

Francoski ekstremizem

Novi frankofonski horror, 2. del

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida



V prvem delu eseja, objavljenem v *Ekranu* oktober/november 2012, smo ponudili tri ključne elemente, neobhodne za kontekstualizacijo in razumevanje pojma novega frankofonskega horrorja. Ti so: 1) poetika, ki temelji na združevanju liričnega in brutalnega, 2) slogovna in ideološka zakoreninjenost v ameriških grozljivkah iz 70. let in 3) sorodnost oz. prekrivanje z novim francoskim ekstremizmom.

Prva dva elementa smo dodobra razdelali v omenjenem prvem delu, zato se bomo tokrat posvetili t. i. novemu francoskemu ekstremizmu, ponekod poimenovanem kar *cinéma du corps*, in analizi njegove povezanosti z novim frankofonskim horrorjem.

Skovanko novi francoski ekstremizem je leta 2004 oblikoval kritik James Quandt, da bi z njim zaobjel kopico transgresivnih naslovov, ki so ob prelomu tisočletja začeli prihajati iz Francije. Glavna odlika teh filmov je po njegovem njihova namera, da »prelomijo vsak tabu, se kopajo v rekah iz drobovine in peni iz sperme, zapolnijo vsak kader z živim kosom mesa in ga ne glede na to, ali je go-den ali gnusen, izpostavijo penetracijam, pohabljanju in oskrunjenju vseh vrst. To so podobe in motivi, nekoč značilni za splatterje in filme eksploatacije – skupinska posilstva, kanibalizem, (sado)mazohizem, incest... – ki so se bujno množili v okolju visoke kulture nacionalne kinematografije, ki je že zgodovinsko provocirala na formalni, politični in filozofski ravni (Godard, Clouzot, Debord) in je bila vsaj v svojem pretiravanju (Franju, Buñuel, Borowczyk, Żuławski) emanacija umetniškega gibanja (večinoma nadrealizma).«¹

Najznačilnejši avtorji, povezani s tem neformalnim gibanjem, so Gaspar Noé, Catherine Breillat, Bruno Dumont in Philippe Grandrieux, potem pa so tu še avtorji, ki so posneli po en tak film: Claire Denis (*Težave vsak dan* [Trouble Every Day, 2001]), Marina de Van (*In My Skin* [Dans ma peau, 2002]), Leos Carax (*Pola X*, 1999), Virginie Despentes in Coralie Trinh Thi (*Posili me* [Baise-moi, 2000]). Po poetiki so jim blizu tudi nekateri režiserji, ki niso francoskega porekla, a so nekatere svoje filme posneli kot francoske koprodukcije, kot sta na primer Michael

Haneke (*Učiteljica klavirja* [La pianiste, 2001], *Skrito* [Caché, 2005]) ali Lars von Trier (*Idioti* [Idioterne, 1998], *Antikrist* [Antichrist, 2009]). Glede na to, da je ena najočitnejših skupnih točk filmov navedenih avtorjev prav drzna, transgresivna in kontroverzna obravnava seksualnosti in smrti in nasploh eksplicitna telesnost, so jih nekateri avtorji poimenovali za filme telesnosti (*cinéma du corps*).²

Temeljne odlike teh filmov so:

