

mateja valentinič



MULHOLLAND DRIVE

“Se imate potemtakem za realističnega režiserja?” je Simon Popek leta 1997 v Parizu vprašal Davida Lyncha. “Definitivno,” mu je ta v smehu odvrnil. “Veste, tako veliko ravni realnosti je. Vse je resnično in le težko najdete nekaj, kar ne bi bilo realno.” Beseda je tekla o takrat aktualni *Izgubljeni cesti* (*Lost Highway*, 1997), ki je s svojo strukturo časovnega kristala, podvojenih in zamenjanih identitet, kritike pahnila v interpretativni delirij. Preden so si opomogli, je nastala *Resnična zgodba* (*The Straight Story*, 1999), nekaj diametralno nasprotnega, lynchevski dokumentarec v formi igranega filma, ki je s svojo linearno, enosmerno, “enopomensko” pripovedjo spet vsem zaprl sapo. Vse do naslednjega, najmočnejšega šoka: filma *Mulholland Drive*, ki je z radikalno narativno razvezanostjo mojstrsko zrežiranih, čustveno najbolj intenzivnih sekvenc, kar sem jih kdaj videla na platnu, lahko navdušil le tiste, ki so znali v njih prepoznati vseobvladujočo, surrealistično “logiko” sanj in se ji brez zadržkov prepustiti. Kajti pripoved, v kateri se drobcu pomenov množijo, prepletajo, metastazirajo – kot v blodnjah vročnega sanjalca – prek prostorskih, časovnih, verbalnih, slušnih, vizualnih asociacij in preskokov, sploh ni brez *ratia*. Ravno obratno. Sanjalec v filmu namreč ni gledalec niti avtor, temveč oseba, ki ji vemo le ime, lik, ki zgodbo izsanja hkrati kot fantazijsko uresničitev želje in kot svojo lastno predsmrtno moro: Diane Selwyn, razpadajoče truplo samomorilke, mlade igralko, ki ji ni uspelo v Hollywoodu. Ne v ljubezni ne v karieri. Diane Selwyn, IME kot klasični, hitchcockovski MacGuffin. Zelo preprosto pravzaprav ...

Ampak to niti ni tako važno. Pomembnejše kot žanrska opredelitev – tu gre za ponotranjeno, skrajno subjektivizirano različico holivudskega filma *noir*, na kar nas že na začetku opozori plakat za Vidorjevo *Gildo* (1946), ki je v fatalno zvezdniško podobo “boginje ljubezni” za vedno prikovala igralko naslovne vloge Rito Hayworth – je Lynchevo neumorno plastenje pomenov in referenc, hi-

persenzorična, ikonografsko baročna in retorična figurativnost, zaradi katere je, kot je nekoč dobro povedal Thierry Jousse, njegova umetnost abstraktna. V *Mulholland Drive* po mojem mnenju celo tako zelo, da se približuje matematični izčiščenosti, znaku za neskončno, popolni osmici Moebiusovega traku, katerega zunanja stran je istočasno notranja in obratno. Vse je na svojem mestu, vse ima svoj smisel v pomensko sklenjeni časovni zanki. In ne zgolj v pripovedni perspektivi. V *Mulholland Drive*, ki je vsaj zame najbolj prepričljivo, kompleksno in najlepše povedana Lyncheva zgodba, so kondenzirani vsi njegovi prejšnji filmi, njegove obsesije in fantazme, ves Lynchev ustvarjalni “drive”, ki ga prežema tesnoba, strah pred smrtjo, razkrojem ...

