

Драган Бошковић / Дејана Нецић

FIRE AT HEART

Симболика вайре у филму Дивљи у срцу Дејвида Линча

Поетика једног филма, начин његовог обликовања, његова структура и семантика, неодвојиви су од облика и структуре свих његових скривених и откривених слојева, његових симболичких, нелинеарних кодова, али и оних линеарних, „хронолошких”, који чине филмску причу. Испод површине филмске приче или у њеном ткиву, налазе се значењски токови (споредни или паралелни филмској причи), који чине посебну раван, неодвојиву од основног тока филмске радње. Ове, како их називамо, симболичке приче обухватају или употребу одређених симбола, или појединих архетипских образаца, или неки облик сугестија, визуелних или аудитивних. У овим релацијама посматран, *Дивљи у срцу*¹ сопствени идентитет гради првенствено на симболичкој равни, обједињујући неколико симболичких прича, обично декодираних и прекодираних (често насталих пародијским или гротескним раслојавањем других прича и симбола), до којих се може доћи уколико отклонимо тривијални површински слој мелодрамско-љубавно-крими жанра (у који се може сместити основна радња филма, патетична љубавна авантура главних јунака, Сејлора и Луле, и њихова уплетеност у криминалистички контекст, у „загонетна” убиства, мафијашке завере, пљачку), тачније уколико и њега посматрамо у све-

¹ *Wild at Heart* (PolyGram, 1990, prod. Monty Montgomery, et al., dir. David Lynch)

тлу реторике симбола. У нашем случају то би значило да се посебно посветимо једној таквој причи, коју чини онај толико наметљиви симбол (феномен), који нам упорно и отворено говори, симбол ватре.

Симболичка прича ватре само је једна од низа симболичких прича у Линчовом *Дивљи у срицу*. Могли бисмо да говоримо и о причи неартикулисаних речи и звукова (на пример, опонашање животиња: лајање Џонија Феригота док гледа документарни филм о којотима у хотелској соби, или испуштање необичних гласова – опонашање „говора” птица, голубова – од стране човека кога у неком night-club-у у New Orleans-у сусрећу Сејлор и Лула...), или о гестуалној причи (пренаглашени и посебно кодирани покрети/гестови јунака), о исмејаним архетипским (или бајковитим) сторијама о вештицама и чаробњацима (*Чаробњак из Оза*²), о иронији и пародији подвргнутим савременим митовима (мит о Елвису Прислију, мит о Марлбору, јакнама од коже), крими и „кум” обрасцима: *Дивљи у срицу* је велика пародија културе, културних и цивилизацијских клишеа, митизовања стварности, нас самих. Покушаћемо, наиме, овим текстом да откријемо сва значења симбола ватре у етичком (зла и добра ватра) или онтолошком (ватра у бићу света пројектованог филмом), психолошком (ватра у памћењу) или мистичном (вештичије ватре) смислу, као и облике (или слике) њеног постојања: ватра као пламен, пепео или дим, ватра као жар цигарете или као блесак електричне сијалице. За ватром ћемо трагати у алкохолу, љубави, страстима, испаленом метку, дакле, на сваком од постојећих планова *Дивљеџ у срицу*, на тематском, поетичком, симболичком, уз непрестану свест о свим оствареним семантичким реинтерпретацијама истих видова ватре које Линч чини. Ватра ће нам у томе помоћи. Она ће говорити о другим феноменима (симболима, стварима или јунацима) које осветљава, и тако ће, аутореференцијално, говорити о себи, као што ћемо ми, говорећи о њој, говорити јој. А говорити пламену значи говорити себи, рекао би Гастон Башлар, и ето приче, или, додали бисмо, филма. Филма кога емитује пламен. Ватреног филма.

FIRE WALK WITH ME

У филмовима *Глава за брисање*³, *Човек слон*⁴ и *Дина*⁵, Дејвид Линч не користи потенцијале ватрене симболике. Пре би се могло рећи да су то „угашени” филмови у којима доминантне улоге припадају

² *The Wizard of Oz* (MGM, 1939, prod. Mervyn Le Roy, dir. Victor Fleming)

³ *Eraserhead* (1976, prod. and dir. David Lynch)

⁴ *The Elephant Man* (Brookfilms, 1980, prod. Stuart Cornfield, dir. David Lynch)

⁵ *Dune* (De Laurentiis, 1984, prod. Raffaella de Laurentiis, dir. David Lynch)

неким другим феноменима или симболима, можда флуидним (крви или води), као на пример у *Дини*. Нешто касније, у *Плавом сомотиу*⁶ ватра ће загосподарити Линчовим филмом и до *Fire walk with me*⁷ направити једну велику „еволуцију”, од уснутне појаве и тек откривеног или наслућеног симболичког феномена до свеобухватног, када ће она добити централно место.

У *Плавом сомотиу* ватра је употребљена на специфичан начин, за филм истовремено и симболички и структурно значајан. Сусрећемо је у „преломним” сценама: у Џефријевом сну, после његовог вођења љубави са Дороти, после малтретирања Џефрија од стране Френкове банде, као и када Френк први пут улази у Доротин стан. Ватра се у наведеним сценама појављује као пламен свеће који трепери на ветру једва се одржавајући, док се потпуно не угаси. У свим наведеним појавама она има облик лајтмотивске ватре, осим у последњој, када при уласку Френка у Доротин стан сама Дороти пали свећу на зиду. Занимљиво је да је ватра посебно повезана са Френковим ликом, увек се јавља у његовој близини и то у конвенционалном значењу. Она, наиме, у облику пламена воштанице означава живот, њено треперење, опет, знак је нестабилности живота јунака који су крхки и који „догоревају”, а њено гашење знак је смрти. Можемо препознати, такође, још неке особине овог пламена: он се појављује у сценама које карактерише насиље, њега прате и аудио-ефекти (врисак Дороти – у првој и другој наведеној сцени: запажамо и да се Дороти и њен врисак („Удари ме!” / „Hit me!”) селе из прве у другу сцену, из сна у јаву), а у сцени у којој Џефри убије Френка неће се појавити очекивана угашена свећа него две прегореле сијалице. Ово је можда још један симбол за Френкову бездушност; након његове смрти не може у филму нити у душама Дороти и Џефрија да се запали свећа него само могу да остану прегореле сијалице. Ове елементе, ефекте, симболе или знакове, Линч ће пренети (и развити) у *Дивљем у срцу*. Ватра ће се селити из снова у јаву, из реалности у сећање, она ће исто тако бити праћена специфичним аудио-ефектима (снажним и кратким *hard-core* рифом), а пламен, лајтмотивски, такође ће у једном тренутку „засијати” као сијалица. Ватра, дакле, представља механизам по којем је *Плави сомоти* компонован, један ефекат који је посебно значајан за структуру филма. Касније ће, како смо рекли и како ћемо то посебно анализирати у наредним поглављима, ови филмски поступци опет бити искоришћени у *Дивљем у срцу* само у измењеној функцији и измењене семантике.

