



Anja Banko

Film duhov

Osebna stilistka | Personal Shopper

leto 2017

režija Olivier Assayas

država Francija, Nemčija

dolžina 105'

Osebna stilistka (Personal Shopper, 2016) Oliviera Assaya-
sa ni zgolj film o duhovih, temveč predvsem film duhov.
Kot je obenem tudi in predvsem film teles. To dvojnost
začetne izjave, v duhu katere se prepletajo tudi naspro-
tujoči odzivi kritiške javnosti, v veliki meri pogojuje sama
filmska zgodba. Assayasova (nova) filmska muza Kristen
Stewart, s katero je prvič sodeloval pri filmu **Oblaki nad
Sils Mario** (Clouds of Sils Maria, 2014), igra tudi tokrat
vlogo asistentke. Maureen je mlada Američanka v Parizu,
ki se preživlja kot osebna stilistka muhabe modne ikone
Kyre. A hladni minimalizem postmodernih butičnih trgovin

je do neke mere zgolj ozadje, na katerem Maureen živi še
»drugo«
zgodbo neoromantičnega gotskega misticizma; v njej čaka na znamenje umrlega brata dvojčka, s katerim
je delila sposobnosti medija. Če se zdi, da zgodbi tečeta
po tirnicah vzporednih svetov, ki se žanrsko opredeljujeta
kot erotični triler v zgodbi modnega sveta in grozljivka v
zgodbi o duhovih, uspe Assayasu v njegovi specifični filmski
govorici obe ravni ne zgolj preplesti, temveč tudi preseči.

Nenadoma se pojavi tretji glas. Na službeni poti v London
začne Maureen dobivati sporočila neznanega pošiljatelja.
Je to glas iz onostranstva – umrli brat Lewis, jezni duh
nekoga drugega? Želi dobro ali slabo? Ali je to glas žive
osebe? Morda bivšega Kyrinega ljubimca, ki Maureen ob
srečanju posveča nenavadno veliko pozornosti in morda
na koncu svojo ljubimko tudi ubije? Ali pa so, kot nami-
guje filmski epilog, vsi ti duhovi in glasovi v referenci na
Persono (Ingmar Bergman, 1966) zgolj Maureenina pod-
zavest, ki jo več kot očitno prežemajo žalovanje, globoka
osamljenost, občutki zapuščenosti in nemirnega iskanja
lastnega sebe?

V tako zastavljeni matrici se morda zdi, da gledalec v
ne-razrešitvi konca ostane praznih rok, saj avtor nobene-
ga od nastavljenih zgodbovni ali strukturnih žanrskih

elementov ne izpelje do pomirjujočega konca. Četudi v liniji erotičnega trilerja roka pravice morilca zaustavi, se to zgodi brez klasičnega »končnega« suspenza – zgodi se v tišini, na drugi strani steklenih hotelskih vrat, kot da je ta del filmskega narativa popolnoma obstranski. Hkrati se tudi v liniji grozljivke zaključek ne razreši v napetem frontalnem soočenju z nadnaravnim ali razkritjem le-tega skozi racionalno logiko »realnega sveta«, kjer bi duhove poganjal logični mehanizem hoffmannovsko-fizične ali freudovsko-psihične narave. Medtem ko se zdi, da se je Maureen končno pomirila z bratovo smrtjo, se v drugem planu komaj zaznavno pojavi silhueta, drseča podoba Lewisa, nato lebdeča skodelica, ki se zveneče razbije na tleh. A Maureen ni več ne presenečena ne prestrašena, temveč popolnoma mirno pomete črepinje, čeprav se zdi, da dobro ve (ali pač ne?), da to ni bil zgolj sunek vetra. Epilog nejasnost še stopnjuje. Podobno kot se Godardeva Američanka v Parizu na koncu novovalovskega kulta strmo zazre naravnost v objektiv filmske kamere, kot da bi v šepetu prebijala »četrto steno« platna, v zraku obvisi tudi Maureenin pogled, ko se šepetaje vpraša – kot da bi pri tem direktno naslavljala gledalca –, ali je duh v omanski puščavi morda ona sama.

