

TRPLJENJE LAURE DERN

NIL BASKAR

»**N**ekaj je prišlo ven iz zgodbe«, »Something got out from inside the story«. S temi besedami, ki jih kmalu po začetku filma čudaška, čarovniška

obiskovalka (Grace Zabriskie) pove hipnotizirani hollywoodski zvezdnici Nikki Grace (Laura Dern), se v *INLAND EMPIRE*¹ (2006) najavlja tudi skrivnostna metapripoved, spust filma v film o filmu. To »nekaj«, kar je prišlo »ven«, se – kot lahko razberemo kasneje – nanaša na predzgodovino nikoli dokončanega »prekletega filma« iz drugega časa, poljske drame o prešustvu, katere snemanje so zaustavile nepojasnjene smrti v ekipi. Prekletstvo »nečesa« se torej mora – v skladu z zakoni Lynchevega sveta, kjer se prekletstva/prerokbe vselej uresničijo – vrniti tudi v remaku izvirnika, v filmu z enigmatičnim naslovom *On High in Blue Tomorrows*, v katerem naj bi zablestela prav vzhajajoča zvezda Nikki Grace. In prekletstvo se vrača: ne zgolj za junakinjo filma (v filmu), ki jo doleti enaka usoda kot predhodnico, temveč za sam film, v katerem je ločnica med realnim, fikcijo in metafikcijo – vsem tistim, kar naj bi film v odnosu do realnosti sploh konstituiralo – sistematično, do temeljev porušena. »Prekletstvo« je torej več kot zgolj serija filmskih »dogodkov« – neizogibne ljubezenske afere, napovedanega umora z izvižajem –, je celo več kot to, kar se lahko trudimo razumeti kot osnovno tematsko prizorišče filma: razpadanje kompozitne osebnosti, ki jo zavzema dejanska protagonistka filma, igralka Laura Dern. »Prekletstvo« filma *INLAND EMPIRE* je v svojem bistvu pravzaprav udejanjanje fantazmatske narave filmske podobe, v kateri so dejanski subjekti (igralka, režiser, pogled) vselej odsotni, saj jih je mogoče opisati in zajeti zgolj zunaj samega filma, z drugačnimi, nefilmskimi sredstvi. In ker je tudi lynchevsko nezavedno strukturirano kot pokrajina, lahko *INLAND* razumemo kot fantazmo

idealnega, intimnega in avtentičnega mesta (Amerike, kot jo projicira spektakel?), *EMPIRE* pa kot nujnost zakona, ki bo to fantazmo ubranil pred vdorom zunanje, sovražne realnosti, a obenem tudi pred lastnim spoznanjem.

A poskušajmo se za hip izogniti prevajanju lynchevske govornice v registre psihoanalize filma. Recimo torej, da ima *INLAND EMPIRE* svoje mesto tudi znotraj določenih konvencionalnih parametrov filmskega dela; zgodovine, žanra, avtorske politike – da ne gre zgolj za montažo atrakcij nezavednega. Začnimo pri tem, da *INLAND EMPIRE*, tako kot celoten avtorjev opus, parazitira na žanru *noir* filma in da s predhodnikom, *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1997) in *Mullholand Dr.* (2002), zaključuje Lynchevo tridelno avtopsijo Hollywooda. Seveda *noir* v tem primeru ne gre razumeti kot zgolj historično definicijo samoniklega ameriškega žanra, kot jo je denimo podal Mike Davis v svoji lucidni kulturni zgodovini Los Angelesa/Hollywooda *City of Quartz*: »/.../ *noir* je fantastična konvergenca ameriškega tough-guy realizma, weimarskega ekspresionizma in eksistencialnega marksizma – fokusiranih na razkrivanje 'svetlega, krivega mesta' (Welles, v Dami iz Šanghaja, op. p.), ki se imenuje Los Angeles.« Mnogo bolj prikladna – na dlani je, da ima Lynchev eksistencializem komajda kaj opravka z razredno politiko *noir* filma – je druga, Žižkova definicija: *noir* ni žanr zase (saj svojo ikonografijo vselej privzema iz drugih virov), temveč je »nekakšen logični operator, ki v sleherni žanr, na katerega ga apliciramo, vpelje določeno anamorflično popačenje«². Takšna hibridna definicija *noir* filma kot specifične operacije, s katero so standardizirani kodi žanra popačeni v nemogočo, frankensteinovsko konfiguracijo, ki zahteva določen »pogled s strani«, se zdi v pričujočem primeru še zlasti ustrezna. V *INLAND EMPIRE* je ta »lynchevski dotik« viden na vsakem koraku, tako v nestabilni pripovedni ontologiji filma,

