

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

SUVREMENA MODA I PSIHOANALIZA: DAVID LYNCH

TIJA MALIK

Zagreb, rujan 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Teorija i kultura mode

DIPLOMSKI RAD

SUVREMENA MODA I PSIHOANALIZA: DAVID LYNCH

izv. prof. dr.sc. Žarko Paić

TIJA MALIK, 0067472720

Zagreb, rujan 2017.

Temeljna dokumentacijska kartica

Naziv zavoda: Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Broj stranica: 47

Broj slika: 14

Broj literaturnih izvora: 42

Članovi povjerenstva:

Mentor: izv. prof. dr.sc. Žarko Paić

Predsjednik povjerenstva: doc. dr. sc. Katarina Nina Simončić

Prvi član: izv. prof. dr. sc. Martinia Ira Glogar

Zamjenik člana: doc. dr. sc. Krešimir Purgar

Datum predaje i obrane rada: rujan 2017.

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad smješten je u 20. stoljeće, a priča o pristupima teoriji mode sa psihoanalitičkim postavom. Tako saznajemo više o nesvjesnom ljudskom umu te njegovoj zajedničkoj ulozi s modom u ljudskoj seksualnosti, fetišizmu i problemu roda. U radu također saznajemo o poveznici psihoanalize sa umjetničkim pokretom nadrealizmom, te zašto je on važan u promjeni koncepta mode od površne discipline do umjetnosti. Moda kao takva u suvremeno doba intermedijalnosti predstavlja važan element čitanja nadrealističkog filma te je zato rad zaokružen pričom o Davidu Lynchu, filmskom redatelju kojeg nazivamo suvremenim nadrealistom, te psihoanalitičkom analizom njegova filma „Blue Velvet“ i odjeće u njemu.

Ključne riječi: psihoanaliza, suvremena moda, nadrealizam, film, David Lynch

SUMMARY

This graduate thesis is placed in the 20th century, and tells the story of approaches to the theory of fashion with a psychoanalytic setting. That way we learn more about the unconscious human mind and his common role with fashion in human sexuality, fetishism and the gender problem. In the thesis, we also learn about the link between psychoanalysis and the artistic movement of surrealism, and why is it important in changing the perception of fashion from superficial discipline to art. Fashion as such in the contemporary era of intermediality is an important element of reading the surrealistic film, and is why the work is rounded off by the story of David Lynch, a film director we like to call the modern surrealist, and the psychoanalytical analysis of his "Blue Velvet" film and clothes in it.

Key words: psychoanalysis, contemporary fashion, surrealism, film, David Lynch

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. TEORIJSKI DIO	2
2.1. Psihoanaliza	2
2.2. Psihoanaliza i moda	3
2.2.1. Seksualnost	4
2.2.2. Nesvjesno	5
2.2.3. Freud i moda	6
2.2.4. Teorija kastracije	8
2.2.5. Fezišizam	9
2.2.6. Pogled	11
2.2.7. Rod i maskerada	13
2.3. Psihoanaliza i nadrealizam	15
2.3.1. Dadaizam	16
2.3.2. Nastanak nadrealizma	16
2.3.3. Dali i nadrealizam na primjeru vizualne umjetnosti	21
2.3.3.1. <i>Dalí i Schiapparelli</i>	24
2.3.3.2. <i>Dalí i film</i>	27
2.4. Suvremena moda i nadrealizam na filmu	30
2.4.1. Suvremena moda i novi mediji	30
2.4.2. David Lynch	32
2.4.2.1. <i>Analiza filma Blue Velvet</i>	34
3. ZAKLJUČAK	42
LITERATURA	44
Popis slika	46

1. UVOD

Psihoanaliza je sa popularnog gledišta terapeutska disciplina kojom se istražuju, utvrđuju i rješavaju raznorazne neuroze kod ljudi te njihova podloga. Ono što vrlo često nije vidljivo u takvom gledištu, jest da je psihoanaliza između ostalog i teorijska disciplina koja se može primjeniti u širokom spektru istraživačkih područja, od sociologije, antropologije, etnologije, ali i u umjetnosti.

Predmet rada jest upravo primjena psihoanalize u stvaranju teorije i analiziranju mode. Cilj je naučiti kako i zašto se moda treba smatrati umjetnošću, kako je tome pridonjeo umjetnički pravac nadrealizam te Freudova psihoanaliza kao njegova baza, te kako uz pomoć tih koncepta danas, u vrijeme suvremene mode koja je kreativni dizajn tijela i čiji je cilj ispričati priču, možemo iščitati poruke na filmu, konkretno filmskom stvaralaštvu Davida Lyncha.

U stvaranju rada korištena je mnogobrojna literatura koja vremenski pokriva gotovo cijelo 20. stoljeće – do danas, kako bismo lakše povezali ondašnje i sadašnje teorijske pristupe, a sadrži literaturne izvore u obliku knjiga od samog Sigmunda Freuda, do suvremenih teoretičara kao što su Fred Davis ili Laura Mulvey, te internetske izvore u obliku eseja, osvrti i članaka.

U prvom dijelu rada, ukratko je objašnjen sam teorijski postav Freudove psihoanalize, kako bismo bolje, u daljnjem tekstu, razumjeli vezu psihoanalize i mode, i to kroz koncepte nesvjesnog, seksualnosti, teorije kastracije, fetišizma, pogleda i roda.

U daljnjoj razradi, obrađen je jedinstven umjetnički pravac – nadrealizam. Saznaje se kako je nastao te tko je za to zaslužan, i kako je i na koji način usko povezo Freudovu psihoanalizu sa umjetnošću, posebno onom vizualnom, te se tako posredstvom velikih umjetnika, proširio na film – ali i na modu.

U posljednjem dijelu rada, u priču se uključuju i novi mediji koji putem intermedijalnosti utječu na tijek promjene gledanja na modu u suvremeno doba, a kroz primjer postmodernog redatelja Davida Lyncha, kojeg zbog svojeg eklektičnog izričaja možemo nazivati i suveremenim nadrealistom, i analize filma „Blue Velvet“ u psihoanalitičkom ključu, saznajemo kako se moda može iskoristiti za pričanje priče.

2. TEORIJSKI DIO

2.1. Psihoanaliza

Psihoanaliza je danas postala ekstremno poznata generalnoj javnosti (zapada) nakon što je dugo vremena bila odbijana ili smatrana krivom. No, uspjeh petog desetljeća 20. stoljeća, posebno u Europi, paradoksalno ju je otuđio od njene suštine.

Psihoanaliza se proširila posvuda, ne samo zbog interesa izazvanim psihoanalitičkom terapijom. Možemo čak reći i da je terapija zasjenjena vrlinama primijenjene psihoanalize. Psihoanaliza se primjenjuje u književnosti, sociologiji, antropologiji i etnologiji, religiji i mitologiji, te kao što ćemo vidjeti dalje u radu i u umjetnosti i modi, a potaknula je interes publike koja nije imala zanimanje prema kliničkoj sferi.

Naposlijetku, psihoanaliza je također istaknuta medijskim pokrićem na najučestalijim kanalima: radiju, televiziji ili filmu. Poznati filmovi stavili su u prvi plan psihoanalitičare kao što je Sigmund Freud ili Jacques Lacan. Freudu, njegovom životu i njegovom radu posvećeno je nekoliko dokumentaraca, pa čak i TV serija koja je iznenadila točnošću svojih informacija.

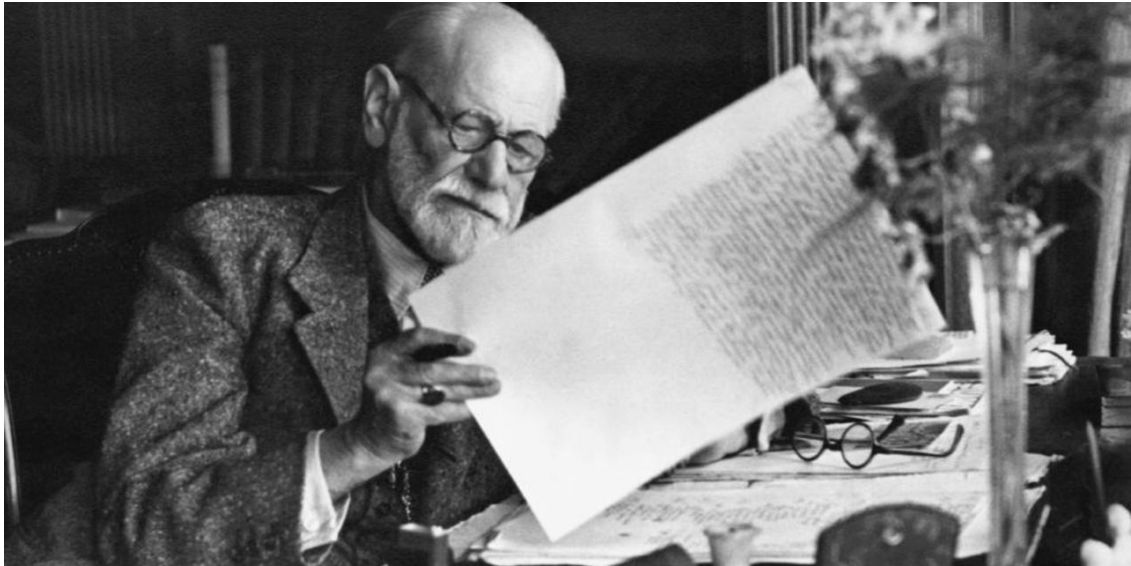
Psihoanaliza označava istodobno tri stvari: metodu istraživanja uma (posebno onog nesvjesnog), terapiju neuroza inspiriranom metodom navedenom povrh, te novu, samostalnu disciplinu baziranu na znanju stečenom iz primjenjivanja istraživačke metode i kliničkih eksperimenata.

Znanost o psihoanalizi koju smo spominjali kao zadnju, treću navedenu stavku, izlazi na vidjelo u Freudovoj poznatoj studiji „Totem i Tabu“ (vidi Freud: 1918), u kojoj predstavlja društvenu i antropološkijsku analizu baziranu na znanju izvučenom iz primjenjivanja psihoanalize na terapiji neuroze. Ova knjiga važna je za svakoga tko želi primijeniti psihoanalizu u drugim područjima istraživanja.

Psihoanaliza je tvorevina Sigmunda Freuda. Otkrio ju je sintetizirajući ideje i informacije iz različitih teoretskih i kliničkih smjerova. Veliki doprinos rođenju psihoanalize bila je Freudova osobna analiza samoga sebe.

On je bio židovski neuropatolog, a većinu svog života živio je u Beču. Ondje je pokušao formirati psihoanalitički pokret uz pomoć ne-židovskih specijalista, kako bi njegovoj orijentaciji dali više kredibiliteta, pa je tako surađivao i s psihoanalitičarima poput Carla Junga.

Psihoanalitički pokret koji je inicirao Freud doživjeo je mnoge ideološke prijelome i poteškoće.¹



Slika 1. Sigmund Freud²

2.2. Psihoanaliza i moda

U ovom poglavlju istražiti ćemo različite koncepte koji su nastali na Freudovim idejama kako bismo istražili i razumjeli modu, te njoj svojstvenu sliku. Iako dobri i korisni primjeri postoje, psihoanaliza je podcijenjena kao okvir unutar kojeg možemo istraživati modu. Vidjet ćemo treba li psihoanaliza biti korištena kao sredstvo za osvježavanje i nadopunjavanje teoretskih okvira koji su inače češće korišteni u modnim studijama i koji su bili skloni oslanjati se više na sociološke pristupe, budući da ima mnogo toga što psihoanaliza može otkriti o ulozi mode u kulturalnom životu.

¹ What Is Psychoanalysis, <http://www.freudfile.org/psychoanalysis/definition.html>, 1.8.2017.

² Slika 1. <http://www.bbc.com/culture/story/20140421-does-freud-still-matter>, 15.8.2017.

2.2.1. *Seksualnost*

Sigmund Freud bio je plodan spisatelj knjiga, članaka i pisama, od kojih su neka objavljena tek nakon njegove smrti. U svojem se radu bavio raznolikim aspektima ljudskog razvoja i aktivnosti. Pitanja seksualnosti i seksualnog razvoja bili su važni za Freudov rad i upravo su ti aspekti oni koji su najdulje ostali u popularnoj mašti. U periodu u kojem je Freud radio, seksualnost je bila subjekt raznoraznih zabrana – posebno za žene – a on je na tu kulturnu represiju seksualnosti gledao kao na korijen mnogih neurotičnih simptoma od kojih su patile njegove pacijentice. Unatoč seksualnoj revoluciji šezdesetih, koja je nedvojbeno dopuštala veći izražaj za oba spola, čini se da naš interes za takve mogućnosti nije popustio. Umjesto toga, seksualnost ostaje fokus prekomjerenih količina pažnje, i one pozitivne i negativne. Doista, kao rezultat seksualne revolucije, u mnogim kulturalnim kontekstima, pojedinci nisu pod manjim pritiskom nego što su bili Freudovi pacijenti, ali se sada od njih očekuje da žestoko izražavaju svoju seksualnost u nekim aspektima svog života te da ju jednako tako žestoko poriču u drugim. Prema tome, sustav mišljenja koji gleda ne samo na fundamentalnu ulogu seksualnosti u konstruiranju ljudskog stanja, već također i na načine u kojima, iz raznoraznih razloga, kultura ili pojedinac mogu biti oblikovani imperativom da upravljaju njome, i dalje je relevantan. Zauzvrat, ova Freudova preokupacija seksualnošću sugerira sinergiju između nje i mode jer kako tvrdi Davis, odjeća ima „preokupaciju pitanjima seksualne dostupnosti i erotskim ukusom“ (Davis, 1994:81).

