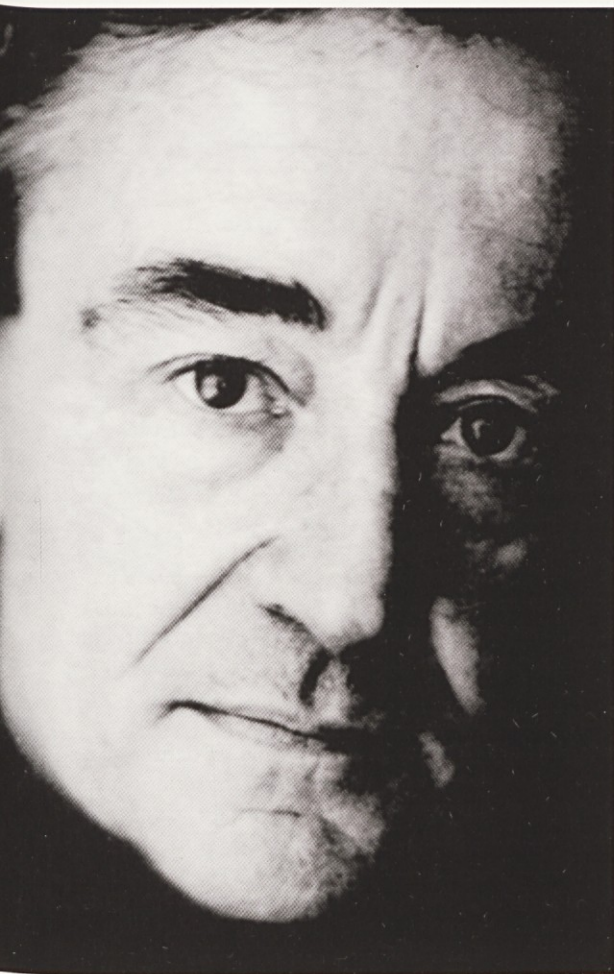


# nepredvidljivi louis malle



Naključje. Ali – če želite bolj ustaljeno formulo: poetično naključje. Filmi so polni naključij, toda filmi Louisa Malla so nekaj posebnega: pri njem vse nepredvidljivo temelji na nekem osebnem interesu, dejanju iz koristoljublja, na nelegalnem, protizakonitem posegu. Tako je vsaj v dveh njegovih odličnih filmih: v prvcu *Dvigalo na morišče* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957) in v leta 1980 posnetem *Atlantic City, USA*. Ko pišemo o velikih avtorjih, navadno poudarimo, da se v njihovih filmih nič ne zgodi po naključju, da je vse premišljeno, dvakrat pretehtano. Louis Malle je redka zverina. V njegovih filmih se junakom naključja dogajajo kar tako, kot če rečeš keks.

Še preden rečeš keks. Dogajajo se tako pogosto, da že sumimo na neko naklepno nepredvidljivost. Predvidljivo naključje. Naključno predvidenost. Zdaj zvenim kot Hartley. Skratka, *Dvigalo na morišče* in *Atlantic City, USA* sta dva temeljna kamna. Julien in Florence se odločita za umor njenega moža, njegovega šefa. Naklep. Vse gre kot po maslu: on ga fenta, pospravi dokaze... in stopi v dvigalo, čeprav ve, da ob določeni uri (v petek popoldne) odklopijo vso elektriko v zgradbi. Ostane v dvigalu. Naključje? Predvideno naključje. Veronika in Louis sta noro zaljubljena, pred zgradbo opazita šik avto, last Julienua..., ki je (naključno) obtičal v dvigalu. Saj veste, petek popoldne, *week-end* na obzorju, periferija... Avta ni več. Naključje? Ne, ne, o tem sta brala v cenenih romanih (pulp fictions?). *Stampedo* sledi: Louis ubije osumljenega Nemca, Julienua policija ujame, ker nima s čim pobegniti. Gre za naključja, ki pa so pogojena s predhodnimi (naključnimi?) dejanji. Kakor *Atlantic City, USA*, ki je videti kot nadaljevanje *Dvigala*, kjer Burt Lancaster, utrujeni, zmahani mali gangster po dolgih letih dobi priložnost, da si pridobi pravo samospoštovanje, ko sreča hipija, ki mu je v naročje padla vreča kokaina in se naveže na privlačno sosedo... Vmes je Malle v filmsko zgodovino vnesel še marsikatero malleovsko naključje kot na primer v *Ljubimca* (*Les Amants*, 1958) ali *Lacomba Luciena* (1973). V *Boemskem življenju* Akija Kaurismäkija pa se Malle nenadoma – povsem naključno – pojavi celo osebno, in persona, ter Kariju Väananenu in družini plača večerjo.

