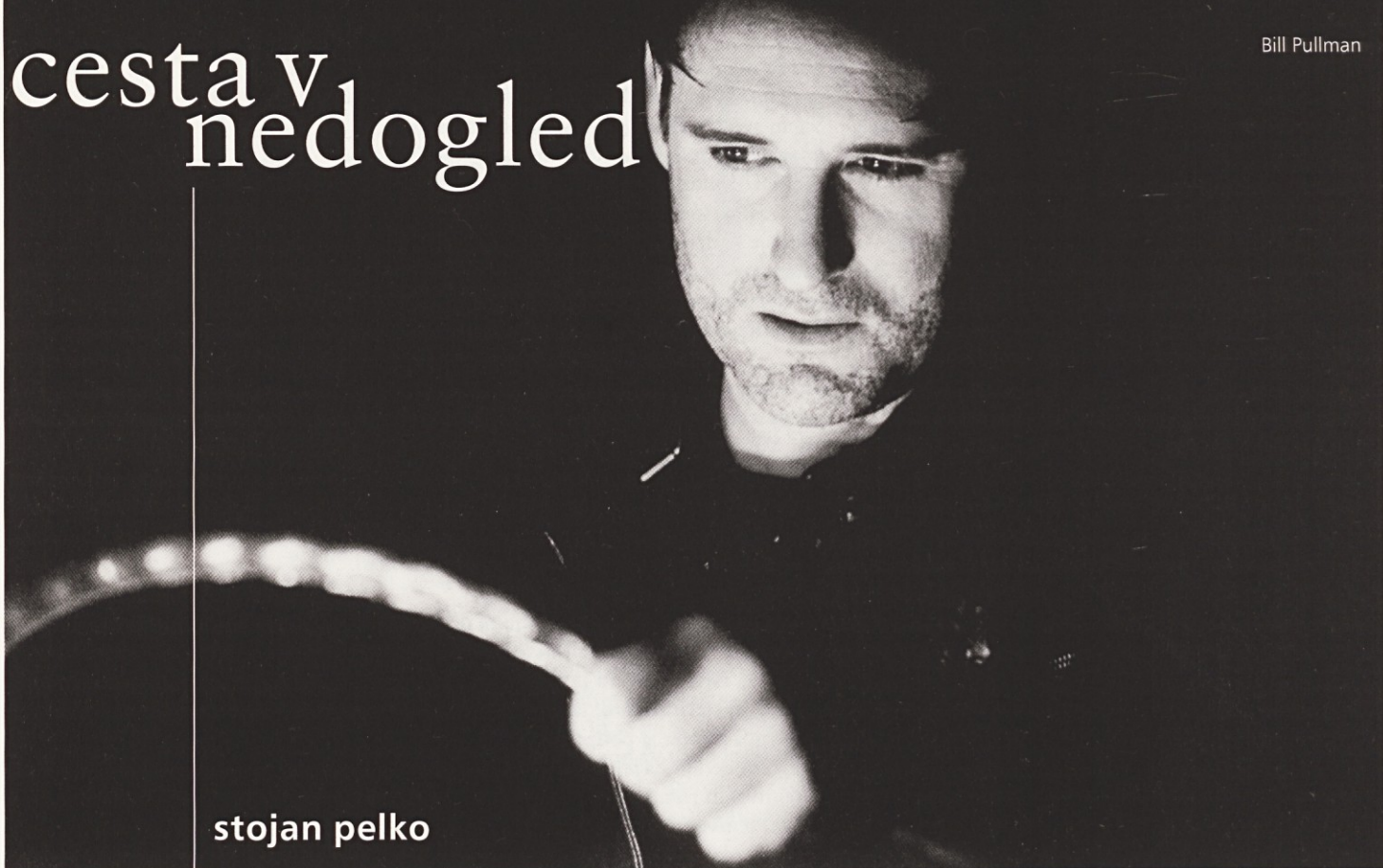


cesta v nedogled



stojan pelko

Mislim, da ni daleč čas, ko bo v amerškem paviljonu Beneškega bienala ali na častnem mestu kaselske Documente razstavljen kak nov film Davida Lyncha. Namenoma pravim "razstavljen", saj ga gotovo ne bodo predvajali v klasičnem kinematografskem dispozitivu – pogled iz teme na belo platno – temveč bo na ogled gigantska instalacija, kjer posamezni svetlobni fragmenti, vidne teksture, zvočne fuge in govorna dejanja ne bodo več shranjena na celuloиду, temveč v – formaldehidu! Vmes, med njimi, bo sam avtor v živo risal nove kartone svojega stripa *Najbolj besen pes na svetu* na še tople prosojnice, ki jih bo dobil s seciranjem črevesja mrtve mačke, roje muh, ki ga bodo pri tem nadlegovali, pa bo sproti pipsal in iz njih sestavljal fraktalne vzorce, ki se bodo presenetljivo ujemali z grobo zrnatno strukturo sneženja na televizijskem ekranu, zaradi česar "gledalci", ki bodo njegovo multimedijsko instalacijo spremljali prek interneta po vsem svetu, ne bodo čisto natančno vedeli, ali gre za avtorsko kreacijo ali za motnje na zvezi! Zato bi veljalo vsem obiskovalcem, aktualnim in virtualnim, te instalacije namesto razstavnega kataloga podariti še knjigo Jeana Baudrillarda *Prosojnost zla* s podnaslovom *Esej o ekstremnih fenomenih*. Ne, nobenih findesieclovskih lamentacij o sprevrženi umetnosti ne mislim obujati, tudi ne iskati "zanašanj s poti" tam, kjer gre, prav nasprotno, za izjemno premočrtnost nekega opusa in avtorske vizije. Zdi se mi le, da se je mogoče nelagodnosti Lynchevega zadnjega filma *Izgubljena cesta* približati tudi tako, da skušamo razumeti same pogoje nastanka te izgubljene avtoceste, da torej pogledamo teren, še predno je Lynch nanj položil svoj črni asfalt, narisal bele črte, utrdil bankine in pognal mašino. In prav za ta teren še kako velja tisto, kar je Baudrillard zapisal kot motto zgoraj omenjene knjige o prosojnosti zla: "*Since the world drives to a delirious state of things, we must drive to a delirious point of view.*" To seveda ne pomeni "ker se je svetu zbledlo, se mora zblesti tudi nam", ampak veliko bolj natančno: ker svet nezadržno drvi v stanje čiste, prosojne zblojenosti, se moramo hudičevo potruditi in se dobesedno sami zapeljati (ne pa bi se pustili zapeljati) do točke, s katero bomo sploh še videli ta zblojeni svet. Podajamo se torej na vožnjo, na *drive*, na kateri pa se na koncu ne bomo izgubili, ampak bomo ugotovili, da se je izgubila sama cesta: *Lost Highway*. Zato to