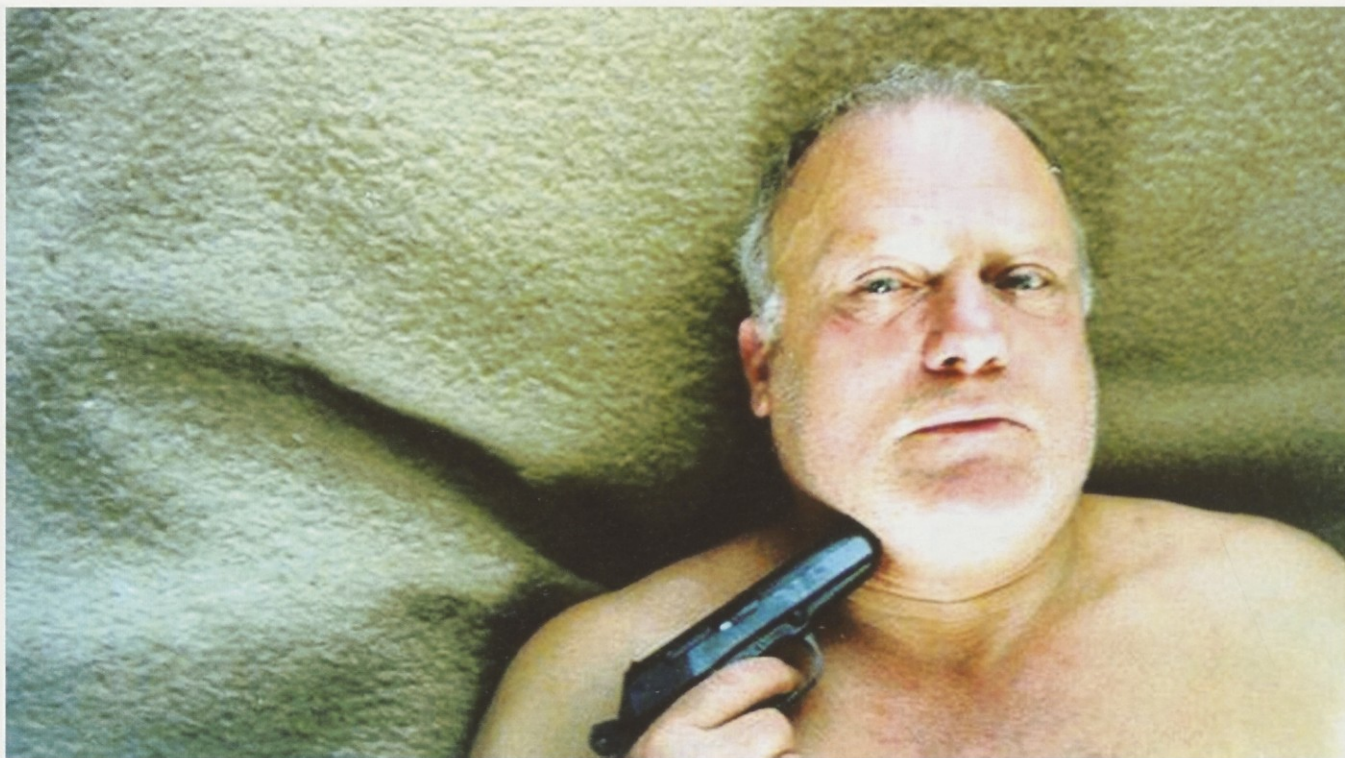
- v enaki meri izhajajo iz umetniškega (ali arthouse) filma in iz horror žanra;³
- zavezani so rušenju meja in tabujev;
- nagibajo se k implicitnemu ukvarjanju z družbenimi in političnimi temami;
- eksplicitni prikaz nasilja, seksa, seksualnega nasilja in seksa v vlogi nasilja;
- njihova estetika šoka je usmerjena k prebujanju politične zavesti v gledalcih;
- tematsko so povezani z nacionalno identiteto;
- teme, ki jih obravnavajo, so povezane s krhko, nestabilno, spreminjajočo se telesnostjo, razpeto med svojevoljne (notranje) transformacije, ki so večkrat vsiljene (pogosto skozi dobesedno ali metaforično posilstvo kot stalni lajtmotiv) in katere del so pogosto sadistične in mazohistične prakse;
- teme odtujenosti, nezmožnosti komunikacije, sebičnosti, eksploatacije, pri čemer uničevanje drugih pogosto vodi tudi v samouničevanje;
- skepticizem glede človeških vrednot, pesimizem glede možnosti radikalnega izboljšanja stanja, avra brezupa, temačnosti, nihilizma ...

