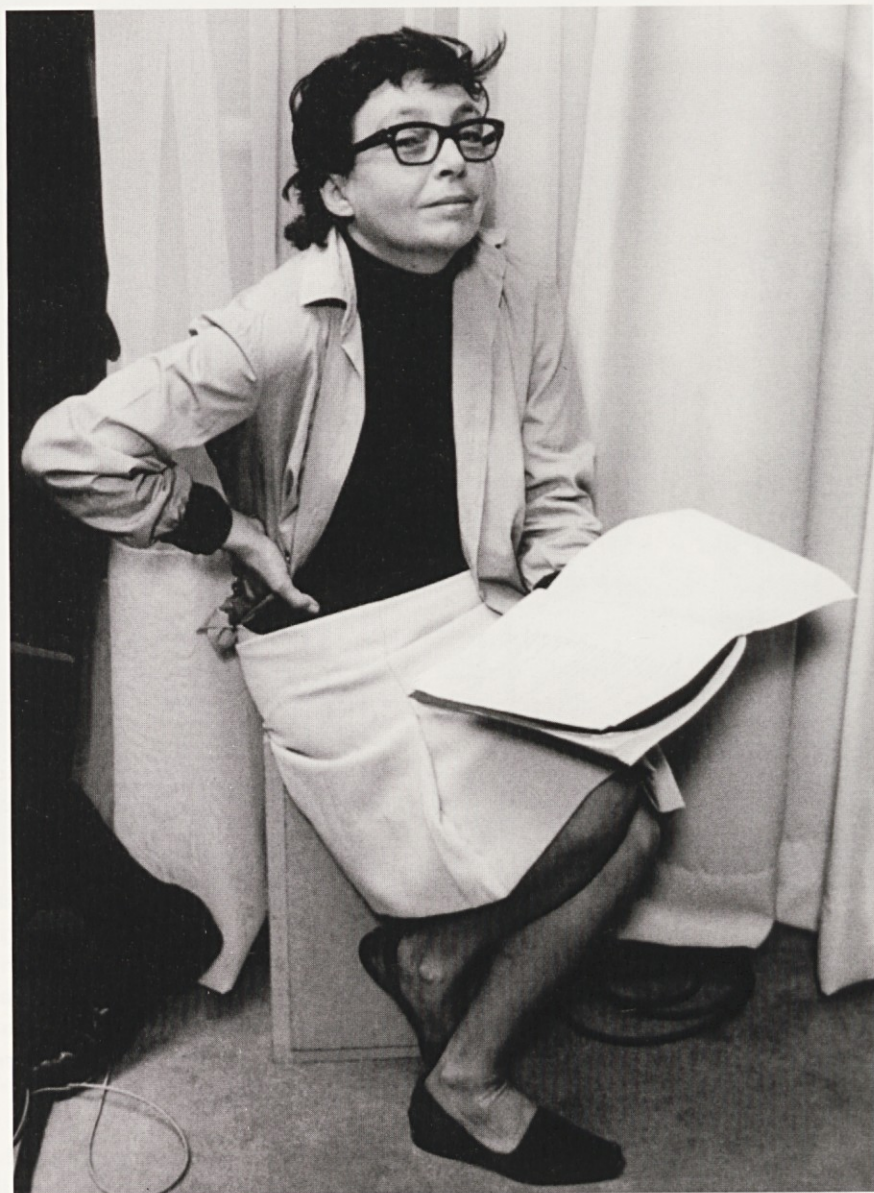


marguerite duras

zdenko vrdlovec



fotografija Dimitry Fedotov

Leta 1980, ko je Marguerite Duras posnela skoraj že vse svoje filme, so jo pri *Cahiers du cinéma* – reviji, ki je rada poudarjala, da štiti "manjšinske" cineaste – povabili, naj sama uredi in napiše celo številko revije. Njen prvi tekst v tej številki govori o politični izgubi ("zame je politična izguba predvsem izguba samega sebe, izguba svoje jeze pa tudi izguba svoje miline, svojega sovraštva, sposobnosti sovraštva, kot tudi sposobnosti ljubezni ... izguba norosti, naivnosti, svojega poguma in svoje podlosti..."), podobno kot njen prvi film *Uničiti, je rekla* (*Detruire, dit-elle*, 1969) govori o apokaliptičnem duhu revolucionarne utopije in napuha kaste "ubogih na duhu", kar so za Durasovo konzervativci, tj. tisti, ki hočejo obvarovati svoj egoistični jaz. Napisala pa je tudi tale članek z naslovom *Delati film: "Za profesionalce moj film ne obstaja. Joseph Losey v svoji knjigi hvali moje romane in obsoja na smrt moje filme, pravi, da sovraži film Uničiti, je rekla. Zame pa nikoli ni naredil filma, ki bi segel do gležnja Uničiti, je rekla. To dokazuje, da moj film ne more doseči meje profesionalcev, in prav tako njihov film ne more doseči moje meje. Začela sem tako, da sem najprej gledala njihove filme, potem sem začela delati svoje in njihovi so me vse manj zanimali. S profesionalci mislim tako kinematografske reproduktivce kot tiste, ki reproducirajo slike, v nasprotju od filmskih avtorjev, ustvarjalcev podob. Svet tega filma naseljujejo preganjani ljudje, to je fevd strahu, da nimaš kaj filmat, da ti za*

film manjkajo milijoni, milijarde. Zanje smo mi zlikovci, ki jemljemo "njihov" denar. Zadnjič se je nekdo – kaj pa vem kdo – na televiziji jezil: dati denar Durasovi, da posname *Kamion*, to pomeni, da gledalcem vsaj za pol leta priskutite film. Kakšna hvalnica! Res je in vseč mi je. Čeprav se je človek motil, saj za *Kamion* nisem dobila subvencije. V literaturi ni mogoče reči: manjka mi še 220 milijonov, da končam svojo knjigo. Če knjiga ni napisana tudi v