



Oči brez obraza

obraz v filmu
Nejc Pohar

Veliki plan

Mar velja Hamletu, medtem ko nagovarja Ofelijo – »Bog vam je dal en obraz in ve si delate drugega« – odgovoriti z Normo iz Wilderjeve klasike **Bulvar somraka** (*Sunset Boulevard*, 1950, Billy Wilder) – »Gospod De Mille, pripravljena sem za veliki plan ...«¹? Kakšno je razmerje med

»obrazom« in »dušo«, med zunanostjo in notranostjo, ju je mogoče ločiti, kaj se zgodi z notranostjo, če zamenjamo zunanost, mar izgubimo eno, če ukinemo drugo? Je obraz že jaz? So oči okna v dušo ali solze tečejo iz clunnybrownovsko zamašenih kloak? Nam film v 21. stoletju, v času hkratnega

pomnoževanja in pomanjševanja podob, neskončne verige podob in samopodob na zaslonih televizorjev, tablic, telefonov in Facebooka – kot knjige obrazov – sploh še lahko pomaga pri iskanju pravilno zastavljenih vprašanj o obrazu kot zagotovilu identičnosti-samega-s-seboj? Je mogoče

¹ V filmu *Sunset Boulevard*, postavimo ga lahko na mejo obrazov nemih filmov in obrazov zvezdniškega sistema, bivša filmska zvezda Norma Desmond najetemu scenaristu Joeju Gillisu v domačem kinu predvaja svoj zgodnji film. Odišavljena z vonjem tuberoz ga prime pod roko, pri tem pozabi, da ga je najela ona sama, v *offu* slišimo njegov glas, sekvenca gledanja filma v filmu se zgosti v dva velika plana mlade

Norme, predvajana na platnu, prekinjena z mednapisom: »Cast out this wicked dream which has seized my heart ...« In kar naenkrat je vse že tu. Zvok projektorja, veliki plan, projiciran na platno znotraj platna, ki ga prekriva cigaretni dim, znamenita Normina definicija nemega filma: »Še vedno prekrasno, mar ne? In nobenega dialoga. Nismo potrebovali dialogov. Imeli smo obraze.« Zadnji kader filma je statičen. Norma

prihaja proti kameri; tik preden bi jo videli v velikem planu, se slika razostri. Norma se v toku filma pripravlja na ponoven vzlet kariere s filmom *Salome*, ki bi jo seveda igrala sama – ki jo ob koncu filma igra sama in zase, a je pri tem ne moremo več videti. Od tovrstnega položaja obraza, obraza morilke, obraza igralke, igralstva, do živih mrtvecev in odsekanih glav ni več daleč.



Nekateri so za vroče

veliki plan, v določenih pogojih ga lahko enačimo z obrazom, prej kot z zgodovinsko klasifikacijo razmisliti v tistih situacijah, kjer ni več identičen s samim seboj, kjer ga je preveč ali premalo, kjer izginja, kjer se lušči od tistega, kar razkriva, zakriva, prekriva? Ker slutimo, da so za vsakim obrazom le žile in mišice, tkiva in tekočine, če že ne elektronska vezja in mikroprocesorji, se bomo osredotočili na pripovedna mesta zamenjanih, zatajevanih in zamegljenih identitet, preobrazb in podvajanj. Zato bi tokrat namesto z Deleuzevo definicijo obraza kot »živčne ploščice, organonosilke, ki je žrtvovala bistveni del svoje gibljivosti in ki svobodno sprejema ali izraža najraznovrstnejša drobna lokalna gibanja, ki jih preostalo telo poskuša prikriti«² morda morali začeti s kitajskimi obrazobralci, plastičnimi kirurgi, maskerji, finomehaniki in računalniškimi animatorji, ljudmi torej, ki skozi obraze berejo prihodnosti, brišejo preteklosti, jih krpajo, zakrivajo in prekrivajo.

