

POPOLNA MELODRAMA

melita zajc

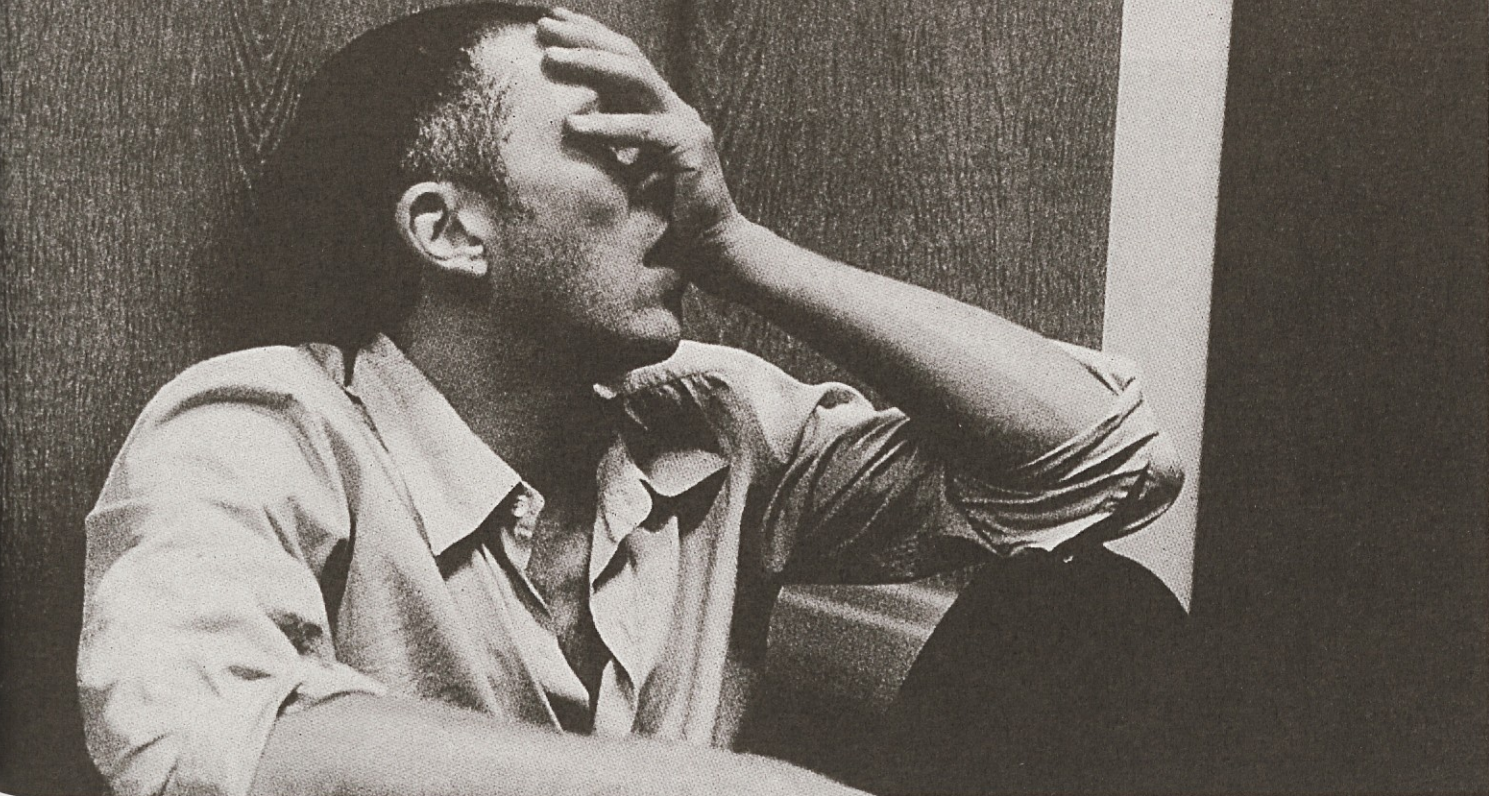
Nepovratno je tretji film Gaspara Noéja, v katerem nastopa isti igralec, Philippe Nahon, in to vedno v isti vlogi, kot ena in ista oseba. Tretji, ker sem seveda šteje tudi *Meso*, njegov srednjemetražni, na Cannskem festivalu nagrajeni film, ki je razvajene filmove spomnil, da poleg celovečerne obstajajo tudi druge, bolj spremenljive filmske forme, in s tem ne mislim samo na dolžino. Kajti, nahajamo se pač v plemeniti tradiciji ruskega konstruktivizma, ki ne skriva, da je forma že tudi vsebina – torej, dolžina je stvar forme in obenem že tudi vsebine filma, bolj odprta je forma, bolj odprta bo tudi vsebina, pomislite, šele ko se pri pogledu na filmsko umetnost ne omejemo s celovečerci, šele takrat ta zablesti v svojem polnem sijaju. *Nepovratno* nam tu pripravi presenečenje.

