

# Izvor Freudov sanjski svet po Christopherju Nolanu

Matic Majcen





*Izvor* (Inception, 2010, Christopher Nolan) bi morda res lahko opisali kot film o sanjah, a tudi kot film o vedi, ki sanje analizira – o psihoanalizi. V zanimivi povratni zanki pa imajo ravno ti trije samostalniki (film, psihoanaliza in sanje) poleg dolge zgodovine medsebojnega prepletanja še eno ključno skupno točko, namreč prav to, letnico svojega izvora. V mislih imamo seveda leto 1895, ki je v učbeniku človeške zgodovine zapisano kot leto prelomnih izumov in odkritij, med katerimi najdemo: prvo filmsko projekcijo v Salon Indien du Grand Café v Parizu, izid *Študij o histeriji* Sigmunda Freuda in Josefa Breuerja kot poskus vzpostavitve nove znanstvene vede – psihoanalize ter seveda tudi prvo razlago sanj na način, na katerega si jih človeštvo razlaga danes. Kajti čeprav je človek o sanjah razmišljal že od vekomaj, je za njihovo razlago vse do leta 1895 prišla prej v poštev kakšna z vražami zapolnjena knjiga sanjskih simbolov kot pa resna, sistematična znanstvena analiza. Freudu se sicer takrat zaradi slabega sprejema njegovih knjig še zdaleč ni zdelo, da bodo njegovo delo kasneje označili za »enega treh udarcev človekovemu narcizmu«, ob bok Nikolaju Koperniku in Charlesu Darwinu, ter da bodo v njegov spomin gradili celo spomenike. Pa so jih, in to kar nekaj. Eden izmed njih stoji na jugozahodnem robu Dunaja, na mestu, kjer je v Freudovem času stal grad Bellevue, njegova redna poletna rezidenca, kjer se mu je omenjenega leta prvič razodela skrivnost sanj. Tisti malce drugačne vrste pa je osrednji filmski hit letošnjega leta. Christopher Nolan v *Izvoru* na psihoanalizo referira ob vsakem koraku, od obiskov pri pariškem profesorju (Michael Caine), citiranja Freudovih dognanj iz *Interpretacije sanj*, do klanjanja ojdipski konstelaciji družbenih odnosov kot eni osrednjih gonil filma. Režiser je v intervjujih večkrat povedal, da je »bral Freuda«, ampak ali je Angleževa interpretacija sanjskih mehanizmov referenčna za razumevanje Freudovih prelomnih odkritij?

## DVE URI V DVEH MINUTAH

Odgovor se glasi: delno. A preden se posvetimo točkam, v katerih mu je to spodletelo, je Christopherju Nolanu potrebno izreči tudi nekaj priznanja. Najprej zato, ker je *Izvor* v formalnem smislu zagotovo scenariistična mojstrovina na nivoju *Mementa*

(2000), njegovega prebojnega filma v obliki poklona labirintu človeškega uma. Tako kot v *Mementu* se namreč tudi v *Izvoru* kaže jasna ambicija po spreminjanju konvencionalnih rab filmskega jezika v mainstreamovskem filmu. Konkretno: Nolan se v *Izvoru* na izjemno eleganten in zvit način loti osnovne zagonetke enega temeljev filmskega pripovedovanja, vzporedne (ali križne, paralelne) montaže. Pri njej gre na kratko za sledeče: namesto, da bi dva dogodka, ki se odvijata ob istem času, pokazali v celoti enega za drugim (kar je bila praksa v filmih pred letom 1906), vzporedna montaža omogoča neprestano *vmesno* prehajanje od enega kraja dogajanja k drugemu z namenom ponazoritve dogajanja na dveh različnih koncih (zgodnjo uporabo te tehnike seveda najdemo v *Velikem ropu vlaka* [The Great Train Robbery, 1903, Edwin S. Porter]). Ampak tisto, kar filmarjem predstavlja glavni izziv, je to, da zaradi sekvenčne narave filma že v teoriji ni možno predstaviti istočasnega dogajanja na dveh mestih. Če se tega lotimo, to zahteva bodisi določeno mero izpustitve bodisi ponavljanja, da bi tako čim uspešneje pričarali iluzijo neprekinjenega in predvsem realističnega poteka dogodkov. Konvencionalno in najpogosteje uporabljano rešitev te uganke predstavlja čim hitrejšo izmenjavanje pogleda od ene lokacije k drugi, malce manj pa večzaslonsko predstavljanje dogodkov (kot denimo v *Časovni kodi* [Timecode, 2000, Mike Figgis], ki pa vendarle prej velja za slepo vejo v razvoju filma kot pa za dejansko pogosto uporabljano tehniko filmske montaže). Nolan pa se je v *Izvoru* po rešitev na prebrisan način zatekel ravno k Freudu. Natančneje, slednji je v *Interpretaciji sanj* opisal zgodbo o sanjah dramatika Casimirja Bonjourja, ki si je nekega večera želel ogledati premierno odsko izvedbo svojega dela. Ko bi se predstava morala začeti, je bil Bonjour od naporega dne tako utrujen, da je v svojem sedežu zaspal. Med spanjem se mu je nato v sanjah odvrtelo vseh 5 dejanj igre, med katerimi je lahko preučeval tudi odziv občinstva. In ker so sanje v svoji najosnovnejši definiciji izpolnitev želja, je pisec na koncu seveda doživel živahne izraze odobravanja. Ko pa se je Bonjour zbudil, je ugotovil, da na resničnem odru predstava ni prišla dlje kot do prvih stihov prvega prizora, kar je pomenilo, da je kljub spominu na celotno predstavo v resnici spal le kakšni 2 minuti. Nolan je v *Izvoru* to anekdoto izkoristil, kolikor se le da:



