

Latvijas Kultūras akadēmija  
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

Kino kā sapnis: Deivida Linča filmas

Bakalaura darbs

Autore: Baiba Bergmane  
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”  
Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas  
4. kursa studente Baiba Bergmane  
(ID Nr. 20103902)

Darba vadītāja:  
prof. Dr. Inga Pērkone – Redoviča

Rīga  
2014

## SATURA RĀDĪTĀJS

IEVADS.....	3
I. NO SAPŅA LĪDZ KINO.....	7
1.1. Kristians Mecs – “Iedomātais apzīmētājs: Psihoanalīze un kino.”.....	14
II. DEIVIDA LINČA REALITĀTE UN FANTĀZIJA.....	22
2.1. Sapnis kā filmas tēla pieredze.....	23
2.2. Sapnis kā sarunas temats filmā.....	41
2.3. Sapnis filmas dziesmu lirikās.....	44
2.4. Amerikāņu sapnis.....	47
III. FILMU ELEMENTI - DEIVIDA LINČA VIZUĀLĀ VALODA.....	51
KOPSAVILKUMS.....	56
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	60
SUMMARY.....	63

## IEVADS

Amerikāņu kino režisors Deivids Linčs (1946) savu pirmo eksperimentālo īsfilmu "Six Men Getting Sick" ("Seši vīrieši kļūst slimi") radīja 1966. gadā, mācoties tēlotājmākslu Pensilvānijā. 1977. gadā viņš pārcēlās uz Losandželosu, kur studēja Amerikas filmu institūtā tēlotājmākslas maģistru. Iegūstot 10 000 dolāru stipendiju no mācību iestādes, viņš uzsāka darbu pie savas pirmās pilnmetrāžas filmas "Gumijgalva"(1977). Nauda visai filmas uzņemšanai nepietika, tāpēc filmēšanas process ieilga uz 5 gadiem, taču satraucošais galarezultāts noteica to, kā attīstījās viņa karjera. Deividu pamanīja producenti Mels Bruks, kurš to nolīga režisēt filmu "Ziloņcilvēks" (1982). Tie bija viņa pirmie komerciālie panākumi, kas rezultējās astoņās kinoakadēmijas balvas Oskars nominācijās, ieskaitot kā labākais režisors un labākais adaptētais scenārijs. Savukārt, viņa nākamā filma "Zilais samts" (1986), nostiprināja atzinību no kritiķu puses. Ar šo filmu Linčs sāka savu sadarbību ar mūzikas komponistu Andželo Badalamenti, kurš turpmāk veidoja visu viņa filmu skaņu celiņus. 80. gadu beigās Linčs veica pagrieziena no lielā ekrāna uz televīziju, veidojot seriālu Tvinpīka, kas guva ievēriģu atzinību no skatītājiem, kam sekoja arī filma "Tvinpīka: Uguns seko man!". 1997. gadā uz kino ekrāniem parādījās viņa filma "Ceļš uz nekuriem", neskatoties uz tās nepārāk veiksmīgajiem komerciālajiem panākumiem un miksētajām kritiķu atsauksmēm, tā atnesa jaunu paaudzi ar Linča filmu cienītājiem. Viņa nākamā filma "Malholandas ceļš" (2001) atnesa Linčam Kannu kinofestivāla labākā režisora balvu, kā arī tika atzinīgi novērtēta gan no skatītāju, gan no kritiķu puses. Linčs nav tikai kino režisors, viņa talants šķērso arī fotogrāfijas, mūzikas, skulptūras un multimediju darbu laukus.

Rakstīt par Deividu Linču un viņa filmām es izvēlējos tāpēc, ka režisoram piemīt apbrīnojama prasme līdz pēdējai niansei veidot kino kā visdažādāko sajūtu piedzīvojumu, vidē, kurā cilvēki bieži vien izjūt nomācošu tieksmi pēc ļaušanās pasaulei, kas ir pilna tumsas un apjukuma, padodoties vardarbīgai vēlmei kontrolēt citus. Lai nu kā, meklējumi pēc patiesas mīlestības un skaistuma ir dominējošais mērķis galvenajiem filmu varoņiem. Atmetot objektīvu reālismu un padarot attēlu un mūziku pārāku par naratīvu, Linčs ir radījis filmas, kas ļauj uztvert unikālu emocionālo realitāti, atspoguļojot bailes, bēdas, nezināmo, bet pāri tam visam arī cerību.

Deivids Linčs ir viens no tiem kino pasaules pārstāvjiem, kas skatītājā spēj radīt spilgtas un paliekošas emocijas, nedomājot par to, cik komfortabli tas spēs pavadīt laiku, skatoties viņa filmas. Bieži vien Linča filmu skatīšanas procesu raksturo pretrunīgas emocijas. No vienas puses, tiek radīta satraucoša un baiļu piesātināta noskaņojuma vide, kur atrašanās tajā ir pārbaudījums cilvēka psihei. No otras puses, radītā mistikas apvītā pasaule, ar tās dīvainajiem iedzīvotājiem, mūs ievelk arvien dziļāk un dziļāk, radot magnētām līdzīgu interesi par notikumiem, kas sekos, un to attīstību. Vienlaicīgi šī pasaule mūs vilina un atgrūž, izraisa pretīgumu un rada apmierinājumu. Šī draudīgā, mistikas apvītā pasaule, kura vairākkārtīgi skarbi reflektē par realitāti – mūsu sabiedrībā eksistējošo, bet ne acīm vēlamu un patīkamu, rada sajūtu, ka tas, ko mēs redzam uz ekrāna, ir tikai sapnis vai murgs, no kura atliek tik vien kā pamosties. Šāda veida sajūtas ir Linča kino darbu esence. Gan videi, gan tās iedzīvotājiem vienmēr ir divas puses vai sejas, tā ir nemitīga cīņa starp labo un ļauno, kas pēc režisora domām iemiesojas jebkurā.

Raksturot pasauli, kas tiek radīta mūsu acu priekšā nav viegli, ar sajūtu uzlikšanu uz papīra vai to izteikšanu vārdos, ir nodarbojušies gan skatītāji, gan kino kritiķi, bieži vien rezultātā neieraugot, nesadzirdot vai neatrodot gribēto. Iespējams, tas ir tikai loģiski, jo režisors vairākkārtīgi, paužot savu viedokli par filmu radīšanas procesu vai tajās pausto vēstījumu, vārdus ir uzskatījis par lielākajiem ienaidniekiem. Linčs apgalvo: “Intuīcija – detektīvs mūsos – saliek lietas kopā tādā veidā, ka rezultātā tām rodas jēga. Intuīcija sniedz iekšējo sapratni, bet dīvainākais saistībā ar to ir tas, ka to ir ļoti grūti nodot kādam citam. Līdzko tu mēģini, tu saproti, ka tev nav to vārdu vai spēju, lai par šo iekšējo sapratni pastāstītu draugam. Bet tā joprojām ir ar tevi, un tu to zini, un tas ir ļoti nomācoši.”<sup>1</sup>

Neskatoties uz režisora pausto sajūtu par vārdu kā ienaidnieku, un vēlmi izskaidrot kaut ko konkrēti, kā automātisku skaistā zaudējumu radītajam darbam, savu bakalaura darbu nolēmu rakstīt tieši par Deivida Linča veidoto kino. Režisora rokrakstu sajaukt ar kādu citu ir ļoti grūti. Elementi, kas atkal un atkal parādās viņa darbos, vai personāži, kam piemīt pārdabiskas spējas un kas apdzīvo režisora radīto pasauli, nav tikai vienkārša sagādīšanās, vai radošā gara trūkums Linča personībā. Viss kopā rada – “linčiānisku” pasauli, kurā abas – iedomātā un reālā dzīve - saduras. Pasaule Linča filmās it nemaz nav bezjēdzīga vai pārdabiski absurda, tieši otrādi, ar katru nākamo filmas skatīšanās reizi mēs arvien vairāk pārliecināmies par to, ka tai ir sava loģika – sapņa loģika.

---

<sup>1</sup> Rodley, Chris. *Lynch on Lynch*. 2nd ed. London: Faber and Faber Limited, 2005, 287.-288.lpp.

Bakalaura darba mērķis ir pierādīt, ka starp kino un sapni pastāv saistība, un Deivida Linča filmas šajā kontekstā ir lielisks izpētes materiāls tam, kā sapnis un tā loģika tiek izmantots veidojot filmu. Darba uzdevums ir iepazīties un veidot ieskatu izvēlētajos teorētiskajos avotos, tādējādi sniedzot apliecinājumu darba nosaukuma pirmajai daļai, kāpēc kino skatīšanās stāvoklis var tikt pielīdzināts stāvoklim kādā esam miegā un sapņojot. Savukārt pēc tam aprakstot un analizējot izpausmes veidus, kā sapnis un sapņošana parādās Deivida Linča filmās, nonākt pie secinājuma, ka režisora veidotie kino darbi piedāvā lielisku izpētes materiālu, kurā spēcīgi tiek izmantota sapņa un filmas saistība. Tādējādi, pieņemot šo saistību, Deivida Linča veidotās sapņa loģikas analizēšana skatītājam palīdz labāk izprast naratīva struktūru, darbības vidi un cilvēkus, kas to apdzīvo.

Darba struktūru veido I. nodaļa, kurā iezīmēti nozīmīgākie koncepti sapņa un mākslas saistībā. Kā neliela apakšnodaļa tālāk seko ieskats izvēlētajos teorētiskajos darbos, kas sniedz ieskatu jautājumos par vēlmēm, ko apmierina kino; kādā veidā kino atšķiras no citām mākslām; kā Kristiana Meca pievēršanās psihoanalīzei palīdz izprast kino spēku; kādā veidā cilvēks identificējas ar kameru un tās *aci*. Kā arī tiek sniegts ieskats Meca teorijā par to, kāpēc un kādā veidā subjekta atrašanās kino teātrī un filmas skatīšanās ir vistuvākais stāvoklis miegam un sapņošanai, un kā tas palīdz ceļā uz Deivida Linča filmu izpratni. Teorētiskajam pamatojumam no aspekta par to kā skatītāja pieredze, esot kinoteātrī sasaucas ar miega un sapņošanas stāvokli, tiek izmantots Kristians Mecs un viņa grāmata “Iedomātais apzīmētājs: Psihoanalīze un kino”<sup>2</sup>.

II. Nodaļa tiek veltīta sapņa un sapņošanas izpausmes veidiem Linča filmās, to analizēšanai, izmantojot jau augstāk aprakstītās Kristiana Meca teorētiskās idejas un Žaka Lakāna psihoanalīzes pieeju, lai palīdzētu izprast veidoto naratīva struktūru, darbības vidi un filmu tēlus. Empīriskos avotus veidos galvenokārt sešas Deivida Linča filmas: “Gumijgalva”<sup>3</sup>, “Ziloņcilvēks”<sup>4</sup>, “Zilais Samts”<sup>5</sup>, “Tvinpīka: Uguns, seko man!”<sup>6</sup>, “Ceļš uz nekuriem”<sup>7</sup> un “Malholandas ceļš”<sup>8</sup>, savukārt, to analīzei tiks izmantota Žaka Lakāna psihoanalīzes pieeja no grāmatām: “Žaka Lakāna seminārs: Četri pamatjēdzieni

---

<sup>2</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001.

<sup>3</sup> *Eraserhead*, Deivids Linčs/Deivids Linčs, Amerika, 1977.

<sup>4</sup> *The Elephant Man*. Deivids Linčs/ Davis Lynch, Amerika, 1980.

<sup>5</sup> *Blue Velvet*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 1986.

<sup>6</sup> *Twinpeaks: Fire Walk With Me*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 1992.

<sup>7</sup> *Lost Highway*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 1997.

<sup>8</sup> *Mulholland Dr.*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 2001.

psihoanalīzē”<sup>9</sup> ; “Žaka Lakāna seminārs: Psihoze”<sup>10</sup> un “Žaka Lakāna seminārs: Psihoanalīzes ētika.”<sup>11</sup>, ko papildināšu arī ar teorētiskajām idejām no Slavoja Žižeka, kas atrodamas grāmatās: “Smieklīgā cildenuma māksla: par Deivida Linča *Ceļu uz nekurieni*”<sup>12</sup> un “Izbaudi savu simptomu! Žaks Lakāns Holivudā un ārpus tās.”<sup>13</sup>

III. nodaļa manā darbā ir veltīta būtiskāko elementu apkopošanai, kuri parādās Linča filmās un veido režisora vizuālo valodu. Tajā iedziļinoties un ievērojot tās elemntu atkārtojumu no vienas filmas nākamajā skatītājam ir iespēja nonākt pie būtiskiem secinājumiem par to nozīmi un vietu Linča filmās. Empīriskais un teorētiskais pamatojums savu gala rezultātu noformē kopsavilkuma nodaļā.

Sapnis Deivida Linča filmās kļūst par stimulējošu un atbrīvojošu līdzekli mūsu radošās domāšanas iekustināšanai. Viņš, noliedzot vispāratzītos pieņēmumus filmu veidošanā, rada darbus, kas stimulē mūsu dziļākās emociju intensitātes, un liek prātam risināt cietā rieksta cienīgus uzdevumus. Tā ir pasaule, kur viss ir iespējams, kur ierastā racionalitāte ir vienkārši jāatmet, un pareģot par tālāko gaitu nav īsti iespējams. Tā ir cilvēka intelektuālā nedrošība, ko Linčs ir nodēvējis par “pazudis tumsā un apjukumā”.<sup>14</sup> Viņa filmas ir kā mīklas, kas sastāv no vairākiem pavedieniem, bet, mēģinot šos pavedienus apvienot, mēs rezultātā varam nonākt pie atrisinājuma.

---

<sup>9</sup> Miller, Jacques-Alain. *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company, Inc., 1998.

<sup>10</sup> Milles, Jacques-Allain. *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses*. W. W. Norton & Company, 1993.

<sup>11</sup> Miller, Jacques-Alain. *The Seminar of Jacques Lacan. The Ethics of Psychoanalysis. 1959 – 1960*. W.W. Norton & Company, Inc., 1992.

<sup>12</sup> Žižek, Slavoy, *The Art of the Ridiculous Sublime: on David Lynch's Lost Highway*. The University of Washington Press, 2000.

<sup>13</sup> Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. Routledge, 2012.

<sup>14</sup> Rodley, Chris. *Lynch on Lynch*. 2nd ed. London: Faber and Faber Limited, x. lpp.

## I. NO SAPŅA LĪDZ KINO

Sapņa un tā interpretācijas saknes meklējamas tālu senajos laikos, jo būtiska cilvēkiem vienmēr ir bijusi vēlme izzināt to izcelsmes avotu, saturu un nozīmi. Šajā nodaļā sniegšu nelielu ieskatu tajā, kas veicināja sapņa un tā stāvokļa atainojuma nonākšanu uz kinoēkrāniem, kā arī tā ietekmi attiecībā uz kino teoriju. Savukārt, apakšnodaļā sekos ieskats izvēlētajos teorētiskajos darbos un būtiskākajās idejās, kas palīdz vairāk izprast veidu kādā Deivids Linčš darbojas strādājot pie savām filmām.

Pastiprināta interese par sapni un tā nozīmi cilvēku dzīvē sāka veidoties 19. gadsimta beigās, kad aktualitātes gaismā parādījās, par psihoanalīzes tēvu, dēvētais Zigmunds Freids, kurš sarakstīja veselu grāmatu par sapņiem un to interpretāciju ("The Interpretation of Dreams" "Sapņu interpretācija"), tai skaitā domu, ka: "Sapņu interpretācija ir galvenais ceļš, kā izzināt prāta neapzināto darbību."<sup>15</sup>

Freida teorijas ir izmantotas arī attiecinot uz kino: zemapziņa, apspiestā atgriešanās, Edipa komplekss, narcisisms, kastrācija un histērija. Iespējams, vissvarīgākais ieguldījums ir bijis viņa viedoklis par zemapziņu, subjektivitāti un seksualitāti. Saskaņā ar Freidu, liela daļa cilvēka domu paliek zemapziņā, tādējādi subjekts nenojaušs par daudzām nepatīkamajām emocijām, kas to nomāc. Nevēlamas domas tiek apspiestas, bet apspiešana ir atslēga neurožu saprašanai, un šāda veida domas spēj transformēties sapņos. Sapņi ir miegu traucējošo (psihisko) kairinājumu novēršana halucinēta apmierinājuma ceļā.<sup>16</sup> Sapņošana miega stāvoklī atbrīvo instinktīvo dziņu, kā arī pamata vēlmes, kurām parasti piemīt seksuāla vai agresīva daba, kas ir traucējoša indivīdam tā nomoda stāvoklī. Savukārt, sapņa cenzūra ir sapņa deformācijas cēlonis un sapnī nokļuvušās vēlmes ir neierobežota un rupja egoisma izpausmes. Ikvienā sapnī parādās paša Es, kas spēlē galveno lomu. No ētiskajām saistībām atsvabinātais Es ir vienisprātis ar visām seksuālo tieksmju pretenzijām, tādām, kuras sen jau nosodījusi mūsu estētiskā audzināšana, un tādām, kuras ir pretrunā ar visām tikumiski ierobežojošām prasībām. Tīksmes tieksme –

---

<sup>15</sup> Marcus, Laura. *Sigmund Freud's the Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays*. Manchester University Press, 1999, 1.lpp.

<sup>16</sup> Šuvajevs, Igors. *Zigmunds Freids. Ievadlekcijas psihoanalīzē*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2007, 100.lpp.

libido, kā mēs sakām, - savus objektus izvēlas bez aiztures, turklāt vistīkamāk jau aizliegtos.<sup>17</sup> Dvēseles dzīvē pastāv procesi, tendences, par kurām vispār nekas nav zināms, ilgstoši nav zināms, varbūt vispār nekad nav kaut kas zināts.<sup>18</sup>

Freida priekšstatā par subjektivitātes veidošanos ir divi centrālie koncepti: seksualitāte un Ego dalījums. Psihoanalīze nekad nav aizmirsusi, ka pastāv arī neseksuālu dziņu spēki, tā ir veidojusies uz strikta seksuālo dziņu un Ego dziņu nošķiruma un pirms jebkura pretesta apgalvojusi, ka ne jau no seksualitātes izriet neirozes, bet ka tās rodas no konflikta starp Es un seksualitāti.<sup>19</sup> Abas dziņas var būt pretrunā – tad, kad seksuālās dziņas formāli tiek pakļautas un ir spiestas regresīvos apkārtceļos gūt apmierinājumu.<sup>20</sup> Zīdaiņa Ego ir dalīta vienība. Ego attiecas uz bērna sajūtu pašam par sevi. Bet tā kā bērns savā narcistiskajā fāzē gan ņem no sevis, gan arī iegulda sevī, kā sava pašas dzimumtieksmes objekts, Ego ir gan subjekts, gan objekts.<sup>21</sup> Ego var ņemt pats sevi par objektu, izturēties pret to kā pret pārējiem objektiem, novērot sevi, kritizēt. Turklāt daļa no Ego pretstata sevi otram. Tātad Ego ir dalāms.<sup>22</sup>

Freida virzītais ceļojums cilvēku mentālajā pasaulē nepalika bez atskaņām, tā ietekme uz mūsdienu pasaules apziņu nav konkrētos rāmjos ieliekama un tās atbalsis saklausāmas vēl šodien, bet tā pilnībā mainīja veidu, kādā 20. gadsimta indivīds bija domājis par savu nomodā un miegā pavadīto stāvokli. Straujās pārmaiņas 20. gadsimta sākumā, pastāvošās sistēmas valdošo vērtību apšaubīšana atspoguļoja izmaiņas kopējā pasaules uztverē. Mākslā pagātnes tradīciju, vai vismaz to bezierunu ievērošana, tika apstrīdēta no visām pusēm. Pagātnes apšaubīšana un noliegums sasniedza īstu kaujnieku revolūciju, kas bija pienācīgi izteikta kā avantgarda raksturojums. Savā darbībā avangardisti bija eksplozīvi un ekspansīvi, katra robeža bija pārkāpjama, katrs šķērslis sagraujams, aizliegums iznīcināms. Tā bija prasība pēc pastāvošās struktūras pilnīgas iznīcināšanas.<sup>23</sup> Noliedzot klasiskās un tradicionālās estētikas idejas, modernisti uzstāja, ka mākslai būtu jābalstās uz jauniem veidiem, praksēm un vērtībām, pilnībā atvasinātām no

---

<sup>17</sup> Šuvajevs, Igors. *Zigmunds Freids. Ievadlekcijas psihoanalīzē*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2007, 105.lpp.

<sup>18</sup> Turpat, 109.lpp.

<sup>19</sup> Turpat, 254.lpp.

<sup>20</sup> Turpat, 297.lpp.

<sup>21</sup> Hill, John, Church-Gibson, Pamela. *Film studies: critical approaches*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2006, 76.lpp.

<sup>22</sup> Šuvajevs, Igors. *Zigmunds Freids. Ievadlekcijas psihoanalīzē*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2007, 374.lpp.

<sup>23</sup> Stangos, Nikos. *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd, 1994, 8.-9.lpp.



mūsdienu situācijas un orientētām uz nākotni. Daudzi no šiem modernistu virzieniem, kā piemēram, futūrisms un dadaisms, ticēja, ka viņi izveidoja avangardu, māksliniecisku eliti, kura vadīja kulturālu revolūciju, kas nākotnē pārveidotu ne tikai Eiropas kultūru, bet arī cilvēka apziņu, sabiedriskās attiecības, kā arī masu politiku.<sup>24</sup> Modernisma impulsi no 19. gadsimta beigām līdz 2. Pasaules karam virzījās dažādos virzienos, sākot no ekspresionisma, kubisma un futūrisma līdz konstruktīvismam, dadaismam un sirreālismam.

No visiem uzskaitītajiem virzieniem, tieši pēdējie – sirreālisti, sapņa un kino aspektā ir devuši būtiskāko ieguldījumu. Viena no pirmajām mākslinieciskajām kustībām, kas pievērsa uzmanību psihoanalīzei, bija sirreālistu kustība 20. un 30. gados. Viņu centienos pēc jaunas pieredzes veidiem, kas pārkāpa robežas starp sapni un realitāti, sirreālisti slavēja tieši kino potenciālu. Viņi bija dziļi ietekmēti no Zigmunda Freida sapņu teorijas un koncepta par zemapziņu. Piemēram, hipnoze un automātiskā rakstība bija vienas no pirmajām Freida ietekmēm attiecībā uz sirreālistu estētiku. Izraisot transa stāvokli, viņi konstatēja, ka spēj attālināt ārpusauli, un netraucēti apdzīvot brīnišķīgu pacilājošas realitātes valstību, ko noliedza apziņas stāvoklis. Sirreālisti centās atklāt kolektīvo zemapziņu un izpētīt cilvēces arhetipiskos mītus.<sup>25</sup> Viņu galvenais mērķis bija: “šo divu pretrunīgo stāvokļu – sapņa un realitātes sapludināšana kādā absolūtā realitātē – sirrealitātē.”<sup>26</sup> Daudzas no agrākajām sirreālistu dibinātāju publikācijām, kā André Bretona, Luija Aragona, Filipa Supo, bija par kino vai tā iedvesmotas.

Sirreālistiem kino likās saistošs, saistībā ar tā oneirisko kvalitāti un spēju mazināt atšķirību starp sapni un nomodu.<sup>27</sup> Sirreālisti kino saskatīja iespēju kā dublēt vairākus svarīgus sapņa procesa faktoros bez pilnīgas skatītāja apziņas nomākšanas. Viņi ticēja, ka kino ir kaut kas mākslīgs, kas atļauj skatītājam saglabāt ticību realitātei vienlaicīgi paturot apziņu par ilūziju.<sup>28</sup> Šeit gan jāpaskaidro, ka ārpus asociāciju izraisošas vides, kurā nemājo murgi, ārprāts vai pārdabiskais, sirreālisti medijā konstatēja vilšanos. Sirreālistu telpas un lietu kārtības sajaukuma deformācija nekad nav komfortabli iekļāvusies pamatplūsmas kino uztraukumos par varbūtības jautājumiem.

---

<sup>24</sup> Walz, Robin. *Modernism*. 2nd ed. New York: Routledge, 2013, 4.lpp.

<sup>25</sup> Balakian, Anna, Balakian, Elizabeth, Anna. *Surrealism: The Road to the Absolute*. University of Chicago Press, 1986, 126.- 128.lpp.

<sup>26</sup> Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press, 1969, 14.lpp.

