako vrijednim, ako ne i vrijednijim za zahvaćanje i razumijevanje vlastite okoline. Ovakav nadrealistički odnos spram logike u svojim filmovima baštini i David Lynch. Ako se samo i površno pogleda neki od Lynchevih filmskih ostvaraja, gledatelj će odmah uočiti odmak od tradicionalne filmske logike. Između događaja koji se redaju u filmu, gledatelj često puta nije u mogućnosti odrediti uzročno-posljedičnu vezu, a mnoge se scene doimaju besmislenima i irelevantnima za cjelokupnu radnju. Razumljivo je da se gledatelju Lynchevi filmovi mogu doimati bezrazložno hermetični, odnosno hermetični radi hermetičnosti same. Naravno da tomu je slučaj, Lynch zasigurno ne bi uživao kredibilitet u svijetu umjetnosti koji uživa dugi niz godina.

U Lyncheva je filmska ostvarenja potrebno zaviriti kroz prizmu netom objašnjene nadrealističke logike kako bi stvari bile jasnije. Naš svijet, koji nije inherentno logičan, moramo si ponekad sami učiniti logičnim te to vrlo često uspijevamo. Lynchov se filmski svijet opire takvom postupku, vrlo vjerojatno kako bi gledatelju ukazao da ne možemo sve svrstavati u neke logičke kategorije, odnosno da postoji još jedan vid svijeta koji se opire zahtjevima racionalističke logike. U skladu s nadrealizmom, Lynch racionalističku logiku ne odbacuje kao apsolutno irelevantu. Kako bi to bilo jasno, dovoljno je da se razmotri lik specijalnog agenta Dalea Coopera (Kyle MacLachan) u Lynchevoj i Frostovoj¹² televizijskoj uspješnici *Twin Peaks* (1990–1991).

Dale Cooper, kako bi riješio misterij ubojstva Laure Palmer, koristi različite metode. U svome zaključivanju vrlo se često koristi logikom, točnije indukcijom i dedukcijom¹³. (vidi Arp i Brace u Devlin i Biderman 2011: 13) U okviru kaosa

¹² Mark Frost, američki novelist, scenarist i redatelj, zajedno s Davidom Lynchem sukreator televizijskog serijala *Twin Peaks*.

¹³ Zaključak od općeg na pojedinačno

i mnoštva podataka koji okružuju ubojstvo Laure Palmer (Sheryl Lee), Cooper se služi racionalističkom logikom kako bi od „nereda“ stvorio „red“. Zanimljivo je da se Dale Cooper ne koristi samo logičkim postupcima u otkrivanju misterija. Do odgovora nastoji doći izvrćući logiku, oslanjajući se na deduktivnu tibetansku tehniku, ali i svoje snove koji obiluju nadrealnim i bizarnim likovima. (vidi Arp i Brace u Devlin i Biderman 2011: 16-17) Dakle, Cooper se koristi racionalnim (indukcija i dedukcija) i iracionalnim (snovi) metodama u rješavanju istoga problema što je u skladu s nadrealizmom koji, iako stavlja naglasak na iracionalno, ne zanemaruje niti racionalno. Kao što je već naznačeno, Lynch želi prikazati nelogičnu sliku stvarnosti koja kod gledatelja izaziva zbunjenost, ali ga potiče i na dodatno promišljanje o onome što promatra. Svijet kao logičan i racionalan samo je jedan od načina na koji ga možemo opisati i promatrati. U njegovu svijetu racionalne metode agenta Coopera i primjerice Log Lady¹⁴ (Catherine E. Coulson) imaju jednaki kredibilitet pri dolaženju do istine oko Laurina ubojstva. (vidi 2011: 16-17)

Međutim, odmak od tradicionalne logike ponajviše se očituje u narativnoj strukturi Lynchevih filmova. Većina njegovih filmova u pogledu narativne strukture podsjeća na *Andaluzijskog psa* (1929), iako ih, usudio bih se reći, karakteriziraju još apstraktnije i kompleksnije narativne zavrslame. Svatko tko pokuša kohezivno prepričati film kao što je primjerice *Mulholland Drive* (2001) ili *Inland Empire* (2006), suočit će s teškim, ako ne i nemogućim zadatkom. Upravo ću na primjeru ova dva filma pokušati predočiti o kakvim se to narativnim strukturama radi. U prvome dijelu *Mulholland Drivea* (2001) pratimo događaje vezane uz dolazak mlade glumačke aspirantice Betty (Naomi Watts) u Los Angeles kako bi započela svoju karijeru. Spletom okolnosti, ubrzo započinje njen suživot i prijateljstvo s misterioznom ženom koja joj se

¹⁴ Lik u serijalu *Twin Peaks*. Kroz serijal nudi pomoć agentu Cooperu u rješavanju zločina, sugerirajući mu da se za informacije o ubojstvu Laure obraća komadu drveta.

predstavlja kao Rita (Laura Harring). Rita je netom prije njihova upoznavanja doživjela prometnu nesreću pritom izgubivši pamćenje. Gledatelju već na toj narativnoj liniji, iako linearnoj, film otvara brojna pitanja budući da se ne dozaje ništa o Ritinoj pozadini, niti o podrijetlu i značenju mnoštva novca i zagonetnog plavog ključa koji je Rita donijela sa sobom. Međutim, karakteristična se lynchovska narativna organizacija počinje nazirati kada događaji netom opisane narativne linije počinju biti ispresjecani događajima s kojima priču Betty i Rite teško možemo povezati. Tako su primjerice ubačeni fragmenti o redatelju Adamu (Justin Theorux), njegovu poslovnome i privatnome životu, zatim plaćenome ubojici koji pokušava obaviti svoj zadatak te neobična sekvence dvaju likova u kafiću, u kojoj jedan lik prepričava sadržaj svoje noćne more te se već u sljedećoj sceni susreće sa zastrašujućom pojavom iz svoga sna. Već je do sada vidljivo da ovako organizirana fabula izmiče bilo kakvu logičnome objašnjenju. Upravo su zato i Lynchevi filmovi, između ostaloga izvorište mnoštva najrazličitijih interpretacija, budući da gledatelju ostavljaju mnoštvo prostora da pokuša pronaći nekakvu poveznicu između događaja u filmu. Dakako, Lynch u navedenome filmu ide dalje s usložnjavanjem radnje. U drugome dijelu filma zatičemo bitno drugačiju situaciju. Pojavljuju se drugi likovi, s drugim imenima, ali su fizički isti kao i likovi iz prvoga dijela filma. To je trenutak kada film ostavlja možda najjači efekt začudnosti na gledatelja. Iako je u drugome dijelu filma Betty postala Diane, a Rita je postala Camille, te je priroda njihova odnosa nešto drugačija, ostaje poveznica s prvim dijelom filma preko lika Adama i fantazmagoričnog kauboja (Monty Montgomery) koji se pojavljuju i prije spomenute nagle transformacije u filmu. Kao što je vidljivo, kako se razvija, film stalno otvara nove narativne rukavce, bez uzročno-posljedičnih veza i očitih konkretnih poveznica, što snažno evocira nadrealističko viđenje logike opisano na početku ovoga poglavlja. Sličnu narativnu strukturu ima i prethodnik *Mulholland Drivea*, *Lost Highway*. Naraciju toga filma također možemo podijeliti na dvije glavne narativne linije

koja naoko nemaju nikakve veze jedna s drugom. Isto kao i u *Mulholland Driveu*, u drugome se dijelu filma pojavljuju novi likovi koji su fizički vrlo slični onima iz prvoga dijela, odnosno tumače ih isti glumci. Tako se primjerice Renee (Patricia Arquette) iz prvog dijela, u drugom dijelu pojavljuje kao Alice (Patricia Arquette). U oba filma postoji ključni trenutak koji naraciju iz prvoga dijela filma transformira u naraciju drugoga dijela. Takav svojevrsan portal u *Mulholland Driveu* označava scena kada Rita plavim ključem otključava plavu kutiju. U *Lost Highwayu* portal simbolizira sekvence u kojoj vidimo cestu noću, osvijetljenu svjetlima automobila. Međutim, ta se sekvenca pojavljuje i pri kraju filma kada se Pete ponovno transformira u Freda. No smatram da se ovdje ne radi o trećoj narativnoj liniji, već o nastavku prve.