pač ne bodo lamentacije nad umetnostjo ali očitki umetniku, temveč kar lamentacije nad samo usodo sveta. Baudrillard postavlja svojo študijo o ekstremnih fenomenih v znamenje epidemije vrednosti. Katastrofalnosti aktualnega trenutka se približa tako, da ga najprej vpne v časovno klasifikacijo, katere pojmovnik bo vsem historičnim materialistom zvenel presenetljivo domače. Če je naravni stadij zaznamovala uporabna vrednost, tržni stadij menjalna vrednost, strukturalni stadij pa znakovna vrednost, tedaj je četrti stadij fraktalni ali kar viralni. Nobenih metafor več, samo še splošna metastaza vrednot, epidemija vrednosti, ki v skrajni konsekvenci onemogoči, zradira samo vrednotenje. Ob tem se velja spomniti stalne Lyncheve fantazme, da se nam zdijo reči grde zato, ker se jim pač grdo reče: zradirajte "grdo" besedo, pravi Lynch (npr. "mrtve muhe"), pa bo cela reč videti drugačna. Ravno kolikor je razvezana "svoje" besede, osvobojena prezence črke, se začne reč množiti in razraščati, po drugi strani pa – kar je še veliko bolj fascinantno – pričnejo same besede kot smrtonosna ljubezenska pisma letati naokoli in proizvajati še kako realne konsekvence! Vsak od Lynchevih filmov bi lahko nosil podnaslov *How to do things with words*. Ne poznam namreč opusa, ki bi bil tako bogat s pomenljivimi stavki, ki so včasih prav pitijski v svoji banalnosti, a obenem kot nalašč za to, da se – kot v kompjuterskih operacijah tipa "cut", "copy" in "paste" – selijo iz filma v film, nato pa še v pisanje o teh filmih. Se spomnite stavkov *the sleeper must awake* (*Dune*), *the owls are not what they seem* (*Twin Peaks*) ali *daddy wants to fuck* (*Modri žamet*)? Če gremo dovolj daleč v teh magrittovskih poskusih razveze med podobo in besedo, se nam dejansko sesuje cel sistem, ali kot pravi Baudrillard, dobrega ni več na vertikali zla, nič več se ne uvršča na abscise in ordinate. Tako kot se v mikrofiziki ne da hkrati izračunati hitrosti in položaja delca, se preprosto ne da več računati s pojmi dobrega in zla, lepega in grdega, resničnega in lažnega. Baudrillard v opisu "deliričnega stanja stvari" naleti na svoj priljubljeni koncept kulture simulakra: "Sleherni delec sledi svojemu lastnemu gibanju, vsaka vrednost ali fragment vrednosti za hip zažari na nebu simulacije, nato pa izgine v praznini, sledeč razlomljeni liniji, ki le izjemoma sreča drugo. To je shema fraktala – in to je aktualna shema naše kulture.