<sup>27</sup> Levy, Silvano. *Surrealism: Surrealist Visuality*. Great Britain: Edinburg University Press, 1997, 96.lpp.

<sup>28</sup> Kuenzli, Rudolf. E. *Dada and Surrealist Film*. MIT Press Edition, 1996, 119.lpp.

Sirreālistu tēlainība ir paredzēta, lai dezorientētu un traucētu (kā, piemēram, Luisa Bunjuela un Salvadora Dalī kopīgi veidotā filma “Andalūzijas suns”<sup>29</sup>), kamēr klasiskā kino neapšaubāmā ideoloģiskā funkcija ir pārliecināt skatītāju un stiprinātu tā tradicionālo realitātes atainojumu (kā, piemēram, filma no Amerikas zelta laikmeta “Tas notika kādā naktī”<sup>30</sup>). Pats galvenais un daiļrunīgākais attēlojums klasiskajā kino ir metonīmija, nevis sirreālistu tik iecienītā metafora. Komerciālais kino, savās interesēs saglabāt iekļaušanos laika un telpas nepārtrauktībā, savu attēlojumu veido no objektiem un motīviem, kuriem ir kopīga saikne ar galvenajiem varoņiem un vidi. Savukārt, sirreālisti apzināti neievēro šīs saistības. Tā darot, viņi veido caurumus redzamajā viengabala uzbūves naratīvā, un iznīcina tā iluzorā loga caurspīdīgumu caur kuru pamatplūsmas kino aicina mūs ielūkoties savā iedomātajā pasaulē.<sup>31</sup> Šāds sirreālistu piegājiens un ietekmes kino ir raksturīgas arī Deividam Linčam, kura filmas bieži skatītājus atstāj vairāk ar jautājumiem nekā ar atbildēm.

Kā norādījis spāņu kinorežisors Luiss Bunjuels: “Kino ir brīnišķīgs un bīstams ierocis, ja to vada brīvs gars. Tas ir labākais instruments, lai paustu sapņu, emociju vai instinktu pasauli. Veids kā tas darbojas - mehānisms filmas attēla veidošanai, ir tuvākais cilvēka prāta izteiksmei, vai vēl tuvāk tam, kas vislabāk atdarina prāta funkcionēšanu sapnī. [...] Tumsa, kas pakāpeniski pārņem auditoriju ir tāda pati kā aizverot acis: tālāk, uz ekrāna un cilvēkā, zemapziņas tumsa sāk veidot iebrukumus; kā sapnī, attēli parādās un pazūd; laiks un telpa kļūst elastīga, hronoloģiskā kārtība vairs neatbilst realitātei, cikliska darbība var paiet dažās minūtēs vai vairākos gadsimtos.”<sup>32</sup>

Sirreālisti gan nebija vienīgi pēdējie, kas runāja par kino un sapņa saistību. Psihoanalīzes filmu teorija no 70. – 90. gadiem ir gājusi vismaz četros dažādos, bet saistītos virzienos. Pirmais posms bija Žana Luija Bodrī un Kristiana Meca aparāta teorijas iespaidots. Otrā attīstības posmā iezīmēja Laura Mulveja ar feminisma teorijas piegājienu par to, kā kino skatītāja vuāristiskais aspekts rodas no un pāldzina patriarhātu. Tam sekoja asa feminisma kritika, kas kino turpināja aprakstīt kā mazohistisku struktūru, kurā skatītājs gūst baudu caur paklausību un pasivitāti. Tam sekoja arī homoseksuāla skatiena pieeja, kurā skatītājs pieņem mazohista lomu (identificējas ar pasīvo sievietes lomu) vai

<sup>29</sup> *Un chien andalou*, Luiss Bunjuels, Salvadors Dalī/ Luis Buñuel, Salvador Dali, Francija, 1929.

<sup>30</sup> *It Happened One Night*, Frenks Kapra/ Frank Capra, Amerika, 1934.

<sup>31</sup> Levy, Silvano. *Surrealism: Surrealist Visuality*. Great Britain: Edinburg University Press, 1997, 97.lpp.

<sup>32</sup> Hammond, Paul. *The Shadow and its Shadows: Surrealist Writings on the Cinema*. 3rd ed. City Lights Books, 2000, 114.lpp.

transvestīta lomu (identificējas ar aktīvo vīrieša varoni). Savukārt pēdējā posmā uzmanība tika vērsta uz attiecībām starp kino un traumu, kas sagrauj ideoloģijas funkcionēšanu. Galvenie pārstāvji šajos posmos bija Žans Kopeks un Slavojs Žižeks.<sup>33</sup> Posmus gan nevajadzētu uzskatīt par lineāri progresējošiem, jo tie bieži pārklājas. Mēģinājumā izvairīties no absolūtās pavēles izteiksmes, ko pielietoja strukturālisti, franču kino teorētiķis Kristians Mecs un franču filozofs Žans Luijs Bodrī vērta savu uzmanību uz psihoanalīzi, kā veidu ar ko paplašināt savu teorētisko skatījumu.

1970. gada sākumā dialogs starp kino un psihoanalīzi atgriežas pie jautājuma par sapni un sapņošanu, lai attīstītu kino teoriju, ko abi teorētiķi savos apzīmējumos raksturo kā “aparātu” (“apparatus”), kas četru virzienu ceļojumā ir pirmais posms. Uzskats par kino kā “aparātu” ir centrālais 70. gadu kino teorijā. Tomēr ir svarīgi saprast, ka Bodrī un Mecs nedomāja, ka kino vienkārši ir kā mehānisms. Šajā gadījumā “aparāta” koncepts tiek saprasts ar to, ko Kristians Mecs ir identificējis kā “garīgo mehānismu”, kas sastop kino, institūciju, kura ir ārpus mums un mūsos. To paskaidrojot šādi: “Ārpus esošais mehānisms (kino kā industrija) un iekšējais mehānisms (skatītāja psiholoģija) nav tikai metaforiski saistīti. “Vēlme iet uz kino” ir sava veida atspoguļojums tam, ko ir veidojusi kino industrija, tajā pat laikā, tas ir reāls ķēdes posms vispārējā kino industrijas mehānismā.”<sup>34</sup>

Šeit gan jāpiemin, ka Bodrī no abiem bija pirmais, kas pievērsās psihoanalīzes teorijai, lai analizētu kino un tā saistību ar sapni. Pēc viņa domām filma, gluži kā sapnis mums stāsta kādu stāstu – stāstu, kas pasniegts attēlos un tādēļ spējīgs izraisīt vai ierosināt ilgstošas emocijas. Bodrī vadošās idejas vēlāk attīstīja Mecs, kurš, lai gan kritizēja vairākus aspektus Bodrī teorijā, piekrita tam viņa galvenajos argumentos. 1975. gadā Kristians Mecs publicēja grāmatu “Iedomātais apzīmētājs: Psihoanalīze un kino”, kura bija pirmā, kas sistemātiski mēģināja pielietot psihoanalīzes teoriju attiecībā pret kino. Kā Bodrī, arī Mecs atbalstīja līdzību starp ekrānu un spoguļi un uzskatīja, ka skatītājs kino mehānisma iespaidā ir novietots mirklī, kas aktivizē identificēšanos ar pirms-Edipiālo stadiju, kas ir mirklis šķietamas vienotības ar bērnu un tā pirmo apzināšanos par sevi kā vienotu veselumu. Tajā pat laikā, Mecam bija arī sava iebildumi un tas uzskatīja, ka kino-spoguļa līdzība bija kļūdaina. Kamēr spoguļis atspoguļo skatītāja paša attēlu, kino to nedara. Kamēr kino būtībā ir simboliska sistēma, apzīmējoša prakse, kas ir kā starpnieks starp skatītāju un ārpasauli, spoguļu stadijas teorija attiecas uz pirms simbolisko periodu,

<sup>33</sup> Cook, Pam. *The Cinema Book*. 3rd ed. London: British Film Institute, 2007, 524. – 525.lpp.

<sup>34</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 9.lpp.

kad bērns vēl neprot runāt.<sup>35</sup>

Neskatoties uz to, Mecs aizstāvēja izšķirošo franču psihoanalītiķa un psihiatra Žaka Lakāna psihoanalītiskās teorijas nozīmi kino, un uzsvēra vajadzību teoretizēt ekrāna un skatītāja attiecības, ne tikai iedomātā kontekstā, bet arī attiecībā pret simbolisko. Risinot šo jautājumu, Mecs lasītāju iepazīstināja ar jēdzienu vuārisms. Viņš argumentēja, ka skatīšanās process ir vuāristisks, tādējādi vienmēr kino tiek saglabāta distance starp skatīšanās subjektu un tā skatījuma objektu.<sup>36</sup> Turpinot šo ideju tālāk Mecs iepazīstināja ar nākošo jēdzienu, kurš kļuva arī par viņa grāmatas nosaukumu - iedomātais apzīmētājs. Kino, viņš apgalvoja, veido tagadni, kas nav klātesoša. Ekrāns spēj piedāvāt attēlu virkni, kas liecina par pabeigtību, bet patiesībā ir tīri iedomāti. Līdz ar to, ka skatītājs ir informēts par to, ka piedāvātā vienotība ir tikai iedomāta, viņš ir spiests tikt galā ar trūkuma sajūtu, kas ir neizbēgama daļa skatīšanās procesā.<sup>37</sup>

Mecs redzēja saistību starp šo procesu un vīrieša dzimuma bērna pieredzi spoguļa stadijā (Mecs pieņem, ka skatītājs ir vīrietis.). Kad zēns ielūkojas spogulī un pirmo reizi identificējas ar sevi kā vienotu būtni, viņš uzzin arī par savu atšķirību no mātes. Viņai trūkst vīrišķais dzimuma orgāns, ko zēns bija iedomājies, kā viņai piederošu. Pāriešana simboliskajā stadijā ietver arī iekāres apspiešanu pret māti un zemapziņas izveidošanos, atbildot uz šo apspiešanu. Kopā ar apspiestību pret māti veidojas kaisles dzimšana: kopš šī mirkļa runājošajam subjektam sākas mūža meklējumi pēc pazaudētā objekta – mātes, no kuras tas atteicies, lai iegūtu sociālo identitāti.

Bērnām, attīstot simbolisko stadiju, paralēli attīstās arī tā valodas apguve. Neskatoties uz to, tam tāpat ir jāpakļaujas sabiedrības diktētajiem likumiem, kuri nosaka simbolisko kārtību. Atrašanās simboliskajā stadijā ir atrašanās likuma, valodas un zaudējuma iespaidā – jēdzieni, kas ir nesaraujami sasaistīti kopā. Tāpat, atrašanās simboliskajā stadijā ir saistīta ar izpratni par seksuālo atšķirību un sevi kā nošķirtu subjektu. Pats jēdziens “es” rada iztrūkuma un zaudējuma sajūtu. Kad zēns kļūdaini iedomājas savu māti (māsu, sievieti) kā kastrētu, viņa tūlītējā atbilde ir atsacīties no tā, ko

---

<sup>35</sup> Hill, John, Church-Gibson, Pamela. *Film studies: critical approaches*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2006, 78.lpp.

<sup>36</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 58.lpp.

<sup>37</sup> Turpat, 59. – 60.lpp.

tas ir redzējis; viņš domā, ka viņa ir tikusi kastrēta, bet vienlaicīgi zina, ka tā nav tasinība.<sup>38</sup> Zēna rīcībai ir atvērtas divas iespējas. Viņš var pieņemt mātes atšķirību un apspiest savu iekāri pēc apvienošanās ar to. Vai arī zēns var noliegt pieņemt viņas atšķirību un turpināt ticēt, ka māte ir tāda pati kā viņš.

Edipālā trajektorija, Mecs argumentē, ir atkārtoti ieviesta kino saistībā ne tikai ar Edipālo naratīva dabu, bet vissvarīgāk tieši saistībā ar skatītāja un ekrāna attiecībām. Naratīvs ir raksturīgi Edipāls, nozīmējot to, ka tas gandrīz vienmēr satur vīrieša dzimuma galveno varoni. Pēc esošās krīzes atrisināšanas un iztrūkuma sajūtas pārvarēšanas, viņš identificējas ar sabiedrībā noteiktajiem likumiem, tai pat laikā veiksmīgi kontrolējot sievietes personību, mazinot viņas draudus, vai sasniedzot apvienošanos ar to.

Jēdziens “trūkums” ir izšķirošs naratīvam citā kontekstā. Atsaucoties uz krievu formālistiem visu naratīvu mērķis ir atrisināt mīklu, lai atrastu atbildi uz neizskaidrojamu situāciju, un piepildītu iztrūkumu. Visi stāsti sākas ar situāciju, kurā sākuma stāvoklis ir sajukums, un varonei vai varonim ir nepieciešams atrisināt problēmu, lai atjaunotu līdzsvaru. Šāda pieeja naratīva struktūras aplūko, kā subjekta iekāres pakļautas, lai pārvarētu iztrūkumu. Edipālajai krīzei raksturīgie nolieguma un fetišisma procesi, atsaucoties uz Mecu, tiek izspēlēti kino. Nolieguma gadījumā skatītājs tic gan uz ekrāna attēlotajai eksistencei, gan skaidri zin, ka patiesībā tā neeksistē. Pieņemot, ka kino apzīmē tikai to, kas ir klāt neesošs, vīrieša dzimuma skatītājs apzinās, ka viņa identificēšanās sajūta ar attēlu ir tikai ilūzija un, ka viņa sajūta ir balstīta uz iztrūkumu. Mecs redz nolieguma un fetišisma struktūru kā izšķirošo realitātes attēlojumam kino.<sup>39</sup> “Aparāta” teorija uzsver to veidu kādā kino kompensē subjekta skatīšanās trūkumu; kino skatītājam piedāvā iedomātu vienotību, lai nogludinātu tā subjektivitātes sadrumstalotību.

Bodrī, tāpat kā Mecs mēģināja precizēt sapņu iezīmes, kas atspoguļotas kino pieredzē, sekmē iespaidu par realitāti. Bet kā norāda Mecs: “Nevajag domāt, ka starp kino un sapni ir vienkārša nejaušība. Drīzāk plaista starp abiem stāvokļiem dažreiz mēdz mazināties; kino spēj kļūt par “nomodā esoša cilvēka maldiem”, tādējādi filma spēj ienākt funkcionālā konkurencē ar sapni.”<sup>40</sup> Pasakot šo, tas liek domāt, ka tāpat kā sapni, kino

---

<sup>38</sup> Murphy, Paula. *Psychoanalysis and Film Theory Part 1: A New Kind of Mirror*. Pieejams: <http://intertheory.org/psychoanalysis.htm> [Skatīts 2014, 18.mar.]

<sup>39</sup> Kaplan, E. Ann. *Psychoanalysis & Cinema*. Psychology Press, 1990, 41.-42.lpp.

<sup>40</sup> Lebeau, Vicky. *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*. London: Wallflower Press. 2006, 44.-45.lpp.

daļēji ir atkarīgs no skatītāja spējas atbrīvot savu garu un ļauties pasaulei, kurā valda mūsu slēptākās emocijas un instinkti.

### **1.1. Kristians Mecs – “Iedomātais apzīmētājs: Psihoanalīze un kino.”**

Sapņotājs nezina, ka viņš sapņo, filmas skatītājs zin, ka viņš atrodas kinoteātrī: šī ir pirmā un galvenā atšķirība starp atrašanos filmas seansā un sapnī. Mēs mēdzam runāt par realitātes ilūziju vienā vai otrā, bet īstā ilūzija pieder sapnim un tikai tam vienam.<sup>41</sup>

Dzimis Francijā 1931. gadā Kristians Mecs sāka savas gaitas kā kino teorētiķis, kas kļuva slavens ar savu semiotisko pieeju kino studijām. Kādu laiku, esot semiotiskās mācības pārstāvis, Meca “Iedomātais apzīmētājs” kļuva par pirmo viņa pieredzi, apvienojot psihoanalītisko pieeju ar kino studijām. Grāmata ir sadalīta četrās daļās: “Iedomātais apzīmētājs”, “Stāsts / Saruna”, “Spēlfilma un tās skatītājs: Metapsiholoģisks pētījums” un “Metafora / Metonīmija vai iedomātais referents”. Pirmajā grāmatas daļā Mecs sāk atšifrēt kino attēlu un sāk savu pētījumu, uzdodot jautājumu kāpēc skatītāji iet uz filmām. Pielietojot Zigmunda Freida psihoanalīzi filmu skatīšanās pieredzei, Mecs paskaidro, kā filma apmierina trīs cilvēkam svarīgas vēlmes: vēlmi pēc Ego, vēlmi vēlēties un vēlmi pēc objekta caur fetišismu.

Atsaucoties uz Mecu, kino apmierina trīs Freida izvirzītās vēlmes, kas apvienotas veido konkrētu iezīmju kopumu, kas atšķir kino no citām mākslām, piemēram, literatūru, mākslu, mūziku, teātri. Pirmā no šīm iezīmēm, ir fakts, ka kino apmierina vēlmi pēc Ego, tas notiek caur identifikāciju ar kino ekrānu, kas kļūst par Lakāna spoguļi, kurā Ego īsteno savu identitāti. Kino apzīmētājs ir uztverams ar redzi un dzirdi.<sup>42</sup> Kino ir attēlu un skaņu apvienojums, kas stimulē un ko nolasa vairākas mūsu uztveres maņas, salīdzinot ar citām mākslas formām. Literatūra tiek uztverta caur redzi un mūzika caur dzirdi, bet kino tiek uztverts no abām. Lai nu kā, svarīga atšķirība tiek atklāta mirklī, kad kino tiek salīdzināts ar tādām industrijām kā teātris, opera un tām līdzīga veida mākslas formām. Šīs mākslas formas stimulē tās pašas uztveres maņas, ko kino, bet tās notiek realitātē. Tas nozīmē, ka tāda māksla kā teātris arī iesaista redzi un dzirdi uztverē, bet papildus tas notiek reālā vidē ar reālu laika ilgumu. Tikmēr kino ir veidots no attēliem, kas ierakstīti dažādā laika posmā

<sup>41</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 101.lpp.

<sup>42</sup> Turpat, 42.lpp.

un vietā. Attēls, ko mēs redzam, kad skatāmies filmu, neeksistē laikā un telpā, tā kā tas ir filmas attēla ainā. Tas tika ierakstīts pirms skatīšanās un visticamāk ierakstīts citā lokācijā no tās, kur tagad tas tiek rādīts. Bet uztvertais nav īsti objekts, tā ir tā ēna, dubultnieks jauna veida spogulī. Šis spogulis, Mecs argumentē, ir pilnībā unikāls mākslā.<sup>43</sup>

Pievēršanās psihoanalīzei ļāva Mecam ar tās palīdzību meklēt izskaidrojumus kino spēkam, kas atkal un atkal liek cilvēkiem atgriezties tumšajās zālēs, un vērst visu savu uzmanību tur priekšā esošajam ekrānam. Mecam kino unikalitāte meklējama apzīmētāja divdabībā. Kino ir spējīgs uz vēl nebijušu uztveres diapazonu, bet šīs uztveres ir apzīmogotas ar neparasta līmeņa nerealitāti, jo kino "aparātam" neizdodas identificēt redzamo ar reālo - klātesošo. Kas tiek uztverts nav īsti objekts, kas ir tiešām klātesošs, bet drīzāk iztrūkstošs, tā spoks, dubultnieks, tā kopija jauna veida spogulī. Šis spogulis atšķiras no tā, kas tiek aprakstīts Žaka Lakāna psihoanalīzes sākotnējā stadijā. Lakāna spogulis, ko māte tur priekšā savam bērnam, tas uztver kā savu atspoguļojumu, un tā Ego tiek veidots identificējoties ar redzamo attēlu.

Zīdaiņa Ego veidojas caur zīdaiņa identifikāciju ar savu ķermeņa attēlu spogulī. Aptuveni sešu līdz astoņpadsmit mēnešu vecumā, kad bērns uztver savu attēlu spogulī, tas kļūdās vai neatpazīst šo vienoto un saistīto attēlu, kā sevis identifikāciju. Paštēls ir idealizēts pēc savas šķietamās vienotības un saistības, bet reāls bērns, ir diezgan nekoordinēts un fragmentārs savās kustībās un spējās. Tajā mirklī, kad notiek identificēšanās ar spoguļa attēlu, viņš atrod, atsaucoties uz Lakānu, apmierinājumu vienotībā, vienotībā, kuru bērns nespēj izjust savā ķermenī. Bērns ne tikai identificējas ar savu attēlu, bet sāk uztvert sevi caur šī attēla citādību. Tas ir, viņš spēj sevi redzēt, kā kaut ko citu, kā citi cilvēki viņu redzētu. Kas saista šo procesu ar kino ir tas, ka tas noris saskaroties ar vizuālo attēlu, bērns redz sevi kā attēlu, kurš ir attālināts un objektivizēts un viņš ar to identificējas. Mecam tā ir galvenā līdzība starp bērnu, kas atrodas spoguļa priekšā un skatītāju, kas atrodas ekrāna priekšā. Abi identificējas ar attēliem un ir to fascinēti.<sup>44</sup>

Neskatoties uz to Mecs arī nodala atšķirību filmu skatīšanās procesā un Lakāna spoguļa fāzē. Lakānam sākums subjekta ķermeņa uzbūvei spoguļa fāzē notiek, jo paštēls uztver to spogulī; Meca novērojums savukārt izsaka domu, ka filmas skatīšanās procesā

---

<sup>43</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 45.lpp.

<sup>44</sup> Rabate, Jean-Michel. *The Cambridge Companion of Lacan*. Cambridge University Press, 2003, 25. - 35.lpp.

mēs esam dziļi prom no attēliem uz ekrāna. Lai arī mēs jūtam, ka mūsu uztvere ir klātesoša filmas pasaulei un visu lietu novērošanai tajā, mēs nekad nevaram tieši saskatīt sevi šajā pasaulē.

Skatītājs identificējas ar kameru un tās aci. Tādā veidā identifikācija notiek pašam ar sevi, sevi kā tīru uztveres aktu (kā esot nomodā vai modrā stāvoklī). Mecs šāda veida identifikāciju uzskata par galveno, jo tā padara visas pārējās identifikācijas, kā piemēram, ar tēliem, emocijām un notikumiem, iespējamās. Šī galvenā identifikēšanās ir kameras un tās starpposma translētāja - projektora, veidota un vadīta. Skatītāja apziņa pielāgojas vai kļūst par kameras / projektora uztveri. Mecam šāda skatītāja identifikācija nav sava veida empātija, kas atrasta veidā, kā skatītājs jūtas un daļa emocijas ar tēliem uz ekrāna, drīzāk tā ir darbība, ar ko skatītājs redz to (un tic), ko redz kamera / projektors. Skatītājs uztver no kameras / projektora pozīcijas.<sup>45</sup>

Agrīnais spoguļa fāzes process caur kuru bērns veido savu Ego, identificējoties un uzsūcot attēlus spogulī, atbalsta vēlāko filmu skatītāja pieredzi, kurš identificējas ar idealizētiem projektora attēliem uz ekrāna. Tādējādi padarot iespējamu skatītāja nodalīšanos no ekrāna. Skatītājs ir jau piedzīvojis spoguļa sākotnējo stadiju, tādējādi tas ir spējīgs radīt objektu pasauli, bez vajadzības tajā sevi atpazīt. Spoguļa stadijas pieredze padara filmu pieredzi iespējamu.<sup>46</sup> Skatītājs ir promesošs no ekrāna, pretēji bērnam, kas atrodas spoguļa priekšā, viņš nevar sevi identificēt kā objektu, bet tikai ar objektiem, kuri tur atrodas bez viņa. Šādā nozīmē ekrāns nav spogulis. Kino, tas vienmēr ir tas otrs, kāds cits, kas atrodas uz ekrāna, un skatītājs kļūst par to, kas uz to skatās. Mūsu uztveri stimulē klātbūtnes neesamība un fakts, ka mēs uztveram to, kas nav īsts, tādējādi uztveram to, kas ir iedomāts.

