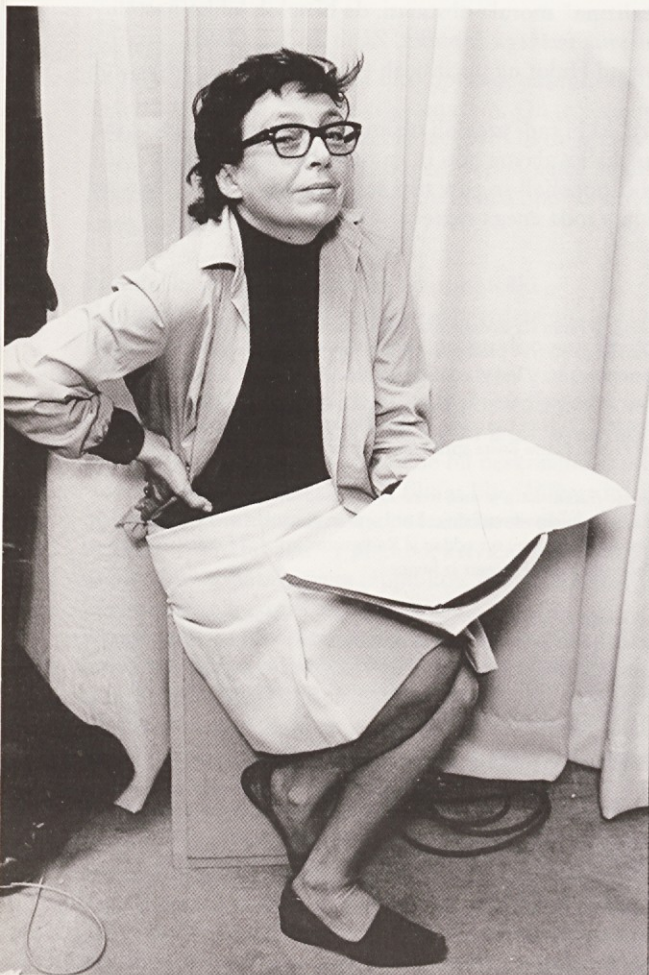


marguerite duras



ali jo vidite?
vidim

"Kaj pomeni danes zate dejstvo, da si bil producent *Kamiona*, enega najbolj znanih filmov Marguerite Duras?" vprašam François Barata (ki je bil po naključju tudi producent mojega prvega kratkometražnega filma *Nikola*). Nenadoma se mi namreč zazdi, da moram tekst o filmih Marguerite Duras začeti prav s producentom, ki je leta 1975, pri svojih tridesetih letih vložil ves svoj denar v *Kamion*, kmalu zatem pa vse izgubil in bankrotiral.

"Biti producent *Kamiona* z današnje perspektive je nekaj podobnega, kot biti velik galerist v začetku stoletja, leta 1910 na primer, in naročiti platno Matissu. Ali pa biti producent Stravinskega, njegovega *Posvečenja pomladi*. Takrat, leta 1975, pa je pomenilo financirati Marguerite Duras kot financirati Rdeče brigade. Zase, intimno, pa lahko rečem predvsem to, da sem srečal svojo usodo. Da sta film in Duras spremenila tok mojega življenja, že samo zato, ker sem bil leta in leta zadolžen do vratu, predvsem pa sta spremenila moj pogled na svet in sebe v njem. Film in Duras sta na novo zastavila moje življenje."

Filmografija Marguerite Duras je v enciklopedičnem stilu naslednja:

Marguerite Duras, francoska pisateljica in režiserka. Rojena leta 1914 v Vietnamu. Po njenih romanih je bilo posnetih več filmov, med njimi tudi *Jez proti Pacifiku* (Barrage contre le Pacifique) režiserja Renéja Clémenta in *Moderato cantabile* Petra Brooka. V filmski svet je vstopila predvsem s sodelovanjem pri filmu *Hirošima, ljubezen moja* (Hiroshima, mon amour, 1959) režiserja Alaina Resnaisa, za katerega je napisala scenarij in dialoge. Ta film je zametek vsega njenega kasnejšega filmskega ustvarjanja. Za kamero stopi leta 1966 in posname svoj prvi film po gledališkem tekstu *Musica*, nato *Uničiti* (Détruire, dit-elle, 1969) in *Sonce, rumeno* (Jaune, le soleil, 1971). *Nathalie Granger* (1973) je prvi film, ki je bil napisan direktno za film in šele nato izdan kot tekst. Njen najbolj znani film *India Song* iz leta 1975, posnet po vsebini treh različnih romanov, katerih glavna junakinja je Anne-Marie Stretter, je bil najprej gledališki tekst, nato radijsko delo, nato knjiga in šele na koncu film. *Ime Benetk v zapuščeni Kalkuti* (Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976) in *Kamion* (Le Camion, 1977), v katerem avtorica in Gérard Depardieu bereta tekst oziroma dialoge, sta gotovo njena najbolj radikalna filma, ki jima v začetku osemdesetih sledijo še *Ladja Night* (Navire Night), *Atlantski mož* (L'homme atlantique, 1981), *Rimski dialog* (Dialogue de Rome) in leta 1985 *Otroci* (Enfants), s katerimi se povrne v bolj tradicionalne dialoge. Marguerite Duras je tako ob Jean-Lucu Godardu, Chantal Akerman in Jean-Marie Straubu ena glavnih figur francoske moderne kinematografije.

Marguerite Duras se je srečala s filmom relativno pozno. Po njenih besedah je vstopila v film s tremi stavki, ki jih je predala Alainu Resnaisu po preteklih treh tednih, v katerih naj bi napisala sinopsis za film o atomski katastrofi tega stoletja, o Hirošimi, kjer je umrlo 250.000 ljudi. "Nič nisi videl v Hirošimi, nič. Ničesar ni moč videti v Hirošimi. Vse, kar boš rekel o njej, bo laž." Resnais je sprejel projekt filma v treh stavekih: film bo predvsem zgodba o nemoči narediti film na to temo. Marguerite Duras je tako začela svojo filmsko kariero z negacijo, in jo je kasneje pripeljala do skrajne točke: film brez igralcev in v skoraj zabrisani sliki v *Imenu Benetk v zapuščeni Kalkuti* ter v *Kamionu*, v katerem avtorica bere dialoge, ki naj bi postali film. *Hirošima, ljubezen moja* pa je – predvsem po zaslugi scenarija – postal svetoven film. Marguerite Duras je po njem objavila scenarij v knjigi z istim naslovom. Tako je zastavila svoj bodoči sistem: knjiga – gledališče – film in prvič resno pomislila, da bi sama stopila za kamero.

Njene izjave o lastnem filmskem početju so kot vse njene izjave radikalne in paradoksalne. Kot take jih je treba tudi jemati: radikalne, paradoksalne in zato nujno resnične. Najbolj znana je gotovo naslednja: "Filme delam zato, da uporabim svoj čas. Če bi imela dovolj moči, da ne bi delala nič, ne bi delala nič. Ker nimam te moči, da ne bi počela ničesar, delam filme. Zaradi nobenega drugega razloga. To je najbolj resnično, kar lahko rečem o svojem početju."¹ Druga in po avtorici prav tako veljavna verzija pa je, da sta bila filma po njenih romanih *Jez proti Pacifiku* in predvsem *Moderato Cantabile* Petra Brooka tako slaba oziroma da se je avtorica tako malo prepoznala v njih, da je enostavno morala vzeti stvari v svoje roke. "Film Petra Brooka je ostal na površini," je zapisala.² Ob neki drugi priliki pa pravi takole: "Zakaj moji filmi? Vsi razlogi, ki jih navajam zadnja leta, so le približni. Ne vem točno zakaj. Najbrž zaradi mojega lastnega življenja. Mogoče gre za željo po kosih pisave, nalepljenih na podobe. Ali pa me preprosto privlači prostornina filma, filmske dvorane, ta točka konvergence."³

Naj bo tako ali drugače, Marguerite Duras začuti – podobno kot njeni stanovski kolegi Pasolini, Cocteau, Robbe-Grillet – željo, potrebo po filmu. Ob tem pa se od vsega začetka zaveda, da vendarle ne bo tako enostavno.