Zahvaljujući ovoj stalnoj fascinaciji Freudovim radom, on je u popularnoj kulturi obično prikazivan kao arhetip terapeuta. Fraze kao „paging doctor Freud“³ postale su često ponavljane šale kao odgovor bilo kakvom izjašnjavaњу ili ponašanju koje se smatra pokazivanjem manje od normativnog odnosa prema seksualnosti pojedinca, njegovoj kulturi, ili čak njegovoj majci. Freudovski „slip“⁴, gdje kriva riječ umetnuta u frazu na mjesto druge, odgovarajuće riječi, otkriva skrivene misli i osjećaje, ili pojam falusnog simbola kao opisa koji može biti vezan uz bilo koji objekt koji barem izdaleka nalikuje na penis, samo su neke freudovske ideje koje su, sve više, postale dio učestalog načina govora. One nam odaju mnoga od najvažnijih načela njegovog rada, zato jer su

³ „paging doctor Freud“ = pozivanje doktora Freuda putem pejdžera

⁴ „slip“ (u danom kontekstu) = greška u govoru

često odgovori na ono što kultura konstruira kao zdrava ili nezdrava uvjerenja, stavove i želje. Štoviše, one sugeriraju da ponekad zadržavamo ili otkrivamo stavove koje bismo radije sakrili ili čak da bismo mogli biti nesvjesni samih sebe. Takvi primjeri pokazuju koliko učestalo je postalo za pojedince da prepoznaju mogućnost da ljudska bića mogu biti oblikovana unutarnjim psihičkim konfliktima.

2.2.2. *Nesvjesno*

Mogućnost da ljudska bića mogu biti oblikovana unutarnjim psihičkim konfliktima, često, ali ne isključivo u odnosu sa seksualnošću, centralna je hipoteza psihoanalize. Za Freuda, unutarnji konflikti rezultiraju neurotičnim ponašanjem. To je dovelo do tenzija između stvari koje se od nas očekuju, stvari kojih smo svjesni, i stvari o nama samima koje mi, ili naša kultura, smatramo toliko neprihvatljivim ili zastrašujućim da ih moramo odbaciti ili potisnuti i učiniti ih nesvjesnima. Koncept je nesvjesnog fundamentalan za sav Freudov rad.

Dakle, Freud je tumačio nesvjesno kao skladište svih neprihvatljivih osjećaja, misli i nagona, koji zato što su uznemirujući, moraju biti sakriveni ili potisnuti. Smjestio je mnoge od tih uznemirujućih informacija u rane razvojne faze djetinjstva, vjerovajući da su se konflikti koji su proizašli kod njegovih neurotičnih pacijenata dogodili zbog nekog prekida ili zastoja u njihovom razvoju libida. Kroz svoju karijeru, Freud je koristio mnoge termine da definiira drukčija područja psihe koja se mogu naći u konfliktu. U svojem kasnijem radu, na primjer, odmiče se od korištenja termina svjesnog i nesvjesnog, te umjesto toga označava drukčije aspekte psihe kao ego i superego i id; pri čemu je id ona primitivna i instinktivna komponenta osobnosti koja sadrži sve naslijeđeno i prisutno na rođenju, uključujući seksualne i agresivne instinkte koje Freud naziva erosom i thanatosom. Id je impulzivan (i nesvjesan) dio naše psihe koji direktno odgovara na instinkte. Ego je s druge strane „onaj dio id-a koji je oblikovan direktnim utjecajem vanjskog svijeta“, te koji je stvoren kao posrednik između id-a i vanjskog svijeta. Superego pak uključuje vrijednosti i moral društva. Dakle, ego opravdava, a superego kontrolira id (Freud, 1923). Koji se god termini koristili, za Freuda neurotični simptomi rezultiraju kad neki aspekt sebe savlada zahtjeve i želje drugih aspekata i/ili kada nešto u vanjskom svijetu dovede te aspekte

psihe u konflikt koji ne uspjeva kako treba dovesti u ravnotežu te tako i riješiti. Ova percepcija borbe između svjesnog i nesvjesnog aspekta pojedinca su fundamentalne za razumijevanje Freudovog rada.

2.2.3. *Freud i moda*

Psihoanalitički principi očito su postali ugrađeni u razmatranja o ljudskoj psihologiji na svakodnevnoj bazi, no govori li Freud o modi? Sigurno jest da je razumijevao odjeću kao simbolički kvalitet u iskustvima nekih njegovih pacijenata. Snimio je svoju analizu snova agorafobične⁵ žene, koji uključuju šešir čiji bočni dijelovi ne vise jednako. U toj analizi, on sugerira pacijentici kako taj šešir označava muške genitalije. Njegova pacijentica se prvo odupire takvoj interpretaciji, no kasnije ju ipak potvrđuje kada ga pita „zašto je jedan od muževih testisa niže od drugog, i je li to tako kod svih muškaraca“ (Freud, 1913: 247). Za Freuda, ovaj odjevni predmet u nekim kontekstima sna može konotirati ne samo na muške genitalije, već i ženske. Nije to bio jedini odjevni predmet za koji je mislio da simbolizira nešto na taj način, vjerovajući također da „u snovima muškaraca često pronalazi kravatu kao simbol za penis“ (Freud, 1913:247).

Ono što ovi primjeri demonstriraju to je da Freud govori o odjeći, ali ne i o modi, ako prihvatimo definiciju Elisabeth Wilson da je ona odijevanje „u kojem je glavno svojstvo brzo i kontinuirano izmjenjivanje stilova“ (Wilson, 2005:3). Iako Freud očito prepoznaje potencijal odjevnih predmeta kao simbola, zbog njihove bliske veze ženskom tijelu, on ih ne vidi kao fluidni označitelj društvenog identiteta kao neke kasnije studije mode. Reference na odjevne predmete kao što su kravata, koji su nekad bili univerzalni, a danas mnogo manje, ovdje su kako bi ukorijenili veliki dio te slike u estetici vremena u kojem je Freud djelovao. To nam ne govori mnogo o ulozi koju modni običaji mogu igrati u oblikovanju te slike ili kako se takve slike mogu promijeniti u vezi s običajima. Također, ostavlja otvoreno pitanje što prepoznavanje veze mode s identitetom može nadalje otkriti o psihi Freudovih pacijenata, pojedinačno ili kolektivno.

⁵ agorafobija = strah od otvorenog prostora

Upravo je to pitanje koje psihoanalitičar J. C. Flugel detaljnije razrađuje u svojoj knjizi iz 1930. godine, „The Psychology of Clothes“. Čini se da Freud možda nije, kao i mnogi viktorijanski⁶ muškarci, osjećao kako moda ima veze s njim, ali je s druge strane ipak razumio moć mode da demarkira individue: uvijek se oblačio na konvencionalan način, pristajući uglednom viktorijanskom muškarcu, u odijelu dobre kvalitete, uvijek sa crnom kravatom (Costigan, 1967: 101).

U odijevanju dakle, Freud utjelovljuje jednu od ključnih ideja koje nudi Flugelov rad – pojam „velikog muškog odricanja“ devetnaestog stoljeća – kad se, kako Flugel tvrdi, muškarci okreću umjerenom, suzdržanom i uglednom oblačenju, a odmiču od dekorativnog i razmetljivog odijevanja. U stvaranju takvih odjevnih izraza, muškarci vjerovatno otiskuju na svoja tijela vrijednosti hegemonijske viktorijanske muškosti kroz odbacivanje njihovih tijela kao mjesta za izgradnju i ekspresiju identiteta ili za dekoraciju. Umjesto toga, ovo uniformiranje muškog odijevanja služilo je za izbjegavanje naglašavanja tijela, ali naglašavanje uma i karaktera kao središta zdrave, „normalne“ muškosti. Freudova psihoanaliza sama je po sebi bila shvaćena na sličan način, privilegirajući um iznad tijela. Veza između jezika i ljudskog iskustva je česta točka analize i za psihoanalizu i modne studije, ali su vrlo rijetko te dvije stvari ujedinjene u formi analize. Flugel je važan zbog toga što je prvi i među rijetkima doveo Freudove ideje u analizu mode. Tako nam nudi i hipotezu kako postoje tri glavna faktora iza ljudske aktivnosti odijevanja: tjelesna zaštita, umjerenost i dekoracija.

Flugel je postavio svoje psihoanalitičke nadzore na tenzije između želje za ukrašavanjem tijela, koja je, kako tvrdi, upravljana infantilnom, narcističkom željom za pokazivanjem tijela, i umjerenošću zahtjevanom od kulture, koja često frustrira takve želje. Kontradikcije i zbunjenost koji rezultiraju iz ovih često nepomirljivih zahtjeva, stvaraju modu, zato što konstantno reformuliraju tijelo u skladu sa, ili kao izazov pojmovima pristojnosti i umjerenosti u bilo kojem danom periodu – razotkrivajući određene dijelove tijela pogledima, a sakrivajući druge. Problem s kojim su se susreli mnogi drugi spisatelji kod takvog pristupa je taj da ne uspijeva potpuno objasniti društveno-ekonomske faktore koji također imaju efekt na pojedinca. Fred Davis kaže:

„Nije da Flugel nije svjestan ili je indiferentan prema odjevnim društveno-kulturalnim kontekstima [...],njegove teoretske obveze [...] očito naginju začetku ambivalentno

⁶ viktorijanski = iz doba viktorijanske ere (1837.-1901.)

upravljane mode u uvjetima psihički upriličenih nestabilnosti, radije nego kulturalno izvedenih i simboličkih razdvajanja identiteta.,,

Stoga, odijevanje je, za Flugela, materijalna manifestacija internih fizičkih konflikta koji su objekti studije za sve psihoanalitičare.

2.2.4. Teorija kastracije

Nedvojbeno jedna od Freudovih najistraživanijih propozicija koja se fokusira na konfliktu za koji vjeruje da je oblikovao ljudski subjekt je ono što se tumači kao „teorija kastracije“ ili „tjeskoba kastracije“. Ovaj konflikt je neizbrisivo vezan uz pojam „Edipovog kompleksa“, gdje Freud poziva na Grčku mitologiju i priču o Edipu, koji nenamjerno ubija svog oca i ženi svoju majku. Priča se koristi kako bi ilustrirala Freudovu tvrdnju kako je identifikacija dječaka sa njihovim očevima upravljana željom za njihovom majkom, a osjećaji ljubomore i neprijateljstva prema ocu, kojeg gledaju kao suparnika za majčinu pažnju. Nadalje, dječak se boji da će otac prepoznati njegovu mržnju i osvetiti se, te da će ta osveta biti u formi kastracije, mogućnošću potaknutom dječakovom uvjerenju da kako njegova majka nema penis, mora da je prošla kroz tu sudbinu. Takve su ideje kritizirane od strane feminista zbog njihovog naglaska na muški falus kao centar konstrukcije cijele ljudske subjektivnosti, te su tvrdili kako Freud nije uključivao žensku požudu ili subjektivnost u svoj rad. Teorija Edipovog kompleksa također je kritizirana zbog nemogućnosti da se primjeni na obiteljima osim onih konvencionalnih, zapadnih, gdje su oba roditelja prisutna.

Mehanizmi kroz koje mladi dečki mogu sublimirati neke od ovih informacija pokazale su se itekako korisne za studiju mode. U svom eseju o fetišizmu iz 1927. godine, Freud gleda na određene objekte u poziciji zamjene za penis, za koji dječak vjeruje da je odstranjen od njegove majke. Fetišizam se ponaša kao nesvjesno i simbolično rješenje straha od kastracije, i postaje simbol trijumfa [...] i zaštita od njega (Freud, 1961:154). Objekt fetišizma način je da se postigne reprezentiranje ili materijalizira gubitak fiktivnog majčinog penisa, mehanizma po kojem:

„Freud vjeruje kako dječak, koji postaje fetišist, rekreira majku kao falusnu zbog užasa od zamišljanja nje kastriranom i koristi fetiš da se fiksira na trenutke prije užasnog otkrića“ (Taylor, 2003:81).

Moda i odijevanje uvlače se u diskusiju o fetišizmu na dva načina. Prvo, pošto se odjeća radi od tkanine, argument da „mnogi muškarci jedino mogu postići seksualno zadovoljstvo putem određenog materijalnog objekta [...] kao što su krzno ili baršun“ (Mirzoeff, 1999:157) prirodno nas vodi da razmišljamo o odjeći. Drugo, postoji prirodna sinergija između odjeće i fetišizma u Freudovom osobnom iskazu jer su „mnogi od fetišističkih objekata cipele, čizme, stopala, baršun ili dijelovi krzna, jer se to otkriće često događa kada dječak viri ženi pod suknju“ (Taylor, 2003:81).

2.2.5. *Fetišizam*



Slika 2. Fetišistički objekti⁷

Valerie Steele istražila je vezu između fetišizma i mode u svojoj knjizi „Fetish: Fashion, Sex and Power“ iz 1996. godine. Steelin rad se širi na veze između odijevanja i

⁷ Slika 2. http://www.terencechan.co.uk/photo_projects/fetishism/, 16.8.2017.

fetižizma koji su predloženi u Freudovu radu. Ne interesira ju samo veza između mode i seksualnosti, već i sve veća fetišistička narav „mainstream“⁸ mode. U svojim analizama fetišističke odjevne predmete razumijeva ne samo kao nešto što bi se trebalo gledati i čemu bi se trebalo pristupati s distance, nego kao nešto što je nastanjeno i nošeno. Uzima pojam „falusne žene“, koja, kako tvrdi, može biti konstituirana putem mnogih modnih najfetišističnijih objekata i simbola, od cipela sa vrlo visokom i oštrom potpeticom do tekstura i tkanina kao što su koža i krzno. „Falusna žena“ je za Barbaru Creed žena koja „ili ima falus, ili falusni atribut, ili ona sama zadržava muški falus unutar sebe“ (Creed, 1993:153).

Steeleina „falusna žena“ ona je koja koristi modu da bi utjelovila vrstu moći koja se može razumjeti kao prijetnja konvencionalnoj muževnosti zauzvrat označavajući muževnost kroz modu i u vezi s ženskim tijelom. Steele daje primjer kako žene u uniformama označavaju institucionalnu moć te tako mogu biti shvaćene kao fetišistički objekti. Podsjeća nas na to da je Freud također prepoznao kako naime i dijelovi tijela, te samo tijelo pa tako i osoba, može biti fetišistički objekt također. Budući da su tekstovi o modi i popularnoj kulturi tako oduševljeno prisvojili jezik fetišizma važno je prisjetiti se kako pravi, klinički fetišist može osjetiti zadovoljstvo samo i čisto kroz objekt i „da bi radije bi ostao kod kuće polirati cipele nego išao u kino i pogledao čudesnu Dietrich u crnoj čipki i visokim petama“ (Weiss, 1994:5). Takve perspektive također podsjećaju kako interpretacije fetišizma od strane mode često koriste simbolizam koji je puno glamurozniji nego svakodnevni primjeri često pronalazeni u Freudovom radu. Također važno, Steelin rad je ilustracija toga kako su početne definicije fetišizma od strane psihoanalize uzete na više dvosmislen i fluidan način u kulturnoj analizi. Jednako ju tako zanima kako osoba može izabrati utjeloviti fetišizam kao izvor moći – posebno žene – i fundamentalna uloga mode u tome, kao i kako objekti sami mogu biti fetišistički. No, Freudov rad nije samo omogućio bogat konceptualni okvir rada s kojim razumijevamo fetišističke objekte u modi. Imao je također vrlo važan utjecaj na naše razumijevanje praksa gledanja koje su toliko centralne našem razumijevanju uloge slika u oblikovanju tijela.