iz nje je zgradil pravcato narativno strukturo, ki se pogloblja v več sanjskih nivojev (mimogrede, tudi o »sanjah v sanjah« je v *Interpretaciji sanj* poročal Freud), vzporedna montaža pa v svoji redefinirani obliki zdaj tu tvori osnovni prijem, s katerim nam režiser nudi vpogled v vsako izmed njih. In čeprav njegova uporaba suspenza intuitivno spominja na klišejske žanrske prijeme, postanejo njegovi narativni postopki preko tovrstnih zgodovinsko izpričanih izkušenj legitimni in verodostojni.

Drugi dosežek *Izvor* je tudi fascinantna uprizoritev tistega, kar Freud imenuje »somatski viri sanj«, ali preprosteje rečeno zunanji in notranji telesni dražljaji, ki vplivajo na vsebino sanj. Če na primer Cobb v svoji sanjski realnosti v *Izvoru* opaža, kako ga začenja vse naokrog zalivati voda, potem je to posledica tega, da so njegovo telo v (filmski) resničnosti vrgli v kad vode. To se nanaša tudi na »udarec«, ki naj bi spečega zbudil iz sanj, ne glede na to, v koliko nivojev sanj je potopljen. Oba primera sta prav tako neposredno iz *Interpretacije sanj*. Freud v tem smislu opisuje primer Alfreda Mauryja, ki je sanjal, da so ga med terorjem francoske revolucije poklicali pred sodišče, kjer so ga obsodili na giljotino. Ko je njeno rezilo zdrsnilo navzdol proti njegovi glavi in ko je začutil, kako se je njegova glava ločila od telesa, se je zbudil in opazil, da se je zgornji del postelje prevrnil in ga zadel v vrat na mesto, kjer ga je v sanjah zadela giljotina. Nolanova uporaba somatskih virov sanj je zelo zvesta Freudovim opisom in tudi njihova filmska uprizoritev je prepričljiva kot le malokdaj na filmskem platnu.

### IMA REALNOST PROSTOR V SANJAH?

A to sledenje Freudovemu dognanju ima tudi v *Izvoru* svojo mejo in pravzaprav je zanimivo, da film, ki toliko pozornosti nameni sejanju psihoanalitične ikonografije, v bistvu ignorira tudi marsikatero povsem osnovno načelo sanjske logike. Denimo nekaj tistega, kar je Freud opisoval že v osnutkih svoje velike teorije o sanjah, v *Zasnutku znanstvene psihologije* iz leta 1895 (halucinatorični značaj sanj, motorična ohromelost), veliko pomembneje pa je tisto, čemur je posvetil veliko pozornosti kasneje v *Interpretaciji sanj*, namreč procesoma zgoščanja (sanjski mehanizem, ki npr. združi poteze več oseb v eno) in premeščanja (dejstvo, da se lahko parcialni motivi predstavljajo iz objekta na