Obraz in čas

A začnimo sentimentalno, s Chrisom Markerjem, ki se spominja trenutka, ko je kot sedemletnik videl veliki plan Simone Genevois v filmu *La Merveilleuse Vie De Jeanne D'Arc* (1929, Marco de Gastyne): »Ta podoba je sedemletnega otroka naučila, kako obraz, ki napolni platno, kar naenkrat postane najbolj dragocena stvar na svetu, nekaj, kar se ni prenehalo vračati, kar je vstopilo v vse trenutke življenja; ponavljati si njeno ime in opisovati

njene lastnosti je postalo najnujnejše in najsajše opravilo, z eno besedo, opisovati, kaj je ljubezen. Razvozlanje teh čudnih simptomov se je zgodilo kasneje, ob istem času kot odkritje kina ... Bil sem popolnoma nepripravljen na šokantnost tega obraza, ki je bil povečan do velikosti hiše ... Zagotovo sem zato nekoliko jezen ob uporabi imena 'kino', ko govorimo o filmih, ki jih gledamo na televiziji. Godard je to lepo pojasnil: kino je tisto, kar je večje od nas, kar gledamo navzgor. Če kino prenesemo na manjši objekt, ki ga gledamo navzdol, izgubi svoje bistvo. Človek je lahko še vedno ganjen ob prepoznavanju sledi, ki jih (kino) pušča za seboj, s spominom-portretom, ko ga gleda kot fotografijo ljubljene osebe; na televiziji lahko vidimo senco filma, obžalovanje, nostalgijo, odmev filma, a nikdar filma samega.«³

Zgodovino filma bi lahko napisali kot zgodovino prizadevanj za vzpostavitev velikega plana⁴. A naš namen ni poskus vzpostavitve zgodovinskega pregleda

ali obnavljanje klasičnih tekstov o velikem planu⁵, ampak poskus premisleka o velikem planu v situacijah, kjer obraz ni več identičen-s-samim-seboj. Če si dovolimo zgolj namig, ne pa izpeljave – razvoju velikega plana skozi zgodovino filma bi bilo moč slediti prav preko vprašanja, če in v kakšnih pogojih – zapisano z Deleuzom – »lahko veliki plan dvigne objekt na raven Entitete, ga abstrahira od vseh prostorsko-časovnih entitet, da bi omogočil vznik izraženega čistega afekta«⁶.

v intervjuju iz leta 1986 spominja: »Ljudje iz pisarne so bili zelo vznemirjeni. Prišli so dol in nekdo je rekel: 'Občinstvo ne plača za glavo ali roke ali ramena igralcev. Občinstvo hoče celo telo. Dajmo jim to, za kar plačajo.'« Griffith je stopil čisto blizu in vprašal: »Ali lahko vidite moje noge?« Ko so rekli, da jih ne morejo, je odgovoril: »Točno to počnem. Uporabljam to, kar lahko vidijo oči.«

5 Obvezno berilo bi lahko kronološko razvrstili približno takole:

Jean Epstein: »Magnification«, v *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929* (ur. Richard Abel), Princeton: Princeton University Press, 1988 (prvič objavljeno 1921 v Jean Epstein: *Bonjour Cinema*).

Bela Balázs: »The Close-up«, v *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, New York: Berghahn Books, 2010 (prvič objavljeno v *Der Geist des Films*, 1930).

Sergej Eisenstein: »Dickens, Griffith, and film today«, v Sergej Eisenstein: *Film form*, New York: Harcourt, 1949 (prvič objavljeno v *Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva*, Moskva, 1944).

Roland Barthes: »Obraz Grete Garbo«, v Roland Barthes: *Mitologike*, Ljubljana: Krtina, 2015 (prvič objavljeno v Roland Barthes: *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957).

Pascal Bonitzer: »Zvitki: labirint in vprašanje obraza«, v Bonitzer, Pascal: *Slepo polje*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1985, (prvič objavljeno v Bonitzer, Pascal: *Le Champ Aveugle*, Paris: Gallimard, 1982).

Gilles Deleuze: »Podoba-afekcija: obraz in veliki plan«, v Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1991 (prvič objavljeno v Gilles Deleuze: *Cinema 1, L'image-mouvement*, Pariz: Minuit, 1983).

Zdenko Vrdlovec: »Pogled v...«, v Zdenko Vrdlovec: *Lepota prevare*, Ljubljana: Analecta, 1987.

Jacques Aumont: »Vprašanje portreta«, v *Filmske figure, sodobna francoska teorija in analiza filma*, Ljubljana: SGFM, 1991.

Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992.

6 Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1991, str. 130.

2 Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1991, str. 121.

