

# NEPOVRATNO?

## vlado škafar

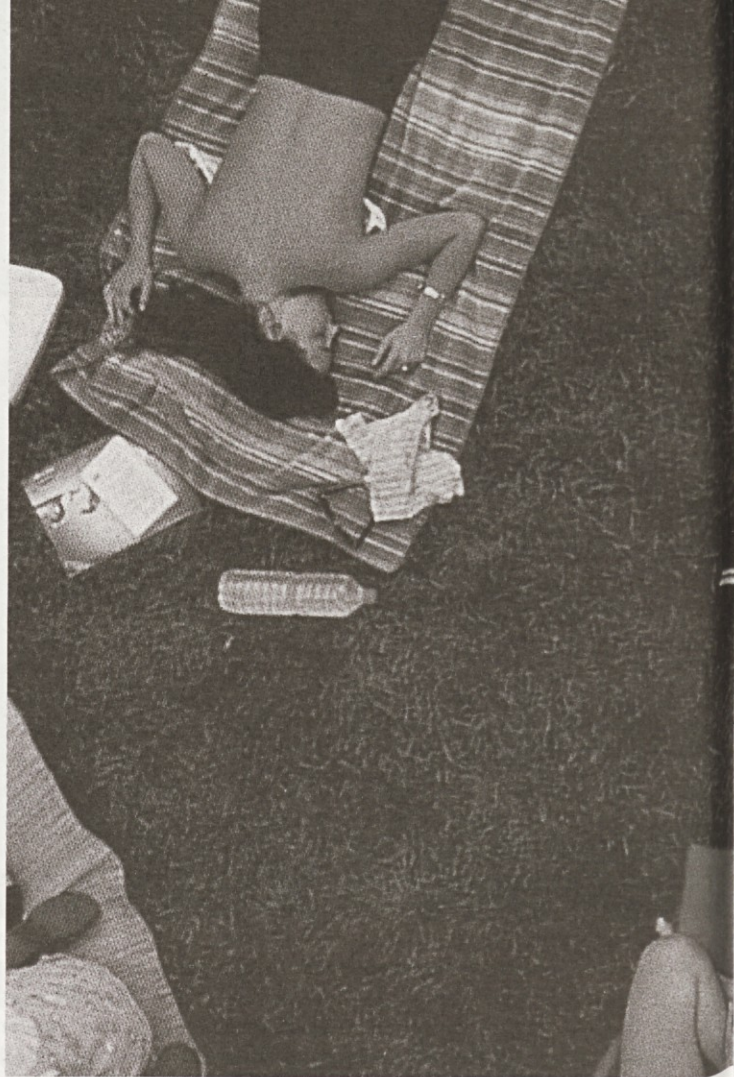
Dva imperativa sta na začetku filma oziroma na koncu zgodbe. Metafizični: Čas uniči vse. In etični: Ni slabih dejanj, so samo dejanja.

Mesar, ki se je v *Mesu* strgal z verige in si umazal roke in dušo, ni slabih dejanj, ter *Sam proti vsem* nadaljeval svoj nesmiselni avtistični teroristični pohod animaličnega toka zavesti, čas uniči vse, ki ga na koncu pripelje pred nebeško obličje izgubljene hčerke, v njeno naročje, v njeno mednožje, ni slabih dejanj, v katerem naposled utihne, uničujoč, izničujoč tok misli, na začetku *Nepovratnega* obsedi gol v svoji postelji, začenjajoč iz nič, po prestani zaporni kazni, začenjajoč znova, v mirnem, čemernem simpoziju s svojim filozofskim prijateljem, ki mu postavlja nove tirnice: "Človek zajebe, pa rečejo, da je to grozno. To je tragično. Ni slabih dejanj, samo dejanja so. Pomeni, da moraš začeti od začetka. Moraš se boriti. Moraš živeti."

Potem začne film od konca. Od rektuma.

Kamera, ki se v prologu kakor nenadzorovano sprehaja po telesih Mesarja in prijatelja, sredi njune razprave o smislu življenja, smislu nadaljevanja, se sname s tečajev, se sname s filmske roke in osvobodena zaplava v življenje, na ulico, proti dnu, v Rectum, razvpito zbirališče homoseksualcev in radikalnih izživljalcev spolne sle, kar naj bi po obstoječih družbenih normativih in še bolj po vladajoči morali dejansko predstavljalo rektum družbe, torej v to sranje življenja, ki je pravkar proizvedlo nove mrličke in o katerega smislu se sprašujeta razpadajoča modreca zgoraj.

