

Kdor se smrti boji, ta je že mrtev

AMIR AHMETOVIĆ

Film **Avto smrti** (Vanishing Point, 1971, Richard C. Sarafian) prikazuje zgodbo Kowalskega, dostavljalca avtomobilov, ki za volanom navitega Dodge Challengerja beži pred policijskim pregonom čez več držav ZDA. Dostavo vozila se odloči začiniti s stavo (in amfetamini), da bo prišel iz Denverja v San Francisco (ca. 2000 km) v petnajstih urah, kar bi zahtevalo povprečno hitrost 130 km/h. Z divjo vožnjo pritegne pozornost policistov, in kar se začne kot navaden pregon, preraste v mini senzacijo, ki pritegne pozornost tako lokalnega prebivalstva kot medijev, ki spektakel spremljajo.

Film nam skozi serijo *flashbackov* prikaže Kowalskega v drugačni luči kakor v sedanjem času: kot da bi bil to Kowalski »pred padcem«. Njegova morala počasi propada in začne se odtujevati od zunanjega sveta. Protagonistova življenjska tragedija zajema tako osebno dramo – utonitev dekleta in propad kariere – kakor splošno skvarjenost človeške narave. Ravno to radikalno uničenje Kowalskega je režiser potreboval, da ga je lahko pripeljal do roba, kjer se v ekstazi poda v dirko do konca življenja, in prikazal lik modernega heroja.

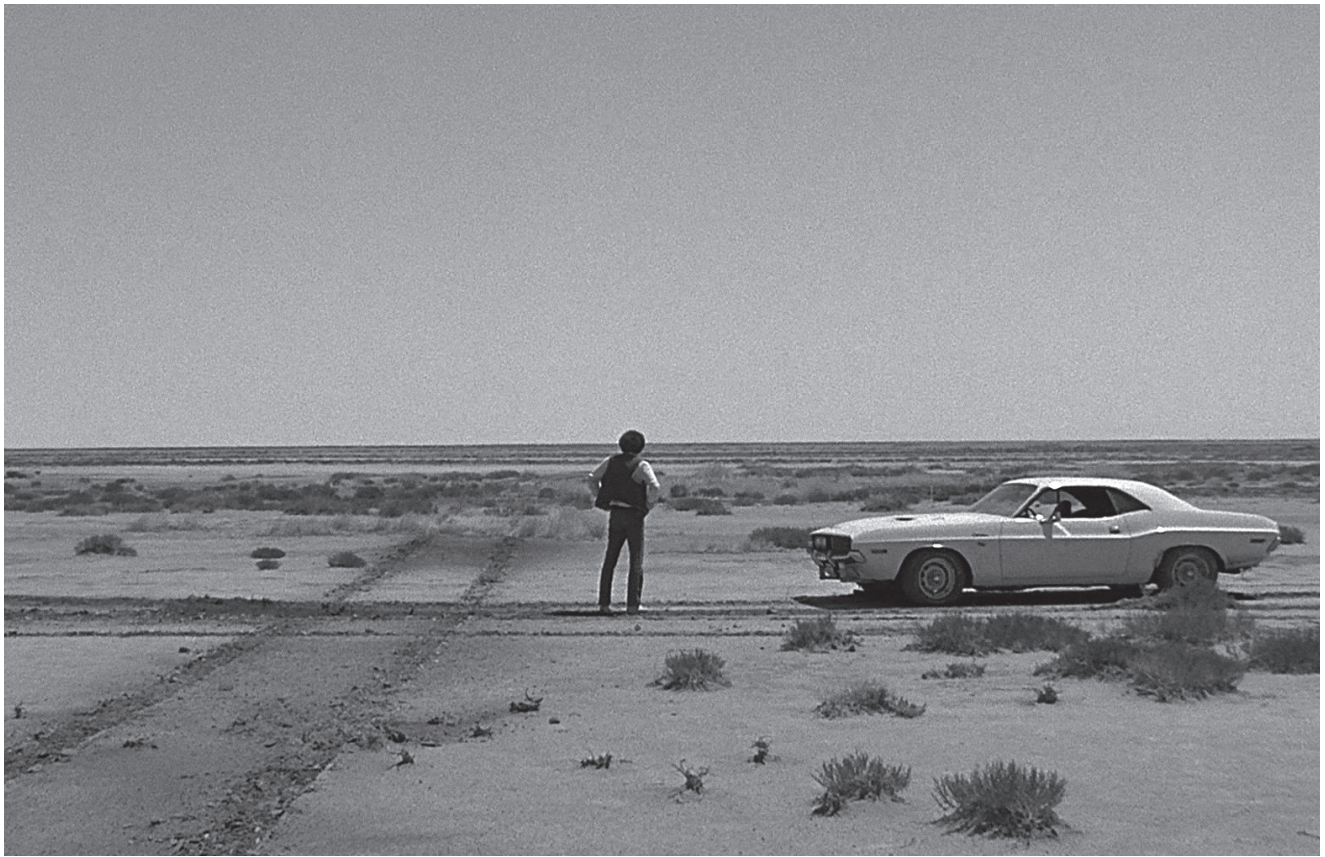
Za obdobje sedemdesetih let v Ameriki se zdi, da je ravno prava mešanica vsega. Povojni tehnološki razvoj je prinesel blaginjo, ki pa še ni obvladovala življenj, kapitalizem je bil v svoji milejši fazi in se je na trenutke celo spogledoval z umetnostjo. Skratka, neko ravnovesje je bilo doseženo, a se je kmalu za tem na prelomu tisočletij začelo nagibati v drugo smer in se – prevrnilo. Hkrati se generacija, ki je živela v divjih sedemdesetih, znajde v turbulenci: vojna v Vietnamu, protesti, razmah drog in iskanja spiritualnosti, ostra politična vprašanja, rast t. i. anti-establishmenta, razizem ... Zato ne preseneča, da je v tem obdobju nastalo več filmov, ki so se odmaknili iz velemest in se podali na cesto, saj ta predstavlja