3 Chris Marker: *Immemory*, Paris: Centre Pompidou, 1997.

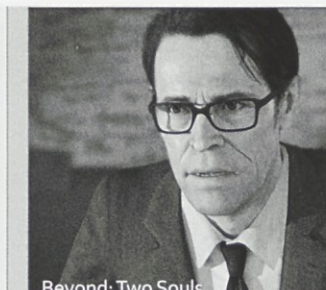
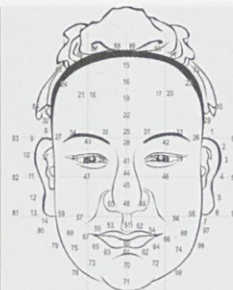
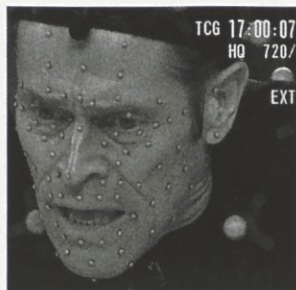
4 Edison, brata Lumière in Méliès so se velikemu planu izogibali in zgodovinarji si niso enotni, kdo je veliki plan uporabil prvi. V času prve izdaje Freudove Interpretacije sanj James Williamson posname enominutni film *Veliko požiranje* (The Big Swallow, 1901), kjer vidimo moškega srednjih let, ki iz doprsnega plana stopa proti kameri, se ustavi v velikem planu, zatem pa stopi še bliže, tako da vidimo le del njegovega obraza, brado, del nosu in usta, ki jih odpre in sliki dobesedno požre, v temo njegovih ust padeta tudi kamera in snemalec. Ko se kamera oddalji, vidimo, da moški vse požrto prežvekuje ter se ob koncu, gledajoč v kamero, zareži. Veliki plan sprva ni deloval, Lillian Gish se

Namesto podrobnega zgodovinskega pregleda uporabimo Aumontovo klasifikacijo⁷ velikih planov:

1. »primitiven« obraz je v zgodnji kinematografiji pritrjen k telesu kodificiranih pantomimskih signalov,
2. »obraz v velikem planu« se pojavi vzporedno z nemim igranim filmom v teku 20. let 20. stoletja,
3. »običajen obraz« se vzpostavi v 30. in 40. letih v hollywoodskem sistemu, kjer je primitiven jezik telesa zamenjan z naravnim jezikom jezika,
4. »človeški portret« resnične človeške narave vzpostavi italijanski neorealizem, ki je vplival na 50. in 60. leta. Ta smer, ki ji na primer pripada **Persona** (1966, Ingmar Bergman), začne vzpostavljati neizrazne ali instrumentalizirane obraze brez notranjosti in kot rezultat se v 70. letih pojavi nova paradigma,
5. »dekonstruiran obraz« (de-visage), ki ga je moč fetišizirati ali namenoma transformirati. Širše, izguba človeškega obraza je pospešena v substrukturah umetnosti, kjer banalne podobe obrazne tipologije, anonimnosti, komercializacije krožijo v konfliktu in zlitju druge z drugo.

Aumontovi klasifikaciji si bomo upali dodati novo kategorijo, poimenujmo jo (6.) »računalniški obraz«. Gre za način »proizvajanja« obraza preko novodobnih tehnik obraznega zajemanja gibanja (*facial motion capture*, krajše *facial mocap*). Postopek je zanimiv, saj je človeški obraz dobesedno de-konstruiran v »prazno« tridimenzionalno mrežo, v nosilec gibanja, kamor lahko napenjamo poljubne površine.

Obrazno zajemanje gibanja je proces, v katerem gibanje človeškega obraza zajemamo s kamerami ali laserskimi skenerji ter ga zatem elektronsko pretvorimo v digitalno bazo podatkov. S tako ustvarjeno bazo podatkov lahko proizvedemo računalniško animacijo, ki jo uporabljamo v filmih, igrah ali realnočasovnih avatarjih. Ker gibanje tako ustvarjenih likov temelji na gibih resničnih ljudi, so rezultati v primerjavi z ročno ustvarjeno



proizvedeno animacijo bližje gibanju realnega človeškega obraza. V praksi to pomeni, da na človeški obraz pritrdimo določeno število drobnih čepkov (markerjev), ponavadi med 40 in 80, ki služijo kot osnova za izdelavo mreže gibanja človeškega obraza, čigar površino v postprodukciji odstranimo ter zamenjamo s poljubno površino, torej s katerimkoli obrazom. V grobem obstajata dva načina zajemanja gibanja, dvodimenzionalni, kjer lahko uporabljamo samo eno kamero, in tridimenzionalni, kjer uporabljamo več kamer. Na tak način je nastal Golum v **Gospodarju prstanov** (The Lord of the Rings, 2001, 2002, 2003, Peter Jackson), sprevednik v **Polarnem vlaku** (Polar Express, 2004, Robert Zemeckis), **Beowulf** (2004, Robert Zemeckis), opice v **Vzponu Planeta opic** (Rise of the Planet of the Apes, 2011, Rupert Wyatt) ... Med računalniškimi igrami velja izpostaviti **Beyond: Two Souls**, kjer so Willema Dafoeja in Ellen Page s tovrstnim postopkom digitalizirali, na njuna obraza torej nalepili digitalna obraza, ki pa sta njunima »realnima« obrazoma podobna do te mere, da ju lahko z njima istovetimo.

