

Лидија В. Петровић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
ORCID 0009-0003-1680-5911

СНЕВАЊЕ ФИЛМА ИЛИ СНЕВАЊЕ ИДЕНТИТЕТА: САН КАО ИНТЕРТЕКСТУАЛНА И МЕТАТЕКСТУАЛНА СТРУКТУРА У ФИЛМУ БУЛЕВАР ЗВЕЗДА ДЕЈВИДА ЛИНЧА²

У раду се испитује феномен сна у филму *Булевар звезда* (*Mulholland Drive*, 2001) Дејвида Линча, примарно указивањем на начине на које онирички контекст идентитета главне јунакиње Дајен Селвин одражава ониричност као наративно-стилски и поетички поступак у грађењу овог Линчовог филма. Јунакињин идентитетски сан симболички је посредован филмском структуром, стога га је могуће рашчитавати као дискурс у којем се раскривају промењени знакови њеног реалног идентитета. Истовремено, с обзиром на то да је у Дајенин сан-филм Линч читао цитате из различитих уметничких сфера, превасходно из филмске уметности, сан смо перципирали и као интертекстуалну, али и метатекстуалну структуру. Дајенино (пре)уређење идентитета као филма указује да посредством ониричких симбола Линч промишља природу филмског медија, непрекинуто комуницирајући са гледаоцима који читавањем својих личних асоцијација у филм од њега склапају значењску целину. У динамици те комуникативне размене између Линча, његових филмских фигура и гледалаца читује се конститутивна вредност ауторове филмске поетике.

Кључне речи: Дејвид Линч, *Mulholland Drive*, филмски ониризам, сан, интертекстуалност, метатекстуалност, Другост

1. Увод

У све већој мери експериментишући садржајима људске свести и поигравајући се човековом перцепцијом реалног и иреалног, филмски медиј се у двадесетом као и у двадесет и првом веку све више отвара ониричким мотивима као једном од примарних начина да тематски уобличи проблем удвојености или алтернативних стања свести својих јунака, при чему ониричке метафоре у филму не оличавају само описе психологизирања јунака већ се уплићу и у наративно-симболичке поступке у његовом грађењу, начине на које се филм као дискурс тематски и уопште структурно заснива у механизмима сличним сневању, те начина на које се веза између филмског и ониричког остварује на плану гледаочеве рецепције филма, на шта је у књизи *Снолики филм* указао Милош Бабац (2004: 191):

Гледачево стање свести не разликује се од стања човека који сања. Мрак биоскопске дворане, неме сенке које клизе преко осветљеног екрана, све нас то увлачи у снолико стање у коме сугестивна снага облика који играју пред нама, може постати исто тако наметљива као снага слика које се појављују у нашим правим сновима.

Кинематографија Дејвида Линча изразит је пример филмског замагљивања граница стварног и измаштаног идентитета филмских јунака, неретко онири-

¹ lidija.petrovic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2024. години број 451-03-66/2024-03/ 200198).

чком симболичком посредством које редитељ постиже одступање од устаљене кохеренције филмске слике, као и одлагање јединственог филмског решења, што је конститутивна одлика Линчовог филмског приступа. Ониризам је у његовим филмовима артикулисан не само као аспект свести јунака већ и као средство уобличавања филмске фабуле као метафоре за процес сневања у који су уплетени како филмски јунаци тако и сами гледаоци. Између осталог је у *Булевару звезда* (*Mulholland Drive*, 2001) Линч непосредно испољио овакав однос филма према ониричком искуству, а симптоматично је да главна јунакиња Дајен Селвин снева сан о, управо, филмском успеху, те сневање у филму симултано функционише као метафора за њену психолошку расцепљеност, али и за филмско самоиспољавање – непосредним референцама на филм (на пример филмски сценарио у Дајенином сну-филму) као (мета)теме Линчовог филма. Сневање холивудског сна главне јунакиње *Булевар звезда* уобличава његову значењско-фабуларну структуру која се без праћења логике Дајениног сна не може смисаоно преточити у свест гледалаца. У раду ћемо, стога, указати на присуство сна не само као психолошки уобличене теме идентитетске деструкције главне јунакиње већ и као Линчовог коментара на природу филма, поетичко средство којим, унутар симболичког покушаја јунакињине реконструкције свог ја механизмом сневања, режисер проблематизује и стваралачке функције филма. Линчов приступ филмском ониризму у *Булевару звезда*, дакле, двосмеран је, састоји се у перманентном огледању механизма Дајениног сневања у механизму грађења филма и обрнуто, а у крајњој инстанци, и у тенденцији да се сами гледаоци отворе привидно непрозирној филмској логици, ходећи линчовском путањом дозива својих слободних асоцијација.

