

ZAPOREDJE NESREČNIH POGLEDOV

THE DIVING BELL AND THE BUTTERFLY, LETOŠNJI ŠTIRIKRATNI NOMINIRANEC ZA OSKARJA, JE PONOVRNO ODPRL VPRAŠANJE KREATIVNE UPORABE TEKSTUALNIH PREDLOG V POSTOPKU FILMSKE UPRIZORITVE. POLEG TEGA, DA MU JE USPELO TO DEBATO PONESTI GLOBOKO V MAINSTREAM, JE HKRATI ODPRL TUDI PROSTOR REFLEKSIJI O POLOŽAJU FILMSKEGA GLEDALCA V RAZVITIH DRUŽBAH.

MATIC MAJČEN

Na eni izmed prvih strani knjige *The Diving Bell and the Butterfly* Jean-Dominiquea Baubyja¹ najdemo zbledelo črno-belo fotografijo. Na njej moški, ujet v invalidski voziček, na zdraviški terasi gleda pokrajino, ki se odpira pred njim. Gre za idilično obmorsko veduto, negibnost oceana oriše notranjo umirjenost, v kateri sleherni človeški um najde mir in sprostitve. Vendar pa je za nas prizor dvoumen – fotografska tehnika namreč prikazano realnost splošči do te mere, da ni mogoče reči, ali je narava, ki jo opazuje, zares stvarna, ali pa je velika terasna odprtina zgolj kinematografsko platno, v katerega negibni subjekt nemo in nemočno strmi iz skorajda neposredne bližine.

Listamo naprej. Potem ko pisatelj (moški na opisani sliki) to osamljeno teraso zaradi spektakularnega razgleda, ki ga ponuja, poimenuje *Cinécittà*, navdušeno pripoveduje: »Na tem mestu bi lahko prebil cele dneve. Tu sem največji režiser vseh časov. Na strani proti mestu ponovno posnamem bližnje posnetke iz Dotika zla. Na drugi strani, proti plaži, predelam posnetke z vozičkom iz Poštne kočije, na morju pa rekreiram nevihto, ki maje tihotapce iz Ladjevja v mesecu. (...) Sem heroj Godardovega Norega Pierrota, moj obraz je umazan moder, venec dinamičnih palic obkroža mojo glavo.«²

Človek, ki mu pripadajo zgoraj napisane besede, je leta 1995, pri triinštiridesetih letih, ko je ravno dosegal poklicni vrhunec življenja kot odgovorni urednik svetovno znane modne revije *Elle*, doživel hudo kap in je ostal živ zgolj zaradi čudežev, ki jih nudi sodobna medicina. Njegovo stanje se imenuje *sindrom zaklenjenosti*: ko se je zbudil iz kome, je spoznal, da je skorajda popolnoma paraliziran. Ujet v svoje telo, nezmožen govoriti ali se premikati, je od tedaj lahko komuniciral

zgolj z mežikanjem levega očesa, edinim delom telesa, ki je poleg polovično ohranjenega sluha nemoteno deloval naprej. Da bi bilo z Jean-Dojem sploh mogoče komunicirati, je terapevtsko osebje bolnišnice v kraju Berck-sur-Mer na severozahodu Francije ustvarilo unikatno metodo. Tisti, ki se želi z njim pogovarjati, mu narekuje abecedo, urejeno po pogostosti uporabe posameznih črk v francoskem jeziku (E – S – A – R – I ... namesto A – B – C – D – E ...), pacient pa mora pomežikniti z očesom na mestu, ko želi označiti, katero črko bo uporabil pri sestavljanju besede. Pogovor z njim je zato eno samo neskončno izmenjavanje ko-