Inland Empire (2006), po mome mišljenju, posjeduje možda najkompleksniju narativnu strukturu od svih Lynchovih filmova. Na početku filma pratimo glumicu Nikki (Laura Dern) koja dobiva ulogu u hollywoodskome filmu. Ubrzo se narativna linija njena „stvarnog“ života počinje ispreplitati s radnjom filma u kojemu glumi (Nikki vara muža sa svojim filmskim partnerom, dok se u filmu u kojemu glume, njihovi likovi također nalaze u situaciji preljuba). Ovdje možemo zamijetiti primjer filma u filmu koji biva dodatno usložen, kao i u *Mulholland Driveu* (2001), ubacivanjem različitih fragmenta, u ovome slučaju primjerice bizarne sekvence s antropomorfnim zečevima. U film je inkorporirana i fragmentarna priča ukrajinske prostitutke, koja je sama po sebi dosta složena te se kako film odmiče, počinje isprepletati s pričom lika Nikki ili njenog filmskog lika Susan. Radić navodi kako u *Inland Empireu* (2006):

„Lynch vremenske i prostorne razine postavlja istodobno jedne pokraj drugih, jedne iznad drugih i jedne unutar drugih, koristeći i princip kineskih kutijica ili ruskih babuški; također, do nerazabirljivosti dovodi odnos promatrača i promatranog, onog što je unutar filma u filmu i izvan njega, pa je tu onda i prostor (a valjda i vrijeme) onog što je izvan izvanfilmskog, i nitko ne zna gdje je zadnja granica, moguće čak ni na nama koji film gledamo izvan-izvan-izvan-izvana. Naravno, u takvom stanju stvari, u

vertikalno-horizontalnom kretanju i mirovanju koje prolazi kroz tko zna koje dimenzije, suvišno je i napomenuti da su identiteti nepostojani, klizeći i prelijevajući.“ (Radić 2007)

Nešto klasičnija i jednostavnija narativna rješenja nalaze se u seriji *Twin Peaks* i filmovima *Blue Velvet* i *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. U spomenutu serijalu i filmovima radnju pratimo linerano-kronološki. Doduše, nije uvijek jasan uzrok pojedinih scena, neke sekvence djeluju krajnje nadrealno i neobično, no nema tog transformirajućeg trenutka koji radi snažan zaokret u naraciji u kojemu dosadašnji likovi postaju neki drugi. Primjer takve nadrealne i neobične sekvence u *Blue Velvetu* imamo u sceni kada Frank nasilno dovodi Jeffreya i Dorothy kod stanovitog Bena (Dean Stockwell). Sama prostorija u kojoj se tada spomenuti likovi nađu djeluje poprilično bizarno. U sumračnoj prostoriji sjedi nekolicina neobičnih likova koji ništa ne govore te djeluju potpuno zabavljeni trivijalnim radnjama koje trenutno rade dok u pozadini lagano svira glazba 60-ih godina prošlog stoljeća. Među njima se nalazi i lutka koja također pojačava nadrealnost cijele situacije. Bizarnost i neobičnost ove sekvence doseže svoj vrhunac kada Ben počne izvoditi performans na pjesmu Roya Orbisona, *In Dreams*, a Frank počne doživljavati psihotični napadaj. U seriji i filmu *Twin Peaks*, primjeri tih scena su sve scene koje odvijaju u fantazmagoričnoj crvenoj sobi. Jedna od takvih je i scena kada agent Dale Cooper prvi puta u crvenoj sobi susreće Lauru Palmer i patuljka koji se naziva Man from Another Place, u prvoj sezoni *Twin Peaksa*. Laura i Man from Another Place govore na krajnje neobičan način te njihovi verbalni iskazi djeluju kao svojevrsni kodovi. Situacija postane još dodatno nadrealna kada se Man from Another Place ustaje i započne plesati uz pratnju mistične jazz glazbe.

Dakle, Lynch se poput nadrealista odmiče od racionalističke logike što je vidljivo promotrivši osobitosti nekih njegovih likova i njihovih svjetonazora te osobitosti određenih neobičnih pojava koje u njegovim filmovima supostoje na

različitim ontološkim razinama. Odmak je vidljiv i u narativnoj strukturi, koja svojom složenošću i „nadrealnošću“ u pojedinim filmovima zasigurno nadmašuje i pojedine ostvaraje nadrealističkog pokreta s početka prošloga stoljeća.

8.2 Snovi i snovitost

Kao što smo dosada imali priliku vidjeti, snovi i snovita atmosfera bitna su komponenta kako Lyncheve, tako i nadrealističke poetike. U filmovima kao što su *Blue Velvet* (1986), *Mulholland Drive* (2001) te televzijskom serijalu *Twin Peaks* (1990-1991), a potom i u filmskom *prequelu* toga serijala, *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992) snovi predstavljaju bitan motiv, a mnogi bi se i složili da su ključ za njihovu interpretaciju. Kao što sam istaknuo, Lyncheva je estetika u pop kulturi poznata upravo zbog svoje vrlo specifične i izražene snovite atmosfere. Dojma sam da kao što u likovnome svijetu sam pojam sna vežemo uz Salvadora Dalija, isti pojam u filmskome svijetu vežemo uz Lyncha. U tome je pogledu i više nego očita poveznica Lyncha i nadrealizma. Međutim, da bismo jasnije razumijeli tu poveznicu, potrebno je detaljnije razmotriti snove u Lynchevu filmskom univerzumu.

Krenimo od *Twin Peaks*a (1990-1991) u kojem je svijet snova izražen u sada već ikoničnoj crvenoj sobi koja se pojavljuje u snovima specijalnog agenta Dalea Coopera (Kyle MacLachan). U snovitoj crvenoj sobi, možda i najpoznatijem Lynchevu snovitom elementu, agent Cooper susreće nadrealne i bizarne likove kao što su primjerice Man from Another Place (Michael J. Anderson) i Bob (Frank Silva). Neobični likovi, kao i neobična atmosfera odmah daju naslutiti da je riječ o svojevrsnom odmaku od stvarnosti, odnosno o nečemu što uvelike podsjeća na snove. Dakako, kod Lyncha su dihotomije stvarno/nestvarno i san/java poprilično zamagljene pa je stoga i teško govoriti o