⁸ „mainstream“ = koju dijeli većina građana nekog područja, zajednice, kulture, države pa i šire

2.2.6. *Pogled*

Očito je iz Freudova osobnog iskaza da se fetišizam stvara kroz pogled. Osnovna uloga koju vizualno igra u toliko puno aspekata psihoanalize, pokušava objasniti na koji se način psihoanaliza odmakla od medicinskog postava u uredu terapeuta, u diskurse i kulturalne analize. Kako Elliot i Turner tvrde, Freudov je rad u cjelini zaokupljen kreativnim radom ljudskog uma i imaginacije, a „ironija je u tome da, dok je Freud posvetio svoj život otkrivanju kreativnih puteva nesvjesne imaginacije [...] jednako je tako okrenuo leđa ulozi imaginarnog reda u društvu kao takvom.“ (Elliot and Turner, 2012:117). Jacques Lacan je bio taj koji je u dvadesetom stoljeću pozivao na povratak Freudu, no, za razliku od samog Freuda, čineći to transformirao je psihoanalitičke ideje u sistem „dizajniran za kulturalnu analizu, a ne za upotrebu u terapeutske svrhe“ (Mirzoeff, 2009:169). Poput Freuda, Lacan (Lacan: 2001) se fokusira na pogled, gledajući na njega kao na osnovni proces kojim se osjećaj sebstva ili „subjektivnost“ formiraju – Lacanov pojam faze zrcala opisuje trenutak kada ljudski subjekt, uglavnom dijete od otprilike šest mjeseci, prepoznaje sebe u ogledalu te čineći to prepoznaje savršenu verziju sebe s kojom se identificira, ali ujedno i osjeća otuđeno. Za Lacana, slika u ogledalu idealizirano je dijete.

Filmski spisatelji su posebno bili zainteresirani za potencijal Freudovih i Lacanovih ideja gledanja, da objasne vezu između publike i slike projicirane na platnu. Laura Mulvey je 1975. godine iskoristila Lacanov koncept pogleda da bi došla do zaključka kako on posjeduje dvije funkcije (u vezi sa filmom). Prvo, stvara užitak kada su pojedinci na platnu objekti žudnje – objektificirani – funkcioniraju kao slika koja nas poziva da uronimo u užitke gledanja. Drugo, igra fundamentalnu ulogu u identifikaciji pa tako i formaciji identiteta, naglašavajući Lacanovu fazu zrcala. Tako Mulveyin rad na filmu ilustrira kako:

„U Lacanovoj rekonceptualizaciji Freudovih analiza, gledanje je postalo pogled [...]. To je sredstvo konstituiranja identiteta promatrača kroz izdvajanje sebe od onoga što gleda. U isto vrijeme, pogled nas čini svjesnima da bi mogli biti gledani, tako da ta svjesnost također postaje dio identiteta (Mirzoeff, 2009:171).

Već 1972. godine, spisatelj John Berger stvara veze između slika i pozicije žene u široj kulturi te tako ujedinjuje psihoanalitički koncept pogleda sa analizom rodnih identiteta

u kulturi. Berger to prepoznaje kroz povijesne Europske slike i suvremene reklamne slike vremena u kojem je pisao, s postojećim konvencijama reprezentacije koje su objektivizirale žene čineći ih pasivnim objektima koje se gleda. U takvim slikama, žene nisu prikazane kao živeći pojedinci koji dišu ili misle. Niti su prikazane kao kompleksna i raznolika grupa. Umjesto toga, one su stereotipizirane. Kao što smo već vidjeli, pogled se uspostavlja kao sredstvo konstituiranja identiteta i za Bergera je temeljna briga da su u uvjetima tih reprezentacija i stereotipa, žene povijesno posjedovale malo reprezentativne moći. Prema tome, kako su žene prikazane bilo je velikom većinom izvan njihove moći i također je dovelo do toga kako su cijenjene i kako razumijevaju svoju vlastitu vrijednost. Kao rezultat, slike žena, u kojoj god formi i kako god bile smatrane, imaju potencijal da oblikuju očekivanja ne samo o ženama kao društvenoj grupi, već i žene kao žene, jer, kako Berger tvrdi, pogled je inherentno muški te tako obuhvaća da smo svi mi poticani da zauzmemo tu poziciju, nebitno kojeg smo spola.

Koncepti pogleda primjenjivani su na modi da bi kritizirali načine na koji reprezentira tijelo kao sliku i medij svakakvih vrsta. Tako možemo gledati i kako modna žena izvan tog pogleda ne može ni postojati.

Anneke Smelik interesira kako tijela na ekranu reflektiraju moderna i često teška za postići, idealizirana tijela, s kojima publika uspoređuje svoja. Njezin nas rad podsjeća na važnu činjenicu, kako je tijelo samo po sebi subjekt modne promjene kao i odjeća koja ga često prekriva. Za Smelik, suvremeni pogled je više neutralno distribuiran kroz oba roda, ali nije manje prožet. Kako tvrdi „voajeristički pogled je internacionaliziran u nemogućim formama za mršavo, ali također i snažno, dobro formirano tijelo“ (Smelik, 2009:183).

Dok su modne slike često prostor za preispitivanje rodni konvencija, tu je i čisti dokaz da u većini slika povezanih s modom žene su često (iako ne uvijek) pozirale na poprilično konvencionalne načine. Također je istina da su muškarci počeli biti slično objektivizirani s vremena na vrijeme – kao npr. David Beckham u reklami za Armani iz 2009. godine. Psihoanalitički koncept pogleda dragocjen je onima koji nam pokušavaju pomoći da razumijemo osjećaj sebstva i naših tijela koja mogu biti oblikovana i preinačena kroz proces gledanja i identifikacije.

2.2.7. *Rod i maskerada*

„Moda je opsjednuta rodom“, piše Elisabeth Wilson, koja na modu gleda kao na osnovni način kojim su rodne granice uspostavljene i „redefinirane“ (Wilson, 2005:117). Možda je postalo jasno kako je velik dio psihoanalitičke teorije, Freudove ili Lacanove, slično zaokupljen rodnim identitetom. Njezina izjava reflektira sada već uobičajeno vjerovanje kako je rod konstrukcija radije nego nepromjenjiva esencija ukorijenjena u prirodi. Freud je bio manje siguran u to, videći diverzije u fiksiranim, binarnim muškim/ženskim rodnim identitetima kao dokazima psihičkih smetnji. Kasniji spisatelji kao što je Judith Butler, razbili su distinkcije roda/spola kako bi se oduprijeli povijesnoj tendenciji da patologizira bilo kakvu seksualnu orijentaciju ili rodni identitet koji se nije uklopio u vrlo ograničene kulturalne definicije „prihvatljivog“ ponašanja. Već 1929. godine psihoanalitičarka Joan Riviere (Riviere: 2011) opire se Freudovoj tendenciji da vidi muška ili ženska ponašanja kao prirodna i normalna za muškarce i žene, i umjesto toga gleda na ženskost kao „formiranje reakcije“. U Freudovoj psihoanalizi formiranja reakcija su obrambeni mehanizmi koje pojedinci koriste da bi se nosili sa psihičkim konfliktom, da održe koherentan osjećaj sebe i da ublaže tjeskobe koje rezultiraju iz takvih konflikta. Neki se smatraju zdravijima od drugih. Kad se suočimo s poteškoćama, možemo upasti u poricanje i pokušati odgurnuti problem. Kad uznemirimo nekoga, možemo „projicirati“ naše osjećaje i optužiti ih da oni nas uznemiruju. Represija sebe je formiranje reakcije. Formiranje reakcije može često biti identificirano zbog svoje ekscesivnosti. Za Riviere, ženskost je prigrljena od strane jedne od njenih ženskih pacijentica da bi umirila muškarce na svom radnom mjestu kad bi se osjećala kako je previše oštra. Riviere je vidjela ženskost kao maskeradu u ovom kontekstu, kao vrstu kamuflaže koju žena koristi da bi prekrila svoje muške osobine i da se drži umjesto toga ženskih kvaliteta koje kultura očekuje od žene. Ovo dozvoljava ženi da kompenzira ili možda točnije pre-kompenzira činjenicu da usvajanjem muških osobina, ona simbolično „kastira“ svoje muške kolege. Stoga, koristeći psihoanalitički okvir, Riviere tvrdi da ženskost možda uopće nije prirodna za ženu. Zbog toga, Rivierin rad neodoljiv je za studije mode i utjelovljenja, ponašajući se kao sredstvo koje objašnjava zašto je moda sastavni dio u životima žena i zašto se u toliko prigoda mijenja ugnjetavajući ih.

O mogućnosti da moda može ugnjetavati ženu puno se raspravljalo, radilo se tu o brizi za fizičko zdravlje žena u vezi s odjevnim predmetima kao što su korzet ili drugi, koji se, kako smo već vidjeli, fokusiraju na modne slike i koriste teorije pogleda da razmišljaju o tome kako takve slike postavljaju ograničenja na grupe koje također i reprezentiraju. U suvremenijim uvjetima, spisatelji su se hrvali oko mogućnosti da bi moda mogla ponuditi ženi prostor ekspresije. Alison Bancroft koristi Lacanovu psihoanalizu da predstavi pozitivnije čitanje mode kao prostora otpora žena. Tvrdi da je moda jedinstveni kulturalni produkt koji je uvijek smješten unutar ženske sfere. Koristi rad fotografa Nicka Knighta da bi pokazala kako je gledanje na modnu fotografiju kao konvencionalnu ili čak pakosnu u svojoj reprezentaciji žena previše pojednostavljeno. Umjesto toga, Bancroft pronalazi sinergiju između Knightovog rada i nadrealističke umjetnosti, tvrdeći da:

„Nadrealističko ispitivanje objekta, pozicioniranje fotografije na granicu između jezika i nesvjesnog i najvažnije, zahtjevanje da umjetnik reprezentira ono što je doživljeno jednako koliko ono što je gledano, sve pridonosi stavljanju modne fotografije u reprezentaciju procesa subjektivnosti.“ (Bancroft, 2012:43)

Ona tvrdi da Lacanova psihoanaliza može pomoći da vidimo kako modna fotografija ima transgresivni potencijal. Lacan navodi kako ljudska psiha ima tri aspekta: stvarno, imaginarno i simbolično. Lacanov simbolični red koji je najvažniji za Bancroftinu analizu modne slike jer, simbolika određuje subjekt kao dio kulture – tu je da bi se uspostavila ideološka pravila i konvencije. Bancroft tvrdi kako Knightova fotografija nije uspjela prionuti konvencijama reprezentacije. Zato bi ju, kaže, trebali gledati kao otpor, i nadalje u pozitivnijem svjetlu u vezi sa reprezentacijom žene. Bancroft ne vidi samo modnu fotografiju već i „haute couture“⁹ modu u tim uvjetima. Također ju zanima kako rad nekih dizajnera (posebno Alexandra McQueena) može prezentirati izazovne reprezentacije ženskog identiteta koje se nebi trebale iščitavati kao opresivne, već kao forma otpora konvencijama rodnog identiteta, ovoga puta u vezi modnim tijelom kao takvim. Čineći to, poziva se na Lacanov pojam „jouissance“¹⁰, definiran od strane Lacana i kasnijih feministkinja kao forma seksualnog puknuća, ali onog koje može, u svojoj ekscesivnosti, biti uznemirujuće. To je čitanje koje Bancroft daje „haute couture“ modi, tvrdeći da kao neka modna fotografija, i ono može kreirati prostor za

⁹ „haute couture“ = visoka moda

¹⁰ „jouissance“ = uživanje

alternativne i transgresivne verzije ženstvenosti. Zato, Bancroft koristi psihoanalizu da bi kritizirala negativnija iščitavanja ženine veze s modom, gledajući na nju kao jedinstveni ženski orijentiran kulturalni prostor koji ne bismo tako brzo trebali otpisati kao opresivan i lišen kompleksnije reprezentacije ženskog identiteta.

2.3. Psihoanaliza i nadrealizam

Dakle, kao što smo vidjeli kod čitanja mode kroz psihoanalizu Alison Bancroft i primjera fotografije Nicka Knighta koji nam daje, postoji veza između umjetničkog pravca nadrealizma i psihoanalize, o kojoj uopće ne treba raspravljati, jer je očito da dijele zajedničke karakteristike. Kao što ćemo u daljnjem tekstu vidjeti, oba su koncepta bazirana na nesvjesnom umu. Dok psihoanalitičari pokušavaju objasniti kako je ljudsko ponašanje utjecano osjećajima iz prošlosti koji su pohranjeni u našem nesvjesnom umu, nadrealisti pokušavaju utjecati na razmišljanje ljudskog uma budući osjećaje nesvjesnog uma koristeći vizualnu umjetnost. Također, Freudova psihoanalitička teorija dođe dobro kod objašnjavanja veze između rada nadrealista sa psihoanalizom.

„Nadrealizam je stil u umjetnosti i književnosti razvijen prvenstveno početkom 20. stoljeća, a ističe nesvjesno ili neracionalno značenje slike automatizmom ili neočekivanim jukstapozicijama“¹¹.

Nadrealistički pokret koji je uključivao književnost i vizualnu umjetnost najzastupljeniji je u Europi, a prisustvo Maxa Ernsta iz Njemačke, Man Raya iz SAD-a i Joana Miróa, katalonca, dalo je nadrealistima internacionalni odjek¹². Pokret je ostavio efekt na glazbu, književnost, političku misao, društvene teorije i filozofiju, te najvažnije - vizualnu umjetnost koja između ostalog uključuje i modu.