Izvori tega milenijskega vala segajo najmanj do 70. let in se napajajo pri neodvisnih ameriških grozljivkah tipa *Teksaški pokol z motorko* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper), *Hribi imajo oči* (The Hills Have Eyes, 1977, Wes Craven), *I Spit on Your Grave* (1978, Meir Zarchi), *Martin* (1976, George A. Romero), pa tudi pri A-produkcijah avtorjev, kot so Kubrick (*Peklenska pomaranča* [A Clockwork Orange, 1971]), Scorsese (*Taksist*

1 Quandt, James: »Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema«. *Artforum*, February 2004.

2 Palmer, Tim: »Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body«, *Journal of Film and Video*, Fall 2006.

3 Da sta si ti kategoriji zelo blizu, dokazujejo filmi, ki jih lahko imenujemo kar arthouse horror in so prav tako vplivali na *cinéma du corps* (npr. filma Polanskega, *Odvratnost* [Repulsion, 1965] in *Podnajemnik* [Le locataire, 1976]), ali *Obsedenost* [Possession, 1981] Żuławskega – slednja sta francoski koprodukciji, v prvem pa glavno vlogo odigra Catherine Deneuve).



Sam proti vsem

[Taxi Driver, 1976]) in Friedkin (*Vaba* [Cruising, 1980]), in umetniških filmih evropskih in azijskih režiserjev: Bernardo Bertolucci (*Zadnji tango v Parizu* [Ultimo tango a Parigi, 1972]), Pier Paolo Pasolini, Fernando Arrabal, Kôji Wakamatsu in Nagisa Ôshima⁴ ob seveda nespregledljivi vlogi Davida Cronenberga kot carja telesnega, »ginekološkega« horrorja (predvsem v njegovih B- in art produkcijah).

Ob vseh naštetih podobnostih moramo poudariti, da novi francoski ekstremizem ni niti koherenten (pod)žanr niti gibanje ali vsaj slog, saj obstajajo bistvene razlike med pristopi posameznih avtorjev v razponu od minimalizma in naturalizma do ekstremizma in izrazite stiliziranosti. To poimenovanje moramo razumeti v smislu, da označuje vrsto filmov različnih avtorskih poetik, slogov in tém, ki se predvsem medsebojno združujejo (ne meneč se za žanrske meje) in njihovo

pripravljenost, da estetiko umetniškega filma kombinirajo s »taktikami šoka, ki jih tradicionalno povezujemo s splatterjem, pornografijo in grozljivko.«⁵

Idealni lik, ki v svojih filmih združuje obe skrajnosti (od eksploatacije do arthouse), je zagotovo Gaspar Noé. Njegovi prvi filmi so vzpostavili kanon novega francoskega ekstremizma in brutalizma, kar se vidi že skozi različna posvetila tako v art produkcijah (na primer v *Posili me* se vidi odlomek iz filma *Sam proti vsem* [Seul contre tous, 1998]) kot v grozljivkah (npr. institucija Philippe Nahon, protagonist filmov *Meso* [Came, 1991] in *Sam proti vsem*, je razpoznavni »znak« novega frankofonskega horrorja, kar je postal najprej s pomočjo ikonske vloge v *Krvavi romanci* (Haute tension, 2003, Alexandre Aja), potem pa še z vlogami v številnih drugih horrorjih).

Sam proti vsem

Francoskemu filmu nikoli ni manjkalo drznih, transgresivnih izdelkov, ki se ukvarjajo s povezavo med seksualnostjo in smrtjo –

od *Andaluzijskega psa* (Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel) in zgodnjega Franjuja (glej prejšnjo številko *Ekrana*) do del Alaina Robbe-Grilleta. Res so vedno bivali nekje na obrobju: kratki, dokumentarni, eksperimentalni, izrazito umetniški ali v najhujšem primeru polžanrski v kinematografiji, ki za grozljivke sploh ni hotela slišati. Gaspar Noé je v ta getoizirani film konfrontacije vnesel nujni delež komercialnega, po sledih ameriških filmov, in sicer s polnim samozavedanjem: »Kinematografija 70. let – Taksist, Odrešitev – je bila najboljše obdobje ameriškega filma,« pravi. In dodaja: »[M]edtem ko je trenutno nasičena s popcorn filmi, ceneno fantastiko in filmi, ki niso daleč od realnosti, le da je ta realnost prikazana tako sentimentalno in ceneno humanistično, da je že odvratno, kot torta s presladkim prelivom. Zdi se mi, da je občinstvo dovolj zrelo, da mu ni do te sladkobe.«⁶