objekt, da se izognejo cenzuri). Freud je oba procesa označil za neizpodbitno dejstvo in celo zapisal, da sta »premeščanje in zgoščanje vodilna mojstra« ter da lahko oblikovanje sanj pripišemo predvsem dejavnosti teh dveh procesov. Zato je mladane presenetljivo, da sta ravno ta dva v *Izvoru* praktično povsem odsotna. Še več, osebe v Nolanovem filmu ostajajo zavezane logiki trdne, otipljive realnosti, njihove pojavne oblike so koherentne, stalne, razen redkih trenutkov, ki pa jih Nolan tako ali tako argumentira kot namensko spreminjanje osebnosti za namene maskiranja. Takšen racionalno-logični pristop je pri Nolanu v marsičem pričakovan. Konec koncev on sam najbolj uživa in tudi blesti v vnašanju racionalne interpretacije v sfere, ki so po splošno sprejeti percepciji zavite v tančico skrivnosti, nadnaravnega in nemogočega. S tem so se ukvarjali že trije njegovi zadnji filmi: *Skrivnostna sled* (*The Prestige*, 2006), kjer se je igral z razbijanjem čarovniških iluzij, *Batman: Na začetku* (*Batman Begins*, 2005) in *Vitez teme* (*The Dark Knight*, 2008), kjer je Batmana ravno s tem pristopom popeljal iz stripovske sfere fantazmatskega Gothama na dnevno svetlobo vele mesta in visokotehnoloških (a nikoli znanstveno-fantastičnih) pripomočkov. Seveda, v *Izvoru* obstaja tudi protargument v Nolanovo korist: *Izvor* se pravzaprav ukvarja z ambicijo *konstrukcije* sanjskega sveta, kjer je težnja tatov (in tudi naprave za sanjanje, katere funkcija nam sicer ni nikoli natančno razložena) ta, da poskušajo zagotoviti trdnost sanjskega sveta, da lahko v njem čim bolj nemoteno izpolnijo svoje cilje. Sovražni pogledi, nasilje sanjskih oseb in nepričakovani vdori v sanje so resnično videne kot motnje, ki motijo ta njihov zunanji vdor racionalnosti v kaos, ki ga predstavljajo sanje. Nolan pa se ravno tu ujame v zanko, kajti po tem načelu je možno upravičiti delovanje celotne Cobbove skupine in njenih človeških tarč, razen seveda ene osebe – Cobbove pokojne žene Mal. Ta v filmu domnevno predstavlja čisti vdor nezavednega in tisti element, h kateremu se naslovni junak približa šele na tretjem, domnevno »zelo nestabilnem« nivoju sanj v sanjah. Če bi Mal resnično predstavljala tak globoko potlačen spomin, bi morala njena pojava nastopati kot produkt vseh naštetih, s strani Nolana prezrtih sanjskih mehanizmov, torej že skorajda kot neke vrste halucinatorna, zgoščevanju in premeščanju podvržena pojava, a jo vedno vidimo kot povsem tozemeljsko stvaritev. Ravno nasprotno od na primer velikega mojstra filmske uprizoritve sanj, Michela Gondryja, ki mu je



predvsem v njegovih videospotih (*Let Forever Be*, *Everlong*, *Knives Out*) vendarle uspelo mnogo bolje zajeti bistvo sanj v vsej njihovi absurdnosti, simbolnosti in navidezni nelogičnosti. Kakorkoli gledamo, je Gondry mnogo boljši praktikant sanjske logike na filmu, čeprav je njegov lastni poklon sanjskemu svetu, *Science of Sleep* (*La science des rêves*, 2006), bistveno manj ambiciozen in daljnosežen film.