¹¹ Both Psychoanalysis And Surrealism Unconscious Mind Psychology Essay, <https://www.ukessays.com/essays/psychology/both-psychoanalysis-and-surrealism-unconscious-mind-psychology-essay.php>, 2.8.2017.

¹² Surrealism and Psychoanalysis, <http://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/surrealism-and-psychoanalysis>, 3.8.2017.

2.3.1. Dadaizam

„Nadrealizam je nastao prvenstveno iz ranijeg dadaističkog pokreta, koji je zaslužan za anti-umjetnička djela koja su namjerno prkosila razumu“.

Dadaistički pokret djelio je puno sličnosti sa nadrealizmom. Na primjer, baš kao nadrealizam, ismijavao je način na koji su kompleksnosti koje su postojale u modernom životu napravljene da izgledaju sigurnima kroz kategorizaciju i podjelu.

„Dadaizam prethodi nadrealizmu, a nadrealizam preživljava dadaizam, iako na kratko, oba pokreta zajedno postoje u kontinuumu zajedničke energije i uzbuđenja“.

Dadaistički umjetnici ustvrdili su kako je sve u konstantnom i kreativnom stanju toka. Bili su više zainteresirani za mentalni stav nego umjetnički pokret. Drugim riječima, sljedbenici dadaističkog pokreta zadržali su se oko aktivnosti vjerujući da će najzad prouzrokovati kreativnost.

Bliži pogled na dadaističku kreativnost pokazuje da su imali namjeru provocirati i izazivati ljutnju kod publike. Ipak, nadrealizam je povezan sa pozitivnim izražajima u kontrastu s dadaističkim pokretom koji je bio negativniji prema umjetnosti. Članovi nadrealističkog pokreta reagirali su protiv uništavanja koje je izazvano racionalnim načinom razmišljanja, pogotovo u europskoj politici i kulturi. Zastupnik pokreta, André Breton, ustvrdio je kako je nadrealizam trebao biti korišten da ujedini nesvjesna i svjesna iskustva potpuno, tako da se san i fantazija ujedine.

Kroz ovu ujedinenost, racionalni svijet bi bio prezentiran u umovima ljudi na takav način da bi ondje nebi postojao samo apsolutni realizam - već i - nadrealizam.

2.3.2. Nastanak nadrealizma

André Breton najprije se uključio u dadaistički pokret i krenuo eksperimentirati s automatskim pisanjem. Ova vrsta književnosti uključivala je spontano pisanje bez cenzuriranja misli. Kako je Breton nastavljao pisati, uspio je inspirirati ostale spisatelje da mu se pridruže, i s vremenom, uspjeli su okupiti tim. Onda im je sinulo da se automatsko pisanje čini kao efektivan način promjene društva više nego dadaistički način napadanja vrijednosti, koji se činio negativan.

Breton se stalno referirao na Freudov rad i vidio je izvor mašte u nesvjesnom umu.

Obzirom na to, velika djela umjetnosti danas su proizvedena zbog neprekidnog procesa misli i uvida u um. Uz to, Breton dodaje da je cilj nadrealizma ujediniti vanjsku realnost sa unutarnjom realnošću i ne dopustiti nadmoćnost jednog nad drugim.

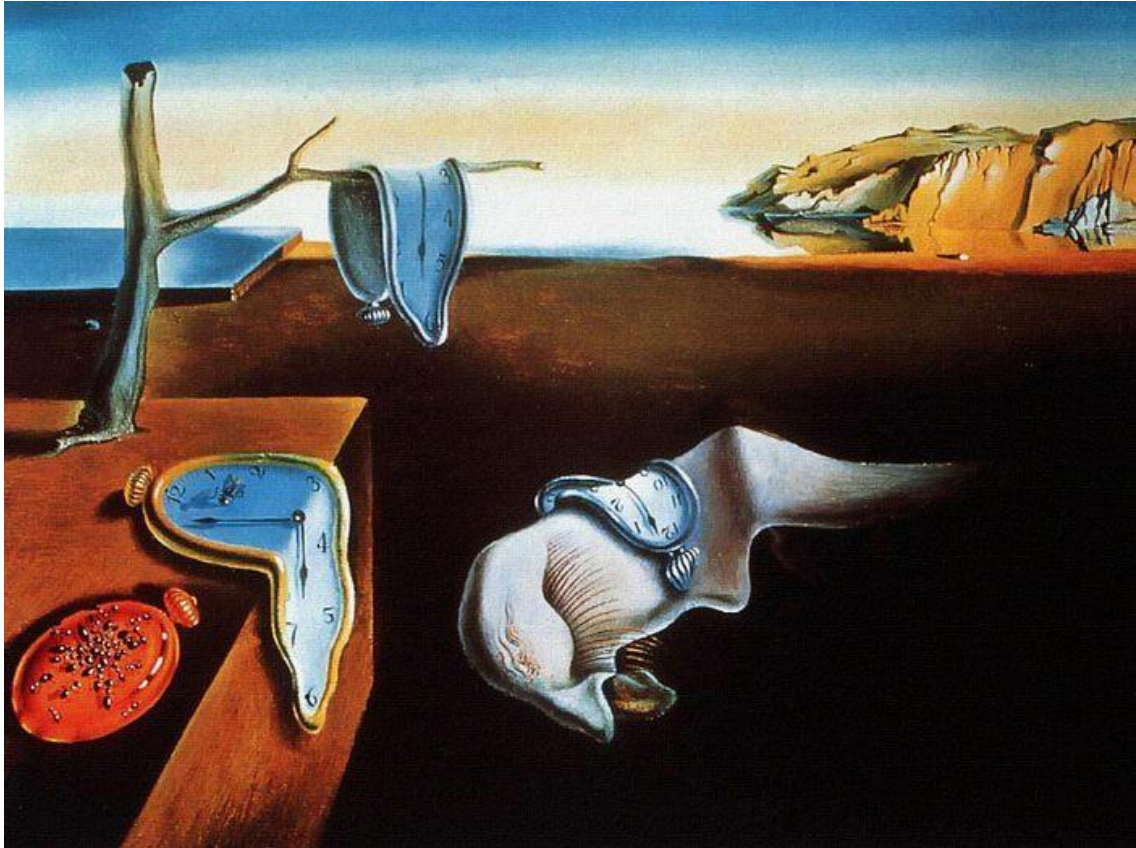
Da bi se to postiglo, obje realnosti moraju biti tretirane na sistematičan način da bi njihovi recipročni efekti bili osjećani od strane pojedinaca na efektivan način.

Okupljanje drukčijih automatskih spisatelja formiralo je grupu koja je imala želju revolucionarizirati iskustva ljudi uključujući svoje političke, društvene, osobne i kulturalne aspekte. Mislili su to učiniti inspirirajući ljude da se oslobode od onog što su smatrali restriktivnim običajima, lažnom racionalnošću i strukturama. Nekoliko godina kasnije, grupa spisatelja predvođeni Bretonom, formirali su nadrealistički manifest. U tom manifestu, Breton definira nadrealizam kao čisti psihički automatizam, kojim se želi izraziti, verbalno, u pismu, ili drugim sredstvima, pravi proces misli.

Nadrealisti su također vjerovali da su kulture koje nisu iz zapadnih regija svijeta izvor stalne inspiracije za aktivnosti nadrealista jer stvaraju balans između mašte i instrumentalnog razloga nasuprot kulture zapada. Nadalje, nadrealizam također ima utjecaj na revolucionarne i radikalne politike, indirektno i direktno. Direktni utjecaj može biti objašnjen u smislu da se nadrealisti mogu uključiti ili formirati saveznike sa političkim grupama, partijama ili pokretima. U drugu ruku, indirektan efekt se događa kada nadrealisti stavljaju naglasak na intimnu poveznicu između oslobađanja mašte uma, i oslobađanja od represivne i arhaične društvene strukture.

Rad nadrealista, kao što je prije rečeno, bio je najviše o automatskom pisanju koje se kasnije proširilo na vizualne umjetnosti. Zapravo, činilo se kako je nadrealistički pokret bio gotovo potpuno vizualni pokret zbog mnogih vizualnih stilova koji su nastali od strane raznoraznih umjetnika u pokretu. Ipak, pokretom se ustvrdilo kako se vizualne slike mogu poistovjetiti s pojedinčevom individualnošću, a u isto vrijeme koristiti da izvuku na vidjelo psihološku istinu. Umjetnici su to činili, na primjer, bojujući originalne objekte koji su se kasnije činili kako u potpunosti imaju funkciju, a koja je potpuno drukčija od njihove zadane funkcije, kao što je to slučaj npr. kod Joana Miróa. To se činilo da bi se izazvala empatija u ljudima koji su to gledali. Primjer ovog procesa rada nadrealista je Dalíjeva slika satova koji vise kao da se tope "Persistence of

Memory“. Takvo umjetničko djelo pokušava zaroniti duboko u psihologiju individualca i stvara cjelinu sa poedinčevom individualnosti.



Slika 3. Salvador Dalí "The Persistence of Memory"¹³

Psihoanaliza, kao što znamo, istražuje povezanost između svjesnog i nesusjesnog uma. Psihoanalitički pogled drži da postoje unutarnje sile izvan naše osvještenosti koje upravljaju našim ponašanjem. Ponekad se pojedinci mogu ponašati na određene načine, i ne mogu objasniti zašto se ponašaju na takav način, ali njihovi postupci mogu biti objašnjeni na temelju nerješениh osjećaja iz prošlosti izazvanim određenim iskustvima ili istaknutim ljudima u njihovim životima. Takvi osjećaji mogu biti istraživani ili prizvani pomoću psihologa, i pomoći pojedincu da dobije uvid u svoje ponašanje ili probleme.

¹³ Slika 3. <https://slm-assets3.secondlife.com/assets/5613354/lightbox/Salvador%20Dali%20The%20Persistence%20of%20Memory.jpg?1337669468>, 17.8.2017.

Većina Freudovih teorija smatrane su šokantnima jer su se zadržavale na seksualnim željama ljudskog bića i pokušavala objasniti ljudsko ponašanje bazirajući se na takvim željama, te su izazvale puno kontroverza i debata. Ali, da nije bilo tako, možda njegov rad nebi imao tako velik utjecaj na mnoge discipline kao što su psihologija, sociologija, antropologija, književnost, i naravno - umjetnost. Većina tih teorija, kao što znamo, formulirane su oko opservacija na svojim pacijentima.

Kada se ljudi suočavaju sa mislima koje su nemoralne, oni si to zamjeraju, a neki ljudi mogu imati paranoje prema određenim slikama ili određenim ljudima zbog prošlih iskustava koja su još upisana u njihov podsvjesni um. Svrha paranoje je da se obrani od ideje koja nije kompatibilna s njihovim egom, projicirajući svoju suštinu u vanjski svijet. Mnoga ljudska ponašanja mogu se povezati sa njihovim prošlim iskustvima i mnogi ljudi se susreću sa poteškoćama u kontroliranju netolerantnih ideja koje se događaju zbog zamjeranja sebi. Neki ljudi uspijevaju izbrisati ove ideje kroz proces represije, ali za druge, zamjeranje sebi postaje nepovjerljivost prema sebi te tako osoba opsesivno nastavlja provjeravati i preispitivati svoje postupke.

Nadalje, ideja će uvijek ostati u umu paranoje, ali procjena koja se tiče ideje je transformirana i zamjerena prema pojedincu koji ideju i nosi. Na ovaj način, pojedinac će živjeti misleći da ga ljudi osuđuju zbog loših ideja koje su u njegovom umu, iako u pravom smislu, on je postao paranoičan. Kada pojedinac projicira takve unutarnje objekte u okolinu koja ga okružuje, tada se psiholozi referiraju na nju kao projekciju i kaže se da pati od paranoje.

Ovaj primjer je dan kako bi se snažan efekt nesvjesnog uma demonstrirao jasnije. Prema psihologiji, mnogi ljudi nisu svjesni da je nesvjesni um vrlo živ i da misli koje su upisane u taj dio mozga igraju važnu ulogu u oblikovanju generalnog ponašanja pojedinca. Da bi se jasno ilustrirala psihoanaliza, važno je biti u poziciji da razlikujemo značenje svjesnog uma i nesvjesnog uma. To dvoje su dijelovi mozga koji pohranjuju dugoročno ili kratkoročno sjećanje, ovisno o dijelu.

Točna definicija kaže da svjestan um uključuje sve čega smo svjesni. Kada osoba može s lakoćom pričati i misliti o mentalnim procesima u svojem umu, tada se kaže da je pojedinac aktivan u svjesnom umu. Liječnici normalno testiraju sjećanje svojih pacijenata, posebno onih koji su imali ozljede mozga, pitajući ih mogu li se sjetiti svojih imena ili mogu li se sjetiti što se dogodilo kratko nakon nezgode. Ako su pacijenti u

poziciji da se mogu sjetiti incidenta, tada je njihovo sjećanje netaknuto pošto dio mozga za svjesno uključuje sjećanje.

U drugu ruku, nesvjesan um je rezervoar osjećaja, misli, nagona, i sjećanja koja su izvan naše svjesne osvještivosti. Generalno, psiholozi kažu da su sadržaji ovog dijela uma neugodni ili neprihvatljivi, na primjer, osjećaji konflikta, boli ili tjeskobe. Prema tome, nesvjestan um će uvijek utjecati na naše iskustvo ili ponašanje, iako nismo svjesni tih osnovnih utjecaja. Psihoanaliza ljudskog uma će tako pomoći pojedincima razumjeti zašto se ponašaju na određen način te će također saznati utječe li njihov nesvjesni um na njihovo ponašanje.

Breton se uvijek vodio za Freudom u svojem radu i vođenju pokreta nadrealizma. Posebno je pokazao dubok interes i ponavljajuću referencu na teorije koje je prezentirao Freud. Bolji pogled na nadrealističke slike otkriva kako postoji velika povezanost između nadrealizma i psihoanalize. Kao što je prije navedeno, nadrealizam je umjetnički pokret koji se bavi prirodom nesvjesnog i njezine povezanosti sa stvaranjem. Kako su nadrealisti ciljali da razbiju način razmišljanja koji je bio konvencionalan, njihovi radovi su naglašavali ulogu nesvjesnog u kreativnosti.