ki se odreka privilegiranemu, osredičenemu času ali prostoru filma, kot tudi v sami popačeni, digitalno procesirani materiji filmskega sveta, celoti vidnega in slišnega. Takšno popačenje materije razkriva izvorno tujost filma, ki ga poseljujejo s svetlobo umetno oživiljena spektralna telesa. Njegova pošastnost se razkriva kot zatajena, vselej hrbtna plat napredka v tehnologiji filmske podobe: izboljšave v kemičnem postopku registracije, montaža, premična kamera, globina polja, zvočni filmi, barvna fotografija ter naposled sintetično ustvarjene podobe – ves ta tehnološki napredek kot zgolj zaščitna plast, ki filmsko podobo naturalizira in prikriva njeno resnico: vsaka podoba je majhna smrt in vsaka beseda nagrobnik. Zgodovina filma je (tudi) zgodovina zatajevanja ontološke neznosnosti zamrznjene in strašljive narave (fotografske) podobe, ki je vselej poseljena z duhovi, hkrati v sedanjosti in preteklosti.

A obenem je zgodovina filma tudi zgodovina utopičnega stremjenja k izboljšavi pogleda, k protetičnemu kino-očesu, ki bo naredilo vidno in slišno tisto, kar z »golimi čuti« ni: detajl v mikroskopskem posnetku, upočasnitev/pospešitev gibanja, ki razkrije drugo dimenzijo telesa, izolirani zvok, ki prostore v zunanost polja razpira ali pa jih, nasprotno, zapečati v klavstrofobično zvočno celico, tako pogosto v Lynchevem univerzumu. Postopki, ki vidnemu svetu iztrgajo njegove materialne skrivnosti, in obenem tudi postopki za njegovo denaturalizacijo, za drugačen, včasih celo absurdno humoren, a tudi potencialno nevaren svet. O vsem tem sta nas seveda že dodobra podučila filmski nadrealizem, a tudi zgodovina eksperimentov s filmsko formo v najširšem smislu, ki se je danes dokončno zapisala v dominantno govorico sodobnega filma. Lyncheva popačenja so ekscesna in radikalna v tem, da so takšni postopki denaturalizacije sčasoma postali osnovna oblika mogočega; vsaka podoba je kontami-



nirana s potencialno mutacijo, vsak koherenten delček pripovedi napoveduje še globlji zdrs v paralelne in nerazločne svetove. *INLAND EMPIRE* je vsaj na ta način, paradoksalno, linearen in celo harmoničen film. Najbolj ustrezno se upodobi kar sam, na samem začetku – s figuro gramofonske plošče, ki bo počasi odvirtela svojo vsebino, vrezano v koncentrično spiralo. Vreznine, ki oddajajo skorajda isti zvok, a so obenem vedno razmaknjene za eno samo paralelno stopnjo. Afekt v pripovedi o raztapljanju podobe ženske v kapitalizmu ima torej obliko centripetalnega gibanja, nenehnega oddaljevanja in približevanja telesa, enkrat zlepljenega s plosko enoličnostjo digitalne podobe, drugič razpetega čez pogled v (pre)bližnjem planu.