⁶ *Blue Velvet* (De Laurentiis, 1986, prod. Richard Roth, dir. David Lynch)

⁷ *Twin Peaks: Fire walk with me* (CIB Pictures, 1992, prod. Gregg Fienberg, dir. David Lynch)

Начин на који Дејвид Линч обликује феномен ватре у филму *Fire walk with me* (који је настао из изузетне серије *Твин Пикс*) чини се до тада најрадикалнији у кинематографији. Можда јој он први даје потпуну и дефинитивну улогу, и то не само у мистичком него и у симболичком смислу; она се појављује не само као ватра којом гори „душа света” него и као ватра која има своју филмску улогу. Ватра није само она која прича причу, ватра је она која води догађаје, која покреће радњу, она делује, убија непосредно и посредно (преко Боба који фигурише као демон, паклено и пламено биће), она је главни јунак филма. У *Fire walk with me* ватру није могуће у потпуности разумети, до краја открити њена значења, јер њено порекло и природа остају сакривени у великом броју нејасних магијских симбола исписаних у пећини (митски или архетипски гледано, пећина је место где се силази у доњи свет), или урезаних на душама јунака који насељавају филмски простор. У етичком смислу, ова ватра је зла ватра, зли господар стварности, која опседајући их, људе нагони да буду исти као она, изобличавајући њихове животе она их „спаљује”. Ватра, дакле, основни је облик постојања у бићу света *Fire walk with me*, али не као хераклитовска, трезна, креативна и „мудра” филозофска ватра, него као окултна, подла ватра, демонична, онострана свету, али која се опет може доживети само из перспективе света. Пребачена на онтолошки план, ватра се креће од бића света кроз душе људи, ретко се јављајући као природна ватра у виду пожара, пламена из камина или пламена шибице. У људској стварности ватра је електрифицирана, цивилизована, у спољашњем смислу обуздана и култивисана, док унутар људи или света непрекидно гори као необуздани, разорни пламен.

Како смо поменули, ватра *Fire walk with me* је можда најзлокобнија ватра у кинематографији. У поређењу са њом, ватра из *Паклено̄ ѿорња*⁸, на пример, и поред све разорности изгледа помало наивно, романтичарски осенчена, исто као и ватра која у уводним сценама филма *Апокалипса данас*⁹, истиснута из напалма прождире цело острво, иако у себи крије сав трагизам, није ни издалека толико испуњена ирационалним, језом и патњом, као ватра *Fire walk with me*. У историји филма ватра се обично посматра као цивилизовани феномен (који може да се отме контроли као у *Пакленом ѿорњу*), ређе у смислу њених мистичних или тајанствених вредности. Чак и када се појави у природном обилку, у виду муње, на пример, она нема толику моћ, она наине има исту моћ као ватра упаљача, експлодиране бомбе или аутомобила, запаљене куће или зграде, дакле помало „рационализовано” значење. Необуздана ватра *Fire walk with me* букнула је из дубине стварности, из дубине

⁸ *The Towering Inferno* (Warner Bros, 1974, prod. Irwin Allen, dir. John Guillermin)

⁹ *Apocalypse Now* (Omni Zoetrope, 1979, prod. and dir. Francis Coppola)

зла којем је идентична, а свет који је обузела открио је најкрхкију и за пламен захвалну грађу, као *џрађевина од шибица* човека слона.

Ватрена прича *Fire Walk with me*, подређена трагичним ефектима, није на исти начин обликована у „претходном” Линчевом остварењу: *Дивљи у срицу* је, у ствари, филм који је настајао паралелно телевизијској серији *Твин Пикс*, а самим тим и филму *Fire walk with* који је надоградња ове серије. Подвргнут постмодерној поетици, постмодерном интересу за облик (трагање за филмом као колажом, цитатом, као хетерогеном формом, укидање линеарне, једнодимензионалне радње, проблематизовање и пародирање класичних филмских форми, продубљивање филмске нарације симболичком нарацијом...), али и за тематизовање тог интереса (свест о производњи и обликовању филма, отварање места у филму на којима постоје могућности испадања јунака из улога или „испадање” филма из „сопствене улоге”, као и испитивање свега онога шта филмски поступци чине док се филм одвија), *Дивљи у срицу* све поретке стварности сопственог света излаже, с једне стране, полисемичности (слојевитости и вишезначности радње, ликовна, смисла и значења филма), а с друге их руши до баналности (*иронијом* и *пародијом*, као постмодернистичким средствима *par excellence*, која омогућују одступање од једностраности, конвенција, и која постоје увек као неки „вишак знања” постмодернистичког филма). Ни ватра није била поштеђена разарајућег пародирања, мада изгледа да она једина није унижена до краја. У *Дивљем у срицу*, дакле, само ватра је сачувала нешто од свог романтичарског достојанства.

ВАТРА, НИШТА

Као уводна сцена филма *Дивљи у срицу* употребљена је слика паљења шибице, у којој препознајемо перветовање архетипске слике/ситуације стварања света. Библијско „нека буде светлост” постаје мизерно и комично паљење цигарете. Божију светлост, дакле, или гностичарску пра-светлост¹⁰, можда алхемичарску пра-ватру¹¹ из које на-

¹⁰ Светлост је један од многих атрибута или метафора за Врховно биће гностичара, из кога, еманацијом, настају нижи светови, бесконачни хијерархијски низ хипостаза тог бића, те Светлости. Зато се и гностичари у духовном уздизању посредством *знања* (*џнозе*) успињу ка тој светлости чистећи се од тела, које је материјално и, по њиховом схватању, зло.