takvim strogim podijelama u ovome kontekstu. Unatoč tome, bar u jednom aspektu crvena soba eksplicirano predstavlja svijet koji se nalazi u snovima agenta Coopera te je na taj način odijeljen od svjesnoga svijeta. U *Blue Velvetu* (1986) i *Mulholland Driveu* (2001) po mome je mišljenju granica između sna i jave još nejasnija. Spomenuvši snovitu atmosferu, potrebno je pojasniti kojim ju to izražajnim sredstvima Lynch uspijeva stvoriti. Bitan čimbenik u tom je pogledu osvjetljenje. Ekletantan primjer postizanja snovitosti osvjetljenjem imamo u *Blue Velvetu*. Primjerice u sceni kada Jeffrey šeta noću, a iz mraka se pojavljuje Sandy (Laura Dern). U toj sceni imamo kadar koji je gotovo apsolutno zatamnjen te se u njemu vrlo suptilno počne pojavljivati Sandy kojoj isprva čujemo samo glas i ne razanajemo odmah o kojem se liku radi. Postepeno, na kraju kadra ona biva potpuno osvjetljena. To se doima snovito zato jer se u snovima pojave i osobe često puta na taj način pojavljuju „niotkuda“ te ih ne percipiramo posve jasno. Glazba također igra značajnu ulogu u postizanju snovite atmosfere. Za to su ponajprije zaslužni snoviti i nokturnalni glazbeni brojevi Angela Badalamentija, a u *Twin Peaksu* i snoviti glas Julee Cruise koja je otpjevala naslovnu glazbenu temu serije te se pojavljuje i kao lik barske pjevačice. Lynch kod gledatelja evocira iskustva sna i ubacivanjem nadrealnih kadrova kao što je i onaj u *Lost Highwayu* gdje Fred u trenutku kada promatra svoju ženu Renee, umjesto njena lica vidi lice zastrašujućeg Mystery Mana. Netom spomenuti neobični verbalni iskazi patuljka iz crvene sobe primjer su stvaranja snovite atmosfere montažom. Kako bi se to postiglo, glumac koji tumači patuljka morao je svoje replike izgovoriti unatrag te se slijed takvog verbalnog iskaza u montaži ponovno obrnuo čime je dobiven takav neobičan efekt.¹⁵

Krenimo sada s analizom simboličke i epistemološke uloge sna. U *Twin Peaksu* zanimljiv je odnos sna i jave, odnosno njihova interakcija koja se očituje kroz

¹⁵http://twinpeaks.wikia.com/wiki/The_Man_from_Another_Place

agenta Coopera. Kao što je već prethodno navedeno, Cooper do informacija o Laurinu ubojstvu dolazi iz neposredne stvarnosti, ali i vlastitih snova u kojima se pojavljuje crvena soba. (vidi Riches 2011: 27) Različite zagonetke koje se pojavljuju u Cooperovim snovima predstavljaju ključeve za rješavanje zločina. Cooperovo povjerenje u vlastite snove i intuiciju u odgonetavanju stvarnoga materijalnoga svijeta, izdvaja ga od drugih klasičnih televizijskih, ali i literarnih detektiva. Kao što to Angela Hauge kaže, Cooper se koristi „intuitivnom dimenzijom nesvjesnog“. (vidi Riches 2011: 27) Snovi i nesvjesno u ovome kontekstu snažno evociraju Freuda. I sam Freud ističe kako „su ljudi odavna primjetili da u snovima ili kroz njih posjeduju hipermnistički znatno veća znanja i bez sumnje drukčija od saznanja na javi“. (Altaras Penda 2001: 662) Međutim, Riches ističe kako su kod Freuda snovi izvor znanja o nama samima, odnosno o našem unutarnjem svijetu, dok su u *Twin Peaksu* izvor znanja o vanjskom svijetu, odnosno nisu o Daleu Cooperu samome, već o okolnostima ubojstva Laure Palmer. (vidi Riches u Devlin i Biderman 2011: 29) U filmu *Twin Peaks: Fire Walk with Me* također se pojavljuje crvena soba, no po mome mišljenju, ne s toliko naglašenom epistemološkom ulogom, već više kao očuđujući element naracije.

U *Mulholland Driveu* (2001) snovi također igraju bitnu ulogu u razotkrivanju stvarnosti, ali kao i u *Blue Velvet* (1986), san i java nisu tako eksplicitno odvojeni kao u *Twin Peaksu*. Prelazak iz sfere jave, u sferu sna, suptilnije je naznačen kadrovima svojevrstnih portala koji posreduju između tih sfera. U *Blue Velvet* (1986) portal predstavlja prikaz ljudskoga uha, dok u *Mulholland Driveu* crveni jastuk. (vidi Riches 2011: 29) Klub *Silencio* u *Mulholland Driveu*, baš kao i crvena soba, pruža klasičan lynchovski snoviti estetički doživljaj. Iako nije eksplicitno naznačeno da je riječ o snu, to se daje naslutiti po neobičnoj i nadrealnoj atmosferi i događajima koji svoj vrhunac postižu u sceni gdje tamošnja klupska pjevačica u trenutku a capella izvođenja pjesme padne

onesvještena na tlo, a njena se pjesma i dalje čuje. Osim očitih snovitih motiva, *Mulholland Drive*, odnosno cijelu prvu polovicu toga filma možemo shvatiti kao san jednog od likova, što je po mome mišljenju, a objasniti ću i zašto to smatram, snažna aluzija na Freudovu teoriju o snovima. Brojne interpretacije ovoga filma, kao i ona Vladimira C. Severa, sklone su shvaćanju prvoga dijela *Mulholland Drivea* kao sna Diane iz drugoga dijela filma. Sever navodi kako:

„U onirički povezanu slijedu scena dotadašnji se tekst *Mulholland Drivea* pretvara u asocijativni niz projekcija Dianine psihe: utvarna naracija postaje zbilja, prethodna naracija postaje snoviđenje. Glas na telefonskoj sekretarici iz prvog dijela filma pripada, shvaćamo, njoj; apstraktni plavi ključ bio je dio njezina dogovora s plaćenim ubojicom, torba s novcem također; tajanstvena susjeda koja se zamijenila za stan s Diane vjerojatno je također njezina bivša ljubavnica; niz likova iz prvoga je dijela (Coco, Camilla) zapravo tek posuđivalo svoj lik drugima. U isti mah, zakulisne demonske sile iz prvoga dijela — gospodin Roque, starci iz autobusa, demon iza Winkie'sa — otkrivaju se kao utjelovljenja patnji protagonistice, koje će je odvesti u samoubojstvo.“
(Sever 2003)

Sever tvrdi kako naracija iz prvog dijela filma postaje snoviđenje, alternativna realnoj zbilji u kojoj Diane, potaknuta ljubomorom na uspjeh Camille u filmskome svijetu, ali i gnjevom zbog njena promiskuitetnog načina života, naručuje njeno ubojstvo, te naposljetku, ne mogavši se nositi s problemima, počinu samoubojstvo.