Nadalje, pošto su nadrealisti imali interes u izražavanju i funkcioniranju nesvjesnog, i gdje je pozicija želje bila u psihoanalitičkim teorijama, bilo je očito da će biti pokušaja da se rad nadrealista poveže s temom želje. U tom smislu, želja je tretirana u psihoanalitičkim okvirima. Veza između nadrealizma i psihoanalize ne može biti podcijenjena pošto je psihoanaliza gledana kao sredstvo do slobode uma ljudskih bića - kako je nesvjestan um u uzajamnoj vezi sa konfliktom, boli ili tjeskobom, radovi nadrealista, posebno vizualnih umjetnika, pokušavaju probuditi osjećaje koji su povezani sa te tri emocije. Dapače, većina rada nadrealista cilja da probudi osjećaje u publici te im usadi osjećaje empatije.

Glavne teme nadrealizma su dakle psihoanalitičke, kako su i prikazane u radu nadrealista. Serija psihoanalitičkih nadrealističkih tema, uključuju narcizam, fantaziju, maskeradu i perverzije. Iz ovih tema, može se reći da je puno radova nadrealista prikazalo perverziju, pogotovo oni koji pokazuju nagost žene. U istom svjetlu, psihoanaliza, koja se zadržava većinom oko nesvjesnog uma, demonstrira kako ovaj dio mozga pohranjuje neugodna sjećanja od kojih su neka, kako kaže Freud, seksualne prirode. Tako, način kojim nadrealisti koriste nesvjesan um za kreativnost i da bi

ilustrirali perverziju korištenjem nagih slika, mogu probuditi povezane osjećaje nesusjesnog uma. Na ovaj način nadrealisti uspijevaju utjecati na ljudski um korištenjem kreativne vizualne umjetnosti. Također, korištenje fantazije može se objasniti na isti način.

Uz to, nadrealisti prikazuju podsvjesno iskustvo, čudljiv ton i rastavljenju strukturu, ponekad namećući ideju ujedinjenja. Nadrealisti žele kreirati teatralnu formu koja je direktna i neposredna, kroz povezivanje nesusjesnog uma performera i promatrača koja se čini ritualističnom. Osjećaji, emocije i metafizičko je izraženo psihički kroz kreiranje vizije koja se čini da dijeli sličnosti sa oblasti snova.¹⁴

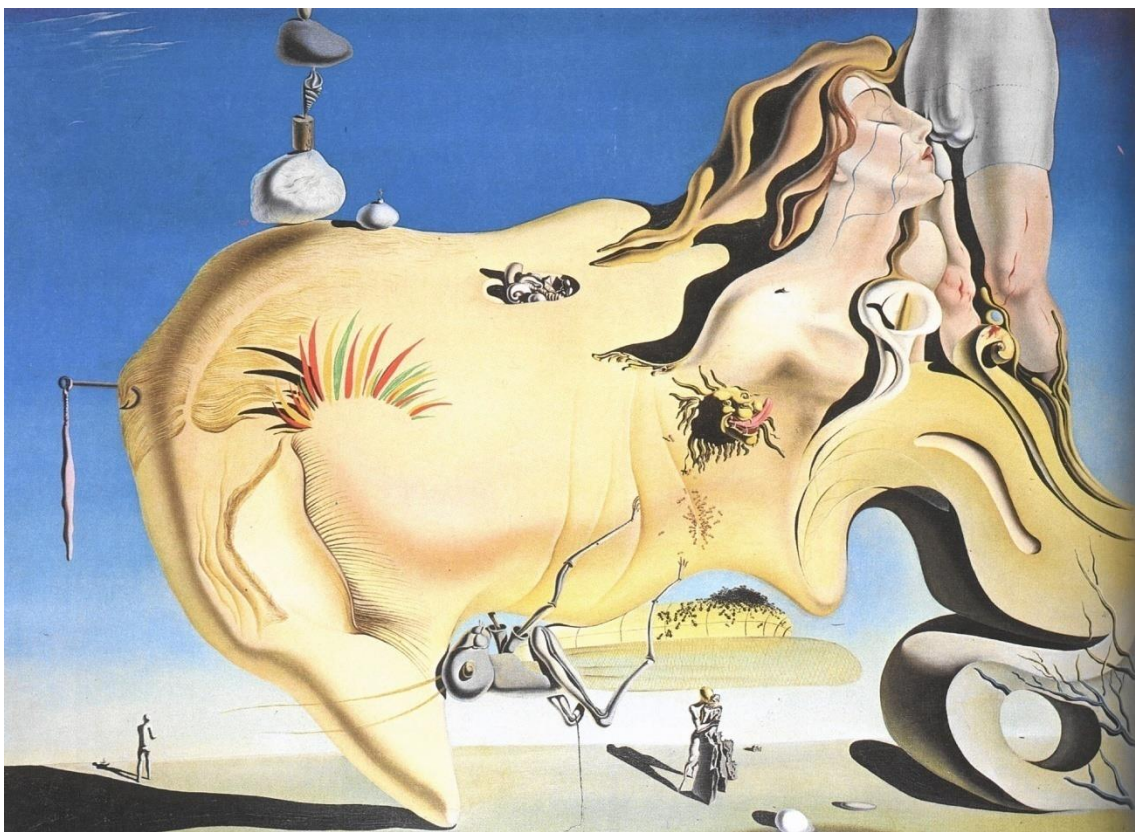
2.3.3. Dali i nadrealizam na primjeru vizualne umjetnosti

Kada govorimo o vizualnom izričaju nadrealističke umjetnosti, vrlo je važno poznavati rad velikih umjetnika nadrealizma, kako bi bolje razumjeli kako je on utjecao na sljedeće generacije umjetnika iz svih sfera umjetničkog djelovanja. Najvažniji je predstavnik svakako Salvador Dalí, a važno je spomenuti i Renée Magrittea, Maxa Ernsta, Joana Miróa te Man Raya. No, ovdje nećemo pričati o svakom umjetniku posebno. Ono što ćemo ovdje pokušati objasniti, jest kako se nadrealizam sa svojim psihoanalitičkim postavom, spojio sa jednom, do tada površno gledanom disciplinom, modom, te granom umjetnosti, tada tek u nastanku - filmom i sve to kroz suradnje Salvadora Dalíja – onom sa talijanskom modnom dizajnericom Elsom Schiapparelli, te nadrealistom Luisom Buñuelom, a kasnije i hollywoodskim redateljem Alfredom Hitchcockom.

Dalíjevo djetinjstvo označeno je događajima koji su utjecali na njegov karakter i rad na psihoanalitički način. Ime je dobio po svom bratu, koji je umro prije nego što se Dalí rodio. Zato je bio opsjednut postojanjem vlastitog alter ega i borio se da dokaže kako on sam postoji (drugim riječima, da on nije njegov preminuli brat, kojeg bi posjećivao na groblju, stavljajući cvijeće na grob koji nosi njegovo vlastito ime). Seks je također bio jedna od njegovih glavnih okupacija. Njegov otac, česti klijent prostitutki, vjerovao je

¹⁴ Both Psychoanalysis And Surrealism Unconscious Mind Psychology Essay, <https://www.ukessays.com/essays/psychology/both-psychoanalysis-and-surrealism-unconscious-mind-psychology-essay.php>, 4.8.2017.

da je njegov stariji sin umro od neke vrste spolne bolesti koju mu je prenjeo. Zato, da bi upozorio adolescenta Salvadora o postojećim opasnostima, davao mu je knjige koje su sadržavale slike lezija nastalih sifilisom. Dalí se sjećao tih ilustracija kao strašnih i odbojnih i počeo ih je kao takve povezivati sa seksualnošću u cijelosti. To ga je navelo da izbjegava bilo kakvu formu tjelesnog kontakta i da se oslanja na onanizam kao svoj izvor užitka. Dalí je dvadesetih godina u Madridu stupio u kontakt sa mladim nadrealistima, te sklopio prijateljstvo s redateljem Luisom Buñuelom. Upravo u Madridu je Dalí otkrio psihoanalizu dok je čitao Freudov „Die Traumdeutung“, koji je ostavio snažan utjecaj na njega: „Bilo je to jedno od najvećih otkrića u mom životu. Bio sam opsjednut porokom vlastite interpretacije – ne samo mojih snova, već svega što mi se dogodilo, koliko god se slučajno na prvu činilo“ (Dalí, 1942).



Slika 4. Salvador Dalí "Le Grand Masturbateur"¹⁵

¹⁵ Slika 4. <https://archive-media-1.nyafuu.org/wg/image/1408/36/1408365559557.jpg>, 18.8.2017.

Francuske nadrealiste upoznao je u drugoj polovici dvadesetih godina tijekom svog prvog posjeta Parizu gdje je pridonio nadrealizmu s djelima kao što je „Le Grand Masturbateur“, u kojem prikazuje sve svoje instinkte i koristi Freudove ideje da reflektira svoju osobnost, strahove i seksualne opsesije. Postoji dvosmislenost u slici koja prvo nije zamijećena zbog silovitosti crteža i jasnoće slika. Glavna figura na slici je stilizirani portret samoga sebe. Usta su mu zamijenjena skakvcem čiji je trbuh prekriven mravima (Dalí je od djetinjstva imao iracionalan strah od skakavaca). Ovaj kukac simbolizira Dalijeve seksualne strahove. Za njegov autoportret vežu se i simbolički elementi: lavlja glava, figura žene čije je lice blizu muških genitalija, kuke, te školjke i šljunak. Lavlja glava koja se stalno ponavlja u Dalíjevim radovima, reprezentira represivnu, prijeteću figuru njegova oca. Obilje mekanih struktura izražava njegovu osobitu muku u pogledu pojmova vremena i prostora.

Krajem desetljeća Dalí je upoznao Lacana. Lacanova studija „De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalite“, nagovijestila je Dalíju paranoično-kritičku metodu, pomoću koje je pasivnost automatizma simbola zamijenjena dinamizmom obmane interpretacije. Dalíjevimi riječima: „Cijela moja ambicija umjetničkog djelokruga je materijalizirati slike mojih konkretnih iracionalnosti sa najimperijalističkim bijesom preciznosti. /.../ Paranoično-kritička aktivnost organizira i objektivira na ekskluzivistički način neograničene i nepoznate mogućnosti sistematske povezanosti subjektivnog i objektivnog „značenja“ u iracionalnom“ (Dalí, 1935). Prikrivena veza između stvari je otkrivena u svjetlu podsvjesnog pogleda, rezultirajući u iznimno bogatim interpretacijama, sposobnim na konstantno širenje. Dalíjeva stalna opsesija dvostrukim čitanjem stvari može se vidjeti u anamorfozama. Neke od takvih slika su „El Gran Paranoico“ i „El Enigma Sin Fin“. Zajedno sa Buñuelom, Dalí u Parizu stvara prvi nadrealistički film – „Un Chien Andalou“ (1929. godine), ali i „L'Age d'Or“ (1930. godine). Dalí kasnije surađuje i sa Hitchcockom u izvođenju scene sna za film „Spellbound“ iz 1946. godine.

1938. godine, Dalí napokon upoznaje Freuda u Londonu gdje mu on pokazuje svoj rad iz 1937. godine „Metamorfosis de Narciso“. Freud, u svom pismu književniku Stefanu Zweigu, hvali Dalíjevu umjetničku autentičnost i radi iznimku s obzirom na odbojnost koju je osjećao prema nadrealistima općenito: „Do sada sam bio sklon smatrati nadrealiste, koji su me izgleda odabrali kao svog sveca zaštitnika, kao neizlječive luđake. Mladi španjolak, pak, sa svojim iskrenim, fanatičnim očima, i neupitnim

tehničkim vještinama, natjerao me da preispitam svoje mišljenje. Zapravo, bilo bi vrlo zanimljivo istražiti način na koji su takve slike sastavljene“ (Caparros, 2002). Svestrani umjetnik, provokantni genij i ekscentrik, Dalí je bio uronjen u osvajanje iracionalnog i neprestanom potragom za nesvjesnim. Imao je revolucionaran doprinos nadrealizmu, unutar okvira Freudove psihoanalize, koristeći svoje vlastite uznemirujuće slikovne simbole i jezik.

2.3.3.1. Dalí i Schiapparelli

„Konstantna tragedija života je moda i to je razlog zašto sam uvijek volio surađivati sa [...] gospođicom Schiapparelli, samo da dokažem da je ideja odijevanja, ideja prekrivanja samog sebe, samo posljedica traumatskog iskustva rođenja, koje je najjače od svih trauma koje ljudsko biće može doživjeti, pošto je prvo.“



Slika 5. Schiapparelli i Dalí¹⁶

¹⁶ Slika 5. http://beta.thedali.org/wp-content/uploads/2017/01/schiapparelli_4.png, 19.8.2017.

Magritte i Man Ray i ostali veliki nadrealisti, upoznali su Dalíja sa visokim društvom u tridesetim godinama 20. stoljeća. Kroz njih je upoznao Elsu Schiaparelli, talijansku modnu dizajnericu koja je bila bliska s dadaističkim umjetnicima i nadrealističkim pokretom. Schiaparelli je bila vrlo kreativna i konceptualna, te dizajniranje nije smatrala profesijom već „vrlo teškom i frustrirajućom umjetnošću, jer od onog trenutka kad je odjeća stvorena, ona pripada prošlosti. Ona ne može visjeti na zidu kao slika.“ Schiaparellin rad sa Salvadorom Dalíjem je najplodniji od svih njezinih suradnji s umjetnicima. Zapravo, Dali je bio zainteresiran za sve aspekte mode tridesetih. Schiaparelli je pak voljela vizualne igre, čak do točke apsurdna i ispitivanja naše percepcije stvarnosti. Svojom suradnjom, Dalí i Schiaparelli pomaknuli su granice mode, i započeli suvremenu misao o tome kako se i moda može smatrati umjetnošću.

Schiapparellina kolekcija iz zime 1936./1937. godine prezentirana u kolovozu 1936. godine bila je prva njihova suradnja. Dalíjev „Antropomorphie Cabinet“ (1936.), čiji je torzo zapravo prsa s ladicama, inspirirao je Schiaparellino odijelo iz iste godine, čiji su džepovi bili oblikovani kao kutije, a gumbi kao ručkice ladicama, a ideja za poznatu kapu-cipelu proizašla je iz fotografije Dalíja koji stoji sa cipelom na glavi.