"Ne vem, če sem našla film. Naredila sem filme. Za profesionalce moji filmi ne obstajajo. Losey v svoji knjigi hvali moje tekste, medtem ko moje filme obsoja na smrt, pravi, da sovraži Détruire, dit-elle. Kar se mene tiče, ni naredil enega samega



Robert Hossein, Delphine Seyrig
La Musica

filma, ki bi segel vsaj do gležnjev Détruire, dit-elle. To dokazuje, da moj film ne more prestopiti neke meje. Za profesionalce imam prej tiste, ki reproducirajo film kot tiste, ki reproducirajo slike, v nasprotju z avtorji filma, avtorji slik... Za tak film smo mi zlikovci, ki jemljemo "njihov" denar... Zadnjikrat sem slišala govoriti nekoga na televiziji – neki jezni mož je izjavil: dati denar Duras za snemanje Kamiona pomeni priskutiti kino gledalcem za šest mesecev."

Filmi Marguerite Duras so se torej od vsega začetka konstituirali in definirali kot drugačni, razlikujoč se od ambientne tradicionalno-reprezentativne, narativne in komercialne kinematografije (ki ji Marguerite Duras največkrat reče kvantitativna). Imenujmo za zdaj njihovo drugačnost durasovsko in pogledjmo, kaj bi to lahko pomenilo.

Filmi Marguerite Duras presenečajo (ali iritirajo) s celo serijo postopkov, ki jih na hitro označimo kot nefilmske.

Začnimo z njihovo statičnostjo, ki je paradoksnost najbolj antinomna filmski specifičnosti oziroma njeni definiciji: uporabi gibljivih slik. *India Song*, ki je kvantitativno najbolj uspešen avtoričin film, deluje (razen v redkih trenutkih: ples pred ogledali, spuščanje po stopnicah) kot naniz slik (z različno konstituiranimi skupinami protagonistov) ali tihožitij (kristalni kozarci, kolo, preproge...) Kamera le tu in tam zapanoramira, sicer pa vztrajno ostaja na mestu. Največkrat so tudi same osebe tako rekoč negibne. Glavna junakinja Agate (Agatha) Bulle Ogier preždi večino filma v naslanjaču ali stoje pred velikim, zastekljenim oknom. Marguerite Duras in Gérard Depardieu se skozi ves *Kamion* ne premakneta izza mize, za katero bereta svoj tekst. Jeanne Moreau in Lucia Bose sta v filmu *Nathalie Granger* dobesedno ujeti v hišo, kuhinjo, vrt. Serija *Avrelij* (Aurélia Vancouver, Aurélia Melbourne) ali kratkometražni filmi *Césarée* (Cezareja) in *Negativne roke* (Mains négatives) so sicer narejeni iz dolgih, počasnih travellingov skozi nočni Pariz (s fiksno kamero v avtu ali na tovorni ladji), ki pa nam s svojo počasno in svečano enakomernostjo kmalu vzamejo občutek gibanja in paradoksnost ustvarijo še intenzivnejše, globlje mirovanje. Drugi nefilmski atribut kinematografije Marguerite Duras je njena vidna in ostra montaža, rezi, ki niso zamaskirani v gibu ali na tak način, da bi ustvarjali iluzijo kontinuitete. Zdi se, kot da Duras teži ravno v to diskontinuiteto, v ločitev, največkrat ostro, brutalno, med posameznimi kadri. Da ji ni niti malo mar, da bi ustvarila občutek, da so dejanja in čas njenih protagonistov med sabo povezana ali da bi s tako ali drugačno zvijačo, kakršnih imajo

režiserji ali scenaristi, na pretek, pomagala gledalcu. Marguerite Duras enostavno odreže in preide na nekaj drugega: obe protagonistki *Nathalie Granger* na primer, se nenadoma, brez kakršne koli povezave, dialoga ali drugačnega namiga znajdeti iz kuhinje v šoli oziroma pred učiteljico. Pri kasnejših filmih, *Agati* ali *Atlantskem možu*, je prehod iz ene sekvence v drugo še bolj radikalno zaznamovan s črnim ekranom, kot bi avtorica hotela poudariti luknje, brezna med scenami.