Otrā vēlme, ko apmierina kino, ir vēlme vēlēties, vai arī, kā to raksturo Mecs, kaislību pēc uztveres. Viņš paskaidro, ka galvenās sociāli akceptētās mākslas ir balstītas uz sajūtām no attāluma. Gleznas, teātris, mūzika un kino visi savā veidā ir attālināti no skatītāja. Māksla un tās veidotās gleznas ir paredzētas apskatīt no attāluma, lai varētu novērtēt to stilu un respektētu pašus mākslas darbus. Mūzika tiek uztverta un izbaudīta attālināti no tiem, ka to rada un tiem, kas to klausās. Tāpat teātris izveido konkrētu robežu starp skatītājiem un pašu izrādi. Kino izveido līdzīgu skatītāju - skatuves robežu, kāda tā ir

---

<sup>45</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 49 -51.lpp

<sup>46</sup> Braudy, Leo, Cohen, Marshall, Mast, Gerald. *Film Theory and Criticism*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 1992, 662.lpp.



teātrī vai dzīvās mūzikas sniegunā. Tomēr, tā ir atšķirīga iepriekšminētajā kvalitātes iztrūkumā. Filmas attēli tiek ņemti no reāliem objektiem, bet tā kā tie eksistē citā telpā un laika ilgumā, skatītāji dubultā tiek attālināti no tiem.<sup>47</sup>

Kino tāpat, atsaucoties uz Mecu, apmierina trešo vēlmi. Tā ir vēlme pēc objekta, kas savukārt tiek apmierināta caur fetišismu. Mecs ticēja, ka kino skatītājs eksistē halucināciju un regresa stāvoklī; skatītājs tic, līdz zināmam līmenim, ka notikumi un tēli, kas tiek attainoti uz ekrāna, ir īsti, lai gan patiesībā tādi nav. Filmas skatītājs aiztur savu neticību, lai gan viņš vai viņa zin, ka tā ir tikai filma. Mecam šī ticības sadalīšana divos pretējos stāvokļos bija pamatā galvenajam noliegumam, kas saistīts ar fetišisma un kastrācijas satraukumu bērņā. Saskaņā ar Freidu, nolieguma mehānisms ir aizsardzības veids ar ko subjekts atsakās atzīt traumatiska notikuma esamību vai uztveri. Noliegums ir balstīts uz vīrieša dzimuma bērņa neatlaidīgo ticību mātes fallam, neskatoties uz šaubu izveidoto attēlu, kurā dzimumloceklis viņai ir iztrūkstošs un apzināta tiek kastrācijas realitāte.<sup>48</sup> Tādējādi skatītāja spēja pieturēties pie diviem pretējiem viedokļiem ir iesakņota bērņa agrīnajā pieredzē, noliedzot kastrāciju un saglabājot ticību mātes fallam.

Mecs apgalvo, ka tas ir pirmsākums spējai fiziski pieturēties pie divām dažādām emocionālajām pieredzēm, ko kino aparāts pēc tam aktivizē. Skatītājs tiek sadalīts divos dažādos stāvokļos; ir neticīgais skatītājs, kas zina, ka notikumi uz ekrāna ir vienīgi projicēta gaisma un ir izdomāta (tas nozīmē, ka skatītājā ir dziļāks psihiskais slānis, kas uztver to, ka mātei nepiemīt dzimumloceklis un tādējādi tā ir kastrēta), un ticīgais skatītājs, kurš tic, ka notikumi un tēli uz ekrāna ir īsti (tas nozīmē, ka skatītājā ir noliegums ticēt tam, ka māte ir kastrēta un saglabā vēlmi ticēt, ka tai ir dzimumloceklis). Savukārt, bērņš, kurš piedzīvojis situāciju ar iespējamajiem kastrācijas draudiem, būs mēģinājis, vairāk vai mazāk veiksmīgi, dažādos gadījumos savu skatienu apturēt uz kādu lietu, kas turpmāk uz visu dzīvi kļūst par tā fetišu: piemēram, kādu drēbju gabalu, kas apslēpj šo satraucošo atklājumu. Fetišs vienmēr reprezentēs dzimumlocekļa iztrūkumu vai izvairīšanos no kastrācijas. Pieturoties pie fetiša, trūkums tiek aizstāts ar pilnību.<sup>49</sup> Mecam būtiska lieta filmu skatīšanās procesā ir nepārtrauktā apziņas turp un atpakaļ dalīšana un ticība, kas pamatota uz sākotnējo fetišisma noliegumu. Skatītāja apziņa ir sadalīta; “nē” realitātei un

---

<sup>47</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 59. - 60.lpp.

<sup>48</sup> Turpat, 69.lpp.

<sup>49</sup> Turpat, 69. - 71.lpp.

“jā” kino ilūzijai. Kino pieredze tiek padarīta iespējama, resumējot filmas skatītājam agrāko zemapziņas pieredzi.

Kristians Mecs savā darbā piedāvāja vissistemātiskāko izpēti par līdzībām un atšķirībām starp kino un sapni, līdzīgi kā agrāk viņš bija darījis saistībā ar kino un valodu. Mecam iespaids par realitāti, ko piedāvā filma, izriet no situācijas, kas iedrošina uztveres sajūtas, kuras izraisa narcistisku paštīksmi un sapņainu savu iegribu un vēlmju apmierināšanu. Regresu sākotnējā psihe attīstības stāvoklī nosaka apstākļi, līdzīgi tiem, kas atrodas pakļauti realitātes ilūzijai sapnī. Kino, pretēji sapnim, mēs burtiski nejaucam savas fantāzijas ar uztveri, jo šeit mums ir darīšana ar reālu uztveres objektu – pašu filmu. Kamēr sapnis ir tīri iekšējs fizisks process, filma sevī ietver reālu uztveri, potenciāli kopīgu ar citiem skatītājiem, ko izraisa ierakstītie filmas attēli uz ekrāna. Sapnim, kā norāda Mecs, ir divejāda ilūzija: sapņotājs tic vairāk kā skatītājs un tas, ko viņš vai viņa “uztver”, ir mazāk īsts. Tomēr paralēles starp filmas skatīšanās un sapņa redzēšanas nosacījumiem, palīdz izskaidrot gandrīz halucinējošo stāvokli tam realitātes iespaidam, ko spēj piedāvāt filma.<sup>50</sup>

Grāmatā “Psihoanalīze un kino: Iedomātais apzīmētājs” Kristians Mecs institucionalizēja pamata avotus kino baudai. 1. Identifikācija – pirmkārt ar kameru un tikai tad ar varoņiem. 2. Vuārisms – citu novērošana no aizsargātas un attālinātas pozīcijas. 3. Fetišisms – spēle ar iztrūkuma sajūtu un noliegšanu, un narcisismu – sevi slavinošu sajūtu, esot kā visu uztverošam subjektam. Kino “aparāts” Mecam kombinē pastiprinātu uztveri ar minimālu fizisko kustību, tas virtuāli pieprasa nekustīgu, slepenu skatītāju, kas visu uzsūc caur acīm. Savukārt kino mehānisms balstās uz noteiktu apmierinājuma, ko sniedz zināšanas par to, ka objekts uz ko mēs skatāmies, nezina, ka viņš tiek novērots.<sup>51</sup>

Saistību starp sapņiem un filmām savās teorijās ir apskatījuši vairāki domātāji, viens no tiem ir Kristians Mecs. Kā jau minēju iepriekš, sapņotāji nezina, ka viņi sapņo pretēji skatītājam, kurš zin, ka viņš skatās filmu. Tikai sapņos ilūzija par realitāti ir pilnīga, filmās ir tikai iespaids par realitāti. Atrāsānās filmas skatīšanās stāvoklī ir apziņā balstīts process, savukārt sapņošana zemapziņā. Sēžot tumšā kinoteātrī, skatītāji ir nekustīgi, pasīvi un klusi. Šādos apstākļos skatītājs ļaujās tikt aizrauts, iespējams pat maldināts uz laiku, ar izrietošajiem, diegētiskai filmai piemītošiem, spēkiem un sāk rīkoties (izstrādājot aizsardzības mehānismu un paškontroli, domājot veikt darbību, kas ir pretstatā ar impulsa

---

<sup>50</sup> Stam, Robert. Film Theory. An Introduction. Blachvell Publishers Inc., 2000, 167.lpp.

<sup>51</sup> Turpat, 169.lpp.

realizēšanu), bet tieši šī darbība ir tā, kas skatītāju “pamodina”, atraujot to no sava veida ieslīgšanas miegā, un beidz atjaunojot distanci starp filmu un to.<sup>52</sup>

Savukārt, ja skatītājs ļaujas filmas skatīšanās stāvoklim, tad izriet, ka realitātes izlūzijas līmenis ir apgriezti proporcionāls nomoda stāvoklim. Tādējādi filmas stāvoklis, ko Mecs dēvē par nomoda miegu, tradicionālas spēlfilmas ierosināts (un šajā sakarā tā ir patiesība, ka šīs filmas demobilizē savus skatītājus), ir iezīmēts ar vispārēju tendenci samazināt nomoda stāvokli, lai spertu soli miega un sapņošanas virzienā. Kristians Mecs skatītāju auditoriju salīdzina ar mēnessardzīgajiem (skatītājs vienlaicīgi gan ir nomodā, gan nav). Lai gan nav zināms vai mēnessardzīgais sapņo, pretēji skatītājam, kurš iesaistās skatīšanās procesā, laika sprīdis miegā ir vienlaicīgi laika sprīdis sapnī. Mēs zinām, ka sapnis, kurš izbēg no realitātes testa, neizbēg no apziņas, gluži pretēji, tas veido vienu no galvenajām maņas uztveres formām.<sup>53</sup> Kino ar savu vēlmju mobilizāciju un līdzību ar hipnozi rada daļēju atgriešanos nediferencētā stāvoklī, tādā, kur šķirtne starp ķermeni un ārējo pasauli nav skaidri definēta. Tas ir vēl viens veids, kā pateikt, ka kino sagūsta skatītāju *iedomātajā*.

Zemapziņa tās dubultajā aspektā, ko veido apspiestais un apspiedējs (Id zemapziņa un Ego zemapziņa), nekad tā īsti neguļ, un tas, ko mēs saucam par miegu ir ekonomiska modifikācija, kas galvenokārt ietekmē priekšapziņu un apziņu. Viena Ego daļa, kas atrodas nomodā, atļauj otrai daļai turpināt gulēt, no tām pirmā daļa parasti uzņemas cenzūras lomu (kas ir neatdalāma no sapņa darba un īpašībām, kas nosaka sapņa plūsmu); šī cenzūra, kā mēs zinām, apmeklē pat visdziļākos sapņus, tos kuros uztveres pārņemšana ir pilnīga un iespaids par sapņošanu iztrūkstošs, īsāk sakot tie, kuri ir pilnībā savienojušies ar miegu.<sup>54</sup> Savukārt, sapņi rodas prātā un tāpēc ir neatkarīgi no ārējās realitātes, tie neietver sevī īstu uztveri, tāpēc Mecs apgalvo, ka sapņi var tikt klasificēti kā halucinācijas (skaidrojams kā uztveres stāvoklis, kurā subjekta maņu orgāni saņem kairinājumus bez īsta ārējā objekta esamības, bet kas pašam subjektam var likties kā daļa no ārējās pasaules vizuālās īstenības). Maldināšanas koeficients patiesībā augstāks ir sapnim divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, sapņotājs tic daudz dziļāk iedomātajam (neapzinoties ārējo pasauli). Otrkārt, ko tie iedomājas mazāk atbilst patiesībai, jo attēli un skaņas no ārējas pasaules nav iesaistītas. Tādējādi, kā vēlmju izpildītājs, spēlfilma darbojas vājāk, nav tik konkrēta kā sapnis un

---

<sup>52</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 102.lpp.

<sup>53</sup> Turpat, 103.lpp.

<sup>54</sup> Turpat, 105.lpp.

nerada tik lielu apmierinājumu; tai biežāk neizdodas tās vēlamā misija. Tas ir tāpēc, ka filmas skatīšanās balstās īstā uztverē, ko skatītājs nevar veidot vēlamu savai attēlu un skaņu patikai. Sapnis atbild uz vēlmi ar lielāku precizitāti un regularitāti; ārējam materiālam nepiemītoši, tas ir nodrošināts no saduršanās ar realitāti.<sup>55</sup>

Pilnīga regresija, ir iespējama tikai miega stāvoklī, un tieši tāpēc arī filmas skatītājs, persona, kas nav aizmigusi, paliek nespējīga piedzīvot īstu halucināciju pat tad, ja spēlfilma ir tāda, kas spētu iekustināt viņa vēlmes ļoti spēcīgi. Esot atkarīgs, zināmā mērā no realitātes principa, filmu stāvoklis saglabā vēlmju piepildīšanu kā savu galveno mērķi, bet kustās tajā virzienā pa dažādiem sarežģītiem un bieži vien nepatīkamiem apkārtceļiem. Ņemot vērā neatņemamo saistību ar ārējo pasauli, pilnīga regresija nav iespējama. Tā ir iespējama tikai sapņošanas stāvoklī, kad ārējā uztvere ir bloķēta un regresijas iespāidi ir pamudināti.<sup>56</sup> Regresija sapnī ir topogrāfiska tādā veidā, ka tā apraksta uzbudinājuma pārvirzīšanu; tā ir īslaicīga tajā, ka ietver atgriešanos attīstības agrākajās fāzēs; tā ir formāla tajā, ka tās izteiksmes veidi ietver atgriešanos pie sākotnējiem procesiem. Caur šo sarežģīto fizisko pieredzi, sapņotājs ierosina senu identifikācijas režīmu. Viņš / viņa atklāj tūlītējas attiecības ar objektu, kurā nav nekāda atšķirība starp iekšpusi vai ārpusi, starp sevi un citu, sapņotājs ieņem visu sapņošanas lauku. Kino pieder realitātes kārtībai un tas, ko skatītājs piedzīvo atrodoties kino teātrī ir regresija tikai daļējā veidā.<sup>57</sup>

Sapnis un filma ir saistīti līmenī, ko nosaka apzīmētājs. Abos gadījumos ir attēli, vai arī skaņa, kas nevar tikt samazināta līdz loģiskas sarunas kategorijai. To efekts ir savā veidā pilnīgi neatkarīgs no jebkādām tiešām vai netiešām nozīmēm, kas tiem pievienots. “Zemapziņa ne domā, ne runā”, raksta Mecs, “tā izsaka sevi attēlos; tieši pretēji katrs attēls paliek neaizsargāts pret galveno procesu piesaisti (tie ražo objekta atmiņas attēlu, kas nepieciešams apmierinājumam, lai mazinātu vilšanos, ka tas vēl nav apmierināts. Tas attīstās Id saduroties ar savu vēlmju neapmierinājumu, un tas strādā jo priekš Id attēls ir tas pats, kas objekts. Galvenie procesi attīstās pirms valodas un ir sapnim līdzīgi, ne racionāli kā Ego)<sup>58</sup> un to raksturīgo elementu savirknēšanas kārtību.<sup>59</sup> Līdzīgi filmas un sapņi ir saistīti līmenī, ko nosaka apzīmētais, abi ietver stāstus. Filmās stāsts tiek stāstīts vai nu

<sup>55</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 112. – 113.lpp.

<sup>56</sup> Turpat, 115.lpp.

<sup>57</sup> Rauch, Irmengard, Carr, F. Gerald. *The Semiotic Bridge: Trends from California*. Walter de Gruyter, 1989, 36.lpp.

<sup>58</sup> Chalquist, Craig. *A Glossary of Freudian Terms*. Pieejams: <http://www.terrapsych.com/freud.html> [Skatīts 2014. 15.apr.]

<sup>59</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 124.lpp.

tieši, vai netieši. Savukārt, sapņos stāsts parādās no tumsas neizveidoti vai deformēti ar jebkura stāstījuma starpniecību. Abos gadījumos attēli ir sapīti kopā kā tēlu, notikumu, laika un vietas secība.

Apspriežot dažas konkrētas galveno procesu darbības, kuras uzrauga sekundārie procesi,<sup>60</sup> Mecs secina, ka tas, kas tiek attēlots uz ekrāna, liekas tikpat īsts kā sapnis, jo lai arī skatītājs ir pie apziņas, tā ir daudz vājāka kā parasti. Tiek izveidots sava veida kompromiss, kurā skatītājam un filmai izdodas vienam otru vadīt. Skatītājs projekcijas laikā, nododas stāvoklim, kas samazina tā modrību (viņš skatās filmu un nekas ar viņu nevar notikt); veicot sociālo darbību “es eju uz kino”, viņš ir jau iepriekš motivēts samazināt sava Ego aizsargfunkcijas, pieņemt nevis noraidīt to, ko citviet viņš darītu. Starp nomoda dažādajiem stāvokļiem, filmas skatīšanās ir viens no tiem, kas ir vismazāk atšķirīgais no tiem stāvokļiem, kas ir miegā un sapņos.<sup>61</sup>

Kā izteicies Slavojš Žižeks: “Deivida Linča visi pieņēmumi par to, kādas lietas eksistē vai var eksistēt attiecīgajā realitātes jomā, kādi varētu būt to eksistences apstākļi, no kā un kādā veidā tās varētu būt atkarīgas, ir balstīts uz neatbilstību starp realitāti, kas novērota no droša attāluma, un pilnīga reālā tuvuma. Viņa vienkāršā procedūra ietver kustību uz priekšu no realitātes sākumkadra uz satraucošu tuvumu, kas padara redzamu tās riebīgo būtību.”<sup>62</sup> Tāpēc Meca aprakstītais skatītāja stāvoklis filmas skatīšanās procesā, ir atbilstošs tam, kādā veidā tiek veidota Linča filmu struktūra – balstoties sapņa loģikā, kā galvenajā tās veidotājā. Izprotot skatītāja pozīciju attiecībā pret ekrānu, un pieņemot to, ka skatīšanās process un veids kādā filma iedarbojas uz tiem, ir līdzīga kā atrašanās miega stāvoklī, Linča veidotā filmu vide un tēli, kas to apdzīvo, kļūst skaidrāka un norāda uz būtiskām lietām, kas palīdz saprast naratīva uzbūvi.

---

<sup>60</sup> tādi kā aizvietošana - no zemapziņas nākošā neapzinātā impulsa nestā enerģija tiek pārvietota uz kādu neitrālu objektu (cilvēku, notikumu u.c.), to uzlādējot ar šo enerģiju. Šādā veidā bezapziņā esošais impulss spēj „apmānīt cenzūru” un nokļūt apziņā (sapņi ir apzināti, citādāk cilvēks nenojaustu par to eksistenci. Vai arī kondensācija - sabiezināšana, kad „vairākas zemapziņas vēlmes, zīmes apvienojas vienā sapņu tēlā”. Šis mehānisms ir iemesls sapņu sirreālistiskajam veidolam (laika un telpas robežas izzūd un tml. Chalquist, Craig. *A Glossary of Freudian Terms*. Pieejams: <http://www.terrapsych.com/freud.html> [Skatīts 2014. 15.apr.]

<sup>61</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 128.lpp.

<sup>62</sup> Žižek, Slavoy, *The Art of the Ridiculous Sublime: on David Lynch's Lost Highway*. The University of Washington Press, 2000, 3.lpp.

## II. DEIVIDA LINČA REALITĀTE UN FANTĀZIJA

Sapņiem un sapņošanai ir dažāda nozīme un izpausmes veidi amerikāņu kinorežisora Deivida Linča filmās. Tāpēc šajā nodaļā apkopošu sapņa un sapņošanas izpausmes veidus Linča filmās, to analizēšanai, izmantojot 1. nodaļā aprakstītās Žaka Lakāna psihoanalīzes teoriju, lai palīdzētu izprast filmu veidoto naratīva struktūru, darbības vidi un tēlus, kas to apdzīvo.

Sapņi spēlē dažādas lomas filmu tēlu dzīvēs, bet mērķis uz ko tie ved saglabājas viens – tas ir solis tuvāk patiesībai, solis tuvāk savas personības un īsto vēlmju izprašanai. Nonākšana pie šādas psihoanalītiskas dabas jautājumu atbildēm nav viegla. Skatoties Linča filmas bieži vien rodas sajūta, ka galvā tiek veidoti ceļi, kas sazarojas kā zirnekļu tīkli, un paiet laiks, kamēr saproti pa kuru no tiem var nonākt līdz tīkla kodolam. Pasaule, kura mums ir jāatšķetina tiek saistīta ar to, kas mīt mūsos pašos. Tas ir eksistenciāls reibonis, kurā cīnās divas cilvēka personības puses gan gaišā, gan tumšā. Šaubas, kas mīt ikvienā no mums, mijas ar šausmu un ļaunuma piesātinātiem notikumiem, un kļūst par katalizatoriem, kas izaicina cilvēku iepazīt sevi arī no citas savas būtības aspekta. Individuālās kontroles zaudēšana ir viens no satraucošākajiem elementiem Linča filmās, bet neskatoties uz to, režisors tic labā uzvarai pār ļauno, un parūpējas, lai iekšējais miers, satraukuma pārņemtajā tēlā, tiktu atjaunots.

Aspekts, kas veido režisora filmas tik saistošas, ir tas, ka tās norisinās mums pazīstamās vidēs, ar tēliem kuriem spējām identificēties vai līdzpārdzīvot, bet notikumu gaita neattīstās lineārā stāstījuma veidā, bet tiek veidota izmantojot sapņa loģiku. Tā ir iespēja nonākt vietās, kur telpai un laikam nav būtiska nozīme, bet svarīgs ir pats notikums, kas bieži vien sapņu / murgu gadījumā spēj atklāt par cilvēka būtību vai psihi daudz vairāk, kā tā novērošana reālajā laika un telpas vidē. Sapņa / murga stāvoklis cilvēkam ļauj atbrīvot ikdienas gaitās nodarbināto prāta apziņu, tādējādi tajos attēlojot zemapziņā snaudošus vai paslēpušos individuālās būtības aspektus. Tādēļ, lai arī sākotnēji pievērstos Linča veidotajām filmām, tās var atstāt iespaidu, ka nekas šeit nenotiek kā vajag, ir pilnīgi nelogisks un tā ir tikai tāda režisora spēlēšanās ar skatītāju, atliek tikai paskatīties no mainīta skatpunkta, lai redzētu, ka ar loģiku viss šeit ir kārtībā. Patiesībā

režisors pret skatītāju cenšas būt cik vien patiess viņš var, savus tēlus veidojot balstoties jautājumos, kas nodarbina viņu pašu.

Deivids Linčs pasauli veido nereālu un bieži vien pārdabisku spēku apdzīvotu, kurā sapnis kalpo kā starpnieks starp abstrakto un konkrēto. Sapnis sazinās ar realitāti kā kaut ko "nereālu", kas ietekmē tomēr mūs tikpat skarbi, kā varētu pati realitāte. Sapņu loģika nav nelogiska, autors nav izvirzījis "padarīt dīvainu" to, ko viņš skaidri joprojām atzīst kā "loģisko domāšanu". Sapņu loģika nozīmē, ka katra aina veido savus īslaicīgos likumus, savu laiku vai arī kā Linčs to dēvē savu "laika patiesību".<sup>63</sup>

Pieņemot, ka, lai labāk uztvertu uz ekrāna notiekošo un saprastu kā atrašanās miega stāvoklī un sapņošana sasaucas ar filmu skatīšanos, mēs, skatoties Deivida Linča filmas, izmantojam Kristiana Meca teoriju. Savukārt, tālākajā darba posmā es apkoposu tos veidus kādā sapnis parādās un darbojas viņa filmās. Sapņu skaidrojumu un, kā tie palīdz izprast tuvāk filmas naratīvu, tēlus un to rīcību motivācijas, skatīšu balstoties iepriekš aprakstītajā Žaka Lakāna psihoanalīzes teorijā, papildus izmantojot arī Slavojas Žižeka teorētiskās idejas. Nobeigumā tiks apkopoti svarīgākie elementi, kas norāda uz virzieniem, kuros skatītājam meklēt atbildes. Līdzīgi kā sapni mēs saprotam arvien labāk, kad tas ir parādījies mūsu miegā vairākas reizes, tāpat Linča filmas kļūst skaidrākas, ievērojot lietas, kuras atkārtojas, jo lielākoties to parādīšanās sevī nes vienu un to pašu nozīmi. Atslēgstiet krēslā un ļaujieties sapņu stāstam sevi vadīt, jo tas ir tīrs stāsts bez naratīva darbības, stāsts ko naratīva process ir veidojis vai deformējis, stāsts no nekurienes, ko neviens nestāsta kādam citam.<sup>64</sup>

### 1.1. Sapnis kā filmas tēla pieredze

Vācu literatūrkritiķis, esejists, tulkotājs un filozofs Valters Benjamins ierosina pieņemt dīvainību kā saprašanas pamatmērķi. Un drošākais veids ļaut pasaulei parādīties kā dīvainai ir ļaut tai parādīties kā sapnim. Pēc Benjamina domām pasaule ir vairāk saprotama, kad tā runā to dīvaino attēlu valodā, ko mēs zinām kā sapņu attēlus.<sup>65</sup> Mēdz notikt, ka sapņotājs līdz zināmam punktam zin, ka viņš sapņo. Piemēram, starposmos

<sup>63</sup> Devlin, William. *The Philosophy of David Lynch*. University Press of Kentucky, 2011, 93.lpp.

