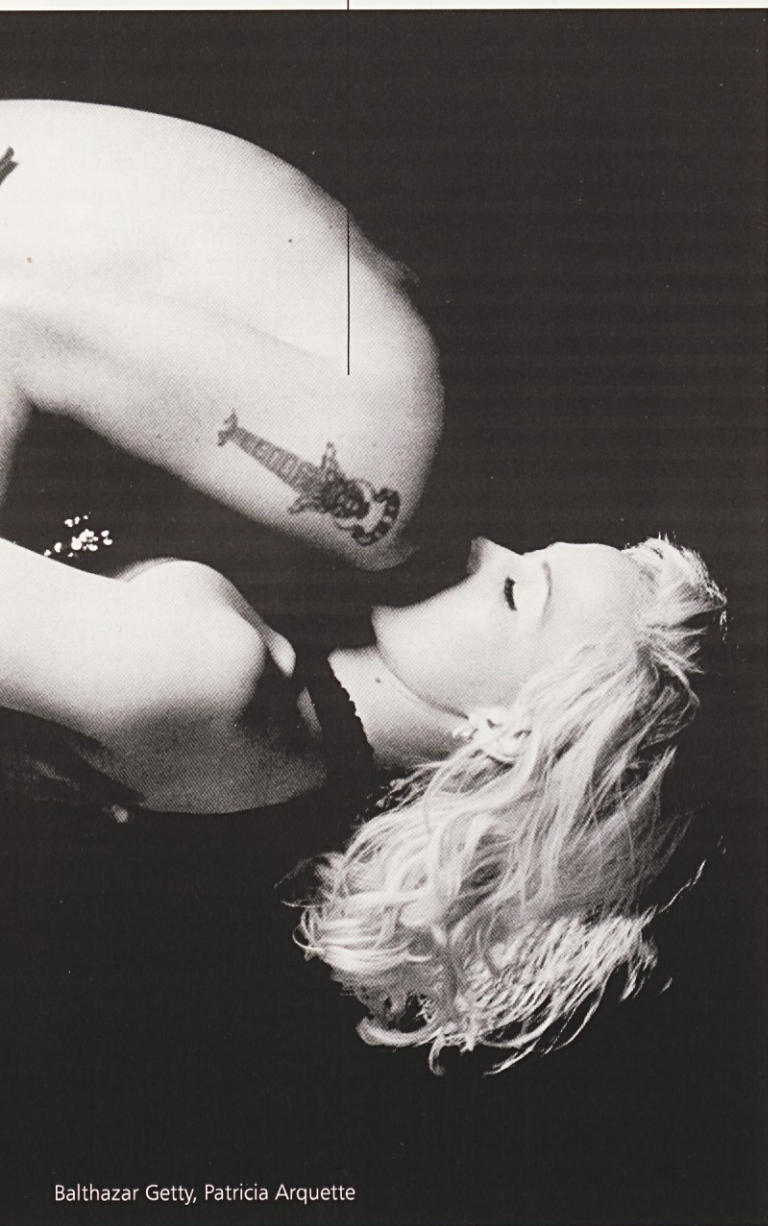


izgubljena cesta čutna izolacija po lynchu

thierry jousse



Balthazar Getty, Patricia Arquette

Branje pred kratkim objavljenega scenarija za *Izgubljeno cesto* (Založba Cahier du cinéma) je zelo poučno. Odkrije nam, da je končna inačica filma Davida Lyncha rezultat subtilnih rezov. Vse razlagalne sekvence so bile izključene. Vse pripovedne stične točke so bile skrbno odstranjene. Film je s tem seveda pridobil na eliptičnosti. To pripovedno krajšanje mu je predvsem omogočilo, da je dosegel vznemirljivo neprozornost, ki izhaja iz niza močnih ritmičnih sunkov, ki nas spravijo v začudenje. Iz tega stališča je *Izgubljena cesta* prav gotovo eden tistih sodobnih filmov, ki so vzbudili največ vprašanj na strani gledalca; ta pa se kljub svoji izgubljenosti skuša znajti. Predpostavimo lahko, da je s tem zelo inovativnim filmom Lynch hotel ustvariti povsem nov odnos s svojim gledalcem.