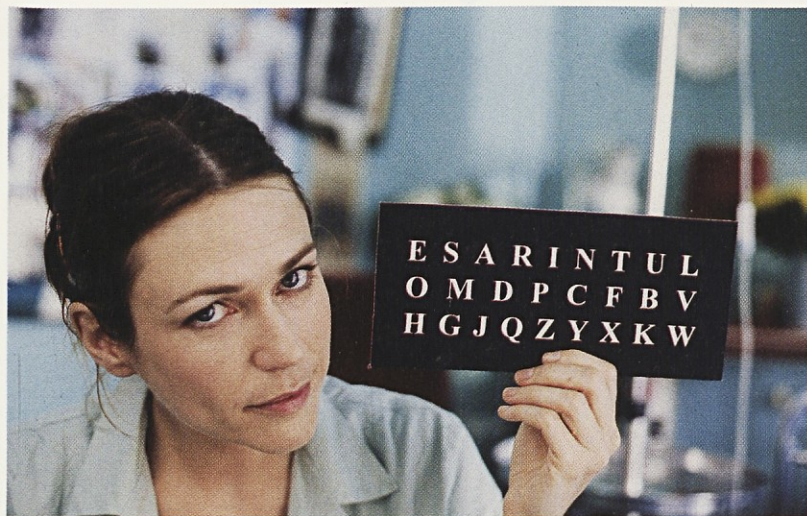
Človeški subjekt, zreduciran na mono verzijo svojega vida in obsojen na popačeno obliko svojega sluha, pravzaprav v celoti predstavlja tisto, kar sta kamera in kinematografski projektor sama po sebi.

diranih informacij, v najboljšem primeru aktualnih le za peščico oseb na vsem planetu. Prav na ta način pa je Bauby napisal omenjeno knjigo, ki je, če pomislimo, da pri takšni tehniki že samo en stavek vzame ogromno časa, v tej luči še toliko bolj občudovanja vreden dosežek.

Filmske priredbe knjižnih del so ponavadi zelo priročna stvar, tako za filmske studije kot za gledalce. Prvič kot ekvivalent scenariju predstavljajo idealno podlago za vizualno uprizoritev, kot drugo pa bistveno skrajšajo gledalčev čas, ki ga porabi za »konzumpcijo« del (tako lahko *Vzhodno od raja* raje pogledamo

v dveh urah Kazanovega filma, kot pa da bi se lotili Steinbeckovega romana na 700 straneh). Pri *The Diving Bell and the Butterfly* je nastanek filmske verzije vendarle bolj logičen od navadne profitno in pragmatično naravnane predelave teksta v sliko. Konec koncev, če glavni subjekt svoje okrnjeno doživljanje sveta poimenuje »moj lastni kino«³, potem je tisti vizualni aspekt zasidran že v samem jedru tega specifičnega avtorskega dela. Človeški subjekt, zreduciran na *mono* verzijo svojega vida in obsojen na popačeno obliko svojega sluha, pravzaprav v celoti predstavlja tisto, kar sta kamera in kinematografski projektor sama po sebi. Ne pozabimo, da je celo Gilles Deleuze v *Podobi-gibanju*⁴ prek Bergsona človeški perceptivni aparat označil kot nekakšen notranji kinematograf (»kot da bi že od nekdaj delali film, ne da bi to vedeli«), kar se pravzaprav do potankosti ujema z besedami, s katerimi se Bauby opiše v knjigi.

Vendar pa se je vizualne priredbe scenarija Ronalda Harwooda (ta ima v svojih vitrinah oskarja za *Pianista* Polanskega iz leta 2002) lotil človek, ki je v Združenih državah prej znan kot slikar in ne kot filmski ustvarjalec. Julian Schnabel, 56-letni ustvarjalec newyorške slikarske šole, notoričen zaradi svojih ogromnih platen, katerih verjetno najbolj znan kupec je Oliver Stone, je do *The Diving Bell and the Butterfly* (Le Scaphandre et le papillon, 2007) posnel dva filma. *Basquiat* (1996) je uprizoril življenje istoimenskega slikarja, *Preden se znoči* (Before Night Falls, 2000) pa tisto pesnika in pisatelja Reinalda Arenasa (igra ga Javier Bardem). Če imajo poleg biografskega značaja ta tri dela kaj skupnega, je to prav gotovo preokupacija z vprašanjem, kako svoje propadajoče vsakdanje življenje prenesti v nesmrtno simbolno sfero in s tem pustiti večno sled po tistem, ko fizična prezenca zapusti ta materialni



svet.

