

SPANJE POD MOSTOVI

PRETRESLJIV PORTRET SAMOMORILCEV Z MOSTU GOLDEN GATE? VOAJERIZEM? SUICIDE PORN? POD DROBNOGLED JE TOKRAT POSTAVLJEN EDEN NAJBOLJ RAZVPITIH DOKUMENTANIH FILMOV MINULEGA LETA, MOST AMERIŠKEGA REŽISERJA ERICA STEELA, KI JE BIL PRIKAZAN TUDI NA LETOŠNJEM LIFFU.

MATIC MAJČEN

Most (The Bridge, 2006) je filmsko delo, ki v sebi nosi izjemno zanimiv in obravnave vreden koncept. Režiser je s svojo ekipo namreč večji del leta 2004 preživel pod, ob in na mostu Golden Gate v San Franciscu, vedoč, da je to kraj, kjer ljudje najpogosteje delajo samomore. Pa ne samo v tem mestu. Nasploh, v ZDA, na vsem svetu. Kot da bi to monumentalno arhitekturno delo v sebi skrivalo mistično razsežnost, nekakšen lynchevski portal za vstop v drugo dimenzijo, kjer bi pravzaprav bili neumni, če ne bi šli pogle-

Pogledu na umor (James Bond 007 – A View to Kill, 1985) in še nešteto ostalih, kjer se pojavi najmanj kot kulisa v ozadju. Sama fotogeničnost torej ni vprašljiva, najbolj srhljivo je dejstvo, da tako razmišljajo tudi samomorilci: študija med lokalnimi prebivalci je pokazala, da je skok s tega mostu dejanje, ki ga opisujejo kot estetsko zadovoljivo in romantično, za enako početje s sosednjega mostu (Bay Bridge, ki je popolnoma enake višine) pa velja, da je to plehko in neokusno, zato je samomorov tam tudi bistveno manj. Kot da bi bili že sami samomorilci subjekti, polni ekstrovertiranega ekshibicionizma, zgolj čakajoč na to, da bo iz njihove zgodbe kdo posnel filmsko mojstrovino.

In to je temna plat te konstrukcije: je tudi simbol propada socialne države. Nič novega in tudi nič posebnega ni, če povemo, da je posameznikov čustveni in ekonomski fiasko v tem okolju nekaj povsem vsakdanjega, tam, kjer kraljuje skrajni individualizem, ki črpa svojo moč v kapitalistični mašineriji, in kjer je samoohranitveni gon edina prava smernica v življenju slehernega posameznika. V takšni družbi Darwinovo preživetje najspodobnejšega zablešči v še posebej srhljivi luči. Pogosto se zgodi, da samomorilci pred smrtjo za sabo pustijo listke s sporočili, zadnjimi besedami svojcem in ostalemu svetu. Eden izmed njih pravi: »Preživetje najspodobnejšega. Adios – nesposoben.« Eric Steel se prav gotovo zaveda te dihotomne narave Golden Gatea, vprašanje pa je, zakaj se takšni obravnavi povsem izogne.

Z *Mostom* je tako, da se v zvezi s tem filmskim delom odpira več problemov, kot jih je sam pripravljen rešiti. Osrednji izmed njih je prav dejstvo, da film temelji na posnetkih ljudi, ki skačejo z mostu: v trenutku, ko jih gledalec posrka v svoj zaznavni sistem, se v njem vzbudi določeno razočaranje nad avtorjevo nezmožnostjo manevriranja s filmskim materialom. Film namreč s tem pokaže preveč, saj nam te podobe same povedo premalo: prenos »čiste« realnosti na filmsko platno je ponavadi slaba osnova za fiktivno filmsko naracijo. Prav zaradi domneve, da bi spektator iz razloga dozdevne pristnosti videne

moral biti šokiran, se v slednjega vpiše manjko, in to se pogosto zgodi, kadar avtor podaja podobe, da govori in šokirajo same po sebi. V *The White Diamond* (2004) nam Werner Herzog ni pokazal, kaj se skriva za slapom, v *Grizzly Man* (2006) nam ni predvajal zvočnega posnetka medvedjega masakra. Lahko bi verjeli, da je tako ravnal samo zaradi zahtev ljudi, ki bi bili zaradi tega intelektualno oropani ali drugače čustveno prikrajšani, a malce podrobnejši pogled na Herzogov opus je dovolj za končno odkritje, da je vsa

Prav zaradi domneve, da bi spektator iz razloga dozdevne pristnosti videne moral biti šokiran, se v slednjega vpiše manjko, in to se pogosto zgodi, kadar avtor podaja podobe, da govori in šokirajo same po sebi.