Poveznicu s Freudom u ovakvom tumačenju uočavam u Freudovoj tezi da je san ispunjenje želje. Freud uočava da na različiti sadržaji naših snova često puta imaju i različite uzročnike. Sadržaj nekih snova u nama stvara osjećaj ugone, dok neki izazivaju krajnju neugodu. Međutim, zanimljivo je upravo to što će u jednom dijelu *Tumačenja snova* tvrditi da su svi snovi po svojoj prirodi svojevrsno ispunjenje želje. (vidi Freud 2011: 148-160). Navodi primjere snova na kojima je to očigledno, kao što je sljedeći:

„Kad uvečer pojedem sardine, masline ili neka slično usoljena jela, usred noći osjetim žeđ, koja me budi. No buđenju prethodi san, koji svaki put ima isti sadržaj, naime, da pijem. Žudno srčem vodu, a ona mi godi onako savršeno kako već hladno piće može goditi onome tko umire od žeđi; no tad se budim i moram stvarno nešto popiti. Povodom jednostvanom snu jest žeđ koju osjećam pri buđenju. Iz tog osjećaja proizlazi želja da pijem, a tu mi želju san pokazuje kao ispunjenu.“ (Freud 2001: 149)

Kao što rekoh, iz ovoga je primjera vrlo jasno vidljivo ono o čemu Freud govori, no složiti će se mnogi, na mnoštvo drugih primjera snova, Freudova se teorija ne čini previše aplikabilna. Često svjedočimo tomu kako su pojedini snovi vrlo neugodni te nam se ne doimaju kao ispunjenje nekih naših želja. Međutim, naravno da Freudova teorija nije tako naivna. Freud će reći kako je potrebno razlikovati manifestni i latentni (prikriveni) sadržaj sna. (vidi Freud 2001: 161) Drugim riječima, i sam san, preko čijeg sadržaja dolazimo do nekih nagona koji su skriveni u nesvjesnom, potrebno je analizirati dublje od razine njegove same manifestacije, odnosno, potrebno je pronaći uzroke zašto je određena manifestacija upravo takva kakva jest. Dubljim analiziranjem manifestacijskog sadržaja sna, otkrit će se, tvrdi Freud, da su svi snovi ispunjenje nekih želja, pa čak i oni krajnje neugodni:

„Neugodan osjećaj koji pobuđuju takvi snovi jednak je sili, što nas želi zadržati – najčešće s uspjehom – od bavljenja takvim pitanjima (ona o kojima se ne rado govori i misli) ili njihova procjenjivanja, i koju svatko od nas mora svladati, i koji svatko od nas mora nadvladati uvidi li da je ipak prisiljen uhvatiti se s njom u koštac. Ali osjećaj neugode koji se, dakle, vraća u snu, ne isključuje postojanje jedne želje; kod svakog čovjeka postoje želje koje on ne želi priopćiti ostalima, a i one želje, koje ne želi priznati niti samome sebi. S druge strane, držimo da imamo prava dovesti u vezu karakter neugode svih ovih snova i činjenicu iskrivljenja snova, te zaključiti da su ovi snovi toliko iskrivljeni, a ispunjenje želja u njima preruseno do neprepoznavanja stoga što postoji neka sila, neka namjera potiskivanja, usmjerena protiv predmeta sna ili protiv želje, koja se iz njega napaja. Dakle, iskrivljenje sna pokazuje se uistinu činom cenzure (Freud 2001: 188)

Freud želi ukazati kako su neugodni snovi posljedica potiskivanja one želje koja nam sama po sebi stvara neugodu. Smatram da se prvi dio *Mulholland Drivea* može interpretirati u vidu ove Freudove teorije. Ako kao pretpostavku uzmemo da je prvi dio filma Dianein san, on se doista može percipirati kao neugodan. U manifestnom dijelu njena sna postoje različite zastrašujuće utvare kao što je čudovište/demon koji se nalazi iza zalogajnice, tajanstveni kauboj i gospodin Rouqe. Također, pojedini događaji iz prvoga dijela djeluju pomalo zlosutno i odaju atmosferu noćne more (primjerice Bettyn i Ritin susret sa ženskim lešem). Dakle po prevladavajućem dojmu, unatoč nekim iznimnim sekvencama, taj bi se san mogao odrediti kao neugodan. Prema Freudovoj teoriji, njegova je neugodna manifestacija posljedica potisnute skrivene želje. Kao što već rekoh, prema Severovoj je interpretaciji, u zbiljskoj je dimenziji filma Diane naručila ubojstvo Camille zbog ljubomore. Iz drugoga dijela filma očito je da Diane pati zbog Camillina uspjeha, a možda još i više zbog neuzvraćene ljubavi što ju ponuka da naruči Camillino ubojstvo. Međutim, smatram da u suštini Dianeina želja nije smrt Camille. Naručivanje ubojstva je samo potencijalno rješenje koja Diane vidi kako bi našla izlaz iz neugodne situacije. Njena je suštinska želja, rekao bih, želja za svojevrsnim posjedovanjem Camille čije bi se zadovoljenje manifestiralo kroz osjećaj dominacije i superiornosti, kao i osjećaj da je Camilla aposlutno zavisna spram nje. U zbiljskoj dimenziji filma Diane uočava da je inferorina spram Camille koja je mnogo uspješnija, da ona u Camillinu životu uopće nije potrebna te pati od osjećaja manje vrijednosti. Sukladno tome, ona stvara alternativnu stvarnost koja je reakcija na tu potisnutu želju za posjedovanjem Camille. Analizirajući prvi dio filma, uočiti ćemo da se kroz neugodan san ostvaruje Dianenina želja. U njemu njen odnos s Camillom biva sasvim drugačiji. Camilla odnosno Rita, sada je u poziciji osobe koja je itekako zavisna spram Diane odnosno Betty. Camillina cjelokupna egzistencija u neku ruku zavisi spram Diane budući da je praktički beskućnica koja pati od amnezije. Diane u snu preuzima ulogu dominantne osobe koja brine o Camilli.

Isto tako, snovita verzija Camille drugačijih je karakternih crta, doima se mnogo krhkije i nevinije od njene stvarne suprotnosti s kojom Diane nije u stanju manverirati. Frojdotski tumačeno, prethodno navedeni neugodni elementi sna samo svjedoče o potiskivanju te stvarne želje kako bi se Diane lakše nosila sa zbiljom. Iz filma je očito da je Diane svjesna svojih osjećaja spram Camille, no smatram da je želja za njenim aposolutnim posjedovanjem aspekt njena duševnog stanja koji ona potiskuje. Iako analizirajući ovaj san ne moramo preduboko ponirati u objašnjenj manifestacije ovog neugodnog sna (sama želja je nešto transparentnija) kao što je to potrebno u nekim primjerima koje Freud navodi, smatram da on vrlo dobro ilustrira ono o čemu Freud govori. U *Blue Velvetu*, kao što je već naznačeno, dio filma koji se nalazi između dva prikaza ljudskog uha također možemo tumačiti kao san, odnosno Jeffryev san. Taj san također uvelike nalikuje na noćnu moru. Prvi i zadnji dio svijetlije su intonirani i prikazuju svijet u njegovu pozitivnijem vidu, dok je središnjica filma mračna, zastrašujuća te sadrži bizarne sekvence koje najčešće susrećemo samo u snovima. *Lost Highwayu* i *Inland Empire* također obiluju scenama snolikog karaktera, no one bi se možda prije mogle interpretirati kao određene psihoze nekih od protagonista, a ne kao snovi. Primjerice, cijeli drugi dio *Lost Highwaya* mogao bi predstavljati iskrivljenu stvarnost koja se nalazi samo u Fredovu umu. Toj interpretaciji ide u prilog i činjenica da je Fred nasilno usmrtio svoju suprugu. „Nova stvarnost“ iz drugog dijela filma možda je samo posljedica traume i način da se Fred nosi sa zločinom koji je počinio. Za tu interpretaciju ključan je dio filma u kojem Fred govori detektivima kako ne voli gledati video snimke vezane uz svoj život jer voli zapamtiti stvari na svoj način. Psihoteičnost glavne protagonistice u *Inland Empireu*, čini mi se, možemo interpretirati u dva smjera. Prema prvom, Nikki je realno postojeća uspješna glumica koja nakon nekog vremena preuzme personu lika kojeg glumi. Međutim, moguće je interpretirati na način da je Susan u biti shrvana svojim teškim životom, u svome

umu iskonstruirala verziju sebe kao uspješne glumice koja samo glumi ženu poput nje.