Obraz in jaz

Sami bomo veliki plan skušali pogledati v pripovednih pozicijah, kjer izgublja identičnost-s-samim seboj, da bi ob koncu morda lahko preverili, ali tovrstna identičnost sploh obstaja. Ne-identičnosti obraza bomo skušali razvrstiti glede na prisotnost oziroma odsotnost gibljivosti, ob tem pa zasledovati razmerje med tovrstnimi pripovednimi in formalnimi postopki. Osnovna shema ima to dobro stran, da

lahko z njo zajamemo osnovno logiko razvoja obraza znotraj filma ter jo ob določenih pogojih uporabimo tako v formalnem kot pripovednem smislu, v kolikor ju je sploh mogoče ločevati.

Gibljivost

obrazi

negibnost

maske

iz gibljivega v gibljiv obraz

zamenjana identiteta

začasna

trajna

vzporedna identiteta

dvojčki

dvojniki

iz gibljivega obraza v negibnega

natikanje maske

luščenje obraza

obglavljenje

iz negibnega v negiben obraz

iz negibnega v gibljiv obraz

snemanje maske

kreiranje obraza

V prvi kategoriji gibanje (gibljivost obraza) omenimo le mikrogibanje obraza Kevina Spaceyja v **Osumljenih pet** (The Usual Suspects, 1995, Bryan Singer). Poziciji začasnega prehajanja iz gibljivega v gibljiv obraz bi lahko pripisali žanr komedije (od znamenitega trgovanja z brado v **Biti ali ne biti** [To Be or Not to Be, 1942, Ernst Lubitsch] do lišpanja v **Nekateri so za vroče** [Some Like It Hot, 1959, B. Wilder], **Tootsie** [1982, Sydney Pollack], **Gospa Doubtfire - Očka v krilu** (Mrs. Doubtfire, 1993, Chris Columbus)). Trajnemu prehodu gibljivega obraza v gibljiv obraz ustreza žanr grozljivke in filma noir: od noirovskih izpeljav do filmov

⁷ Jacques Aumont: *Du visage au cinéma*, Paris: Cahiers du cinema, 1992.



Persona



Psiho



Vitez teme

Človek slon (The Elephant Man, 1980, David Lynch), **Tuljenje** (The Howling, 1981, Joe Dante), **Muha** (The Fly, 1986, David Cronenberg). Podkategoriji vzporedne identitete (dvojčki in dvojniki) v grobem ustrezajo vse situacije, kjer isti obraz zavzema več vlog, in jo lahko povežemo z igalskimi serijami (serije Lona Chaneyja, Mike Myersa, Eddieja Murphyja, Busterja Keatona), med dvojniki bi lahko izpostavili **Dvojno Veronikino življenje** (La double vie de Véronique, 1991, Krzysztof Kiesłowski) in Bergmanov film **Persona** (1966, Ingmar Bergman), slednjega tudi v smislu spajanja dveh obrazov v en veliki plan.

Med pozicijami negibnosti velja slediti serijam superjunakov in serijskim morilcem (na eni strani Batman, Darth Vader, Fantom iz opere, na drugi Hannibal Lecter, Jason, morilec iz serije **Krik** [Scream]) in opozoriti na različne maske, od »klasičnih«, ki obraz prekrivajo v celoti, do povelj ter obrazne paralize kot delnih mask. Kjer gibljiv obraz prehaja v negibnega, naj izpostavimo le primere, ko znotraj enega obraza zasledujemo oboje, negibnost in gibljivost; kot klasični primer spomnimo na Harveyja Denta iz filma **Vitez teme** (The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan), čigar desna, »zdrava« polovica obraza, zapisano kičasto, je polovica duha, leva, »odrt« polovica obraza, pa polovica materije. V tem smislu gre tovrstno združevanje dveh obrazov znotraj enega gledati kot inverzno podobo dvojne ekspozicije. Ob koncu predzadnjega kadra Hitchcockovega filma **Psiho** (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock) tudi ne moremo več razlikovati med tem, ali

gledamo Normana Batesa, njegovo mamo ali celo oba, torej nekoga, ki ga imenujmo mama Norman⁸.

