


**ALENKA  
ZUPANČIČ**

Imeti ljubimca. Pri petnajstih letih. Vzhodnjaka, bogataša. Moškega, ki v življenju ne počne nič drugega kot to, da se spozna na užitek.

Diskretnega, inteligentnega, s črno limuzino. Prelepo, da bi bilo res ali preveč res, da bi bilo lepo? To bo zdaj vprašanje.

**Ljubimec** je zadnji film Jean-Jacquesa Annauda (pri nas se ga spomnimo predvsem po filmu **Ime rože**), posnet po istoimenskem avtobiografskem romanu - uspešnici Marguerite Duras. Prvi na »hit paradi« publike, v očeh kritike umeščen od nule do zvezd, po mnenju Marguerite Duras pa slab film, oziroma natančneje, ponesrečena adaptacija njenega romana. Kar zadeva oceno filma, se tu pridružujemo kritiku **Pariscopea**, ki pravi: »Film, ki ni podoben nobenemu drugemu filmu«.

Annaud se očitno rad spopada z literarnimi svetinjami. Toda **Ljubimec** ni le spopad s tekstom, je predvsem spopad s podobo. In to v dveh smislih. Po eni strani s podobo Avtorice, Marguerite Duras, in po drugi strani z večnim problemom, kakšno podobo dati »fizični ljubezni« na filmu. Kar zadeva slednje, je Annaud nedvomno dokazal, da meja pornografija/»fikcija« ni vprašanje podobe same (koliko pokažeš oziroma »daš v videnje«), temveč je vprašanje scenarija, torej vprašanje, kot kaj to podobo »prodaš«, kam v njej umestiš točko gledalčeve identifikacije. Pokaže namreč kar precej.

Kako pa je s podobo Avtorice? Marguerite Duras pravi, da njena podoba ni dobra, da je prelepa in zato ves čas gledamo njo, namesto da bi gledli to, kar ona vidi. Igralka je res lepa, toda problem ni v tem. Je v strukturi same zgodbe, tako tiste scenarija kot tiste romana. Ne gledamo je enostavno zato, ker je lepa, temveč zaradi tega, kar počne in kako to počne. Še tako lepa ženska, ki bi, denimo, dve uri pletla nogavice pred kamero, po vsej verjetnosti ne bi uspela zadržati na sebi pogleda gledalcev. In to, kar počne mlada junakinja v filmu (in v knjigi), je daleč od štrikanja nogavic in zelo blizu temu, čemur pravimo fantazma, skupaj z njej lastno močjo »pritegovanja pogleda«. Vse skupaj je posredovano s perspektive »oddaljenega pogleda«. Marguerite Duras na stara leta pripoveduje o nekem segmentu svoje mladosti v Indokini, ko je (v določenem družinskem kontekstu, ki nikakor ni nepomemben) spoznala tega moškega, ki je postal, kot se temu reče, prvi moški v njenem življenju. Znotraj tega okvira zdaj nastopi pravi fantazmatski scenarij. Tisti, ki ga je zrežirala v mladih letih in na kraju samem. Prav za to namreč gre. Petnajstletnica ustvari,

»organizira« neko zgodbo, zgodbo, ki njo samo absolutno fascinira in ki vsaj deloma sloni na zgodbi neke druge bele dame, ki je imela kitajskega ljubimca, ki ni zdržal ločitve in se je na koncu ubil. Gre torej za zgodbo, kjer so vloge točno določene že vnaprej: on ljubimec (in po možnosti ne zaljubljenec, saj ljubezen oslabi »veščino«), posvečen v skrivnosti užitka, izkušen v obravnavi ženskega telesa, bogat in hkrati pripadajoč drugemu svetu (prepovedan v

»moralni« belcev njenega tedanjega okolja). Kot »osebnost« je zreduciran na nekakšno »falično silhueto«: »Telo je suho, brez sile, brez mišic, lahko bi bil bolan ali v obdobju okrevanja, je golobrad, brez druge moškosti kot tiste spola /.../, ne gleda ga v obraz«, pravi knjiga. Ona je še otrok, ki uživa v tej dvojni trgovini užitka-brez-ljubezni, za katero je prepričana, da se izide brez preostanka. In seveda se ne. Najprej zanj, ki se noro zaljubi, čeprav ve, da zveza ni možna (pa ne le zaradi »barvnih« in stanovskih razlik, temveč - kar ga še posebej zlomi -, ker ga ona noče, noče ga drugače kot ljubimca iz svoje zgodbe in mu vseskozi pripoveduje, da to počne zgolj zaradi denarja in užitka.) Usoda mladega Kitajca tako postane tragedija bitja, ki se je nehote ujelo v fantazmo nekega drugega bitja in ki v nekem trenutku ne zmore več, ne zmore več igrati vloge, ki mu je v njej namenjena. Takoj ko zapusti Indokino in njega v njej, se stvari začnejo obračati. Bolj ko se ladja oddaljuje od Indokine, bolj se začne krhati okvir tamkajšnje zgodbe, fantazme: »... in potem je jokala, ker je mislila na tega moškega iz Cholena in ni bila več povsem prepričana, da ga ni ljubila z neko ljubeznijo, ki je ni videla, ker se je izgubila v zgodbi kakor voda v pesku, in ki jo odkrila šele sedaj, v tem trenutku ...«. - To je trenutek izmenjave dveh pogledov, pogleda »od znotraj« in pogleda »od zunaj«: pogleda dekleta, ki si uprizoni idealno iniciacijo v skrivnost užitka ter pogleda (»zrele«) ženske, ki v tem za nazaj prepozna vzrok ljubezni, uspelo srečanje, toda uspelo srečanje, ki je v trenutku svojega nastopa ušlo zavesti deklice, zatopljene v lastno zgodbo. Nauk je na dlani, fantazma ni nekaj, kar zapolni manko, nemožnost spolnega razmerja, temveč v prvi vrsti tisto, kar onemogoči, da bi se uspelo spolno razmerje zapisalo kot tako za subjekt. Da bi bilo to mogoče, bi se moral subjekt nahajati hkrati znotraj in zunaj, v postelji z ljubimcem in na ladji za Evropo, v vzhodnjaškem budoarju užitka in za pisalnim strojem v Franciji. Od tod druga fantazma, fantazma izgubljenega raja, zamujene priložnosti, fantazma, po kateri bi zavest sovpadla s stvarjo samo: »Če bi le tedaj vedela ...« Vendar pa ta perspektiva izgubljenega raja ni niti perspektiva knjige niti perspektiva filma. Le-to bi lahko umestili natanko na križišče, na prelomnico obeh zgodb, obeh fantazem. Je zgodba o uspelem srečanju, ki je tako (uspelo) le za ceno osnovne zaslepitve. Ali drugače rečeno, zgodba o uspelem srečanju, ki je uspelo le za publiko, gledalce.

Če se torej vrnemo k izhodiščnemu vprašanju: Za publiko prelepo, da bi bilo res, za oba akterja pa preveč res, da bi bilo lahko lepo.