

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Zoran Adžić

**AUTORSKA POETIKA U DUGOMETRAŽNIM FILMOVIMA  
REDATELJA DAVIDA LYNCHA**

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić

Zagreb, travanj 2017.

## Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Kontekstualizacija filmskog stvaralaštva.....	4
3. Intertekstualnost dugometražnih filmova.....	7
4. Tehnički aspekt autorskog stila.....	13
5. Tematski aspekt autorskog stila.....	20
6. Zaključak.....	33
7. Filmografija.....	37
8. Literatura.....	39

## **Autorska poetika u dugometražnim filmovima redatelja Davida Lyncha**

### Sažetak

Rad je pokušaj tumačenja autorske poetike u dugometražnim filmovima redatelja Davida Lyncha. Pod autorskom poetikom podrazumijevaju se značajke i okviri njegovog stvaralaštva koji uključuju filmsko-povijesni kontekst, umjetnički intertekst te tehnički i tematski aspekt njegova autorskog stila. Lynch se u radu promatra kao principijelni autor filmova. O njegovoj kreativnoj slobodi svjedoči uvid u produkcijske uvjete njegovih filmova. Kontekstualizacijom Lynchevog stvaralaštva istaknute su moguće veze s Novim Hollywoodom te je ukratko ocrtan razvoj njegove karijere od studija slikarstva do afirmacije kao filmskog autora. Intertekstualnost je Lynchevih filmova ispitana u odnosu s nadrealizmom, žanrovskim filmom (melodrama, kriminalistički film, film strave), njegovim slikarskim (Robert Henri, Francis Bacon, Jackson Pollock, Edward Hopper) te filmskim utjecajima (Federico Fellini, Stanley Kubrick, Billy Wilder, Jacques Tati, Ingmar Bergman). Tehničkom aspektu Lynchevog autorskog stila pristupa se redosljedom podjele oblika filmskog zapisa Ante Peterlića. Tematskom se aspektu Lynchevog autorskog stila pristupa preko tumačenja koja nude monografije (Justus Nieland, Michel Chion, Todd McGowan, Martha P. Nochimson) o njegovom stvaralaštvu, a pritom kao ishodište za raspravu služi film *Plavi baršun* (*Blue Velvet*, 1986.).

Ključne riječi: David Lynch, autorska poetika, autorski stil

## **Authorial poetics in feature films of director David Lynch**

### Abstract

The paper attempts to explain authorial poetics in feature films of director David Lynch. The term authorial poetics implies characteristics and scope of Lynch's work which include filmic and historical context, artistic intertext, technical and thematic aspect of his authorial style. In this paper Lynch is considered the principal author of his films. His creative freedom is evidenced by the production conditions of his films. The contextualisation of Lynch's work highlights possible ties with New Hollywood and sketches the development of his career from the study of fine arts to his affirmation as a film author. The intertextuality of Lynch's films is explored in relation to surrealism, film genres (melodrama, crime film, horror), his painting (Robert Henri, Francis Bacon, Jackson Pollock, Edward Hopper) and movie influences (Federico Fellini, Stanley Kubrick, Billy Wilder, Jacques Tati, Ingmar Bergman). The technical aspect of Lynch's authorial style is approached in order of film forms as noted by Ante Peterlić. The thematic aspect of Lynch's authorial style is approached through interpretations given in the monographs about his work (Justus Nieland, Michel Chion, Todd McGowan, Martha P. Nochimson) while his movie *Blue Velvet* (1986.) serves as a starting point for the discussion.

Keywords: David Lynch, authorial poetics, authorial style

## 1. Uvod

O afirmiranosti Davida Lyncha kao autora danas svjedoči postojanje brojnih monografija o njegovom životu i djelu, a njegovo stvaralaštvo koje obuhvaća kratkometražne i dugometražne filmove seže i onkraj filmskog medija.<sup>1</sup> Ovaj je diplomski rad usredotočen na filmski aspekt njegova stvaralaštva te će se, s obzirom na prostorna ograničenja koja čine nemogućom bilo kakvu vrstu sveobuhvatnosti, fokusirati na njegove dugometražne filmove – cilj je rada tumačenjem Lyncheve autorske poetike doprinijeti razumijevanju njegovog značaja kao filmskog autora. No, budući da tematiziranje autorske poetike u radu počiva na pretpostavci da se Lynchu može pripisati autorstvo nad njegovim filmovima, prije hvatanja ukoštac sa samom temom potrebno je detaljnije razjasniti kako se u radu shvaća pojam autorstva, a potom i što se podrazumijeva pod autorskom poetikom.

Ideja o redatelju kao autoru filma tj. uvjerenje da je redatelj filma najzaslužniji za njegovu formu, stil i značenje, prema filmskim teoretičarima i povjesničarima Kristin Thompson i Davidu Bordwellu, jedna je od najutjecajnijih ideja u povijesti kinematografije – takve su tvrdnje postojale barem od 1920-ih no do njihove je snažnije artikulacije došlo tek u poslijeratnoj europskoj filmskoj kulturi, osobito u Francuskoj.<sup>2</sup> Izraziti su zagovornici ideje redatelja kao autora bili kritičari okupljeni oko filmskog mjesečnika *Cahiers du cinéma* osnovanog 1951. godine u kojem, primjerice, francuski redatelj i filmski kritičar François Truffaut u svom poznatom eseju-manifestu "Određena tendencija francuskog filma" kritizira tzv. tradiciju kvalitete ("tradition of quality") u francuskoj kinematografiji koja je adaptirala klasike francuske književnosti, pretvarajući ih u kvalitetne, ali formulaične filmove.<sup>3</sup> Nasuprot takvim filmovima koje su kritizirali zbog podređenosti scenarističkoj viziji, *Cahiersovi* su kritičari favorizirali djela redatelja koji su pisali vlastite scenarije te izražavali svoju osobnost kroz *filmski stil*.<sup>4</sup> Nadalje, smatralo se da će pravi autori kontinuirano izražavati svoju

---

1 Usp. Todd, Antony (2012.) *Authorship and the films of David Lynch: aesthetic receptions in contemporary Hollywood*, 109. Prema Toddu, Lynch je prepoznat i "kao dobar umjetnik (slikar, kipar, fotograf), scenarist/redatelj kazališnih produkcija, dizajner namještaja, kompozitor/producent popularne glazbe, animator i pisac/ilustrator stripova, TV-scenarist/producent/redatelj, web-dizajner i redatelj mnogobrojnih TV reklama i ostalih promotivnih filmova".

2 Thompson, Kristin i Bordwell, David (2003.) *Film history: an introduction*, 415.

3 Usp. Stam, Robert (2000.) *Film Theory: An Introduction*, 84-85 i Truffaut, François (2000.) "A Certain Tendency of the French Cinema", U: *The film studies reader*, ur. Joane Hollows, Peter Hutchings i Mark Jancovich, 58-63.

4 Prema filmskom kritičaru i teoretičaru Hrvoju Turkoviću stil čini "Splet crta koje određuju prepoznatljivu posebnost, individualnost i jedinstvenost neke film. pojave. U njega ulaze podjednako tematski izbori (što se selektivno pokazuje u filmu), izbor izlagačkih postupaka (...) te pojedinačni predočavalački postupci. Pretpostavlja se da su svi ti pojedinačni izbori usustavljeni u određen svjetonazor i da im to daje prepoznatljivu jedinstvenost ". "stil", U: *Filmski leksikon: A - Ž* (2003), ur. Gilić, Nikica i Kragić, Bruno (<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1770>, 24.2.2017.)

osobnost kroz stil i tematiku, čak i u "opresivnim" uvjetima holivudskog studijskog sustava.<sup>5</sup>

Na taj se način metodološko prvenstvo u proučavanju filmova odmaklo od pitanja *što*, koje se odnosilo na priču prema pitanju *kako*, tj. na tehniku i stil.<sup>6</sup> Spomenute su tendencije 1960-ih i 70-ih godina izvršile široki utjecaj i pomogle u akademskoj legitimaciji filmskih studija dok je promatranje redatelja sa osobnim stilom kao autora (tzv. *politiques des auteurs*) postalo uvriježenom kritičarskom praksom.<sup>7</sup> No, također, takva je ideja autorstva podlegla kritici i reviziji. U susretu je sa strukturalizmom, primjerice, *cahiersovski* kult autorske osobnosti zamijenjen viđenjem autora kao "kritičkog konstrukta" i "orkestratora trans-individualnih kodova" dok je analiza filmova usmjerena na strukturne opozicije na kojima počivaju tematske i stilske specifičnosti pojedinih redatelja.<sup>8</sup> Ideja individualnog autorstva nad filmom, koja djelomično počiva na usporedbi s književnim autorstvom, kritizirana je zbog podcjenjivanja aspekta koji u književnom polju igra manju ulogu – utjecaja produkcijskih uvjeta na autorstvo.<sup>9</sup> Prema filmskom teoretičaru C. Paulu Sellorsu autorstvo nije nužno određeno ulogama u produkciji filmova – on ističe da suvremene teorije počivaju na uvjerenju kako je proučavanje filmskog autorstva pitanje empirijske analize filmske produkcije pritom najčešće podržavajući (iako im perspektive donekle variraju) ideju autorske intencije i kolektivnog autorstva.<sup>10</sup>

Rad se, na tragu pristupa Michela Chiona, istovremeno oslanja na *cahiersovsko* shvaćanje autorstva, ali i na njegove naknadne revizije.<sup>11</sup> Uzima se u obzir viđenje filma kao kolektivnog umjetničkog ostvarenja te će se prema dostupnim empirijskim podacima istaknuti suradnje koje su doprinijele umjetničkoj vrijednosti filma. No kreativni se doprinos Davida Lyncha smatra najvažnijim te se on promatra kao principijelni autor filmova. U skladu sa spomenutim, u radu je veći naglasak stavljen na filmove nad kojima je prema dostupnim informacijama Lynch imao veću kreativnu kontrolu. U obzir je uzeta i strukturalistička ostavština na način da su u prvi plan, nauštrb autora i njegove osobnosti, stavljeni njegovi

---

5 Usp. Thompson i Bordwell, 416; Stam, 84.

6 Usp. Thompson i Bordwell, 416; Stam, 92.

7 Usp. Thompson i Bordwell, 416-417.

8 Usp. Stam, 123.

9 Usp. Stam, 86 i 90; Sellors, C. Paul (2010.) *Film autorship – auteurs and other myths*, 3.

10 Sellors, 125; 4-5.

11 Usp. Gary Bettinson i François-Xavier Gleyzon (2010.) "David Lynch & the cinema d'auteur: a conversation with Michel Chion", U: *David Lynch in theory*, ur. François-Xavier Gleyzon (zbog limitacija vezanih uz elektronički format knjige nije moguće navesti stranicu na koju se u radu referira): "Chion's study of Lynch reveals the *Cahiers* heritage, but it adopts a less fervent approach to autorship than did the auteur-centred criticism of the 1950s. Swerving from the *politiques des auteurs*, Chion affirms the notion of film as collective artistic creation (...) Furthermore, Chion asserts primacy of artwork, prima facie downgrading the rank of the auteur (...) Chion treats Lynch as the film's principal creator. To this extent he preserves the classic auteurism fostered in *Cahiers du cinéma*".

filmovi.

Pod autorskom poetikom Davida Lyncha podrazumijevaju se značajke i okviri njegovog stvaralaštva dugometražnih filmova koji uključuju filmsko-povijesni kontekst, umjetnički intertekst te tehnički i tematski aspekt njegova autorskog stila.<sup>12</sup> U skladu s navedenim, rad je podijeljen na četiri dijela. U prvom se dijelu Lynchevo filmsko stvaralaštvo smješta u povijesni kontekst američke kinematografije te se ocrta razvoj njegove karijere bavljenja filmom uz naglasak na produkcijske uvjete u kojima je stvarao. U drugom se dijelu rada naznačuju moguće intertekstualne veze između Lynchevih dugometražnih filmova i drugih filmskih te umjetničkih djela i tradicija. U trećem se dijelu redoslijedom podjele oblika filmskog zapisa koji navodi filmski teoretičar Ante Peterlić opisuje tehnički aspekt Lynchevog autorskog stila. U četvrtom se dijelu rada pokriva tematski aspekt Lynchevog autorskog stila te se njegov film *Plavi baršun* (*Blue Velvet*, 1986.) uzima kao ishodište za ilustraciju različitih tumačenja koja nude pisci monografija o Lynchu (Justus Nieland, Michel Chion, Todd McGowan, Martha P. Nochimson). Nakon izlaganja spomenutih elemenata autorske poetike u zaključku slijedi pokušaj sažimanja prethodno iznesenih uvida.

---

12 Na tragu Turkovićevih (2003.) tvrdnji da u stil ulaze "tematski izbori (što se selektivno pokazuje u filmu), izbor izlagačkih postupaka (...) te pojedinačni predočavalački postupci", u radu je stil podijeljen na tehnički i tematski aspekt. Nadalje, stil se prvenstveno razmatra u pogledu općenitih obilježja Lynchevog stvaralaštva te se, u skladu s pripisivanjem autorstva filmova Davidu Lynchu, može smatrati autorskim.

## 2. Kontekstualizacija filmskog stvaralaštva

Filmski se počeci Davida Lyncha mogu pokušati smjestiti u kontekst *post-klasičnog*, tzv. *Novog Hollywooda* i javljanja nove generacije redatelja koja je počela stvarati u periodu od kasnih 1960-ih do kasnih 1970-ih.<sup>13</sup> Bila je to tzv. *movie brats* generacija čija je dob varirala od kasnih 20-ih do ranih 30-ih godina koja je do rada na filmskoj režiji dolazila iz različitih oblasti i sa različitim obrazovanjem. Thompsonova i Bordwell svrstavaju Lyncha u skupinu redatelja (uz Paula Schradera, Michaela Cimina i Jonathana Demmea) koji su se istaknuli malo kasnije od većine, krajem 1970-ih.<sup>14</sup> Lynch je do filma došao stranputicom – prvotno je 1965. upisao Pennsylvanijsku akademiju likovnih umjetnosti (PAFA) u Philadelphiji gdje je baveći se slikarstvom i kiparstvom postao zainteresiran za "filmske slike".<sup>15</sup> Rezultat tog interesa bila je umjetnička instalacija *Šest figura* (*Six Figures ili Six Men Getting Sick*, 1967.) koja se sastojala od skulpture na koju je u petlji bio projiciran filmski sadržaj uz popratni zvuk sirena za uzbunu.<sup>16</sup>

Uspjeh *Šest figura* na školskoj izložbi Lyncha je potaknuo da interes za filmskim medijem produbi te je naknadno uz pomoć pozajmica, donacija i subvencija snimio dva kraća filma – kratkometražni *Alfabet* (*The Alphabet*, 1968.) i srednjometražnu *Baku* (*The Grandmother*, 1970.).<sup>17</sup> S *Bakom* je postigao festivalski uspjeh osvojivši više nagrada nakon čega je dobio priliku za stipendirani studij filma (Institute of Advanced Film Studies, Beverly Hills) u Kaliforniji.<sup>18</sup> Odlučivši se u potpunosti posvetiti studiju filma, Lynch je prihvatio priliku te napustio studij likovnih umjetnosti i 1970. preselio u Kaliforniju, gdje je 1972. uz pomoć subvencije Američkog filmskog instituta počeo raditi na svojem idućem filmu. Njegov je dugometražni debi *Glava za brisanje* (*Eraserhead*, 1977.) svjetsku premijeru imao tek pet godina kasnije nakon dugotrajne produkcije više puta prekidane financijskim poteškoćama.<sup>19</sup> Dovođen unatoč malom budžetu zahvaljujući ustrajnosti malog produkcijskog kolektiva okupljenog oko Lyncha, *Glava za brisanje* bio je hermetični film koji se pri inicijalnoj recepciji susreo s negativnim kritikama te je stekao svoju publiku i kulturni status tek pomoću

---

13 Usp. Thompson i Bordwell, 516; Todd, 1.

14 Thompson i Bordwell, 516.

15 Usp. Chion, Michel (2006.) *David Lynch*, 8-10.

16 Opis *Šest figura* u Chionovoj filmografiji glasi: "An experimental one-minute animation loop projected onto three-dimensional sculpture consisting of six heads and six arms. The heads catch fire, are violently sick and then the process starts again." (225). O nastajanju *Šest figura* usp. *Lynch On Lynch* (2005.), ur. Chris Rodley, 37-38.