Vidljivo je da snovi kod Lyncha očučuju stvarnost, stvaraju neobičnu atmosferu, ali imaju i izraženu epistemološku ulogu. Oni su tajnovit i mračan izvor iz kojega crpimo informacije koje su u nama, ali se ne nalaze u našoj aktivnoj svijesti, bilo da su te informacije o nama samima (*Mulholland Drive*) ili o svijetu oko nas (*Twin Peaks*).

8.3 Jeza

Francuski esejist i teoretičar Maurice Blanchot u svojim je *Razmišljanjima o nadrealizmu* (1949) ustvrdio “On (nadrealizam) je sablast, blistava sablast“. (Machiedo 2002: 13). Pitanje je što nadrealizam čini tako sablasnim i jezovitim. Dio odgovora leži u netom spomenutim snovima kojima nadrealistička djela obiluju i onome što ti snovi kriju. Snovi posreduju između naše svjesne i nesvjesne sfere. Ono što je u sferi nesvjesnog nije nam uvijek dostupno. Ponekad putem snova vidimo što se nalazi u toj sferi i to nas vrlo često plaši. Sve što se nalazi u sferi nesvjesnog potisnuto je iz naše aktivne svijesti. Potisnuto je pod utjecajem društvenih konvencija, odnosno

„Zbog razloga samozaštite od društvene stvarnosti u koju smo kao svjesna bića uronjeni – pospremljeni, potisnuti i kao zaboravljeni, sjećanja i doživljaji koje društveni dio čovjeka ne smije, pa posljedično gotovo i ne može javno, sebi i drugima jasno iskazati (...) Ne samo da čovjek na ograničenja pristaje, jer je to način da se uklopi i konzumira po njegovom shvaćanju potrebnu mu podršku i zaštitu, već i sam sebe kori i kažnjava, kad primjećuje da zbog naredbi i zabrana njegove nagonske težnje nisu nestale“. (Altaras Penda 2001: 663-664)

U nesvjesno je prema tome pospremljeno ono što ne želimo da se vidi, ali je potisnuto tako da više uopće nismo svjesni da to postoji. Upravo ovdje dolazimo do točke koja je prema Freudu suštinski izvor jeze o čemu govori u svome djelu *Pojam jeze u književnosti i psihologiji* (1919). Nije da se plašimo nepoznatog,

već se plašimo poznatog. Kada u sferu svjesnog dođe nešto iz sfere nesvjesnog, strah u nama izaziva naš ponovni susret s nečime što je u nama skriveno, ali je skriveno kako bismo laške preživljavali u društvu. Plaši nas suočavanje sa činjenicom da se ono što je trebalo ostati sakriveno oduprlo potiskivanju i sada se nalazimo suočeni sa time. (vidi Perić u 2010: 51-52) Iz toga proizlazi i ono što nam je jezovito i kod nadrealizma i Lyncha jer nas putem snovitih vizija u umjetnosti suočavaju s onime što smo potisnuli. Usudio bih se reći da je jezovit osjećaj pri gledanju Lynchevih filmova u nama stvoren sublimnim terorom kojeg u eseju *O natprirodnom u poeziji* (1826) opisuje britanska spisateljica Anne Radcliffe i diferencira od pukog horror. „Horor, kao puki užas, silnom grozotom gotovo da poništava čitatelja, dok ga sublimni teror svojim zatamnjenim predigrama stravičnih scena duševno i duhovno oplemenjuje“. (Radcliffe prema Perić 2010: 50) Dakako da u Lynchevim filmovima ima i elemenata klasičnog horror, sjetimo se samo naglog prikaza raskomadnog tijela Renne Madison u filmu *Lost Highway*. Doduše, ipak smatram da se najveći dio jezovitosti kod Lyncha crpi iz „zatamnjenih predigri“, iz fragmentarnog prikaza onoga što se nalazi u sferi nesvjesnog.

Treba napomenuti da Freud uvodi distinkciju između jeze koja je uzrokovana konkretnim stvarnim događajima i jeze koja je uzrokovana reakcijom na neko fiktivno umjetničko djelo. U ovome je kontekstu nama posebice zanimljiv potonji uzrok. Freud uočava da mnogo toga što nam u književnosti možda nije jezivo, u stvarnome životu bi itekako bilo. Za to navodi primjer bajke u kojoj nam pojava recimo duha, vrlo vjerojatno neće izazvati osjećaj jeze, dok duh u stvarnome životu hoće. Doduše, napominje da jezivost pojave kao što je duh u fikciji, ovisi o mnogim drugim faktorima u djelu s kojim se susrećemo. Ako je riječ o bajci, duh nam neće biti jezovit zbog cjelokupnoga konteksta u tome djelu. Bajka vrlo jasno upućuje na cjelokuonu nadrealnost svoga narativa te su bilo kakve nadrealne pojave u njoj sasvim uobičajene, stoga i nejezovite.

Međutim, u drugim vrstama književnosti ili umjetnosti općenito, slične pojave mogu izazivati snažan osjećaj jeze:

„Drukčije je pak kada se pisac, kako se čini, stavi u poziciju obične realnosti. On tada preuzima i sve uvjete koji vrijede za nastanak jeze doživljaja, a sve ono što djeluje jezovito u životu, djeluje tako i u književnosti. U tom slučaju, međutim, pisac stravu može intenzivirati i umnogostručiti daleko iznad mjere koja je moguća u doživljajnosti, tako što dopušta pojavljivanje takvih događaja koji se inače ne bi ili bi se tek vrlo rijetko pojavili iskustveno. Tada na neki način razotkriva naše praznovjerje koje smo smatrali prevladanim, obmanjuje nas obećanjima obične zbilje, da bi potom ipak izašao izvan nje. Na njegove fikcije reagiramo onako kako bismo reagirali na vlastite doživljaje...“ (Freud 2010: 46)

Smatram da je u nadrealističkoj poetici jezovitost izazvana na ovaj način, što ću i objasniti na primjeru Lynchevih nadrealističkih filmskih ostvaraja. Ako uzmemo za primjer sve sljedeće naslove, *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks* (1992), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) i *Inland Empire* (2006), svi su oni okvirno stavljeni u kontekst uobičajene realnosti. Svi navedeni filmovi, na početku nas svoje naracije uvode u svjetove nalik našem, zbiljskome realnome svijetu te od njega ni po čemu značajno ne odudaraju. Upravo na taj način Lynch stvara platformu za događaje i pojave koji u nama izazivaju osjećaj jeze. U prijašnjem dijelu teksta već sam istaknuo kako kod Lyncha češće imamo samo slutnje nečeg demonskog i zastrašujućeg, nego eksplicitne horor prikaze. U područje poznatog umeće slutnju nečeg zastrašujućeg, a ono je takvo, ako ćemo frejdovski tumačiti, zato što nam je isto tako poznato, ali potisnuto. Smatram da ovo dobro oprimjeruje lik *Mystery Mana* iz filma *Lost Highway*. Taj pomalo diabolni lik kod većine gledatelja zasigurno izaziva zlokobnu slutnju. On, iako blago neobičnog izgleda, ne predstavlja klasičnu horor filmsku utvaru ili čudovište. Njegovim se pojavljivanjem, u nama se stvara osjećaj da će se nešto loše dogoditi i da je riječ o nekakvoj manifestaciji zla, ali ne možemo sa sigurnošću ustvrditi zašto je