Slika 6. Vojvotkinja od Windsora nosi "Lobster Dress"¹⁷

¹⁷ Slika 6. http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/09/23/article-2429727-183154EE00000578-239_634x498.jpg, 20.8.2017.

„Lobster Dress“ iz 1937. godine je još jedan ikonički komad iz suradnje Schiapparelli i Dalíja. Dalí je nacrtao ogromnog krvavo crvenog jastoga na čisto bijeloj večernjoj haljini, koja je bila simbol njegove opsesije sa seksom. Nova vojvotkinja od Windsora odmah ju je nosila ispred objektiva fotografa Cecila Beatona za Vogue 1937. godine.

Dalí je kazao za jastoge: „Kao jastozi, mlade cure imaju ugodnu vanjštinu. Kao jastozi, one pocrvene kada si spreman za pojesti ih.“

„Tear Dress“, dio je poznate Schiapparelline „Circus“ kolekcije iz 1938. godine, koja odiše psihoanalitičkim konceptima smrti, kastracije i fetišizma, i inspirirana je Dalíjevom slikom „Three Young Surrealist Women Holding In Their Arms The Skins Of An Orchestra“. Haljina je imala optičku iluziju koja je izgledala kao rastrgani komadi odjeće. Bila je to haljina za žalovanje sa dugačkim veom. Radove sa takvom pričom u podlozi, vidimo tek devedesetih godina nadalje, u suvremeno doba tehnološke revolucije kod dizajnera kao što su Alexander McQueen, na koje se danas referiramo kao umjetnike.



Slika 7. Model nosi "Tear dress"¹⁸

¹⁸ Slika 7.

<https://static1.squarespace.com/static/5875e136d482e9e06a729802/t/58fcf3f5d1758eec4bcadc4d/1492972542110/>, 21.8.2017.

Za Dalíja, Pariz je 1930ih bio simboliziran „ne nadrealističkim polemikama u kafiću na Place Blanche, ili samoubojstvom dragog prijatelja, Renéa Crevela, već ateljeom za odjeću Else Schiapparelli koji se otvorio na Place Vendôme. Tu se dogodio novi morfološki fenomen. (Dalí, 1942).

2.3.3.2. *Dalí i film*

Svestrani Dalí, zajedno sa svojim prijateljem Luisom Buñuelom, u Parizu 1929. godine stvara prvi nadrealistički film „Un Chien Andalou“.

„Un Chien Andalou“ nema radnju u konvencionalnom smislu riječi. Kronologija filma je rastavljena, te skače s prvotnog „jednom davno“ do „osam godina kasnije“ bez velike promjene događaja ili likova. Koristi logiku snova u narativnom toku koja se može opisati u pojmovima tada popularne Freudove slobodne asocijacije, prezentirajući seriju jedva povezanih scena.

Ideja za film započela je kada je Buñuel radio kao pomoćni redatelj za jednog redatelja u Francuskoj. Buñuel je ispričao Dalíju o svom snu u kojem je oblak prepolovio mjesec na pola kao „oštrica koja reže oko“. Dalí je također ispričao o svom snu u kojem mu je ruka preplavljena mravima. Buñuelu se to činilo kao odlična ideja za film. Oboje su bili fascinirani onime što ljudska psiha može kreirati, i odlučili su napisati scenarij baziran na konceptu potisnutih ljudskih emocija (Etherington-Smith, 1995).

U namjernom kontrastu pristupima ostalih redatelja tog doba koji su za sve imali racionalno objašnjenje, Buñuel i Dalí su imali samo jedno pravilo pisanja scenarija: „Niti jedna ideja ni slika koja bi mogla voditi do racionalnog objašnjenja bilo kakve vrste nije prihvatljiva.“ Također: „Ništa, u filmu, simbolizira nešto. Jedina metoda istraživanja simbola bila bi, možda, psihoanaliza“ (Adams, 1974).

U svojoj autobiografiji Buñuel kaže: „U filmu su kombinirane estetika nadrealizma i Freudova otkrića. Film je potpuno u skladu sa osnovnim principima škole, koje su definirale nadrealizam kao „psihički automatizam“, nesvjesan, sposoban za povratak

umu i pravim funkcijama, iznad bilo kakve forme kontrole razuma, moralnosti ili estetike“¹⁹.

Cilj im je bio šokirati intelektualnu buržoaziju svoje mladosti: „Povijesno, film reprezentira nasilnu reakciju protiv onoga što se tada nazivalo „avangardnim filmom“ koji je usmjeren isključivo prema umjetničkoj osjetljivosti i razumu promatrača“ (Buñuel, 2006). Naprotiv njihovih nada i očekivanja, film je bio veliki uspjeh među Francuskom buržoazijom (Koller, 2012), na što je Buñuel komentirao: „Što mogu učiniti s ljudima koji obožavaju sve što je novo, čak i kad ide protiv njihovih dubokih uvjerenja, ili o neiskrenom, korumpiranom novinarstvu, i praznom stadu koji su vidjeli ljepotu ili poeziju u nečemu što je doslovno ništa više nego očajni poziv za ubojstvo“ (Buñuel, 1929).



Slika 8. Scena iz filma "Un Chien Andalou"²⁰

Kroz njihovo postignuće sa „Un Chien Andalou“, Dalí i Buñuel su postali prvi filmaši koji su službeno dočekani u redovima nadrealista i to od osnivača pokreta, Andréa Bretona.

¹⁹ The Collection: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia". ALDEASA. p. 52. ISBN 9-788480-030809, 5.8.2017.

²⁰ Slika 8.

<https://static1.squarespace.com/static/552ecdb7e4b0ce0bbfbc49f/t/56262874e4b0e9867ff47e3c/1445341301754/UCA.jpg>, 22.8.2017.

„Un Chein Andalou“ nije jedini film koji je Dalí ostvario u suradnji s Buñuelom – tu je i „L'Age d'Or“ iz 1930. godine. No ono što je posebno zanimljivo je da krajem četrdesetih godina, točnije 1946. godine, Dalí ostvaruje suradnju i s hollywoodskim filmskim redateljem Hitchcockom u izvođenju scene sna za film „Spellbound“ iz 1946. godine.

Zaposlen da osmisli sekvencu sna, Dalí je producirao više od dvadeset minuta snimke. „Ne mogu razlučiti kakvo je to mjesto bilo“ Gregory Peck muca, sjedeći na terapeutovom kauču, dok se scena pretapa u njegov um i Dalíjevu vizualnu estetiku. „Činilo se kao kockarnica, ali ondje nije bilo zidova, samo puno zavjesa sa očima na njima. Čovjek je hodao uokolo sa velikim parom škara rezajući svu draperiju na pola. Onda je došla djevojka sa gotovo ničime na sebi i počela hodati oko sobe, ljubeći svih“. Naravno da nije postojao bolji kandidat za realiziranje takve vizije od Dalíja.²¹



Slika 9. Dalíjeva sekvenca sna iz Hitchcockovog filma "Spellbound"²²

²¹ Salvador Dali creates a dream sequence for Spelbound, Hitchcocks psychoanalytic thriller, <http://www.openculture.com/2013/04/salvador-dali-creates-a-dream-sequence-for-ispellbound-hitchcocks-psychoanalytic-thriller.html>, 6.8.2017.

²² Slika 9. <http://dl9fyu4r30qs1.cloudfront.net/25/9ee190072511e2914b22000a1d0930/file/spellbound-1945-dream-salvador-dali.jpg>, 23.8.2017.

Snovi, oskudno odjevena djevojka, taj veliki par škara, i oči na draperiji, elementi su koji neodoljivo podsjećaju na one iz filma „Un Chien Andalou“, iz čega možemo zaključiti da je Hitchcock, osim što je uzeo Dalíja kao kreatora sekvence, bio izrazito fasciniran njegovim radom i načinom razmišljanja te ga je zasigurno inspirirao, kao i druge redatelje, u daljnjem radu na filmu.

2.4. Suvremena moda i nadrealizam na filmu

Već smo vidjeli kako nadrealizam sa svojim psihoanalitičkim postavkama širi svoje grane na ostale umjetničke pravce, uključujući modu i film. Tako danas govorimo o suvremenom nadrealizmu. Postmodernistički filmski redatelj David Lynch odličan je primjer suvremenog nadrealista, a ono što je vrlo zanimljivo jest činjenica da, između ostalog, u svojim filmovima koristi upravo modu da bi objasnio nesvjesne procese kod ljudi, te prodrijeo dublje u gledateljevu psihu.

2.4.1. Suvremena moda i novi mediji

Umjetnici poput Salvadora Dalíja i Else Schiapparelli, kako smo vidjeli, već početkom 20. stoljeća brišu granice između umjetnosti i mode, te pridonose pogledu na modu kao nečemu više od samo površne discipline. Šezdesetih godina 20. stoljeća, ona postaje glavni instrument u izgradnji identiteta pojedinaca, što vrlo dobro vidimo na primjeru seksualne i modne revolucije narednih dvadeset godina, a posebno su tome pridonijeli glazbenici poput Davida Bowieja, koji svojim eklekticismom stvara nevjerojatan hibrid svih dotad razlučivanih grana umjetnosti; identitet koji je u stalnoj izgradnji i promjeni. Danas imamo suvremenu modu, koja je svoje pupoljke počela puštati tehnološkom revolucijom i pojavom novih medija krajem osamdesetih godina 20. stoljeća.

Suvremenu modu, pak, kao dio suvremene umjetnosti, karakterizira interdisciplinarnost, tj. intermedijalnost. Pojam intermedijalnost je nastao na temelju pojma intertekstualnosti koji se zasniva na pretpostavci da je svaki tekst nastao na temelju nekog drugog teksta; da ne postoji originalni tekst. Intermedijalnost označava pojavu u

umjetnosti koja se uočava u trenutku uvođenja novog umjetničkog medija među već postojeće modalitete ili pak pri ispreplitanju njihovih konvencija, odnosno pravila strukturiranja. Najava takve umjetničke prakse mogla se prepoznati već u djelima tzv. „gesamkunstwerk“²³, na primjer, kod umjetničkog izričaja Andyja Warhola. Početkom devedestih, termin intermedijalnost je uveden u književnu teoriju kako bi objasnio povezanosti između književnosti, kazališta, televizije, filma i novih medija. Mediji se, dakle, skupa s umjetnošću, pretapaju jedan i drugi, te dolazi do toga da je teško odrediti granicu između istih. Suvremena moda, između ostalog, postaje važan element čitanja postmodernog nadrealističkog filma, zbog nadrealističke tendencije da isprepliće razne vrste umjetnosti.

Flusser govori kako mediji danas postaju stvaratelji sadržaja: prije smo mi davali značenje slici, a danas oni odlučuju koje je značenje slici dano (Flusser, 1984). Mediji, po Baudrillardu, sputavaju odgovor, privatiziraju pojedince i smještaju ih u prostor simulakruma; sve je više informacija, a sve manje značenja. Pojedinačnik je u suvremenom svijetu zatrovan utjecajem medija i hiperrealnosti (Baudrillard, 1981). U suvremenoj modi, simulakrum prethodi originalu, i razlika između realnosti i reprezentacije nestaje. Originalnost tako danas postaje u potpunosti beznačajan koncept, ali suvremenu modu zato obilježava revival, remake i recycle. Današnja medijska kultura nas postavlja u splet tekstova prošlih vremena, i time nas vraća nostalgичno u prošlost, u kojoj naša predstava o povijesti estetskih stilova zamjenjuje stvarnost. To je ujedno i jedna od ključnih crta postmodernog filma. U postmodernom kontekstu jasno je da moda kroz film kao i ostale medije, funkcionira kao intertekstualni sustav, govor odjeće kao emitiranje informacija u okolinu (Barthes, 1981). Deleuze kaže da kao što filozofi imaju pojmove, dizajneri imaju tijelo ili objekt, režiser ima sliku. Spaja se tijelo, objekt i slika. Modno odijevanje putem simbola, modnih dodataka, ukrasa, šminke i sl. prenosi poruku dajući informaciju o pojedincu (Deleuze, 1983).

Tijelo suvremene mode postaje fragmentirano, i fluidnog identiteta koji se konstantno mijenja, a uvjet njegova postojanja je postojanje unutar novih medija.

²³ „gesamtkunstwerk“ = totalna umjetnost

Jedan od takvih medija je film, a David Lynch je redatelj koji je simboličkim poretkom užitka postao najzanimljiviji koncept za modu osamdesetih; on vrlo dobro zna koristiti odjeću za pričanje priče.

2.4.2. David Lynch

Iako primarno najpoznatiji kao filmski i televizijski redatelj, David Lynch se 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. 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, uspio oživjeti duh tog umjetničkog pokreta. Naravno, iz toga ne slijedi da je Lynch samo suvremenija instanca tih starijih umjetničkih težnji, on je ujedno 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 lynchevski ili ima tipičnu lynchevsku atmosferu iako nije proizvod samog Lyncha. Baš kao i nadrealiste s početka prošlog stoljeća, Lyncha zanima nesvjesno i sve ono što je u njemu skriveno. Putem umjetnosti nastoji zaviriti u to nesvjesno, 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 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. Osim očite slične interesne usmjerenosti, Lyncha sa psihoanalizom povezuje i to što se njegova djela najčešće interpretiraju u psihoanalitičkom ključu. 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 (Dugandžić, 2016).



Slika 10. David Lynch²⁴

U poglavlju „Psihoanaliza i moda“, isražili smo poveznice između navedenih pojmova uz pomoć Freudovih psihoanalitičkih teorija, te ih povezali s pojavama i procesima kao što su fetišizam, pogled i maskerada. Sve su to nadrealisti koristili kao podlogu za stvaranje umjetnosti, a Elsa Schiapparelli je na svom primjeru i u sklopu nadrealističkog pokreta, pokazala kako je moda povezana s umjetnošću, i kako bi ju zapravo trebali promatrati kao takvu. Više od pola stoljeća kasnije, David Lynch, kao postmoderni filmaš, u svojim filmovima kombinira sve te elemente, te ga zaista možemo smatrati suvremenim nadrealistom. Ono što nas zanima jest, kako je David Lynch iskoristio odjeću za pričanje priče, a to ćemo i pokušati objasniti na primjeru filma „Blue Velvet“.

²⁴ Slika 10. <https://www.allthingsgomusic.com/wp-content/uploads/2013/06/DavidLynch.jpg>, 24.8.2017.