Schnablu se je prav gotovo treba pokloniti za filmsko različico Baubyjeve zgodbe. Kljub temu da gre za francosko-ameriško studijsko produkcijo, mu je uspelo delu pridati precejšnjo osebno noto, saj ga je posvetil svojemu za rakom umirajočemu 92-letnemu očetu. A gre tudi za avtorsko noto: film *The Diving Bell and the Butterfly* je možno opisati kot Schnablov vizualni *tour de force*, ki svoje prepričljivosti ne gradi v etični razsežnosti, kot je to nekoliko predvidljivo počel sorodni film z negibnim protagonistom *Morje v meni* (Mar adentro, 2004, Alejandro Amenábar) ali na prisiljenem sočustvovanju z ohromelim junakom, kot smo to videli v zdaj že kar malce pozabljenem *Moja leva noga* (My Left Foot: The Story of Christy Brown, 1989, Jim Sheridan) z Danielom Day – Lewisom. In zakaj tudi bi? Baubyjevo knjižno delo je namreč zaznamovano z neverjetno mero humorja, kjer je temna plat pisateljeve eksistence izražena zgolj sugestivno, vsako popačenje pri reinterpretaciji pa bi se izkazalo kot obsojanja vreden grob poseg v originalno delo. Namesto tega je Schnabel skupaj z direktorjem fotografije Januszem Kaminskim (sicer bolj znanim po dolgoletnem sodelovanju s Stevenom Spielbergom vse od *Schindlerjevega Seznama* [1993, Schindler's List] pa do novega *Indiane Jonesa* [2008, Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull]) Baubyjevo »kinematografsko« polzavestno stanje prikazal z daljšimi prizori v prvi osebi, obogatanimi s flashbacki iz protagonistove preteklosti, ki trajajo bodisi nekaj stotink ali pa gre za zaigrane prizore v klasičnem filmskem smislu. Ta ekstremni, s subjektivnostjo pogleda zaznamovani pristop mu je omogočil, da je v praksi uporabil paleto raznolikih filmskih tehnik, ki smo jih prej vajeni iz kakšne avantgardne produkcije kot pa iz

klasičnega narativnega filma (kar *The Diving Bell and the Butterfly* kljub vsemu še vedno je). Od ekstremnih povečav Baubyjevega očesa, ki latentno citira enak kader očesa Juliette Binoche v *Modri* (Trois Couleurs: Bleu, 1993, Krzysztof Kieslowski), naključnih in na videz ponesrečenih gibov, ki spominjajo na kakšnega Cassavettesa, ko teče za Petrom Falkom v *Ženski pod vplivom* (A Woman Under the Influence, 1974), do utripajoče izmenjujočih podob Stanleya Brakhagea, ki jih mora šele gledalec razporediti v časovno zaporedje in ki podajajo glavno asociativno referenco v filmu.

Zanimivo pravzaprav, da je pogumna uporaba prvoosebnih posnetkov tako v oči bijoča, če pomislimo, da je ta tehnika široko uporabljana v oglaševalski industriji, videoigrah (kjer se je z *Doomom* leta 1993 začel celo žanr prvoosebne akcije) in kot ena izmed režiserju razpoložljivih tehnik tudi v filmu (spomnimo se samo tovrstnih prizorov iz *Biti John Malkovich* [Being John Malkovich, 1999, Spike Jonze]). Prvo zares ekstenzivno uporabo subjektivne podobe, ki jo beleži kolektivni spomin, predstavlja *Dama v jezeru* (Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery) po zgodbi Raymonda Chandlerja, kjer celotno dogajanje od prve do zadnje minute spremljamo skozi oči protagonista Philipa Marlowa, delno pa tudi *Temni prehod* (Dark Passage, 1947, Delmer Daves), ko se prvi del filma odvije skozi oči Humpreyja Bogarta.

Julian Schnabel gre v tem nekoliko dlje, saj poskuša do potankosti simulirati videnje protagonista, vključno z mehaničnim aspektom uporabe oči, kot je mežikanje, delna zaprtost vek, zamegljen pogled in v nekem prizoru celo opazovanje lastnih trepalnic. Poskus doslednega gledanja skozi oči drugega je seveda nemogoča naloga, ker je gledalčev sprejem tovrstnih informacij vedno zreduciran in sprejet z bolj bogatim