tomu tako. Rekao bih da je on generator subliminalnog teorora o kojemu govori Radcliffe. Naravno, on nije jedini takav generirajući element jeze u tome filmu, ali je zasigurno jedan od upečatljivijih. Ako ćemo ovo dalje frejdovski interpretirati, Mystery Man je jezovit zato što nam ukazuje na nešto što je u biti poznato, ali potisnuto. Potrebno je možda naglasti da Freud pod poznatim potisnutim u ovome kontekstu smatra ili neke infantilne komplekse (npr. strah od kastracije) ili prevladana primitivna uvjerenja (npr. animistička uvjerenja) (Freud 2010: 57). Iz perspektive gledatelja, smatram da Mystery Man jezovit zato što nam ukazuje na naše prevladano uvjerenje o postojanju zlokobnih onostranih sila koje se mogu manifestirati u ljudskom obličju. To će u biti reći da takva uvjerenja nismo u suštini prevladali, već smo ih samo potisnuli. Sličan primjer imamo i u liku Boba u *Twin Peaksu* i filmu *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. Bob je manifestacija zla u ljudskom obličju. Iako gledatelj na početku nije upoznat s njegovom pravom prirodom, uz njega se gledatelju odmah javlja intuicija da je riječ o nečemu zlokobnom te se u nama stvara osjećaj jeze. U *Mulholland Drive* isto tako imamo lik kauboja (Monty Montgomery) koji je na isti način generator jeze što su to Mystery Man i Bob. Na naša nas potisnuta primitivna uvjerenja podsjećaju i antropomorfni zečevi u *Inland Empireu*. U *Blue Velvetu* nas na realnu manifestaciju zla podsjeća psihotični kriminalac Frank Booth. Lynch se prema tome očito pokazuje kao vrlo vješt eksplikant potisnutog. Manifestirajući potisnuto, ali vrlo suptilno, Lynch se pokazuje kao vrlo vješt u izazivanju jeze kod gledatelja. Lynch jezvu postiže i stvaranjem jezovite atmosfere na razini cijeloga filma. Bitna komponenta te atmosfere je zvučna kulisa. U prvom redu tu su originalne skladbe koje su skladane upravo za njegove radove, skladbe već nekolicu puta spomenutog Angela Badalamentija. Isto tako, Lynch inkorporira i skladbe drugih izvođača nastale neovisno o njegovim djelima koje same po sebi nose određen mračan i jezovit kvalitet kojima se pojačava intenzitet jezovitog u pojedinim scenama. Tako primjerice uvodna sekvenca *Lost Highwaya* koja prikazuje cestu noću, popraćena je

Bowieom *I am Deranged*. Posebice je zanimljivo izazivanje jeze kod gledatelja skladbama koje neovisno o filmu djeluju poprilično vedro i pozitivno, ali u kontekstu filma postaju jezovite. Primjer toga imamo u uvodnoj sekvenci *Blue Velvet* koju zvučno prati istoimeni klasik Bobbja Vintona iz 60-ih godina prošlog stoljeća. Spomenuta uvodna sekvenca prikazuje američko predgrađe koje izgleda karikirano idilično. To idilično predgrađe u kombinaciji sa spomenutom skladbom stvara kontra efekt kod gledatelja. Zbog pretjerane savršenosti i vedrine, sekvenca djeluje bizarno, zlosutno i jezovito. Osvjetljenje također igra bitnu ulogu u izazivanju jeze. Većina Lynchevih scena poprilično je mračna. Neki kadrovi su djelomično ili gotovo potpuno zamračeni. Mrak kod ljudi izaziva neizvjesnot, a potom i jezu jer u mraku često puta nismo svjesni s čime smo suočeni što Lynch vrlo vješto koristi. I od boja često prevladavaju tamni tonovi koje kombinira sa ponegdje istaknutom crvenom (*Twin Peaks, Lost Highway*) ili plavom (*Blue Velvet, Mulholland Drive*). Pojedina scenografska rješenja također su zaslužna za jezovitost. Interijer kuće u kojoj žive Fred i Renee u *Lost Highwayu* ostavlja dojam zlosutnosti zbog svog naglašenog minimalističkog uređenja i slabog osvjetljenja. Hladan, polumračan i gotovo prazan prostor ne daje nam nikakve odgovore, samo nameće dodatna pitanja te ga teško možemo dovesti u kontekst svakodnevnog ljudskog življenja. Također, svojom prazninom sugerira postojanje nečega što naoko nije odmah vidljivo. Međutim, to su sama neka od izražajnih sredstava kojima Lynch postiže jezovitost. No na koji god način to čini, očito to čini vrlo uspješno.

8.4 Erotsko i tjelesno

Vrlo česti i upečatljivi elementi Lyncheva filmskog opusa su vrlo ekspresivne erotske scene. Ljudska tjelesnost i seksualnost zasigurno su jedna od bitnih umjetničkih preokupacija ovoga autora. Mišljenja sam da Lynch kroz svoja djela nastoji istražiti te navedene segmente ljudskog života. Istraživanjem seksualnosti bavio se svojevremeno i sam nadrealistički pokret. U razdoblju od

1928. do 1932. godine, nadrealisti su provodili svoja tzv. „istraživanja seksualnosti“ putem koji su nastojali otkriti kakva je istinska i nesputana ljudska seksualnost. (Hopkins 2005: 116) O nadrealističkoj fascinaciji sa seksualnošću i tjelesnošću svjedoči i sama umjetnička ostavština ovoga pokreta, vidljivo primjerice kod Rayeve fotografije *Spomenik za D. A. F. de Sadea* (1933), Magritteove slike *Silovanje* (1934.) i Batailleova pornografskog romana *Priča oka* (1928). Vjerojatno se odmah može naslutiti da niti nadrealisti, a potom niti Lynch, nisu nastojali prikazati uobičajene vidove seksualnosti. Upravo im je prikazivanje i istraživanje subverzivne seksualnosti još jedna od zajedničkih točaka.

Erotske scene u Lynchevim ostvarajima često su lišene romantičnih konotacija, obiluju nasiljem te djeluju bizarno i zastrašujuće. Tako primjerice u *Blue Velvetu* (1986) gledatelj svjedoči vrlo nasilnim i ponižavajućim seksualnim odnosima. Scena u kojoj Frank seksualno zlostavlja Dorothy daleko je od uobičajene filmske scene seksa, kao i ona u kojoj Dorothy od Jeffreya zahtjeva da ju fizički ozljeđuje prilikom snošaja, što on kasnije i čini. To ne treba čuditi budući da je i sam Lynch svojevremeno izjavio kako su scene seksa u većini filmova vrlo plošno prikazane. Harris zaključuje da Lynch zazire od takva prikaza jer vjerojatno želi ukazati na kompleksnost ljudske seksualnosti koja za njega također predstavlja svojevrsan misterij. (Hariss 2015)