2.4.2.1. Analiza filma *Blue Velvet*

Osim Lyncha i njegove ishodišne ideje, za odjeću u filmu „Blue Velvet“ zaslužna je kostimografkinja Patricia Norris, s kojom je Lynch prvo surađivao i na filmu „The Elephant Man“ iz 1980., a kako izgleda, i na mnogim kasnijim ostvarenjima. „Patty čita scenarije, ulazi u likove i odijeva ih, ima odličan ukus“, jednom je rekao. „Kada netko izađe iz svlačionice, oni postaju taj lik, odjeća je savršena“. Njezini krojački izbori za Vallens su čisti primjer toga; pjevačica se pojavljuje u četiri kombinacije kroz film, uključujući jedan, vrlo drugačiji outfit za njezinu zadnju scenu, i svaki od njih nosi određeno značenje²⁵.

Sam naziv „Blue Velvet“, govori nam o tome koliko modni objekti igraju važnu ulogu u filmu, te time i u analizi samog filma. Analiza filma gotovo se čini suvišnom, s obzirom da se redatelj vrlo otvoreno razmeće Freudovim temama i narativima.

Glavni lik, Jeffrey Beaumont, edipski je heroj. Nakon što je njegov pravi otac onemoćan (od srčanog udara), on kreće na putovanje: susreće ženu kao „enigmu“, ženu kao simboličnu majčinsku figuru, i vodi ljubav sa njom; naposljetku, ubija opasnog muškarca, očinsku zamjenu – u kojem trenutku se vraća nekakva forma normalnosti i naš heroj je slobodan uzeti mladu ženu za svoju djevojku. Narativi su slobodno ispunjeni Freudovskim značajkama: otkinuto uho, simbolično korištenje ključeva (da otključa podsvijesno), edipovska drama kojoj Jeffrey svjedoči iz ormara, potisnuta homoseksualna želja kada Frank poljubi Jeffreya, multiplikacija očinskih figura, odvojenost majke od svojeg (muškog) djeteta, žena kao mazohist, i tako dalje. Sve to označava „Blue Velvet“ kao postmodernističko ostvarenje. Ipak, činjenica da je film nekako „iznad“ analize, zapravo je zabluda, zbog koje možemo propustiti mnogo zanimljivih i potresnih pitanja koje „Blue Velvet“ otvara. „Blue Velvet“ proizlazi – pogotovo u svojoj reprezentaciji Freudovih primarnih fantazija – kao histerično djelo.

Struktura filma pretpostavlja da je heroj možda sanjao cijelu stvar. Slika uha korištena je da uokviri snovolike događaje. U prvom dijelu filma, kamera u jednom trenutku zumira unutar odrezanog uha kojeg Jeffrey pronalazi - u zadnjem dijelu, kamera izlazi iz uha, ovoga puta Jeffreyevog. Ako je narativ smrti i želje u filmu „Blue Velvet“ zaista

²⁵ Deciphering the Wardrobe of Blue Velvet's Femme Fatale, <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9320/deciphering-the-wardrobe-of-blue-velvets-femme-fatale>, 7.8.2017.

san, to promatraču nije rasvjetljeno; nemoguće je odvojiti događaje u snovima sa događajima koji im prethode ili slijede. Freudove tri originalne fantazije – primarna scena, kastracija i zavođenje – specifično su prikazane kroz narative (Jeffreyevog sna?).

„Blue Velvet“ predstavlja detektivsku priču u kojoj mladi protagonist, Jeffrey, istražuje „pravu“ prirodu tamne strane života. Uvodni dio predstavlja ironični uvod na filmski set, Lumberton, SAD, gdje su sve kuće uredne i čiste, vrtovi pomno uređeni i nebo savršeno plavo. Bijele ograde su okružene crvenim ružama, a vatrogasci sretno mašu iz svog vozila dok su djeca razigrana na cesti okružena susretljivim odraslima. Na soundtracku, Bobby Vinton pjevuši „Blue Velvet“, baladu o prvoj ljubavi iz 1950ih. Lumberton je arhetipski američki mali gradić, mjesto prigradske banalnosti koja postoji samo u lijepim sjećanjima i televizijskim serijama.

Parodija prigradske idile je postepeno isprekidana uznemirujućim scenama. Žena gleda televizijsku dramu u kojoj vidimo uperen pištolj; čovjek zalijeva travnjak te iznenada pada u agoniji srčaog udara, a guma kojom je zalijevao stoji između njegovih nogu, što sve skupa izgleda kao da urinira na apsurdno komičan način. U isto vrijeme, pas skače gore-dolje, pokušavajući uhvatiti mlaz. Dakle, prvi pokazatelj nasilja u filmu je povezan sa ženskim pogledom: žena gleda u fiksijski pištolj koji je uperen prema vanjskom svijetu, gdje je njen suprug upravo oboren. Cijelu tu dramu promatra malo dijete čija narativna važnost postaje jasna tek u zadnjem dijelu filma. Simbolična obiteljska konfiguracija – majka / otac / dijete – posredovana u ovom dijelu slikom pištolja i neočekivanog nasilja, formira metonimski uzorak koji postaje centralan u narativu. Njegov zlosutni ton je preusmjeren u jednako neočekivanu seriju slika u kojima se čini da kamera kopa u tlo, ispod podšišanog travnjaka, kako bi otkrila đunglu insekata koji proždiru kanibalističkom pomamom. Jeziva glazba vlada soundtrackom: ponavlja se ponovno kasnije u trenucima intenzivnog straha.

U sceni kada Jeffrey upoznaje detektivovu kćer Sandy, ona izlazi iz noćne sjene. Upravo je žensko tijelo ono koje povezuje dva svijeta u filmu - „vanjski“ svijet idealiziranog obiteljskog života i „unutarnji“ svijet nasilne, možda čak i fatalne, simboličke veze. Kasnije, Dorothy Vallens, također izlazi iz prigradske tame. Ovoga puta, žensko je tijelo gotovo golo, u rublju i pretučeno, kao brutalan podsjetnik na ta dva svijeta, a ta je scena ujedno jedna od najpotresnijih u filmu.

Film je primarno okupiran dramom oko ljudskih odnosa i ulogom seksualne fantazije u njima. Zadnji dio filma ponavlja scenu sa početka, otkrivajući „povratak“ normalnosti u prigradski obiteljski život.

Prvi put kada susrećemo Dorothy Vallens – u njezinu duboko ružičasto nijansiranom stanu kada Jeffrey ulazi prerušen u istrebljivača insekata – ona je odjevena u crvenu, svilenu haljinu u tipu ogrtača, koja, iako senzualna u tonu i teksturi, namjerno je nezavodljiva i neformalna u kroju (ona čeka posjetu enigmatičnog „Yellow man-a“). Njena kosa i šminka, su pak dramatične – voluminozna kovrčava smeđa kosa, jarko crveni ruž i istaknuto plavo sjenilo za oči – ostaju njezin prepoznatljivi izričaj kroz cijeli film. Lynch prekriva prelijepu Rossellini apsurdno pretjeranim „glamurom“, činjenica je koja čini Vallensin karakter još mističnijim.



Slika 11. Dorothy Vallens u filmu "Blue Velvet"²⁶

Kada sljedeći puta vidimo Vallens, ona je na pozornici – pjeva svoju verziju pjesme „Blue Velvet“ u vrlo zavodljivom, ali i melankoličnom tonu. No, umjesto plavog

²⁶ Slika 11. <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9320/deciphering-the-wardrobe-of-blue-velvets-femme-fatale>, 25.8.2017.

baršuna, ovdje nosi otkrivajuću crnu čipkastu večernju haljinu koja naglašava njezine obline, prije presvlačenja u crnu, zatvoreniju večernju haljinu prekrivenu šljokicama za zadnju točku večeri. Uši su joj ukrašene bisernim privjescima, koji također svjetlucaju pod reflektorima. To je Dorothy Vallens u svom stanju performansa, svjesno, ali na sigurnom, privlači iz nedodirljive pozicije na pozornici. U publici, pak, sjedi Frank, držeći komadić plavog baršuna kao zlosutan nagovještaj onoga što će se dogoditi.

Pri povratku u stan nakon nastupa, Dorothy se razodijeva u jednostavni crni grudnjak i gaćice, te odijeva ogrtač od plavog baršuna, istog onakvog kakvog je Frank držao u ruci tijekom njezinog nastupa. Kao žrtva nasilja, Vallens nije prikazana u zavodljivom rublju, već se time ipak možda htjelo pokazati kako je ipak ranjiva. U plavom ogrtaču, očito fetišiziranom od strane Franka, ipak, izgleda vrlo privlačno, posebno uz crveni ruž na usnama.²⁷



Slika 12. Jeffrey Beaumont i Dorothy Vallens u filmu "Blue Velvet"²⁸

Tu se ujedno događa i prvi susret Dorothy i Jeffreyja, gdje on, stjeran u ormar neočekivan dolaskom Dorothy kući, voajeristički viri Dorothy, što možemo povezati s

²⁷ Deciphering the Wardrobe of Blue Velvet's Femme Fatale, <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9320/deciphering-the-wardrobe-of-blue-velvets-femme-fatale>, 7.8.2017.

²⁸ Slika 12. <https://images1.laweekly.com/imager/blue-velvet-last-tango-in-lumberton/u/original/5256111/1704691.t.jpg>, 25.8.2017.

teorijom muškog pogleda Laure Mulvey. No, kada ga ona otkrije, taj voajeristički pogled je okrenut prema njemu i on postaje objekt ženske agresivne žudnje. Dorothyina prijetnja dok vodi ljubav s njim oralno simbolična je kastracija. U tom trenutku žena kontrolira pogled, nož, i muški užitak. Jeffrey je potpuno ranjiv, njegov voajeristički pogled skrenut, a njegova zabrinutost okrenuta prema prijetnji i užitku ponuđenom od strane žene.

Kada Frank tek ulazi u prostoriju, ulazi referirajući se sam na sebe sa riječi „daddy“, a kad mu Dorothy odgovori sa „Hey baby“, on poludi i inzistira da mu se obraća sa „daddy“. Zatim, seksualna scena koja se odvija između Franka i Dorothy - privremeno zamračenje, zvukovi Frankovih udisaja, maska za kisik, žena sa raširenim nogama - kao da označava scenarij porođaja. To vidimo i u dijalogu koji se između ostalog odvija između Franka i Dorothy: njegov uzvik „Mommy!“ i njen odgovor „Mommy loves you“, zatim Frankova oscilacija između riječi „Baby“ očito se ponovno referirajući na sebe, te nasilničke dernjave koju samo kratko poslije priredi Dorothy. Frank tako pušta ulogu „daddy“-ija i postaje ljubomorno novorođenče, koje ne želi da se otac miješa. Također, na Dorothyinom licu vidimo smješak zadovoljstva, kao da je sav užitak u toj sceni prikazan na licu žene – kao da muškarac ne može, ili ne smije, označavati seksualni užitak, samo moć i agresiju.

Nositelj naziva filma, plavi baršun koji Dorothy nosi u obliku dugačkog ogrtača, može funkcionirati simbolično kao majčina utroba, a scena kada Frank škarama zareže po zraku iznad Dorothyinog intimnog područja može imati i ambivalentno značenje – rezanje pupčane vrpce, kao i kastracija. Frank je tako upetljan u dvije uloge: bebe i oca. Isto tako njegov uzvik „Daddy's coming home“, može biti promtran kao ambivalentan (iz perspektive djeteta i iz one oca). Trenutak kada je jedan kraj vrpce od plavog baršuna u ustima Dorothy, a drugi Franku, također može simbolizirati pupčanu vrpcu. U pornografiji, „velvet“ je termin koji se koristi za unutrašnjost ženskog spolnog organa. U tom dijelu, Frank oscilira između sadističke pozicije oca i mazohistične pozicije djeteta u vezi s majkom. Želi se vratiti u maternicu („I shall come back to this“).

Dorothy, s druge strane, je ekstremno kompleksan lik. S jedne strane, možemo ju gledati kao mazohističnu, degradiranu figuru, fizički, seksualno i verbalno napastovanu od strane Franka. Njen osmjeh nakon što je Frank udari označava da ostvaruje užitak

kroz bol i poniženje. S druge strane, krupni kadar njene glave kako pada unazad sa izrazom intenzivnog užitka na njenom licu pretpostavlja auto-erotsku želju i njeno ostvarenje. Kada Frank na nju vikne da ga ne gleda, ona, iako ne pogleda, zadržava svoju moć kroz užitak erotske samodovoljnosti. Ona doživljava užitak iz kojeg je muškarac isključen. Njezin pogled je usmjeren na mjesto unutar nje.



Slika 13. Frank Booth u filmu "Blue Velvet"²⁹

„Blue Velvet“ ne samo da pretpostavlja da žene mogu pronaći užitak u boli, već da to može biti i žudnja muškarca. U dramatisaciji fantazije zavođenja, muškarac je očito prikazan u mazohističnoj poziciji; Dorothy prislanja nož na Jeffreyev obraz i tako ga prisiljava da se ne miče dok ona pronalazi zadovoljstvo u njegovom tijelu. Iako se čini kako su narativi seksualnog zlostavljanja okrenuti prema Dorothy, Jeffrey zapravo prima najteži udarac – ne samo da ga udara Ben, kasnije ga pretuče i Frank u sceni sadističkog/seksualnog nasilja. Udara ga također i Sandy. Jeffrey napušta Dorothyin stan kada mu ona naredi da je udari, no kasnije se ponovno vraća unatoč svemu. Frank je također u ulozi mazohista u svojoj vezi s Dorothy, koja igra majku njegovom „djetetu“. S druge strane, Jeffrey, skriven u unutrašnjosti ormara, je kao dijete koje promatra svoje roditelje u seksualnom činu.

Kada Jeffrey otkriva odrezano uho, kamera polako počinje putovanje u unutrašnjost uha, pretpostavljajući tako istraživanje unutrašnjih, tajnovitih mjesta. Metafora

²⁹ Slika 13. http://3.bp.blogspot.com/_4jv9_nniV8g/TAJk3o4cfRI/AAAAAAAAAGLI/v8Hhh9ie-J8/s1600/bv105.jpg, 25.8.2017.

putovanja u unutrašnjost aludira u uvodnom dijelu filma, kada kamera otkriva skriveni svijet nasilja i kanibalizma, smrti i propadanja, pod urednim prigradskim travnjakom. Upravo nam to potvrđuje nadrealistički ton u filmu. Također, može predstavljati emocionalnu putanju filma: zakopavanje u tajnovito – unutrašnjost tijela, nesvjesno, maternicu. Jeffreyevo putovanje u Dorothyin svijet (njen stan je mračan, tajan, kao maternica) je zapravo ulazak u unutrašnjost žene, u njezina skrivena mjesta, i na kraju u maternicu, koja se u filmu prikazuje kroz dvije različite slike.