17 Usp. Chion, 11-13.

18 Usp. isto, 22.

19 Usp. isto, 28; 35-37.



ponoćnih projekcija koje su se oslanjale na marketing 'od usta do usta'.<sup>20</sup>

Usprkos kreativnoj slobodi koju je imao u stvaranju *Glave za brisanje*, Lynch je naknadno komentirao da nije bio spreman ponoviti to višegodišnje iskustvo i snimiti još jedan film u sličnim uvjetima.<sup>21</sup> Chion ističe ulogu kontingencije koja mu je omogućila povoljnije uvjete snimanja te spriječila razvoj njegove karijere u smjeru opskurnosti u kojoj bi eventualno snimio još nekoliko eksperimentalnih filmova. Naime, gledanje njegovog prvijenca ostavilo je dubok dojam na izvršnog producenta Stuarta Cornfelda koji ga je naknadno kontaktirao te mu pomogao u pronalaženju angažmana predloživši ga za redatelja prvog filma nove produkcijske tvrtke Mela Brooksa. Dobivši angažman, Lynch je postao redatelj *Čovjeka slona* (*The Elephant Man*, 1980.), filma inspiriranog stvarnom pričom o Josephu Merricku koji je, prije no što je okončao svoj život u bolnici, zbog izgleda bio iskorištavan kao cirkuska nakaza. Snimanje se filma odvijalo kroz godinu dana u Engleskoj te je Lynchu prvi put suočilo s uobičajenim uvjetima rada u filmskoj industriji.<sup>22</sup> *Čovjek slon* naposljetku se pokazao uspješnim kod kritike i publike te je Lynchu otvorio vrata za suradnju s produkcijskom tvrtkom Dina de Laurentiisa na visokobudžetnoj adaptaciji znanstveno-fantastičnog romana *Dina* (*Dune*, 1965.) Franka Herberta.

Film *Dina* (*Dune*, 1984.) završio je kritičkim i komercijalnim fijaskom, osobito s obzirom na troškove snimanja i prethodno izazvana očekivanja kod poklonika književnog predloška.<sup>23</sup> Usprkos neuspjehu Dine, Lynch je ubrzo dobio priliku da snimi *Plavi baršun* (*Blue Velvet*, 1986.), prvi film nakon *Glave za brisanje* baziran na njegovom scenariju. S *Plavim baršunom*, Lynch se u očima mnogih konačno potvrdio kao autor, stekavši reputaciju i samopouzdanje za povratak "formalnoj smjelosti svojih ranijih filmova".<sup>24</sup> Također, za razliku od *Čovjeka slona* i *Dine* u kojima je razina njegove kreativne kontrole bila ograničena ili je naknadno dovedena u pitanje, počevši s *Plavim baršunom* Lynch je u izradi svojih filmova redovito imao kreativnu kontrolu, uključujući pravo na završnu verziju filma (tzv. *final cut*).<sup>25</sup>

---

20 Za članove kolektiva koji su radili na *Glavi za brisanje* usp. Lynch *On Lynch*, 55 i Chion, 32-37. Budžet filma prema IMDb-u procijenjen je na 20 tisuća dolara ([http://www.imdb.com/title/tt0074486/business?ref\\_=tt\\_dt\\_bus](http://www.imdb.com/title/tt0074486/business?ref_=tt_dt_bus), 26.1.2017.). Za recepciju usp. Chion 37-39.

21 Usp. Chion, 45-46; Bettinson i Gleyzon.

22 Usp. Chion, 47-58.

23 Usp. isto, 74. Prema Chionu, budžet *Dine* iznosio je u to vrijeme rekordnih 40-ak milijuna dolara (71).

24 Chion 115; usp. Todd, 1.

25 Prema Lynchu, atmosfera tijekom rada na *Čovjeku slonu* bila je ispunjena samopouzdanjem i slobodom, no Chion napominje da drugi izvori upućuju na značajan utjecaj Mela Brooksa na montiranje, iako ne i na snimanje filma (Chion, 46). U pogledu *Dine*, Chion (73) napominje da je razina Lyncheve kreativne slobode koju je imao tijekom režiranja film upitna dok sam Lynch tvrdi da film smatra studijskim a ne "svojim" zbog kompromisa koje je radio pod pritiskom producenata te težnji da ostane vjeran književnom predlošku (*Lynch on Lynch*, 199-120).

No njegova je umjetnička sloboda dolazila s financijskim kompromisom – u slučaju *Plavog baršuna*, Lynch je u dogovoru s producentom Dinom de Laurentiisom pristao na reducirani budžet i pola redateljske plaće uz uvjet da će mu druga polovica biti isplaćena ako film bude uspješan.<sup>26</sup> Snimanje filmova s većom umjetničkom slobodom, ali uz manji budžet svojstveno je i kasnijim Lynchevim filmovima, od *Divljih u srcu* (*Wild at Heart*, 1990.) do suradnji s produkcijskim tvrtkama Ciby 2000 i StudioCanal.<sup>27</sup>

Uz pristajanje na manji budžet, bitnu su ulogu u Lynchevom postizanju kontinuiteta stvaranja s kreativnom kontrolom imali uspjesi njegovih filmova te njegova autorska reputacija kao jamci njegove utrživosti. Uspjeh *Čovjeka slona* omogućio mu je rad na *Dini*, dok su planetarna popularnost televizijske serije *Twin Peaks* (1989.-1992.) i osvajanje Zlatne palme na filmskom festivalu u Cannesu za *Divlje u srcu* utjecali na potpisivanje ugovora za snimanje više filmova u nizu s producentskom tvrtkom Ciby 2000. Također, Antony Todd navodi kako je Lyncheva prilika da u suradnji sa StudioCanalom snimi hermetičan film poput *Unutarnjeg carstva* (uz niske troškove produkcije) djelomično proizlazila iz prethodnog uspjeha filma *Mullholand Dr.*<sup>28</sup> Kao dodatni razlog Todd navodi mogućnost preprodaje filma u Europi, na temelju Lyncheve reputacije kao autora. Takvo iskorištavanje tržišnog potencijala autorske reputacije na tragu je novoholivudske marketinške strategije promoviranja redatelja kao zvijezda filma, koja se pak nadovezuje na prethodno otkriveni marketinški potencijal kulta autora u europskim (francuski novi val, novi njemački film) i azijskim kinematografijama (Tajvan, Hong Kong, Kina).<sup>29</sup> U skladu sa spomenutim, tijekom oglašavanja *Plavog baršuna* stvoren je kasnije redovito korišteni *horizont očekivanja* za "film Davida Lyncha".<sup>30</sup>

---

26 Usp. Chion 78-79; *Lynch on Lynch* 136-137. Prema Chionu, budžet *Plavog baršuna* iznosio je 5 milijuna dolara.

27 Produkcijska tvrtka Ciby 2000 producirala je filmove *Twin Peaks: Vatro hodaj sa mnom* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992.), *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1996.) i *Straightova priča* (*The Straight Story*, 1999.), dok je tvrtka StudioCanal uz suradnju na produkciji *Straightove priče* producirala *Mullholand Dr.*, (2001.) i *Unutarnje carstvo* (*Inland Empire*, 2006.). O uvjetima suradnje s Montyjem Montgomeryjem na *Divljima u srcu* (116-117) i s Cibyjem (134) piše Chion, dok Todd navodi uvjete suradnje sa StudioCanalom (*Unutarnje carstvo*, 131; *Mullholand Dr.*, 141).

28 Todd, 131.

29 Usp. Elsaesser, Thomas (1998.) "Specularity and engulfment, Francis Ford Coppola and Bram Stoker's Dracula", U: *Contemporary Hollywood Cinema*, ur. S. Neale and M. Smith, 191-192.

30 Todd, 36-37. Za stvaranje spomenutog horizonta očekivanja za "film Davida Lyncha" usp. isto 14-38. Toddova knjiga *Authorship and the films of David Lynch: aesthetic receptions in contemporary Hollywood* bavi se recepcijom Lynchevih filmova: "In the widest sense, this book takes Lynch as its subject with the goal of testing the extent to which concepts of aesthetics, authorship, originality, essence and individualism have determined the character of the promotion and reception of Lynch's films." (1) Termin horizont očekivanja Todd preuzima od Hansa Roberta Jaussa te napominje: " (...) through the concept of Rezeptionsästhetik, and notably his 'horizons of expectation' configuration, Jauss offered us a different perspective of reception; one that is especially helpful for us given the intrusive nature of modern media

### 3. Intertekstualnost dugometražnih filmova

Razumijevanje općih karakteristika Lynchevog stvaralaštva i njegove pripadnosti novoholivudskom kontekstu može se produbiti isticanjem intertekstualnih veza između njegovih filmova i drugih, ne isključivo filmskih, djela i tradicija. Filmski povjesničar Thomas Elsaesser upućuje na potencijalnu korist intertekstualnog pristupa kada u filmovima *movie brats* generacije filmskih redatelja u koju ubraja i Lyncha, ističe trend miješanja žanrova i citatnosti.<sup>31</sup> No, izuzev potencijalne citatnosti i miješanja žanrova u Lynchevim filmovima, shvaćanje koncepta intertekstualnosti u ovom radu obuhvaća i mogućnost konkretnijeg (direktnog ili indirektnog) formalnog i tematskog utjecaja drugih djela i tradicija na Lyncheve filmove. S obzirom na neiscrpnost mogućih intertekstualnih veza, svaki je njihov pregled neizbježno nepotpun i u ovom će se slučaju ograničiti na umjetničke tradicije i filmske žanrove te na slikare, redatelje i filmove najčešće dovođene u vezu s Lynchem.<sup>32</sup>

Za novoholivudski film karakterističan je modernistički senzibilitet ali i oslanjanje na holivudsku pripovjednu tradiciju te se unutar tih okvira, prema Toddu, Lynchevi filmski prethodnici uobičajeno traže, s jedne strane, u europskoj umjetničkoj tradiciji tzv. povijesne avangarde (nadrealizmu, dadaizmu, ekspresionizmu, formalizmu) i s druge strane u američkom žanrovskom filmu.<sup>33</sup> Todd pronalazi ishodišta Lyncheve povezanosti s avangardom i modernizmom u njegovom obrazovanju na području likovnih umjetnosti, prvo u Bostonu (Boston Museum School) te kasnije u Philadelphiji (PAFA).<sup>34</sup> O daljnjim poveznicama sa spomenutim umjetničkim pravcima svjedoči Lynchevo gostovanje u jednoj epizodi *Arene*, BBC-jeve emisije posvećene umjetnosti.<sup>35</sup> U epizodi naslova *Ruth, ruže i revolveri: David Lynch predstavlja nadrealiste (Ruth, roses and revolvers: David Lynch presents the surrealists, 1987.)* Lynch komentirajući avangardna filmska ostvarenja usput naznačuje mogući osobni umjetnički manifest, pritom se posebno osvrćući na nadrealiste s kojima se poistovjećuje u pogledu načina na koji koriste filmski medij da bi stupili u kontakt s podsvjesnim.<sup>36</sup> No u drugoj će se pak prilici distancirati od nadrealizma tvrdeći kako svojim

---

systems and the way these systems construct and sustain public perceptions of the modern day auteur." (9).

31 Elsaesser, 192.

32 Stam spomenutu neiscrpnost intertekstualnih odnosa slikovito sažima: "Any text that has slept with another text, to put it more crudely, has necessarily slept with all the texts the other text has slept with." (202).

33 Todd, 4. Također, usp. članak "novoholivudski film" Hrvoja Turkovića (2003.), U: *Filmski leksikon: A - Ž*, ur. Gilić, Nikica i Kragić, Bruno (<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1251>, 24.2.2017.).

34 Todd, 16.

35 Isto, 33-34. Todd tvrdi kako je Lynchevo gostovanje u spomenutoj epizodi koincidiralo s britanskom premijerom *Plavog baršuna* te je predstavljalo pokušaj njegovog etabliranja kao autora u marketinške svrhe (33).

36 Isto, 34.

interesom za pripovijedanje nadilazi posvećenost tog pokreta "mediju i teksturi".<sup>37</sup> Justus Nieland primjećuje da je Lynch često dovođen u vezu s nadrealizmom jer su mu filmovi "onirični, uznemirujući te ispunjeni erupcijama bizarnoga i zazornoga kroz staloženu teksturu svakodnevnice", a s njima dijeli i razumijevanje popularne kulture kao "horizonta masovne fantazije, rezervoara kolektivnog afekta".<sup>38</sup> Međutim, prema Nielandu, Lynch ne dijeli njihovu etičko-političku agendu: "on ne traži nikakvu revolucionarnu desublimaciju svakodnevnog života, niti je njegovo posvećivanje snovima i nesvjesnom vezano uz neki eksplicitni politički program".<sup>39</sup>

U pogledu odnosa prema žanrovskoj tradiciji američkog filma, u Lynchevim filmovima dominiraju elementi melodrame, kriminalističkog filma i filma strave.<sup>40</sup> O prožetosti njegovih filmova naglašenom emocionalnošću tipičnom za melodramu svjedoči prisutnost plača u svakom Lynchevom filmu od *Glave za brisanje* do *Twin Peaks: Vatro hodaj sa mnom*. Chion tvrdi da je, za razliku od uobičajenih filmskih prikaza plača koji se svode na taktično snimljeno slijevanje jedne suze niz obraz, u Lynchevim filmovima plakanje često ekscesivno te se bez zadržke prikazuje "ono što je smatrano ružnoćom osobe koja plače".<sup>41</sup> Tradicionalniji tretman žanra melodrame prisutan je u Lynchevim sentimentalnijim filmovima – *Čovjeku slonu* i *Straightovoj priči* – koji su prema Chionu "vješta manipulacija afektivnog djelovanja krupnog plana i ostalih melodramatskih konvencija".<sup>42</sup> Tome nasuprot, prema Nielandovom shvaćanju, u slučaju filma *Twin Peaks: Vatro hodaj sa mnom* tretman

---

37 Usp. Chion, 23. Chion također spominje kako je Lynch gledao klasik filmskog nadrealizma – *Andaluzijskog psa* (1928.) – tek nakon što je napravio *Glavu za brisanje* koja je pobudila usporedbe s nadrealizmom (23-24).

38 Nieland, 111: "True, his films are oneiric, unsettling, and filled with eruptions of the bizarre and uncanny into the staid texture of the quotidian, and, like the surrealists, he understands popular culture as the horizon of mass fantasy, the reservoir of collective affect."

39 Isto, 111. "Yet he does not seek any revolutionary de-sublimation of everyday life, nor are his investments in dreams or the unconscious wedded to any explicit political program."

40 Filmski su žanrovi u radu shvaćeni prema definicijama koje nudi Nikica Gilić (*Filmske vrste i rodovi*, 2013.): *Melodrama* "je naziv za žanr obilježen takvom ekstremnom emocionalnošću, u kojem psihološka i socijalna mimetičnost nisu od temeljne važnosti, a snaga filmske forme služi kako bi gledatelja uvukla u emocionalno jedinstvo s tankočutnim likovima – ili svedenim na emocionalni aspekt, ili pod prevladavajućim utjecajem emocija." *Kriminalistički film* "stvara pak svijet izrazito obojen cinizmom, u kojem su zločin i nepovjerenje (ne samo prema službeno osumnjičenima) ključni semantički fenomeni" i pritom se ističu "tri glavna „žanra“, u kojima su naglašeni tematski aspekti istrage, pljačke, odnosno ugroženosti, a te se teme očito mogu shvatiti kao žarišta oko kojih se modeliraju filmski svjetovi." Kod Lyncha je izražen utjecaj detektivskog filma u kojem dominira istraga te trilera koji počiva na motivu temeljne ugroženosti junaka. U *filmu strave* tj. *hororu* "dominira temeljno zastrašujući fenomen": "svijet horora definiran je užasom kao temeljnom značajkom oko koje se mogu organizirati sve druge značajke svijeta i svi ostali odnosi" ("3.1. ŽANROVI IGRANOG FILMA", <http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/3-1-zanrovi-igranog-filma/>, 25.2.2017.).

41 Chion, 109.

42 Isto, 21.

melodrame je modernistički.<sup>43</sup> Nieland tumači melodramu kao modernu, buržujušku reakciju na gubitak tradicionalnih (sakralnih) sustava morala i istine. U melodrami se stoga kao reakcija na spomenutu krizu očituje zahtjev za jasnoćom moralnih vrijednosti (uz manihejske polarnosti), karaktera i osjećaja. Prema Nielandu, u *Twin Peaksu* je pristup tom aspektu melodrame ironijski – zahtjev je za jasnoćom vrijednosti prikazan da bi u sljedećem trenutku bio narušen uz održavanje emocionalne i moralne ambivalentnosti.