Tudi svet je s tečajev, središča ni več, nobene oprijemljive točke ali avtoritete ni (brez boga, morale, smisla), nobene reference (kaj je zgoraj, kaj spodaj), celo gravitacije kot da ni več. Izgubo središča napovedo sanje mlade nosečnice Alex (Monica Bellucci) na začetku zgodbe, na koncu filma, ko se rajski svet sprva idilično vrti okrog osi (gumi-



jaste vrtno vodne cevi) kot gramofonska plošča, mirno, nato pa vse hitreje, dokler ga dobesedno ne vrže s tečajev in ga divje, nenadzorovano odnese, izgubijo se koordinate, zadnji obrisi zemlje, zemeljskega, začne se njegovo zadnje potovanje, odiseja v srhljivo stroboskopsko belino, do konca, v njeno središče, do izničenja. Sanje o izgubljenem raj.

Osvobodena kamera se vrže v igro s takšnim svetom, oddaljena in igriva, na videz nesramno neprizadeta, celo pred obličjem smrti, toda to je le začetni videz, ki ga ustvari vzvratna pripovedna strategija, na koncu filma pa začetek zgodbe (začetek zgodovine spremljanja te zgodbe) razkrije drugačen dispozitiv kamere, ki je vse prej kot objektiv. Že res, da je kamera osvobodena tečajev, običajnih fizičnih kinematografskih zakonov, a le za to, da se lahko bolj zlije s pripovedovalcem in pripovedovanim, ne le z njegovim očiščem (*view finder*), pač pa z njegovim stališčem (*point of view*). Tu je prva velika etična lekcija Gaspara Noéja (ki jo kot tako posebej poudarjam, glede na to, da so mu oponašali prav etiko), avtorjev nespregledljiv etični imperativ, da kamera, naj je še tako živa (tudi v trendovskem smislu), ne sme in ne more biti ločena od pripovedovalca (avtorjevega *alter-ega* v polju pripovedi – diegeze), tudi ne od njegovega moralnega stališča. Kamera je torej Noéjev subjektiv, ki od zaključne špiče proti domnevni začetku njegove božanske komedije v devetih krogih prehodi pot iz pekla v nebesa, od pogube maščevanja do blaženih sanj pričakovanja otroka, v izjemni in nepopustljivi filmski formi, v kateri kamera dobesedno čuti življenje, ki se ga dotika. Na začetku zgodbe, proti koncu filma, je mirna, očarana spričo ljubimkanju dveh teles, Marcusa in Alex, kakor tudi v njenem spoznanju nosečnosti, potem jo, tako kot zgodbo Marcusa in Alex, vznemiri prihod tretjega, Pierra, Alexinega





bivšega fanta, ki ju spremlja na zabavo, tam seizmografsko meri naraščajoče napetosti, vrhunec zlitja s pripovedovalčevim doživljanjem zgodbe in hkrati njegovim etosom pa doseže v prizoru posilstva, spričo katerega preprosto obstane, pade na tla in onemi, popolnoma nemočna, da ne more niti zapreti oči. To je točka nič, točka nič, ki ji sledi besnilo maščevanja, nepovratna pot v pogubo. Kamera z visoko napetostjo sledi slepilu maščevalnega pohoda in ob prihodu v Rectum prizadeto podivja, kakor bi želela v strahovitih kadrih-krčih, kadrih-krikih razglasiti svoj dokončni obup spričo surove potrditve nepovratnosti in spoznanja – da čas uniči vse. Kameri ne preostane drugega, kakor da zapusti ta svet in se odvrti v temo.