Najbolj očiten element odmika oziroma prekinitve s tradicionalnim filmom pa je gotovo ločitev med zvokom in sliko, ki je hkrati najbolj prepoznaven element durasovskega stila. Glas in slika se dokončno ločita po *Nathalie Granger*, ki je, vsaj kar se tiče igre in dialogov, še dokaj tradicionalno zastavljen film. V filmu *India Song* obstajajo še določene relacije, izmenjave, neke vrste dialogi med igralci, čeprav le-teh ne izgovarjajo igralci, ampak anonimni glasovi off. Igralci le poslušajo te dialoge, ki jih namesto njih izgovarjajo drugi, nedoločeno moški ali ženski glasovi. Ta način prisluškovanja notranjim dialogom, neke vrste podvojitve, ki bi gotovo ugajala Bertoldu Brechtu, je sicer ustrezala načinu snemanja filma *India Song*: snemanje se je odvijalo z vnaprej posnetim zvočnim trakom oziroma glasovi in glasbo. Isti glasovi so služili kot zvočni trak tudi za *Ime Benetk v zapuščeni Kalkuti* (to je najbrž edini primer v svetovni kinematografiji, kjer sta z istim zvočnim trakom narejena dva različna filma), medtem ko ni bilo na ekranu nobene sledi o kakršnemkoli protagonistu: film je narejen kot dolg, počasen sprehod po zapuščeni palači Rotchildov v Boulonjskem gozdu. Po filmu *India Song* prevzame glas popolno avtonomijo, tako da imamo največkrat občutek, da se pred nami odvijata dve različni realnosti: realnost slike in realnost besede. Tu in tam sta sicer povezani – beseda išče svoj odmev sliki, čeprav je tudi ta odmev komaj zaznaven (še zlasti v kratkometražnih filmih in filmu *Ladja Night*; *Navire Night*). Največkrat pa je nosilec besede glas same Marguerite Duras. Do *Kamiona*, kjer se avtorica tudi sama prikaže na ekranu kot protagonistka glasu oziroma besede in s tem seveda kot absolutna avtorica. Podobno razdiralno, nemimetično vlogo ima tudi scenografija. Po *Nathalie Granger* (ki jo je avtorica integralno posnela v svoji hiši v Nuples-le-Chateau) in *Musici*, kraji in scenografija ne predstavljajo več resničnih krajev in scenografije filma. Tako je na primer vsem jasno, da *India Song* ni posneta v Indiji in da se Marguerite Duras niti najmanj ne trudi za kakršno koli rekonstrukcijo Indije. Še več: avtorica na samem začetku razdre

vsakršno povezavo z realno geografijo in opozori gledalce, da imajo celo imena mest, rek, dežel in Indijskega morja le muzikalen, ritmičen pomen. Sicer pa nam bo kot primer zadostoval eden zadnjih kadrov *Indie Song*: Duras nam v velikem planu kadrira prsi Delphine Seyrig, junakinje filma, slavne Anne-Marie Stretter. Rahlo dvigajoče se prsi s komaj opaznim lepotnim znamenjem na beli koži. In glasom off, ki drugege za drugim monotono recitira izmišljena imena indijskih mest. Geografija je torej absolutno notranja, avtoričina kategorija.

Seveda bi lahko spregovorili še o nemimetični igri njenih igralcev (od katerih avtorica zahteva predvsem pristnost, zvestobo samim sebi in določeno svežino oziroma deviškost (tako je na primer Gérard Depardieu odkrival svoj tekst vsak dan znova), o vlogi glasbe, svetlobe..., skratka, o vseh dodatnih elementih, ki prispevajo k nereprezentativnosti njenih filmov. Filmi Marguerite Duras ne odklanjajo samo iluzije, tradicionalne dramaturgije oziroma narativnosti, ampak z eno besedo: reprezentativnost.