Kako ironično – Mal je tako za filmskega junaka Cobba kot tudi za njegovega pisca Christopherja Nolana vir njegovih največjih problemov. Kot da bi to tudi sam priznal: Mal je francoska beseda za »slabo«, v *Izvoru* pa vse dileme tako znotraj filmske fikcije kot v njeni narativni zasnovi izhajajo iz nje. Poleg tega ji Nolan kot osrednji predstavnici ženskega spola v filmu ne prizanaša: Mal v *Izvoru* nima statusa enakovredne, trdne tozemeljske eksistence, temveč je zreducirana zgolj na projekcijo in obstaja le kot produkt moškega občutka krivde. Če se je psihoanaliza kdaj bila prisiljena ukvarjati s kritikami, potem je eden najmočnejših zagotovo bil glas feminizma, ki ni priznaval Freudovega izvirnega greha, falocentrizma, a Nolana tovrstno sprevrčanje ustaljenih odnosov moči tu ne zanima. Ne samo v odnosu med Mal in Cobbom, ženska je drugotnega pomena (beri: odsotna) tudi v drugem pomembnem odnosu v filmu: med Robertom Fischerjem (Cillian Murphy) in njegovim očetom Mauriceom (Pete Postlethwaite), ki v svojem širšem kontekstu le potrjuje patriarhalno, belsko ter izrazito zahodnjaško družbeno konstelacijo. Nolan je želel preko dveh osrednjih razmerij v filmu opisati dve temeljni osi psihoanalitične teorije – misterij ženske želje in ojdipski trikotnik – a njegova izpeljava teh razmerij ne kaže nobenih znakov dvoma v njene temeljne nastavke, temveč je njegov pristop izrazito konzervativen. Ob vrsti skrajno liberalističnih filmov in nadaljevanj, ki so v preteklem desetletju naselili celo že TV-programe v elitnih terminih, izgleda takšna družbena ureditev, kot jo vidimo v *Izvoru*, hudičevo zastarelo.

Christopher Nolan v *Izvoru* psihoanalizo izrablja zelo oportunistično – po eni strani nenehno referira nanjo, iz njene ikonografije črpa svoje gradivo, po drugi strani pa je njena uporaba zelo kompromitirana. Nolanu ne gre na roko niti dejstvo, da je komercialni film morda ena najbolj cenzuri podvrženih filmskih praks. *Izvor* je cilj na MPAA-jevo mladoletnikom



prijazno oznako PG-13, vendar je njegov režiser ob tem pozabil tudi dejstvo, da je nezavedno po svojem značaju prej »Rated X« (oziroma NC-17 kot se imenuje dandanes). Ta domnevno umazan, temačen prostor v Nolanovem filmu izgleda precej nedolžno – kot v holivudskem filmu, pač – koncept cenzure (ne Freudove, temveč filmske cenzure) pa je še eden v vrsti, ki ima močan vpliv na končno podobo *Izvoru* in njegove kompromisne upodobitve Freudovih konceptov. Nauk: če se hočeš izogniti eni cenzuri, boš vedno naletel na drugo.

## POSTMODERNA VIZIJA VELIČINE

Christopher Nolan ima seveda vso pravico predstavljati si sanjski svet tako, kot ga vidi sam in postaviti družbena razmerja tako, kot mu je ljubo. Konec koncev težišče njegovega ambicioznega pristopa niti ne leži v vsebinski ali emocionalni globini, temveč v uporabi njegovih prebranih narativnih prijemov. Nolan ni mislec, temveč predvsem neumorni logik. Kot otrok postmoderne z vsakim filmom cilja na veličino, ki pa jo pojmuje na izrazito sodoben način: želi jo namreč zajeti samo po sebi, v njeni zunanji formi, spektakularnem učinku ter inteligentni površinski igri, pri čemer pretrga vezi z zgodovinskim gradivom, ki to pripoved sestavlja. Nolan je v tem kot kakšen Tarantino v razmerju do svoje zgodovinske tematike: o njej dejansko ne *razpravlja*, temveč se z njo in z njenimi elementi *igra*. Namen *Izvoru* je, da fascinira. In to takoj – že s prvim prizorom, kjer v tipično nolanovski gesti sploh ni časa za špico, pa vse do konca tega z akcijo, s suspenzom in z zgoščenimi informacijami nabitega filma. Nedodelanosti, ki med tem uidejo, se vendarle pokažejo pri nadaljnjih gledanjih in tako je *Izvor* predvsem film, kjer je najbolj izpolnjujoče prav tisto prvo gledanje.

*Izvor* bo v Nolanovem opusu predstavljal tisto točko, v kateri smo spoznali, da lahko ravno tako, kot govorimo o Freudu v njegovi dobri ali slabi različici (da, res je bil ustanovitelj svoje discipline, a tudi kokainski odvisnik in šaman svoje vrste), govorimo tudi o dobri in slabi različici Christopherja Nolana. In če film, ki razkrije slabosti svojega ustvarjalca, ob koncu leta še vedno zavzema mesta na vrhu lestvic najboljših filmov leta, potem je *Izvor* v luči vseh ostalih filmov, ki bodo letos še izšli onkraj luže, občudovanja vreden dosežek.