neki medprostor, kjer se znajdejo med tujim in lastnim. Šele tam lahko razgrnejo svoj premislek o trenutnem duhu časa. Tendenca se je začela s filmom **Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper), istega leta kot *Avto smrti* pa izide tudi kulturni **Peklenški asfalt** (Two Lane Blacktop, 1971, Monte Hellman), ki ima podobno izhodišče: prevpraševanje življenja in materialistične ideologije, ki je bila takrat nekaj samoumevnega.

Nekaj domačega in prijetnega je v post-Woodstock obdobju v Ameriki, drvenju po puščavi v navitih mišičnjakih in premlevanju enostavnih – torej tistih najtežjih – vprašanj, na katera najbrž ne bomo nikoli imeli odgovora. Ta so najraje zastavljena z molkom. Včasih se tako zazdi, da je ob postanku prasketanje žerjavice med vlečenjem cigarete tisto, kar s kričečo grozo postavlja vprašanje. Hard rock, puščava, *the strong silent type* in nekeje zadaj teža smisla, ki se lupi po razbeljenem betonu za drvečim vozilom. Vendar človek ni tisti, ki sprašuje, temveč je sam postavljen pred vprašanje. Razmerje moči je obrnjeno. Od tod kriza eksistence. Od tod boj.

Leta 1974 se je francoski vrvohec Philippe Petit (ilegalno) sprehodil po kablu, napetem med dvojčkoma Svetovnega trgovinskega centra (njegov projekt je bil ekraniziran v dokumentarcu **Človek na žici** [Man on Wire, 2008, James Marsh]). Pot je prehodil večkrat, se vmes celo ulegel na kabel in ležal na njem. Pozneje je v intervjuju dejal, da lahko pri-seže, da je, ko je pogledal dol, videl obraze ljudi pod seboj, ki so ga gledali z občudovanjem. Iz svojih enoličnih pisarniških služb so stopili na ulice in na nebu zagledali nekaj, na kar so pozabili – svobodo. Kakor Philippe tudi Kowalski v *Avtu smrti* predstavlja duha te svobode.

V filmu je razumljen kot heroj, ker se postavi po robu avtoriteti, vendar je v njegovem uporu nekaj drugega, kar



Auto smrti (1971)

ga dviga nad povprečnega človeka: njegova prepuščenost usodi, nekaj, kar bi bilo po filozofski tradiciji življenje, živeto v senci smrti. Ravno zaradi tega Kowalski kljub begu ne deluje kot tisti, ki je šibkejši. Njegovo bežanje je prej boj za prostor, kar je v ospredju skoraj ves film (pomislimo na prizor, ko se v Dodge Challengerju na cesti obrne in zažene v nasproti vozeče policijsko vozilo). Z zadušitvijo tega metafizičnega prostora mu je bila odvzeta možnost, da bi lahko obstal in se ustvaril v tem, kar je.

Ravno v obdobju, ko imamo cel kup epidemioloških ukrepov, si lahko s še večjo lahkoto postavimo vprašanje – avtoriteta ali eksistenca? V tem smislu ima režiser glede Kowalskega jasno idejo; superherojsko recimo zavrne povabilo gole lepote in ne kaže potreb po uveljavljanju in potrditvi. To je človek, ki mu je bilo odvzeto vse, ki je ugotovil, da je tako njemu kot nam korak za korakom počasi odvzet svet sam. In ker je človek zgolj človek, v kolikor ima svet, se je človeško v njem začelo izgubljati, kar nam film prikaže skozi že omenjene prizore Kowalskega »pred padcem«. Paradoksalno pa ravno ta izguba tal omogoča pristnost in živost. Kljub človekovemu naporu, da si v bivanju, ki je vselej podvrženo strahu pred smrtjo, skuša lastiti odnose in predmete kakor ščit, s katerim bi se branil pred eksistencialnim breznom, spremlja ugodje, kot pravi Carlo Michelstadter, »zamolkla, a udarna bolečina«.