Na eni strani film distribuira množico znakov, indicev, ugank, lapsusov, ki kot pri igri z zasledovanjem nakazujejo skrivnega dvojnika resničnosti; ta pa bi se kot zelo aktivna nezavednost stalno, nekontinuirano pojavljala in obdajala življenje z lahno paranoično tančico. Gre za zarotniško in ezoterično funkcijo scenarija. Vse v *Izgubljeni cesti* kot sicer tudi v *Twin Peaksu*, v filmu in nanizanki, nas navaja na neko neizrekljivo zaroto, ki jo tvorijo slutnje in nadčutne percepcije. *Izgubljeno cesto* lahko povežemo z določeno tendenco v modernem filmu, z odloženim pomenom in hkrati z logiko romana v podlistkih, katerega primer je serija *X Files*, povsem zadovoljiva preobrazba z estetiko, ki veliko dolguje seriji *Twin Peaks*. Znaki lebdiijo in se ne povezujejo med seboj. Pripoved ni več v ospredju, ampak ima predvsem funkcijo ritma in vzdušja. Pripomnimo, da ta lirična oblika abstrakcije nikakor ni prisotna izključno v avtorskih in umetniških filmih, ampak najde nesluten odmev tudi v akcijskih filmih – od *Zadnjega junaka* (The Last Action Hero, 1993; John McTiernan) do še svežega in zanimivega *The Long Kiss Goodbye* (1996, Renny Harlin) ter do *Umri pokončno 3* (Die Hard With A Vengeance, 1995; spet McTiernan) ali *Eraserja* (1996, Charles Russell), je razdelitev enigmatičnih znakov in odsotnost očitne vezi med znaki postala prava retorična figura.

Odsotnost prostorskih povezav končno najde svojo povezavo na mentalnem nivoju. V *Izgubljeni cesti* je zarota brez konca, brez dna, sovražnik je znotraj države ali znotraj možganov in pomeni blaznijo. Kajti vsa Lyncheva umetnost, ki je v *Izgubljeni cesti* na svojem vrhuncu, je ravno v poblazenjanju Amerike – njenega puritanizma, *soap oper*, skritih perversnosti, njenih zarot – v razburjanju Amerike torej.

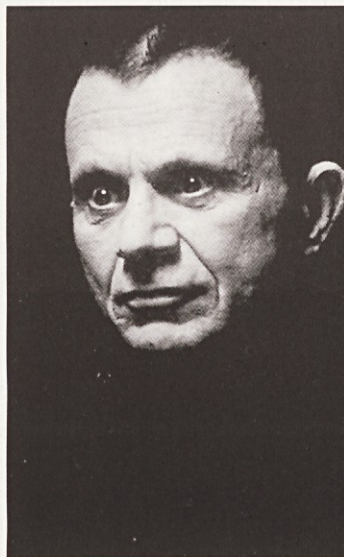
Po drugi strani pa Lynch išče hipersenzoričen stik s svojim gledalcem, želi ga spraviti v določeno stanje receptivnosti, tako da hkrati povzroči, da izgubi tla pod nogami in najde novi odnos s tokovi izredno subtilnih percepcij, ki so podobne tistim, dosegljivim s posredovanjem drog. Gre za glasbeno ali obredno funkcijo režije. Iz tega stališča najdemo očitno sorodnost med filmi Kennetha Angerja in filmi Davida Lyncha. V obeh primerih je režiser neke vrste vrač, neke vrste medij, ki išče gledalčevo vznichenost, da bi tako lahko prebudil anestezirane dele njegovih možganov. To še posebej velja za ljubezenske prizore v *Izgubljeni cesti*, ki so pravi skrb vzbujajoči obredi in ki porojajo ne samo erotične, ampak tudi kozmične tokove. Glasba tako pri Lynchu kot pri Angerju igra pomembno vlogo. Mimogrede, Anger je uporabil pesem *Blue Velvet* kar nekaj let pred Lynchem. V *Izgubljeni cesti* vsako glasbeno delo, od genialne Bowiejeve *I'm deranged* do *This Magic Moment* Louja Reeda in sublimnega *Insensatez* Antonia Carlosa Jobima, da ne pozabimo vse intervencije Trenta Raznorja (ustvaril je glasbeno podlago za film *Rojena morilca* (Natural Born Killers) Oliverja Stonea) deluje hkrati kot komentar vzporedne sekvence in kot ojačevalec odvijajočega dejanja. Lynch tako s pomočjo Badalamentija ustvarja pravo vzporedno glasbeno pripoved z nasilnimi rezi in liričnimi poleti. Tako kot je glasba popolnoma vizualna, režija postane sama muzikalna. Od *Modrega žameta* naprej Lynch rad daljša sekvence, jih razteguje, jih metastazira in jih dojema kot avtonomne entitete, ki so obdelane muzikalno.

