

O IZREČENEM, PODOBAH IN SIMBOLIH L'Apollonide: Spomini zaprte hiše

Tereza Tomažič

V petem celovečercu Bertranda Bonella *L'Apollonide: Spomini zaprte hiše* (*L'Apollonide: Souvenirs de la maison close*, 2011) se na platno ponovno vračajo njegove običajne teme, kot so želja, telo, pohabljenje, erotika, spolnost, smrt. Njegova zadnja filmska stvaritev je postavljena v ekskluzivni pariški bordel v času *fin de siècle*, prehoda iz mraka 19. stoletja v zoro 20. stoletja (kot nam sporočajo mednapisi filma), in opazuje vsakdan dvanajstih prosti-tutk ter njihove Madame. Pri tem so zgodbe nekaterih deklet bolj, drugih manj izpostavljene – Julie, ki kasneje umre za sifilisom, s svojim stalnim klientom Mauriceom; dolgonoga Léa, ki se na željo moških med spolnim aktom vede kot avtomatizirana lutka; Clothilde, z 28 leti najstarejša med dekleti, ki se nesrečna po propadu upov, ki jih je vložila v svoj odnos z Michauxom, zateče v omamo opija; Pauline, najmlajša, katere prihod in odhod lahko opazujemo v časovnem razponu filma; Madeleine, »Judinja«, »La femme qui rit«, ki s svojo pojavnostjo v več aspektih osredišča *Spomine zaprte hiše*, ter seveda Madame, ki usmerja potek njihovih večerov in ki v »hiši« vzgaja svoja dva otroka. Vendar »hiša« ne sestoji toliko iz prigod posameznih deklet, temveč iz mreže njihovih medsebojnih odnosov, iz njihovih zaupnosti in navezanosti.

Vzdušje filma v veliki meri določa ravno čas *fin de siècle*. Tega je zaznamovalo prenatrpano mesto, v katerega so se ljudje množično priseljevali in v katerem je vladala sladko-grenka trohnoaba ter fatalistično vzdušje pričakovanja nekega konca. To se je odražalo tudi v sočasni umetnosti dekadanca in simbolizma, ki je kazala vse simptome svojega časa – smrt Boga in padec človeka. Resnica je bila umaknjena s piedestala najvišje vrednote umetnosti in na njeno mesto je stopil pojem absolutne in neminljive Lepote, ki v svoji nadčasnosti transcendirala smrt samo in minevanje ter trohnobo vsega človeškega. Z novim statusom Lepote se je ta

fetišizirala, obenem s tem pa se je fetišizirala tudi Ženskost (ženske so fatalke *par excellence*: sfinge, nimfe, Meduze, Salome etc.) in posamezna ženska se s tem prelevi v nadindividualni simbol – Žensko. Dekadence pred nezadržnim minevanjem časa in s tem približevanjem smrti beži v stopnjevanje esteticizem in skrajno čutnost s tem, da izvede umik v trenutno zmagoslavje telesa, ki seveda vedno znova mine. Vloga ženske pa se ni spreminjala zgolj znotraj sveta umetnosti, temveč tudi znotraj družbenega imaginarija. Brezobzirna tekmovalnost vsakdanjega gospodarskega sveta, v katerem se gibljejo moški in tako preskrbujejo svojo družino, namreč povzroči preobrazbo – družina postane pribežališče pred svetom »tam zunaj« in postane kraj idile, ki ga vzdržuje »idealna žena«. V okviru dvojne meščanske morale ženski medicina odreče spolno željo (seveda družno z njenim intelektom) in jo s tem de-seksualizira – istočasno pa, kot še eno v vrsti protislovij meščanske kulture, se zgodi ravno proces erotizacije ženskega telesa (nov trg erotične književnosti, erotizacija kulture; te simptome so kritično opazovali Strindberg, Wedekind, Freud).¹ Posledično sta za ženske možni dve izključujoči se identiteti: svetnica (mati, žena, sestra) ali kurba. S tem smo zakrožili nazaj k vlogi ženske kot simbola – tokrat znotraj družbene hierarhije kot pozicije in njene opozicije znotraj družbenega reda. Nasproti identitete »žene in matere« tako stoji »kurba«, ki je skozi moške oči lahko dojeta kot simbol, posebljenje neke Ženskosti, ki se lahko predstavlja kot »lutka«, »Japonka«, »spaka«, »Mala«, »Judinja«, »Caca«, »Ženska, ki se smeje«, »Lepo stegno«, »Dolgolaska« itd. **ŽENSKO OZIROMA KURBINO TELO JE TELO, IZPRAZNJENO VSEBINE, KAMOR SE LAHKO PROSTO VPISUJE MOŠKA ŽELJA IN NJEGOVE SEKSUALNE FANTAZIJE.** Stranka tako