Nazorna surovost Noéjevih podob je nedvomno v službi šoka, pretresa, tako čustvenega kot moralnega, ki pa je v kontekstu pripovedi nikakor ne gre enačiti z objestnim ekshibicionizmom, sicer tako značilnim za sodobna filmska dela. Surovi naturalizem Noéjeve pripovedi je zgolj videz, podoba tega filmskega dispozitiva, ki je v svojem bistvu alegoričen. Njegova forma ni daleč od zgodovinskega ekspresionizma, ki je z divjimi potezami, včasih patetično, včasih ironično, slikal podobe izgubljenega raja. *Nepovratno* je simbolna, ne realna oziroma realistična forma. Na tej točki se je spočelo veliko tistih nespornostov, ki so film neupravičeno obsodili. Če film oluščimo ekspresionističnega nanosa in aktualnih atributov, se pred nami odkrije preprosta in jasna alegorija, figura ljubezni na tnalnu rablja časa. *Nepovratno* je alegorija – ki je postala meso. Seveda pa je prav v tem mesu skrivnost njenega učinka za današnjo rabo. Brezkompromisen napad na gledalčeve čute in moralo je sredstvo učinkovite senzibilizacije otopele percepcije, zaradi katerega gledalec fizično doživi ne le prizore skrajnega nasilja in razčlovečenja, ampak tudi tako abstraktno kategorijo, kot je čas, njegovo uničevalno naravo, dobi fizični občutek lastne nemoči vpričo njegove nepovratnosti in ravnodušnosti, globoko frustracijo, ker času ni mar za nas. Čas v *Nepovratnem* namreč v resnici ne teče nazaj, vzvratna pripoved kot strategija njegove nemogoče rekonstrukcije postreže le časovne preskoke v času nazaj, znotraj izbranih epizod pa čas enako neusmiljeno teče naprej in samo naprej, še huje, prav zaradi vzvratne forme je ta tek časa še toliko bolj boleč, saj gledalec vsakič znova ve, se peklensko zaveda, k čemu

tako nepovratno in nepopravljivo teče. Svojo pripovedno strategijo je Noé primerjal z grško tragedijo, ko so bili tedanji "gledalci" prek inštitucije zbora prav tako vnaprej obveščeni o dogajanju, ki bo v dramski formi sledilo. "*Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi*," torej, na drugi strani pa neprehodni zid slepilne stroboskopske luči namesto pomirjujoče beline obljubljenih nebes.

Ključno vprašanje Noéjevega filma nazadnje je, ali uvodna imperativa zares pomenita končni odgovor, nepovratno spoznanje, dokončni obup, ali pa kot pravo umetniško delo odpira vprašanje. Odločitev za vzvratno pripovedovanje sicer implicira ironijo spoznanja, da je do sreče mogoče samo po (seveda nemogoči) vzvratni poti, oziroma duhovito potrjuje znano iskrico, da srečni konec ni nič drugega kot začetek konca sreče, pred katerim se pripoved lahko pravočasno ustavi, resnično življenje pa se ne more. Toda, ali ta odločitev, podobno kot sama odločitev za umetniško ustvarjanje, ne govori o tistem, še bolj neuničljivo človeškem, želji po življenju, želji po upanju, želji po veri v svet, v smisel, v kreacijo, in je torej v svojem bistvu upor proti niču? V odločitvi za vzvratno pripoved vidim izraz tistega pragmatičnega imperativa iz zaključka prologa ("*Moraš se boriti. Moraš živeti*"). Vzvrtnost pripovedi je izraz avtorjevega upora nepovratnosti. Obupano spoznanje v vzvratni formi trči z obupno željo, ne po povratku časa, pač pa po njegovi rekonstrukciji, kar je ena od oblik upanja in vere. Od tod sploh smisel tega boleče lepega poskusa rekonstrukcije časa, rekonstrukcije ljubezni, ki se vendarle konča v nebesih, čeprav nepovratno izgubljenih.

*Nepovratno* je film o upanju, navkljub določenosti človeške usode spričo uničevalne narave časa. Noéjevo upanje je videti v ljubezni, intimi dveh, ki rodita tretjega, navkljub spoznanju, da je to rojstvo, kakor življenje, le za smrt. O tem priča edini posnetek v filmu pri naravni (dnevni) svetlobi, posnetek speče Alex, ki se drži za trebuh, v katerem nastaja otrok (*The Ultimate Trip*, pravi napis na plakatu za Kubrickovo *Odisejo*). Čas bo (lahko) vse to uničil, a tega trenutka, takih trenutkov, vseeno ne more izničiti. V tem je avtorjev etični korektiv negativnosti metafizičnega imperativa. Cassel in Bellucci sta (podobno kot Kidman in Cruise v Kubrickovih *Široko zaprtih očeh*) za to spoznanje žrtvovala celo svoje skupno življenje. •