Ti prvi stavki so le uvod za razumevanje dveh Mallovih filmov, ki na nek način konstituirata njegovo, ne bom rekel obsesijo, temveč zanimanje, ali pa vsaj bežno misel na naključja, naklepna ali nenaklepna, v katera zahajajo njegovi junaki. To namreč "počnejo" tako vztrajno in repetitivno, da v nekem trenutku postane že kar prepoznavn indic njegovega opusa. Toda nas tokrat zanimata predvsem dva filma; prvenec *Dvigalo na morišče* in *Atlantic City, USA*. V prvem naključje junaka – Julienua in Florence (Jeanne Moreau) – loči, v drugem Louja (Burt Lancaster) in Sally (Susan Sarandon) združi. Ali ni magično prav dejstvo, da Mallova fikcija ločuje in združuje na najbolj pomenski ravni, z ekstremnimi učinki: ločitev bo pomenila tudi dokončen krah izjemno čustvenega ljubezenskega razmerja, za katerega sta Julien in Florence pripravljena celo ubijati. Na drugi strani se razmerje med Loujem in Sally spočne na povsem pervezen način – z njegovim voyeurstvom. Sally si vsak večer, po službi v ribarnici, vtira v kožo limonin sok, "da ne bi zaudarjala po ribah". Čeprav jo Lou opazuje vsak večer, dan za dnem, ga prav tedaj, ko ji gangsterji uničijo stanovanje, ni tam; potrebno bo naključno srečanje v Casinoju. Glede voyeurizma bi nam lahko najprej padlo na pamet Hitchcockovo *Dvoriščno okno* (*Rear Window*, 1954), še veliko lepši primer pa je izjemen Kubrickov prvenec *Killer's Kiss* (1955), kjer pot do razmerja med moškim in žensko opravi tako rekoč identično krivuljo, no ja, skorajda. Propadli boksar (Frank Silvera, prav tisti večer je izgubil dvoboj) enako opreza za barsko plesalko nasproti svojega okna. Tako rekoč sosedo sta, a se vendarle ne poznata, niti na stopnicah se ne pozdravita – enako kot Lou in Sally. Potreben je vdor zunanjega (naključnega) dejavnika, ki ju združi. Toda Kubrick pri "spoznavanju" ne uporablja naključij: boksar svojo plesalko gleda zavoljo neke notranje ljubezni, ves čas upa, da jo bo nekoč vendarle srečal. Lou pa gleda fetišistično – tako rekoč iz firbca, saj njegova "ljubezen" leži v postelji eno nadstropje nižje. Odveč je pripominjati, da boksar (le-ta hlini ljubezen) prisostvuje incidentu, ki ju bo končno združil in celo fizično prepreči, da bi gangsterji "njegovo" dekle izsiljevali, Lou pa ne.