Noé ima s *cinéma du corps* veliko skupnega, predvsem kar se tiče obdelovanja tem, ki jih Tim Palmer povzema kot »prikaz sodobne družbe kot izolirane, nepredvidljivo grozeče

4 Prav koprodukcija s Francijo je omogočila nastanek in distribucijo Ôshimovih filmov *Cesarstvo čutil* (Ai no korida, 1976) in *Cesarstvo strasti* (Ai no borei, 1978), ki so jih na Japonskem, pa tudi drugod po svetu, označili za pornografske. Tudi Arrabalovi ključni filmi iz 70. let so francoske produkcije, Bertoluccijev *Zadnji tango v Parizu* pa je francoska koprodukcija. Že iz tega je razvidno, da je bila Francija zmeraj zraven, ko je šlo za filme, ki na avtorski in smelni način prevprašujejo seksualnost.

5 Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, str. 36.

6 Torreo, Erin: Gaspar Noe on Irréversible [Online.]. V: *indieWIRE*, 2003. Dostopno na: <http://bit.ly/SroOwy>.

more, v kateri v le nekaj srečanjih propadejo vsi osebni odnosi – družinski, ljubezenski, prijateljski, partnerski, s poudarkom na človeški seksualnosti, ki jo prikazuje zelo surovo in eksplicitno.«⁷ Noéjeva sorodnost pa je očitna tudi v radikalnem odnosu do naracije (ta je nelinearna, eliptična, nekonvencionalnega ritma in strukture), v naturalistični igri in posebej v tem, da popolnoma odvrže vlogo tistega, ki zabava tradicionalno pasivnega gledalca. Namesto tega Noé zahteva vključujočega opazovalca, ki mora v prizorih aktivno sodelovati in neprestano prevpraševati svoj odnos do njih. A tisto, v čemer Noé radikalno odstopa od večine tipičnih predstavnikov te skupine, je – slog.

Druge predstavnike *cinéma du corps* odlikujejo predvsem zamolkla koloracija (pogosto skupaj s slabo ali le naravno osvetljavo in z zrnasto sliko), dolgi, statični kadri, minimalistična montaža, skromna mizanscena, večinoma nepremična kamera, klinična, sterilna oz. »objektivna« režiija, ki se ne opredeljuje, vse to pa spremlja s skopo odmerjeno glasbo ali celo popolnim mankom klasičnega filmskega soundtracka. Gaspar Noé je v vsem drugačen od naštetega oz. vsaj v obeh filmih, s katerima je začel svojo kariero in tudi najbolj vplival na novi francoski horror: kratki film *Meso* in celovečerni prvenec *Sam proti vsem*. V obeh je koloracija izrazito nasičena, vizualnost pa stilizirana (scenografija, osvetljava, izbira barv, kompozicija ...), kratki kadri se izmenjujejo z montažnim rafalom, kamera se neprestano premika, glasna orkestrska ali diegetska glasba skupaj s kompleksnim zvočnim dizajnom pa napadata gledalčev sluh. A namesto neke hlinjene, kvazidokumentaristične »objektivnosti« oba filma prežemajo eksplicitni (včasih dvoumni) tekstualni komentarji, ki jih vseskozi spremlja zvok streljanja! To je mačistični, agresivni slog, ki kar poka od testosterona, kot se spodobi za zgodbo o brutalnem antijunaku, ki se prehranjuje le s kónjskim mesom (*Meso*).