Ko pa so enkrat reči, znaki in dejanja osvobojeni ideje, pojma, bistva, vrednosti, izvora in cilja, tedaj vstopijo v proces neskončne samoreprodukcije. Stvari še naprej funkcionirajo, le da je ideja že davno izginila. Funkcionirajo v popolni indiferentnosti do lastne vsebine. In paradoks je, trdi Baudrillard, da funkcionirajo celo toliko bolje. Funkcionirajo dobesedno v nedogled – kot techno glasba, kot neskončne *soap-opere*, kot zaprta zanka *Izgubljene ceste*. Vzporedno branje Baudrillardovega eseja o ekstremnih fenomenih in Lynchevega filma se tu še zdaleč ne konča. Baudrillard si zastavlja vprašanje, če morda ni v vsakem sistemu, tako kot v vsakem posamezniku, skrivni gon, kako se znebiti lastne ideje, lastnega bistva, da bi se lahko razrasel v vseh smereh? Toda konsekvence te epidemije, tega razraščanja, te razslojitve so lahko edinole fatalne. Vsaka reč, ki izgubi svojo idejo, je kot človek, ki je izgubil svojo senco – pade v delirij, v katerem se izgubi in ki ga pogubi. Vprašajmo se zdaj, naivno in aktualistično: kdaj tvegamo izgubo sence? Mar ne ravno v ekstremnih situacijah, bodisi da nam srepeče opoldansko sonce medijskih luči sije naravnost nad glavo in nas reducira na piko, bodisi da pademo v polnočno črno luknjo? Natanko tako gre razumeti uvodoma omenjeni delirij, v katerega drvi svet – in ki se mu nikakor ne gre pustiti zapeljati, pa naj bo gon, drive, še tako močan: gre dobesedno za boj za senco! Kako torej ne izgubiti lastne sence, kako ne pustiti, da ti neznan zmikavti ne odnašajo tvoje podobe, kako se ne pustiti prežgati univerzalni prosojnosti zla? Senca v tej perspektivi ni več klasična ekspresionistična grozeča slutnja smrti, temveč pogoj preživetja, edino zatočišče posameznika pred transparentnim delirijem sveta. Zato bi morda veljalo dramatično napetost Lynchevih filmov iskati v neki kompleksni dialektiki audiovizije, ki mora po eni strani temniti popolnoma prežgano, transparentno sliko, da bi prišla do senčnih lis, v katerih je sploh možno življenje, po drugi strani pa mora svetliti temo, da bi dala slišati zvoke, da bi podoba lahko zapela. Znana je Lyncheva opazka o antologijskem prizoru iz *Modrega žameta*, v katerem Dean Stockwell poje *In Dreams*, namesto mikrofona pa ima v rokah svetlečo luč: – "Temnejše ko je bilo Benovo stanovanje, slabše se je slišala pesem. Čim je bilo svetleje, je bil zvok brezhiben." Svetloba torej prinese jasnost zvoka, omogoča razbrati glasove in prisluhniti glasbi – a kaj, ko je telo zaradi tega najprej osmešeno v klovna, nato pa reducirano na klon, na klonirano truplo brez spola in brez sence. Razmnoževanje se je umaknilo kloniranju, enostavni delitvi Istega, kot pri enoceličnih organizmih. Telo ni več metafora duše ali spola, temveč metastaza, ljubezen je bolezen. Zato je veliko zanimiveje kot razpredati o soprogu, ki mu je prehitro prihajalo, pa je zato v kroničnih napadih ljubosumja razkosal ženo in ustrelil njenega ljubimca (Lynchev *hommage* O. J. Simpsonu), pogledati intersubjektivno dramo našega para prav skozi