<sup>64</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 91.lpp.

<sup>65</sup> Botz-Bornstein, Thorsten. *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lexington Books, 2007, 96.lpp.

starp miegu un pamošanos, it īpaši nakts pašā sākumā un beigās (vai arī kad dziļais miegs atkāpjas, atstājot tikai nepilnīgas, smagas un fragmentāras daļas), un visbiežāk visos tajos mirkļos, kad domas kā “esmu sapņa vidū” vai “šis ir tikai sapnis” iezibas prātā. Šādā mirklī sapnis meklē iespēju samazināt to, kas tikko ticis pieredzēts, un nodrošināt sevi pret to, kas ir gaidāms. Tas kalpo, lai iemidzinātu prāta aģentu, kuram konkrētajā momentā ir visa izdevība uzmodināt un aizliegt sapņošanas turpinājumu. Šāda veida domas parādās sapnī mirklī, kad cenzūra, kura līdz galam nekad tā īsti neguļ, jūt, ka tā ir pārsteigta ar pieņemto sapni. Laiks, lai apspiestu sapni ir pārāk vēls, tādējādi prāts satiekas ar šāda veida piezīmi.<sup>66</sup> “Kad vēlme iznirst no zemapziņas, sapnis kļūst par vienīgo veidu, kas spēj to apmierināt, bez pamošanās procesa iedarbināšanas. Bet tā zemapziņas daļa no Ego – apspiešanas mehānisms (aizsardzība), saskaņā ar Super-Ego, kurš to inspirē, pastāvīgi paliek pusnomodā, kopš tā darbs ir saglabāt aizsardzību pret apspiestajiem (un visbiežāk, aizliegtajiem) elementiem, kuri paši paliek aktīvi un nomodā, vai vismaz spējīgi aktivizēties, pat miega laikā”<sup>67</sup>, tā procesa parādīšanos skaidro Kristians Mecs.

Viens no visbiežāk izmantotajiem veidiem, kā sapnis parādās Deivida Linča filmās, ir kā konkrēta tēlu pieredze, ko tie piedzīvo atrodoties miega stāvoklī, un kas apstiprina augstāk minētā procesa vēlmju (apspiesto vai aizliegto) izsaukšanu no zemapziņas. Lielākoties šīs ainas iekļauj pamata elementus, lai skatītājs varētu uztvert, ka notiek sapņošanas process – tiek norādīts uz tēla atrašanos gultā, aizmigšanu, sapni, piecelšanos un ceļšanos saprast, kas ir noticis un ko šis sapnis varētu nozīmēt. Tāpat bieži vien fiziskā telpa ir dalīta atsaucoties uz sistēmu (zemapziņa, priekšapziņa un apziņa) un aģentiem (Id, Ego un Super-Ego) līdz punktam kurā fantāzijas tiek būvētas uz fantāzijām, kas realitāti padara neskaidru, bet beigās zaudē, nespējot cīnīties ar tās izraisītajām sekām. Piemēram, filmā:

1. “Gumijgalva”<sup>68</sup> - filmas sākuma aina jau tiek attēlota, kā vieta, kura nav realitātē eksistējoša. Tā kalpo kā prologs, kas ievada tālāk sekojošo darbību. Tajā parādās Vīrietis planētā (Džeks Fisks), šajā filmā pats pirmais, bet turpmākajās tāda veida tipisks tēls no citas pasaules. Bet kā var noprast tas spēj kontrolēt notikumu gaitu. Viņš sēž un lūkojas ārā pa logu, līdz mirklim, kad ir

---

<sup>66</sup> Šuvajevs, Igors. *Zigmunds Freids. Ievadlekcijas psihoanalīzē*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2007, 159. - 160.lpp.

<sup>67</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 104. – 105.lpp.

<sup>68</sup> *Eraserhead*, Deivids Linčs/Deivids Linčs, Amerika, 1977.



pienācis īstais moments, lai pārbrīdītu sviras un zobratus, un mūsu galvenajam varonim Henrijam (Džeks Nenss) par izbīli, tiek radīta sajūta par nenosakāmās izcelsmes radības atdalīšanos no tā. Radības izcelsme ir tikpat nenosakāma, kā process, kādā tas nonāk pasaulē. Bet filmas centrālais konflikts ir sevi pieteicis.

Nākamā lieta, ko mēs un galvenais varonis uzzinam, pēc šī ievada, ka nekas vairs nav tā kā bija. Pasaule, kādā līdz šim dzīvoja Henrijs, ir mainījusies. Jaunie dzīves pavērsieni – bērns, ko dzemdējusi viņa draudzene Mērija (Šarlote Stjūarte), diktē tālākos notikumus, tie mums ir tikpat mulsoši cik pašam Henrijam. Arī viņa dzīvoklis vairs nav vieta, kur patverties vai atslēgties no ikdienas, tāpēc Henrijs mierinājumu arvien biežāk atrod savos sapņos. Viņš sapņo, ka nonāk uz skatuves pie Sievietes, kas dzīvo radiatorā (Laurel Near), kur tā smaida un dejo. Uz skatuves grīdas no augšas pēkšņi sāk krist pa pusei tārpiem, pa pusei embrijiem līdzīgie radījumi, kurus mēs jau redzējām pirmajā filmas ainā, kad tas atdalījās no Henrija, iznākot no tā mutes. Smaidīgā Sieviete no radiatora tos samina ar kājām un izzūd. Henrijs it kā pamostas un blakus tam ir Mērija, kas sāk dzemdēt vairākus šādus radījumus pēc kārtas, kurus viņš savukārt nogalina, metot pret sienu.

Nākamais sapnis seko īsi pēc tam, kad viņu ir savaldzinājusi Skaistā sieviete, kas dzīvo pretējā dzīvoklī (Džūdijs Anna Robertsas). Henrijs sapnī atkal nonāk uz skatuves pie radiatora sievietes, kura dzied dziesmu ar vārdiem “Debesīs viss ir kārtībā”. Viņa pastiepj savas rokas pretī Henrijam, kurš cenšas tās satvert, bet uzliesmo spilgti balta gaisma un Sieviete no radiatora izzūd. Tad pēkšņi no viņa kakla izsprāgst viņa bērna galvaskauss, kas nocērt Henrija galvu un to aizvieto. Viņa galva tikmēr mirkst bagātīgās asinīs, nogrimstot tajās un nokrītot uz ielas, kur to savāc kāds mazs puisēns. Tas to pārdod rūpnīcai, kas izmanto smadzenes, kā izejvielu zīmuļu dzēšgumijām. Henrijs atmostas no sapņa neapmierināts un apjucis.

Filmas galvenā varoņa Henrija sāpīgi apspiestā iekšējā dzīve tiek vadīta caur tikpat sāpīgi apspiestu vidi, kurā tas dzīvo. Mums ir atļauts ieskatīties viņa nomocītajā prātā, kura projicētie attēli sasaucas ar sirreālistu stilistikas labākajām tradīcijām. Henrijs ir veidots no tāda paša “materiāla” kā viņa vide, bet tam ir arī otra puse. Henrijs ar bažām nojauš, ka viņš ir iestrēdzis pasaulē, kura ir ārpus viņa kontroles un tāpēc kritiskā attālumā no tā

psiholoģiskā stāvokļa apsēstības.

Mēs redzam Henriju, meklējot izbēgšanu caur sapņiem, kas ietver meiteni, kas dzīvo viņa radiatorā. To saturs un garums pastiprinās, viņa situācijai saasinoties un izmisumam pieaugot. Henrija stāvoklis kļūst par sava veida paradoksu, jo viņš gan ir, gan nav daļa no reālās pasaules. Izbēgšanu Henrijs meklē no ikdienas – bailēm, kas raksturo esošo situāciju, kurā viņš pirms tam sevi nebūtu varējis iedomāties. Henrija pašiznīcinošais spriegums rezultējas viņa nespējā samierināties ar realitātē esošo situāciju un savu jauno uzdevumu – būt tēvam. Bērns ir iemesls arī tam, ka Mērija ir aizgājusi no viņa mājas, jo tā nespēj gulēt bērna raudu dēļ. Bērns ir Henrija līdzšinējā miera grāvējs, kurš no mājām aizbaida viņa sievu, kas rezultējās arī tās krāpšanā ar Skaisto sievieti no pretējā dzīvokļa.

Deivids Linčs savā pirmajā pilnmetrāžas filmā izaicina tradicionālo koncepciju par fantāziju kā ideoloģisku papildinājumu. Fantāzija, kas tiek izspēlēta Henrija sapnī kļūst par līdzekli caur kuru subjekta baudas upuris sociālās produktivitātes labā kļūst redzams. Lai arī fantāzija aptumšo produktivitātes mehānismu, tajā pat laikā tā padara redzamu pašas produktivitātes izcelsmi – subjekta ielikšanu sociālajā kārtībā. Katra fantāzija ir sava veida fantāzija par izcelšanos: fantāzija rodas, lai nodrošinātu scenāriju, kas izskaidro subjekta un sociālās kārtības izcelšanos, kas ir tas, ko ideoloģija paliek konstitutīvi nespējīga izskaidrot.<sup>69</sup> Tāpat kā iemesls nespēj atrast pasaules izcelšanos, ideoloģija nespēj atrast sociālās kārtības izcelšanos. Bet fantāzija, tāpēc, ka tā lieto stāsta formu nevis vienkāršu skaidrojumu, spēj piepildīt šo plaisu un piedāvāt veidu kā izprast izcelšanos.

Fantāzija to dara gan sociālā, gan subjektīvā līmenī. Individuālam subjektam fantāzija par sākotnējo ainu pilnībā pārveido fakta būtību par subjekta nākšanu pasaulē stāstā, kas padara šīs dzemdības nozīmīgas. Henrija pilnīgā iegremdēšanās fantāzijā demonstrē tās spēku parādot sākotnējo baudas upuri, kas padara produktivitātes procesu iespējamu. Līdz ko Henrijs noskaidro savu baudas upuri un tā saistību ar produktivitātes procesiem caur fantāziju, skatītājs apzinās par to pašu lietu caur filmas fantāziju – sapni. Aina, kurā no Henrija mutes iznāk embrijam līdzīgais radījums un parādās vīrietis, kas pagriež trīs sviras, filma akcentē šo divu dažādo notikumu saistību. Filmā tiek norādīts, ka lai kļūtu par subjektu no sevis ir jāzaudē būtiska daļa, ko Žaks Lakāns nodēvējis par “lamellu” – tā ir nedalāma, neiznīcināma un nemirstīga. To raksturojot viņš saka: “Lamella ir kaut kas īpaši plakans, kas kustas kā amēba. Tā ir tikai nedaudz sarežģītāka, bet tā ir visur. Un tā kā tas ir kaut kas, saistīts ar to, ka dzimuma būtne zaudē savu seksualitāti, tā ir

<sup>69</sup> McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. Columbia University Press, 2007, 28.lpp.

nemirstīga, jo pārdzīvo jebkuru nošķiršanu. Un tā spēj skriet apkārt. Lamella ir libido orgāns – dzīves būtība.<sup>70</sup>

Henrija lamellas zaudējums atklāj viņa eksistenci kā iekārojošu subjektu, bet lamella tā vienkārši nepazūd, to apliecina šī radījuma parādīšanās arī vēlākajās ainās, kurās Henrijs sapņo. Subjekts fantazē jo nespēj pilnībā izbēgt no šīs būtības, tā vienmēr atgriežas, lai vajātu subjektu, kurš eksistē vēlmju pasaulē, ko veidojusi viņa upurēšanās. Henrijs pastāvīgi izskatās, kā kaut ko pazaudējis. Viņš iekāro kaut ko, kas paliek iztrūkstošs vai vismaz noklusēts. Kā to raksturojis Linčs: “Henrijs ir ļoti drošs par to, ka kaut kas notiek, bet viņš to nesaprot.”<sup>71</sup> Henrijs neko nezina par šo objektu, lai zinātu, ko tieši viņš iekāro. Henrija sapnis ir centieni izbēgt no pasaules, kurā ir šī tukšuma sajūta, kas rada neapmierinātību. Sapnis ir izbēgšana citā – alternatīvā pasaulē, bet jaunā radītā pasaule ir vecās pasaules produkts, ko viņš pamet. Savā sapnī Henrijs piedzīvo to, kas viņam realitātē pietrūkst, un Sieviete, kas dzīvo radiatorā ir tā, kas reprezentē ideālu mīlestību.

Sapņa ainā Henrijs redz sevi uz skatuves kopā ar Sievieti no radiatora, kura ar roku mājieniem aicina viņu nākt tuvāk, bet mirklī, kad viņš saņem tās rokas, parādās balta, žilbinoša gaisma un viņa pazūd. Šajā ainā Henrijs ir nonācis tuvāk sava sapņu objekta baudai, bet līdz galam viņš nav to sasniedzis. Henrija nespēja atklāj viņa kastrāciju, kas tiek saprasta ar metaforisku procesu, kas veido iekārojošo subjektu.<sup>72</sup> Tā ir mītiskā dzīves būtības upurēšana, kas ir redzama filmas sākumā. Bet filmas aspektā kastrācijas avots ir Henrija bērns. Pēc sapņa Henrijs pamostas un realitāte ir mainījusies, tāpēc, ka sapnis ir ļāvis viņam piedzīvot pašam savu kastrāciju, viņš izjūt savu nespēju priecāties, arī par kādu citu. Viņa uzbrukums bērnam ir darbība, kas apzīmē Henrija pretošanos pieņemt noteiktus sociālās kārtības likumus, kuri tiek piemēroti cilvēkam. Nogalinot bērnu, viņš noliedz gan kastrāciju, gan tai pavadošo baudas zaudējumu. Bērna nogalināšana atbrīvo Henrija baudu, sagrauj produktivitātes mehānismu un atbrīvo to no kastrācijas, kas nu ļauj viņam piedzīvot savu sapni pilnībā. Linčs norāda, ka mūsu patieso vēlmju apzināšana, ir iespējama, bet tā prasa upurus. Savu vēlmju apzināšanas procesā vienmēr būs sastopamas barjeras, kas būs jāiznīcina.

---

<sup>70</sup> Miller, Jacques-Alain. *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company, Inc., 1998, 226.lpp.

<sup>71</sup> Rodley, Chris. *Lynch on Lynch*. 2nd ed. London: Faber and Faber Limited, 2005, 56.lpp.

<sup>72</sup> McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. Columbia University Press, 2007, 33.lpp

2. “Ziloņcilvēks”<sup>73</sup> – šajā filmā, līdzīgi kā “Gumijgalvā”, tā sākas ar ainu, kas ir abstrakta un sākotnēji mēs to līdz galam neizprotam. Uz mums nolūkojas skaistas sievietes acu pāris, mēs ieraugām tās mierpilnās sejas kopplānu. Un jau nākamajā momentā mēs to redzama sāpēs kliecēju, atrodoties uz zemes. Šo kadru nomaina ziloņi, kas auro un izskatās satrakojušies. Kadri viens otru nomaina, un tie vēl kādu laiku saista mūsu uzmanību. Mirklī, kad filmā mēs tiekam iepazīstināti ar galveno varoni Džonu Meriku (Džons Hērts) šīs ainas mums kļūst skaidras. Džons ir tā nodēvētais Ziloņcilvēks, sava anomālā ārējā izskata dēļ, kura māte ir mirusi, atstājot bērnu vienu un neaizsargātu. Filmas gaitā mēs redzam ainu, kurā Džons Meriks dodas gulēt, viņa sapnis ir ļoti līdzīgs sākotnējajām filmas ainām. Džons redz ziloņus, sāpēs kliecēju māti, industriālu vidi ar vīriešiem, kas darbina mehānismu – līdzīgi kā “Gumijgalvā” kontrolē situāciju (kādā veidā viņi iespaido situāciju mēs ieraudzīsim nedaudz vēlāk). Šie vīrieši sapnī tam tuvojas ar spoguļi, kuru tie nostāda Džona sejas priekšā, tajā viņš ierauga sevi kā zilonim līdzīgu radījumu. Tiek parādīts kameras tuvplāns, kur Džona spoguļattēlu nomaina tuvplāns ar īsta ziloņa snuķi un acīm – Meriks ir pazaudējis savu identitāti, pieņemot sevi kā Ziloņcilvēku.

Šajā gadījumā apstiprinās Žaka Lakāna teorija par spoguļa stadiju. Mecs skaidro, tajā mirklī, kad notiek identificēšanās ar spoguļa attēlu, viņš atrod, atsaucoties uz Lakānu, apmierinājumu vienotībā, vienotībā, kuru bērns nespēj izjust savā ķermenī. Bērns ne tikai identificējas ar savu attēlu, bet sāk uztvert sevi caur šī attēla citādību. Tas ir, viņš spēj sevi redzēt, kā kaut ko citu, kā citi cilvēki viņu redzētu.<sup>74</sup> Džons Meriks, ieraugot savu spoguļattēlu automātiski ar to identificējas, un apzinās, ka cilvēkos viņš ievieš bailes, pretīgumu, ka ar viņa ārējo izskatu līdz galam viss nav kārtībā. Tajā pat laikā reālajā dzīvē viņš līdz šim ir izvairījies no identificēšanās ar sevi, jo spoguļi tam nav bijuši pieejami vai viņš no tiem ir bijis pasargāts. Tās ir viņa bailes, ko zemapziņa atbrīvo, esot miega stāvoklī.

Mirklī, kad sapnī notiek identificēšanās ar savu spoguļattēlu, viņš zaudē savu identitāti un pieņem to, kas ir uzspiesta no apkārtējiem – viņu kā zilonim līdzīgu radījumu. Sapnis nedaudz vēlāk arī piepildās reālajā dzīvē, kur vīriešus, kas kontrolē mehānismu,

<sup>73</sup> *The Elephant Man*. Deivids Linčs/ Davis Lynch, Amerika, 1980.

<sup>74</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 45.lpp.

nomaina tā vīriešu sabiedrības daļa, kurai maz rūp cilvēciska iejūtība vai cieņa. Savu gandarījumu tā izjūt izklaidē, kur neiztikt bez alkohola, sievietēm un nievājošas attieksmes pret citādajiem. Pārākumā tie izjūt savu varenību. Viņi arī kļūst par sava veida Merika dzīves iespaidotājiem, jo tāpat kā sapnī, ieigrūž tam sejā spoguļi. Atrodoties slimnīcā visam slimnīcas personālam ir tikusi strikti noliegta jebkāda spoguļa ienešana viņa istabā, tāpēc Džona reakcija uz savu spoguļattēlu ir pamatīgs šoks par ieraudzīto.

Līdzīgā veidā kā “Gumijgalvā” filma izmanto dalījumu, kurā realitāte tiek strukturēta gan caur vēlmēm, gan caur sapņiem. Filma izmanto šāda veida dalījumu, lai redzētu, kas izriet tad, ja kāds pilnībā apzinās savas vēlmes. Sapnis ļauj subjektam piepildīt neiespējamo, bet to izdarot tiek iznīcināts pats subjekts. “Ziloņcilvēks” atklāj, ka vardarbībai ir jābūt adresētai arī pašam uz sevi, ne tikai pret citiem. Linčs ierosina, ka subjekts saglabā savu subjektīvo identitāti noturot distanci no savām pamata vēlmēm. Viņš izdzēš šo attālumu, kad no vēlmju pasaules attēlojuma tas ienirst pilnībā sapņu pasaulē. Caur savu sapni Džons Meriks cenšas pietuvināties savai būtībai, savai identitātei. Pats filmas nosaukums jau liek mums uzdot jautājumu, kas ir šis Džons Meriks? Vai tiešām dzīvnieks? Tāpat filmas laikā tās tēli tiek veidoti kontrastā, no vienas puses ir sabiedrības daļa, ieskaitot vīrieti, kas uzdodas par Merika īpašnieku un nakts uzraugs, kuri pret to izturas kā dzīvnieku. No otras puses mums prefī ir Merika ārsts (Entonijs Hopkinss) un Londonas augstākās klases sabiedrība, kas pret viņu izturas, kā pret cilvēku. Cilvēku reakcijas ir tās, kas definē Džonu un pārējos kā cilvēciskas būtnes.

Visas filmas laikā Džonā notiek cīņa par to, kas viņš ir. Sākotnēji viņš ir ķēmu šova lielākā pērle, un darbojas sava saimnieka pakļautībā. Viņu izrāda kā cirka šova elementu – dzīvnieku. Vēlāk viņa gādību pārņem ārsts un slimnīcas personāls, kas viņā rada priekšstatu par to, ka viņš nemaz nav tik atšķirīgs no citiem, arī viņš spēj būt cilvēks. Vēlākā sapņa un tam sekojošā realitātes aina atsviež to atpakaļ pasaulē, kur viņš tiek vērtēts kā dzīvnieks – šova izklaides elements. Bet Džonā turpina mājot šī vēlme pēc sava sapņa piepildījuma – būt par tādu pašu cilvēku kādi ir pārējie. Šī apziņa, par sevi kā cilvēku, uzvar mirklī, kad viņš tiek konfrontēts ar dusmīgu cilvēku pūli, kas to savas ziņkāres vadīti būtu gatavi saplosīt. Meriks izkriedz: “Es neesmu Ziloņcilvēks. Es neesmu dzīvnieks. Es esmu cilvēks.” To viņš apliecina vēlreiz ainā ar ārstu Trevisu, kur pirms došanās uz teātri, viņš saka: “Mana dzīve ir piepildīta, jo es zinu, ka esmu mīlēts. Esmu sevi sasniedzis.” Pēc teātra izrādes Džons tiek godināts ar skaļiem skatītāju aplausiem, tadējādi vēlreiz apliecinot to, ka viņš ir novērtēts un pieņemts sabiedrībā kā viens no

viņiem. Tāpēc vakarā, dodoties pie miera, viņš ļaujas savam sapnim un aiziet gulēt, noliekot galvu uz spilvena, zinot, ka tas viņu nogalinās. Šajā mirklī viņš pilnībā kļūst par cilvēku.

3. “Zilais Samts”<sup>75</sup> – galvenais filmas varonis Džefrijs (Kails Maklahans) pēc ainas ar ielaušanos Dorotijas (Izabella Roselīni) dzīvoklī, un nolūrēšanas no skapja uz Frenka (Deniss Hopers) ierašanos ciemos pie tās, redz sapni. Tajā Frenks sauc viņa vārdu, ir liesmojoša uguns, kas nodziest, Frenks pasludina tumsas iestāšanos, kamēr Dorotija lūdzas, lai viņai iesit. Džefrijs satraukts pamostas vēl neapjaušot cik tuvu viņam ir pietuvojies ļaunums. Arī šis sapnis, guži kā filmā “Ziloņcilvēks” iegūst savu apstiprinājumu realitātē. Nākamajā reizē, kad Džefrijs dodas apciemot Dorotiju, viņu tikšanās izvēršas līdz kaislīgai mīlas aintai. Dorotija gultā saka Džefrijam, ka viņa vēlas, lai viņai tiktu nodarīts pāri. Gluži kā sapnī viņa lūdz Džefrijam tai iesist, kam viņš cenšas pretoties, bet viņa tumšā puse ir tam pietuvojusies daudz tuvāk, kā viņš spēj iedomāties. Džefrijs salūst zem Dorotijas aicinājumie tai iesist, uzliesmo nevaldāma uguns, ļaunais ir uzvarējis. Dorotija apmierinājumā nočukst Džefrijam, ka tagad viņas ķermenī ir viņa slimība.