Meso se začne s kadrom klanja konjev in brizganja krvi iz njihovih vratov. To ni le posvetilo Franjujevemu filmu *Živalska kri* (*Le sang des bêtes*, 1949), temveč nadaljevanje in nadgradnja tradicije, kajti svet, ki



In My Skin

ga slika Noé, je svet krvi, ubijanja in primarnih sil. Njegov Mesar (Nahon) je ekstremni prototip serije različnih likov, ki se kasneje pojavljajo pri večini predstavnikov novega francoskega brutalizma: »Tu ni prostora za k dialogu nagnjene like ali jasne karakterne loke. Največjo zмотo, ki jo utrjuje večina filmov – da so odrasli ljudje psihološko transparentni in da se učijo iz lastnih napak – nadomestijo liki, ki so posebljene surovih in neuklonljivih naravnih sil. Prav tako izginjajo nadkorektni dramatični obračuni, kodificirane strukture scenarijev, ki človeško interakcijo zredcirajo na predpisane vzorce dogodkov.«⁸ Namesto Ega mu vlada Id, namesto razuma nagoni, namesto možganov spolni ud. Dialog s takim likom je iluzoren (tako *Meso* kot *Sam proti vsem* sta posneta v formi monologa oziroma tirade toka zavesti), prav tako pričakovanje, da se bo kaj naučil iz izkušenj in bo na koncu filma pametnejši, boljši, kot je bil na začetku.

TAKO NOÉJEVI KOT DRUGI FILMI TEGA VALA IZKAZUJEJO IZRAZITO RAZOČARANJE NAD INTELEKTUALNIMI MOČMI IN MORALO ČLOVEKA NA PRAGU 21. STOLETJA, KI JE V RESNICI ŠE ZMERAJ PODVRŽEN ISTIM SILAM, KI SO VLADALE ŽE KROMANJONCEM.

V filmu *Sam proti vsem* Mesar v porno kinu spremlja eksplicitno seksualno sceno in ob tem meditira: »Če bi lahko še enkrat na novo zaživel, bi snemal porno filme. Vse je jasno. Ljudje, ki jih delajo, razumejo človeštvo – ali se rodiš s tičem, ki mora biti res velik in trd in neprestano polniti luknje, ali pa se

rodiš s češpljo, ki jo je treba nasajati na tiča. V obeh primerih si še zmeraj osamljen. Ja, sem navaden tič, to je to. Žalosten, nesrečen tič ..., in da si zaslužiš nekaj spoštovanja, moram biti neprestano trd.« To je darvinistični svet večnega boja, kjer si zmeraj sam proti vsem: volja do moči – za nadvladovanje drugih in samodokazovanje s pomočjo tujih porazov – je vodilna sila.

V takem svetu so pojmi kot greh, vrlina, nagrada ali kazen popolnoma brez smisla. Pravila igre določata absurd in naključje. Ali z besedami von Trierja: kaos vlada. V *Mesu* Mesar zmotno misli, da so mu posilili hčerko, in grdo zabode mladeniča, ki se ji ni niti približal. Zaradi tega pristane v zaporu, ven pa pride le še bolj besen. V filmu *Nepovratno* (*Irrversible*, 2002) je prizor posilstva realističen in mučen (devet minut v enem kadru), film pa dobesedno na glavo obrne formulo klasičnih *rape revenge* filmov iz 70. let. Prototip tega podžanra, *I Spit on Your Grave*, prav tako vsebuje dolge in eksplicitne kadre posilstva, a zatem sledi krvavo maščevanje storilcem, ki je kronano s katarzo. Zamrznjen posnetek, s katerim se ta film konča, prinaša zadovoljen nasmešek na obrazu žrtve, ki je vzela pravico v svoje roke. Pri Noéju (in drugih francoskih »brutalistih«) pa ni očiščenja oziroma je vsaj v *Nepovratnem* negirano na kar nekaj načinov. Kajti linearno strukturo *rape revenge* žanra ustvarjajo naslednji koraki: 1) stabilnost, 2) vdor nestabilnosti [posilstvo], 3) lažna umirjenost [posttravmatske dileme], 4) eksplozije [maščevanje]

7 Palmer, Tim: *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*. Wesleyan University Press, Middletown, 2011, str. 58.