2. Децентрирање јаве у сневаном: сан као (интер)текстуална форма

Већ први кадрови Линчовог филма сигнализирају редитељево посезање за ониричким симболима у антиципирању а потом и развијању филмске радње. Интро пропраћен сноликом кореографијом силуета плесних фигура, употреба контрастних боја и осветљења, појављивање глумице усхићеног осмеха у крупном кадру, указују на типично линчовску склоност ка корелирању филмских слика са сликама које наликују сноликим људским визијама. Наредни кадар, глава прекривена јастуком чије дисање сигнализира урањање особе у сан, додатно поткрепљује мисао о редитељевом тенденциозном усмеравању гледаочеве перцепције на рашчитаване филмских догађаја кроз призму ониричког.

Доводећи Линчов *Булевар звезда* у непосредну везу са феноменом сна, Иван Велисављевић³ ће први део филма анализирати као сан Дајен Селвин, као еквивалент за јунакињину фантазматски уобличену жељу за филмским успехом. Садржаји тог сна као садржаји јунакињиног идеалног ја постају у њеном сну реквизити посредством којих тежи преиначити имагинарне у реалне знакове свог идентитета, док унутар приповедне структуре Линчовог филма постају (интер)текстуалне референце, стециште алузија на мотиве и ликове из холивудских филмских класика (ликова плаћених убица, детектива или романтичара који трагају за љубавним и каријерним успехом), као изразом Линчове критичко-иронијске оштрице усмерене на нове видове комерцијализације холивудског филма⁴. Све о чему Да-

3 Више у: Ivan Velisavljević, *Zagonetka želje: Freudovo tumačenje i Mulholland Drive Dejvida Linča*, 2011.

4 Кроз заплет око кастинга за главну глумицу за филм Адама Кешера, Линч у *Булевару звезда* чини негативну алузију на филмску индустрију потраге за новим холивудским лицима, мотив обе-

јен Селвин сања у непосредној је тематско-симболичкој вези са природом филмског стварања. Бети, Дајенин сневани идентитет, пријављује се за филмску аудицију, припрема сценарио за своју улогу, па се у таквом контекстуалном миљеу јунакињин сан остварује не само као њен психолошки одбрамбени механизам већ и у наративно-симболичкој функцији уприсутњења теме филма у Линчовом филму, као његов симболички интертекст. Све оно што одговара садржајном материјалу Дајениног сна којим управља жеља сневача – успех на аудицији насупрот глумачкој маргинализацији у стварности, остварена емоционална веза за Ритом насупрот стварној деградацији односа са Камилом – све је, дакле, остварило једино кроз реконструкцију/деконструкцију реалних знакова Дајениног идентитета, њено идентитарно уписивање у Другог на начин самодељеивања филмске улоге – Бети Елмс, илузије коју сневашем „приближава примеру једног разумљивог догађаја” (уп. Фројд 1970: 143). Посредством механизма сневаша, Дајен преуређује, (ре)монтира идентитетске садржаје, управљајући њима на начин режирања властитог филмског дела у којем је сама главна глумица, а све чему на јави и тежи јесте да „добие главну улогу” (*Mulholland Drive*: 02:13:19) у филму у којем се пак на јави прославља њена изгубљена партнерка Камила. У контексту у којем у *Тумачењу снова* Фројд (1970: 280) говори о текстуалном раду сна, о особеном „језику његове мисли”, сан за Дајен постаје метафоричко средство за реализовање жељеног а неоствареног идентитета, дискурзивна форма, филмски текст обликован у правцу жељеног филмског заплета⁵: „Хајде, биће баш као у филмовима. Претвараћемо се да смо неко други.” (*Mulholland Drive*: 00:47:49) Читав контекст Дајенине замене идентитета, сублимирања његовог губитка изокретањем односа између јаве и сна, обележава и наративну структуру Линчових филмова објављених пре *Булевара звезда*, попут *Плавог сомоџа* (*Blue Velvet*, 1986)⁶ и *Изгубљеног аутопута* (*Lost Highway*, 1997) који се могу рашчитавати у интертекстуалном дијалогу са потоњим Линчовим остварењем. Са Дајениним трансформисањем илузије у реалност кроз подвргавање несвесном кореспондира механизам потискивања као оквир психопатологије идентитета Фреда Морисона⁷, главног јунака Линчовог *Изгубљеног аутопута*.

