

somrak:

čutnost forme, občutljivost materije

Philippe Grandrieux, dokumentarist, konceptualist, ki ima, kot pravi, rad eksperiment in video, Jonasa Mekasa in Billa Viola, ki ga v maniri pravega cineasta najbolj ganijo neme podobe kakšnega Murnaua, čeprav v isti meri obožuje izrazito govorni, dialoški film **Mama in kurba** (Le maman et la putain, 1973) francoskega posebnega Jeana Eustacha, se je s **Somrakom** (Sombre, 1998), svojim prvim igranim celovečercem, močno približal samemu bistvu filmske umetnosti. Z besedama "močno" in "bistvo" želim poudariti po eni strani Grandrieuxovo ustvarjanje "telesa" filma iz čiste kinematografske materije, svetlobe, gibanja, objektov, montaže, ritma in še posebej zvoka, po drugi strani pa merim na avdio-vizualni učinek, ki brez preostanka kot v sanjah ali predzavestnem stanju obvladuje, preplavlja, vpotegne gledalčevo percepcijo. Zvok in ritem kot tisto najbolj arhaično, tisto, kar embrio primarno zaznava v maternici ženske, pulzirajoči ritem njenega srca, ki mu daje življenje, amorfni masi čutečega mesa, nemočno pogreznjeni v breznu teme, pred vsakršno svetlobo, lučjo, vidom, pogledom, besedo, subjektivacijo, samozavedanjem. Forma je tu stvar vsebine, avtor pa zavzema mesto božjega dejanja, kreacije ex-nihilo, saj je v **Somraku** njegova "beseda" prava lacanovska "Reč" postala. Iz tega razloga je o tem filmu zelo težko govoriti, saj gre za napor, podoben izrekanju neizrekljivega; o njem se kvečjemu da kaj povedati, zapisati prek ovinka banalnega, neustreznega in kar je še hujše, za subjekta tega pisanja razgaljujočega opisovanja. Tu trčimo na klasičen aksiom poststrukturalistične teorije pripovedi, da interpretacija konstruira svoj objekt, kar pomeni, da je pomenov toliko, kolikor je možnih interpretacij, da ni metagovorice. Vedno se že nahajamo sredi lastne (subjektivne) resnice, ker zgodb ne moremo interpretirati drugače kot skozi okvir lastnih fantazem. **Somrak** s svojo seksualizirano, mitsko pripovedjo o Njemu, Njej in nemožnosti njunega razmerja, s tem ko ju arhetipizira v serijskega morilca in devico ter na tak način zgodbo distancira od vsake družbene, psihološke realnosti, da bi jo postavil na raven nezavednega, kar kliče po nekakšni interpretativni gesti. "Ton" filma (v dobesednem in prenesenem pomenu) namreč v gledalcu vzbuja prav takšne prvinske, že skoraj pozabljene afekte tesnobe in mu s svojo formo, načinom njene reprezentacije, fascinira pogled, kakor lutkovna predstava, upam si trditi da Rdeče kapice, učinkuje na otroke v prvi iz serije Grandrieuxovih mojstrskih sekvenc ali zgolj kadrov **Somraka**. Ko so ga v intervjuju (*Cahiers du Cinéma*, št. 532, februar 1999) vprašali, kaj je hotel doseči s serijskim morilcem kot "junakom" zgodbe, je odgovoril, da nikoli ni dejal, da je povedal zgodbo o serijskem morilcu, čeprav navsezadnje to je zgodba filma. **Somrak** pripoveduje veliko več. Najprej je to film o gonu smrti. Potem film o radikalni drugosti in presežni naravi ženskega užitka. In hkrati film o nemožnosti spolnega razmerja. Predvsem pa gre za film *auteurja par excellence*, ki je tako senzibiliziran, da zmore gledalca kar sam napotiti na koncepte poznega Lacana, saj svojima protagonistoma celo v usta položi "šokantni" Encôtre. Kajti prepričana sem, da tisto, kar je šokiralo, "moralno užalilo" del žirije v Locarnu, po besedah njenega predsednika Roberta Kramerja, ki je zagotovo sodil med tiste druge, ki so cilj **Somraka** prepoznali v njegovi formi, v fascinantni moči njegove "uprizoritve" in podob, ni moglo biti drugega kakor ravno njegova "somračnost", saj ne gre za banalno brutalno neposreden film tipa **Zgodilo se je čisto blizu vas** (C'est arrivé pres de chez vous, 1992) niti za kakšno psihološko študijo serijskega morilca, temveč, kot se je kot običajno odlično izrazil Vlado Škafar, za "vidno ekstazo njegove telesne in duševne prisotnosti". Somračnost, ki gre do konca (čez rob filma, fikcije), ki se dotakne ontološke razsežnosti gledajočega, ga zamaje v njegovi fantazmi, mu da za hip začutiti zev njegove lastne subjektivnosti, tisto hegllovsko "črna noč sveta". Sam Grandrieux v prej omenjenem intervjuju govori o učinku Meduzinega pogleda, ki naj bi ga film imel na



Elina Löwensohn

gledalca, pravi, da bi rad, da se vanj ujame in občuti stvari, ki ga zadevajo zelo intimno... Še bolj somračen in nelagodje vzbujajoč pa je **Somrak** v tistem svojem "še", ki ga bolj kot On uteleša ravno Ona. Ena najbolj nepozabnih, v filmskem in pripovednem smislu evokativnih prisodob **Somraka** je gotovo podoba Claireinega obraza v velikem planu, ki s široko razprtimi očmi kot v mističnem zamaknjenju počasi tone v sanje in iz kadra, dokler povsem ne izgine in se na nebu pojavi letalo, ki v diagonali razpolovi prazen ekran. Ta izjemna filmska metafora, primerljiva s podobo iz nebes visečih, za Bess donečih zvonov v **Lomu valov** (Breaking the Waves, 1996), priča o tem, da gre po eni strani kot pri Von Trierju prvenstveno za zgodbo ženskega užitka, po drugi strani pa za film, katerega vsebina je docela posrkana v njegovi formi. Kadar kamera ni neposredno poistovetena s percepcijo serijskega morilca, potem s svojo bližino, ki razkosava in razoseblja telesa ter s pospešenim gibanjem, ki vse organsko spreminja v nerazločljiv anorganski kaos, sama ustvarja njegov psihotični univerzum. In ko Jean, ta zver iz teme, gospodar lutk, pod pogledom device prvič popusti želji, ga to zgolj navda s slutnjo groze, da je na vekomaj obsojen na serijsko mašenje luknje v Drugem, na iskanje nedosegljivega, vsakič znova spodletele lastne (s)polnosti, medtem ko ona, podobno kot on, mučno razpeta v praznini med čisto (simbolno) odsotnostjo in poprisoteno čutnostjo, zdrsne v fantazmo, v imaginarno neke ljubezni, ki je nikoli ni bilo niti ni moglo biti. Morda moramo "resnico" **Somraka** sprevideti v tistih nekaj sekundah smrtne tišine, s katerimi Grandrieux uvede končni travelling, ki kot absolutni kontraplan osnovni filmski zgodbi potrdi obstoj zunanega, realnega sveta. Niti malo me ne čudi, da je Elina Löwensohn na tiskovni konferenci v Locarnu s solzami v očeh zatrjevala, da še nikoli ni videla toliko sebe na filmskem platnu. Tudi jaz ne sebe. •