Kontrasts starp gaišo un tumšo, virspusi un dziļumu ir apspēlēts diezgan tieši filmā “Zilais samts”. Ārējais kontrasts starp krāsām sekmē filmas sapņaino atmosfēru. Krāsa pieņem strukturālu kvalitāti un ir spējīga izraisīt emocionālu vai psiholoģisku stāvokli, kā piemēram, zilais samts ir uzbudinājuma un komforta avots Frenkam. Krāsas strādā arī pretstatos. Ļoti piesātinātais sarkano rožu un dzelteno tulpju spilgtums, novietots pret balto sētas žogu, liek nakts melnumam izskatīties biežam kā piķim. Diena un nakts norāda uz pārspīlētiem zemapziņas stāvokļiem. Linča rokās diena ir kā konstanti pārmērīgs stāvoklis, kurā apziņa ir nespējīga pietuvoties zemapziņai. Kontrastā nakts tiek iezīmēta ar gaismas trūkumu, tukšumu, kas ir iekšēji vērsts un reibinošs. Filmas tēli saista mīlestības un naida psiholoģiskos stāvokļus caur tumšā un gaišā asociāciju izraisīšanu. Sendija runā par sapni, kurā tūkstošiem sarkanrīklišu nes gaismu un mīlestību, lai izgaismotu pasaules tumsu. Tam pretēji Frenks atrod komfortu gaismas trūkumā un no tā barojas. Filmas ainā viņš izsaka frāzi “tagad ir tumšs”, tādējādi darot zināmu savu psiholoģisko komfortu un draudzīgumu ar zemapziņu.

---

<sup>75</sup> *Blue Velvet*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 1986.

Vēl viena kontrastu spēle rodas no Linča veidotajiem sieviešu tēliem. Blondā Sendija iemieso racionālo, mīlošo un nevainīgo, kamēr tumšmate Dorotija ir iracionālā, seksualizētā un bīstamā pārstāve. Respektīvi, Sendija un Dorotija funkcionē kā kontrastējoši poli pēc kuriem Džefrijs mēra pats savus psihiskos stāvokļus. Viņš asociējas ar Sendiju visbiežāk dienas laikā, nododot tai savus racionālos plānus un pieņēmumus par mistēriju, kurā viņš ir iesaistīts. Viņas jūtīgums ļauj tam atpazīt ikdienas pasauli un sevī pazīstamo. Kā boja Sendija kalpo Džefrija orientēšanai uz virspusi, kad tas riskē kļūt sava prāta pārņemts ar apkārt notiekošajiem notikumiem. Pretēji Dorotija tiek asociēta ar iracionālo un eksistē kā nogāze Džefrijam, lai tas iepazītu savas zemapziņas vēlmes un perversijas. Tādējādi filmas sapņi, tēli, krāsas un tekstūra uzņem emocionālu un psiholoģisku rezonansi, kamēr to konkrētā nozīme paliek nenotverama un nerasniedzama. Apzīmētāji neattiecas uz kādu ārēju patiesību, bet uz sapņotāja psihe mistēriju.

“Zilajā samtā” Linčs ir izveidojis hermētisku pasauli, kurā filmas noslēpumi un mistērijas ir līdzīgas tām mistērijām, kas norisinās cilvēka prātā. Linčs paļaujas uz telpas loģiku, un virspuse un dziļums kalpo, lai pastiprinātu viena otru. Šādas attiecības piemērs parādās filmas sākumā, kur pēc secīgiem, gleznaini izkārtotiem ideālās Amerikāņu pilsētas kadriem, kamera virzās cauri zāles mauriņa šķietamajam virspuses spožumam, lai zem tā atklātu mudžošu, haotisku varmācības masu. Neredzami un iracionālie spēki ikdienā kļūst uztverami caur piesātinātas kameras aci. Džefrijam pāreja no virspuses uz dziļumu notiek caur nogrieztu ausi – kā vārtiem. Auss, pat ja nepievienota ķermenim, funkcionē, lai saslēgtu kopā divas pasaules. Līdz ko kamera pārvietojas dziļāk pa kanālu, pieaugoši skaļa skaņa apzīmē kustību jaunā telpā. Džefrija auss atklājums, dāvana no Frenka, ļauj viņam ieslīgt dziļāk sava prāta mistērijā, lai saprastu cik lielā mērā viņš un Frenks patiešām ir vienādi.

Lai spētu identificēties ar Džefriju kā galveno varoni, skatītājs sākotnēji saslēdzas ar filmas mistēriju detektīva lomā. Pakāpeniski, lūriķa skatiena pozīcijas aicinājums novieto skatītāju vairāk perverta lomā. Sendija rotaļīgi uzdod Džefrijam jautājumu: “Es nezinu vai tu esi vairāk izmeklētājs vai perverts”, mudinot skatītāju pārdomāt arī savas motivācijas un vēlmes zināt un redzēt. Aina, kas vislabāk raksturo nodošanos šādai nolūrēšanai ir mirklī, kad Džefrijs, ielauzies Dorotijas dzīvoklī, no viņas skapja nolūkojas uz savādu seksa ainu starp Frenku un Dorotiju.

Kā skaidro Mecs: “Lūriķis ir ļoti piesardzīgs uzturot distanci, tukšu vietu starp objektu un aci, kā arī objektu un savu ķermeni. Lūriķis reprezentē telpā to plaisu, kas to

vienmēr šķir no objekta, viņš reprezentē savu neapmierinātību (kas viņam kā lūriķim ir tieši vajadzīga) un tāpat savu apmierinājumu, ciktāl tas saglabājas kā lūriķa tips. Lai piepildītu šo attālumu, nozīmētu apdraudēt satriekt subjektu, kas to novestu līdz objekta patērēšanai (objektu, kas nu ir pārāk tuvu tam, līdz ar to viņš nespēj vairs to redzēt), orgasma sasniegšanai un sava ķermeņa apmierināšanai. Tātad izjust citas dziņas, mobilizējot sajūtas uz kontaktu un pārtraucot lūrēšanas aktu.”<sup>76</sup> Džefrijs nolūkojoties uz Frenku un Dorotiju nealkst būt notiekošajā procesā, viņš gūst apmierinājumu vien uz viņiem noskatoties, tādējādi apgūstot savas psihi tumšākās puses, un apzinoties savu līdzību ar Frenku.

Slavojs Žižeks apstiprina lūrošā Džefrija pozīciju: “Džefrijs nav nenovērots, nejaušs liecinieks noslēpumainam rituālam. Rituāls ir no paša sākuma uzvests tieši viņa skatienam. No šādas perspektīvas, patiesais spēles organizētājs ir Frenks. Viņa skaļā, teatrālā maniere, robežojas ar komismu un rada iespaidu par filmas nelieti, kas liecina par faktu, ka viņš izmisīgi cenšas savaldzināt un atstāt iespaidu uz kāda skatienu. Lai pierādītu ko? Atslēga atbildei iespējams tiek piedāvāta saistībā ar Frenka apmāto atkārtojumu Dorotijai: “Neskaties uz mani!” Kādēļ gan, lai viņa nevarētu skatīties? Ir tikai viena iespējamā atbilde: tā kā tur nav ko redzēt. Frenks nespēj sasniegt erekciju, jo viņš ir impotents.”<sup>77</sup>

4. “Tvinpīka: Uguns, seko man!”<sup>78</sup> – Filma risina noslepkavotās skolnieces Lauras Palmeras (Šerila Lī) slepkavību, un atgriežas pie stāsta par viņas pēdējām dienām pirms slepkavības. Vienā no pēdējām naktīm Laura redz sapni (kurš pa pusei tiek dalīts arī ar Deila Kūpera (Kails Maklahans) sapni, jo viņa sapni ir iespēja nedaudz ieskatīties nākotnē un paredzēt lietas uz priekšu), kurā viņa pa durvīm, kas uzgleznotas un stāv piekarinātas pie sienas tās guļamistabā, ierauga sarkano aizskaru istabu. Tajā atrodas nogalinātās Terēzas Benksas (Pamela Gidleja) gredzens. Istabā nonāk arī izmeklēšanas aģents Kūpers, kurš tur satiek Mazo liliputa vīrieti (Maikls Dž. Džonsons), kurš tam parāda gredzenu. Deils uzreiz saprot, kas tas ir par gredzenu un Lauru sapnī brīdina, lai viņa to nepieņem. Laura it kā sapnī pamostās un sev blakus ierauga guļot Anniju (Hetera Greiema), kas izstāsta, ka viņa ir kopā ar Deilu un Lauru.

---

<sup>76</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 60.lpp.

<sup>77</sup> Žižek, Slavoj. Pieejams: [http://www.lacan.com/thesymptom/?page\\_id=1955](http://www.lacan.com/thesymptom/?page_id=1955) [Skatīts 2014, 3.mai.]

<sup>78</sup> *Twinpeaks: Fire Walk With Me*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 1992.



Labais Deils esot iestrēdzis melnajā alā un nevar tikt ārā, lai viņa to izlasot savā dienasgrāmatā. Nākamajā momentā Annija jau ir pazudusi, bet Laura savā rokā atrod gredzenu un pēc tam sevi ierauga gleznā ar durvīm, kas ved uz melno alu un telpu ar sarkanajiem aizskariem. No rīta viņa pamostas, bet rokā gredzenu neatrod.

Lauras māte savā sapnī redz baltu zirgu. Tas ir naktī, kad pie Lauras pa logu iekāpj Bobs (Frenks Silva), kurš to seksuāli izmanto. Laura cenšas noskaidrot, kas viņš tāds ir, bet Bobs neatbild. Vienā mirklī viņa seja pārtop par viņas tēva Līlanda Palmera (Rejs Vaizs) seju, seko spalgs klieziens un nepārprotams šoks par uzzināto informāciju.

Filma "Tvinpīka: Uguns seko man!" tāpat kā citās Deivida Linča filmās risina jautājumu par cilvēka identitāti un tās dažādajām pusēm. Astoņpadsmit gadus vecā Laura Palmere naktis aizvada bīstami, strādājot par prostitūtu pie narkotiku dīleriem. Savukārt pa dienu viņa apmeklē vidusskolu, pavada laiku savas labākās draudzenes kompānijā un piestrādā izvadājot maltītes veciem cilvēkiem. Viņa uzskatāmi dzīvo dubultu dzīvi. Tāpat kā viņas tēvs Līlands Palmers, kurš dienas laikā veic apzinīga tēva / vīra pienākumus, iet uz darbu, pavada laiku ar savu sievu, satraucas par savu meitu, bet naktī lien iekšā pa viņas istabas logu, lai to izmantotu. Abos filmas tēlos mājō ļaunais gars Bobs, kurš kontrolē to prātu un darbību.

Galvenās filmas sapņu ainas redz tieši Laura, tajos parādās ļauno dvēseļu apdzīvotā dimensija – melnā ala, tajā nonākušie Deils un Annija, cenšas viņu pasargāt no nāves, sniedzot tai padomus, kā no tās izbēgt. Gredzens, kas vairākkārtīgi parādās filmā un arī Lauras sapnī, simbolizē piederību melnajai alai un ļaunajiem spēkiem. Lauras sapņi parādās miegā, kad viņa kā subjekts neapzinās, cenzūras funkcija atslābinās un sapņu saturs var ienākt viņas apziņā. Kas ienāk subjekta apziņā ir attēli, kas līdz šim ir distancējuši sevi no traucējošās vēlmju dabas, un vairs nerada draudus. Sapņiem nav citas izvēles kā parādīties attēlu veidā, tādējādi tie kļūst par galveno procesa izteiksmi, kas izdzēš abstrakta satura domu ekspresiju. Šajos scenārijos sapņojošais subjekts parasti spēlē stāstītāja lomu un sapnis reprezentē subjekta (bieži vien apspiesto) vēlmju piepildījumu.<sup>79</sup> Savā ziņā sapņotājs var tikt saukts par sava sapņa skatītāju, par kādu kļūst tieši Laura. Kā

<sup>79</sup> Margolis, E. Harriet. *The Cinema Ideal: An Introduction to Psychoanalytic Studies of the Film Spectator*. Routledge Library Editions: Cinema, 2013, 241.lpp.

izteikusies angļu rakstniece un žurnāliste Mērija Anna Evansa, kas rakstīja ar pseidonīmu Džordžs Eliots: “Neviens ļaunums nenotiesā mūs bezcerīgi, izņemot to vienu, kuru mēs mīlam, vēlamies turpināt un necenšamies izbēgt.”

Lauras realitātes pieredze ir strukturēta kā sapnis, un sapnis kalpo kā ekrāns, kas aizsargā to no tieša, neapstrādāta īstā apspiešanas. Pati realitāte var funkcionēt kā bēgšana no reālā sastapšanas. Opozīcijā starp sapni un realitāti, fantāzija ir realitātes pusē, un tieši sapņos mēs sastopamies ar traumatisko īsto. Tas nav, ka sapņi ir domāti tiem, kuri nespēj paciest realitāti, realitāte pati par sevi ir tiem, kas nespēj paciest savus sapņus.<sup>80</sup>

Lauras prāta stāvoklis filmā ir Zigmunda Freida aprakstītais identifikācijas process ar objektu, kas izpaužas kā emocionāla saikne ar citu cilvēku. Tikai šajā gadījumā tā nav identifikācija ar tēvu, bet identifikācija ar tēvu kā objektu, kas nosaka to, ka viņš ir tas, ko vēlas bērns, šajā gadījumā Laura. Saikne nav ar tēvu kā subjektu, bet ar viņa Ego kā objektu. Bieži gadās, ka saskaņā ar nosacījumiem kuros simptomi identifikācijai tiek veidoti, tas ir gadījumos, kad iesaistīta ir apspiešana un dominē zemapziņa, objekta izvēle tiek pagriezta tieši uz identifikāciju –Ego, tas ir pieņemot objekta raksturiezīmes.<sup>81</sup> Laura tādējādi ir pieņēmusi sava tēva identitātes ļaunās puses raksturiezīmes. Lauras personība atklāj visekstrēmākos bērnu seksuālās vardarbības simptomus – disociatīvus traucējumus, kādēļ viņas pasaule arī kļūst par murgu. Tie iekļauj arī disociatīvus identitātes traucējumus, kas saprotams tā, ka subjekts attīsta autonomu vai daļēji autonomu personalitāti, lai pārciestu nospiedošo stresu un satraukumu, esot seksuāli izmantotai.

Savukārt Līlands iekļaujas modelī par asinsgrēka tēvu, kurš ir spējīgs uz varmācīgiem un greizsirdības pilniem uzliesmojumiem pret savu meitu, tai pat laikā izskatoties nekaitīgs pārējiem. Līlands pastāvīgi un labi izplānotā veidā uzbrūk upurim, kas to neapdraud, lai apspiestu savu sajūtu par nedrošību. Līlanda patriarhālā vēlme kontrolēt sievietes savā ģimenē tiek pausta ar seksuālu varmācību pret savu meitu un pilnīgu kontroli pār savu sievu. Tāpat mums jāredz, ka Līlands ir atbildīgs par savu darbību. Sociālie un psiholoģiskie spiedieni ietekmē viņu, bet tie neatbrīvo viņu no vainas apziņas. Linčs izmanto Bobu, lai reprezentētu Līlanda varmācīgās darbības, lai uzsvērtu, ka tās ir tīra ļaunuma veiktas.

---

<sup>80</sup> Beaumont, Matthew. *A Concise Companion to Realism*. Blackwell Publishing Ltd, 2010, 240.lpp.

<sup>81</sup> Freud, Sigmund. *Group Psychology and the Analysis of the Ego 1922 / Chapter VII. Identification*. Pieejams: <http://www.bartleby.com/290/7.html> [Skatīts: 2014, 9.mai.]

5. "Ceļš uz nekurieni"<sup>82</sup> – Freds (Bils Pulmans) stāsta savai sievai Renē (Patrīcija Arkete) par sapni, ko viņš redzējis, kurā viņš ienācis viņu mājā un dzirdējis kā tā sauc pēc viņa. Freds redz degošu uguni kamīnā un dūmus, kas nāk no gaitenā. Viņš saka, ka nav varējis to atrast. Viņš ienāk abu kopējā guļamistabā un atrod sievu guļot, bet saka, ka tā neesot bijusi viņa, tā izskatījusies pēc viņas, bet neesot bijusi. Renē uz viņu paskatās un sāk kliegt, tā it kā būtu satriekta par kaut ko. Tad Freds it kā pamostas drebuļu klāts un paskatās uz "īsto" Renē, lai pārlicinātos, bet ierauga, ka pretī viņam glūn Mistiskā vīrieša seja (Roberts Bleiks). Viņš satraukumā iedod gaismu, un atrod savu sievu turpat blakus, kura norūpējusies skatās uz to, jautājot vai viss kārtībā. Viņš tai pieskaras, lai vēlreiz pārlicinātos. Šī filmas situācija ietver dubultā sapņa pieredzi, jo sapnis tiek stāstīts sapnī.

Vēlāk filmā Freds, kurš nu jau nonācis cietumā par savas sievas slepkavību, saskaras ar miega problēmām. Cietuma ārsts tam iedod miega zāles, lai viņš spētu gulēt. Tajā naktī notiek neizskaidrojama situācija un Freds no cietuma kameras pazūd, tā vietā sargi atrod tur jaunu puisī vārdā Pīts (Baltazars Getijs).

"Ceļā uz nekurieni" režisors piedāvā ieskatīties stāstā, kas aplūko divu vīriešu identitātes, kuras tiek sasaistītas esot vienam otra alter Ego, stāsts, kas velk paralēles divu pāru attiecību vēsturē – vienā, kas ir īsts un otrā, kas ir iedomu auglis. "Ceļā uz nekurieni" atmiņas un identitāte ir pārākas par ķermeņi, izvēloties saimnieku, kuru tās iemieso, tādējādi fantāzijas sabrūk, atbrīvojot tās no gribas un vīriešiem, kas tās reiz radīja.

Pirmkārt, par filmas struktūru. Sākuma titri, kas iet kopā ar Deivida Bovija dziesmu "I'm deranged" ("Esmu dezorientēts"), nosaka toni tam, kas sekos. Filma sākas ar Fredu, kas sēž viens pats loga priekšā, smēķējot, kad pēkšņi caur mājas domafonu ienāk ziņa: "Diks Lorāns ir miris!" Freds vēl nezina, kas ir šis mistiskais Diks Lorāns, vai pareizāk sakot bija, ne arī to, kurš piegādāja ziņu. To nezina arī skatītājs. Īsi pirms filmas beigām mēs uzzinām, ka pats Freds piegādā šādu ziņu. Kārtīgi ieklausoties ainas fona skaņās, mēs saprotam, ka tā ir viena un tā pati, tikai pasniegta no citas pozīcijas, vai pareizāk sakot ir mainījusies Freda pozīcija. Šajā ainā viņš ir gan saņēmējs, gan piegādātājs, vienā un tajā pašā laikā un telpā. Topoloģiskā (vārds vispārīgi definē jēdzienu "nepārtrauktība") figūra, kas padara šādu lietu iespējamu ir mēbiusa lenta - kurai ir tikai viena mala un viena puse.

---

<sup>82</sup> *Lost Highway*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 1997.

Mēbiusa lentas galvenā īpašība ir vienpusīgums - no jebkura šīs virsmas punkta var nokļūt jebkurā citā, nešķērsojot virsmas malu, tāpat arī to definē tās neorientējamība.<sup>83</sup>

Šī figūra tiek apskatīta un arī pielietota Žaka Lakāna teorijā. No vienas puses Lakāns to izmanto kā modeli, lai konceptualizētu apspiestā atgriešanos. Tēma, kas arī ir svarīga saistībā ar filmu. No otras puses, tā var ilustrēt veidu kā psihoanalīze konceptualizē konkrētas pretēji nostādītus kontrastus. Piemēram, iekšpuse / ārpuse, pirms / pēc, apzīmētājs / apzīmējamais, šāda veida kontrastu pielietojamība filmā raksturo Fredu / Pītu. "Ceļā uz nekurieni" kontrastu apvienošana ir ļoti svarīga tēma, tāpat kā iekšpuses / ārpuses kontrastu problemātika, gluži kā lielākoties visās Deivida Linča filmās.

Vēl viens piemērs, bez jau pieminētās ziņas par Diku Lorānu, saistībā ar kontrastiem, ir aina kurā Freds pirmo reizi satiek noslēpumaino vīrieti. Vienlaicīgi tas spēj būt gan iekšpusē, gan ārpusē, vietu, kur visi šie kontrasti sastopas, viņš tā teikt ir Mēbiusa lentas pagrieziens. Lakāna Mēbiusa lentas izmantojumā, vieta, kas apzīmē iedomātā un simboliskā savienojumu, savā ziņā noslēpj sākotnējo griezumumu, kas ierosina šo topoloģisko figūru pirmām kārtām, griezumums ir zemapziņa (vai Lakāna terminoloģijā Reālais). Noņemot Reālo, realitāte subjektam saglabājas kā saistīta ilūzija, kas kavē subjekta kļūšanu par upuri, tā teikt nonākšanai līdz realitātes sajūtas pazaudēšanai.<sup>84</sup>

Runājot par paralēlo identitātes krīzi filmā, atsaucoties uz dalītu personību, jāņem vērā Mēbiusa lentas struktūra. Nav tik vienkārši, ka Pīta stāsts ir tikai apgriezts Freda stāsts – Mēbiusa lenta ir vienpusēja. Paralelitāte vārda Mēbiuss ziņā nenožīmē dubults vai apgriezts, bet abpusējs. Pīta stāsts nav tikai apgriezts Freda stāsts, tai pat laikā Freda stāstam ir jābūt Pīta stāsta otrai pusei. Šajā sakarā, ņemot vērā Mēbiusa pagriezienu, viena taisnība ir otra taisnība, tajā, ka tie ir vienādi.

Lakāna kontekstā ceļa metafora kalpo kā patvērums ne tik daudz brīvībai un protestam, bet patvērums dzīvei kā apkārtceļam. Lakāns ceļa metaforu lieto stāstot par nāves dziņu, bet viņš to padara nepārprotami skaidru, šāds uzskats par dziņām ir tālu no iedomātās un narcistiskās likumu brīvības reprezentācijas. Pat šī dziņa pēc brīvības ir atkarīga no likumu eksistences, šķēršļiem, brīvībai ir vajadzīgi šķēršļi to pārkāpšanai. Lakāns atklāj faktorus, kas ļauj attīstīties psihozei. Te viņš atkal izmanto ceļa metaforu.

<sup>83</sup> Buckland, Warren. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. John Wiley & Sons, 2009, 56.lpp.

<sup>84</sup> Rabate, Jean-Michel. *The Cambridge Companion of Lacan*. Cambridge University Press, 2003, 116. - 119.lpp.

Viņš raksta: “Mazsvarīgu ceļu secība un lielceļš nav viena un tā pati lieta. Lielceļš nav kaut kas tāds, kas pāriet no viena ceļa otrā, tā ir dimensija izstiepta telpā. Ja es ņemu lielceļu kā piemēru, tas ir tāpēc, ka tas ir komunikācijas ceļš, lielceļš ir nenoliedzams cilvēku pieredzes apzīmētājs.”<sup>85</sup> Lakāns norāda uz savu priekšstatu par kompilēto punktu, kurš ir tas, kas pārliecinās, ka daži mūsdienīgi nozīmes jēdzieni var tikt radīti valodā. Kompilētais punkts ir vieta, kur apzīmētājs un apzīmējamais burtiski tiek savienots kopā. Kā lielceļš ar cieņu pret mazāku ielu sistēmu, kompilētais punkts satur šo sarunas sistēmu kopā. Minimāls skaits šādu punktu ir vajadzīgs cilvēkam, lai to varētu saukt par normālu, un kuri, kad tie nav nodibināti vai dod ceļu, veido psihi.

Atsaucoties uz Lakānu, vissvarīgākais kompilētais punkts, lielceļš starp dažiem mazāk nozīmīgiem ceļiem, ir tēva vārds – tēvišķā metafora. Sākotnējā apzīmētāja ierobežošana, ko Freids sauca par *verwerfung*, tēva vārds ir stratēģija lai izvairītos no kastrācijas: subjekts ir kastrēts tam pārejot simboliskajā stadijā – valodā un sabiedrībā. Šādas kastrācijas noliegšana noved līdz psihozei. Noliegums citam simboliskajam, kas rezultējas fallisko funkciju pazušānā noved subjektu pie sociālās kārtības sajukuma tāpat kā seksuālās identitātes zaudējuma.<sup>86</sup> Freds cenšas izbēgt no draudiem par kastrāciju, bet piedzīvo “apspiestā atgriešanos” reālajā ne simboliskajā, savās halucinācijās (tas ir viņa otrajā identitātē kā Pītam), jo viņš nepieņem tēva vārda konceptu, aģentu, kas varētu traucēt viņa ilgtermiņa attiecībām ar Renē vai Alisi.