Сценарио за Бетину аудицију један је од најрепрезентативнијих примера остваривања сна као интертекстуалне форме у Линчовом филму, где текст за Бетину улогу конзервира редитељеву тенденцију ка истовременом замагљивању и асоцирању истине Дајениног идентитета, његових граница између алтернативног и реалног. Текст сценарија као алегија реалне дезинтеграције Дајениних односа са Камилом истовремено служи као Линчов механизам да се оно што је у филмској текстури имплицитно уприсутњено до краја упризори тек онолико колико је истовремено и одсутно. Симптоматична је Бетина примедба Рити: „Знам

ћаног америчког сна – сна који, управо, сања Дајен Селвин. Тако се и романирани контекст Бетиног доласка у Холивуд може рашчитавати као Линчово пародијско одношење према новоствореном култу холивудских звезда који је замаглио уметничку аутентичност глумачког па и редитељског талента.

5 Бети Елмс, Дајенин алтер-его из сна, иницира Ритину потрагу за идентитетом управо тако што асоцира наративни поступак филмова о истрагама злочина, па тако у сну она непрекидно наговара Риту да прате *шрагове* како би откриле детаље о јунакињиној несрећи око којег Бети сплиће читав (филмски) заплет.

6 Описујући у једном од интервјуа процес рада на филму *Плави сомоџ*, Линч је истакао: „То је као сан у који су умотане чудне жеље.” (Линч 1997: 90)

7 „Волим памтити ствари на мој начин. Онако како сам их запамтио. Не нужно онако како су се догодиле.” (*Lost Highway*: 00:24:31)

шта треба да урадиш али пусти мене да то учиним.” (*Mulholland Drive*: 01:36:54) Иза њене привидне нелогичности скрива се Дајенина потреба за контролом над Камилом на јави, па се реплика потенцијално може преформулисати у оно што би Дајен стварно рекла Камили: *пусти ме да преузем власт над твојим идентитетом*. Уколико се схвати као дискурзивна форма, сан Дајен Селвин може се рашчитавати као симбол њене воље за моћи као сневача, да управља садржајима Камилиног и сопственог живота-дискурса, а уколико, како истиче Мишел Фуко (2007: 7), дискурс и има неку моћ, „она потиче од нас и само од нас”.

Главна јунакиња Линчовог филма остварује се у улози сневача-режисера измаштане филмске креације у којој слободно трансформише наратив о свом животу, људима које перципира као угрозиоце свог професионалног и личног идентитета, како би отворила могућност за живљење свог сна, јер, у крајњој инстанци, једино у сну живот може постати као на филму – „место из снова” (*Mulholland Drive*: 00:16:26). Кроз алтернативну свест Дајен Селвин Линч показује како механизам сна у филму функционише као текст, у фројдовском кључу, јер и за Фројда (1970: 307) сан је текстуални вид измештања говора са јаве који „у сну, неретко, служи само као алузија на један догађај о којем је била реч”. У Линчовом филму тај је догађај психофизичка деструкција Дајен Селвин, привремено замађена њеним имагинирањем жељеног идентитета, укорачењем у сан као у жељену и неопходну Другост. Дајенино сопство креирано је и само као онирички дискурс-моћ, јер једино кроз (само)измештање у сан као у дискурс јунакиња привремено осваја жељени идентитет, а како је до краја „немогуће присвојити његове властите темеље [...] увек изнова крећемо у потрагу за неким новим, другим идентитетом, за неком другом улогом, за неком новом игром дискурса” (Бошковић 2010: 34).

3. Сан као метатекстуални знак и проблем филмске онтологије

Сневање као Дајенин вид измаштавања своје егзистенције није само одраз њене психолошке померености већ је и Линчово (мета)тематско уобличавање питања стварања филма кроз имагинирање и утиске сновиђајности. Кроз посредовање Дајениног сна филмским реквизитаријумом, алузијама на елементе филмске композиционе структуре (споменути филмски сценарио, кастинг за снимање филма Адама Кешера, глумачка подела, проба филмских сцена и сл.), Линч у *Булевару звезда* коментарише устаљену логику филмског структурирања, иронијски реферишући на филмове утемељене у носталгији за златним добом Холивуда на које Дајенин сан и јесте референца. Бетин лик симболизује недосежност Дајениног сна за глумачким „идеалом ’те’ девојке” (Шин, Дејвисон 2004: 166), али рефлектује и критичку самосвест Линчовог филма који иронијски уоквирује тај дозив холивудског савршенства који је, као и Дајенин сањани идентитет, илузија. „Фокусирајући своју причу на неостварење креативног обећања ’те девојке’ у њеној пуној безначајности” (исто, 166), Линч даје метатекстуални коментар на негативитет онтолошког статуса филма, утемељеног све више у условима потрошачке културе а све мање у уметничкој оригиналности. Дајен Селвин симболизује деструирање идеала глумачког талента који остаје у сенци моћи и експлоатације као симбола нове филмске индустрије, што се нарочито показује у другој половини Линчовог филма који *стварну* Камилу Роудс осветљава као симбол свега онога из света глуме о чему Дајен узалудно сања.