Drža protagonista v filmu *Avto smrti* spominja na starogrško, v kateri je imelo veljavo zgolj to, kar je bilo lepo, plemenito in odlično, osrednja vrednota pa je bila tekmovalni boj, ki ga prežema nekaj težkega in bolečega. Ampak samo skozi ta boj se lahko izkaže, ali je posameznik gospod ali suženj. In zlahka vidimo Kowalskega kot uresničitev tega ideala, kot nekoga, ki skozi boj ustvarja razpor kot mesto, kjer se razkriva življenje živečega samo. Kot eksplicitni primer tega boja se ponuja prizor, v katerem ga izzove neki cestni dirkač.

Nasprotje te drže je ohromeli in v vsakdanji navadnosti zbledeli človek, ki komajda še »ve«, da bo nekoč v prihodnosti pač umrl. Kowalski se nenehno sooča z možnostjo lastnega konca. V ekstatičnem (extasis, lat.: »biti zunaj sebe«) razpoloženju odstopa od svoje navadne vsakdanjosti in je šele kot tak popolnoma odprt za tisto nenavadno in grozljivo, v katerem se razkriva bit sebe samega kot smrtnika. Šele takrat je namreč lahko človek zares ustvarjal. Pri ustvarjanju pa gre vedno za prostor in Kowalski je jasno ostal brez prostora.

V kontrastu z »resnostjo« protagonista delujejo stranski liki večinoma nenavadno karikirano in kot taki dajejo vtis simboličnih figur. Tako deluje tudi vse prizorišče, kakor svet

v malem. Kot bi želel režiser vzeti od vsakega po eno simbolično stvar in jo umestiti v filmski svet. Na splošno film odlikuje prijetna minimalistična estetika, ki ustreza že omenjenim najglobljim in hkrati najbolj enostavnim vprašanjem. Puščava je kraj smrti, a hkrati tudi kraj jasnosti. Biblijske reference so neizogibne. Kowalskega lahko vidimo kot čisti ateizem, kot Jezusa, vrženega v sredo človeške grešnosti (puščavski asket vse preveč spominja na Janeza Krstnika), vendar on lahko zgolj umre, brez odrešenja. DJ Supersoul kot predstavnik rase zatiranih spominja na enega izmed Jezusovih privržencev, ko pa ga Kowalski sliši na radiu, ga ugasne. Bog je mrtev.

Izginjajoča točka (dobesedni prevod naslova), strokovno *bežišče*, je v slikarstvu navidezna točka, kamor vodijo vse linije na sliki. Metaforo je uporabil tudi Kant za transcendentni subjekt, ki ga ne moremo najti v izkustvu, vendar tudi ni transcendenten, neodvisen od eksistence. Gre torej za identiteto, dušo. *Avto smrti* predstavlja bežišče na ta način, da nevidne silnice usode Kowalskega vodijo v točko u-ničenja, kar bi se na ravni družbe prevedlo tako: trenutna stava človeštva, da se na pohodu blagovnega fetišizma ruši sleherni humanizem, kjer vsaka tako politična kot gospodarska poteza kaže v isto smer, vodi v uničevanje lastnega sveta. Ta točka je hkrati tudi sam Kowalski, v tistem hipu presežnosti, ko preneha biti fizična oseba in postane simbol, prestopnik oziroma heroj, ki ga ustvari DJ Supersoul.

Hollywoodski filmi slovijo po srečnih koncih, za katere se ob podrobnejšem pogledu izkaže, da niso zares srečni, saj liki v resnici nimajo pogojev, da bi trenutno ugodno stanje vzdrževali na dolgi rok. Takoj za ovinkom zadnjega kadra, kjer slika zamrzne in se začnejo vrteti napis, vemo, da jih čaka prepad. Ali bi lahko rekli, da za *Avto smrti* velja nasprotno? Da je konec, kjer glavni lik umre, v bistvu srečen konec? Menim, da je tako gledanje nujno, saj je v nasprotnem primeru Kowalski strahopetec, ki ni želel končati v primežu roke zakona, in nekdo, ki je zato, ker se zaveda gotovosti smrti, pravzaprav mrtev že zdaj. Nasprotno nam na koncu zazveni Schopenhauerjeva misel, da ima le tisto, kar ne želi za vsako ceno preživeti, možnost za resnično živost.