Elementi kriminalističkog filma u Lynchevim filmovima odnose se na podžanrove detektivskog filma (*Plavi baršun*, *Twin Peaks: Vatro hodaj sa mnom*, *Mullholand Dr.*) i (psihološkog) trilera (*Izgubljena cesta*, *Mullholand Dr.*, *Unutarnje carstvo*). No za taj žanr karakteristični motivi istrage i temeljne ugroženosti junaka najčešće su korišteni na netipičan način. Primjerice, u *Mullholand Dr.* istragu pokreće amnezija ugrožene protagonistice Rite (Laura Harring) no potraga za njenom 'istinom' ne okončava na očekivani, logični način jer je prekinuta preobrazbom identiteta svih likova u filmu što otvara prostor za tumačenje kriminalističkog zapleta u filmu kao fantazije njezine pomagačice Betty/Diane (Naomi Watts). Motiv ugroženosti junaka prisutan je, primjerice, u filmu *Unutarnje carstvo*, koji je promoviran kao film o "ženi u nevolji".<sup>44</sup> Međutim, priroda ugroženosti protagonistice Nikki (Laura Dern) u hermetičnom svijetu filma postaje nejasnom te se u jednom trenutku radnje njeni identiteti počnu umnažati. Elementi filma strave najizraženiji su kroz prisutnost likova BOB-a (Frank Silva) u *Twin Peaksu*, Zagonetnog čovjeka (Robert Blake) u *Izgubljenoj cesti* i Fantoma (Krzysztof Majchrzak) u *Unutarnjem carstvu*, koji u filmovima obično predstavljaju izvor užasa. Ističući sličnost Fantoma sa ostalim spomenutim likovima, Martha P. Nochimson tvrdi da on kao "esencija invazivne negativnosti" predstavlja tipičnog lynchevskog zlikovca koji u tom konkretnom slučaju pokušava "kontaminirati imaginativne i realne svjetove" filmske protagonistice Nikki.<sup>45</sup>

S obzirom na Lynchevo obrazovanje u likovnim umjetnostima, njegovo se stvaralaštvo može tumačiti preko odnosa sa stvaralaštvom određenih slikara. Martha P. Nochimson na temelju informacija iz intervjua s Lynchem kao njegove slikarske utjecaje navodi Roberta Henrija, Francisa Bacona, Jacksona Pollocka i Edwarda Hoppera usput tvrdeći kako je upravo zahvaljujući likovnoj naobrazbi razvio svoj prepoznatljivi stil filmskog pripovijedanja.<sup>46</sup> Nochimsonova stoga razlikuje površinski utjecaj spomenutih slikara koji svodi na vizualnu

---

43 Nieland, 82-87.

44 Usp. Todd, 130.

45 Nochimson, Martha P. (2013.) *David Lynch swerves: uncertainty from Lost highway to Inland empire*, 150.

46 Nochimson, Martha P. (2005.) *The passion of David Lynch: wild at heart in Hollywood*, peto izdanje, Austin: University of Texas, 21-29.

sličnost njihovih djela s pojedinim scenama u Lynchevim filmovima od dubinskog utjecaja koji je u skladu s argumentom o njihovom utjecaju na stil redateljevog filmskog pripovijedanja. Tako je, u slučaju Francisa Bacona, utjecaj "površine" slika na Lyncheve filmove vidljiv kroz naglasak na detalje usta i usana te na prikazivanje krika i njegovog utjecaja na "percepciju facijalne forme" čega su primjer pojedini prizori s glavnim negativcem u *Plavom Baršunu*, Frankom Boothom (Dennis Hopper). S druge strane, Baconov "dubinski" utjecaj Nochimsonova pronalazi u tenziji koju izaziva kombinacija pripovjednih i nepripovjednih elemenata u njegovim slikama te u njegovom shvaćanju cilja umjetnosti kao "volje da se izgubi vlastita volja" što prema njoj opisuje Lynchev pristup režiji. Naime, prema Lynchevim tvrdnjama, tijekom snimanja filma on devedeset posto vremena ne zna točan razlog svojih redateljskih odluka jer do inspiracije dolazi prepuštajući se podsvjesnim impulsima nedostupnima svojoj "aktivnoj volji".

U sličnoj maniri Nochimsonova tumači utjecaje američkih slikara Jacksona Pollocka i Roberta Henrija. U slučaju Henrija ističe kako je Lynch čitao njegovu utjecajnu knjigu *The Art Spirit* (1923.) koja tematizira problem "racionalne kontrole kao barijere percepciji realnog"<sup>47</sup> dok kod Pollocka i Lyncha zajedničkim smatra njihovu "podčinjenost životu djela" koja uključuje umjetnikovo odustajanje od potpune kontrole nad kreativnim procesom. Srodan se problem, tj. dilema podčinjavanja obuhvatnijim silama prema Nochimsonovoj očituje u momentu kulminacije svih Lynchevih filmova.<sup>48</sup>

Naposljetku, utjecaj Edwarda Hoppera vidljiv je u podudarnosti scena malih američkih gradova na platnima tog američkog slikara s pojedinim scenama u Lynchevim filmovima. No, prema Nochimsonovoj, bitniji aspekt njegovog utjecaja leži u eksperimentiranju sa "sukobom kulturnog i podsvjesnog u smislu karnevalizacije familijarnih pojava". U tom pogledu Lynchevi filmovi dijele s Hopperovim slikama perspektivu iz koje su rituali svakodnevnice učinjeni "plošnima i defamilijarizirani".<sup>49</sup> Primjer spomenutog je Hopperova slika *Second Story Light* na kojoj žena koja sjedi na balkonu priziva usporedbu s glumicom izloženom svjetlima pozornice. Nochimsonova kao srodan primjer hopperovski karnevalskog kod Lyncha navodi očuđujuću scenu obraćanja policiji u *Plavom baršunu*, kada protagonist Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) donese detektivu Williamsu (George Dickerson) odrezano uho koje je pronašao na putu kojim se vraćao kući, što potonji poprati suvišnom

---

47 Isto, 21.

48 Isto, 27-28. Spomenute tvrdnje koje iznosi Nochimsonova dodatno će se pojasniti u četvrtom dijelu rada, u sklopu pregleda različitih tumačenja Lynchevih filmova.

49 Isto, 28-29.

konstatacijom da se radi o uhu ("Yes, that's a human ear all right.").

Prema Chionu, Lynch tvrdi kako mu je poznavanje filmske povijesti i filmskih klasika loše no to ga nije spriječilo da ima najdraže filmove te je, osobito u vrijeme *Čovjeka slona* i *Dine*, kontinuirano navodio sličnu listu najdražih filmova. Na listi su se našli filmovi Federica Fellinija (*Dangube*, 1953.; *Ulica*, 1954.; *Osam i pol*, 1963.), *Lolita* (1961.) Stanleya Kubricka, *Bulevar sumraka* (1950.) Billyja Wildera, filmovi Jacquesa Tatija, *Persona* (1966.) Ingmara Bergmana, *Dvorišni prozor* (1954.) Alfreda Hitchcocka te, od suvremenih redatelja, filmovi Martina Scorsesea.<sup>50</sup> Greg Olson uz većinu spomenutih filmova kao bitne za Lynchevo stvaralaštvo navodi i *Čarobnjaka iz Oza* (1939.) te *Divan život* (1946.).<sup>51</sup> Dakako, lista filmova koji se mogu dovesti u vezu s Lynchem može se dodatno proširiti no ovaj će se pregled ograničiti na spomenute.

Chion svoj pokušaj objašnjavanja mogućeg utjecaja na Lyncheve filmove počinje od najeksperimentalnijih filmova na listi – *Persone* i *Osam i pol*. U slučaju *Persone* navodi kako su nagli prekidi i promjene u ritmu filma te "monolozi koji zjape prazninom" podudarni s Lynchevim ukusom te ističe mogućnost utjecaja eksperimentalne sekvence sastavljene od traumatičnih slika s početka filma. *Persona* je Lynchu bliska i tematski jer joj se radnja odvija oko djeteta i dvije žene (koje za Chiona predstavljaju rascijepljenu majku) od kojih je jedna depresivna. Od spomenutih Fellinijevih filmova ističe se *Osam i pol* (*Otto e mezzo*) na čijem je primjeru, prema Olsonu, Lynch dobio uvid kako se u život protagonista u filmu mogu integrirati snovi, fantazije i sjećanja te da spomenuti elementi tek zajedno čine puni spektar njegove stvarnosti.<sup>52</sup> Chion primjećuje sličnost Fellinijevog filma s *Glavom za brisanje* – oba dijele opsesiju preljubom kroz opoziciju ogorčene, zahtjevne žene i senzualne ljubavnice. Također, oba filma dijele kretanje između "stvarnog" svijeta i svijeta fantazije te je fantazija harema u Fellinijevom slučaju analogna fantaziji malog teatra u radijatoru u *Glavi za brisanje*.

U slučaju Kubrickove *Lolite* najznačajnija je usporedba provincijskog gradića u koji se Humbert Humbert (James Mason) smješta da bi bio bliže naslovnom liku (Sue Lyon) s mjestima radnje *Plavog baršuna* i *Twin Peaksa*. Radnja se tih dvaju filmova odvija u arhetipskim američkim gradićima za koje je Chion skovao naziv *Lynchtown*, iza čije osunčane fasade nadire tama.<sup>53</sup> U pogledu odnosa s djelom Jacquesa Tatija, autora filma *Moj ujak* (*Mon*

50 Chion, 23. Za Chionovo razmatranje potencijalnog utjecaja navedenih filmova na Lynche filmove usp. 24-27.

51 Olson, Greg (2011.) *David Lynch: za Čarobnjaka iz Oza* usp. 609-611; za *Divan život* usp. 612-613; za ostale filmove koji se djelomično preklapaju s listom koju navodi Chion usp. 614-624.

52 Isto, 618.

53 Chion, 78. Usporedbi se može pridružiti i Caprin *Divan život* (*It's a Wonderful Life*), također smješten u gradić sličan Lynchtownu.

*Oncle*, 1958.), Chion izdvaja prvi dio filma *Twin Peaks: Vatro Hodaj sa mnom* koji "likovima i načinima na koji se istražuje nebo i površina snimke" nalikuje Tatijevim filmovima.<sup>54</sup> U *Dvorišnom prozoru* (*Rear Window*) Alfreda Hitchcocka, prema Olsonu, razotkrivanje zločina događa se zahvaljujući spremnosti njegovih protagonista da se uz dedukciju oslone i na intuiciju što priziva detektivske metode FBI-jevog agenta Dalea Coopera (Kyle MacLachlan) u *Twin Peaksu*, kojeg zbog receptivnosti spram iracionalnog Nochimsonova karakterizira kao nesherlokovskog.<sup>55</sup> Chion pak napominje da Jeffreyjev voajerizam u *Plavom baršunu* upućuje na istu aktivnost L. B. Jeffriesa (James Stewart) u *Dvorišnom prozoru*. Nadalje, ističe akustičnost Hitchcockovog filma u kojemu bitnu ulogu imaju zvuci izvan kadra te ih dovodi u vezu sa bitnom ulogom zvuka u Lynchevim filmovima u kojima šumovi, buka i tutnjanje "konstituiraju dimenziju bez koje film ne bi bio moguć".<sup>56</sup>

U vezi *Bulevara sumraka* (*Sunset Boulevard*) prvenstveno valja spomenuti ekspresionističku crno-bijelu fotografiju i morbidnu atmosferu čiji se mogući utjecaj vidi u *Glavi za brisanje*. Naposljetku, aluzije na *Čarobnjaka iz Oza* mogu se pronaći u većini Lynchevih filmova no najeksplicitnije su reference (kojih prema Chionu nema mnogo) u *Divljima u srcu*. Kao primjer može se navesti Lulina (Laura Dern) fantazmagorična vizija tijekom koje joj se majka Marietta (Diane Ladd) od koje bježi sa svojim partnerom Sailorom (Nicolas Cage) prikazuje kao vještica inspirirana Zlom vješticom Zapada (Margaret Hamilton). No na dubljoj razini, prema Chionu, veza *Čarobnjaka iz Oza* s Lynchevim filmovima tiče se tematiziranja višestrukih svjetova (Oz i Kansas) i rascijepljene majke (dvije vještice).

---

54 Isto, 27.

55 Olson, 616; Nochimson, 79.

56 Chion, 27.



#### 4. Tehnički aspekt autorskog stila

Tehničkom će se aspektu Lynchevog autorskog stila pristupiti redosljedom podjele oblika filmskog zapisa koji u *Osnovama teorije filma* navodi filmski teoretičar Ante Peterlić. Oblici filmskog zapisa čine "razaznatljiv i specifičan (od drugih očito različit) spoj onoga što je snimano i načina kojim je to snimano"<sup>57</sup> i, izuzev kadra i okvira koji čine stalna svojstva filma, mogu se podijeliti u četiri skupine: položaje kamere ("plan, kutovi snimanja, stanja kamere – statična i dinamična"), slikovne odlike filma koje nisu nužno posljedica položaja kamere ("crno-bijela tehnika, film u boji, objektiv, osvjetljenje, preobrazbe pokreta, kompozicija i mizanscena"), zvukove ("šumovi, glazba, govor") i montažu, "koja je poseban stupanj pojave filmskog zapisa, jer montiranje pretpostavlja spajanje kadrova, dakle i određenu složeniju cjelinu te uključivanje i ostalih oblika filmskog zapisa".<sup>58</sup> U sklopu komentara na "složeniju cjelinu" pružit će se i kratak osvrt na Lynchev tretman filmske priče.

Prema Chionu, snaga Lyncheve kinematografije leži u "potpuno novoj kvaliteti odnosa između različitih kadrova" no njegovom djelu ne prethodi nikakva razrađena retorika tj. "kodirani, zatvoreni kinematografski jezik" niti "apriorne konotacije povezane s nekim stilom snimanja (statični kadrovi, kadrovi-sekvence, itd.) na temelju kojih su sekvence elaborirane": "Ako odabere tradicionalni, klasični tip kontinuiranog montažnog prijelaza, čini to iz funkcionalnih i praktičnih razloga. To je način kojem ne pripisuje vrijednost jezika. Za Lyncha, svaki je kadar kategorija za sebe".<sup>59</sup> Položaji su kamere korišteni u skladu sa spomenutim pristupom, od kadra do kadra, svrsishodno namjerama u konkretnoj situaciji no najčešće bez dosljednosti u uporabi određenih planova, kutova snimanja ili stanja kamere. Chion spominje kako je recepciju Lynchevog dugometražnog prvijenca *Glava za brisanje* zahvatila tendencija da se originalnost filmova objašnjava autorovom uporabom "specifičnih vizualnih formi (neke vrste simplifikacije odnosa između sadržaja i forme)" te je jedan kritičar ustvrdio kako je film sastavljen od "dugih, gotovo potpuno autonomnih statičnih kadrova".<sup>60</sup> Međutim, prema Chionu, svi kadrovi u filmu nisu dugi, niti su uvijek nepokretni i najčešće su povezani na konvencionalan način (npr. kadar-protukadar ili cjelina-detalj).

S druge strane, neke specifičnosti ipak postoje te Nieland primjećuje uporabu vožnje

---

57 Ante Peterlić, 47.

58 Isto, 50.

59 Chion, 40-41: "(...) the force of Lynch's cinema lies in this patent, visible, demonstrative and, again, 'brand new' quality in the relationship between shots (...) If he adopts a traditional, classic type of cutting continuity, he does so for functional and utilitarian purposes. It is a means to which he does not ascribe the value of language."

60 Isto, 40.

prema "srcu mračnog interijera" kao "opsesivno sredstvo Lynchevog vizualnog stila" (npr. scena 'uranjanja' kamere u odrezano uho u *Plavom Baršunu*) dok Chion navodi "upotrebu suptilno uznemirujućih rakursa" koji stvaraju osjećaj manjka ravnoteže u *Vatro hodaj sa mnom* (primjerice, sličan je učinak kroz uporabu krupnih planova i iskošenih rakursa postignut u *Unutarnjem carstvu*).<sup>61</sup> Kroz svoju je karijeru Lynch običavao više puta surađivati s istim direktorima fotografije te je suradnju imao s Frederickom Elmesom (uz Herberta Cardwella naveden kao snimatelj *Glave za brisanje*, *Plavi baršun*, *Divlji u srcu*), Freddijem Francisom (*Čovjek slon*, *Dina*, *Straightova priča*), Ronom Garciom (*Twin Peaks: Vatro hodaj sa mnom*, pilot epizoda TV-serije *Twin Peaks*) i Peterom Demingom (*Izgubljena cesta*, *Mullholand Dr.*) a naposljetku je i sam postao glavnim odgovornim za snimanje *Unutarnjeg carstva*. *Unutarnje carstvo* iznimka je u Lynchevom opusu dugometražnih filmova zbog njegovog snimateljskog angažmana, ali i zbog (načina) snimanja digitalnom tehnologijom, pomoću jeftine kamere niske kvalitete koja po Nielandu odgovara estetici "oskudice, ranjivosti i neodređenosti" svojstvenoj tom filmu.<sup>62</sup>

Izuzev *Glave za brisanje* i *Čovjeka slona*, ostali su Lynchevi filmovi snimljeni u boji. U spomenutim je filmovima crno-bijela tehnika bila svjesni stilski odabir. Chion navodi Lyncheve tvrdnje kako mu je korištenje crno-bijele tehnike u *Glavi za brisanje* pomoglo pri stvaranju shematičnije slike s manje distrakcija koja je omogućila ugladenije povezivanje interijera i eksterijera a može se dodati da je to za posljedicu imalo i mogućnost boljeg uživanja gledatelja u svijet filma.<sup>63</sup> U slučaju *Čovjeka slona*, zahvaljujući podudarnosti Lyncheve vizije s onom producenta Mela Brooksa odlučeno je da film bude crno-bijeli zbog "atmosfera, industrije, dima i mračnih uličica"<sup>64</sup>.