¹ Povzeto po Sieder, Reinhard. 1998. *Socialna zgodovina družine*. Ljubljana: Studia humanitatis, str. 136-137.

vpraša Madeleine, ki ima čez obraz poveznjeno masko: »Kakšna si tam spodaj?« Ona pa njemu: »Kakršna hočeš, da sem. Kakšna želiš, da bi bila?« Tako maske kot vloga marionete (v uvodu omenjeno Léino oponašanje lutke) močno naglašujejo proces simbolizacije – tudi v idejah o simbolističnem gledališču Maeterlinck zahteva razosebitev igralca v prid simbola, ki pač nikoli ne more prenesti aktivne pristnosti človeka in njegove svobodne volje, ta človekova nesvoboda pa sovpada tudi s freudovsko psihoanalizo. Kakšno zvezo ima to z dejanskimi prostitutkami? Če tudi one padejo v igro razosebitve in odrekanja lastni želji, potem prav vse na nek način predstavljajo *poupée*, lutko. Tako tudi v Fellinijevi *Casanovi* (Fellini's *Casanova*, 1976): ta na koncu svojega življenja po neskončnem hranjenju svoje spolne želje naleti na žensko svojih sanj – Rosalbo, mehanizirano lutko v naravni velikosti, s katero se ljubi in ji izpove svojo ljubezen: »Od nekdat je že iščem.«

Režiser filmsko pripoved mojstrsko plete s postopnim odvijanjem, z razvijanjem treh pomenskih ravni, ki se tu in tam vozajo, ponekod zankajo, drugod pa fragmentirano na novo pripovedujejo že pripovedovane dogodke in/ali sanje. Čas ne poteka fabulativno, se pravi linearno, temveč se tke iz posameznih trenutkov, impresij, ki si nekje bolj, drugje pa manj koherentno sledijo. Če govorimo o času, se ta vidno deli predvsem na čas noči, in s tem na moški čas, ter na čas dneva, na ženski čas. Vendar pogled kamere na nek način ves čas ostaja »ženski« – to namreč ni pogled moškega očesa, ki na žensko gleda kot na Drugega in s tem v odnosu do sebe kot na objekt. Oko kamere se tako med spolnimi akti raje osredotoča na obraze deklet in ne toliko na njihova telesa; osredotoča se na njihove naličene in brezizrazne obraze, ki v svoji togosti spominjajo na maske, ki se razbijejo in razpadejo šele v hudomušnih zaupnostih z drugimi dekleti. Njihova telesa so prav tako erotizirana v odnosu do moških likov, se pravi znotraj hiše, in ne znotraj prostorske vrzeli, odmika kamere od ženskih likov.

Poprej omenjene tri plasti filmske pripovedi predstavljajo glasba, vizualna podoba ter izrečeno. Izvirno filmsko glasbo je za film zložil kar sam režiser, Bertrand Bonello, ki je bil pred filmsko kariero predvsem glasbenik. Glasba je minimalistično atmosferična in večinoma predstavlja nevsiljivo podlago podobi, atmosfera, ki jo ustvarja, pa je temačna in nas s pretečim vzdušjem ves čas drži v suspenzu. Zareze v kontinuiteti te mračnjaške atmosfere pa predstavljajo predvsem trije blues komadi: *The Right To Love You* (The Mighty Hannibal), *Nights in White Satin* (The Moody Blues) ter *Bad Girl* (Lee Moses).