¹¹ Овом ватром је, да би изменио природу и створио нове облике, руковао, по алхемичарским космогонијским митовима, Велики мајстор предисторије, тако усавршавајући Створитељево стваралачко дело. Зато алхемичари само понављају ову активност врховног демијурга. Види наше поглавље „Господари ватре”.

стаје свет, замењује цивилизацијски одређен симбол шибице. Постоји још неколико паралелних иронијских окрета: божанску (или космичку) ватру карактерише вечно постојање, док је трајање ватре шибице краткотрајно, временски ограничено; вечна ватра се једном пали, док ватра шибице мора увек изнова да се потпаљује, она пропада и пали се. Космичка ватра, опет, као последицу има живот, постојање, она подржава трајање; ватра шибице може да прерасте само у огромни и разорни пожар који се већ у следећој сцени филма појављује као реална последица њеног паљења. Међутим, ватра шибице је, као и Божја, *унишијална*, она поетички покреће филм, њој је додељена улога да га одржава, да га дијалектички прекида, фрагментаризује и опет пали.¹²

Шибица са почетка филма постаје *light*-мотив, дакле *fire*-мотив, она ће се непрестано изнова палити, али никада дуготрајно, што шибици није ни могуће, јер би то значило да она превазиђе себе, да постане нека друга ватра, чиме би и разбијена поетика филма добила постојанију, кохерентнију форму, што је, такође, постмодернистички гледано, немогуће: када би шибица трајно била запаљена, када би запалила филм на неки други начин, *Дивљи у срцу* не би више био тај филм. Овако, ватра шибице остаје да егзистира као *fire-мотивска* ватра, краткотрајно и на прекиде. Линчов филм, филмска прича и шибица не могу другачије ни да постигну континуитет, осим константним паљењем. Ипак, ватра шибице поседује ширу функцију: она окупља ствари, ликове и догађаје, дакле филмску радњу, и шири значења филма до универзалних. Филм истовремено истрајава на једној ивици постојања: у потпуности сведен на ниво паљења шибице, он постоји као цигарета, дакле да се „попуши”, „заборави” и опет „запали”. У сваком тренутку *Дивљи у срцу* може да се претвори у једно *нишија* у естетском погледу (као што иза изгореле шибице остаје само угљенисано дрвце),

¹² У прилог вишеструко дијалектичком устројству ватре, као феномену који и јесте и није, који греје и уништава, који је благотворан и злобан, ван граница материјалности и увек материјалан, навешћемо један пасаж из *Психоанализе вајре* Гастона Башлара:

„Ватра је интимна и она је универзална. Она живи у нашем срцу. Она живи на небу. Она се уздиже из дубина твари и нуди нам се попут љубави. Она поново силази у материју и крије се, притајена, суздржана попут мржње и освете. Она је доиста једина међу свим појавама која може тако јасно да прими два супротна вредновања: добро и зло. Она блиста у Рају. Она гори у Паклу. Она је благост и мучење. Она је кухиња и смак света. Она је задовољство за дете које пристојно седи крај огњишта, она, међутим, кажњава за сваку непослушност када хоћемо да се поиграмо одвећ близу са њеним пламеном. Она је благостање и она је поштовање. То је једно заштитничко и страшно, добро и зло божанство.” (Гастон Башлар, *Психоанализа вајре*, Градац, Чачак, 1996, стр. 12)

дакле у *кич*, што је само мало, релативно мало изнад ђубришта (угљенисано дрвце је такође ђубриште, али у филму се до тог стадијума не долази, и баш из тог разлога филм постоји), али и кич је употребљен креативно, у бизарном или иронијском смислу.

Паљење шибице, дакле, открива за *Дивљи у срицу* универзалан и нужан начин постојања, њена ватра је појава која није случајно избрана и без које се ништа не догађа. Њен пламен отвара пут у симболичку причу која филм осветљава из посебне перспективе. Од онтолошке ватре *Fire walk with me* остала је само ватра шибице у чему откривамо радикалну инверзију: онтолошки пламен постаје поетички пламен шибице (у смислу лајтмотива, покретача радње), који сваког тренутка прети да се дефинитивно угаси. Ватра је, дакле, употребљена као један поетички поступак. У *Дивљем у срицу* она постаје знак испражњен од вечне ватре, од пламена бића, знак догорелог света, на граници пепела, ђубришта и бесмисла. Ова симболички кодирана ватра постоји на границама ђубришта које више није могуће запалити, иза чега може да остане или *нишџа* или светлост електричних уређаја.

ВАТРА КОЈА СЕ СМЕЈЕ

Следећи корак у распадању семантике ватре био би падање у комично, пропадање до смешне ватре, до пародијских и иронијских механизма који колико владају филмом толико владају и ватром. Ако је ритам филма сведен на ритам паљења цигарета лајтмотивом, не треба ли у томе препознати нека могућа пародијска значења? Комично је већ само понављање паљења, као паљење истих или различитих шибица (свеједно), јер механичност и укрупњеност поступака или појава, по Бергсону, основни је поступак за изазивање смеха.¹³ Ватра је, широко посматрано, употребљена и у улози ватре која се „смеје” јунацима (или самом филму, режисеру, гледаоцима), на тренутке доводећи их до гротескних ситуација, до бизарних сцена у којима преовладава ирационално, алогично понашање јунака, или се понеки пут она намеје из сцена у којима се сама понаша алогично. Навешћемо као пример јављање (не паљење) ватре из руке бизарног лика након припове-

¹³ Анри Бергсон, *Смех (есеј о значењу комичног)*, Лапис, Београд, 1993. Идентичном механизму смеха изложени су и ликови и поједине сцене у филму. Услед претеривања, јунаци су доведени до граница издржљивости својих улога, чиме се изазива комичан ефекат. Они су у опасности да *испагну из улога* и морају увек изнова да се у њих „убацују”, што је случај и са појединим сценама које су толико немотивисане да се једва одржавају у филмској радњи. Описани механизам кореспондира и са начином постојања шибице, која „испада” и опет „упада” у своју функцију.