specifično lynchevsko dialektiko audiovizije. Za tak pogled – in posluš – pa sta zagotovo najbolj pomenljiva prav prizora uvodne črne luknje in finalne prežarjene prežganosti. Kar me osebno daleč najbolj fascinira v filmu, ki mi sicer povzroča velike probleme, sta prav ta dva "ekstremna" prizora. Prvi je trenutek, ko saksofonist Fred Madison dobesedno izgine v temi niča, v črni luknji sredi stanovanja. Glede na to, da smo v prostor njune zakonske spalnice doslej že večkrat vstopili, enkrat celo s posebej pozornim pogledom detektivov, si ga upamo že med samim ogledom vsaj približno rekonstruirati – in črna luknja se izkaže kot čista izvotlenost prostora z neko novo, nemišljivo razsežnostjo, ki celo sanjska ni, saj so jo sanje že prej anticipirale ("Veš, draga, sanjal sem, da me kličeš..."). To je čista časovna zanka sredi prostora, to je četrta dimenzija, čas brez senc, čisti negativ. Na drugem koncu filma, tik pred koncem, smo spet soočeni z izbrisom sence – le da tokrat zaradi preveč svetlobe. Ko se Pete Dayton v dolini smrti ljubi s svetlolasko pred avtomobilskimi žarometi, sta njuni telesi vse prej kot polteni – sta le še s svetlobo prežarjeni membrani, klovna, klona, trupli brez sence v upočasnjem posnetku, reducirani na množenje enega. Besede, ki jih ona dahne njemu v uho, bi bile kaj lahko besede, ki jih senca v prežarjenem

svetu zašepeta telesu: nikoli me ne boš imel. Na obeh koncih verige smo torej soočeni z radikalno izgubo sence, enkrat zaradi prevelike teme, drugič zaradi preveč luči – in obakrat je moški posameznik soočen s samim seboj, s tisto nemogočo podobo, ki je nikoli ne vidimo, kolikor pač ni zrcalna, narobe obrnjena podoba, ampak prava podoba. Ko ni več sence, se Lynchev junak vidi takega, kakršen je. In prične ubijati. V Lynchevem opusu pa vendarle obstaja neka podoba, ki skuša misliti oba ekstrema skupaj – ki skuša s svetlobo posvetiti v temo tako, da sama tema dobi svojo senco. Michel Chion je temu poskusu v svojem abecedariju na koncu odlične monografije o Davidu Lynchu (*Cahiers du cinéma*, Pariz, 1992) namenil posebno geslo: *pool*. Pravi, da je pravzaprav neprevedljivo, definira pa ga takole:

"*Pool je prostor, ki se prižge v črni praznini – kraj prostorskega ali časovnega razodetja, ki izolira in tesno uokviri osebo, detajl ali predmet, okrog sebe pa da hipno čutiti izvorno noč, nedogled, kontinuum praznine.*"