Mājiens uz realitātes sabrukumu ir ainā, kurā Fredam jautā, lai viņš nokomentē faktu, kāpēc viņam nepatīk kameras. Viņš atbild: “Man patīk atcerēties lietas pašam”. Tas gan nenozīmē, ka viņš lietas atceras tieši tā kā viņas notika. Šajā gaismā video kasetes, kas parādās filmas laikā varētu reprezentēt patiesību tam, kā viss notika, Freda apspiesto patiesību.

6. “Malholandas ceļš”<sup>87</sup> – Šīs filmas darbība 2/3 tās garuma norisinās Betijas / Diānas (Naomi Vatsa) sapnī. Jau paši pirmie filmas kadri liek mums nojaust, ka darbība iespējams norisinās sapnī – zemapziņas valstībā, jo tuvplānā kamera slīd pāri gultasveļai un apstājas uz spilvena, attēls tiek samiglots, tā it kā kāds būtu nolicies gulēt un aizmidzis. Lai arī filmas laikā paralēli tiek iepīti citi

<sup>85</sup> Milles, Jacques-Allain. *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses*. W. W. Norton & Company, 1993, 290. - 291.lpp.

<sup>86</sup> Milles, Jacques-Allain. *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses*. W. W. Norton & Company, 1993, 294.lpp.

<sup>87</sup> *Mulholland Dr.*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 2001.

notikumi, to saistība tāpat ir meklējama ar Betijas / Diānas personību, kura ir filmas centrālais varonis. Viņa ir tikko ieradusies Holivudā, cerot kļūt par lielisku aktrisi, bet tā vietā tiek iesaistīta noslēpumainā un bīstamā mistērijā, kurā darbojas tumšmataina sieviete ar amnēziju, kas pieņem sev vārdu Rita / Kamilla (Laura Heringa), to noskatot kino filmas plakātā. Savā sapnī Diāna ir kļuvusi par šo laimīgo, ideālu piepildīto jauno sievieti Betiju, kura nokļūst situācijā, kur tai jārisina realitātē notikusi situācija, ko tā labprāt aizmirstu. Realitātes notikumi to vajā arī miegā, tikai tajā viņa cenšas izspēlēt sev vēlamu – ideālo variantu. Kad abas sievietes Betija un Rita ir nonākušas pie iespējamā mistērijas atrisinājuma, atrodot zilu kastīti, kurai atbilst Ritas somā atrastā zilā atslēga, sapnis beidzas. Guļamistabas durvīs parādās kovbojs (Lafajets Montgomerijs), kurš saka: “Skaistulīt, laiks celties”. Un lai gan tā ir tā pati Betija, pēc mirkļa mēs saprotam, ka viss ir mainījies. Šī Betija, tagad mēs zinām, ka viņu sauc Diāna, ir daudz neapmierinātāka, dusmīgāka, pilna rūgtuma un izmisuma. Tāpat arī citi filmas varoņi, lai gan vēl joprojām figurē filmas stāstā, tie ir citi cilvēki ar citiem vārdiem, personībām un savstarpējo sasaisti. Esot konfrontētiem ar jaunajiem filmas pavērsieniem, skatītājiem jāsapņo pārdomāt visu filmas iepriekšējo ainu būtību.

Filma diezgan skaidri ir iedalīta divos segmentos. Pirmajā filmas segmentā Betija, Rita un Ādams (Džastins Terū) cenšas izdzīvot Holivudā. Šis segments ir dziļi fantāzijā balstīts un izpaužas Diānas sapnī, kas tiek saistīts ar zilo kastīti un atslēgu. Otrajā segmentā Diāna tiek redzēta kā zaudētāja, bet Rita un Ādams kā uzvarētāji. Skatoties no tekstuālas naratīva lasīšanas, naivā Betija sastop pazudušo Ritu un abas sievietes piedzīvo brīnumainu laika un telpas sagrozīšanu, kurā pagātne kļūst par nākotni, to savienojot ar tagadni, kurā abas Betija un Rita maina identitātes un pozīcijas.

Pieņemot, ka Diāna ir avots abām filmas segmenta daļām, mēs varam teikt, ka viņas apspiestā zemapziņa atstāj atmiņā abos fantāzijas segmentos. Otrajā segmentā Diānas realitāte ir drūma. Viņa ir zaudētāja un tās ķermenis un seja ir zaudējis savu svaigumu. Pretēji viņas draudzene Kamilla spēj darīt visu, tikt galā ar Diānu, satikties ar režisoru, tādējādi sasniedzot savus mērķus. Kamilla iegūst galveno lomu Ādama filmā, un ar viņas palīdzību Diāna tiek pie maznozīmīgas lomas. Tāpat viņa dara visu, lai padarītu Diānu greizsirdīgu, kā piemēram, flirtējot un satiekoties ar Ādamu.

Savukārt pirmajā segmentā Diānas Id un Ego kontrolē Super-Ego. Diāna noliedz sevī tās īpašības, kas liek viņai izskatīties padevīgai vai nekompetentai. Viņa fantazē par sevi kā Betiju, kura ir dabiska un pievilcīga. Viņai piemīt izteikts naivums un augstākās sabiedrības manieres. Šajā fantāzijas pasaulē Betija nosaka notikumu attīstību. Kamilla, kura tagad ir kļuvusi par Ritu, ir zaudējusi savu pārākuma identitāti. Viņas atmiņa ir zudusi, dzīvība ir briesmās un tās mīlnieks – režisors Ādams, fantāzijas blakusstāstā tiek sodīts par flirtēšanu ar to (viņu krāpj tā sieva). Otrajā fantāzijas segmentā Kamilla ir Diānas iekāres objekts. Lai viņa to iegūtu, Diāna izveido pirmo fantāzijas līmeni, kā sapni sapnī. To darot, viņa apspiež savu identitāti kā Diāna. Viņas zemapziņa noved līdz pirmās fantāzijas sabrukumam. Tādā veidā, neatrisinātie konflikti starp viņas zemapziņas tieksmēm un Ego represīvajām prasībām, saskaras otrajā filmas segmentā, kā pamošanās no sapņa, kas ir sapnī. Jaunā Betija ir apspiestās Diānas izveidota. Jaunais es kļūst par svešinieku, rodas sajūta par dualitāti, redzot Betiju no pirmā filmas segmentu, kā Diānu otrajā segmentā.

Diānas fantāzijas struktūra darbojas aizvietojošā nepieņemamu elementu (nekompetenci, zemu pašnovērtējumu) ar pieņemamiem elementiem, kas raksturo skaistumu un veiksmīgumu. Šis fantāzēšanas process savieno dažādus, bet saistītus elementus Betijas tēlā. Šādā veidā Diāna pārvērš savas dziņas pretēji, lai izvairītos no cenzūras. Vulgārā un jaunā Diāna kļūst par naivo un pieklājīgo Betiju.

Identitātes maiņa Diāna – Betija un Kamilla – Rita ir skaidrojama ar Freida konceptiem par nostiprināšanu, sadalīšanu, aizstāšanu un pārņemšanu. Pārņemšana psiholoģijā ir savu nevēlamo aspektu pārcelšana uz citiem. Diāna ataino savus nevēlamos aspektus, naivumu un vieglu manipulāciju, uz Ritu pirmajā filmas segmentā, atbrīvojot sevi no sloga, esot ar sajūtu par sevi kā neveiksminieci otrajā filmas segmentā. Caur aizstāšanu Diāna sevi veido kā Betiju, pielāgojot ideālo paraugu, kas eksistē ārpus viņas. Tas noved pie objekta satraukuma dalīšanas divās daļās.<sup>88</sup> Diānas personālitate ir sadalīta un viņas vājās puses tiek novadītas uz Ritu (no pirmā segmenta), lai tā kļūtu par Kamillu (no otrā segmenta). Sadalījums metaforiski tiek saistīts ar atslēgu un slēdzeni. Atslēga, kas tiek atrasta Ritas somā atslēdz zilo kastīti, kas tiek atrasta Betijas somā klubā “El Silencio” (“Klusums”), vietā, kur slēpjas dziļākā zemapziņa. Kad atslēga tiek ievietota kastītē, lai to atslēgtu, fantāzija - sapnis tiek sagrauts un mēs atgriežamies pie apziņas.

---

<sup>88</sup> Giannopoulou, Zina. *Mulholland Drive. Philosophers on Film*. Routledge, New York, 2013, 12. - 16.lpp

Par ko Diāna nevarēja iedomāties, ir tas, ka viņa varētu netikt galā vienlaicīgi ar savas fantāzijas diviem līmeņiem. Kad viņas Ego cieš neveiksmi, viņas zemapziņa pārņem kontroli pār apziņu, un kontrole Diānas reālajā dzīvē sabrūk. Satraukuma sākuma punkts, kas noved Diānu līdz psihozei, ir tad, kad viņa fantazē par sevi kā mirušu. Kad Betija un Rita cenšas uzzināt Ritas identitāti, viņas nonāk līdz oficiantei ar vārdu Diāna, zemapziņas atgādinājums fantazējošajai Diānai par savu patieso būtību. Viņas sapnī, kur abas meklē Diānu, telefona grāmatā tāda ir tikai viena. Dodoties pie viņas uz māju, mēs nonākam līdzīgā dzīvokļu kompleksā, kādā dzīvo Betija, viņas satiek reālās dzīves Diānas dzīvokļa biedreni / iespējams draudzeni. Apskatot Diānas māju, viņas atrod mirušu un smirdēt sākušu ķermeni – Diānas vēlme pēc nāves. Līķis pieder Diānai, kura sapņo tajā pašā gultā. Diānas zemapziņa uznirst reālajā dzīvē, kad viņa piedzīvo mentālo sabrukumu un nošauj sevi.

Trīs galvenie Žaka Lakāna teorētiskie uzskati ir īstais, iedomātais un simboliskais. Īstais ir neiespējamā baudījuma valstība, simboliskais attiecas uz valodas un komunikācijas kārtību, un iedomātais ir attēlu lauks ar ko mēs identificējamies.<sup>89</sup> “Malholandas ceļā” Diāna nav laimīga ne realitātē, ne sapnī, lai arī viņa sapņo par sevi kā Betiju, tādējādi veidojot savu īsto es. Viņa maina simbolisko kārtību savā fantāzijā, kļūstot blondā, augstākās klases sievietē. Pirmajā filmas segmenta daļā Betija nevilcinās ar sekošanu simboliskajai sabiedrības kārtībai. Viņa savaldzina vīriešus noklausīšanās laikā un flirtē ar cilvēkiem, lai iegūtu lomas. Viņas sociālā darbība veido tās iedomu identitāti. Atspoguļojošais process, kas bieži pieminēts Lakāna darbos nonāk līdz līmenim, ka Diānas projekcija par Ritu vēlāk kļūst par Betiju mirklī, kad viņa uzvelk blondo parūku. Sapnī, kas norisinās pirmajā filmas daļā vēlme pēc cita ir dubulta. Diāna vēlas būt gan kā Kamilla, kāda tā ir otrajā filmas daļā un vēlas apmierināt Ritas vajadzības pirmajā filmas daļā. Tā kā gan Ritas, gan Kamillas tēli tiek veidoti Diānas zemapziņā, viņa nevar zināt to visapslēptākās vēlmes. Diāna projicē savas vēlmes uz Ritu, tāpat kā vēlmi pēc aizsardzības. Šādā veidā Betijas izvēle doties mājup pie Ritas, nevis apmeklēt lielisku noklausīšanos, rada konfliktu Diānas prātā, tā kā viņa sapņo gan par sevi - tobrīd, gan par Diānu no otrās filmas daļas. Kontrasts starp Super-Ego Diānas sapnī pirmajā filmas daļā konfliktē ar simbolisko fantāzijas likumu otrajā filmas daļā. Neiespējamais īstais nonāk

---

<sup>89</sup> Miller, Jacques-Alain. *The Seminar of Jacques Lacan. The Ethics of Psychoanalysis. 1959 – 1960.* W.W. Norton & Company, Inc., 1992, 11.lpp.



konfliktā, kad Betijas sapņu pasaule savienojas ar Diānas zemapziņu.<sup>90</sup>

Diānas atklātā subjektivitāte atrod savu “lielo citu” Kamillā, kas darbojas filmas otrajā daļā, viņa novieto sevi šajā simboliskajā kārtībā ar aizstāšanu un pārņemšanu pirmajā filmas daļā. Lakānam Ego ir veidots caur iedomātiem noteikumiem un narcistiskām fantāzijām. Diāna veido neīstu narcistisku vienotību ar Kamillu filmas otrajā daļā, un iznes ārā Betiju kā narcistisku sevi pirmajā filmas daļā. Šis narcisisms atrod savu beigu izpausmi, kad Betija gultā, skatoties Ritai tieši acīs saka: “Esmu tevī iemīlējusies.” Diānas realitātes sajūtai ir saistība ar objektiem, kas tiek radīti veidojot viņas jauno es. Viņas spogulis kļūst Rita. Abu attiecības norāda uz līdzību ar mātes un bērna attiecībām. Pirmajā filmas daļā Rita ir kā bezpalīdzīgs bērns un neatlaidīgā Betija nosaka viņas vajadzības kā māte. Savukārt otrajā filmas daļā Diāna ir bērns, kurš ir atkarīgs no Kamillas.

Realitātes atklāšana tiek realizēta caur zilo kastīti Betijas kabatā. Tas ir tā dēvētais Lakāna *object petit a* – nerasniedzamais iekāres objekts. Pieņemot savu “citu” identitāti šajā līmenī, Diāna cenšas sasniegt īsto – neiespējamo savu veselumu, lai arī lēciens no viņas realitātes uz sapni tiek attēlots kā priecīgs - apsēstības vieta, kur Diāna izbauda īstā prieku kā Betija. Tā kā šis stāvoklis nav sasniedzams realitātē, viņas sapņu pasaule sagrauj tās apziņu.

## 2.2 Sapnis kā sarunas temats filmā

Bez ainām, kur filmu tēli sapni piedzīvo, kā reālu pieredzi, vēl viens ļoti aktuāls veids kā tas parādās Linča filmās ir ietverot tos sarunas tematikā. Sapnis bieži vien strādā kā norāde uz to, kas notiksies, kas ir sagaidāms, tāpēc piefiksējot šāda veida sapņa pieminēšanu filmā, tas var palīdzēt izprast notiekošo vai saskatīt saistību starp varoņiem un notikumiem. Minēšu piemērus, kas atrodami filmās:

1. “Zilais samts” – jaunie mīlnieki Sendija (Laura Derna) un Džefrijs (Kails Mahlahans) savā randiņā sēž mašīnā, fonā esot izgaismotiem baznīcas vitrāžu logiem un skatot mierpilniem baznīcu zvaniem. Sendija stāsta Džefrijam: “Man bija sapnis. Patiesībā, tas bija naktī, kad es tevi satiku. Sapnī es redzēju

---

<sup>90</sup> Giannopoulou, Zina. *Mulholland Drive. Philosophers on Film*. Routledge, New York, 2013, 33. - 35.lpp

mūsu pasauli, tā bija tumša, tāpēc, ka tajā nebija nevienas sarkanrīklītes. Sarkanrīklītes reprezentēja mīlestību. Un ilgu laiku, bija tikai šī tumsa, bet tad pēkšņi tūkstošiem sarkanrīklīšu tika atbrīvotas, un tās nolidoja lejup, līdz nesot žilbinošu mīlestības gaismu. Un likās, ka šī mīlestība ir vienīgā lieta, kas spētu radīt kādas izmaiņas. Un tā arī notikās. Tāpēc es domāju, ka tas nozīmē to, ka nepatīkšanas būs tiktāl, kamēr ieradīsies sarkanrīklītes.”

Filmas beigās mēs iegūstam apstiprinājumu šī sapņa piepildījumam un tā pareģojuma spēkam. Džefrijs mierpilns snauduļo dārzā, mistērija ar Dorotiju (Izabella Roselīni) un problēmas ir atrisinātas, Frenks ir nogalināts un nepatīkšanas vairs neuzglūn. Viņš paver acis un ierauga koka zarā sēdošu sarkanrīklīti. Mīlestība ir nolaidusies un sēž uz koka zara. Ieejot mājā iekšā, Sendija sauc Džefriju, lai tas palūkojas ārā pa logu. Tur uz palodzes sēž sarkanrīklīte ar kukaini knābī. Uz ko Džefrijs norāda Sendijai, ka iespējams sarkanrīklītes ir ieradušās, atsaucoties uz viņas sapni. Savukārt, kukainis, ko putns tur savā knābī, reprezentē filmas sākumā attēloto pasauli, kurai ir arī tumšā puse. Pasaule nav tikai glīti, balti nokrāsoti žogi ar krāšņi ziedošām puķēm. Ir arī otra puse ar zālāju, kurā gaisma nemaz tik daudz neiespīd un tā slēpj citu, mūsu acīm apslēptu vidi. Beigās visiem notikumiem atrisinoties, labie spēki ir uzvarējuši ļaunos, mīlestība ir sagrāvusi mūsos mītošās tumšās puses.

2. “Tvinpīka: Uguns, seko man!” – Izmeklēšanas aģents Deils Kūpers (Kails Maklahans) ierodas pie Gordona Kola (Deivids Linčs), lai dalītos savās pārdomās. Viņš sākotnēji norāda precīzu dienu un laiku, un tad saka, ka viņš bija norūpējies par šo dienu, jo bija redzējis sapni tieši par šīs dienas notikumiem, kurus viņš jau Gordonam ir atstāstījis. Nākamās filmas ainas ir šī sapņa piepildījums realitātē. Kūpers atrodas FBI biroja telpu gaitenī un vērīgi skatās novērošanas kamerā. Tad viņš iesteidzas blakus telpā, kur atrodas novērošanas kameru ekrāni, kurā viņš pēc trešā šāda veida mēģinājuma, ierauga sevi un tam garām paejošu sen pazudušo izmeklētāju Filipu (Deivids Bovijjs). To ieraugot viņš satraukts, saucot Gordona vārdu, skrien pie tā uz kabinetu, kur jau ir aizsteidzies Filips. Sapnī viņš šo cilvēku nav spējis identificēt, jo nekad nebija saticis, savukārt tagad realitātē viņš to uzzin, jo Gordons abus iepazīstina, sakot, ka šis ir pazudušais izmeklētājs Filips Džefrijs. Filips izturas tā it kā pazītu Deilu un to būtu jau saticis. Viņš paziņo, ka par Džūdiju viņš nerunāšot, lai viņa paliekot ārpus visa šī. Deils satraukts

palūkojas uz Gordonu, savukārt tas ar tekstu: “Es saprotu, Kūp”, apstiprina, ka viņš ir informēts par šo sapni. Deils ir ieguvis apstiprinājumu tam, ka tagad piedzīvotais ir viņa sapņa piepildījums. Tālāk Filips stāsta par piedzīvoto, par atrašanos telpā, kur bijuši vairāki personāži: Mazais liliputa vīrietis (Maikls Dž. Andresons), Bobs (Frenks Silva), vecmāmiņa ar savu mazdēlu u.c. Filips izsaka ideju, ka mēs visi dzīvojot sapnī. Tādā veidā viņš ir bijis vienā no melnās alas tumšo spēku tikšanās. Pēc ainām, kas ietver dažādu dīvaino, citas pasaules apdzīvotāju parādīšanos, Filips izgaist, tā it kā nemaz nebūtu bijis.

Šajā gadījumā mēs varam atgriezties pie Meca izteiktās idejas, par to, ka sapņa saturs, ko subjekts atceras un atstāsta pretstatā sapņu saturam, kura informācija parādās kā paslēpta un to nozīme atklājas tikai to analizē, ir apzīmētājs interpretācijai. Šāda ideja ierosina, ka sapņi ir viegli interpretējami kamēr mēs spējam izzināt tā apzīmētājus atpakaļ uz apzīmējamā sapņa saturu.<sup>91</sup> Šeit līdzīgi kā iepriekš aprakstītajā filmas “Ceļš uz nekurienu” dubultā sapņa pieredzes izmantojuma ainā, tiek izmantots dubultais sapnis. Deils stāsta par savu sapni, kas piepildās, bet tā attēlojums tieši tāpat atgādina sapni, jo tiek nojauktas jebkādas laika un telpas robežas. Filipa tēls parādās un tikpat ātri pazūd, nav skaidrs, kā tas ir bijis iespējams, kā arī viņš vēl apgalvo, ka mēs visi dzīvojam sapnī, tādējādi vēl vairāk mulsinot skatītāju, kuram nepaliek īsti skaidrs, kas ir īsts un kas nav. Šajā gadījumā sapņa apzīmētāji ir pavedieni, kas jāmeklē reālajā vidē, izmeklējot noziegumu, tie jāsaista ar sapnī redzēto, lai iegūtu pavedienus, kas palīdzētu atklāt notiekošo.

3. “Malholandas ceļš” – arī tāpat kā jau abās iepriekš minētajās filmās par sapni tiek runāts sapnī. Betija (Naomi Votsa) sapņo, bet viņas sapnī Dens (Patriks Fišlers) tiek kafejnīcā “Winkie’s” ar Herbu (Maikls Kuks), un stāsta viņam, ka viņš vēlējies nākt tieši uz šo kafejnīcu, jo par šo vietu ir redzējis sapni. Viņš to redzot jau otro reizi, bet abi sapņi esot pilnīgi vienādi. Tas sākoties šajā kafejnīcā, bet neesot ne diena, ne vakars, tāds pa pusei nakts stāvoklis. Un viņam esot ļoti bail, no visiem cilvēkiem. Herbs viņa sapnī stāvēt pie kases aparāta, viņš arī esot nobijies. Un Dens sabīstoties vēl vairāk, redzot cik sabijies ir Herbs, bet tad viņš saprotot kas tas ir. Ir vīrietis, kas atrodies aiz šīs kafejnīcas un viņš esot tas, kas to darot. Dens viņu redzot cauri sienai, viņš

---

<sup>91</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001, 34.lpp.

redzot tā seju. Beigās viņš pasaka, ka cer nekad šo seju neredzēt ārpus sava sapņa. Uz ko sarunu biedrs atbild, ka tāpēc viņš esot atnācis uz šo vietu, lai redzētu, ka viņš tur ir. Dens atbild, ka lai atbrīvotos no šīs šausmalīgās sajūtas. Pēc sarunas abi dodas ārpus kafejnīcas, lai pārliecinātos par Dena stāstīto. Dens ierauga aiz sienas dzīvojošu bomzi un no bailēm un šoka saļimst.

Dens, kas maksā rēķinu otrajā filmas segmentā, kļūst par pārņemtu vīrieti, kuru šokē viņa sapņi pirmajā filmas segmentā. Dens ir pavediens tam, ka Diānas fantāziju pasaule brūk. Brokastojot kopā ar savu draugu kafejnīcā, viņš stāsta par savu šausminošo sapni un izsakās, ka viņam liekas, ka kāds cits no ārpuses to kontrolē. Tāpat fantāzijas sabrukums tiek signalizēts mirklī, kad abas sievietes ir klubā “El Silencio” un mums tiek atgādināts, ka tas, ko mēs redzam ir ilūzija. Šāds komentārs gan skatītājiem, gan Diānai liek saprast, ka mēs piedzīvojam kāda cita fantāziju.

Neskatoties uz jau minētajiem skaidrojumiem par to, ko sapņa pastāstīšana kādam filmas varonim var nozīmēt, visiem šiem piemēriem ir kopīgas iezīmes. Pirmkārt tie visi atspoguļo dažādos veidos būtisku sapņa sajūtu kā patiesības atklāsmi, it īpaši patiesību par mūsu apslēptajām vēlmēm un to nozīmi filmas stāstā. Pirmkārt, visa veida sapņi un to attēlojumi Linča filmās tiek saprasti kā balss došana cilvēka dvēseles svarīgākajām vēlmēm, bailēm un cerībām. Otrkārt, šis iemesls sasaucas ar pirmo iemeslu, sapņošanas patiesības atklāsmes nepārtraukti tiek kontrastētas ar nežēlīgu sajūtu par mocošu nedrošību, domājot, kas ir īsts un kas ir tikai ilūzija. Linča filmu tēli nepārtraukti sev jautā, kas viņi ir un kas ar viņiem notiek. Atkal un atkal viņi atrod sevi šķietamības maldinātus un apmānītus. Sapņošanas īstums tikai pastiprina viņu nedrošību un apjukumu par nomoda pasaules īstumu.