V *Izgubljeni cesti* je ta hipnotičen in glasbeni nagib režije filmu tako zelo ponotranjen, da lahko rečemo, da je Lyncheva umetnost včasih bliže nekaterim glasbenim ustvarjalcem – kot so Brian Eno, Tricky ali Björk, ki ustvarja fascinantno glasbeno realnost s preseganjem nasprotij med tehnologijo in tradicionalno instrumentacijo – kot filmski umetnosti. Film, ki je sam po sebi realnost in ki nima drugih referentov kot samega sebe, je na točki, kjer se vse te funkcije srečajo. Za razumevanje *Izgubljene ceste* bi bil najslabši položaj gledalca-detektiva (v filmu so policaji njihovi idealni, vedno zbegani substituti), ki bi želel za vsako ceno dešifrirati ali interpretirati s pomočjo diskurza, znanja, enopomenske mreže, pa če je ta analitična, policijska, cinefilska, mistična ali preprosto filozofska, vendar zmeraj filmu-šklatli zunanja. Ne da film-stroj ne bi mogel sprejeti vseh vrst pomenov, vendar je zato, da bi jih prižgali in da bi stekli, zelo pomembno vstopiti v film kot znotraj živega organizma, se z njim zlit, v njem prebivati in biti prežet z njim, ga preganjati in biti preganjan od njega. Michel Chion v svoji odlični monografiji o Lynchu (v založbi Cahier du Cinéma) uporabi podobo Moebiusovega prstana s dvema stranema, ki se obračata ena na drugo. Zelo dobro ustreza *Izgubljeni cesti*, saj igra dvojnosti, resonanc, odmevov, ki tvori samo podlago filma, ne trdi nič drugega. Vse je dvojno v *Izgubljeni cesti* – osebe, položaji, predmeti – in vsak element lahko dojemamo v povezavi z mrežo vzporednic, ki je lastna filmu. Gledalec je ujet v integriran krog, v vase iztekajočo se krožnico, znotraj katere mora ustvariti lastne oporne točke. *Izgubljena cesta* je bolj kot *Level 5* (1996) ta sestavljanica, o kateri govori Chris Marker in katere skica nas ne spominja več na vzorec, ampak le na samo sebe.

Časovni krogotok v *Izgubljeni cesti* je zelo nenavaden. Četudi je filmska pripoved navsezadnje dovolj linearna in predvideva časovno kronološko zaporedje, se vse dogaja, kot da povezave med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo ne bi več ubogale pravil časovne odvisnosti. Lynch onemogoči časovno identifikacijo, ne da bi na ekspliciten način spreminjal časovno sosledje. Zamenjava identitete med Fredom Madisonom in Petom Daytonom je osrednja točka v filmu, vendar nam nič ne zagotavlja, da se to, kar kronološko sledi, ni v resnici zgodilo prej, saj nas konec filma napoti na začetno sekvenco. Natančneje, pripovedni čas v *Izgubljeni cesti* je tudi tukaj povsem ponotranjen, čas in njegovo odvijanje sledi pravilom, ki nimajo s kronološkim zaporedjem ničesar skupnega. Govorimo o poprostorjenem času. Kot "Mystery Man" (Robert Blake) ima čas na nek način dar vseprisotnosti. Vendar je samo navidez zaprt v samega sebe, saj lahko zmeraj posvoji informacije, ki mu spremenijo smer. S tega vidika je morda Lynchu najbližji Bergman, ki je v sredi šestdesetih let ustvaril "možganske" filme. Njih logika je enaka stroju, proizvajalcu podob in spirali časa, oba pa sta sama sebi interna. Primerjava ni naključna, saj je Lynch velik Bergmanov občudovalec, do te mere, da obraz "Mystery Mana" v *Izgubljeni cesti* zelo spominja na masko Smrti v *Sedmem pečatu* (Det sjunde inseglet, 1957). Rečemo lahko, da če je bil *Twin Peaks* za Lyncha možna enakovrednica *Volčje ure* (Vargtimmen, 1968), potem je *Izgubljena cesta* nekoliko njegova *Persona* (1966), s svojo igro dvojnosti in razkrajanjem časa in identitete, kot jo predvideva omenjena igra. V anglosaksonskem svetu sta samo Kubrick in Cronenberg znala ustvariti tako fascinantne časovne kristale. *Odiseja 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968) in *Sijanje* (Shining, 1980) sta povzročila v svojem času prav takšno osupljenost in zmedenost. Isto velja za *Videodrome* (1983) in za *Trk* (Crash, 1996). Predhodnik takšne časovne strukture je seveda Hitchcock, ki je z *Vrtoglavo* (Vertigo, 1958) ustvaril povsem avtonomen časovni trak, osnovan na ponavljanju in dvojnosti. Vendar je *Vrtoglavo*, ki je seveda matrica Lynchevega filma, (Lynch nam predlaga obrnjeno inačico, v kateri je rjavolaska frigidna in blondinka eksplozivna) kot v toliko drugih primerih še vedno, svoji izredni poetični moči navkljub, povezana s še precej tradicionalno kronologijo. *Izgubljena cesta*, *Sijanje* pred njo ali *Trk* pred kratkim pa lahko razumemo kot film-inštalacijo, ki nas gleda