Chion to agresivno svetlobno razsežnost, ki da čutiti temo, detektira že v Lynchevem kratku filma *The Grandmother*, nato pa še posebej v *Eraserheadu*, kjer se te "svetlobne luže" brez slehernega pojasnila pojavijo na zidu, v postelji, osvetlijo Henrijevo glavo ali dojenčka za mizo. V poznejših filmih pa je opazno postopno mehčanje teh "luž" in njihova sistematizacija v formo časovnih pljuskov, bliskovitih pojavov posamične podobe ali zvoka, katerih časovne meje so zabrisane, saj namesto z ostrim rezom posežejo v aktualno sliko z bliskovitim prelivom in se tako iz nje tudi poslovijo. Taki so, denimo, številni mentalni pljuski v filmu *Divji v srcu*. Zdi se, da se je Lynchu v *Izgubljeni cesti* znova uspelo približati izvorni razsežnosti teme niča, ki ni več nikakršen *flash* ali mentalni preblisk, ampak čisto soočenje s hrbtno stranjo časa, z ne-časom ali nedogledom, soočenje podobe z lastno senco. V tej zvezi je slovenščina izjemno pomenljiva, saj prav v besedi nedogled uspešno spoji obe razsežnosti – krajevno in časovno, topografsko in temporalno – in ju še dodatno zaplete z definicijo: oddaljenost, v kateri postane kaj nevidno. Zdi se, da bi lahko Lynchevo početje definirali prav kot vztrajno poskušanje priklicati pred oči podobe – in na ušesa zvoke! – ki so enkrat že izginili v nedogled. Zato je klasično gibanje njegove kamere od totala v detajl, približevanje oddaljenega. Lynch dobesedno postavlja nedogled na ogled. Zato se mu seveda radikalno zamaje sama časovna struktura filma, odprejo se zevi časovnih zank in vrzeli časovnih paradoksov. Prav skozi razumevanje črnih lukenj filma kot tistih luž, v katerih se svetlobne hitrosti neposredno mešajo s časom, je mogoče razumeti svet, iz katerega izginemo skozi časovno luknjo v praznem niču temne zakonske spalnice, vanj pa se vrnemo skozi prežgano luč v dolini mrtvih. Je mar potem sploh še čudno, če se ključna zamenjava teles izvrši v zaporniški temnici, v tej obskurni kamri, ki v prostorsko temo zgošča časovno mejo med življenjem in smrtjo? Tako se prav temnica izkaže kot tisti ultimativni kraj, v katerem se bo v črni praznini prižgal *pool*, ki pa bo ravno prav oddaljen od našega pogleda, da bo ostala ključna zamenjava identitet (Fred - Pete) za nas nevidna. Taisti *pool* je očitno "obžgal" tudi trato pred hišo Petovih staršev in tako omračil njun pogled, da sinu nikoli ne bosta v celoti razodela dogajanja tistega temačnega večera, temveč bosta raje – kot mnogi Lynchevi starši, še posebej v *Modrem žametu* in seriji *Twin Peaks* – srepe buljila v zblojeno televizijsko škatlo. In prav ob tej podobi pride na misel prelepa Baudrillardova analiza tišine kot nedopustnega lapsusa, s katero zaključuje uvodni tekst knjige *Prosojnost zla*, ki nosi pogosto parafraziran naslov *Po orgiji: Podoba človeka, ki stavka tako, da sedi pred ekranom prazne televizijske škatle, bo nekega dne veljala za eno najlepših podob antropologije 20. stoletja.* •