V nadaljni obravnavi prehajanja gibljivega obraza v negibni obraz bi se lahko podrobneje lotili še smrti kot totalne, nepovratne odsotnosti gibljivosti oziroma kot nepovratno obrazno negibnost, ki bi postala še posebej zanimiva v specifično filmski razsežnosti, kjer smrt še ni povsem smrt.⁹

8 Temeljno razliko med Hitchcockovim *Psihom* in Van Santovim *remakom* je treba iskati prav v kadriranju zadnje sekvence – Hitchcock se z vožnjo ustavi pri Normanovem doprsem velikem planu, Van Sant se zapelje precej bližje, v kadru, ki sledi detajlu muhe, Hitchcock ohrani spodobnost širšega velikega plana in vztraja na poziciji kamere v višini Normanovih oči, Van Sant pa veliki plan zgosti tako, da Normana kadrira od brade do čela, pozicijo kamere pa, kot da bi hotel vzpostaviti božji pogled, dvigne in zaključí z zgornjim rakurzom.

9 Tu bi se slejkoprej soočili z odsekanimi, slepimi glavami, vse od Mélièsovega *Un Homme de Têtes* (1898), kjer si človek sname glavo in jo postavi na mizo predse, preko Griffithove *Judita iz Betulije* (Judith of Bethulia, 1914, David Wark Griffith), ki glavo odseka Nebukadnezarju, Hitchcockovega *V znamenju kozoroga* (Under Capricorn, 1949, Alfred Hitchcock), kjer Ingrid Bergman v postelji zagleda mumificirano glavo, do Herzogovega *Aguirre, srd božji* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972, Werner Herzog), kjer Perucho izdajalcu odseka glavo, ki se zvali stran od telesa, a še vedno govori, pa vse do filma *Osmi potnik* (Alien, 1979, Ridley Scott), kjer se Asheva glava loči od telesa, a ne preneha govoriti, s čimer izvemo, da je Ash robot, pa vse do Fincherjevega filma *Sedem* (Seven, 1995, David Fincher), kjer odsekane glave nikdar ne vidimo.

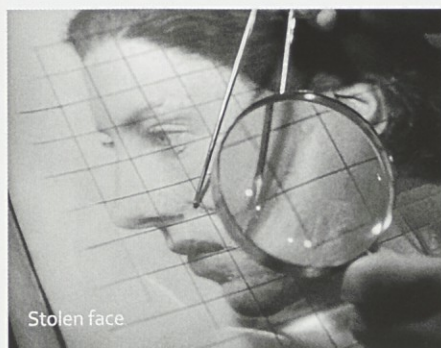
Glave brez teles znotraj filma v določenih situacijah delujejo kot inverzne podobe dvojnikov, vsaj v

V splošnem bi lahko opozorili še na dva tipa slepote, povezana z razmerjem med očmi in preostalim obrazom – obrazno in očesno slepoto. Obrazna slepota je kombinacija negibnega obraza in premikajočih se oči, očesna slepota je kombinacija premikajočega se obraza in negibnih oči. Takoj zatem bi veljalo podati nekaj splošnih opomb. Velikih planov je v sodobnem filmu vedno manj, zlasti v primerjavi z aumontovskim »povojnim filmom, to nenavadno kinematografsko 'moderno' s svojo posebno povezanostjo z realizmom, edinim trenutkom v vsej zgodovini filma, ki je resnično avtoriziral portret«. Velike plane sodobnega filma lahko do neke mere povežemo z žanri, upamo si celo trditi, da jih je v grozljivkah in potomcih *filma noir* več kot v komedijah.