Zanimljivo je da mnoštvo internetskih komentatora na različitim forumima, upravo na temelju seksualnih prikaza kod Lyncha izvode zaključak o njegovim mizoginim tendencijama. Takav zaključak ne treba posebno čuditi budući da ženski likovi kod Lyncha vrlo često prilikom seksualnog odnosa budu ponižavani, zlostavljani, silovani pa na kraju čak i ubijeni. Ekletantan primjer toga je i Laura Palmer koju otac zlostavlja od njene trinaeste godine i na kraju i ubija. Znakovit je i prikaz seksa Freda i Renne Madison u filmu *Lost Highway* (1997) nakon kojeg ubrzo slijedi nasilna smrt ženskoga lika. Unatoč tome, ne

bih se složio da Lynch na taj način iskazuje svoju mizoginost. Uzevši u obzir sav kontekst njegovih djela, takav mi se zaključak ne čini posve valjan. Prije bih rekao da je njegova tendencija prikazati sve ono nastrano i loše u svijetu što mu njegovo nesvjesno nalaže, bez ikakve cenzure. To što su žene na taj način prikazane kao žrtve zlostavljanja smatram da ne povlači nužno zaključak o njegovoj mizoginosti. U prilog tvrdnji protiv njegove mizoginosti govori i to što se doima da Lynch želi razumijeti žene, one za njega također predstavljau neistraženi i zanimljiv misterij. Shodno tome, on u svoje likove uključuje mnoštvo različitih aspekata žene koje istražuje. Njegovi ženski likovi nisu stereotipni. Lynch prikazuje ženu kao dominantnu i submisivnu, i snažnu i ranjivu, vrlo seksualiziranu i čednu, i manipulativnu i naivnu. Dok su takve dihotomije negdje zastupljene u opozicijskim prikazima kao što je to prikaz čedne i nevine Sandy i seksualizirane i manipulativne Dorothy u *Blue Velvetu*, a ponekad sve to inkorporira u samo jednog lika. Laura Palmer je primjerice sve od navedenog, što je naravno i u skladu sa svim različitim identitetima koje njen lik nosi. Ona je omiljena djevojka iz susjedstva, uzorna srednjoškolka, odana i brižna prijateljica i djevojka, aktivna u humanitranim projektima u svome gradiću, ali i problematična ovsinica o kokainu i prostitutka. Međutim, uz to, posebnost ovoga lika čini mi se leži u tome što svi ti njezini različiti identiteti ne doimaju proturječni. U *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), njene pozitivne karakterne osobine ne doimaju se lažne ili kao sredstvo prikrivanja onih loših, već iskrene. Iako možda pomalo ekstreman primjer, očito je da Lynch nastoji napraviti što objektivniju studiju žene koja nije stereotipna. Iako su kod nekih likova određene karakterne osobine naglašenije i suprotstavljane drugome liku koji mu je suprotnost, stava sam da je to posljedica drugih umjetničkih pretenzija, između ostaloga i da prikaže raznovrsnost ženskih karaktera, a ne njihovo stereotipiziranje, iako smatram da niti jedan Lynchev ženski protagonist nije prikazan posve plošno. Iako je primjerice Rita u *Mulholland Driveu* oličenje naivnosti, njena stvarna inkarnacija iz drugog dijela je nešto posve drugo. U

Inland Empire glavna protagonistica također je žena. Također je vidljiv cijeli spektar različitih identiteta žene koji se često prožimaju i isprepliću. Nikki/Susan/(poljska prostitutka) prolazi put od cijenjene i dobroćudne pripadnice visokog društva, preko preljubnice i propalice na ulicama velegrada, pa sve do ponovno sretne obiteljske žene. Međutim, i u ovome je filmu vidljiva Lyncheva sklonost erotskom koja je vrlo jasno eksplicirana u prikazima grupice vrlo seksualiziranih prostitutki koje se isprekidano pojavljuju u filmu.

Doduše, nadrealističko bavljenje seksualnošću i ženskim tijelom početkom 20.stoljeća puno bi se prije moglo nazvati mizoginim i seksističkim. Hopkins uočava te tendencije tvrdeći kako su u okviru nadrealističkog pokreta erotika i seksualnost prikazivani ponajprije iz muškoga gledišta te kako su „žensko tijelo, dakle i ženstvenost, često poniženi pretvaranjem u predmet i fetišizacijom ženskog tijela u službi muškog psihosocijalnog oslobođenja.“ (Hopkins 2005: 121) Pripadnici pokreta (muškarci) na svojim su sesijama istraživali su svoju seksualnost (heteroseksualnu) te istraživajući svoju žudnju, žensko je tijelo postalo samo sredstvo za zadovoljenje te žudnje.

Zaključno bih još jednom konstatirao kako je erotika i tjelesnost bitno mjesto kako poetike nadrealista s početka dvadesetog stoljeća, tako i Lyncheva stvaralaštva što je ih još jednom dovodi u vezu, no s jednom bitnom razlikom. Erotika i tjelesnost su kod Lyncha shvaćeni kao misteriji koje on što sveobuhvatnije nastoji istražiti svojom umjetnošću, dok je takvo istraživanje nadrealista puno manje sveobuhvatno, viđeno samo iz patrijahalne perspektive. Nadrealiste je više zanimalo zadovoljenje seksualne žudnje, dok je Lyncha ljudska seksualnost zanimala kao takva. U tome je smislu i sam Lynch pokazao, po mome mišljenju, veću otvorenost i uviđavnost od samih nadrealista. Iako bi se moglo reći da je Lynch suvremena instanca njihovih tendencija, očito je da je primjerice u pogledu ovoga pitanja ipak otišao nekoliko koraka naprijed.

9 Zaključak

Avangarda je kao umjetnička epoha iznjedrila mnoštvo umjetničkih pravaca, umjetnika i umjetničkih djela. U njenoj srži utkano je radikalno osporavanje tradicije te snažna sklonost revoluciji. Nadrealizam je kao avangardni pravac baštinio spomenute tendencije donoseći sa sobom i mnoštvo novina u društvenu i umjetničku sferu. Budući da razdoblje postmoderne mnogi smatraju i razdobljem koje karakterizira visoko stupanj „reciklaže“, ne treba čuditi to što je u umjetnosti postmoderne moguće zamijetiti obilježja tako osebujnog umjetničkog pokreta kao što je to bio nadrealizam. Također, tome ide u prilog ide i činjenica da je nadrealizam s vremenom postao i podosta rasprostranjen po svijetu što govori i o njegovoj univerzalnoj kvaliteti. David Lynch jedan je od suvremenih umjetnika kojeg mnogi smatraju suvremeni nadrealistom. U radu sam, nadam se uspio pokazati da je takva teza u potpunosti opravdana. Isto tako, da se ne radi o pukom ponavljanju. Dio Lyncheve posebnosti u okviru nadrealizma zasigurno možemo pripisati i specifičnosti medija, ali i vremena u kojemu je Lynch stvarao i još uvijek stvara. U suvremenom kontekstu Lynch je imao mnogo veće tehničke mogućnosti za očuđavanje stvarnosti kojoj su nadrealisti težili. Međutim, smatram da je za osebujnost Lynchevih radova zaslužna ipak ingenioznost samog autora. Vidljivo je da je u mnogim nadrealističkim postavkama Lynch otišao pokoji korak dalje od samih nadrealista. Osim nadrealističkih elemenata izdvojenih u radu, Lynchevo stvaralaštvo karakterizira i samo njemu svojstven estetski „kolaž.“ U neobičnu nadrealističku strukturu ubacuje mnoštvo trivijalnih elemenata koji su ponegdje dovedeni gotovo do karikiranosti. Vrlo čest element je i likovi misteriozne i fatalne žene, barske pjevačice sanjivog glasa, ali i lik psihotičnog mafijaša. U njegovim se radovima očituje i njegova sklonost estetici 50-ih i 60-ih godina prošlog stoljeća, ali i cjelokupnoj američkoj kulturi i estetici. Učestalo koristi i motiv industrije i velegrada koji su često u opreci s pastoralnim elementima. Krucijalan element u tom je kolažu i atmosfera koju bismo mogli

nazvati nadrealističkom, ali ponajprije lynchovskom. Međutim, možda najbitniji Lynchev element je onaj koji ga ponovno dovodi u kontekst s nadrealizmom, ali i cijelom avangardom, a to je tendencija potiranja tradicije i angažiranost u mijenjanju individualne i kolektivne svijesti koja proizlazi iz svih opisani poetološki značajki nadrealizma i Lyncha u ovome radu. Tendencija da se na svijet gleda novim i neuobičajenim pogledom. Lynchevi radovi medij su pomoću kojeg gledatelj može zauzeti takvu perspektivu, a zato je ponekad i dovoljno da se Lynchevi filmovi jednostavno iskuse, a ne nužno dubinski analiziraju.