Vizualno ponuja film dekadenco razkošje čutnih dražljajev: *L'Apollonide* je senzualen, čuten svet tkanin, tančic, dima, las, nataka, barv, vzorcev in ornamentov, razkošja, tekstur, jaguarjevega mišičastega in bleščečega črnega telesa, kože, dojk, ličil, draperije, rjuh, zaves, korzetov, smeha, šampanjca in sperme. Svet zapeljevanja in potešitve, zaprt svet, utemeljen na užitku. Vizualno se tu predstavlja koncept okvirja in vsebine: golo kožo deklet uokvirjajo njihovi razpuščeni lasje, njihove ogrlice in drug nakit, dražljive obleke in korzeti, celo pohištvo in zavese, ki se v metrih in metrih svojega blaga postavljajo nasproti draperiji, ki ovija telesa deklet in večinoma več razkriva kot skriva. V okvir pa jih umešča tudi montaža, ki deli filmsko platno včasih na tretjine, drugič na četrte.



Filmska tkanja pomenskih poudarkov pa se sučejo predvsem okoli izrečenega – navkljub omenjenega vizualnega in občasnih izbruhov glasbenega razkošja namreč najmočnejše podobe vznikajo v gledalčevem duhu ravno prek moči evociranja izrečenih besed. Te predstavljajo vozle, ki ga lahko poimenujemo kar pesem. Prva teh poetičnih evokacij (in hkrati najšibkejša) je izjava prostitutke Julie ob skupnem obedu deklet, ko razlaga svoj odnos do klienta Mauricea, starejšega gospoda, ki se videva izključno z njo. Včasih jo pelje celo na ostrige in na ples – ona pa se mu za to zahvali rekoč: »Zate bi si iztaknila oči, tako bi imel dve luknji več za ljubljenje z menoj.« Druga pesem je pesem Pauline, ki jo kot »gejša« najprej pove v kvazijaponsčini in nato za svojega klienta prevede v francoščino. V njej opiše pot svojega jezika, prek sobe, postelje, prek njegovih podplavov, noge, stegna, vse do njegovega uda, ki ga ovijajoč nato celega pogoltne – požiralec mečev. Tretja pesem pa predstavlja prek fragmentiranega ponavljanja skozi ves film in nazadnje še s svojo upodobitvijo osrednji simbolni vozle samega filma. Gre za Madeleinino pripoved svojih sanj stranki: kako je sanjala, da se je njegova sperma povzpela skozi njeno notranjost in jo napolnila ter nato stekla na plano skozi njene oči v obliki belih, gostih solz in prekrila njena lica, v svoji belini trkljajoč čez njene rdeče ustnice in ona si jih ni želela obrisati in je še naprej močno jokala ter se kar ni mogla ustaviti. Kurba, ki joče spermo, torej. A ta figura svoje pomensko polje še razširja v okviru *La femme qui rit* – Madeleine namreč neke noči stranka z nožem iznakazi obraz in ji podari, nariše večni nasmeh. Roman *L'homme qui rit*, v slovenščino preveden pod naslovom *Človek, ki se smeje*, je leta 1869 objavil Victor Hugo, vendar je postal popularen in bolj poznan šele z istoimensko filmsko upodobitvijo (*Mož, ki se smeje* [The Man Who Laughs, 1928, Paul Leni]). Od takrat naprej je lik vedno nasmejanega Gwynplaina, ki ga je v otroštvu iznakazila tolpa ugrabiteljev, redno navdihoval literarne, filmske ter druge ustvarjalce (med bolj znanimi aluzijami v filmski umetnosti sta *Črna Dalija* [Black Dahlia, 2006, Brian De Palma] ter lik Jokerja v *Temnem vitezu* [The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan]). Brazgotinasto nasmejana prostitutka, ki toči solze sperme, se v svojem simbolizmu in ujetosti v opozicijo ženskosti kot kurbe-svetnice postavi kot protipol madoni, ženski, ki joče krvave solze. In če mati Marija toči solze krvi zaradi trpljenja v svetu, zaradi česa joče spermo prostitutka Magdalena (Madeleine)? Filmska poetika Bertranda Bonella, ki je obenem poetična in poezijska, nam to vprašanje postavi skozi lik Madeleine – ta je obenem tudi edina, ki občinstvu nameni in ga neposredno vplete skozi »prepovedani« pogled v kamero.