Nekje je bilo zapisano, da voyeur gleda tisto, česar ne bi smel gledati, pravi vidci pa vidijo prav zato, ker je njihov pogled usmerjen drugam. Prvi je slep, ker dobesedno bulji v svoj objekt želje, drugi je medtem lahko tudi slep, a bo vseeno videl.

dat, zakaj se to tam dejansko dogaja. In filmska ekipa je dejansko šla gledat, rezultat tega pa so šokantne podobe posameznikov v zadnjih trenutkih njihovih življenj, ko v otrpli pozi nekaj sekund padajo v 70 metrov globoko brezno. Vendarle pa nad pričujočim filmskim delom lebdijo večna filmska vprašanja: ali lahko že samo te podobe naredijo film kot celoto in ali je to dovolj, da bi dejansko videli v samo bistvo tistega, kar nam prikazujejo?

Golden Gate je seveda objekt, ki ameriški kolektivni zavesti predstavlja enega najbolj prepoznavnih simbolov kapitalistične moči in tehnološke superiornosti, ostalemu svetu pa vsaj enega najpogostejših motivov z razglednic, ki jih turisti pošiljajo domov svojcem. In to dejstvo se je vedno odražalo tudi v filmskem svetu: če je Madeleinin poskus samomora v *Vrtoglavi* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) prva asociacija, se spomnimo vsaj še reševanja šolskega avtobusa v prvem *Supermanu* (Richard Donner, 1978), bravure Jamesa Bonda v

veličina tega avtorja prav v sposobnosti manipulacije s predstavitvijo izvirnega dogodka, z uporabo celotnega spektra filmskega pripovedovalca, ki odpre pot doseganju optimalnega čustvenega učinka pri gledalcu. Pokazati/ne pokazati, resnično/igrano, v filmskem svetu so to zgolj izbire, ne determinante, in Eric Steel, vsaj s svojim prvim filmom, tega še ne odkrije.

Najbolj presenetljiv sklep ob ogledu je ta, da Steel naracijo niza togo in že skorajda šablonsko, hkrati pa zanemari stvari, ki imajo velik filmski potencial: tiste, ki v vodo vržejo ves njegov voajerski trud opazovanja mostu. Med fotografijami, ki jih je posnel neki mimoidoči fotograf (in ne član filmske ekipe), se pojavi dekle, ki namerava skočiti z mostu. Ena izmed njih osupne prav na način, ki ga je Barthes označil za *punctum*: je tik pred usodnim trenutkom, ko bo skočila čez rob, a so hkrati njene noge metaforični odtis njene psihološke razcepljenosti: desna sili proti robu, del stopala že nima več tal pod nogami, leva pa

bojazljivo, v vsej svoji negotovosti ostaja zadaj, kot da bi bil posamezen del telesa zmožen reprezentirati konkretna čustvena stanja, kjer fotografija uspe zajeti tako svetlobo kot temo, ujete v eno samo človeško telo. To so trenutki, ki jih ni mogoče uprizoriti, najbolje so zajeti, ko so dejansko puščeni izraženi med vrsticami (ali kadri v našem primeru). Ko poskuša *Eric Steel* s svojimi posnetki skakalcev dokazati, da posamezen kader povsem učinkuje, kadar je zgolj postavljen v film, da stoji sam zase, ga že sam medij demantira in pove, da struktura filmske naracije zahteva večšine avtorjevega relacijskega manipuliranja z njimi, pa naj bo to v skladu z ideološko dediščino *direct cinema* ali ne.