Forma danes ni posebno odkritje, saj bolj razvite ko so tehnologije, bolj močni ko so računalniki, tem bolj očitni so formalni filmski postopki, začenši s posebnimi učinki v sodobni hollywoodski produkciji, ki pa seveda vendar zmore tudi izjeme, kot je *Sedem* (Seven, 1995), ki se narativno sloji že v sami sliki, saj izkorišča možnost, da je podoba mogoče narediti prosojne in obenem prepoznavne, v eni sliki videti dve, celo tri. Tu je tudi Figgisov *Timecode* (2000), kjer v eni sliki vidimo štiri, a to tako, da je zaslon, podobno kot v televizijski in video produkciji sedemdesetih, razdeljen na četrtine, pri tem da vsaka drugačnega kota pripoveduje isto zgodbo, torej en tak sodoben *Rashomon* (Rashomon, 1951), pa seveda *Memento* (2000), ki se že vrti "nazaj", tako da tudi ta "nazaj", podobno kot ostali opisani postopki, služi temu, da narativni prostor pomnoži, razširi, odpre, ter s tem opozori na možnost različnih pogledov in interpretacij, na multiplikacijo resnic. V tem smislu nima *Memento* prav nič skupnega z *Nepovratnim*, čeprav se tudi ta vrti "nazaj".

Nepovratno uporablja nekonvencionalno, eksperimentalno narativno formo zato, da skozi njo govori o situacijah, v katerih je resnica ena sama. *Nepovratno*. Če dobro pomislite, je to tudi edino, o čemer ima smisel govoriti, edino, kar je vredno filma. Pri tem, da ta konkretni film, *Nepovratno*, to neobičajno formo uporabi zato, da poveže eno in drugo. Na eni strani linearen tok dogodkov od konca naprej, kot diskurz o spremenljivosti, bolj ko gledamo, bolj se čudimo, iz minute v minuto se spreminja naša vednost, naš pogled, naša interpretacija in resnica tega, za kaj v filmu gre. Na drugi strani govor o popolni nemoči spreminjanja, o končnosti, o dokončnosti, o moči časa, ki "uniči vse". Kako? Tako, da ta "nazaj" ni enos-

tavno tok od ene k drugi točki časovne premice, temveč kroženje. Gibanje v krogu. Poglejte samo, kako je izpisan naslov, en sam pogled pove, da film, ki ga bomo videli, ni neka odprta struktura, temveč umetnina v najbolj klasičnem smislu, popolna, zaključena celota, ki ji ničesar ni mogoče odvzeti in ji tudi ničesar ni treba dodati. Morda so zato mnogi s klasično umetnostno zgodovinsko izobrazbo brez zadržkov pripravljeni izjaviti, da je *Nepovratno* "lep film". Ker je "lep" po najbolj klasičnih merilih lepega.