Sažetak

Surrealism and David Lynch

U diplomskom radu prikazan je odnos nadrealizma kao avangardnog umjetničkog pravca i pojedinih filmskih ostvaraja suvremenog filmaša Davida Lyncha. Rad nastoji ukazati na određene poetološke sličnosti nadrealizma i Lyncheva stvaralaštva iz čega se onda može derivirati teza da je David Lynch suvremeni nadrealist. Također rad upozorava i na neke specifičnosti Lyncheva stvaralaštva koje ga izdižu od titule pukog sljedbenika minulih umjetničkih tendencija.

Ključne riječi: *književnost, film, nadrealizam, psihoanaliza, automatizam, Andre Breton, David Lynch*

Popis literature

Izvori

1. Aragon, L: *Pariški seljak* u Machiedo V: *Francuski nadrealizam (uz antologijski izbor tekstova)*, Knjiga prva, Konzor, Zagreb, 2002., str. 53-63.
2. Breton, A: *Nadja* u Machiedo V: *Francuski nadrealizam (uz antologijski izbor tekstova)*, Knjiga prva, Konzor, Zagreb, 2002., str. 73-83.
3. Breton, A: *Prvi manifest nadrealizma* u Machiedo V: *Francuski nadrealizam (uz antologijski izbor tekstova)*, Knjiga prva, Konzor, Zagreb, 2002., str. 37-45.
4. Breton, A: *Drugi manifest nadrealizma* u Machiedo V: *Francuski nadrealizam (uz antologijski izbor tekstova)*, Knjiga druga, Konzor, Zagreb, 2002., str. 59-68.
5. BBC documentary: *David Lynch Presents the History of Surrealist Film*, 1987.
6. Buñuel, L i Dali, S: *Andaluzijski pas*, 1929.
7. Clairé, R: *Međuigre*, 1924.
8. Lynch, D: *Blue Velvet*, 1986.
9. Lynch, D: *Inland Empire*, 2006.
10. Lynch, D: *Lost Highway*, 1997.
11. Lynch, D: *Mulholland Drive*, 2001.
12. Lynch, D: *Six Men Getting Sick*, 1966.
13. Lynch, D: *The Alphabet*, 1968.
14. Frost, M i Lynch D: *Twin Peaks*, 1990-1991.
15. Lynch, D: *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992.
16. Ray, M: *Emak Bakia*, 1926.
17. Ray, M: *Povratak razumu*, 1923.

Literatura

1. Altaras-Penda, S: Pogovor u Freud, S: *Tumačenje snova*, Stari grad, Zagreb, 2001. str. 660-673
2. Altaras-Penda, S: Pogovoru Freud, S: *Uvod u psihoanalizu*, Stari grad, Zagreb, 2000. str. 491-512.
3. Arp, R. i Brace, P: *The Owls Are Not What They Seem: The Logics of Lynchs World* u Devlin W. J. i Biderman S: *The Philosophy of David Lynch*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2011., str. 7-25.
4. Cvitanović, A: *Nadrealizam – put u zemlju čuda*, Nova Istra, 2003., broj 4, str. 134-150.
5. De Micheli, M: *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990.
6. Freud, S: *Budućnost jedne iluzije*, Naprijed, Zagreb, 1986.
7. Freud, S: *Pojam jeze u književnosti i filozofiji*, Scarebus – naklada, Zagreb, 2010.
8. Freud, S: *Tumačenje snova*, Stari grad, Zagreb, 2001.
9. Freud, S: *Uvod u psihoanalizu*, Stari grad, Zagreb, 2000.
10. Hopkins, D: *Dada i nadrealizam*, Šahinpašić, Sarajevo, 2005.
11. Machiedo, V: *Francuski nadrealizam (uz antologijski izbor tekstova)*, Konzor, Zagreb, 2002.
12. McGowan, T: *The Impossible David Lynch*, Columbia University Press, New York, 2007.
13. Olson, G: *David Lynch, Beautiful Dark*, Scarecrow Press, Maryland, 2008.
14. Perić, B: *Das Unheimliche: Kad domaće više nije domaće* u Freud, S: *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Scarabeus – naklada, Zagreb, 2010., str. 49-54.

15. Peterlić, A: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., str. 49-54.
16. Riches, A: *The Epistemological Role of Dreaming in Twin Peaks and Beyond* u Devlin W. J. i Biderman S: *The Philosophy of David Lynch*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2011., str. 25-45.
17. Rodley, K: *Linč o linču*, Hinaki, Beograd, 2005.
18. Solar, M: *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
19. Solar, M: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
20. Vlašić-Anić, A: *Harms i dadaizam*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1997.

Mrežne stranice:

1. Byrne E. Joseph (2013):
<https://engl245umd.wordpress.com/2013/11/22/a-freudian-interpretation-of-an-andalusian-dog/> (posjećeno 21. kolovoza)
2. Harris Lauren (2015): <http://the-toast.net/2015/09/16/david-lynch-movies-sex/> (posjećeno 24. kolovoza)
3. Hawking Tom (2013): <http://flavorwire.com/404740/how-pop-cultures-lynchmania-misses-the-point-of-david-lynchs-work> (posjećeno 19. srpnja)
4. Jarak Rade (2002):
<http://www.matica.hr/vijenac/213/Plavu%C5%A1a%20i%20Crnka%20%C5%BEelje/> (posjećeno 1. kolovoza)
5. Kuenzli Rudolf (2003):
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=279#.V9693Ch97IV (posjećeno 3. kolovoza)
6. Peterlić Ante (2007):
<http://www.matica.hr/vijenac/339/Andaluzijski%20pas%20kao%20kompendij%20svoje%20vremena/> (posjećeno 5. kolovoza)

7. Peterlić Ante (2008): <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=32> (posjećeno 3. kolovoza)
8. Radić Damir (2007): <http://arhiva.nacional.hr/clanak/35043/trash-modernizam> (posjećeno 28. kolovoza)
9. Randol Shaun (2014): <http://www.mantlethought.org/arts-and-culture/dantos-definition> (posjećeno 17. 8.)
10. Vučićević Branko (2006): <http://filmski.net/specials/10113/zivot-i-smrt-nadrealistickog-filma> (posjećeno 5. kolovoza)
11. <https://www.artsy.net/artwork/todd-schorr-missing-link-hypothesis> (posjećeno 1. rujna)
12. <https://www.scribd.com/doc/28928646/Andre-Breton-Manifest-nadrealizma-ise%C4%8Dci> (posjećeno 1. rujna)
13. <http://www.imdb.com/title/tt0090756/> (posjećeno 14. rujna)
14. http://www.imdb.com/title/tt0098936/?ref=tt_rec_tt (posjećeno 14. rujna)
15. http://www.imdb.com/title/tt0105665/?ref=tt_rec_tt (posjećeno 14. rujna)
16. http://www.imdb.com/title/tt0116922/?ref=tt_rec_tt (posjećeno 15. rujna)
17. http://www.imdb.com/title/tt0166924/?ref=tt_rec_tt (posjećeno 15. rujna)
18. http://www.imdb.com/title/tt0460829/?ref=tt_rec_tt (posjećeno 15. rujna)