Za razumevanje filma se mi zdita poleg tiste, ki se dogaja v klubu Silencio, ključni še dve sekvenci, scena v *fast-foodu Winkie's* in scena masturbacije iz drugega dela, ki imata učinek streznjujočega vdora realnega. Če smo morda spregledali čisto prvi indic, groteskno režeči se starejši par, s katerim naivka Betty Elms v želji po uspehu pripotuje v “dreamplace”, kot sama vzhičeno poimenuje mesto svojega uničenja, pa bi nas morala že prva očitno nadrealistična sekvenca opozoriti, da to, kar gledamo, nima nobene zveze z linearno, realistično logiko pripovedovanja, temveč s sanjami, saj so znaki tako razvezani s pomeni, da obstajajo le še kot čutno senzorne zaznave, občutja, ki aktivirajo nezavedne impulze, spomine v gledalcu. Otroško tesnobo. Nepredstavljivo, ki nas (je) preganja(lo) v sanjah, temo za vogalom, iz katere se nenadoma in v resnici pojavi njegova grozljiva upodobitev. Meduzin obraz! Da se ti srce ustavi in zakričiš od groze ... Lyncheva sijajna metafora razpadanja! Dianinega uma in telesa ... Podobno fantastičnih, groteskkih sekvenc v drugem, “realističnem”, “pojasnjevalnem” delu filma ni več, razen čisto na koncu, ko isti starejši par, pomanjšani zastopnik starševskega nadjaza, prežene neuspešno, depresivno, razcepljeno, delirično Diane v smrt. V sanjah in blodnjah

MULHOLLAND DRIVE; PROSTOR NA ZEMLJI



Prostor na Zemlji

Mulholland Drive

denis valič

je vse premaknjeno, podvojeno, izkrivljeno, a zato nič manj realno. Zaljubljena Betty, potencialno izjemna igralka, in amnezična, zvezdniška Rita sta le figuri idealnega jaza in Ideala jaza Diane S., natakariče, ki občasno dobiva vlogice pri filmu, v Holivudu, ki ga Lynch kaže kot mafijsko organizirano združbo, kateri vladajo morbidne, zlohodne sile izza kulisja. Že v naslovu *Mulholland Drive*, za katerega se zdi, kot da je prepisan iz kakšne *hard-boiled* detektivke, če bi seveda ne bil resničen in na precej slabem glasu, je implicirana vsa mračna holivudska prtljaga od Peg Entwistle, ki se je v tridesetih komaj 24-letna obesila na eni od črk napisa Hollywood, ker ji studio ni dal pogodbe, do filmov, kot je na primer Wilderjev *Bulvar somraka* (*Sunset Boulevard*, 1950), ki ga prav tako pripoveduje truplo.

Lynchev samozadostni univerzum nas v svoji tujosti, ki nam na trenutke v sekundi postane grozljivo domača, *unheimlich*, napeljuje k vprašanju, ki se zdijo banalna, a so od njih odvisna tudi življenja. Moje, tvoje, njegovo, njeno. Kdaj sanjamo in kdaj smo budni? Kdaj in kaj smo v sanjah drugih? Kako vidimo sebe in kako nas vidijo drugi? Kaj smo in kaj bi hoteli biti? Tu ni soglasja, uglasenosti. Nikoli. "No hay orcestra. Everything is recorded. Silencio!" zavpije hudičev odposlanec na odru istoimenskega nočnega kluba. Telo z narisanimi solzami na obrazu se zgrudi v peklu žarometov. Posnetek teče dalje. Španska priredba komada Roya Orbisona *Crying* in Lynchev film. Tanka črta med resničnostjo in iluzijo. Plava, nesmiselna škatla, a moder dešifrirni ključ. Ključ Pandorine skrinjice. Resnično je danes tisto, kar je posneto. V Holivudu, na televiziji, v industriji zabave nasploh. Lynch, ki so mu zavrnil marsikakšen projekt, vključno s serijo *Mulholland Drive*, to dobro ve. Zato je ta film njegov najbolj oseben, najbolj intimen, najbolj avtobiografski doslej. Pa tudi najbolj umetniško izviren in celovit. Ni čudno, da se konča z besedo Silencio. TIŠINA. O tem ni več kaj reči. •