Somrak

in 5) stabilnost [očiščenje oz. katarza po kaznovanju hudodelca]. V nasprotju s tem pa Noé svojo zgodbo pripoveduje od zadaj naprej – z mračno ironično kulminacijo, ki ni v naknadno lažno očiščevalni stabilnosti po kaznovanju hudodelca, temveč v predhodni stabilnosti in »raju« ki se, po vsem predhodno prikazanem, zdi kot iluzoren, zaklet in vnaprej izgubljen.

Ideal spremembe na boljše se v teh filmih zmeraj znova karikira in prikazuje kot nerealen, pri čemer je sklicevanje na razum, moralo ali na čustva zaman. Optimistično upanje v sposobnost vsakega, da postane boljša oseba, je poteptano v prah, isto usodo pa doživlja tudi (ne le filmsko) prepričanje, da »ljubezen premaguje vse ovire«. Namesto tega zadnji napis na filmu sporoča, da »čas uniči vse«.

V filmih novega francoskega brutalizma je ljubezen le kratkotrajna himera, ki jo kmalu premagajo močnejše, bolj prvinske sile, primarni nagoni. Ob koncu filma *Sam proti vsem* se očetova ljubezen do hčerke izkaže kot izrazito incestuozna oziroma kot sebična in iracionalna, brezobzirna ne le do obče sprejete družbene morale, temveč tudi do individualnosti objekta njenih teženj. Razum in njegovo glavno orodje, jezik, služijo upravičevanju (racionalizaciji) nagonov, ne pa obvladovanju le-teh. O tem verodostojno priča monolog, s katerim se film konča: »Ljudje mislijo, da so svobodni. A svoboda ne obstaja. Obstajajo le zakoni, ki

so jih anonimni ljudje sprejeli zato, da bi sami sebe zaščitili in mene in mojo žalost zaklenili na varno. Eden teh zakonov mi prepoveduje, da bi te ljubil, ker si moja hčer. In zakaj? Stavim, da tega ne prepovedujejo, ker je s tem kaj narobe, temveč ker je ta ljubezen premočna. V najinem primeru ni druge rešitve. Ljubim te. In nič drugega.«

Ljubezen je v tem primeru prikazana kot krinka za nekaj popolnoma drugega od običajnih romantičnih prikazov, ki v (komercialnem) filmu še danes prevladujejo.

Fatalne ženske

Ljubezen je nepojmljiva fantazma tudi v filmu *Somrak* (Sombre, 1998, Philippe Grandrieux), ki podobno kot Noé sproža subjektivistično, monološko poglobljanje v psiho serijskega posiljevalca in morilca (Marc Barbé) na krvavem *road tripu*. Pri tem ga poganjajo mračni goni, ki se jim ne more niti upreti niti jih obrzdati; tudi ko se spusti v nekaj, podobnega romantični zvezi z dekletom (Elina Löwensohn). To



Posili me

je film, ki je tako podoben kulturni ameriški grozljivki *Henry: Portret serijskega morilca* (Henry: Portrait of a Serial Killer, 1986, John McNaughton), da bi ga lahko imeli za njegov neuraden rimejk. Edine razlika v zapletu je, da morilec v *Somraku* nima niti začasnega sosterilca v zločinu, saj je uvertura v njegove umore seksualno nasilje, v *Henryju* pa so zločini v največji meri surogat za seks. Poleg tega ima *Somrak* formo filma ceste. Struktura je ista, in to vključno z osrednjo dilemo (ali bo morilec srečanje z »žensko njegovega življenja« odvrnilo od nasilja?) in razpletom (seveda ga ne bo). Na koncu je lepotica mrtva, morilec pa nadaljuje v isti maniri: nekaznovan, nespremenjen, odhaja v temo, iz katere je prišel ...

