

DVA DNI V PARIZU



JURIJ MEDEN

Ko je berlinski filmski festival lansko leto med napovedni programa oznanil tudi romantično komedijo *Dva dni v Parizu* (2 Days in Paris), profesionalni režijski debi mlade francoske zvezdnice Julie Delpy (kot režiserka se je uradno najavila že pet let prej z amaterskim, pol dokumentarnim video kolažem *Looking for Jimmy*), so se obrvi kritiške večine, zlasti tistih, očaranih nad inteligentno, humorno in romantično obravnavo najprej mladostne in nato malo manj mladostne ljubezni v dvojcu Richarda Linklaterja *Pred zoro* (Before Sunrise, 1995) in *Pred sončnim zahodom* (Before Sunset, 2004), privzdignile v neodobravanju nad pričakovanjem, da bo harmonična vizija sožitja med spoloma navzlic geografskim in časovnim prepodom za nazaj naenkrat nepovratno onesnažena. *Dva dni v Parizu* se namreč, že spričo angažirano in pečata, ki ga je Julie Delpy pustila omenjeni sagi, odločno najavlja kot korektiv idiličnega (moškega?) pogleda, ki je zaznamoval Linklaterjev sončni vzhod in zahod. Tem temnim pogledom primerno je bil film pričakan na nož in ožigosan za histerično, proto-feministično, vulgarno, amatersko krotovičenje; ustrašili so se tudi distributerji in pokopan pod težo stereotipnih predsodkov, zmotnih domnev in krivičnih sodb je tako obležal še en filmski vrhunec leta 2007. *Dva dni v Parizu* je na prvi pogled sicer res predvsem (dobrodoločila) variacija na prastaro temo ljubezenskih peripetij, ki se očitno napaja iz vsega neizrečenega in nikoli pokazanega v *Zori* in *Zahodu* (kjer se ta naslova ubadana izključno z opojnim, napol realnim trenutkom prvega in drugega srečanja, *Dva dni v Parizu* vrta izključno po tuzemskem, praviloma profanem, naključnem momentu nekega razmerja), vendar gre obenem za pov-

sem samosvoje delo, ki ga je potrebno – če je to že res nujno – brati v neskončno širših in bolj relevantnih kontekstih. Verbalna iskrivost, ki je kot domala edino poudarjeno sredstvo filmskega izraza naprej poganjala *Zoro/Zahod*, je v *Parizu* še vedno prisotna (čeravno ozemljena, ostrejša, predvsem pa politično ozaveščena – točka, na kateri Linklater s svojimi naivnimi poskusi povsem pogrne), za nameček pa je oplemenitena z elementi zlahtne fizične komedije in komedije absurda, kjer avtorica za navdih posega k sami visoki šoli Jerryja Lewisa (tako kot Lewis v svojem zlatem obdobju se tudi Julie Delpy, mimogrede, podpisuje kot igralka, režiserka, scenaristka, producentka in montažerka; za nameček je za film napisala in odpela še glasbo). Dvoboj med spoloma je v isti sapi zamenljiva metafora za spopad med kulturama (francosko in ameriško), pri čemer je preigravanje že znanih stereotipov tega praskanja sveže in obenem povsem stvarno in toliko, v kolikor se Pariz, znamenito mesto luči, ki s svojo vsiljivo prisotnostjo učinkuje v mnogo pomembnejši vlogi kot le slikovit pejsaž za kulturno in seksualno ravsanje, kaže kot to, kar zares je: vrela zmes bleščečih fasad in zanemarjenih getov, pregovorne odprtosti in novodobne ksenofobije, Evrope in Afrike, preteklosti in prihodnosti. Kot takšen in navzlic temu, da operira skoraj izključno s stereotipi, se *Dva dni v Parizu* kaže kot absolutno izviren in moderen film. Kar nas – niti ne tako nenadno – pripelje do še ene nenavadne romance, ki je filmsko intimo na pionirski način križala s zeitgeistom, in še danes velja za moderno, ne zgolj modernistično. Govorimo o nič manj kot o veliki klasiki Roberta Rossellinija *Potovanje v Italijo* (Viaggio in Italia, 1953), resničnem viru inspiracije za Julie Delpy, o čemer zgovorno pravi že gola struktura njenega fil-

ma, ki se dosledno drži dramaturgije in številnih konkretnih prijemov Rossellinijeve obravnave neke ljubezenske zgodbe. Tu je motiv potovanja in tujega okolja, ki osami par in povzroči, da se drugemu pokažeta razgaljena; tu je vloga preteklosti, ki usodno poseže v sedanost (Rossellini poduhovljeno parafrazira Joycea in ljubezenski pretres iz njegovih *Mrtvih*; Delpyjeva se profano nasloni na orgazme, ki jih je doživljala z bivšimi fanti); tu je fizični razhod para v zadnji tretjini filma in še bolj izrazita vloga preteklosti, ki drugič usodno poseže v sedanost (okamneli pompejski ljubimci pri Rosselliniju; erotična plastična lutka pri Julie Delpy); naposled je to čudež, *il miracolo!, le miracle!*, ki ljubimca po vseh preprekah vsaj navidezno združi v vsej ambivalentnosti izkušnje, ki sta jo prestala. Seveda avtorica stori mnogo več, kot pa se preprosto nasloni na italijanskega mojstra. Če modernizem velikega Rossellinija najlepše opiše splošno sprejeta teza, da režiserjev kinematografski univerzum zavestno zavrača odslikavo »realnega« svetla, pa zato predstavlja koncepcijo globoke krize taistega sveta, vsesplošne krize vrednot, ki je nastopila po destruktiji druge svetovne vojne in pod vprašaj postavila vlogo in odgovornost posameznika v prepletu družbe in zgodovine, gre Julie Delpy v svojem »modernizmu« korak dlje: »realni« svet najprej zavrne s preprostim in že skoraj patološkim vrtnanjem po lastni intimi, nakar to navznoter obrnjeno aktivnost (*navel gazing*, kot »lepo« rečejo v angleščini) s pomočjo prisotnosti konkretnega Pariza (nič čudnega, da nastopa tudi v naslovu filma) in v primerjavi z njim abstraktnega Američana **razpotegne** na splošno, univerzalno diagnozo nekega specifičnega trenutka v nekem specifičnem času, tukaj in zdaj. Kar je lastnost le največjih komedij.