Obraz in stas

Poskusa razumevanja velikega plana smo se lotili tako, da smo si pri filmih izbrali enega izmed postopkov obdelave obraza, ki gibljiv obraz preko negibnosti prevaja zopet v gibljiv obraz – to je plastična operacija. Zazdela se nam je namreč, da

razsežnosti, ko mrtvi, slepi obrazi počnejo več (govorijo, se premikajo ...), kot bi od njih lahko pričakovali (Herzog, Scott). Pri tem velja seveda spomniti, kaj je Hitchcocka, kot je zaupal Truffautu, navdihnili med pripravami na Dvoriščno okno: »Patrick Mahon je dekletovo glavo dal v kamin in ga prižgal. Potem se je zgodilo nekaj, kar zveni izmišljeno, a je popolnoma resnično. Takoj za tem, ko je dal glavo v kamin, se je začela nevihta, polna strel in grmenja. Vročina je povzročila, da so se oči na goreči glavi široko odprle, kot da bi strmele v Mahona. Zbežal je na obalo in se vrnil čez nekaj ur. V tem času je glava že zgorela v ognju.«



Stolen face



Faceless



se lahko obrazu približamo tako, da ga snamemo.

V filmu **Nora Prentiss** (1947, Vincent Sherman) se plastični kirurg Talbot zaljubi v barsko pevko Noro Prentiss, z njo pobegne iz San Franciscu v New York, zamenja ime, začne piti in se med bežanjem pred policijo zaleti z avtom. Po operaciji, ko mu odvijajo obraz, je obtožen umora samega sebe, policija ga odvede v San Francisco, kjer je spoznan za krivega. V formalnem smislu sta ključni dve sekvenci. Prva je tista, kjer so z njegovega obraza odstranjeni povoji, a njegovega obraza ne vidimo oziroma ga vidimo samo preko velikega plana Nore Prentiss, druga je obravnavna na sodišču, kjer ga vidimo v srednjih planih, a je njegov obraz negiben, blokiran, zacementiran. Njegova bivša žena, gospa Talbot, na primer nastopi kot priča in na vprašanje, ali prepozna ta obraz, odgovori z ne. Takrat prvič vidimo Talbota v velikem planu, njegov obraz je negiben.

Potem ko je obsojen za umor, sledita dva velika plana, presvetljena z novinarskimi bliskavicami. Ob koncu, ko ga v zaporu obišče Nora, je sekvenca kadrirana v profilnih srednjih planih, vedno iz profila, vse do trenutka, ko vidimo njegov veliki plan iz za zaporniške mreže. Ves finale filma je v formalnem smislu počasno približevanje velikemu planu preko velikih planov vseh ostalih vpletenih, večkrat se mu približamo, a ga ne dosežemo vse do konca; ko se pojavi prvič in edinkrat, je med njim in nami gosta zaporniška mreža.

Ko se Anna Holm v filmu **Njen obraz** (*A Woman's Face*, 1941, George Cukor) prvič po plastični operaciji vidi v

ogledalu, je njen veliki plan kadriran s hrbtne strani ogledala, torej delen, nedovršen. V filmu **Mračen prehod** (*Dark Passage*, 1946, Delmer Daves) se prvi del filma, v celoti posnet kot subjektivni kader, konča tako, da plastični kirurg na obraz Vincenta Parryja položi krpo, prepojeno z anestetiki. Sledi »sanjska« sekvenca, kjer so veliki plani multiplicirani, posneti v dvojnih ekspozicijah. V filmu **Stolen face** (1952, Terence Fisher) se doktor Ritter zaljubi v pianistko Alice, vendar je ta že zaročena, a ker doktorju Ritterju tega ne upa povedati, ga brez pojasnil zapusti. Ritter se pripravlja na novo operacijo, ko ga pokliče Alice in mu pove, da se bo poročila. Ritter operira pacientko Lily tako, da njen obraz po operaciji spominja na Alice. Ko se pripravlja na operacijo, sledimo sekvenci fotografiranja Lily; fotografija je stiskana na papir z rasterjem, doktor jo pregleduje in v tistem trenutku ga kliče Alice. Doktor je v šoku, v srednjem planu vidimo, kako čez fotografijo polije črnilo, sledi veliki plan fotografije, čez njo se preliva črnilo.

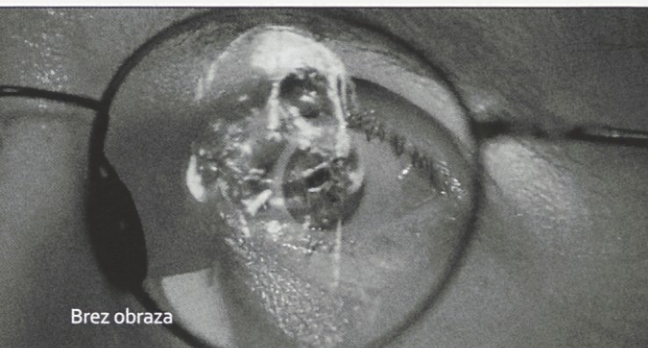
Ko Ritter Lily prvič pokaže njen novi obraz, je kadrirana iz za hrbta, z vožnjo naprej se ji približamo vse do velikega plana, a je kadrirana tako, da jo vidimo v odsevu ogledala.