najslabših pogojih, potem je tudi bolje, da ni. Če mora biti napisana, se bo to zgodilo tudi v najbolj nesrečnih razmerah. Ti izgovori, da ne moreš pisat, ker nimaš časa, ker si prezaposlen, v glavnem ne držijo. Takšna nujnost za cineaste ne obstaja. Oni iščejo snov, zgodbe, in te jim predlagajo, bodisi romane, bodisi scenarije, ki so jih napisali specialisti njihovega kova. In potem tehtajo te predloge, jih detajlirajo: trije zločini, en rak, ena ljubezen in ta in ta igralec. Rezultat: 700.000 gledalcev. To bi lahko prepustili tudi računalniku in potem naredili film. Rezultat: 600.000 gledalcev. Neuspeh.

Kvantitativni cineasti, ki imajo množičen uspeh – 25 dvoran, milijon in pol gledalcev – imajo čudno nostalgijo za našim filmom, se pravi za filmom, h kateremu nikoli niso pristopili, ki ni nikoli podprt z dobičkom, filmom kvantitativnega neuspeha, filmom ene dvorane in desetih tisoč gledalcev. Radi bi nas nadomestili, se znašli na našem mestu, obenem pa bi nas zamenjali in nam pobrali še teh deset tisoč gledalcev. Toda mi jih nikakor ne bi želeli zamenjati in še manj biti na njihovem mestu. Obstajamo poleg njih, naša državljanska pravica je enaka njihovi. In urhu tega, čeprav smo emblem komercialnega neuspeha, študentje diplomirajo s temami o naših filmih, o njih se pišejo cele knjige, ki potrjujejo naš obstoj. Vsakdanji tisk se za nas ne zmeni, toda mi še naprej delamo filme. In tega kvantitativni film ne more tolerirati, medtem ko ga mi pozabljamo. Raymond Queneau je rekel, da v Franciji le kakšnih dva do tri tisoč bralcev odloča o usodi knjige – to so najtežji bralci, in če ti zadržijo določene naslove ali pa jih ne, tedaj se ti naslovi uvrstijo – ali pa se ne – v francosko literaturo. Se pravi, če ne bi bilo teh bralcev, jih nobena, še tako množična publika ne bi mogla zamenjati. Pri filmu lahko govorimo o deset tisoč gledalcih, ki odločajo o usodi filma, tj. ga sprejmejo ali zavrnejo. In tega roba od dveh do deset tisoč gledalcev kvantitativni cineasti nikoli ne bodo imeli. Lahko imajo dva milijona gledalcev, toda v teh desetih milijonih ne bo teh dva do deset tisoč gledalcev."