Nagon je najmočnejši tudi v filmu *Težave vsak dan* Claire Denis. Beatrice Dalle ne more obvladati svoje kanibalske želje in požre prav tistega, ki jo poskuša rešiti iz hišnega pripora. Vincent Gallo v upanju na razrešitev podobnih težav v Pariz pripotuje celo iz ZDA, a Dallova na njegove poljube odgovarja le z ugrizi, tako da jo je prisiljen v samoobrambi zadaviti, lastni kanibalizem pa poteši kar s sobarico v hotelu – raje kot s svojim dekletom, pred katero uspešno prikriva svojo pravo naravo. Ni dialoga, ni pomoči. Resnica ostaja skrita, tako kot zdravilo. Moledovanje ljubimca je zaman tudi v filmu *In My Skin* Marine de Van. Ona (de Van) je obsedena z lastnim telesom in s krvjo, potem ko pridela površinsko prasko na nogi, pa vedno bolj tone v avtokanibalizem in avtofetišizem, zarezuje v kožo in sesa lastno kri ter shranjuje tkivo s svojega telesa v formalinu. Ljubimca zavrže skupaj s celotnim vrednostnim sistemom zahodnega kapitalizma (katerega poosebljenje je bila prav sama kot analitičarka v oglaševalski agenciji), njena regresija v atavizem pa nima druge alternative kot – avtodestrukcijo. Popolno zavračanje moških izvajata tudi antijunakinji feministične *rape revenge* dekonstrukcije v filmu *Posili me* Virginie Despentes in Coralie Trinh Thi in tudi njuna orgija razuzdanega seksa in nenadzorovanega nasilja vodi zgolj v avtodestrukcijo.

Omenjene tri filme so režirale ženske in vsi trije ponujajo radikalno rekonstrukcijo telesnega horrorja iz ženske perspektive. Na retorično vprašanje ob koncu Deodatovega *Cannibal Holocaust* (1980), *kdo so pravi kanibali*, Denisova odgovarja prav s svojim



Krvava romanca

filmom, le da se iz južnoameriške džungle preseli v center Pariza, kjer kanibalizem postaja metafora za načete medčloveške odnose (čeprav je zaznamovan s senco francoskega kolonializma, saj so kanibalski virus sprožili prav nejasni medicinski poskusi v francoski Gvajani).

Implicitni in eksplicitni gnus nad notranjostjo človeškega telesa je v srži mnogih učinkov grozljiv, še posebej pa pri telesnem horrorju. Cronenberga so mnogi obtoževali mizoginije zaradi *venerične* tematike v njegovih zgodnjih delih, še posebej v prvih treh, *Srhu* (Shivers, 1975), *Besnilu* (Rabid, 1977) in *Zalegi* (The Brood, 1979). Njegovo prevpraševanje tega, kar je Julija Kristeva imenovala zavržno (*abject*), je bilo napak razumljeno kot gnusno, čeprav je šlo bolj kot za kaj drugega za fascinacijo in prevpraševanje bioloških osnov eksistence in njenih implikacij po t. i. višjih kvalitetah človeškega bitja (morala, intelekt, duhovnost ...). Marina de Van gre pri tem še dlje in tisto zavržno – pretvarjanje (delov) lastnega telesa v odtujeni objekt – pretvarja v predmet fascinacije. Film *In My Skin* poskuša to slepo ulico prikazati kot logično posledico bolezni družbe,⁹ vprašanje pa je, na kakšni ravni lahko nekaj tako primarnega in organskega neposredno povežemo s superstrukuro, kot je družbena.

Vsekakor gre *Posili me* najdlje v radikalnem zavračanju moškega sveta, ki poskuša ženske obrzdati in degradirati. Ena izmed junakinj tako popolnoma zavrača pripisovanje prevelikega pomena svojemu posilstvu; prenaša trenutno telesno degradacijo, zavrača pa, da bi hkrati s tem nase vzela tudi duhovno degradacijo. Skozi metaforo o ženskah, ki vzamejo moške prerogative (pištola=falus) v svoje roke, postane dobesedno *svobodni duh*: a to je »svoboda« brez upanja in cilja, vnaprej izgubljena bitka, jalov krik nestrinjanja, ne pa uporništvo in še manj revolucija. Revolucija je (ravno v Franciji na pragu novega tisočletja) postala nezamisljiv ideal (vsaj na filmu), zamenjali pa so jo sumničavost, defetizem, brezup in nihilizem.