Osvjetljenje u Lynchevim filmovima često je u funkciji kontrasta, koje Chion smatra bitnim obilježjem njegove poetike.<sup>65</sup> Primjerice, u *Plavom baršunu*, scene s reduciranim osvjetljenjem tipičnim za *noir* film kada protagonist Jeffrey istražuje 'mračnu' stranu Lumbertona koju simbolizira ulica Lincoln suprotstavljene su 'svjetlijim' scenama kada se Jeffrey preko dana nalazi sa Sandy kako bi joj prepričao svoja iskustva. Sličan je kontrast tama-svjetlo vidljiv u *Izgubljenoj cesti*, između scena paranoične svakodnevnice Freda Madisona (Bill Pullman) i scena s Peteom Daytonom (Balthazar Getty), mladićem u kojeg se

---

61 Nieland, 17; Chion, 143.

62 Nieland, 138: "The Sony PD-150 - a small, cheap, low-definition camera that was already outmoded by the time Lynch first picked it up (...) suits the film's aesthetics of poverty, vulnerability, and indeterminacy".

63 Chion, 33.

64 Isto, 48.

65 Isto, 125.

Fred neobjašnjeno preobrazio i koji naizgled ne dijeli njegove probleme. Također, Chion primjećuje primjenu nerealističkog, lokaliziranog svjetla koje "izolira dio slike i naglašava okolne sjene" čiji izvor uvijek potječe iz ambijenta u kadru.<sup>66</sup> Počevši od *Glave za brisanje* u Lynchevim se filmovima često pojavljuje stroboskopsko svjetlo koje funkcionira kao lajtmotiv te po Marthi P. Nochimson označuje pojavu "graničnog iskustva", tj. neku vrstu preokreta ili kulminacije u filmskoj priči.<sup>67</sup>

U Lynchevim se filmovima ističe i uporaba preobrazbe pokreta tj. usporenog kretanja, najčešće s učinkom stvaranja nelagode ili snovitosti prikazanog. Kao primjer koji postiže oba učinka može se navesti početna sekvenca u *Čovjeku slonu* tijekom koje je u usporenom kretanju prikazan slon koji udara ženu, koja potom pada na tlo sa znacima agonije na licu čime je naznačeno rođenje deformiranog naslovnog lika. Također, usporeno se kretanje s učinkom nelagode koristi tijekom scena seksa u *Plavom baršunu* i *Izgubljenoj cesti* da bi se naglasila traumatičnost tog iskustva (koje će kasnije igrati značajnu ulogu u filmskoj radnji) za protagoniste Jeffreyja Beaumonta i Freda Madisona.

Prema Chionu, Lynch preferira 'široka platna' i najdraži mu je format filmske slike Cinemascope (omjer 2,35:1). Chion se također osvrće na Lynchev tretman mizanscene tvrdeći kako on spomenuti format ne koristi za ispunjavanje slike dekorativnim detaljima već da "proširi prazninu između likova" pritom stvarajući "prostorni osjećaj vremena".<sup>68</sup> Nieland se pak osvrće na arhitektonski i dizajnerski aspekt mizanscene tvrdeći da "Lynchevi filmovi ispunjavaju sobe nestalnom silom organske prirode" i stvaraju atmosferu u maniri "nepredvidivih vremenskih uvjeta" i sličnog.<sup>69</sup> Također, Nieland upućuje da je Lynchev stil podudaran sa senzibilitetom kritičara u *Cahiers du cinéma* koji su zagovarali ekspresivnu mizanscenu kao odraz estetske osobnosti autora. Nieland pritom navodi kako bi se namještaj u Lynchevim filmovima, koji je redatelj osobno dizajnirao (primjerice u kući Madisonovih u *Izgubljenoj cesti*), mogao promatrati kao umjetnički *cameo* srodan Hitchcockovim kratkim pojavljivanjima u vlastitim filmovima.<sup>70</sup> Neki se dijelovi scenografije u Lynchevim filmovima pojavljuju redovito te se mogu tumačiti kao svojevrsni lajtmotivi. Od njih je vjerojatno najizraženija (crvena) kazališna zavjesa koja se obično pojavljuje u bitnim trenucima filmske priče kao primjerice u Crvenoj sobi koja je poprište sučeljavanja s 'drugom dimenzijom' u

---

66 Isto, 177.

67 Nochimson (2013.), 33.

68 Chion, 49; o uporabi širokog platna također usp. 172; 196.

69 Nieland, 5: "Lynch's films imbue rooms with the erratic force of organic nature. They produce atmosphere in the fashion of unforeseen weather patterns, incipient environmental disturbances, or ecological disasters".

70 Isto, 48.

*Twin Peaksu* ili u klubu Silencio koji naznačuje urušavanje Bettyine fantazije koja je činila glavninu prethodnog trajanja filma *Mulholland Dr.*<sup>71</sup>

Zvuk igra iznimno bitnu ulogu u Lynchevim filmovima – Chion tvrdi da se za Lyncha može reći da je "obnovio film u zvukovnom smislu": "Ako je njegov vizualni kontinuitet klasičan i transparentan (...) kontinuitet je njegovog zvuka idiosinkratičan od samog početka".<sup>72</sup> Bitan Lynchev suradnik i dizajner zvuka u njegovim filmovima zaključno s *Plavim baršunom* bio je Alan Splet. Izuzev suradnje s Randyjem Thomom na *Divljima u srcu*, nakon *Plavog baršuna* Lynch je osobno redovito potpisivao dizajn zvuka u svojim filmovima. Prema Chionu, Lynchevi su filmovi ispunjeni zvucima vjetra, koji funkcioniraju kao "kozmička sile uzvišene prirode". U *Vatro hodaj sa mnom* spomenutu silu animira kovitlac "oluja, vihorenja vjetra, izdisaja, okretanja stropnog ventilatora iznad stuba" i taj vjetar predstavlja "strujanje između svjetova koje čujemo u Lynchevim filmovima počevši od *Glave za brisanje*. Vjetar se kreće svakim prolazom potičući energije i vjerojatno povezujući one koji bi se trebali međusobno voljeti".<sup>73</sup> Spomenuti zvuci nisu nužno realistički motivirani te u *Čovjeku slonu* Chion primjećuje da "apstraktni kozmički žamor" ne dolazi iz ambijenta u kadru i da evocira intimnost ostavljajući dojam "glasa svijeta koji nam šapuće na uho".<sup>74</sup> Na pažljiv tretman zvuka kao značajku Lynchevih filmova i njegove suradnje sa Spletom u *Čovjeku slonu* također upućuje naglašeno hroptanje naslovnog lika Johna Merricka (John Hurt) koje se javlja i prije prvog otkrivanja njegovog deformiranog tijela.

Nadalje, Chion navodi da je za Lyncha zvuk ishodište određenih slika te da su mu u filmovima prikazane vizije koje su likovi formirali s obzirom na ono što su čuli: ponekad kao niz slika naizgled povezanih pričom, kao vizualni ekvivalent neke riječi ("word-shots") ili, s druge strane, kao smušenu reprezentaciju onoga što nije viđeno formiranu na temelju verbalnih i akustičnih impresija.<sup>75</sup> Kao primjer potonjeg Chion navodi kontroverznu scenu u *Plavom baršunu* u kojoj Jeffrey "navodno" špijunira *primalnu scenu*<sup>76</sup> između Franka i

---

71 Npr. usp. Chion, 156.

72 Chion, 42: "If his visual continuity is classic and transparent, (...) his sound continuity is idiosyncratic from the outset".

73 Isto, 186-187: "The wind is that current between worlds that we hear in Lynch's films beginning with *Eraserhead*. The wind crosses every passageway, waking energies and perhaps bringing together those who should love one another".

74 Isto, 49.

75 Isto, 159.

76 Prema Jeanu Laplancheu i Jeanu-Bertrandu Pontalisu (*The Language of Psychoanalysis*, 1988.) primalna scena je "Scene of sexual intercourse between the parents which the child observes, or infers on the basis of certain indications, and phantasises. It is generally interpreted by the child as an act of violence on the part of the father." (335); također napominju: (Freud) "gave the name of 'primal scenes' (Urszenen) to those actual traumatic events whose memory is sometimes elaborated and concealed by phantasies" (331).

Dorothy Vallens (Isabella Rosellini) koja ostavlja dojam sastavljenosti na temelju slušnog doživljaja jer ono što je viđeno "ne odgovara na pitanja potaknuta zvukom. Seksualni čin ostaje nejasan, ne vidimo koji genitalni organi u njemu sudjeluju, ako uopće sudjeluju, i kako".<sup>77</sup> Daljnji je primjer istančanosti za zvuk širok raspon govornih registara koji je po Chionu u Lynchevim filmova znatno obuhvatniji nego u filmovima većine redatelja.<sup>78</sup> Dvije krajnosti tog raspona, primjerice, predstavljaju šapat brojnih solilokvija Paula Atreidesa (Kyle MacLachlan) u *Dini* i, s druge strane, dernjava Dicka Laurenta (Robert Loggia) u *Izgubljenj cesti* tijekom neprimjerene, nasilne reakcije na bezobrazno ponašanje jednog vozača u prometu.

Lynchevski se koncept glazbe javlja već u *Glavi za brisanje* kroz kombinaciju Hammond orgulja Fatsa Wallera i pjesme koju pjeva Žena u radijatoru (Laurel Near).<sup>79</sup> Taj koncept, po Chionu, uključuje "doživljaj instrumenta ili solo glasa kao ogoljenog, krhkog, treperenja u praznini" i Lynch ga je dodatno razvio u *Plavom baršunu* i *Divljima u srcu* te kroz suradnju sa skladateljem Angelom Badalamentijem (s kojim je surađivao u većini svojih filmova) i pjevačicom Julee Cruise. Kao dodatni aspekt glazbe u Lynchevim filmovima Chion ističe miješanje religijskih i profanih stilova te u slučaju *Glave za brisanje* ističe neodvojivost glazbe od atmosfere filma. Kao primjer lynchevske eklektičnosti u odabiru glazbe može se navesti film *Divlji u srcu* koji sadrži "kontrastni mozaik tema iz *hard rocka*, klasične glazbe, staromodnog *jazza* i sentiša".<sup>80</sup>

Od montažnih spona, u Lynchevim se filmovima uz rez koristi zatamnjenje i odtamnjenje te pretapanje. Zatamnjenje i odtamnjenje ponekad su efektno zamijenjeni njihovom inverzijom – tama koja označava kraj jednog i početak drugog kadra zamijenjena je svjetlošću te je dobiven dojam smjenjivanja kadrova bljeskom. Pretapanja su pak ponekad produljena na nekoliko sekundi, što je na tragu Lynchevog čestog korištenja dvostruke ekspozicije. Kao primjer potonjeg može se navesti scena s početka *Glave za brisanje* – preko kadra u kojem je horizontalno prikazan bliski plan Henryja Spencera (Jack Nance) kako širom otvara usta projiciran je kadar s nečim nalik pupčanoj vrpci te se dobiva dojam da pupčana vrpca izlazi iz usta protagonista. Sekvenca završava krupnim planom Henryjevog zabrinutog lica čime je sugerirano da su prethodno prikazane njegove tjeskobne misli. Spomenutim primjerom mogu se potkrijepiti Chionove tvrdnje o arhaičnoj dimenziji Lynchevog filmskog

---

77 Chion, 159-160: "What is seen does not answer the questions raised by the sound. The sexual act remains vague, we do not see which, if any, genital organs are involved and how".

78 Usp. isto, 160; 182.

79 Za Lynchev koncept glazbe usp. isto, 41.

80 Isto, 126.

stila koja "priziva filmove iz 1910-ih koji su netom prije postali svjesni mogućnosti montaže" te da "Lynch uzima stare formule u vezi s asocijativnom montažom i 'kadrovim-a-misli' te ih čini novima".<sup>81</sup>

Redoviti je oblik korištenja asocijativne montaže u Lynchevim filmovima upotreba lajtmotiva kao u slučaju spomenutog stroboskopskog svjetla i crvene zavjese koji prizivaju različita tumačenja.<sup>82</sup> No, Chion upućuje na općenitu labavost uzročno-posljedičnih odnosa u Lynchevim filmovima jer koristi "napadne, agresivne procedure (i stoga je često optuživan za manipulativnost) da označi stvari koje su, nasuprot, ambivalentne i nejasne" te pritom ukazuje kako "montaža ima snagu da stvori značenje".<sup>83</sup> Primjer spomenutoga je upotreba reakcijskih kadrova na način da njihov uzrok dobiva dozu autonomije i ambivalentnosti. Nadalje, radnje u njegovim filmovima ispunjene su tajanstvenim kauzalnim odnosima – primjerice – u *Plavom baršunu* Dorothy Vallens zaprijeti Jeffreyju nožem nakon što otkrije da ju je kriomice promatrao iz njenog ormara te ga poslije toga neočekivano upita sviđa li mu se način na koji mu se obraća.<sup>84</sup> Također, tijekom scene bizarne večere kod obitelji X u *Glavi za brisanje* Henry na zahtjev Gospodina X, oca svoje partnerice Mary, pokuša razrezati pile koje se počne micati i ispuštati tekućinu koja nalikuje krvi što iz nejasnih razloga izazove trans Gospođe X.

Zbog takve enigmatične kauzalnosti Lynchevi su filmovi uspoređivani sa snovima i tumačenja nekih filmova (*Izgubljena cesta*, *Mulholland Dr.*) implicitno su se pozivala na *unutarnju fokalizaciju* (filmska priča kao san, fantazija ili deluzija protagonista).<sup>85</sup> Eksperimentalniji tretman filmske priče (*Izgubljena cesta*, *Mulholland Dr.*, *Unutarnje carstvo*) u Lynchevim filmovima primjetljiv je u filmovima nakon *Vatro hodaj sa mnom*. Iznimku čini *Straightova priča* koja je po Toddu zbog linearnosti svoje priče narušila horizont očekivanja za "film Davida Lyncha".<sup>86</sup> Nasuprot tome, prema Toddu, *Izgubljena cesta* percipirana je kao "arhetipski lynchevski tekst". Priča *Izgubljene ceste* (scenarij supotpisuje Barry Gifford<sup>87</sup>) ima cirkularnu strukturu nalik Möbiusovoj plohi te počinje i završava istim

---

81 Isto, 40: "(...) Lynch takes old formulae concerning parallel editing and thought-shots and makes them new".

82 Lajtmotivi u Lynchevim filmovima popisani su u kazalu Chionove knjige – usp. 240-246.

83 Isto, 178. Za navedene primjere usp. 178-179.

84 Nakon što Dorothy zaprijeti Jeffreyju s "Don't touch me! Or I'll kill you!", uslijedi njezino pitanje "Do you like talk like that?".

85 Za san kao važnu temu u Lynchevim filmovima usp. Chion, 158; za Chionovo tumačenje *Plavog baršuna* kao sna usp. 85-87; za tvrdnje Pauline Kael o Lynchu kao "Franku Capri logike sna" usp. Todd, 35; za mogućnosti interpretacije *Izgubljene ceste* i *Mulholland Dr.* npr. usp. Nieland, 60 i 98; itd.

