

narodu in drugim – pa četudi s šablonsko zgodbico – dejal, da je vse kar je bilo, lahko tudi prednost: v kolikor preteklost obrneš v prid prihodnosti. Za kinematografijo, ki ima nujen pečat vzhodnoevropske prvinience je to zavidanja vreden plus.
M. Š.



hommes femmes: mode d'emploi

Anouk Aimée

Moški, ženske: navodilo za uporabo

Francija **režija** Claude Lelouch

"Nehumana komedija" – tako pravi Lelouch svojemu filmu, v katerem resne stvari obdeluje s frivolno lahkostjo in frivolne z besno resnostjo. Pravzaprav je frivolno resen že sam angažma glavnega igralca – Bernarda Tapieja, nekdanjega kompromitiranega politika, špekulanta in zakonsko preganjanega a vendarle svobodnega človeka, ki ga ščiti imuniteta evropskega poslanca. Dovolj drzna odločitev in dobra manipulacija, ki pridela kopico ugibanj o politiku kot najzlahtnejši materiji prevarantstva, najbližjega prav igralskemu poklicu... Kakor koli že, Tapie se je obnašal, kot da ima za seboj igralsko akademijo. Bernard Tapie igra poslovneža, bon vivanta srednjih let – Benoita Blanca, ki se seli od ženske do ženske, vse dokler se mu ena od njih – zdravnica (igra jo Alessandra Martines, Lelouchova žena) ne maščuje tako, da njegovo diagnozo zamenja z diagnozo drugega pacienta. Blanc tako misli, da ima raka na želodcu – ne samo misli, celo zdravi ga s kemoterapijo. Četudi zagovarja tezo, da si bolan toliko, v kolikor v to verjameš in četudi on v to diagnozo noče verjeti, se njegovo življenje počasi spreminja – celo tako daleč, da vleče poteze, ki jih sicer nikoli ne bi (odpotuje v Lourd od koder pa se ne vrne, saj se na poti ponesreči). Na drugi strani pa tisti, ki v resnici ima raka in se smrti boji – vse dokler ne dobi negativnega Blancovega izvida – potlači svojo hipohondrijo in vsaj nekaj časa srečno živi. Bolj kot zaplet, ki ga Lelouch prilepi na temeljne človeške stiske in strahove, pa je zanimiv njegov način prevajanja Pascala, Bernardette ali svetega pisma v vsakdanji jezik smrtnikov in njihovih preokupacij. Maksimalno dialoški film preplete še z Lelouch *touchem*, kjer celoto preči ogromno podzgodb in pod-usod – ne da bi s tem izgubil osnovno nit pripovedi; podpoglavja puščajo možnost intelektualnih debat postfilmskih pogovorov – bodisi o temeljnih distinkcijah med evropskim in ameriškim filmom ("ameriški film pripoveduje male zgodbe z neskončnimi sredstvi, francoski pa velike z minimalnimi sredstvi") bodisi o sofizmih, vtkanih v pogovor med Blancom in artistom, ki ga

odkrije med klošarji. "Kaj si želiš, uspeh ali dobre kritike?" ga vpraša potem, ko mu obljubi, da ga bo iz pocestneža prelevil v zvezdo. "Zakaj ne bi imel obojega?" odgovori drugi. Lelouch bo s tem filmom požel uspeh, deloma vezan tudi na ime Bernarda Tapieja, ki je že v Benetkah rušil in omajal ves protokol, saj so se ga vsi izogibali kot kuge. In res: po prvih tednih predvajanja film že prinaša dobičke, nerodno je le to, da bodo Tapieju najbrž vsak frank zarubili. Ko so mu pred leti zasegli premoženje (saj je z denarjem, ki ga ni imel in s posojili, ki jih ni mogel vrniti, kupil športno firmo), je njegova hiša ostala prazna, toda dolgovi še zdaleč ni pokrili.