сти другог бизарног лика о „његовом псу”, коју Сејлор и Лула слушају у Биг Туни, или распаљивање пламена „гутача ватре” иза леђа г. Ирваса када предаје сребрни долар и коверту Хуанином човеку. У првој сцени, у успутном свратишту, поред барака, након низа гротескних ликова (човека који уз псовање и наглашену гестикулацију ликује над смрћу нама непознатих настрадалих људи, другог човека који прича о свом псу правећи непрестано гримасе на своме лицу, и који *лајањем* успева да уплаши Лулу), само на тренутак из руке једног од њих блесне ватра као један знак волшебног, али и бизарног саме ситуације у којој су се Сејлор и Лула нашли, као и саме сцене која ће у наставку бити допуњена још једним низом суманутих појава, као што је она у којој предебеле и полуголе жене играју испред главних ликова. Друга сцена, предаја *silver dollar*-а, има проширена значења: г. Ирвас седи за столом окружен „девицама”, представљајући тако „божанство”, можда Диониса окруженог бакханткињама, можда Сатира (сатири су иконографски представљани са роговима – и ирваси их имају). Такође, као божанство које управља судбинама људи и света, седећи за „небеским столом”, г. Ирвас „по наруџби” одлучује о судбинама других јунака, предајући инструкције о егзекуцијама. „Гутач ватре” иза његових леђа, распаљује пламен асоцирајући нас на *луге* са средњовековних дворова или на, ма колико ово што ћемо рећи изгледало преувеличано и неуверљиво, велике змајеве који су лежали иза леђа богова или магова, чувајући њихове сјајне дворове. Иако су, наизглед, у потпуности немотивисане, видимо да ове сцене крију одређени поетички или симболички значај. Треба имати у виду да се и једна и друга ватра налазе на крају сваке од сцена, оне су на граници, спаљују претходну и покрећу нову сцену, а с друге стране, можда *антиципирају*¹⁴ будуће догађаје: да ће Џони Феригот бити убијен из ватреног оружја, што би значило да је у тој ватри већ била сакривена ватра која ће блеснути из пиштоља, или у првом случају, ватра најављује долазак Бобија Перуа, „Black-Angel”-а, дакле човека ватре, који се неочекивано (из ватре?!) појављује, и који треба да смакне Сејлора, такође ватреним оружјем.

Ова гротескна ватра још један је облик ватре до које се дошло у *Дивљем у сриу*. Не, дакле, ватра лишена сваког смисла, него ватра која окупља у себи све смислове и истовремено их губи, пародира, исто као што то чини и филм који у себи садржи вишеструке технике,

¹⁴ Улогу антиципације (или опомене) имају и стихови „Baby, please dont go down the New Orleans” Van Morrison-а, коју Џони Феригот слуша баш у аутомобилу док путује ка „Big N.O.”-у где га чека смрт, или сцена у хотелској соби у којој Џони на ТВ-у гледа снимак како којоти и лешинари прождиру свој плен, са истим „опомињућим” значењем да ће ускоро бити одведен у „лов на бизоне” („buffalo hunting”).

различите поетичке поступке (колаж неколико прича или неколико нивоа филмских образаца, цитат разних филмских, бајковитих и реалних елемената...), стилске обрасце (иронија, пародија, гротеска) и велики број културолошких симбола које преузима и поништава.

FIRE IN MIND

Ватра шибице у уводној сцени филма прерасла је у огроман пожар који ће се интериоризовати у свестима главних јунака, одакле ће их провоцирати, опомињати, подсећати на себе. Ватра у виду пожара представља вештачки изазван пламен у физичком облику, који ће бити превреднован у „пламене” психичке слике. Ватра која пали кућу означава, с једне стране, спој ватре из криминалистичких филмова, дакле оне ватре која је жанровски одређена, у чијој су близини сви јунаци били и из које заплет вуче свој идентитет, и с друге, те исте ватре која постаје психолошки опсесивна, потиснута ватра притајене кривице. У њеном креирању или потпаљивању учествују скоро сви јунаци: Сејлор се нашао у кући као возач Сантоса, Маријетиног љубавника, који уз њену помоћ полива керозином и пали њеног мужа (шибицом, можда оном истом шибицом којом је запаљен филм); Лула је такође у кући, али једина изван злочина, иако ће касније та ватра њу највише прогонити. „Загонетно” убиство оца (из Лулине перспективе он се сам полио керозином и запалио, што она сама и експлицитно каже на почетку филма, сматрајући тако да је отац извршио самоубиство) постаје Лулина опсесија у страшној или смешној комбинацији са ватром (експлозијом) која је обузела полупани аутомобил у коме је страдао „uncle” Пуч (Пучански), партнер њеног оца, који ју је две недеље пре тога силовао. Појава ове ватре у Лулиној свести праћена је смехом „зле вештице”, која, као негативни архетипски симбол, на посебан начин утиче на Лулу и догађаје који је прате. Овде бисмо могли да препознамо још један архетипски образац, али не у психолошком, него у наративном смислу. Сејлор Рипли је у епизоди страдања Лулиног оца помоћник злочинца, док у љубавној причи постаје Лулин „спаситељ”. Он је, као и Лула, „прошао кроз пламен”, у свему саучествовао, да би на крају постао њен (комични) избавитељ, онај који је „спасава” од ватре, мајке, Боб Реј Лемона, и постаје њен љубавник (супституција за оца?). Из ватре у којој је Лулин отац пронашао смрт рађа се њен „принц Елвис”: ватра, смрт и љубав, као три вечна начела живота, спојени су у једном једином моменту.

Занимљиво је да су тренуци сећања повезани са тренуцима вођења љубави. У Лулиној души сећање на ватру појављује се после сексу-

алних односа са Сејлором,¹⁵ као што се на почетку филма то исто догађа и Сејлору и Маријети у WC-у.¹⁶ Овде можемо да наслутимо пародију фројдовског схватања човековог либида као еротске енергије, а тренутке после њеног ослобађања кроз полни чин отворене за психолошке реминисценције. Истовремено, ово може да буде и пародија психоаналитичарске интерпретације која би у архетипском коду сећања, секса и смеха вештице, препознала *sex* као ослобађање либида и тренутак сазревања, *veštica* као тамни део Лулине личности која се тим сазревањем „истерује из душе”, чиме би се ова, по Јунгу, зла *сенка* превазишла.¹⁷

Пламен из сећања временом губи обресе свог порекла, чисти се од сувишних додатака, слика саобраћајне несреће (полупано аутомобилско стакло у пламену), или куће која букти, и остаје „прочишћени”, „сублимирани” пламен, који ће ускоро задобити своје разрешење у животима јунака. Прогон опсесивним психолошким садржајима, дакле, престаће тек онда када се све помири у новом пламену патетично-комично интониране љубави, дакле на крају филма.