### **2.3 Sapnis filmas dziesmu lirikās**

Deividam Linčam kā režisoram, strādājot pie savām filmām, nemainīgi svarīga vienmēr ir bijusi mūzika, kas tāpat kā visi pārējie filmā atrodamie elementi, veido stāstu. Kā izteicies pats režisors: “Attiecībā pret mūziku, kas sagādā prieku man, ir tas, ja dziesma nav tikai pārklājs. Tai ir jābūt ar sastāvdaļām, kuras spēj kļūt par daļu no stāsta. Tas var

notikt gan abstraktā veidā, gan liriskā veidā. Bet tā nevar būt tikai un vienkārši mūzika.”<sup>92</sup> Uzskatāmākie piemēri (es minēšu tikai divus, bet noteikti ir vērts pievērst uzmanību arī visiem pārējiem skaņu celiņiem, kas vien atrodami Linča filmās), kur liriskā veidā mūzika runā par sapņiem un veido to nozīmi stāstā:

1. “Zilais samts” – filmā tiek izmantota Roja Orbisona dziesma “Sapņos” (“In Dreams”). Pirmo reizi tā parādās ainā, kurā Frenks (Deniss Hoppers) ir ieradies kopā ar Džefriju (Kails Maklahans) un Dorotiju (Izabella Roselīni) pie sava drauga Bena (Dīns Stokvels). Arkārtīgi laipnais un zem narkotikām esošais Bens, turot elektriķa lampu sev sejā, ar lūpām sinhronizē Roja Orbisona dziedāšanu. Tikmēr Frenks viņā noskatās ar lielu emocionālu iesaisti, izjūtot katru dziedāto vārdu uz savas ādas. Viņa emocijas kļūst arvien sakāpinātākas, un pāriet nevaldāmās dusmās un hiperseksualizētā agresijā.

Pāris minūtes vēlāk dziesma atkal parādās ainā, kurā Džefrijam Frenks paziņo, ka viņi abi ir vienādi. Frenks uzkrāso sarkanas lūpas un sāk skūpstīt Džefriju un atkārtoti dziedas tekstu: “Sapņos, es staigāju ar tevi. Sapņos, es runāju ar tevi. Sapņos, tu esi mans. Vienmēr, sapņos!” Tas rezultējas Džefrija smagā piekaušanā. Šajā ainā Frenks pavisam tieši, asociē dziesmas tekstu ar sevi, kas savu apstiprinājumu iegūst atsaucot atmiņā Džefrija iepriekš redzēto sapni ar Frenku un Dorotiju, un ļauno spēku atklāšanu sevī. Uzstādījums šeit, atsaucoties uz Žižeku ir tīri Freidisks. Mēs izbēgam sapnī, lai izvairītos no stupceļa mūsu īstajās dzīvēs. Bet tas ar ko mēs saduramies sapnī ir vēl drausmīgāks, tā ka pašās beigās mēs burtiski izbēgam no sapņa atpakaļ realitātē. Tas sākas ar to ka, sapņi ir tiem, kas nespēj paciest realitāti, un beidzas ar to, ka realitāte ir priekš tiem, kas nespēj paciest savus sapņus.<sup>93</sup>

2. “Ceļš uz nekurieni” – ainā, kur Alise / Renē (Patrīcija Arkete) dodas kopā ar Pītu (Baltazars Getijs) tuksnesī, lai satiktu viņas draugu, kurš dzīvo būdā, no Freda (Bils Pulmans) vīzijām. Būda ir tukša un abiem nākas gaidīt viņa ierašanos, kas noved līdz abu kaislīgai mīlas ainai. Ainā skan dziesma ar nosaukumu “Dziesma sirēnai” (“Song to the Siren”).

Sirēnas ieguva savu nosaukumu saistībā ar sengrieķu mitoloģiju. Homēra Odisejā sirēnas bija radījumi, kas daļēji līdzinājās sievietēm, daļēji putniem. Ar saldaļām mīlas dziesmām tās vilināja jūrniekus uz savu salu, kur tos sagaidīja nāve. Dziesmā sirēna ir

<sup>92</sup> Rodley, Chris. *Lynch on Lynch*. 2nd ed. London: Faber and Faber Limited, 2005, 130.lpp.

<sup>93</sup> *The Pervert's Guide to Cinema*, Sofija Fainsa/ Sophie Fiennes, Lielbritānija, 2006.

sieviete, kas savaldzina vīrieti, iegūst varu pār viņu, bet beigās atraida, liedzot tam savu mīlestību, tādējādi to iznīcinot. Tāpēc arī dziesmā vīrietis uzdod jautājumu: “Vai es sapņoju, ka tu sapņoji par mani?” Vai tā kaisle un vēlmes ir bijušas tikai manas apslēptās vēlmes!? Tā filmā šajā ainā Pīts vienlaicīgi atklāj gan savas vēlmes, gan nepārlicinātību, jo lai gan abi ir aizbēguši kopā, un pat ir intīmi tuvi, viņš nav pārlicināts, ka Alise patiesi ir viņa. Viņš tai uzdod jautājumu: “Kāpēc es?” Apstiprinājumu savai nedrošībai Pīts iegūst tad, kad saka: “Es tevi gribu!”, bet Alise, iečukstot ausī, atbild: “Tu nekad mani nedabūsi.” Alise aiziet, bet viņam pieceļoties kājās Pīts ir kļuvis par Fredu.

“Ceļš uz nekurieni” reprezentē nedrošību, bažas un neizrunātas aizdomas laulību scenārijā. Linča darbos skaņas celiņš ir vissvarīgākais faktors, kas papildina ainas noskaņojumu. Piemēram, dialogā starp Renē un Fredu, kur viņš gatavojas iet spēlēt uz klubu, bet Renē atsaka doties līdzī, balsīs nav jūtama nekāda rezonanse. (Kā vēlāk ainā, kurā pie viņiem ierodas policisti, mēs uzzināsim ka šī telpa ir skaņas necaurļaidīga.) Šo skaņu sausumā, Renē un Freda balsis gandrīz ievieš sajūtu par skaņas - dzīvības neesamību. Līdzīgi, kad Freds mīlējas ar savu sievu, viņa guļ, neizrādot nekādas emocijas – pēc akta tam maigi papliķējot pa Freda muguru, kā māte, kas nomierina savu bērnu. Viņu laulībā tiek atainota rutīnas versija ilgtermiņa attiecībās. Viss attālums ir izzudis un tā kā kaisle attiecībās balstās uz distanci starp subjektu un objektu, tā arī ir pazudusi. Esot pārāk tuvu iekārotajam objektam, rodas nedrošība.

Tāpat Freds jūt, ka viņš nav viss savai sievai. Kā bērns, viņš jūt, ka viņa “māte” vēlas kaut ko, kas ir ārpus viņa. Freds atceras par vakaru, kad viņš klubā spēlē saksafonu, un redz, kā Renē pazūd zem zīmes “izeja” ar kādu citu vīrieti. Un tas ir tieši tik burtiski, kā tas izskatās – Renē meklē pēc izejas no šīm cietumveidīgajām attiecībām. Iedomātais scenārijs par Pītu ir Freda mēģinājums noliegt kastrācijas draudus.

Otrajā filmas daļā, Freda – Edīpa scenārijs tiek izvirzīts priekšplānā. Tagad mums ir Freds – jaunais vīrietis Pīts, Alise – liktenīgā sieviete un misters Edijs – tēvišķā figūra, dēļ viņa vecuma un attieksmes pret Pītu, kas ir līdzīga vecāku attieksmei. Lakāna terminoloģijā, tēvs tiek pieņemts kā subjekta ideālais Ego, un kā tāds kalpo sabiedrības likumu apgūšanai. Lai nu kā, otra puse šai ideālā Ego figūrai ir Super-Ego, tēvs kā “perversais tēvs”, izņēmums likuma pamatos. Skolotājs - tēvs, viņš, kas nosaka likumu ir

neķītra, mežonīga figūra, kas uzspiež bezjēdzīgu, destruktīvu, gandrīz vienmēr nelegālu morāli.<sup>94</sup>

Misters Edijs nepārprotami izmanto likumu savu perverso prieku labā, atsaucoties uz Slavoju Žižeku, var diskutēt, ka tieši tas atrodas likumā, ka tā turpinājumā, perverss atrod savu baudu. Mēbiusa lentas gadījumā te ir pagrieziens no “vēlmes pēc mātes” uz “tēva vārdu”. Ir svarīgi piefiksēt, ka skatītājs uzzin, ka mister Edijs ir Diks Lorāns (vārds, kas skaidri asociējas ar fallisku, tēvišķu spēku), un to, ka viņš ir miris. Mīrušais tēvs reprezentē simbolisko aģentu, kas kavē Renē un Freda ilgtermiņa attiecības. Šis pagrieziens pielīdzinās pagriezienam, kas raksturo pirms-Edīpa dziņu valstību, kas cieši saistīta ar māti un nesaraucami saistīta ar trūkumu un nekad nesamazinošo distanci attiecībā pret objektu<sup>95</sup>, kas novērojams arī mīlas ainā starp Alisi un Pītu, kur viņa tam iečukst: “Es nekad nebūšu tava”.

#### 2.4. Amerikāņu sapnis

Bez visiem iepriekš minētajiem piemēriem par to, kā sapnis tiek attēlots Deivida Linča filmās, ir arī piemērs ar netiešāku norādi par veidu, kā sapnis vai ar to saistīts definējums var parādīties. Tas kļūst par reālās vides iemiesojumu. Vidi - Ameriku, kas mūsu stereotipisko pieņēmumu dēļ, tiek uzskatīta par vietu, kurā piepildās mūsu vēlmes un viss ir iespējams. Linčam amerikāņu sapņa realitāte ir marginālās un neaizsargātās Amerikas vietās. Tajās viņam ir izdevies atklāt sabiedrības tumšākās pazemes vietas pretnostatītas tām balto žogu, mierpilnajām piepilsētās apkārtnēm, kurās katrs amerikānis vēlas audzināt savus bērnus. Tam visam pāri ir vienkārša režisora ideja par to, ka nekas nav tā kā tas izskatās. Mēs vienkārši dzīvojam ilūziju pasaulē, kur zāle ir nedaudz par zaļu un cilvēki nedaudz par draudzīgu. Zem šķietami idealizētā dzīvesstila perfekcijas, patiesībā īstā amerikāņu sapņa būtība, kopš tā radīšanas, ir tikusi samaitāta. Visuzskatāmām tas redzams filmās:

---

<sup>94</sup>Žižek, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Pieejams: [http://images.wikia.com/cinema/bn/images/e/eb/The\\_Art\\_of\\_the\\_Ridiculous\\_Sublime\\_On\\_David\\_Lynch%27s\\_Lost\\_Highway.pdf](http://images.wikia.com/cinema/bn/images/e/eb/The_Art_of_the_Ridiculous_Sublime_On_David_Lynch%27s_Lost_Highway.pdf) [Skatīts 2014, 6.mai.]

<sup>95</sup>Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. Routledge, 2012, 143.lpp.

1. “Malholandas ceļš” un “Iekšzemes impērija”<sup>96</sup> – abos piemēros norises vieta ir Holivuda, kas mūsu pieņēmumos, gluži kā filmas varoņu, tiek traktēta kā visu iespēju un piepildījumu zeme. Tikai tas nebūt nenozīmē, ka abu filmu stāsti apstiprinās mūsos sēdošo pārlicību, ka tā arī ir. Drīzāk, mēs redzam, kā šī sapņu pasaule mūsu priekšā pārvēršas par īstu elli. Holivudas “sapņu fabrikas” mājas Losandželosa ir daudzējādā ziņā kontrolējošais saprāts un viens no galvenajiem varoņiem filmā “Malholandas ceļš”. Tā ir vieta, kur katrs sapņo būt kaut kas vai kāds cits. Tā var piepildīt dažus no sapņiem, tai pat laikā iznīcinot pārējos. Tā ir vieta, kur daudziem tā saucamajiem aktieriem ir divi vārdi. Viens, kas ir dots no dzimšanas un otrs, kurš izveidots īpaši priekš savas otras – veiksmīgās puses. Tā ir pilsēta pilna ar spokiem un apsēstām mājām, pilna ar cilvēkiem, kuri ir kļuvuši slaveni, miruši ceļā uz to, vai zaudējuši savu popularitāti, paliekot aizmirstībā. Filmā pilsēta ir viena no tām, kas mudina subjektā tā rīcību. Tās spēks iespaido un piespiež tās iedzīvotājus – sapņu ķērājus pieņemt galējus lēmumus. Betija / Diāna (Naomi Votsa) ir šīs pilsētas upuris, tās kritušais engēlis. Viņa ieradās Losandželosā, lai kļūtu par lielisku aktrisi, bet realitāte ir tālu no viņas prātā mītošajām vēlmēm. Viņa ir meitene, kas sapņo un redz lietas, ko viņa grib, bet viņai nekādīgi neizdodas pie tām tikt. Patiesība slēpjas tājā, lai arī cik talantīgs tu būtu, ir vajadzīgas šīs veiksmes durvis, kas tev atveras, jo savādāk šajā vietā nav īpaši daudz lietas, ko tu vari iesākt. Nespēja ietekmēt lietu virzību noved viņu līdz destrūkcijai, kas rezultējas pašnāvībā. Holivudas sistēma satīriski tiek apspēlēta arī ainā, kurā kino režisors Ādams Kešers (Džastins Terū) tiekas ar studijas valdes locekļiem, kuri kino ražošanas procesā ir naudas maki, kas nosaka būt filmai vai nē. Šajā gadījumā ir konkrēts norādījums par galvenās lomas atveidotāju, kur nepakļaušanās gadījumā filmēšana tiks pārtraukta. Tā pavisam droši ir atsauce uz paša Deivida Linča pieredzi, jo nav nekāds noslēpums vai jaunums, ka viņa filmas ir konkrētas cilvēku grupas iemīļotas, bet tālu finansiāli veiksmīgas.

Filma “Iekšzemes impērija” lieliski darbojas, kā turpinājums “Malholandas ceļam” un komentārs Holivudai. Abas filmas ir kādas sievietes realitātes manipulācijas, kura ir apmaldījusi, cenšoties meklēt, vai sapņojot par labāku dzīvi. “Iekšzemes impērija” tā ir Nikija (Laura Derna), kura kļūst par galvenās

---

<sup>96</sup> *Inland Empire*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 2006.



lomas atveidotāju rimeika filmai, kas pirms tam tā arī netika pabeigta, tādēļ, ka galvenie sievietes un vīrieša lomas atveidotāji tika nogalināti. Kad sākas filmēšanas process Nikijas pasaule kļūst arvien nesakarīgāka un sapņaināka, līdz ar to, ka viņa pieņem arvien vairāk un vairāk viņas tēlotās Sūzanas rakstura aspektus. Viņa pazaudē sevi, un savā prātā tiek iesprostota starp savu un filmas pasauli, netiekot skaidrībā, kura no tām ir īstā.

2. No cita skatupunkta vide kā sapņu zeme tiek raksturota filmā “Zilais samts”. Filmā sākuma ainā Amerika (protams, to var skatīt arī daudz plašākā aspektā) tiek parādīta no divām pusēm. No vienas puses debesis ir zilas jo zilas, mājas žogs ir spilgti balts un puķes ir koši sarkanas. Pa ielu brauc ugunsdzēsēju mašīna un no tās māj smaidīgs vīrietis, bērni tiek pavadīti uz skolu, un ceļa malās mēs redzam jaukas mājiņas, kas stāv viena otrai blakus. No šiem skaistajiem un mierpilnajiem kadriem kamera pāriet uz dārzu kur Džefrija (Kails Maklahans) tēvs laista mauriņu un piedzīvo sirdstrieku. Kamera noslīd zemes līmenī un cauri zāles stiebriem mums atklājas pavisam cita pasaule - tumša, kurā čum un mudž no dažādiem kukaiņiem. Tādējādi režisors parāda, ka Amerika noteikti nav tikai smaidīgas, nevainīgas un naivas sejas, tajā ir tik pat daudz šausmu un nelabuma. Šādi kontrasti tiek izmantoti, lai definētu gan vidi, gan filmas tēlus, gan mūs kā skatītājus.
3. Filmā “Mežonīgās sirdis”<sup>97</sup> vide kopumā var tik interpretēta kā pasaka, cita realitāte, sapnis. Filmā tēli atmet savu nošķirumu no pasaules. Tā darot viņi izmaina savu pasauli un pieprasa līdzīgu transformāciju arī skatītājā. Linčs ierosina, ka mēs varam redzēt saistību starp mūsu pieredzi kino un pieredzi ārpus tā, tikai tad, ja mēs pilnībā iedziļināties pirmajā. To, kā ir izteicies pats režisors, ietekmējusi viena no viņa mīļākajām filmām “Burvis no Oza zemes”, jo Seilors (Nikolas Keidžs) un Lula (Laura Derna) ir tāda veida tēli, kas spēj izmantot šāda veida pasaku un padarīt to ļoti saistošu. “Mežonīgi sirdīs” gan neizmanto “Burvja no Oza zemes” modeli, lai strikti nodalītu vēlmju pasauli un fantāziju pasauli, bet gan drīzāk, lai pilnībā skatītāju iegremdētu fantāziju pasaulē. Seilors un Lula nepadodas simboliskajai kārtībai, liekot upurēt savu baudu sociālās kārtības labā. Rezultāts gan nesola, ka abiem tiks ļauts sevi izbaudīt pilnīgi, fantāziju pasaule nepārtraukti apdraud to baudu. Pārmērīgā

---

<sup>97</sup> *Wild at Heart*, Deivids Linčs/ David Lynch, Amerika, 1990.

bauda, kas raksturo filmas pasauli, neatstāj vietu Seilora un Lulas attiecību veidošanai. Kādam piedzīvojot parāk daudz uzbudinājuma, vienmēr saglabājas sajūta, ka otrs to neizbauda pietiekoši. “Mežonīgi sirdīs” ir filma, kas ļauj mums redzēt kā personiskas fantāzijas strādā veidojot ārpasauli.

### III. FILMU ELEMENTI – DEIVIDA LINČA VIZUĀLĀ VALODA

Būtiski skatītājam, skatoties Deivida Linča filmas, ir arī pievērst uzmanību tiem elementiem, kas vairākkārtīgi tajās parādās. Šajā nodaļā apkopošu būtiskākos no tiem, lai radītu priekšstatu par to, kā tie norāda uz tālāko notikumu gaitu vai gaidāmajām izmaiņām, vai palīdz izprast filmu vidi, tēlus un loģiku, kā tie darbojas stāsta ietvaros. Katrā režisora filmā ir kāda mistika, kas gan filmu tēliem, gan pašam skatītājam ir jārisina. Linčs rada intrigējošu pasauli, kurā robežšķirtne starp reālo – īsto un iedomāto – sapņaino ir neskaidri iezīmēta, neļaujot skatītājam atslīgt krēslā un neiespringt par to, kas notiek uz ekrāna. Neskatoties uz to, režisors, veidojot savas filmas, ir radījis vizuālu valodu, kuru piefiksējot mēs varam saskatīt līdzības un pamatojoties uz tām veidot interpretāciju gan par vidi, gan notikumiem, gan tēliem. Uzskaitīšu tos elementus, kas parādās visbiežāk un spēlē nozīmīgu lomu naratīva izpratnē:

- Elektrība: elements, kas Linčam raksturo spēcīgu, neredzamu un mistisku spēku, kurai piemītošā dualitāte sadala to divās savstarpēji izslēdzošās kopās – pozitīvajās un negatīvajās polaritātēs. Tās nostiprina režisora tendenci aptvert duālistiskus kontrastus. Šis princips ietver enerģiju dalījumu labajā un ļaunajā, divas polaritātes, kas būtiski ir svarīgas veidotajos filmu naratīvos. Sliktais ir jāsalauž tā saknē, lai labais varētu uzvarēt. Tāpēc elektrības traucējumi bieži norāda uz briesmām, vai atklājumu, kas saistīts ar varoņu dzīvi. Gaisma ir dzīve, tās traucējumi, nepilnīga funkcionēšana signalizē skatītāju par ļaunā klātbūtni, tās izdzišana raksturo nāvi. Piemēram filmā “Gumijgalva”, kad Henrijs (Džeks Nens) nogalina savu embrijveidīgo bērnu, notiek elektrības īssavienojums, kas rezultējas Henrija nāvē. “Zilajā samtā” pēc tam, kad Džefrijs (Kails Maklahans) ir nogalinājis Frenku (Deniss Hoppers), kamera nofokusējas uz divām spuldzītēm, kas automātiski izdziest.
- Izgaismots / balts ekrāns: Linča filmās tas reprezentē debesis, simbolizējot filmu tēlu mērķa sasniegšanu, kas tiem atnes laimi vai sirdsmieru. Filmā “Gumijgalva” Henrijs sasniedz sirdsmieru nogalinot savu bērnu, tādējādi pretojoties pret sociālās kārtības uzspiestajiem likumiem un ļaujoties sava

sapņa piepildījumam. Kā iepriekš bija dziedājusi Sieviete no radiatora - "Debesīs, viss ir kārtībā". Spoži izgaismotā gaismā viņa to sagaida un apskauj.

"Ziloņcilvēkā" Džona Merika (Džons Hērts) sapnis ir vēlme būt kā visiem citiem – normālam cilvēkam, kurš vakarā ejot gulēt varētu nolikt galvu uz spilvena. Džons tā nespēj, viņam jāguļ sēdus, lai nenosmaktu. Filmas beigās viņš padodas savam sapnim un dodas gulēt kā to dara visi citi. Mātes attēls izgaismojas baltā gaismā, Džons ir nokļuvis debesīs un apvienojas ar to.

"Zilajā samtā" ne tik tieši parādīts izgaismots ekrāns, bet piepildās Sendijas (Laura Derna) sapnis, kurā viņa runāja par žilbinošo mīlestības gaismu, ko ar sevi atnes sarkanrīklītes. Mīlestība ir šī gaisma un "Zilajā samtā" tā ir uzvarējusi ļauno.

"Mežonīgajās sirdīs" Seiloram (Nikolass Keidžs) žilbinošā gaismā parādās feja, kas viņam saka: "Nebaidies. Ja tu patiesi esi mežonīgs savā sirdī, tu cīnīsies par saviem sapņiem. Neuzgriez muguru savai mīlestībai." Arī šeit mīlestība ir tā žilbinošā gaisma, kas ļauj pārvarēt šaubas un uzveikt sevī to mežonīgumu, kas apdraud viņa attiecības ar Lulu (Laura Derna).

"Tvinpīkā: Uguns, seko man!" Laura (Šerila Lī) satiekot sarkano aizskaru istabā izmeklēšanas aģentu Deilu Kūperu (Kails Maklahans) beidzot sajūtas droša. Spoža gaismas pavadībā pie viņas nolaižas engēlis, kas bija izzudis no viņas gleznas, kas karājās tās istabā. Viņa beidzot smaida, atradusi savu sirdsmieru, Laura nonāk debesīs.

"Malholandas ceļā" Betijai / Diānai (Naomi Votsa) apzinoties sava nozieguma sekas, un nespējot tikt ar tām galā, viņa izdara pašnāvību. Tajā pat mirklī parādās spoža gaisma, kurā viņa atkal ir laimīga, starojoša un kopā ar Ritu / Kamillu (Laura Heringa), kuru tā mīl.

"Iekšzemes impērijā" pēc ainas, kurā Nikija (Laura Derna) pievar spoku, kas to vajājis, viņai ir iespēja ienākt pa durvīm, kas ir apzīmotas ar nolādēto ciparu 47. Pazudusī meitene, joprojām skatoties televizorā notiekošo, ir pārsteigta ieraudzīt to ienākam istabā. Parādās spoža gaisma, abas saskūptās un Nikija izzūd. Ar viņas palīdzību pazudušās meitenes murgs ir beidzies. Abas sievietes ir bijušas kopīgā ceļojumā pa prāta tumšākajiem nostūriem, atrisinājušas problēmas un sakārtojušas lietas tām vajadzīgajā kārtībā. Pazudušās meitenes

seksuālā verdzība ir izbeigusies un viņa var atgriezties mājās pie savas ģimenes.

- Uguns: šis elements Linča filmās bieži vien tiek asociēts ar mežonīgu, nekontrolējamu un pat eksplozīvu dabu vai rīcību. Filmā “Mežonīgi sirdīs” Seilora un Lulas gan iekšējā būtība, gan viņu abu attiecības ir stipri saistītas ar uguni, kas spēj gan sasildīt, gan iznīcināt sadedzinot. Uguns ir tas elements, kas norāda uz tēlu iekšējo pašdestrukciju un personības tumšāko pusi, mirklī, kad uz ekrāna parādās uguns mēs redzam, kā mainās arī pats tēls.