86 Todd, 125; također usp. Chion, 213.

87 Lynch je također surađivao s koscenaristom (Robert Engels) pri izradi *Vatro hodaj sa mnom*. Tri su njegova filma bazirana na književnim predlošcima (*Čovjek slon*, *Dina*, *Divlji u srcu*), a dva filma snimio je prema tuđem scenariju (*Čovjek slon* – Christopher De Vore i Eric Bergren, *Straightova priča* – John Roach i Mary Sweeney).

događajem, čime je bilo kakva koherentna (a posebice realistička) interpretacija filmske priče otežana.<sup>88</sup> *Unutarnje carstvo* je hermetičnost filmske priče dovelo na još višu razinu te primjerice Nieland spominje interpretativnu konfuziju izazvanu scenama antropomorfnih zečeva koje potječu iz internetske serije *Zečevi* (*Rabbits*, 2000) prethodno predstavljene na Lynchevoj internetskoj stranici ([www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com)):

Lynchevo upletanje *Zečeva* u mrežu *Unutarnjeg carstva* ne predstavlja samo primjer konvergencije različitih medija, već i znalački komentar digitalne transformacije filma u multimedijски događaj koji zahtjeva kompleksne forme pripovijedanja (...) i navodno interaktivnije ili 'participativnije' forme više-platformskog gledalaštva.<sup>89</sup>

---

88 Usp. Todd, 125; Chion, 194; Nieland, 60. Primjerice, Slavoj Žižek (2000.) inzistira na tumačenju filma kao "psihotične halucinacije" te navodi: "Perhaps what one should distrust is precisely the claim of many a critic that *Lost Highway* is an over-complex, crazy film in which one searches in vain for a consistent plotline, since the line that separates reality from mad hallucination is blurred (the "who cares for the plot - it's the imagery and sound effects that matter!" attitude)" (*The art of the ridiculous sublime: on David Lynch's Lost highway*, zbog limitacija vezanih uz elektronički format knjige nije moguće navesti stranicu na koju se u radu referira). Nasuprot tumačenjima *Izgubljene ceste* kao igranog filma, Gilić (2013., U: "2.3. Eksperimentalni film") ga svrstava među eksperimentalne filmove koji "ne stvaraju cjelovit prikaz autonomnog fikcionalnog svijeta, niti se odlikuju temeljnom referencijom na zbiljski svijet, pa čak ni na taj način da samo formuliraju neke važne društvene probleme koji muče stvarne ljude" te navodi kako se film može shvatiti kao "kreativna parafraza temeljnih značajki američkog avangardnog klasika *Mreže popodneva* (*Meshes of the Afternoon*, 1943.) Maye Deren".

89 Nieland, 141: "Lynch's insertion of *Rabbits* into the network of *Inland Empire* is not only an instance of media convergence but also a knowing commentary on the digital transformation of the cinematic itself into a multimedia event, one that demands both complex forms of storytelling (...) and putatively more interactive or "participatory" forms of cross-platform spectatorship".

## 5. Tematski aspekt autorskog stila

Tematskom će se aspektu Lynchevog autorskog stila pristupiti preko tumačenja koja nude monografije o njegovom stvaralaštvu, a pritom će kao ishodište za raspravu služiti film *Plavi baršun*. *Plavi baršun* je odabran jer predstavlja prekretnicu u Lynchevoj karijeri – on se nakon izlaska tog filma afirmirao kao autor – te stoga što je smatran klasikom koji anticipira tematske preokupacije njegovih idućih filmova.<sup>90</sup> Thompsonova i Bordwell smatraju *Plavi baršun* paradigmatiskim primjerkom tzv. *izvanholivudske nezavisne produkcije* ("Off-Hollywood") kojoj je bila svojstvena upotreba prepoznatljivih žanrova, ponekad i filmskih zvijezda, no koje je od Hollywoda dijelio niži budžet i riskantni sadržaj.<sup>91</sup> Protagonist je priče *Plavog baršuna* Jeffrey Beaumont, student koji se nakon očeva infarkta vraća u Lumberton, američki provincijski gradić u kojem je odrastao. Pri povratku iz bolnice nakon posjete ocu, Jeffrey u travi pronalazi ljudsko uho koje ga navede na istraživanje 'mračne' strane Lumbertona, ali i vlastitih seksualnih nagona. Prema Toddu McGowanu, naglašeni je kontrast između dvaju suprotstavljenih svjetova s kojima se Jeffrey u filmu susreće (i koji mogu biti shvaćeni kao noćni svijet nasilja i perverzije te dnevni svijet normalnosti) utjecao na veliki popularni i akademski interes za film uključujući i brojne kritike, "među feministi(ca)ma zbog nasilja spram žena, među konzervativcima zbog perverzne slike koju stvara o američkim provincijskim gradićima i među marksistima zbog tobožnje nostalgije za 1950-ima".<sup>92</sup>

Justus Nieland tvrdi kako su se debate o *Plavom baršunu* – u kojima je dominiralo pitanje Lynchevog postmodernizma te, s tim u vezi, njegovog neskrivenog interesa za rod, seksualnost i erotsku žudnju – oslanjale na njegov tretman interijera u filmu.<sup>93</sup> Prema Nielandu, zahvaljujući Lynchevom idiosinkratičkom dizajnu interijera, "nakon *Plavog baršuna*, određene vrste soba na granici samoparodije neizbježno će biti opisivane kao lynchevske", a s njima se javlja i pitanje kako interpretirati ambivalentnu atmosferu pomno

---

90 Primjerice, Chion opisuje *Plavi baršun* kao Lynchev klasik: "*Blue Velvet* is entirely his work (...) in which he establishes his universe, creates a model which may serve in all the later films (but which he will try to renew), a setting (Lynchtown), a structural scheme and a new type of romanticism" (92).

91 Thompson i Bordwell, 697: "Off-Hollywood " razlikuju od avangardnijih nezavisnih filmova ("arty indies") poput *Čudnije od raja* (*Stranger than Paradise*, 1984) Jima Jarmuscha i *Lijenčina* (*Slacker*, 1991) Richarda Linklatera (oba su filma napravljena s "mikro-budžetom" te imaju labaviju pripovjednu strukturu nasuprot uobičajeno doradenoj priči holivudskog filma) koje "holivudske tvrtke ne bi nikada distribuirale".

92 Todd McGowan (2007.) *The Impossible David Lynch*, 90. Također, za komentar raznorodnih tumačenja *Plavog baršuna* usp. Todd, 65-66.

93 Nieland, 29: "The intense debates sparked by *Blue Velvet* over the last few decades—debates dominated by the question of Lynch's postmodernism and, relatedly, the nature of his overt interest in gender, sexuality, and erotic desire—hinge on the politics of room tone". Za cijelo ovdje spominjano Nielandovo tumačenje usp. "Sexy Tchotchke: *Blue Velvet*", 28-47.



izgrađenih okruženja u filmu.<sup>94</sup> Nieland pruža primjer interpretacije najupečatljivijeg interijera u filmu, stana Dorothy Vallens, koju nudi Frederic Jameson u tekstu *Nostalgia for the Present*.<sup>95</sup> Jameson se poziva na scenu u kojoj Jeffrey u Dorothyinom stanu zatječe groteskni "fatalni tableau". Tijekom spomenute scene usred dnevne sobe neobjašnjivo uspravno stoji mrtvo tijelo detektiva Gordona tj. Žutog čovjeka (Fred Pickler) smješteno između dva relikta iz 1950-ih – razbijenog, drvom uokvirenog TV-a i podne svjetiljke sa zvonolikim abažurum. Nepomično je tijelo Žutog čovjeka okrenuto prema također mrtvom, nekoć otetom, Dorothyinom mužu Donu (Dick Green). Don je posjednut u stolicu i "glava mu je raznesena po Dorothyinom kuhinjskom pultu od Formice iza njega, vidljivo mu je odrezano uho te mu iz usta visi komad Dorothyinog kućnog ogrtača od plavog baršuna".<sup>96</sup>

Nieland navodi kako za Jamesona taj interijer predstavlja "Lynchevu konzervativnu parabolu o kraju 1960-ih" (i izraz nostalgije za 1950-ima) te nastavlja kako "teatralna zbirka nepokretnih tijela i staromodnog namještaja u toj sobi" za Jamesona suzdržava "prijeteća politička strujanja i afekte 60-ih pretvarajući ih u statičnu sliku oslobođenu povijesnosti".<sup>97</sup> Drugim riječima, politika 1960-ih estetizirana je pretvorbom u namještaj te postaje "neukusnom, čak odvratnom, ali ne i zaista zabrinjavajućom". Nieland nastavlja kako Dorothyin stan – svojevrsni "voštani muzej transgresije i kiča" – za Jamesona predstavlja dio "gotičkog utočišta" samog gradića Lumbertona koji je "s ljubavlju do u detalj sačuvan poput simulakruma ili Disneylanda ispod staklenog zvona".<sup>98</sup>

Nasuprot Jamesonovom naglašavanju problematičnosti političkog aspekta Lyncheve estetike, Nieland tvrdi da elementi kiča i *campa* koji prožimaju *Plavi baršun* doprinose kompleksnosti filma i njegovih interijera. Prema Nielandu, primarni je objekt estetizacije u *Plavom baršunu* kičasta mizanscena koju karakterizira ironija i "propitkivanje lažnih granica – estetskih i seksualnih – između normalnog i perverznog ukusa".<sup>99</sup> Na taj se način

---

94 Isto, 28-29.

95 Jameson, Fredric (1991.) "Nostalgia for the Present" U: *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* str. 279–296 (dostupno na: [http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic822683.files/Jameson\\_Nostalgia%20for%20the%20Present\\_sm.pdf](http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic822683.files/Jameson_Nostalgia%20for%20the%20Present_sm.pdf), 21.2.2017.).

96 Nieland, 29: "Dead Don is seated in a chair—his brains splattered on Dorothy's Formica kitchen counter behind him, his severed ear visible, and a scrap of Dorothy's blue velvet robe protruding from his open mouth".

97 Isto, 30: "This room's stagey collection of inert bodies and outmoded furniture contains the threatening political energies and affects of the '60s by converting them to a static image bereft of historicity".

98 Isto, 30: "A wax museum of transgression-cum-kitsch, Vallens's apartment, for Jameson, is of a piece with the gothic shelter of small-town Lumberton itself, "lovingly preserved in its details like a simulacrum or Disneyland under glass somewhere"; također usp. Jameson, 294-295.

99 Nieland, 30. Kič, prema Nielandu, uvijek postavlja problem estetske neadekvatnosti i neuspjeha umjetnosti da izazove snažne i "transgresivne" osjećaje u "postmodernom svijetu slabog afekta", dok je u formi *campa* uključen "transgresivniji povijesni odnos između odabira estetskih i erotskih objekata, koji priziva *queer*

supostojanje elemenata 1950-ih i 1980-ih u filmu može shvatiti "manje kao nostalgija za ranijim, jednostavnijim vremenima američkog kulturnog i obiteljskog života, nego kao znalačka mikro-povijest psihologizacije interijernog dizajna sa sredine stoljeća i reformulacija naizgled bezgranične 'prirode' buržuskog ukusa i seksualnosti".<sup>100</sup> U tom smislu, primjerice, Jeffreyjev voajerizam u Dorothyinom stanu predstavlja naličje buržuskog ukusa, a ne njegovu suprotnost.

Nieland kao "osnovni materijal" Lynchevog stvaralaštva navodi plastiku, čija ambivalentnost prožima interijere u *Plavom baršunu*:

Plastika, za Lyncha, može biti sretni medij budućnosti, ali istovremeno je građa neminovne katastrofe i kaosa te prekrhkog sjaja sputavajuće fantazije. Ako plastično ima dominantno raspoloženje ili tonalitet, to je kombinacija duha poslijeratne utopijske otvorenosti i obiteljske sigurnosti te retrospektivnog ironičnog odgovora na isti: 'Da smo barem znali...!'<sup>101</sup>

Prema Nielandu, plastika se može promatrati kao ključan element u Lynchevom shvaćanju kinematografije – kao tajanstvena dinamična (ili Barthesovim riječima – alkemijska) supstanca i nadopuna životu koja ga je naposljetku nepovratno otuđila od sebe.<sup>102</sup> *Plavi baršun* predstavlja primjer "estetske katastrofe" koja se događa kada takve nadopune u potpunosti nestane ili kada je ima previše, tj. drugim riječima – kada fantazija prestane djelovati. Takvi su trenuci, prema Nielandu, ključni za Lynchevu estetiku, koja traga za emocionalnom autentičnošću, ne kroz neki konkretni ukus već kroz gađenje jer ako "se odmaknete od [gadnog]", Lynch objašnjava, "riskirate spuštanje na razinu mlakog smeća"<sup>103</sup>

Michel Chion navodi da ga je vizualna sličnost *Plavog baršuna* s drugim američkim filmovima (za razliku od njegovih prethodnih filmova koji su u tom pogledu bili distinktivni)

---

senzibilitet sa sredine stoljeća koji je naknadno postao bitnim aspektom radikalnih političkih strujanja 1960-ih" (30).

100 Isto, 30: "In this way the persistence of the 1950s in the 1980s of *Blue Velvet* can be understood less as nostalgia for an earlier, simpler time of American cultural and family life than as a knowing micro-history of the mid-century psychologizing of interior design and its reformulation of the seemingly boundless "nature" of bourgeois taste and bourgeois sexuality".

101 Isto, 3: "Plastic, for Lynch, may be the future's happy medium, but it is also the stuff of inevitable disaster and chaos and the too-fragile gloss of fantasy's containment. If plastic has a dominant mood or tone, it is one that merges the soul of postwar utopian sincerity and domestic security and its retrospectively ironic rejoinder: "Little did we know . . .".

102 Isto, usp. 2-5. Nieland se u svojem shvaćanju plastike oslanja na esej Rolanda Barthesa (1991.) o plastici u *Mythologies*, 97-100: "plastic, the products of which have just been gathered in an exhibition, is in essence the stuff of alchemy. At the entrance of the stand, the public waits in a long queue in order to witness the accomplishment of the magical operation par excellence: the transmutation of matter. An ideally-shaped machine, tubulated and oblong (...) effortlessly draws, out of a heap of greenish crystals, shiny and fluted dressing-room tidies. At one end, raw, telluric matter, at the other, the finished, human object; and between these two extremes, nothing; nothing but a transit, hardly watched over by an attendant in a cloth cap, half-god, half-robot." (97).

103 Nieland, 47: "If "you back off from the [disgusting] stuff", Lynch explains, "you risk shooting right down into lukewarm junk".

navela da po njegovom izlasku u *Cahiers du cinéma* napiše kako se radi o "neujednačenom djelu u kojem se sjajne osobne scene izmjenjuju s pretežito stručno odrađenim trenucima".<sup>104</sup> Pod "odrađenim trenucima" Chion je prvenstveno mislio na banalne, klišeizirane scene kao što su primjerice razgovori između Jeffreyja i Sandy koji se odvijaju u automobilu i u zalogajnici. Međutim, naknadno je promijenio mišljenje i ustvrdio kako su banalnosti nužne za priču te da stoje u kontrastu sa stiliziranim scenama u Dorothyinom stanu. Nadalje, banalnosti i kontraste Chion je naposljetku počeo smatrati općim svojstvima Lynchevog autorskog stila. Prema Chionu, Lynch je romantični redatelj koji traga za načinom eliminacije granica između žanrova i različitih publika i djela mu se obraćaju prosječnoj TV-publici, ali i onoj koja je sklonija eksperimentu. Lynch je po njemu romantičan na način kako se tom riječju opisuju umjetnici prošlosti "koji kombiniraju groteskno i grozomorno, nadnaravno i familijarno" te "koji su tragali za novim formama, novim tehnikama".<sup>105</sup> U tom kontekstu Chion uspoređuje Lyncha s francuskim piscem Victorom Hugoom "koji je miješao popularne teme i žanrove te im istovremeno dodavao najmračnije eliksire, strukturirajući cjelinu kroz kontraste i antiteze". Pritom ističe da ne misli na Hugoa kao kanonsku figuru iz školskih udžbenika, već na njegovu reputaciju kakvu je imao u zenitu karijere, kada je doživljavao kao "morbidan i plačan, sklon trivijalnom i šokantno neobičnom".

Chion dodatno naglašava Lynchevu sličnost s Hugoom u primjeni kontrasta, prisutnih u svakom aspektu njegovog djela – "u likovima, tonovima, ljestvicama, ritmovima, svjetovima i veličinama".<sup>106</sup> Također, on tvrdi da u Lynchevim filmovima kontrasti naglašavaju odijeljenost različitih svjetova u filmskoj priči te primjećuje kako je postulat da postoji više svjetova jedina konstanta u njegovom filmskom opusu. U *Plavom baršunu* je prisutnost različitih svjetova naznačena tvrdnjom o "čudnom svijetu" ("It's a strange world.") koju Jeffrey upućuje Sandy nakon što počne otkrivati mračnu stranu Lumbertona. Podjela svjetova u Lynchevim filmovima obično je povezana s postojanjem dva ženska lika koji funkcioniraju kao suprotstavljene strane jednog, rascijepljenog lika kojeg prema Chionovom shvaćanju u *Plavom baršunu* čine Sandy Williams i Dorothy Vallens.<sup>107</sup> Sandy je povezana s dnevnim, konvencionalnim svijetom, a Dorothy pripada noći i svijetu zastrašujućih likova. Njihova je povezanost naznačena scenom u kojoj Jeffrey pripovijeda Sandy o fascinantnom i

---

104 Chion, 83-84: "a mixed, uneven work in which superb personal scenes alternate with more workmanlike moments". O banalnostima usp. 84: "Twin Peaks confirmed that Lynch is able to endow the common place with an extra dimension (...)".