ГОСПОДАРИ ВАТРЕ

У окултној предаји, „господари ватре” је метафорични назив за алхемичаре, магове или вештице. Они поседују моћ, сматра се, да учествују у процесима космичког живота, да убрзавају и предупредују догађаје, да „управљају” животима људи и животом космоса. Ватра је,

¹⁵ Само на једном месту постоји одступање, и то када Сејлор признаје Лули да је био у кући када је настрадао њен отац, што се дешава ноћу, на путу за Биг Туну. Хронотоп *ноћи* и *путовања* још један је облик „путовања кроз сопствену душу”, тако да није случајно да се баш тада *признање* догађа.

¹⁶ Понеки, недостајући део приче, допуњен је из Маријетиног угла. Док је са Сејлором у тоалету, она се присећа убиства свога мужа: наиме, одређене ствари знају само она и Сантос. Ово говори и о занимљивој структури и о занимљивој композицији филмске приче, и њеном откривању, по етапама, кроз различите свести.

¹⁷ Линчова психолошка мотивација, тачније Линчова пародија психолошке мотивације, своди психолошке механизме на линеарно, узрочно-последично повезивање појединих околности из живота јунака и јављања слика у сећању. Лула се после вођења љубави присећа како је била силована, а на другом месту, када остане у другом стању, абортуса који је учинила. *Сенка* је, по Јунгу, несвесни део личности, она представља непозната или мало позната својства нашег *ја* чије притисак избегавамо. Њена појава је истог пола којег је и *ја* људске особе. Вештица је можда Лулина сенка која је непрестано „подсећа” на „потиснуте” трагичне ситуације из њеног живота.

магијски-алхемичарски-окултно посматрано, манифестација једне силе (или је она та сила) која може да мења свет, а маг, уз њену помоћ, остварује прелазак материјалних супстанција из једног стања у друго, или појединих егзистенцијалних околности у сасвим супротне. Владати ватром, бити њен господар, значи надићи себе или надићи космичке законе, и зато је један од назива те магијске моћи: горућа!

Овај елиптични пасаж треба да представља увод у исто тако елиптично размишљање о различитим врстама „магова” у *Дивљи у срцу*, о „руци судбине” која води догађаје, о вештици на метли, и о детронизованом „господару ватре”, Лулиној мајци, Маријети.

„Руком судбине” називамо појаву женске шаке са чворноватим прстима и црним ноктима, која прелази преко кристалне кугле повезујући, „прескачући”, померајући и водећи догађаје. Она припада непознатој особи, невидљивој „вештици”, а појављује се само на два места у филму: у тренутку када Сејлор Рипли, на почетку филма, након убиства Боби Реј Лемона, први пут стаје иза решетака (као да га је она ту и довела), и када му, дан пре пљачке, Боби Перу показује оружје из гепека свог аутомобила (као да га рука тада опет води ка затвору): обе ове сцене видљиве су и из чаробне кугле. Рука може да припада и злој вештици, о којој ћемо касније говорити, можда „доброј вештици”, или Лулиној мајци, или највероватније сасвим другој особи, такође највероватније изван Лулине и Сејлорове реалности. Она симболизује руку која управља судбинама, дакле руку неког ко непрестано посматра догађаје, тако да све што се дешава зависи од те моћи која је изнад и изван контроле јунака (иако скоро сваки од њих својим деловањем (жели да) наликује на њу): на пример, само једно превлачење преко кугле помера радњу за двадесет два месеца и осамнаест дана, колико Сејлор проводи први пут у затвору. „Рука судбине” није непосредно у додиру са ватром, али ватра се у њеном случају подразумева, јер дедуктивно, уз кристалну куглу увек иду и ватра и штап (или метла), као атрибути вештице. Уколико је схватимо као универзалну силу, онда можемо да претпоставимо да је и ватра шибице у извесној вези са њом, јер она такође убрзава догађаје, прекида и покреће радњу. Ова рука је истовремено један од реквизита из бајковитих¹⁸ или легендарних прича и филмова, тако да њено појављивање у *Дивљем у срцу* може да се прочита и као још један од начина (пародијског) усложњавања значења филма.

¹⁸ *Дивљи у срцу*, иначе, подвргнут је бајковитој поетици. О томе говоре „принцезе”, „принчеви”, зла мајка, „спасилац”, кристалне кугле, метле, зле и добре вештице (виле!), боравак главног лика у „тамници”, „отимање принцезе”, потрага, срећан крај. Већ смо рекли да је један од подтекстова (подприча, подфилмова) *Дивљи у срцу* и филм *Чаробњак из Оза*. Он се евоцира на неколико

Са универзалног плана спустићемо се сада на психолошки план једне особе, Луле, јер се архетипска вештица која јаше на метли јавља само у њеној свести. Док је „рука судбине” фиксирала два пута Сејлора, и то „споља”, дотле „зла вештица” фиксира Лулу изнутра. Једино код Луле ствари и појаве немају оштрих рационалних граница (Сејлор је и воли, како каже, зато што јој мозак ради „ћакнуто”¹⁹), једино је она отворена за ирационално, она чује смех вештице (можда је то смех *њене мајке* која у њеној души добија облик вештице, а тај смех је Лула могла да чује оне ноћи када је била „горе” у кући, док су „доле” Маријета и Сантос убијали њеног оца), и само она види њен лик како јаше на метли, константно је прогонећи. Вештица овде има устаљени архетипски облик, а у психолошком смислу, рекли смо већ, испуњава Јунгов појам *сенке*. Она је, дакле, потиснути и скривени садржај Лулине особе, против кога се Лулино „ја” бори за ослобођење. Она се у Лулиној души јавља заједно са ватром (и то са ватром која пали њеног оца и ватром која пали њеног „ујака”), и мајчиним смехом (уколико поистоветимо вештицу и мајку), она окупља у себи све слике (искуства) зла. Последњи пут Лула је види поред аутомобила, у тренутку када јој Сејлор признаје „тајну”, и тада први пут вештица гледа у Лулу. Њена последња појава, дакле, и прва појава њеног лица, опет су у вези са ватром и смрћу оца.²⁰ Вештица (ако је посматрамо као Лунину мајку) наизглед остварује свој план Сејлоровим другим одласком у затвор, али се она више не појављује до краја филма јер јачају „силе добра”.