perceptivnim aparatom, ki ne vključuje samo širšega biološkega, ampak tudi drugačno intelektualno in kulturno ozadje. Že leta 1637 je René Descartes poskušal nekaj podobnega, ko je v *Dioptriki* opisal eksperiment, v katerem je nekega moža postavil v zatemnjeno sobo in mu naročil, naj pogleda v svet skozi špranjo, v katero je vstavil oko mrtvega človeka, ki naj bi mu zagotavljal nov pogled kot prizmo drugega. Tovrstna simulacija spodleti že zato, ker se sleherni zavest prej giblje na osi osredotočenosti, zbranosti in pripravljenosti kognitivne obdelave vidnega, kot pa da bi bila zgolj serija objektivno materializiranih podob, ki jih je mogoče sekundarno preučevati kot fizične površine pravokotne oblike. Schnabel prav zaradi tega Baubyjevo videnje pospremi s podobami, ki predmete *skenirajo* z zoom objektivom, tresenjem in nevrotičnim gibanjem kamere ter zamegljevanjem ozadja za razliko od klasičnega filmskega kadra, kjer so nekateri predmeti postavljeni v ospredje, drugi pa ostajajo v ozadju in so dani v analizo gledalcu. S stališča tehnike snemanja je plodno opazovati, kakšno estetsko zadovoljivo izkušnjo prinesejo te podobe, ki jih je torej zavajajoče interpretirati kot simulacijo percepcije, temveč raje kot *označitve*. Brakhagevsko bledeče, mehko izginjajoče in ponovno vznikajoče raznovrstne serije podob imajo vendarle zgolj funkcijo *opisovanja* določenega sentimenta, ki bolj ali manj ustreza tistemu, kar se v subjektu v resnici dogaja. Jacques Aumont na nekem mestu kritizira prav to Brakhagevo fantazmo zajemanja neoporečnih podob, domnevno očiščenih jezika, brez predsodkov, brez vedenja, popolnoma nedolžnih, kot pri otroku, nad katerega še ni bil naložen jarem simbolizacije, podob, ki delujejo samo s svojo brezmejno močjo. Takšne vizije vendarle ni mogoče opisati drugače kot utopično.⁵



Prvoosebna perspektiva je v *The Diving Bell and the Butterfly* učinkovita, ker spravi v pogon gledalčev fantazmatski register. Podobe Baubyja (igra ga Mathieu Amalric) oz. nas samih, ko gledamo skozi njegove oči, se gradijo zgolj prek govora drugih, s pomočjo katerega si ustvarjamo imaginarno sliko o videzu telesa, iz katerega v času filma zaznavamo svet. Skupaj s filmskim subjektom lovimo odseve svetlobe, ki zrcalijo naš obraz na okenskem steklu kot nekakšno neživo prikazen, nenaravno izprijen produkt znanosti, ki v gledalcu povzroči strah pred videnjem lastnega atrofirane telesa.

Odsevi v ogledalih, ki prikazujejo osebo na mestu, na katerem bi moral biti gledalec, še zdaleč niso izum filmske umetnosti, čeprav znotraj zgodovine medija *The Diving Bell and the Butterfly* s takšnimi potezami intuitivno primarno citira *Damo v jezeru*. V slikarstvu je v 17. stoletju Velasquezova mojstrovina *Las Meninas* (1656, danes v Madridskem Museo del Prado) povzročila splošni prevrat v mišljenju umetniških del. Platno uprizarja kopico dvornih oseb, v ozadju pa poleg uprizorjenega slikarja samega na steni vidimo ogledalo, v katerem jasno razločimo podobo kraljevska para, ki naj bi stal prav na mestu, s katerega mi kot gledalci zremo v umetnino. Foucault je trdil, da slika s to dimenzijo uprizarja odsotnost gledalca, Searle je položaj gledalca umestil v teorijo govornega dejanja, Mieke Bal je ob tem opozorila na nevarnost vsiljene interpretacije in dodala, da je to umetnino potrebno misliti v njeni vprašljivosti, tudi na splošno pa je bilo o kompleksnem reflektiranju gledalčevega položaja na osnovi tega Velasquezovega dela v zgodovini zlomljenih mnogo peres.⁶