Ali še drugače: njeni filmi ne pripovedujejo, ne predstavljajo, ampak samo prikazujejo. Ne pripovedovati, ne predstavljati pa je gotovo velik izziv za filmsko umetnost, ki se z naracijo in reprezentativnostjo oziroma posnemanjem realnosti hrani. In hkrati izziv in frustracija tudi za gledalca, ki ga posnemanje realnosti fascinira in mu omogoča identifikacijo. Gledalec filmov Marguerite Duras se mora torej sprijazniti ne le z določeno upočasnitvijo in statičnostjo, ostrimi montažnimi rezi in diskontinuiteto, nesinhrono besedo oziroma ločitvijo med sliko in zvokom, ampak tudi z načrtnim razdiranjem vsakega posnemanja realnosti in pripovedovanja. Razdiranje: détruire (ali kot pravi naslov enega izmed njenih tekstov: *Détruire, dit-elle*) je gotovo ena izmed ključnih besed avtoričinega filma in tudi literature, h kateri se bomo še vrnil. Za zdaj se vprašajmo, kaj gledalcu filmov Marguerite Duras sploh še ostane in kako to, da ima Duras kljub temu neusahljivo, trdno jedro svojih zvestih gledalcev in občudovalcev (med katerimi, kot smo izvedeli, sicer ni Loseya in še marsikoga drugega).

Marguerite Duras postavi svojega gledalca pred celo serijo odčaranj in razočaranj. Odčaranj od reprezentacije realnosti, narativnosti; razočaranj nad izredno minimalizacijo filmskih sredstev, ki jih uporablja. Marguerite Duras svojega gledalca destabilizira. Od njega zahteva skrajn napor, sodelovanje in pozornost. A začetno odčaranje in razočaranje počasi prepustita prostor drugačnemu čaru: fascinaciji. Fascinaciji, ki nastane ravno iz te upočasnitve, iz ritma, melodije glasu, iz njegove urečenosti. Iz nekakšne "vznemirljive tujskosti" kot bi rekel Freud. Ta drugačen film, drugačno kinematografijo enostavno gledamo na drugačen način. Zdi se, kot da nas z njo povezuje skrivnostna iniciacija, vibracija, ritual. Da smo ujeti vanjo. Uročeni.

"*Imam med petnajst in štirideset tisoč gledalcev*," je leta 1980 zapisala Marguerite Duras. "*To dokazuje število bralcev moje knjige Le ravisement de Lol V. Stein. To je veliko.*" In še naprej: "*Spomnim se, da je Raymond Queneau rekel, da v Franciji obstajajo samo določeni bralci, dva do tri tisoč, ki odločajo o usodi neke knjige... Pri filmu lahko govorimo o deset tisoč gledalcev, ki nosijo film. Ti ga proti vsem in vsakomur postavijo v kinematografijo ali pa ga zavržejo.*"⁴

Kaj torej ostaja tem desetim tisočim bistvenih gledalcev, ki postavljajo pisateljčine filme v kinematografijo? Ob tem minimaliziranju podobe filma, iskanju njegovih skrajnih točk, njegove zavrtnitve?

Njegova zvočna podoba, pa naj se to sliši še tako paradokсно.

Njegov glas. Njegov tekst. Tekst, ki seveda ni kateri koli tekst in ki predvsem nima iste funkcije kot v tradicionalnem filmu. Beseda v tradicionalnem – komercialnem filmu služi kot podlaga in hkrati kot element "ekonomije" filma. Kadar nekdo reče: "Popoldne grem na pošto", s tem prihrani eno sekvenco. Marguerite Duras pa ne potrebuje teksta kot podloge ali elementa filmske ekonomije, ki bo poganjal dogajanje. Marguerite Duras potrebuje film, da bo zaslišala svoj tekst. In s tem uničila svojo knjigo.

"Ali vas lahko definiramo predvsem kot pisateljico?"⁵ so vprašali Marguerite Duras na tiskovni konferenci po projekciji filma *India Song* v Kinoteki v Montréalu leta 1981.

"Popolnoma," je odgovorila. "*Ponavadi šele po knjigi pomislim na film. Razen Kamiona nisem imela nikoli nobene neposredno filmske ideje.*"⁶

Film pride torej na vrsto po knjigi. Knjiga postane triada: tekst-gledališče-film. Film kot zadnji element triade dobi predvsem funkcijo uničenja. "*Da uničim, kar je napisano, in kar se torej ne konča, moram iz knjige narediti film*"⁷, zapiše pisateljica ob prvi večji "uničevalski" izkušnji *Ženska Ganga* (La femme de Gange). Kasneje, pred snemanjem *Kamiona*, zapiše v projekt filma naslednje: "*Film ustavi tekst, usmrti njegovo poreklo: domišljijo. To je njegova lastnost: ustaviti. Zaustaviti domišljijo... Film ve, da nikoli ni mogel nadomestiti teksta. Da je tekst sam po sebi nedoločen nosilec podob. A film se ne more več vrniti k testu. Ker se ne zna vrniti.*"⁸