На трећем, најнижем плану, сусрећемо детронизованог „господара ватре”, Лулину мајку, на измаку својих магијских снага. Као комично обликована вештица (без обзира да ли је везујемо за вештицу на метли из Лулине „главе” или не), она има и комично обликован мотив вештичарења, љубомору на ћерку (као један облик „зле ватре”), која израста у мр-

места: када Лула помене да је вештица из њене главе зла *Вештица од Истока* – *Witch of the East* (која прати путовање Сејлора и Луле од истока ка западу, тачније од источне обале Америке ка Мексику: циљ путовања Сејлор признаје Бибију Перуу), када поменути бизарни лик који прича о своме псу експлицитно помиње пса Toto-а из *Чаробњака из Оза*, када се у два наврата (једном Лула, једном Сејлор) помене „пут од жуте цигле” („the yellow brick road”) као спасоносан пут, као и када Лула удара једном о другу црвеним ципелицама, не успевајући да се тим магијским гестом премести на друго место, како би то било изводљиво у *Чаробњаку из Оза*, него остаје где је, и са својим невољама. Бајковита реалност *Чаробњака из Оза* на неколико места је експлицитно цитирана или пародирана, а магија тог бајковитог света испражњена.

¹⁹ Сејлор тачно каже: „The way your head works is God’s own private mystery!”

²⁰ Не заборавимо да вештица у овој сцени наговештава будуће догађаје. Њене прсте видимо умешане и у саобраћајној несрећи коју, након њеног ишчезавања, Сејлор и Лула затичу.

жњу према Сејлору Риплију (други облик „зле ватре”), и комично обликован начин деловања: док поменуте вештице воде догађаје, она их планира (уговара убиство Сејлора, ангажује и Џонија Феригота и Марчела Сантоса да избаве њену ћерку), али се због њене немоћи свака њена жеља или план распадају (Сејлор „добија” Лулу, Џони „добија” метак у главу). Њена обућа (црне ципеле подигнутог врха) подсећа на обућу магова, њено презиме – *Fortune* – директно сугерише да је она пародија *фортуне*, среће, судбине, случаја, а њено исклизивање из улоге вештице наговештено је „ритуалним пререзивањем” вена црвеним кармином или премазивањем лица истим тим кармином (бојом крви, бојом ватре²¹). У тренутку када је већ послала Џонија и Сантоса у потрагу за Сејлором и Лулом, и када у недостатку ватре посеже за црвеним кармином, она се огледа у „чаробном” огледалу и, након наступа хистерије, повраћа. Ватра која је требало да „блесне” на неком другом, „блеснула” је на њеном лицу, као још један знак атрофије њене улога и сврхе. Маријета, дакле, не представља особу која може опет да завлада ватром (ако је икада владала), а тако и филмском радњом, јер ватра влада њоме. Ватра се у основном природном или магијском виду, пламену, не појављује у њеној околини, већ само у облику *дима* (или алкохолног пића), дакле у облику обесмишљене ватре. „Испаравање” њеног лика са фотографије, нестајање „ње саме” у диму, изазвано је не толико проливањем (од стране Луле) алкохолног пића по њеној фотографији,²² колико њеном пропашћу. Осиромашење потенцијала ватре у власти бедног „господара ватре” кореспондира са увећањем „позитивне” ватре код прогоњених. У тренутку дефинитивне, романтичне одлуке о сједињењу Луле и Сејлора, коју спроводи „добра вештица”²³ (не вила, него такође „господарица ватре”, али добра – „*good witch*”), која се јавља (у претпоследњој сцени филма, када Сејлор лежи на земљи у стању несвести од задобијеног ударца у главу од вође неке локалне банде) као богови у грчким трагедијама или „добре силе” у бајкама, механизмом *deus ex machine*, и решава ствар, Лулина мајка у потпуности губи сваку моћ. На њеној злој страни остају само *дим* и *празан рам*, а на доброј ватра у облику комичне и патетичне љубави.

²¹ „Често... творац ватре... носи црвени белег који је траг ватре.” (види: Гастон Башлар, 34)

²² У тренутку када Лула полива пићем Маријетину слику, чује се Маријетин крик: „Нооооооо!!!”

²³ „Поливање” вештице и њено нестајање, што се догодило Маријети Форчн, цитат је из *Чаробњака из Оза* где налазимо идентичан поступак: Дороти полива злу *Вештицу од Запада (Witch of the West)* и она нестаје у облику зеленог дима. Такође, добра *Вештица од Севера (Witch of the North)* из *Чаробњака из Оза*, која се појављује у ружичастој аури, директно је повезана са појавом „*good witch*” у *Дивљем у срицу*.

ВАТРЕНА ВОДА / ВАТРЕНА ЛЈУБАВ

У претходном поглављу дотакли смо још неколико начина постојања ватре, у алкохолним пићима, у срцима заљубљених, или у жару цигарете, на којима ћемо се сада детаљније задржати. Почнимо са „ватреном водом”.²⁴

Ватра која прикривено постоји у алкохолном пићу јесте ватра која се актуализује (активира) приликом конзумације истог пића. Она се јавља у неколико сцена и то увек са различитим значењима. Као „another glass of Jack”, она умирује гнев (дакле, опет ватру) Бобија Перуа (у сцени када се у Биг Туни Сејлор, Лула и Боби упознају), као „couple of beers” она мути ум Сејлору Риплију (када се, седећи са Бобијем, опија у неком бару у Биг Туни), који под њеним утицајем пристаје на Бобијеву идеју о пљачки – „to do a job” (и тако наседа на намештену замку): она је дакле у овом случају и „опијајућа” и „запаљујућа” (она која покреће), зато што, одузимајући Сејлору трезвеност, нагони га да делује (опијајући га, она је узрок његовог пристајања на Бобијеву понуду да крену у пљачку, од чега касније не може да одустане, и тако поново завршава у затвору). Ватра алкохолног пића може да уништи човека, да га убије („она ишчезава са оним што је изгорела”),²⁵ како је то иронично речено за Сејлорове родитеље који, како каже Сејлор, „страдају од последица дима и алкохола” (што се, такође *комично*, узима као олакшавајућа околност за Сејлорову кривицу, као човека „без родитељског васпитања”)²⁶, као што је она очекивана појава уз особу која очајава и пропада, уз Маријету Форчен.²⁷ Ватра из „ватрене воде”, дакле, покреће на акцију, али понекад, посредно, она може да делује и „благовторно” (преко њених последица по Сејлорове родитеље, она ублажује кривицу); она, такође, има функцију да „смејући се” обесмисли и Сејлора и његову кривицу, да се „наруга” његовим родитељима, или да не-

²⁴ Више о томе видети поглавље „Алкохол: вода која пламти. Пунч: Хофманов комплекс. Спонтана сагоревања”, у: Гастон Башлар, 72–83.