V **Očeh brez obraza** (*Les yeux sans visage*, 1960, Georges Franju) poskuša doktor Genessier popraviti obraz svoje hčerke Christiane tako, da nanjo presadi obraz druge mlade ženske, Edne. Operacija ne uspe, telo zavrača novo tkivo in obraz Christiane je iz dneva v dan bolj deformiran. V prizoru presajanja se do obraza Edne

dokoplujemo preko velikih planov doktorja in njegove asistentke. Ob koncu, ko je obraz končno odstranjen z Edne, v velikem planu vidimo Ednin obraz, snet z glave, kot mrtvo gnetljivo masko. Drugi ključni prizor je tisti, v katerem doktor opazuje svojo hčerko z Edninim obrazom. Vidimo jo brez maske, v velikem planu, vendar se veliki plan zamrzne v fotogram, v nekakšnem *flashforwardu* sledijo tri fotografije, posnete v razmaku sedmih dni, na vsaki izmed njih je Christianin obraz bolj iznakažen.

V **Faceless** (*Les prédateurs de la nuit*, 1988, Jesús Franco) smo pred koncem filma soočeni z velikim planom obrazarane, torej obraza, ki mu je bila v procesu operacije odvzeta površina, koža. Kader je preveč direkten, pokaže preveč, obrazrana se zdi mrtev obraz vse do trenutka, ko se začnejo na njem premikati oči.

V **Brez obraza** (*Face/Off*, 1997, John Woo) je situacija iz *Oči brez obraza* radikalizirana. Obraza agenta Archerja in psihopatskega morilca Troya, ki je pred šestimi leti ubil Archerjevega sina, sta zamenjana med plastično operacijo. Zapletene pripovedne strukture ne obnavljamo v celoti, četudi je za razumevanje identitetnega položaja, torej razmerja med notranjostjo in zunanostjo, ključna. V grobem smo po presaditvi obeh obrazov soočeni z obrazom agenta Archerja, pripetim na notranjost oziroma telo morilca Troya, in obrazom morilca Troya, pripetim na notranjost agenta Archerja. Tu si pogledimo sekvenco, kjer je na Troyevo telo pripet Archerjev obraz. Plastičnega kirurga Walsha Troyeva pajdaša pod prisilo pripeljeta v operacijsko dvorano, kjer v srednjih planih vidimo Troya,



Brez obraza



Lahko noč, mamica

ki si na zaslonih ogleduje priprave na operacijo. Sledi vožnja naprej na veliki plan doktorja Walsha, ki se konča z velikim planom njegovih oči, prekritih s stekli očal, v njih pa se izostri veliki plan Troya brez obraza. V nekem smislu lahko govorimo o nekakšni dvojni ekspoziciji, vzpostavljeni preko odseva, o velikem planu v velikem planu. Upali bi si celo pomisliti, da je pogled na obraz brez obraza, na to, kar se skriva pod obrazom, preveč direkten, da bi ga lahko videli drugače kot v odsevu.

V **Lahko noč, mamica** (Ich seh, Ich seh, 2014, Veronika Franz, Severin Fiala) se mama, poškodovana v prometni nesreči, vrne v podeželsko hišo, kjer jo čaka/ta otrok/a. Njen obraz je zavrt v povoje, ki si jih odvijte dvakrat. Prvič, ko si ponoči v kopalnici neguje obraz. Sin jo pride pogledat, vidimo jo izza hrbta, najprej v srednjem, zatem v bližnjem planu, v kadru je ogledalo; v nekem trenutku se mama obrne proti sinu tako, da v ogledalu v velikem planu vidimo njeno oko. Drugič v sanjski sekvenci, kjer jo v srednjem planu vidimo izza hrbta, kako se slači, si odvijte povoje, zatem se kamera obrne in vidimo jo v obraz, vendar se začne ta nenadzorovano premikati v *fastmotionu*, razmazano, spominjajoč na Baconove portrete.