105 Za Chionove tvrdnje o Lynchu kao romantičnom redatelju uključujući usporedbu s Victorom Hugoom usp. 149-150.

106 Za ovdje izneseno Chionovo tumačenje višestrukih svjetova u Lynchevim filmovima, usp. 179-181.

107 Isto, 86; 181.

užasnom iskustvu iz Dorothyinog stana te nakon toga, svakoj logici usprkos, misterioznom ne opiše Dorothy već Sandy.

Slične su nelogičnosti i enigmatičnosti u priči navele Chiona da *Plavi baršun* tumači kao "strukturirani" san u čijem središtu primjećuje fantazmatski edipski trokut koji čine Dorothy, Frank i Jeffrey.<sup>108</sup> Njihov je odnos omogućen marginalnom ulogom Jeffreyjevih roditelja u filmu te otmicom Dorothyinog muža i sina, čije uloge naknadno preuzimaju Frank i Jeffrey. Frankova se očinska uloga onkraj njegove brutalnosti može tumačiti svojevrsnom inicijacijom Jeffreyja koju obavlja 'pružajući' mu Donovo odrezano uho. Pomoću uha, koje u filmu funkcionira kao portal između svjetova, Jeffrey spoznaje svijet u njegovoj cjelovitosti te se naposljetku vraća u normalnost. U tom smislu Frank "Jeffreyju nudi ključ života i dar imaginacije".<sup>109</sup> S druge strane, Jeffrey s majčinskom figurom Dorothy uspostavlja incestuozni edipski odnos koji prestaje u trenutku kada joj je vraćen oteti sin, a tada njezino mjesto na neki način preuzima Sandy koja "ima sve osobine idealizirane, aseksualne žene" te je također asocirana s majčinstvom.<sup>110</sup> Međutim, Chion inzistira kako se tumačenje ne smije zaustaviti na klišejima incesta i Edipovog kompleksa te pritom posebnu pažnju posvećuje sceni kojoj Jeffrey svjedoči kao voajer. Bizarni seks Franka i Dorothy koji djeluje kao retrospektivno uprizorenje arhaičnih<sup>111</sup> akustičnih impresija plijeni pozornost svojom teatralnošću: "scena je uznemirujuća jer nalikuje na ritual odigran za nekog drugog. Pretpostavili smo da je za Jeffreyja, no može li biti da je i za Dorothy?"<sup>112</sup>

Chion nudi alternativno tumačenje tog rituala kao Frankovog pokušaja da Dorothy uzbudi te da ju održi živom što je sugerirano riječima koje joj upućuje pri odlasku iz stana: "Ostani živa (...) Učini to za Van Gogha."<sup>113</sup> Chion navodi da je Dorothy žrtva depresije, kao i nekolicina likova u ostalim Lynchevim filmovima (Laura Palmer i njezina majka u *Vatro hodaj sa mnom*, Marietta Pace u *Divljima u srcu* te Mary X u *Glavi za brisanje*). Prema Chionu, Frankovo fizičko i verbalno nasilje spram Dorothy, otmica njezinog muža i sina te sakaćenje muževog uha predstavljaju pokušaj da spriječi njezinu krajnju depresiju koja je prethodila njegovim djelima. S tom ekstravagantnom logikom, prema Chionu, *"Plavi baršun*

---

108 Isto, 86.

109 Isto, 92.

110 Isto, 87.

111 Chion uho i zvučni doživljaj veže uz fetalni stadij: "Whereas the eye acquires the role of an organ that distinguishes (we do not see after birth), the ear remains in contact with the foetal stage and preserves a close relation with the umbilical cord" (159).

112 Isto, 88: "(...) the scene is unsettling because it resembles a ritual played out for someone else. We assumed it was for Jeffrey, but might it not be for Dorothy?"

113 Isto, 89: "You stay alive, Baby. Do it for Van Gogh". O depresivnim ženskim likovima u Lynchevim filmovima usp. 89-90.

dobiva zanimljivije i ljepše značenje usuglašenije s nemirom koji izaziva u nama".<sup>114</sup> Ponašanje pojedinih likova u *Plavom baršunu* može se tumačiti i Chionovim tvrdnjama o "nepsihološkoj" kvaliteti Lynchevih filmova, pod čime misli da likovi u filmu nisu definirani bihevioralnom logikom koja odgovara svakodnevnom iskustvu stvarnog života – iako imaju emocije te "žive, vole, imaju užitke i patnje", oni nisu psihološki koherentni i umjereno neurotični. No psihološka koherencija može se pripisati filmovima samima koji funkcioniraju kao "podloga za arhaične fantazije".<sup>115</sup>

Todd McGowan se u tumačenju *Plavog baršuna*, ali i ostalih Lynchevih filmova služi teorijom francuskog psihoanalitičara Jacquesa Lacana.<sup>116</sup> Prema McGowanu, Lynch svojim filmovima daje dimenziju koja je svojstvenija drugim umjetničkim medijima – smanjivanje distance između recipijenta i djela, tj. gledaoca i gledanog. Primjerice, za razliku od čitanja romana koje podrazumijeva čitateljevu umiješanost u djelo jer tek činom mašte ostvaruje pročitano, gledanje filma odvija se s distance koja jamči izostanak direktne umiješanosti u gledano. Iako čin gledanja može uključivati poistovjećivanje s gledanim, postignuta je blizina imaginarna jer uvijek zadržava distancu izbjegavajući bilo kakav izazov ili mijenjanje gledaočeve subjektivnosti. Nasuprot tome, prema McGowanu, Lynchevi filmovi nadilaze imaginarnu blizinu svojstvenu dominantnoj kinematografiji i upliću gledaoca izravno u svoju strukturu poništavajući sigurnu distancu koja ih obično dijeli od prikazanog. Također, prema McGowanu, Lynchevi su filmovi uviđavniji od "radikalnih", "brechtovskih" filmova koji nude alternativu dominantnoj kinematografiji inzistirajući na distanci tj. neuživljavanju u gledano.

Lacvanovim terminima, brechtovski film odbija poistovjećivanje s *imaginarnim* tj. "svijetom naizgled neposrednih slika" tragajući za *simboličkim poretkom* koji se krije u njegovoj pozadini: "Taj poredak čini pozadinu vidljivom svijetu i stoga ostaje uglavnom nevidljiv (...) njegovi zakoni određuju većinu toga što se u vidljivom svijetu događa".<sup>117</sup> McGowan kritizira "brechtovsku kinematografiju" jer previđa nužnost dijalektike uživljanja

---

114 Isto, 90: "(...) *Blue Velvet* acquires a more interesting and beautiful meaning more in tune with the disturbance it provokes in us".

115 Usp. Bettinson i Gleyzon. Također, o 'nepsihološkom' u Lynchevim filmovima usp. Chion 105; 115. Primjerice, Chion navodi da *Twin Peaks* predstavlja "nepsihološki svijet": "When someone goes mad and loses all sense of reality, and then recovers, the change is accepted without the other characters interpreting it psychologically. It is the structure of *Twin Peaks* which is mad." (105).

116 Za McGowanovo (2007.) tumačenje *Plavog baršuna* usp. "FOUR Fantasizing the Father in *Blue Velvet*", 90-110.

117 McGowan, 6. Kao primjer funkcioniranja tih dvaju "kategorija iskustva" – *imaginarnog* i *simboličkog poretkom* – McGowan navodi predodžbu/sliku autoritarne figure kao brižljive i tople osobe (imaginarno) koja prikrija njenu simboličku poziciju kao autoritarne figure (simboličko). Njena toplina sugerira bliski odnos, ali usprkos tome strukturalna udaljenost autoritarne figure od "običnih" subjekata opstaje. U pogledu navedenog, cilj je angažirane kinematografije raskrinkavanje simboličkog autoriteta koji se krije iza njegove imaginarne slike (usp. 6-7).

i distance koja čini temelj gledalačkog iskustva. Gledalac ne može zauzeti "čistu gledalačku poziciju" uključujući onu potpune distance i neuživljenosti koju zahtjeva brechtovski film jer je, s jedne strane, djelomično uživljavanje nužno da gledalac ne prestane gledati film dok se, s druge strane, potpuno uživljavanje ne smije ostvariti kako bi film zadržao gledaočevu *žudnju*.<sup>118</sup> Daljnja je problematičnost brechtovske estetike prema McGowanu pretpostavka da znanje stečeno ogoljivanjem simboličkog poretka stvara političke subjekte. McGowan tvrdi da "znanje bez žudnje samo po sebi ne stvara političke subjekte" ističući da suvremeno kapitalističko društvo raste participacijom subjekata koji se usprkos posjedovanju potrebnog znanja najčešće nastavljaju podčinjavati sustavu, pritom zauzimajući poziciju "ciničke distance u kojoj transparentnost igre postaje dijelom igre same".<sup>119</sup>

Naposljetku, McGowan kao lakunu "brechtovske estetike" navodi zanemarivanje potencijala koji u motiviranju političkih promjena ima sam čin uživljavanja tj. fascinacije: "Iako fascinacija prilagođava subjekte njihovoj subjekciji, također ima sposobnost da ih potakne u propitkivanju te subjekcije".<sup>120</sup> To je stoga što *fantazma*, koja je izvor fascinacije, nastaje kako bi prikrla pukotinu unutar ideologije ili simboličkog poretka.<sup>121</sup> Kako bi objasnio spomenutu pukotinu odnosno neuspjeh simboličkog poretka da se konstituira kao koherentna cjelina, Lacan uz imaginarni i simbolički poredak uvodi treću kategoriju iskustva, koja izmiče simbolizaciji – *realni poredak*. Činjenica da fantazma služi u prikrivanju pukotina realnog daje joj potencijalnu radikalnost te McGowan zaključuje: "Činom podcjenjivanja fantazme kao imaginarne manipulacije, zagovornici kinematografije distance ne uviđaju realni moment unutar svake fantazme. Filmovi Davida Lyncha ističu upravo taj moment".<sup>122</sup>

---

118 Lacan razlikuje potrebu, zahtjev i žudnju. *Potreba* je biološki instinkt koji zadovoljenjem privremeno nestaje. Budući da je čovjek rođen u stanju bespomoćnosti, zadovoljenje njegove potrebe ovisi o Drugom, kojem on upućuje *zahtjev* (kod djeteta to je plač i sl.). Međutim, sama prisutnost Drugog koji zadovoljava potrebu ubrzo dobiva dodatnu svrhu te počinje simbolizirati ljubav. Zahtjev tada dobiva dvostruku funkciju, služeći kao artikulacija potrebe, ali i kao zahtjev za ljubavlju. No, Drugi – iako zadovoljava potrebu – ne uspijeva pružiti bezuvjetnu ljubav. Nezasvoljeni preostatak zahtjeva koji ostaje nakon zadovoljenja potrebe Lacan naziva *žudnjom*: "Unlike a need, which can be satisfied and which then ceases to motivate the subject until another need arises, desire can never be satisfied; it is constant in its pressure, and eternal. The realisation of desire does not consist in being 'fulfilled', but in the reproduction of desire as such." usp. Evans, Dylan (1996.) *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, 37-38.

119 Isto, 8-9.

120 Isto, 10: "Though fascination accommodates subjects to their subjection, it also has the ability to encourage them to challenge that subjection".

121 McGowan navodi da ideologija koristi fantazmu kako bi poduprla svoju najslabiju točku u kojoj se njezina objašnjenja društvenih fenomena urušavaju. Istovremeno, fantazma daje subjektima način da prevladaju nezadovoljstvo društvenom stvarnošću stvarajući priču koja objašnjava gubitak "nemogućeg objekta" i ponekad naznačuje mogućnost njegovog ponovnog stjecanja kao, primjerice, mit o izgubljenom raj: "(...) the fantasy of humanity's expulsion from the Garden of Eden allows us to believe that paradise is a possibility, even though it is lost. Such an idea offers us a feeling of hope amidst the generalized dissatisfaction that characterizes our experience of the object as an impossibility" (isto, 15).

122 Isto, 10: "In the act of decrying fantasy as an imaginary manipulation, the proponents of a distancing cinema

Prema McGowanu, eksces realnog u *Plavom baršunu* omogućen je uvođenjem žudnje nakon narušavanja idile s početka filma. *Plavi baršun* počinje scenom koja prikazuje "idealizirani fantazmatski svijet" gradića Lumbertona te se naposljetku zaustavlja na Jeffreyjevom ocu Tomu Beaumontu (Jack Harvey) koji tijekom zalijevanja dvorišnog travnjaka doživljava infarkt. U tom trenutku kamera postepeno prodire u travnjak otkrivajući kako se ispod njegove površine krije nasilni svijet insekata koji anticipira naličje Lumbertona. Naznačenu opoziciju filmskih svjetova McGowan tumači kao opoziciju dvije međuovisne fantazme. Prema McGowanu, idilični Lumberton predstavlja "stabilizirajuću fantazmu" koja zbog svojih inherentnih svojstava ne uspijeva u potpunosti pružiti obećanu stabilnost, a neuspjeh objašnjava izvanjskim uzrokom – "destabilizirajućom fantazmom" koju predstavlja lumbertonsko podzemlje ispunjeno likovima poput Franka Bootha. McGowan ističe kako je uobičajeno da suprotstavljene vidove fantazme zbog njihove međuovisnosti opažamo simultano, pri čemu njihova sličnost postaje zamagljenom pa se doimaju potpuno različitima. Nasuprot tome, dvije su fantazme u *Plavom baršunu* jasno odvojene čime se otkriva njihova sličnost.<sup>123</sup>

Međutim, najvažnija podjela u filmu prema McGowanu nije između suprotstavljenih vidova fantazme nego između "svijeta žudnje i svijeta fantazme". Svijet žudnje pojavljuje se nakon kolapsa stabilne očinske figure koju u filmu predstavlja Tom Beaumont.<sup>124</sup> Nakon što vidi onesposobljenog oca, Jeffrey ubrzo pronalazi uho koje po McGowanu predstavlja pukotinu u fantazmatskom svijetu Lumbertona, ali i čin kastracije kojim se kroz odvajanje subjekta od privilegiranog objekta javlja žudnja (kod Jeffreyja ali i kod gledatelja).<sup>125</sup> Prostor žudnje u *Plavom baršunu* vezan je uz stan Dorothy Vallens u kojem, prema McGowanu, fantazma prestaje funkcionirati. Takva se tvrdnja može činiti kontraintuitivnom jer Dorothyin je stan poprište već spominjane scene tijekom koje Jeffrey voajeristički svjedoči Frankovom seksualnom zlostavljanju Dorothy, oko čije fantazmatske prirode postoji kritički konsenzus.<sup>126</sup> No McGowan tvrdi kako spomenuta scena predstavlja samo neuspjeli pokušaj konstruiranja fantazme: "U Dorothyinom stanu, Jeffrey i Frank Booth suočavaju se s njenom žudnjom te obojica ne uspijevaju, unatoč nastojanjima, zamisliti način kojim bi njenu žudnju učinili

---

fail to see the real moment within every fantasy. It is this moment that the films of David Lynch emphasize".  
123 Isto, 93.

124 Uloga Toda Beaumonta kao očinske figure bila je održavanje stabilnog odnosa s "nemogućim, privilegiranim objektom" te je služio kao potporanj fantazmatskoj strukturi naznačenoj na početku filma (isto, 94-95).

125 McGowan napominje da kastracija nema veze s anatomijom, već s podvrgavanjem subjekta nužnosti društvenih zakona (96).