Filmi Marguerite Duras predstavljajo tako dvojen proces: vrnitev k tekstu, vrnitev v neskončen gozd imaginacije in hkrati likvidacijo tega teksta oziroma kompleksa, triade knjiga-gledališče-tekst. Film je za njeno avtorico končna postaja dolgega procesa. Angleško pokopališče v filmu *India Song* pomeni tako nepreklicni konec Anne-Marie Stretter, njene glavne, fetišistične romanekne junakinje, čeprav njen duh fantomatično tava po neskončnih hodnikih in razvalinah *Imena Benetk v zapuščeni Kalkuti*. Tako predstavlja pravo pokopališče, pravo smrt, likvidacijo romanov *Vice consul, Le ravisement de Lov V. Stein* in *Amour* šele skrajno opustošenje *Imena Benetk* ali drugače rečeno: za dokončno smrt Anne-Marie Stretter sta bila potrebna dva filma. V tej zvezi je zanimivo omeniti primer *Ljubimca* (L'amant). *Ljubimca* je filmsko "ubil" Jean-Jacques Anneaud, le da Marguerite Duras kot pri *Moderatu Cantabile* ali *Jezu proti Pacifiku* niti približno ni bila zadovoljna z Anneaudovo filmsko adaptacijo svojega romana (kjer je bila na delu smrt romana, kot jo ponavadi občutimo pri adaptacijah znanih romanov). Marguerite Duras ni preostalo drugega, kot da napiše nov tekst, da oživi svojega kitajskega ljubimca, kar je tudi storila. Leto dni po filmu je pri založbi Gallimard izšel nov roman z naslovom *Ljubimec iz Severne Kitajske*.

Zastoj, blokada imaginacije, o kateri govori Marguerite Duras, pa presenetljivo ne velja za njene filme: avtorica jih razsvetli s prisotnostjo, centralnostjo teksta in filmu povrne evokativno, imaginativno sposobnost in moč – neskončna branja (kot je podnaslovila film *Agatha*) – kakršna poznamo pri literaturi. V tej luči je *Kamion* najbolj radikalna izpeljava njenega koncepta filma. *Kamion*, kabina kamiona, postane tako neke vrste camera obscura, bralnica, prostor, iz katerega se rojeva, projecira tekst. Matrica teksta.

"Ali je to film?" vpraša Gérard Depardieu na samem začetku.

"*Lahko bi bil film*," odgovori Marguerite Duras. In nato nadaljuje v tem istem gramatikalnem času (hipotetični prihodnjik, med drugim čas predlogov otroških iger): "*Kamion bi izginil. Se spet prikazal. Slišali bi morje, od daleč, a zelo močno. In nato bi ob cesti čakala ženska. Pomahala bi z roko. Približali bi se ji. To je starejša ženska. Navadno oblečena. Ali jo vidite?*" vpraša. "*Ja, vidim*"⁹, odgovori Gérard Depardieu.

V teh replikah, v tej kratki sceni na samem začetku *Kamiona* je zgoščena vsa kinematografija pisateljice Marguerite Duras. Njena navidezna nefilmskost, nevizualnost, ki hkrati odpira film v nešteta vidnja in branja. Ali jo res vidimo, starejšo, neopazno oblečeno žensko, ki stoji ob cesti, od koder se sliši valovanje morja? Nikoli je ne bomo ugledali na ekranu, a jo vendar vidimo. Vsak zase, kot bi zaprli oči, jo ugledamo, starejšo žensko, ki kdove zakaj štopa na samotni avtocesti. •

Opombe:

1 *Les lieux de Marguerite Duras* (Les Editions de minuit, 1977)

2 *Cahiers du cinéma*: Les yeux verts, junij 1980

3 idem

4 idem

5 *Marguerite Duras à Montréal* (Editions Spirale - 1981)

6 idem

7 *La femme du Gange* (Gallimard, 1973)

8 *Le Camion* (Les Editions de minuit, 1977)

9 idem