Noé je film praktično naredil sam, sam je napisal scenarij, režiral, snemal in montiral. Lik, ki *Nepovratno* začne, v zanikrni sobi nad Rektumom, še bolj zanikrnim klubom v še bolj zanikrni pariški četrti, ta lik, ki gol do pasu sogovorniku pripoveduje, da je imel samo hčer, pa je izgubil še njo in je zdaj sam, ta neobriti, razpadajoči starec je Philippe Nahon, bivši zapornik iz Noéjevega prvega celovečerca *Sam proti vsem* in obenem mesar iz njegovega kratkega filma *Meso*. Nahon je tisti, ki pove, da "čas uniči vse". Noéjev človek, ni kaj. In njegovi moramo biti na nek način tudi mi v dvorani, saj bo samo ta, ki je videl oba prejšnja filma, *Sam proti vsem* in *Meso*, vedel, o čem stari mesar govori, samo ta bo zares razumel njegovo bolečino. In zaslutil prave razsežnosti pojma "nepovratnega", še preden se je film dobro začel. Tip, ki trenutek za tem besni v klubu, Vincent Cassel, tudi ni pridivjal iz konca filma, od tam, kamor je postavljen začetek te zgodbe, ki smo ji pravkar videli konec (mesar se tokrat pojavi šele na koncu; ko se je že zdelo, da ga ne bo, se je vrnil, do prihodnjic, do prihodnjic – le kaj ima še izgubiti?), temveč iz življenja samega. Je namreč fant Monice Bellucci, in Monica Bellucci, ja, nobenega smisla nima, da še naprej naštevam, tudi ona je tam najprej in predvsem Monica, vprašanje, ali bi bil učinek isti, ko bi se v tistem usodnem trenutku v tistem zapuščenem podhodu znašla katera druga, pa je odveč. Noéjev scenarij je pisan za Monico Bellucci. *Nepovratno* se začne na koncu in s tem že v izhodišču zariše krog, film je nastal v krogu avtorja in njegovih prijateljev, za krog avtorja in njegovih fanov, a vendar to ni običajen, zaprt krog pripovedi. Vključuje elemente tega, čemur običajno rečemo življenje samo, Noéjeve osebne zgodovine in osebne zgodovine njegovih igralcev (začenši z Nahonom, ki je tu dejansko deset let starejši kot v *Mesu*) in diegetskih svetov njegovih prejšnjih filmov, ki tu nastopajo kot življenje samo. Je krog, pri katerem, kot pri Moebiusovem traku, notranjost pre-



haja v zunanost in obratno, ne da bi opazili kje in kdaj. Začenjanje na koncu je torej zgolj na prvi pogled goli formalizem, a tudi kot formalizem opravi svojo vlogo, deluje kot nekakšen trik, s katerim nas Noé zamoti, da potem lahko uporabi najbolj elementarne, konvencionalne postopke za to, da nas, kot gledalce, dobi, pritegne, potegne, posrka, tako totalno prevzame in šokira, da se eni odločijo in kar med projekcijo odidejo iz kina. Tu je Noé nadgradil samega Althusserja, pri Althusserju svojo identifikacijo z ideologijo potrdi v hipu, ko se odzoveš na klic; pri Noéju se prepoznaš v ideologiji takrat, ko pogled obrneš stran – v hipu, ko nočeš imeti nič s tem, priznaš, da imaš s tem vse. Pa to ni nujno eksplicitno nasilje, še najmanj nasilje v obliki, ki je dejansko prikazana na platnu, saj ne gre za to, še najmanj za to, za umor, posilstvo, incest, vse te ekstremnosti, ob katerih ljudje Noéja samega dojemajo kot nasilneža. Podobno so člani skupine Laibach imeli za naciste, ker so uporabljali nacistične simbole in tematizirali totalitarne praktike, neverjetno pravzaprav, kako ubogi postajamo ljudje, vse bolj omejeni na golo prepoznavanje istega, brez domišljije, brez vsake možnosti dojemati svet onkraj dobesednih pomenov, vstopiti v svet metafore, razlike. Podobno kot pri Laibachu, je tudi v filmih Gaspara Noéja reinscenacija totalitarne dispozitiva metoda kritike taistega dispozitiva. V njih fizično nasilje zastopa milijone ostalih, manj ekstremnih in na videz manj nevarnih oblik nasilja, za katere lahko vemo ali ne, vsekakor pa hočemo verjeti, da bi obstajale tudi brez nas in da z njimi nimamo nič. Z načinom, kako Noé pripoveduje zgodbo, kako nas pripravi do tega, da pogledamo stran, ne pokaže samo, da živimo z nasiljem, temveč tudi to, da nam prav ta pogled stran omogoča, da vse možne oblike nasilja in drugih krivic živimo in preživimo. Pokaže tudi, da to ni prav, brez hipokrizije in brez moraliziranja, – ki je, mimogrede, ena najbolj pritlehnih oblik nasilja. Da pri tem vsi sodelujemo, in to prav s tem, ko se delamo, da ne. In da se nikakor ne moremo otresti odgovornosti za to. Nepovratno. Prehajanje notranjosti v zunanost, zasebnosti v javnost, osebnega v politično in nazaj, to so bile od nekdaj temeljne poteze filmske melodrame, a česa tako popolnega, kot je *Nepovratno*, še nismo videli. Nasprotno, že večkrat se je zdelo, da je z melodramo konec in gotovo je imela nekaj pri tem tudi televizija, komaj so izumrle "soap opere", že je prišla *Sužnja Isaura* in z njo latinsko-ameriške nadaljevanke. Zdelo se je, da je Lars von Trier