VSE TO SO FILMI, KI NAMESTO PREDSTAVLJANJA JUNAČKOV POGOSTO POPOLNOMA PREVZAMEJO GLEDIŠČE ANTIJUNAČKOV. V NJIH NE OBSTAJA NEK MORALNI CENTER, KI USMERJA DELOVANJE PROTAGONISTOV IN S KATERIM BI SE LAHKO POISTOVETIL OBIČAJNI GLEDALEC. NAMESTO TEGA, PRAV ZA TANČICO T. I. NORMALNOSTI, SE SKRIVAJO OBIČAJNE, SKORAJ BANALNE POŠASTI IZ SOSESK, KOT JE NA PRIMER NOEJEV MESAR. Varuhi družbenega reda (policija ...) so popolnoma odsotni (*Somrak*) ali pa so zvedeni na organe popolne represije (*Posili me*), ki izvršujejo surovo maščevanje družbe skozi institucijo zapora (*Meso*). Gledalec je torej oropan enostavnih možnosti za identifikacijo, ki jo predpostavlja njegova normalnost. Namesto da bi to ustvarjalo ravnotežje transgresivni vsebini skozi nosilce »normalnosti« (običajni ljudje, funkcionalne institucije sistema ...), novi

francoski ekstremizem gledalca brez milosti vrže v klavstrofobično perspektivo Drugačnosti, Nenormalnosti, Monstruoznosti, ki ni ustrezno uravnotežena (in nevtralizirana) s svojim nasprotjem, temveč mu prepušča, da, vržen v tuj pogled, sam in z lastnimi močmi najde pot iz labirinta oziroma da prepozna sebe ali dele sebe na neznanem (sovražnem?) ozemlju in da brez režiserjeve roke, ki ga vodi, morda ugleda luč (ali svojo lastno, skrito temo) na koncu tunela.¹⁰

Obstaja pa še ena pomembna stvar, ki jo izpostavlja večina omenjenih filmov, in to je bistvena vloga, ki jo ima ženska v novem francoskem ekstremizmu. To ni opazno le v filmih, ki so jih režirale ženske, niti tega ne moremo zvesti na feministično virozo, če jo lahko tako imenujemo. Med drugim je ženska ultimativna Druga v falocentrični družbi, originalno prevpraševanje odnosa do nje (ne le erotičnega) pa je predmet obravnave v številnih filmih novega francoskega ekstremizma, vključno z nekaj najmočnejšimi grozljivkami zadnjega časa. Postavljanje v njene čevlje in obleke je ponekod dobesedno, kot je na primer v filmu *Kalvarija* (Calvaire, 2004, Fabrice du Welz) – glej prejšnji *Ekran* – v vsakem primeru pa je pojem ženskosti in vsa zapletenost njenih možnih perspektiv in konotacij ena od prevladujočih tematik v novejših francoskih filmih.

Potenten primer redefinicije prirojenih in pridobljenih družbenih vlog je prav film, ki je bil odskočna deska za nalet nove francoske grozljivke – njen prototip in vzor, to je film *Krvava romanca*. Žanr, ki so mu pogosto sodili na osnovi njegovih najslabših primerkov, si zasluži biti zgled tudi s pomočjo vrhunskega predstavnika, v katerem so tako formalni kot konotativni potenciali uresničeni na vrhunski način.

(Nadaljevanje in konec v naslednji številki.)

9 Govora je o dodatnem zapletu, v katerem glavna junakinja nenamerno spelje napredovanje v službi svoji prijateljici, ki se s tem dejanjem spremeni v sovražnico.

10 Ta postopek sicer ima določene pasti, predvsem zaradi nesposobnosti občinstva (in posebej kritikov), da se distancira od filma kot fikcije oziroma da jasno razlikuje med implicitnimi oziroma prikazanimi stališči v filmu in stališči samega avtorja. To je najbolj evidentno v nesporazumih pri razlagah filma *Sam proti vsem*, ki so ga mnogi prav zaradi odsotnosti eksplicitne ironije in režiserske distance razumeli kot mizogin desničarski pamflet, ne pa kot surovo ekskurzijo v možgane običajnega, normalnega francoskega proletarca na pragu 21. stoletja.