Prav Maureenin pogled na koncu filma retrospektivno poudarja razsrediščenje gledalčevega pogleda. Assayas v opisanem prepletu žanrov in z uporabo zanj značilnih sredstev – kot je na ravni montaže na primer zatemnitev, kar film tiho deli na posamezna poglavja – ali s subtilno rabo glasbe in tišine pogledu ne dopušča »mirnega«, domačega sidrišča, temveč ga vedno znova odpelje drugam, v nepričakovano. Če se morda zdi, da je prav manko logike, ki se ustvarja v zamolkah in zatemnitvah, tisto, kar gledalcu na koncu pušča občutek nezadovoljstva in neizpoljenosti glede na pričakovanja, kot jih izvajlja uporaba »domačih«, znanih (žanrskih) elementov filmskega teksta, je nastalo »filmsko tropičje« obenem tisto, kar in kjer dejansko je sidrišče pogleda. Assayas se tako z ustvarjenimi »duhovi« skozi logiko fragmenta ludistično spušča v samo telo, meso filmskega medija.

Tako je *Osebna stilistka* na ravni zgodbe erotičnega trilerja izredno »telesen« film, ki se pogledu odpira na podoben način kot Antonionijeva *Povečava* (Blow up, 1966). Referenca pri tem presega zgolj podobno zgodbovno umeščenost v svet visoke mode – Assayas se namreč podobno kot Antonioni igra z vprašanjem pogleda, ki se skozi »objektiv« kinematografskega aparata implicitno kaže kot voajerski in kot tak še posebej povedno vztraja prav v žanrih erotičnega trilerja in grozljivke. A Assayas užitek izmakne oziroma ga vzpostavlja kot deviantnega ne zgolj skozi opisano sintakso filmske govornice, temveč to naredi že na ravni same »središčne« podobe – osrednje protagonistke Maureen.

Njena podoba je namreč diametralno drugačna od klasične podobe junakinje grozljivke, ki eksplicitno kipi od ženskosti. Maureen je skorajda androgen lik; njena vampirska bledica, podočnjaki, mastni lasje in brezoblična pričeska, tanko telo, oblačila – kavbojke in športna majica – ustvarjajo »nepravo«, »nenaravno« žensko podobo, ki deluje bolno in »napačno«, sploh ob sopostavitvi z ženskostjo, kot jo izžareva modna ikona Kyra – njena zgodba film nato odvede v klasični »umor lepote«. A zdi se, da se Assayas tudi na tej točki ludistično poigrava s pogledom – Maureen namreč po ukazu neznanega telefonskega glasu (še enega klasičnega elementa grozljivk – le da prilagojeno sodobnemu trenutku, preko sporočil) slači in oblači drage obleke, ki jih kupuje za Kyro. Če Maureen v tej igri person sicer najde užitek, ki ga simbolizira prizor samozadovoljevanja protagonistke, oblečene v Kyrine obleke na Kyrini postelji, gledalcu ustvarjeni kontekst niti za trenutek ne dopušča, da bi odložil sidrišče pogleda v voajerističnem užitku – prej nasprotno, prizor še stopnjuje občutek nelagodja.

Telo v *Osebni stilistki* zavzema ambivalentno mesto, saj je po eni strani nujno središče pogleda, a se po drugi v nenaravno predstavljeni podobi skozi zastavljeno filmsko sintakso temu tudi izmika. A kljub izredno telesni povrhnjici filma, tako na ravni podobe (pri tem tudi »telo« filmskega traku, ki v cinefilskih kontekstih v obdobju digitalnega pridoda še dodaten pomen) kot zgodbe, se zdi, da se film dogaja nekje drugje. Pri tem ne gre za »drugje« v smislu fizičnega časa in prostora – »drugje« se v film vpisuje v dimenziji fantastičnosti, morda podobno, kot jo ustvarjajo zgodbe T. Gautiera ali E. A. Poeja. Film o duhovih je tako enako realen kot film teles. Pri tem je skoraj bolj kot na ravni zgodbe, v kateri junaki v nadnaravno ne dvomijo, temveč ga sprejemajo kot povsem enakovredno resničnost, to v film vpisano prav skozi filmsko govornico. Ustvarjeno tropičje in nedomačnost podobe izmikata logiko in končno pomiritev, saj pogled nujno bega med domačim, poznanim, ki se vedno znova izkaže kot nedomačno in nepoznano. Tako je osnovno gibalo filma, ki se najbolj izriše prav skozi zapise neznanega glasu na ekranu mobilnega telefona, prav občutek nelagodja, nedomačnosti. Film o duhovih tako čedalje bolj postaja film duhov, ki ustvarja slogovni realizem skozi sintakso tropičja, zatemnitve in zamolka. Če nepojasnjevanje nadnaravnega, »neresničnega« v racionalizmu sodobnega sveta lahko deluje nezadovoljivo, se ravno na ta način *Osebna stilistka* direktno sooča s samim postmodernističnim iracionalnim bistvom družbe, s katerim se Assayas igra na vseh ravneh filmskega medija. **E**