126 Isto, usp. 98-99.

smislenom."<sup>127</sup>

Dorothyina je žudnja u filmu prikazana kao čista žudnja, pri kojoj kao i tijekom potpunog izostanka žudnje "subjekt doživljava svaki objekt kao inherentno nezadovoljavajuć".<sup>128</sup> McGowan ističe da Dorothy kao utjelovljenje žudnje privlači znatiželju muškaraca te oni pokušavaju otkriti tajnu njezine žudnje. Činjenica da ne želi ništa samo dodatno povećava njezinu privlačnost, ali također predstavlja prijetnju jer otkriva "prazninu na kojoj je utemeljena sva subjektivnost".<sup>129</sup> U tom smislu, McGowan tumači scene maskuline dominacije (primjerice Frankov nasilni odnos prema Dorothy) u filmu kao pokušaje odgovora na Dorothyinu žudnju, sa svrhom otkrivanja njezine tajne, ali i smanjenja traume koju ona predstavlja za Jeffreyja i Franka. Frankova je otmica Dorothyinog sina u spomenutom nastojanju djelomično uspješna te Dorothy, kada je izvan stana, žudnju usmjerava na majčinstvo brinući se za otetog sina. Ipak, kada joj je sin vraćen te je ravnoteža naizgled uspostavljena, film završava Dorothyinim pjevanjem stiha "And I still can see blue velvet through my tears" čime je sugerirano da se njezina žudnja nije sasvim uspješno uklopila u majčinsku ulogu.<sup>130</sup>

Prema McGowanu, zbog ništavnosti Dorothyine žudnje ona je "traumatični objekt-uzrok žudnje" – *objekt malo a*<sup>131</sup> – te za protagonista Jeffreyja predstavlja veću prijetnju nego Frank Booth koji, iako je zlikovac, kao fantazmatska figura opscenog oca služi ublažavanju objekta-uzroka žudnje: "Frank ga jedino može ubiti, ali Dorothy ga može prisiliti da se suoči sa svojom žudnjom".<sup>132</sup> Upravo pomoću Dorothy *Plavi baršun* slijedi logiku fantazme do njezinih krajnjih granica – do njezine dezintegracije i susreta s objektom u njegovoj realnoj, traumatičnoj dimenziji, koju fantazma obično distorzira i prikriva. McGowan napominje da film ukazujući na neizbježni neuspjeh fantazme ne sugerira njeno napuštanje: "Umjesto toga,

127 Isto, 99: "Within Dorothy's apartment, both Jeffrey and Frank Booth confront her desire, and each fails, despite their efforts, to fantasize a way of making that desire meaningful."

128 Isto, 99: "(...) the subject experiences every possible object as inherently unsatisfying". McGowan dodatno pojašnjava: "The desiring subject doesn't know what it wants because it wants nothing – the impossible object that exists only insofar as it remains inaccessible (...) The subject who can name what it wants has accepted a fantasmatic substitute for this nothing" (100).

129 Isto, 99.

130 Isto, 108.

131 Dylan Evans navodi: "There is only one object of desire, OBJET PETIT A, and this is represented by a variety of partial objects in different partial drives. The OBJET PETIT A is not the object towards which desire tends, but the cause of desire. Desire is not a relation to an object, but a relation to a LACK." (38).

132 Isto, 105: "Frank can merely kill him, but Dorothy can force him to confront his desire". Žižek navodi da (usprkos svemu) Frank zastupa simbolički poredak te ističe njegovu sličnost s likovima iz ostalih Lynchevih filmova: "Figures like Eddy (in *Lost Highway*), Frank (in *Blue Velvet*), Bobby Peru (in *Wild at Heart*), or even Baron Harkonnen (in *Dune*), are the figures of an excessive, exuberant assertion and enjoyment of life (...) Yet Eddy and Frank are at the same time the enforcers of the fundamental respect for the socio-symbolic Law (...) in Lynch's films, the law is enforced through the ridiculous, hyperactive, life-enjoying agent".



moramo obratiti pažnju na trenutke kada fantazma ne uspijeva (...) kako bismo vidjeli da *užitak*<sup>133</sup> koji proizlazi iz fantazme ovisi upravo o trenucima njenog neuspjeha."<sup>134</sup>

Martha P. Nochimson tvrdi kako su ključan utjecaj na tumačenja filmova Davida Lyncha, koja iznosi u knjizi *The Passion of David Lynch, Wild at Heart in Hollywood*, imali razgovori koje je u nekoliko navrata vodila sa samim redateljem.<sup>135</sup> Tema je njezinih ranijih razgovora s Lynchem bila prepuštanje ("letting go") koje po njoj čini srž Lyncheve umjetnosti: "Lyncheva umjetnost je umjetnost uklanjanja blokade većim istinama kroz deglamuriziranje i denaturaliziranje naših prioriteta zadržavanja kontrole".<sup>136</sup> Prema Nochimsonovoj, Lynch je u neku ruku dio "kulturne fermentacije" koja traje od početka 20. stoljeća, "kada su se počele razjašnjavati pretpostavke o poretku i značenju", no "za razliku od većine lingvističkih relativista, Lynch se instinktivno okrenuo prema pripovjednoj praksi koja je u osnovi optimistična".<sup>137</sup> Njegov optimizam proizlazi iz činjenice da su "kulturne forme" ljudska tvorevina, iz čega slijedi da ljudi tim kulturnim formama nisu nužno uvjetovani i da mogu utjecati na njihovo značenje. U tom smislu, Lynchevo stvaralaštvo traga onkraj kulturnih formi jer "iluzija kontrole koju nam daju jezik i ostale kulturne strukture" pruža

---

133 Lacan razlikuje užitek (*jouissance*) i zadovoljstvo (*plaisir*). Dok se *zadovoljstvo* odvija unutar granica homeostatskog načela zadovoljstva (koje predstavlja simbolički poredak) koje nalaže da se uživa što je manje moguće, *užitak* se odnosi na njegovu transgresiju (i u tom smislu, na realno). Paradoksalno, takav transgresivni užitek donosi bol, jer subjekt može podnijeti "samo ograničenu količinu užitka" (usp. Evans, 93; 150).

134 Isto, 108: "What we must do, instead, is pay attention to those moments at which fantasy fails (...) in order to see that the enjoyment we derive from fantasy depends directly on the moments of failure".

135 Nochimson (2007.), 1. Za opće značajke njezinog pristupa u toj knjizi usp. "Introduction; David Lynch at a (Feminine) Glimpse, or Her Eyes Were Moving, but She Didn't Know It", 1-16. Potaknuta Lynchevim naknadnim eksperimentalnijim tretmanom filmske priče koji počinje *Izguljenom cestom*, Nochimsonova je osjetila potrebu za revizijom svog "jungovskog" pristupa izloženog u *The Passion of David Lynch, Wild at Heart in Hollywood*. U knjizi *David Lynch swerves: uncertainty from Lost highway to Inland empire* (2013.) Nochimsonova tvrdi kako se u Lynchevim filmovima naziru obrisi vedske filozofije i shvaćanja moderne (konkretno kvantne) fizike. Nochimsonova odbija tumačiti 'nerealističke' događaje u Lynchevim filmovima (npr. preobrazbu Freda Madisona u Petea Daytona u *Izguljenoj cesti*) kao snove ili fantazije njihovih protagonista te tvrdi kako se radi o "rubnim iskustvima": "The Lynchian threshold, which appears when a troubled consciousness is forced beyond the perceived limits of reality, has the strangeness of dreams. But this experience is the essence of the Lynchian real (...)" (20). Materijalnu nestabilnost Lynchevih filmskih svjetova tijekom rubnih iskustava Nochimsonova metaforički tumači uvidima kvantne fizike (Heisenbergovo načelo neodređenosti, kvantno sprezanje) i terminima Lynchevog 'duhovnog mentora' Maharishija Mahesha Yogija. Međutim, u središtu njezinog tumačenja zadržava se problem protagonistove receptivnosti spram iracionalnog koji izlaže u prethodnoj knjizi. Promjena okvira tumačenja u *David Lynch swerves* također je bila inspirirana razgovorom s Lynchem, koji je svoj interes za meditacijom i određenim fizikalnim teorijama ("unified field theory") izložio u knjizi *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness* (2006.). Nieland knjigu opisuje kao "part aesthetic treatise, part New Age self-help book" (137).

136 Isto, 4: "Lynch's art is the art of removing the blockage to larger truths by deglamorizing and denaturalizing our priorities of remaining in control".

137 Isto, 3-4: "In some ways, Lynch is part of cultural ferment that has been building since the beginning of the century, when assumptions about order and meaning began to unravel (...) unlike most linguistic relativists, Lynch has instinctively shifted to a narrative practice that is essentially optimistic".

manju gratifikaciju od napuštanja te iluzije i pristupanja "većim, manje kontingentnim istinama".<sup>138</sup> Nochimsonova tvrdi da se napuštanjem spomenute iluzije postiže povezanost s nečim nalik *kolektivnom nesvjesnom*<sup>139</sup> švicarskog psihologa i psihijatra Carla Gustava Junga. Međutim, napominje da bi Lynchev izbor riječi bio "kolektivno podsvjesno" koje za njega predstavlja "iracionalne energije" u pozadini ljudskog djelovanja.<sup>140</sup>

Prema Nochimsonovoj, u Lynchevim filmovima protagonisti se obično moraju suočiti s nekim oblikom opasnosti koja prethodi povezivanju s podsvjesnim. Postupci Lynchevih protagonista u takvim situacijama suprotstavljaju se holivudskom shvaćanju junaka koji obično uspostavlja kontrolu nasilnim putem: "Lynchevski se junak mora naučiti prepustiti, bez obzira što takvo susprezanje volje u začetku često vodi do užasa dubljih aspekata involuntarnog u njemu ili u njoj".<sup>141</sup> Nochimsonova ističe da je receptivnost često smatrana slabošću u skladu s mnogim kulturnim i filmskim predrasudama spram ženske mudrosti te Lynchevo inzistiranje na ravnoteži između kontrole i receptivnosti vidi kao suprotstavljanje uobičajenoj "isključenosti žena iz središta kulturne i pripovjedne važnosti".<sup>142</sup> Uz Lynchevu suprotstavljenost holivudskoj kontroli nad ženama i svemu povezanom s femininim koja je obično smatrana "prirodno dobrim i zdravim maskulinim prerogativom", Nochimsonova navodi i njegovo izbjegavanje "holivudske zamke stvaranja nadomjestaka za život". Naime, nadilazeći klišeje on koristi "moć Hollywooda da od filmske priče napravi podsvjesni most do zbiljskog poimanja života".<sup>143</sup>

Martha P. Nochimson započinje tumačenje *Plavog baršuna* tvrdeći kako protagonist Jeffrey Beaumont predstavlja prvog Lynchevog "potpuno razvijenog holivudskog tragača-junaka".<sup>144</sup> Nakon što mu otac doživi infarkt, struktura obitelji Beaumont je uzdrmana i to

---

138 Isto, 4.

139 Za Junga, *kolektivno nesvjesno* predstavlja psihičku baštinu zajedničku svim ljudima i sastoji se od *arhetipova*, koji su "identical psychic structures common to all" te zajedno čine "the archaic heritage of humanity". Anthony Stevens ("Archetypes and the collective unconscious", U: *Jung: A Very Short Introduction, 2001.*) nadodaje: "(...) for Jung, the role of personal experience was to develop what is already there – to activate the archetypal potential already present in the Self" (zbog limitacija vezanih uz elektronički format knjige nije moguće navesti stranicu na koju se u radu referira).

140 Povezanost ne pretpostavlja potpuno napuštanje racionalnog jer ovisi o tenziji između racionalnih i iracionalnih struktura.

141 Isto 11: "The Lynchian hero must learn to let go, even though such suspension of the will often leads to the initial terrors of the baser aspects of the involuntary within him or her".

142 Isto, 11.

143 Isto, 12-13. Nieland primjećuje tipičan odnos prema ironiji i klišeju u tumačenjima Lynchevog stvaralaštva: "(...) effort to redeem Lynch's irony by finding in it something more sincere is typical of critical studies of Lynch, which have been forced to reckon with the power of cliché in the work's affective force. The Lynchian cliché has been alternately decried as a threat to the larger realms of subconscious energy in his work (Nochimson), or celebrates the redemptive encrustation of fantasy, which underscores the fundamental incoherence of the symbolic order (McGowan)" (63).

144 Nochimson (2007.), 99.

Jeffreyja usmjeri na "put prema znanju koje će ga učiniti odraslim". Kao lynchevski tragač, Jeffrey na tom putu mora proći ulicu Lincoln, koja simbolički razdvaja dva dijela Lumbertona, da otkrije "tajnu analogiju između Franka i detektiva Williamsa kao dva dijela iste auto-referencijalne racionalne kulture", kako bi mu to znanje pomoglo da ih naposljetku nađe.<sup>145</sup> Naime, prema Nochimsonovoj, detektiv Williams i Frank Booth utjelovljuju maskulinitet lišen kapaciteta za receptivnost te obojica pokušavaju nametnuti neki oblik kontrole – prvi kroz samokontrolu i podčinjavanje zakonu, a drugi kroz perverznu seksualnost i nasilje. Prema Nochimsonovoj, potreba traganja za novim maskulinitetom naznačena je Jeffreyjevim pronalaskom odrezanog uha jer sakaćenje uha, koje ima "feminine" konotacije "kanala receptivnosti" predstavlja napad na "maskulini kapacitet za receptivnost".<sup>146</sup>

Jeffreyjevo otvaranje podsvjesnom uključuje suočavanje s 'opasnošću' njegovih mračnijih predjela koje predstavlja lumbertonsko podzemlje, gdje sreće Franka i Dorothy. Njegovo prepuštanje tom podzemlju svoj vrhunac i preokret ima u sceni kod Bena (Dean Stockwell), gdje se nađe protiv svoje volje nakon što ga Frank i njegovo društvo zateknu na odlasku iz Dorothyinog stana.<sup>147</sup> Kod Bena Jeffrey čuje Dorothyin razgovor s otežim sinom te nakon toga stječe sposobnost pune empatije s njom i njegovo ponašanje spram nje u pogledu kontrole prestaje nalikovati Frankovom. S druge strane, prema Nochimsonovoj, Jeffreyev se pristup u naknadnom suočavanju s Frankom udalji od pristupa detektiva Williamsa te on "trijumfira nad Frankom kroz junačku maskulinitet tragača koji koristi snagu receptivnosti".<sup>148</sup> Naime, Jeffrey se obrani manipulirajući onim što je Frank osakatio na Donu Vallensu – uhom – jer, znajući da Frank ima policijski radio, pri pozivanju detektiva Williamsa u pomoć navede svoju lažnu lokaciju unutar Dorothyinog stana, što mu omogućuje da se pripremi za samoobranu i da ga naposljetku svlada.<sup>149</sup>

---

145 Isto, 101.

146 Isto, 102-103.

147 Za razliku od maskuline kontrole koja je neprimjetno prisutna u svakodnevnicima Lumbertona, Jeffrey se kroz lik Bena susreće s naličjem te kontrole. Kao jasan znak "maskuline otuđenosti od femininosti i podsvjesnog", Ben je Frankova plitka "falocentrička fantazija" koja feminino reducira na "maskulinu izvedbu blagosti i receptivnosti" (isto, 113-114). Nochimsonova navodi da je scena kod Bena, primjer ključne scene u Lynchevim filmovima koju redatelj naziva "eye-of-the-duck" scenom, u kojoj protagonisti "lose their will in the flow of narrative events (...) it is in this moment that the protagonists either accept losing control and head toward positive outcome, or reject losing control and begin a slide down the slippery slope of despair". Naziv scene potječe od Lyncheve analogije između pokreta očiju tijekom promatranja tijela (i oka) patke i onoga što se pokreće u filmskoj priči: "the greatest link between spectator and reality is the mystery of how eye of the duck fits into the balance of the duck's body (...) Lynch asserts that the secret of the ocular rapture is the eye of the duck, disconnected from the connected lines of the duck's body (...) Lynch explicitly connects this movement with what moves in the narrative." (usp. isto 24-26).

148 Isto, 118.

149 Isto, 118.

Savladavši Franka, Jeffrey je uspješno formirao maskulini identitet neopterećen kontrolom i to mu je omogućilo vezu sa Sandy koja nadilazi sterilnu distancu i sadizam, tj. modele muško-ženskih odnosa ponuđene na početku filma. Međutim, pojavljivanje crvendaća na završetku filma koje je u skladu sa Sandyinim snom o boljoj budućnosti mnogi su protumačili kao ironični komentar sretnog kraja prvenstveno zbog mehaničkog dojma koji ptica ostavlja u toj sceni. Nochimsonova spomenutu scenu tumači iz optimističnije perspektive te napominje da crvendać podsjeća na "lynchevske misterije zraka koje obilježavaju većinu njegovih filmova" – bez obzira što zrak ispunjava prostor, u zbilji ostaje mjesta za ljude i njihovo kulturno stvaralaštvo. Naime, odnos Jeffreya i Sandy ovisi podjednako o kulturnim formama kao i o "vječnosti" koja se nazire iza njih. U skladu s tim, mehaničnost crvendaća upućuje na njegovu konstruiranost koja je nalik kulturnom, no aludirajući na Sandyin san on upućuje i na nešto obuhvatnije.<sup>150</sup>

---

150 Usp. isto, 119-121.

## 6. Zaključak

Ovim se diplomskim radom kroz tumačenje autorske poetike Davida Lyncha pokušalo doprinijeti razumijevanju njegovog značaja kao filmskog autora. Ograničavanjem na dugometražne filmove njegovo je stvaralaštvo kontekstualizirano, ispitan je intertekstualni odnos njegovih filmova i drugih, ne isključivo filmskih, djela i tradicija te su izdvojene specifičnosti njegovog autorskog stila. Bez obzira na uspješnost tog pothvata, ostaje nada da rad može poslužiti kao smjerokaz interesu za razumijevanje Lyncha kao filmskog autora ukazujući na neke aspekte njegove poetike te korištenom literaturom koja tematizira njegovo stvaralaštvo. U nastavku zaključka pokušat će se sažeti prethodno izneseni uvidi o Lynchevoj autorskoj poetici.