²⁵ Гастон Башлар, 72.

²⁶ „I started smoking when I was four, my mum was already dead from lung cancer... I guess, both my mum and my dad died of smoke or alcohol related illness. I didn't have much parental guidance, my public defendant kept saying that...”

²⁷ Скоро у свакој појави Маријета има чашу у руци: и на почетку, када гледа како Сејлор одлази после авантуре у WC-у, када у стану разговара са Џонијем Фериготом око уништења Сејлора, када схвата да је превише отишла у својим плановима и да ће због тога и Џони stradати, дакле када испија чашу алкохолног пића и онда боји лице црвеним кармином, као и када на крају филма разговара са Лулом опомињући је да не иде да се види са Сејлором. Ватра алкохола је она која прати током целог филма Маријетине промашаје у плановима и односима са другим ликовима, она која можда треба да замени (и ублажи) њену немоћ да испуни своје жеље.

посредно, својим „ироничним” дејством Маријетин лик претвори у дим. Пређимо сада на „ватрену љубав”.

На путу од границе између Јужне и Северне Каролине, преко Њу Орлеанса до Сан Антонија (Тексас) или Биг Туне, исприповедана је патетична, смешна и бајковита љубавна авантура Сејлора и Луле. Комична ватра њихове љубави („Бити вољен значи изгарати у пламену; волети значи блистати неисцрпном светлошћу”²⁸) изједначена је са комичном ватром њиховог страсног односа. Оне су, можемо рећи, у каузалном односу. Са Лулине стране ватра љубави претходи ватри сексуалног односа, док је у Сејлоровом случају обрнуто: од полне ватре иде се ка „спиритуалној” ватри љубави. Уз полну ватру увек је присутна лајтмотивска ватра шибице, која после сваког односа пали цигарету (или филм), што би значило да сексуализована симболика ватре има дубље везе са поетиком филма, да се и она пали и понавља, константно обнављајући трајање и постојање филмске радње. Паљење цигарете, опет, такође ће изникнути из описаног поетичког механизма, оно ће остати увек повезано са лајтмотивском шибицом и са сексуалном ватром: у тренутку када се гаси пламен страсти, пали се пламен шибице, који се, убрзо нестајући, сели у жар цигарете: скоро свака појава пламена шибице има за последицу запаљену цигарету, Сејлорову или Лулину. Појава цигарете ће у одређеном моменту доћи до сопствене крајности: с једне стране, она ће постати „дим” који убија Сејлорове родитеље (тај „дим” је, не заборавимо, последица ватре), са дакле наглашеном иронијском перспективом; с друге стране, она ће бити комично употребљена у сцени када у Биг Туни Сејлор, сазнајући да је Лула у другом стању, пали две цигарете; док ће, са треће, и шибица доживети метаморфозу: она ће се у Биг Туни претворити у сијалицу, дакле у технички и научно освојену ватру савремене цивилизације²⁹ (из те сцене, запаљена лајтмотивска шибица у следећој секвенци филма прећи ће не у жар цигарете, него у сијалицу која виси у кампу). Вратимо се још само на тренутак „ватри љубави”. Она, неиспуњена, до свог потпуног идентитета долази у последњем обрту на филму, у тренутку када Сејлор, пародирајући Прислија, пева Лули „*Love me tender*” – „*a song that he would only sing to his wife*”. Дакле, у тренутку када филмом дефинитивно загосподари бајковита, мелодрамска, срцепарајућа сцена зближавања Сејлора и Луле.³⁰

²⁸ Ово су речи Рајнера Марије Рилкеа, цитиране према: Гастон Башлар, 90.

²⁹ Када је „пренаучна мисао настојала да објасни *електричне појаве*”, доказивала је да „електрични флуид није ништа друго до ватра” (види: Гастон Башлар, 59).

³⁰ Највероватније бисмо прекорачили границе предмета претпоставком да ватра постоји и у *ударциу њесницом*. Након „коначног” расанка са Лулом, на крају филма, Сејлора доводи свести снажна „ватра” ударца у главу, из које се рађа „добра вештица”. Ова би „ватра” имала лековито дејство, она „трезни” трезног Сејлора и мења животе јунака.

ЕКСЦЕНТРИЧНА ВАТРА

Остало је да се још позабавимо ексцентричним облицима ватре, њеном појавом у репликама јунака или на необичним местима, најчешће на ивици или у центру смеха, немотивисаном и бизарном ватром. У том смислу, као први облик намеће нам се ватра из „ватреног оружја”, пиштоља, која усмрћује Џонија Феригота (ритуална смрт) или Бобија Перуа (комична смрт), дакле ватра која је артикулисана и којом се влада, која по потреби уништава и убија. У оба наврата она се јавља и као гротескна и као она која измиче њеним „господарима”, Бобију и Џонију.

Одмах за њом следи ватра из Маријетине реплике упућне Сејлору, поновљене у филму два пута: „Био си близу ватре. Изгорећеш и ти!” („You got too close to a fire, so maybe you’re gonna burn!”) Ову сентенцу можемо да посматрамо у светлу реплика из гангстерских филмова, али и у контексту формуле посвећења магова или њихових поклоника у „тајну ватре”, оба пута са истом пародијском функцијом и комичним значењима, да је *близи ватре* исто што и *знаји* (знати и за пожар, и за убиство, и „знати” Маријету, значи имати моћ над свим тим), неки пут сувише знати (ако је у питању мафијашки контекст), због чега треба и настрадати. Понављамо, полисемичност и пародијски ефекти ове реплике изузетни су у сваком погледу.