Malle neposredne komunikacije seveda ne potrebuje: prvič zato, ker je Louju malodane vseeno, kaj se bo zgodilo s sicer privlačno sosedo in drugič, ker se, jasno, zanaša na naključje. Tu pa pridemo do lepega paradoksa: naključje pri njem ne pogojuje dejstev, temveč novo naključje. Filmi Louisa Malla torej dajejo vtis, da so posneti kar tako, naključno seveda, kot da scenarija sploh ni bilo in so snemali, kakor jim je pač padlo. Le kako so potem dobili denar? So jim ga posodili gangsterji? Verjetno ne, sicer bi Malla doletela podobna usoda, kot Friedricha Munroeja v Wendersovem *Stanju stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982). A vrnimo se k Louju (Lancaster), ki ga v korist naracije doletita dve naključji, da bi se vendarle soočil z dejstvom. Najprej Dave (Robert Joy) – ne pomotoma, temveč naklepno, a vendarle povsem po naključju – nekje v New Yorku gangsterjem ukrade žakelj droge in nato z nosečo družico odpotuje v *Atlantic*



Maurice Ronet  
Dvigalo na morišče

Jeannette Moreau  
Dvigalo na morišče



Burt Lancaster  
Atlantic City, U.S.A.

City. Tam naključno izve za Louja (njegovo ime je v Vegasu nekaj pomenilo), za katerega pa se izkaže, da je tako ali tako – glej ga vruga – sosed njegove sestre. Ko prvič pride k njej, se celo srečata na stopnišču! Naveže stik in ga pregovori za posel. Lou gre z robo k stranki v prvo nadstropje, ravno v tistem trenutku pa oropani newyorški gangsterji najdejo Dava, ki čaka v pritličju in mu prerežejo vrat. Sedaj pride najlepše. Lou je do droge (in s tem denarja) prišel po spletu naključij, le-ta pa so pogojevala predhodna naključja; do sem je vse okej, celo nič posebno mallovskega, bi lahko rekli. Kar res fascinira, je obravnavanje od sveta pozabljenega Louja, ki je imel nekoč "ime", zdaj pa ga preživlja rahitična, pokroviteljska Grace (Kate Reid), ki spominja na shizoidno mati Lule iz Lynchevega filma *Divji v srcu* (Wild at Heart, 1990). Nenadna, nepričakovana tombola, ki jo Lou prejme v obliki žaklja droge, ne bo pomenila njegovega ponovnega vzpona na družbeni lestvici. Čeprav si kupi nove obleke in obdari stare prijatelje, kljub vsemu ostaja ubogi, sluzasti voyeur. Namreč, sredi mallovskega naključja se pojavi strašanski lapsus. Sally in Lou resda postaneta prijatelja in celo ljubimca – po naključju, ker pač njej razmečejo stanovanje in jo Lou vzame v svoj bran; toda slednje pogojuje še eno naključje: Lou je nenadoma obogatel in ponuja se mu priložnost, da se iz voyeurja prelevi v ljubimca. Lou je potemtakem negativec, *scum of the earth* in bi brez denarja ostal ubogi voyeur. Z drugimi besedami: nikoli se ne bi zares srečala. Lou se v Sally zaljubi le zato, ker je nenadoma poln denarja, tako rekoč kupi si ljubezen, ali pa vsaj pozornost. Nič čudnega torej, da vsa komunikacija med ljudmi teče na materialni ravni. Tudi sam Atlantic City se znova, po dolgih letih prebujanja le zaradi ponovnega odpiranja velikega števila igralnic, zaradi dotoka denarja. Ponosni meščani poleg novonastalega casinoja celo obesijo gromozanski napis, ki pravi: "*Atlantic City, your're on the map. Again.*" Tudi Lou se je vrnil na zemljevid, kajne, in ko s Sally pobegne od Grace in od mesta, se na cestninski postaji opraviči, ker nima drobiža za plačilo: zadnjih dvajset let namreč ni hodil iz mesta. Atlantic City je torej mesto emocionalno (in seksualno) neizživetih degenerancev; Lou je samo en primerek, kar Malle potrdi s samim zaključkom. Ko Sally pobegne z denarjem, Louju ne preostane drugega, kot da se vrne h Grace, da bi ponovno postal voyeur. Če zbanaliziramo,