M. Š.

guy

ZDA **režija** Michael Lindsay-Hogg

Michael Lindsay-Hogg je začel z glasbenimi spoti v času, ko je bilo to početje še redkost. V šestdesetih je snemal Rolling Stone, Who, Beatle in Paula Simona. Delal je v gledališču, največ pa za televizijo, (predvsem prenose koncertov), vsekakor pa je **Guy** – njegova četrta filmska režija (po **The Object of Beauty** in vidnejšemu **Frankie Starlight** z Gabrielom Byrneom in Matt Dillonom) prej televizijski kot filmski eksperiment, ki igra na eno karto: na popolno izrabo subjektivnega filmskega plana. Guy je ime fanta, ki si ga režiserka slučajno izbere na ulici za objekt svojega filma. Po vztrajnem nadlegovanju kamere Guy najprej odbije sodelovanje, nato pa postopoma popusti in pristane, da kamera tako rekoč brez predaha sledi vsakemu njegovemu trenutku – od jutra do jutra, od službe do postelje, od stranišča, do spolnega akta, od zajtrka, do večerje. Začetek je stimulativen, saj je gledalec porinjen v napeto predigro, ki ga najprej preseneti, kmalu nato pa razoroži, saj se predigra razvleče na vztrajno sledenje kadrom, ki nenehno igrajo na subjektivni plan in ponujajo gledalcu le to, kar naj bi videl tisti, ki snema. Toda, ker se plan očisti tistega, ki je za kamero dobesedno poistoveti s planom, ki ga vidimo mi – gledalci – se nam tudi nikoli (skoraj nikoli, seveda) ne razkrije protikader, tisti plan, ki ga vidi snemani objekt, torej sam Guy. Presenečenje gledalca, ki zdrži celovečerno dolžino subjektivnega pogleda snemalca, je na koncu filma podvojeno s presenečenjem samega opazovanega objekta – Guy tako rekoč pred špico filma, ko se med opazovanjem in opazovalcem vzpostavi tipično razmerje pacient-psihoterapevt, spozna, da za kamero vendarle ni dekle, kot ves čas misli, temveč travestit, fant, mogoče homoseksualec, vsekakor pa ne ženska, zaradi katere je – deloma – pristal na to obsesivno filmsko igro. Zgodovina filma pozna ogromno poskusov doslednega ufilmanja subjektivnega kadra. Malokdo je tovrstni eksperiment nadgradil oziroma gledalca prikrajšal za nelagodje, ki nastane ob totalni identifikaciji očesa kamere z očesom projektorja. Učinkoviti so bili tisti subjektivni pogledi, ki so nam bili odmerjeni po koščkih in so prvo osebo ednine vtihotapili v korpus demokratično razporejenih planov. Subjektivna filmska slika je tudi vedno imela svojo določujočo funkcijo, četudi je materializirala le duhovno sliko junaka, torej sanje. Prav s pomočjo sanj se v Hitchcockovem filmu **Uročen** (*Spellbound*, 1945) s preprosto psihoanalitično interpretacijo (in Dalijevo scenografijo) razkrije, kdo je pravi morilec. Podobni sanjam so tisti subjektivni filmski pogledi, kjer si junak zamišlja nek tok dogodkov, ki si jih močno želi oziroma o njih fantazira. Na ta način je v celoti posnet film **Mesto žensk** (*Citta delle donne*, 1980) Federica Fellinija, kjer naj bi bila realna le uvodna in končna prizora vožnje na vlaku. Marcellu Mastroianniju se na začetku sproži asociacija, ki nato zapolni celoten film. A vendar tu ne gre za dobesedno subjektivne poglede. Pravi subjektivni kadri so tisti,

kjer kamera dobesedno stopi na mesto, ki ga zaseda protagonist filma in s tem tudi gledalec. To še najbolj eksploatirajo grozljivke: v filmu Johnatana Demma **Ko jagenčki obmolknejo** (*Silence of the Lambs*, 1991) je tak pogled še posebej podčrtan, saj ga izostrujejo posebna, infrardeča očala, ki omogočajo, da preganjalec – za razliko od preganjane – vidi tudi v temi. Subjektivni kadri, torej posnetki tistega, kar vidi protagonist in skozi njega gledalec, vedno spremlja objektivni pogled – pogled na tistega, ki gleda z očesom kamere. Uporaba subjektivne kamere dobi težo le, če se montažno nasloni na objektivni plan, kajti v primeru, da se junak, ki gleda to, kar vidimo, da vidi on – v filmu ne pojavi, se stvari zakomplicirajo.