Filmsko se stvaralaštvo Davida Lyncha može se pokušati smjestiti u kontekst Novog Hollywooda te on, iako je debitirao nešto kasnije od većine (*Glava za brisanje*, 1977.), može biti promatran kao pripadnik *movie brats* generacije filmskih redatelja. Lynch je prvotno studirao slikarstvo u Bostonu i Philadelphiji da bi ga njegov senzibilitet spram "filmskih slika" naknadno usmjerio prema filmu, koji je studirao u Kaliforniji. Nakon studentskog filma *Glava za brisanje* Lynch je dobio priliku za rad u filmskoj industriji i uslijedili su *Čovjek slon* i *Dina*, prema mnogima njegovi najmanje autorski filmovi. S *Plavim baršunom*, svojim idućim filmom, Lynch se konačno afirmirao kao autor. Način na koji je *Plavi baršun* snimljen – uz reducirani budžet, ali s potpunom kreativnom kontrolom – predstavlja model rada na svim njegovim budućim filmskim projektima te čini potporanj tvrdnjama o njegovom principijelnom autorstvu nad njima. Lyncheva je kreativna sloboda bila djelomično omogućena njegovim filmskim uspjesima te njegovom autorskom reputacijom, koja je bila utrživa zahvaljujući novoholivudskim marketinškim strategijama promoviranja redatelja kao zvijezda filma.

Za Lyncheve je filmove, u skladu s obilježjima novoholivudskog filma, karakteristična kombinacija modernističkog senzibiliteta i utjecaja holivudske pripovjedne tradicije te trend miješanja žanrova i citatnosti. Lynchevi se modernistički prethodnici obično traže u kontekstu povijesne avangarde, osobito u nadrealizmu, dok se s druge strane ističe utjecaj američkog žanrovskog filma, posebice žanrova melodrame, kriminalističkog filma i filma strave. Nadrealistički se utjecaj može prepoznati u oniričnosti Lynchevih filmova te u prisutnosti bizarnih i zazornih elementa, dok Lynch osobno ističe da se poistovjećuje s načinom kako nadrealisti koriste filmski medij za komunikaciju s podsvjesnim. Tretman žanra u Lynchevim filmovima često je modernistički te su očekivanja spram žanra iznevjerena. No, o prisutnosti

doslovnijeg tretmana žanra u Lynchevim filmovima svjedoči primjena konvencija melodrame u *Čovjeku slonu* i *Straightovoj priči*. Spomenuta kombinacija heterogenih utjecaja koji, primjerice, istovremeno uključuju nadrealizam i melodramu svjedoči o suprotstavljenosti različitih "emocionalnih formi" u Lynchevim filmovima zbog kojih ga Justus Nieland naziva "arhivistom modernog afekta", jer on kombinira "lirsko, traumu, melodramu; sentimentalno i groteskno; sublimno i zazorno".<sup>151</sup>

S obzirom na Lynchevo obrazovanje u oblasti likovnih umjetnosti, razumijevanje njegovih filmova može se produbiti osvrtnom na njegove slikarske utjecaje u koje se ubrajaju Robert Henri, Francis Bacon, Jackson Pollock i Edward Hopper. Njihov se utjecaj na površini filmske slike očituje, primjerice, kroz prizore američkih gradića (Hopper) ili detalje usta i usana (Bacon), dok su na 'dubljoj' razini prisutni kroz usmjerenost na izražavanje podsvjesnog i iracionalnog (Henri, Bacon, Pollock) te očuđivanjem rituala svakodnevnice (Hopper). Nadalje, prema Lynchevim navodima najdražih filmova, njegovo se stvaralaštvo može uklopiti u tradiciju – prema Chionu većinom europskih i crno-bijelih<sup>152</sup> – filmova Federica Fellinija (*Dangube, Ulica, Osam i pol*), Stanleyja Kubricka (*Lolita*), Billyja Wildera (*Bulevar sumraka*), Jacquesa Tatija i Ingmara Bergmana (*Persona*). Listi se mogu pridodati holivudski filmovi *Dvorišni prozor*, *Divan život* i *Čarobnjak iz Oza*. Veza Lynchevog stvaralaštva sa spomenutim filmovima seže od pukog citiranja (primjerice, *Čarobnjaka iz Oza* u *Divljima u srcu*) pa do potencijalnog utjecaja njihovih formalnih (ekspresionistička fotografija u *Bulevaru sumraka* i *Glavi za brisanje*) i tematskih (voajerizam u *Dvorišnom prozoru* i *Plavom baršunu*) elemenata.

Tehnički aspekt Lynchevog stila karakterizira izostanak unaprijed definirane filmske retorike i stila snimanja te tretman svakog kadra kao kategorije za sebe. U pogledu položaja kamere primjetljivo je često korištenje vožnje prema "srcu mračnog interijera" (primjerice, vožnja ispod površine travnjaka s početka *Plavog baršuna*) te upotreba iskošenih rakursa koji stvaraju uznemirujući učinak (*Vatro hodaj sa mnom, Unutarnje carstvo*). Primjena je osvijetljenja u Lynchevim filmovima često u funkciji tematskog kontrasta (primjerice, dnevni i noćni lumbertonski svijet u *Plavom baršunu*), dok je stroboskopsko svjetlo redovito korišteno kao lajtmotiv koji se javlja u ključnim momentima filmske radnje. Često korišteni način stilizacije u Lynchevim filmovima upotreba je preobrazbe pokreta, tj. usporenog kretanja najčešće s učinkom stvaranja nelagode ili snovitosti prikazanog. Nadalje, Lynchevim je filmovima svojstven pažljivi tretman mizanscene te on široko platno koristi da "proširi

151 Nieland. 64.

152 Chion, 23.

prazninu između likova" pritom ne zanemarujući scenografiju, na što ukazuju prepoznatljivi ambijenti u njegovim filmovima koji se mogu prozvati lynchevskima (poput stana Dorothy Vallens i ostalih interijera u *Plavom baršunu*).

Lynchev je stil osobito prepoznatljiv po uporabi zvuka. Filmove mu ispunjavaju šumovi, buka i tutnjanje koji ponekad ne dolaze iz ambijenta u kadru te Chion piše o "apstraktnom kozmičkom žamoru" koji prožima svijet nekih njegovih filmova (primjerice, *Glavu za brisanje*). Prema Chionu, zvuk bi mogao biti ishodištem određenih slika u Lynchevim filmovima, koje djeluju kao (naknadna) uprizorenja onoga što su likovi čuli. Također, pažljiv se tretman zvuka u njegovim filmovima očituje u širokom rasponu govornih registara te kroz lynchevski koncept glazbe koji uključuje solo glas te miješanje religijskih i profanih stilova, od popularne do klasične glazbe. Daljnja je distinktivnost Lynchevog stila u korištenju montaže. Svojevremeno mu je korištenje asocijativne montaže kroz lajtmotive, dok su montažnim spojevima nerijetko narušeni kauzalni odnosi, primjerice, korištenjem reakcijskih kadrova na način da njihov uzrok dobiva dozu autonomije i ambivalentnosti. Na razini filmske priče zbog takve su enigmatične kauzalnosti neki Lynchevi filmovi tumačeni kao snovi, deluzije ili fantazije njihovih protagonista. U Lynchevom su opusu uz filmove s eksperimentalnijim tretmanom filmske priče poput *Izgubljene ceste*, *Mullholand Dr.* i *Unutarnjeg carstva* prisutni i filmovi s konvencionalnijom, linearnom pričom, poput *Čovjeka slona* i *Straightove priče*.

Zbog svega navedenog Lynchevi su filmovi izazvali različita, nerijetko suprotstavljena, tumačenja. Primjerice, kičasti tretman mizanscene u *Plavom baršunu* tumačen je kao politički problematična nostalgija za ranijim, jednostavnijim vremenima (Jameson) i, s druge strane, kao element filma koji doprinosi njegovoj kompleksnosti povijesnim uvidom u psihologizaciju dizajna sa sredine stoljeća i preispitivanjem prirode buržuskog ukusa, sve u sklopu Lyncheve potrage za emocionalnom autentičnošću (Niemand). U skladu s potonjim tumačenjem, autori monografija o Lynchu skloni su ironiju i klišeju u njegovim filmovima promatrati kao element koji ih obogaćuje. Također, bizarni se i enigmatični elementi u njegovim filmovima obično pokušavaju uklopiti u koherentno tumačenje filmske priče. Michel Chion banalnosti vidi kao sastavni dio Lyncheve tematske preokupacije kontrastima, koji obično naglašavaju postojanje i suprotstavljenost višestrukih (više ili manje jasno odvojenih) svjetova u njegovim filmovima. Bizarno i nerealističko ponašanje likova Chion tumači kao "nepsihološku" komponentu njegovih filmova, koji stupaju u kontakt s arhaičnim.

Todd McGowan tvrdi da Lynch korištenjem klišeja ukazuje na emancipacijski potencijal svake fantazme. Naime, prateći logiku fantazme (a time i dominantne kinematografije) do njenih krajnjih granica, Lynchevi filmovi gledaocima razotkrivaju prirodu njihove žudnje pružajući im iskustvo užitka koji donosi ispunjenje fantazme, ali pritom ukazujući i (psihičku i materijalnu) cijenu njenog ostvarenja. Nadalje, McGowan tvrdi kako Lynch u svojim filmovima normalnost dovodi do logičkih ekstrema, čime ukazuje kako bizarno nije suprotstavljeno normalnosti, nego da je njena inherentna sastavnica. Naposljetku, Martha P. Nochimson tvrdi kako Lynchevi filmovi nadilaze klišeje koristeći ih u svrhu pronalaženja 'dublje' veze sa stvarnošću. Prema Nochimsonovoj, Lynchevi filmovi tematiziraju problem receptivnosti spram iracionalnog i podsvjesnog, a bizarnosti u tom kontekstu predstavljaju dio puta koji junak mora proći kako bi se ostvario kao potpunija ličnost.



## 7. Filmografija

Filmovi i serije Davida Lyncha, izloženi kronološkim redosljedom:

- Šest figura (Six Figures ili Six Men Getting Sick)*, 1967.
- Alfabet (The Alphabet)*, 1968.
- Baka (The Grandmother)*, 1970.
- Glava za brisanje (Eraserhead)*, 1977.
- Čovjek slon (The Elephant Man)*, 1980.
- Dina (Dune)*, 1984.
- Plavi baršun (Blue Velvet)*, 1986.
- Twin Peaks (TV serija)*, 1989.-1992.
- Divlji u srcu (Wild at Heart)*, 1990.
- Twin Peaks: Vatro hodaj sa mnom (Twin Peaks: Fire Walk With Me)*, 1992.
- Izgubljena cesta (Lost Highway)*, 1996.
- Straightova priča (The Straight Story)*, 1999.
- Zečevi (Rabbits)*, 2000.
- Mullholand Dr.*, 2001.
- Unutarnje carstvo (Inland Empire)*, 2006.

Ostali filmovi, izloženi abecednim redosljedom:

- Andaluzijski pas (Un chien andalou)*, 1928., r. Luis Buñuel, Salvador Dalí
- Bulevar sumraka (Sunset Boulevard)*, 1950., r.: Billy Wilder
- Cesta (La strada)*, 1954., r.: Federico Fellini
- Čarobnjak iz Oza (The Wizard of Oz)*, 1939., r.: Victor Fleming
- Čudnije od raja (Stranger than Paradise)*, 1984., r.: Jim Jarmusch
- Dangube (I vitelloni)*, 1953., r.: Federico Fellini
- Divan život (It's a Wonderful Life)*, 1946., r.: Frank Capra
- Dvorišni prozor (Rear Window)*, 1954., r.: Alfred Hitchcock
- Lijenčine (Slacker)*, 1991., r.: Richard Linklater
- Lolita*, 1961., r.: Stanley Kubrick
- Moj ujak (Mon Oncle)*, 1958., r.: Jacques Tati
- Mreže popodneva (Meshes of the Afternoon)*, 1943., r.: Maya Deren
- Osam i pol (Otto e mezzo)*, 1963., r.: Federico Fellini
- Persona*, 1966., r.: Ingmar Bergman

*Ruth, ruže i revolveri: David Lynch predstavlja nadrealiste (Ruth, roses and revolvers:  
David Lynch presents the surrealists, 1987.)*

## 8. Literatura

- Barthes, Roland (1991.) "Plastic", U: *Mythologies*, prev. na engl. Annette Lavers, New York: Farrar, Straus, and Giroux (prvo francusko izdanje 1957.), str. 97-100.
- Chion, Michel (2006.) *David Lynch*, prev. na engl. Robert Julian i Trista Selous, London : BFI Publishing (prvo francusko izdanje 1992., prvo englesko izdanje 1996.).
- Bettinson, Gary i Gleyzon, François-Xavier (2010.) "David Lynch & the cinema d'author: a conversation with Michel Chion", U: *David Lynch in theory*, ur. François-Xavier Gleyzon, Prag: Univerzita Karlova v Praze, Filozoficka Fakulta: Litteraria Pragensia (elektronička verzija).
- Elsaesser, Thomas (1998.) "Specularity and engulfment, Francis Ford Coppola and Bram Stoker's Dracula", U: *Contemporary Hollywood Cinema*, ur. S. Neale and M. Smith, London: Routledge, str. 191-209.
- Evans, Dylan (1996.) *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London & New York: Routledge.
- Gilić, Nikica (2013.) *Filmske vrste i rodovi*, drugo, izmijenjeno izdanje, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima (prvo tiskano izdanje 2007.), <http://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmske-vrste-i-rodovi/>
- Henri, Robert (1923.) *The Art Spirit*, Philadelphia: J. B. Lippincott.
- Jameson, Fredric (1991.) "Nostalgia for the Present" U: *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C.: Duke University Press, str. 279–296 (dostupno na: [http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic822683.files/Jameson\\_Nostalgia%20for%20the%20Present\\_sm.pdf](http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic822683.files/Jameson_Nostalgia%20for%20the%20Present_sm.pdf), 21.2.2017.).
- Laplanche, Jean i Pontalis, Jean-Bertrand (1988.) *The Language of Psychoanalysis*, prev. na engl. Donald Nicholson-Smith, London: Karnac Books (prvo francusko izdanje 1967.).
- Lynch, David (2006.) *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*, New York: Penguin.
- Lynch On Lynch*, dopunjeno izdanje (2005.), ur. Chris Rodley, London: Faber and Faber (prvo izdanje 1997.).
- McGowan, Todd (2007.) *The Impossible David Lynch*, New York: Columbia University Press,
- Nieland, Justus (2012.) *David Lynch*, Urbana: University of Illinois Press.
- Nochimson, Martha P. (2005.) *The passion of David Lynch: wild at heart in Hollywood*, peto izdanje, Austin: University of Texas (prvo izdanje 1997.).

- Nochimson, Martha P. (2013.) *David Lynch swerves: uncertainty from Lost highway to Inland empire*, Austin: University of Texas Press.
- Olson, Greg (2011.) *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Peterlić, Ante (2000.) *Osnove teorije filma* (3. izdanje), Zagreb: Filmoteka 16 (prvo izdanje 1977.).
- Sellors, C. Paul (2010.) *Film autorship – auteurs and other myths*, London & New York: Wallflower.
- Stam, Robert (2000.) *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Stevens, Anthony (2001.) "Archetypes and the collective unconscious", U: *Jung: A Very Short Introduction*, Oxford University Press: New York (elektronička verzija).
- Thompson, Kristin i Bordwell, David (2003.) *Film history: an introduction*, Boston (etc.): McGraw Hill.
- Todd, Antony (2012.) *Authorship and the films of David Lynch: aesthetic receptions in contemporary Hollywood*, London: I.B. Tauris.
- Truffaut, François (2000.) "A Certain Tendency of the French Cinema", U: *The film studies reader*, ur. Joane Hollows, Peter Hutchings i Mark Jancovich, London & New York: Bloomsbury Academic, str. 58-63.
- Turković, Hrvoje (2003.) "novoholivudski film"; "stil", U: *Filmski leksikon: A - Ž*, ur. Gilić, Nikica i Kragić, Bruno, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1251>; <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1770>, 24.2.2017.).
- Žižek, Slavoj (2000.) *The art of the ridiculous sublime: on David Lynch's Lost highway*, Seattle: Walter Chapin Simpson center for the humanities, University of Washington (elektronička verzija).