Ceļš, ko izvēlējusies Laura Palmere “Tvinpīkā: Uguns, seko man!” (pašā filmas nosaukumā mēs redzam, ka uguns spēlēs nozīmīgu lomu filmas naratīvā) ved viņu arvien dziļākā destrukcijā. Kad filmā viņas draudzene Donna viņai jautā: “Ja tu kristu kosmosā, kā tu domā vai pēc kāda laika tu kristu lēnāk, vai arvien ātrāk un ātrāk?” Uz ko Laura atbil: “Arvien ātrāk un ātrāk, ilgu laiku es nejustu nekādu sajūtu, bet tad es uzliesmotu lielās liesmās, uz visiem laikiem, un engēli nepalīdzētu, tāpēc, ka tie visi būtu mani pametuši.” Laura jūt, ka viņas liktenis ir uzņēmis nekontrolējamu virzienu arvien dziļāk un dziļāk uz vietu, kur valda mežonīga, nevaldāma uguns, kas to aprīs, ļaujot tai sadegt.

“Zilajā samtā” uguns liesma parādās Džefrija sapnī, kurā tas redz Frenku un viņa nekontrolējami tumšo dabu. Vēlāk viņa piekrišana Dorotijas (Izabella Roselīni) aicinājumam tai nodarīt pāri, izsauc uguns liesmu uz ekrāna, tādējādi norādot, ka arī Džefrijs sevī ir atklājis šo tumšo un nevaldāmo pusi, kas uz āru parāda slēptākās cilvēka vēlmes.

“Ceļā uz nekurieni” Noslēpumainā vīrieša tēls (Roberts Bleiks) tiek saistīts ar tuksnesi, nelielu būdu un lielu uguni, kas to ik pa laikam apņem, un tad pazūd tās iekšienē. Uguns liesma ir mistērija, kaut kas, ko mēs sevī nespējam kontrolēt, bet tās spēks ir mežonīgs, kurš jebkurā mirklī spēj tevi saplosīt un izrādīties nāvējošs.

- Dualitāte / Identitātes meklējumi: Gandrīz visās filmās Linčs darbojošajiem tēliem veido duālu raksturu, kur viena no lielākajām mistērijām ir tikt skaidrībā ar sevi. Dažreiz dualitāte tiek veidota kā kontrasts starp diviem filmas tēliem, kur viens no tiem reprezentē labo pusi un otrs ļauno. “Gumijgalvā” tā ir ar

Sievieti no radiatora, kura ir debesu valstības pārstāve, viņa ir gaišās drēbēs tērpta, ar gaišiem matiem, baltu seju un parādās spožā gaismā, savukārt pretī viņai tiek nostādīta noslēpumainā, tumšā Skaistā sieviete, kas dzīvo pretējā dzīvoklī Henrijam, kura to pavadina un liek krāpt tam savu sievu.

“Zilajā Samtā” Džefrija personībā slēpjas kaut kas tumšs un viņam neapzināts, filmas laikā šīs abas puses parādās un starp tām notiek cīņa. Džefrija tumšajai pusei tiek pielīdzināts arī reāls raksturs – Frenks. Uz to arī tieši tiek norādīts ainā, kurā Frenks Džefrijam saka: “Tu esi tāds pats kā es”. Tāpat arī Dorotija tiek veidota kā kontrastu tēls naivajai un piemīļīgajai Sendijai. Džefrijs iekāro abas, gan pazemojumu alkstošo Dorotiju, gan patiesai mīlestībai ticošo Sendiju.

“Mežonīgajās sirdīs” gan Seiloram, gan Lulai ir savas tumšās personības puses, kurām sava ceļojuma laikā viņi mēdz padoties, bet ar tām cīnās, lai spētu būt kopā.

“Tvinpīkā: Uguns, seko man!” Boba ļaunais tēls mīt Līlandā Palmerā, kurš šo savu identitātes pusi īsti neapzinās. Tāpat Laurā ir šīs tumšās un nekontrolējamās dabas puse, kas mijas ar vienkāršās meitenes, kas alkst mīlestību, pusi.

“Ceļā uz nekurieni” Fredam ir sava duālā personība, kas liek viņam pastrādāt šausminošas lietas, kā nogalināt savu sievu, kas arī filmā, vai pareizāk būtu teikt Freda prātā ir ar divejādu dabu. No vienas puses tā ir viņa sieva Renē, kas tam ir neuzticīga un iekāro arī citus vīriešus, no otras puses tā ir Alise, kas iekāro viņa iedomāto ideālo sevis variantu – Pītu.

“Malholandas ceļā” Diāna savā sapnī gan sev, gan visiem pārējiem filmas tēliem piešķir duālu identitāti. Katrs tēls viņas sapnī ir ar viņas iedomātu raksturu un funkciju, bet realitātē, to lomas viņas dzīvē pilnībā mainās. Pati Diāna savā sapnī sevi ir iztēlojusi kā entuziasma un cerību pilno Betiju, kas tic, ka Holivuda piepildīs tās sapņus. Realitātē gan liek tai vilties, apziņa, ka tā ir zaudējusi ceļā uz sapņu īstenošanu, liek Diānas personībā atklāties vēl neapzinātām šķautnēm.

- Zilā krāsa / sarkani aizskari / skaņas celiņš: ir elementi, kas Linča filmās parādās diezgan bieži. Krāsa un aizskari asociējas ar noslēpumainību, mistiku,

kā virsslāni, kuru paceļot nedaudz augstāk, tas atklāj no kā tas sastāv. Zilā krāsa īpašu nozīmi spēlē “Zilajā samtā” – Dorotija tiek asociēta kā Zilā sieviete, kurai ir noslēpums, viņa ir arī Džefrija mistērijas galvenais pieturpunkts. “Malholandas ceļā” – tā ir zilā atslēga ar zilo kastīti, kuru atverot mēs atklājam noslēpumu, kas saistīts ar Diānu. Zilās krāsas kastīte kalpo kā prāta zemapziņas līmenis, kurš ir jāatslēdz, lai tam piekļūtu. Kā arī “Tvinpīkā: Uguns, seko man!” izmeklēšanas aģents Česters Dezmonds atsaucas uz zilās rozēs lietām, kuras FBI tiek apzīmētas kā neparastas un neizskaidrojamas, tātad visādā ziņā, lietas, kuras ietver daudz noslēpumu un nedod tik daudz atbildes. Tāpat sarkanie aizkari parādās vietās vai kopā ar cilvēkiem, kas glabā kādus noslēpumus, kā arī tie kalpo kā ieeja pa kuriem ir iespējams nokļūt citā pasaulē, kurā mājā ļaunie spēki, kā tas ir Tvinpīkā. Savukārt, kā jau minēju iepriekš aprakstot sapni kā dziesmas teksta galveno tematiku, tad atsaucoties uz pašu režisoru, mūzika nekad tāpat vien viņa filmās neskan. Tā nekalpo tikai kā pavadošais fons, tām ir saistība ar pašiem filmas tēliem vai vides noskaņu. Ir vērts ieklausīties dziesmu vārdos, lai nonāktu pie tuvāka secinājuma par filmā notiekošo.

## KOPSAVILKUMS

Mana bakalaura darba mērķis bija pierādīt, ka starp kino un sapni pastāv saistība, un Deivida Linča filmas šajā kontekstā ir lielisks izpētes materiāls tam, kā sapnis un tā loģika tiek izmantots veidojot filmu. Darba uzdevumi bija izveidot ieskatu izvēlētajos teorētiskajos avotos, tādējādi sniedzot apliecinājumu kāpēc kino skatīšanās stāvoklis var tikt pielīdzināts stāvoklim kādā esam miegā un sapņojot. Savukārt pēc tam aprakstot un analizējot izpausmes veidus, kā sapnis un sapņošana parādās Deivida Linča filmās, pierādīt, ka režisora veidotie kino darbi piedāvā lielisku izpētes materiālu, kurā spēcīgi tiek izmantota sapņa un filmas saistība, kas palīdz skatītājam labāk izprast veidoto filmu naratīvu un darbojošos tēlus.

Savu darba 1. nodaļu veidoju kā vispārēju ieskatu par to, kāds bija iemesls, kāpēc sapnis nonāca cilvēku pastiprinātā redzeslokā. Tā iemeslu saskatīju Zigmunda Freida veiktajā pētījumā un izdotajā grāmatā par sapņu interpretāciju. Par to kādā veidā šī interese par sapni un miega stāvokli rezultējās tā saistīšanai ar kino darbiem, saskatīju viena no modernisma virziena, konkrētāk sirreālistu, attieksmē un ietekmē no Freida psihoanalīzes un sapņu interpretēšanas teorijas, kā arī priekšstatos par to, ko kino spēj panākt. Viņu mērķis skaidri ticis definēts Andrē Bretona sirreālisma manifestā: “šo divu pretrunīgo stāvokļu – sapņa un realitātes sapludināšana kādā absolūtā realitātē – sirrealitātē.”<sup>98</sup>

Kā nākamo sapņa uzplaukumu, un tā atgriešanos cilvēku uzmanības lokā, saskatīju 70. gados, kad dialogs starp kino un psihoanalīzi atgriežas pie jautājuma par sapni un sapņošanu. Šajā aspektā kā galveno, ko apskatīt es izvēlējos franču kino teorētiķi Kristianu Mecu un viņa izdoto grāmatu “Iedomātais apzīmētājs: Psihoanalīze un kino”, kas pirmo reizi publicēta 1977. gadā Francijā. Mecs, izmantojot Zigmunda Freida psihoanalīzi, mazāk runāja par filmām, bet tā vietā pilnībā fokusējās uz skatītāja kino skatīšanās pieredzi. Teorijas būtiskāko ideju ieskatu par:

- Trīs subjekta vēlmēm, ko apmierina kino: vēlmi pēc Ego ; vēlmi vēlēties ; vēlmi pēc objekta
- Vēlmju sasniegšanas veidiem: caur identifikāciju ; vuārismu ; un fetišismu

---

<sup>98</sup> Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press, 1969, 14.lpp.



- Kino būtisko atšķirību no citiem mākslas veidiem, kāda veidā tas visvairāk atbilst miega un sapņošanas stāvoklim, un kā tas palīdz saprast Deivida Linča būvēto filmu struktūru, kas nosaukta par sapņa loģiku

sniedzu šīs nodaļas apakšnodaļā.

Darba 2. nodaļu strukturēju tai veidojot četras apakšnodaļas:

- Sapnis kā filmas tēla pieredze – kurā analizēju sapni, kas parādās kā konkrēta tēlu pieredze, ko tie piedzīvo atrodoties miega stāvoklī, un kas visbiežāk apstiprina vēlmju procesa (apspiesto vai aizliegto) izsaukšanu no zemapziņas.
- Sapnis kā sarunas temats – kurā analizēju sapni, kurš ir filmas tēla redzēts un vēlāk atstāstīts kādam citam varonim.
- Sapnis par kuru tiek dziedāts dziesmās - kurā analizēju kā sapnis vai runāšana par to parādās dziesmas lirikās un kā tas sasaucas ar filmas naratīvu.
- Amerikāņu sapnis – kurā analizēju, kā darbības vieta – Amerika, kura 95% gadījumu ir filmas darbojošā vide, tiek saistīta ar mūsu priekštatiem par Ameriku kā sapņu zemi.

Visu apskatīto filmu sapņu analīzei izmantoju Žaka Lakāna psihoanalīzes un Slavoja Žižeka teorētiskās idejas, lai parādītu, kā tās palīdz izprast tēlu raksturus, to rīcības motīvus un veidoto naratīva struktūru.

Savukārt, darba 3. nodaļā apkopāju būtiskākos elementus – elektrība un tās traucējumi; balts vai izgaismots ekrāns; uguns; dualitāte – identitātes meklējumi; zilā krāsa; sarkani aizskari, kas vairākkārtīgi atkārtojas Deivida Linča filmās un veido tā vizuālo valodu. Šādu elementu parādīšanās sniedz norādes par notikumu gaitu vai gaidāmajām izmaiņām, kā arī palīdz izprast filmu vidi, tēlus un loģiku, kā tie darbojas stāsta ietvaros.

Būtiskākie secinājumi ir:

- Liela daļa cilvēka domu paliek zemapziņā, tādējādi subjekts nenojaušs par daudzām nepatīkamajām emocijām, kas to nomāc, un ir nepieciešama liela piepūle, lai tās kļūtu apzinātas. Nevēlamas domas tiek apspiestas vai paturētas zemapziņā ar Ego līdzdalību.

- Apspiešana ir atslēga neurožu saprašanai, un šāda veida domas spēj transformēties sapņos, murgos.
- Kino skatīšanās apmierina trīs cilvēkam svarīgas vēlmes: vēlmi pēc Ego – caur identifikāciju, vēlmi vēlēties – caur vuārismu un vēlmi pēc objekta caur fetišismu.
- Filmas skatīšanās, ko Mecs dēvē par nomoda miegu, ir iezīmēta ar vispārēju tendenci samazināt nomoda stāvokli, lai spertu soli miega un sapņošanas virzienā. Tādējādi kino ar savu vēlmju mobilizāciju un līdzību ar hipnozi rada daļēju atgriešanos nediferencētā stāvoklī, tādā, kur šķirtne starp ķermeni un ārējo pasauli nav skaidri definēta. Tas ir vēl viens veids, kā pateikt, ka kino sagūsta skatītāju *iedomātajā*.
- Sapnis un filma ir saistīti līmenī, ko nosaka apzīmētājs. Abos gadījumos ir attēli, vai arī skaņa, kas nevar tikt samazināta līdz loģiskas sarunas kategorijai. To efekts ir savā veidā pilnīgi neatkarīgs no jebkādam tiešām vai netiešām nozīmēm, kas tiem pievienots. Tāpat tie ir saistīti līmenī, ko nosaka apzīmētais, abi ietver stāstus. Abos gadījumos attēli ir sapīti kopā kā tēlu, notikumu, laika un vietas secība.
- Deivida Linča pieņēmumi par to, kādas lietas eksistē vai var eksistēt attiecīgajā realitātes jomā, kādi varētu būt to eksistences apstākļi, no kā un kādā veidā tās varētu būt atkarīgas, ir balstīts uz neatbilstību starp realitāti, kas novērota no droša attāluma, un pilnīga reālā tuvuma.
- Deivida Linča filmas norisinās mums pazīstamās vidēs, ar tēliem kuriem spējām identificēties vai līdzpārdzīvot, bet notikumu gaita neattīstās lineārā stāstījuma veidā, bet tiek veidota izmantojot sapņa loģiku. Tā ir iespēja nonākt vietās, kur telpai un laikam nav būtiska nozīme, bet svarīgs ir pats notikums, kas bieži vien sapņu / murgu gadījumā spēj atklāt par cilvēka būtību vai psihi daudz vairāk, kā tā novērošana reālajā laika un telpas vidē.
- Deivids Linčs pasauli veido nereālu un bieži vien pārdabisku spēku apdzīvotu, kurā sapnis kalpo kā starpnieks starp abstrakto un konkrēto. Viņa izmantotā sapņa loģika nozīmē, ka katra aina veido savus īslaicīgos likumus, savu laiku vai arī kā Linčs to dēvē savu “laika patiesību”.

Veicot šāda veida analīzi tādējādi esmu nonākusi pie sava uzstādīta bakalaura darba mērķa – pierādījuma, ka sapnim un filmai ir uzskatāma saistība, un Deivida Linča filmas šajā aspektā, kā izpētes materiāls, strādā ļoti pateicīgi. Ar konkrētu režisora filmu analīzi tika parādīts, kā sapnis un tā dažādaiz izmantojums tiek atainots režisora filmās, izmantots veidojot naratīva struktūru, un kā to analizēšana ar psihoanalīzes pieeju palīdz skatītājam izprast Linča mistikas apvītās vides un cilvēkus. Iemesls, kāpēc Deivida Linča filmas daudzos skatītājos atstāj vairāk jautājumus nekā atbildes, ir tāpēc, ka tie sagaida klasiskas spēlfilmu naratīvu, ar tēliem, kuru motivācija un rīcība ir tajā paskaidrota. Savukārt, pamainot skatīšanās pieejas punktu, reflektējot par Kristiana Meca teoriju, kurā subjekta atrašanās kino teātrī un filmu skatīšanās, ir pielīdzināma mūsu stāvoklim miegā un sapņošanai, kā arī vērsot uzmanību uz to kā filmu naratīva struktūra – sapņa loģika, sasaucas ar Žaka Lakāna psihoanalīzes teoriju, ļauj Deivida Linča filmas ieraudzīt pavisam jaunā gaismā.

## AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

### Grāmatas:

- Balakian, Anna, Balakian, Elizabeth, Anna. *Surrealism: The Road to the Absolute*. University of Chicago Press, 1986
- Beaumont, Matthew. *A Concise Companion to Realism*. Blackwell Publishing Ltd, 2010
- Botz-Bornstein, Thorsten. *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lexington Books, 2007
- Braudy, Leo, Cohen, Marshall, Mast, Gerald. *Film Theory and Criticism*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 1992
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press, 1969
- Buckland, Warren. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. John Wiley & Sons, 2009
- Cook, Pam. *The Cinema Book*. 3rd ed. London: British Film Institute, 2007
- Devlin, William. *The Philosophy of David Lynch*. University Press of Kentucky, 2011
- Giannopoulou, Zina. *Mulholland Drive. Philosophers on Film*. Routledge, New York, 2013
- Hammond, Paul. *The Shadow and its Shadows: Surrealist Writings on the Cinema*. 3rd ed. City Lights Books, 2000
- Hill, John, Church-Gibson, Pamela. *Film studies: critical approaches*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2006
- Kaplan, E. Ann. *Psychoanalysis & Cinema*. Routledge: Chapman & Hall, 1990
- Kuenzli, Rudolf. E. *Dada and Surrealist Film*. 2nd ed. MIT Press Edition, 1996
- Lebeau, Vicky. *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*. London: Wallflower Press. 2006

- Levy, Silvano. *Surrealism: Surrealist Visuality*. Great Britain: Edinburg University Press, 1997
- Marcus, Laura. *Sigmund Freud's the Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays*. Manchester University Press, 1999
- Margolis, E. Harriet. *The Cinema Ideal: An Introduction to Psychoanalytic Studies of the Film Spectator*. Routledge Library Editions: Cinema, 1988
- Metz, Christian. *Psychoanalysis and cinema: The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press, 2001
- McGowan, Todd. *The Impossible David Lynch*. Columbia University Press, 2007
- Miller, Jacques-Alain. *The Seminar of Jacques Lacan. The Ethics of Psychoanalysis. 1959 – 1960*. W.W. Norton & Company, Inc., 1992
- Miller, Jacques-Alain. *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company, Inc., 1998.
- Miller, Jacques-Alain. *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses*. W. W. Norton & Company, 1993
- Rabate, Jean-Michel. *The Cambridge Companion of Lacan*. Cambridge University Press, 2003
- Rauch, Irmengard, Carr, F. Gerald. *The Semiotic Bridge: Trends from California*. Walter de Gruyter, 1989
- Rodley, Chris. *Lynch on Lynch*. 2nd ed. London: Faber and Faber Limited, 2005
- Stam, Robert. *Film Theory. An Introduction*. Blachvell Publishers Inc., 2000
- Stangos, Nikos. *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd, 1994
- Šuvajevs, Igors. *Zigmunds Freids. Ievadlekcijas psihoanalīzē*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2007
- Walz, Robin. *Modernism*. 2nd ed. New York: Routledge, 2013
- Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. Routledge, 2012

- Žižek, Slavoy, *The Art of the Ridiculous Sublime: on David Lynch's Lost Highway*. The University of Washington Press, 2000

#### Elektroniskie resursi:

- Chalquist, Craig. *A Glossary of Freudian Terms*. Pieejams: <http://www.terrapsych.com/freud.html>
- Freud, Sigmund. *Group Psychology and the Analysis of the Ego 1922 / Chapter VII. Identification*. Pieejams: <http://www.bartleby.com/290/7.html>
- Murphy, Paula. *Psychoanalysis and Film Theory Part 1: A New Kind of Mirror*. Pieejams: <http://intertheory.org/psychoanalysis.htm>
- Žižek, Slavoj. Pieejams: [http://www.lacan.com/thesymptom/?page\\_id=1955](http://www.lacan.com/thesymptom/?page_id=1955)
- Žižek, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Pieejams: [http://images.wikia.com/cinema/bn/images/e/eb/The\\_Art\\_of\\_the\\_Ridiculous\\_Sublime\\_On\\_David\\_Lynch%27s\\_Lost\\_Highway.pdf](http://images.wikia.com/cinema/bn/images/e/eb/The_Art_of_the_Ridiculous_Sublime_On_David_Lynch%27s_Lost_Highway.pdf)

#### Filmas:

- *Eraserhead*, Deivids Linčs / Deivids Linčs, Amerika, 1977
- *The Elephant Man*. Deivids Linčs / Davis Lynch, Amerika, 1980
- *Blue Velvet*, Deivids Linčs / David Lynch, Amerika, 1986
- *Twinpeaks: Fire Walk With Me*, Deivids Linčs / David Lynch, Amerika, 1992
- *Lost Highway*, Deivids Linčs / David Lynch, Amerika, 1997
- *Mulholland Dr.*, Deivids Linčs / David Lynch, Amerika, 2001
- *Wild at Heart*, Deivids Linčs / David Lynch, Amerika, 1990
- *Inland Empire*, Deivids Linčs / David Lynch, Amerika, 2006
- *The Pervert's Guide to Cinema*, Sofija Fainsa / Sophie Fiennes, Lielbritānija, 2006

## SUMMARY

The theme of my thesis is “Cinema as a dream: David Lynch movies”. The goal of this paper was to show that there exist a connection between the cinema and dream, and the movies of David Lynch in this context is a great research material for how dream and it’s logic is woven into his approach to filmmaking. The tasks of this paper was to create brief insight in the chosen theoretical sources, thereby providing affirmation why the state of film watching can be compared to the state when we are in the sleep or dreaming. After describing and analysing the forms of expression, how dream and dreaming is shown in David Lynch’s movies, prove that his filmmaking offers an excelent case study of the powerful connection between dreams and movies, which helps the spectator to understand better the created film narrative and characters.

The paper contains an introduction, three main chapters, and a conclusion. The first chapter is an overview about the reason why dream got an increased attention from the people at the end of the 19th century, and how this interest resulted in binding the two – dream and cinama, together. The next wave when dream returned in the focus of people conversations was in the 70ties, when dialogue between cinema and psychoanalysis returned to the quuestion of dream and dreaming. The subchapter was constructed as an overview of the fundamental ideas proposed by Christian Metz and his book “The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and cinema” regarding to question why dreaming and being in the cinema are very similar states of mind. The second chapter is divided into four subchapters which explore, describe and analyse the different forms of expression how dream and dreaming is shown in David Lynch’s movies, using Jaques Lacan psychoanalytical approach and Slavoj Žižek theoretical ideas. Third chapter describes the most important elements, which are used over and over again in Lynch’s movies, and characterize his visual language.

In the conclusion I achieved the goal of my thesis approving that between dream and cinema there is a visible connection, and David Lynch’s movies as the reaserch material works very well. The reason why Lynch’s movies leave so many questions for the audiance, is that they expect a classical fiction film with characters whose motivations and actions are grounded and explained in the narrative. But by changing the point of view a whole different world reveals in front of the spectators eyes.

\_\_\_\_\_ darbs  
Bakalaura, maģistra

“ \_\_\_\_\_ ”

\_\_\_\_\_ tēmas nosaukums

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas \_\_\_\_\_ katedrā  
\_\_\_\_\_ katedras nosaukums

*Ar savu parakstu apliecinu, ka \_\_\_\_\_ darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.*

Autors: \_\_\_\_\_ .\_\_\_\_.2014.  
Vārds, uzvārds Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: \_\_\_\_\_ .\_\_\_\_.2014.  
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds Paraksts

Recenzents: \_\_\_\_\_  
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts \_\_\_\_ .\_\_\_\_.2014.

Studējošo servisa speciālists : \_\_\_\_\_  
Vārds, uzvārds Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA \_\_\_\_\_ gala pārbaudījumu komisijas sēdē  
Bakalaura, maģistra

\_\_\_\_ .\_\_\_\_.2014. prot. Nr. \_\_\_\_\_ vērtējums \_\_\_\_\_

Komisijas sekretārs: \_\_\_\_\_  
Vārds, uzvārds Paraksts