V filmu Roberta Montgomeryja **Dama v jezeru** (*Lady in the Lake*, 1947), edinem čistem poskusu subjektivnega filma (Orson Welles je podoben poskus le načrtoval), glavnega junaka takorekoč sploh ne vidimo – razen njegovih rok, podobe v ogledalu ipd. Kamera, ki so mu jo pričvrstili na ramena, je imela omejene poglede. Izzvala naj bi popolno identifikacijo z junakom, kar pa se seveda ne zgodi, saj umanjka pogled na tistega, ki nam pogled daje. Po petdesetih letih je ta radikalni poskus ponovila Kathryn Bigelow v filmu **Zadnji dnevi** (*Strange Days*, 1995). Toda tudi ona je svoje možganske diskete, ki so bile posnete s tretjim očesom kamere, pritrjene na glavo partnerja in kasneje prodane na črni borzi posebnih užikov, zmontirala ob poglede tistih, ki diskete uživajo, sprožajo ali z njimi dilajo. Če še enkrat povzamemo: subjektivni kadri lahko okrepijo napetost, lahko dodatno razlagajo ali stimulirajo, kot recimo v **Psihu** (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka – toda le pretrgani in ponujeni na obroke. V **Psihu** je subjektivni pogled, posnet v *travellingu*,

konsistenten zato, ker se montažno trga na osebo, ki se približuje madežu – v kombinaciji s posnetkom tistega, kar ta oseba vidi. V tem primeru ne gre za nelagodje. **Guy** pa vendarle sproži nelagodje. Zakaj? Najprej – zaradi potvorb realnega stanja. Režiserka, ki snema film, uporablja elektronsko kamero (sicer bi bil tak podvig nemogoč in zaradi tehničnih zahtev, ki jih pogojuje filmska kamera, tudi neizvedljiv). Mi pa gledamo filmsko sliko in ne elektronske. Poleg tega so kadri iz roke, ob še tako profesionalni elektroniki, tresoči in – brez stativa – neumirjeni. Mi pa gledamo razmeroma mehke in profesionalne posnetke z optimalnim tonom. *Itd.* Skratka: če je film zastavljen kot eksperiment, ki gre v smeri totalnega realizma, *a la cinema verite*, potem ne sme puščati za seboj prevar, ki zmedejo gledalca – ne glede na to, da je prevara imenitna filmskemu izražanju. V tem polju lahko le potrdimo, da je najboljši tisti film, ki zmore najdlje in najbolj prepričljivo varati. Če pa pristanemo na to, da subjektivni postopek pozabimo, kar pomeni, da ostajamo le v interpretaciji samega namena Lindsay-Hoggovega podviga, potem nam ostane zgolj spraševanje o naravi filma, njegovi moči zapeljevanja in užitka, ki ga snemanje nudi režiserju kot voyeurju oziroma užitka, ki se ponuja tistemu, ki ga kamera opazuje in s tem povzdiguje v enkratni, vzvišeni objekt opazovanja. Toda vse to smo že vzeli. Sprašujete, če stoodstotni subjektivni pogled res zdrži skozi ves kino? Seveda ne, čisto na koncu se snemalec razkrije: kot običajno, seveda – v ogledalu. In v nekaj protikadrih. Toda to so morda že subjektivni pogledi kamere nekoga drugega. Mogoče Guyja?

M. Š.

Vincent D'Onofrio