Следећи облик ексцентричне ватре је ватра сунца, о којој Лула говори да ће X-зрацима спалити планету.³¹ Једна природна ватра преузима својства разарајуће, од животворне она постаје ватра која може да уништава. Немотивисаност и „ишчашеност” Лулине реплике, не само да саму реплику обесмишљава, него то чини и на више других планова: на плану ликова, на плану смисла сцене (реплика иде после вођења љубави, приче о силовању од стране „ујака” Пуча, вештичијег смеха), на референцијално-еколошком плану (помодна забринутост над судбином озонског омотача), катаклизмичком (ватра сунца ће уништити планету), и то са иронијским отклоном на сваком од њих.

Издвајамо још два „ватрена” детаља. Први се односи на „милитарно-љубавне” стихове које тешким басом (у неком ноћном клубу у New Orleans-у, где су се Сејлор и Лула затекли) пева огромна jazz певачица: „Пала сам пред тобом, драги, као бомба, / и сада моја љубав сагорева у ватри!”³² Ништа, наравно, осим што је комично, није необично у томе што је неко пао на начин како је речено, или да његова љубав сагорева у ватри, колико је можда необично да се о „сагоревању”

³¹ „I’m sorry Sailor, but that ozone layer is disappearing. One of these mornings the sun is going to come up and burn a hole clean through the planet, like electrical X-ray!”

³² „I fell for you babe, like a bomb... now my love is gone up in flames.”

љубави говори на месту када се у Сејлоровом и Лулином случају љубав постепено „распламсава”. Веза између ватре–бомбе–љубави истиче силовитост ватрене љубави. Други детаљ је мало комплекснији и самим тим занимљивији. Када, после вођења љубави, Лулино сећање почиње да „ради”, она прича Сејлору трагично-гротескну причу о животу и смрти рођака Дела (Jingle Dell), душевно оболелог лика обученог као Деда Мраз (који живи у континуираном божићном слављу, страхује да је црна рукавица странац који долази по њега, бубашвабе ставља у доњи веш, немотивисано прави стотине сендвича, реагује неартикулисано), и тада Сејлор, први и једини пут у филму држи на свом стомаку запаљену *свећу*. Ова пост-еротска сцена постаје комеморативна сцена, „опело” Делу, а запаљена свећа на овом месту у филму снижени је симбол обреда сахрањивања мртвих, али не на гробљу него у душама јунака. То је исмејано посмртно слово и „молитва” за душу Дела.³³

У ових неколико издвојених форми јављања ексцентричне ватре можемо да убројимо и ватру „гутача ватре” иза леђа г. Ирваса или ватру из руку бизарне фигуре након приче сулудог човека о „његовом псу”, али о њима је већ било речи, и нећемо их понављати.

ФИЛМ У ВАТРИ

На овом месту, где текст приводимо крају, постављамо себи два питања: 1) да ли су све појаве које смо описали и одредили као симболичке форме ватре (дим, алкохолно пиће, светло сијалице, шибица, љубав...) заиста у себи садржавале ватру, и 2) да ли у филму постоји још по неки непримећени вид њеног јављања, дакле да ли се ватра сакрива иза још неког феномена, да ли преузима неку форму у којој је можда нисмо приметили?

Што се првог питања тиче, чини нам се да све описане форме могу да поднесу тежину и смисао *вајиреног симбола*, и да је њихова улога на симболичком, дакле поетичком или структурном, као и на осталим плановима одређена (ватра као покретач радње, ватра као лајт-мотив, ватра као опсесија јунака...). Можда је прича о ватри захтевала на моменте више прецизности, али како је ватра по себи метафоричан феномен, то је отежавало анализу: уколико смо успели да фиксирамо једну њену особину, она је показивала другу, ако смо је везивали за одређени план, она је измицала на други. Линчова употреба ватрених симбола је, како смо установили, вишеструка и вишеслојна. Линчов

³³ Након што је чуо причу о Делу, Сејлор даје само један коментар: „It’s pity he couldn’t visit the Wizard of Oz and get some good advice.”

однос према ватри и њеним симболичким потенцијалима имао је свој „развој” који можемо да пратимо од *Плаво̄ сомо̄ѿа* до *Fire walk with me* и *Дивљи у срцу*, током кога је постајао све комплекснији. Ватра је заузимала све више простора, преузимала све више улога, постајући тако у поетичком и структурном смислу незаобилазан феномен у коме се сви други спајају, из кога потичу или у коме се разрешавају. Самим тим *Дивљи у срцу*, који је изграђен као фрагментаран филм, своју целовитост постиже константним и осмишљеним понављањем или појављивањем овог симбола: партикуларни свет филмских јунака или партикуларност овог филма уопште, обједињује се, повезује и осмишљава употребом симбола ватре који већ по себи има целовитост и универзалност. У *Дивљем у срцу* симболичко „изражавање” не само да допуњује него и замењује друге, до сада у кинематографији постојеће облике филмске композиције и нарације (психолошку мотивацију, кохерентну причу, социјалне импликације филмске радње, јунаке хероје...), чиме продубљује симболичке, а самим тим и структурне могућности филма.

Друго питање остаје исто толико отворено (или затворено) као и претходно. Уз сва могућа довијања, чак и уз непосредну помоћ неупоредиво довитљивог Гастона Башлара, неке друге, нове видове постојања ватре, било би тешко пронаћи и одредити. Вероватно бисмо могли још на појединим местима трагати за њом, али уз максималну опасност да се упадне у претеривање или измишљање. Зато је баш на овом месту где смо стали и требало стати, јер га видимо као границу између могућег и немогућег у сагледавању ватрених појава. Дакле, као границу до које је ватра у разним облицима слободно гутала све, и јунаке, и њихове улоге, и сам филм, али и одржавала их. Тако посматран, *Дивљи у срцу* је филм који сагорева, угљенише и друге и себе, али у тренутку ишчезавања он се у потпуности уметнички остварује, естетски „букти”. Још једном наглашавамо, то је филм који је парадоксално објединио све потенцијалне и актуелизоване облике ватре, дакле ВАТРУ, велику ватру филмске имагинације у једном трошном симболу *ишбише*.