dokler jo mi gledamo, ki nas obdaja, dokler ji mi stojimo nasproti. V tem smislu je Lynchevo delo blizu Hitchcocku kot drugim sodobnim umetnikom, tako kot sta Bill Viola ali Gary Hill. Ali še natančneje, morda je ponovno branje Hitchcocka v času spekulativnih inštalacij. Kasete in nadzorovalne kamere v *Izgubljeni cesti* so kot raziskovalne ladje, sonde podob, ki ustvarjajo virtualni horizont, nekoliko podoben inštalacijam Garyja Hilla. V nekaterih drugih primerih uporaba multiprojekcije in dvojnih ekspozicij na filmu neposredno spominja na umetnost Viole. *Izgubljena cesta* je sanjski trak, podoben izgubljeni cesti, ki drvi pred nami na začetku filma. A za ta trak je značilno, da je v času videa in elektronike pridobil hitro vrtenje naprej in nazaj. Tako smo lahko ob vsakem trenutku filma v stiku s katerim koli drugim filmskim trenutkom. Spet in povsod dar vseprisotnosti.... Lyncheva filmska umetnost je abstraktna ravno zaradi svoje figurativnosti. *Izgubljena cesta* predstavlja kljub svoji nabitosti z ameriški podobami – od najbolj umetniških, Lyncheva fascinacija za Edwarda Hopperja se tudi tu potrjuje, do najbolj trivialnih (reklame ali seveda pornografija), od fotografije, televizijske nadaljevanke ali nekaterih silovitih del: *En quatrieme vitesse* ali Wellesov *Dotik zla* (Touch of Evil, 1957), ali če omenimo njegove lastne filme, *Eraserhead* in *Modri žamet*, ne smemo pozabiti zgoraj citiranih – nasprotje filma citatov. Lahko bi rekli, da Lynch, daleč od manierizma ali referenc, vključi vse te podobe v nediferencirano podlago, v kateri soobstajajo globočine, ki še poudarjajo njegove figure. Figurativnost, ki je zelo prisotna v ameriških filmih (glej *Mars napada!* (Mars Attacks!, 1996) Tima Burtona, ki je črpal svojo moč ravno iz strogo figurativne umetnosti) je pri Lynchu še posebno nasičena. Pretirana figuracija, katere najbolj žgoč simbol bi bila dvojna osebnost Patricie Arquette, vodi do ikonoklazma (razpodobljanje in razpočenje), ki pa je sam presežen z abstrakcijo, ki poteka s pomočjo razbremenitve vseh figur in je zelo podobna cibernetičnemu procesu zgoščevanja podatkov. Ko je tako izpolnila svojo lastno revolucijo, lahko *Izgubljena cesta* končno lebdi v etru in gre nasproti vsem virtualnostim, kot miselni stroj, ki zaznamuje presenetljiv prihod velike figurativno-abstraktne filmske umetnosti. •

Prevedla Anja Kosjek



Robert Blake