Постепено (само)раскринкавање професионалног и личног као радикалног губитка Дајениног идеалног ја Линч је остварио интензивирањем фантазмагоричних ефеката филмских слика, што кулминира у метатекстуалном миљеу сцене у театру *Silencio* који Рита и Бети посећују. Програм који гледају у замраченој биоскопској сали, праћен водитељевим речима да је „све илузија” (*Mulholland Drive*: 01:46:52), алузија је на лажни контекст Бетине идентитетске појаве али и метафилмско усмерење гледаоца на надолazeћи преокрет у фабуларном току филма који се након ове сцене преокреће у правцу реалне Дајенине идентитетске приче. Иако оркестра на сцени театра нема, у позадини се чују звукови инструмената, певачица пада усред извођења нумере која наставља да се репродукује као снимак на траци, што јунакињама које су у том тренутку и саме гледаоци представе/филма, сигнализира да је „наступ био читав чин” (Мартин 2014: 147), а гледаочеву рефлексију наводи на трагично окончање Бети, симбола Дајениног сна и лажног живота. Читава сцена у театру поседује метатекстуални потенцијал, при чему се и Линчовим увођењем простора биоскопа у филм, метафора филма-сна као средства *Булевара звезда* да проговори о сопственим темама овде најнепосредније уприсутњује. Симболичко насловљење театра – *Silencio*, речи коју и Рита изговара у сну непосредно пре Бетиног и њеног одласка у театар, као упозоравајући позив Дајен из самог света снова, упућује на то субјективним механизмима потиснути садржаји Дајениног живота, сада морају испливати на свесну филмску површину.

Попут гледалаца Линчовог филма, и Бети и Рита постају у биоскопској сали тумачи филмских слика које и оне посматрају кроз њихове фрагменте, што је постигнуто и симболичним сценама око проналаска плавог кључа чији смисао јунакиње теже да докуче. Управо ће у театру пронаћи и тајанствену плаву кутију, што је крајњи симболички индикатор откључавања Дајенине тајне, антиципација деструкције двојника, прекида сна-филма над којим Дајен губи режисерску моћ. Као последње изговорена реч у филму, ћутање постаје експлицитни одговор на илузију Дајениног животног сна и на нихилистички одјек њеног постојања; оно, као и метатекстуална заокруженост целе сцене у театру, метафоризује смрт њеног животног сна као немогућност њеног онтолошког (само)пројектовања у Другост, у филм као у недосневани идентитет.

Визуелна динамика Линчових филмова таква је да претпоставља сучељавање његових гледалаца са затамљеношћу граница реалног и нереалног, стварних идентитета јунака и њихових двојничких пројекција, а „филмска слика, као и сан, не представља право присуство објекта већ само њихових двојника” (Милошевић 2017: 28). Снолико је и у *Булевару звезда* као и, између осталог, у Линчовом *Изгубљеном аутопути*, главно средство тематизовања психолошког слома њихових јунака који, урањањем у несвесно, у сан као механизам потискивања реалности и одбране идентитетске жеље од нежељене истине идентитета, окончавају у тачки потпуне испражњености његових садржаја. Сан у оба Линчова остварења мора бити прекинут у тренутку када жеља-фантазам јунака досегне крајње домете – њиховог онтолошког губитка, на месту на којем (само)свест филмске приче не може наставити говор о исходу тог губитка, или на којем пак позицију могућег проговора отвара свом гледаоцу.