Ženska maternica je u jednu ruku viđena od strane uplašenog muškarca kao tamna, misteriozna i smrtonosna: s druge strane, ona je erotska i osjetljiva, tajna unutrašnjost plavog baršuna. Čak i sam baršun pretpostavlja oba aspekta; ponekad mu površina izgleda glatko i nježno, a ponekad grubo poput drveta.

Dorothyina želja da bude udarena možda je želja da kazni svoje devijantne nagone – njena želja za sinom, koju simbolizira Frank pa Jeffrey i napokon njen sin Donny. Napokon je ponovno sa njime, ali tek kroz isključenje pravog i simboličnog oca. Još jedan simbolični otac je Jeffreyev, čijem je srčanom udaru svjedočilo dijete. Nakon tog događaja i pronalaska uha, Jeffrey započinje vezu s Dorothy, simboličnom (i pravom) majkom. Možda je upravo razlog zašto u niti jednom trenutku ne vidimo malog Donnyija taj što njegov lik reprezentira Jeffreya kao dijete. Kao i Frank, Jeffrey također želi biti i sin i otac: i prije svega, želi pristup majci i eliminaciju svih rivala. Zadnja slika Dorothy sa sinom pretpostavlja da je narativ filma bila dječja želja da se majka riješi oca. Iza toga, kao što vidimo, leži edipovska konfiguracija: kad Jeffrey prvi puta posjeti detektiva Williamsa, on zuri u portret svoje kćeri Sandy.

U kasnijoj sceni kod Benove kuće, vidimo da razlike među spolovima nisu fiksne. Noseći nakit i šminku, Ben se doima kao drag-queen dok pjevuši simboličnu „In Dreams“ Roya Orbisona. Dvojna priroda seksualnog identiteta je naglašena i kada Frank namaže usta crvenim ružem i poljubi Jeffreya, kao da je prebacio Dorothyine crvene usne s jednog na drugog muškarca. Kada ga Frank istuče, Jeffrey je stavljen u pasivnu poziciju žene unutar mizanscene. Kao da nadilazi seksualne razlike i zatvara razmak između muškog i ženskog.



Slika 14. Frank Booth u filmu "Blue Velvet"³⁰

U zadnjoj sceni filma, Dorothy pak nosi običnu smeđu bluzu, izgledajući tako puno manje izuzetno i zavodljivo nego u dotadašnjim kombinacijama, a više kao zadovoljna majka, koja sad napokon može postati. Neobičnom mješavinom ranjivosti i senzualnosti, ljepote i pretjeranog glamura, Vallens je postala jedna od najkoničnijih filmskih heroína.

Neke od najistaknutijih referenca na Vallens u suvremenoj modi uključuju Kenzo kolekciju za jesen/zimu iz 2014. godine (set i glazba su bili osmišljeni od strane Lyncha samog, slučajno), gdje su modeli imali prodorno plava sjenila na očima, baš poput Dorothy. Također, opsežno korištenje bogatih nijansi u napuhanim obrubima tkanine Rei Kawakubo, koja podsjeća na ulaznu scenu filma, i finalnu revije Comme des Garçons za proljeće/ljeto 2016., referenca je potvrđena uključenjem „Blue Velvet“-a u „soundtrack“³¹ revije. Ta njezina kolekcija inspirirana je nesvhaćenim ženama, odbačenim od društva – upravo ono što Vallens tako pamtljivo utjelovljuje.

³⁰ Slika 14.

https://garmonblogzia.files.wordpress.com/2015/03/nk_blue_velvet_dennis_hopper_lipstick_01.jpg, 25.8.2017.

³¹ „soundtrack“ = glazbeni postav

3. ZAKLJUČAK

Početak 20. stoljeća, neuropatolog Sigmund Freud, počeo je istraživati nesusjesne procese u ljudskim umovima, te nazvao to psihoanalizom. Danas je ona ekstremno poznata zapadnom svijetu, no osim njene kliničke sfere, tome je pridonjela i primjenjena psihoanaliza.

Mnogi suvremeni teoretičari koristili su upravo psihoanalizu u stvaranju teorija, a iznimno je zanimljiva njezina poveznica s modom.

Freudovu glavnu preokupaciju činila je seksualnost, a ona je, kao što znamo, usko povezana sa modom i doživljajem ljudskog tijela, posebno danas kada se od pojedinaca traži da je u nekim aspektima svog života ističu – a u nekima negiraju – upravo posredstvom odjeće.

Koncept nesusjesnog, koji je fundamentalan za Freudov rad, odnosi se na oblikovanje ljudskih bića njihovim unutarnjim konfliktima – pa tako iz jednog od tih konflikata nastaje i moda – onim unutarnjim, infantilnim „ja“ koje se želi pokazivati, u konfliktu sa moralnim obrascima koje nalaže kultura unutar koje se nalazimo.

Također, njegova teorija kastracije dovodi nas do pojma fetišizma, koji najčešće vežemo sa objektima mode kao što su cipele s visokim potpeticama ili pak materijali poput baršuna ili kože, a on nastaje iz pogleda, što znači da vizualno igra jako važnu ulogu u gotovo svim aspektima psihoanalize. Usko vezan za teoriju kastracije jest i problem rodniha identiteta, posebno zanimljiv suvremenim teoretičarima koji pokušavaju objasniti njegovu konstrukciju.

Da je vizualno vrlo važno za psihoanalizu, prepoznali su umjetnici još tridesetih godina 20. stoljeća, pa tako nastaje umjetnički pokret nadrealizam, izgrađen kompletno na Freudovim teorijama nesusjesnog i snovitog. Veliki nadrealisti, poput Salvadora Dalíja, proširili su nadrealističke koncepcije na film i modu, te time pridonjeli besmrtnosti svoga stvaralaštva kroz neiscrpnu inspiraciju za suvremene redatelje i dizajnere.

Suvremena moda je obilježena intermedijalnošću, koju prepoznajemo kao povezanost umjetničkih medija sa drugim modalitetima; slično kako su nadrealisti ispreplitali

različite vrste umjetnosti. Tako nam suvremena moda čini vrlo koristan alat za iščitavanje značenja odjeće na području filmske umjetnosti.

Postmodernistički filmski redatelj David Lynch je kao suvremeni nadrealist majstorski zaokružio Freudovu atmosferu koja se sastoji od snova, nesvjesnog i potisnutog te svojevrsne povezanosti istih sa užitkom i seksualnim u svom filmu „Blue Velvet“. Film je vidno prožet Freudovom psihoanalizom, a pomaže nam objasniti teoriju kastracije te pogleda, probleme roda kao seksualnog identiteta, ali i ulogu odjeće u slanju poruke gledatelju.

Zasigurno postoji puno više toga što psihoanaliza može reći o modi kao objektu i kao slici – ipak, podsvjesno se otkriva kroz igru, a moda, kao i druga područja ljudske aktivnosti, može se gledati kao forma igre. Na kraju krajeva, mogućnost da psihoanaliza ima više za ponuditi studiji mode, realna je, i mnogima, vjerujem, neodoljiva mogućnost.

LITERATURA

- Adams, S. P. (1974) *Visionary Film: The American Avant-Garde*, New York: Oxford University Press
- Bancroft, A. (2012) *Fashion and Psychoanalysis: Styling the Self*, London: I. B. Tauris
- Barthes, R. (1981) *Theory of the Text*, in R. Young (ed.), *Untying the Text*, London: Routledge
- Baudrillard, J. (1981) *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press
- Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*, London: Penguin
- Buñuel, L. (1929) Preface to the script for *Un Chien Andalou*, *La Révolution Surréaliste* no. 12
- Buñuel, L. (2006) *Notes on the Making of Un Chien Andalou*, in *Art in Cinema: documents toward a history of the film society*, Philadelphia: Temple University Press
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Taylor and Francis
- Caparrós, N (2002) *Correspondencia de Sigmund Freud*. Madrid: Tomo V Imago
- Costigan, G. (1967) *Sigmund Freud: A Short Biography*, London: Routledge
- Creed, B. (1993) *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*
- Dalí, S. (1935) *La conquête de l'irrationnel*, Paris: Éditions Surréalistes
- Dalí, S. (1942) *The Secret Life of Salvador Dalí*, Mineola, NY: Dover Publications
- Davis, F. (1994) *Fashion, Culture and Identity*, Chicago: University of Chicago Press
- Deleuze, G. (1983) *Cinema 1: The Movement-Image*, Univ. Of Minnesota Press
- Dugandžić, I. (2016) *Nadrealizam i David Lynch*
- Elliot, A. And Turner, B. S. (2012) *On Society*, Cambridge: Polity Press

- Etherington-Smith, M. (1995) *The Persistence of Memory: A Biography of Dalí*, New York: Da Capo Press
- Flugel, J. C. (1930) *The Psychology of Clothes*, London: Woolf
- Flusser, V. (1984) *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books
- Freud, S. (1913) *The Interpretation of Dreams*, A. A. Brill (trans), New York: MacMillan
- Freud, S. (1918) *Totem and Taboo: Resemblances Between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*, Dover Publications
- Freud, S. (1923) *The ego and the id*, Createspace Independent Publishing Platform
- Freud, S. (1961) 'Fetishism' in J. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 21, London: Hogarth Press
- Koller, M. (2012) *Un Chien Andalou*, Senses of Cinema, Film Victoria
- Lacan, J. (2001) *Ecrits: A Selection*, London: Routledge
- Mirzoeff, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge
- Mirzoeff, N. (2009) *An Introduction to Visual Culture*, 2nd ed., London: Routledge
- Mulvey, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in *Screen*
- Riviere, J. (2011) 'Womanliness as Masquerade' in A. Hughes (ed.). *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers, 1929-1958*, London: Karnac
- Smelik, A. (2009) 'Lara Croft, Kill Bill and Feminist Film Studies' in R. Buikema and I van der Tuin (eds), *Doing Gender in Media, Art and Culture*, London: Routledge
- Steele, V. (1996) *Fetish: Fashion, Sex and Power*, Oxford: Oxford University Press
- Taylor, C. L. (2003) *Women, Writing and Fetishism, 1890-1950: Female Cross-gendering*, Oxford Clarendon Press
- Weiss, A. S. (1994) *Perverse Desire and the Ambiguous Icon*, Albany, NY: SUNY Press
- Wilson, E. (2005) *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London: I. B. Tauris

What Is Psychoanalysis, <http://www.freudfile.org/psychoanalysis/definition.html>, 1.8.2017.

Both Psychoanalysis And Surrealism Unconscious Mind Psychology Essay, <https://www.ukessays.com/essays/psychology/both-psychoanalysis-and-surrealism-unconscious-mind-psychology-essay.php>, 2.8.2017.

Surrealism and Psychoanalysis, <http://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/surrealism-and-psychoanalysis>, 3.8.2017.

Both Psychoanalysis And Surrealism Unconscious Mind Psychology Essay, <https://www.ukessays.com/essays/psychology/both-psychoanalysis-and-surrealism-unconscious-mind-psychology-essay.php>, 4.8.2017.

Salvador Dali creates a dream sequence for Spellbound, Hitchcocks psychoanalytic thriller, http://www.openculture.com/2013/04/salvador_dali_creates_a_dream_sequence_for_spellbound_hitchcocks_psychoanalytic_thriller.html, 6.8.2017.

Deciphering the Wardrobe of Blue Velvet's Femme Fatale, <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9320/deciphering-the-wardrobe-of-blue-velvets-femme-fatale>, 7.8.2017.

The Collection: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia". ALDEASA. p. 52. ISBN 9-788480-030809, 5.8.2017.

Popis slika

Slika 1. <http://www.bbc.com/culture/story/20140421-does-freud-still-matter>, 15.8.2017.

Slika 2. http://www.terencechan.co.uk/photo_projects/fetishism/, 16.8.2017.

Slika 3. <https://sml-assets3.secondlife.com/assets/5613354/lightbox/Salvador%20Dali%20The%20Persistence%20of%20Memory.jpg?1337669468>, 17.8.2017.

Slika 4. <https://archive-media-1.nyafuu.org/wg/image/1408/36/1408365559557.jpg>,
18.8.2017.

Slika 5. http://beta.thedali.org/wp-content/uploads/2017/01/schiaparelli_4.png,
19.8.2017.

Slika 6. http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2013/09/23/article-2429727-183154EE00000578-239_634x498.jpg, 20.8.2017.

Slika 7.
<https://static1.squarespace.com/static/5875e136d482e9e06a729802/t/58fcf3f5d1758eec4bcadc4d/1492972542110/>, 21.8.2017.

Slika 8.
<https://static1.squarespace.com/static/552ecdb7e4b0ce0bbfbc49f/t/56262874e4b0e9867ff47e3c/1445341301754/UCA.jpg>, 22.8.2017.

Slika 9.
<http://dl9fyu4r30qs1.cloudfront.net/25/9ee190072511e2914b22000a1d0930/file/spellbound-1945-dream-salvador-dali.jpg>, 23.8.2017.

Slika 10. <https://www.allthingsgomusic.com/wp-content/uploads/2013/06/DavidLynch.jpg>, 24.8.2017.

Slika 11. <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9320/deciphering-the-wardrobe-of-blue-velvets-femme-fatale>, 25.8.2017.

Slika 12. <https://images1.laweekly.com/imager/blue-velvet-last-tango-in-lumberton/u/original/5256111/1704691.t.jpg>, 25.8.2017.

Slika 13.
http://3.bp.blogspot.com/_4jv9_nniV8g/TAJk3o4cfRI/AAAAAAAAAGLI/v8Hhh9ieJ8/s1600/bv105.jpg, 25.8.2017.

Slika 14.
https://garmonblogzia.files.wordpress.com/2015/03/nk_blue_velvet_dennis_hopper_lip_stick_01.jpg, 25.8.2017.