potem gre za preprosto matematično formulo: dva minusa dasta plus oziroma dve naključji eno dejstvo. In naprej: naključja pri Mallu nikoli niso plod golega naključja, ne-naklepnosti: Lou gangsterja sicer res ustrelji iz strahu, v samoobrambi. Toda – na ta trenutek je čakal cela leta, vse odkar je bil pozabljen, odkar je živel v Atlantic Cityju, se pravi zadnjih dvajset let. Zato naslednji dan, ko zadevo pograbijo časopisi, ponosno razlaga naokoli: "*Jaz sem to storil.*" Podobno je s tatom Julienovega avtomobila v *Dvigalu na morišče*: Nemca sicer ustrelji po naključju, iz strahu, a vendar je dejanje posledica njegove imaginacije in hotenega avanturizma; oboje črpa iz pogrošnih romanov. Na eni strani spomin, na drugi fikcija. In za to gre pri Mallu, pervertirati in prakticirati neuresničene (neuresničljive) sanje.

P.S.: Hecno, dva dni po tistem, ko sem dokončal tekst o naključjih v Mallovih filmih, v časopisu preberem, da je umrl v Los Angelesu. Naključje? Ali morda zato, ker je bil to prvi tekst, ki sem ga spisal o omenjenem režiserju, sedaj nekdo zahteva, da napišem še enega? Sanja se mi ne, vsekakor pa ni naključje, da so ga vedno imeli za neenakega Truffautu, Chabrolu, Godardu in ostalim režiserjem avtorske politike francoskega novega vala. Če ne zaradi filmov, pa zaradi dejstva, da je bil Daddy's Boy, mulc s polno ritjo, sin buržujskih staršev, ki je šel filme snemat kar tako, malo za zabavo. Nihče ga nikoli ni imel za resnično velikega režiserja, iz tega ali onega razloga. Da je filme snemal z denarjem staršev, to so radi poudarjali (kar seveda ne drži); odgovarjal jim je, da je tudi Renoir posnel svoje prve filme, ko je prodal nekatere očetove slike. Njemu tega nihče ni omenjal.

Kakor koli že, s štiriindvajsetimi je v Cannesu skupaj s Cousteaujem prejel zlato palmo za *Svet tišine* (Le monde du silence, 1956). Že tedaj kritiki niso pozabili pripomniti, da je šlo pri podeljevanju za kompromis; druga dva favorita, Bergmanov *Nasmeh poletne noči* in Rayev *Pather Panchali* so odpravili z nadvse čudnima nagradama: prvega za 'poetični humor' in drugega kot najboljši 'dokument človeštva'.

In potem je nekajkrat šokiral z goloto. Z Jeanne Moreau že leto dni po samostojnem prvencu v *Ljubimcih*, z Leo Massari v *Šumu na srcu* (La Souffle au Coeur, 1971) - incest med materjo in sinom), z Brooke Shields v *Punčki* (Pretty Baby, 1978) - otroška prostitucija itd. Malle pa je, glede na avtorsko politiko, ki so jo zagovarjali novovalovci, snemal "nevarno" raznovrstne filme, kar ga je seveda ločevalo od francoskih eminenc šestdesetih let.

A vendarle se zdi, da je Francoz ustvaril štiri filme, ki definirajo esenco Malla: *Ljubimca*, *Šum na srcu*, *Lacombe Lucien* in *Nasvidenje, otroci* imajo eno skupno točko: ukvarjajo se s spominom, preteklostjo, od tega trije z režiserjevo lastno, avtobiografsko. Malle seveda ni ignoriral tega aspekta svojega opusa in je poudarjal, da si nikoli ni opomogel od incidenta (izdajstva Nacistom) v filmu *Nasvidenje, otroci*. Govoril je, da je še vedno otrok, da ga adolescenca – prehodno obdobje od otroštva do 'resnosti' – najbolj zanima, še več, da je otroštvo zanj najbolj zanimivo obdobje človekovega življenja. In tu je Malle v dobri družbi z že omenjenima Satyajitem Rayem in Truffautem (ki ga je nemalokrat branil): na primer – vsi so svoja najboljša dela posneli na podlagi lastnih izkušenj. •