edini, ki si še upa s televizijo tekmovati v tem, kdo bo gledalce bolj prepričljivo in zares spravil v jok, najprej med snemanjem filma *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996), ko se je naravnost hvalil, da snema film zato, da preveri, ali film še lahko pripravi gledalce do tega, da zajokajo, še bolj seveda s *Plesalko v temi* (Dancer in the Dark, 2000). Danes ni več edini, kar je tudi prav, saj je tudi na ta način mogoče izmeriti vlogo in pomen filma v sodobnih kulturah. *Nepovratno* gotovo sodi med te sodobne, post-vontrierjevske melodrame, pa vendar jih že tudi presega. *Nepovratno* je popolna melodrama, ker se s preciznostjo ene same poteze, ko zgodbo začne tam, kjer se je končala, postavi onkraj večnega nihanja med gotovostjo in negotovostjo, nihanja, ki povezuje ljubezen in življenje tako, da je ljubezen pravzaprav metafora za življenje, kolikor v ljubezni prekletstvo te meje čutimo bolj kot kadarkoli in kjerkoli drugje. Ljubi, ne ljubi, banalno, a kdo ne pozna tega negotovega iskanja gotovega odgovora, te neznanske želje po gotovosti. *Nepovratno* je izpolnitev te želje. Še preden se začne, vemo, kako se konča. Zato *Nepovratnega* ni tam, kjer so solze znak bolečine. *Nepovratno* se odvija tam, kjer solze že prinašajo olajšanje. Kruto. Življenje je kruto, pravi Clemen Roset, a najbolj kruta od vsega je prav ljubezen. Kruta je, ker mine, vsaka ljubezen mine. Še bolj kruta je zato, ker vemo, da vsaka ljubezen mine, pa se vseeno še kar naprej zaljubljam. Najbolj kruta pa je ljubezen seveda zato, ker vemo, da vsaka ljubezen mine, pa se vseeno vsakič, ko se na novo zaljubimo, zaljubimo tako, kot da bo trajala za vedno. Težko je prenesti nepredvidljivost, a še bolj kruta od tega je popolna gotovost. V razmiku med enim in drugim išče vsak svojo pot. Uslužbenec neke francoske nuklearke, družinski mož in oče, se je odločil, da bo svoje drage ubranil pred jedrsko kataklizmo, kar je storil tako, da jih je vse pobil, sam. Nahon, konjski mesar v *Sam proti vsem*, stori natanko to. Nihče ne ve, kaj bi bilo, ko bi ne storil tega. V *Nepovratnem* pravi, da mu je žal, a to je vse. To je to. Noben izgovor, nobeno opravičilo ne more popraviti tega, kar smo storili, ali pač tega, da nismo storili nečesa, kar bi lahko, nečesa, kar bi – gledano za nazaj – morali storiti. Velja za Marcusa, ki ni ničesar storil za to, da bi Alex v tistem trenutku ne odšla z zabave, kot tudi za gledalca. V domu in v svetu. Brez cinizma in brez ironije. Tisto, kar čas sistematično ukinja, je možnost popravka. Za čas ni opravičila. •