Окретањем филмских тема њиховом самоиспитивању Линч је на филмску позорницу *Булевара звезда* поставио и своје гледаоце, отварајући њихову перцепцију филмском испитивању сопствене као ониричке структуре. Када се, након Бетиног и Ритиног повратка из театра, филмски кадар крупно усмери на

превртну плаву кутију на поду Бетине собе, гледаоци филма као да укорачују у бесконачну таму – неизвесност Дајениног сна-филма јер је та тама на њих „чекала још од почетка филма” (Шин, Дејвисон 2004: 177) као на „услов филмске продукције” (исто, 177), неумитну линчовску стратегију одлагања прозирности одговора на каузалност филмских догађаја. Када се перспектива изокрене и Бети нестане, симболички се укине са филмско-позоришне сцене, Линчов гледалац може освестити филмску везу са сноликим, увидевши да је од почетка филма оно уткано у његову нарацију.

Наративно-симболичко уобличење простора театра у Линчовом филму отвара могућност филмског (само)приповедања сопствених тема; биоскоп као медијум стварања и гледања филма „неопходан је простор за Линча” (Мартин 2014: 27), како би се обратио гледаоцу и непосредно га инволвирао у процес филмске анализе. Другост се, као доминантни контекст Дајениног постојања, преноси и на гледаочево искуство перципирања филма, уписујући и њега у дво-струкој позицији посматрача и сневача који, у миљеу линчовске логике самолишене устаљених филмских норми⁸, у филм треба да унесе сопствене асоцијације. Заћутаност филма, *silentio* – реч, знак, семиотички карактер, помера фокус са Рите и Бети на хипнотички доживљај гледалаца, њихове субјективне механизме у приступу филмској анализи на које Линчов онирички филм и његова поетика уопште бескомпромисно рачуна.

Кроз сан своје главне јунакиње, *Булевар звезда*, дакле, коментарише сопствене теме, што је, поред Линчовог истанчаног одабира биоскопске сале као простора за сучељавање гледалаца са питањем односа јаве и сна у филму, изражено и у метафилмском контексту сцене кастинга за филм Адама Кешера, кроз чији лик Линч посредује питања и проблема онтолошке структуре филмског медија – да ли је глумачка подела, уопште филмско осмишљавање фундаментално редитељева улога, или су и филмско дело и његов стваралац само продукт механизма (друштвене) моћи: „То је питање моћи. Тако се то понекад дешава у Холивуду [...] У Холивуду је редитељ често грађанин другог реда.” (Линч 2001) У сцени у конференцијској сали Адам бива уцењен да за главну улогу у свом филму одабере анонимну глумицу Камилу Роудс, чиме и сам постаје објекат контроле, управљан туђом редитељском палицом: „То више није твој филм.” (*Mulholland Drive*: 00:44:52) Питање Адамове стваралачке (само)слободе покреће онтолошко питање постојања филмске уметности кроз фукоовски схваћену спрегу дискурса и моћи. Као што Адам, услед Дајениног режијског маневрисања, губи моћ над својим филмом, тако и Дајен у реалности мора да се повинује Адамовим редитељским упутствима (в. Мартин 2014: 52–53) која је постављају на маргину холивудског живота, тако да су, у крајњој инстанци, и једно и друго режисери самоизмаштане креације, суочени са крахом метафизичке жеље за идеалом филма као еквивалентом уметничке аутентичности и талента.

И Дајенин сан-филм и Линчов филм – кроз Дајенин сан – конституишу се у непрекидном изокретању сопствених фрагмената, на начин на који, у Фројдовој (в. 1970: 329) психоаналитичкој теорији, сан подразумева замену неког мишљења другим, његово „обртање” у односу на јаву. Сневање у *Булевару звезда* непосредни је вид тематизовања (не)прозирности граница не-идентитета главне јунакиње али и Линчово средство да кроз филмску (само)свест прокаже поступак филмског стварања које је за овог редитеља увек једно непрекинуто

8 „Све је могуће. То је слободна зона, потпуно непредвидива и зато прилично узбудљива, али и језива.” (Линч 1997: 35)

„хватање идеје” (уп. Ниланд 2012: 167). Кроз Дајенино одлагање окончања сна као средства њеног режисерског измаштавања сопственог идентитета, Линч постиже замагљивање и пролонгирање гледаочеве потраге за одговором на питање тока филмске фабуле, а који је досегљив једино у тачки непрекинутог отварања распрострања његових метафора: „Ко може да каже да ли би чекање завршног дела могло да отвори још једну целу ствар која је требало да буде? Идеја је да није готово док се не заврши.” (Ниланд 2012: 168)

4. Закључак

У раду смо указали на феномен сна у Линчовом филму *Булевар звезда* као на наративно-симболички и метатекстуални поступак у његовом грађењу, као и на његову конститутивну улогу у прађењу филмског фабуларног тока који непосредно корелира са разумевањем логике сна главне јунакиње филма Дајен Селвин. Уобличавањем Дајениног идентитета – путем сна, преиначењем знакова тог идентитета у интертекстуалне и метатекстуалне референце унутар Линчовог филма као на, истовремено, редитељеве коментаре на поступак филмског стварања, феномен сна смо промишљали не само као одраз онтолошке проблематике идентитета главне јунакиње већ и као метафору самог филма, његовог онтолошког путовања – ка јунацима, гледаоцима, умрежености њихових перцепција (филмске) стварности, као ка ономе што Линчове филмове увек враћа и испитивању сопствених онтолошких граница.

