



ZDENKO VRDLOVEC

NAVADNA LJUBIMCA

V članku o Garrelovem filmu *Skrivni otrok* (L'Enfant secret, 1982) je Alain Philippon zapisal: »V svojih treh ali štirih zadnjih filmih je Philippe Garrel odšel zelo daleč – in že skoraj na strašljiv način – v osamljenost in zaprtost. V teh filmih smo lahko občudovali določeno lepoto, obenem pa smo Garrelu vse težje sledili: na svojem tripu se je dvignil zelo visoko, nad plast atmosfere, kjer gledalec še lahko prejme svojo dozo kisika. Garrel se je znašel povsem sam v stratosferi filma; vsak gledalec ima svoje meje, svoje odpore in nezadržno potrebo, da se mu pripoveduje. Garrel, ki je bil previsoko in predaleč, ni več mogel imeti svojega naslovnika: gledalec je bil izključen. Skrivni otrok dolguje svoj uspeh prav dejstvu, da se je garrelovski film dotaknil zemlje, znova našel realno ali, natančneje, to realno v realnem, kar je avtobiografija. Večina sekvenc v tem filmu je namreč povezana z dogodki (poskus samomora, agresija, toksikomanija, terapija z elektrošoki v psihiatrični bolnišnici) v Garrelovem življenju« (L'Enfant-cinéma, Cahiers du cinéma, 1983, št. 344).

Dogodki iz Garrelovega življenja, ki jih omenja Philippon, so povezani s cineastovo krizo po ločitvi od pevke Velvet Underground, Nico, s katero je živel deset let (od 1968) in z njo posnel ravno toliko filmov, o katerih poznavalci pravijo, da se odlikujejo z izjemnimi likovnimi kvalitetami in s skoraj hipnotičnimi velikimi plani ženskih obrazov, obenem pa prevajajo mučno psihodramo ljubezenskega para, ki jo je včasih (zlasti v nemih filmih) težko spremljati. Tudi v *Skrivnem otroku* (1982) gre za ljubezenski par, ki premaguje dvojno težavo: kako posneti film in obenem živeti uravnovešeno družinsko in družbeno življenje, ne da

bi se to dvoje (torej filmska in banalna realnost) preveč pomešalo. Verjetno gre res za Garrelovo vrnitev k »avtobiografskemu realnemu«, toda gledalca, ki o tem »realnem« ne ve veliko, lahko film očara predvsem s svojim vtisom »realnosti snemanja«, tj. s tem, da skoraj vsak prizor poteka tako, kot da se poraja hic et nunc, tukaj in zdaj, kjer in ko je posnet (torej ob popolni negaciji »scenarija«, pač »scenarija« v pomenu vnaprej napisanega dogajanja).

Navadna ljubimca (Les Amants réguliers, 2005) sta Garrel petindvajseti film, ki se je pojavil istega leta 2005, ko so v pariških predmestjih goreli avtomobili. To pa je tudi edina skupna točka med temi in legendarnimi majskimi dogodki leta 1968, ki so evocirani v *Navadnih ljubimcih*, a najbrž ne toliko zaradi kakšnih aktualističnih aluzij, kot pa zaradi še ene »vrnitve k avtobiografskemu« (Philippe Garrel je bil član ene izmed anarhističnih skupin v majskih dogodkih). V tem njegovem filmu namreč ne gre niti za kakšno zgodovinsko obnovo tedanjega prevratnega dogajanja niti za analizo političnih učinkov in socioloških posledic Maja '68, marveč za individualno in eksistencialno izkušnjo »praznine«, ki je nastopila po revolucionarni noči.

Vse majsko dogajanje je namreč zgoščeno v eni sami, epsko dolgi noči (posneti v »sanjski« črno-beli tehniki), v kateri je Pariz pogreznjen v temo in vidi-mo samo barikade iz uničenih avtomobilov in kock cestnega tlaka, za katerimi se zbirajo demonstranti, na drugi strani pa čete policistov v dolgih črnih usnjenih plaščih. Prav ta »abstraktna« scenografija tudi omogoča, da so bolje poudarjeni nekateri detajli, tako ideološki (»organizacija je za čredo, mi smo anarhi-

sti!«) kot individualni in tako »alegorični«, kot je tisti, ko neki demonstrant urinira po kipu Device Marije, medtem ko prijatelju pripoveduje o spopadih s policijo. Na koncu dolge noči se mladi demonstranti vrnejo domov, s sajastimi obrazi kot rudarji po šihu ali kot otroci, umazani od igre, ki jih mame umijejo in dajo spat.

Po tej epski noči, v kateri so se razblinile romantične sanje o revoluciji (»delavci se bolj bojijo revolucije kot buržoazija!«), se skupina udeležencev prevratnih dogodkov umakne v »notranjost«, tako fizično (stano-vanje) kot mentalno, in uničene sanje zamenja z opijem, s katerim jo oskrbuje mladi buržuj, za katerega je bila edina »revolucija« tista, ko je dobil bogato dedščino. Toda tudi ta skupina se polagoma porazgubi oziroma se atomizira v ljubezenske pare. Z banalnostjo življenja, ki se je znova utirilo, se torej formira tudi par »navadnih ljubimcev«, mladega pesnika François (Clotilde Hesme). In od tega trenutka postane film mračna in mojstrsko režirana pripoved o tem, kako mlada in umetniška ljubimca povozí sama banalnost s prav tistimi »aduti« (glavni je kajpada denar), ki sta jih kot romantična revolucionarja prezirala. Pri Garrelu se praviloma vse zgodi v dolgih kadrih in nekaj elipsah, toda konec razmerja »navadnih ljubimcev« je napovedan v enem samem montažnem spoju dveh kadrov: v prvem Lilie, ko zapuša atelje kiparja, ki jo je povabil v New York, na stopnicah povzroči hrup, v drugem pa se François na drugem koncu mestu nena-doma prebudi v postelji, kot prestrašen od tega hrupa, po katerem bo ostal sam.