V ospredju Lynchevega popačenega pogleda se veda Laura Dern – vsekakor so njene transformacije tisto, kar film določa in narekuje, zato bi bilo treba o njih povedati še veliko več. O naporih, strahu in norosti, ki njen obraz spremenijo v skorajda klasično, otrplo masko groze, da se zazdi celotna okolica zgolj podaljšek njenega obnemelega ekspresionističnega krika. Osebnosti, ki jih skozi film zavzema – igralka in filmski lik, a tudi zgolj anonimno telo, ki prehaja med obema – so inkarnacija vseh lynchevskih trpečih in travmatiziranih ženskih likov, ki se ujamejo v vrtinec brezumnega in slepega nasilja. In bolj kot kardakoli prej ima v *INLAND EMPIRE* to nasilje podobo patriarhalnega reda – paranoičnega, sadističnega in voajerskega moža, a tudi histerične žene, ki v filmu v filmu (ali zgolj v filmu?) junakinjo kaznuje za njene »prestopke«. Lynchevsko nasilje in prvinska groza, ki ga spremlja, vselej prihajata izpod idilične površine

sveta, človeških odnosov in fantazme subjekta. Prav zato je lahko soočenje z grozo mogoče zgolj kot nekakšen transcendenčni dogodek osvoboditve, razpustitve »starega« subjekta in njegove identitete, prihod druge zavesti in biti, ki presega meje izvornega telesa in zavzame mesto »kolektivnega« filmskega bitja – v končni fazi tudi našega pogleda. Lynchevo razumevanje sveta in emancipacije je nedvomno spiritualno in v veliki meri predpolitično, a radikalno v toliko, kolikor njegovo vztrajanje pri izkušnji transformacije ne dopušča možnosti subjektivne notranjosti. Njegova ambicija – če lahko temu tako rečemo – je opisati in obenem producirati nezavedno kot povnanjen, celo kozmološki fenomen: svet (in film) kot kolektivni stroj nezavednega, s katerim nekdo ali nekaj upravlja – vleče za vzvode, predvaja ploščo ali govori nazaj, v nekem nerazumljivem izvornem jeziku. Njegovo »politiko« na koncu rešuje predvsem to, da si je nemogoče misliti, kako bi liberalni kapitalizem iz njegovih »lekcij teme« izpulil kakšno pripravno in uporabno vrednost.

In če je treba njegova vedno bolj abstraktna prizadevanja vseeno postaviti tudi v kanonični kontekst filmske zgodovine, lahko rečemo, da je Lynch kvečjemu naslednik Méliésa ali denimo Maye Deren, veliko manj pa filmskega nadrealizma – njegovo delo ni šokantno in nevarno v smislu filmične interpretacije produktov nezavednega in njihove prevratniške vpeljave v sfero konsenzualne budnosti, temveč v poskusu, da bi podvojil principe njihovega delovanja, ustvaril repliko-model, ki je nujno redukcionistična, kot so nujno redukcionistični obstoječi modeli materialne realnosti. S svojo gostoto telesnega – če se znova vra-

čamo k protagonistki filma – pa *INLAND EMPIRE* nujno evocira tudi bressonovsko politiko telesa, ki jo razumemo kot popolno zavračanje ločenega psihološkega uvida. Notranjost je v tem primeru materialno in konkretno pozicionirana v telesa, zato se duhovne emanacije Bressonovih likov zdijo kot fizični atribut, kot vidni kondenz duha na njihovi površini. Ko se Mouchette kot kegelj zvali v reko, se zdi, da so pretanjeno ravnotežje njenega duha prevrnili prav nakopičeno trpljenje, dvom in nepredirna skrivnost. In kje je materialnost duha bolj očitna, če ne prav tam, kjer je povsem odstopna: pri Baltazarju, tragičnem, a povsem topem oslu, kjer Bresson demonstrira, kako je moč s sugestivno močjo podobe filma duh usidrati v kate-rokoli telo – še več, mogoče ga je celo atomizirati in opisovati po korakih, ga iztrgati telesu ali ga vanj ponovno vrniti. Notranjost lynchevske junakinje je podobno materialistična in zgoščena, a s to razliko, da ni več nujno ujeta v telesu, temveč kot obok razpeta okoli samega filma. Njeno »duhovno« se na koncu razkrije kot kvaliteta telesa, v luči katere njene miline ne moremo več razločiti od njenega trpljenja in zavrženosti.

- [1] Vztrajal bom pri izvirnem naslovu, ker je slovenski prevod *Notranje zadeve*, milo rečeno, zgrešen in nepotreben. *Inland Empire* – podobno kot *Mulholland Dr.* – pripada konkretni geografiji: [http://en.wikipedia.org/wiki/Inland_Empire_\(California\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Inland_Empire_(California))
- [2] Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Durham, 1993.