Na most v filmu nenehno gledamo v smislu njegove estetizirane materialne eksistence, ne pa na primer skozi njegov diahronični razvoj (zgodovina, mit) ali sinhron prerez (njegova vloga v prostoru). Namesto tega se Steel odloči, da bo podobe skokov z mostu obkrožil z intervjuji prijateljev in sorodnikov, kjer pa klišejsko pride na dan stara ameriška bolezen v obliki sentimentalnega psihologizma, ki gledalcu v zavesti pač ne zapusti globljih sledi. Če nekdo na filmu joče, še ne pomeni, da bo s tem vzpostavljen komunikacijski kanal gledalčeve identifikacije.

Samomor je dejanje, mogočno kot življenje samo. Skozenj se vzpostavlja določen paradoks: subjekt je vdan v usodo, želi si umreti, ne znamo pa si predstavljati, koliko poguma je potrebnega, da tudi dejansko naredi ta usodni korak. In to prav tistega poguma, ki bi ga, usmerjenega v drugo smer, spet vpel nazaj v normalne tirnice vsakdanjega življenja. Prav zato lahko storilce samomorov častimo kot junake, in ni naključje, da nekatere velike zgodbe človeške zgodovine nosijo ta pečat: Juda Iškarijot, Neron, Vincent van Gogh, Ernest Hemingway, Sylvia Plath in ne nazadnje Kurt Cobain, če jih naštejemo le nekaj. Ampak če je samomor prav to mogočno dejanje, ta biblična manifestacija življenjskega poguma in smrti hkrati, okrog katerega se vrta naracija v *Mostu*, je potrebno povedati, da se ga Steel loti s precejšnjo mero nonšalantnosti. Že samo ena samomorilčeva zgodba bi bila dovolj, da bi okrog njega zgradili epsko pripoved o točki zlitja subjekta z arhitekturo, v *Mostu* pa je vsakemu namenjeno po dobrih deset minut – naj subjektovi prijatelji in družina razložijo, zakaj je to napravil, potem pa naprej k naslednjemu. In prav na tej točki je njegovo početje in tudi končni rezultat povsem legitimno razlagati z redukcijo v povsem preproste psihoanalitične okvire, k zadovoljevanju tako filmarjevega kot gledalčevega skopičnega gona, brez kakršnekoli cenzure racionalne plati človeške osebnosti, zgolj vpeljava osnovnega perverzega motiva brez kredibilne legitimacije.

Če torej filmu samemu spodleti v namerah (in tudi te so zavite v meglo), pa je vendarle potrebno vzpostaviti določeno distanco pri diskurzu o pričujočem delu. Ob tem mora prej ali slej priti na dan priznanje o specifičnosti našega izjavljalnega položaja, z drugimi besedami, naša fizična in s tem tudi sentimentalna

oddaljenost od mostu nam ne omogoča vpogleda v to, kako film doživljajo lokalni prebivalci, ki se prek mostu vozijo v službo vsak dan in predstavlja pomemben del tako njihovih sedanjih čustvenih investicij kot tudi nostalgčnih spominov na pretekla obdobja njihovih življenj. Kot tak bi film dejansko imel določeno domoznansko vrednost, a vendarle še vedno z vsemi slabostmi, ki jih kot filmsko delo nosi – to je pač umestitev, ki jo je opravil že režiser sam.

Nekje je bilo zapisano, da *voyeur* gleda tisto, česar ne bi smel gledati, pravi vidci pa vidijo prav zato, ker je

njihov pogled usmerjen drugam. Prvi je slep, ker dobesedno bulji v svoj objekt želje, drugi je medtem lahko *tudi* slep, a bo vseeno videl. Če voajer dan za dnem strmi, bo slej ko prej zaprl oči, in ko se bo zgodilo to, bo izklopil še misli. Potem mu ostane le še spanec: most bo živel svoje življenje, on pa bo še naprej sanjal svoje iluzije. In *Most* razkriva konkretno avtorjevo iluzijo: gre za tisti večni ameriški sen o prenosu realnosti na platno, o iskanju bližnjic na poti do človeške duše, o iskanju sentimenta, kjer ga ni.