Zdi se, da je minulo filmsko leto (do)končno odpravilo razloge za naše, v zadnjih nekaj letih vseskozi ponavljajoče se lamentacije o neprepričljivi filmski beri, celo nekakšni ustvarjalni krizi medija, ki se ne zna odzvati ne na danosti sodobne družbe – družbeno kritične teme so skoraj povsem izginile (zato so se *Človeški zakladi* (*Ressources humaines*, 1999) Laurenta Canteta zdeli kot darilo "nekih drugih časov"), medtem ko "družbenopolitičnega opredeljevanja" marsikdo ni hotel videti niti tam, kjer je bilo vsekakor prisotno (spomnimo se "vojnega akcionerja" *Lepe vasi lepo gorijo* (1996), ki ni bil nič drugega kot lepo servirani pamflet balkanskega fašizma) – ne na dogajanje znotraj lastnega sveta. V preteklem letu smo si namreč lahko ogledali presenetljivo veliko del, s katerimi so se na filmska platna vrnili pogrešani atributi: inventivnost, izvirnost, dognanost ter nenazadnje tudi militantnost. A pri vsem skupaj je morda še veliko pomembnejše dejstvo, da se je filmu ob tem povrnila tudi "samozavest" – tako v pomenu prebujene zavesti o sebi, svoji zgodovini, kot tudi ponovnem odkritju lastnih sposobnosti in moči – in da se je, izhajajoč prav iz te povrnjene "samozavesti", po dolgem času ponovno lotil problematiziranja in redefiniranja svojega razmerja do realnosti (kar ga lahko, kakor so pokazali nekateri lanski primeri, ponese še najdlje).

Očitno je namreč postalo, da je film prav ob tem vprašanju – pa čeprav gre za eno temeljnih vprašanj za vsako ustvarjalno prakso – nekako zastal: zavedajoč se lastne ustvarjalne krize je v strahu pred še hujšim padcem postal skrajno konzervativen. Dovolj je že, če se, na primer, ozremo k že prej omenjenemu razmerju do družbene realnosti: ne samo, da se filmski avtorji niso več spraševali, kakšna je vloga filma v kontekstu družbene realnosti, zdi se celo, kot da bi nanj povsem pozabili (razen seveda redkih in venomer istih izjem), kot da so že celo sami pričeli verjeti, da živimo v "najboljšem vseh možnih svetov" – še posebej potem, ko je "kapitalizem s človeškim obrazom" dokončno osvojil tudi Vzhod. Podobno se je dogajalo tudi na formalni ravni, kjer se je do onemoglosti oklepal že povsem izčrpanega "realizma", kakor da bi mu le neposreden stik z "realnostjo" lahko zagotavljal obstoj.

K sreči se je v minulem letu pojavilo kar nekaj del, ki so film ne samo predramila iz te letargije, pač pa mu tudi na stečaj odprla vrata v "novo življenje". In med njimi sta vsaj dve taki, ki ju zaradi daljnosežnosti tistega, kar prinašata, na tem mestu preprosto ne morem spregledati. Obe namreč film iztrgata iz objema tistega plitkega in že povsem izžetega realizma, ki smo ga omenili prej, ter mu ponudita nekaj več: eno metafizični realizem, drugo cerebralni realizem. Govorim seveda o *Prostoru na zemlji* ruskega režiserja Arturja Aristakisjana ter zadnjem filmu Davida Lyncha *Mulholland Drive*.

Aristakisjanov *Prostor na zemlji* je ena tistih mojstrov, ob katerih ne ostanesh samo brez besed, pač pa ti občasno zmanjka tudi zraka. Dobesedno. Redkokdaj izkusiš kaj podobnega, tako moč podob – zaznavaš jo s telesom –, ki ne narekujejo samo bitja tvojega srca, temveč tudi ritem dihanja. A če vemo, da nam film podaja podobo "sodnega dne", pravzaprav zgolj "nedolžnega fragmenta sodnega dne", kakor