Корачајући за траговима (не)могуће структуре идентитета Дајен Селвин као траговима структуре филмског текста и његовог смисла, гледаоци *Булеvara звезда* непрекинуто доприносе распрострањању његове ониричке позорнице. Метафоричко-текстуалну али и поетичку везу између сневана и филмског стварања Линч је у овом филму, као и у својим другим остварењима, успоставио умногоме кроз замагљивање граница стварности и јаве јунака, а самим тим и фабуларних граница филма уписаног у динамици његове непрекинуте комуникације са психичким апаратом гледалаца. Тумачити сан главне јунакиње у кључу ониричке поетике *Булеvara звезда* самим тим значи интерпретирати тај сан као структуру филма али и обрнуто, што Линчов филм непрекинуто отвара својим гледаоцима, изазивајући у њима реакције које их усмеравају на испитивање свог ониричког погледа на филмски али и индивидуални, лични свет.

Извори

Lynch 2001: D. Lynch, *Mulholland Drive*, United States: Universal Pictures.

Литература

- Бабац 2004: М. Babac, *Snoliki film*, Beograd: Institut za film.
- Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Велисављевић 2011: I. Velisavljević, *Zagonetka želje: Freudovo tumačenje snova i Mulholland Drive* Dejvida Linča, *K: časopis za književnost, kniževnu i kulturalnu teoriju*, 439–465.
- Крис 1997: R. Kris, *Linč o Linču*, London: Farber and Farber.
- Линч 2001: D. Lynch, *Maitre du mystere*, French Premiere Magazine, Decembre 2001. <<http://www.lynchnet.com/mdrive/frpremiere.html>>, 9. 10. 2024.

- Мартин 2014: R. Martin, *The architecture of David Lynch*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney.
- Милошевић 2017: М. Милошевић, Филм и сан: оправданост употребе ониричке метафоре на темељу налаза неуронаука, *Зборник радова факултета драмских уметности, Часопис института за позориште, филм, радио и телевизију*, Београд.
- Ниланд 2012: J. Nieland, *David Lynch*, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, Urbana.
- Фројд 1970: С. Фројд, *Тумачење снова I и II*, у: *Одабрана дела Сигмунда Фројда*, књига шеста, ур. др Хуго Клајн, Нови Сад: Матица Српска.
- Фуко 2007: М. Фуко, *Поредак дискурса*, Лозница: Karpos Books.
- Шин, Дејвисон 2004: E. Sheen, A. Davison, *The cinema of David Lynch american dreams nightmare visions*, London & New York: Wallflower Press.

**DREAMING OF FILM OR DREAMING OF IDENTITY:
DREAM AS INTERTEXTUAL AND METATEXTUAL STRUCTURE IN DAVID LYNCH'S
MOVIE MULLHOLLAND DRIVE**

Summary

The paper examines the dream phenomenon in David Lynch's movie *Mulholland Drive* (2001), primarily by pointing out the ways in which the oneiric context of the identity of the main character Diane Selwyn reflects oneiricity as a narrative-stylistic and poetic process in the construction of Lynch's film. The heroine's dream of identity is symbolically mediated by the film's structure, which is why it can be explained as a discourse in which the changed signs of her real identity are revealed. At the same time, considering that Lynch loads quotes from different artistic spheres into Diane's dream-film, primarily from film art, we perceive the dream as an intertextual, but also a metatextual structure. Diane's (re)arrangement of identity as a film indicates that, through oneiric symbols, Lynch contemplates the nature of the film medium, continuously communicating with the viewers who, loading their personal associations into the film, assemble a meaningful whole from it. The constitutive value of the author's cinematic poetics is evident in the dynamics of that communicative exchange between Lynch, his film characters and the audience.

Keywords: David Lynch, *Mulholland Drive*, oneiric cinema, dream, intertextuality, metatextuality, Otherness

Lidija V. Petrović