S psihoanalitične perspektive Baubyjevo migetavo oko do potankosti ustreza opisu avtonomnega parcialnega objekta. Je organ, oropan telesa, ki ostane gro-

teskno živ, tudi potem, ko je njegovo telo že umrlo. Celo Bauby sam v nekem trenutku izjavi, da je svojim otrokom postal kot »zombijevski oče«, v trenutku spoznanja, da bi se jim njegovo telo lahko zdelo nekaj, kar so do tedaj videli le v grozljivkah. V *The Diving Bell and the Butterfly* ta neumrljivi delni objekt prek prvoosebne perspektive pokaže svoj pravi značaj – izkaže se, da je v resnici ponotranjen, del nas samih, in da ne gre za neko neznano eksterno silo. Slavoj Žižek pravi, da je edini način, da se takšnega tujka znebiš, ta, da postaneš to tuje samo. Morda je prav realni Jean-Dominique Bauby moral umreti, da se je filmsko delo materializiralo na prvoosebni način, z njim pa smo se gledalci tako rekoč postavili v vlogo tega moteče neumrljivega očesa.

V poteku tega stanja biti lahko opazujemo, kako v tej *interpasivnosti*⁷ nekdo komunikacijo opravlja za nas (kot vnaprej posnet smeh v televizijskih serijah) in tako še enkrat reflektira mehanizme filmske komunikacije nasploh. In na koncu, če Žižek v prvih sekundah *Sprevrženčevega filmskega vodnika* (*The Pervert's Guide to the Cinema*, 2006) film opiše kot nekaj, kar nas nauči, kako želeti, potem podoba terapevtke, ki Baubyju (torej nam) ploščo z abecedo kot nekakšnimi sporočili iz onostranstva dobesedno tišči v obraz, pravzaprav ustrezno zajame tisto, kar film sploh podaja: koordinate naše želje. Po drugi strani pa je materinski lik, ki ga predstavlja, ustrezna metafora začetkov otroškega vstopa v simbolno skozi primarno socializacijo. Po tej liniji je v filmski različici *The Diving Bell and the Butterfly* iskanje vzporednic Baubyjevega vstajenja z rojstvom filma nadvse zabavno početje, saj oboje zaznamujejo revolucionarni prelomi, ki spreminjajo recepcijo realnosti skozi podobe: prehod iz teme v svetlobo, od statičnosti h gibanju, od tišine h govoru, da ne omenjamo Jean-Dojevega načina komunikacije,

ki dobesedno »govori s pogledom«.

V samem jedru tega sporočila je na koncu vendarle mogoče najti ugotovitev, da gre tako pri gledalcu kot filmskem subjektu z vsemi realnimi ali potvorjenimi realnostmi v svojem najglobljem bistvu za nesrečna pogleda, zaslepljena s spektaklom, ki sta ga na takšen ali drugačen način prisiljena sprejeti v negibnem, priklenjenem stanju. Oba sta se naenkrat nemočna znašla v neki nočni mori, vzporednem svetu, ki jemlje pravo, izvirno mesto (in čas) bivanja. Genialno nori, a žal le fiktivni dr. Emmett Brown na nekem drugem mestu (v *Vrnitvi v prihodnost*, *Back to the Future*, 1985–1990, Robert Zemeckis) na popolnoma enak način razloži od strahu okamenelemu Martyju McFlyju njegovo izgubljenost v časovni zanki, ki moreče izkrivlja pravo realnost. To je simbolni svet, ki nima opraviti s stvarnostjo, nasproti njej so to zgolj sanje. Le da se mi kot gledalci lahko iz njih vsaj zbudimo.

[1] Jean-Dominique Bauby, *The Diving Bell and the Butterfly*, New York: Vintage, 1998.

[2] Prav tam, str. 29–30. Izvirni naslovi filmov: *Touch of Evil*, 1958, Orson Welles; *Stagecoach*, 1939, John Ford; *Moonfleet*, 1955, Fritz Lang; *Pierrot le fou*, 1965, Jean-Luc Godard.

[3] Prav tam, str. 45.

[4] Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1991, str. 10.

[5] Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Pariz: Armand Colin, 2005, str. 54.

[6] Glej npr. Mieke Bal, *Branje umetnosti?*, v: *Likovne besede*, št. 69–70, 2004, str. 40–51.

[7] Slavoj Žižek, *How to read Lacan*, London: Granta, 2006, str. 23–24.