Zdaj se jasna dva poudarka, najprej da se v tovrstnih situacijah do velikega plana, če sploh, dokopljemo preko serije drugih velikih planov, da velikega plana torej ni brez drugega velikega plana, a da to ne pomeni, da veliki plan, v nasprotju z obrazom, ki je vedno obraz v odnosu do drugih obrazov, ni veliki plan v odnosu do drugih velikih planov. Takoj zatem, da obraza, ki postaja drug obraz, ne moremo videti neposredno, ampak

se med njega in gledalca nekaj vriva, ga nekaj prekriva, zakriva, da je torej pogled praviloma vzpostavljen s pomočjo optičnega pripomočka (ogledala, povečevalnega stekla, skenerja, fotografije ...). Da bi sploh lahko videli, kako se vidi junak (z novim obrazom), moramo videti skozi odsev ogledala, razostreitev, optično situacijo, ki razmaže, zabriše pogled, s tem pa že napotuje na združevanje klasične pozicije kadra/protikadra znotraj enega kadra. Zapisano drugače, formalna vpeljava tovrstnega vmesnika je način, kako upodobiti travmo prehoda od starega k novemu obrazu, kako se spopasti s pripovedno »ne-identičnostjo« obraza. A bolj ključno vprašanje je, ali lahko iz tovrstnih situacij preidemo tudi do položajev, kjer je obraz identičen-s-samim-seboj. Odgovor lahko nakažemo preko računalniško proizvedenega obraza, torej gibljive mreže, na katero lahko napenjamo poljubne površine. Zdi se namreč, da lahko preko obraza definiramo realnost znotraj fikcije. Računalniška igra *Beyond: Two Souls* (2013, D. Cage) temelji na dveh fiktivnih likih, ki sta proizvedena na podlagi dveh resničnih igralcev, Willema Dafoeja in Ellen Page. Njuna obraza so digitalizirali in čeznju napeli površino njiju samih. Povedano drugače, preko postopkov zajemanja gibanja so analogni obraz Willema Dafoeja digitalizirali, ga spremenili v tridimenzionalno mrežo gibanja in čezenj napeli digitalni obraz Willema Dafoeja. V tem smislu gre Dafoejev obraz razumeti kot obraz, kjer »identičnost-s-samim-sabo« ves čas prehaja v »ne-identičnost-s-samim-sabo«, kot obraz, ki ne vsebuje samo samega sebe in značaja, ki ga uteleša, temveč celo kot obraz, ki mu to uspe navkljub vmesni operaciji »brisanja«

samega sebe, lastne redukcije na nevtravno gibljivo mrežo.

Film danes v mnogočem postaja podoben gibljivim slikanicam, torej podobam, pod katerimi piše, kaj upodablja. V tem smislu paralizira cinefilijo prav v razsežnosti ljubezni do podob, še enkrat z Markerjem, večjih od hiš.¹⁰ A film, to je veliki plan, veliki plan na velikem platnu. Film je veliki plan Anne Karine, prešite z velikim planom Ivane Orleanske, sta Bibi Andersson in Liv Ullmann v enem obrazu, poslednji kader Normana Batesa v dvojni ekspoziciji z mamo, Rutger Hauer v solzah in dežju, Harry Dean Stanton v odsevu Nastasje Kinski, Veronika in Veronique v kristalni krogli, Snežana Nikšić na papirnatih avionih, Ingrid Bergman, vedno in povsod ... V Markerjevem filmu **Mesto slovesa** (La Jetée, 1962, Chris Marker), v celoti sestavljenem iz fotogramov, se prvi niz eksperimentov konča kot izhodišče za zaporedje eksperimentov, kjer bo moški žensko srečeval v različnih časih. Nekajkrat jo »sreča pred njunimi znamenji na stenah, preprosto ga pozdravi, kliče ga moj duh, nekega dne je prestrašena, nekega dne se čezenj nagne. On nikdar ne ve, ali se k njej spet premika ali je tja porinjen, ali si je vse izmislil ali samo sanja.« Sledi serija fotogramov nje, ki se prebujajo, zadnji v seriji teh fotogramov pa ni fotogram, ampak posnetek v velikem planu; ona odpre oči, se drobno nasmehne, vdihne in izdihne. Kot da se ne bi nikdar končalo.

¹⁰ Tovrstni postopki hkrati potekajo v obliki poskusov restavracije filmskih podob, ki spominjajo na plastične operacije v smislu odprave znakov staranja, prekrivanja in odpravljanja gub, materialnih in narativnih vrzeli, bledenja barv.