Marguerite Duras je režirala 15 filmov, po svojih scenarijih in romanih, nekaj teh pa je napisala na podlagi svojih filmov. Režirati je začela po letu oziroma maju 1968, deloma zato, ker je zašla v pisateljsko krizo, deloma pa zato, ker se je tedaj

radikalno spremenila tudi filmska govorica, ki je začela rušiti naracijo in se spraševati o odnosu med podobo in realnostjo. Toda že kakšnih deset let prej je sama napisala scenarij, ki je v režiji Alaina Resnaisa (*Hirošima, ljubezen moja*, 1959) prispeval k radikalnemu prelomu filmske pripovedi, ki ni več pripovedovala toliko o svetu kot o spominu nanj ter vpeljala "mentalno trajanje", kjer je bilo povezovanje trenutkov in krajev odvisno samo še od duha, ki jih združuje prek spomina ali emocije. Napisala je še scenarij za film Henrija Colpija *Tako dolga odsotnost* (1961), medtem ko je Peter Brook ekraniziral – po njenem mnenju slabo – njen roman *Moderato cantabile* (1960); ekranizirali so še štiri njene romane: *Gibraltarski mornar* (Tony Richardson, 1952), *Jez proti Pacifiku* (Rene Clement, 1957), *Poleti ob pol enajstih zvečer* (Jules Dassin, 1967) in *Ljubimec* (Jean-Jacques Annaud, 1992).

Za Marguerite Duras je bila zgrešena vsaka primerjava med filmom in literaturo, kajti podoba in beseda nimata ničesar skupnega: napisana beseda je smrt stvari, podoba njena oživitev; beseda napotuje k imaginarnemu, abstraktnemu, nedoločenemu, medtem ko podoba osiromaši imaginarno s tem, da ga zvede na eno samo možnost ali na nekaj konkretnega, določenega. Svet običajnega, večinskega ali "kvantitativnega" filma, kot bi rekla Durasova, je svet suspenza, napetosti, medtem ko je svet durasovskega filma "suspendiran", začasno odstavljen svet. To je film, ki izhaja iz nemožnosti reprezentacije, nemožnosti definiranja likov, krajev, pripovedi, zgodbe ("ničesar pokazati, ničesar si predstavljati o ljubezenski zgodbi"), vendar ga zato še ni mogoče identificirati z modernističnim filmom: temu gre za rušenje forme, Durasova pa poskuša dati formo odsotnosti (odsotnosti sveta, kajpada). In to zlasti z radikalnim razhajanjem besede oziroma glasu in podobe. V njenih filmih (zlasti *Nathalie Granger*, *Ženska ob Gangesu*, *India Song*, *Vera Baxter*, *Kamion*) se beseda nikoli ne ujema s podobo, še več, beseda je dobesedno zunaj, off, podobe, kar pomeni, da smo z glasom in imaginarno vselej drugje kot v podobi in njeni indikativni navzočnosti. Glas nas s svojo pripovedjo izseli iz filmske podobe, ta pa nas – kot zrcalna podoba sveta – izseli iz sveta, ki ga kaže. Tako kot off glas je namreč emblematična figura durasovskega filma zrcalo, toda ne kot kakšna podvojitev reprezentacije, temveč kot njen vir in sama "substancia". Durasovski filmi so glasovi, ki priklicujejo podobe kot spomin neke zgodbe, o kateri se sprašujejo, če se je sploh kdaj zgodila. •

